

Neo Rauch para



NEO RAUCH

para

DUMONT

Neo Rauch **para**

para

Neo Rauch

DUMONT

Seeing through Smoke

Gary Tinterow	
<i>Seeing through Smoke</i>	5
Werner Spies	
<i>In the Prohibited Zone of Happiness</i>	7
Gary Tinterow	
<i>Durch Rauch gesehen</i>	11
Werner Spies	
<i>Im Sperrgebiet des Glücks</i>	13
Plates / Abbildungen	17
<i>Selected Texts</i>	51
<i>Textauswahl</i>	81
<i>Biography / Biografie</i>	113

Gary Tinterow
Engelhard Curator
in Charge of
the Metropolitan's
Department of
Nineteenth-Century,
Modern and
Contemporary Art

The third exhibition in our series devoted to artists at mid-career, “Neo Rauch at the Met: para” follows exhibitions by Tony Oursler (2005) and Kara Walker (2006). Although Neo Rauch, like Oursler and Walker, is frequently exhibited in New York and well known here and abroad, none of these artists’ works were previously shown at the Metropolitan. Indeed, until 1968, Museum policy excluded one-person exhibitions of the work of living artists. In a city that could boast of the Museum of Modern Art, the Whitney Museum of American Art, and the Solomon R. Guggenheim Museum, it hardly seemed necessary to devote space and resources to art that was so well represented nearby. Under the direction of Philippe de Montebello, however, the Metropolitan has, over the last thirty years, dedicated an entire wing to twentieth-century art, provided galleries for photography, and, since 2004, undertaken a lively program in which the art of our time is featured indoors and out: the Iris and B. Gerald Cantor Roof Garden has recently exhibited works by Joel Shapiro, Andy Goldsworthy, Sol LeWitt, Cai Guo-Qiang, and Frank Stella. These projects reflect a broader mandate to bring new artists and audiences into our precinct.

Neo Rauch was one of the first to spring to mind for our new series. In the overheated contemporary art scene in New York, where the difficulty is not in finding artists of interest but rather in finding an interesting artist who has not been overexposed, Rauch, whose art defies definition as readily as it defies characterization, remains a compelling figure. His mind-twisting visual conundrums, in which figures repeat Sisyphean tasks in nostalgic environments evocative of failed utopias, continue to engage the mind and delight the eye. Self-described as a “conservative” and sometimes “romantic” artist, Rauch has witnessed his art being likened to Surrealism, Social Realism, and Pop Art and compared to the paintings of Mark Tansey, Sandro Chia, and Georg Baselitz. Rauch, however, is by no means a savvy interpreter of the contemporary scene who has developed a style guaranteed to succeed through association with figures of the near and distant past. Instead, his art is uniquely his own because it springs from his dreams. No doubt his dreams have been shaped by experience — real and imaginary — of the past and the present. But unlike the Surrealists Salvador Dalí or René Magritte, Rauch does not aim to shock the bourgeoisie or to give form to sexual fantasy — perhaps because the art-viewing public has become immensely jaded and only a few taboos remain. As Rauch recently said, “I have no use for the cultishness of classic Surrealism or for its tight repertoire of methods. In fact just the opposite is true: on my canvas, as in my mind, anything is possible.” Instead, Rauch, by adopting a similar strategy, approaches the sensibility of his Surrealist compatriot Max Ernst.

In the Prohibited Zone of Happiness

Werner Spies
 professor of art history
 and former director
 of the Musée National
 d'Art Moderne,
 Centre Pompidou,
 lives in Paris

Over the last winter, Rauch painted a series of canvases specifically for this exhibition. Like Oursler and Walker, he was given a difficult gallery with low ceilings adjacent to the permanent display devoted to the art of the last twenty years. “The practical considerations that existed in this particular case were so binding that imposing any further limitations to fit with a deliberate concept would block my artistic ‘transmitter.’” He said the pictures “grew — like other groups of pictures have done before them — out of the floor of my studio as if it was a Witches Circle [of toadstools] and were made without any preconceptions.”

Although he first considered addressing the subject of museums, the imagery that developed in his studio quickly took over the series. Both the exquisitely assured handling and the settings are familiar to any follower of Rauch: urban margins defined by the squat, stucco architecture of Mitteleuropa; dimly-lit cabins in the woods; and backstage wings at the theater. Rauch is fascinated by uniforms and costumes and has designed an imaginary collection that could readily populate a futuristic Eastern Bloc propaganda film, circa 1960. He also created new characters for this series. While his work has often included men resembling Frederick the Great’s aides-de-camp as if they were painted by Adolph Menzel, the presence of dandies wearing hunting pinks and dinner jackets is a novelty in Rauch’s repertoire. Perhaps this time the artist was dreaming of the Metropolitan’s costume exhibition which he visited last year “AngloMania: Tradition and Transgression in British Fashion”.

In several of Rauch’s new paintings, some figures address glowing letters forming the word *para*. Rauch hopes to set in motion a string of associations with the prefix: paranormal, parallel, paradox, and so on. “There is a humor I couldn’t resist with the title,” he said. Although it is useless to ask for further definition — “On my canvas, as in my mind, anything is possible” — we need not be frustrated by the impossibility of deriving a fixed meaning from his pictures. As Albert Camus wrote of Sisyphus, “The struggle itself is enough to fill a man’s heart. One must imagine Sisyphus happy.”

Note:
 Neo Rauch’s statements are quoted from an interview with the artist conducted by Robert Ayers for www.artinfo.com as translated by Iris Piers and Robert Ayers.

When one is with Neo Rauch, everything forces one to pay attention to details. For one speculates that only exactness can provide a key to the painter’s giant pictures. They seem like Spanish taverns where one is served what one brings oneself. One has to enter into the artist’s own syntax, recognize the themes and motifs that leap from one canvas to the other. Asked about this, Neo Rauch finds the memorable formulation about pictures that fertilize each other. This is the way he gets his ideas: “I cast out lime-twigs for them.”

The suspicion begins when one enters his studio. The way leads past abandoned, dusty rooms bouncy with emptiness. We pass an inventory of dead ends, rusty apparatus, and patterns of shadows reminiscent of a detective film. A gigantic vacuum with hundreds of cast iron pillars borders on the place where Neo Rauch holes up from morning till night. In imagination, the huge pillared hall turns into the “Mezquita,” the Moorish mosque in Cordoba. For “One Thousand and One Nights” and pictorially rich alienation from the world fits this storyteller. In Neo Rauch’s work, much floats and glides on the canvas as if in a space ship through times and spaces. Stylistically, we know such distortions from the compositions of Tintoretto and Baroque painting, which take recourse to shifting the vanishing point.

The conversation is dominated by reflectiveness. One sentence comes immediately. His pictures, he says, do not stand on the “terrain of happiness”; his painting always produces nightmares. “In happy Italy, nothing occurs to me.” And indeed, these pictures seem seductive and pretty only on first glance. For we soon come to a halt in front of all the scenes and stages on the brink of the abyss. As with Goya, figures and actions are gripped by a delirium that threatens to sweep the viewer along with it.

The stories one penetrates are close to nightmares. Volcanic eruptions, things cast aside, brutal thugs, pneumatically pumped-up ladies, henchmen, pre-fab slab-constructed buildings, nuclear mushroom clouds, guillotines, firing squads, flesh remodeled by an evil Darwinism — all seem to have been made weightlessness. Women seldom appear and are not particularly attractive. In this virtual world, depictions of nudes and sexuality become superfluous. Now and then a small prop is allowed to play lingam, according to the painter. When “lamb” is offered in a picture, then behind this one recalls the story of Abraham and Isaac, the fear of denunciation and fundamentalist obedience or vendetta killing.

For this reason, the environs into which the painter has withdrawn soon seem like an uncanny, image-contaminated prohibited zone into which, like Tarkovsky’s “Stalker,” Neo Rauch takes adventurers and discoverers. The artist has models for these expeditions, not least the head forester and his

hordes from Ernst Jünger's "On the Marble Cliffs." One encounters the green robe regularly in the pictures. Also the stomping grounds in which the head forester, Jünger's diabolic variant of the "Freischütz" operates his "Schinderhütte." When one asks, the artist offers concrete associations: The barracks that pops up in this or that picture? He bicycles past it daily. It penned concentration camp prisoners who had to work for the Junkers plant. "Such vibrations linger at the site, they curl through the space." Not accepting anything as harmless and unambiguous also goes for the intensity with which the painter accompanies the visitor to other places. As he rather emphatically adds, he always aims at the "vitalization of the strange." On the day of the Reformation festival, we stand in the pastor's house in Röcken and enter the little church where Nietzsche was baptized and it becomes understandable that the pulpit over the altar and the view of the battlefield at Lützen are also among the things we find again in the paintings. But this never ends up in a regionalism. The nameable details go under in the general apocalypse. Fitting the lurching, disoriented figures in the scenes are Nietzsche's words: "Are we not perpetually falling? Backward, sideways, forward, in all directions? Is there any up or down left?" The material of the paintings also fits the torn-apart person that Green presents in his diaries: "One makes a novel out of sin, just as one makes a table out of wood."

The painter opens up in conversation. It is amazing how he himself tries to explain what he paints. They are question-pictures, he says, and all the figures ultimately bear his own face. He displays a pride that can live with his connection to the history of East Germany, the Communist "youth dedication" rite, and also memories of humiliations and lack of freedom. It is palpable that this man belongs to the generation that began transforming bitterness into energy.

It remains important to him that artists in Leipzig always painted figuratively. His teacher Arno Rink continued this tradition after the fall of Communism, he says. But as a painter, Neo Rauch swiftly rose above what can be considered part of the much snickered-at East German tradition of figurative art. For aside from the Unrealism that we encounter in some of Mattheuer's better pictures — "Hinter den sieben Bergen" (Behind the Seven Mountains) and aside from Heisig's painterly freedom, there is hardly anything in East German art that was a harbinger of a Neo Rauch. His paintings, despite anachronistic quotations, never sought an escapism à la Tübke.

1989 brought new role models. In Baselitz, the "Neo-Fauve," he discovered the shrill rebellion against academic good behavior. The turning point for him was an exhibition of Immendorff's work: he wanted to be equally garish and "insubordinate"—one of his favorite words. The refusal of interpretation

that he arrives at in his own pictures now rises up against the doctrinaire quality of Socialist Realism. In each of his pictures, disconcertingness stands against a decipherable message. These scenes are somehow unprecedented. Perhaps the closest thing to them one can think of is the dream world in the "Cremaster Cycle" of a Matthew Barney. This is the culmination of a tradition that goes back to Goya's "Proverbios," Surrealism, "La femme 100 têtes," "L'âge d'or" and the dream that Dalí designed for Hitchcock's "The House of Dr. Edwardes."

One memory doesn't let go of you: in Roy Rowland's feature film "The Five Thousand Fingers Of Doctor T.," in which the twins Uncle Whitney and Uncle Judson, joined by a long Siamese beard, and Dr. Terwilliker terrorize little Bartholomew Collins. One recalls the manifest content of a dream, as described by Freud, that makes everything disintegrate into disconnected images. And just as centrifugal forces tug at the causality of events in the manifest dream content, they also tug in Neo Rauch's pictures. Contributing to this, not least, is his game with "false perspectives." In his famous engraving for Brook Taylor's "Method of Perspective Made Easy," Hogarth cunningly played with false proximities. Neo Rauch affirms this closeness. He mentions the text that Lichtenberg dedicated to Hogarth. Not only spaces and contents struggle against each other; the coloration is disorienting, as well. Some of the heated-up effects are reminiscent of Kubrick's inflamed visions in "2001 — a Space Odyssey." A world of astral bodies steps up beside reality. The effect does not lie in the phantasmagoria of colors, but in the ability to use variegation in a way that makes it seem as if color has been switched off. This is true of all the pictures, on which paint is applied flatly and thinly and that seem to reach more toward the flat language of advertising than toward the museum. The simplification of the coloration corresponds to the clear outlines of the figures; in some of the pictures, they create a kind of synthesis of Goya's cartoons for the tapestries and the illustrations of the threateningly moralizing German children's book "Struwelpeter" ("Shock-Headed Peter"). There are works in which the lack of a specific primary color is conspicuous. The effect recalls four-color test prints in which, by turns, the plates for yellow, blue, or red are missing. In regard to this, the painter speaks of the "fullness in which something should be lacking."

Spending time in the studio entices one to look out for traces and evidence that reveal something about the paintings' development. I must admit: Never have my expectations of this kind been so disappointed. For these pictures, which so obviously bring the heterogeneous together, challenge one to seek graspable sources. This world, put together out of scraps like a collage,

Durch Rauch gesehen

lives from implants, and the painter affirms this: isn't it possible to reconstruct the production process?

But there are no recognizable sources. He says he borrows no existing visual material. And he swears he is not concealing anything. There are not even preliminary drawings; everything develops on the canvas. Dreams provide most of his material. They lead to what he calls unplanned pictures. He says he has seen whole scenes before him in a dream. He paints the pictures stored in memory.

One could conclude that, in this way, he manages to conceal the seams of the real and to make of his painting the artistic equivalent of the perfect crime. The process of development leaves no evidence behind. Dream, automatism, visionary overgrowing—Neo Rauch has managed to take up the thread of the tradition of a surrealist Verism.

Gary Tinterow
Engelhard-Kurator für
Kunst des 19. Jahr-
hunderts sowie moderne
und zeitgenössische
Kunst am Metropolitan
Museum of Art

»Neo Rauch at the Met: para« ist nach den Ausstellungen von Tony Oursler (2005) und Kara Walker (2006) die dritte Veranstaltung in unserer Reihe mit Künstlerinnen und Künstlern in der Mitte ihrer Karriere. Obwohl Neo Rauch, ebenso wie Oursler und Walker, regelmäßig in New York ausgestellt wird und national wie international sehr bekannt ist, waren Werke dieser Künstler im Metropolitan bisher nicht zu sehen. Tatsächlich schloss die interne Museumspolitik bis 1968 Einzelausstellungen noch lebender Künstlerinnen und Künstler aus. In einer Stadt, in der das Museum of Modern Art, das Whitney Museum of American Art und das Solomon R. Guggenheim Museum beheimatet sind, schien es kaum nötig, Platz und Ressourcen für Kunstwerke aufzuwenden, die in der unmittelbaren Nachbarschaft so überaus reich vertreten sind. Unter der Leitung Philippe de Montebellos hat das Metropolitan im Verlauf der vergangenen 30 Jahre jedoch einen ganzen Flügel der Kunst des 20. Jahrhunderts gewidmet, Fotogalerien bereitgestellt und 2004 ein interessantes Programm ins Leben gerufen, das Gegenwartskunst im Gebäudeinneren und im Freien präsentiert: Im Iris and B. Gerald Cantor Roof Garden waren in letzter Zeit Werke von Joel Shapiro, Andy Goldsworthy, Sol LeWitt, Cai Guo-Qiang und Frank Stella zu sehen. Diese Projekte sind Ausdruck der weiter reichenden Absicht, neue Künstler und Besucher anzuziehen.

Neo Rauch war einer der ersten, die mir für unsere neue Reihe in den Sinn kamen. In der überreizten zeitgenössischen Kunstszenen New Yorks, in der die Schwierigkeit nicht darin liegt, interessante Künstlerinnen und Künstler zu finden, sondern eher darin, einen interessanten Künstler zu finden, der nicht bereits im Übermaß ausgestellt wurde, bleibt Rauch, dessen Kunst der Definition und Einordnung trotzt, eine faszinierende Gestalt. Seine verwirrenden Bilderrätsel, in denen die Figuren vor nostalgischen Hintergründen, die an gescheiterte Utopien denken lassen, Sisyphosarbeiten verrichten, geben nach wie vor zu denken und erfreuen das Auge. Rauch, der sich selbst als »konservativ« und manchmal auch »romantisch« charakterisiert, hat die Erfahrung gemacht, dass seine Kunst in die Nähe von Surrealismus, sozialem Realismus und Pop-Art gerückt und mit Gemälden von Mark Tansey, Sandro Chia und Georg Baselitz verglichen wurde. Rauch ist jedoch beileibe kein ausgebuffter Vertreter der zeitgenössischen Szene, dessen Stil ihm durch die Assoziation mit berühmten Gestalten aus naher oder ferner Vergangenheit Erfolg garantieren soll. Vielmehr ist seine Kunst einzig und allein seine eigene, weil sie seinen Träumen entspringt. Sicherlich sind seine Träume durch alte und neue Erfahrungen geprägt – durch tatsächliche und imaginäre. Aber anders als Surrealisten wie Salvador Dalí oder René Magritte zielen Rauchs Arbeiten nicht darauf ab, die Bourgeoisie zu schockieren oder sexuellen Phantasien Gestalt zu

verleihen. Das liegt vielleicht daran, dass das Kunstpublikum inzwischen äußerst abgestumpft ist und es nur noch wenige Tabus gibt. Wie Rauch kürzlich sagte: »Alles Programmatische und Sektiererische des ›klassischen‹ Surrealismus liegt mir beispielsweise vollkommen fern. Es ist vielmehr ganz einfach so, dass es auf meinen Leinwänden ebenso wie in meinem Denken keine prinzipiellen Zutrittsbeschränkungen gibt.« Stattdessen verwendet Rauch ähnliche Strategien wie sein surrealistischer Landsmann Max Ernst und nähert sich so dessen Sensibilität.

Im vergangenen Winter malte Rauch eine Reihe von Bildern speziell für diese Ausstellung. Wie Oursler und Walker war ihm ein problematischer Galerieraum zugewiesen worden, mit niedrigen Decken und direkt neben einer der Kunst der letzten zwanzig Jahre gewidmeten Dauerausstellung. »Die Rahmensetzung durch die äußeren Gegebenheiten ist in diesem Falle ohnehin von derart strukturbildender Wirkung, dass jede zusätzliche bewusste thematische Eingrenzung meine ›Empfangsstation‹ blockieren würde.« »Diese Bilder wachsen – wie andere Bildgruppen vor ihnen – wie ein ›Hexenring‹ um mich her aus dem Atelierfußboden und folgen dabei keiner stringenten Konzeption.«

Obwohl er anfänglich erwogen hatte, das Thema »Museen« anzusprechen, übernahm die in seinem Atelier entstehende Bilderwelt schnell die Kontrolle über die Gemäldereihe. Jedem Anhänger Rauchs sind die äußerst sichere Hand und die Szenerien sofort vertraut: urbane Randbereiche, die von den für Mitteleuropa typischen, gedrungenen, schlicht verputzten Gebäuden, von schwach erleuchteten Waldhütten und vom Blick hinter Theaterkulissen gekennzeichnet sind. Rauch ist fasziniert von Uniformen und Kostümen und hat eine imaginäre Kollektion entworfen, die ohne weiteres in einen futuristischen Ostblock-Propagandafilm aus der Zeit um 1960 gepasst hätte. Für diese Reihe schuf er auch neue Figuren. Während seine bisherigen Arbeiten oft Männer zeigen, die den Adjutanten Friedrichs des Großen ähneln und wie von Adolph Menzel gemalt wirken, stellt die Gegenwart von Dandys in Jagdröcken und Abendanzügen in Rauchs Repertoire eher etwas Neues dar. Vielleicht träumte der Künstler ja diesmal von der Kostümausstellung »Anglo-Mania: Tradition and Transgression in British Fashion«, die er letztes Jahr im Metropolitan besucht hatte.

In einigen von Rauchs neuen Gemälden wenden sich die Figuren Buchstaben in glühenden Farben zu, die sich zu *para* zusammenfügen. Rauch hofft, damit eine Assoziationskette aus Wörtern mit dieser Vorsilbe in Gang zu setzen: paranormal, parallel, paradox und so weiter. Der Titel, so sagt er, ergab sich »mit spielerischer Zwangsläufigkeit«. Obwohl es zwecklos ist, um weitere Präzisierung zu bitten – auf seinen Leinwänden und in seinem Denken

Anmerkung:
Neo Rauchs Äußerungen sind einem von Robert Ayers für www.artinfo.com geführten Interview mit dem Künstler entnommen.

gibt es schließlich »keine prinzipiellen Zutrittsbeschränkungen« –, sollten wir uns von der Unmöglichkeit, aus seinen Bildern klare Bedeutungen abzuleiten, nicht frustrieren lassen. Wie schon Albert Camus über Sisyphos schrieb: »Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen.«

Werner Spies

Im Sperrgebiet des Glücks

Werner Spies
Professor für Kunstgeschichte, ehemaliger Direktor des Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, lebt in Paris.

Alles zwingt einen, wenn man mit Neo Rauch zusammen ist, auf Details zu achten. Denn man spekuliert, dass nur Genauigkeit einen Schlüssel zu den Riesenbildern des Malers zu liefern vermöge. Diese wirken auf einen wie spanische Herbergen, in denen man das serviert bekommt, was man selbst mitbringt. Man muss in die Syntax des Künstlers einsteigen, die Themen und Motive erkennen, die von einer Leinwand auf die andere überspringen. Darauf angesprochen, findet Neo Rauch die einprägsame Formel von den Bildern, die sich wechselseitig bestäuben. Auf diese Weise besorgt er sich seine Einfälle: »Ich habe Leimruten ausgeworfen.«

Der Argwohn beginnt bei dem Gang ins Atelier. Der Weg führt durch verlassene, staubige, von Leere federnde Räume. Wir passieren ein Inventar an toten Winkeln, verrosteten Apparaturen und Schattenwürfen, das man von einem Kriminalfilm erwartet. Ein gigantisches Vakuum, von Hunderten gusseisernen Säulen bestanden, grenzt an das Karree, in dem sich Neo Rauch von früh bis spät verschanzt. Die riesige Säulenhalle verwandelt sich in der Vorstellung zur »Mezquita«, zur maurischen Moschee in Cordoba. Denn »Tausendundeine Nacht« und bilderreiches Fremdsein in der Welt passen zu diesem Geschichtenerzähler. Vieles bei Neo Rauch flottiert, zieht auf der Leinwand wie im Raumschiff durch Zeiten und Räume. Stilistisch kennen wir derartige Verzerrungen aus den Kompositionen Tintoretts und der Barockmalerei, die zur Verlagerung des Fluchtpunkts greift.

Nachdenklichkeit dominiert das Gespräch. Ein Satz fällt sofort. Seine Bilder stünden nicht auf dem »Terrain des Glücks«. Durchgehend bringe das Malen Albträume hervor: »Im glücklichen Italien fällt mir nichts ein.«

Und in der Tat, verführerisch und schön wirken diese Bilder nur für den ersten Blick. Denn schnell stocken wir vor all den Szenen und Bühnen, die am Abgrund stehen. Wie bei Goya werden Figuren und Handlung von einem Taumel erfasst, der den Betrachter mitzureißen droht.

Die Geschichten, in die man eindringt, liegen beim Angsttraum. Vulkan- ausbrüche, Ausrangiertes, brutale Schlägertypen, pneumatisch aufgefüllte Damen, Schergen, Plattenbauten, Atompilze, Guillotine, Erschießungen, Fleisch, das ein bösartiger Darwinismus ummodellt, scheinen in einen Zustand der Schwerelosigkeit versetzt zu sein. Frauen tauchen selten auf und sind nicht besonders anziehend. Aktdarstellungen und Sexualität werden in dieser virtuellen Welt überflüssig. Dann und wann darf ein kleines Requisite, nach Auskunft des Malers, Lingam spielen. Wenn auf einem Bild »Lamm« angeboten wird, dann steht dahinter das Wissen um Abraham und Isaak, die Angst vor Denunziation und fundamentalistischem Gehorsam oder Fememord.

Aus diesem Grunde wirkt die Umgebung, in die sich der Maler zurückgezogen hat, schnell wie ein unheimlicher, bilderverseuchter Sperrgürtel, in den Neo Rauch wie Tarkowskis »Stalker« Abenteurer und Forschungsreisende mitnimmt. Der Künstler besitzt für diese Expeditionen seine Modelle, nicht zuletzt den Oberförster und seine Horden aus Ernst Jüngers »Marmor- klippen«. Dem grünen Gewand begegnet man in den Bildern regelmäßig. Auch den Revieren, in denen der Oberförster, Jüngers teuflische Variante des »Freischütz«, seine »Schinderhütte« betreibt. Wo man nachfragt, liefert der Künstler konkrete Assoziationen: An den Baracken, die im einen oder anderen Bild auftauchen, radelt er täglich vorbei. In ihnen waren KZ-Häftlinge untergebracht, die für die Junkers-Werke arbeiten mussten: »Solche Schwingungen bleiben am Ort, sie kräuseln sich durch den Raum.« Nichts als harmlos und eindeutig hinzunehmen, dies gilt auch für die Intensität, mit der der Maler den Besucher an andere Plätze begleitet. Immer geht es ihm, wie er etwas emphatisch hinzusetzt, um die »Vitalisierung des Fremden«. Am Tag des Reformationsfestes stehen wir am Pfarrhaus in Röcken, betreten die kleine Kirche, in der Nietzsche getauft wurde, und es wird verständlich, dass auch die Kanzel über dem Altar, der Blick auf das Schlachtfeld bei Lützen, zu dem gehört, was wir in den Bildern wiederfinden. Doch nie führt dies zu einem Regionalismus. Die benennbaren Details gehen in der generellen Apokalypse unter. Zu dem Torkehenden, Richtungslosen der Szenen passt Nietzsches Wort: »Stürzen wir nicht fortwährend? Nach rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Gibt es noch ein Oben und Unten?« Das Material der Bilder passt auch zum zerfetzten Menschen, den Green in seinen Tagebüchern präsentiert: »Man macht einen Roman aus der Sünde, so wie man einen Tisch aus Holz macht.«

Im Gespräch öffnet sich der Maler. Es verblüfft, wie er sich das, was er malt, selbst zu erklären sucht. Es sind Fragebilder, und alle Figuren, meint er, trügen letztlich sein eigenes Gesicht. Er zeigt einen Stolz, der mit der Verbindung mit der Geschichte der DDR, mit Jugendweihe und auch Erinnerungen an Demütigungen und Unfreiheiten leben kann. Man spürt, dass dieser Mann der Generation angehört, die damit begonnen hat, Verbitterung in Energie umzusetzen.

Wichtig bleibt für ihn, dass in Leipzig immer figurativ gemalt wurde. Sein Lehrer Arno Rink habe diese Tradition nach der Wende fortgesetzt. Doch als Maler hat sich Neo Rauch rasch über das erhoben, was zur belächelten Tradition des Figurativen in der DDR gezählt werden kann. Denn, abgesehen vom Irrealismus, auf den wir in einigen der besseren Bilder Mattheuers – »Hinter den sieben Bergen« – stoßen, und abgesehen von der malerischen Freiheit Heisigs, gibt es kaum etwas in der DDR-Kunst, das einen Neo Rauch angekündigt hätte. Seine Bilder suchten trotz anachronistischer Zitate nie einen Eskapismus à la Tübke.

1989 bringt neue Vorbilder. Bei Baselitz, den »Neuen Wilden« entdeckt er die schrille Auflehnung gegen eine akademische Bravheit. Entscheidend wurde für ihn eine Ausstellung von Immendorff; so grell und »unbotmäßig« – eine seiner Lieblingsvokabeln – wollte man selbst sein. Die Absage an Interpretation, zu der er in den eigenen Bildern findet, erhebt sich nun gegen das Doktrinäre des sozialistischen Realismus. In jedem seiner Bilder steht Irritation gegen die entzifferbare Aussage. Irgendwie sind diese Szenen beispiellos. Am ehesten lassen sie an die Traumwelt im »Cremaster-Zyklus« eines Matthew Barney denken. Hier kulminiert eine Tradition, die auf Goyas »Proverbios«, den Surrealismus, »La femme 100 têtes«, »L'âge d'or« oder auf den Traum zurückgeht, den Dalí für Hitchcocks »The House of Dr. Edwardes« entwirft.

Eine Erinnerung lässt einen nicht los, die an Roy Rowlands Spielfilm »The Five Thousand Fingers Of Doctor T.«, in dem die Zwillinge Uncle Whitney und Uncle Judson, durch einen langen siamesischen Vollbart verbunden, und Dr. Terwilliker den kleinen Bartholomew Collins terrorisieren. Man denkt an den manifesten Trauminhalt, den Freud beschreibt und der alles in unverbundene Bilder zerfallen lässt. Und wie im manifesten Trauminhalt die zentri- fugalen Kräfte an der Kausalität des Geschehens zerren, zerrt es in Neo Rauchs Bildern. Dazu trägt nicht zuletzt das Spiel mit den »false perspectives« bei. Hogarth spielt in seinem berühmten Stich für Brook Taylors »Method of Perspective Made Easy« auf durchtriebene Weise mit falschen Nachbar- schaften. Neo Rauch bejaht diese Nähe. Er erwähnt den Text, den Lichtenberg Hogarth gewidmet hat. Nicht nur Räume und Inhalte kämpfen gegeneinander,

auch die Farbgebung desorientiert. Manche aufgeheizten Effekte lassen an Kubricks entzündete Visionen der »Space Odyssey« denken. Eine Welt von Astralleibern tritt neben die Realität. Die Wirkung liegt nicht in der Phantasmagorie von Farben, sondern in der Fähigkeit, Buntheit so einzusetzen, dass sie als ein Ausfall von Farbe erscheint. Dies gilt für all die Bilder, die mit dünnem Farbauftrag gemalt werden und die eher zur flächigen Reklamesprache als zum Museum greifen. Der Vereinfachung des Kolorits entspricht der klare Umriss der Figuren, die in einem Teil der Bilder eine Art Synthese aus Goyas Kartons für die Tapisserien und den Illustrationen zu »Struwelpeter« zustande bringen. Es gibt Arbeiten, bei denen der Ausfall einer Primärfarbe sichtbar wird. Die Wirkung lässt an vierfarbige Probedrucke denken, in denen abwechselnd Platten für Gelb, Blau oder Rot fehlen. Der Maler spricht im Hinblick darauf von der »Fülle, der etwas fehlen soll«.

Der Aufenthalt im Atelier verlockt dazu, nach Spuren und Indizien Ausschau zu halten, die etwas über den Entstehungsprozess der Bilder verraten. Ich muss gestehen, noch nie wurde eine solche Erwartung stärker enttäuscht. Denn diese Bilder, die so offensichtlich Heteroklites zusammenführen, fordern auf, nach greifbaren Quellen zu suchen. Die wie eine Collage zusammengestückelte Welt lebt, und das bejaht der Maler, von Implantaten; könnte man dann nicht den Produktionsprozess rekonstruieren?

Doch es gibt keine erkennbaren Quellen. Er verwende kein visuelles Fremdmaterial. Und er schwört, dass er nichts versteckt halte. Es gebe nicht einmal Vorzeichnungen, alles entstehe auf der Leinwand. Sein Material lieferten weitgehend Träume. Sie führten zu dem, was er ungeplante Bilder nennen wolle. Ganze Szenen habe er im Traum vor sich gesehen. Er male in der Erinnerung abgespeicherte Bilder.

Auf diese Weise gelingt es ihm, könnte man folgern, die Nahtstellen des Realen zu verbergen und aus seiner Malerei das künstlerische Äquivalent des perfekten Verbrechens zu machen. Der Entstehungsprozess hinterlässt keine Indizien. Traum, Automatismus, visionäre Überwucherung: Es ist Neo Rauch gelungen, bei der Tradition eines surrealistischen Verismus anzuknüpfen.



All works oil on canvas / Alle Arbeiten Öl auf Leinwand



Para

2007
59 × 157³/₄ in / 150 × 400 cm



Vater

2007
78¾ x 59 in / 200 x 150 cm





Der nächste Zug

2007
59 x 78 1/4 in / 150 x 200 cm



Meisterschüler

2007
19²/₃ x 15³/₄ in / 50 x 40 cm



Der Ritt

2007
15³/₄ x 19²/₃ in / 40 x 50 cm



Die Fuge

2007

118 x 165 1/2 in / 300 x 420 cm



Jagdzimmer

2007
43 1/3 x 63 in / 110 x 160 cm

Der Gärtner

2007
19²/₈ x 15³/₄ in / 50 x 40 cm



Paranoia

2007

19²/₃ x 59 in / 50 x 150 cm





Goldgrube

2007
31½ x 63 in / 80 x 160 cm



Vorort

2007
59 x 98 1/4 in / 150 x 250 cm

Die Flamme

2007
43 1/2 x 63 in / 110 x 160 cm



Am Waldsaum

2007
19²/₃ x 15³/₄ in / 50 x 40 cm





Warten auf die Barbaren

2007
59 x 157³/₄ in / 150 x 400 cm





Selection of Texts on the
Work of Neo Rauch / Eine Auswahl von Texten
zum Werk Neo Rauchs

Neo Rauch

“What I want to do is
catch those
few seconds before some
possible excess.”*

—

SELECTED TEXTS

[*] Conversation between **Klaus Werner** and **Neo Rauch** on 18 February 1997, in: *Neo Rauch. Manöver*, (cat.) Galerie EIGEN+ART, Leipzig, 17 April–31 May 1997, p. 6.

1997	2005
Harald Kunde <i>Battles that Fill the Field</i> 53	Stephen Little <i>Neo Rauch. Works 1994–2002</i> 67
Klaus Werner, Neo Rauch <i>Conversation</i> 53	Wolfgang Büscher <i>German Motifs</i> 68
Norman Rosenthal <i>A Small Observation from London</i> 55	2006
Robert Fleck <i>Neo Rauch</i> 55	Artur Lubow <i>The New Leipzig School</i> 69
Ulf Küster <i>Rauch's Landscapes</i> 56	Holger Liebs <i>Germany, a Winter's Tale</i> 70
Harald Kunde <i>Artefact and Labour</i> 57	Rudij Bergmann <i>Familiarity Blown Away</i> 70
2000	Meinhard Michael <i>From Behind the Mirror of the Times</i> 70
Thomas Wagner <i>A Chunk of Antarctica on its Return Flight</i> 58	Holger Liebs <i>Nothing Embarrasses me Now</i> 71
Bernhart Schwenk <i>Night Work in Defence of Red, Yellow and Blue</i> 59	Meinhard Michael <i>The Writing on the Wall</i> 72
Hubertus Von Amelunxen <i>Rubber-stamped Horizons</i> 61	Markus Brüderlin <i>Preface</i> 72
Harald Kunde <i>The Calm Before the Storm</i> 61	Harald Kunde <i>Role-play and Rebellion</i> 72
2002	Holger Broecker <i>The Touchstone of Painting. Neo Rauch's Pictorial Concept and Work Development</i> 73
Roberta Smith <i>Neo Rauch</i> 63	Gottfried Boehm <i>Suddenly, this Overall View. Neo Rauch's Use of Color and Imagination</i> 73
Lynne Cooke <i>Neo Rauch</i> 63	Gernot Böhme <i>After-Images. On the Historical Place of Neo Rauch's Paintings</i> 74
Daniel Birnbaum <i>Neo Rauch & The Vicious Circle</i> 64	Werner Hofmann <i>In the Tumult of Episodes</i> 75
Alison M. Gingeras <i>Neo Rauch. A Peristaltic Filtration System in the River of Time</i> 64	Björn Achenbach, Egbert Pietsch, Robert Schimke <i>That is Not a Blue Horse. It is a Picture</i> 75
2004	Ulrich Clewing <i>A True Star of the Screen</i> 75
Niklas Maak <i>The Superpainter</i> 65	Tim Sommer <i>The Outpost of the Self</i> 76
Axel Hecht, Tim Sommer <i>The Civil War Spreads into the Paintings</i> 65	Thomas Wagner <i>Fantastic Maneuvers</i> 76
Harald Kunde <i>Scattered Units</i> 66	Uta Baier <i>Pictures from the Corner of your Eye</i> 76
	Peter Geimer <i>The Empty Speech Balloons</i> 76
	Werner Spies <i>The Volcanoes</i> 76
	Celia Isabel Gaissert <i>Violence in View. The Time Cycle of Neo Rauch</i> 77

2007
Robert Ayers <i>Interview with Neo Rauch</i> 78
The Metropolitan Museum of Art <i>Interview with Neo Rauch</i> 78
Biography / Bibliography 113

Battles that Fill the Field

Neo Rauch's aim has always been openness to the changing times—while safeguarding a healthy mistrust of the dictates of the age. With the years, this has become for him a state of mind, and a prerequisite for the original way he has gone—certainly since the fading of his expressive gestures at the end of the 1980s. He grew up in the cultural desert of a small town and studied in the tradition-rich Leipzig Academy—so his biographical reasons for keeping his distance from the fashionable mainstream were established early; the fact that he nevertheless did not become a querulous foot soldier of art, but developed his own imagery of almost retarding modernity, can be seen as a piece of luck in Germany's East-West division. The internal melding of two value systems at the right moment, and above all, in the right personal sounding-board, brought about paintings in which can be seen the traces of the completed maneuver: fractures, dissonances, composite creatures.

HARALD KUNDE

Flächendeckende Gefechte (Battles that Fill the Field), in: *Neo Rauch. Manöver*, (cat.) Galerie EIGEN+ART, Leipzig, 17 April–31 May 1997, pp. 2–4.

