

W. MUTHESIUS



W. Muthesius

WINFRIED MUTHESIUS

Peinture Painting Malerei

Editeur/Editor/Herausgeber

Friedhelm Mennekes

Kunst-Station Sankt Peter Köln

Jabachstraße 1, 5000 Köln 1

Traductions Allemand-Français/French Translation/

Übersetzungen ins Französische

B. Falga

Traductions Allemand-Anglais/English Translation/

Übersetzungen ins Englische

J. Ludwig

Photographies/Fotos

G. Danilowski (Portrait)

S. Wiesner

Réalisation/Production/Gesamtherstellung

Benedict Press, 8711 Münsterschwarzach

L'exposition a été soutenue par:

The exhibition project has been supported by:

Das Ausstellungsvorhaben wurde gefördert von:

Amerika Haus Berlin

Berliner Sparkasse

Goethe-Institut, Paris

Grundkreditbank, Berlin

Institut Français de Berlin

Senator für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin

15.5.-9.6.1990

Galerie Nane Stern

Passage Lhomme, 26, rue de Charonne, 75011 Paris

Galerie Marcel-Patrick Manchon

7, rue Saint-Sabin, 75011 Paris

13.9.-14.10.1990

Kunst-Station Sankt Peter Köln

Jabachstraße 1, 5000 Köln 1

Octobre/Novembre, October/November, Oktober/November

Amerika Haus Berlin

Hardenbergstraße 22, 1000 Berlin 12

Décembre, December, Dezember

Deutsches Haus at NYU

42 Washington Mews, New York, N.N. 10003

Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland

460 Park Avenue, New York, N.Y. 10022

Hermann Wiesler

Tableaux gestuels d'architecture

Comment l'élan pictural bouleverse le calme architectonique

Qui peut encore l'ignorer? L'art moderne est libre, ouvert, il envoie au diable les règles sûres des systèmes artistiques préexistants. A l'amateur d'art, les nouveaux tableaux de W. Muthesius apparaîtront comme de "libres" variations sur des agencements de noir et de blanc disposés sur une surface. Si ce n'était que cela, si on en restait là, le peintre aurait déjà atteint beaucoup. Car ses tableaux sont pleins de l'élan d'un mouvement, ils sont caractérisés par la coexistence de nombreux mouvements. Mouvement de la main qui peint, qui estompe, chemins et traces de couleur; mouvements qui emplissent l'espace du tableau. Quels que soient les mouvements dans le tableau, l'énergie et l'apparence de ce qui bouge sont portés à l'état de repos. Il s'agit alors de quelque chose de complètement différent de la prise de vue fixe d'un feu d'artifice, du moment suspendu de la lumière partant dans toutes les directions à partir de la fusée qui explose.

Ici, sur les tableaux peints, on trouve des surfaces au relief doux, structurées par des traces de peinture ou d'estompe ou aux bords indéfinis, ouvertes et séparées les unes des autres. Les traces de couleurs se croisent, sont disposées en diagonale les unes par rapport aux autres. Elles ne remplissent guère que la moitié de la surface de la toile et pourtant elles l'articulent dans sa totalité; soit du fait de l'élan gestuel qu'exprime la manière de peindre, soit du fait du réseau de lignes et de points qui en partent. Muthesius estompe, il allège sa couleur, il la laisse s'égoutter, exsuder du pinceau saturé. Le noir et le blanc ne se contentent pas de se côtoyer sans se toucher. Il y a des zones intermédiaires où les couleurs se recouvrent plus ou moins, glissent l'une sur l'autre. Le résultat ce sont des gradations de tons de gris. La structure du tableau balance entre deux pôles colorés; au lieu du spectre physique bien connu, Muthesius obtient d'un pôle à l'autre tous les degrés et toutes les nuances de gris.

Si on devait s'en tenir à ces constatations faites à partir des tableaux, ceux-ci auraient déjà une valeur artistique indiscutable. Muthesius et ses œuvres ferait partie de ces peintres qui, grâce à des gestes économies et contrôlés par la concentration, à partir du hasard voulu ou toléré, dans l'application de quelques rares couleurs, inventent radicalement des structures minimales et les élaborent artistiquement.

Muthesius fait cependant un pas de plus, progressant dans sa démarche de peintre. Gravés dans la texture même de la couleur des tableaux résident des codes, parcis à des structures, qui constituent un système de lignes verticales et horizontales. Des codes qui contrastent par rapport à la tension des couleurs et des surfaces du tableau, qui tout à la fois anticipent cette tension et sont renforcés par elle. Tout ce qui avant le tableau doit être pensé de manière successive, est présent simultanément dans le tableau.

On pourrait s'en tenir à cette intrication de l'acte de dessiner et de peindre, si les titres des œuvres ne donnaient pas au spectateur la possibilité, si ils ne contenaient pas l'exigence pour lui, à l'occasion de la découverte des tableaux de Muthesius, d'étendre encore ses impressions et ses réflexions. Un tableau est un tableau; un peintre qui au moyen d'explications, veut ajouter quelque chose à sa peinture qui ne serait pas déjà présent dans le tableau lui-même, renonce en fait à la peinture au profit de la littérature. Il en va différemment ici. A une réalité qui est déjà en soi artistiquement achevée, les titres "Porte de Brandebourg" ajoutent un autre niveau de signification, qui à la fois réside dans l'œuvre elle-même et peut aussi se refléter dans l'esprit du spectateur.

Un artiste peut travailler avec deux réalités. L'une est celle de son matériau, l'autre prend forme, quand à l'aide du matériau artistique une réalité pensée ou objective doit être représentée. L'autonomie du tableau se retranche alors derrière l'intention de restituer un contenu donné distinct de lui. Des champs entiers du travail artistique moderne doivent leur existence au refus de cette double structure. Le travail concerne l'investigation du matériau (Quel est l'effet produit par la couleur?) et également la mise en évidence des valeurs élémentaires de la couleur. Tout cela a un sens aussi bien rationnel que radical. L'attitude habituelle et naturelle de l'art plus ancien selon laquelle il s'agissait, avec la couleur,

de représenter quelque chose de préexistant à ce système n'a plus rien d'une obligation pour l'art moderne. Abandonner ce système qui était entre temps devenu un non - sens purement académique, cela a été le travail de l'art moderne, travail que l'on peut voir s'effectuer en remontant l'histoire de la peinture jusqu'à Goya.

Mais l'artiste Muthesius ne se contente pas de ne pas être aveugle. Come tout peintre il réfléchit sur son travail et sur sa situation historique: quelles pertes, quels gains sont ceux de l'art moderne? Ce dernier est-il seulement un art d'artiste (hypothèse fort défendable), ou bien peut-il tenter d'impliquer, de manière pour ainsi dire didactique, le spectateur dans sa démarche artistique? Muthesius s'y essaye. Ses derniers tableaux apportent la preuve qu'il réussit. Naturellement, il ne s'agit pas là de quelconques exercices pour cours du soir.

Son travail artistique est rattaché depuis le départ à l'architecture. Il a besoin pour sa peinture d'un élément objectif initial. Un élément architectonique. Sur place, devant ou dans une situation qui l'intéresse, il effectue des esquisses. Revenu dans son atelier, il les transpose, les développe, s'éloigne d'elles. Les tableaux qui dérivent de ces esquisses n'ont que peu de rapport avec ce qui a été vu, si ce n'est peut-être que certaines masses caractéristiques, ou certains rapports de lumière et d'ombre se retrouvent schématiquement cités. Les esquisses sont des impulsions pour les tableaux qui s'en distancient. Muthesius conserve le titre du contenu esquissé à l'origine: entêtement ou ironie peu importe, il me semble sûr qu'on ne propose là à celui qui regarde ni des illusions d'optique ni des "vedute" schématiques. L'intention est bien toujours de produire le "tableau autonome" dont on a parlé en commençant. Si maintenant quelques tableaux récents ont pour titre "Porte de Brandebourg", c'est que Muthesius élargit quelque peu la notion d'autonomie, il ajoute à ses tableaux un contenu de pensée et de ce fait, il s'expose au risque de susciter quelques malentendus. La porte qui est récemment devenue à nouveau célèbre, était dès 1982 un de ses thèmes de prédilection. Il ne s'agit donc pas pour lui de s'emparer avec empressement de l'actualité immédiate (ce qui ne mériterait d'ailleurs aucun reproche). Mais il ne s'agit pas non plus de reproduire ce monument architectural. C'est pour lui le motif initial d'un tableau, plutôt supprimé* que caché. Le titre "Porte de Brandebourg" n'est pas pensé comme un garde-fou didactique grâce auquel l'observateur pourrait suivre la démarche du peintre à partir du prétendu objet vers une prétendue abstraction. Le titre affirme que cela, cette réalité, a été point de départ de la démarche artistique. Il n'est cependant pas pensé comme une invitation à parachever le processus de transposition propre au peintre, processus qui, de toutes façons, reste caché. L'intrication indissoluble du titre et du tableau autorise bien plutôt un jeu avec les éléments concrets de verticalité et d'horizontalité indiqués dans le tableau. Le titre permet de voir plus manifestement et plus distinctement ce à quoi il est fait allusion.

Il est assez aisé de présenter et de matérialiser le schème architectural "Porte de Brandebourg": un socle, au-dessus six parois bordées de colonnes qui supportent un large entablement surmonté par l'attelage de la messagère de la victoire. Un système simple donc et articulé de verticales solidement dressées qui supportent une charge horizontale. Le tout est aussi bien rigidement massif que ouvert et transparent, assumant à la fois une fonction de séparation et de liaison. Ces contrastes qui font un tout, Muthesius les intègre au tableau et les renforce. Le titre "Porte de Brandebourg" tend plus à servir l'identification de ce niveau élémentaire qu'à faciliter la redécouverte de quelque chose de déjà connu. Rien donc là de la peinture de "vedute". Kokoschka voulait peindre de manière à ce que l'on reconnaîsse, Muthesius ne le veut pas. Ce qui de toutes façons se cache dans le tableau: la "Porte de Brandebourg" comme croquis visant à transcrire une réalité - le titre l'exprime de nouveau explicitement, pour confirmer sans équivoque le fait que Muthesius a à faire au réel, qu'il y pense, alors même qu'il joue sur la toile avec des valeurs et des intensités de couleur.

Un tableau intitulé "Porte de Brandebourg" (reproduction, page 68, 69) est divisé de différentes façons; la surface du tableau se divise en deux. Ce qui apparaît, c'est moins la ville divisée que la fonction de séparation et de liaison qui est celle d'une porte. Sur la toile, des surfaces noires disposées en diagonale et fortement contrastées qui enserrent la totalité du tableau; à gauche le mur (qui à cet endroit, aujourd'hui, Mars 1990, a été enlevé), à droite le ciel, dans l'entre-deux l'architecture de la porte en traits de couleur bleu-gris verticaux. Plus encore que dans ce tableau, ce qui domine dans

la grande version développée à partir de lui (reproduction page 67) c'est le blanc, la couleur absolue. Dans la deuxième version, la porte est devenue un sigle calligraphique bleu-noir. La masse architecturale est tournée comme flottante vers la lumière. Renoncement absolu à la perspective linéaire, à une construction picturale qui s'appuie solidement sur un "en bas" et un "en haut".

Muthesius use exclusivement du sens de l'attrait immatériel de la couleur, sens que seul l'observateur peut assigner concrètement, qui se développe à partir du centre du tableau, vers lequel il se concentre. La lumière du tableau est celle de la couleur, la situation est immatérielle de manière spécifique/inquiétante. Le tableau est maintenu dans une situation ouverte de flottement entre une profondeur de l'espace et une structuration en relief. La lumière de la couleur, renforcée par une application épaisse de celle-ci (qui était jusqu'alors étrangère à Muthesius), a un effet d'éloignement; une architecture spécifique, concrète, n'apparaît pas ici comme banalisée. Le tableau est la somme picturale de plusieurs dimensions. L'ouvert, la clôture, ce qui sépare, ce qui relie, la masse des colonnes de pierre, la transparence des ouvertures sont transcrits en pures nuances de couleurs. Celles-ci prennent réellement leur signification artistique par rapport au tableau. Le croquis gravé une fois encore et le titre permettent d'établir la relation au modèle préexistant. La statique de ce modèle, sa solide structure verticale se trouvent reflétées de manière complémentaire dans le trait flottant du tableau. En peignant, Muthesius ne répète pas ce qui est déjà présent. Son tableau confirme, dans un sens transposé, l'architectonique - le pétrifié, le vertical, l'horizontal. En même temps la masse de la pierre, le poids de l'entablement, se trouvent niés par la force de l'immatérialité de la couleur. Que la pierre, ou ce qui a été conçu de manière architectonique, existe sans volonté artistique ou bien au contraire, comme c'est le cas ici, du fait de la capacité d'invention de l'architecte Langhans, tout cela apparaît dans les tableaux de Muthesius comme l'événement élémentaire (garanti exclusivement par la couleur) seulement perceptible au sens visuel.

* le verbe allemand utilisé ici est "aufheben", qui signifie tantoût supprimer, tantoût conserver, tantoût les deux comme chez Hegel.

Friedhelm Mennekes
Conversation avec Winfried Muthesius

F.M.: Celui qui connaît votre œuvre Winfried, sait que vous avez toujours à faire avec "la ville", avec le paysage urbain, maisons, églises, places, rues. Qu'est-ce qui vous attire tant dans cet univers?

W.M.: Je pense que c'est la quotidienneté. Le fait tout simplement que la ville nous entoure en permanence, que je suis confronté quotidiennement aux maisons, aux rues, à l'architecture qui enserre, menace, mais qui façonne aussi l'espace où nous vivons. Je suis fasciné par l'aspect massif des bâtiments que j'ai toujours dessinés de manière frontale et aussi par les rues qui entraînent au loin et qui exercent sur moi une force d'attraction précisément quand j'ignore où elles mènent.

F.M.: La ville est un espace vital humanisé. Dans sa confusion inextricable elle n'octroie pas seulement à l'homme l'espace mais aussi des possibilités de création. S'agit-il là d'une dimension qui est pour vous importante?

W.M.: Oui, sans aucun doute. L'architecture ouvre des espaces, des possibilités de développement.

F.M.: Cependant l'architecture d'une ville comme Berlin par exemple est aussi quelque chose de troublant; on y trouve des éléments qui s'opposent: des bâtiments modernes et anciens, des maisons en décrépitude, des ruines... quelque chose de désorganisé et de contradictoire. Il n'y a pour ainsi dire pas de dessin unitaire, tout au plus des alignements de rues. Est-ce que cela ne va pas contre l'attrait que peut exercer la ville?

W.M.: Ce qui me touche ce sont les points où la ville, pour ainsi dire, se fracture. Il s'agit d'endroits désolés, tristes qui ne se caractérisent pas par l'uniformité mais où, au contraire, des éléments hétérogènes se rencontrent.

F.M.: Est-ce que cela veut dire qu'une ville comme Paris, avec ses constructions bien ordonnées, vous intéresse moins que New-York ou Berlin?

