

WINFRIED MUTHESIUS

W. Muthesius



WINFRIED MUTHESIUS

BRANDENBURGER TORE

25. April – 2. Juni 1991
Kultur Abteilung Bayer
Hochhaus W 1 der Bayer AG, 5090 Leverkusen

Galerie Ilse Lommel
Bergische Landstraße 22, 5090 Leverkusen 3

24. Mai – 30. Juni 1991
Raum Trinitatis
Filzgraben 4, 5000 Köln 1

6. August – 7. September 1991
Galerie vier
Wilhelm-Pieck-Straße 25, 1054 Berlin

ART COMMUNICATION
Pariser Straße 7, 1000 Berlin 15

11. Dezember 1991 – 17. Januar 1992
Goethe-Institut Paris
17, Avenue d'Iéna, 75116 Paris

Galerie Nane Stern
Passage Lhomme, 26, rue de Charonne, 75011 Paris

Impressum:

Herausgeber:

Galerie vier

Wilhelm-Pieck-Straße 25

1054 Berlin

Auflage: 1500

Übersetzungen ins Französische:

Anne und Bernard Falga,

Jaquelin Le Brize

(Suermann Text)

Übersetzungen ins Englische:

Jörg Ludwig

Fotos:

Stephan Wiesner,

Yvette Tiggler-Willeke (Portrait),

Landesbildstelle Berlin

(S. 6, Brandenburger Tor 1977)

Umschlag:

Detail aus der Abbildung S. 83

Satz:

Fotosatz Voigt, Berlin

Reproduktion:

Peter Decker, Berlin

Bindung:

Reinhard und Wasser, Berlin

Das Ausstellungsvorhaben wurde gefördert von:

Amerika Haus Berlin

Institut Français Düsseldorf

Landesbank Berlin – Girozentrale

Inhalt:

Jörn Merkert	
Konzeptuelle Stadtlandschaften	
oder: Ein Fest für die Augen	
Zu den neuen Bildern von Winfried Muthesius	9
Heinz Ohff	
Ein europäisches Leitmotiv	13
Marie-Theres Suermann	
Zu den Brandenburger Tor-Bildern von Winfried Muthesius	15
Georg Lechner	
Denk-mal	17
Reinold Hartmann	
Unter dem Aschenhimmel der Geschichte	19
Jörn Merkert	
Paysages urbains conceptuels	
ou: une fête pour les yeux	
A propos des derniers tableaux de Winfried Muthesius	21
Heinz Ohff	
Un leitmotive européen	25
Marie-Theres Suermann	
Les tableaux »Porte de Brandebourg« de Winfried Muthesius	27
Georg Lechner	
Patrimonie culturel, œuvre de l'homme	29
Reinold Hartmann	
Sous le ciel de cendres de l'Histoire	31
Jörn Merkert	
Conceptual City Scapes	
or: a Feast for the Eyes	
The New Paintings by Winfried Muthesius	33
Heinz Ohff	
A European Leitmotiv	36
Marie-Theres Suermann	
The Brandenburg Gate Paintings by Winfried Muthesius	37
Georg Lechner	
Memorial	38
Reinold Hartmann	
Under the Ashen Sky of History	39
Abbildungen:	
Berlin – New York	41
Brandenburger Tore	53
Paris – SANS SOUCI	93
Vita	103

JÖRN MERKERT

KONZEPTUELLE STADT LANDSCHAFTEN
ODER:
EIN FEST FÜR DIE AUGEN

Zu den neuen Bildern von Winfried Muthesius

Die Bilder von Winfried Muthesius packen den Betrachter, sie reißen ihn mitten in das Bildgeschehen hinein. Und doch sind sie hermetisch, fast abweisend. Sie treten uns sehr still gegenüber – so wie der Schnee jeden Lärm der Stadt sanft zudeckt und dämpft, und die durchdringenden Vibrationen der Energien gerade in ihrer Verhaltenheit von uns um so intensiver körperlich wahrgenommen werden.

Wir sehen zuerst eine weit ausfahrende, fast dramatische Gestik, die den Bildraum mit balkenartigen Pinselhieben architektonisch artikuliert und beherrscht; und dann zugleich an einigen Stellen ein aufgischtendes, in knappen Pinselspuren aufspritzendes Stakkato, das zu kleinen Flecken zerfasert und sich schließlich in der Weite der Bildfläche verliert – wie in einem Ausbruch gewaltiger Kräfte die Form zerplatzt und am Ende zu leiser, schwebender Langsamkeit vergeht. Beides gehört bruchlos zusammen: das gebaute Gefüge aus den großen, gestisch bewegten Bahnen der Pinselzüge, die in ihrem labilen Zueinander in der Sicherheit fragiler Balance gehalten werden; und die gleichsam sich entmaterialisierende, zu kleinsten Partikeln zielgerichtet im Zufälligen sich auflösende Energie, die jenen Flächen innewohnt.

Diese beiden nur scheinbar gegensätzlichen, sich verschränkenden Ausdruckshaltungen werden auch in der Farbe selbst sinnlich anschaulich. In ihrem Schwarz und Weiß, ihrem perlmutternen Grau, bisweilen einem kostbaren, anthraziteten Blau, verbinden sich scharf aufblitzende Kontraste mit behutsamen Modulationen der Farbtöne. Gerade in den Bildern seit 1988/89 ist bei Muthesius bis heute ein fortschreitender Verzicht auf Farbe zu beobachten, nicht aber auf Farbigkeit, auf Koloristik. Zwar hat er das ihm einst so wichtige Rosa fast völlig von seiner Palette verbannt, das sich in unendlichen Abstufungen bis hin zu einem nur noch rötlich glimmernd durchleuchteten Weiß mit ebenso vielen Nuancierungen eines lichten Blaus vermischt. Auch das Ocker ist vergessen, und jenes einst mit Schwarz gebrochene Grün hat sich zu diesem sonoren, nur sparsam gesetzten, anthrazit schimmernden eisigen Blau verwandelt. Damit geht auf den ersten Blick ein Verlust an Atmosphäre einher, an impressionistisch eingefärbten Stimmungen, die von weither an Landschaftliches erinnerten. Und das Licht der Farbe in diesen Bildern war so „natürlich“. Seine Bilder sind strenger geworden, ernster, sind seltener von der Stille heller Heiterkeit durchzogen.

Aber auf geheime Weise ist durch diese strikte Reduktion der Palette auch die meditative Ausstrahlung der Bilder gewachsen. Denn das Schwarz ist nicht nur Schwarz und das Weiß nicht nur Weiß. Nicht allein, daß diese beiden Nicht-Farben zu allen nur erdenklichen Abstufungen des Grau aufgebrochen und moduliert zum Klingen gebracht werden. Neben der Tonigkeit begegnen wir einer ganzen Fülle von klaren Schwarz und Weiß, je wie das Auge wandert: ein samten gerundetes, ein teerig glänzendes, ein matt gestrichenes, ein kristallin schimmerndes, ein steinern hartes, ein gläsern durchsichtiges, ein duftig aufgelöstes ...

So könnten wir uns ganz in der Anschaugung nuancenreicher, kostbarer Malerei verlieren, die uns jedoch auch darob erstaunt, daß ein in den 50er Jahren scheinbar ausgeschrittener Weg der internationalen Malerei von einem jungen Künstler wieder aufgenommen wird. Der abstrakte Expressionismus der Amerikaner – gerade vor Muthesius' letzten Bildern mag man besonders an die schwarz-weißen, gestischen Bildkonstruktionen eines Franz Kline denken –, aber auch das deutsche Informel oder der französische Tachismus sind als geistige Instanzen für diese Ausdrucksform nahe. Bewegt

sich Muthesius auf vermessenen Terrain? Mag sein. Aber unübersehbar bleibt zunächst, daß es ihm gelungen ist, auf diesem erkundeten Gelände seine ganz unverwechselbare Position einzunehmen, in allem verwandtschaftlichen Hin- und Herübergrüßen sich nicht in Ähnlichkeiten zu verlieren, sondern eine strikt individuelle bildnerische Sprachfähigkeit in Form und Farbe zu entwickeln.

Denn, man täusche sich nicht, Muthesius tastet sich aus scheinbar Bekanntem in unerforschte Gebiete vor. Es geht ihm nicht darum, aus einer spontanen Gestimmtheit heraus im Prozeß einer automatischen Niederschrift das eigene Unbewußte zu erforschen und auf der Leinwand sichtbar zu machen. Assoziative, abbildhafte Anspielungen auf die äußere Wirklichkeit wollen sich dabei nicht einstellen. Es geht ihm auch nicht darum, unsichtbare Triebkräfte unserer Existenz im ungegenständlichen Ausdrucksverfahren zum anschaulichen Gegenbild zur Wirklichkeit zu übersetzen.

Gleichwohl geht all dies in seine Malerei ein. Dennoch: Mit den grenzüberschreitenden Bildformulierungen des abstract expressionism, z. B. dem all-over eines Jackson Pollock, hat das nichts zu tun. Auch ist es nicht so, daß sich das abstrakte gestische Zeichen zur sinnhaften Gestalt psychischer Improvisation verdichtet, wie bei Hans Hartung. Am ehesten noch spielt immer wieder Erfahrung von Landschaft, wie bei Willem de Kooning, in diese Bilder hinein. Aber wenig erleben wir von Landschaft im Sinne von Natur, von ihren geheimen Wachstumsprozessen, ihren meteorologischen Verwandlungen, ihren Stimmungen und wie der Mensch als bruchloser Teil von Natur in ihr steht. Auch sind die Bildkonstruktionen als Figur nicht weit über die Fläche hinausgreifend ausgespannt, gleichsam das endlose Kontinuum eines imaginativen Raumes ausschnitthaft zur Anschauung bringend, wie bei Franz Kline.

Auf fast traditionelle Weise wird mit den reinen Mitteln der Malerei, im Vor und Zurück der Farbpläne, eine autonome aperspektivische Flächenverschachtelung aufgebaut, wie sie sich als visuelles räumliches Konstrukt tatsächlich nur auf der Fläche ereignen kann. Die von jeder dinglich gebundenen Erfahrung losgelöste malerische Architektur fügt sich zu einer Bildfigur, die nur selten vom Bildrand angeschnitten ist. Oft hält sie sich als ein auf sich selbst konzentriertes Gefüge wie schwebend im Bildgrund – wie eine Erscheinung, die im nächsten Augenblick vergehen oder zumindest sich zu anderer Gestalt verwandeln könnte. In spannungsreichem Gegensatz zu dieser ungewissen Vergänglichkeit steht die fragile und zugleich feste Verknotung der einzelnen Elemente untereinander.

Aber die beobachtete konstruktive Strenge der Bilder von Winfried Muthesius ist in ihrer bewegten Spontaneität auch von einer nahezu spröden Zerbrechlichkeit, einer konzeptuellen Kühle, die wir eingangs, beim ersten Schauen, als abweisende Hermetik beschreibend auf den Begriff zu bringen versucht hatten. Sie wird bildnerisch aus der gegensätzlichen Formspannung zwischen architektonischer Gestik und kleinteiliger, energetischer Auflösung formuliert und auf der Ebene der Farbe durch die weitgehende Reduktion auf Schwarz und Weiß erreicht.

Die eigentümliche, so gänzlich unverwechselbare künstlerische Haltung von Winfried Muthesius auf dem Felde abstrakter Ausdrucksmalerei hatten wir knapp gegen den historischen Bezugskontext abgegrenzt. Nun werden wir durch eine Irritation auf eine weiterführende Spur seines Kunstwollens gesetzt: Die eindeutigen Titel benennen lapidar weltbekannte Bauwerke oder Stadtlandschaften – „World Trade Center in New York“, die „Skyline von Manhattan“, das „Brandenburger Tor“ – und verweisen den Betrachter unausweichlich auf seine eigenen Erinnerungsvorstellungen. Unser Bemühen, Bild und behauptetes Motiv in Einklang, wenn schon nicht zur Deckungsgleichheit zu bringen, baut in uns einen Wahrnehmungskonflikt auf, der mit der aufgedeckten konzeptuellen Haltung dieser Malerei direkt korrespondiert. Muthesius entläßt uns aus diesem Konflikt nicht, bietet keine Lösung an, denn auch in noch so geduldigem Schauen stellt sich die vordergründige Befriedigung des Wiedererkennens von äußerlichen Ähnlichkeiten nicht ein.

Vielmehr will es bisweilen scheinen, als ob dieser Konflikt noch ein weiteres Mal gesteigert wird. Hier und da finden sich aufs äußerste verknappte Formkürzel, die als offene, ebenso gestische Zeichen wie die Malerei selbst mit wenigen flüchtigen Strichen in den feuchten Bildgrund geritzt sind,

und – als Kurzfassung, als beiläufige Notiz – noch am ehesten, aber beileibe nicht eindeutig, auf das Bildmotiv erkennbar verweisen; als würde dem Betrachter hier gesagt: um dieses Bauwerk, um diese Stadtlandschaft geht es. Zweifellos wird darüber aber auch noch ein weiteres Mal signalisiert, wenn es dessen denn noch bedürfte, daß es im Bild nicht um die Darstellung des Motivs geht.

An dieser Stelle mag es hilfreich sein, sich kurz die Vorgehensweise des Künstlers bei der Erarbeitung eines Bildthemas zu vergegenwärtigen. Es ist fast verblüffend zu erfahren, daß Muthesius – ganz „altmodisch“, könnte man meinen – sich tatsächlich mit dem Skizzenblock die Stadt erwandert und vor dem Motiv in schnellster Niederschrift zeichnerische „Impressionen“ notiert. Mit ganz wenigen Linien eines offenen, fragmentarischen Netzwerks wird Sichtbares in einer Weise eingefangen, die schon in diesem Stadium recht weit von äußeren Ähnlichkeiten entfernt ist, sich gleichwohl aber noch im Bereich des nachvollziehbaren Wiedererkennens bewegt. Jedoch wird hier bereits, ganz am Anfang der Bildfindung, erfahrbar, daß es um Darstellung überhaupt nicht geht, aber auch nur am Rande um Stimmungseindrücke.

Die psychische Improvisation der automatischen Niederschrift, die die abstrakte Ausdrucksmalerei dem Surrealismus entlehnt und sich als zentrales Bildverfahren anverwandelt hatte, wird auch bei Muthesius ganz unverstellt benutzt. Sie dient ihm aber eben nicht als Instrument, allein in die unformulierten Bereiche des Unbewußten vorzuhorchen und in visuelle Anschaulichkeit zu übertragen. Ganz im Gegenteil setzt sich der Künstler direkt der Wirklichkeit aus, und zwar der präzisesten, die er in der Stadt finden kann: der Architektur. Damit stellt er sich schon zu Beginn in das Spannungsfeld zwischen genauer Anschauung eines Motivs, über das nahezu jeder in seiner Erinnerung verfügt, und seinem individuellen, spontanen, ungefilterten Protokoll der Wahrnehmung.

Die Komplexität dieser scheinbar so banalen Situation und damit letztlich die Komplexität der geistigen Haltung, die in dieser Malerei zum Bild gerät, wird deutlich, wenn man sich bewußt macht, daß die doch so genaue Architektur allein erst durch Hilfsmittel darstellbar wird – durch Sprache in der Beschreibung, durch Pläne, Grundrisse, Aufrisse und Maßangaben, durch vielansichtige Abbildungen in detailgenauer Zeichnung oder der Photographie. Vielfältige Übersetzungen sind nötig, um sich dem Gegenstand in einer Form allgemeiner Verständigung zu nähern – aber eben auch nur zu nähern.

Muthesius nimmt nun die Malerei als Instrument, sich des Gegenstandes der Architektur über die Annäherung hinaus in ganzheitlicher Weise zu vergewissern. Dafür gibt es aber aus der Natur der Sache heraus kein ein für immermal eindeutiges Bild. Daher ist der Gegenstand seiner Bilder nicht das Bauwerk selbst, auch nicht in noch so abstrahierter, interpretierter Form, sondern der Prozeß seiner inneren und äußeren Wahrnehmung, der die offene und kontrolliert zufällige Form der bildnerischen Mittel direkt entspricht. Dabei hält er sich, wie wir an seiner Vorgehensweise gesehen haben, durchaus an das Motiv, das aber zugleich als Gegenstand der Außenwirklichkeit in seiner Bedeutung zurücktritt. In langen Reihen von Aquarellen und Gouachen werden die zeichnerischen Notizen von der Straße im Atelier mit den autonomen Mitteln und nach den Eigengesetzmäßigkeiten der Malerei bildnerisch durchformuliert. Immer umfassender gehen noch verbliebene formale Ähnlichkeiten in den freien gestalterischen Gesamtzusammenhang auf. Sie lösen sich als abstrakte Gestik nahezu völlig vom Gegenstand und bewahren dennoch die vor dem Motiv gewonnenen Ausdrucksmitte. Diese werden aber durch die Materialität der Farbe, im Fließen, Spritzen, Verlaufen, in der Überlagerung mit zeichnerischen Eingriffen zusätzlich in ihren expressiven Qualitäten gesteigert.