Conversation between Klaus Werner and Neo Rauch

Klaus Werner: It is probably pointless to ask: What are the people doing? But it's a question that keeps being asked when members of the public look at your paintings. I certainly notice that everyone is under great pressure to be busy—a pressure that is somewhere between a game and a coercion. Any result appears completely by-the-by. Does anything here obey the laws of reason?

Neo Rauch: That's hard to say. What I want to do is catch those few seconds before some possible excess. If you could get the impression that the boy there is spending hours moving his two toy tanks a few centimeters forward and back—so that tense concentration is created and expressed in this minimal movement, then I would be content.

Klaus Werner: Are these figures capable of excess? You get the impression that they are obsessive and silent players—harmless figures who are attempting a strange population of the surface of a painting. But the explosion-like and the exploding—the tension—tends to travel more from the space to the figures than from the figures to the space.

Neo Rauch: No, the figures are more or less equals with toy cars, cook pots and drawers when it comes to being the bearers of meaning. There is hardly any difference in the intensity of the artistic saturation and if there is, then it is not to give a figure more meaning; rather, it is there because the picture demands a thicker fabric in this area. What I want is for the elements in the painting—color, form, the interlocking spaces inside it—all to suggest an impression of tension just about to break. And the figures have a role to play in that, as far as they can. (...)

Klaus Werner: You cleverly retreat from yourself, that is, when you get the feeling that things are getting a bit out of

hand, you close the picture up and you reappear in a new one, usually behind your colleagues' backs. There have been three, four, radical changes. Not so direct, not all that strict, but still very clear.

Neo Rauch: I feel a bit like the Indian who asks the taxi driver to stop every two kilometers so that his soul can catch up. I often tarry for what seems like far too long in a rather embarrassing manner, simply because I have the feeling that, when reason has rushed on ahead, it corresponds with the core of my being. (...)

Neo Rauch: It is really about the structure of the painting, and it is certainly possible that the things I do in the way of enriching the surface run counter to the effect of space, or are a hindrance to the telling of the story. In such cases I still reveal myself as a painter. Ultimately, painting is the most important thing, even if it doesn't seem that way at that moment.

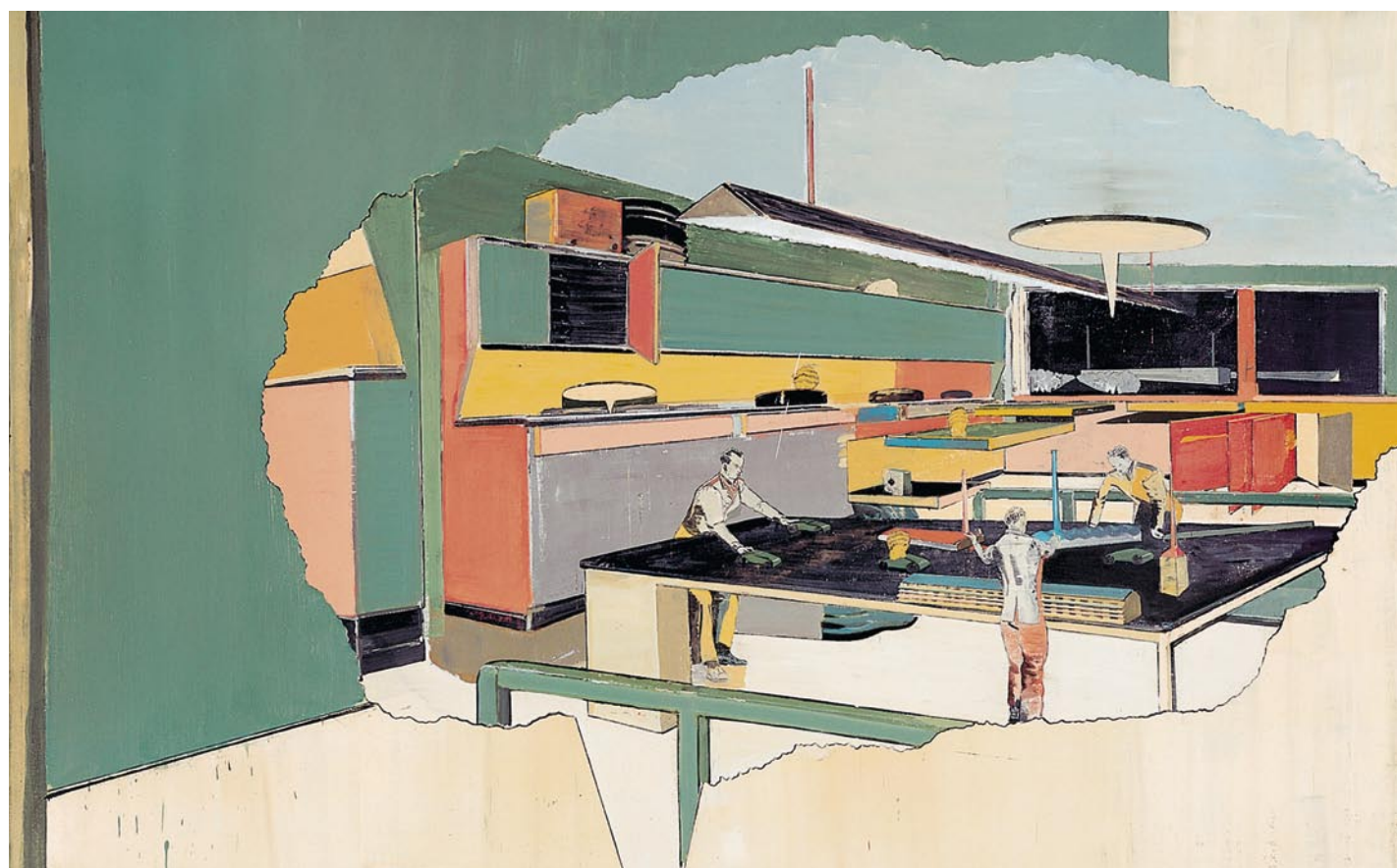
Klaus Werner: Okay, but then I have to ask—what is painting, as you define it in your language?

Neo Rauch: Responsible use of the elementary ingredients of color, form, and composition. (...)

Neo Rauch: I am currently reading a text by Sol Lewitt in which he talks about how he works. He says he takes the simplest, most meaningless basic forms, which are the grammar of his painting, and varies and combines them. And what comes out is his real language. This approach appeals to me, as foreign to my own as it at first appears, but basically, at some point I have a very limited interest in history, as meticulously as I may have set it out. I am really only still interested in the image and the text between the lines, or the strange animal in the cage, for whose description we have no popular conceptuality. (...)

Klaus Werner: There are two—I wouldn't like to call them objects—but two motifs which keep appearing in recent years. One of them is the alchemical aroma of a good kitchen (with all that goes with it) and its quasi-militaristic equipment. There must be more to that than haute cuisine and the sand table?

Neo Rauch: (...) My real work in the abstract sense is the production of pictures, and my hobby is the subjects.



Nachtarbeit, 1997, oil on canvas, 78¼ × 126 in / 200 × 320 cm

That is the problem from my free time that I take with me to work. And so there are a lot of points at which the seemingly irreconcilable areas of kitchens, barracks, workshops, and nurseries intersect. When I draw all these things together into one place from every point of the mental compass—that's when it gets interesting for me. Because all these elements have a lot to do with me, and also introduce atmospheric components, which painting has to take into account. (...)

Klaus Werner: This principle of designing a space which appears as a confrontation of your own fears with the props of fear, was taken up by surrealism relatively early and was tried out in a relatively large number of variations. But I think that "surrealism" is the wrong description for your work. There is a much greater fragmentation. The artifacts do not function from the very beginning as symbols of disaster and they do not make us feel afraid. The "what if" becomes more of a vanishing point of human helplessness. But, when the

mechanical utopias have failed, it could get serious ...

Neo Rauch: The surrealistic principle and this psychological automatism have only limited application with me. There is an effort to make it readable, decodable. But there is a selection process which extends over several phases, and it is during these that I choose—from all the variations I can think of—and decide on, initially, the most impertinent—that is, as far as its realization is within my capabilities. This is the one I then put to the test of painting. If all goes well, the impertinence stands out and gives the previous inventory a further link in the fabric of my private iconography. (...)

Neo Rauch: I am very interested in this Plexiglas distancing sheet between the observer and what he perceives. The window motif of the painting is something that has always fascinated and captivated me. The notion of standing there in front of a thick glass plate, which opens up in a wall and reveals a view into a parallel world which obeys laws

that are barely compatible with our rational comprehension, is the most desirable simulation of an extra-sensory perception using the sensory instrumentation of the painter. The perspective which reveals itself in interlocking actions on the canvas runs at right angles to our rational field of action, like the diagonal thread of a web which can stabilize the material of our life. So far as that goes, I can afford to include even deeply contaminated areas such as barracks and so on in my world of images, because this prismatic displacement makes them undergo a process of improvement, just like the rather strange people who are hell bent on believing I have a bizarre, serial obsession and that they have to underline it at every opportunity. (...)

Neo Rauch: The man on the moon's view of events would be the ideal observation point. The rigorous removal of the dynamic from our life processes, which are so strongly formed by the dynamic element, right now and increasingly, seems to me to be an inescapable proc-

ess, without which my work would not be possible.

Klaus Werner: You are committing yourself to an "it," a neuter, a part of the whole, a derivation of incomplete and fragile memories and you fear the apodictic maxim "I create the world from my center." Correct?

Neo Rauch: If I can't have the perspective of the man on the moon, then I at least have the glimpse out of the corner of my eye. Perception via the corner of the eye is actually, in its poetic substance, like a dream. Everyone has experienced it. You perceive something in your peripheral vision, turn towards it, and it is gone. I might add that I regularly check the signal quality of my paintings from this perspective.

Klaus Werner: In response to yourself, what you perceive?

Neo Rauch: Yes, I also look at them with a salamander perspective. The axis of view is at right angles to the longitudinal axis of the head. This crossing of the vectors of reason and sense may well be enhanced by an aversion to the cerebral nature of the artistic environment. In any case, that's how I test their compositional soundness on the one hand and, on the other, the phantom-like character of their portrayal while employing a kind of regression into childhood. On several occasions, to my great pleasure, there have been comments to the effect that here a climate of color and form has taken effect which is somehow reminiscent of the early 60s.

Klaus Werner: I associate it just as much with the 1930s as the 1960s.

Neo Rauch: Could be. There are parallels and, thank God, I never knew the 1930s, but I do remember the 1960s, and that is—since you are asking about what moves me—my way of selecting. I have turned to a mood, or a level of perception that I had back then, when I was 3, 4, or 5 years old. At first it was subconscious, but increasingly it became intentional. It's a small child's view of the world. To a small child, the world still seems very magical.

Klaus Werner: A small child also still trusts its guiding figures—the real and the magical.

Neo Rauch: A lot of things don't really work through allocation and content

but through forms and colors and via this view of things which is still very immediate and which receives the demonic in things and in moments very clearly. That gets lost over the years. A young person growing up lives in a very prosaic world.

KLAUS WERNER

Conversation between **Klaus Werner** and **Neo Rauch** on 18 February 1997, in: *Neo Rauch. Manöver*, (cat.) Galerie EIGEN + ART, Leipzig, 17 April–31 May 1997, pp. 6–20.

A Small Observation from London

Neo Rauch is an exemplary painter of this strange Post-Modern history (...). He gives us landscape and staffage with their own epic mythologies and metaphysical unrealities and which yet we can recognize. His heroes are men who work and even fight with resignation and without purpose, and yet have their own strange dignity. Neo Rauch in his color, which is nostalgically industrial in its tonality, in his drawings and compositional ambition, which hovers between dream and reality, is located very specifically in the true history of his own surroundings, and thus achieves its own universality.

NORMAN ROSENTHAL

A Small Observation from London, in: Herwig Guratzsch (ed.): *Neo Rauch*, (cat.) Kunstpreis Leipziger Volkszeitung 1997, p. 15.

Neo Rauch

Neo Rauch's (...) work is a personal response to the question of how Painting might regain its vitality and penetrative power today. Their immediate impact comes from their simultaneous revelation of a certain Expressionist origin

whilst describing an idiosyncratic deviation from precisely this. As with most young painters of the late 1990s who are of any interest, Neo Rauch enacts the art of painting as a convergence of inspirational energy flowing from different sources, however without the naivety of artists of the early 1980s. Neo Rauch's (...) pictures are equally removed from the Realist paradigm of the former socialist hemisphere as it is from the monochromatic notion, which has been an important factor in West European painting since 1985. However, Rauch's works incorporate elements from both, as such contributing actively to contemporary painting. Moreover, what distinguishes Neo Rauch from "western" colleagues of importance is that his art does not insist on immediately shocking the viewer. This is due to particular personal experiences, making the paintings all the more authentic.

What surprises the viewer most about Neo Rauch's (...) works is his use of color. (...) [They] seem to be more consciously thought in color. They reveal a chromatic structure, which has perhaps always been central to Rauch's work, even during the earlier expressionistic period with its characteristic somberness. However, the colors are in themselves surprising, being oddly off-tone as well as uncannily luminous. Interestingly enough this is similar at least to (those non-black areas in) earlier paintings. In opposition not only to traditional modern European painting in its quest for a universally applicable form of abstraction since the turn of the 20th century, but also to the majority of contemporary "Western" artists, Rauch's use of color is by no means triumphant. Nor does his style of color-field painting reveal organic tendencies inherent to the academic or neo-academic approach. The subtle mixture of muted colors acts primarily as a filter, serving to retain and render visible the underlying, life-affirming source of light.

This brings two art-historical references to mind. Firstly, anonymous depictions and the use of still-lives characterizing Rauch's recent work conjure up the coloration and atmosphere of American pre-Pop painting of the late Fifties. Here, artists discovered that the bounds im-



Neid, 1999, oil on canvas, 78¾ × 118½ in / 200 × 300 cm

posed by expressionist self-reference could be transcended by using anonymous and stylized images indicative of contemporary life in their paintings, a technique which would be applied, albeit differently, by Gerhard Richter and Sigmar Polke during the 1960s in Europe.

Not only is the implicit modesty of Rauch's color-system the predominant quality of his (...) work, it leads us to the second point of reference. What is of vital importance is that it has its origins in the spectrum of hues and shades specific to everyday life in the GDR. During the socialist era everything from the products on the supermarket shelf to the architecture was immersed in a unique kind of washed-out and impure coloring. This color-scheme in particular was one of a series of socialist fundamentals. The goal of product design was not to captivate the consumer and to make him buy. The results were more often than not reminiscent of 1950s design. However,

in contrast to the brash repertoire of advertising in the consumerist nations, the socialist equivalent irrefutably has a certain charm. Paradoxically enough, one could describe Neo Rauch's attempt at creating a novel, forward-looking color-system by recycling the decidedly specific, but almost forgotten, GDR-atmosphere as his major artistic achievement.

ROBERT FLECK

Neo Rauch, in: *Neo Rauch*, (cat.) Kunstpreis Leipziger Volkszeitung 1997, pp. 18–19.

Rauch's Landscapes

Does the urban landscape surrounding Neo Rauch have anything to do with his paintings? I think so. Indeed, Neo Rauch lives and works in precisely those landscapes he paints. But he is not a landscape artist in the classical sense. Rauch is neither an outdoor painter, nor are his paintings transpositions of Plagwitz impressions done as sketches outdoor, as is the case in 18th-century landscape painting for instance.

(...) However, contrary to common expectation, Neo Rauch is not a madly gesticulating painter, intent on playing hide-and-seek with himself and his spontaneous pictorial decisions. For him painting implies heedful reflection, not necessarily needing the guidance offered by the preliminary sketch. He approaches

the final image gradually, by means of a complicated intellectual process. Watching Rauch work, especially with regard to the sheer size of the formats he chooses, he is often seen walking away from the canvas, squinting to compare if the painted image resembles the blueprint he has in mind. ULF KÜSTER

Rauch's Landscapes, in: *Neo Rauch*, (cat.) Kunstpreis Leipziger Volkszeitung 1997, pp. 36–37.

Artefact and Labour

Without causing a great din in the process, adhering to traditional virtues of his trade and with a pronounced narrative will, Rauch is at work on the specifically 1990s notion of the Image. Although his subject matter seems clear, his works function as ambivalent signals from a disturbing realm beyond. They do not resist definition yet never expose themselves fully. They seem to be suspended in a world parallel to normal sensory experience, memory and dream, attaining this state through a process of gradual saturation. Using tiny sketches as an impetus, Rauch delineates the contours of the depicted scene directly onto the canvas, thereafter letting himself be guided by the intrinsic demands of the image. What he is clearly aiming at is an interplay of formal stringency with painterly liberation of a high standard. This oscillation is occasionally known to generate an intuitive trance of sorts. Rauch performs his aesthetic experiment, which perhaps resembles a great puzzle, by stratifying diverse pictorial insertions with a perspectival playfulness, interweaving fragments of words and images abounding in texture and detail. Significantly, in so doing, Rauch is primarily intent on responding to the compositional problems the image poses, content and subject-matter being subordinate. In this respect, Neo Rauch is not a representational painter.

Moreover, Rauch's works are ordered thematically. Upon completing his years



Losung, 1998, oil on canvas, 118½ × 78¾ in / 300 × 200 cm

of study at the academy, marked by Neo-expressionist gesticulations of the “angry young man,” a phase of re-orientation and stabilization ensued, the essence of which fuels his work to this day. He went about cultivating a kind of vivid, emblematic vocabulary of images and paradigmatic scenery. His favorite motifs reappear cyclically, always slightly amended or recontextualized, this inventory offering the viewer gradual access to a very particular *Weltanschauung*. The landscapes featured in his paintings are mostly flat, seemingly reminiscent of the lowlands around Leipzig with their characteristic reservoirs, open-cut mines and electricity lines. Radio control towers and barracks punctuate the perspectival funnel they are depicted in. And yet they resemble an indefinable no-man’s land. Symbolic precision rather than geographical parity is what Rauch is after. This type of landscape represents the residual essence of human activity, in this capacity bearing witness to our present predicament.

(...) However, the dockyards, tank factories and hangars function as props for those enigmatic beings inhabiting them. His poker-faced cast is completely absorbed in tasks and actions, which do not seem to have a clear goal. Rauch’s protagonists are content to perform their respective projects in the subjunctive mood, paralyzed the very second they begin to move, as if they were somnambulists suddenly aware that they are being watched. In this theatre of conjecture and potential Rauch creates a tight web of associations, allowing him to remain absent for the most part, appearing only occasionally as the “puppeteer.” He is a (self-)critical narrator, whose constant reflection upon himself and the content of his stories enables him to regulate the pace and measure of his work all the more judiciously.

(...) They [the figures] exude a pathological inability to intervene, an ineffable fear of action. One might readily suspect Neo Rauch of exorcising himself of his own paralysis by means of an empathetic cast. Ultimately, (...) only those who possess not only the necessary receptors but also the ability to decipher the given transmission, those who are genuinely receptive of the privileged

moment of illumination will overcome this condition. Such pathos does not occur frequently in Rauch’s oeuvre, but when it does, it operates to disclose a latent core of irony, which the artist ingeniously camouflages with views of interiors, blocks of color and other optic barriers. His clipped and cropped lads in tidy overalls and lace-up boots seem haunted by that amphibious creature of desire and awkwardly restricted by the dogmas of composition. Yet simultaneously they are protected and exempted from all possible consequences the drama they are implicated in could have, were it taking place in the real world.

HARALD KUNDE

Artefact and Labour, in: *Neo Rauch*, (cat.) Kunstpreis Leipziger Volkszeitung 1997, pp. 58–59.

A Chunk of Antarctica on its Return Flight

Circulation or pictorial logic. These pictures are marked by incessant maneuvers. They function as the exercise grounds for some unknown case of emergency of which nobody is able to anticipate the outcome. They involve procedures of dislocation, rearrangement, superimposition, duplication and juxtaposition. Disparate elements converge without adhering to any conventional pictorial logic. Rather than attempting a representational translation of external reality, Rauch’s paintings rely on similarity and the subtle use of color, not reproductions. Are they constructed according to the logic of the collage, seeking to reconcile polar opposites by forcing these into a powerfully meaningful proximity? Do they resemble montages which, beyond the works’ conscious inclusion of “empty space,” establish narrative sequences with shifting perspectives and changing viewpoints? Or do Rauch’s paintings aim at intensifying what they represent to the extent of freeze-framing a state of dialectic stasis?

Perhaps it is safest to speak of configurations, of a complex, interlocking pictorial order, in which the constitutive elements of the overall image are isolated from one another and thus forced into a reciprocal interrelationship. Often, the depicted scenarios possess the quality of a daydream. In this connection, Rauch’s use of space is not homogeneous and unambiguous as an area in which objects appear familiar or clearly decipherable. The artist structures space—as is also the case in movies—in terms of movement through time, of course without specifically defining any particular temporal sequence. The very motion of the eye racing from one scene or segment of the picture to the next distances the objects from their mundane surroundings, making them shine anew beneath a meaningful foreignness. The past blends with the future, the familiar with the enigmatic. The intellectual approach which thus assumes pictorial form critically examines societal predicaments by ignoring the dynamics of evolution and transposing polar opposites into a single time-space context. All the determinants of the final images are merely set pieces. The central vanishing point literally opens the pictorial surface as a window of the imagination; the monochrome unity of the depicted objects and the background, the furnishings, echeloned interiors and buildings resembling theatre backdrops, as well as sudden shifts of dimension, serve to define the overall picture as a model construct. Everything is now at the painter’s disposal—the picture plane has become a site of planning, appropriation and arbitrary control, exploitable to variously conjure memory, depict action and narrative, or to experiment with the effects of autonomous expanses of pure color. In this way, and through consciously manipulating various different configurations, Rauch generates a process of circulation. Narrative fragments, abstract fields of color, visual references, color correspondences, patterns and scenes are set into constant orbit without ever allowing the viewer’s eye to settle on any single element, as this would conceivably enable him to find the key to understanding the whole. Such a dynamic pictorial logic undoubtedly redefines

the entire system of painting whilst also reflecting the heterogeneous nature of our present day. Under these conditions, a naïve style of realism seems just as inappropriate as the recent tendency in painting to idealize color. Representational painting has become a hybrid integrating a broad scope of elements taken from the construction kit of history. Two opposing artistic traditions of the second half of the 20th century are integral parts of this idiosyncratic visual order: East bloc figurative painting on the one hand and abstract painting of the Western variety on the other. The illustration of a static conception of the world has been replaced by an art of internal self-reference. In response to the crisis of authenticity, Rauch’s works disrupt the viewer’s perception by oscillating between narration and emotion, seemingly meaningful perspectives and sections of pure color. The interplay of narrative fragments and color planes promises journeys through realms in which distinctions between the temporal ecstasies of past, present and future dissipate. Any components seeking to unify the overall image are continually disrupted by a powerful centrifugal force with the tendency of dissolving totality. Any sense of homogeneity attained by these paintings remains in a precarious state of temporary balance.

Overpainting or narrative logic.

“A landscape somewhere between the steppes and the savanna, a Prussian blue sky with two enormous clouds floating along as if held together by wire skeletons of unknown construction, the larger one on the left looking like an inflatable animal from an amusement park that has released itself from its leash, or like a chunk of Antarctica on its return flight...” There are subcutaneous connections—in terms of their style, use of metaphor and dialectic structure—between Heiner Müller’s “Bildbeschreibung” (“description of pictures”) and the works by Neo Rauch. These too are dramas enacted from memory. The artist deploys a procedure of painting through and over historic constellations which have grown increasingly incomprehensible and can therefore only be distilled into images offering self-commentaries beyond their immediate op-

tical presence. They do not actually recount a coherent story, they merely appear as if they potentially could. The postscript by Heiner Müller to his own text may also be applied to Neo Rauch’s paintings: “The plot is arbitrary as its consequences are locked in the past as explosions of memory within a defunct dramatic apparatus.” Rauch’s paintings depict universal landscapes that have become inhomogeneous and whose narrative coherence has been blown into smithereens. These complex images address processes of production. They reveal a constructive urge that does not shy away from reality as it has been firmly laid down by history, but rather deals with this both as a challenge and as an invention. “It is reality itself which creates opportunities,” writes Robert Musil, “and nothing would be more wrong than to deny this.”

(...) As linear narratives can no longer evolve within the context of an increasingly circular mode of painting, the cast featured in Rauch’s pictures also consists of hybrid figures. Their function resembles that of a clockwork. Beyond any psychological considerations, their poses recall the cardboard cut-out mannequins of shop windows and showcases of the 1950s and 60s. In spite of their constant tinkering about, they are incapable of engaging in any real form of action to change the world they live in. These “mechanics of progress” seem to have been overcome by a kind of paralysis. Rather than appearing as icons of solitude and alienation, they have shriveled into functional agents left behind like husks by some withered collective. THOMAS WAGNER

A Chunk of Antarctica on its Return Flight, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (cat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, Munich; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000, pp. 13–18.

Night Work in Defence of Red, Yellow and Blue

Considering the overwhelming proportion of men in Rauch’s pictures, one is tempted to see his oeuvre as portraying a “man’s world”. Yet the men are only superficially heroes, leaders, movers and shakers. Rather, one feels like the little boy who wants to carry on believing as long as possible that his father is a daring world conqueror, even though he has already begun to suspect that the truth is somewhat different. Yet the artist does not for one second think that he is Lord of the Pictures: the poses he presents are too showy, the action is too much like an “exercise”—a gigantic “as if.” All too often, the triumphal gesture is made relative by the broken coloration. Rauch’s representations are stage-sets or set-ups for an experiment; they are by no means historical paintings.

(...) In so doing, Rauch presents the artist as the prototype of the modern self-employed individual, resolutely casting off the romantic concept of the artist suffering from terminal Weltschmerz. Today’s artists must define their positions themselves, actively determine what jobs they are prepared to carry out, and go out into the world to win commissions. But as ever, this implies accepting that nothing will ever get done entirely, that plans will never be completely realized. Art is—as may be plainly seen—work that never gets finished. For creating art entails far more than carrying out the next commission—it is an inner attitude. Starting out from the perspective sketched here, Rauch’s works gradually reveal a broad spectrum—an inexhaustible source—of interpretative strategies for laying bare the pictures’ inner layers. They are not finished representations, rounded-off narratives; large stretches of canvas remain non-representational, resembling as yet fallow fields waiting to be cultivat-



Lehre, 1999, oil on canvas, 78¾ × 98½ in / 200 × 250 cm

ed. Signs, traces of change and activity, of something happening, are contrasted with passive, stiller regions—areas of stagnation in a busy world of production. It is the visual contrasts, not the narrative ones, that charge the pictures with energy. The visual dimensions, such as the structure of space, the arrangement of the figures, and depth of perspective, stand as independent metaphors for themselves. Criteria of pictorial construction such as emphasis, clarity of line, bordering, representational precision, or shadowing are not simply formal structural elements but qualitative means of gauging the picture. The application of paint and choice of colors are no longer subordinate instruments of representation but constituent elements of

an internal apparatus. Neo Rauch is no teller of tales, even if he works with narrative elements and motifs. Rather, his pictures are still-lives, symbols of picture-making; he creates, as it were, an emblemology of painting. To experience his pictures thus, the observer must free himself or herself from the compulsion to read a story into them, from the urge to decipher their meaning. Rauch's pictures precisely do not strive to establish connections with what has already been seen, with the familiar. If the observer succeeds in avoiding this trap, the pictures reveal a broad and variegated visual code. Although springing from personal and historical experience, they are self-sufficient creations, metaphorical constellations. They create only an exterior

framework for a more profound content whose significance stretches far beyond the bounds of art.

BERNHART SCHWENK

Night Work in Defence of Red, Yellow and Blue, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (cat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, Munich; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000, pp. 19–25.

Rubber-stamped Horizons

In Neo Rauch's heterogeneous spaces, time is heaped up into colors that are forms and into forms that are colors, strewn between the protagonists of his pictures, creating a situation that borders on a massive implosion. "I seek to capture the moment before a possible excess," says the artist in a conversation with Klaus Werner. What is taking place in these pictures is, so to speak, still being forestalled. People and objects stand under the roof of time which threatens to fall in on them at any moment—a disaster that can only just be averted through a kind of moratorium of the setting, only just and only for the moment, for every gaze that touches the pictures can cause their carefully negotiated consensus to collapse. One might conclude that Neo Rauch is working towards forestalling human fate, as if he had ordered his figures to wait before the door of the law. Thus the horizons of his paintings are not defined by hopelessness. Rather the horizons of possible perspective, presented as coloring like paragraphs in a layered text, reinforce the absurd sensitivities of his protagonists' tenacious waiting. But what are they waiting for? As figures in a set piece, they are waiting for a context in which they can be presented and configured into an appropriate story. As representatives of humanity, they are waiting for a future that might justify their mere existence in the here and now of their figuration. ("Every figuration is only a pretext for nostalgia," as Jean-François Lyotard once wrote.) And as elements of social integration and tradition, they await the reproducibility of their own efforts—a reproducibility which they otherwise industriously pursue only in terms of the object, in the manufacturing of their existence and in their existence as manufacturers. (I realize that "manufacture" appears inappropriate here, evoking as it does images of decorated factory halls, but everywhere in Neo Rauch's pictures one sees people

working with their hands, hands that are splayed out for action, hands that hold, or are crippled, or are completely absent). Neo Rauch's men are waiting for action because they can neither remember nor forget, because they appear for the moment to be following orders, a moment that is as eternal as it is sudden and that most certainly has not yet arrived.

(...) There is of course something "photographic" about the pictures, even if it is not so much the fashionable aesthetics of 1930s, 40s and 50s' commercial photography (seen from a Western perspective) that meets the eye as the chronological nature of photography, the inevitable precipitation of a single moment out of the passage of time. The realism of Rauch's figures stems from the fashion studio drawings of that era, which for economic and technical reasons were often traced from photographs, and which also transposed the individuality of the photographic image into a form of universal social destiny that transcends the individual. The fragmentary, collage-like nature of the pictures also recalls the photographically Constructivist works of Rodchenko and El Lissitzky, as well as photocollages from Hanna Höch to Martha Rosler. But Rauch leads the photographic fragmentation of the image past the absurdity of a pretentious doctrine to being a primer for a universal doctrine, creating a rebus which cannot be explained in any text, which cannot be encapsulated in any rational scheme.

HUBERTUS VON AMELUNXEN

Rubber-stamped Horizons, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (cat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, Munich; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000, pp. 27–32.

The Calm Before the Storm

Neo Rauch's artistic output is simply remarkable. Since the mid-1990s he has conjured a pictorial universe of almost epic proportions jutting singularly into the turbulence of the present and which, as an apparent anachronism, successfully withstands the latter's inherent fluctuations. Rauch has, unspectacularly yet with great consistency, gradually conquered this terrain; in a medium whose being declared as dead is just as much a commonplace as incessant examples of work disproving this; with an artistic background whose peripheral nature by no means predestined him to participate in the international market; and finally with narratives whose themes and pictorial vocabularies were exhausted and seemingly unusable. So many paradoxes indicate that Rauch is an exceptional artistic personality seeking, through his life and work, to critically examine what is commonly considered as valid, subsequently enriching these preconceptions with the potential of his inquiries. Or, to put it more directly: since Neo Rauch has attained a clear artistic identity, the demand for precisely this type of painting is growing—for these multi-layered visual narratives, for pictures containing such a mixture of temporal quotations and references. Irrefutably, the artist has found an idiosyncratic method of releasing those reservoirs of subliminal energy circulating within the capillary systems of all ages and which again and again break through to the surface. This complex visual order of interlocking components is evidently so powerful, that it deeply inscribes itself in the observer's mind with the unsettling quality of a dream sequence, with the penetrative force of simultaneous episodes that suddenly appear decipherable. Considering the optical tempering that we have been experiencing for some time thanks to flashing images, user-friendly interfaces and other means of processing complex quantities of data, it is at least unusual



ORTER, 2001, oil on paper, 97% x 78% in / 248 x 200 cm

that static images still function: or does this reflect a novel yearning for contemplation and for a receptive praise of slowness, neither conservative nor elitist, but rather driven by ontological necessity?

(...) However, without knowledge of contemporary pictorial strategies, these visions would merely remain depictions of curious episodes taking place in topographically recognizable landscapes. Without the artist's sovereign manipulation of the various elements, fragments and insertions, these pictures would not possess the necessary complexity elevating them as entities of interpretation and therefore as sites of intellectual exchange. They achieve this through tense juxtapositions of expansive, intentionally abstract fields of color with figurations and elements of precise representational draftsmanship. These pillars of Central European art upon which the notions of the picture and ideology are traditionally based, are not reconciled, rather they are left to coincide in all their essential differences: as long as the overall image can tolerate this state of feud, inner conflicts can only be productive. The same goes for perspectival space and two-dimensional close-ups, narrative continuity and textual fragmentation, iconographic content and inner-pictorial staffage in Neo Rauch's works: these polarities, reciprocally integrative and mutually interwoven, create inner tension and serve to establish connections between what has been blasted away and the dramaturgy of memory. For every one of these pictures is also always grounded on the realm of Mnemosyne, from where impulses—in the imperfect tense—are transmitted to the surface of perception. Everything exudes a sense of inertia; the moment immediately before an explosion, before execution, before the enforcement of procrastinated consequences—junctures causing inner films to unreel one last time. Then, the sweeping expanse of the Leipzig lowlands—obstructed by chimney stacks, electricity pylons, intersected by pipelines and artificial basins, disfigured by industrial estates, motorway intersections, airports—rises into the picture. A remaining landscape, testifying to the present, submersed in autumnal light, leaden. The melancholy of abandoned

production and manufacture—power plants, textile factories, open-cut mines resembling stage sets—all washed-out witnesses of an expired age. The wind blows over treeless plains through barracks and garrisons, the soldiers' cries have died away, the screeching of tank-tracks faded—a dreadful echo is all that remains. Pines and aspens planted in orderly rows on renatured slagheaps—substitute woodlands. Since his childhood, Neo Rauch has interiorized the scenarios now serving as the stage on which his painterly productions take place, as the constantly changing dramatic context in which his figures move, these in turn functioning as dummies within an auctorial image-making strategy.

HARALD KUNDE

The Calm Before the Storm, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (cat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, Munich; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000, pp. 33–37.

Neo Rauch

His paintings resemble disjunctive avant-garde theater stage sets from an earlier time. Their confusions of indoor and outdoor space are seconded by painting techniques that move from loosely illustrative to painterly, and back again. The action is left to stereotypically heroic, hard-working men and women who build walls and water ditches, open shores, discuss physics and in their lighter moments participate in vexing quiz shows or play ice hockey in hats and top coats. The figures often seem unanchored, as if taken from an illustrated how-to manual and casually inserted, like dolls, in a setup photograph. (They are imagined and created directly on the canvas, which may be one reason his surfaces are so active.)

ROBERTA SMITH

Neo Rauch, *New York Times* on the web, 26 April 2002.

Neo Rauch

To dub Rauch's *Weltanschauung* dystopian would thus be to misread its more subtly calibrated and tenuous fragility. Cryptic and enigmatic in relation to cause, purpose, and ambition, it cleaves a precarious path between the twin dangers of nostalgia for a lost idyll, an paradisiacal world of social unity and communality, and a blanket condemnation of present conditions as riddled by anomie and despair, moral, social and psychological. This hypertrophied state recalls a similar moment earlier in the twentieth century when the idealism of early Modernist utopian visions, as evidenced in the Bauhaus and de Stijl movements in architecture, design and applied arts, were under siege. Few painters associated with these movements had retained a commitment to figuration in the face of a virulent theorizing of abstraction as the Modernist idiom *par excellence*. Schlemmer was one such exception. By the late thirties, however, his vision had become increasingly constrained and muted. Elsewhere in Europe artists more fixated on the negative undercurrents in the contemporary psyche found increasing confirmation in the changing socio-political conditions for their obsessive preoccupation with the irrational, perverse, erotic, and even scatological. Not surprisingly, distortion and dislocation manifest in the grotesque, abject and aberrant dominated their iconographies. In such times, Delvaux and to a lesser extent, his fellow-countryman Magritte, with whom he shared certain similarities, seemed singularly prescient, focusing as they did on a domestic world whose protagonists, when not self-evidently sleep-walkers, were the occupants of a world parallel to that of the everyday, one whose reality confusingly intersected and blended imperceptibly and indistinguishably with their own. That faint echoes, convoluted traces, of the works of this somewhat eccentric trio of artists might be discerned in the (...) work of Neo Rauch is not pure coincidence. To make such an assertion need not mean indulging in a

game of source spotting; nor is it to impugn a more indirect but nonetheless irresistible instance of diffused influence. Attribute it rather to fall-out from the claim that when history repeats itself it does so the second time as farce not tragedy. Thus it is not necessary to posit a political polemic in Neo Rauch's art: indeed the very opposite is the case. Whereas, formerly, an overtly didactic agenda would have been the order of the day, now something approaching subjective rumination prevails. In allowing the content of his works to emerge largely unanalyzed, that is, by working intuitively rather than prescriptively or programmatically, Rauch is hence as much subject to but by no means more at the mercy of his situation—literal and metaphorical, socio-cultural and autobiographical—than most artists working in a post-World War II milieu. It is the very normality, the ordinariness, of such a position in the contemporary world that at this moment strikes one as odd—odd in the sense of being not quite current. Filtered through a slight time warp, this world evokes a place elsewhere or remembered, encountered at second hand. Temporal dislocation, signaled by details of hairstyle, clothing, industrial models and body-types, is matched by spatial disjunction, as registered through erratic shifts in scale or weird fault-lines interrupting the spatial continuum. The result is a world not quite in sync, not quite of the present, slightly slowed down, like film projected at 16 frames per second instead of the normal 24, film that, moreover, is from antiquated stock, bleached and discolored. In a milieu where labor and production are seemingly permanently locked into slo-mo, it is appropriate that, the protagonists feel like actors but actors of a special type: stand-ins, understudies or seconds, who are readily able to morph themselves into any required role or part, to assume an identity at will, unburdened by the need to reconcile appearance with inner condition; as versatile, in short, as well disciplined ventriloquists dummies. Rauch's world is consequently in equal measure haunting and seductive, disturbing and mesmerizing, in the way that an instance of déjà-vu or a suddenly revenant half-

remembered fragment of a now lost dream may be. Recognition and puzzle-ment collide, ricochet and oscillate, as unstable and unpredictable as Greek tragedy performed in German for an English audience or kabuki presented by an amateur European company in Brazil. That Rauch's work takes the form of painting as distinct from those elaborately constructed fictions so eponymous in contemporary photography, video and film is telling. It is at once a testimony of faith in painting as an artform with a long and esteemed lineage, particularly in that region of the world from which the artist originates, and an implicit critique of the limitations of the camera-based arts: namely that they are at once literal and yet potentially deeply duplicitous, that they either hover on a frozen moment or are doomed to construct conventional narratives unfolding in linear fashion, not withstanding any recourse to flashbacks. No such limitations may be discerned in painting as Rauch deploys it, building an artifice from representational idioms in place of the indexical relations integral to photography and its affiliates. Moreover, given that the semantics of painting inevitably derive from and remain in dialogue with its own internal history, its governing precepts and parameters, it is patently a language best-suited to hypothesis and proposition. Rauch thus offers a memorable and timely reminder of what painting traditionally and conventionally has been understood to be able to effect. LYNNE COOKE

Neo Rauch, (cat.) Bonnefantenmuseum Maastricht; Ostfildern-Ruit 2002, pp. 8–9.