W.M.: Paris est à mon avis une ville passionnante. Les grands boulevards, l'architecture d'ensemble de la ville, les cafés... Mais effectivement, je n'ai pas dessiné à Paris et jusqu'à aujourd'hui il n'existe pas de moi de tableaux de cette ville. Alors que je me suis très intensément occupé de Berlin et de New-York. Dans mon activité de peintre, Paris est encore pour moi un monde à découvrir.

F.M.: Les villes qui vous ont surtout intéressé jusqu'alors sont Berlin et New-York.

W.M.: Jusqu'à maintenant oui.

F.M.: Qu'est-ce qu'il y avait de particulier à New-York?

W.M.: Les gratte-ciels! Cela a été pour moi une émotion très forte que d'être entouré d'un ensemble de buildings. Tout particulièrement parce que j'avais peu de temps auparavant passé deux mois à Salzburg où j'avais peint des rues de la ville. En réalité il ne s'agissait pas de rues de Salzburg mais bien plutôt de paysages qui entourent la ville. Le château ne jouait qu'un rôle marginal, l'essentiel c'était les montagnes. Quand je suis arrivé à New-York, j'ai tout de suite perçu la ville comme un organisme constitué de masses surélevées et coupées de ravins, tout à fait dans l'esprit de ce que j'avais éprouvé auparavant dans les Alpes.

F.M.: S'agissait-il d'une partie précise de la ville ou de l'ensemble de New-York?

W.M.: New-York dans son ensemble et en particulier Manhattan. Les gratte-ciels exercent une fascination très particulière et surtout le World Trade Center. Cette construction très spéciale de tours jumelles, dont l'aspect se métamorphose selon les perspectives m'a inspiré un grand nombre d'esquisses. Les dessins que j'ai fait depuis Brooklyn sont par exemple très importants pour moi.

F.M.: Quand je considère Berlin cependant, il ne s'agit pas précisément d'une ville marquée par les gratte-ciels. Qu'est-ce qui vous attire spécialement dans Berlin?

W.M.: J'aime bien les quelques hauts immeubles qui existent à Berlin et je pense que la ville pourrait aisément en supporter quelques autres. Berlin a un visage très particulier, marqué très fortement par les destructions de la 2ème guerre mondiale et les structures hétérogènes qui en découlent et coexistent parallèlement. Ce rayonnement très spécial qui est celui de Berlin, la "déchirure" qui marque la ville et naturellement la tension politique, suscitent toujours de nouveau chez moi le désir de me confronter à cette réalité.

F.M.: Est-ce qu'il y a là des endroits particuliers. On connaît les vues de la Porte de Brandenbourg que vous produisez depuis de nombreuses années. Est-ce que vous avez d'autres préférences architecturales?

W.M.: Oui il y en a d'autres mais ces lieux se sont continuellement transformés ces dernières années.

F.M.: Est-ce que Kreuzberg n'est pas une partie de la ville qui revient sans cesse dans votre peinture.

W.M.: La question n'est pas pour moi de telle ou telle partie de la ville, mais dans ce contexte c'est le fait que Kreuzberg ait été jadis un quartier central de Berlin et ait été après la guerre relégué dans une situation marginale. Des structures spécifiques sont nées de cette façon que je trouve tout à fait fascinantes. Avant de prendre Kreuzberg comme objet de mon travail je me suis confronté à des motifs différents comme celui de la Porte de Brandenbourg, de l'Eglise du Souvenir, de la Tour de la Télévision. Le nombre des thèmes n'a jamais été très grand, car j'ai toujours travaillé assez longtemps sur un thème afin de parvenir aux formulations qui avaient un sens pour moi.

F.M.: Qu'est-ce que donc cette fascination? Elle est manifestement provoquée chez vous par une sorte de stimulus externe, par ce que vous voyez. Est-ce qu'il s'agit d'une sorte d'impression provoquée en vous par cette impulsion extérieure, de ce qui vous attire d'un point de vue esthétique. Ce qui vous occupe ce n'est pas tellement l'architecture elle-même, mais plutôt l'impression que vous en retirez. Qu'est-ce qui vous incite à vous confronter esthétiquement avec ces thèmes?

W.M.: Oui: ce sont des impulsions extérieures qui m'inspirent.

F.M.: Comment transcrivez-vous ces impressions? Sur place? Ou bien travaillez-vous ces motifs de mémoire? Comment en arrivez-vous à ces esquisses?

W.M.: Très concrètement cela se passe de la manière suivante: je commence à dessiner sur place, confronté immédiatement à une situation. A la base de mes tableaux il y a toujours des séries de dessins. Dans ces dessins, j'essaye, à l'aide de lignes très simples et très peu nombreuses, d'exprimer l'essentiel de ce que j'ai vu.

F.M.: Mais l'essentiel qui prend le caractère d'un signe, sublimé dans une forme, l'essentiel découvert à neuf? L'essentiel tel qu'il ne peut être décrit que par le processus artistique?

W.M.: C'est ce que j'ose essayer d'accomplir dans mes dessins. Ils doivent être compris comme une sorte de traduction et on peut voir que la forme que je trouve est tout à fait spécifique. Elle ne met pas immédiatement en valeur le contexte dans lequel elle a surgi. Ce qui est important pour moi, c'est que l'expression formelle que je développe soit totalement

indépendante et se réfère pourtant toujours à une confrontation directe avec un objet réel.

F.M.: Vous parlez de série. L'aspect sériel de votre travail a le caractère d'une recherche, il veut porter l'impression jusqu'à son terme.

W.M.: Oui il s'agit d'une conséquence de la recherche.

F.M.: Un dessin postérieur est-il toujours meilleur qu'un dessin antérieur?

W.M.: Je ne peux pas dire cela. Je me rends compte parfois progressivement que la première esquisse était meilleure. Je pense que si la série est pour moi importante c'est parce que j'éprouve le besoin de trouver une expression bien particulière et parce que je tends toujours à développer une expression formelle, sans me référer à d'anciennes formulations que je n'aurais qu'à reproduire. Au moment où je dessine je ne sais pas, ou je ne sais que vaguement, quelle sera la forme à retenir. C'est pourquoi à l'intérieur d'une même série les formulations peuvent varier considérablement.

F.M.: Permettez-moi d'interroger le concept "d'expression formelle": vos travaux m'apparaissent comme incroyablement sensuels, denses, empreints d'un rayonnement et d'une aura très forte, bien qu'à y regarder de plus près il s'agisse de notations très économies de moyens. Plus on approfondit la connaissance que l'on a de l'œuvre et plus on constate que la couleur, sa sensualité et son rayonnement n'est pas l'essentiel. Ce qui est central c'est le noyau pur et le noyau c'est le trait. Je veux dire par là que votre peinture est au fond pour moi une œuvre de dessinateur même quand elle est peinte. Mais "l'âme" de l'œuvre est pour moi le trait dessiné.

W.M.: Je ne suis pas tout à fait d'accord. Il se peut qu'à la racine de tout il y ait le dessin. Pour moi il s'agit à vrai dire d'une sorte de "trace"*. Pour moi dire "trace" à la place ligne est tout à fait pertinent. La ligne, la ligne toute simple, sépare quelque chose: elle sépare la feuille en deux moitiés. Un dessin c'est une accumulation de "traces" et c'est ainsi que naissent mes tableaux. Il m'arrive parfois d'user de la "trace" au niveau le plus concret, en déchirant le papier. Mais dans le cas des aquarelles ou des huiles j'essaie au moins de transposer ce caractère de "trace" du dessin dans la peinture et je pense qu'à travers cette démarche la peinture prend une autre dimension.

F.M.: Cependant on peut découvrir dans l'apparence sensible de vos huiles et de vos aquarelles un fondement constructif rationnel. Quand on l'approfondit on parvient à un plan tout à fait clair à une sorte de trame.

W.M.: J'essaye de réduire le plus possible mes tableaux en essayant d'en mener l'exécution avec aussi peu d'éléments que possible, de réduire les traits de pinceaux, les traits de couleur. Je m'efforce de parvenir à l'expression vers laquelle je tends de manière aussi simple que possible et pour cela un plan tout à fait clair est inévitable. Le rêve pour moi serait de pouvoir achever l'œuvre d'un seul trait de pinceau. Mais je n'y réussis pas. Pourtant cela reste mon but.

F.M.: Dans cette "trace" il y a beaucoup de vie, beaucoup de substantialisation, beaucoup de création. Il y a là beaucoup de choses concentrées, pensées ensemble. Est-ce que vous pouvez dire quelque chose au sujet de l'instant avant la première "trace".

* Winfried Muthesius utilise là le mot allemand "Riß" qui signifiait jadis trait ou ligne. Cela est encore perceptible aujourd'hui dans des mots relevant du domaine de l'architecture par exemple, comme "Grundriß" qui signifie plan horizontal ou tracé et "Aufriß" qui signifie plan en élévation.

Le mot "Riß" est formé à partir du verbe "reißen" qui signifie aussi et presque exclusivement aujourd'hui déchirer. C'est ainsi que lorsque au début de cet entretien W.M. évoque la division de la ville de Berlin, il emploie le mot "Zerrissenheit" qui à proprement parler veut dire déchirement. A chaque fois donc que le mot "trace" apparaît dans la suite de cet entretien il faudra se représenter derrière ce mot les connotations ici explicitées du mot "Riß" et du verbe "reißen" en allemand. Cette mise en relation du mot français "trait" et du mot allemand "Riß" n'est pas sans évoquer plusieurs textes du philosophe Jacques Derrida dont le traducteur peut seulement dire qu'ils ne sont pourtant pas connus de l'artiste. (N.D.T.)

W.M.: C'est très difficile. C'est quelque chose que l'on ne peut programmer. Il y a des moments précis où je me dis qu'il y a quelque chose d'intéressant et pourtant je constate plus tard...

F.M.: L'inconscient est important?

W.M.: Les idées doivent se mettre en place spontanément. Quand elles ne se mettent pas en place, je ne dessine tout simplement pas.

F.M.: Donc, cette dimension secrète qui caractérise vos tableaux, le premier trait, la première "trace" la contient déjà, pour ainsi dire il la produit.

W.M.: Oui, la première fascination la première impression supporte la totalité de mon travail.

F.M.: Première fascination, première impression, qu'est-ce que cela veut dire?

W.M.: La fascination est pour moi le fondement de tout travail, sans ce moment je ne donnerais aucun coup de pinceau, je ne commençrais pas à dessiner. Elle conduit à la première impression.

F.M.: Cette première impression est la première impulsion, une sorte d'excitation intérieure.

W.M.: Il ne s'agit pas pour moi à vrai dire d'une première impression, mais de me retrouver dans ce que je vois; il s'agit d'un effet de miroir. Dans les structures du monde qui m'entoure, je me reflète moi-même.

F.M.: C'est la dimension existentielle de votre travail: il y a bien d'un côté le paysage, l'architecture, mais en vérité c'est votre espace vital qui est en jeu. Est-ce que la fascination naît de cela? A-t-elle pour vous le caractère d'une quête?

W.M.: Oui, cette dimension de la quête est devenue pour moi très importante ces dernières années.

F.M.: C'est de là que naît pour vous la nécessité de déchiffrer cette impression avec l'aide de symboles, avec l'aide de la symbolisation du dessin.

W.M.: Je ne fais pas usage de symboles. La notion de "signe" m'est plus sympathique. Je reviens toujours à des signes et cela à travers le désordre qui m'entoure. Les situations particulières ont quelque chose de chaotique, quelque chose de désordonné en soi. Dans le tableau, je cherche à la mener à une expression dans une forme et le signe trouve sa place dans le système d'un ordre.

F.M.: Vos modes d'expression préférés sont le dessin, l'aquarelle, l'huile, le collage, ces quatre-là.

W.M.: Oui, mais je m'occupe aussi de gravure, j'aime particulièrement la "pointe-sèche".

F.M.: Est-ce qu'il y a pour vous une échelle, une hiérarchie?

W.M.: C'est une question difficile. Je pense qu'il y a pour le marché de l'art une hiérarchie bien claire, mais ce n'est pas la mienne. Pour moi, les différents modes d'expression sont d'égale valeur.

F.M.: Une technique surprenante pour moi est celle du collage. On trouve à la base de cette technique l'acte de déchirer ou de couper*. C'est à dire un acte d'agression. Est-ce que déchirer cela veut dire ne-pas-être-satisfait?

* en allemand "reißen", cf. note page 12

W.M.: Très certainement. Pour moi la ligne ou la "trace" est aussi la manifestation d'une agression; il en va de même pour l'aquarelle ou l'huile. Dans tous les cas le matériau intact est souillé (et même dans le cas de la tâche de couleur sur le papier blanc!) Le papier est dépouillé de sa pureté. Avant de pouvoir peindre un tableau, c'est très important de détruire auparavant quelque chose. Déchirer et assembler, faire un collage donc, ce n'est jamais qu'un développement postérieur.

F.M.: Cela nous rapproche d'un autre thème de réflexion: votre comportement vis à vis du support montre que vous avez avec ce dernier une relation sensuelle. Vos supports sont très variés: il y a du papier léger, extra fin, du papier fort, des cartons, des toiles, du bois... Pouvez-vous dire quelque chose au sujet de vos matériaux?

W.M.: Pour les aquarelles et les collages le choix du papier est naturellement particulièrement important parce qu'il influence directement le rendu même du travail. Parfois j'utilise aussi des qualités différentes dans un même tableau. Longtemps j'ai travaillé pour mes huiles dans des coloris très clairs, très subtils. Transparence, légèreté, air, espace, profondeur étaient là des aspects importants. En peignant, la texture de la toile me dérangeait à un tel point que j'ai commencé à utiliser d'autres supports. J'ai tout d'abord choisi un papier que j'enduisais spécialement et qui correspondait de cette façon magnifiquement à ce que je souhaitais et à ce dont j'avais besoin. Plus tard, pour pouvoir peindre des formats plus grands j'ai utilisé des constructions en bois qui avaient pour moi l'avantage de pouvoir être montées en n'importe quelle dimension et en même temps d'offrir une surface lisse et parfaitement plate, comparable à celle du papier. Entre-temps ma peinture s'est transformée. Mes travaux sont devenus plus sombres, il m'arrive d'utiliser quelque fois le noir pur et de ce fait je travaille de plus en plus sur toiles.

F.M.: Est-ce que cela signifie une orientation plus forte vers la matérialité de la couleur?

W.M.: Non, je travaille comme avant avec des couleurs diluées mais dans le tableau, les contrastes prennent de nouveau une plus grande valeur. Dans les travaux antérieurs qui étaient presque des monochromes blancs, toute irrégularité de la toile dérangeait. Depuis lors je travaille de nouveau avec des contrastes plus forts et je peux ignorer la texture même de la toile.

F.M.: Vous harmonisez très délicatement vos couleurs, elles flottent comme immatérielles et s'articulent parfaitement. Je vois là une sorte de spiritualisation. Est-ce que les espaces que la couleur, à travers un tel traitement, laisse exister a de l'importance pour vous?

