

Malschule Selbstbeobachtung
Georg Frauenschuh

I Wien. Atelier

Vom allmählichen Verfertigen der Gedanken beim Verfassen eines Textes geht mir durch den Sinn, wenn ich mich jetzt hinsetze und anfange zu schreiben. Hier, in diesem Atelier einer befreundeten Künstlerin, die mir netterweise ihre leerstehenden Räumlichkeiten für die Zeit ihrer Abwesenheit zur Benützung überlässt, ist Platz genug, um Gedanken zu verfertigen.

Auf meinem temporär zum Arbeitspult erkorenen Küchentisch liegen einige Fotoprints von Arbeiten des – ich würde sagen – in erster Linie Malers Georg Frauenschuh. Es befinden sich überraschend viele ältere Werke darunter, Arbeiten, die 2009 oder 2011 entstanden sind, und dann auch einige aus dem Jahr 2013. In meiner Erinnerung erschienen mir die Bilder, die ich bei anderer Gelegenheit auch im Original gesehen hatte, weit jünger.

Auf Bühnenmolton mit Öl, also auf einen sehr weichen Untergrund gemalt, zeigt es einen Tiervorderkörper von der Seite. *Pferd* lautet zwar der Titel, aber für mich stellt sich die Figur eher als eine Art Hund dar. Dort, wo der Hals in den Rückenbereich übergeht, erkenne ich die Kontur eines Frauenbeins und Gesäßes, vor allem aber einen Stiefel an diesem Bein. Sowohl das „*Pferd*“ als auch die bestiefelte Reiterin sind als Fragmente festgehalten: Oberleib des Tieres, Unterleib des Menschen. Die Analogie zum Zentaur, dem mythischen griechischen Mischwesen, ist für mich evident, auch wenn die Anordnung nicht der Überlieferung entspricht. Fragmentarisch bleibt auch der Malstil: Konturen und Umrisse der Figur sind erkennbar, mal ist eine Stelle braun ausgemalt, mal ein Stück grün.

Die Assoziation zur Antike lässt sich durch ein vertikales Band mit Motiven am oberen Bildrand noch weiter verfolgen: fünf Miniaturvorlagen für Tapeten, Stoffmuster oder Graphikdekor, die Frauenschuhs Bild wie ein griechischer Fries abschließen. Farbwahl und Motive dieser Miniaturen erinnern an Designs aus den 1950er Jahren: grau-blau-ährengelb, abstrakt-geometrisch oder

abstrahiert anthropomorph.¹

Griechische Antike, anthropozentrische Darstellung und die grafische Linie, die wiederum an den Stil der Werbeillustrationen des frühen Andy Warhol² oder an den französischen Künstler-Illustrator Raoul Dufy erinnern, eröffnen ein internes Zitat- und Verweisspiel, das um die Themen Oberflächenkreierung und Aneignung visueller Bildinhalte kreist. Es scheinen sich hier zwei „Schulen“ zu matchen: ein mehr didaktischer, indes abstrakter Lehrstil im Bildfries („Schule von Athen“), ein eher freier Zeichenstrich dagegen in der verwegene und auch delikatere Vorstellungen (Nacktheit!) evozierenden Pferd-Dame-Kombination („Schule des Südens“). Durch den behaupteten gemeinsamen Wirkungsraum dieser beiden (fiktiven) Schulen in den 1950er Jahren – oder zumindest in der Mitte des 20. Jahrhunderts – wird eine spezifische Zeitatmosphäre kreiert,

¹ Tatsächlich stammen diese Samples aus dem Architekturbereich: Frauenschuh verweist hier auf die industrielle Fertigbauweise im zeitgenössischen Musterhausbau mit Katalogwahl.

² Vgl. dazu Warhols Schaufensterarrangements für Bonwit Teller oder Miss Dior aus dem Jahr 1955, in: Mark Francis, Margery King, Andy Warhol Museum (Hrsg.), *The Warhol Look: glamour, style, fashion*, München: Schirmer-Mosel, 1997, S. 103.

die Georg Frauenschuh zwar aufruft, aber mit den Mitteln der Malerei auch konterkariert. Ein solcher einen „weltpolitischen Stellungskrieg“³ widerspiegelnden Konflikt kennzeichnete um die Mitte des 20. Jahrhunderts die beiden Pole des Modernismus. Dieses Bild mit seiner Gegenüberstellung zweier Malschulen – im Antagonismus zwischen abstrakt und gegenständlich – bildet den Auftakt zu den folgenden Arbeiten. *Pferd* ist also eine Art Themenverkündung.