Neo Rauch & The Vicious Circle

Is this how one pictures the angels of history? Their faces are turned toward the past. Where we perceive a chain of events, they see one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of their

feet. The angels would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in their hair and blows in their faces with such violence that they can no longer close their eyes. This storm irresistibly propels them into the future to which their backs are turned, while the pile of bricks before them grows skyward. This storm is what we call progress. The monstrous children will disappear only soon to reappear again, whispering: "Haven't we already coincided in the past? And won't we happen again on the long road, on this long tremulous road, won't we recur eternally?"

DANIEL BIRNBAUM

Neo Rauch, (cat.) Bonnefantenmuseum Maastricht; Ostfildern-Ruit 2002, pp. 10–11.

Neo Rauch

A Peristaltic Filtration System in the River of Time

I view the process of painting as an extraordinarily natural form of discovering the world, almost as natural as breathing. Outwardly it is almost entirely without intention. It is predominantly limited to the process of a concentrated flow. I am deliberately neglecting to contemplate all of the catalytic influences that would have the power to undermine the innocence of this approach because I would like to express a degree of clarity in these lines by way of example. If I view myself as a kind of peristaltic filtration system in the river of time, then it seems appropriate to examine the composition and hence perhaps also the quality of this filtration system.

(...) The constitution of my collection system corresponds to my mental and morphological idiosyncrasies: it has been influenced by animosities and affinities adopted very early on and is therefore modifiable to a limited extent only. To draw a creative benefit from this sobering recognition and declare it the

basis of a far-reaching process of development whose goal is to unravel the peculiar also means to get used to the role of the author. I don't consider my workshop to be part of the flow of time, but rather it is a passenger terminal connected with a dam of time. Its bulky contours cause whirlpools to form and special deposits to collect. These half-awake moments in which the flotsam accumulates in my catch basin and rearranges itself to a new organization are the essence of my painting. Perhaps it is understandable that, for instance, a conscious and deliberate discussion of issues of domestic German cultural policy would have to take place far outside the borders of my workshop. As a private person I would have something to contribute, but other worlds are reflected on my canvases. What is deeper, though, is the question of the circumstances of our collective memory. I expect that the special characteristic of the apparatus I so elaborately described greatly facilitates the identification of archetypal ciphers, and that the measured influx of memory and perception particles can lead to visual condensate of surprising and unpredictable intensity of expression. This is why I believe that I can view painting as the continuation of the dream with other media. My practice does not include trimming what is washed up in the direction of current modes of seeing. I also refrain both from any hierarchization and from a conscious evaluation of my pictorial inventory. This means that elements like Balthus, Vermeer, Tintin, Donald Judd, Donald Duck, agitprop, and cheap advertising garbage can flow together in a furrow of my childhood landscape and generate an intermingled conglomerate of surprising plausibility. Since I paint in a fairly conventional figurative style, which roughly condensed can mean that allegorically ambitious staffage is introduced to landscape or interior settings, the landscape itself can become a flood zone and germination zone for the confusion of foreign material that accumulates. It seems quite reasonable to make use of this landscape of my own development, which in this case serves as reliable and fertile ground for my labors. I am a careful person who even when

making the riskiest of advances needs some semblance of the familiar. In this way, then, amalgamations of the most wondrous kind arise in my central German fields.

(...) The characteristics of quality that I consider important are originality, suggestiveness, and timelessness; (...) *Zeitgeist* painting scrapes at spots that are already sore, while timeless art elevates us from the commonplace and at most incites a delicate phantom pain that indicates the presence of archetypal wounds.

(...) Coming up with titles is often an arduous process because my interest in the etymological roots of even the most banal terms leads me to sediments of meaning that can introduce unexpected impulses to the intentions of the painting. But occasionally a word can trigger a painting. It can happen that a word develops an incredible atmospheric undertow in the direction of a painting that produces itself, where my only duty is to assist. Such moments are precious, and they bring me even closer to my mother tongue, for it is only here that such experiences can occur.

ALISON M. GINGERAS

Neo Rauch's reply: Neo Rauch. A Peristaltic Filtration System in the River of Time, *Flash Art* No. 227, November/December 2002.

The Superpainter

What is the first step towards making a picture? What happens when the painter picks up his brush? The image is outlined with a wide brush, says Rauch: First, spaces are created on the canvas, then they are populated by figures.—Does he ever begin with a figure?—"No. Always with the space." In one painting we see the pale wood of a sawn-up birch tree. "The birch in front of our house is sick," says Rauch. And now it is on the canvas, already in the sawn-up form. That's how short the road can be from reality to image.

(...) The paintings that made Rauch famous amalgamated the two great objective styles of the postwar period—

comic pop in the West and socialist realism in the East. Both styles begin to crack in the surreal centrifuges of Rauch's painting; the figures stumbled through the ruined landscapes of ideology like senseless automatons, Sisyphus-like on their busy road to nowhere, and sometimes this pointless activity appeared very satisfying: Rauch's paintings were the skinned flesh of pop, propaganda turned auto-aggressive—and just happened to show how close the uninhibited cult of the individual in the West was to merciless dedication to the collective. Rauch's paintings showed the destruction left by the faults in the system. His figures look like robots with defective controls; they scratch the varnish of pop culture and uncover mysteries of depth. Rauch consciously plays between the fronts: Modern architecture sticks like a Janus face to a hill—a constructed promise of a brighter life on the one hand, and a threat of grim concrete high-rise depression on the other.

(...) It is no wonder that Neo Rauch loves the interplay of mystery and humor in Beuys' "Lightning with Stag in Its Glare." As with Rauch, the figures hang awkwardly in the picture, reminiscent of the early great eras of painting. Spaces and figures like this can be found in works by Giotto.

Rauch does not like it lukewarm: He values the cool sharpness of Matthew Barney just as much as the dark head of Bacon and Beckmann, and this love of aesthetic extremes is reflected on his CD table: sometimes he listens to punk rock while painting, and sometimes it's Frank Sinatra; sometimes he listens to book recordings, and they especially "make a deep impression on the paint." That too is one of the strange transformations of the outer world into art that one may experience in Neo Rauch's studio. NIKLAS MAAK

Der Übermaler (The Superpainter), *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 5 September 2004, p. 21.

The Civil War Spreads into the Paintings

art: With the fall of the Berlin Wall, established Leipzig painting suddenly became history; you were 29 years old then. How did you deal with this loss of importance?

Neo Rauch: I had to try to cast off from that shore anyway. I had done my swimming certificate there. I just wanted to get out, work my way into my own position. Seen from a great height, these exercises turned out to be an easily seen-through maneuver. I too swung back into a closer orbit around the premises of Leipzig painting. In addition, at the start of the 1990s, there was the general trend towards the new media—the fading out of everything to do with painting. There was a lot of spite. Anyone who kept on painting was the fat boy no-one wanted to play with. It was just not sexy.

art: A difficult time for you?

Neo Rauch: It was a time of serious belt-tightening in the artistic field—but one that I survive alright, making a profit. I suffered a few drastic periods of self-alienation in which I tried to be anyone but myself.

art: It is noticeable that you have remained true to Leipzig.

Neo Rauch: Leipzig was the big wide world for me, even when I was a child. The climate here was completely different from that of Aschersleben, where I grew up. The city, with its early use-by date, had all the charm of a grand old lady who had seen better days. Of course, I was drawn to the college and its teachers and their mannerisms. That was very tempting. And the fact that my colleague Rink could paint a droplet of water on a pumpkin in such a way that you felt you could reach out and wipe it off—that, for me, was the same thing as truly great art.

art: But now that you can live anywhere, why have you chosen Leipzig?

Neo Rauch: It is a place of concentration and inspiration. It is here that I

get my best ideas. The location has the right mix of everything—dissonance and harmony, highly-polished and broken-down. The region is at the intersection of my hereditary family lines. I notice that it is getting more and more important to track down my ties with these places where—to put it emotively—my ancestors once lived and worked. It is a strange thing, but it all contributes to my creative processes. And that's important to me.

art: You are successful above all in America. Is your work regarded there as a German product?

Neo Rauch: That fact appears to play a role in the way the words are received. And rightly so. After all, I'm not Japanese. I'm quite happy to be perceived as a German. The contortions I would have to go through to escape being classified that way would probably cost me dearly.

(...) It's quite tolerable, living among Germans. It's not as if we are amongst the barbarians here. Of course, there is here—as everywhere—an enormous reservoir of miserable behavior and inadequacies. But I have it all in me, everything that annoys me about other people. Otherwise I wouldn't react that way. It's what Heiner Müller so wonderfully describes as the "Aufenthalt im Material" ("living in the material"). I don't want to always be looking at that from the outside.

AXEL HECHT
TIM SOMMER

Der Bürgerkrieg greift auf die Bilder über (The Civil War Spreads into the Paintings, Interview), *art*, no. 12, December 2004, pp. 54–56.

Scattered Units

Neo Rauch's paintings have occupied a unique position in contemporary art for quite a while. Nowhere else can be found such a paradoxical kind of chronicling, a way of working with presumably obsolete tools that nevertheless reveals and creates contemporary resonance. Just as rare is the way Rauch merges issues concerning painting with narrative strate-

gies; the former reflects the enormous tradition of the genre, including each time it has been pronounced dead, and the latter seems to belong more to the novel and film. Yet what stands out most of all is Rauch's visual power of imagination, with which he combines the obvious with the shadowy, the recognizable with the incomprehensible, and forms dissonant units, thus transferring a lasting remembrance to the viewer's visual store of memories.

(...) It seems logical to assume that this artist does not work with algorithms and concepts, but requires magical moments and inspiration just as much as he requires the virtues of technique. Rauch gained the latter over long processes which were part of his education at the Leipzig Hochschule für Grafik und Buchkunst (Academy of Graphic Arts), and in later phases, when he corrected his own course. He has mastered these techniques to the point that he now feels he has the epitome of artistic freedom: the ability to paint anything that can be painted. In looking back on this 20-year task, in which he built the basics required for his ability, it is easy to discern the successive influences and stages that were important foundations for today's structure. First on the list would be his studies, as well as the entire atmosphere at the Leipzig Academy where Rauch was a student and later an assistant during the 1980s and early 1990s. Arno Rink provided him with basic insights into spatial gradation and figurative composition, with his brightly lit scenes and series of actions featuring dancing crowds of entertainers, acrobats, and clowns. The other school heroes, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke, and the following generations, which included Ulrich Hachulla, Sighard Gille, and Heinz Zander, were like quiet co-educators teaching a figure-oriented image of humanity saturated with tradition. Rauch and many other young artists of those smoldering years—the agonizing end phase of a closed system—attempted outbreaks in the direction of intensity and gesture: the Neue Wilde (Neo-Fauves), Francis Bacon's existential destruction, or Lucian Freud's ecstasies of flesh were more exciting references than the ane-

mic mannerisms of the school's artists. Cages and conventions of all kinds were there to be blown up; after conquering the open spaces of art, the more important ones of reality followed.

The most exciting thing about the period of time after the Wall fell was doubtless the unhindered access to the world. Landscapes, cities, and collections could finally be seen in the original; they no longer paralyzed thought and feeling as they had when they were merely imaginary. Apart from this lasting euphoria, everyday survival had become more difficult; on every level, niches procured by persistence imploded in the maelstrom of changes. Rauch was also confronted with the necessity of finding another form for altered subliminal energies: informal attacks were tamed, his whirlpool of colors drained, his collection of shapes subjected to a thorough revision. Precedents Giotto and Piero della Francesca lent helping hands in rebuilding his foundations; their frescoes, seen on now-possible trips to Italy, left behind a most profound impression. For a long time, they echoed in the backgrounds of Rauch's pictures. The figuration that began to form had, at the beginning, a new, elegant linearity, resembling that of French artist Gerard Garouste's, as it tended toward arabesques and extended lengths. During this incubation period, which lasted about five years, the long-dissolved certainties of his academic education collided with the all-or-nothing of an uncertain living and working situation, ultimately leading to the consolidation of Rauch's personal identity—the thing that has become essential to his artistic signature. (...)

The second requisite mentioned above for Rauch's visual world—inspiration—cannot be examined chronologically, but it appears again before each work in the form of a challenge, a state that has to be brought about. Familiar external conditions are beneficial: the studio he has had for ten years in an old cotton mill, the same galleries, and a basic discipline, which shows itself in long workdays, all equally form the conditional framework, which is necessary but not enough. There must also be something else, something that illumi-



Trafo, 2003, oil on paper, 107 × 78¾ in / 272 × 200 cm



Demos, 2004, oil on canvas, 118½ × 82⅞ in / 300 × 210 cm

nates the visual memory at one blow, establishes the right constellations: an intuitive, overall view of the elements, levels, dreams, memories, quotations, persons, colors, scents, and divisions. (...) A work's final form is always based on the format and the correlation between the painter's action and creative thought—the way he allows things to happen, as if in a trance, and then intervenes in the internal logic of the image. This procedure is simultaneously exciting and full of risks; it constantly operates with the unknown and brings to light the mysterious, the ill-fitting, the horror-inducing: in short, the uncensored ingredients of the present time.

(...) Thanks to his alert sensor for the more deeply hidden shifts of the human condition, Rauch simply employs the flood of daily, global information as an instigation to filter out basic constellations of conflict, betrayal, perpetrator, and victim. As always, the writings of

authors such as Ernst Jünger and Julien Green are sources of inspiration. Both lived through a complete century, and in this regard, were able to deliver comprehensive reports—complete with errors and involvements—of war, peace, passion, greed, hate, and reconciliation. The strange magnetism of memory, which binds disparate segments into organic units, is, as Rauch emphasizes in a conversation, of special interest for him, since it is a stylistic means that he opulently displays in his images.

HARALD KUNDE

Scattered Units, in: *Neo Rauch. Works on Paper 2003–2004*, (cat.) Albertina, Wien; Ostfildern-Ruit 2004.

Neo Rauch

Works 1994–2002

The visual idiom in which Rauch works evokes numerous possible sources of inspiration, including the surreal images of Paul Delvaux, René Magritte, and Luis Buñuel, the ominous urban landscapes of Giorgio de Chirico, the German Expressionist works of Max Beckmann, the explosive figures of Francis Bacon. (...) Rauch specializes in bringing several seemingly contradictory realities into being simultaneously, and his art causes us to question the assumptions that underlie the conceptual structures of the world in which we live.

His paintings depict spaces and things that exist in worlds between worlds, and explore the tortured boundaries between

the man-made industrial urban infrastructure, the natural landscape, and the inner realm of fantasy and dreams. In spaces that are both fragmented and timeless, Rauch has created a vision that embodies enigmatic statements about the phenomenal world in which we exist, and the multiple and hidden layers of significance that lie beyond the superficial surfaces of things. His monumental figures are both of this world and yet strangely alien, and his art is as much about what is seen as what is not seen.

(...) Ultimately we are presented in Rauch's work with the ontological discontinuities and conflicts inherent in the human condition. His images are compelling because they brazenly question the relevance of transmitted wisdom and the status quo, and as such have the power of Zen *koans*—questions that have no logical answer.

STEPHEN LITTLE

Neo Rauch. Works 1994–2002, Die Sammlung der Leipziger Volkszeitung, (cat.) Honolulu Academy of Arts; Woodstock 2005.

German Motifs

Where do these images come from? There are situations, he says, which increase their frequency. "Moments of physical exhaustion. Mild fever—although I haven't experienced that for decades." These days, it is walks in the forest. "There in the underbrush is a picture in the corner of my eye."

He calls them images from our collective archive. "And of course I have to form them, bring them home for my stable. That's just how Rauch's pictures happen." We start talking about dreams. He says he's worried that they are losing the power of images. "But a few of them force their way through."

He glances around. "At night, I often visit a farmhouse where I sleep in a room at the end of a long corridor. I always have luggage problems, I'm always just ready to leave, I'm always asking myself: Is all my gear ready for when it's time to leave? He could be fleeing or

advancing. He tries to paint it, but it slips through his fingers. "I am always certain that I will get there sometime. Or that I have already been there. I could build a model of that farm—that's how well I know it."

Night has fallen. The high factory window in his studio is now made up of small, almost blind mirrors. They reflect a twenty by twenty meter room. Underneath six double neon tubes are a stretcher covered in white, (...) two powerful speakers, a table, stacked high with CDs. Pop. White Stripes. New stuff. A wild boar's jawbone, found in the forest. Paint buckets and dried blobs of paint everywhere, he mixes his colors on the floor, on plastic plates from the take-away Chinese. And looking at the man himself, with his once-pale trousers, you can see that painting is real work, and how appropriate his word for it is: my stable.

He still lives where he was born in 1960: in Leipzig. Sometimes, in daydreams, he feels as if he still has a task to complete here. The next thought brings on a bit of head-shaking: "My father studied at the college at which I have now become a professor."

He lives in a magnetic field that could be lifted straight from one of his paintings. The factory: atomized worlds, whose demolished inhabitants he carefully leads into his studio—thus he once described it. His house: pointy-roofed, as he likes to stress, built in 1931. He and his wife found it a few years ago. "It's a rather dull area. But it was our house. It was waiting for us."

He says that this region—this flat land between the mountain ranges of the Harz and the Erzgebirge, ground into shape by its industrial, wartime, and long East German history—provides him with all the nutrients he is in need of. He says, literally, "...that I am in need of." He formulates as he speaks. It is the undeniable determination to not use jargon. He never uses jargon. His *No Logo!* means: *No slang*. Talk is not a nice sound that can be allowed to stop. It's not important that people chatter without a break. That is quite pleasant. It makes time for quiet thought. "No," he says. "I'm not a nomad. No wild escapism."

On the wall is a new large-format, still quite raw. "An embryo, started today." A greenish window; behind it's dark, and light in front.

"What's it going to be?"

"Our situation right now. Two people, an interview. Carried out with the cobweb of caution and the armor of desire." An Ernst Jünger quote. That is how Jünger described his reluctance to do interviews. A kind of conversation that never takes off because two people are simply watching each other.

Rauch calls Jünger a fatherly friend. "I owe him a lot. He took a direct hand in my work in the early 90s. When I was in danger of sinking into a kind of semi-abstract commonplace space and becoming like a thousand Sunday painters. When I was trying to find out what really characterizes me, he was a guiding voice."

His stereoscopic view. His that-is-true-and-so-is-this. His phenomenological quality, his analytical sharpness. "It seems to me that Jünger sees the world from the inside of a crystal."

We talk about irony. You really only need to look Neo Rauch in the face to see that he knows all about it. There's something about the mouth, almost intangible, but always there. In the art world, the call for irony is anything but intangible. There is the ironical comment. And the vague impression that this painter—thinking of his own protection—may not be too unhappy when his art is categorized as ironic. Of course, what else? But is it really?

He responds defensively. "There is irony in it. Yes, I am ironical. But I'm not cynical. Not a nihilist." No, hardly. Nihilists don't get on their bikes first thing in the morning and ride twenty kilometers from Markkleeberg to the factory in Plagwitz, paint until midday, cook lunch, paint until evening, and cycle home. Nor do they work in the garden at the weekend. All this may be just camouflage, a protective shell around his private life. But nor is it an act. The playfulness is much too serious.

"Some things are surrounded by a washable curtain of irony. Things that move me deeply, but which, if I were to put them on display, would go into the realm of kitsch."

Thus, the problem of irony is in the art itself. And it's related to the kitsch problem. Any art that is created only with the firm intention of never being caught *in flagrante* with cousin kitsch would be stiff, unadventurous, boring. It is a question of sovereignty and of the dose. It's easy to make a mistake.

"I'm quite clear on this. I know I operate in the borderline areas, where shots can be fired and there is an ever-present danger of losing myself in talk. But that's what the artist has to do—risk danger. The Modern as the final state and desirable aim—that is a German misunderstanding."

WOLFGANG BÜSCHER

Deutsche Motive (German Motifs), Die Zeit, 1 December 2005, pp. 65–66.

The New Leipzig School

Indeed, Rauch constructs his paintings like a theater director, first daubing in the backdrops. "It is important to create a definite environment or stage on which things can happen," he says. "For me, the function of painting as I understand it is to work with myths. I try to create a widespread system where impulses are trapped. With an analytic understanding, you can't grasp it." He hastens to clarify that he does not indulge in "psychological automatism." He begins with a general notion of the mood and subject of the painting. "Having set the fundamentals, the stage, I introduce the actors on the stage," he explains. "Then it happens—when I set the inhabitants into a relation, I am not able to plan. In between the figures, and in between the figures and me, subtle relations start to be created. A microclimate comes into being." Rauch blends rigorous precision with foggy mysticism, a brew that is very German. "It seems to me that I am drawn back further and further, that elements from distant periods are knocking on the door and want to be let in," he says. "That is also reflected in my dreams, that I am drawn back to earlier



Leporello, 2005, oil on canvas, 98½ × 82½ in / 250 × 210 cm

lives. The incarnation cycles are trying to reach formulation.” Asked if he believes that he led previous lives, he replies: “Not as direct as that, but I have recurring dreams in the same rooms and same houses and same streets. What you see in the picture is not the dream but a new version of the dream, like from a recycling plant.” ARTUR LUBOW

The New Leipzig School, *New York Times Magazine*, 8 January 2006.

Germany, a Winter's Tale

In these images, a world order, perhaps that of the industrial age, always seems to be in a state of decay, and the people who are so energetically tied up in their mysterious activity look as if they have been left behind by a time far away and long past, a time in which they had been told where they belong. Yet now, they seem lost, homeless, superfluous.

You could see Rauch's quotation-rich paintings as art from the end of history, as allegories of an ideological wasteland, in which, of the former emblems of one or possibly several pacified world orders, only the empty signs remain, ruins of paintings of the Western consumer world, or of a totalitarian new beginning, a utopia. They are ultimately and repeatedly also paintings about painting itself; about its possibilities and limitations and its figurative copy character after the end of history, totalitarian propaganda, industrial modernism, art avant-garde. And ciphers of romantic utopias and alchemistic philosophy are also recognizable in these paintings, borne by a spirit that the painter himself calls conservative. HOLGER LIEBS

Deutschland, ein Wintermärchen (Germany, a Winter's Tale), *Süddeutsche Zeitung*, 13 January 2006, p. 11.

Familiarity Blown Away...

Rauch's hermetic riddle-canvases are laboratories in which he experiments with the accustomed insanity of everyday life. But, with precise picture constructions, he tames the living anarchism inherent in things and people, this relational stupidity at the margin of the daily plummet. He constrains the objects, the things, the figuration, the geometric abstractions, and the color fields in his law of order. Neo Rauch is a constructor of security in whose paintings one has an inkling of the temptation of the abyss that the painter resolutely resists, though perhaps with a heavy heart.

(...) *Anarchy and Construction*: in this endless dialectic of the factual and the thought-uparise in the painter's scenarios, frozen in motion, with their many-faceted aesthetic and their iridescent aspects of content. “All art is spell-casting,” said Otto Dix, who, with the paintings of his mystical phase(s) and his uncomprehended late work, was a significant riddle-painter. But Neo Rauch's comrades in arms are Max Beckmann and the avant-garde Surrealists, who, for the sake of the world revolution, had no fear of witching hours under the leadership of their genius high priest, André Breton.

(...) Initially inconspicuously, then frighteningly clearly, Rauch has driven part of his picture personnel out of the idyll of sheltered innocence to where all romanticism is finally stranded: in the brutal world.

(...) Of course, these are fulfilled references to reality, for which Neo Rauch has planted elementary particles of discovery. His painting is political, and by being composed in riddles, it resists simplification. As with Max Beckmann, the only German painter who can stand up to Picasso, one can do justice to Rauch's pictorial work only if one dares to interpret it self-contradictorily in the political context and with the aid of Gnostic associations.

(...) With his precisely calculated conceptual painting, Neo Rauch forces the

viewer into his paintings. And these become allegories of a shattered civilization that seems to deliver itself almost defenselessly to those who are charged with defending it. Everything that breaks out in Neo Rauch's new works is already implicit in his early paintings of sheltered innocence and the negation of the technical. But what in the old paintings was still familiar, despite all its strangeness, has now been blown away into a reality that is no longer reachable for the angels of redemption that Neo Rauch has painted in his pictures.

RUDIJ BERGMANN

Familiarity Blown Away... in: *Neo Rauch. Der Zeitraum*, (cat.) Galerie EIGEN+ART; Köln 2006.

From Behind the Mirror of the Times

It is a combination of processes of meaning which would never have occurred to me before I tackled this canvas. I had planned to paint a scene of sacrifice—Abraham and Isaac. But then the angel didn't come, it was the bearded one, who handed out the menu instead of the ten commandments. A kind of servant or a saint after all, who offered an alternative to the sacrifice of a human life. It's certainly very confused.

Does that mean that most of it only happens once you start work?

There is a constellation I start with, into which I develop a combination of artistic offensive and the advance of meaning. This is the program that allows me to see the full spectrum of possibilities in painting as an extraordinarily rewarding and breathtakingly exciting project. When art overwhelms me, trumps me, teaches me better, then it may well be that the painting gives me answers to questions that I did not even dare to ask.

Is it an ecstatic feeling?

I wouldn't go that far. There are moments in which I experience a certain spiritual in-between state. When I as a planner am left standing by the demands

of pure art. Keeping that in constant balance, preventing it from tipping over, that is what I consider the complicated part of this process. (...)

What do you think are the chances of painting catching history as it happens?

As I understand painting, it is a medium, which is primarily good for giving shapes to the unnamable which can face us with a magnetic plasticity, even though it corresponds in only a very limited way with the facts of our current situation. That is the direction from which I move towards things, more or less from behind the mirror of the times. (...)

In your new works we see an underlying aggressive trend, much clearer than ever before. Are you aware of that?

It's something that's working its way through me. My generation, those born around 1960, represents a strange mixture of the experience of stultifying boredom, thickly sown with a permanent, more than just subconscious fear of atomic overkill that could happen any moment. From one second to the next, a flash of light could annihilate everything. We grew up under this pressure, then, just for a short moment, around 1989, 90, it all seemed to dissolve.

And today?

Now, the danger comes towards us again but in a much more disturbing form from the other side of the moon. Beards are a part of it. The beard stands for a kind of irrationalism that we haven't seen before and which has an enormous potential for destruction. There is no saying sorry, no negotiation, basically, no opponent.

Where could that come from?

These are tremendous forces which have been in motion for centuries and have now achieved a dynamic against which the individual has no more power to act. The opposing side has, unlike us, a long historical perspective. That is a particular form of irrationalism which can come into being in historical contexts which are far wider than our hedonistic, liberal, economic-growth-focused thinking. We don't understand the reactions that generations before us have called forth.

MEINHARD MICHAEL

Von der Rückseite des Zeitspiegels (From Behind the Mirror of the Times), *Leipziger Volkszeitung*, 9/10 September 2006, p. 9.

Nothing Embarrasses me Now

SZ: One could interpret your paintings as postmodern, as a collection of ciphers and quotations, which are then made into a collage in one surrealist operation. So that it makes sense to look for the source of the quotations. That tends to contradict a representation of purely personal experience.

Rauch: Yes and no. I understand myself to be a director of plays, and their accessibility can be of widely varying degrees of intrusiveness or courage. It could be that I accept and approve when the scenery makes itself obvious, when suddenly things stack up in a way that I had not reckoned with. After all, we are talking here about the moments that make this métier the remarkable thing that it represents.

SZ: Even expressive, seemingly random gestures in a painting are under the control of the director.

Rauch: It's all about the feeling for the right moment, in which the cerebral controls have to be switched off, in which the line of planning commands has to be cut, in favor of the unfolding of purely artistic processes. Inexplicable zones are necessary, because otherwise the image will dry out, because it will become completely disinfected. I have to keep on deciding at which point in the process of making a painting I have to make that cut and put in fields of interference. That always happens when the feeling arises that the spelled-out parts have taken the upper hand.

SZ: These explosions of color that find their way into the compositions, they are always—like the images themselves—allegories of painting, pointing to the creative process as such, are they not?

Rauch: Yes. It always has to be clear that this is not about incarnations, but—perhaps this word really does exist—about incolorations of ideas. However, it is also about impulses. So—a figure is standing there, not a person, but the paint here has run and become a person, because the author has allowed it to be so. As far as that goes, I am 100 percent present in every one of my figures. (...)

SZ: And there we come to your faces. Many of their physiognomies are similar. Are all your figures secretly self-portraits?

Rauch: If they are, I'm not aware of it. I am increasingly making the effort to extend my physiognomic repertoire. On the shoulders of these colleagues (...) physiognomic metamorphoses take place, which can be stretched over several completed portraits which keep getting wiped out. I have had to make many portraits disappear which were wonderful but didn't fit the picture. The basic theme of my paintings apparently evokes a certain category of staff. But there are transitions. I am curious to know who will be allowed in five year's time.

(...) The more material I process, the tighter the weave of my narrative. That goes without saying. Either the “Monk by the Sea” or “The Descent from the Cross” by Beckmann ...

(...) I must first get myself into the position of a person observing what I have created. It is more than obvious that there is a problematic core to them which has apocalyptic foundations. My basic artistic approach to the phenomena of this world is that I let things permeate through me, without any hierarchical pre-selection. And from the material I filter out, I then construct a private, very personal mosaic. And if that works well, then patterns appear which point to things beyond what is usually ascribed to the things. (...)

SZ: You prefer painters with a capital B: Bacon, Beuys, Balthus, Barney, Beckmann ... the entire history of painting serves as your own echo chamber. You don't conceal your fascination with old masters, because you don't believe in modernity in enhanced form.

Rauch: Because I am—sadly and thank God—no longer 25, that means

—thank God—that I am no longer politicized, no longer ideologically obsessed. The nice thing about getting older is that at some point, nothing more is embarrassing to you. I think that, in order to push forward to anything worth mentioning in art, you have to eliminate the feeling of embarrassment as quickly as possible—that’s in the field of art, mind you. And there are great masters who show us the way with their heroic efforts. HOLGER LIEBS

Mir ist nichts mehr peinlich (Nothing Embarrasses me Now), *Süddeutsche Zeitung*, 13 September 2006, p. 18.

The Writing on the Wall

It is grandiose how the artist purely artistically vitalizes the evil just below the surface in the distant scene. This is a new kind of painting, absolutely not retro style which celebrates the surrealist revival. Its force demolishes the leveling tendency of the market, which only demands goods and not art. None of the other hotly-traded artists worldwide has reconquered anything like as much of the territory of meaning.

And then Rauch takes the next step—stylistic tendencies like details raise the reality level of the paintings. More than ever, they can be related to real dangers—from the new irrationality in the world, to human blindness, to social brutalization. They whisper, they create fear like the writing on the wall. The quintessence of the “time” could be: Exhausted humanity, unconscious under the banners of evil and violence, rounds the last curve of its wanderings into a dead end.

(...) In the depths of his biography, he collects pain and fears, develops a seismographic sensitivity and a theory that contents the spirit seeking courage. In Neo Rauch it is, as has been clearly stated, strictly conservative. This stand against the spirit of the times has strengthened him in his tendency towards a “non-modern” narrative. But the conservative

tendency creates much more—the world’s path leads downward. Apocalyptic fears blow through the painter and the feeling that the course of events is determined by uncontrollable flows. That in many of his “lighter” moments, he can almost see a toadstool-like UFO hovering over him is his stigma and a stroke of luck for painting.

MEINHARD MICHAEL

Menetekel an der Wand (The Writing on the Wall), *Leipziger Volkszeitung*, 18 September 2006, p. 7.

Preface

Rauch’s forced illusionism, which broke off from abstraction, corresponds in a curious way with the epoch-making methodical change known as the *Ionic Turn* which has attracted wide attention over the past few years and replaced the linguistic structuralism that long dominated artistic discourses. The transformation from the text-based information society of the Gutenberg Age to the more image-oriented society of digital media found a fervent advocate in Neo Rauch’s pictorial style. His artworks provide the most diverse answers to the fundamental question “What is a picture?”

(...) If art were retrospectively and regionally laid out anyway—so to speak as a contrast medium to the march of globalization—, would it not also be possible to quote other qualities of cultural identity and historical phases? One must not necessarily share the enthusiasm of the Hungarian philosopher and literary scholar László F. Földényi who spoke about the exemplariness of German culture for European culture as a whole. For better or worse, it offers the experience that “some kind of comprehensive, generally valid truth exists” and that it could perhaps be characterized as “metaphysic experience.” This experience outlines the intellectual map of Germany and it is, according to Földényi, the legacy of *Romanticism*. But doesn’t a serious interest in the Romantic also resonate in Neo Rauch’s pictures? Doesn’t his irony, of which he himself

speaks, have the qualities of a “Romantic irony” that follows neither the decaying logic of cynical irony, nor, as Donald Kuspit critically puts it, “ironic pessimism”? For Walter Benjamin, “Romantic irony” rips open above it “a heaven of eternal form, the idea of the forms that one could call the absolute form and it demonstrates the survival of the work that draws its indestructible existence from this sphere.” If one sees the roots of modernism in this two-fold striving for autonomy on the one hand and cultural identity on the other, would not Neo Rauch then in the end be a modernist? MARKUS BRÜDERLIN

Preface, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (cat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, pp. 7–11.

Role-play and Rebellion

These questions about the core of creativeness, about the capacity to store images that renew themselves, at best, after use, become even more extreme where Neo Rauch is concerned because of the national and ultimately international attention he has received since his first major retrospective went on display in Leipzig, Munich, and Zurich in 2001. Things then occurred in quick succession. Interest grew enormously; the pressure of appointments and delivery dates escalated and could only be regulated by discipline and a never overheated desire to produce. This conscious, and to some extent deliberate course in the face of all outward booms preserved Neo Rauch’s sensitive imagination-sensors, without which his works would be inconceivable and which block out any and all serial algorithms. At the same, however, increased demands apparently also led to an alert awareness about the fragile nature of his method of inventing images. Along with the ability to define its character, he is also conscious of its vulnerability and possible loss.

(...) Encouraged by the enormous world-wide interest in his works over the

last few years, Neo Rauch has recently utilized his extensive interests in motifs ranging from a mammoth tooth to magicians, from pot-bellied pigs to jagged protoplasm, to realize multi-figured and very colorful syntheses that often turn out to be suggestive party games. They orbit around the basic constellations of love and betrayal, alienation and reason, circulation and states of being. The viewer, however, is never confronted with them pure and unadulterated, but only in the shape of stage plays. The smell of stage and costumes lies over every scene and proclaim the occurrences of pictorial stage productions. In the role of the director and the suggestive chronicler, everything is allowed that serves the work’s autonomy regardless of rational linear chronology, geographical localizations, and personal amicabilities.

HARALD KUNDE

Role-play and Rebellion, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (cat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, pp. 13–19.

The Touchstone of Painting

Neo Rauch’s Pictorial Concept and Work Development

Neo Rauch’s paintings are among the most unusual pictorial inventions brought forth by the media of painting over the last two decades. (...) A wide range of labels has been attached to them in the interim. They have been ascribed to Surrealism as well as neo-Surrealism, traces reminiscent of 1920s American Realists have been discerned in them, and his pictures have been described as representatives of an utopian Modernism. However, little if any attention has been devoted to his pictorial concept or the development of the oeuvre. Over the course of this development, it is especially Neo Rauch’s dealings with questions concerning the picture

itself as well as the understanding of painting that make his works graspable as “symbols of picture making.”