W.M.: C'est pour moi tout à fait essentiel. C'est exactement ce vers quoi je tends à travers ma peinture. Je voudrais ouvrir des espaces. Je voudrais, dans le langage de la peinture, exprimer ce que je vois, ce qui m'émeut et inspire mon travail.

F.M.: A mon avis c'est là le moment où ces travaux, consciemment rationnels, se développent dans de tout autres horizons. Ville, paysage, jungle des métropoles sont souvent chaotiques; c'est parce que vous les dépassiez dans votre dessin que, ce faisant, vous les ouvrez. Là où il n'y aurait que quelque chose de fermé qui troublerait et qui résisterait, vous ouvrez des portes et permettez au spectateur d'entrer dans ces mondes étranges.

W.M.: C'est tout à fait ce que je souhaite à travers ma peinture: ouvrir l'espace de tableau au spectateur. Je crois que beaucoup de mes œuvres recèlent une force d'aspiration, qu'elles ouvrent un espace. Elles attirent le spectateur vers une profondeur, vers le lointain. Je pense cependant, qu'il est très important que le spectateur prenne la liberté de se laisser aller aux images.

F.M.: La structure profonde que vous mettez en évidence dans vos tableaux est ainsi faite qu'elle peut communiquer avec celle du spectateur. Il peut s'appuyer là dessus aussi bien que passer à côté.

W.M.: Très exactement. C'est cela qui me tient à cœur en tant que peintre. Je souhaite ouvrir une porte, une possibilité

de rencontre. Le spectateur trouve là une chance de se voir dans mes tableaux. Regardant mes tableaux, son regard peut aller vers le lointain et se refléter.

F.M.: Cela veut dire que cette dimension existentielle qui vaut pour vous en tant que peintre peut valoir aussi pour le spectateur. On touche là à un thème qui vous a occupé ces derniers mois alors que vous travailliez à des tableaux pour un espace religieux bien défini. Vous n'avez rien d'un peintre d'église et votre inspiration n'est pas religieuse non plus. Pourtant, ces structures que nous venons d'évoquer sont, d'un point de vue formel celles du religieux. Cette communication avec ce qui me concerne nécessairement et en dernière instance, c'est là pour moi quelque chose d'authentiquement religieux. Qu'est-ce qui vous a amené à participer au concours des "Rencontres Catholiques" (Katholiken Tag) de Berlin?

W.M.: C'est une question très difficile. S'il n'y avait pas eu le contact entre nous deux, je n'aurais pas tenté de me confronter à la thématique du retable. Je pense que la dimension religieuse est présente de toutes façons dans mes tableaux, mais la question du retable, si je peux tout simplement arriver à en peindre un, provient très concrètement du concours. Au départ la tâche n'était pas du tout évidente pour moi. Il m'a semblé qu'il valait la peine que je m'y confronte, sans savoir du tout dans quoi je m'étais engagé et ce qui pouvait en résulter. Je peux dire maintenant que le procès qui s'en est suivi a été très fructueux.

F.M.: Comment avez-vous commencé, comment avez-vous fait votre ce défi esthétique?

W.M.: Ce qui m'attirait ce n'était pas en général de me confronter avec la thématique du retable. Je voulais me confronter concrètement à une situation définie me laisser inspirer par un espace, par la situation qui est celle de l'autel. Je voulais réagir à un espace. Il était important pour moi de n'être limité ni de manière thématique, ni de manière stylistique. J'ai perçu comme un défi d'avoir à traiter ce problème avec mes moyens et mes thèmes et de trouver à partir de là une formulation qui soit adéquate à moi-même et ma peinture. Comme espace de référence j'ai choisi l'autel de St. Pierre à Cologne.

F.M.: Il en est sorti une solution inhabituelle: un tableau en deux parties qui s'inscrit pourtant dans une tripartition et qui provoque le spectateur à la réflexion. Comment êtes-vous venu à cette idée de tableau où la troisième partie n'est présente que de manière imaginaire?

W.M.: Je ne peux pas répondre précisément. Depuis longtemps ce qui m'occupe ce sont les rues et leur disposition. Je suis allé voir plusieurs fois l'église St. Pierre et je m'en suis imprégné. Ensuite, j'ai mis en relation ces impressions avec mon travail quotidien. J'avais affaire jadis à des constellations de bâtiments à Kreuzberg (Berlin) où on trouve encore des blocs d'immeubles de l'époque Wilhelminienne et aussi des terrains vagues ainsi que des constructions des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt. C'est tout sauf un quartier homogène, au contraire il est marqué par les discordances. La rue de la Kochstrasse, que j'ai utilisée pour le retable débouche directement sur la place de l'ancien palais du Prince Albrecht qui était le quartier général de la Gestapo. Il a été détruit pendant la guerre et ensuite rasé. Aujourd'hui il n'y a plus là qu'une sorte de "no man's land".

F.M.: Vous m'avez plusieurs fois parlé du souvenir d'un service religieux à l'église St. Pierre et de l'entrée des prêtres et des officiants qui vous avait fait penser à cette rue.

W.M.: Oui, j'assistais à la messe et c'est à ce moment que j'ai eu devant les yeux une conception claire du tableau.

F.M.: A quoi ressemblait cette conception plus précisément?

W.M.: L'idée du tableau, c'était de disposer à gauche et à droite de l'autel deux grandes toiles avec des silhouettes abstraites de maisons et de laisser vide l'espace où aurait dû se tenir la toile centrale, c'est à dire le tableau sur lequel la Kochstrasse

Hermann Wiesler

Gestural Painting of Architecture
When Painterly Buoyancy Touches the Core of Architectural Solitude

Modern art is free and open; it is not concerned with rules established to maintain preconceived artistic classifications. This by now is common knowledge. Thus the new paintings by Winfried Muthesius appear to the connoisseur as "free" compositions of black and white color values. If they were merely that and were perceived as such, already the artist would have accomplished a great deal. For his paintings radiate with energy of motion and are defined by the junctures and concurrences of multiple movements. There are the movements of the painting, sweeping hand, the paths and traces of color, motions, protruberantly filling a space. Yet despite all this movement, all energy and all appearance of motion is brought to a halt. It is entirely different from the photographed moment of a firework display and its fixed instant of light bursting from an exploding rocket. In these paintings entire areas are structured in soft relief by the traces of the sweeping brush or hand, fraying at the edges, their context open and torn. The fields of color are placed in transverse and diagonal tension; often they cover only half of the painting's space yet determine its entire structure - be it through the gestural sweep of their placement which seems to reach beyond its borders or through the system of lines and dots left in its wake. Muthesius sweeps across the canvas, spreads the color thin and lets it drip and spray from the saturated brush. White and black are not separated. There are zones of mixture where they overlap and blend in differing intensity. The results are scales of grey. The structure vacillates from one color pole to another; instead of the color spectrum one might physically expect Muthesius achieves infinite hues and nuances of grey.

If it were only for these immediately visible qualities, the paintings would have artistic value enough. Muthesius belongs to those rare artists who are able to find and develop minimal structures from within the concentrated, reduced gesture and through the willed or tolerated fortuitous flow of only a few color values.

Yet Muthesius goes one step further, i.e. he takes a preliminary step by etching a code-like structure of balanced vertical and horizontal lines into the color skin of his painting. These codes contrast, prenote or emphasize the tensions in color and spatial relationships. What had to be preconceived intellectually prior to the painting becomes immediate reality in the painting.

Beyond this formal integration of the elements of drawing and painting, the titles of the paintings invite, even invoke the viewer to expand his thoughts and notions. A painting is always an image. The painter who tries to add to his work what is not already contained in it through explicatory declarations forsakes painting for literature. Not so Muthesius. His title "Brandenburg Gate" summons an added level of meaning to a "finished" work of art which is already contained in it and needs only to be reflected in the viewer's mind.

An artist can work with dual realities, one is that of his materials, the other is created when, with the aid of the material, ideas or objects are being depicted, when the autonomy of the image is subordinated to the intent of expressing a preconceived idea which can be separated from the image. Large segments of modern art owe their existence to the denial of this duality. They are devoted to the examination of the material and to the presentation of the elementary values of color. This is as sensible as it is radical.

The concept which was familiar and self-evident to earlier art forms, namely that color be used to represent something which preceded the artistic act is no longer binding for modern art. To have abandoned this concept which had degenerated into academic nonsense is a great achievement that can be traced as far back as Goya, some two hundred years ago.

The artist Muthesius - like any painter - is not only not blind, but he contemplates his work and its history - the gains and losses modern art has experienced - being an art solely for the artist (there is much evidence to support this notion) or

an art which also attempts to "didactically" involve the viewer in its methods. Muthesius seeks to achieve that and his new paintings prove him successful. Of course he is not offering an introductory painting lesson. His art relates to architecture from the beginning. He needs a real object to trigger the creative act. That object is architecture. He makes sketches of situations and in situations which interest him. These he develops in the studio by playing on them and by distancing himself from them. The paintings derived from these sketches have little in common with the original views, perhaps only the quotation of some characteristic mass or light and shadow relationships. The drawings are simply the impetus for the distanced painting. Muthesius does keep the original title, perhaps out of obstinacy or irony - what seems certain, however, is that the viewer is to be presented neither with a game of magic nor with simple veduta. The intention is always to create the "autonomous painting" as described earlier.

When, as in the context of these new paintings, some bear the title "Brandenburg Gate", Muthesius extends the concept of autonomy by adding his thought, yet at the risk of being misunderstood. The Brandenburg Gate, having recently gained renewed fame, has been a topic in his earlier work (1982). Thus he is not just exploiting a current theme (which needs not always to be a reproach). But he is also not interested in depicting a piece of architecture. The structure is simply the triggering motif for an image that is suspended rather than hidden in the later painting. There are other buildings in Berlin or New York which have captured his interest in this manner. The title "Brandenburg Gate" is not intended as a didactic railing to guide the viewer on the painter's path from the so-called real object to the so-called abstraction. The title denotes the object which stood at the beginning of the painting process. It is not meant as an invitation to retrace the steps taken by the artist which are hidden anyway. The interconnection of image and title allow the viewer to play with the concrete vertical and horizontal elements in the painting; the title offers the opportunity to see its contours more distinctly and discernibly.

The architectural scheme of the Brandenburg Gate is easy to visualize and to present: a base bearing six vertical walls lined with columns which in turn support a broadly ledged roof architecture topped by the Quadriga - a very simple structure of verticals bearing a horizontal load, all of it marked by both the intractability of its heavy stone masonry and by its transparency - both dividing and joining elements. Muthesius brings these interlocked contradictions into his paintings and heightens them. The title of "Brandenburg Gate" thereby serves as a reminder of these elements rather than of a familiar sight. It has nothing to do with landscape painting - while Kokoschka wanted his images to be recognizable, Muthesius does not. What is already contained in the painting, etched in as a scriptural drawing, is repeated in the title, so as to ascertain that Muthesius is dealing with reality and has reality in mind when he plays with color values and color weights.

One of the "Brandenburg Gate" paintings (page 68, 69) is divided in several ways. The diptych canvas summons the image of the separating and joining character of a gate rather than the image of the "divided city". Large black areas diagonally set apart in stark contrast, hold the entire painting in their grip: on the left is the Wall (which by now, in March 1990, has been partially removed), on the right the sky, in the center, in vertical grey and blue strokes, the architecture of the Gate. Another, still larger rendering of the Brandenburg Gate (page 67) which developed out of this earlier painting is dominated even more by the sum of its white color. In the second painting the Gate has been reduced to a bluish-black calligraphic contraction. The weight of the architecture has been transformed into a floating radiance by the total abandonment of a linear perspective and of a composition defined by "top" and "bottom". Muthesius trusts in the immaterial suggestive powers of color which are to be given concrete meaning by the viewer as they move towards him out the center of the painting. The light in the painting is that of its color; the situation is strangely and irritatingly immaterial. The painting is held in a balance between depth perspective and relief structure. The light of the color is intensified by a pastosity of the oils not previously encountered in Muthesius' paintings. It enraptures not in a festive or exulting manner but by lending the aura of universality to a specific, concrete architecture.

The painting presents a summation. Elements of openness and enclosure, of division and juncture, of weight, of lightness and transparency are translated into pure color values. They have their very own and purely artistic meaning. The drawing etched into the paint as well as the title again serve to maintain the link to the ante-image. Its static and vertical structure

are reflected in the flowing ductus of the painting. Muthesius does not repeat what exists by painting it. His painting metaphorically reaffirms the architecture: the stone, the vertical, the horizontal. Yet at the same time it contradicts the weight of the stone and the load of the ledged roof by the immateriality of its color.

The stone construct, architecturally defined, (it may not claim to be art, or as in this instance, owing to the genius of the architect Langhans, indeed be considered a work of art) appears in the paintings of Muthesius as an elementary experience which is only visually comprehensible and confirmed only in its color.

In Conversation with Friedhelm Mennekes

FM: Winfried, those who are familiar with your work know that you have always dealt with "the city", with the cityscape of buildings, squares and streets. What is it that fascinates you about the city?

WM: I believe it is the commonplace, the simple fact that the city is all around us always, that we are confronted daily with buildings, streets, with architecture that confines and threatens yet offers us a place to live. I am fascinated by building mass, the monumentality of which I have depicted time and again, and by streets which lead into a distant depth and pull me into their wake, especially when I don't know where they might lead.

FM: The city is a place for human dwelling. In all its chaos and all its complexity it not only provides us with a space to live but also with creative opportunities. Is that a dimension which you consider important?

WM: Yes, absolutely. Architecture opens up spaces, possibilities for development.

FM: There is also something disturbing about the architecture of a city like Berlin. There are contradictory elements: new buildings, old buildings, dilapidated structures, ruins... much confrontation and disarray. There are few coherent lines, except perhaps the front lines of some streets. Does that not provoke a degree of antipathy?

WM: I am always touched by places and situations where the city breaks open. These are usually desolate and dreary places characterized not by uniformity but by many conflicting elements.

FM: Does that mean that a well-ordered city such as Paris is of less interest to you than, let's say, New York or Berlin?

WM: I do find Paris a very interesting city. The wide boulevards, the fantastic parks, the cafes... But, indeed, I have never sketched in Paris whereas I have worked with Berlin and New York very intensively. Paris I still have to discover for my work.

FM: The cities that have interested you most have been New York and Berlin?

WM: Up to now, yes.

FM: What was so special about New York?

WM: The skyscrapers. It was a very strong experience to be surrounded by entire formations of tall buildings. Especially since I had worked for two months in Salzburg just prior to my first visit to New York. What I had painted there were not really pictures of Salzburg but more of the landscape surrounding that city. The fortress only played a minor role, most important were the mountains. When I came to New York I immediately experienced the city as an organism of towering masses and deep canyons, in the very sense that I had earlier experienced the Alps.

FM: Was that a specific part of the city or New York as a whole?

WM: New York as a whole and Manhattan in particular. The skyscrapers immediately held a very special fascination, particularly the World Trade Center. This unique constellation of twin towers which changes its appearance drastically from one viewpoint to another inspired a great number of sketches. Of special importance are the drawings which I made from Brooklyn.

FM: Now if one looks at Berlin one sees a city that is not marked by tall buildings. Quite the contrary is the case. What then fascinates you about Berlin?