Im Titel eines anderen Werks klingt ein weiteres Mal das Altertum an: Mit *Isis*⁴ (2011) wird Ägypten assoziiert, genauer eine Göttin, die sowohl als treusorgende Mutter wie auch als Managerin von schwierigen Situationen verehrt wird.⁴ Im Bewältigen von technischen Herausforderungen, genauer im Kennzeichnen dieser, liegt hingegen der Hauptfokus des Gemäldes: Über die gesamte Bildfläche verstreut finden sich einzelne

³ Hans-Jürgen Hafner, Gunter Reski, „Intro“, in: dieselben (Hrsg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014, S. 11.

⁴ Obwohl beim Eintippen von Isis ins Internet als Erstes ein Terrorstaat aufgerufen wird, bleibe ich bei der Deutung des Namens als Göttin.

Miniatur-Icons, kleine Bildelemente mit erkennbaren, meist trivialen Motiven, die naturalistische Abbildungen zu karikieren scheinen und in einem meisterlichen Duktus vorgeführt sind. Darunter Musiknoten, die dem iTunes-Icon gleichen, ein heiliges Buch (die „Bibel“?), ein weiteres Buch mit grünem Umschlag, auf dem „L’insurrection“, – also „der Aufstand“ – zu lesen ist (eine mögliche Verweisnahme auf eine französische Publikation von 2007), eine Zweifigurenszene, die als explizite Sexszene gelesen werden sollte, sowie segmentierte Bildstellen, die auf die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts – Avantgarde – abzuzielen scheinen. Und irgendwo das Wort „Rezession“.

War bei *Pferd* die Bildfläche, in der solche Zitate angesiedelt waren, noch eine einheitliche, so sind bei *Isis* die Miniaturen in einen zwar komponierten, aber auch fragmentierten, undeutlich konturierten Raum gesetzt. Der Mal-Duktus hält die als standardisierte Bildvorlagen erkennbaren Elemente in einem „Feld gestischer Vektoren“⁵ zusammen und verbindet diese. Dieser Raum zwischen den Miniaturen ist der eigentliche „Raum der Malerei“: Hier wird Expressivität vorgeführt, *Malstil* und „Pinselhaftigkeit“

⁵ David Joselit, „Die Malerei neben sich“, in: a.a.O. (Anm. 3), S. 60.

genauso wie „Buchstäblichkeit“, die in den ikonenhaften Symbolen liegt. Wir werden dem Herzeigen eines Handwerks bzw. der handwerklichen Methoden der Malerei (z.B. illusionistischer oder realistischer) gewahr.

Dennoch muss der Bildraum auch nach ästhetischen Kriterien komponiert werden, er muss auch funktionieren: „If the conditions are not met, my work does not function“, wie der Medienkünstler Antoine Catala diese Problematik benannte.⁶

II Berlin. Wohnung Rosa Luxemburg

Die Paranoia des Sich-allein-in-einer-fremden-Wohnung-in-einer-fremden-Stadt-Befindens. Das dunkle Fenster von gegenüber, der Datenabsauger darin.

Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, so lautet der exakte Titel des kurzen Aufsatzes von Heinrich von Kleist, der eigentlich einen Auszug aus einem Brief darstellt, entstanden in dessen Königsberger Zeit um 1805, der mir in Wien

⁶ Antoine Catala im Gespräch mit Rachel Wetzler auf rhizome.org (Stand: 19. Februar 2015): <http://rhizome.org/editorial/2012/apr/4/artist-profile-antoine-catala>.

so ungefähr durch den Kopf gegangen ist und der mir jetzt in Berlin als PDF vorliegt. Kleist schreibt darin, dass es hilft, jemandem von einem (Gedanken-)Problem, beispielsweise einer algebraischen Aufgabe, zu erzählen, wenn man bei dessen Lösung nicht weiterkommt. Er schaut sich quasi selber dabei zu:

„Aber weil ich doch irgendeine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang nun auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis zu meinem Erstaunen mit der Periode fertig ist. Ich mische unartikulierte Töne ein, ziehe die Verbindungswörter in die Länge, gebrauche wohl eine Apposition, wo sie nicht nötig wäre, und bediene mich anderer, die Rede ausdehnender, Kunstgriffe, zur Fabrikation meiner Idee auf der Werkstätte der Vernunft, die gehörige Zeit zu gewinnen.“⁷

⁷ Heinrich von Kleist, „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“, in: *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart: reclam, 1986, S. 341.