Wie sollte es anders sein in der Kunst der Malerei als geistigem Ausdrucksverfahren – das Motiv erhält genau dadurch einen anderen Rang zugewiesen. Die beobachtete schwedende und fragile Balance, die die einzelnen Bildelemente untereinander eingehen, ist die unverstellte, exakte visuelle Entsprechung zur Flüchtigkeit der ganzheitlichen Wahrnehmung, die alle Sinne mit einbezieht; nicht nur die, die einer rationalen Überprüfung unterzogen werden können, sondern ebenso die, die durch unser Unbewußtes konditioniert sind und dirigiert werden. Wieder begegnen wir dieser für die Hal-

tung von Winfried Muthesius so charakteristischen Widersprüchlichkeit, die wir schon in zahlreichen Zusammenhängen haben benennen können; diesmal in der Gleichzeitigkeit von Bewußtem und Unbewußtem. Oder darin, daß Eindeutigkeit und Präzision der Architektur in seiner Malerei mit offenen, bewegten Mitteln beschrieben werden.

Gerade in der bildnerischen Synthese von vielfachen Thesen und Antithesen auf den unterschiedlichsten Ebenen erkennen wir seine Methode, ein ganzheitliches und wegen dieser dialektischen Vorgehensweise dann eben doch nicht hermetisches Bild von der Erfahrung der Wirklichkeit zu geben. Dies alles erklärt die erwähnte konzeptuelle Kühle seiner Bilder und lässt die genannte Sprödigkeit als behutsames Herantasten erkennen. Es zeigt auf der geistigen Ebene das so ganz anders gelagerte und erst von ihm erforschte Terrain, das der internationale abstrakte Expressionismus noch nicht betreten hatte. Winfried Muthesius arbeitet allerdings mit heutzutage eher außergewöhnlich subtilen und kultivierten Mitteln der Malerei, deren kostbare und fragile Koloristik zugleich ein Fest für die Augen ist.

HEINZ OHFF
EIN EUROPÄISCHES LEITMOTIV

Das Brandenburger Tor zieht sich leitmotivisch durch sein ganzes bisheriges Werk. Winfried Muthesius ist Berliner und ganz offensichtlich einer der hellsichtigen unter ihnen. Für einen Berliner bedeutet das Brandenburger Tor mehr als ein Stadtzeichen. Es beinhaltet das Auf und Ab, Hoch und Nieder, das wechselnde historische Schicksal der Stadt. Einem Berliner des Jahrgangs 1957 – wie Muthesius – muß es Symbol der Zweiteilung und Abschnürung Berlins gewesen sein; er war an die vier Jahre alt, als die Mauer gebaut wurde. Das Brandenburger Tor lag hinfert in einer Art von Niemandsland, weder von Ost noch von West aus zu erreichen, Sperrgebiet zwischen zwei Nationen deutscher Zunge und das, wie es schien, für endlose Zeiten.

1982 taucht das Wahrzeichen der anscheinend ewigen Teilung zum erstenmal in seinem Werk auf – zwei Jahre, ehe er seine erste Einzelausstellung erhält. Aber es sieht keinesfalls verloren aus. In kräftigen Farben steht es da, zwar nicht architektonisch exakt, die Linienführung unregelmäßig als läge das Bauwerk unter Wasser, aber doch deutlich vor Augen.

Muthesius begann damals die lange Reihe seiner Stadtbilder, die sich zwar zunächst auf das heimatliche Berlin konzentrierten, aber bald und im Verlaufe eines Jahrzehnts weit darüber hinauswuchsen: Paris, Salzburg, New York. Er porträtiert dabei nicht Plätze oder Gebäude im Sinn einer Vedute, sondern verschränkt visuelle Eindrücke mit historischen Erfahrungen. Er malt die Atmosphäre, den *genius loci*, weniger die aus Postkarten und von Fotografien sattsam bekannten äußeren Umrisse.

1984 beschäftigt ihn wieder das Brandenburger Tor in der Mitte Berlins, in der Mitte der Teilung Berlins. Aber jetzt haben sich in seiner Malerei die Farben in ein beherrschendes alles überdeckendes oder überstrahlendes Weiß aufgelöst. Das Bauwerk scheint demgemäß entmaterialisiert – es existiert nur noch als Idealvorstellung. In ihr gibt es keine Mauer, sie scheint aufgelöst, wie von Zauberhand versetzt, verschwunden. Der Endpunkt dieser Reihe, die sozusagen endgültige Entrückung des Brandenburger Tors aus der Realität, hängt – bezeichnenderweise, wie man hinzufügen muß, und zu recht – im Berlin-Museum.

Fünf Jahre später beginnt er einen weiteren Zyklus zum gleichen Thema. Noch haben sich die Verhältnisse historisch nicht geändert. Schon vor der Wende mit dem Fall der Mauer (aber auch danach) entstehen Visionen anderer Art. Das Tor scheint gewachsen. Es bedeckt jetzt geradezu bedrückend und pechschwarz die Leinwand. Zeigen sich in einem der Doppelbilder, Diptychen, noch Spuren von Farbe, blau, so sind diese bald ganz verschwunden. Die Mauern haben sich schwarz verfestigt. Das heißt: sie scheinen in manchen Zeichnungen und Bildern auch ex- oder implodiert, ein Vorgang der Verwandlung: das Brandenburger Tor ist wiederaufgetaucht aus der Flut der Historie, aufgetaucht auch als etwas, das nun plötzlich – mitunter sogar etwas bedrohlich – im Weg steht. Wir wollen die Symbolik nicht näher umreißen – wie Muthesius jedwede prophetische Gabe weit von sich weist (er hat ja immerhin das Verschwinden der Mauer schon 1984 zumindest in seinen Bildern bereits aufgezeigt), so malt er am Ende auch alles andere als Allegorien. Trotzdem: von den Problemen einer Wiedervereinigung bis hin zur erneuten Furcht europäischer Brüdervölker vor dem Übergewicht eines deutschen Staats auf dem Kontinent drängen sich allerhand politische und kulturpolitische Fragen auf, die in dieser Symbolik verborgen sein könnten oder doch wenigstens miterwähnt sind.

Während meines Atelierbesuchs erschien, sogar unvermutet, Georg Lechner aus Paris und wurde gleichfalls mit den letzten, in jederlei Wortsinn großen Bildern Muthesius' zum Thema Brandenburger Tor konfrontiert. Er stellte fest, daß die künstlerische Reihenfolge umgekehrt wie die historische verlaufen sei: von der Befreiung zum Wuchtig-Schweren, Problematischen, Mauerhaften. Was

Kunstfreunde, Historiker und Berlin-Forscher zu neuen Theorien verleiten könnte, die wir hier gleichfalls nicht ausspinnen wollen, die jedoch auf der Hand liegen. Auf jeden Fall hat das Brandenburger Tor seine Mittel- oder sogar seine Achsenstellung in der Berliner Stadt-, aber vielleicht auch der gesamtpolitischen europäischen Landschaft wiedererlangt. Ein Höhepunkt in der europäischen Nachkriegsgeschichte, wie diese dunklen Bilder einen Höhepunkt nicht nur im Werk Winfried Muthesius', sondern in der ganzen Berliner Nachkriegsmalerei darstellen.

MARIE-THERES SUERMANN

ZU DEN BRANDENBURGER TOR-BILDERN
VON WINFRIED MUTHESIUS

Winfried Muthesius' Arbeiten erinnern als Thema in hohem Maße an „Architektur als Bedeutungsträger“ (G. Bandmann). Seine bildhaften Annäherungen konzentrieren sich häufig auf Gebäude und insbesondere auf Denkmäler, soweit sie als Symbole eines ideologischen Kontextes angesehen werden können, dennoch auch Emotionen auszulösen verstehen. Florenz, New York und Salzburg bilden bei diesen Versuchen eine Vorstufe, wenn man berücksichtigt, mit wieviel Energie und Engagement Muthesius sich einer besonderen Herausforderung gestellt hat – dem anfangs noch brutal geteilten Berlin an dessen schmerzhafter Schnittstelle, dem Brandenburger Tor.

Dieses Thema hat den gebürtigen Berliner seit 1982 stark beschäftigt. Von 1989 bis 1991 sind insgesamt 38 Arbeiten entstanden, und nun kann die Serie als abgeschlossen gelten. Die Herausforderung für ihn ergab sich auch daraus, daß von der ursprünglichen Funktion dieses geschichtsträchtigen Tores abstrahiert wurde und es als eine dialektische Anmutung aufgefaßt werden mußte.

Abhängig jeweils vom politischen und geographischen Standort seines Betrachters konnte das Gebäude bis November 1989 entweder als Tor zur westlich bestimmten Freiheit/Unfreiheit oder als Tor zur Diktatur/sozialistischen Befreiung von kapitalistischen Zwängen: Ein Denkmal für zwei entgegengesetzte Ideologien.

In seinen Bildern unterzieht Muthesius dieses Symbol einer kritischen Analyse. Er geht dabei auf Distanz, rückt davon ab und kommentiert auf seine Weise einen historischen Zustand und dessen Wandel.

So entstehen vor Ort zunächst Serien kleiner Zeichnungen. Spontan und skizzenhaft werden Strukturen als Gerüst festgehalten: Breite dunkle Striche setzen Gewichtungen und bilden eine Verklammerung. Sie erscheinen in den Bildern wieder in Form breiter Bahnen von Vertikalen und Horizontalen. Ihre Variationen steigern die Intensität. Die Strukturelemente des Brandenburger Tores mit den sechs Stützen und dem mächtigen Gesims, das von der Quadriga bekrönt wird, bleiben assoziierbare Momente.

Die Spannung der Bilder ergibt sich zum einen aus dem Gegensatz der Hell-Dunkelwerte der Farben und der Maltechnik. Den ersten Brandenburger Tor-Bildern ist noch eine atmosphärische Leichtigkeit eigen. Die hellen grau-weiß-blauen Farbtöne lassen die Bildoberfläche sehr transparent erscheinen und fördern eine imaginierte Tiefenwirkung. Schließlich wird das Blau zugunsten einer reinen hell-dunkel Malerei aufgegeben.

Muthesius zieht dabei mit einem breiten Quasten über die hellgrundierte Leinwand und legt großzügig und spontan zahlreiche Schichten übereinander. Diese schwarzen oder grauen Farbbahnen bilden malerische Elemente für sich. Sie erlangen durch den unterschiedlich dicken Farbauftrag und die Spuren der Pinselhaare eine lebendige Binnenstruktur. Malspuren, Flecken und Tropfen korrespondieren. Etwas Zartes und Zufälliges entsteht hier. Suggerieren flächendeckende Farbbahnen als balkenartige, schwere Architekturelemente eine konkrete Raumtiefe, so betonen Malspuren das Weite und Leere als Raumbegriff östlicher Philosophie.

In den großen schwarzen Farbfeldern finden sich architektonische Zeichnungen. Sie sind von dem Künstler mit dem Pinselstil in die noch feuchte Farbe hineingedrückt worden, und dienen dem Zusammenhalt der einzelnen Elemente, die „sonst zu luftig“ (Muthesius) sind. Gleichzeitig vergessen sie auch die Sicht und den Zugang für den Betrachter – eine deutliche Distanz zum symbolischen Gehalt des Sujets drückt sich aus.

Der Abstand und das Unstabile der Situation finden durch die schräg abfallende Ebene ihren Ausdruck. Sie ist charakteristisch für Muthesius' Darstellungen des Brandenburger Tores bis zum Ende

der 80er Jahre. Analog zu den politischen Ereignissen hört die Fragilität dieser Ebene auf. Mit der historischen Entscheidung für eine der Ideologien, erlangen die Strukturen eine immer größere Festigkeit und Dichte. Der Künstler malt das Tor von sich weg, geht auf emotionale Distanz und streicht es zu: Erst jetzt erscheint es zugemauert.

Das letzte Bild dieser Serie zeigt ein sehr geschrumpftes Tor, auf einem insgesamt sehr düsteren abwehrenden Bild. Die architektonische Situation bietet sich dar als eine von Rängen umgebene Arena: Hier geht ein Kampf weiter.

GEORG LECHNER

DENK-MAL

Die großen zerstörerischen Kriege dieses Jahrhunderts hatten nicht nur millionenfachen Mord und die brutale, zynische Vernichtung traditionell hochgehaltener Kulturgüter, sondern sogar den Zweifel an der Gattung Mensch selbst zur Folge. In Deutschland waren neben Hochburgen der Klassik plötzlich Orte des Grauens zu finden: Buchenwald liegt bei Weimar, Dachau bei München. Fast schamhaft kamen ausgelagerte Kunstschatze aus ihren bombensicheren Depots auf dem Lande in ihre Städte zurück, wo Menschen als Massenziele für mörderische Waffen gedient hatten und, anders als die Kunstschatze, der späteren Pflege und Restaurierung entzogen waren. Das Denkmal wird zum Mahnmal oder verschwindet völlig. Die Plätze dieser Welt, von jeher Vorzugsorte von Denkmälern, waren und sind mit Blut getränkt und strafen ihre Helden Lüge: Place de la Bastille in Paris, der Rote Platz in Moskau, der Heldenplatz in Wien, Tien-Anmen in Peking ... In dem Roman des gleichen Namens von F. G. Delius „bot der Adenauerplatz kein Denkmal zum Anschauen. Er war scheußlich, sonst nichts“. In „Zunge zeigen“ von G. Grass „reitet im Norden Kalkuttas ganz in Bronze, auf zu kleinem Pferd mit zu großem Kopf, der erfolglose Held Netaji“. Der Rückgriff in die Vergangenheit gerät Grass in der „Rättin“ zum Meisterfälschertriumvirat, „als lasse sich durch Rückgriff Zukunft herstellen“. Die Rekonstruktion der Renaissancebilder im riesigen Schloß schließlich taugt Libuše Moníková in ihrem Roman „Die Fassade“ erzählerisch zum Vorwand für ein absurdes Monumentalfresko und Welttheater vor ständig weiter bröckelnder Fassade. Der Arc de Triomphe in Paris, das Siegestor in München oder das Brandenburger Tor mit der Quadriga der Viktoria in Berlin – welche Siege von Menschen über Menschen konservieren diese neoklassizistischen Monamente, haltbar bis wann? Die Torsymbolik versinnbildlicht nicht nur den Durchmarsch zum Sieg, sondern auch die Grenze zwischen Leben und Tod und schließt auch den Durchgang zum Tod ein, ohne den kein Sieg je errungen wurde.

Wenn der Umgang mit den Toten von China bis Ägypten stets Zentrum und Modell für das Bewahren und Konservieren war, so finden in unserem Jahrhundert Leiber ihre letzte Unruhe in den Massengräbern Europas oder als Körperfetzen eingesammelt aus den Unfallorten der Erde. Waren in der Vergangenheit kulturelle Güter auf wertvollen Manuskripten und Inkunabeln in kunstvoll verzierten Behältnissen tradiert worden, so finden sie sich heute in billigen Taschenbüchern, in schmucklosen und unterkühlten Depots, elektronischen Datenbanken oder als Potenz künftigen Lebens in tiefgekühlten Labors wieder. Wo die Postmoderne alle philosophische, religiöse, naturwissenschaftliche und künstlerische Wahrheit zur Disposition stellt und der Subjektivität überlässt, wird das Bewahren und Restaurieren von Kulturerbe zur Domäne der Nostalgie.