The self-reflective elements of these pictures extend not least beyond the dimension of time, pictorial time. The sequential planes employed by Neo Rauch in his works are among the most complex features of his oeuvre. Accordingly multifaceted are also the observations dealing with these phenomena: “The foreignness of the time of the figures” is attested to and “simultaneity occurrences” resulting from the layering of the time or different levels of time is spoken of. The “mixture of time quotations” ultimately plunges the viewer into a time vortex. The quality of time also has consequences for the qualities of place which, however, like time itself, remains indefinable in the end. Regardless of their vague nature, the dream landscapes, Neo Rauch’s “antiquated modernity,” have their roots in memory, in the “view through the rear window,” as Thomas Wagner has called it. What can be seen there in slow motion is expanded as far as “eternal recurrence.”

(...) His experiments operate with exaggerated time and space, whereby he constantly deduces new temporal dimensions and carries out surprising structurings of the pictorial spaces populated by curious figures. At the same time, everything that has something to do with motifs, all figures, actions, and landscapes remain attached to the foundations of painting. Even when allusions are made to narrative elements or historical references, then they are less events than they are moods or atmospheres. This primarily communicates the “colorist climate,” as Gottfried Boehm called it.

It therefore follows the logic of these paintings, their inner needs, that they are painted without preliminary studies or underdrawings directly on the canvas. It is not by chance that Neo Rauch’s pictures are populated by a large number of backdrops, models, and fantastic creatures. With their limitless availability in an “as if” state, they mirror the subject of painting pictures no less than the easels, palettes, paint cans and swirls of color that we also encounter in his paintings. With his continuously amended

“painting about painting” that went through transitions over the years, but no breaks, Neo Rauch remains an incessant investigator, a searcher.

HOLGER BROEKER

The Touchstone of Painting. Neo Rauch’s Pictorial Concept and Work Development, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (cat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, pp. 21–33.

Suddenly, this Overall View

Neo Rauch’s Use of Color and Imagination

As has already been mirrored in parts of the critical literature, the *unwieldiness of their subject matters* is noticeable at first glance in his works, an increased heterogeneity that is unbearable from time to time and which does not spurn kitschy quotations or prevent discernment. We know all the words in this language, but we understand nothing. The viewer is occupied with figures, scenes, and objects. But what connections do they have to each other: the Tempietto with a half-timbered house and a pig, the dismounted rider in view of the thunderbolt before a bottle-green sky that could have been taken from Giorgione’s Tempietà.

(...) At some point in time, sooner or later, these pictures release us from these constricting analyses. And then suddenly we gain a stupendous overview. That what we call the *coloristic climate* seems to play a role, that is to say, not this color or that color, but rather the complex and tension-filled interplay between them that cavernously maneuvers the entire pictorial structure. It creates a link between the unlinkable. It allows us to move on from this or that on the painting to the image itself as an effective pacesetter in concurrence with itself. With our references to the chromatic, we are attempting to look at the inner hinge, the axle of these paintings



Das Blaue, 2006, oil on canvas, 118 1/8 × 165 3/8 in / 300 × 420 cm

about which “everything” else revolves as well as the subject matters, naturally, which focus our glance.

(...) They have a coloristic surplus that does not, however, come from a reduction of tension AFTER a dramatic peripeteia. These paintings have a final exaggeration—regardless of the type—that have the “excess” (Rauch) of an eternally undefined expectation STILL IN FRONT of them. We do not mean a storyline legibility by this, not the development of a tension-filled narrative thread. The horizons of these pictures do not determine the stories or even the histories, but the laws of aimless machinations instead, a permanent illusion of progress.

(...) There is (...) a universal ambivalence regarding the relationship of color and figure and their relationship to the subject matter achieve its anticipated

appearance and supplements the material significance and exactness already created by means of line and form. *On the other hand*, color also withdraws itself from this task; it suppresses material characteristics and shows itself for what it is. It does not describe the sky, for example, it is blue or has black stripes instead (...), it is not furniture, but alternating shades of violet etc. (...) It is easy to say what it is about: the colors overstep their authority; they protest, they trust their own potentials, and they find their own voice.

GOTTFRIED BOEHM

Suddenly, this Overall View. Neo Rauch's Use of Color and Imagination, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (cat.) Kunstmuseum Wolfsburg, Köln 2006, pp. 35–39.

After-Images

On the Historical Place of Neo Rauch's Paintings

Rauch makes it definitely clear in his manner of painting from the very start that he intends to move about in the realm of signifier. He is not the least concerned about the compression of an image into an illusion or that it presents a self-contained view which makes one forget the tableau.

(...) These irritations result from the fact that there is apparently a text in the pictures, albeit one that does not have a meaning. The signifier float freely in space and a backdrop is missing which

might help them become interpretable. A unity of the themes is missing which could turn them into a sentence, into a narrative. That becomes even more apparent because the titles—which are usually integrated into the pictures—seem to suggest a specific subject matter. But especially where an artist who clearly learned from Surrealism is concerned, one should take care not to take such hints too literally. GERNOT BÖHME

After-Images. On the Historical Place of Neo Rauch's Paintings, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (cat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, pp. 47–50.

In the Tumult of Episodes

Neo Rauch liberates us from the complex of not belonging. He does not invent hermetic scenarios; he challenges us to enter into his paintings and to stroll around them.

(...) What characterizes Rauch's laconically cool imagery, his relaxed demonstration of confusion, is on the one hand his renunciation of expressive rhetoric, and on the other, his sovereign treatment of the *Verfremdungseffekt* (distancing or alienation effect), which Brecht developed for his stage works in 1948. The so-called v-effect aims at the alienation of the familiar. The actor should leave no doubt that he is not King Lear, rather that he is playing him. This requires the public to reject the willing suspension of disbelief as well as the second glance which recognizes that role playing is a handicap to understanding and refuses to allow it to become overwhelming. The “theater within a theater” is played out on this false bottom.

(...) Rauch's painting structure is part of a long tradition in modern art. That does not just mean the “mannerism” of Brueghel-style alienation. If Rauch's work fits into a category that doesn't restrict it, then it is that of the puzzle paintings of recent centuries. What is going on in Velázquez' group painting

of the court ladies, or in Rembrandt's “Night Watch”? What is happening in “Messingstadt” by Beckmann?—a painter in whose work the cool, enigmatic alienation of Rauch is anticipated in the characteristic style of the 1920s!

WERNER HOFMANN

Im Tumult der Episoden (In the Tumult of Episodes), *art*, November 2006, pp. 20–24.

That is Not a Blue Horse

It is a Picture

Conservatism does not mean clinging to what has been handed down; rather, it means living on that which is eternally valid. And that does not exclude the expansion and the discovery of new things. It does not exclude movement. All it means is that you carry some baggage around with you. And what it means to painting can no longer be verified at all. Much of what seemed so determinedly modern is nothing more than dyed-in-the-wool conservative, if not reactionary.

BJÖRN ACHENBACH
EGBERT PIETSCH
ROBERT SCHIMKE

That is Not a Blue Horse. It is a Picture, *Kreuzer*, November 2006, p. 20.

A True Star of the Screen

Mr. Rauch, are you a Surrealist?

I would try to escape any sorting machine.

In past years, your paintings have become ever more complicated. How do these intense compositions come into being—do you sketch the whole image first?

No, I paint without preliminary sketches, straight onto the canvas. In

this particular case (*he points to “New Roles”*) I began in one corner, at top left where this frieze is. Then I first gave a structure to the whole upper quarter of the canvas, so that I wouldn't later have to keep climbing up the ladder... You have to imagine that the process of my painting is like a game of chess which I play against myself. One move is dictated by reason, the next may be pure chance, in so far as that really exists. Of course, I have a tactical approach—I have a good idea of how the first five or six moves will look. And I know the playing field on which I stage this battle with an unknown outcome. Because if the result were not uncertain, one of my key motivations for painting would be gone. It's the adventure, the desire for risky encounters. (...)

When do you consider a painting finished?

Gottfried Benn once said: “When something is finished, it must also be complete.” That means it is never really finished. I can only say, I'm stopping now, there's nothing more in it. I can't ask more than that of myself or of the painting. All I could do now would mean going on from this point, but on a new canvas. Because you can choke a painting with too much care and too much structure. I think it's very important to have some sections which could be considered unfinished. Which could perhaps raise questions as to whether the artist may have had a weak moment here. (...)

The architecture in your paintings often seems very familiar. What sort of buildings are they? Do you drive around taking pictures that you can use later?

I never paint from photos. The buildings you see in my paintings are a kind of dream architecture, to which I keep returning. So there can certainly be elements of déjà-vu there; a hole in the wall of time seems to be responsible for the way one looks through it into things that happen later or which have already happened. Our subconscious is furnished with things that we perceive from the time we are small. It sometimes happens that I call up a building onto my canvas, and then someone comes along and says, that house is here in Gohlis.

That might even be right, but it is not something I am conscious of while painting.
ULRICH CLEWING

Ein echter Leinwandstar (A True Star of the Screen), *Architectural Digest*, November 2006, pp. 136–142.

The Outpost of the Self

The same concepts are always used to describe Rauch's art (...). And that is so, even as the paintings have undergone a radical change: Rauch has progressed from a shadow-puppet theater to flowing space, from a tasteful tone-on-tone of broken colors to glaring pop, from a whispering evocation of martial motifs to highly complex narratives, which lead the careful interpreter (...) into a "labyrinth of dead ends." Rauch has understood how to get away from the push towards serial production that makes the art of many of his contemporaries so dull. Rauch has stuck with taking risks, in fact he has even considerably increased his effort. After all, he does not paint copies of photos or television images under the banner of media critic—rather, he exploits his own primeval fantasies for his compositions. Neo's dreams become the reflex zones of remembrance, emotion, and contemporaneity. This radical subjectivity, this unprotected individuality, this having rediscovered the self for art—may well be Rauch's greatest achievement.

TIM SOMMER

Der Vorposten des Ich (The Outpost of the Self), *art*, November 2006, p. 35.

Fantastic Maneuvers

His painting is shrill, loud, sometimes overloaded. It mobilizes the reserves of energy in the paint and roams wild in

the history of art. Astonishingly, it does not seize up in the process. It neither becomes anemic, nor does it lose itself in spinning tales. And even when it does employ a rhetorical trick, which examines its own existence as a painting and turns into a search of painting generally which searches for painting—this painting never appears academic.

THOMAS WAGNER

Phantastische Manöver (Fantastic Maneuvers), *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10 November 2006, p. 37.

Pictures from the Corner of your Eye

The bright, ironical puzzle world of 1993 has, with time, become tougher, more brutal, more political. The earlier pointless activity is now followed by preparations for battle, Rauch's exploration of the space is followed by his reckoning with his own pictures, which suddenly appear as an image within an image.

UTA BAIER

Augenwinkelbilder (Pictures from the Corner of your Eye), *Die Welt*, 10 November 2006, p. 27.

The Empty Speech Balloons

Rauch's pictures overflow with meaning. You simply don't believe that a worker in yellow trousers is "just" pulling a spindle-like figure complete with a quiff up on a pulley. It must mean something! Everything looks suspiciously significant, as if there were hidden connections and a wealth of references. But there is no decoding of this puzzle. In this, the paintings fully met the criteria for one of the favorite topoi of the modern—the work of art refuses to reveal

itself. The pictures bring forth an excess of messages, but leave their interpretation to the observer. The ideal signature of this philosophy is the empty speech balloon. It can appear as a zigzagging speech lightning bolt like in the comics, or as a billowing kidney shape with a mouthpiece. The important thing is that it's empty. The picture is clearly stating here that it has something to say but does not want to tell us what it is. It says that it is not saying anything definable and leaves it up to us to fill this slightly annoying emptiness ourselves. At first glance you could think that the speechless speech balloons are interruptions within an over-coded painting; rest zones, in which the painting, for once, does not send out a message. In fact, however, even the empty space in the speech balloons is full to bursting with the promise of deeper meaning.

PETER GEIMER

Die leeren Sprechblasen (The Empty Speech Balloons), in: Geimer / Maak / Richter / Riechelmann / Spies: *Zeiten und Rollen. Was macht einen Rauch aus*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 November 2006, p. Z3.

The Volcanoes

Neo Rauch's world of images is seemingly arbitrary. But a closer look reveals that it creates its own glossary. The motifs with which we become familiar as we wander through his paintings indicate that what the painter portrays does not just arise from his own spontaneity. They are objects and portrayals which taken together, design an *orbis pictus* of a human being, of a temporal community, which have had to switch from one society to another. When you know how intensely this artist has engaged with the time of the Thirty Years' War, with Grimmelshausen, you cannot be surprised that the collection of knowledge set down by Comenius shortly after the end of an age breaking down in every direction was able to challenge him. Even the structure of his "Orbis sensualium pictus," the first European school-



Puls, 2006, oil on canvas, 82 3/8 × 106 1/8 in / 210 × 270 cm

book, which appears to arrange its topics in a random order, had to engage him. In this compendium, the "barbershop" was able to appear right next to "stable." The seeming lack of logic in the order of Comenius is not least an aide memoire. For the anomalous, by standing out, imprints itself more quickly and deeply. This linking of mutually alien worlds was later evoked by the Surrealists, in order to make their shock and their rebellion against positivism both visible and clearly felt.
WERNER SPIES

Die Vulkane (The Volcanoes), in: Geimer / Maak / Richter / Riechelmann / Spies: *Zeiten und Rollen. Was macht einen Rauch aus*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11 November 2006, p. Z3.

Violence in View

The Time Cycle of Neo Rauch

But what constitutes this painting apart from the powerful use of color—if not stories? "Artists have to take up areas that are contaminated."

(...) Evil sits in the middle of the canvas and determines what happens in the surrounding painting. After that, the traces are wiped away again like the web of the ruling spider. Given the inconspicuousness with which the phenomenon appears, the unrelenting intention of the author must be suspected. The aggression is never demonstrative, it is

never accusatory or even particularly striking. It appears as part of normality and configures the painting under its varnish even when it does not appear in the middle. It is liberated from things like cause and effect. It has made itself independent—even of its German homeland.

(...) All this is so far from what is visible in the everyday that that is reason enough for it to attract attention. But the manifestation and the stylistic devices could block the line of sight to the theme and the structural principle. Could it be that this is intentional? Violence is ultimately unavoidably in the works. It would make it appear to be particularly malignant if one were to speak of puzzles and mysteries in the pictures, while their brutal reality radiated obliviously

out into the world on an unexpected, very busy frequency. This makes the phenomenon of which we are speaking so strange, so subversive in Rauch's paintings. It is described long before it manifests itself, but it is described so comprehensively that appears inevitable. Rauch says the images merely set the stage, and the most extreme scenario never happens. But one could turn that around—because the violence is portrayed as something in the future, one remains under its spell. If the aggression had already been released, it would have no effect.

(...) Even if you have little faith in the prophetic power of art or that of dreams—from the moment in which you look at these pictures, you will no longer be able to say you didn't know. When this violence breaks out, you don't want to be there. But you could still become a part of it, in that respect it had done all too well. The very thing from which you turn away is the thing that relentlessly catches up with you. The moment of violence is the second major context in this painting. The fact that Rauch does not desist from tackling equally big and difficult themes characterizes both the man and the paintings and marks them as outstanding. It even seems as if in this way acquired experiences can be passed on. Violence in all kinds of games and forms—where does that motif come from? Is it the result of an archaic experience, something coined by the painter via particular forms of violence to which he may have been exposed—an accident perhaps, or does it have its origins in the stories of teachers and masters in the battlefields of his experience? Does it find release in its portrayal following the removal of authoritarian state hierarchies twice in Germany's twentieth century? Is this the misdirected answer to a leveling which some called reunification, and whose unhappy symbol could be the wind turbines that spoil the view back into childhood? Is it—even worse—the particular expression of a new high tension in a society which can no longer provide its members with work and a reason for being? Or is it a bit of all these things? Not least, that which remains of the socio-historical claim to use “art as a

weapon” can survive here, after it has been lost to every enemy. And what if Rauch's paintings are nothing more than paint applied to a surface? If they were simply the correct, appropriate distribution of color on a canvas which is then to be hung up on the wall, nice and straight? What would happen if even the violence and its images were nothing more than the result of more or less random movements of the brush, higher or lower; the choice of brush width, the respecting of certain angles when using the instrument, as it was with the Japanese master Hokusai? After the most careful priming of the background to ensure the artistic result. Then, the absence of the expected sunlight—which would, once only, throw the shadow of the brush onto the canvas—could be tolerated. And one would be happy to experience how colors that appeared to have died unfold a remarkable life of their own when viewed close up and from a distance place themselves into a quietly growing composition. Every painting creates its own zone in which short-sightedness turns into far sight.

CELIA ISABEL GAISSERT

Gewalt im Blick. Der Zeitraum - Zyklus von Neo Rauch (Violence in View. The Time Cycle of Neo Rauch), *Kunststoff. Kulturmagazin für Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen*; Dec / Jan / Feb 2006 / 07, pp. 72–77.

Interview with Neo Rauch

Although I have cherished a close affinity with surrealism—basically from my childhood onwards—I would hesitate to use this category to refer to my own work. I have no use for the cultishness of classic Surrealism or for its tight repertoire of methods. In fact just the opposite is true: on my canvas, as in my mind, anything is possible. Input from the sphere of the unconscious happen perfectly naturally and are woven into the fabric of my paintings with elements of the real. I think that I have developed a

highly flexible process for the making of pictures with a long-lasting effect. And ultimately, it is also the result of an always rather precarious balancing act between thesis and antithesis; between above and below, real and surreal, left and right, loud and quiet, and so on.

ROBERT AYERS

Interview with Neo Rauch, *www.artinfo.com*, 27 March 2007.

Interview

Met: Memories and history also figure in your work. How does painting connect us to the past, present, and future? And how do elements of history and imagination come together in your paintings?

NR: That happens almost automatically when I bring the material together within the principle of generating a picture. Usually, I don't work according to any hierarchy which is bound to rational stipulations. Rather, I reach a certain point at which I give the painting the freedom to demand the addition of particular “building blocks.” That can often be too much for my enlightened reason; it then calls on the child or the paranoid in me. So when I allow a gentleman to appear in the semi-shade of an arbor, dressed in the style of the Napoleonic era, that is either an anachronistic hallucination, or a member of one of those re-enactment societies that are so active here in Leipzig.

That example shows that our everyday life can be permeated with disparate constellations, so that the unreal can temporarily but quite clearly get the upper hand. In Leon Bloy, we find, in essence, the theory that things don't happen one after the other, but at the same time; that you have to think of the past, present, and future as if they were woven into a vast tapestry. Prophecy can be explained by the notion that certain people have the ability to see large parts of that woven fabric. Anyone—like me—who is not among those privileged people can at most simulate an approach to that ability. And painting is a convenient tool for that.

In my view, art is a bundling of the world's manifold aspects in all their horizontal and vertical interdependencies at a single point in order to arrange the sheaves thus attained into a pattern. This demands strength and precision, but the synthesis must never be allowed to solidify into completion. Thus, there is for example, a certain weakness in the links between the elements in the picture. And many critics consider this an indication of the limitations of my artistic scope—expressly intended and sometimes even intensified with great effort!

Met: Seen as a group, your paintings can evoke feelings of absurdity, futility, and even dread.

At the same time, your practice of expressing dreams and fears through painting suggests that you may believe in the possibility of connecting with individuals who share these emotions. Do you feel there is any sense of hope or commonality in your paintings, or in the act of painting itself?

NR: My painting is of course first and foremost a very personal endeavor, which spins a cocoon of complexity around me and—for the duration of the creative process—cuts off all my links to the outside world. But the fact that this is also an act of communication determines not only the professional co-dex; it is also an inevitable part of the nature of the medium. Certain forms of self-orbit seem to create gravitation; and that is the only way I can explain the fact that some of my pictures feel drawn to me. They seem to sense the appearance of familiar sentiments for which they have not yet found a formal equivalent. Because, despite all the desire for interpretation, painting should retain the privilege of placing the what cannot be verbalized into an obvious structure. I make no secret of the fact that I prefer those observers who regard my painting primarily as art, and who only seek a narrative in them subconsciously, or if they feel they really must. After all, I am no different when I stand before a Tintoretto or a Beckmann. My recent overfilled canvases have often been criticized, and have made many observers gasp. Some critics are nurturing the suspicion that I have completely lost control of my art.

But this is just a high water level in the lock chamber, and very soon—I sense this very clearly—it will flow out into new channels. I went through a similar experience in 1992, when the material built up in the large panoramas suddenly poured out. Thus, my artistic development goes in big cycles, and it makes me happy to have a solid core of sympathizers throughout the entire course.

Painting has its strongest effect on me when it appears as an unpremeditated, spontaneous thing like an act of nature, and makes me realize the force of amazement and of sensual experience. I can only hope that, some way, with some of my works, I can communicate something to all those people who are open on that level.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART

Interview with Neo Rauch, April 2007.

Neo Rauch

»Mir geht es darum,
die Sekunde vor einem möglichen Exzess
zu erfassen.«*

—
TEXTAUSWAHL

[*] Gespräch **Klaus Werner** und **Neo Rauch** am 18. 2. 1997, in: *Neo Rauch. Manöver*, (Ausst.-Kat.) Galerie EIGEN+ART, Leipzig, 17. 4. – 31. 5. 1997, S. 6.

1997	2005
Harald Kunde <i>Flächendeckende Gefechte</i> 83	Stephen Little <i>Neo Rauch. Werke 1994–2002</i> 100
Klaus Werner, Neo Rauch <i>Gespräch</i> 83	Wolfgang Büscher <i>Deutsche Motive</i> 100
Norman Rosenthal <i>Eine kleine Beobachtung aus London</i> 85	2006
Robert Fleck <i>Neo Rauch</i> 85	Artur Lubow <i>Die Neue Leipziger Schule</i> 101
Ulf Küster <i>Neo Rauchs Landschaften</i> 87	Holger Liebs <i>Deutschland, ein Wintermärchen</i> ... 102
Harald Kunde <i>Artefakt und Arbeit</i> 87	Rudij Bergmann <i>Vertrautheit verweht</i> 102
2000	Meinhard Michael <i>Von der Rückseite des Zeitspiegels</i> ... 103
Thomas Wagner <i>Ein Stück Antarktis auf dem Heimflug</i> 88	Holger Liebs <i>Mir ist nichts mehr peinlich</i> 103
Bernhart Schwenk <i>Nachtarbeit zur Verteidigung von Rot, Gelb und Blau</i> 89	Meinhard Michael <i>Menetekel an der Wand</i> 104
Hubertus Von Amelunxen <i>Gestempelte Horizonte</i> 90	Markus Brüderlin <i>Vorwort</i> 104
Harald Kunde <i>Die Ruhe vor dem Sturm</i> 90	Harald Kunde <i>Rollenspiel und Rebellion</i> 105
2002	Holger Broeker <i>Auf dem Prüfstand der Malerei. Bildbegriff und Weiterentwicklung bei Neo Rauch</i> 106
Roberta Smith <i>Neo Rauch</i> 92	Gottfried Boehm <i>Plötzlich, diese Übersicht. Farbe und Imagination bei Neo Rauch</i> 106
Lynne Cooke <i>Neo Rauch</i> 92	Gernot Böhme <i>Nach-Bilder. Zum historischen Ort von Neo Rauchs Gemälden</i> 107
Daniel Birnbaum <i>Neo Rauch & Der Teufelskreis</i> 93	Werner Hofmann <i>Im Tumult der Episoden</i> 107
Alison M. Gingeras <i>Neo Rauch. A Peristaltic Filtration System in the River of Time</i> 93	Björn Achenbach, Egbert Pietsch, Robert Schimke <i>Das ist kein blaues Pferd.</i> <i>Das ist ein Bild</i> 107
2004	Ulrich Clewing <i>Ein echter Leinwandstar</i> 108
Niklas Maak <i>Der Übermaler</i> 94	Tim Sommer <i>Der Vorpusten des Ich</i> 109
Axel Hecht, Tim Sommer <i>Der Bürgerkrieg greift auf die Bilder über</i> 95	Thomas Wagner <i>Phantastische Manöver</i> 109
Harald Kunde <i>Versprengte Einheiten</i> 97	Uta Baier <i>Augenwinkelbilder</i> 109
	Peter Geimer <i>Die leeren Sprechblasen</i> 109
	Werner Spies <i>Die Vulkane</i> 110
	Celia Isabel Gaissert <i>Gewalt im Blick. Der Zeitraum-Zyklus von Neo Rauch</i> 110

2007

Robert Ayers <i>Interview mit Neo Rauch</i> 111
The Metropolitan Museum of Art <i>Interview mit Neo Rauch</i> 111
Biografie / Bibliografie 112

Flächendeckende Gefechte

Durchlässig zwar für die Erschütterungen der Zeit zu sein und zugleich den Einflüsterungen des Zeitgeists misstrauen ist Neo Rauch über die Jahre zur inneren Haltung geworden und eine Voraussetzung des originären Wegs, den er sich spätestens seit dem Abklingen der expressiven Gebärden Ende der achtziger Jahre bahnt. Aufgewachsen in einer kulturell unergiebigem Kleinstadt und ausgebildet im Traditionshort der Leipziger Akademie, waren die biografischen Gründe für Distanz zum modischen Mainstream früh gelegt; dass er dennoch kein verdrossener Etappenhengst der Malerei wurde, sondern eine eigenständige, quasi retardierende Modernität der Bildsprache entwickelte, kann als west-östlicher Glücksfall gelten. Die innere Verschmelzung zweier Wertsysteme zum richtigen Zeitpunkt, vor allem aber im adäquaten personalen Resonanzraum hat Bilder gezeitigt, denen die Spuren der vollzogenen Manöver anzusehen sind: Brüche, Dissonanzen, Zwitterwesen. HARALD KUNDE

Flächendeckende Gefechte, in: *Neo Rauch. Manöver*, (Ausst.-Kat.) Galerie EIGEN+ART, Leipzig, 17.4.–31.5.1997, S. 2–4.

Gespräch Klaus Werner und Neo Rauch

Klaus Werner: Es ist wahrscheinlich müßig zu fragen: »Was machen die Leute?« Die Frage kommt jedoch immer wieder, wenn das Publikum Deine Bilder betrachtet? Mir fällt auf, dass alles unter einem Tätigkeitsdruck steht, der zwischen Spiel und Zwang angesiedelt ist. Resultate scheinen nebensächlich. Gehorcht noch irgendetwas der Vernunft?
Neo Rauch: Das ist schwer zu sagen. Mir geht es darum, die Sekunde vor einem möglichen Exzess zu erfassen. Wenn der Eindruck entstehen könnte, dass der Bursche dort diese beiden Spielzeugpanzer stundenlang zentimeterweise vor- und zurückbewegt, damit gespannte Aufmerksamkeit erzeugt, die sich in minimaler Motorik äußert, dann wäre ich schon zufrieden.

Klaus Werner: Sind diese Figuren exzessfähig? Man hat doch den Eindruck, dass sie zwanghafte und schweigende Spieler sind – harmlose Gestalten, die das seltsame Bevölkern eines Bildraumes probieren. Aber das Explosionsartige und das Explodierende, die Spannung, sie kommt doch eher vom Raum auf die Figur, als dass sie von der Figur in den Raum hinein greift.

Neo Rauch: Nein, die Figuren sind gewissermaßen gleichrangige Bedeutungs- und Ausdrucksträger mit Spielzeugautos, Kochtöpfen und Schubladen. Es gibt eigentlich kaum einen Unterschied in der Intensität der malerischen Durchdringung und wenn, dann geschieht es nicht, um einer Figur zu mehr Bedeutung zu verhelfen, sondern weil das Bild in diesem Bereich ein dichteres Gewebe verlangt. Es geht mir darum, dass die Elemente des Bildes, Farbe, Form, Verschachtelung des Interieurs, diesen Eindruck der Spannung kurz vor der Entladung suggerieren. Da machen die Figuren mit, soweit sie können. (...)

Klaus Werner: Du weichst geschickt vor Dir zurück, d.h., wenn Du das Gefühl hast, dass die Dinge in eine gewisse

Manier ausarten, ziehst Du das Bild zu und tauchst in einem neuen wieder auf – in der Regel hinter dem Rücken Deiner Kollegen. Es hat schon drei, vier Umbrüche gegeben, nicht so direkt, nicht ganz so straff, aber doch deutlich.

Neo Rauch: Mir geht es ein bisschen wie dem Indianer, der den Taxifahrer alle zwei Kilometer bittet anzuhalten, damit seine Seele hinterherkommen kann. Deswegen verharre ich mitunter auch über Gebühr lange in einer eigentlich peinlichen Manier, einfach weil ich das Gefühl habe, dass sie unter den Bedingungen des vorausseilenden Verstandes mit meinem Wesenskern korrespondiert. (...)

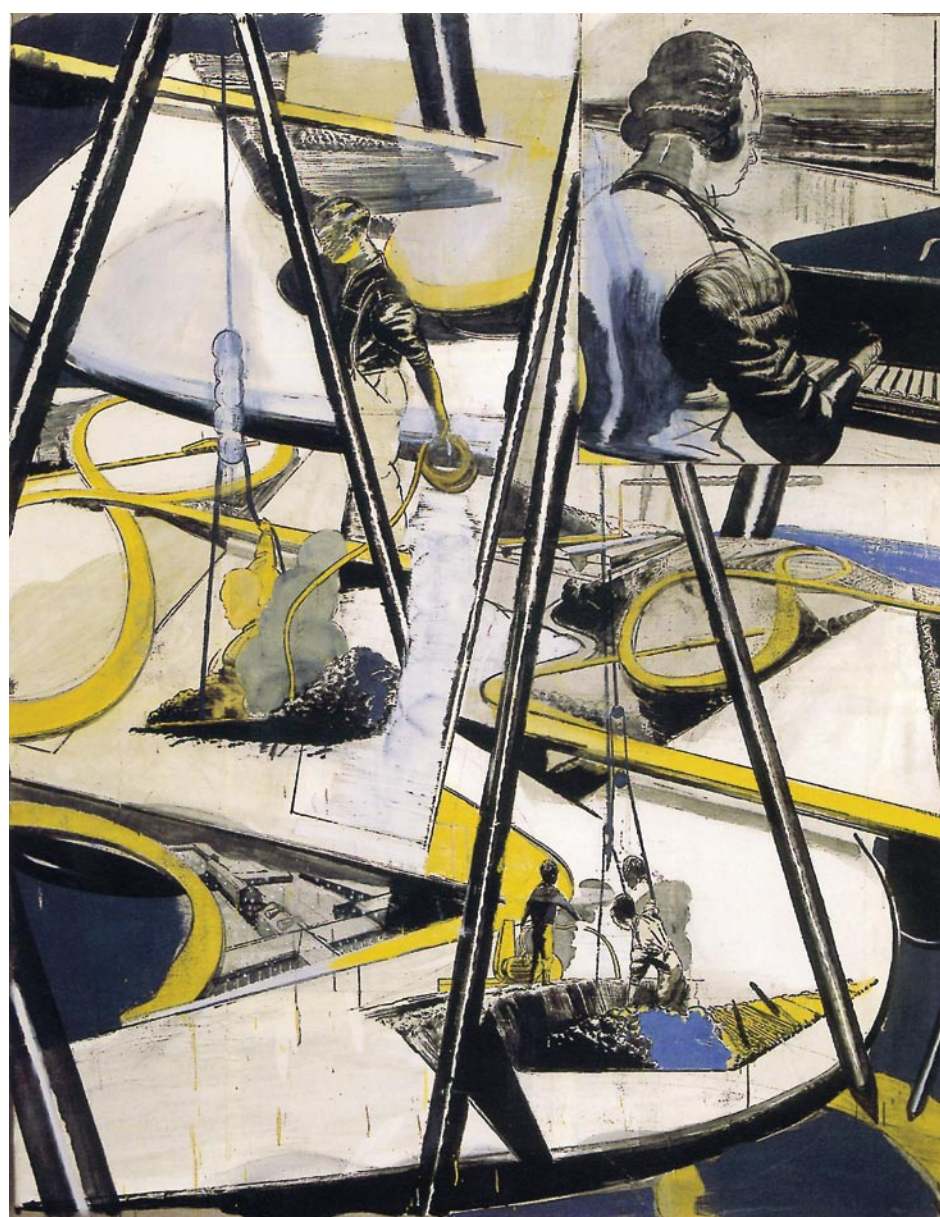
Neo Rauch: Es geht eigentlich um die Tektonik des Bildes, und es kann durchaus sein, dass die Maßnahmen im Sinne einer hohen Oberflächengüte der Raumwirkung zuwider laufen, oder dem Erzählfloss hinderlich entgegenstehen. In solchen Fällen entpuppe ich mich dann nach wie vor als Maler. Die Malerei bleibt mir letztlich das Wichtigste, auch wenn es momentan vielleicht nicht den Eindruck machen sollte.

Klaus Werner: Gut, aber dann muss ich sofort fragen, was heißt jetzt Malerei in Deinem Sprachgebrauch?

Neo Rauch: Verantwortungsbewusster Umgang mit den elementaren Grundstoffen Farbe, Form und Komposition. (...)

Neo Rauch: Ich lese gerade einen Text von Sol LeWitt und darin nimmt er Bezug auf seine Arbeitsweise, die sich darin ausdrückt, dass er möglichst einfache und bedeutungslose Grundformen, die für ihn die Grammatik seiner Malerei bedeuten, variiert und kombiniert, und was dabei herauskommt, ist die eigentliche Sprache. Dieser Ansatz ist mir sehr sympathisch, so fremd er dem meinigen zunächst zu sein scheint, aber im Grunde interessiert mich die Geschichte, so akribisch ich sie auch angelegt haben mag, irgendwann nur noch sehr bedingt. Es interessieren mich nur noch das Bild und der Text zwischen den Zeilen, oder das seltsame Tier hinter den Gitterstäben, für dessen Beschreibung uns keine landläufige Begrifflichkeit zur Verfügung steht. (...)

Klaus Werner: Es gibt zwei, ich will nicht sagen Gegenstände, aber zwei Bildmotive, die in den letzten Jahren immer



Die große Störung, 1995, Öl / Papier auf Leinwand, 273 x 210 cm / 107½ x 82½ in

wieder auftreten. Das ist einmal der alchemistische Wohlgeruch einer guten Küche (samt Inventar) und das quasmilitärische Equipment. Steckt da mehr hinter als haute cuisine und Sandkasten?

Neo Rauch: (...) Meine eigentliche Arbeit ist im durchaus abstrakten Sinne das Anfertigen von Bildern, und mein Hobby sind die Sujets. Das ist meine Problembewältigung in der Freizeit, die ich in den Dienst verlagere, natürlich gibt es eine Reihe von Schnittpunkten zwischen den scheinbar unvereinbaren Bereichen Küche, Kaserne, Werkstatt und Kinderzimmer. Wenn ich aus allen gedanklichen Himmelsrichtungen heraus diese Dinge zusammenführe auf einen Punkt, dann wird es für mich interessant, denn all diese Elemente haben sehr viel mit mir zu tun und bringen wiederum atmosphärische Komponenten ein, denen die Malerei Rechnung zu tragen hat. (...)

Klaus Werner: Dieses Prinzip, einen Raum zu entwerfen, der als Konfrontation der eigenen Furcht mit den Staffagen auftritt, ist ja vom Surrealismus relativ früh und relativ ausgiebig variiert worden. Ich finde aber, dass für Deine Bilder der Begriff Surrealismus nicht der passende ist. Es erscheint eine viel größere Fragmentation. Die Artefakte gebärden sich nicht von vorneherein als unheilvolle Symbole und jagen einem keine Furcht ein. Das »wäre wenn« wird eher zum Fluchtpunkt von menschlicher Hilflosigkeit. Aber wenn die mechanischen Utopien einmal versagen, könnte es ernst werden ...

Neo Rauch: Das surrealistische Prinzip und dieser psychische Automatismus finden bei mir nur bedingt Anwendung. Es ist schon eine Ablesbarkeit, eine Dechiffrierbarkeit angestrebt. Es gibt aber ein Aussonderungsverfahren, das sich über mehrere Stufen erstreckt und ich entscheide mich dann von allen Varianten, die mir in den Sinn kommen, zunächst mal für die ungehörigste – immer im Rahmen meiner Möglichkeiten zu verstehen. Diese bringe ich dann auf den Prüfstand der Malerei. Wenn alles gut geht, kommt die Ungehörigkeit zur Geltung und fügt dem bisherigen Inventar einen weiteren Anknüpfungspunkt für das Gewebe meiner privaten Ikonographie hinzu. (...)