Kleists Beobachtung, der er sich in diesem Brief widmet, dreht sich um die Verbalisierung oder das Formen von Sätzen zu Gedanken, die erst durch die Konkretisierung auf ein Gegenüber artikulierbar werden. Etwas weiter unten führt Kleist diesen Gedanken weiter und beschreibt eine Gesprächssituation in einer Runde, in der plötzlich ein Thema aufkommt und etwa eine Frage wie „Was ist das Eigentum?“ auch für eine „unterrichtete“, wohl informierte, Person überraschend ist und nur unzulänglich beantwortet werden kann, „denn“, so folgert Kleist: „nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.“ Eine „gewisse Erregung des Gemüts“ sei es, so Kleist, die zur Verfertigung der Gedanken beiträgt. Oder, mit anderen Worten, der Gedanke resultiert aus einem unbestimmten körperlichen Zustand.⁸

Die Analogie dieser Mechanismen zur Malerei im Rahmen dieses Textes: *Über die allmähliche Verfertigung der Bilder beim Malen* lautete demnach die angepasste Formel. Auch der Maler oder die

⁸ Heinrich von Kleist, ebd., S. 345. Mag es diese Kleist-Stelle sein, auf die sich in jüngster Zeit die Theoretiker des sogenannten Akzelerationismus beziehen, wenn sie eine Objekt-Subjektverschiebung ins Feld führen, vgl. etwa: Armen Avanessian, Andreas Töpfer, *Speculative Drawing*, Berlin: Sternberg Press, 2014, S. 14.

Malerin weiß möglicherweise, gerade die Malerin oder der Maler weiß vermutlich zu Beginn eines zu malenden Bildes noch nicht, wo sie oder er als Erstes den Pinsel ansetzen wird. Mondrian? Er hatte vielleicht Konzept und Idee. Aber andererseits, wenn du das perfekte Konzept hast, brauchst du die Arbeit ja nicht mehr umzusetzen. Siehe Sol Lewitt. Hat er nicht seine Arbeit in schriftliche Anweisungen abstrahiert, um diese dann von anderen Mitbeteiligten ausführen zu lassen? Aber sonst, wie arbeitet der Maler oder die Malerin?

Zum Beispiel *Disco*_{S. 38} oder *SOS*_{S. 72} (beide 2011).

Bei *Disco* (Öl auf Leinwand) scheint der Fokus auf dem Thema „Formen“ zu liegen: dreierlei Scheiben und Kreisförmiges. Diese Assoziation legt bereits die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes „diskus“ nahe (Scheibe), darunter eine in einem älterlichen Material gefertigte Deckenlampe sowie eine schwarze Scheibe, die eine Vinylplatte darstellen könnte – herausgehoben auf einem rechteckigen Malfeld – sowie ein aufgeschlagenes Buch, das der auffälligste Gegenstand in diesem Gemälde ist. Am rechten oberen Bildrand erkenne ich ein umgedrehtes Bildmotiv mit einer nur halb abgebildeten Trivialzeichnung mit zwei nackten Figuren

(Unterkörpern). Zusammengehalten wird all dies wiederum durch eine gestische Malweise, die mehrheitlich in Grautönen gehalten und mit wenigen grünen Farbelementen durchzogen ist.

Scheint sich hier ein innerbildlicher Diskurs um Farbe (das Buch wird von einer gelb-orangen Kreisfläche – Lichtkegel? – angestrahlt), Form und Motiv (auf einer dieser Fragmentflächen ist auch eine „leere“ – oder vielmehr ausschließlich Malerei repräsentierende – Sprechblase erkennbar) zu entspinnen, so fungiert auch hier der „neutrale“ graue Hintergrund als eigentlicher Bedeutungsträger, indem das „Malen“ als gestischer, körperlicher Prozess eine auffällige Nebenrolle im Ensemble spielt.