Unsere Zeit ist gekennzeichnet durch die Auflösung der Mythen, die grenzenlose Musealisierung, die kollektive Angst vor allen Formen des Verschwindens, den Verlust des Existenzsinns (Sinn ist eine immer knapper werdende Ressource, sagt Habermas), den Drang zum Restituieren, Restaurieren und Rehabilitieren statt zu schützen und zu bewahren, ein Theater der Erinnerung, das den ständigen Konflikt zwischen Authentizität und Wiederbelebung sucht und den Grundgedanken, daß sich alles so ereigne, wie wenn sich alles bereits ereignet hätte.

In Asien war einst das Maß allen kulturellen Erbes der menschlichen Erfahrungshorizont und nicht die technologische Erfindung. So gab es dort weder Museen noch ihre Konservierungs- und Restaurierungsmethoden. Jede Generation hatte ihr kulturelles Erbe, um es zu besitzen, wie Goethe empfahl, neu zu erwerben; dies schloß Indifferenz und Beliebigkeit aus. Wie ja auch im Westen Bach nicht überdauerte, weil es Partituren seiner Werke gab – das gab es für viele seiner heute völlig unbekannten Zeitgenossen –, sondern weil Musiker jeder Generation nach ihm die Interpretation seiner Werke zu ihrem eigenen leidenschaftlichen Anliegen machten.

Wenn heute ganze Epochen in historischen Zitaten der Architektur reine Versatzstücke werden, Städte von heute als solche von gestern aufgeputzt werden, Buddha- und Christusfiguren als unverbindliche Dekorationsstücke in Restaurants wiederzufinden sind, so hat sich das vom Menschen geschaffene Kulturerbe von seinem Schöpfer gelöst. Am Ende muß eben, damit beides wieder zusammenfinden kann, nicht nur das Kunstwerk, sondern der Mensch selbst unter Denkmalschutz gestellt werden.

REINHOLD HARTMANN

UNTER DEM ASCHENHIMMEL DER GESCHICHTE . . .

Es ist ein Risiko, Allzubekanntes künstlerisch beschreiben zu wollen. Zu vertraut und vielgesichtig erscheint das Brandenburger Tor. So ziemlich jeder Betrachter verbindet Erlebnisse und Erinnerungen mit dem symbolbeladenen Bau, vermeint es zu kennen und hat sich sein Bild schon gemacht. Wer hört bei seinem Anblick nicht patriotisches Hurra-Geschrei, sieht nicht Standarten, Spruchbänder, Fahnen und Aufmärsche? Oder erblickt nicht ganz friedlich Flaneure und geschäftige Alltäglichkeit vergangener und neuer Zeiten?

Unter dem Aschenhimmel der Geschichte zeigt uns Winfried Muthesius das deutscheste aller Bauwerke. Eingekeilt zwischen Wolkenmasse und Mauer tritt es dem Betrachter entgegen. Säulen und Gebälk geben der Konstruktion nur mühsam halt. Alles ist möglich: Es steht fest gegründet, torkelt, kippt, bricht auf und entgleitet. Die Schwerkraft gehorcht den physikalischen Gesetzen kaum. „Oben“ und „unten“, Himmel und Erde sind bei manchen Brandenburger Tor Darstellungen austauschbar. Reduzierte Farbwertigkeit und die nahezu perspektivlose Anordnung der Grundelemente bringen jede Tiefenstruktur in die Schwebe. Himmel, Tor und Mauer sind gleichzeitig präsent. Mit wenigen Pinselstrichen bringt Muthesius die Szenerie in Schräglage, Unruhe und Bewegung. Kaum begrenzt die Leinwand das Geschehen.

Muthesius' Darstellungen des Brandenburger Tors sind explosive Entladungen. Doch Willkür beherrscht das Werk nie. Dem eigentlichen Bild ist eine intensive Auseinandersetzung mit dem Sujet vorausgegangen. Skizzen werden angefertigt, architektonische Verhältnisse studiert. Dies alles gehört mit zur meditativen Durchdringung des Gegenstandes. Erst die sammelnde Konzentration und das Moment der inneren Erregtheit ermöglichen den spontanen Freisetzungssprozeß. Mit hingeworfenen, breiten Pinselstrichen entlädt sich die Spannung. Einwände der Vernunft werden nicht zugelassen. Das Bild entwirft sich nun von selbst, bestimmt Rhythmus und Geschwindigkeit, setzt Proportionen und erzeugt Räumlichkeit.

Die Brandenburger Tor Bilder spannen den Betrachter in ihre Raum- und Kräfteverhältnisse ein, ziehen ihn in das Bildgeschehen. Oder umgekehrt: Die dunkle Szenerie greift aus und attackiert den Betrachter. Die Distanz zum Dargestellten ist verloren. Assoziationen werden beim Betrachter freigesetzt. Das Brandenburger Tor wird zur drohenden Bestie, zum düsteren Mahnmal oder zum zarren Zeichen des Überlebenswillens.

Doch Muthesius' Bilder liefern weder Identifikationen noch Interpretationen. Noch immer verweigert sich das sperrige Bauwerk eiligen, mehr oder weniger gut gemeinten Erklärungsabsichten. Das Bekannte wirkt fremd und das Unbekannte vertraut. Muthesius' Bilder deuten nur an, verharren im Bereich des Möglichen. So geben sie den Blick wieder frei: Wir sehen das Brandenburger Tor zum ersten Mal.

JÖRN MERKERT

PAYSAGES URBAINS CONCEPTUELS
OU:
UNE FÊTE POUR LES YEUX

A propos des derniers tableaux de Winfried Muthesius

Les toiles de Winfried Muthesius saisissent le spectateur et l'entraînent à l'intérieur même du déroulement du tableau. Pourtant, elles sont hermétiques, presque distantes. Elles nous abordent de manière très paisible, comme lorsque la neige recouvre doucement, étouffe le vacarme de la ville et que nos corps se sentent d'autant plus fortement touchés, par les vibrations contenues, des énergies. Nous percevons, tout d'abord, une gestuelle large presque théâtrale qui, de façon architectonique, articule et régit l'espace du tableau, à l'aide des grands coups de pinceau qui forment la charpente. Et puis, tout à coup, à quelques endroits, apparaît comme de l'écume, comme un stacatto, de fines traces de peinture qui éclaboussent, qui s'effilochent en petites taches et se perdent enfin dans l'étendue de la toile. Comme si dans une explosion de forces énormes, la forme éclatait et se perdait enfin dans une douce lenteur, suspendue. Les deux moments sont liés: l'assemblage construit à partir de grands coups de pinceau, tels des gestes amples, dont la rencontre instable est préservée dans la sécurité de leur fragile équilibre; et l'énergie qui habite chaque parcelle de la surface, qui, pour ainsi dire, se dématérialise, se dissout pour donner des particules les plus infimes, les plus aléatoires.

Ces deux modes expressifs ne sont contraires qu'en apparence. Ils se coisent et deviennent, dans la couleur elle-même, matériellement évidents – noir et blanc, gris perle nacré, parfois un bleu anthracite somptueux, les contrastes jaillissent avec force et s'assemblent avec de précautionneuses modulations de ton. On peut observer justement, chez Muthesius, dans les tableaux datant de 1988/89 jusqu'à ceux d'aujourd'hui, un renoncement progressif à la couleur, non pas à la couleur en tant que telle, mais à la couleur décorative. En effet, il a pratiquement banni de sa palette le rose qui était pour lui jadis si important. Le rose qui, en une infinie graduation allant jusqu'à un blanc encore traversé par une lueur rougeâtre, se mêle à un bleu clair tout aussi nuancé. L'ocre est lui aussi oublié et ce vert jadis coupé de noir s'est transformé en ce bleu éternel à l'éclat anthracite, sonore et froid, déposé seulement avec parcimonie. Cela semble, au premier coup d'œil, causer une perte d'atmosphère, de ces ambiances colorées un peu à la manière impressionniste qui, de loin, rappellait un paysage. Et la lumière des couleurs dans ces toiles était si « naturelle ». Ses tableaux sont devenus plus rigoureux, plus sérieux et sont plus rarement traversés par cette gaieté claire et tranquille.

Mais de manière occulte, cette rigoureuse réduction de la palette de couleurs a fait croître le rayonnement méditatif des tableaux. Car le noir n'est pas seulement noir et le blanc pas seulement blanc. Ces deux non-couleurs cassées et modulées dans toutes les nuances imaginables du gris retentissent harmonieusement. A côté des couleurs saturées, on rencontre une abondance de noir et de blanc partout où l'œil se porte: une rondeur veloutée, un éclat de goudron, une trace mate, un reflet de cristal, la dureté de la pierre, une transparence de verre, un nuage vaporeux ... Ainsi pouvons nous nous perdre complètement en contemplant cette peinture précieuse et riche en nuances et qui pourtant nous surprend aussi. Etonnement de constater qu'un jeune artiste ait repris la voie apparemment empruntée lors des années 50 par la peinture internationale. L'expressionnisme abstrait des américains – les derniers tableaux de Muthesius font directement penser aux constructions gestuelles en noir et blanc d'un Franz Kline – mais aussi l'art informel allemand ou le tachisme français, paraissent des instances spirituelles proches de cette forme d'expression. Est-ce que Muthesius ne se meut pas sur un terrain déjà exploré? Cela se peut. Mais d'abord, il n'en demeure pas moins qu'il a réussi à prendre une place à part entière et unique sur ce terrain déjà reconnu; tout en marquant de-ci, de-là

ses liens de parenté, il ne s'est pas fourvoyé dans de quelconques ressemblances. Il a réussi plutôt à développer une capacité d'expression picturale strictement individuelle, que ce soit dans la forme ou dans la couleur. Car, que l'on ne se méprenne pas, Muthesius, tout en partant du connu, s'aventure dans des contrées inexplorées. Il ne s'agit pas pour lui, bien qu'il utilise à fond tous ces procédés familiers, partant d'une vérité spontanée, de sonder son propre inconscient au moyen de la méthode de l'écriture automatique, et de la transcrire sur la toile. Dans ses tableaux, le jeu des allusions associatives et transfiguratives ne peut pas s'appliquer à la réalité extérieure. Il ne s'agit pas non plus pour lui de traduire les forces pulsionnelles cachées de notre existence et par un mode d'expression dématérialisé, de produire une visible contre-épreuve de la réalité extérieure.

En même temps, tout ceci existe dans sa peinture. Pourtant si on la compare avec le mode d'expression pictural hors-limite de l'expressionnisme abstrait, si on la compare par exemple avec le all-over d'un Jackson Pollock, cela n'a rien à voir. Le dessin gestuel abstrait ne se condense pas pour donner la forme signifiante de l'improvisation psychique, comme c'est le cas chez Hans Hartung.

Ce qui fait plutôt toujours et encore irruption dans ces tableaux, c'est comme chez Willem de Kooning, l'expérience du paysage. Mais l'on voit peu le paysage au sens de la nature, des rythmes secrets de sa croissance, de ses aléas météorologiques, de ses atmosphères, au sens de cette nature où l'homme prend place comme partie intégrante. De même, les constructions du tableau, les figures qu'elles composent ne tendent pas à dépasser les limites de la surface peinte, à la manière du continuum infini d'un espace imaginaire dont on ne présente qu'un fragment, comme c'est le cas chez Franz Kline.

De manière presque traditionnelle, avec les seuls moyens de la peinture, dans le va et vient des plans de couleur, c'est une imbrication sans perspective des surfaces qui nous est proposée telle qu'elle ne peut exister que sur la surface du tableau en tant que construction spatiale visible. Détachée de toute intuition d'une quelconque réalité, l'architecture se transforme en figure picturale qui n'est que rarement entamée par le bord du tableau. Cette figure se tient souvent comme un assemblage autocentré, comme en suspens au-dessus du fond du tableau, comme si elle n'était là que pour un moment, comme une apparition, qui d'un instant à l'autre peut disparaître ou changer de forme. A cette instabilité aléatoire, s'oppose, dans un contraste riche de tension, le noeud fragile et solide à la fois des éléments distincts.

Mais cette rigueur de la construction que nous observons dans les toiles de Winfried Muthesius est également, dans sa spontanéité mobile, d'une fragilité un peu raide, d'une froideur conceptuelle que nous avions tentée de décrire d'emblée en parlant d'un hermétisme distant. Sa formulation picturale naît de la tension entre des formes contraires, entre la gestuelle architectonique et la dissolution des fines particules énergétiques; et aussi, pour ce qui est des couleurs, de la réduction de plus en plus poussée au seul emploi du noir et du blanc.

Nous avons à peine pu délimiter l'approche artistique si totalement singulière de Winfried Muthesius par rapport au terrain de l'expression picturale abstraite, par rapport au contexte historique ambiant. C'est maintenant une certaine irritation qui nous porte à nous interroger sur une autre trace importante de sa démarche artistique: les titres qu'il utilise évoquent clairement et brièvement des bâtiments ou des paysages urbains de renommée mondiale – « World Trade Center à New York », « Les Gratte-ciels de Manhattan », « La Porte de Brandebourg » – et renvoient nécessairement le spectateur à ses propres souvenirs.

Faire coïncider l'image et le motif annoncé, provoque en nous devant les tableaux une distorsion de la perception qui correspond directement à l'approche conceptuelle qui anime cette peinture. Winfried Muthesius ne nous délivre pas de cette distorsion et du conflit qu'elle produit en nous, il ne propose aucune solution, car même après une attentive observation, on ne peut éprouver la satisfaction fondamentale de la reconnaissance de ressemblances apparentes.

Il semblera même parfois que cette distorsion de la perception n'en est devenue que plus vive. On

trouve ça et là des abréviation réduites au minimum qui, comme un signe ouvert, gestuel, sont gravées, au moyen de quelques coups de pinceau fugitifs, dans l'arrière-plan humide du tableau. Ces abréviations constituent comme un résumé, au mieux comme une notice d'accompagnement et renvoient, d'une manière qui n'est sûrement pas univoque, au motif identifiable du tableau. Tout se passe comme si l'on disait maintenant au spectateur: c'est de cet édifice, de ce paysage urbain qu'il s'agit. Dans un même mouvement, c'est encore une fois l'occasion de lui signaler, si cela était nécessaire, que l'important dans le tableau n'est pas la représentation du motif réel.

Il peut être utile maintenant d'évoquer rapidement la façon de procéder de l'artiste quand il aborde un thème. On peut s'étonner d'apprendre que Muthesius – d'une façon que l'on pourrait presque dire démodée – sillonne la ville un bloc à la main et que, en présence du motif, il dessine ses impressions en de rapides esquisses. Avec ses quelques traits d'un canevas fragmentaire, inachevé, le visible est capté d'une façon qui s'éloigne déjà considérablement de toute ressemblance et qui appartient pourtant encore au domaine de la reproduction identifiable. On peut d'emblée cependant constater, qu'il ne s'agit absolument pas ici d'une représentation, mais seulement, et de manière quasi marginale, d'impressions d'ambiance.

L'improvisation psychique de l'écriture automatique, que la peinture de l'expressionisme abstrait emprunte au surréalisme et qu'elle a transformée en procédé pictural fondamental est aussi utilisée par Muthesius de manière non dissimulée. Elle ne lui sert cependant pas d'instrument pour sonder les domaines non formulés de l'inconscient et pour les retranscrire visuellement.

Bien au contraire, l'artiste se confronte directement au réel, au plus exact de ce que la ville renferme: l'architecture. Par ce moyen il se place d'emblée au centre d'un champ de tensions entre d'une part, l'observation exacte d'un motif – que tout un chacun ou presque a en mémoire – et le compte-rendu individuel, brut et spontané de sa propre perception.