Neo Rauch: Mir liegt viel an dieser Plexiglas-, Distanzscheibe zwischen dem Betrachter und dem Wahrgenommenen. Das Fenstermotiv des Bildes ist etwas, was mich nach wie vor interessiert und gefangenhält. Die Möglichkeit, dort vor einer dicken Glaswand zu stehen, die sich in einer Mauer auftut und die den Blick in eine Parallelwelt freigibt, in der Gesetze herrschen, die sich unserem rationalen Zugriff weitgehend entziehen, ist die anstrebenswerte Simulation einer übersinnlichen Wahrnehmung mit dem sinnlichen Instrumentarium des Malers. Die sich offenbarende Perspektive mit den sich in ihr staffelnden Handlungsabläufen kreuzt rechtwinklig unser rationales Aktionsfeld wie ein querschneidender Webfaden, der unseren Lebensstoff stabilisieren kann. Insofern kann ich es mir leisten, auch so kontaminierte Bereiche wie Kasernen usw. in die Bildwelt aufzunehmen, da sie ja den Läuterungsprozess durch diese prismatische Verschiebung ebenso durchlaufen, wie das etwas schrullige Personal, dem es wohl zukommt, einem bizarren Serientrieb meiner Persönlichkeit Geltung zu verschaffen. (...)

Neo Rauch: Die Blickrichtung des Mannes auf dem Mond auf die Geschehnisse wäre eigentlich der ideale Beobachtungsstand. Die rigorose Aussonderung des Dynamischen aus unseren Lebensprozessen, so sehr das Element der Dynamik diese auch prägt, gerade jetzt und zunehmend, scheint mir ein unabdingbarer Vorgang zu sein, der jedenfalls meine Arbeit überhaupt erst möglich macht.

Klaus Werner: Du verdingst Dich einem »Es« an, einem Neutrum, dem Teil vom Ganzen, dem Derivat unvollkommener und fragiler Erinnerungen, und fürchtest den apodiktischen Hinweis »ich entwerfe die Welt aus meiner Mitte heraus«. Richtig?

Neo Rauch: Wenn mir schon nicht die Perspektive des Mannes auf dem Mond möglich ist, dann doch wenigstens die des Blickes aus dem Augenwinkel heraus. Die Wahrnehmungen aus dem Augenwinkel heraus kommen ja eigentlich in ihrer poetischen Substanz den Traumbildern gleich. Jeder kennt das. Du nimmst etwas wahr aus dieser Sichtlage heraus, und man wendet sich dem zu, und es ist weg. Nebenbei be-

merkt, prüfe ich regelmäßig auch die Signalqualität meiner Bilder aus dieser Perspektive heraus.

Klaus Werner: Dir gegenüber, was Du empfindest?

Neo Rauch: Ja, also ich schaue sie mir auch mit dem Blick des Salamanders an; die Blickachse liegt rechtwinklig zur Längsachse des Kopfes. Diese Kreuzung von Verstandes- und Sinnesvektoren mag wohl auch durch einen Überdruß an der Kopfausrichtung des Kunststoffes begünstigt worden sein. Jedenfalls prüfe ich so einerseits ihre kompositorische Beständigkeit und andererseits auch den phantomhaften Charakter ihrer Schilderung unter Hinzuziehung einer Art Regression in Kindbereiche. Verschiedentlich wird zu meiner Freude konstatiert, dass hier ein Farb- und Formklima Raum greift, das irgendwie an die frühen 1960er Jahre zu binden wäre.

Klaus Werner: Ich binde es genauso gut auch an die 1930er und 1960er Jahre.

Neo Rauch: Könnte sein. Da gibt es sogar Parallelen und die 1930er habe ich Gottseidank nicht kennengelernt, aber eben die 1960er, und das ist, weil Du nach den Dingen fragst, die mich bewegen, meine Art der Aussonderung. Ich habe mich also, wenigstens zunächst unterschwellig, aber zunehmend vorwiegend, einer Gemütslage oder einer Auffassungsebene zugewendet, die mir damals, als ich 3, 4 oder 5 Jahre alt war, zu eigen war. Der Blick des kleinen Kindes auf die Welt. Dem kleinen Kind erscheint die Welt noch sehr magisch.

Klaus Werner: Es vertraut auch noch seinen Leitfiguren, die es hat, den realen wie den magischen.

Neo Rauch: Vieles funktioniert gar nicht so sehr über Zuweisungen und Inhalte, sondern über Formen und Farben und über diesen Blick, der noch sehr unmittelbar ist und auch das Dämonische der Dinge und der Momente sehr direkt aufnimmt. Das geht dann mit den Jahren verloren. Der Heranwachsende lebt schon in einer sehr prosaischen Welt.

KLAUS WERNER

Gespräch Klaus Werner und Neo Rauch am 18. 2. 1997, in: *Neo Rauch. Manöver*, (Ausst.-Kat.) Galerie EIGEN+ART, Leipzig, 17. 4. – 31. 5. 1997, S. 6–20.

Eine kleine Beobachtung aus London

Neo Rauch vertritt mit seiner Malerei beispielhaft diesen merkwürdigen postmodernen Geschichtsabschnitt (...). Er liefert uns Eindrücke von Landschaften und ihren Staffagen mit ihren eigenen inhärenten epischen Mythologien und metaphysischen Unwirklichkeiten, die der Betrachter wiederzuerkennen glaubt. Seine Helden sind Männer, die voller Resignation und scheinbar ziellos arbeiten und sogar kämpfen. Trotzdem wirken sie eigentümlich würdig. In ihrer nostalgisch-industriellen Farbgebung, in ihrer zeichnerischen und kompositorischen Intention, scheinen Neo Rauchs Arbeiten in einer Dämmerwelt zwischen Traum und Wirklichkeit zu schweben. Durch unbeirrbares Reflektieren seiner Umwelt in all ihrer Spezifik erlangt seine künstlerische Aussage ihre Universalität.

NORMAN ROSENTHAL

Eine kleine Beobachtung aus London, in: Herwig Guratzsch (Hg.), *Neo Rauch*, (Ausst.-Kat.) Kunstpreis Leipziger Volkszeitung 1997, S. 14.

Neo Rauch

Die (...) Bilder von Neo Rauch bilden einen persönlichen Weg in der gegenwärtigen Frage, wie Malerei wieder eine lebendige und packende Sprache erhält. Ihre eigentümliche, aufgeladene Formenwelt entstammt expressionistischen Ursprüngen, ergibt sich aber zugleich aus der Abkehr von den entsprechenden Formschemata. Malerei wird hier wie bei den meisten interessanten jüngeren Malern der zweiten Hälfte der 1990er Jahre durch ein Zusammenholen von Energien aus verschiedensten Richtungen auf's Neue zum lebendigen Feld gemacht, ohne dass sich die Naivität der »Neuen Malerei« der frühen 1980er



Landschaft mit Sendeturm, 1996, Öl auf Leinwand, 102 x 286 cm / 40 1/8 x 112 5/8 in
Sucher, 1997, Öl auf Leinwand, 60 x 45 cm / 23 3/8 x 17 3/4 in



Jahre noch spüren ließe. Neo Rauchs Bilder sind ebenso weit vom realistischen Paradigma der frühen sozialistischen Hemisphäre entfernt wie von der Idee der Monochromie, die in der westeuropäischen Malerei ab 1985 den Horizont bildete, obgleich beides originär verarbeitet wird. Indem sie versuchen, Malerei aus dem Zusammenfluss verschiedenster Quellen wieder aufzuladen, partizipieren die Bilder von Neo Rauch an wichtigen, aktuellen Entwicklungen. Dass dies nicht spektakulär auftritt, unterscheidet Neo Rauch von wichtigen Kollegen der ehemals »westlichen« Hemisphäre. Das hat mit einer spezifischen Erfahrung zu tun, die diesen Bildern ihre Authentizität verleiht.

An Rauchs (...) Bildern überrascht zunächst die Farbigkeit. Sie sind (...) aus der Farbe heraus gedacht. Sie weisen ein koloristisches Paradigma, das dieser Malerei vielleicht schon immer zugrunde lag, auch im vorherrschenden Schwarz der früheren expressionistischen Arbeiten. Die Farbe aber ist auch überraschend in sich selbst. Sie ist eigentümlich gebrochen, zugleich aber licht erfüllt, wie auch Neo Rauchs frühere Bilder bisweilen in den nichtschwarzen Teilen. Der Kolorismus ist nicht auftrumpfend, wie in der modernen Malerei Europas seit der Suche nach abstrakten, universellen Formensprachen in den Anfängen des Jahrhunderts und in den meisten »westlichen« Beispielen aktueller Malerei. Rauchs Denken in farbigen Flächen ist aber auch nicht organisch wie in akademischen oder neo-

akademischen Ansätzen. Die gedämpften Abmischungen der Farben wirken weitgehend nur als Filter, der den lebendigen Charakter des dominierend bleibenden Lichts aus dem Hintergrund der Leinwand bewahrt und zugleich sichtbar macht. Dieser Kolorismus hat etwas eigentümlich Reminiszenzes an sich, das aus zwei Quellen stammt. Zunächst mahnen die Stilleben und anonymen Ansichten in Rauchs Bildern an Farbgebung und Atmosphäre der amerikanischen Malerei unmittelbar vor der Pop Art. In dieser Prä-Pop-Malerei der späten fünfziger Jahre fand jene Entdeckung anonymen und typisierter Motive des zeitgenössischen Lebens als Ausdrucksrahmen der Malerei jenseits expressionistischer Selbstbekenntnisse des Künstlers statt, die Gerhard Richter und Sigmar Polke auf andere Weise in den europäischen sechziger Jahren aufgreifen sollten. Zugleich eignet dieser Farbigkeit eben nicht der triumphierende Gestus, der im Kolorismus der Moderne teils aus einem begründeten utopischen Gehalt, teils aber auch als Selbstzweck und Konvention dominierte.

Diese Bescheidenheit der malerischen Koordinaten bildet das wichtigste Moment in Neo Rauchs Bildern. Sie führt in zweiter Linie auch zurück zu einer Farbigkeit, die eine ganz besondere Verwurzelung hat: die Farbwelt im Alltagsleben der DDR. Die Produkte, ja selbst die Fassadenanstriche im real existierenden Sozialismus wiesen bis 1989 eine besondere, aquarellartige und oft unreine Farbgebung auf, die seither im zivilisatorischen Repertoire Europas weitgehend verloren ging. Dabei hatte sie mit einem Grundtatbestand des sozialistischen Lebensmodells zu tun. Die Farbgebung der Produkte war gar nicht dazu da, das Auge einzufangen und zum Kauf anzuregen. Oft erinnerte das allzu sehr an das Design der fünfziger Jahre, dem viele Produkte auch tatsächlich verpflichtet blieben. Doch gegenüber dem reklamehaften Farbrepertoire des Westens besaß dieser Lebensrahmen auch einen unleugbaren Charme. Man könnte als Paradox formulieren, dass es eine wesentliche Leistung Rauchs sei, aus dieser spezifischen, heute schon fast vergessenen Farbwelt der DDR einen zeitgenös-

sischen Kolorismus zu konstruieren, der keiner Nostalgie anheimfällt.

ROBERT FLECK

Neo Rauch, in: *Neo Rauch*, (Ausst.-Kat.) Kunstpreis Leipziger Volkszeitung 1997, S. 16–17.

Neo Rauchs Landschaften

Hat die Umgebung, in der Neo Rauch malt, etwas mit seinen Bildern zu tun? Ich glaube ja: Ich denke sogar, dass Neo Rauch in der Landschaft lebt und arbeitet, die er malt. Dabei ist Neo Rauch kein Landschaftsmaler im klassischen Sinn. Man findet nirgends irgendwelche »Plagwitzer Ansichten« auf seinen Gemälden, denn weder malt Rauch »vor der Natur«, das heißt im Freien, noch verwendet er irgendwelche gezeichneten Naturstudien für seine Bilder, wie dies beispielsweise die Landschaftsmaler des 18. Jahrhunderts getan haben. (...) Nun ist Rauch allerdings kein Maler, der, so wie das vielleicht von vielen Künstlern erwartet wird, »wild« auf der Leinwand herumfährt und sich gewissermaßen von seinen spontanen Einfällen überraschen lässt. Malen ist bei Neo Rauch ein sehr überlegter Vorgang, eine Tätigkeit, die ohne Skizzen auskommt, aber doch eine gedanklich komplizierte Umsetzung von »Kopf-Bildern«, die nur dem Künstler sichtbar sind, in die allgemeine Sichtbarkeit auf der Leinwand. Dies erfordert, auch bei der Größe der Flächen, die es zu bemalen gilt, ein genaues Vergleichen des Resultates mit dem Entwurfsbild im Kopf. Für den, der den Künstler beobachtet, ist ein häufiges sich Entfernen und wieder Herantreten an die Leinwand zu sehen.

ULF KÜSTER

Neo Rauchs Landschaften, in: *Neo Rauch*, (Ausst.-Kat.) Kunstpreis Leipziger Volkszeitung 1997, S. 34–35.

Artefakt und Arbeit

Rauch jedenfalls arbeitet am Bildbegriff der neunziger Jahre, ohne Flimmern und Getöse, mit tradierten Tugenden und dem Mut zur Erzählung, mit benennbaren Sujets und doch vorwiegend im offenen Gelände der Verstörung. Seine Bilder verweigern sich nicht, und sie geben sich nicht preis: Sie existieren in der Schwebe parallel zur Wirklichkeit der Wahrnehmungen, Erinnerungen, Träume. Diesen Zustand erreichen sie nach Prozeduren einer schichtweisen Aufladung. Ausgehend von kleinsten Handskizzen, legt Rauch die Konturen des Geschehens direkt auf der Leinwand fest und überlässt sich fortan den Forderungen des Bildes. Dabei strebt er einen Wechsel zwischen formklärender Wachheit und malerischem Gewähren an, der in glücklichen Momenten umschlägt in intuitive Trance. Dann geraten die Segmente in Bewegung, bis die gültige Konstellation sie fixiert, dann finden Einschübe, Überblendungen, Wortfetzen ihren Platz, Binnenstrukturen und Raumstaffelungen bilden sich aus: Das Bild als vielfach verspiegelte Fläche entsteht. Signifikant für Rauch dabei ist, dass malerische Entscheidungen stets Vorrang vor den Zwängen des Sujets, vor dem Treiben der Personage beanspruchen, dass das Dargestellte letztlich nur Vehikel ist bei der Ausbildung einer hochkomplexen Ordnung der Fläche. Insofern ist Neo Rauch kein gegenständlicher Maler.

Gleichwohl arbeitet er in thematischen Zusammenhängen. Nach dem Studium an der Akademie und den damit korrespondierenden neoexpressiven Gesten des angry young man folgte eine Phase der Neuorientierung und Formstabilisierung, deren Fundamente bis heute tragen. Emblematisches Vokabular und paradigmatische Schauplätze wurden erarbeitet, die in motivischen Ellipsen immer wieder aktualisiert werden und gleichsam das Inventar des Rauchschen Weltzugangs bilden. Die Landschaften, flach und im perspektivischen Sog meist

auf Sendetürme und Baracken zulau- fend, kennen die Leipziger Tieflands- bucht mit Elsterstaubecken, Tagebauen, Strommasten und bleiben doch in ihrer Nüchternheit ortlos. Nicht um topogra- phische, sondern um sinnbildliche Ge- nauigkeit geht es hier: diese Art Land- schaft ist die übrig gebliebene, mithin beweiskräftige unserer Tage.

(...) Rauch gibt hier weitverbreiteten Sozialisierungserfahrungen Raum und schmilzt Unterschwelliges zu überra- schender Kombinatorik. Doch all die Seehäfen, Panzerhallen und Hangars bilden letztlich nur die Bühne für die rätselhaften Wesen, die sie bevölkern. Sie alle sind in Tätigkeiten und Verrichtun- gen befangen, deren Ziel unklar bleibt, deren Ernsthaftigkeit zitiert erscheint. Ihre jeweiligen Unternehmungen be- gnügen sich im Konjunktiv, ihr potenti- eller Bewegungsdrang erstarrt in der Sekunde der Ausführung, als wäre Som- nambulen die Gegenwart ihrer Beob- achter bewusst geworden. In diesem Spiel der Möglichkeiten entwirft Rauch ein reiches Beziehungsgeflecht, das ihm erlaubt, als Person unkenntlich zu blei- ben, wohl aber als »Fädenzieher« in Er- scheinung zu treten: als Erzähler, der sich und das Erzählte reflektiert und aus dieser Distanz immer wieder Takt und Rhythmus der Erzählung filtert.

(...) Immer verweisen die scheinbaren Akteure auf ein tiefes Nicht-Agieren- Können, auf ein Scheuen vor der Tat. Der Verdacht liegt nahe, dass Neo Rauch sich hier eigene Paralysen vom Hals schafft, indem er seine Geschöpfe in die Krise des Schöpferischen schickt. Aus der wird nur befreit, wer im richtigen Moment empfängt, wer (...) sowohl die Antenne besitzt als auch die Botschaft vernimmt, wer also den Vorzug der »Gnade« genießt. Dieses durchaus pa- thetische Vokabular findet sich nicht oft bei Rauch, sondern bildet vielmehr den letzten, von Ironie gehärteten Grund, der sorgfältig mit Interieurs, Sichtgrenzen und Farbbalken verschachtelt wird. An die Oberfläche treten nur die gescheitel- ten Burschen mit ihren Overall und Schnürschuhen, bedrängt vom Lurch der Begierde, gezwängt in die Regularien der Fläche und doch geschützt vor allen folgenreichen Handlungen in der wirk- lichen Welt. HARALD KUNDE

Artefakt und Arbeit, in: *Neo Rauch*, (Ausst.-Kat.) Kunstpreis Leipziger Volks- zeitung 1997, S. 56–57.

Ein Stück Antarktis auf dem Heimflug

Zirkulationen oder Die Logik des Bildes. Auf diesen Bildern wird unabläs- sig manövriert. Praktiziert werden Übun- gen für einen Ernstfall, von dem keiner weiß, wie er aussehen könnte. Also wird verschoben, übereinandergelegt, unter- schiedliche Szenen und Perspektiven werden arrangiert, dupliziert, konter- kariert. Was hier zusammenkommt, folgt keiner gängigen Bildlogik. Rauchs Ma- lerei hält sich an Ähnlichkeiten und Farbklänge, nicht an Reproduktionen. Gehorchen seine Bilder der Logik der Collage, die noch das Entfernteste in eine aussagekräftige Nähe zusammen- zwingt? Organisieren sie die verschiede- nen Perspektiven und Standpunkte über bewusst gesetzte Leerstellen hinweg zu einer erzählerischen Sequenz, wie es die Montage tut? Oder steigern Rauchs Gemälde, was sie vorstellen, bis in seine extremen Gegensätze, um diese sodann einzufrieren in einer Dialektik des Still- stands? Am unverfänglichsten ließe sich vielleicht von Konstellationen sprechen, von Verschachtelungen der Bildfelder, die Teile des Ensembles absondern, die separierten Partien aber gerade dadurch zueinander in Beziehung treten lassen. Die Szenerie wirkt dabei nicht selten wie die eines Tagtraums. Dabei strukturie- ren Neo Rauchs Gemälde Raum nicht als homogene Gegend, in der etwas vorhanden ist oder als etwas Kennliches auftaucht. Der Raum wird – wie im Film – zeitlich strukturiert, ohne dass freilich eine bestimmte Abfolge angege- ben werden könnte. Die Bewegung des Blicks, der von einer Szene oder von ei- nem Teil zum nächsten eilt, entfernt die Dinge aus dem Umkreis des Alltäg- lichen und lässt sie in einer bedeutsa- men Fremdheit erstrahlen. Vergangenes mischt sich dabei mit Künftigem, Ver- trautes mit Rätselhaftem. Das Denken, das hier Bild geworden ist, scheint ge-

sellschaftliche Konstellationen unter die Lupe zu nehmen, indem es die Dy- namik der Entwicklung ignoriert und das weit Auseinanderliegende in eine Zeit und in einen Raum versetzt. Alle Elemente, die das Bild bestimmen, sind bloße Versatzstücke: die zentralperspek- tivische Öffnung der Bildfläche zu einem Fenster der Imagination ebenso wie die monochrome Vereinheitlichung von Bildgrund und Gegenstand, die kulis- senhafte Staffelung von Einrichtungen und Gebäuden oder die Dimensions- sprünge, die das Bildganze als modell- haftes Arrangement kenntlich machen. Die Bildfläche ist vollständig zu einem Dispositiv der Malerei geworden, auf der alles verfügbar, planbar, nach Belie- ben zu öffnen oder zu schließen ist, in der das Dargestellte mal Erinnerung- und mal Aktionsraum, mal Erzählbühne und mal Erscheinungsbereich autono- mer Farbe sein kann. Auf diese Weise – und indem Rauch mit den unterschied- lichen Konstellationen manövriert – entsteht ein Moment der Zirkulation. Erzählfragmente, abstrakte Farbflächen, bildhafte Kommentare, farbliche Kor- respondenzen, Bildmuster und Szenen zirkulieren unablässig, ohne dass der erkundende Blick des Betrachters an einem Element zur Ruhe kommen wür- de, weil er in diesem den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen fände. Diese dynamische Bildlogik verändert das ge- samte System der Malerei, charakte- risiert aber auch den heterogenen Er- fahrungsraum unserer Gegenwart. Ein naiver Realismus scheint unter diesen Bedingungen ebenso unmöglich gewor- den zu sein wie ein neuerlicher Idealis- mus der Farbe. Das gemalte Bild der Wirklichkeit ist zu etwas Hybridem ge- worden, bestückt aus verschiedenen Bausätzen der Geschichte. In diese ei- genwillige Bildlogik eingefügt, findet der Betrachter zwei gegensätzliche Mal- traditionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Figuration östlicher Prägung und die Abstraktion westlichen Zuschnitts. An die Stelle der Illustration eines statischen Weltbildes ist eine Kunst bildinterner Verweise getreten. Rauch reagiert auf die Krise der Authentizität, indem er die Wahrnehmung des Be- trachters irritiert, sie zwischen Narration und Emotion, zwischen Bedeutungsper-

spektive und Farblandschaft schwanken lässt. Erzählfragmente und Farbflächen versprechen dabei Reisen in Gegenden, in denen der Unterschied zwischen den Zeitekstasen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aufgehoben scheint. Bild- elemente, die das Bildganze zu homoge- nisieren suchen, werden beständig von zentrifugalen Kräften gestört, die ten- denziell auf die Auflösung einer Totalität zielen. Alles, was diese Bilder an Ho- mogenität erreichen, bleibt ein prekäres, vorläufiges Gleichgewicht.

Übermalungen oder Die Logik des Erzählens. »Eine Landschaft zwischen Steppe und Savanne, der Himmel preußisch blau, zwei riesige Wolken schwim- men darin, wie von Drahtskeletten zusammengehalten, jedenfalls von un- bekannter Bauart, die linke größere könnte ein Gummitier aus einem Ver- gnügungspark sein, das sich von seiner Leine losgerissen hat, oder ein Stück Antarktis auf dem Heimflug ...« Subku- tane Verbindungen – im Duktus, in der Metaphorik, in den dialektischen Fügungen – führen von Heiner Müllers »Bildbeschreibung« zu Neo Rauchs Ge- malden. Auch diese sind ein aus der Er- innerung gemaltes Drama, Übermalun- gen historischer Konstellationen, die für den Verstand schwer durchschaubar ge- worden und deshalb zu einem Bild ver- dichtet worden sind, das Bild und Bild- beschreibung in einem ist. Sie erzählen keine Geschichten, sie tun nur, als ob sie das noch könnten. Was Heiner Müller unter seinen Text gesetzt hat, kommentiert auch die Gemälde von Neo Rauch: »Die Handlung ist beliebig, da die Fol- gen Vergangenheit sind, Explosionen einer Erinnerung in einer abgestorben- dramatischen Struktur.« Rauch malt Weltlandschaften, die inhomogen ge- worden sind, deren narrativer Zusam- menhang in die Luft gesprengt wurde. Rauchs komplexe Tableaus handeln von der Produktion, eingehüllt in ein Ge- spinnst aus gemalten Konjunktiven. Arti- kuliert wird dabei ein Bauwille, der die historisch zementierte Wirklichkeit nicht scheut, bei dieser aber nicht stehen- bleibt, sondern sie als Aufgabe und Er- findung behandelt. »Es ist die Wirklich- keit, welche die Möglichkeiten weckt«, schreibt Robert Musil, »und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen.« (...)

Weil eine Erzählung in einer zirkulär gewordenen Malerei nicht mehr ent- stehen kann, besteht auch das Personal von Rauchs Gemälden aus hybriden Gestalten. Sie scheinen wie Uhrwerke zu funktionieren. Jenseits aller Psychologie hantieren sie wie Pappfiguren aus den Schaufenstern der fünfziger und sechzi- ger Jahre. Sie sind andauernd beschäf- tigt, wirklich zu handeln, in ihrer Welt etwas zu verändern, vermögen sie nicht. Eine Art Lähmung scheint diese Me- chaniker des Fortschritts befallen zu haben. Statt als Ikonen der Einsamkeit und der Entfremdung aufzutreten, sind sie zu funktionalen Wesen geschrumpft, die ein abgestorbenes, ehemaliges Kol- lektiv wie verlassene Häute zurückge- lassen hat. (...) THOMAS WAGNER

Ein Stück Antarktis auf dem Heimflug, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (Ausst.-Kat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leip- zig; Haus der Kunst, München; Kunst- halle Zürich; Leipzig 2000, S. 13–18.

Nachtarbeit zur Verteidigung von Rot, Gelb und Blau

It's a Man's World, möchte man behaup- ten, wenn man die überwiegend männ- lichen Protagonisten dieser Bildwelt be- trachtet. Doch die Männer erscheinen nur vordergründig als Helden, Vorfüh- rer, Macher. Eher fühlt man sich in die Perspektive des kleinen Jungen versetzt, der im Vater den verwegenen Weltbesie- ger sieht und sich diese Sichtweise noch möglichst lange bewahren möchte, auch wenn er bereits begonnen hat, leise zu ahnen, dass dem nicht so ist. Der Künst- ler jedenfalls denkt in keiner Sekunde daran, er sei der Herr der Bilder; zu plakativ sind die dargestellten Posen, zu sehr gleicht das »Geschehen« einer »Übung«, einem großen »Als-Ob«. Zu sehr wird auch die triumphale Geste durch die gebrochene Farbgebung rela- tiviert. Rauchs Darstellungen sind Staf-

fagen oder Versuchsanordnungen, kei- nesfalls jedoch Historienbilder.

(...) Rauch zeigt den Künstler somit als den Prototyp des modernen Selb- ständigen und weist die romantische Künstlerrezeption des an der Welt ex- emplarisch Leidenden weit hinter sich. Der heutige Künstler muss seine Posi- tion eigenständig definieren, seine Auf- gaben aktiv bestimmen, seine Aufträge selbst an Land ziehen. Doch wie eh und je heißt es, sich damit abzufinden, dass niemals etwas ganz fertig sein wird, dass die Pläne niemals vollständig umgesetzt werden können. Kunst ist – wie man deutlich sieht – eine Arbeit, die nie en- det. Kunst zu machen ist eben weit mehr als die Ausführung des jeweils nächsten Auftrags, ist eine innere Haltung.

Aus der beschriebenen Perspektive er- öffnet sich den Betrachtern der Rauch- schen Gemälde Schritt für Schritt ein weites Spektrum, ein unerschöpfliches Potential an Lesarten, welche die inne- ren Schichten der Werke entfalten. Die Bilder zeigen keine fertigen Darstel- lungs- bzw. Erzählzonen, die Bildräume bleiben in weiten Teilen ungegenständ- liche. Sie gleichen noch brachliegenden Feldern, die gleichsam beackert werden müssen. Den Zeichen und Spuren von Aufbruch, Aktivität und Ereignis stehen passive, stillere Bereiche gegenüber. Hier drängt sich der Gedanke an Produktion und Fortschritt auf, in manchen Zonen herrscht Stagnation. Die malerischen, nicht die erzählten Gegensätze dyna- misieren das Bild. Bildkonstituierende Größen wie Raumstruktur, Figuren- anordnung und Tiefenwirkung stehen als eigenständige Metaphern für sich selbst. Bildnerische Konstruktionsprin- zipien wie Gestus, Schönlinigkeit, Um- randung, Dingpräzision oder Schatten- gebung strukturieren nicht nur formal, sondern werden zu qualitativen Grad- messern des Bildes. Der Einsatz von Farbe wie auch die Farbwahl sind keine untergeordneten Darstellungsprinzipien mehr, sondern erweisen sich als Bestand- teile eines inneren Instrumentariums. Neo Rauch ist kein Geschichtenerzähler, auch wenn er mit Momenten und Moti- ven der Narrateure arbeitet. Vielmehr erscheinen seine Bilder als Stilleben oder Sinnbilder des Bildermachens, er schafft gleichsam eine Emblemik der

Bilderzeugung. Zu dieser Erfahrung ist notwendig, dass sich die Betrachter vom Zwang lösen, eine Geschichte rekonstruieren und ihren Bedeutungsgehalt entschlüsseln zu wollen. Rauchs Bilder möchten gerade nicht die Gelegenheit bieten, Verbindungen zu Gesehenem und Bekanntem herzustellen. Gelingt dies, eröffnet sich die Weite einer vielfältigen Bildsprache. Rauchs Bilder sind, wenngleich aus persönlichen wie historischen Erfahrungskontexten heraus entwickelt, autarke Findungen und metaphorische Konstellationen. Sie bilden nur die äußere Rahmenform für einen tiefer liegenden Sinngehalt, der weit über die Grenzen der Kunst hinausführt.

BERNHART SCHWENK

Nacharbeit zur Verteidigung von Rot, Gelb und Blau, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (Ausst.-Kat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, München; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000, S. 19–25.

Gestempelte Horizonte

In den heterogenen Räumen des Neo Rauch wird Zeit zusammengehäuft, zu Farben als Formen und zu Formen als Farben zwischen den Protagonisten seiner Bilder eingestreut, um einen Zustand an die Grenze einer energetischen Implosion heranzuführen. »Mir geht es darum, die Sekunde vor einem möglichen Exzess zu erfassen«, sagt der Künstler in einem Gespräch mit Klaus Werner. Was in diesen Bildern geschieht, ist sozusagen noch gestundet. Menschen und Dinge stehen unter dem Dach der Zeit, das gleich über sie hineinzubrechen droht, wovon sie sich aber gerade noch mit einer Art Moratorium des Rahmens bewahren können, gerade noch und nur jetzt, und jeder Blick auf die Bilder kann den verhandelten Konsens einbrechen lassen. Man möchte meinen, Neo Rauch wirkt auf eine Stundung des Menschgeschicks hin, als habe er seine Figuren zum Warten vor dem Tor des Gesetzes einbestellt. So bestimmt nicht die Aus-

sichtslosigkeit die Horizonte seiner Malerei, sondern die als Kolorit wie Absätze eines gestuften Textes gestellten Horizonte möglicher Aussicht verstärken die absurde Befindlichkeit des ausdauernden Wartens seiner Protagonisten. Aber worauf warten sie? Als Figuren des Versatzes warten sie auf einen Rahmen, in dem sie aufgestellt und entsprechend zu einer Geschichte konfiguriert werden. Als Repräsentanten des Menschlichen warten sie auf eine Zukunft, die ihr bloßes Dasein im Jetzt der Figuration begründen möge (»Jede Figuration ist nur ein Vorwand zur Nostalgie«, wie Jean-François Lyotard einmal schrieb). Und als Bestandteile gesellschaftlicher Integration und Tradition warten sie auf die Reproduzierbarkeit eigenen Bestrebens, der sie ansonsten für das Objekt beflissen in der Manufaktur ihres Daseins wie in ihrem Dasein in der Manufaktur nachgehen (ich weiß, dass »Manufaktur« angesichts gemalter Fabrikhallen unangemessen erscheint, aber überall in Neo Rauchs Bildern wird »Hand angelegt«; die Hände in den Bildern sind entweder zur Tat, zum Halten gespreizt oder verstümmelt oder ganz und gar nicht da). Die Männer von Neo Rauch warten in Aktion, weil sie weder erinnern noch vergessen können, weil sie einen Augenblick zu befolgen scheinen, der ebenso Ewigkeit wie Plötzlichkeit zu sein vermag, der auf jeden Fall noch nicht da ist.

(...) Natürlich haben die Bilder etwas »Photographisches«, wenngleich nicht so sehr Mode und Ästhetik einer gewerblichen Photographie der dreißiger bis fünfziger Jahre (aus westlicher Perspektive gesehen) ins Auge fällt, sondern der Chronotopos der Photographie, das unweigerliche Herausfallen eines Augenblicks aus dem Vollzug der Zeit. Der Realismus der Figuren entstammt den Werk- und Modezeichnungen, die häufig aus drucktechnischen und ökonomischen Gründen für die Reproduktion von Photographien abgepaust wurden und zudem die Individualität des Photographierten ins allgemeingültige, überindividuelle Geschick des Gesellschaftlichen übersetzten. Auch das Fragmentarische, Collagenhafte der Bilder Neo Rauchs erinnert an photographisch konstruktivistische Arbeiten von Rodtschenko und El Lissitzky wie auch an

Photocollagen von Hannah Höch bis Martha Rosler. Aber Rauch führt den photographisch bewirkten »Bildaufbruch« an der Absurdität gestellter Lehre bis zur fibelhaften Weltlehre vorbei und schafft einen Rebus, der in keiner Lektüre mehr aufzugehen vermag, der zu keinem Sinn verschlossen werden kann. (...)

HUBERTUS VON AMELUNXEN

Gestempelte Horizonte, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (Ausst.-Kat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, München; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000, S. 27–32.

Die Ruhe vor dem Sturm

Die künstlerische Produktivität von Neo Rauch ist erstaunlich. Seit Mitte der neunziger Jahre hat er mit geradezu epischem Atem eine Bildwelt beschworen, die singulär in die Turbulenzen der Gegenwart ragt und als scheinbarer Anachronismus ihren Schwankungen widersteht. Unspektakulär, aber stetig hat er dieses Terrain erobert: mit einem Medium, dessen Totsagen ebenso zum Gemeinplatz gehört wie der permanent vollzogene Gegenbeweis; mit einer künstlerischen Herkunft, deren periphere Andersartigkeit in keiner Weise zur Teilnahme am internationalen Betrieb prädestinierte; und schließlich mit Erzählungen, deren Stoffe verbraucht und deren bildnerisches Vokabular unbenutzbar schienen. So viele Paradoxa deuten auf eine personale Qualität, auf einen Sonderfall hin, der das gemeinhin Gültige durch seine Existenz in Frage stellt und letztlich um ebendiese Potenz erweitert. Oder, direkter gesagt: Seit Neo Rauch zu eigener künstlerischer Kennlichkeit gelangte, wächst das Bedürfnis nach genau dieser Art von Malerei, dieser Weise von vielsträngiger Bilderzählung, diesem Gemenge von Zeit-Zitaten. Offensichtlich wurde hier eine ganz eigenständige Form für unterschwellige Energien gefunden, die durch das Kapillarsystem jeder Gegenwart zirkulieren

und immer wieder zur Anschauung drängen. Augenscheinlich besitzen diese komplex ineinander verwobenen Segmente eine visuelle Kraft, die sich im Bewusstsein des Betrachters festhakt mit der Verstörung einer Traumsequenz, mit der Eindringlichkeit eines plötzlich überschaubar gewordenen simultanen Geschehens. Angesichts der optischen Abhärtung, der wir uns durch schnelle Bildschnitte, kompakte Benutzeroberflächen und andere Informationsdickichte seit längerem erfreuen, bleibt es zumindest ungewöhnlich, dass statische Bilder noch immer zu wirken vermögen: Oder spricht sich hier schon wieder eine neue Sehnsucht nach kontemplativer Versenkung aus, nach einem rezeptiven Lob der Langsamkeit, weder konservativ noch elitär, sondern einem ontologischen Bedürfnis folgend?