Demgegenüber ist der Bildgrund bei *SOS* ein homogener, der lediglich in Schattierungen des Stoffes (auch hier wieder Bühnenmolton) changiert, aber er hält die disparaten Bildgegenstände zusammen: Als Bild-im-Bild-Motiv sind zwei Gesichter und ein diesmal für mich eindeutig identifizierbares Bildzitat von Paul Cézanne zu sehen. Kräftige Blau- und Orange-Töne sprechen für Cézanne, das Orange (die Orange) steht für Stillleben, dieses Königsthema der Kunstgeschichte seit dem Barock. Der Verdacht des Zitathaften wird hier noch zusätzlich durch die ausrinnende

Bildform des Cézanne-Fragments erweckt, die ebenfalls (wie in *Disco*) die Konturen einer übergroßen Sprechblase angenommen hat. Der Cézanne ist eine Form, ein Still, eine (Leer-)Formel.

An dieser Stelle ein Zitat:
„Bildverarbeitende Kunst fungiert jetzt eher wie eine visuelle Wiederaufbereitungsanlage. Manche im Sinne einer recycelnden Nachhaltigkeit oder Retromanie, die das Wort Zukunft in vielen Bereichen komplett gelöscht hat, andere geprägt von Befreiungsmnesien im Sinne einer real gewordenen Posthistoires. Eine sehr interessante junge Künstlerin aus Skandinavien, die ich mal traf, hatte den Namen Kandinsky noch nie gehört. So what?“⁹

Der Referenzialismus, der hier mit so kunstpessimistischen Unterkängen kritisiert wird, wäre demnach die platte Übertragung einer Copy-&-Paste-Methode mit den Mitteln der Malerei und ausgeweitet in die Tiefe der Kunstgeschichte. Demgegenüber gäbe es zu argumentieren, dass jegliches Kunstschaffen zwar kontingent ist, gleichzeitig

aber auch ein spezifisches Einzelereignis im Sinne einer zeit- und kontextabhängigen Produktion darstellt. Wäre sie das nicht, wäre sie austauschbar und beliebig, was aber per se nicht der Fall sein kann.

Implizit sind referenzialistische Bildverfahren vor allem eines: Sie weiten einen Kontext und eröffnen ein Feld der Reflexion. Und mit Blick auf Georg Frauenschuhs Innerbilddiskurs könnte man sagen, dass Zitate und Bildformeln, die sich bewusst aus den anonymen Quellen standardisierter Bildvorlagen speisen, einen Metadiskurs über Malereiverfahren durch ganz unterschiedliche Epochen der Kunstgeschichte – aber immer mit Blick auf deren spezifische Erscheinungsweise – führen.¹⁰

¹⁰ „Reflexivität des Denkens und damit die Reflexivität allen wissenschaftlichen und künstlerischen Tuns“ nennt Bazon Brock die bildgebenden Verfahren des *Trompe l'oeil* bei Malern des 17. Jahrhunderts, unter denen er Cornelis van Gijsbrecht hervorhebt: „Demzufolge wandten viele *Trompe l'oeil*-Maler (unter ihnen sei nur der vorzüglichste, also am stärksten reflexiv vorgehende Cornelis Gijsbrechts erwähnt) die Analyse der Augentäuschung auf ihr eigenes Metier, das der künstlerischen Bilderzeugung, an.“ Bazon Brock, „Prometheischer Avantgardismus versus epimeteischer Avantgardismus. Daniel Spoerri als Kulturheros“, in: *Daniel Spoerri. Retrospektive*, Innsbruck: Galerie Krinzinger, Modern Art Galerie, 1981, vgl. <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=50> (Stand: 27.02.2015).

⁹ Hans-Jürgen Hafner, Gunter Reski, a.a.O. (wie Anm. 3), S. 16.

Was also passiert in so einem Bild?

Zum Beispiel *Imbiss*_{S. 44/45} (2012) oder *Sample Text*_{S. 42} (2013).

Imbiss besticht durch eine helle, ausgewaschene, aber nicht unfreundliche Farbpalette: lila, hellblau, Pastelltöne dominieren. Hier wird uns ein Schichtenprinzip vorgeführt: Verschiedene Bildvorlagen überlagern sich, fragmentierte Blätter scheinen es zu sein oder Cutouts. Wiederum sind unterschiedliche Muster und Motive, zum Teil überdeckt, zu erkennen: Eine Theatermaske als Signum für Verhüllung, ein Clipart-Telefon, oder, zuerst ins Auge springend, eine Dreifigurenszene, in Comicmanier gezeichnet.