WM: I love the few tall buildings in Berlin and I think it could use a few more. Berlin has a very unique face that is marked strongly by the destructions of the Second World War and by the different co-existing structures resulting from the war. It is this special feeling that Berlin has and that comes from its "lacerations" and from the political tensions, of course, which serve as a constant provocation.

FM: Are there any special places? The paintings of the Brandenburg Gate which you have created continuously over the years are well known. Do you have other architectural preferences?

WM: Yes, I do, but they have changed over the years.

FM: Yet Kreuzberg is a district which continues to hold your interest.

WM: It is not a question of a certain district. What is important to me in this context is the fact that Kreuzberg had been a central part of the city and had been forced to the periphery after the war. The unique structures that developed I find most fascinating. Before Kreuzberg became the subject of my work I had dealt with motifs such as the Brandenburg Gate, the Memorial Church, and the Television Tower. The number of motifs has never been large because I always worked on a theme over an extended period of time in order to find the expressions which are of importance to me.

FM: What about the fascination? Apparently it is triggered by an external impulse, by something you see. Is it a certain impression that causes this impulse and stimulates your artistic response? What interests you is not so much architecture in itself but the impression it leaves. What challenges you to deal with it through your art?

WM: Yes, I am inspired by external stimuli.

FM: How are these impressions retained? On the spot? Or do you deal with them from memory? How do your notes come about?

WM: The sequence of my work is such that I begin to sketch in the city, on the spot, in an immediate confrontation with a situation. My paintings then are always based on a series of drawings in which I try to express the essential of what I had seen in very few and very simple lines.

FM: Thus the essential is transformed into an ideograph, it is suspended in a form, is newly discovered? Indeed, the essential may only be unveiled by the artistic process?

WM: I make this attempt in my drawings. They are a type of translation and it is obvious that the form it takes is its very own. It does not reveal immediately in what context it was created. It is important for me that the form language which I develop be independent yet always relate to a direct confrontation with a real object.

FM: You earlier spoke of series. Is the serial character of your work the result of a search, of an effort to reduce an impression to its core?

WM: Yes, it is the result of searching.

FM: Does it follow that a later drawing is always better than an earlier one?

WM: No, I can't say that. Sometimes I discover that the earlier sketch was the better one. It varies. I believe the series

is important for me because I feel the need to find a certain expression and because I continue to develop my vocabulary of forms without preserving earlier formulations by reproducing them. During the drawing process I don't know at all or only very vaguely which form I will find, so that the formulation may change drastically within a series.

FM: If I may take up the term "form language", for me your paintings are incredibly rich and sensuous, with a very strong effluence and aura, although they show, on closer inspection, relatively sparse notations. The more one gets involved with your work, the more one senses that the color, the aura, the sensuality are not the essence. The essence is the meager core, and the core is the line. I believe your painting is basically drawing, even when it is painted. But to me, its "soul" is the graphic line.

WM: I don't quite agree. The root of it all may always be the drawing. For me it is a sort of a "section", just as in earlier uses of language. "Section" was used synonymously with line. Terms like cross section or sectoral drawing refer to such uses. I consider section a very telling synonym for line. The simple line dissects something, it dissects a page into two halves. Drawings are assemblies of intersections and they give rise to my paintings. Sometimes I use the section at a very material level when I tear, i.e. dissect my paper. But in my watercolors and oil paintings - at least that is the intention - I try to transmit the sectoral qualities of my drawing to my painting. I believe that the painting thereby gains an added dimension.

FM: Nevertheless one can find in the sensuous appearance of your oils and watercolors a constructive, rational basis. If one pursues this, one finds a distinct plan, even a type of pattern.

WM: I try to reduce my pictures drastically, to limit color and brush strokes and to use as few elements as possible. I make an effort to reach the expression for which I am searching by the simplest means. For that purpose a clear constructive basis is indispensable. My ultimate goal would be to finish the work with a single brush stroke. That I have not achieved but it remains my goal.

FM: In your line there is life, vitality, creativity. A great many things are lumped together, many thoughts are summarized. Can you tell us something about the moment prior to the first line?

WM: That is very difficult. It cannot be programmed. There are often instances when I think that I have found something interesting, but later I realize...

FM: Is the unconscious important?

WM: The ideas have to come spontaneously. If they don't come I don't draw.

FM: Thus the first line, the first "section", already contains the mystery found in your pictures.

WM: Yes, the first fascination, the first impression sustains my work.

FM: First "fascination", first "impression", what does that mean?

WM: Fascination is the basis of all my work. Without this element I could not do a single brush stroke or begin a sketch. It leads to the first impression.

FM: This first impression is the first stimulus, a sort of inner excitement.

WM: It is not really that first impression I am so concerned about, it is more the recovery of myself in what I see. It has to do with reflection, as I am reflected in the structures that surround me.

FM: The existential dimension in your work: There is the landscape or the cityscape, but really, it is your environment. Is that the source of fascination and does it direct your work?

WM: Yes, this aspect of direction has become very important to me over the years.

FM: Is it also the source of your urge to decode this first impression by creating symbols, by symbolizing your drawings?

WM: I am not using symbols. I like the term "signs" much better. I always find signs in the disarray that surrounds me. The individual situations have an element of chaos and disorder. This I try to express in a certain form and this sign then is placed into an ordered system.

FM: Your main mediums are drawing, watercolor, oil and collage, these four.

WM: Yes. But I also work with print, especially the dry point engraving I like very much.

FM: Is there a hierarchy in your work?

WM: That is a difficult question. I think in the art market there is a clear hierarchy, but it is not mine. For me the various forms of expression are of equal value.

FM: The medium which surprises me most is the collage. It is based on processes of tearing materials. Tearing is always an aggressive act. Are tearing and ripping also expressions of dissatisfaction?

WM: Of course. For me a line drawn, a "section", is an aggression. The same is true for the water color as well as for the oil painting: the original material which had been immaculate is suddenly soiled, if only by drops of color on the white paper. It is robbed of its purity. In order to be able to paint it is very important to destroy something in the process. Tearing apart and putting together, i.e. collaging, is simply a further development.

FM: That leads me to another subject - your materials. Your use of your materials reveals a sensuous relationship. They vary greatly, from light paper to carton, to canvas and wooden panels. Can you comment on your materials?

WM: With the watercolors and collages the paper selection is of course very important since it has a direct influence on the expression of the work. Sometimes I combine various types of paper in one picture. My oil paintings I have developed out of a very light and subtle color intensity. Transparency, lightness, airiness, space, depth were important aspects. In the painting process the structure of the canvas was so distracting that I began using other materials. First I used paper with a special priming which suited my needs and intentions very well. Later, in order to accommodate larger formats I used special wood panels which had the advantage that they could be cut to any size and that they had a very flat and smooth surface, comparable to that of paper. In the meantime my painting has changed. The works have become darker; sometimes I use pure black, so that now I again use canvas more frequently.

FM: Does that mean a return to a greater materiality of color?

WM: No, I still work with very thin colors but the contrasts are more dominant. In the earlier works, some of them almost monochrome white, any unevenness in the canvas was an irritation. Now I work with greater contrasts and I can ignore the structure of the canvas.

FM: You make your colors ring very delicately. They float immaterially and articulate themselves spherically. I sense a sort of spiritualization. Do the spaces which you open up by such a use of color play a special role?

WM: Yes, that is quite essential. It is exactly what I hope to achieve with my painting. I want to open new spaces. I want to express in the language of my painting what I see, what moves me and inspires me.

FM: That is the point where these consciously rational works open up into entirely different spheres and levels. Cityscapes, landscapes, urban jungles are often chaotic. By suspending them into your sign language you open them up. What is otherwise forbiddingly and irritatingly closed you open to the viewer, allowing a glimpse into wondrous worlds.

WM: That is exactly what I hope to achieve - to open up and extend the visual space for the viewer. I believe that many of my pictures open up a space and draw the viewer into their depths. But I believe that it is very important that the viewer take the liberty of getting involved with the paintings.

FM: The structural depths which you open up in your pictures is really intended to communicate with the psychic depth of the viewer. It is his choice whether he engages himself or not.

WM: Yes, exactly. That is what I am concerned about as a painter. I wish to open doors, create opportunities for encounter. The viewer has the chance to see something of himself in my paintings.

FM: That means that the existential situation which suits you as an artist can also be repeated for the viewer. This touches on a theme with which you have grappled over the past months, namely your paintings for a religious space. You are certainly not a religious painter nor have you had any religious motivations. Nonetheless, the structures which we have just discussed are in a formal sense religious concepts. The open communication with what is our ultimate and absolute concern is truly religious. What has prompted you to participate in the competition for the Berlin Roman Catholic Convention?

WM: That is a difficult question indeed. If we had not had contact with each other I would not have concerned myself with the issues of an altarpiece. I believe that there has always been a religious dimension in my work. The question whether I could do an altarpiece arose directly from the competition. In the beginning I was very uncertain about the project. But it seemed worth the concern, even without knowing what it would lead to. In retrospect I can say that the process it set in motion has been very fruitful.

FM: What was your approach? How did you define the artistic challenge?

WM: I was not keen on dealing with the creation of an altarpiece in general. I wanted to deal with a specific situation and let myself be inspired by a space, by an altar situation. I wanted to react to a space. It was important to me not to be confined in any way, thematically and stylistically. So I saw it as a challenge to develop with my means and my themes a statement which would be adequate for me and my painting. As the space to which to relate that statement I chose the sanctuary of St. Peter in Cologne.

FM: The result is quite unusual - a two-part painting intended as a triptych that provokes a great deal of reflection and contemplation. How did this idea with the imaginary third part develop?

WM: I am not sure that I can give a satisfactory answer. I have dealt with street situations for some time. I looked at St. Peter several times and let it take effect. Then I related these impressions to my daily work. At that time I concerned myself with building configuration in Kreuzberg, where you find many blocks from the turn of the century. In addition there are large open spaces as well as architecture of the sixties, seventies and eighties. It is the opposite of a homogeneously developed neighborhood. Instead it is marked by its disintegration. The view from the Kochstrasse which I used for the altarpiece leads directly to the former Prince Albrecht Palace, the Gestapo Headquarters. It was destroyed in the war and was later razed. Today it is something like a no man's land.

FM: You told me once about your experience during a worship service at St. Peter and how the procession of the altar boys and priests had reminded you of it.

WM: Yes, I took part in a Mass and at that time the concept of the painting became very clear to me.

FM: What did this concept look like in detail?

WM: The idea was to create for each side of the altar a large panel with abstract building silhouettes and to leave the place for the center panel empty. It would have been the panel with the scene from the Kochstrasse. The altar was involved from the very beginning, it stood exactly on the spot where the street could have been and thus assumed a pictorial function. The two side panels practically encircle the space and relate to the altar.

FM: They act as "wings of the altar"?

WM: A good way to express it.

FM: During the service at St. Peter a cross, two candles, a chalice and a Bible are added. Does that disturb you, since it does place the painting into a specific context?

WM: Well, I was aware that I was creating a work for a church and the main function of a church is the worship service. I considered that from the beginning. I was fascinated by the procession that brings the liturgical objects to the altar the first time I observed it. This solemn entry reminded me of a traffic situation in a street. It fit my painting perfectly.

FM: You interpret the altar as a road of life on which man travels, life flows and hopes traverse. On the other hand the altar is theologically defined as the road of Jesus, the course of his suffering, death and resurrection. Do you see a connection between the liturgical and the existential interpretation of the altar?

WM: I find the image of the altar as life's paving stone very felicitous. I think for a religious person who comes to church it is an appropriate image. It contains all the weight and the suffering, but also the hopes of life.

FM: The fact that your paintings at the altar withstand the weighty religious aura of this sanctuary, that on the one hand they seem out of place, yet on the other hand they appear as forcible road signs which seem to have always been there - this ambivalence came as a great surprise. What are the formal reasons to leave the center space vacant?

WM: I contemplated for a long time how I could do an altarpiece. I thought about the traditional forms and soon came to the conclusion that the traditional form of the triptych had to be ruled out. It would not have been possible for me to express myself in that context. I have painted triptychs before but never omitted the central panel. For me the concept of the triptych never existed in a religious context but only as a formal element. With the altarpiece the definition of the center was problematic. The central panel could show Christ crucified or Christ resurrected. But to paint such themes was impossible for me. It would not have been an open and honest approach to the topic. Thus I decided that as an artist without strong roots in traditions I could not honestly paint such a picture. I thought I would only point to the center but give it no direct meaning. The two panels on the left and right give the viewer the opportunity to experience the vacant space in the center as a void and to fill it according to his own personal beliefs. The constellation of the panels invites meditation; each viewer can discover the center for himself.

MM: The void or the transparency, the accentuation of the vacant center is the crucial provocation which the viewer may or may not accept. Herein lies the ultimate provocation of this work of art.

Friedhelm Mennekes

The Provocation of the Void

The history of the art of the altarpiece lists the greatest artists of the Western world: Grünewald, van Eyck, Memling, Lochner... Even after the separation of art and religion that list continues under the heading "triptych" into the present: Dix, Beckmann, Bacon, Rothko... The artists were always aware of this supreme challenge which at first extended to both content and form, later merely to the form.

The altar focused all substantive efforts on the representation of the symbolic content of the Christian altar. In its theological meaning it was the living symbol of the suffering, death, and resurrection of Jesus of Nazareth. In short, it was at once Golgatha and the empty tomb. In its shape it ranged from the sacrificial stone to the meal table. As such, it always also served as the base for the winged altarpiece. Above the altar rose, since the Middle Ages, the three-paneled tableau. Usually it contained in its center the crucified Christ surrounded by the two thieves on the cross or the cross with the two supporting figures of Mary and John. The other two panels showed from left to right the entire story of the Passion and the Resurrection. The intention was always that the entire gospel of Jesus, for which the altar stood, be told: man's redemption through Jesus of Nazareth who was revealed as Son of God and Christ. In this manner the triptych became an exegetic statement: it revealed the inner and complex symbolism of the altar. It elucidated to the faithful the real presence of the incarnate who presented himself to the congregation gathered for the eucharistic service in an unbloody sacrifice so as to visibly represent to them what they professed during the Eucharist: "Dying you destroyed our death, rising you restored our life, Lord Jesus come in glory."

Even after the secularization of the arts, the triptych remained as the "formula for pathos" in painting, as Klaus Lankheit called it in reference to Aby Warburg. Into this formula the artist poured the sum of his genius. Winfried Muthesius places himself into that tradition. Although the tripartite tableau as well as the triptych were not foreign to him, he felt a dual challenge in the actual design for the apse of St. Peter in Cologne. He created two panels which were intended to function in the traditional tripartite scheme and yet to also overcome it, for he left the centerpiece seemingly void. By mounting the panels on the left and right of the altar he used it as the base as if the two side panels were actual wings. The center space however was thus left empty. In this gothic sanctuary naturally one was to imagine a crucifixion scene there. It was present only in the imagination. Herein lay the provocation. Whoever missed the center panel had to imagine that which he missed. The work denied itself to the usual aesthetic art consumption which at best appreciated style, craft or composition yet took little notice of the content formulation. Here any reference to the content was missing. The resulting disruption irritated the viewer and had him vacillate between angry rejection and bewildered contemplation. The effect was no different than that of the over-painting by Antonio Saura or Arnulf Rainer.