(...) Doch ohne die Kenntnis aktueller Bildstrategien blieben diese Imaginationen bestenfalls Schilderungen eines merkwürdigen Geschehens in topografisch benennbaren Landschaften. Erst die souveräne Regie der Elemente, der Versatzstücke und Einschübe erzeugt die komplexe Struktur, die diese Bilder zu Aggregaten der Auslegung und mithin zu Zentren geistigen Austauschs erhebt. Das beginnt in der spannungsvollen Nachbarschaft großflächiger Farbfelder, die immer auch eine abstrakte Lesbarkeit intendieren, zu einer körperhaften Figuration und dingpräzisen Zeichnung. Diese beiden Grundfesten mitteleuropäischer Bild- und Ideologieauffassung werden nicht versöhnt, sondern in ihrer Andersartigkeit belassen: Solange das Ganze diese Fehde erträgt, mögen die Binnengefächte fruchtbar sein. Ebenso verhält es sich mit Raumperspektive und flächiger Nahsicht, mit Erzählkontinuum und Schriftfetzen, ikonographischer Besetzung und bildinterner Staffage: die integrative Kombinatorik dieser Polaritäten wird zum entscheidenden Druckerzeuger in den Arbeiten Neo Rauchs und bindet das Versprengte zur Dramaturgie des Erinnerns. Denn Mnemosynes Gefilde grundieren immer wieder die Tableaus und senden Impulse des Imperfekts an die Oberfläche der Wahrnehmung. Alles atmet Stillstand; die Sekunde vor der Explosion, vor der Vollstreckung, vor dem Hereinbrechen lange aufgescho-



Wahl, 1998, Öl auf Leinwand, 300 × 200 cm / 118 1/8 × 78 3/4 in

bener Konsequenzen ist es, die den inneren Film ein letztes Mal abspulen wird. Die Weite der Leipziger Tieflandsbucht zieht dann herauf, verstellt von Schloten und Strommasten, durchquert von Rohrleitungen und künstlichen Becken, verhunzt von Gewerbegebieten, Autobahnkreuzen, Flughäfen. Eine übriggebliebene, mithin beweiskräftige Landschaft unserer Tage, getaucht in Herbstlicht, bleiern. Darin die Tristesse einer brachliegenden Produktion; Kraftwerke, Textilfabriken, Kohlegruben im Kulissenstatus, marode Zeugen einer abgelaufenen Zeit. Um Baracken und Garnisonsgebäude pfeift der Wind einer baumlosen Ebene, die Schreie der Uniformierten sind verhallt, das Kreischen der Panzerketten verstummt; nur ein entsetzliches Echo bleibt zurück. Föhren und Espen, in Reih und Glied gepflanzt auf renaturierten Halden; Ersatzwald. Diese Szenerien sind es, die Neo Rauch seit Kindertagen verinnerlicht hat und die ihm nun als Bühne seiner malerischen Inszenierungen dienen, als immer wieder neu entworfenen Handlungsraum seiner Geschöpfe, die ihrerseits als Attrappen einer auktorialen Bildstrategie fungieren. HARALD KUNDE

Die Ruhe vor dem Sturm, in: *Neo Rauch. Randgebiet*, (Ausst.-Kat.) Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, München; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000, S. 33–37.

Neo Rauch

Seine Bilder ähneln den losgelösten Bühnenbildern eines Avantgardetheaters aus früherer Zeit. Die Verwirrung durch Innen- und Außenräume wird von Maltechniken begleitet, die sich von vage illustrierend ins Malerische und wieder zurück bewegen. Die Handelnden sind stereotyp heroische, schwer arbeitende Männer und Frauen, die Mauern aufbauen oder Wassergräben graben, Läden eröffnen, sich mit Physik befassen und in ihren leichteren Momenten in den leidigen Quiz-Shows auftreten oder in Hut und Mantel Eishockey spielen.

Die Figuren erscheinen oftmals nicht verankert, als stammten sie aus einem bebilderten Handbuch, und gelegentlich sind sie, wie Puppen, in eine Fotomontage eingefügt. (Sie sind direkt auf der Leinwand imaginiert und entstanden, was einer der Gründe dafür sein könnte, dass seine Oberflächen so belebt sind.)

ROBERTA SMITH

Neo Rauch, *New York Times* im Netz, 26.4.2002.

Neo Rauch

Rauchs Weltanschauung als dystopisch zu charakterisieren, käme somit einer Missdeutung ihrer auf subtile Weise austarierten und zarten Fragilität gleich. Kryptisch und enigmatisch in Ursache, Zweck und Zielsetzung vollzieht sie eine Gratwanderung zwischen den miteinander verwandten Gefahren der Sehnsucht nach einer verlorenen Idylle, einer paradisiatischen Welt gesellschaftlicher Einheit und Gemeinschaftlichkeit, und einer generellen Verdammung der realen Verhältnisse, die von einer moralischen, sozialen und psychologischen Anomie und Verzweiflung durchsetzt sind. Dieser hypertrophe Zustand erinnert an einen Zeitpunkt zu Anfang des 20. Jahrhunderts, als sich die idealistischen utopischen Visionen der frühen Moderne, nachvollziehbar in Architektur, Design und angewandter Kunst von Bauhaus und de Stijl, Anfeindungen ausgesetzt sahen. Nur wenige Maler, die diesen Bewegungen angehörten, blieben der Figuration angesichts einer um sich greifenden Theoretisierung der Abstraktion als das modernistische Idiom par excellence treu. Schlemmer war eine solche Ausnahme. In den späten 1930er Jahren nahm er seine visionären Vorstellungen jedoch immer mehr zurück und wurde verhaltener. In ganz Europa fanden Künstler, die sich auf die negativen Untertöne der zeitgenössischen Psyche konzentrierten, in den sich wandelnden soziopolitischen Verhältnissen zunehmende Bestätigung für ihre obsessive Beschäftigung mit dem Irrationalen, Perversen, Erotischen und Obszönen. Es

verwundert nicht, dass Entstellung und Verstörung, offenkundig im Absurden, Abseitigen und Anomalen, in ihren Ikonographien dominierten. Für die damalige Zeit schienen Delvaux, und in gewissem Maße auch sein Verwandter Magritte, außerordentlich weitsichtig gewesen zu sein, indem sie sich auf eine häusliche Welt konzentrierten, deren Protagonisten – wenn nicht offenkundige Schlafwandler, so doch Bewohner einer Welt waren, die parallel zu der alltäglichen existierte, deren Realität sich auf verwirrende Weise unmerklich und unerkennbar mit ihrer eigenen kreuzte und verband.

Dass schwache Anklänge, subtile Spuren der Werke dieses geradezu exzentrischen Künstlertrios in den neueren Arbeiten von Neo Rauch zu erkennen sind, ist kein bloßer Zufall. Eine derartige Behauptung aufzustellen, muss nicht bedeuten, dass man »Quellenreiten« betreibt. Es geht auch nicht darum, ein eher indirektes, dennoch zwingendes Beispiel von diffuser Einflussnahme zu bestreiten. Näher liegt die Feststellung, dass die Geschichte, wenn sie sich wiederholt, beim zweiten Mal als Farce und nicht als Tragödie erscheint. Daher ist es unnötig, politische Polemik in Neo Rauchs Kunst einzufordern: genau das Gegenteil ist der Fall. Während früher eine unverhohlene Didaktik auf der Tagesordnung stand, herrscht nun ein nahezu subjektives Nachsinnen vor. Indem er den Inhalt seiner Arbeiten weitgehend unanalysiert lässt, d. h. eher intuitiv als präskriptiv oder programmatisch vorgeht, ist Rauch wie die meisten Künstler, die in der Nachkriegsgesellschaft arbeiten, ebenso sehr Gegenstand seiner Situation – buchstäblich und metaphorisch, soziokulturell und autobiographisch –, ihr aber keineswegs ausgeliefert. Es ist genau diese Normalität, das Gewohnte einer solchen Position in der Welt der Gegenwart, die einem in diesem Moment als seltsam erscheint – seltsam im Sinne von nicht ganz geläufig. Durch den Filter einer leichten Zeitverschiebung betrachtet, evokiert diese Welt einen unbestimmten Ort oder einen Ort, an den man sich erinnert, auf den man auf den zweiten Blick gestoßen ist. Die zeitliche Verzerrung, signalisiert durch Details bei Frisuren und

Kleidung, industriellen Mustern und muskulösen Körpern, entspricht einer räumlichen Trennung, wie es in unregelmäßigen Maßstabsverlagerungen oder irritierenden Bruchlinien, die das räumliche Kontinuum unterbrechen, zum Ausdruck kommt. Dabei entsteht eine Welt, die nicht synchron ist, nicht ganz der Gegenwart entsprungen scheint, etwas verlangsamt ist, wie ein Film, der mit 16 statt mit den üblichen 24 Bildern pro Sekunde abläuft und zudem aus altem verfärbten und verblichenen Filmmaterial besteht. In einer Lebensumwelt, in der Arbeit und Produktion scheinbar ständig in Zeitlupe eingefangen sind, liegt es nahe, dass die Protagonisten sich wie Darsteller fühlen, jedoch wie Darsteller einer besonderen Art: Ersatzdarsteller, zweite Besetzung oder zweite Wahl, die bereitwillig in jede erforderliche Rolle schlüpfen und jede beliebige Identität annehmen können, befreit von der Notwendigkeit, die äußere Erscheinung mit dem inneren Zustand in Einklang zu bringen; wie flexible, kurzum, wie perfekt ausgebildete Bauchrednerpuppen. Rauchs Welt ist folglich in gleichem Maße quälend und verlockend, irritierend und faszinierend, auf eine Art und Weise wie es ein Déjà-vu-Erlebnis oder ein plötzlich erscheinendes, halberinnertes Fragment in einem nun verlorenen Traum sein mag. Wiedererkennen und Irritation stoßen aufeinander, prallen wieder ab und oszillieren, so instabil und unberechenbar, als würde eine griechische Tragödie für ein englisches Publikum in Deutsch oder Kabuki von einer europäischen Laientruppe in Brasilien aufgeführt werden. Die Tatsache, dass Rauch sich in seiner Arbeit für die Malerei entschieden hat, im Gegensatz zu jenen aufwendigen und komplizierten Erfindungen, überaus präsent in zeitgenössischer Fotografie, Video und Film, spricht für sich. Es zeugt von dem Glauben an die Malerei als Kunstform mit einer langen und bedeutungsvollen Geschichte, besonders in dem Teil der Welt, aus dem der Künstler stammt, und impliziert gleichzeitig eine kritische Haltung gegenüber den eingeschränkten Möglichkeiten der Film- und Fotokunst: dass sie nämlich wahr und dabei doch zutiefst falsch sein kann, dass sie entweder auf einen eingefrorenen Mo-

ment fixiert oder dazu verurteilt ist, konventionelle Erzählungen mit einer linearen Handlung ohne Rückblenden zu konstruieren. Derartige Beschränkungen lassen sich in der Malerei, wie Rauch sie betreibt, nicht erkennen, da er ein raffiniertes Gebilde aus gegenständlichen Idiomen errichtet, anstelle der indexierenden Zusammenhänge, die der Fotografie und den ihr verwandten Medien innewohnen. Da die Semantik der Malerei sich zudem zwangsläufig von ihrer eigenen inneren Geschichte, ihren vorherrschenden Prinzipien und Parametern herleitet und mit diesen in ständigem Dialog steht, ist sie offensichtlich eine Sprache, die für die Hypothese und Proposition besonders geeignet ist. Somit bietet Rauch eine nachhaltige Erinnerung zur rechten Zeit an die Kraft, die man der Malerei traditionell und konventionell beigemessen hat.

LYNNE COOKE

Neo Rauch, (Ausst.-Kat.) Bonnefantenmuseum Maastricht; Ostfildern-Ruit 2002, S. 8–9.

Neo Rauch & Der Teufelskreis

Hat man sich so die Engel der Geschichte vorzustellen? Ihre Gesichter sind der Vergangenheit zugewandt. Wo wir eine Kette von Ereignissen wahrnehmen, sehen sie eine einzige Katastrophe, bei der Trümmer um Trümmer aufgetürmt werden, bis sie vor ihren Füßen einstürzen. Die Engel möchten verweilen, die Toten erwecken, und wieder zu einem Ganzen zusammensetzen, was zerstört worden ist. Ein Sturm fegt jedoch vom Paradies herüber; er verfängt sich in ihren Haaren und bläst ihnen mit einer solchen Wucht ins Gesicht, dass sie die Augen nicht länger geschlossen halten können. Dieser Sturm schleudert sie unaufhaltsam in die Zukunft, der sie den Rücken gekehrt haben, während die Kette aus Ziegelsteinen vor ihnen gen Himmel wächst. Der Sturm bezeichnet, was wir Fortschritt nennen. Die riesigen Kinder werden sich kurz in Luft auflö-

sen, nur um bald wiederzukehren, und sie flüstern: »Müssen wir nicht alle schon da gewesen sein? – und wiederkommen und in jener anderen Gasse laufen, hinaus, vor uns, in dieser langen schaurigen Gasse – müssen wir nicht ewig wiederkommen?«

DANIEL BIRNBAUM

Neo Rauch, (Ausst.-Kat.) Bonnefantenmuseum Maastricht; Ostfildern-Ruit 2002, S. 12–13.

Neo Rauch

A Peristaltic Filtration System in the River of Time

Ich begreife den Vorgang des Malens als außerordentlich kreatürliche, geradezu dem Atmen nahe stehende Form der Weltaneignung, die nach außen hin weitgehend absichtslos ist, und die sich im Wesentlichen auf den Prozess des konzentrierten Durchströmens beschränkt. Ich vernachlässige hier vorsätzlich die Betrachtung aller katalytischen Einflüsse, die geeignet sein könnten, diesem Geschehen seine Unschuld zu nehmen, denn ich würde gern etwas modellhafte Klarheit in diesen Zeilen aufscheinen lassen. Wenn ich mich also in diesem Sinne als eine Art peristaltische Filteranlage in der Zeitströmung begreife, dann liegt es nahe, die Beschaffenheit und somit vielleicht auch die Qualität des Filtersystems zu untersuchen.

(...) Die Beschaffenheit meines Aufangsystems korrespondiert gewiss mit meinen mentalen und morphologischen Besonderheiten; sie ist von sehr frühzeitig geprägten Animositäten und Affinitäten beeinflusst worden und ist daher in nur sehr beschränktem Umfang modifizierbar. Aus dieser ernüchternden Erkenntnis schöpferischen Nutzen zu ziehen, sie gleichsam zur Basis eines weit reichenden Entwicklungsvorgangs zu erklären, dessen Ziel die Freiwicklung des Eigentümlichen darstellt, bedeutet auch, sich in der Rolle des Autors einzuordnen. Ich verstehe meine Werkstatt also nicht als Bestandteil der Zeitströ-

mung, sondern eher als eine mit der Zeitmauer in Verbindung stehende Durchlaufstation, deren sperrige Konturen zu Wirbelbildungen und besonderen Ablagerungen führen. Wichtig hierbei ist das Vertrauen in die Zuverlässigkeit dieser Sonderungsanlage, so dass der Zustand der Konzeptlosigkeit erhalten bleiben kann!

Diese halbweisen Momente, in denen sich das Treibgut in meinen Schleusenammern verfängt und zu neuen Ordnungen fügt, sind die Essenz meines malerischen Schaffens. So ist es vielleicht auch zu verstehen, dass beispielsweise ein bewusstes und vorsätzliches Verhandeln innerdeutscher kulturpolitischer Problemfelder weit außerhalb meiner Werkstattgrenzen stattfinden müsste; ich könnte als Privatmann hierzu manches beisteuern, aber auf meinen Leinwänden spiegeln sich andere Welten. Tiefer greift jedoch die Frage nach den Umständen unseres kollektiven Gedächtnisses! Ich gehe davon aus, dass die Besonderheit des von mir hier so umständlich skizzierten bildkünstlerischen Apparates die Aufspürung archetypischer Chiffren außerordentlich begünstigt und dass der maßvoll dirigierte Zustrom von Erinnerungs- und Wahrnehmungspartikeln zu Bildkomprimaten von überraschender und so nicht planbarer Aussageintensität führen kann. Von daher glaube ich, Malerei als die Fortsetzung des Traumes mit anderen Mitteln ansehen zu können.

Eine anscheinend unvermeidliche Begleiterscheinung dieser Malhaltung sind gewisse Indifferenzen hinsichtlich der chronologischen Sortierbarkeit, denn meine Praxis sieht keine Trimmung des Angespülten in Richtung aktueller Sehgewohnheiten vor. Auch enthalte ich mich sowohl einer Hierarchisierung als auch einer bewussten Bewertung meines Bildinventars. Das kann bedeuten, dass zum Beispiel Balthus, Vermeer, Tim und Struppi, Donald Judd, Donald Duck, Agit Prop und billiger Reklamekram mit Schlagzeilencharakter in einer Ackerfurche meiner Kindheitslandschaft ineinander fließen, um darin ein verschlungenes Konglomerat von überraschender Plausibilität zu generieren.

Da ich inzwischen einigermaßen konventionell figurativ male, was grob ver-

kürzt bedeuten kann, dass allegorisch ambitioniertes Personal in Landschafts- oder Interieurkulissen installiert wird, kann eben gerade die Landschaft als Schwemmgelände und Keimzone für das Durcheinander der fremdartigen Einspülungen dienen. Es ist ganz nahe liegend, die Landschaft meines eigenen Heranwachsenden, die mir hier als zuverlässiger Nährboden für mein Laborieren dient, zu nutzen, denn ich bin ein vorsichtiger Mensch, der auch im riskantesten Vordringen noch Restbestände des Vertrauens um sich braucht. Auf diese Weise kommt es also in meinen mitteldeutschen Gefilden zu Verschmelzungen der wunderlichsten Art (...).

Die mir wichtigen Qualitätsmerkmale in der Malerei sind Eigentümlichkeit, Suggestivität und Zeitlosigkeit; (...) Zeitgeistmalerei scharrt an den ohnehin schon wunden Stellen, während zeitlose Kunst uns dem Geläufigen enthebt und eher einen feinen Phantomschmerz anklingen lässt, der auf archetypische Blessuren verweist.

(...) Die Titelfindung ist nicht selten ein mühsamer Prozess, denn mein Interesse am etymologischen Wurzelwerk auch des banalsten Begriffs führt mich in Bedeutungssedimente, die den Intentionen des Malerischen mitunter unerwartete Impulse zusenden. Zuweilen jedoch vermag ein Wort ein Bild auszulösen! Es kommt vor, dass ein Wort einen unheimlichen atmosphärischen Sog in Richtung eines sich wie von selbst erzeugenden Bildes entwickelt, dem ich dann nur noch ordnend zu assistieren habe. Solche Momente sind kostbar und sie binden mich noch enger an meine Muttersprache, denn nur hier sind derartige Erfahrungen möglich.

ALISON M. GINGERAS

Antwortbrief von Neo Rauch: Neo Rauch. A Peristaltic Filtration System in the River of Time, in: *Flash Art No. 227*, November / Dezember 2002.

Der Übermaler

Was ist der erste Schritt zum Bild: Was passiert, wenn der Maler den Pinsel in die Hand nimmt? Mit großem Pinsel wird das Bild angelegt, sagt Rauch: Erst entstehen Räume auf der Leinwand, dann werden sie von Figuren besiedelt. – Fängt er manchmal mit einer Figur an? – »Nein. Immer mit dem Raum.« Auf einem Bild sieht man das helle Holz einer zersägten Birke; »die Birke vor unserem Haus«, sagt Rauch, »ist krank«, und jetzt ist sie im Bild, schon in zersägter Form; so kurz ist manchmal der Weg aus der Realität ins Bild.

(...) Die Bilder, mit denen Rauch bekannt wurde, amalgamierten die beiden großen gegenständlichen Stile der Nachkriegszeit – den Comic-Pop des Westens und den sozialistischen Realismus des Ostens. Beide Stile werden in den surrealen Zentrifugen von Rauchs Malerei mürbe; durch die ideologischen Trümmerlandschaften stolperten die Figuren wie sinnlose Automaten, Sisyphos-Gestalten auf ihrem einsigen Weg ins Nichts, und manchmal sah dieser sinnlose Leerlauf sehr befriedigend aus: Rauchs Bilder waren gehäuteter Pop, autoaggressiv gewordene Propaganda, die ganz nebenbei zeigte, wie nah der hemmungslose Individualkult im Westen der erbarmungslosen Hingabe ans Kollektiv war. Rauchs Bilder zeigen die Zerstörungen, die die Fehler im System hinterlassen. Seine Figuren wirken wie Roboter, deren Steuerungsmodul ausgefallen ist, zerkratzen den Lack der Pop-Kultur und legen Rätsel der Tiefe frei. Rauch spielt bewusst zwischen den Fronten: Die moderne Architektur klemmt janusköpfig auf den Hügeln, einerseits als gebautes Versprechen eines helleren Lebens, andererseits als Androhung übler Plattenbautrastrophe.

(...) Es ist kein Wunder, dass Neo Rauch das Zusammenspiel von Mysterium und Humor in Beuys' »Blitzschlag mit Hirsch« liebt. Wie bei Rauch die Figuren linkisch im Bildraum hängen, erinnert an die frühen Hochphasen der Malerei: bei Giotto findet man solche Räume, solche Figuren.

Rauch mag es nicht lauwarm: Er schätzt die kühle Schärfe von Matthew Barney genauso wie die dunkle Hitze von Bacon und Beckmann, und dieser Hang zum ästhetischen Extrem findet sich auch auf seinem CD-Tisch wieder: Manchmal hört er beim Malen Punkrock, manchmal Frank Sinatra, manchmal auch Hörbücher, und besonders die »dringen dann tief in die Farbpaste ein«: Auch das ist eine der seltsamen Transformationen der Außenwelt in Kunst, die man in Neo Rauchs Atelier erleben kann. NIKLAS MAAK

Der Übermaler, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 5.9.2004, S. 21.

Der Bürgerkrieg greift auf die Bilder über

art: Mit der Wende wurde die etablierte Leipziger Malerei plötzlich Geschichte, da waren Sie 29 Jahre alt. Wie sind Sie mit diesem Bedeutungsverlust umgegangen?

Neo Rauch: Ich musste ohnehin versuchen, mich von dieser Küste abzustoßen. Da habe ich meine Freischwimmübungen absolviert. Nur weg hier, eine eigene Position erarbeiten. Aus großer Höhe betrachtet, sind diese Bewegungen dann aber doch ein überschaubares Manöver geblieben. Auch ich bin wieder in eine nähere Umlaufbahn um die Prämissen Leipziger Malerei eingeschwenkt. Dazu kam am Beginn der neunziger Jahre der allgemeine Trend zu neuen Medien – das Ausblenden aller Malerischen. Es gab viel Häme. Wer trotzdem weitermalte, war der dicke Junge, mit dem niemand spielen wollte. Es war einfach unsexy.

art: Eine schwierige Phase für Sie?

Neo Rauch: Eine Zeitspanne schwerster Engpässe im künstlerischen Bereich, die ich aber leidlich durchgestanden habe, mit Gewinn. Ich habe ein paar drastische Perioden der Selbstentfremdung durchlitten, in denen ich versuchte, irgendjemand zu sein, bloß nicht ich.



Quecksilber, 2003, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm / 19 1/4 x 15 3/4 in



Pfad, 2003, Öl auf Papier, 255 × 199 cm / 100% × 78% in

art: Es fällt auf, wie treu Sie Leipzig sind.

Neo Rauch: Leipzig war die große Welt für mich, schon als Kind. Hier herrschte ein ganz anderes Klima als in Aschersleben, wo ich aufgewachsen bin. Die Stadt hatte auch in diesem vorge-rückten Verfallsdatum den Charme einer großen alten Dame, die bessere Zeiten erlebt hatte. Natürlich zog mich auch die Hochschule mit den dort Lehrenden und ihren Manierismen an. Das war extrem verführernd. Und dass der Kollege Rink einen Wassertropfen auf einem Kürbis so malen konnte, dass man meinte, ihn herunterwischen zu können – das war für mich gleichbedeutend mit ganz großer Kunst.

art: Aber nun könnten Sie überall wohnen, warum gerade Leipzig?

Neo Rauch: Es ist der Ort der Konzentration und der Inspiration. Mir wachsen hier die besten Einfälle zu. Der Ort weist die rechte Mischung auf, zwischen Dissonanzen und Harmonischem, Feinverschmirgeltem und Brüchigem. Die Region ist der Schnittpunkt meiner familiären Herkunftslinien. Ich merke, dass es immer wichtiger wird, diesen Verbindungen zu diesen Gegenden nachzuspüren, wo – um es pathetisch zu formulieren – die Ahnen einst wirkten und webten. Es ist eigentümlich, aber das schwingt hinein in meinen Schaffensprozess. Mir ist das wichtig.

art: Sie haben vor allem auch in Amerika Erfolg. Wird Ihre Malerei dort als deutsches Erzeugnis wahrgenommen?

Neo Rauch: Dieser Sachverhalt schwingt bei der Rezeption anscheinend mit. So soll es ja auch sein. Ich bin schließlich kein Japaner. Ich lasse mich gern als Deutscher wahrnehmen. Die Verrenkungen, die ich anstellen müsste, um mich dieser Einordnung zu entheben, würden mich wahrscheinlich Kopf und Kragen kosten.

(...) Man kann es ja auch ganz gut aushalten unter den Deutschen. Es ist ja nicht so, dass wir hier unter die Barbaren geraten wären. Es gibt allerdings hier wie überall ein enormes Reservoir an Miserabilitäten und Unzulänglichkeiten. Aber ich trage ja auch alles in mir, was mich an anderen so aufregt. Sonst würde ich ja nicht so darauf anspringen. Das ist es, was Heiner Müller so schön als »Aufenthalt im Material«



Das Unreine, 2004, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm / 106% × 82% in



Höhe, 2004, Öl auf Leinwand, 270 × 210 cm / 106% × 82% in

bezeichnet hat. Ich möchte mir das nicht ständig von außen betrachten.

AXEL HECHT, TIM SOMMER

Der Bürgerkrieg greift auf die Bilder über (Interview), in: *art*, Nr. 12, Dezember 2004, S. 54–56.

Versprengte Einheiten

Innerhalb des gegenwärtigen Kunstgeschehens besetzt das malerische Werk von Neo Rauch schon seit geraumer Zeit eine singuläre Position. Nirgendwo sonst findet sich eine solch paradoxe Chronistenschaft, die mit scheinbar obsolet gewordenen Instrumenten arbeitet und dennoch aktuelle Resonanzräume freilegt und erzeugt. Ebenso selten ist die Verschmelzung malerischer Fragestellungen mit erzählerischen Strategien,

wobei die einen die enorme Tradition der Gattung bis an ihre jeweils proklamierten Endpunkte reflektieren und die anderen eher dem Roman und dem Film anzugehören scheinen. Vor allem aber ragt die bildzeugende Imaginationskraft hervor, mit der Neo Rauch Offensichtliches und Abseitiges, Benennbares und Unfassbares zu dissonanten Einheiten bindet und als nachhaltige Erinnerung dem Bildgedächtnis des Betrachters übereignet. (...)

Es liegt auf der Hand, dass dieser Künstler nicht nach Algorithmen und Konzepten arbeitet, sondern magische Momente der Inspiration ebenso benötigt wie die Tugenden ihrer Umsetzung. Letztere hat er sich in lang währenden Prozessen während der Ausbildung an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst und in späteren Phasen einer inneren Kurskorrektur erworben, und sie stehen ihm heute in einem Maß zu Gebote, das er selbst als Inbegriff seiner künstlerischen Freiheit empfindet: Alles malen zu können, was möglich

ist. Überblickt man die zwanzigjährige Tätigkeit, die diesem Zustand als Voraussetzung zugrunde liegt, lassen sich unschwer Einflüsse und Etappen ausmachen, die in ihrer Abfolge wichtige Fundamente des heutigen Gebäudes ausgebildet haben. Da wäre zunächst das Studium sowie die gesamte Atmosphäre an der Leipziger Akademie zu nennen, der Neo Rauch als Student, als Meisterschüler und schließlich als Assistent während der achtziger und beginnenden neunziger Jahre angehörte. Arno Rink vermittelte dabei Grundeinsichten in Raumstaffelung und vielfigurige Kompositionen, in grell ausgeleuchtete Szenarien und Handlungsabläufe tänzelder Heere von Gauklern, Artisten und Pierrots. Die anderen Heroen der Schule, Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer, Werner Tübke und die nachrückenden Generationen wie Ulrich Hachulla, Sighard Gille oder Heinz Zander, wirkten quasi als stille Miterzieher bei der Ausbildung eines figurorientierten und traditionsgesättigten Menschenbildes.



Diktat, 2004, Öl auf Leinwand, 270 x 210 cm / 106 1/2 x 82 3/4 in

Neo Rauch und viele andere junge Künstler jener schwelenden Jahre, der Agoniephase eines geschlossenen Systems, probten hingegen andere Ausbrüche in Richtung Heftigkeit und Geste: die Neuen Wilden, Francis Bacons existenzielle Zertrümmerungen oder Lucian Freuds Fleischekstasen waren aufregendere Bezugspunkte als die anämischen Manierismen der Schulbildner. Käfige und Konventionen aller Art standen zur Sprengung an; den eroberten Freiräumen der Kunst folgten die gewichtigeren der Realität. Die größte Errungenschaft der Epoche nach dem Mauerfall war zweifellos der ungehinderte Zugang zur Welt. Landschaften, Städte und Sammlungen waren endlich als Original erfahrbar und paralytierten nicht länger als bloße Vorstellung das Denken und Empfinden. Neben dieser anhaltenden Euphorie war das Überleben im Alltag schwieriger geworden; die abgetrotzten Nischen implodierten im Sog der Umbrüche auf allen Ebenen. Auch Neo Rauch stand vor der Notwendigkeit, für veränderte unterschwellige Energien eine andere Form zu finden: Die informellen Attacken wurden gebändigt, die Farbstrudel trockengelegt, der Formbestand einer gründlichen Revision unterzogen. Da kamen Handreichungen der Ahnen Giotto und Piero della Francesca als Fundamenteleger gerade recht, deren Fresken auf den nun möglichen Italienreisen den tiefsten Eindruck hinterließen. Diese kehrten längere Zeit als Echo der Bildgründe wieder. Die neu sich formierende Figuration war anfangs an einer eleganten Linearität, etwa der des Franzosen Gerard Garouste, orientiert und zeitigte einen Hang zu Arabesken und Überlängungen. Diese zirka fünf Jahre währende Inkubationszeit, in der die längst aufgelösten Gewissheiten der akademischen Ausbildung auf das Alles und Nichts einer offenen Lebens- und Werksituation trafen, führte letztlich zu einer Konsolidierung der personalen Identität Neo Rauchs, die zur wichtigsten Voraussetzung seiner künstlerischen Kenntlichkeit geworden ist. (...)

Die zweite erwähnte Voraussetzung der Rauch'schen Bildwelt, die Inspiration, lässt sich keineswegs so chronologisch herleiten, sondern erhebt sich als



Aufstand, 2004, Öl auf Papier, 199 x 275 cm / 78 1/2 x 108 1/4 in

Forderung und herbeizuführender Zustand vor jeder Arbeit aufs Neue. Vertraute äußere Bedingungen sind dabei förderlich: das seit zehn Jahren benutzte Atelier in einer ehemaligen Baumwollspinnerei, gleich bleibende Galerien sowie eine grundsätzliche Disziplin, die sich in ausdauernden Werktagen niederschlägt, bilden gleichsam den konditionalen Rahmen, der notwendig, aber nicht hinreichend ist. Es muss etwas hinzukommen, das das Bildgedächtnis mit einem Schlag ausleuchtet und die gültige Konstellation fixiert, eine intuitive Zusammenschau der Elemente und Ebenen, der Träume, Erinnerungen, Zitate, Personen, Farben, Gerüche und Aufteilungen. (...) Die endgültige Gestalt einer Arbeit [wird] immer auf dem Format festgelegt (...), im Wechsel von malerischer Handlung und bildnerischer Reflexion, von tranceartigem Gewähren-

lassen eines entstehenden Geschehens und ordnenden Eingriffen einer bildinternen Logik. Dieses Verfahren ist spannend und risikoreich zugleich, es operiert immer wieder mit dem Unbekannten und fördert Rätselhaftes, Unpassendes, Grauerregendes zutage, kurzum: die unzensierten Ingredienzien der Gegenwart.

(...) Dank seines wachen Sensoriums für tiefer liegende Verwerfungen der »condition humaine« verwendet Neo Rauch die tägliche und globale Informationsflut lediglich als Auslöser, um daraus Grundkonstellationen des Konflikts, des Verrats, der Täter und Opfer zu filtern. Anregend sind dabei immer wieder die Schriften solcher Autoren wie Ernst Jünger und Julien Green, die beide ein volles Jahrhundert durchlebten und insofern, mit allen Irrtümern und Verstrickungen, umfassend Zeugen-

schaft ablegen können von Krieg und Frieden, Leidenschaft, Gier, Hass und Versöhnung. Der eigentümliche Magnetismus der Erinnerung, der disparate Segmente zur organischen Einheit bindet, sei für ihn, betont Neo Rauch im Gespräch, dabei von besonderem Interesse, handelt es sich doch um ein Stilmittel, das er in seinen Bildern opulent zur Anschauung bringt. (...)

HARALD KUNDE

Versprengte Einheiten, in: *Neo Rauch. Arbeiten auf Papier 2003–2004*, (Ausst.-Kat.) Albertina, Wien; Ostfildern-Ruit 2004.



Der Vorhang, 2005, Öl auf Leinwand, 270 × 420 cm / 106 1/2 × 165 1/2 in

Neo Rauch

Werke 1994 – 2002

Das visuelle Idiom, in dem Rauch arbeitet, beschwört zahlreiche mögliche Quellen der Inspiration, darunter die surrealen Bilder von Paul Delvaux, René Magritte und Luis Buñuel, die ominösen urbanen Landschaften von Giorgio de Chirico, die Werke des deutschen Expressionisten Max Beckmann, die explosiven Figuren von Francis Bacon (...). Rauch ist spezialisiert darauf, verschiedene, anscheinend widersprüchliche Realitäten zugleich zum Leben zu erwecken, und seine Kunst veranlasst uns, die unterschwelligsten Annahmen zu hinterfragen, die den konzeptionellen Strukturen der Welt, in der wir leben, zugrunde liegen.

Seine Gemälde schildern Räume und Dinge, die in Welten zwischen Welten

existieren und die gequälten Grenzen erforschen zwischen von Menschen geschaffener industrieller urbaner Infrastruktur, natürlichen Landschaften und den inneren Bereichen von Fantasie und Träumen. In Räumen, die sowohl fragmentarisch als auch zeitlos sind, hat Rauch eine Vision geschaffen, die sowohl rätselhaft als auch zeitlos sind, hat Rauch eine Vision geschaffen, die sowohl rätselhaft als auch zeitlos sind, hat Rauch eine Vision geschaffen, die sowohl rätselhaft als auch zeitlos sind.

(...) Letztendlich führt uns Rauchs Werk die auffälligen Unzufriedenheiten und Konflikte vor Augen, die dem menschlichen Verhalten eigen sind. Seine Bilder sind unwiderstehlich, da sie frech und unverschämt die Relevanz übermittelter Weisheit und den Status

quo in Frage stellen und damit eine Macht vergleichbar der von Zen Koans besitzen – Fragen, die keine logische Antwort haben. STEPHEN LITTLE

Neo Rauch. Werke 1994–2002, Die Sammlung der Leipziger Volkszeitung, (Ausst.-Kat.) Honolulu Academy of Arts 2005.

Deutsche Motive

Woher kommen diese Bilder? Es gebe Zustände, sagt er, die ihren Zustrom begünstigten. »Momente körperlicher Erschöpfung. Leicht fiebrige Zustände – die habe ich aber seit Jahrzehnten nicht mehr erlebt.« Heute geschieht es bei Gängen im Wald. »Im Unterholz steht plötzlich im Augenwinkel ein Bild.«

Er nennt sie: Bilder aus unserem kollektiven Archiv. »Die muss ich natürlich gestalten, in meinen Stall holen. So entstehen dann eben Rauchs Bilder.« Wir

kommen auf Träume zu sprechen. Es mache ihm Sorge, sagt er, dass sie an Bildgewalt verlören. »Aber einzelne wuchten sich durch.«

Sein Blick schweift ab. »Ich halte mich oft nachts in einem Gehöft auf, in einem Zimmer am Ende eines langen Korridors. Immer habe ich Gepäckprobleme, immer stehe ich kurz vor dem Abmarsch, immer ist die Frage da: Habe ich meine Sachen griffbereit, wenn's losgeht?« Es könne eine Flucht sein, aber auch ein Vormarsch. Er versuche es zu malen, aber es zerrinne ihm zwischen den Fingern. »Ich bin mir sicher, dass ich irgendwann dorthin komme. Oder da war. Ich könnte ein Modell von dem Gehöft bauen, so gut kenne ich es.«

Es ist Nacht geworden. Das hohe Fabrikfenster des Ateliers besteht nun aus kleinen, halb blinden Spiegeln, sie zeigen einen zwanzig mal zwanzig Meter großen Raum. Unter sechs doppelten Neonröhren eine weiß bezogene Pritsche, (...) zwei klangmächtige Boxen, ein Tisch, randvoll gestapelt mit CDs. Pop. White Stripes. Neues Zeug. Ein Wildschweinkiefer, im Wald gefunden. Überall Farbeimer und Farbfladen, er mischt auf dem Boden, auf Plastiktellern vom Take-away-Chinesen. Und auch ihm selbst, seiner ehemals hellen Hose, ist anzusehen, dass Malerei richtige Arbeit ist und wie passend sein Wort dafür: mein Stall.

Er lebt immer noch da, wo er 1960 geboren wurde: in Leipzig. Manchmal, in Wachträumen, sei ihm, als habe er hier noch etwas zu erledigen. Leichtes Kopfschütteln vor dem nächsten Gedanken: »Mein Vater studierte an der Hochschule, an der ich jetzt eine Professur angenommen habe.«

Er lebt in einem Magnetfeld, das seinen Bildern entstammen könnte. Die Fabrik: zerstobene Welten, deren versprengte Bewohner er vorsichtig in sein Atelier führt, so hat er es einmal geschrieben. Sein Haus: spitzgieblig, wie er erfreut betont, Baujahr 1931. Vor ein paar Jahren haben seine Frau und er es entdeckt. »Eine eher spießige Gegend. Aber es war unser Haus, es hatte auf uns gewartet.«

Er stelle fest, dass ihn diese Region – ausgerechnet dies flache, von Industrie, Krieg und langem DDR-Nachkrieg geschliffene Land zwischen Harz und

Erzgebirge – mit all den Nährstoffen versorge, deren er bedürftig sei. Er sagt es wörtlich: »... deren ich bedürftig bin.« Er formuliert, wenn er spricht: der unbedingte Wille, keinen Jargon zu reden. Er redet nie Jargon. Sein No Logo! heißt: No slang. Reden ist kein wohliges Geräusch, das nie aufhören darf. Es ist nicht wichtig, dass pausenfrei gequasselt wird. Das ist sehr angenehm. Es lässt Zeit für Nachklänge. »Nein«, sagt er, »ich bin kein Nomade. Kein wilder Eskapismus.«

An der Wand hängt ein neues Großformat, noch ganz roh. »Ein Embryo, heute angefangen.« Ein grünliches Fenster, dahinter ist es dunkel, davor Licht.