Auch in *Sample Text* dominieren Pastellfarben, eher Violett-Rosa-Töne hier, aufgelockert durch Blau und wiederum graue Pinselstriche, durch welche die unterschiedlichen Bildbereiche zusammengehalten werden. Manche Motive und Images sind übermalt worden, ganz deutlich erkennbar ist aber eine kleine magentafarbene Comicfigur, die zwei Insignien des Malerberufs, Pinsel und Palette, trägt.

Frauenschuh führt hier, wie auch in allen anderen betrachteten Werken, fragmentarische Bildzitate zusammen, deren

Motive sich zum Teil wiederholen, zum Teil auch singulär bleiben. Den Referenzrahmen finden diese sowohl außerhalb als auch innerhalb des Bildes selbst: außerhalb durch die Bezüge ihrer Bildherkunft (mechanisierte, standardisierte, digitale Bildvorlagen), innerhalb durch innerbildliche Querverweise sowie den immer präsenten Diskurs mit der Malerei. Es werden hier malereiimmanente Themen verhandelt, Themen der Problematik von Originalität und Nachahmung, welche die Bilderfrage in Zeiten des Internets unaufhörlich zu stellen scheint. Oder die Frage der Autorschaft, die durch das Kopieren anonymer Vorlagen migrierender Bilderwelten herausgefordert ist.

Die Referenzbilder liefern auch die interne Verweisstruktur in diesen Arbeiten Georg Frauenschuhs. Das anonyme Material des Internet – Stockbilder, Clipart, Musterbücher – bildet im Combine Painting ein Image Tool, das den Betrachterinnen und Betrachtern als Rebus vorgelegt wird und nicht gelöst werden muss (aber kann). Frauenschuh lenkt den Blick auf das, was wir wissen oder von Malerei zu kennen glauben.

III Anonymous painting: mit Pinsel und Palette

Malerei als ein Medium, das erst nach der Erfahrung der neuen Medien als solches, nämlich als ein altes, erkannt wurde, ist von daher auch der spezifischen Genrediskussion enthoben, da sie nun Teil jener „postmedialen Kondition“¹¹ geworden ist, welche die aktuelle Gegenwarts-Kunstsituation allgemein kennzeichnet. Post-medial heißt mittlerweile Post-Internet: Das Internet als gigantische Bildgenerierungsmaschine, als Diskurslieferant, aber auch als Toolentwickler ist als Referenzsystem eine *Conditio sine qua non*. Jegliches Bildbeschaffen, egal ob elektronisch generiert oder nicht, ist Teil dieses Referenzialismus. Referenziell ist andererseits auch die Netzwerk-Conditio: Produzieren für und mithilfe der Informiertheit einer selektiv gesteuerten Austauschumgebung. Die Frage also, welches denn die zentralen Fragen hinter den Verfahren und Kunstmechanismen seien, ist bereits auch Teil des Diskurses der Malerei.

¹¹ Elisabeth Fiedler, Christa Steinle, Peter Weibel (Hrsg.), *Postmediale Kondition*, Graz, 2005.

Patricia Grzonka

Introspective School of Painting Georg Frauenschuh

I. Vienna. Studio

On the gradual production of thoughts whilst writing a text is what goes through my mind as I now sit down and begin to write. Here, in this studio belonging to an artist friend, who has kindly allowed me to use the vacant premises during her absence, there is space enough for the production of thoughts.

On the kitchen table chosen as my temporary desk lie several photos of works by the—first and foremost, I would say—painter Georg Frauenschuh. There are a surprising number of older works among them, from 2009 or 2011, and then some from the year 2013. In my memory, the pictures I had seen in the original on other occasions appeared to be of much more recent date.

Pferd^{p.65}, for example, a work from 2009.

Executed on stage molton with oil—painted, that is, on a very soft fabric—it shows

a side view of the forequarters of an animal. Though titled *Pferd*, or horse, to me the figure rather appears to represent a kind of dog. Where the neck meets the back, I recognize the contour of a woman's leg and buttocks, but above all a boot on that leg. Both the “horse” and the booted rider are fragmentary: the animal upper body, the human lower body. The analogy to the centaur, the mythical Greek hybrid, is evident to me, even if the arrangement does not conform to tradition. The painting style remains fragmentary as well: The contours and outlines of the figure are recognizable, an area here is painted brown, a portion there is green.