La complexité de cette situation apparemment si banale et de ce fait la complexité de l'attitude intellectuelle qui se manifeste dans les tableaux, devient compréhensible lorsque l'on se rend compte que l'architecture, si exacte en effet, ne devient représentable que si l'on fait appel à un certain nombre d'aides extérieures. Elle ne devient représentable que si l'on fait appel à la langue qui décrit, à des plans, à des coupes, à des élévations, à des échelles, à la représentation de multiples détails dessinés ou à la photographie. De multiples traductions sont nécessaires pour approcher l'objet de manière universellement compréhensible – encore ne s'agit-il là que de s'en rapprocher. Pour Muthesius la peinture est l'instrument qui lui permet de s'assurer pleinement de l'objet architecture bien au-delà d'une simple approche. Pour ce faire, on ne peut extraire une fois pour toute, de la nature même de la chose une image univoque. Il s'ensuit que l'objet de ses tableaux n'est pas l'édifice en soi même dans une forme interprétée, abstraite, mais que le contenu de sa peinture est le processus même de la perception à quoi correspond directement la forme ouverte, aléatoire et contrôlée en même temps, des moyens picturaux mis en oeuvre. Pour ce faire, l'artiste reste fidèle, comme nous l'avons vu en décrivant sa démarche, au motif qui cependant et dans le même mouvement, perd sa signification en tant qu'objet de la réalité extérieure. Les croquis d'extérieur sont, dans l'atelier, reformulés picturalement à l'aide des moyens et des règles spécifiques de l'art et produisent de longues séries d'aquarelles et de gouaches. Les similitudes formelles rémanentes débouchent de plus en plus dans un enchevêtement libre de formes, s'affranchissent presque complètement, en tant que gestuelle abstraite, de l'objet et préservent cependant les capacités d'expression acquises en présence du motif. Ces capacités d'expression se trouvent en outre amplifiées par la matérialité de la couleur, tantôt épandue, tantôt dispersée, amplifiées encore grâce à la surcharge de traits incisifs. Comment pourrait-il en être autrement dans la peinture – en tant que mode d'expression spirituel – comment le motif ne se verrait-il pas, à travers elle, conférer un autre statut, un autre rang? Cet équilibre fragile et comme en suspens qui unit les éléments distincts du tableau, est le pendant exact et évident du caractère fugitif de la perception globale qui implique tous les sens; non seulement ceux qui peuvent être soumis à un contrôle

rationnel, mais également ceux qui sont conditionnés et régis par notre inconscient. Nous voici de nouveau confrontés à cette contradiction si essentielle pour caractériser l'attitude de Winfried Muthesius et que nous avons déjà mise en valeur dans de multiples contextes; cette fois-ci dans la contemporanéité et conscient et de l'inconscient. Ou bien encore dans le fait que sa peinture rend compte de l'univocité et de la stricte précision de l'architecture au moyen du mobile et de l'inachevé.

C'est justement dans la synthèse picturale de multiples thèses et antithèses à des niveaux très différents que nous connaissons sa méthode qui vise à produire une image totale – qui grâce à cette démarche dialectique n'est pas définitivement hermétique – de l'expérience de la réalité. Ceci explique la froideur conceptuelle déjà mentionnée et permet de reconnaître dans la raideur dont nous parlions une approche prudente et qui procède par tatonnements. Cela met en valeur au niveau spirituel le terrain original, exploré par lui pour la première fois, que l'expressionnisme abstrait international n'avait pas encore foulé. Winfried Muthesius travaille à vrai dire avec des moyens picturaux qui aujourd'hui apparaissent comme extraordinairement subtiles et cultivés, qui, avec leur coloristique précieuse et délicate constituent en même temps une fête pour les yeux.

HEINZ OHFF
UN LEITMOTIV EUROPÉEN

La Porte de Brandebourg revient comme un leitmotiv dans son oeuvre. Winfried Muthesius est berlinois et, de toute évidence, un des plus clairvoyants d'entre eux. Pour un berlinois, la Porte de Brandebourg représente plus qu'un repère dans la ville. Elle renferme les présences et les absences, les « haut » et les « bas » du destin historique erratique de la ville. Pour un berlinois de la classe d'âge 1957, comme Muthesius, elle a représenté sûrement le symbole de la partition et de l'étranglement de Berlin; il avait quatre ans quand le mur fut construit. La Porte de Brandebourg se trouvait désormais dans une sorte de no man's land qui n'était accessible ni de l'est ni de l'ouest, zone interdite entre deux nations de langue allemande et cela apparemment pour l'éternité ... C'est en 1982 qu'émerge pour la première fois dans son oeuvre, le symbole réel de l'existence de cette partition, deux ans seulement avant qu'il n'expose seul pour la première fois. Rendue dans des couleurs fortes la porte est là, certes ne répondant pas à des critères architectoniques exacts; le tracé irrégulier des lignes donnant l'impression que l'édifice gît au fond de l'eau, l'offre néanmoins de façon précise au regard. Muthesius commença alors sa longue série de tableaux sur le thème de l'urbain qui se concentra d'abord sur sa ville natale Berlin, mais qui bientôt, en l'espace de dix ans, se prolongea bien au-delà: Paris, Salzbourg, New York. Il n'y dessine pas une place ou un bâtiment, dans la tradition des « Vedute », mais y clame des impressions visuelles empreintes de références à l'histoire. Il peint davantage l'atmosphère, le génie du lieu qu'il n'esquisse des sites suffisamment connus et rendus par les cartes postales et les photographies. C'est en 1984, qu'il traite à nouveau la Porte de Brandebourg, cœur de Berlin, centre de la partition de Berlin. Mais maintenant un blanc recouvrant ou éclipsant tout, domine, dilue les couleurs de sa peinture. L'édifice en semble dématérialisé, il n'existe plus qu'en tant que représentation idéale. Il n'a plus de paroi, il paraît dissout comme déplacé par une main magique. Le point final de cette série, pour ainsi dire l'ultime extirpation hors de toute réalité de la Porte de Brandebourg est accroché de façon significative, et à juste titre, au Berlin-Museum.

Cinq ans plus tard, il entame un nouveau cycle sur le même thème. Alors que pourtant le contexte historique ne s'était pas encore modifié. Un autre genre de visions est né ainsi avant le tournant de la chute du mur mais aussi par la suite. La porte apparaît « grandie ». D'un noir de jais, menaçant, elle couvre maintenant la toile. A peine apparaissent encore quelques traces de couleur bleue dans l'une des deux peintures, formant un diptyque, qu'aussitôt elles s'évanouissent complètement. Les parois en se noircissant, se sont consolidées. C'est à dire: elles paraissent, dans maints dessins et tableaux, comme ex ou implosées, en cours de métamorphose. La Porte de Brandebourg émerge, à nouveau du déluge de l'Histoire, elle émerge comme quelque chose qui maintenant soudain s'interpose, parfois même d'une manière quelque peu menaçante. Mais n'allons pas plus loin dans l'interprétation symbolique. De même que Muthesius décline toute vision prophétique (il a en tous cas représenté au moins dans ses tableaux depuis 1984, la disparition du mur) il ne peint rien, à la fin non plus, qui puisse s'apparenter à des allégories. Néanmoins: ce thème suscite obligatoirement un éventail de questions, allant des problèmes posés par une réunification, jusqu'à la crainte renouvelée chez nos voisins européens d'une prédominance, sur le continent, d'un état allemand. Ces interrogations pourraient se dissimuler sous cette symbolique ou elles y sont, tout au moins, mentionnées.

Alors que je faisais une visite de l'Atelier, arriva de Paris, à l'improviste, Georg Lechner, et il fut confronté de la même façon au thème de la Porte de Brandebourg, à travers les dernières grandes (dans tous les sens du terme) toiles de Muthesius. Il constata que l'enchaînement artistique suivait un processus contraire au déroulement historique: de la délivrance à la pesanteur, au problématique, à l'emmurement. Historiens, amateurs d'art, chercheurs sur Berlin pourraient être tentés par la construction de nouvelles théories, que, aussi évidentes soient-elles, nous nous refusons ici, à dévelop-

per. En tous cas, la Porte de Brandebourg recouvre sa position centrale, voire sa fonction axiale non seulement dans le paysage berlinois mais peut-être aussi dans celui d'une politique globale européenne. Elle est un point culminant dans l'Histoire européenne d'après-guerre, de même que ces sombres tableaux constituent un sommet non seulement dans l'oeuvre de Winfried Muthesius mais aussi dans l'ensemble de la peinture berlinoise d'après 1945.

MARIE-THERES SUERMANN

LES TABLEAUX « PORTE DE BRANDENBOURG » DE WINFRIED MUTHESIUS

Les travaux de Winfried Muthesius ne sont pas, de par leur thème, sans rappeler, dans une grande mesure, la citation de G. Bandmann « l'architecture comme indication du sens ». Ses approches imaginées se concentrent souvent sur des bâtiments, en particulier des monuments, autant qu'on puisse les considérer comme des symboles d'un contexte idéologique, capables toutefois de déclencher des émotions. Florence, New York et Salzbourg constituent le premier degré lors de ces tentatives quand on considère avec quel engagement et quelle énergie Muthesius a relevé un défi aussi particulier que celui de représenter un Berlin divisé d'une manière encore si brutale au début, à sa coupure douloureuse, la Porte de Brandebourg.

Ce thème a été depuis 1982 au centre des préoccupations de cet artiste, né à Berlin. C'est ainsi que de 1989 à 1991, 38 œuvres ont été réalisées, on peut désormais considérer que la série est achevée. Le défi pour lui résultait aussi du fait qu'il avait été fait abstraction de la fonction originale de cette porte chargée d'histoire et qu'il s'agissait d'en concevoir une impression dialectique.

Selon la situation politique et géographique de son observateur, le bâtiment pouvait, jusqu'en novembre 1989, représenter la porte ouvrant sur la liberté/absence de liberté, dans la conception occidentale, ou bien la porte menant vers la dictature/la libération socialiste des contraintes capitalistes : un monument de deux idéologies opposées.

Muthesius soumet dans ses tableaux ce symbole à une analyse critique. Il prend ses distances, s'en écarte et commente à sa manière un état historique et son changement.

C'est ainsi qu'il compose d'abord sur place des séries de petits dessins. Sous forme d'ébauches spontanées, des structures composent un assemblage : de larges traits noirs lui confèrent pondération et forment une fixation. Ils réapparaissent dans les tableaux sous forme de larges bandes verticales et horizontales. Leurs variations en accentuent l'intensité. Les éléments de structure de la Porte de Brandebourg avec ses six piliers et son entablement imposant, couronné par le quadrigue demeurent des moments susceptibles d'être associés.

La tension qui se dégage des tableaux provient à la fois du contraste des nuances de couleurs claires et sombres et de la technique de peinture utilisée. Les premiers tableaux de la Porte de Brandebourg ont une légèreté atmosphérique qui leur est propre.

Les teintes claires en gris-blanc-bleu confèrent à la surface du tableau un aspect très transparent et accentuent l'impression imaginée de profondeur. Le bleu est finalement abandonné au profit du contraste clair/obscur.

Muthesius utilise à cet effet une large brosse avec laquelle il applique sur toute la toile, recouverte d'une première couche claire, de nombreuses couches qu'il superpose spontanément et généralement. Ces bandes de couleur noire ou grise sont en soi des éléments de peinture. La différence d'épaisseur des couches appliquées et les traces des poils de pinceau font acquérir au tableau une structure intérieure vivante. Les traces de peinture, les taches et les gouttes se correspondent entre elles. Un effet de fragilité et de contingence prend forme. Alors que les bandes peintes qui recouvrent la surface suggèrent une profondeur spatiale et concrète, semblables à de lourds éléments d'architecture en forme de poutres, les traces de peinture accentuent elles, le lointain et le vide, concept spatial de philosophie orientale.

Les grandes surfaces peintes en noir abritent des dessins architecturaux. L'artiste les a écrasés de sa hampe dans la peinture encore fraîche, ce qui donne une cohésion aux éléments isolés qui seraient « sinon par trop aériens » (Muthesius). Ils obstruent, tels un grillage, la vue et l'accès à l'observateur – une distance significative par rapport à la nature symbolique du sujet s'exprime ici.

La distance et le caractère instable de la situation trouvent leur expression grâce au plan incliné,

caractéristique des tableaux de la Porte de Brandebourg peints par Muthesius jusqu'à la fin des années 80. La fragilité de ce plan cesse par analogie avec les événements politiques. Le parti pris historique pour l'une des idéologies confère aux structures une densité et une compacité de plus en plus grandes. L'artiste peint loin de lui la Porte et, après avoir pris une distance émotionnelle, la recouvre de peinture: ce n'est qu'à ce moment qu'elle a l'air murée.

Le dernier tableau de cette série représente une porte très rétrécie sur une toile très sombre dans sa totalité, de caractère dénégatoire. La situation se présente sous la forme d'une arène entourée de grādins: signe qu'il continue à s'y dérouler une lutte.

GEORG LECHNER

PATRIMOINE CULTUREL, OEUVRE DE L'HOMME

Les grandes guerres dévastatrices de ce siècle n'ont pas eu pour seules conséquences le meurtre de plusieurs millions d'êtres et l'anéantissement brutal et cynique de biens culturels traditionnellement reconnus. Elles ont amené l'homme à douter de lui-même. L'horreur voisina soudain, en Allemagne, avec les hauts lieux de l'art classique: Buchenwald se trouve près de Weimar, Dachau près de Munich. Des trésors artistiques qu'on avait mis en lieu sûr, à la campagne, revinrent quasi honteusement dans ces villes où des êtres humains avaient massivement servi de cibles à des armes meurtrières. A la différence des objets d'art, les hommes, eux, ne purent faire l'objet de la restauration due au patrimoine. Le monument historique cède la place au monument commémoratif ou disparaît complètement. De tout temps, lieux privilégiés pour les monuments historiques, les grandes places de ce monde ont été et continuent d'être imprégnées de sang et de désavouer leurs héros: Place de la Bastille à Paris, Place Rouge à Moscou, Place des Héros à Vienne, Place Tien-Anmen à Pékin. C'est ainsi qu'on peut lire, dans le roman «*Adenauerplatz*» de F. G. Delius «qu'il n'y avait aucun monument à contempler sur cette place. Elle était affreuse et rien d'autre». Dans «*Tirer la langue*», de Günter Grass, «Netaji, le héros malchanceux, chevauche, tout en bronze, au Nord de Calcutta, sur un trop petit cheval doté d'une grosse tête». La restauration de motifs de la Renaissance dans un immense château sert de prétexte à Libuse Monikova, dans son roman «*Die Fassade*» à dépeindre toute l'absurdité d'une fresque monumentale de ce théâtre du monde dont la façade ne cesse de s'effrater. L'Arc de Triomphe à Paris, la Siegestor à Munich ou la Brandenburger Tor et son Quadriga de la victoire à Berlin – quelles victoires de l'homme sur l'homme perpétuent ces monuments néoclassiques et seront-elles un jour périmées? La symbolique de la «Porte» matérialise non seulement la marche vers la victoire, mais encore la frontière entre la vie et la mort, et aussi ce passage à la mort sans lequel aucune victoire ne saurait jamais être remportée.

Si, de la Chine à l'Egypte, les soins dont on entourait les défunts servirent toujours de référence et de modèle pour la préservation et la conservation, les cadavres trouvent, en notre siècle, leur dernier tourment dans ces fosses communes que leur a creusées l'Europe ou bien dans ces lambeaux de chair, vestiges recueillis lors d'accidents omniprésents. Si, par le passé, les biens culturels ont été transmis grâce aux manuscrits et incunables précieux conservés dans des réceptacles artistiquement décorés, on les trouve aujourd'hui dans des livres de poche bon marché ou dans des emballages quelconques. Là où la post-modernité met à disposition toute vérité philosophique, religieuse, scientifique et artistique et s'en remet à la subjectivité, la préservation et la restauration de l'héritage culturel risquent d'appartenir au domaine de la nostalgie.

Notre époque est caractérisée par la dissolution des mythes: la «muséalisation» illimitée, la peur collective face à toute forme de disparition, la perte du sens de l'existence (le sens est une ressource qui se raréfie un peu plus chaque jour, selon Habermas), la soif de restituer, de restaurer, de réhabiliter au lieu de protéger et conserver, un théâtre du souvenir qui cherche le conflit permanent entre authenticité et rappel à la vie et l'idée fondamentale que tout se passe comme si tout avait déjà eu lieu.

Autrefois, en Asie, la mesure de tout héritage culturel était l'horizon de l'expérience humaine et vécue et non l'invention technique. Il n'y avait donc ni musée, ni méthodes de conservation au service d'elles-mêmes. Chaque génération devait, comme le recommandait Goethe, reconquérir son héritage culturel si elle voulait le posséder. Ce qui excluait indifférence et gratuité. De même en Occident: Bach n'a pas survécu, en effet, parce que l'on possédait des partitions de son oeuvre – il y en avait également pour bon nombre de ses contemporains aujourd'hui tombés dans l'oubli – mais parce que des musiciens des générations postérieures ont apporté à l'interprétation de ses œuvres leur propre passion.