Winfried Muthesius' work is very contemporary in its activation of the viewer. At the same time it is a very detached treatment of an old theme which by its very form, i.e. its abstraction, reveals its meaning. It is the immersion into the existential state of doubt and of searching, of criticism and of resolution through inquiry. It is the identification with the pathos of modern man - his freedom and his responsibility. The altarpiece by Winfried Muthesius accepts the challenges facing humanity today; it is a modern altarpiece setting marks for the future of its history.

Hermann Wiesler

Gestische Architektur-Bilder

Wie malerischer Schwung den Nerv architektonischer Ruhe trifft

Moderne Kunst ist frei, offen; sie schert sich den Teufel um vorgegebene Kunstsysteme sichernde Regeln – wer wüßte das nicht. Dem Kunstmünder erscheinen so die neuen Bilder von Winfried Muthesius als "freie" Auseinandersetzungen mit zueinander gestellten weiß-schwarzen Farbwerten auf einer Fläche. Wäre es das allein, bliebe es dabei - hätte der Maler schon viel erreicht. Denn seine Bilder sprühen vor dem Elan einer Bewegung, sind definiert von dem Mit- und Nebeneinander vieler Bewegungen. Bewegung der malenden, wischenden Hand - Farbwege, Farbspuren; Bewegungen, die protuberanzhaft die Fläche füllen. Bewegung hin, Bewegung her: im Bilde ist die Energie, ist aller Schein des sich Bewegenden zum Still-Stand gebracht. Also etwas völlig anderes als der fotografierte Moment eines Feuerwerkes, des fixierten Moments des nach allen Richtungen zischenden Lichts der geplatzten Rakete.

Hier, auf den gemalten Bildern, sind deckende Flächen, reliefartig zart, durch Mal- oder Wischspuren strukturiert oder an ihren Rändern zerfranst, offen und in ihrem Zusammenhang zerrissen. Die Farbfelder stehen in Quer- oder Diagonalspannungen zueinander; sie füllen zwar kaum zur Hälfte die Bildfläche, doch sie gliedern sie insgesamt: sei es aus dem über sie hinausweisenden gestischen Schwung ihrer malerischen Setzung, sei es kraft des von ihnen abgestoßenen Linien- und Punktsystems. Muthesius wischt, streicht die Farbe dünn, lässt sie auftropfen, vom farbsatten Pinsel aufsprühen. Weiß und Schwarz stehen nicht nur getrennt nebeneinander. Es gibt Mischzonen, in denen sich die Farben verschieden stark decken, sich übereinander schieben. Folge sind Skalen von Grautönen. Die Bildstruktur pendelt von einem Farbpol zum anderen; statt des physikalisch zu erwartenden Spektrums hat Muthesius zwischen seinen Polen Grauwerte aller Grade und Nuancen.

Hätte es mit diesen aus den Bildern ablesbaren Feststellungen sein Bewenden – die Bilder besäßen Kunst-Wert genug. Muthesius gehörte mit seinen Arbeiten zu den Malern, die mit reduzierter, konzentriert gesteuerter Geste, gewolltem oder geduldetem Zufall des Fließens weniger Farbwerte Minimalstrukturen elementar erfinden und artistisch aufbauen.

Muthesius geht jedoch einen Schritt weiter, beziehungsweise er setzt einen Mal-Schritt vorher an: In die Farbhaut der Bilder sind chiffrähnlich Strukturen eingeritzt, die ein System von "Senkrecht" und "Waagrecht" balancieren. Chiffren, die zu der Farb- und Flächenspannung im Bild kontrastieren, sie vorwegnehmen und gleichzeitig von ihr verstärkt werden: Was vor dem Bild gedanklich nacheinander aufgereiht werden muß, im Bild ist es in einem Augen-Blick da.

Bei diesem formalen Incisbinden von Zeichnerischem und Malerischem könnte es bleiben, gäben die Bildtitel dem Betrachter nicht die Möglichkeit, enthielten sie nicht gar die Aufforderung, seine Einfälle und Gedanken beim Sehen der Muthesius-Bilder zu erweitern. Ein Bild ist immer ein Bild; ein Maler, der mit Erklärungen seinem Malwerk etwas hinzufügen will, was nicht im Malwerk selbst schon angelegt ist, gibt das Feld der Malerei zugunsten der Literatur auf. Anders hier. Die Bildtitel "Brandenburger Tor" fügen einer Sache, die an sich schon artistisch "fertig" ist, eine weitere Bedeutungsebene hinzu, die gleichermaßen im Bild steckt wie im Kopf des Betrachters reflektiert werden kann.

Ein Künstler kann mit zwei Wirklichkeiten arbeiten. Die eine ist die seines Materials, die andere entsteht dann, wenn mit Hilfe des Kunst-Materials Gedachtes oder Gegenständliches dargestellt werden soll, die Autonomie des Bildes also zurücktritt hinter die Absicht, einen vorgegebenen, vom Bilde ablösbar Inhalt wiederzugeben. Dem Verweigern dieser Doppelstruktur verdanken ganze Felder moderner Kunst-Arbeit ihre artistische Existenz. Diese Arbeit gilt dem Untersuchen des Materials (Was leistet Farbe?), gilt dem Vorzeigen der Elementarwerte von Farbe. Das alles hat ebenso vernünftigen wie radikalen Sinn. Das älterer Kunst insgesamt vertraute und selbstverständliche Handeln, daß mit Farbe etwas der Kunst Vorgegebenes darzustellen sei, gilt als verbindlich für Moderne Kunst nicht. Dieses zum

kunstakademischen Nonsense heruntergekommene System verlassen zu haben, ist ihre große Leistung, die 200 Jahre bis Goya rückverfolgt werden kann.

Der Künstler Muthesius nun ist - wie jeder Maler - nicht nur blind, er denkt über seine Arbeit nach und über das, was ihr geschichtlich voranging, mit welchen Verlusten, welchen Gewinnen Moderne Kunst dasteht – ist sie reine Künstler-Kunst (für diese Annahme spricht viel) oder kann sie auch versuchen, den Betrachter in ihre artistische Methode sozusagen "didaktisch" hineinzuziehen. Muthesius versucht das. Und seine neuen Bilder sind der Beweis, daß es ihm gelingt. Natürlich malt er keinen Volkshochschul-Kurs. Sein künstlerisches Arbeiten ist von Anfang an architekturbezogen. Er braucht für sein Malen ein auslösendes gegenständliches Element. Ein architektonisches. Er macht an Ort und Stelle, vor oder in einer ihn interessierenden Situation abbildende Skizzen. Diese setzt er im Atelier um, er spielt sie weiter, entfernt sich von ihnen. Die von den Skizzen abgeleiteten Bilder haben mit dem Gesehenen wenig zu tun – gerade noch, daß bestimmte charakteristische Massen- oder Licht- und Schattenverhältnisse schemenhaft zitiert werden. Die Skizzen sind Anstöße zu sich von ihnen entfernenden Bildern. Den Titel des ursprünglich skizzierten Inhalts behält Muthesius bei; ob Eigensinn, ob Ironie – gleichviel; sicher scheint mir, daß dem Betrachter weder Vexierspiele noch reduzierte Veduten vorgesetzt werden. Absicht ist immer, das eingangs beschriebene "autonome Bild" zu machen. Wenn nun hier, im Zusammenhang der neuen Bilder, einige Titel "Brandenburger Tor" tragen, erweitert Muthesius den Begriff der Autonomie, er fügt seinen Bildern, etwas Gedankliches hinzu, und weiter lädt er sich mögliche Mißverständnisse auf: Das neuerdings wieder zu besonderem Ruhm gekommene Tor war aber schon 1982 für ihn ein Thema, also kein beflißenes Aufgreifen einer Aktualität (was ja auch nicht immer einen Vorwurf zum Inhalt haben muß). Aber auch kein Abbildenwollen dieses Bauwerks – es ist wie andere ihn interessierende Architekturen in New York oder Berlin auslösendes Motiv für ein Bild, das im Bild mehr aufgehoben als versteckt wird. Der Titel "Brandenburger Tor" ist nicht als ein didaktisches Geländer gedacht, auf dem der Betrachter den Weg des Malers vom sog. Gegenstand zum sog. Abstrakten abrutschen könnte. Der Titel hält fest: Dieses Ding stand am Anfang des Malens; er ist jedoch nicht als Einladung gedacht, den Umsetzungsprozeß des Malers, der ja ohnehin verdeckt ist, nachzuvollziehen; das ineinsetzende Verbinden von Bild und Titel erlaubt vielmehr ein Spiel mit den im Bild angedeuteten konkreten Elementen Senkrecht und Waagrecht; der Titel erlaubt, das Angedeutete deutlicher und aufgefächelter zu sehen.

Das Architektschema "Brandenburger Tor" ist einfach zu vergegenwärtigen und vorzustellen: Ein Grund, darauf sechs säulengesäumte Wände, die eine breite Gesims-Architektur tragen, auf dieser das Gespann der Siegesbotin – also ein denkbar einfach gegliedertes System festgegründeter Senkrechte, die eine lastende Waagrechte tragen; das Ganze ebenso starr gemauert wie durchsichtig offen, trennend und verbindend in einem. Diese zu einem Ganzen verbundenen Gegensätze bringt Muthesius ins Bild und steigert sie. Der Titel "Brandenburger Tor" will mehr dem Erkennen dieses Elementaren als dem Wiedersehen einer bekannten Sache dienen. Also nichts da von Vedutenmalerei – Kokoschka wollte wiedererkennbar abbilden, Muthesius will es nicht. Das, was ohnehin im Bild steckt – das Brandenburger Tor als skriptural verfaßte Ritzzeichnung – spricht der Titel noch einmal deutlich aus, um unmißverständlich festzuhalten, daß Muthesius mit Gegenständlichem umgeht, an Gegenständliches denkt, wenn er auf der Fläche mit Farb-Werten und – Gewichten spielt.

Ein Bild "Brandenburger Tor" (Abbildung Seite 68, 69) ist mehrfach geteilt: Die Bildfläche ist zweifach – weniger die "geteilte Stadt" als das Trennende und Verbindende eines Tores werden deutlich –; auf dem Bild diagonal kontraststark versetzte Schwarzflächen, die das Bildganze im Zwingengriff halten, links die Mauer (die dort jetzt, März 1990, abgetragen ist), rechts der Himmel, dazwischen in senkrechten grau-blauen Farbzügen die Tor-Architektur. Noch mehr als auf diesem Bild herrscht auf der aus ihm entwickelten großen Fassung des Brandenburger Tors (Abbildung Seite 67) die Summenfarbe Weiß. Das Tor wurde in der zweiten Fassung zu einem blau-schwarzen kalligrafischen Kürzel. Das Architektur-Schwere ist ins Lichte, Schwebende gewendet. Vollkommener Verzicht auf Linear-Perspektive, auf einen Bildbau, der handfest "unten" und "oben" gebraucht. Muthesius setzt ausschließlich auf den vom Betrachter konkret zu besetzenden Sinn immateriellen Farbreizes, der sich aus der Bildmitte entwickelt, zu ihr hinstrudelt. Das Bild-Licht ist das der Farbe, die Situation ist eigentlich beunruhigend, immateriell; das Bild ist in einer offenen Schwebelage zwischen Tiefenräumlichkeit und Relief-Struktur gehalten; das Farb-Licht, gesteigert durch eine Muthesius bislang

fremde Pastosität des Farbauftrages, wirkt entrückend - nicht ins Feiertägliche oder Erhabene, vielmehr erscheint eine spezifische und konkrete Architektur als verallgemeinerte.

Auf dem Bild ist malerisch eine Summe gezogen. Das Offene, das Geschlossene, das Trennende, das Verbindende, das Lastende der Steinsäulen, das Durchsichtige der Öffnungen sind in reine Farbwerte übersetzt. Diese haben durch und durch eigenen artistischen Bild-Sinn. Die eingeritzte Zeichnung auch hier und der Titel lassen die Verbindung zum Vorbild nicht reißen. Dessen Statik, dessen aufrechte feste Struktur finden sich komplementär in wehenden Duktus des Bildes gespiegelt. Muthesius wiederholt nicht malend Vorhandenes. Sein Bild bestätigt im übertragenen Sinne das Architektonische - das Steinerne, das Senkrechte, das Waagrechte; gleichzeitig widerspricht es aus der Kraft der Immateriellität der Farbe dem Schweren des Steines, dem Lastenden des Gesimses. Das Steinerne, das architektonisch Verfaßte, mag es ohne Kunstananspruch dastehen, mag es ihn - wie hier - kraft der Erfindungsgabe des Architekten Langhans haben - es erscheint auf den Bildern von Muthesius als nur dem Augen-Sinn faßbares ausschließlich farhaft gesichertes Elementar-Ereignis.

F.M.: Sie sprachen von Serie. Das Serielle an Ihrer Arbeit hat einen Suchcharakter, es will den Eindruck auf den Punkt bringen?

W.M.: Ja, es ist eine Folge des Suchens.

F.M.: Ist eine spätere Zeichnung immer besser als eine frühere?

W.M.: Nein, das kann ich nicht so sagen. Manchmal sehe ich im Nachhinein, daß die erste Skizze doch besser war. Das ist sehr unterschiedlich. Ich denke, die Serie ist deshalb für mich von Bedeutung, weil ich das Bedürfnis habe, einen bestimmten Ausdruck zu finden, und weil ich mich in meiner Formsprache ja weiterentwickle und mich nicht auf alte Formulierungen in der Weise beziehe, daß ich sie reproduziere. Während des Zeichnens weiß ich nicht, bzw. nur vage, zu welcher Form ich gelangen werde, sodaß innerhalb einer Serie sich die Formulierungen sehr verändern.

F.M.: Wenn ich den Begriff "Formsprache" aufgreifen darf: auf mich wirken Ihre malerischen Arbeiten unglaublich sinnlich, prall, gefüllt mit einer sehr starken Ausstrahlung und Aura behaftet, obwohl es bei näherem Hinsehen relativ karge Notationen sind. Je mehr man in die Arbeit einsteigt, desto mehr spürt man, daß die Farbe und die Ausstrahlung, ihre Sinnlichkeit, gar nicht das Eigentliche sind. Das Zentrale ist ihr karger Kern, und der Kern ist der Strich. Ich meine, Ihre ganze Malerei ist im Grunde für mich ein zeichnerisches Werk, auch dann, wenn es gemalt wird. Aber die 'Seele' ist für mich der zeichnerische Strich.