The associations to antiquity can be further traced through a vertical band with designs at the top of the painting: Five miniature templates for wallpaper, fabric patterns, or decorative graphics, which complete Frauenschuh's painting like a Greek frieze. The choice of colors and motifs in these miniatures are reminiscent of designs from the 1950s: gray-blue-dark yellow, abstract-geometric or anthropomorphic abstractions.¹

Greek antiquity, anthropocentric representation, and the graphic line—which in turn is reminiscent of the style of Andy Warhol's

¹ These are in fact architectural samples: Frauenschuh here references industrial prefabricated construction methods in contemporary catalogs of model homes.

early advertising illustrations² or French artist-illustrator Raoul Dufy—create an internal play of citations and references that revolves around the themes of surface development and the appropriation of visual content. Two “schools” appear to be competing with one another here: A more didactic, if abstract, style of teaching in the frieze (“School of Athens”), and a contrastingly freer line in the bolder and more delicate thoughts eliciting (nudity!) horse-woman combination (“School of the South”). The alleged overlap of these two (fictitious) schools in the 1950s—or at least in the mid-20th century—creates a specific temporal atmosphere, which Georg Frauenschuh evokes yet also counters through the means of painting. In the mid-20th century, this sort of conflict, reflecting a “geopolitical war of attrition,”³ marked the two poles of modernism. This image, with its juxtaposition of two schools of painting—the antagonism between abstract and figurative—serves to inaugurate the subsequent work. *Pferd* sets the tone for the subsequent discourse.

² Cf. Warhol's window displays for Bonwit Teller or Miss Dior from 1955, in: Mark Francis, Margery King, Andy Warhol Museum (Eds.), *The Warhol Look: glamour, style, fashion*, Munich: Schirmel-Mosel, 1997, p. 103.

³ Hans-Jürgen Hafner, Gunter Reski, “Intro”, in: idem (Eds.), *The Happy Fainting of Painting*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014, p. 11.

The title of another work evokes antiquity once more: *Isis*^{p. 37} (2011) references Egypt, more precisely, a goddess worshiped both as a devoted mother and as rectifier of difficult situations.⁴ The primary focus of the painting, however, lies in overcoming, or more precisely identifying, technical challenges: Single miniature icons are scattered over the entire canvas, small elements with recognizable, largely trivial motifs that seem to caricature naturalistic depictions and are executed in a masterly style. Among them are a musical note resembling the iTunes icon, a holy book (the “Bible”?); another book with a green cover marked “L'insurrection” (possibly a reference to a 2007 French publication), two characters in what should be read as an explicit sex scene, as well as segmented areas that seem aimed at the avant-garde art of the early 20th century. And somewhere in there is the word “recession.”

While the surface bearing these quotations remains homogenous in *Pferd*, in *Isis* the miniatures are placed within a composed yet fragmented, indistinctly contoured space. The painting style holds together and connects the elements, recognizable as standardized templates,

⁴ Though the first results when typing Isis into the Internet reference a terrorist state, I stand by my interpretation of the name as that of the goddess.

in a “field of gestural vectors.”⁵ This space between the miniatures is the real “realm of painting”: We are presented with expressivity, both in painting style and “painterliness,” as well as the “literalness” of the iconic symbols. We become aware that a handicraft, respectively the methods of the craft of painting (for example, illusionist or realistic), is being demonstrated.

Nevertheless, the picture plane must be also composed according to aesthetic criteria; it must also work. “If the conditions are not met, my work does not function,” as media artist Antoine Catala described this problem.⁶

II. Berlin. Rosa Luxemburg Apartment

The paranoia of finding-yourself-alone-in-a-strange-apartment-in-a-strange-town. The dark window across the street, the data vacuum therein.

On the Gradual Production of Thoughts Whilst Speaking is the exact title of the short essay by Heinrich von Kleist—actually an

⁵ David Joselit, “Die Malerei neben sich,” in: l.c. (ibid. fn. 3), p. 60.