Si aujourd’hui l’architecture ne se sert d’époques entières que comme éléments interchangeables auxquels elle renvoie, si les images de Buddha et du Christ réapparaissent comme de quelconques éléments décoratifs dans les restaurants, alors, c’est que l’heritage culturel, oeuvre de l’homme, s’est séparé de son créateur. Finalement, pour qu’un jour la beauté de l’homme épouse à nouveau la beauté du patrimoine culturel, il faudra non seulement placer l’oeuvre d’art sous protection historique, mais bien l’homme lui-même.

REINOLD HARTMANN

SOUS LE CIEL DE CENDRES DE L'HISTOIRE ...

C'est courir un risque que de vouloir décrire à travers une démarche artistique ce qui est trop connu. La Porte de Brandebourg paraît trop familière et trop diverse. Parce que la plupart des observateurs associent cet édifice chargé de symboles à des événements et des souvenirs, ils considèrent qu'ils le connaissent et s'en font à priori une représentation. Qui, à sa vue, n'entend pas des cris de victoire patriotique, qui n'aperçoit pas des étendards, des banderoles, des drapeaux et des défilés? Ou qui ne voit pas des flâneurs tranquilles, l'affairement quotidien des temps passés et nouveaux?

Sous le ciel de cendres de l'Histoire, Winfried Muthesius nous présente le plus allemand de tous les édifices. Coincé entre la masse de nuages et le mur, il s'impose à l'oeil de l'observateur. Ce n'est qu'avec peine que les colonnes et la charpente soutiennent la construction. Tout est possible: elle peut tenir solidement debout, chanceler, se fracturer, s'effondrer. La force de la pesanteur n'obéit presque plus aux lois de la physique. Dans de nombreuses représentations de la Porte de Brandebourg, haut et bas, ciel et terre sont interchangeables. Une palette réduite et la disposition presque sans perspective des éléments constructifs laissent tout effet de profondeur en suspens. Le ciel, la porte et le mur sont présents en même temps. Par quelques coups de pinceau, Muthesius incline la scène représentée, l'agit et la met en mouvement. La toile circonscrit à peine le déroulement du tableau.

Les représentations de la Porte de Brandebourg proposées par Muthesius sont des déflagrations. Pourtant l'arbitraire ne régit jamais l'oeuvre. Chaque tableau particulier presuppose une investigation fouillée du sujet traité. Les dispositifs architectoniques sont étudiés, de nombreuses esquisses sont réalisées. Tout cela appartient à une pénétration méditative de l'objet. Seul une concentration mobilisatrice et un instant de grande excitation intérieure rendent possible ce processus spontané de libération. La tension se décharge grâce à des coups de pinceau larges et comme esquissés. Les interventions de la raison ne sont pas permises. Le tableau s'ébauche de lui-même, dicte le rythme et la vitesse met en place les proportions et invente l'espace.

Les tableaux de la Porte de Brandebourg enserrent le spectateur dans leurs rapports forces-espace, elles l'entraînent dans le déroulement intérieur de la toile. Ou bien c'est le contraire: la sombre représentation surgit et attaque le spectateur. La distance avec ce qui est représenté s'est dissipée. Des associations naissent librement dans l'esprit de l'observateur. La Porte de Brandebourg devient bête féroce et menaçante, ténébreux mémorial, ou bien encore fragile esquisse de la volonté de survivre.

Pourtant les tableaux de Muthesius ne nous livrent ni identification, ni interprétation. L'encombrant édifice oppose toujours un refus aux tentatives d'explication rapides et plus ou moins bien intentionnées. Le connu paraît étranger et l'inconnu familier. Les toiles de Muthesius ne font qu'indiquer et demeurent dans le domaine du possible. C'est pourquoi elles rendent sa liberté au regard: nous voyons la Porte de Brandebourg pour la première fois.

JÖRN MERKERT

CONCEPTUAL CITY SCAPES
OR:
A FEAST FOR THE EYES

The New Paintings by Winfried Muthesius

The paintings by Winfried Muthesius capture the viewer and pull him right into the painting. At the same time they are impervious, almost forbidding. They come into our presence quietly, like snow covering and muffling the noises of a city; yet under this cover the permeating, vibrating energies are felt ever more intensely.

At first we see a far reaching, almost dramatic gesture which structurally articulates and dominates the canvas with broad brushstrokes. At the same time quick traces of the brush leave an effervescent staccato of tiny droplets which dissipate into small stains and are finally lost in the vastness of space – like an eruption of great forces, bursting out only to fade quietly into a lingering, floating transience. Both belong together: the edifice built from great gesturale strokes of the brush which hold together in fragile balance, and the dematerializing, into minute particles dissipating energy contained in the painting's open space.

These seemingly contradictory, yet interrelated modes of expression are again sensuously intimated in the color itself. The black and white, the mother pearl grey, the rare and precious carbonite blue appear in sharp and sudden flashes of contrast as well as in gentle modulations of hues.

Especially the paintings Muthesius completed after 1988/89 show an increasing abandonment of color, yet not of coloration. He has banished the once so important pink in all its endless gradations from his palette. Also forgotten is the ochre. The blackish green has turned into a cold, sonorous, rarely used, anthracite glistening, icy blue. At first sight this seems to result in a loss of atmosphere, of impressionistic moods associated with landscape painting. The light in the colors of those earlier paintings had been so "natural". Now his pictures are more severe and earnest, rarely imbued with that earlier quiet, light serenity.

In an obscure way, however, the meditative power of these paintings has been greatly increased by the strict reduction of the palette. Black is not merely black, white is not merely white. These non-colors are broken and modulated into all possible shades of grey and thus brought to resonate. In addition to the multitude of hues we encounter masses of pure black and pure white. Depending on the eye's path, they appear velvety soft, tarry glistening, brushed matt, stone hard, glassy transparent, fragantly hazy ...

We could get lost in the exploration of the rich nuances and the preciousness of these paintings, an astonishing phenomenon considering the fact that this young painter resumes a path we thought had ended in the 1950's. American abstract expressionism (especially the latest Muthesius paintings recall the gestural structures of Franz Kline), German informel and French tachism are the intellectual references for his form of expression. Is Muthesius then charting well-travelled ground? Perhaps. But it is obvious that he has been able to stake out his own unmistakable position in this terrain. Despite the many references he has not gotten lost in similarities but has developed his own pictoral language in both color and form.

For one should not be deceived. Muthesius does move from the seemingly familiar into new, uncharted territory. It is not his intent – though he uses all the familiar means to that end – to explore, out of a sudden whim, his own hidden inner self and to make it visible on canvas through a process of reflexive testimony. Associations, pictoral references to the external reality simply do not appear. He is also not interested in translating some invisible driving force in our existence into a

concrete counter image by way of some abstract mode of expression. At the same time elements of all of this are present in his painting. Still it has little to do with the boundless formulations of abstract expressionism, particularly the all over painting of Jackson Pollock. Nor is the abstract gestural expression compressed into the pregnant form of psychic improvisation as with Hans Hartung. Perhaps the landscape experience, as with Willem de Kooning, most often enters into his work. Yet we encounter landscape not in a naturalist sense, with all of nature's secret processes, changes and moods, nor do we experience man as an integral part of nature. As in the work of Franz Kline, the structural images do not extend beyond the pictorial space, visualizing, as if in excerpts, the endless continuation of an imaginative space. Muthesius creates with almost traditional, purely painterly means, an autonomous, non-perspective interaction of planes, which as visual, spatial construct could only occur on the surface. The architecture, which has been relieved of all realist perception comes together into a figure that rarely touches the edge of the painting. More often it appears as a self-centered, floating image – like a fleeting apparition destined to disappear or change its form at any moment. This transience forms an interesting contrast to the fragile, yet firm interconnection among the various pictorial elements.

The constructive austerity we have observed in Muthesius' paintings contains in its spontaneity an almost brittle fragility and conceptual coolness which we have earlier sought to define as forbidding and hermetical. It finds its painterly expression in the contrast between architectonic gesture and the energetic dissolution of small particles, and in terms of color, in the reduction to black and white.

Now that we have sought to define the characteristic and unmistakable position of Winfried Muthesius within the field of abstract expressionist painting, he puts us onto the trail of his artistic intention by yet another irritation. The unequivocal titles of his paintings simply name famous buildings or cityscapes: "World Trade Center in New York", "Skyline of Manhattan", "Brandenburg Gate". The viewer is left to his own recollection of images. Putting that image and the claimed motif into perspective, if not into congruence, raises within ourselves a perceptual conflict which corresponds directly with the conceptual intention of this art. Muthesius offers no escape from, or solution for this conflict. Not even the most indulgent viewing will provide the immediate satisfaction of recognizing external similarities.

It seems at times as if this conflict is intensified even further. From time to time we discover abbreviated forms, as open and gestural as the paintings themselves, scratched into the wet paint with only a few lines. They seem to point directly, though not conclusively, to the motif, as if to tell the viewer that it is this building or that cityscape. However there are further signals, not that they were needed, that the painting is not about the reproduction of a motif.

It may be useful at this point to recall the artist's method of approaching his theme. It may come as a surprise that Muthesius, in a seemingly very old-fashioned manner, scouts the city with his notebook and records brief graphic "impressions" of his motifs in rapid sketches. With only very few lines he takes down an open, fragmented network which is already removed from reality, yet still within the realm of the recognizable. At the very beginning of the creative process it becomes apparent that it has nothing to do with reproduction and only very little with the capturing of moods.

The psychic improvisation of the spontaneous recording which abstract expressionism has taken from surrealism and turned into its central modus operandi is also at the heart of Muthesius' painting. For him, however, it is not a mere instrument to sound out the areas of the subconscious and to transmit them into visual expression. On the contrary, Muthesius exposes himself to reality, to the most precise reality found in any city, the reality of architecture. He subjects himself from the very beginning to the conflict between the exact, immediate perception of a motif of which everyone has his own recollection, and his own individual, spontaneous, unfiltered protocol of perception.

The complexity of this seemingly banal situation and that of the intellectual position put forth in these paintings becomes apparent if one recalls the fact that the exactitude of architecture is percep-

tible only through other means: through descriptive language, through drawings, plans and measurements, through multiple reproduction in drawings or in photographs. Many forms of translation are necessary to approach an object in a universally intelligible form, and yet they remain mere approaches.

Muthesius uses painting as the instrument with which to take command of the architecture for himself. It is in the nature of the object that this will not lead to a forever valid representation. Therefore the object of his painting is not the edifice itself, not even in its most abstracted or interpreted form, but the process of inner and external perception which corresponds directly with the open and controlled coincidental form of his artistic means. He looks to his motif, as we have seen in his course of action; at the same time he limits its importance as an object of reality. The notes from the streets are formulated in the studio into long series of watercolors and gouaches, following the autonomous laws and means of painting. Remaining formal similarities are further dissolved in the open, creative context, divorcing themselves from the object as abstract gestures but preserving the means of expression gained from the motif. They are in turn further intensified by the materiality of the color, its flow and dispersion, and by the added inscriptive overlay.

As it should be in the art of painting as an intellectual process of expression – the motif is given a new position. The floating, fragile balance we observed among the various elements in the painting is the exact visual correspondent to the fleeting perception which involves all senses, not only those which can be subjected to rational control, but also those which are conditioned and controlled by our subconscious. Again we encounter one of Muthesius' characteristic contradictions, this time the concurrence of the conscious and the subconscious. Or having him describe the unambiguous and harsh exactitude of architecture with expressionist, fluid means.

In the artistic synthesis of multiple theses and antitheses at various levels we recognize his method of achieving a not entirely hermetic image of the experience of reality through a holistic and dialectic approach. It explains the conceptual coolness of his paintings and reveals his reserve as a careful probing. It exposes at an intellectual level the terrain that international abstract expressionism never entered and only he has explored. Winfried Muthesius works with extraordinarily subtle and cultured painterly means. He achieves a precious and fragile coloration which is indeed a feast for the eyes.

HEINZ OHFF

A EUROPEAN LEITMOTIV

The Brandenburg Gate is a recurrent theme in the artist's entire work. Winfried Muthesius is a Berliner and obviously one of the more perceptive ones. For a Berliner the Brandenburg Gate is more than a landmark. It contains the ups and downs, the highs and the lows in the changing historical fate of the city. For a Berliner born in 1957, such as Muthesius, it must have been a symbol of Berlin's division and isolation. He was barely four years old when the Wall was built. Henceforth the Brandenburg Gate stood in a no man's land, not to be reached from East or West, in a dividing zone between two German-speaking nations, expected to endure for all times.

In 1982 this symbol of a seemingly eternal division appears for the first time in Muthesius' work, two years before he has his first exhibition. It has an immediate and strong presence. There it stands in strong colors, though architecturally not quite exact, its lines broken as if the building lay under water, yet easily discernible to the viewer.

At that time Muthesius began his long series of cityscapes which at first dealt with his home town Berlin but in the course of a decade soon extended far beyond to include Paris, Salzburg and New York. He does no portray squares or buildings as vedutes but combines visual impressions with historical experiences. He paints the atmosphere, the *genius loci*, not the shapes and contours so easily remembered from postcards and photographs.

In 1984 he returns to his preoccupation with the Brandenburg Gate in the heart of Berlin, placed at the core of the city's division. But by now the colors in his paintings have dissolved into an overwhelming, overspreading, irradiating white. As a result the building appears dematerialized, it only exists as an ideal image. In it there is no Wall, it is displaced, dissolved as if by the power of a magic wand. The final work in this series – the Brandenburg Gate's ultimate extraction from reality, so to speak – has found its telling and rightful place in the Berlin Museum.

Five years later Muthesius started another series on that same theme. The historical situation was still unchanged. Yet even before the turning point and the downing of the Wall, but certainly thereafter, new visions appear. The gate seems to have grown. It covers the entire canvas, pitchblack and well-nigh oppressive. The traces of color, of blue which were still visible in one of the diptychs, disappear entirely. The walls are consolidated into a heavy black, i. e. they seem to have imploded or exploded in a process of change: the Brandenburg Gate has reemerged out of the sea of history as something that suddenly, at times even threateningly, stands in our way.

One need not get further into the Gate's symbolism, just as Muthesius denies having a gift of prophecy (after all he did project the waning of the Wall in his 1984 paintings). His paintings are surely not allegories. And yet, from the problems of reunification to the renewed anxieties of other European nations in the face of a preponderant German state, all sorts of political and cultural issues come to the fore which may be contained or in some ways related to this symbolism.

During my visit to Muthesius' studio Georg Lechner from Paris showed up quite unexpectedly and was confronted, in every sense of the word, with the large Brandenburg Gate paintings. He noted that the artistic process had run counter to the historical – from the light and liberated to the heavy, oppressive, walled image. Such a sequence might again tempt art lovers, historians and Berlin scholars to reach for new theories which may be evident, but are not to be discussed here.

In any case, the Brandenburg Gate has regained its central, axial position in the city and even in the European political landscape. This constitutes a climax in post-war European history, just as these paintings represent a culmination in the work of Winfried Muthesius and in post-war Berlin art.

MARIE-THERES SUERMANN

THE BRANDENBURG GATE PAINTINGS BY WINFRIED MUTHESIUS

Winfried Muthesius' works recall the theme of "architectures as vessel of meaning" (G. Bandmann). His pictorial approaches concentrate on buildings and, in particular, on monuments, inasmuch as they can be viewed as symbols of an ideological context and, at the same time, are able to elicit emotional responses. The paintings of Florence, New York and Salzburg must be viewed as an early stage in this attempt, especially if one considers the energy and commitment with which Muthesius has risen to the extraordinary challenge of dealing with the still brutally divided city and the Brandenburg Gate, located at its most painful incision.

This theme has been a constant concern for the Berlin-born artist. From 1989 to 1991 he created a total of 38 works in a series which may now be considered completed. A part of the challenge for the artist lay in the fact that the original function of the historic gate had been abstracted and now had to be viewed in dialectic terms. Until November 1989, depending on the political and geographical stance of the viewer, the gate could be perceived either as a gateway to Western liberty / illiberty or as a gateway to dictatorship / socialist liberation from capitalist oppression – a monument for two diametrically opposed ideologies.

In his paintings Muthesius subjects this symbol to a critical analysis. In doing so, he distances himself and simply offers his commentary on a historical situation and its changes.

At the site he creates series of small drawings; in spontaneous sketches structures are recorded as frameworks; dark, wide lines serve as emphases and parentheses. They reappear in the paintings in the form of broad vertical and horizontal brushstrokes. Variations increase their intensity. The structural elements of the Brandenburg Gate, its six rows of pillars and its massive ledge crowned by the Quadriga remain discernible.