W.M.: Ich bin damit nicht ganz einverstanden. Die Wurzel des Ganzen mag immer die Zeichnung sein. Für mich ist sie eigentlich eine Art Riß, wie man ja im alten Sprachgebrauch für Linie 'Riß' sagte. Begriffe wie 'Grundriß', 'Aufriß' machen das deutlich. So empfinde ich Riß für Linie als sehr treffend. Die ganz einfache, schlichte Linie teilt etwas: sie teilt das Blatt in zwei Hälften. Eine Zeichnung ist eine Ansammlung von Rissen, und daraus entstehen dann meine Bilder. Manchmal nutze ich den Riß auch auf der materiellen Ebene, indem ich das Papier zerreiße. Aber bei den Aquarellen und bei den Ölbildern - das ist mindestens meine Intention - versuche ich, die Rißhaftigkeit einer Zeichnung auf die Malerei zu übertragen, und ich denke, daß die Malerei dann eine andere Dimension erfährt.

F.M.: Immerhin kann man in der sinnlichen Erscheinung Ihrer Ölarbeiten und Aquarelle eine konstruktive rationale Basis festmachen. Wenn man dem nachgeht, kommt man zu einer ganz klaren Planung, einer Art Raster.

W.M.: Ich versuche, meine Bilder sehr stark zu reduzieren, mit möglichst wenig Elementen auszukommen, die Farben und Pinselstriche zu reduzieren. Ich bemühe mich, den Ausdruck, um den ich ringe, so einfach wie möglich zu gewinnen, und dazu ist eine ganz klare konstruktive Basis unabdingbar. Das Allerliebste wäre mir, wenn ich mit einem einzigen Pinselstrich das Werk vollenden könnte. Aber das gelingt mir nicht. Doch das ist mein Ziel.

F.M.: In diesem Riß liegt viel Leben, viel Verwesentlichung und sehr viel Kreation. Hier ist viel zusammengeballt, zusammengedacht. Können Sie etwas über den Augenblick vor dem ersten Riß sagen?

W.M.: Das ist sehr schwierig. Das läßt sich nicht programmieren. Es gibt oft Punkte, wo ich denke, es ist etwas Interessantes und stelle doch später fest ...

F.M.: Das Unbewußte ist wichtig?

W.M.: Die Ideen müssen sich spontan einstellen. Wenn sie sich nicht einstellen, zeichne ich auch nicht.

F.M.: Also das Geheimnisvolle, das Ihre Bilder haben und tragen, enthält bereits der erste Strich, der erste Riß, der es bindet?

W.M.: Ja, die erste Faszination, der erste Eindruck trägt meine ganze Arbeit.

F.M.: 'Erste Faszination', 'erster Eindruck', was heißt das?

W.M.: Die Faszination ist für mich die Grundlage aller Arbeit. Ohne dieses Moment würde ich keinen Pinselstrich tun, keine Zeichnung beginnen. Sie führt zum ersten Eindruck.

F.M.: Dieser erste Eindruck ist der erste Reiz, eine Art inneres Angeregtsein.

W.M.: Es geht mir eigentlich nicht um einen ersten Eindruck, sondern eher um ein Wiederfinden meiner Person in dem, was ich sehe; es geht um ein Spiegeln. In den Strukturen der mich umgebenden Welt spiegelt sich mich selbst wieder.

F.M.: Die existentielle Dimension in Ihrer Arbeit: es ist zwar einerseits die Landschaft, die Architektur, aber es ist eigentlich Ihr Lebensraum. Röhrt die Faszination daher? Hat sie für Sie Wegcharakter?

W.M.: Ja, dieser Aspekt des Wegcharakters ist für mich in den letzten Jahren sehr wichtig geworden.

F.M.: Von daher ergibt sich für Sie dieser Antrieb, diesen Eindruck durch Symbole zu entschlüsseln, durch die Symbolisierungen der Zeichnung?

W.M.: Ich verwende keine Symbole. Der Begriff 'Zeichnen' ist mir sympathischer. Ich finde immer wieder zu Zeichen, und zwar aus dem Durcheinander, das mich umgibt. Die einzelnen Situationen haben etwas Chaotisches, etwas Ungeordnetes an sich. Die suche ich im Bild in einer Form zum Ausdruck zu bringen, und das Zeichen steht im System einer Ordnung.

F.M.: Ihre Hauptausdrucksmittel sind Zeichnung, Aquarell, Öl, Collage, diese vier.

W.M.: Ja. Ich beschäftige mich jedoch auch mit Druckgrafik, die Kaltnadelradierung liebt ich sehr.

F.M.: Gibt es eine Stufung, eine Hierarchie?

W.M.: Das ist eine schwierige Frage. Ich denke, auf dem Kunstmarkt gibt es eine klare Hierarchie, aber das ist nicht meine. Für mich stehen die unterschiedlichen Ausdrucksformen gleichwertig nebeneinander.

F.M.: Eine überraschende Technik für mich ist das Collagieren. Es hat Reißvorgänge als Basis. Und Reißvorgänge sind immer auch Aggressionsvorgänge. Heißt Reißen und Zerreißen etwa auch: Nicht-zufrieden-sein?

W.M. Ganz sicher. Für mich stellt auch die Linie, der Riß, eine Aggression dar; genauso ist es auch mit dem Aquarell und dem Ölbild. Immer wird das Material, das vorher unversehrt ist - und sei es durch den Farbfleck auf dem weißen Papier! - beschmutzt. Die Reinheit wird dem Papier genommen. Um ein Bild malen zu können, ist es ganz wichtig, vorher etwas zu zerstören. Zerreißen und Zusammenfügen, also Collagieren, ist nur eine Weiterentwicklung.

F.M.: Das legt ein weiteres Stichwort nahe: Ihr Umgehen mit dem Bildträger zeigt, daß Sie eine sinnliche Beziehung dazu haben. Ihre Bildträger sind sehr unterschiedlich: es ist leichtes Papier, dünnes Papier, festes Papier, es sind Kartons, Leinwände, Holzplatten ... Können Sie etwas zu Ihrem Material sagen?

W.M.: Bei meinen Aquarellen und Collagen ist die Wahl des Papiers natürlich von besonderer Bedeutung, da es den Ausdruck der Arbeit unmittelbar beeinflußt. Manchmal verwende ich auch unterschiedliche Qualitäten in einem Bild. Meine Ölbilder habe ich längere Zeit aus einer sehr hellen und subtilen Farbigkeit entwickelt. Transparenz, Leichtigkeit,

Luft, Raum, Tiefe waren dabei wichtige Aspekte. Beim Malen störte mich die Struktur der Leinwand so sehr, daß ich begann, andere Bildträger zu benutzen. Zuerst wählte ich Papier, das ich speziell grundierte und das so hervorragend meinen Wünschen und Bedürfnissen entsprach. Später, um auch größere Formate zu malen, benutzte ich spezielle Holzkonstruktionen, die für mich den Vorteil besaßen, in jeder Größe herstellbar und gleichzeitig von einer glatten und ebenen, dem Papier vergleichbaren Oberflächenbeschaffenheit zu sein.

Mittlerweile hat sich meine Malerei verändert. Die Arbeiten sind dunkler geworden, zum Teil verwende ich auch das reine Schwarz, und so arbeite ich inzwischen auch wieder verstärkt auf Leinwand.

F.M.: Bedeutet das eine wieder stärkere Hinwendung zur Materialität der Farbe?

W.M.: Nein, ich arbeite nach wie vor mit verdünnten Farben, aber im Bild dominieren die Kontraste wieder stärker. Bei den früheren fast weiß monochromen Arbeiten störte jede Unebenheit in der Leinwand. Mittlerweile arbeite ich wieder mit stärkeren Kontrasten, und ich kann den Aspekt der Leinwandstruktur vernachlässigen.

F.M.: Ihre Farben bringen Sie feinfühlig zum Klingen, sie schweben körperlos, artikulieren sich sphärisch. Darin sehe ich eine Art Vergeistigung. Spielen für Sie dann Räume, die die Farbe durch eine solche Behandlung freigibt, eine Rolle?

W.M.: Das ist für mich ganz essentiell. Das ist genau das, was ich mit meiner Malerei möchte. Ich möchte Räume öffnen. Ich möchte das, was ich sehe, und das, was mich bewegt, und das, was mich zur Arbeit inspiriert, in der Sprache der Malerei zum Ausdruck bringen.

F.M.: Das ist m.E. der Punkt, wo diese bewußt rationalen Arbeiten sich in ganz andere Räume und Zonen weiten. Stadt, Landschaft, Metropolen-Dschungel, sie sind oft chaotisch; dadurch daß Sie sie in Ihre Zeichenform aufheben, öffnen Sie sie auch. Wo sonst etwas widerständig und verwirrend Geschlossenes ist, da öffnen Sie Türen und lassen den Betrachter in diese wundersamen Welten eindringen.

W.M.: Das ist genau das, was ich möchte: den Bildraum für den Betrachter öffnen. Ich glaube, daß viele meiner Bilder einen Sogcharakter haben, einen Raum öffnen. Sie ziehen den Betrachter in eine Tiefe, eine Weite. Ich denke aber, daß es ganz wichtig ist, daß der Betrachter sich die Freiheit nimmt, sich auf die Bilder einzulassen.

F.M.: Die Tiefenstruktur, die Sie in Ihren Bildern eröffnen, ist eigentlich darauf angelegt, daß sie mit den Tiefenstrukturen des Betrachters kommunizieren kann. Darauf kann er eingehen, aber er kann es auch bleiben lassen.

W.M.: Ja, ganz genau. Das ist das, was mir als Maler am Herzen liegt. Ich möchte eine Türe öffnen, eine Möglichkeit zur Begegnung. Hier hat der Betrachter die Chance, etwas von sich selbst in meinen Bildern zu sehen. Er schaut in meine Bilder, der Blick kann in die Tiefe gehen und reflektiert werden.

F.M.: Das heißt, die existentielle Dimension, die sich für Sie als Maler eignet, kann sich für den Betrachter wiederholen. Das berührte ein Thema, mit dem Sie sich in den letzten Monaten beschäftigt haben, nämlich mit Bildern für einen religiös definierten Raum. Sie sind alles andere als ein Kirchenmaler, auch kein religiös motivierter Maler. Gleichwohl, diese Strukturen, die wir gerade angesprochen haben, sind formal gesehen die des Religiösen. Das ist ja das wahrhaft Religiöse, diese offene Kommunikation mit dem, was mich zuletzt und unbedingt angeht. Was hat Sie veranlaßt, am Wettbewerb des Berliner Katholikentages teilzunehmen?

W.M.: Das ist eine durchaus schwierige Frage. Wäre nicht der Kontakt zwischen uns beiden entstanden, dann hätte ich mich nicht mit dem Thema Altarbild auseinandergesetzt. Ich denke, die religiöse Dimension ist in meinem Werk ohnehin anwesend, aber die Frage nach dem Altarbild, ob ich überhaupt eins malen kann, hat sich ganz konkret aus dem Wettbewerb ergeben. Das Vorhaben war sehr ungewiß für mich am Anfang. Mir schien es aber wert, mich damit

auseinanderzusetzen, ohne im geringsten zu ahnen, auf was ich mich da eingelassen hatte und auf was es hinauslaufen könnte. Nachträglich kann ich sagen, daß der Prozeß, der dadurch einsetzte, sehr fruchtbar war.

F.M.: Wie war der Einstieg, wie begriffen Sie die künstlerische Herausforderung?

W.M.: Mich reizte es nicht, mich mit der Aufgabe eines Altarbildes im Allgemeinen zu beschäftigen. Ich wollte mich konkret mit einer spezifischen Situation auseinandersetzen, mich von einem Raum inspirieren lassen, von einer Altarsituation. Ich wollte auf einen Raum reagieren. Für mich war wichtig, daß ich weder thematisch noch stilistisch in irgendeiner Weise eingeschränkt bin. So habe ich es als eine Herausforderung angesehen, mich mit meinen Mitteln, mit meinen Themen dem zu stellen und eine Formulierung daraus zu entwickeln, die meiner Person und meiner Malerei adäquat ist. Als Bezugsraum wählte ich den Altarraum von Sankt Peter in Köln.

F.M.: Eine ungewöhnliche Lösung ist herausgekommen: ein zweiteiliges Bild, das auf eine Dreiteiligkeit angelegt ist und für den Betrachter doch eine Menge Reflexion und auch Nachdenklichkeit provoziert. Wie kam es zu dieser Bildidee, wo der dritte Teil nur imaginär vorhanden ist?

W.M.: Das kann ich nicht genau beantworten. Seit längerem beschäftigten mich Straßensituationen. Ich habe mir die Kirche Sankt Peter mehrmals angesehen und sie auf mich wirken lassen. Dann bezog ich diese Eindrücke auf meine tägliche Arbeit. Ich beschäftigte mich damals gerade mit Häuserkonstellationen in Berlin-Kreuzberg, wo noch alte Wohnblocks aus der Gründerzeit erhalten sind; außerdem gibt es große Freiflächen sowie Bauten aus den sechziger, siebziger und achtziger Jahren. Es ist alles andere als ein homogen gewachsenes Quartier, stattdessen von Zerrissenheit geprägt. Der Blick von der Kochstraße, den ich dann für das Altarbild nutzte, fällt geradewegs auf den Platz des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais, also des Gestapo-Hauptquartiers; es wurde im Krieg zerstört und nachher abgetragen ... Heute ist dort so etwas wie ein Niemandsland.

F.M.: Sie haben mir mal erzählt von einem Erlebnis bei einem Gottesdienst in Sankt Peter, und daß Sie der Einzug der Ministranten und Priester daran erinnert hätte.

W.M.: Ja, ich nahm an der Messe teil, und dabei trat mir meine Bildkonzeption klar vor Augen.

F.M.: Und wie sah diese Konzeption näher aus?

W.M.: Die Bildidee war die, rechts und links vom Altar je eine große Tafel mit abstrahierten Häusersilhouetten zu schaffen und den Platz für die mittlere Tafel leer zu lassen; das wäre die Tafel gewesen, auf der die Kochstraße hätte dargestellt werden müssen. Der Altar wird so von vornherein in die Konzeption mit einbezogen. Er steht im Bild genau an der Stelle, wo die Straße wäre und übernimmt so eine Bildfunktion. Die beiden Seitentafeln werden praktisch raumergreifend und beziehen sich auf den Altar.

F.M.: Sie wirken wie eine Art "Flügel des Altars"?

W.M.: Eine schöne Formulierung.

F.M.: Bei einem Gottesdienst kommen in Sankt Peter ein Kreuz dazu, zwei Kerzen, ein Kelch, eine Bibel. Würde Sie das nicht stören: das Bild in einen inhaltlich definierten Zusammenhang einholen?

W.M.: Ich war mir ja von vornherein dessen bewußt, daß es sich um eine Arbeit für die Kirche handelt. Die Hauptaufgabe in der Kirche ist der Gottesdienst. Das habe ich von vornherein berücksichtigt. Die Prozession, die ja vom Mittelgang her mit den liturgischen Gerätschaften auf den Altar zugeht und sie dort abstellt, das hatte mich schon

bei meinem ersten Besuch fasziniert. Dieser feierliche Einzug erinnerte mich an die Verkehrssituation einer Straße. Das traf genau mein Bild.