⁶ Antoine Catala in conversation with Rachel Wetzler on rhizom.org (as per 19 February 2015): <http://rhizome.org/editorial/2012/apr/4/artist-profile-antoine-catala>.

excerpt from a letter that originated during his time in Königsberg around 1805—that occurred to me more or less in Vienna and now lies before me in Berlin in the form of a PDF. Kleist writes that it helps to tell someone else about an (intellectual) problem, for example an algebraic exercise, when at loss for a solution. It is as though he were watching himself do it:

“But since I always have some obscure preconception, distantly connected in some way with whatever I am looking for, I have only to begin boldly and the mind, obliged to find an end for this beginning, transforms my confused concept as I speak into thoughts that are perfectly clear, so that, to my surprise, the end of the sentence coincides with the desired knowledge. I interpose inarticulate sounds, draw out the connecting words, possibly even use an apposition when required and employ other tricks which will prolong my speech in order to gain sufficient time for the fabrication of my idea in the workshop of reason.”⁷

Kleist’s observation, to which he devotes himself in this letter, revolves around the verbalization or forming of sentences on thoughts that only become possible to articulate by their concretization in speaking to another. Somewhat

⁷ Heinrich von Kleist, “Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden,” in: *Sämtliche Erzählungen und andere Prosa*, Stuttgart: reclam, 1986, p. 341.

further on, Kleist expands on this thought and describes the situation of a group conversation, wherein a subject suddenly comes up and a question like “What is property?” can only be answered, even by an “educated,” well-informed person, in a surprised and inadequately manner. “For,” Kleist concludes: “it is not we who know, but at first it is only a certain state of mind of ours that knows.” It is a “certain mental stimulus,” says Kleist, which contributes to the development of thoughts. Or, in other words, the idea is the result of an unspecified physical condition.⁸

The analogy of these mechanisms to painting in the context of this text: *On the gradual production of images whilst painting* goes the amended formula. The painter, especially the painter, presumably does not know, when commencing a painting, where he or she will place the first brushstroke. Mondrian? He may have had a concept *and* an idea. On the other hand, however, if one has the perfect concept, there is no longer any need to execute the work. See Sol Lewitt. Did he not abstract his work into written instructions, only to have these carried out by other participants? But otherwise, how does the painter work?

⁸ Heinrich von von Kleist, *ibid.*, p. 345. It may be this Kleist passage to which the philosophers of so-called accelerationism refer when they invoke object/subject shifts, cf. for example: Armen Avanessian, Andreas Töpfer, *Speculative Drawing*, Berlin: Sternberg Press, 2014, p. 14.

For example, *Disco*_{p.38} or *SOS*_{p.72} (both 2011).

In *Disco* (oil on canvas), the focus seems to be on the subject of “forms”: three types of disks and spheres. This association already suggests the original meaning of the Greek word “discus” (disk), among them a ceiling lamp made from a hoary material, as well as a black disk that could represent a vinyl record—raised up on a rectangular field of paint—as well as an open book that is the most conspicuous object in this painting. At the top right of the canvas I recognize an inverted motif with an only half-depicted trivial drawing of two naked figures (lower bodies). All this is held together, in turn, by a gestural painting technique largely suffused with shades of gray and a scattering of green elements.

If we read this as a discourse within the painting on color (the book is illuminated by a yellow-orange circle—a cone of light?), form, and pattern (one of these fragment surfaces also features speech bubble that is “empty”—or rather represents painting alone), so here, too, does the “neutral” gray background as the actual signifier, upon which the act of “painting” as a gestural, physical process plays but a secondary role in the ensemble.

In contrast, the background of *SOS* is a homogeneous one, oscillating only in the shading of the cloth (once more stage molton),

yet it holds the disparate visual elements together: Two faces and a visual citation of Paul Cézanne, which I can clearly identify this time, are featured as picture-in-picture motifs. Strong blue and orange tones speak for Cézanne, the orange color (an orange) stands for still life, this ultimate subject in art history since the Baroque period. The suspicion of citation is further nourished by the leaking form of the Cézanne fragment, which has also (as in *Disco*) assumed the contours of an oversized speech bubble. The Cézanne is a form, a still, an (empty) formula.