The tension in the paintings results from the strong light and dark contrast as well as from the painting technique. The first Brandenburg Gate paintings still have an air of lightness. The airy grey, white and blue colors give opaqueness and depth to the painting surface. Finally the blue is replaced by a purely light and dark painting mode. Muthesius moves with a broad brush over the light-colored painting ground, applying numerous layers in generous, spontaneous strokes. The broad black or grey strokes are painterly elements in themselves. The varying thickness of the color application and the traces from the brush itself give them an internal structure which is intensified by drops and stains and traces of paint. While the expansive, heavy beams of color suggest a concrete spatial depth, the traces of paint emphasize the vastness and openness of spatial concepts found in Eastern philosophy.

The large black color fields contain architectural drawings etched into the wet paint with the handle of the brush. They serve as a harness, holding the disparate elements together "which would otherwise be too loose" (Muthesius). At the same time they bar both view and access, creating a clear distance from the symbolic content of the subject.

The distance from and the instability in the situation find further expression in the slanted planes. They are characteristic for Muthesius' renderings of the Brandenburg Gate until the end of the 1980's. This fragility ends as the political situation changes. Analogous to the historical choice for one of the ideologies, the structures gain stability and density. The artist has put a growing emotional distance between himself and the gate by painting it shut. Only now does it appear walled in. The final painting in the series shows a very contracted gate in a gloomy, forbidding atmosphere. The architectural context presents itself as a ringed arena: here the struggle continues.

GEORG LECHNER

MEMORIAL

The great devastating wars of our century resulted not only in the massacre of millions and in the barbaric, willful destruction of cultural treasures, but called into question the species of man itself. In Germany, the centers of the classics suddenly found themselves in the immediate vicinity of places of utmost horror: Buchenwald near Weimar, Dachau near Munich. Treasures of art were returned almost in shame from their safe storage in the countryside to the cities where entire populations had served as mass targets for the most murderous of weapons and, unlike the objects of art, were not given adequate care or subsequent rehabilitation. Monuments turned into memorials or disappeared altogether. The squares and plazas of this world, traditionally preferred sites for monuments, were and still are drenched with blood and belie their heroes: the Place de la Bastille in Paris, Red Square in Moscow, Heroes Square in Vienna, Tien-Anmen Square in Beijing, . . . In F. G. Delius' novel by the same title "Adenauer Square lacked a monument to behold. It was simply shabby, nothing else." Günter Grass, in his Indian diary, describes "the ill-fated hero Netaji, all in bronze, riding in the Northern part of Calcutta on a horse much too small, his head all too large." Resorting to the past is turned into counterfeit mastery in Grass' novel "Die Rättin", "as if through resorting to the past a future could be created." Libuse Monikova in her novel "The Facade" uses the reconstruction of some Renaissance paintings in a vast palace as the pretext for an absurd monumental fresco and universal drama before an ever-crumbly facade. The Arc de Triomphe in Paris, the Gate of Victory in Munich, the Brandenburg Gate crowned by Victoria's Quadriga – what victories of man over man do these neoclassical monuments preserve and for how long? The symbolism of the gate not only signifies the march to victory but also the boundary between life and death, and finally, the passage to death without which no victory has ever been won.

While dealing with the dead, from China to Egypt, had always been the focus and model for all preservation and care, the dead of our century find their final unrest in the mass graves of Europe or as body parts gathered from disaster sites all over the planet.

While in the past cultural values were preserved in precious manuscripts and incunabula contained in artfully decorated receptacles, today's culture is found in cheap paperbacks, barren airconditioned vaults, electronic data banks or, as the seed for future life, in deep-frozen laboratories. As post-modernism puts all philosophical, religious, scientific and artistic truths up for disposition, leaving them to subjectivity, the preservation and restoration of cultural heritage is placed in the domain of nostalgia. Our time is marked by the dissolution of myths, by boundless musealization by the collective fear of all forms of extinction, the loss of existential meaning (meaning is a vanishing resource, says Habermas), by the urge to restitute, restore and rehabilitate instead of protecting and preserving, the drama of recollection constantly seeking the conflict between authenticity and replication, and by the basic notion that everything is to occur as if it had already occurred.

In Asia, the measure of all cultural heritage had been human experience not technological invention. There were no museums nor their methods of conservation or restoration. Every generation had its own cultural heritage, that it had to earn in order to have it, as Goethe suggested. This prevented indifference and willfulness. Just as Bach survived in the West, not because his scores were available – that was true for many of his now totally forgotten contemporaries – but because musicians of all generations personally committed themselves to the interpretation of his music.

While entire epochs are reduced to historical quotes in the architecture of our time, while today's cities are decorated to be those of the past, while images of Buddha and Christ serve as indiscriminate ornaments in our restaurants, man's cultural heritage has been divorced from its creator. In the end, reuniting them again will require that man himself be made the subject of historical preservation.

REINOLD HARTMANN

UNDER THE ASHEN SKY OF HISTORY ...

The artistic representation of a well-known object is a risky undertaking. The Brandenburg Gate obviously is one of those all-too-familiar and multifaceted objects. Almost every viewer has his own experiences and recollections relating to this edifice which is so laden with symbolism. He believes to know it well and indeed has created his own image. Who does not recall in its presence the patriotic hurrahs, the banners, flags and marching columns? Or perhaps remembers the quiet strollers and noisy bustle of past and coming days?

Unter the ashen sky of history, Winfried Muthesius confronts us with the most German of German architecture. Caught between masses of clouds and wall it projects itself toward the viewer. Columns and entablatures strain to maintain the structure. All seems possible: that it appear steadfast and solid, that it topple and fall, break up and disappear. Gravity seems to defy its own law. "Top" and "bottom", heaven and earth, become interchangeable in some of the gate's representations. The reduction of color values and a disposition of the basic structural elements that seems to defy perspective suspends all structural depth. Sky, gate and wall are all present at the same time. With only a few strokes of the brush Muthesius puts the entire scene into obliquity, motion and distress. The canvas barely contains the action.

Muthesius' images of the Brandenburg Gate are explosive discharges. Yet they are never arbitrary. The final work is preceded by an intensive study of the subject. Countless sketches and architectural studies all contribute to the meditative penetration. Only through the collected concentration and the momentum of spiritual excitement can there be this spontaneous process of release. The tension is finally set free in broad brush strokes. Rational interventions are not allowed. The painting now creates itself, determining its own rhythm, speed, proportion and spatiality.

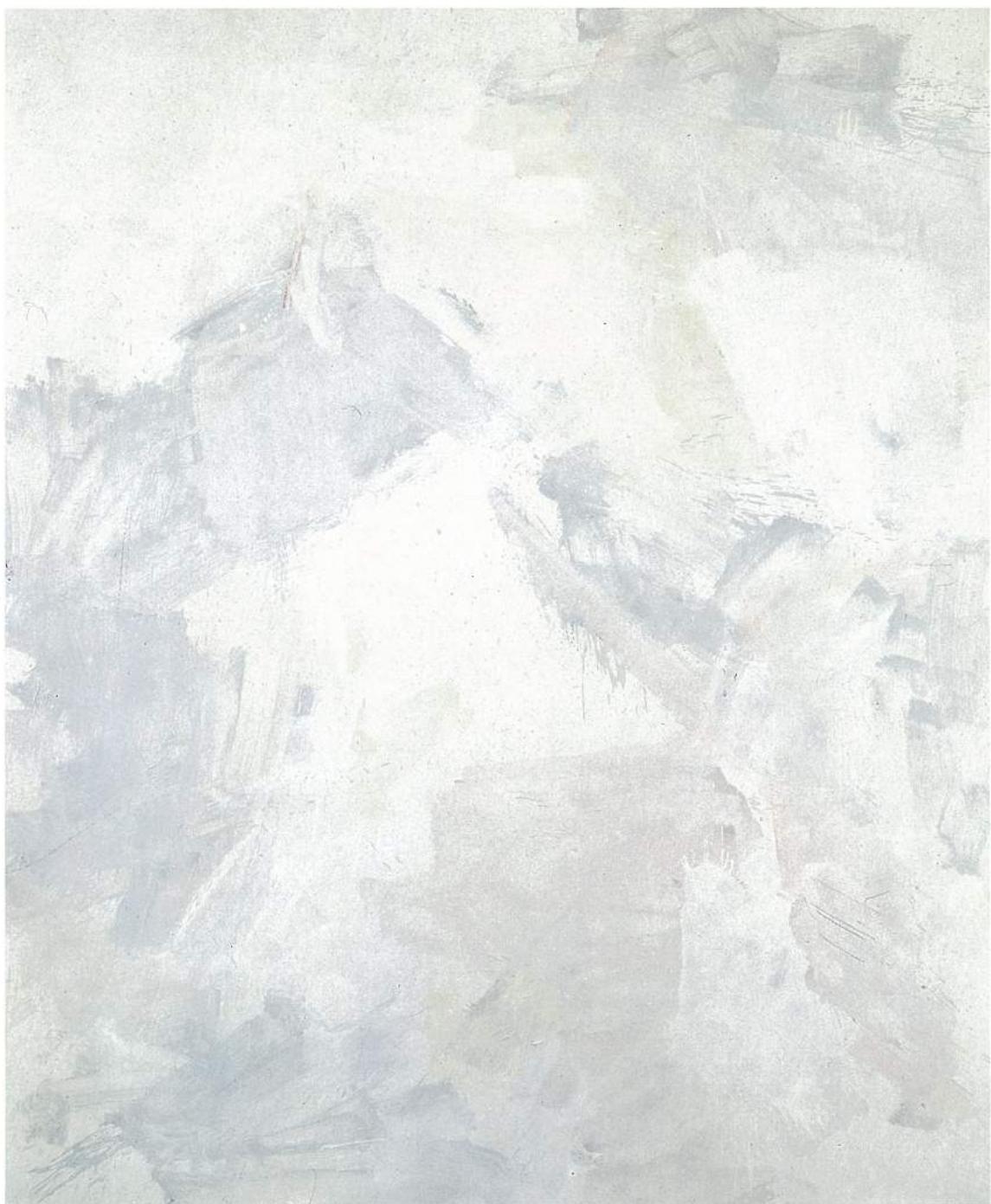
The Brandenburg Gate paintings involve the viewer in their spatial and power relationships; they draw him into the picture. Or to the contrary: the dark and obscure scenery strikes out and assails its viewer. The distance to the image is lost and associations are set free. The Brandenburg Gate becomes a menacing beast, a gloomy memorial, or a budding sign for a will to survive.

These paintings however refuse to provide identifications or interpretations. The unwieldy architecture still defies hasty, more or less well-meaning explanation. The familiar appears foreign, the unknown seems intimate. The paintings of Winfried Muthesius are merely insinuations resting in the realm of the possible. They reopen the vista: we see the Brandenburg Gate for the first time.

BERLIN – NEW YORK



Aus der Ferne
Berlin – Anhalter Bahnhof
Öl auf Holz, 250 × 200 cm, 1986



Berlin – Kreuzberg
Öl auf Holz, 150 × 110 cm, 1988



New York – Stadtlandschaft mit World Trade Center
Öl auf Papier, 85 × 125 cm, 1989



New York – Stadtlandschaft mit World Trade Center
Öl auf Holz, 200 × 250 cm, 1989





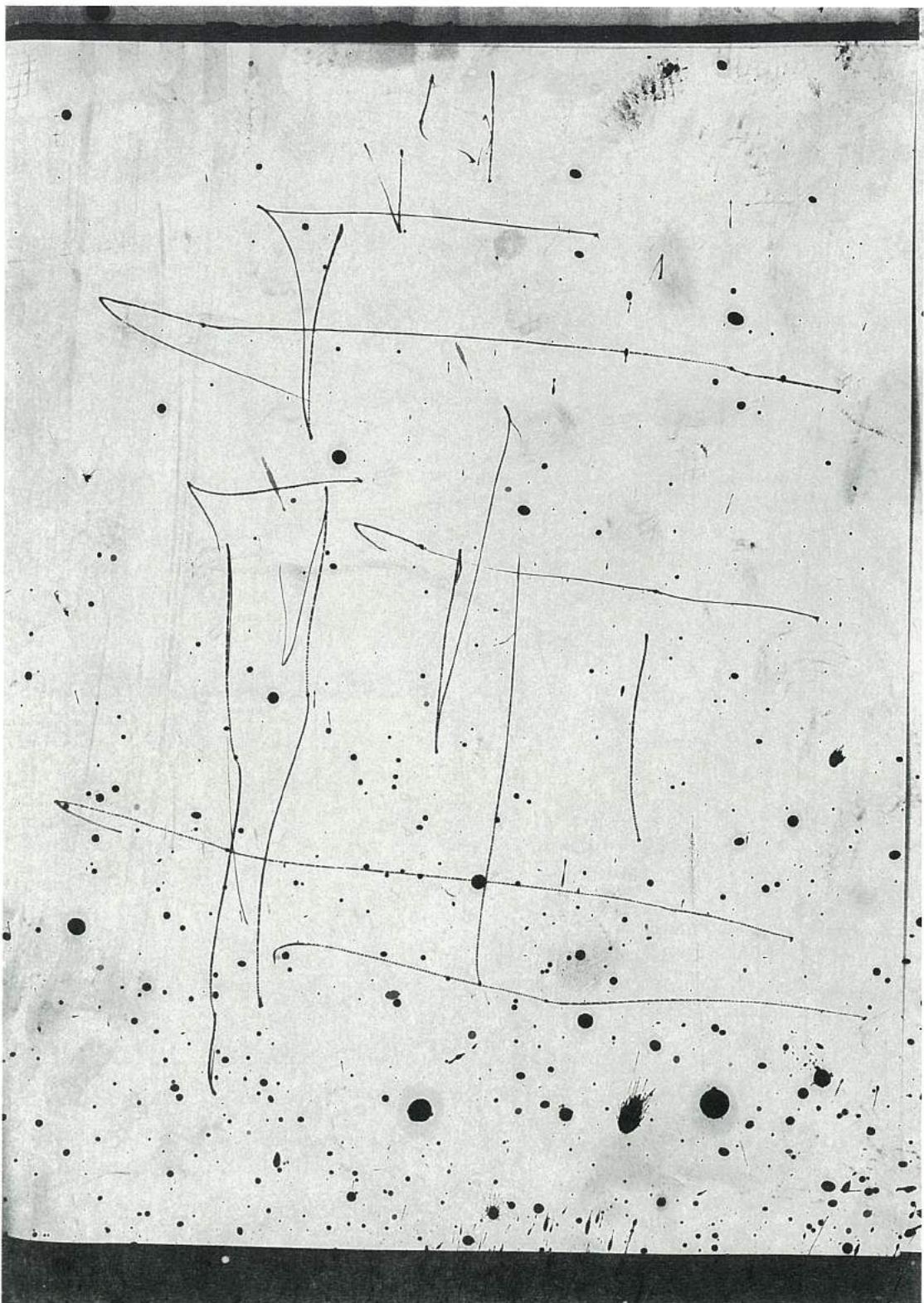
New York – World Trade Center
Öl auf Papier, 125 × 85 cm, 1989