F.M.: Sie interpretieren den Altar als eine Art Pflaster des Lebens, über das der Weg der Menschen führt und der Verkehr rollt, die Hoffnungen fahren. Auf der anderen Seite ist der Altar theologisch definiert als der Weg Jesu, der Weg seines Leidens, Sterbens und seiner Auferstehung. Sehen Sie Zusammenhänge zwischen der liturgischen und dieser existentiellen Interpretation des Altares?

W.M.: Ich finde das Bild vom Altar als Pflasterstein des Lebens sehr schön. Ich denke, für einen religiösen Menschen, der in die Kirche kommt, ist das ein angemessenes Bild. Es enthält die ganze Schwere, das ganze Leiden, aber auch die Hoffnungsdimension des Lebens.

F.M.: Die Tatsache, daß Ihre Bilder am Altar der wuchtigen religiösen Aura dieser Apsis standhalten, daß sie einerseits wie Fremdkörper wirken und zum anderen wie eine mächtige Wegmarkierung fungieren, als hätten sie immer schon dagestanden, diese Ambivalenz hat mich sehr überrascht. Wo liegen Ihre formalen Gründe, den Raum in der Mitte freizulassen?

W.M.: Ich habe lange darüber nachgedacht, wie für mich ein Altarbild möglich sein könnte. Ich habe auch über die traditionellen Formen nachgedacht und kam sehr schnell zu dem Schluß, daß die traditionelle Form des Triptychons ausscheidet; daß es für mich nicht möglich ist, mich in diesem Zusammenhang zu äußern. Ich habe Triptychen gemalt, aber dabei nie das Mittelteil weggelassen. Diese Bildkonzeption gab es für mich nie in einem religiösem Zusammenhang, sondern immer nur rein formal. Beim Altarbild machte die Bestimmung des Mittelpunktes Probleme. Auf der Mitteltafel könnte der Gekreuzigte sein oder der Auferstandene. Aber einen solchen Inhalt zu gestalten, war für mich nicht möglich. Das wäre alles andere als eine offene und ehrliche Auseinandersetzung mit dem Thema gewesen. Ich kam also zu dem Schluß, daß ich als Künstler, der in der Tradition nicht mehr so stark verwurzelt ist, daß ich guten Gewissens ein solches Bild nicht malen könnte. Ich dachte mir, ich verweise lediglich auf die Mitte, aber gebe in der Mitte keine Markierung an. Die beiden Tafeln rechts und links geben dem Betrachter überhaupt erst die Möglichkeit, den Freiraum in der Mitte als Leere zu empfinden und ihn auf der Basis seines persönlichen Glaubens selbst zu füllen; durch die Hängekonstellation wird ja der Betrachter zur Versenkung aufgefordert. Jeder Betrachter kann diesen Mittelpunkt für sich selbst entdecken.

F.M.: Die Leere oder die Transparenz, die Akzentuierung in der Mitte, die leer ist, das ist im Grunde die entscheidende Provokation, auf die sich der Betrachter einlassen kann oder auch nicht. Und genau darin sehe ich die entscheidende Provokation dieser Arbeit.

Friedhelm Mennekes

Provokation der Leere

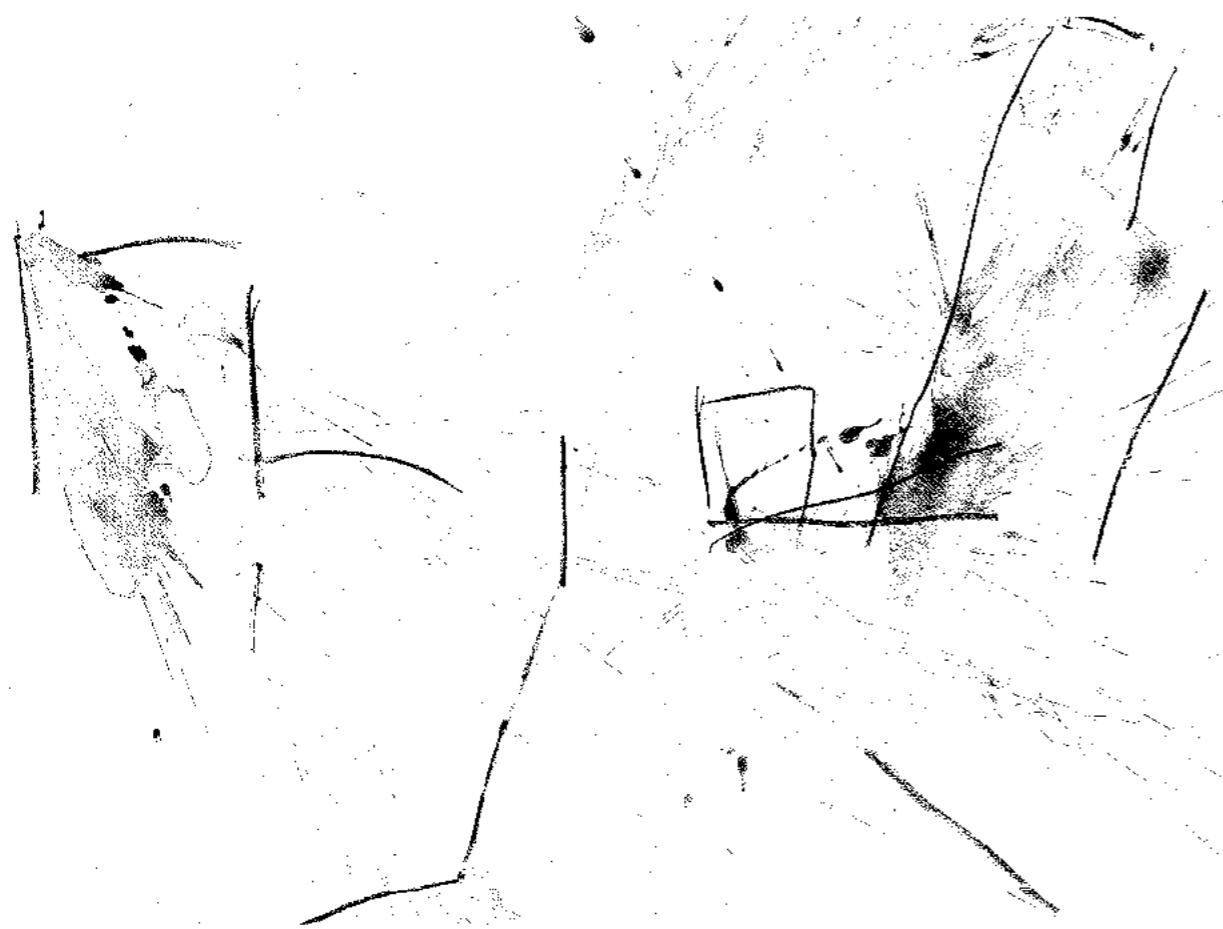
Die Kunst des Altarbildes reiht die größten Namen der abendländischen Kunstgeschichte aneinander. Grünewald, van Eyck, Memling, Lochner ... Auch nach der Trennung von Kunst und Religion bleibt diese Reihe unter dem Stichwort "Triptychon" aktuell: Dix, Beckmann, Bacon, Rothko ... Immer fühlten sich die Künstler den höchsten Anforderungen unterstellt, anfangs formal und inhaltlich, später nur noch formal.

Der Altar band alle inhaltliche Anstrengung auf die Darstellung des symbolischen Gehalts des christlichen Altares. Dieser war in theologischer Hinsicht das lebendige Zeichen von Leiden, Sterben und Auferstehung Jesu von Nazareth. Er war auf eine kurze Formel gebracht – Golgatha und leeres Grab zugleich. Formal rankte sich seine Gestaltung zwischen Opferstein und Mahltisch. Als solche diente er immer als Basis für den Flügelaltar. Über ihm wurde seit dem Mittelalter das meist dreiteilige Tafelbild angebracht. Auf ihm war in der Tendenz an zentraler Stelle in der Mitte der Gekreuzigte, die Kreuzigungsgruppe mit den beiden Schäfern oder das Kreuz mit den beiden "Assistentfiguren" Maria und Johannes. Auf anderen Bildern waren von der linken Seitentafel nach rechts hinüber die gesamte Passions- und Auferstehungsgeschichte dargestellt. Immer ging es darum, das Ganze der Jesusbotschaft zu verkünden, für die der Altar als Erinnerungssymbol stand: die Erlösung der Menschen durch Jesus von Nazareth darzustellen, der gerade darin als Gottessohn, als der Christus bekannt wurde. Auf diese Weise fungierte das Bild wie ein deutendes Wort: es lichtete die stille wie komplexe Symbolik des Altares. Es verdeutlichte dem Gläubigen die reale Präsenz des Menschgewordenen, der sich in der eucharistischen Feier der versammelten Gemeinde auf unblutige Weise darbrachte und ihr somit sichtbar vergegenwärtigte, was sie nach dem Höhepunkt der Feier bekannte: "Deinen Tod, o Herr, verkünden wir, und Deine Auferstehung preisen wir, bis Du kommst in Herrlichkeit."

Auch nach der Profanisierung der Kunst blieb die Form des Triptychon die "Pathosformel" der Malerei, wie Klaus Lankheit in Anschluß an Aby Warburg formulierte. In sie hinein gestaltete der Künstler die Summe seines Könnens. Winfried Muthesius steht in dieser Tradition. Obwohl das Dreitafelbild und auch das Triptychon für ihn keine Fremdheit darstellte, fühlte er sich dennoch bei der Arbeit für die konkrete Apsisgestaltung in Sankt Peter in Köln in doppelter Weise herausgefordert. Er schuf zwei Tafeln, die darauf angelegt waren, im traditionellen Dreierschema zu fungieren und es doch zu durchbrechen. Denn den Mittelteil ließ er scheinbar ungestaltet. Durch die Anbringung der beiden Tafeln rechts und links vom Altar, benutzte er diesen als Basis, an der die Seitenteile gleichsam wie wirkliche Flügel befestigt waren. Die frigiebliebene Mitte war also leer. Im gotischen Altarraum war natürlich hier an eine Kreuzigungsdarstellung zu denken. Hier war sie nur imaginär anwesend. Genau das war der Punkt der Provokation. Wem der gestaltete Teil fehlte, war gezwungen, sich das vorzustellen, was er vermißte. Die Arbeit verweigerte sich dem gängigen ästhetischen und bildungsbefrissten Kunst-Konsum, der allenfalls Stilistisches, Handwerkliches und Kompositionelles goutierte, die inhaltliche Formulierung aber längst nicht mehr wahrgenahm. Die Markierung des Inhalts fehlte. Die dadurch ausgelöste Störung verwirrt den Betrachter und treibt ihn in ein Schwanken zwischen verärgerter Ablehnung und betroffener Nachdenklichkeit. Genau darin ist die Wirkung nicht anders als bei den Übermalungen etwa eines Antonio Saura oder den Zumalungen eines Arnulf Rainer. Winfried Muthesius' Arbeiten sind gerade in dieser Aktivierung des Betrachters "modern", zugleich aber sind sie eine distanzierte Behandlung eines alten Themas, das gerade in der Abstraktion die Einfühlung gestaltete. Es ist die Einfühlung in die existentielle Situation des Zweifelns und des Suchens, der Kritik und der in der Problematisierung erworbenen Entscheidung; es ist die Einfühlung in das Pathos des modernen Subjekts: seiner Freiheit und seiner Verantwortung. Das Altarbild von Winfried Muthesius stellt sich den Herausforderungen des heutigen Menschen, es ist ein modernes Altarbild, das Marksteine für die Zukunft seiner Geschichte setzt.