»Was wird es?«

»Unsere momentane Situation. Zwei Personen, ein Interview. Geführt mit dem Spinnweb der Vorsicht und dem Panzer der Lust.« Ein Ernst-Jünger-Zitat. So beschrieb Jünger seine Unlust auf Interviews. Auf eine Art von Gespräch, das sich nicht entzündet, weil zwei einander nur belauern.

Rauch nennt Jünger einen väterlichen Freund. »Ich verdanke ihm viel. Er hat in den frühen Neunzigern in meine Arbeit direkt hineingewirkt. Als ich Gefahr lief, in so einem halb abstrakten Allerweltsbereich unterzutauchen und mich tausend Sonntagmalern anzugleichen. Als ich mich darum mühte, was mich charakterisiert, war er meine Begleitstimme.«

Sein stereoskopischer Blick. Sein Sowohl-als-auch. Seine phänomenologische Qualität, seine analytische Schärfe. »Es kommt mir so vor, als sehe Jünger die Welt aus dem Innern eines Kristalls.«

Wir reden nun über Ironie. Eigentlich muss man Neo Rauch nur ins Gesicht schauen, um sie ihm anzusehen. Ein Zug um den Mund, ganz leise, aber immer da. Im Kunstbetrieb ist der Zug zur Ironie nicht leise. Es gibt einen ironischen comment. Und den vagen Eindruck, diesem Maler sei es aus Gründen des Selbstschutzes nicht unlieb, wenn seine Kunst unisono als ironisch – was denn bitte sonst!? – beschrieben wird. Ist das so?

Er wehrt ab. »Ironie ist schon da. Ja, ich bin auch Ironiker. Aber kein Zyniker. Kein Nihilist.« Nein, kaum. Nihilisten steigen nicht früh aufs Rad und fahren zwanzig Kilometer von Markkleeberg nach Plagwitz in die Fabrik. Malen bis

mittags. Kochen dann. Malen bis Feierabend. Radeln heim. Und am Wochenende Gartenarbeit. Das mag ein Tarnbild sein, schützend vors Private gestellt. Aber ganz falsch ist es nicht – zu viel Ernst im Spiel.

»Manche Dinge umgibt ein abwaschbarer Vorhang aus Ironie. Dinge, die mich tief berühren, die aber, wenn ich es pur ausstellen würde, in den Kitsch hineingehen würden.«

Das Ironieproblem steckt also in der Kunst selbst. Und ist mit dem Kitschproblem verwandt. Eine Kunst, die mit dem festen Vorsatz betrieben würde, nur ja nicht in flagranti mit Cousin Kitsch gesehen zu werden, wäre steif, risikolos, langweilig. Es ist eine Frage der Souveränität und der Dosis. Da kann man natürlich ausrutschen.

»Ich bin mir klar darüber, dass ich im Grenzbereich agiere, wo es abschüssig wird und die Gefahr lauert, mich im Erzählen zu verlieren. Aber das muss der Künstler: sich in Gefahr begeben. Die Moderne als Endzustand und Klassenziel: Das ist ein deutsches Missverständnis.«

WOLFGANG BÜSCHER

Deutsche Motive, in: *Die Zeit*, 1.12.2005, S. 65–66.

Die Neue Leipziger Schule

Tatsächlich baut Rauch seine Bilder wie ein Theaterdirektor auf, indem er erst die Hintergründe malt. »Es ist wichtig, eine bestimmte Umgebung oder Bühne zu schaffen, wo sich die Dinge ereignen können«, sagt er. »Für mich besteht die Funktion der Malerei, wie ich sie verstehe, darin, mit Mythen zu arbeiten. Ich versuche, ein weit gespanntes System zu schaffen, in dem sich die Impulse fangen. Mit dem analytischen Verständnis ist das nicht zu erfassen.« Er beeilt sich klarzustellen, dass er sich keinem »psychologischen Automatismus« hingeebe. Er fängt mit einer allgemeinen Notierung der Stimmung und des Themas an. »Wenn das Grundlegende, die Bühne, bereit ist, dann bringe ich die Ak-

teure auf die Bühne«, erklärt er. »Dann passiert es – wenn ich die Bewohner in eine Beziehung bringe, kann ich nicht mehr planen. Zwischen den Figuren und zwischen den Figuren und mir entstehen und formen sich subtile Beziehungen. Ein Mikroklima entwickelt sich.« Rauch verbindet rigorose Präzision mit nebelhaftem Mystizismus: ein sehr deutsches Gebräu. »Mir scheint, ich würde weiter und weiter zurückgezogen, dass Elemente aus vergangenen Zeiten an die Tür klopfen und hereingelassen werden wollen«, sagt er. »Das reflektiere ich auch in meinen Träumen, dass ich in frühere Leben hineingezogen werde. Die Inkarnationszyklen versuchen, sich zu formulieren.« Auf die Frage, ob er daran glaubt, frühere Leben gelebt zu haben, antwortet er: »Nicht so direkt, aber ich habe wiederkehrende Träume in den gleichen Räumen, den gleichen Häusern und den gleichen Straßen. Was man in den Bildern sieht, ist nicht der Traum, sondern eine neue Version des Traums, wie aus einer Müllverwertungsanlage.« ARTUR LUBOW

Die Neue Leipziger Schule, in: *New York Times Magazine*, 8. I. 2006.

Deutschland, ein Wintermärchen

In diesen Bildern scheint eine Weltordnung, vielleicht die des Industriezeitalters, immer schon im Verfall begriffen, und die Menschen, die sich so kraftvoll in ihr rätselhaftes Tun verstricken, wirken wie übrig geblieben aus einer fernen, längst vergangenen Zeit, in der man ihnen noch ihren Platz zugewiesen hat. Doch nun wirken sie verloren, unbehaust, überflüssig.

Man konnte Rauchs zitatenreiche Gemälde als eine Malerei des Posthistoire ansehen, als Allegorien einer ideologischen Wüstenei, in der von den einstigen Emblemen einer oder gleich mehrerer befriedeter Weltordnungen nur noch leere Zeichen übrig geblieben sind, Bilderruinen der westlichen Warenwelt oder eines totalitären Aufbruchs, einer Utopie.

Es sind, letzten Endes, immer wieder auch Bilder über das Malen selbst: über seine Möglichkeitsbedingungen und seinen figurativen Abbild-Charakter nach dem Ende des Historienbildes, der totalitären Propaganda, der Industriemoderne, der Kunstavantgarde. Auch Chiffren romantischer Utopien oder alchimistischen Gedankengutes sind in ihnen erkennbar, getragen von einem Geist, den nicht zuletzt der Maler selbst konservativ nennt. HOLGER LIEBS

Deutschland, ein Wintermärchen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13. I. 2006, S. II.

Vertrautheit verweht ...

Rauchs hermetische Rätsel-Leinwände sind Laboratorien, in denen er mit dem gewöhnlichen Wahnsinn des Alltäglichen experimentiert. Doch den Lebens-Anarchismus, der den Dingen und den Menschen innewohnt, diesem Verhältnisblödsinn am Rande des täglichen Absturzes, bündigt er mit präzisen Bildkonstruktionen. Die Gegenstände, die Dinge, das Figürliche, die geometrischen Abstraktionen, die Farbfelder zwingt er unter sein Gesetz der Ordnung. Neo Rauch ist ein Sicherheits-Konstrukteur, bei dessen Bildern man die Verlockung des Abgrundes ahnt, dem sich der Maler konsequent, vielleicht schweren Herzens verweigert. (...)

Anarchie und Konstruktion: in dieser unendlichen Dialektik des Tatsächlichen und des Erdachten entstehen die in der Bewegung eingefrorenen Szenarien des Malers mit ihrer facettenreichen Ästhetik und den changierenden Inhaltlichkeiten. *Alle Kunst ist Bannung*, hatte Otto Dix gesagt, der mit den Bildern seiner mystischen Phase(n) und dem unverstandenen Spätwerk ein bedeutender Rätselbildermaler war. Doch die Kampfgefährten von Neo Rauch sind Max Beckmann und die avantgardistischen Surrealisten, die zum Wohle der Weltrevolution keine Angst vor Geisterstunden unter Führung ihres genialen Hohepriesters André Breton hatten.

(...) Anfänglich eher unmerklich, nun zum Erschrecken deutlich, hat Rauch einen Teil seines Bild-Personals aus der Idylle der Weltfremdheit dorthin vertrieben, wo alle Romantik letztlich strandet: in die brutale Welt.

(...) Natürlich, das sind *erfühlte* Wirklichkeitsbezüge, für die Neo Rauch Elementarteilchen des Entdeckens gelegt hat. Seine Malerei ist eine politische, die jeder Vereinfachung durch ihre Verrätselung entgegentritt. Wie bei Max Beckmann, dem einzigen deutschen Maler, der Picasso standhalten kann, wird man auch der Komplexität der Bildwerke von Rauch nur gerecht werden, wenn man es wagt, sie im politischen Kontext und unter Zuhilfenahme gnostischer Assoziationen widersprüchlich zu deuten.

(...) Neo Rauch zwingt mit seiner genau kalkulierten konzeptuellen Malerei den Betrachter hinein in seine Gemälde. Und diese werden zu Sinnbildern einer zerrüttenden Zivilisation, die geradezu wehrlos sich jenen anzuliefern scheint, die sie zu schützen hätten. Alles was in den neuen Arbeiten von Neo Rauch zum Ausbruch kommt, es ist in seinen frühen Bildern der Weltfremdheit und der Verneinung des Technischen bereits angelegt. Doch das, was dort noch trotz aller Fremdheit vertraut war, ist nun in eine Realität verweht, die für die Engel der Erlösung nicht mehr erreichbar ist, die Neo Rauch in seine Bilder gemalt hat.

RUDIJ BERGMANN

Vertrautheit verweht ..., in: *Neo Rauch. Der Zeitraum*, (Ausst.-Kat.) Galerie EIGEN+ART, Köln 2006.

Von der Rückseite des Zeitspiegels

Es ist eigentlich eine Verquickung von Bedeutungsabläufen, die mir so vor Inangriffnahme dieser Leinwand gar nicht in den Sinn gekommen wären. Eigentlich wollte ich eine Opferungsszene malen – Abraham und Isaak. Dann kam aber nicht der Engel, sondern der Barträger, der die Speisekarte reicht, nicht die zehn Gebote. Eine Art Domestik oder doch ein Heiliger, der eine Alternative zum Opfertod offeriert. Durchaus verworren.

Entsteht das meiste also erst bei der Arbeit?

Es gibt eine Ausgangskonstellation, in die hinein ich dann eine Kombination aus malerischer Offensive und Bedeutungsvortrieb entwickle. Es ist dieses Programm, das mir die ganze Angelegenheit der Malerei als außerordentlich lohnendes und atemberaubend spannendes Projekt erscheinen lässt. Wenn die Malerei mich überwältigt, übertrumpft, eines Besseren belehrt, dann kann es sein, dass das Bild mir Antwort auf Fragen erteilt, die ich gar nicht zu stellen wagte.

Sind das rauschhafte Zustände?

Ich würde nicht so weit gehen. Es sind Momente eines gewissen geistigen Schwebezustandes. Wenn ich als Planer an die Wand gespielt werde durch die Bedürfnisse des rein Malerischen. Das fortwährend auszutariieren, kein offenkundiges Übergewicht zuzulassen, halte ich für das Komplizierte dieser Verfahrensweise. (...)

Welche Chance sehen Sie für die Malerei, die Zeitgeschichte zu fixieren?

Wie ich Malerei verstehe, ist sie doch ein Medium, das in erster Linie geeignet ist, das Unbenennbare in Formen zu bringen, die uns mit magnetischer Plastizität gegenüberreten können, obwohl es mit den Gegebenheiten unserer augenblicklichen Situation nur bedingt korrespondiert. Das ist die Richtung, von der ich mich auf die Dinge zu bewege, praktisch von der Rückseite des Zeitspiegels. (...)

In Ihren neuen Arbeiten ist ein aggressiver Grundtenor zu bemerken, weitaus deutlicher als früher. Sind Sie sich dessen bewusst?

Es arbeitet sich durch mich hindurch. Meinen Jahrgang, die um die 1960 Geborenen, vereint eine merkwürdige Mischung aus der Erfahrung von lähmender Langeweile, dicht durchsetzt mit einer permanenten, mehr als nur unterschwelligem Angst vor dem jederzeit möglichen atomaren Overkill. Von einer Sekunde auf die andere konnte ein Lichtblitz alles auslöschen. Unter diesem Druck sind wir aufgewachsen, dann schien sich das alles für einen kurzen Moment, um '89/'90 herum, aufzulösen.

Und heute?

Jetzt kommt die Gefahr in viel beunruhigender Form von der anderen Seite des Mondes her wieder auf uns zu. Dazu gehören auch Bärte. Der Bart steht ja für einen bisher noch nicht dagewesenen Irrationalismus, der über ein enormes Zerstörungspotential verfügt. Es gibt kein Pardon mehr, keine Verhandlungen, im Grunde kein Gegenüber.

Wo könnte das herkommen?

Das sind gewaltige Schwungkkräfte, die seit Jahrhunderten in Bewegung sind und eine Dynamik erreicht haben, in die der Einzelne nicht mehr eingreifen kann. Die Gegenseite hat im Unterschied zu uns historischen Atem. Das ist eine besondere Form des Irrationalismus, die sich in historischen Zusammenhängen einrichtet, die sehr viel weiter gespannt sind als unser hedonistisches liberales Wirtschaftswachstumsdenken. Wir verstehen die Reaktionen nicht, die Generationen vor uns heraufbeschwohren haben. MEINHARD MICHAEL

Von der Rückseite des Zeitspiegels, in: *Leipziger Volkszeitung*, 9./10. 9. 2006, S. 9.

Mir ist nichts mehr peinlich

SZ: Man kann Ihre Bilder aber auch postmodern auffassen, als Sammlungen von Chiffren und Zitaten, die dann, in einer surrealistischen Operation, collagiert werden. So dass immer die Suche nach der medialen Quelle des Zitats nahe liegt. Das widerspräche doch einem Abbild rein persönlicher Erfahrung.

Rauch: Ja und nein. Ich begreife mich als Regisseur von Bühnenstücken, und dessen Zugriff kann von sehr unterschiedlicher Zudringlichkeit oder Couragiertheit sein. Es kann sein, dass ich billigend in Kauf nehme, wenn sich die Szenerie verselbständigt, wenn sich plötzlich Dinge auftürmen, die ich in dieser Weise nicht im Kalkül hatte. Schließlich handelt es sich ja dabei um die Momente, die dieses Metier überhaupt zu der Besonderheit machen, die es darstellt.

SZ: Selbst expressive, scheinbar zufällige Malgesten unterliegen in Ihren Bildern doch der Kontrolle des Regisseurs.

Rauch: Es geht um das Gefühl für den rechten Moment, in dem die zerebralen Anteile zurückgefahren werden müssen, in dem der planerische Zustrom gekappt werden muss zugunsten der Entfaltung rein malerischer Abläufe. Unaufgeklärte Zonen sind notwendig, weil sonst das Bild austrocknet, weil es total desinfiziert wird. Ich muss immer wieder neu entscheiden, an welcher Stelle des Bildvortriebs ich eben jene Zäsur setze und Störfelder platziere. Das geschieht immer, wenn das Gefühl aufkommt, die durchbuchstabierbaren Teile seien übergewichtig.

SZ: Diese Farbwucherungen, die in die Kompositionen eindringen, sind doch auch wie die Bilder selbst immer Allegorien auf die Malerei, weisen auf den Schaffensprozess als solchen hin, oder?

Rauch: Ja. Es muss ja auch immer klar bleiben, dass es sich dabei nicht um Inkarnationen, sondern, vielleicht gibt es dieses Wort ja, um Inkarnationen von

Vorstellungen, aber auch von Impulsen handelt. Also: Da steht keine Figur, keine Person, sondern die Farbe ist an dieser Stelle zu einer Person geronnen, weil der Autor es zugelassen hat. Insofern bin ich in jeder meiner Figuren 100-prozentig anwesend (...).

SZ: Womit wir bei Ihren Gesichtern wären. Viele Ihrer Physiognomien ähneln einander: Sind Ihre Figuren immer auch versteckte Selbstporträts?

Rauch: Wenn, dann unbewusst. Ich bin zunehmend bestrebt, mein physiognomisches Repertoire auszuweiten. Auf den Schultern dieser Mitwirkenden (...) spielen sich physiognomische Metamorphosen ab, die sich über mehrere fertig gestellte Porträts erstrecken können, die immer wieder ausgelöscht werden. Ich habe schon viele Porträts zum Verschwinden bringen müssen, die wunderbar waren, aber nicht zum Bild passten. Das Grundthema meiner Bilder evoziert offenbar eine bestimmte Kategorie von Personal. Aber da gibt es Übergänge. Ich bin gespannt, wer in fünf Jahren Zutritt haben darf.

(...) Je mehr Material ich anreichere, umso dichter gewebt ist natürlich der Erzählfilz. Das ist doch klar. Entweder der »Mönch am Meer« oder eine Kreuzabnahme von Beckmann ...

(...) Ich muss selbst erst einmal in die Lage des Betrachters meiner eigenen Hervorbringungen gelangen. Dass es in ihnen einen problematischen Kern gibt, der apokalyptisch grundiert ist, ist offenkundig. Meine grundsätzliche malerische Herangehensweise an die Phänomene dieser Welt ist, dass ich die Dinge – nicht hierarchisch vorsortiert – durch mich hindurchgehen lasse und aus dem herausgefilterten Material dann private, sehr persönliche Mosaiken zusammensetze. So ergeben sich im günstigsten Fall Muster, die über das hinausweisen, was den Dingen im Allgemeinen zugeschrieben wird. (...)

SZ: Sie bevorzugen Maler mit großem B: Bacon, Beuys, Balthus, Barney, Beckmann ... die ganze Malereigeschichte dient Ihnen als Echokammer. Sie verschleiern nicht Ihre Faszination für alte Meister, weil Sie nicht an Modernität in gesteigerter Form glauben.

Rauch: Weil ich leider und gottseidank nicht mehr 25 bin, das heißt also,

gottseidank nicht mehr politisiert, nicht mehr ideologisch fixiert. Das Schöne am Älterwerden ist, dass einem irgendwann nichts mehr peinlich ist. Ich glaube, um in der Kunst überhaupt zu etwas Nennenswertem vorzudringen, muss man das Gefühl der Peinlichkeit so schnell wie möglich eliminieren – auf dem Gebiet der Kunst, wohl gemerkt. Da gibt es Großmeister, die uns heldenhafte Leistungen vorerzieren.

HOLGER LIEBS

Mir ist nichts mehr peinlich, in: *Süddeutsche Zeitung*, 13.9.2006, S. 18.

Menetekel an der Wand

Grandios ist, dass der Künstler das untergründige Böse der fernen Szene rein malerisch vitalisiert. Das ist neue Malerei, absolut kein Retro-Stil, der surrealistische Revivals abfeiert. Ihre Wucht sprengt die nivellierende Tendenz des Marktes, der nur Waren, keine Kunst verlangt. Kein anderer der derzeit hoch gehandelten Künstler weltweit hat der Malerei ein auch nur annähernd großes Terrain an Bedeutung zurück erkämpft.

Dafür macht Rauch den nächsten Schritt: Stilistische Tendenz wie Details erhöhen den Realitätsgrad der Bilder. Sie lassen sich mehr denn je auf reale Verhängnisse beziehen – vom neuen Irrationalismus in der Welt über die menschliche Blindheit bis zur sozialen Verrohung. Sie raunen, sie ängstigen als Menetekel an der Wand. Eine Quintessenz des »Zeitraums« könnte lauten: Der Irrgang der ermatteten Menschheit, bewusstlos unter den Bannern der Falschheit und Gewalt, geht in die letzte Kurve.

(...) In der Tiefe der Biographie sammelt er Schmerzen und Ängste, entwickelt seismographische Sensibilität und eine Theorie, die den mutsuchenden Geist befriedet. Bei Neo Rauch ist sie, wie ausgeprägt auch formuliert, strikt konservativ. Diese Position gegen den Zeitgeist hat ihn in seiner Neigung zu »unmoderner« Erzählweise bestärkt. Aber die konservative Neigung forma-

tiert viel mehr: Der Weltweg führt herab. Apokalyptische Ängste durchwehen den Maler und das Gefühl, der Gang der Dinge werde von unlenkbaren Strömen bestimmt. In vielen »lichten« Momenten das Fliegenpilz-Ufo über sich zu ahnen, ist sein Stigma und das Glück für die Malerei. MEINHARD MICHAEL

Menetekel an der Wand, in: *Leipziger Volkszeitung*, 18.9.2006, S. 7.

Vorwort

Der forcierte Illusionismus Rauchs, der sich von der Abstraktion absetzt, korrespondiert auf eigentümliche Weise mit einer epochalen Wende in den Wissenschaften, die seit einigen Jahren unter dem Begriff des Iconic Turn von sich reden macht und die den sprachwissenschaftlichen Strukturalismus, der den Kunstdiskurs lange Zeit beherrschte, ablöst. Der Wandel von der textbasierten Informationsgesellschaft des Gutenberg-Zeitalters zur mehr bildvermittelten Gesellschaft der digitalen Medien findet in der Bildlichkeit von Neo Rauch einen starken Verbündeten. Auf die Grundfrage »Was ist ein Bild?« liefert seine Kunst die vielfältigsten Antworten.

(...) Wenn Kunst schon retrospektiv und regional angelegt ist – gleichsam als Kontrastmittel zu den Sturmfluten der Globalisierung –, kann man da nicht andere Qualitäten kultureller Identität und Phasen der Geschichte zitieren? Man muss nicht unbedingt die Begeisterung des ungarischen Philosophen und Literaturwissenschaftlers László F. Földényi teilen. Er sprach von der Beispielhaftigkeit deutscher Kultur für die ganze europäische Kultur. Sie biete im Positiven wie im Negativen die Erfahrung, »dass es irgendeine Art umfassende, allgemein gültige Wahrheit gibt« und dass sich diese vielleicht als »metaphysische Erfahrung« bezeichnen lasse. Diese Erfahrung umreißt die geistige Landkarte Deutschlands und sie sei, so Földényi, das Vermächtnis der Romantik. Aber schwingt in den Bildern von Neo Rauch nicht auch ein ernsthaftes Interesse an der Romantik mit? Hat seine



Bon Si, 2006, Öl auf Leinwand, 300 x 420 cm / 118 1/8 x 165 3/8 in

Ironie, von der er selber spricht, nicht Qualitäten der »romantischen Ironie«, die nicht der Zersetzungslage der zynischen Ironie gehorcht, oder, wie Donald Kuspit kritisiert, dem »ironischen Pessimismus«? Für Walter Benjamin reißt die »romantische Ironie« über sich »einen Himmel ewiger Form, die Idee der Formen auf, die man die absolute Form nennen mag, und sie erweist das Überleben des Werkes, das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft«. Wenn man in diesem doppelten Streben einerseits nach Autonomie, andererseits nach kultureller Identität die Wurzeln der Modernesähe, wäre dann Neo Rauch am Ende nicht doch ein Modernist?

MARKUS BRÜDERLIN

Vorwort, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (Ausst.-Kat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, S. 7–11.

Rollenspiel und Rebellion

Diese Fragen nach dem Kern des Schöpferischen, nach der Belastbarkeit eines Bildervorrats, der sich durch Gebrauch bestenfalls erneuert, verstärkten sich bei Neo Rauch noch durch den Zuwachs an überregionaler, schließlich internationaler Wahrnehmung, die spätestens mit der ersten großen Retrospektive in Leipzig, München und Zürich im Jahr 2001 einsetzte. Von nun an ging es Schlag auf Schlag, die Nachfrage stieg enorm, der Druck der Termine und Lieferungen wuchs ins Unerfüllbare und war nur regulierbar durch disziplinierte, gleichwohl nie überhitzte Produktionslust. Dieses bewusste, mitunter

gar bedächtige Steuern gegen jegliche äußere Hausse bewahrte Neo Rauch das empfindliche Imaginationssensorium, ohne das seine Arbeit undenkbar ist und das sich gegen jeden seriellen Algorithmus sperrt. Zugleich zeitigte die erhöhte Beanspruchung offenbar ein hellwachtes Bewusstsein für die fragile Spezifik seiner Art der Bildfindung, und zur Erkenntnis ihres Charakters gehörte immer auch das Wissen um ihre Verletzbarkeit und ihren möglichen Verlust.

(...) Begünstigt durch den enormen Weltzuwachs der letzten Jahre und basierend auf einem weit gespannten Motivinteresse, das sich vom Mammutzahn über Zauberer und Hängebauchschweine bis hin zu zackigem Protoplasma erstreckt, gelangt Neo Rauch in jüngster Zeit zu vielfigurigen und farbstarken Synthesen, die sich oft als anspielungsreiche Gesellschaftsbilder erweisen. Immer geht es darin um Grundkonstel-

lationen von Liebe und Verrat, Entwertung und Bodenhaftung, zirkulierende Kreisläufe und Aggregatzustände des Daseins; aber nie wird der Betrachter damit pur und ungebrochen konfrontiert, sondern in Form von Aufführungen: der Geruch von Bühne und Kostüm liegt über jeder Szene und erklärt das Geschehen zur bildnerischen Inszenierung. In dieser Rolle des Regisseurs und suggestiven Chronisten ist alles erlaubt, was der Eigengesetzlichkeit des Werkes dient, unabhängig von der Rationalität linearer Zeitläufe, geografischer Verortungen und personaler Verträglichkeiten.

HARALD KUNDE

Rollenspiel und Rebellion, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (Ausst.-Kat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, S. 13–19.

Auf dem Prüfstand der Malerei

Bildbegriff und Weiterentwicklung bei Neo Rauch

Die Gemälde Neo Rauchs gehören zu den eigentümlichsten Bildfindungen, die die Malerei der letzten beiden Dekaden hervorgebracht hat. Jahrelang mehr oder weniger ignoriert, sind seine Bilder aus der gegenwärtigen Malereidebatte nicht mehr wegzudenken. Inzwischen sind sie mit den verschiedensten Etikettierungen versehen worden. Sie wurden dem Surrealismus wie dem Neo-Surrealismus zugerechnet, man hat Anklänge an amerikanische Realisten der 1920er Jahre konstatiert und die Bilder als Vertreter einer utopischen Moderne bezeichnet. Dabei ist dem Bildbegriff selbst wie auch der Entwicklung des Werkes kaum Aufmerksamkeit zuteil geworden. Im Zuge der Werkentwicklung ist es aber vor allem die Auseinandersetzung Neo Rauchs mit der Frage nach dem Bild wie auch nach dem Verständnis von Malerei, die seine Arbeiten als »Sinnbilder des Bildermachens« erfahrbar werden lässt.

(...) Die selbstreflexiven Elemente dieser Bilder erstrecken sich nicht zuletzt auf die zeitliche Dimension, die Bildzeit. Die zeitlichen Ebenen, die Neo Rauch in seine Arbeiten eingezogen hat, gehören zu den komplexesten Qualitäten seines Oeuvres. Entsprechend vielschichtig sind auch die Beobachtungen, die diesem Phänomen Rechnung tragen: Es wird eine »Zeitfremdheit der Figuren« attestiert und von einem »Simultangeschehen« gesprochen, das unter anderem durch die Zeitschichtung verschiedener Zeitebenen zustande kommt. Das »Gemenge von Zeit-Zitaten« stürzt den Betrachter letztlich in einen Zeitstrudel. Die Zeitqualität hat auch Konsequenzen für die Beschaffenheit des Ortes, der aber wie die Zeit letztlich unbestimmbar bleibt. Ungeachtet dieser Unbestimmbarkeit haben die Traumlandschaften aus der Vergangenheit, die »antiquierte Modernität« Neo Rauchs ihre Wurzeln in der Erinnerung, im »Blick durchs Heckfenster«, wie Thomas Wagner festgestellt hat. Was sich dort wie in der Zeitlupe zeigt, dehnt sich bis zur »ewigen Wiederkehr«.

(...) Seine Versuchsanordnungen operieren mit zeitlichen und räumlichen Verzerrungen, wobei Neo Rauch immer wieder neue zeitliche Dimensionen erschließt und überraschende Strukturierungen seiner Bildräume vornimmt, die von merkwürdigen Gestalten bevölkert werden. Dabei bleibt alles Motivische, die Figuren, Handlungen und Landschaften rückgebunden an die Grundlagen der Malerei. Denn auch wenn auf Erzähltes oder Historisches Bezug genommen wird, dann weniger als Ereignis, sondern vielmehr als Stimmung, Atmosphäre. Diese teilt sich zuallererst über das »koloristische Klima« mit, wie es Gottfried Boehm ausgeführt hat. Es folgt daher der Logik dieser Bilder, ihrer inneren Notwendigkeit, dass sie ohne Vorzeichnungen und Studien direkt auf der Leinwand entstehen. Nicht zufällig bevölkern Kulissen, Modelle und Phantasiewesen die Bilder Neo Rauchs in großer Zahl. Sie spiegeln mit ihrer unbegrenzten Verfügbarkeit im Zustand des »Als-ob« das Thema des Bildermachens nicht weniger als die Staffeleien, Paletten, Farbeimer und Farbwürste, die uns in den Bildern begegnen. Mit seiner immer wieder neu ansetzenden

»Malerei über Malerei«, die im Werkverlauf Übergänge, aber keine Brüche kennt, bleibt Neo Rauch ein fortwährend Forschender, ein Suchender.

HOLGER BROEKER

Auf dem Prüfstand der Malerei. Bildbegriff und Weiterentwicklung bei Neo Rauch, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (Ausst.-Kat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, S. 21–33.

Plötzlich, diese Übersicht

Farbe und Imagination bei Neo Rauch

Denn auf den ersten Blick, der sich auch in einem Teil der kritischen Literatur spiegelt, kehren die Werke die Sperrigkeit ihrer Sujets hervor, eine mitunter bis zum Schmerz gesteigerte Heterogenität, die auch Kitschzitate nicht verschmäht und jedenfalls kein Durchkommen erlaubt. Wir kennen alle Worte dieser Sprache und verstehen doch nichts. Die Figuren, Szenerien und Dinge beschäftigen den Betrachter. Was haben sie miteinander zu tun: der Tempietto mit Fachwerkhaus und Schwein, der abgessene Reiter angesichts eines Blitzes vor flaschengrünem Himmel, der Giorgiones Tempesta entnommen sein könnte?

(...) Irgendwann aber, sofort oder später, lassen uns die Bilder aus dieser verengenden Betrachtung frei. Wir gewinnen, plötzlich, eine stupende Übersicht. Dabei scheint eine Rolle zu spielen, was wir das koloristische Klima nennen, also nicht diese oder jene Farbe, sondern ein komplexes und spannungsreiches Wechselspiel, welches das gesamte Bildgefüge auf untergründige Weise steuert. Es bewirkt den Zusammenhang des Unzusammenhängenden, lässt uns übergehen von diesem und jenem auf dem Gemälde zum Bild als einer Wirkungsgröße, die mit sich selbst eins ist. Unsere Hinweise zur Chromatik versuchen mithin das innere Scharnier, die Achse die-

ser Malerei in den Blick zu nehmen, um die sich »Alles« dreht, selbstverständlich auch die Sujets, die unseren Blick fokussieren.

(...) Ein koloristischer Überschuss, der allerdings nicht aus der Entspannung NACH einer dramatischen Peripetie stammt. Denn diese Bilder haben eine letzte Zuspitzung – welcher Art auch immer –, sie haben den »Exzess« (Rauch) einer stets unbestimmten Erwartung noch VOR sich. Wir meinen damit keine narrative Lesbarkeit, nicht die Abwicklung eines spannungsträchtigen Handlungsfadens. Den Horizont dieser Bilder bestimmen nicht Geschichten und auch nicht Geschichte, sondern das Gesetz einer ziellosen Umtriebigkeit, einer permanenten Akzeleration, einer Mixtur der Zeiten, fern von jedem politischen Telos, der holden Illusion des Fortschritts.

(...) Da ist (...) eine durchgängige Ambivalenz, die das Verhältnis von Farbe und Figur betrifft, ihr Verhältnis zu den Sujets insgesamt. Die Farbe verhilft einerseits dem Dargestellten zu seinem erwartbaren Aussehen, ergänzt, was Linie und Form an dinglicher Prägnanz und Genauigkeit schon geschaffen haben. Andererseits zieht sich die Farbe aber aus dieser Aufgabe auch zurück, sie unterdrückt dingliche Eigenschaften und zeigt sich selbst in dem, was sie ist. Sie bezeichnet zum Beispiel nicht Himmel, sondern sie ist ein Blau oder ein gestreiftes Schwarz (...), nicht Möbel, sondern ein sich ablösendes Violett, etc. (...) Worum es sich handelt, ist einfach: die Farbe überschreitet ihre Dienstrolle, sie muckt auf, traut ihren Möglichkeiten, findet ihre eigene Stimme.

GOTTFRIED BOEHM

Plötzlich, diese Übersicht. Farbe und Imagination bei Neo Rauch, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (Ausst.-Kat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, S. 35–39.

Nach-Bilder

Zum historischen Ort von Neo Rauchs Gemälden

Schon durch die Malweise macht Rauch deutlich, dass er sich durchaus im Reich der Signifikanten bewegen will. Er legt nicht den geringsten Wert darauf, dass sich ein Bild zur Illusion verdichtet, dass es einen geschlossenen Anblick bietet, der das Tableau vergessen ließe.

(...) Die Irritation ergibt sich dadurch, dass da in den Bildern offenbar ein Text ist, freilich einer, der keinen Sinn mehr ergibt. Die Signifikanten schweben frei im Raum, es fehlt der Hintergrund, auf dem sie interpretierbar würden, es fehlt die Einheit des Themas, das sie zum Satz, zur Erzählung machen könnte. Das ist umso auffälliger, als mit den – meist integrierten Bildtiteln – ein Thema bezeichnet scheint. Doch man sollte bei einem Maler, der sichtlich vom Surrealismus gelernt hat, sich hüten, solchen Hinweisen recte zu folgen.

GERNOT BÖHME

Nach-Bilder. Zum historischen Ort von Neo Rauchs Gemälden, in: *Neo Rauch. Neue Rollen*, (Ausst.-Kat.) Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006, S. 47–50.

Im Tumult der Episoden

Neo Rauch befreit uns von Komplexen des Nicht-dazu-Gehörens. Er erfindet keine hermetischen Szenarien, er fordert uns auf, in seine Bildräume einzutreten und sie zu durchstreifen.

(...) Was Rauchs lakonisch kühle Bildsprache, sein gelassenes Aufzeigen von Verwirrungen kennzeichnet, ist einmal der Verzicht auf expressive Rhetorik, zum anderen der souveräne Umgang mit dem Verfremdungseffekt, den Brecht im »Kleinen Organon« (1948) für seine

Bühnenarbeit entwickelte. Der V-Effekt zielt auf »Verfremdung des Vertrauten«. Der Schauspieler soll keinen Zweifel daran lassen, dass er der König Lear nicht ist, sondern ihn spielt. Das verlangt vom Publikum Illusionsverzicht und den zweiten Blick, der das Rollenspiel als Verständnisvorgabe erkennt und sich nicht von ihm überwältigen lässt. Auf diesem doppelten Boden spielt sich das »Theater im Theater« ab.

(...) Rauchs Bildstruktur steht in einer langen Tradition der neuzeitlichen Malerei. Dazu gehört nicht nur der »Manierismus« der Brueghelschen Verfremdungen. Wenn Rauchs Werk in eine Schublade passt, die es nicht einengt, dann ist es die der Rätselbilder der letzten Jahrhunderte. Was geschieht im Gruppenbild der Hoffräulein von Velázquez oder in Rembrandts »Nachtwache«? Was trägt sich in der »Messingstadt« von Beckmann zu? – einem Maler, in dem sich die kühlen, enigmatischen Verfremdungen von Rauch im Duktus der zwanziger Jahre ankündigen!

WERNER HOFMANN

Im Tumult der Episoden, in: *art*, November 2006, S. 20–24.

Das ist kein blaues Pferd

Das ist ein Bild

Konservatismus bedeutet nicht das Festhalten am Überkommenen, sondern das Sich-Nähren von dem, was ewig gültig ist. Und das schließt eben den Zuwachs und die Entdeckung von Neuem überhaupt nicht aus. Das schließt Bewegung nicht aus. Das bedeutet nur, dass man einen Tornister mit sich führt. Was das im Hinblick auf Malerei bedeutet, lässt sich überhaupt nicht mehr verifizieren. Vieles, was sich hartnäckig modern gibt, ist ja nichts anderes als stockkonservativ, wenn nicht gar reaktionär.