A quote: "Image-based art today serves more as a visual reprocessing plant. Some art in the sense of a recycled sustainability or retro-mania that in many areas has completely extinguished the word 'future', other art marked by liberation-amnesia in the sense of post-history made real. A very interesting young artist from Scandinavia I once met had never heard the name Kandinsky. So what?"⁹

The referentialism being criticized here with such pessimistic undertones vis-à-vis art, is accordingly little more than the transposition of the copy-paste approach to painting, and expanded

⁹ Hans-Jürgen Hafner, Gunter Reski, l.c. (ibid. fn. 3), p. 16.

into the depths of art history. In contrast, one could argue that, while any artistic creation is indeed contingent, it at the same time also represents a specific unique event in terms of time and context-dependent production. Were that not the case, it would be interchangeable and arbitrary, but this cannot per se be the case.

Referential imaging techniques are implicitly above all one thing: They broaden the context and open a field of reflection. And, in view of the discourse within Georg Frauenschuh's paintings, it could be said that citations and pictorial formulas deliberately fueled by anonymous sources of standardized image templates are conducting a meta-discourse about painting process throughout very different periods of art history—but always with a view to their specific mode of appearance.¹⁰

¹⁰ "Reflexivity of thinking and thus the reflexivity of all scientific and artistic activity," is how Bazon Brock referred to the imaging process of trompe l'oeil painters in the 17th century, among whom he emphasizes Cornelis van Gjisbrecht: "As a result, many trompe l'oeil painters (among them I mention only the most excellent, that is, the one with the most reflexive approach, Cornelis Gijsbrecht) turned the analysis of the optical illusion toward their own profession, the artistic creation of images." Bazon Brock, "Prometheischer Avantgardismus versus epimeteischer Avantgardismus. Daniel Spoerri als Kulturheros," in: *Daniel Spoerri. Retrospektive*, Innsbruck: Galerie Krinzinger, Modern Art Galerie Vienna, 1981, cf. <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=50> (as per 27 February 2015; G. Schreiner, Trans.).

So what happens in such a picture?

For example *Imbiss*_{pp. 44/45} (2012) or *Sample Text*_{p. 42} (2013).

Imbiss features a bright, washed-out, though not unfriendly color palette: purple, light blue, pastel tones dominate. A layering principle is presented: Various original images are superimposed, they seem to be fragmented leaves or cut outs. At the same time, various patterns and designs, partly covered, can be recognized: a theater mask as a symbol of concealment, a clipart telephone, or most noticeably, a scene with three figures drawn in comic book style.

Pastel colors dominate in *Sample Text* as well, though they are rather violet-pink tones here, interspersed with blue and gray paint strokes by which the different areas of the painting are held together. Some motifs and images have been painted over, though a small magenta cartoon character bearing two insignia of the painterly profession, brush and palette, is clearly recognizable.

In *Sample Text*, as in all the other works considered here, Frauenschuh brings together fragmentary visual citations whose motifs in part recur, in part remain singular. They find their frame of reference both outside as well as within the image itself. Outside through the references implied by their origin (mechanized, standardized,

digital image templates), within through internal cross-references and the ever-present discourse with painting. Topics inherent to painting are negotiated, issues of originality and imitation that, in the age of the Internet, seem to incessantly pose the image question. Or the question of authorship, which is challenged by the copying of anonymous templates from a shifting range of imagery.

The reference images also provide an internal indexing structure to Frauenschuh's work. In the context of combine paintings, the anonymous Internet material—stock images, clip art, pattern books—functions as an image tool presented to the viewer in the form of a rebus that does not have to (but can) be solved. Frauenschuh draws attention to what we know or think we know of painting.

III. Anonymous Painting: With Brush and Palette

Painting as a medium that was only recognized as such—as an old medium—after the experience of new media, has since been relieved of the specific discussion of genre, as it has now become part of that “post-media condition”¹¹ that characterizes

¹¹ Elisabeth Fiedler, Christa Steinle, Peter Weibel (Eds.), *Postmediale Kondition*, Graz, 2005.

the current contemporary art situation in general. Post-media meanwhile means post-Internet: The Internet as a giant image generation machine, as a discourse supplier, but also as a tool developer is, as a reference system, a sine qua non. Any image sourcing, whether electronically generated or not, is part of this referentialism. On the other hand, the network condition is also referential: Production for and by means of the available knowledge within a selectively controlled exchange environment. The question, then, of what the key issues are behind the procedures and mechanisms of art is also already part of the discourse of painting.