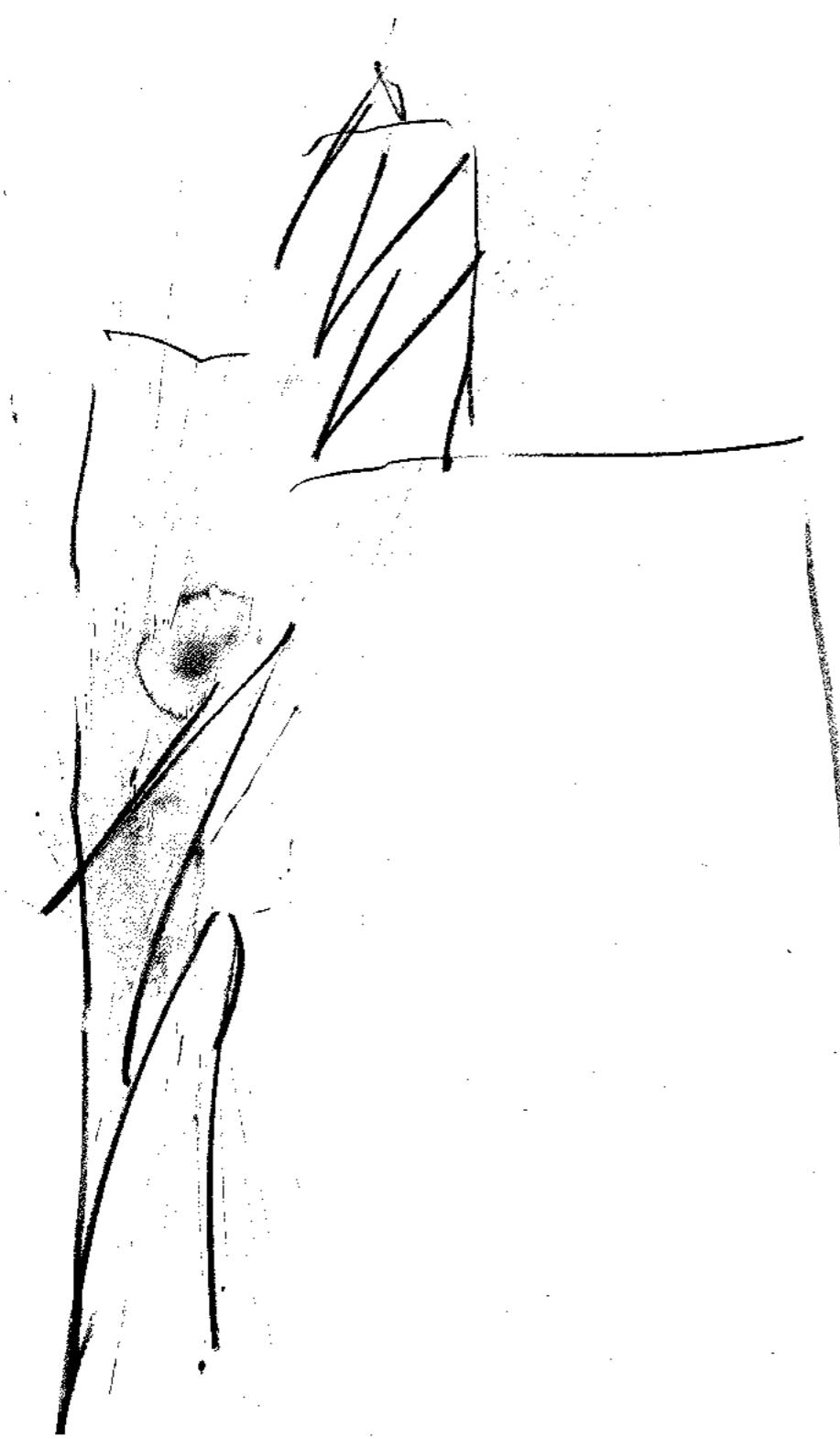
44



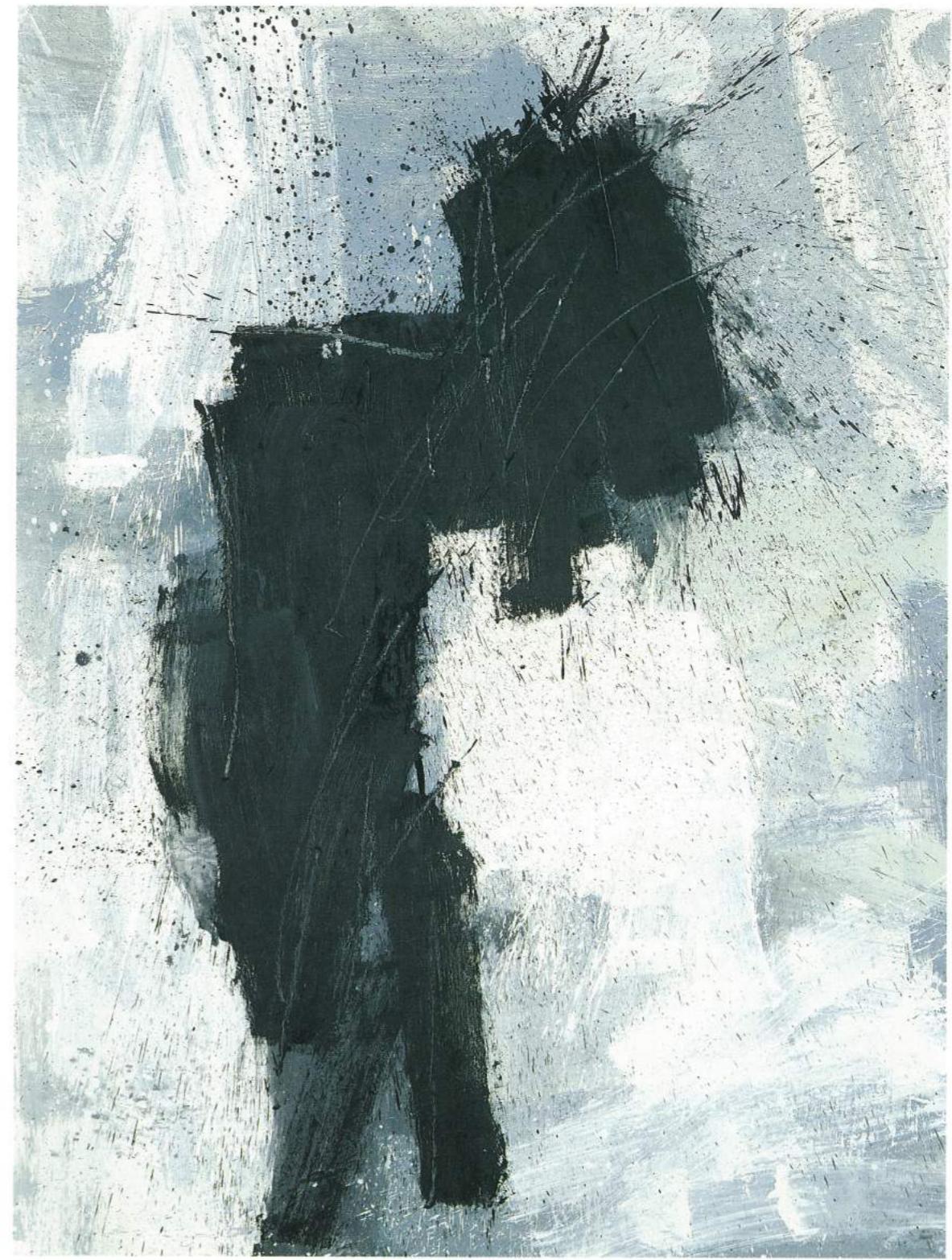
45







50



51



52



53











62



63

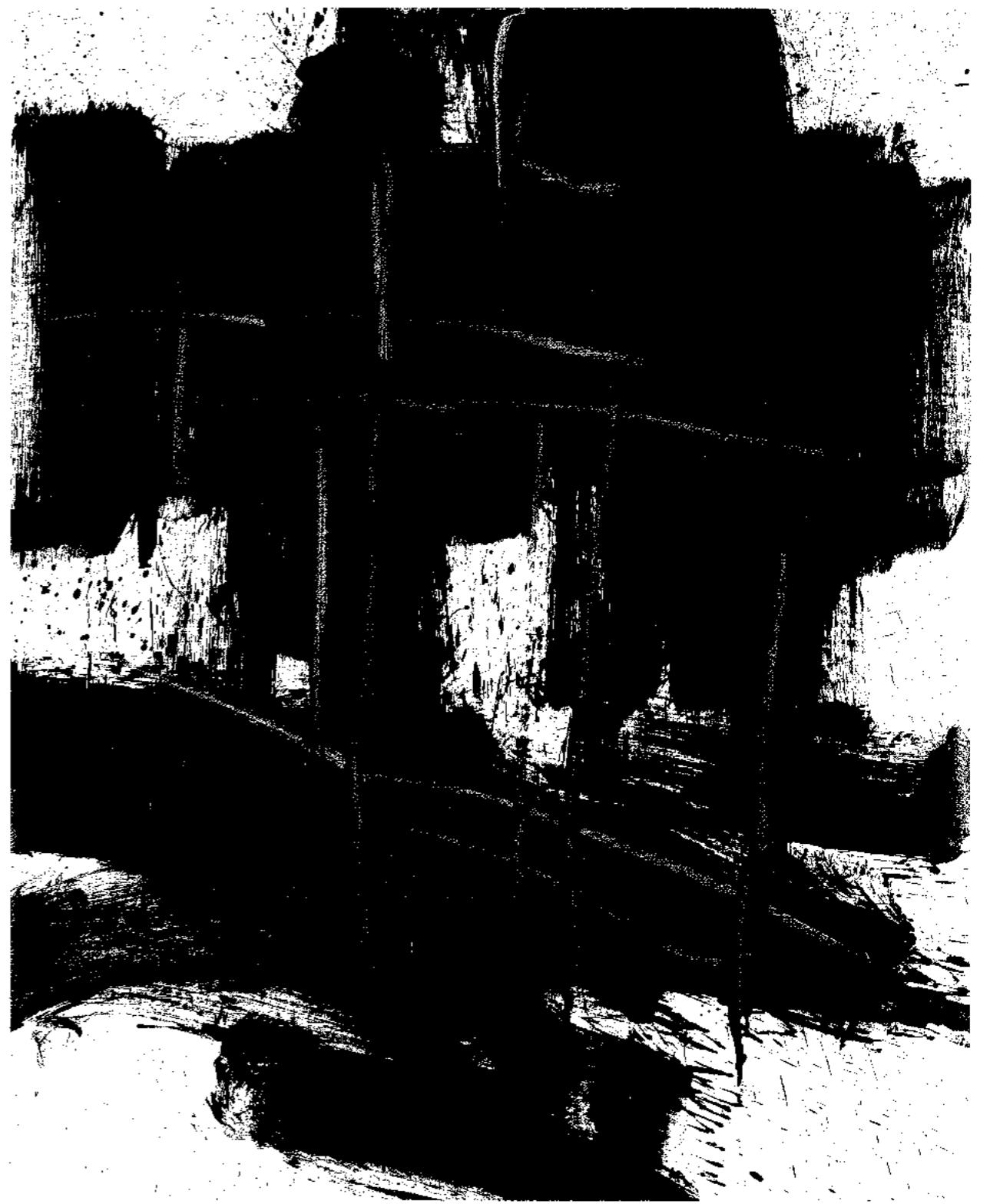




68



69







Winfried Muthesius

- 1957 né à Berlin/ born in Berlin/ geboren in Berlin
1979-84 études à la HdK (Ecole des Beaux Arts) de Berlin/ studies at the Berlin School of the Arts/ Studium an der HdK Berlin
1981-82 Séjour d'études de 6 mois à Florence, Accademia di Belle Arti/ six month studies at Accademia di Belle Arti, Florence/ halbjähriger Studienaufenthalt in Florenz, Accademia di Belle Arti
1984 Elève de Herrfurth/ graduate studies with Prof. Herrfurth, Berlin/ Meisterschüler bei Herrfurth
1987 Séjour de deux mois dans la résidence d'artistes de la ville de Salzbourg/ two months residence in Salzburg/ zweimonatiger Arbeitsaufenthalt in Salzburg
1988 Deux séjours prolongés de Travail à New-York/ two extended stays in New York/ zwei mehrwöchige Arbeitsaufenthalte in New York
1989 Borse du Sénat de la ville de Berlin ovest/awarded the Berlin Art Grant/ Arbeitsstipendium des Berliner Senats

Expositions individuelles/Single Person Exhibitions/ Einzelausstellungen

- 1984 Selbsthilfegalerie, Berlin
1985 Galerie Zellermayer, Berlin
1986 Galerie MUDA, Hamburg
Galerie Marcel-Patrick Manchon, Paris
1987 Galerie Bozar, Antwerpen
Kunstverein Unna (mit D. Koch)
Salzburger Kunstverein
1988 Galerie Marcel-Patrick Manchon, Paris
1989 Romanischer Keller, Salzburg
Galerie Monochrom, Aachen
Live Kunst, ZDF (mit F. Dornseif)
1983 Selbsthilfegalerie, Berlin
1990 Galerie Nanc Stern, Paris
Galerie Marcel-Patrick Manchon, Paris
Kunst-Station Sankt Peter Köln
Amerika Haus Berlin
Deutsches Haus at NYU, New York
Deutsches Generalkonsulat, New York
- 1986 Neuerwerbungen im Berlin-Museum
Galerie Manchon, Paris
Große Kunstausstellung, München
Lineart, Galerie Bozar, Gent
1987 Das Denkmal auf dem Kreuzberg,
Kunstamt Kreuzberg, Berlin
Berlin hat sich verändert,
Studiogalerie der Berliner Sparkasse
Stadtbilder, Berlin-Museum
Papier-Kunst,
Museum für Verkehr und Technik, Berlin
1988 Galerie Manchon, Paris
Salzburger Kunstverein
Berliner Künstler in Helmstedt,
Kreisverwaltung/Kaisersaal, Helmstedt
Galerie im Trudelhaus, Baden (CH)
1989 Eberhard Roters zu Ehren,
Berlinische Galerie
Amsterdam, Berlin/DDR, Madrid, Berlin (West),
Karl-Hofer-Gesellschaft,
Künstlerbahnhof Westend, Berlin,
anschl. in Madrid, Amsterdam, Berlin/DDR

Expositions collectives/ Group Exhibitions/ Ausstellungsbeteiligungen

- 1983 Selbsthilfegalerie, Berlin
1984 Kunst Konzentriert,
Galerie Zellermayer, Berlin
Art Cologne, Galerie Zellermayer, Köln
Bericht 85, Staatliche Kunsthalle Berlin
- 1990 Altarbild - Geist und Körper, Guardini Stiftung,
Museum für Deutsche Geschichte, Ost Berlin
Kunstszenen Berlin (West) 86-89,
Erwerbungen des Senats von Berlin,
Berlinische Galerie
Cristallerie, Wadgassen

Index des reproductions/List of Reproductions/
Verzeichnis der Abbildungen

Page/Seite 41/43
"Wohin gehen wir?", (Berlin - Kochstraße), 1989
Huile sur bois/Oil on wood/ Öl auf Holz,
Triptyque, panncau de droite et de gauche, chacun/
Triptych, left and right panel each/
Triptychon, linke und rechte Tafel je 220 x 220 cm

Page/Seite 44
"Wohin gehen wir?", (Berlin - Kochstraße), 1989
Aquarelle et collage/ Watercolor collaged/
collagiertes Aquarell, 78 x 106 cm

Page/Seite 45
"Wohin gehen wir?", (Berlin - Kochstraße), 1989
Aquarelle et collage/ Watercolor collaged/
collagiertes Aquarell, 81 x 106 cm

Page/Seite 47
New York - Financial District, 1988
Aquarelle/ Watercolor/ Aquarell, 75 x 55 cm

Page/Seite 49
New York - World Trade Center, 1988,
Aquarelle/ Watercolor/ Aquarell, 75 x 55 cm

Page/Seite 50
New York - World Trade Center, 1988
Aquarelle/ Watercolor/ Aquarell, 108 x 76 cm

Page/Seite 51
New York - World Trade Center, 1989,
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
200 x 150 cm

Page/Seite 52
New York - World Trade Center, 1989
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
100 x 75 cm

Page/Seite 53
New York - World Trade Center, 1989
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
100 x 70 cm

Page/Seite 55
New York - Stadtlandschaft mit World Trade Center,

1989, Huile sur toile sur bois/ Oil on canvas on wood/
Öl auf Leinwand auf Holz, 162 x 204 cm

Page/Seite 57
Berlin - Stadtlandschaft mit Springerhochhaus, 1989,
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
170 x 200 cm

Page/Seite 59
Berlin - Kochstraße, 1989,
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
125 x 100 cm

Page/Seite 61
Berlin - Kochstraße, 1989,
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
140 x 95 cm

Page/Seite 62
Charité - Berlin, 1988,
Aquarelle et collage/ Watercolor collaged/
collagiertes Aquarell, 48 x 38 cm

Page/Seite 63
Charité - Berlin, 1989
Huile sur bois/ Oil on wood/ Öl auf Holz, 100 x 70 cm

Page/Scite 65
Charité - Berlin, 1989
Huile sur bois/ Oil on wood/ Öl auf Holz, 100 x 70 cm

Page/Seite 67
Berlin - Brandenburger Tor, 1989,
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
170 x 200 cm

Page/Seite 68/69
Berlin - Brandenburger Tor, 1989
Huile sur bois/ Oil on wood/ Öl auf Holz,
Diptyque, chacun/ Diptych, each/ Diptychon,
je 160 x 110 cm

Page/Seite 71
Berlin - Brandenburger Tor, 1989,
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
132 x 98 cm

Page/Seite 73
Berlin - Brandenburger Tor, 1990
Huile sur toile/ Oil on canvas/ Öl auf Leinwand,
132 x 98 cm

Table des Matières/Content/Inhalt

Hermann Wiesler Tableaux gestuels d'architecture Comment l'élan pictural bouleverse le calme architectonique	7
Friedhelm Mennekes Conversation avec Winfried Muthesius	10
Friedhelm Mennekes La provocation du vide	17
Hermann Wiesler Gestural Painting of Architecture When Painterly Buoyancy Touches the Core of Architectural Solitude	19
Friedhelm Mennekes In Conversation with Winfried Muthesius	22
Friedhelm Mennekes The Provocation of the Void	28
Hermann Wiesler Gestische Architektur-Bilder Wie malerischer Schwung den Nerv architektonischer Ruhe trifft	29
Friedhelm Mennekes Im Gespräch mit Winfried Muthesius	32
Friedhelm Mennekes Provokation der Leere	39