BJÖRN ACHENBACH
EGBERT PIETSCH
ROBERT SCHIMKE



Ungeheuer, 2006, Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm / 19 3/4 x 15 3/4 in

Das ist kein blaues Pferd. Das ist ein Bild, in: *Kreuzer*, November 2006, S. 20.

Ein echter Leinwandstar

Herr Rauch, sind Sie Surrealist?

Ich würde mich jeder Sortiermaschine entwinden wollen.

In den vergangenen Jahren sind Ihre Bilder immer komplizierter geworden. Wie entstehen diese dichten Kompositionen – skizzieren Sie das gesamte Bild vorab?

Nein, ich male ohne Vorzeichnungen, direkt auf die Leinwand. In dem konkreten Fall (er deutet auf »Neue Rollen« ...) habe ich in einer Ecke angefangen, links oben bei diesem Stuckfries. Dann habe ich das ganze obere Viertel der Leinwand erst mal durchstrukturiert, um fürderhin nicht mehr auf die Leiter zu müssen ... Man muss sich den Prozess meines Malens ungefähr vorstellen wie eine Partie Schach gegen mich selbst. Ein Zug wird vom Verstand diktiert, der andere ist vielleicht Zufall, so es den überhaupt gibt. Ich habe natürlich einen taktischen Ansatz – die ersten fünf oder sechs Züge kann ich schon überblicken. Vor allem aber kenne ich das Spielfeld, auf dem ich diese Bataille mit offenem Ausgang inszeniere. Denn wäre der Ausgang nicht offen, würde für mich ein entscheidender Antrieb für das Malen wegfallen. Das Abenteuer, die Lust auf riskante Begegnungen. (...)

Wann ist ein Bild für Sie abgeschlossen?

Gottfried Benn hat gesagt: »Wenn etwas fertig ist, muss es vollendet sein.« Das heißt, es ist nie fertig. Ich kann nur sagen, ich höre jetzt auf, mehr ist nicht drin. Mehr kann ich weder mir noch dem Bild abverlangen. Alles, was jetzt noch zu tun wäre, würde bedeuten, an dieser Stelle anzuknüpfen, aber auf einer neuen Leinwand. Denn man kann ein Bild auch ersticken, mit einem Übermaß an Fürsorge, an Struktur. Ganz wichtig finde ich, dass es Partien gibt, die als unterversorgt angesehen werden können. Die vielleicht Fragen aufwerfen, ob

der Künstler hier einen schwachen Moment hatte. (...)

Die Architektur in Ihren Bildern erscheint oft sehr vertraut. Was sind das für Gebäude? Fahren Sie durch die Gegend und machen Aufnahmen, die Sie dann später benutzen?

Ich male grundsätzlich nie nach Fotos. Die Gebäude, die Sie auf meinen Gemälden sehen, sind eine Art Traumarchitektur, in die es mich immer wieder verschlägt. Da kann es durchaus Déjà-vus geben, in denen ein Loch in der Zeitmauer dafür verantwortlich zu sein scheint, dass man hindurchschaut in später Stattfindendes oder schon Stattgefundenes. Unser Unterbewusstsein ist ja möbliert mit Dingen, die wir von klein auf wahrnehmen. Es kommt vor, dass ich ein Gebäude auf meiner Leinwand heraufbeschwöre, und dann kommt jemand und sagt, das Haus steht hier in Gohlis. Das mag sogar stimmen, aber es ist mir beim Malen nicht bewusst.

ULRICH CLEWING

Ein echter Leinwandstar, in: *Architectural Digest*, November 2006, S. 136–142.

Der Vorposten des Ich

Mit den immergleichen Begriffen wird Rauchs Kunst (...) beschrieben. Dabei haben sich die Bilder radikal gewandelt: Vom Silhouettentheater zum fließenden Bildraum ist Rauch fortgeschritten, vom gediegenen Ton in Ton der gebrochenen Farben zum schrillen Pop, von der raunenden Beschwörung martialischer Motive zur hochkomplexen Bilderzählung, die den aufmerksamen Deuter (...) in ein »Labyrinth aus Sackgassen« führt. Rauch hat es verstanden, sich dem Drang zur Serienproduktion zu entziehen, der die Kunst vieler Kollegen so langweilig macht. Rauch ist im Risiko geblieben, eigentlich hat er sogar den Einsatz beständig erhöht. Immerhin malt er nicht unter der Fahne der Medienkritik Fotos oder Fernsehbilder ab, sondern beutet für seine Kompositionen die ureigene Fantasie aus: Neos Träume

als Reflexzonen von Erinnerung, Affekt und Zeitgenossenschaft. Diese radikale Subjektivität, diese ungeschützte Individualität, das Ich für die Kunst wiederentdeckt zu haben, ist vermutlich Rauchs größte Leistung. TIM SOMMER

Der Vorposten des Ich, in: *art*, November 2006, S. 35.

Phantastische Manöver

Seine Malerei ist schrill, laut, manchmal überladen. Sie mobilisiert die Energiereserven der Farbe und wildert in der Kunstgeschichte. Überraschenderweise erstarrt sie dabei nicht. Weder wird sie anämisch, noch verliert sie sich im Fabulieren. Und selbst wo sie rhetorische Kniffe anwendet, das eigene Bildsein untersucht und zu einer Suchbewegung der Malerei wird, die nach der Malerei sucht, wirkt diese Malerei nie akademisch. THOMAS WAGNER

Phantastische Manöver, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 11. 2006, S. 37.

Augenwinkelbilder

Die heiter-ironische Rätselwelt von 1993 ist mit den Jahren härter, brutaler und politischer geworden. Dem früheren nutzlosen Tun folgt nun die Vorbereitung zum Kampf, dem Erforschen der Bildfläche folgt die Abrechnung mit den eigenen Bildern, die plötzlich als Bild im Bild wieder auftauchen. UTA BAIER

Augenwinkelbilder, in: *Die Welt*, 10. 11. 2006, S. 27.

Die leeren Sprechblasen

Rauchs Bilder sind randvoll mit Bedeutung angefüllt. Man nimmt dem Arbeiter in gelber Hose nicht ab, dass er »einfach so« ein spindelförmiges Gebilde samt Schweif an einem Flaschenzug in die Höhe zieht: Irgend etwas muss das doch zu sagen haben! Alles sieht verdächtig nach Bedeutung aus, nach verborgenen Zusammenhängen und einem Reichtum an Bezügen. Die Entschlüsselung des Rätsels bleibt aber aus. Damit entsprechen die Bilder auf vollkommene Weise einem der Lieblingstopoi der Moderne: das Kunstwerk verweigert sich. Die Bilder erzeugen ein Übermaß an Botschaft, überlassen deren Enträtselung aber dem Betrachter. Der [sic] ideale Signatur dieser Haltung ist die leere Sprechblase. Sie kann in Gestalt der gezackten Sprechblitze des Comics oder als wabernde Nierenform mit Mundstück auftreten: Hauptsache, sie ist leer. Das Bild gibt hier deutlich zu verstehen, dass es etwas zu sagen hat, uns aber nicht mitteilen will, worum es sich dabei handelt. Es sagt, dass es nichts Bestimmtes sagt, und überlässt es uns, die ein wenig aufdringliche Leere selbst zu füllen. Auf den ersten Blick könnte man die sprachlosen Sprechblasen für Unterbrechungen innerhalb der überkodierten Bildräume halten: Ruhezeiten, in denen das Bild ausnahmsweise keine Botschaften aussendet. Tatsächlich aber ist auch die Leere der Sprechblasen bis zum Bersten mit dem Versprechen auf tiefere Bedeutung angefüllt.

PETER GEIMER

Die leeren Sprechblasen, in: Geimer / Maak / Richter / Riechelmann / Spies: *Zeiten und Rollen*. Was macht einen Rauch aus, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. 11. 2006, S. Z3.

Die Vulkane

Die Bildwelt Neo Rauchs ist scheinbar arbiträr. Doch sie entwirft, das zeigt ein genauerer Blick, ihr eigenes Glossar. Die Motive, mit denen wir bei unseren Wanderungen durch seine Bilder heimisch werden, verweisen darauf, dass das, was der Maler darstellt, keineswegs nur einer eigenen Spontaneität entsteigt. Es sind Objekte und Darstellungen, die, zusammengekommen, einen »Orbis pictus« eines Menschen, einer Zeitgenossenschaft entwerfen, die aus einer Gesellschaft in eine andere zu überwechseln hatten. Wenn man weiß, wie sehr sich dieser Künstler mit der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs, mit Grimmelshausen beschäftigt, darf es einen nicht wundern, dass ihn die Sammlung von Wissen, die Comenius kurz nach Ende einer in alle Richtungen zerfallenden Zeit vorlegt, herausfordern konnte. Auch die Struktur seines »Orbis pictus«, des ersten europäischen Schulbuchs, das Themen scheinbar willkürlich anordnet, musste ihn beschäftigen. In dieser Wissenssammlung kann unvermittelt neben die »Barbierstube« ein »Pferdestall« treten. Das scheinbar Alogische der Ordnung dient bei Comenius nicht zuletzt als Erinnerungshilfe. Denn das Heteroklote prägt sich schneller, tiefer ein. Diese Koppelung einander fremder Welten ziehen nicht zuletzt später die Surrealisten heran, um ihre Schocks und ihren Aufstand gegen den Positivismus der Zeit sichtbar und spürbar zu machen.

WERNER SPIES

Die Vulkane, in: Geimer / Maak / Richter / Riechelmann / Spies: Zeiten und Rollen. Was macht einen Rauch aus, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.11.2006, S. Z3.

Gewalt im Blick

Der Zeitraum-Zyklus von Neo Rauch

Was aber konstituiert diese Gemälde außer dem machtvollen Gebrauch von Farbe – wenn es nicht Geschichten sind? »Künstler müssen Bezirke aufnehmen, die kontaminiert sind«.

(...) Das Böse hockt in der Bildmitte und bestimmt den Verlauf des umgebenden Bildes. Danach werden die Spuren wie das Netz der herrschenden Spinne wieder verwischt. Bei der Unauffälligkeit, mit der das Phänomen auftritt, steht die unerbittliche Absicht des Autors zu vermuten. Nie ist die Aggression demonstrativ, nie ist von ihr anklagend oder gar plakativ die Rede. Sie scheint Teil der Normalität und konfiguriert das Bild unter dessen Firnis selbst dann, wenn sie nicht in dessen Mitte auftritt. Sie ist befreit von etwas wie Ursache und Wirkung. Sie hat sich verselbständigt – sogar von ihrer deutschen Heimat.

(...) All dies liegt so weit außerhalb des im Alltag Sichtbaren, dass es schon deshalb die Blicke auf sich zieht. Aber die Erscheinungsformen und Stilmittel könnten die Sichtachse zu Thema und Strukturprinzip verbauen. Sollen sie es vielleicht sogar? Die Gewalt sitzt letztlich unübersehbar in den Arbeiten. Es ließe sie besonders böse erscheinen, wenn man von Rätsel und Geheimnis ihrer Bilder sprechen würde, während ihre brutale Wahrheit auf ungewohnter, sehr hoch angesiedelter Frequenz, unbeirrt in die Welt ausstrahlte. Dieses macht das Phänomen, von dem die Rede ist, auf den Bildern von Rauch so unheimlich, subversiv. Es wird lange vor seinem Ausbruch geschildert, aber doch so umfassend, dass es unausweichlich wirkt. Die Bilder lieferten nur die Bühnen, es komme nicht zum Äußersten, sagt Rauch. Man könnte es auch umdrehen: Dadurch, dass die Gewalt als etwas Zukünftiges dargestellt wird, bleibt man in ihrem Bann. Wenn die Aggression sich schon entladen hätte, würde sie wirkungslos.

(...) Selbst wenn man das Ankündigungspotential von Kunst wie auch das von Träumen nicht besonders hoch einschätzt, wird man ab dem Blick auf diese Bilder nicht mehr sagen können, man habe nichts gewusst. Wenn diese Gewalt ausbricht, möchte man nicht dabei sein. Aber man dürfte doch ein Teil von ihr werden, dafür ist sie einfach zu weit gediehen: Gerade das, von dem man sich wegdreht, holt einen unerbittlich ein. Der Moment der Gewalt ist der zweite große Zusammenhang dieser Gemälde. Dass er nicht davon ablässt, sich eines ebenso großen wie schwierigen Themas anzunehmen, kennzeichnet Rauch wie seine Bilder und zeichnet sie aus. Es scheint sogar, als ob sich auf diese Art und Weise auch erworbene Erfahrungen vererben ließen. Gewalt in allen Spielarten und Formen – woher kommt dieses Motiv? Ist es Ergebnis einer archaischen Erfahrung, der eigenen Prägung des Malers durch besondere Formen von Gewalt, denen er ausgesetzt gewesen sein mag, einem Unfall etwa, oder rührt sie von den Erzählungen der Erzieher und Lehrmeister aus erlebten Kampfzonen? Entlädt sich in ihrer Darstellung die Anspannung nach zweimaligem Abbau autoritärer staatlicher Hierarchiegefüge im deutschen 20. Jahrhundert? Ist sie die fehlgeleitete Antwort auf eine Einebnung, die manche auch Wiedervereinigung nannten und als deren unglückliches Symbol Windräder gelten könnten, die den Blick ins Kinderland verderben? Ist sie – brisanter noch – der besondere Ausdruck neuer Hochspannung einer Gesellschaft, die ihre Mitglieder nicht mehr mit Arbeit und Sinn zu versorgen weiß? Von all dem etwas? Nicht zuletzt könnte in ihr auch das Überleben, was von dem historischen gesellschaftlichen Anspruch »Kunst als Waffe« einzusetzen, geblieben ist, nachdem jeder Feind entfallen ist. Und was wäre, wenn es bei der Malerei von Rauch doch ausschließlich um das Auftragen von Farben auf eine Fläche ginge? Um nichts als das richtige, angemessene Verteilen von Farbe auf Leinwand oder Nessel, das anschließend lotrecht aufgehängt werden soll? Was wäre der Fall, wenn auch die Gewalt und ihr Abbild nichts anderes wäre als eine Folge von mehr oder weniger zufälligen Bewegun-

gen des Pinsels in größerer oder kleinerer Höhe, der Wahl der richtigen Pinselgröße, der Respektierung bestimmter Winkel beim Aufsetzen des Instruments wie schon bei dem des japanischen Meisters Hokusai? Nach sorgsamster Präparierung des Untergrundes zur Absicherung des malerischen Ergebnisses. Dann wäre auch das Ausbleiben des erwarteten Sonnenlichts, das ein einziges Mal nur einen Schatten des Pinsels auf die Leinwand werfen sollte, zu verschmerzen. Und man wäre glücklich, mitzuerleben, wie ausgestorben wirkende Farben von nahem betrachtet ihr auffälliges Eigenleben entfalten und von der Ferne sich zur leise wachsenden Komposition fügen. Jedes Bild entwirft seine eigene Zone, in deren Bereich Kurzsichtigkeit in Weitsicht umschlägt.

CELIA ISABEL GAISSERT

Gewalt im Blick. Der Zeitraum-Zyklus von Neo Rauch, in: *Kunststoff. Kulturmagazin für Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen*, Dez. / Jan. / Feb. 2006/07, S. 72–77.

Interview mit Neo Rauch

Obgleich ich – im Grunde sogar von Kindheit an – eine starke Affinität zum Surrealismus hege, würde ich diese Kategorie in Bezug auf meine Arbeit nur zögerlich zur Geltung bringen. Alles Programmatische und Sektiererische des »klassischen« Surrealismus liegt mir beispielsweise vollkommen fern. Es ist vielmehr ganz einfach so, dass es auf meinen Leinwänden ebenso wie in meinem Denken keine prinzipiellen Zutrittsbeschränkungen gibt. Einspeisungen aus der Sphäre des Unbewussten geschehen mit größter Selbstverständlichkeit und werden in der Textur meiner Bilder mit Elementen des Realen verbunden. Ich glaube, inzwischen ein sehr flexibles Verfahren zur Hervorbringung von Bildern mit lang anhaltender Wirkung entwickelt zu haben.

Diese ergibt sich gewiss nicht zuletzt aus einem immer etwas gefährdeten

Balanceakt zwischen These und Antithese; zwischen Oben und Unten, Real und Surreal, Links und Rechts, Laut und Leise und so weiter.

ROBERT AYERS

Interview mit Neo Rauch, *www.artinfo.com*, 27.3.2007.

Interview

Met: Auch Erinnerungen und Geschichte spielen in Ihren Arbeiten eine Rolle. Wie verbindet die Malerei uns Menschen mit der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft? Und wie finden Elemente der Phantasie und der Geschichte in Ihren Leinwänden zueinander?

NR: Dies geschieht beinahe zwangsläufig, wenn ich innerhalb des eben angedeuteten Prinzips der Bildhervorbringung Material zusammenführe. Ich lasse dabei im Allgemeinen keine irgendwie an rationale Übereinkünfte gebundene Hierarchie gelten, sondern räume von einem bestimmten Punkt an dem Bild die Souveränität ein, die Zuführung bestimmter »Bausteine« anzufordern. Dies kann gelegentlich auch meinen aufgeklärten Verstand überfordern und ruft dann das Kind oder den Paranoiker in mir auf den Plan. Wenn ich also im Halbschatten einer Gartenlaube einen im Stile der napoleonischen Ära gekleideten Herren auftreten lasse, dann ist dies entweder ein anachronistisches Wahnbild oder ein Mitglied eines jener Traditionspflegevereine, die gerade hier in Leipzig besonders aktiv sind.

Das Beispiel zeigt, dass auch unser Alltag von disparaten Konstellationen durchsetzt sein kann, so dass das Irreale vorübergehend ganz offenkundig die Oberhand gewinnt. Bei Leon Bloy finden wir sinngemäß die These, dass die Dinge nicht nacheinander, sondern gleichzeitig geschehen; dass man sich also Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wie eingewebt in einen gewaltigen Gobelin denken muss. Prophetie erklärt sich somit dadurch, dass es bestimmten Menschen möglich ist, größere Abschnitte dieses Flechtwerkes zu überblicken. Wer – so wie ich – nicht zu diesen Privilegier-

ten zählt, kann bestenfalls Annäherungen an diese Zustände simulieren, und ein handliches Instrument hierfür ist die Malerei.

Nach meiner Vorstellung bedeutet Kunst die Bündelung der Mannigfaltigkeit der Welt in all ihren horizontalen und vertikalen Bezugsebenen an einem bestimmten Punkt, um dann die so gewonnenen Garben zu einem Muster ordnen zu können. Dies setzt Kraft und Präzision des Zugriffs voraus, aber die Synthese darf keinesfalls in Vollendung erstarren. So ist beispielsweise eine gewisse Bindungsschwäche zwischen einzelnen Bildelementen, in der viele Kritiker glauben, ein Indiz für die Begrenztheit meiner malerischen Möglichkeiten sehen zu können, ausdrücklich gewollt und gelegentlich sogar aufwändig intensiviert!

Met: Als Werkgruppe gesehen, können Ihre Arbeiten Gefühle der Absurdität, der Sinnlosigkeit und sogar der Furcht hervorrufen. Zur gleichen Zeit scheinen Sie an eine Verbindung mit dem Betrachter zu glauben, indem Sie die Malerei als Ausdrucksmittel für Träume und Ängste wählen. So kann das Individuum die Gefühle mit Ihnen teilen. Spüren Sie Hoffnung oder Gemeinsamkeit, Nähe zum Betrachter in Ihren Bildern oder in dem Akt des Malens selbst?

NR: Mein Malen ist natürlich in erster Linie ein ausgesprochen selbstbezogenes Unterfangen, das mich in seiner Komplexität kokonartig einspinnt und für die Dauer des Schaffensprozesses aller Außenbindungen enthebt. Aber dass es sich dabei auch um einen Akt der Kommunikation handelt, bedingt nicht nur der professionelle Kodex, sondern liegt unvermeidlich in der Natur des Mediums. Bestimmte Formen der Selbstumkreisung erzeugen offenbar Gravitation; nur so kann ich mir die Tatsache erklären, dass sich manche von meinen Bildern angezogen fühlen. Sie spüren offenbar das Zutagetreten vertrauter Empfindungen, für die sie bislang keine formale Entsprechung fanden, denn bei aller Lust an der Interpretation soll doch der Malerei das Privileg vorbehalten bleiben, das Nichtverbalisierbare in eine sinnfällige Struktur zu fügen. Ich will nicht verhehlen, dass mir jene

Betrachter die willkommensten sind, die meine Bilder vorrangig als Malerei wahrnehmen und die der Erzählstruktur nur bei Bedarf oder im günstigsten Falle vollkommen unbewusst nachspüren. Ich selbst verhalte mich vor Tintoretto oder Beckmann ja schließlich auch nicht anders. Die gelegentlich kritisierte Überfülltheit meiner jüngeren Leinwände lässt viele Interpreten nach Luft schnappen und legt ihnen den Verdacht nahe, mir seien die Zügel vollständig entglitten.

Es handelt sich allerdings hierbei um einen hohen Füllstand der Schleusen-kammer, dem – das spüre ich deutlich – in naher Zukunft ein Abströmen in neue Kanäle folgen wird. Vergleichbares erfuhr ich 1992, in dem die Staumasse in den großen Rundbildern zur Gerinnung kam. So vollzieht sich meine malerische Entwicklung in großen Zyklen, und es macht mich glücklich, eines festen Bestandes an Sympathisanten über den gesamten Parcours hinweg sicher sein zu können.

Auf mich wirkt Malerei dann am stärksten, wenn sie mit der absichtslosen Selbstverständlichkeit eines Naturereignisses auftritt und mir einen Erkenntnisgewinn über den Antrieb des Staunens und der sinnlichen Erfahrung einspielt. Ich kann nur hoffen, dass ich wenigstens mit einem Teil meiner Arbeiten auf ebenjene Weise all denen etwas mitteilen kann, die auf dieser Ebene empfangsbereit sind.

THE METROPOLITAN
MUSEUM OF ART

Interview mit Neo Rauch, April 2007.



Morgenrot, 2006, Öl auf Leinwand, 280 x 210 cm / 110¼ x 82¾ in

Neo Rauch

1960 — Born in / Geboren in Leipzig
1981–1986 — Studied at the / Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig under / bei Professor Arno Rink
1986–1990 — Master-class student / Meisterschüler
1993–1998 — Assistant at / Assistent an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
since / seit 2005 — Professor at / Professor an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
 — Lives and works in / Lebt und arbeitet in Leipzig, Germany

Preise / Awards

2005 — Art award / Kunstpreis Finkenwerder
2002 — Vincent van Gogh Bi-annual Award for Contemporary Art in Europe, Bonnefantenmuseum, Maastricht
1997 — Art Prize of the / Kunstpreis der Leipziger Volkszeitung

Solo Exhibitions / Einzelausstellungen

Selection / Auswahl

2007 — *para*, The Metropolitan Museum of Art, New York
 — *para*, Max Ernst Museum Brühl — Rudolphinum, Prague / Prag
2006 — *Neue Rollen. Bilder 1993–2006*, Kunstmuseum Wolfsburg
 — *Zeitraum*, Galerie EIGEN+ART, Leipzig
 — Musée d'Art Contemporain de Montréal
2005 — Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC Malaga)
 — *Renegarten*, David Zwirner Gallery, New York
 — *Works 1994–2002. The Leipziger Volkszeitung Collection*, Honolulu Academy of Arts
2004 — *Arbeiten auf Papier 2003–2004*, Albertina, Vienna / Wien
2003 — *Currents 90*, The Saint Louis Art Museum, Saint Louis

2002 — Bonnefantenmuseum, Maastricht
 — Galerie EIGEN+ART, Berlin
 — David Zwirner Gallery, New York
2001 — *Neo Rauch. Sammlung Deutsche Bank*, Deutsche Guggenheim, Berlin
 — The Douglas Hyde Gallery, Dublin
 — *Neo Rauch. Zeichnungen und Gemälde aus der Sammlung Deutsche Bank*, Mannheimer Kunstverein; Neues Museum Weserburg, Bremen; International Culture Centre Krakow
2000 — *Randgebiet*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig; Haus der Kunst, Munich / München; Kunsthalle Zürich
 — Galerie EIGEN+ART, Leipzig
 — David Zwirner Gallery, New York
1999 — Galerie EIGEN+ART, Berlin
1998 — Galerie EIGEN+ART, Berlin
 — Galerie der Stadt Backnang
1997 — *Presentation of the Leipziger Volkszeitung Art Prize 1997 / Verleihung des Kunstpreises der Leipziger Volkszeitung 1997*, Museum der bildenden Künste Leipzig
 — *Manöver*, Galerie EIGEN+ART, Leipzig
1995 — *Marineschule*, Overbeck-Gesellschaft Lübeck
 — Galerie EIGEN+ART, Leipzig
 — Dresdner Bank, Leipzig
1994 — Projektgalerie, Kunstverein Elsterpark e.V., Leipzig
1993 — Galerie EIGEN+ART, Leipzig
 — Galerie Voxx, Chemnitz
 — Dresdner Bank, Frankfurt / Main
1989 — Galerie am Thomaskirchhof, Leipzig
1988 — *Leipziger Sezession*, Krochhochhaus, Leipzig

Group Exhibitions / Gruppenausstellungen

Selection / Auswahl

2006 — *Tokyo Blossoms. Deutsche Bank Collection Meets Zaha Hadid*, Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo
 — *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples / 1960 to Now*, The Museum of Modern Art, New York
 — *Der erste Blick / Die Sammlung GAG*, Neues Museum Weimar
 — *Made in Leipzig. Bilder aus einer Stadt*, Sammlung Essl, Klosterneuburg

— *Essential Painting*, The National Museum of Art, Osaka
 — *Life After Death: New Paintings from the Rubell Family Collection*, MASS MoCA, North Adams; Katzen Arts Center Museum at American University, Washington DC; Frye Art Museum, Seattle; Salt Lake Art Center, Salt Lake City
 — *After Cézanne*, MoCA, Los Angeles
 — *Cold Hearts. Artists from Leipzig*, Arario Beijing, Peking
 — *Full House – Gesichter einer Sammlung*, Kunsthalle Mannheim
 — *Infinite Painting. Contemporary Painting and Global Realism*, Villa Manin – Centro d'Arte Contemporanea, Codroipo
 — *Deutsche Bilder aus der Sammlung Ludwig*, Ludwig Galerie / Schloss Oberhausen
 — Musée d'Art Contemporain de Montréal
 — *VNG-art präsentiert deutsche Malerei*, Muzeum Rzezby, Krolakarnia, Warsaw / Warschau; Arsenal Municipal Gallery, Poznan / Posen
 — *Zurück zur Figur – Malerei der Gegenwart*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Munich / München
 — *Männerbilder 1945–2005*, Museum Junge Kunst Frankfurt / Oder
 — *»Was wäre ich ohne dich ...« 40 Jahre deutsche Malerei*, City Gallery Prague
2005 — *Generation X. Junge Kunst aus der Sammlung*, Kunstmuseum Wolfsburg
 — *Nur hier? – 25 Jahre Galerie der HGB Leipzig*, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig
 — *Carnegie International Acquisitions*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
 — *On Paper III*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
 — *Gegenwärtig: Geschichtenerzähler*, Kunsthalle Hamburg
 — *Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*, The Museum of Modern Art, New York
 — *Portrait*, Galerie EIGEN+ART, Berlin
 — *La nouvelle peinture allemande*, Carré d'Art – Musée d'Art contemporain de Nîmes
 — *25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank*, Deutsche Guggenheim, Berlin

— (*my private*) *HEROES*, MARTa, Herford
 — *Cold Hearts. Artists from Leipzig*, Arario Gallery, Chungnam
 — *From Leipzig*, Cleveland Museum of Art, Cleveland
2004 — *Northern Light: Leipzig in Miami*, Rubell Family Collection, Miami
 — *Aus deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank*, National Pushkin Museum for fine arts, Moscow / Moskau
 — *International*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
 — *Not Afraid*, Rubell Family Collection, Miami
 — *Treasure Island*, Kunstmuseum Wolfsburg
 — *The Joy of My Dream. International Biennale for contemporary art*, Sevilla
 — *Territorio Livre. Bienal de São Paulo*, São Paulo
 — *Leipzig in Hamburg*, Museum der bildenden Künste Leipzig in der Produzentengalerie Hamburg
 — *Fabulism*, Joslyn Art Museum, Omaha
 — *Heißkalt. Aktuelle Malerei aus der Sammlung Scharpff*, Kunsthalle Hamburg; Staatsgalerie Stuttgart
2003 — *Sommer bei EIGEN+ART*, Galerie EIGEN+ART, Berlin
 — *Berlin-Moskau / Moskau-Berlin 1950–2000*, Martin-Gropius-Bau, Berlin; New Tretyakov Gallery, Moscow / Moskau
 — *For the Record: Drawing Contemporary Life*, Vancouver Art Gallery
 — ©*EUROPE EXISTS*, Macedonian Museum of Contemporary Art (MMCA) of Thessaloniki
 — *OUTLOOK*, International Art Exhibition, Athens / Athen
 — *Die Erfindung der Vergangenheit*, Pinakothek der Moderne, Munich / München
 — *Update #6. Monumente der Melancholie*, Kunstmuseum Wolfsburg
 — *Cher Peintre, peins-moi / Lieber Maler, male mir / Dear Painter, Paint Me*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt / Main
2002 — *Mare Balticum – 1000 Jahre Mythos, Geschichte und Kunst*, National Museum of Denmark, Copenhagen / Kopenhagen
 — *Eight Propositions in Contemporary Drawing*, The Museum of Modern Art, New York

— *Cher Peintre, peins-moi / Lieber Maler, male mir / Dear Painter, Paint Me*, Centre Georges Pompidou, Paris; Kunsthalle Wien, Vienna / Wien
 — *Sommer bei EIGEN+ART*, Galerie EIGEN+ART, Leipzig
 — *Paintings on the move*, Kunstmuseum Basel
 — *Pertaining to painting*, Contemporary Arts Museum, Houston; Museum of Art, Austin
2001 — *The Mystery of Painting*, Sammlung Goetz, Munich / München
 — *Wirklichkeit in der zeitgenössischen Malerei. Zeitgenössische Malerei*, Städtische Galerie Delmenhorst
 — *Contemporary German Art / The Last thirty Years / Thirty Artists from Germany*, Karnataka Chittrakala Parishath Art Complex, Bangalore; National Gallery of Modern Art, New Delhi / Neu Delhi
 — *Plateau of Mankind. La Biennale di Venezia*, Venice / Venedig
 — *Squatters*, Museu Serralves, Porto / Witte de With, Rotterdam
2000 — *Contemporary German Art / The Last thirty Years / Thirty Artists from Germany*, National Gallery of Modern Art, Mumbai; Birla Academy of Art & Culture, Calcutta / Kalkutta
 — *After the Wall*, Hamburger Bahnhof, Berlin
 — *Salon*, The Delfina Studio Trust, London
 — *Malkunst. Pittura d'oggi a Berlino / Aktuelle Malerei in Berlin*, Fondazione Mudima, Milan / Mailand
1999 — *The Golden Age*, ICA, London
 — *Malerei*, INIT Kunsthalle Berlin
 — *After the Wall*, Moderna Museet Stockholm
 — *German Open. Gegenwartskunst in Deutschland*, Kunstmuseum Wolfsburg
 — *Drawing and Painting*, Galerie EIGEN+ART, Berlin
1998 — *Transmission*, Espace des Arts, Chalon-sur-Saône
 — *Die Macht des Alters – Strategien der Meisterschaft*, Deutsches Historisches Museum Berlin; Kunstmuseum Bonn
 — *Vitale Module*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein; Municipal Gallery, Wrocław / Breslau
1997 — *Vitale Module*, Kunsthaus Dresden Städtische Galerie; e.o.plauen, Plauen

— *Need for Speed*, Grazer Kunstverein
1996 — *Der Blick ins 21ste*, Kunstverein Düsseldorf
 — *Contemporary Art at Deutsche Bank*, London
1995 — *Echoes*, Goethe House, New York
1994 — *1. Sächsische Kunstausstellung*, Dresden
1992 — *Junge Künstler aus Leipzig*, BASF, Ludwigshafen
1988 — X. Kunstausstellung der DDR, Dresden
1986 — *Junge Künstler im Bezirk Leipzig*, Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg

Monographs / Monografien

2006 — *Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993–2006*, exh. cat. Kunstmuseum Wolfsburg; Köln 2006.
 — *Neo Rauch. Der Zeitraum*, exh. cat. Galerie EIGEN+ART; Köln 2006.
 — *Neo Rauch*, exh. cat. Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montreal 2006.
2005 — *Neo Rauch*, exh. cat. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Malaga 2005.
 — *Neo Rauch Renegaten*, exh. cat. Gallery David Zwirner, New York 2005.
 — *Neo Rauch. Works 1994–2002. The Leipziger Volkszeitung Collection / Die Sammlung der Leipziger Volkszeitung*, exh. cat. Honolulu Academy of Arts, Woodstock 2005.
2004 — *Neo Rauch. Arbeiten auf Papier / Works on Paper 2003–2004*, ed. Klaus Albrecht Schröder, exh. cat. Albertina, Vienna; Ostfildern-Ruit 2004.
2002 — *Neo Rauch*, exh. cat. Bonnefantenmuseum Maastricht; Ostfildern-Ruit 2002.
2000 — *Neo Rauch. Randgebiet*, ed. Klaus Werner, exh. cat. Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig; Haus der Kunst, Munich; Kunsthalle Zürich; Leipzig 2000.
 — *Neo Rauch. Sammlung Deutsche Bank*, exh. cat. Deutsche Guggenheim, Berlin u.a. 2000.
1998 — *Neo Rauch*, exh. cat. Galerie der Stadt Backnang; Galerie EIGEN+ART, Leipzig 1998.
1997 — *Neo Rauch. Manöver*, exh. cat. Galerie EIGEN+ART, Leipzig 1997.

— *Neo Rauch*, catalogue on the occasion of the *Kunstpreis der Leipziger Volkszeitung 1997*, ed. Herwig Guratzsch, exh. cat. Museum der bildenden Künste Leipzig 1997.
1995 — *Neo Rauch. Marineschule*, exh. cat. Overbeck-Gesellschaft Lübeck, Leipzig 1995.
1993 — *Neo Rauch*, exh. cat. Galerie Alvensleben, Munich 1993.

This catalogue has
been published in conjunction with
the exhibition

para

featuring works by
Neo Rauch held at *The Metropolitan
Museum of Art*, New York
May 22, 2007–September 23, 2007
and at the
Max Ernst Museum Brühl
October 28, 2007–March 30, 2008

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung **para** mit Arbeiten
von Neo Rauch, die im *The Metropolitan Museum of Art*, New York 22. Mai 2007
bis 23. September 2007 und im *Max Ernst Museum Brühl* 28. Oktober 2007
bis 30. März 2008 gezeigt werden.

The Metropolitan Museum of Art, New York
www.metmuseum.org

Max Ernst Museum Brühl
www.maxernstmuseum.de

Editor / Herausgeber: Galerie EIGEN+ART, Leipzig / Berlin
Text editing / Textredaktion: Elke Hannemann
Coordination / Koordination: Sarah Miltenberger, Nicola von Velsen
Copyediting / Verlagslektorat: Ina Bierwagen (German / Deutsch),
Michael Scuffil (English / Englisch)
Translations / Übersetzungen: Mitch Cohen (Essay Spies), Amanda Crain
(Quotes / Zitate), Beate-Ursula Endriss (Quotes / Zitate), Frank Süßdorf
(Foreword / Vorwort)
Graphic design / Grafische Gestaltung: Maria Magdalena Koehn, Leipzig,
Gesa Stang, Leipzig
Cover / Umschlag: Rosa Loy, Neo Rauch
Typeface / Schrift: Linotext, Gill Sans, Plantin
Paper / Papier: Phoenix Motion Xenon, 115 g/m², 150 g/m², Recy Star, 100 g/m²
Reproductions / Reproduktionen: Uwe Walter, Berlin
Printing / Gesamtherstellung: Druckerei Conrad, Berlin

© 2007 Neo Rauch, Autoren und DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln
all rights reserved / Alle Rechte vorbehalten

© 2007 for the reproduced works by / für die abgebildeten Werke von
Neo Rauch: VG Bild-Kunst, Bonn, courtesy Galerie EIGEN+ART, Leipzig /
Berlin, the artist / der Künstler

All works / Alle Arbeiten courtesy:
Galerie EIGEN+ART, Leipzig / Berlin
www.eigen-art.com
David Zwirner, New York
www.davidzwirner.com

Erschienen im DuMont Literatur und Kunst Verlag
ISBN 978-3-8321-9009-5
www.DuMontLiteraturundKunst.de
Printed in Germany

Cover illustration / Umschlagabbildung: Vater, 2007, oil on canvas /
Öl auf Leinwand, 78¾ × 59 in / 200 × 150 cm