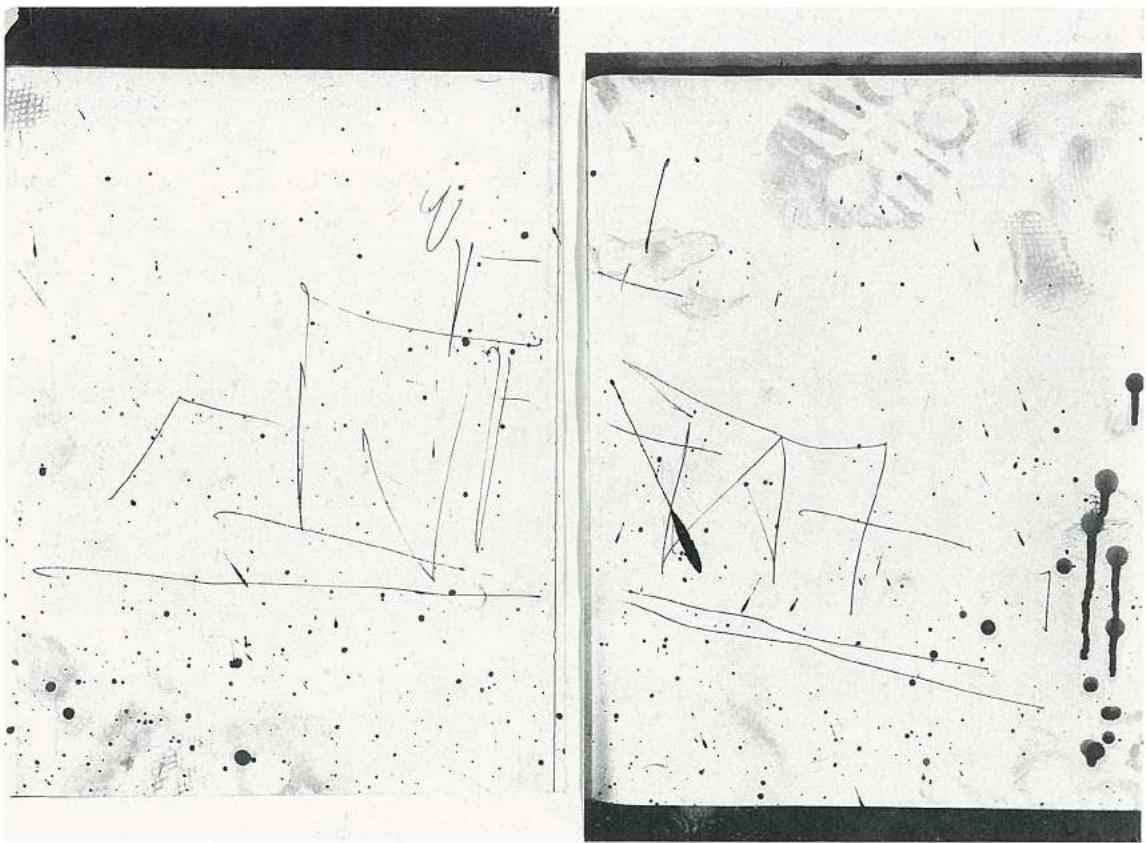


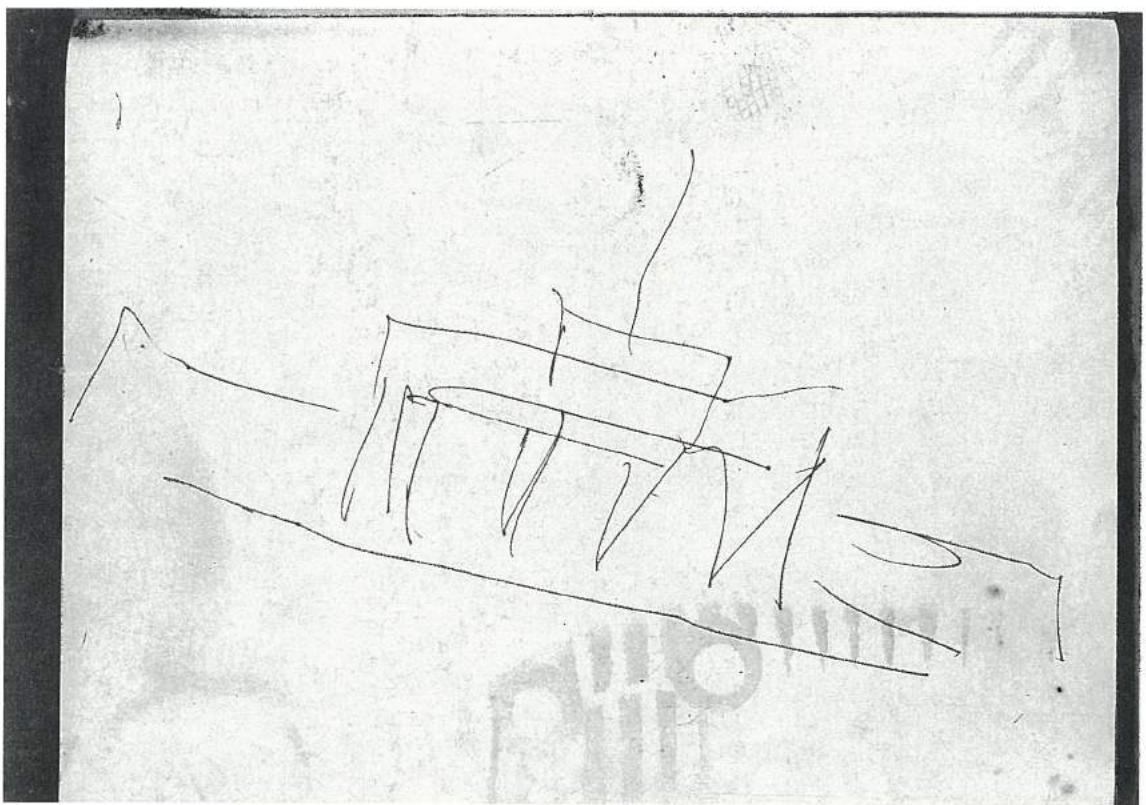
BRANDENBURGER TORE

S. 55, 56, 57
Berlin – Brandenburger Tor
Fotokopien aus dem Skizzenbuch, 1989

Berlin – Brandenburger Tor
Fotokopien aus dem Skizzenbuch, 1989









Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Leinwand, 170 × 200 cm 1989















S. 60/61
Berlin – Brandenburger Tor
Diptychon, Öl auf Holz, je 160 × 110 cm, 1989

S. 62/63
Berlin – Brandenburger Tor
Diptychon, Öl auf Leinwand, je 140 × 100 cm, 1990

S. 64/65
Berlin – Brandenburger Tor
Diptychon, Öl auf Leinwand, je 150 × 110 cm, 1990

Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Papier, 125 × 85 cm, 1989



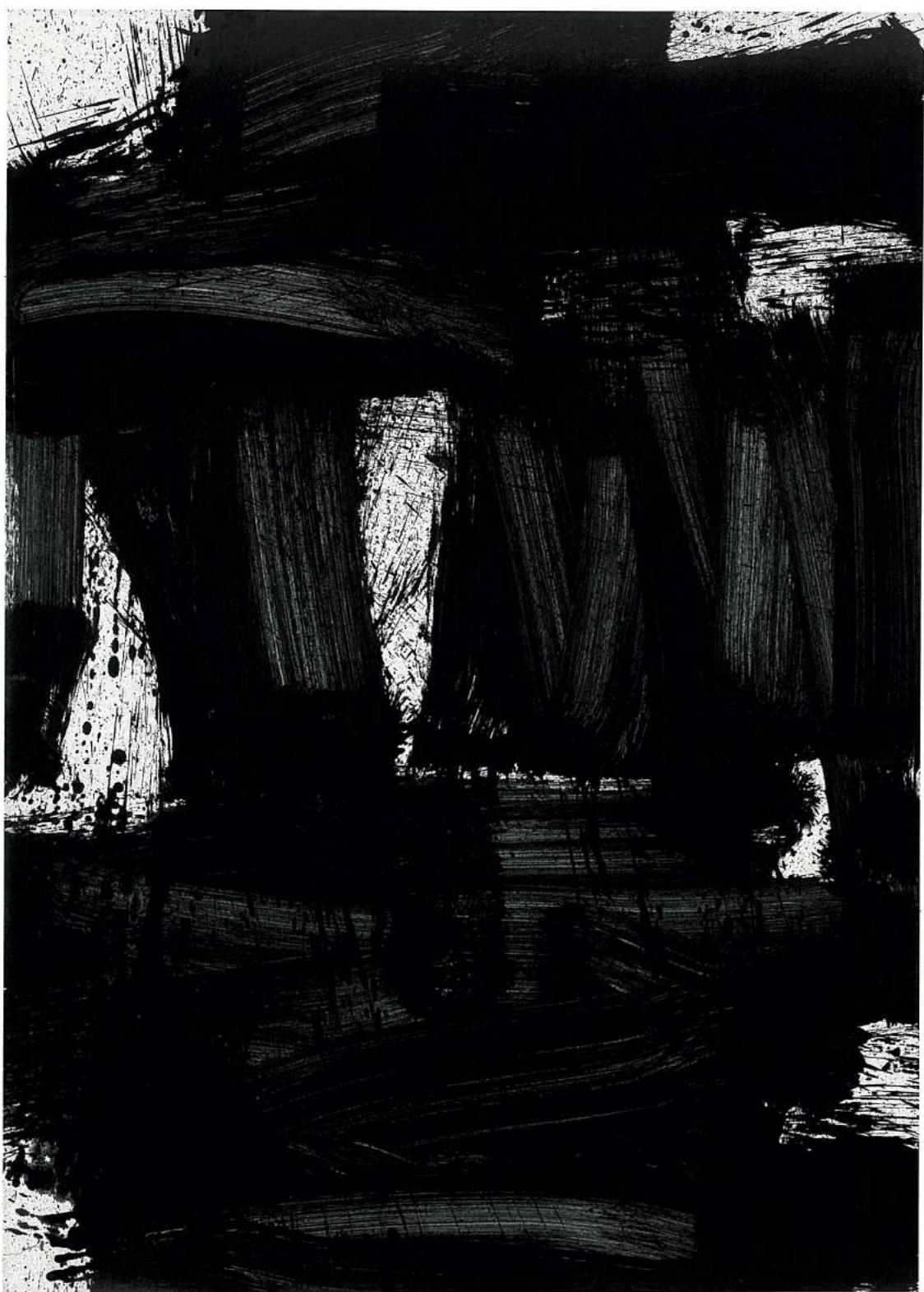


Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Papier, 125 × 85 cm, 1990





Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Papier, 125 × 85 cm, 1990





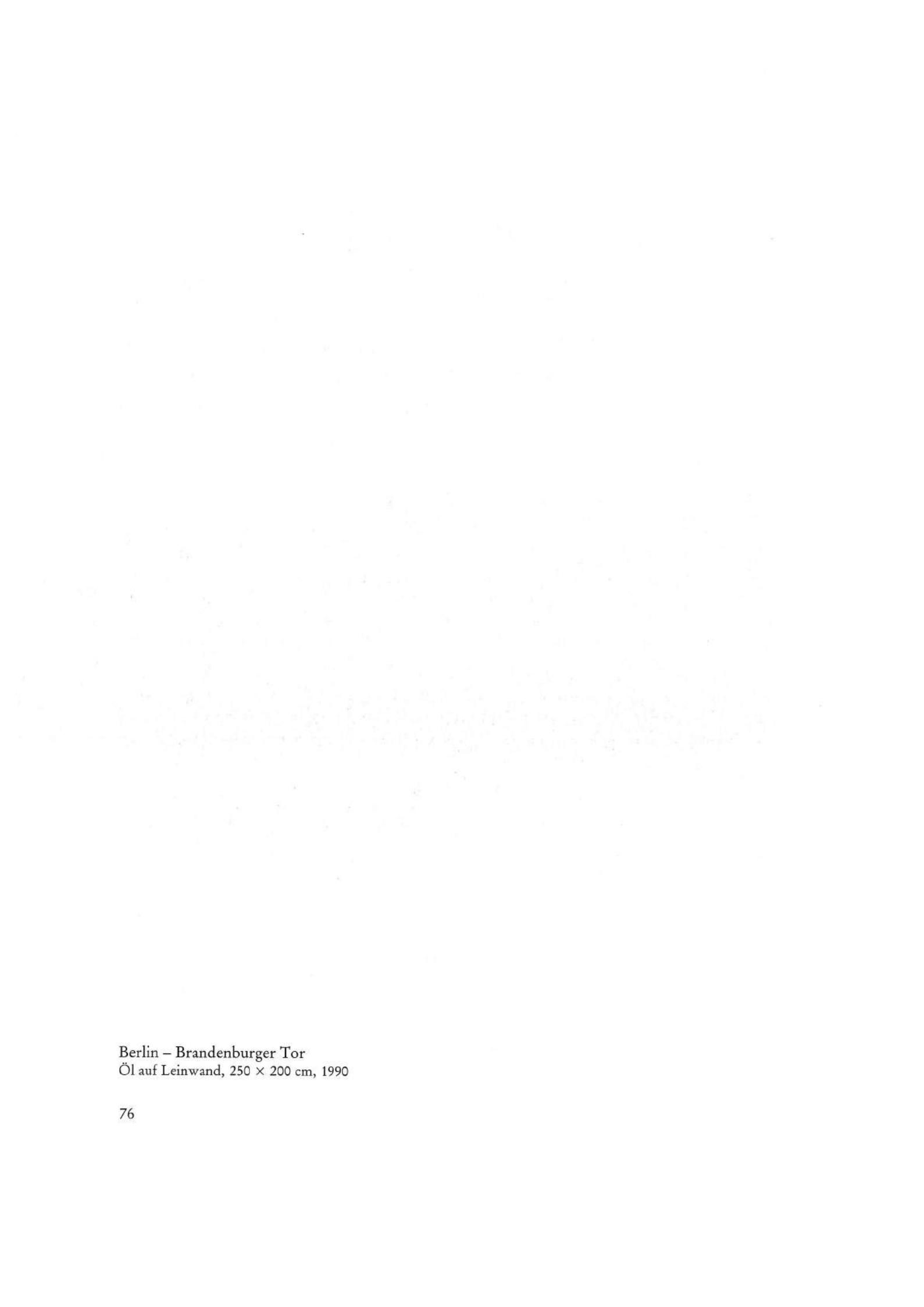
Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Holz, 160 × 110 cm, 1990





Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Leinwand, 132 × 98 cm, 1990





Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm, 1990



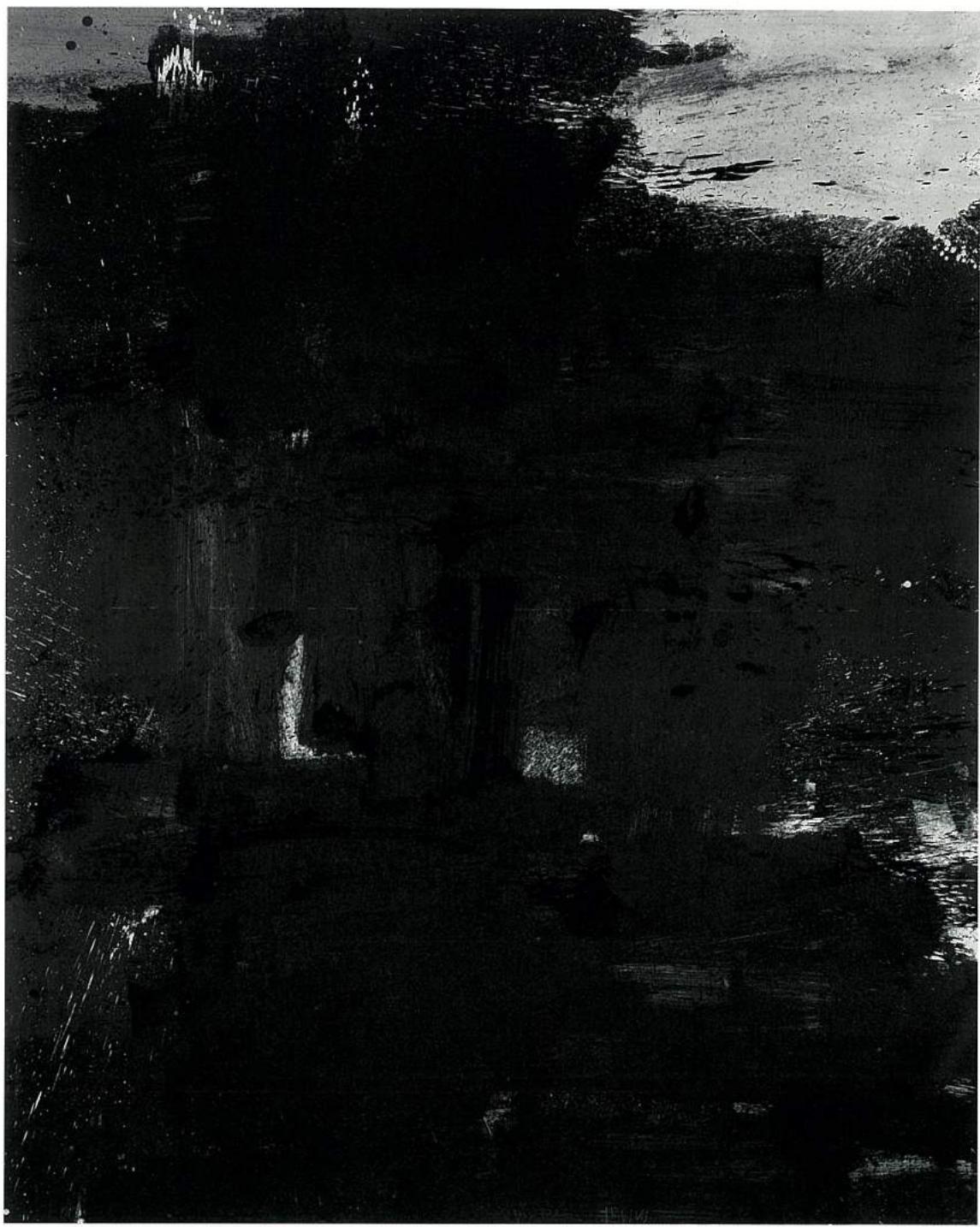


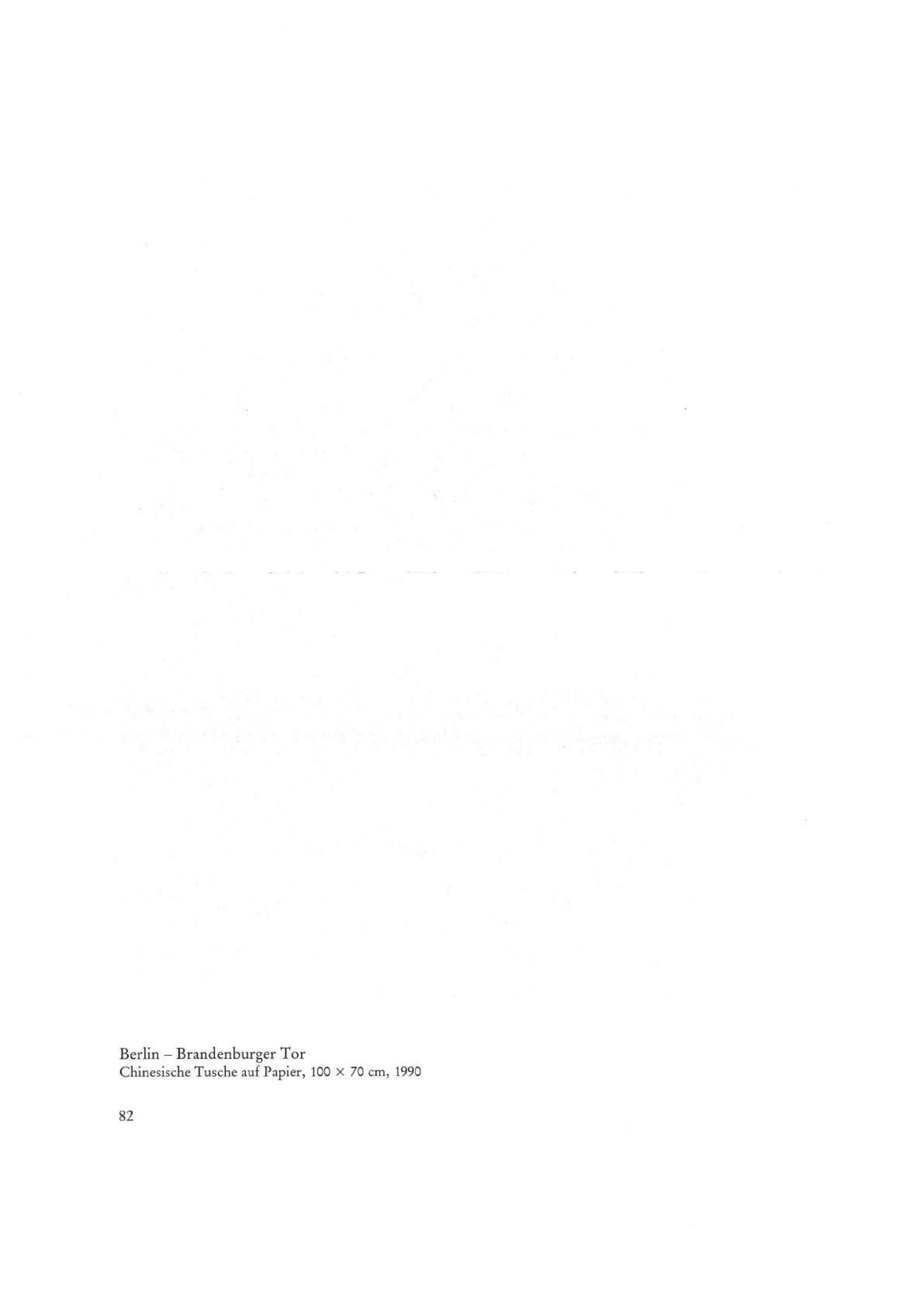
Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm, 1990





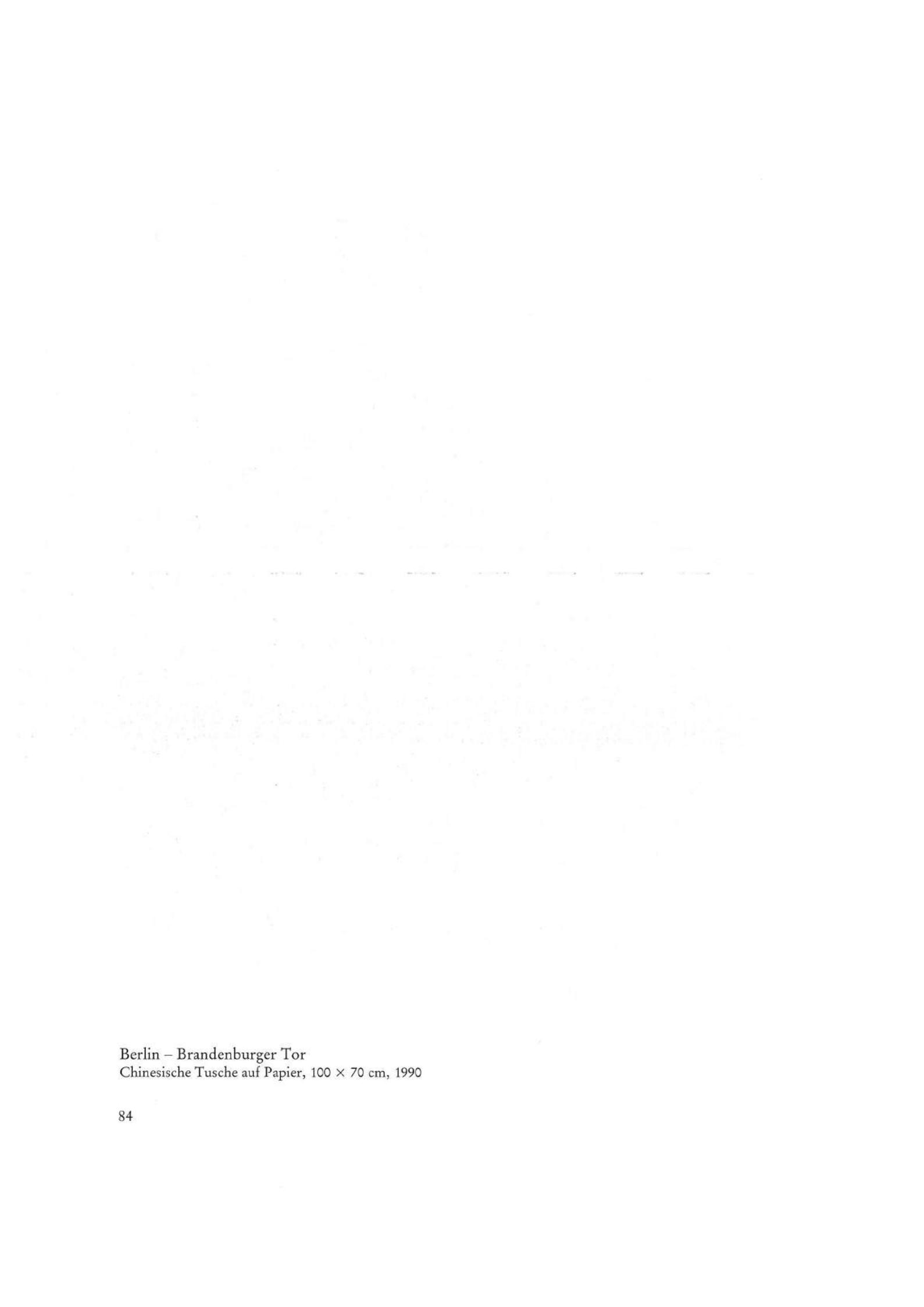
Berlin – Brandenburger Tor
Öl auf Leinwand, 250 × 200 cm, 1990



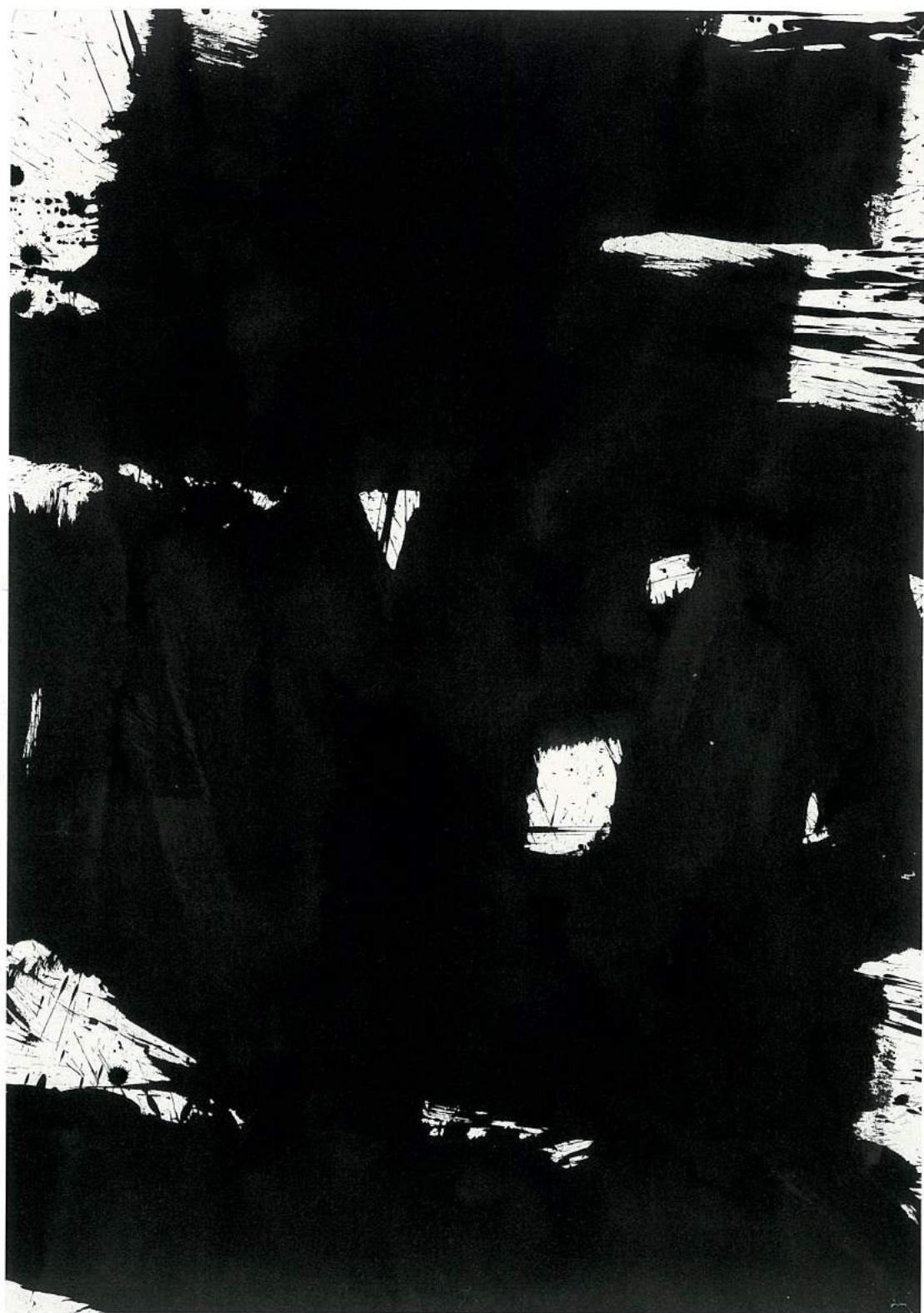


Berlin – Brandenburger Tor
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990





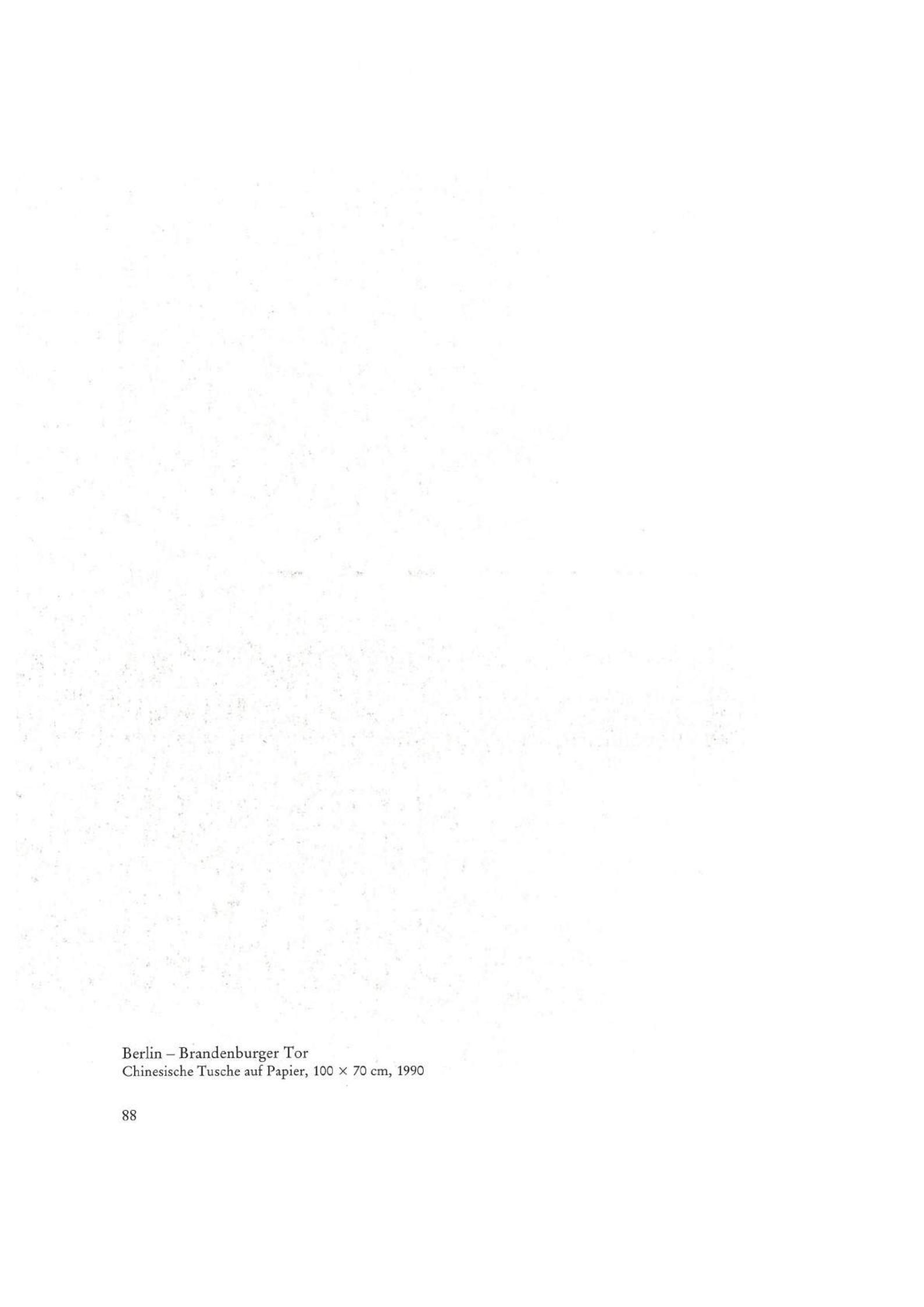
Berlin – Brandenburger Tor
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990



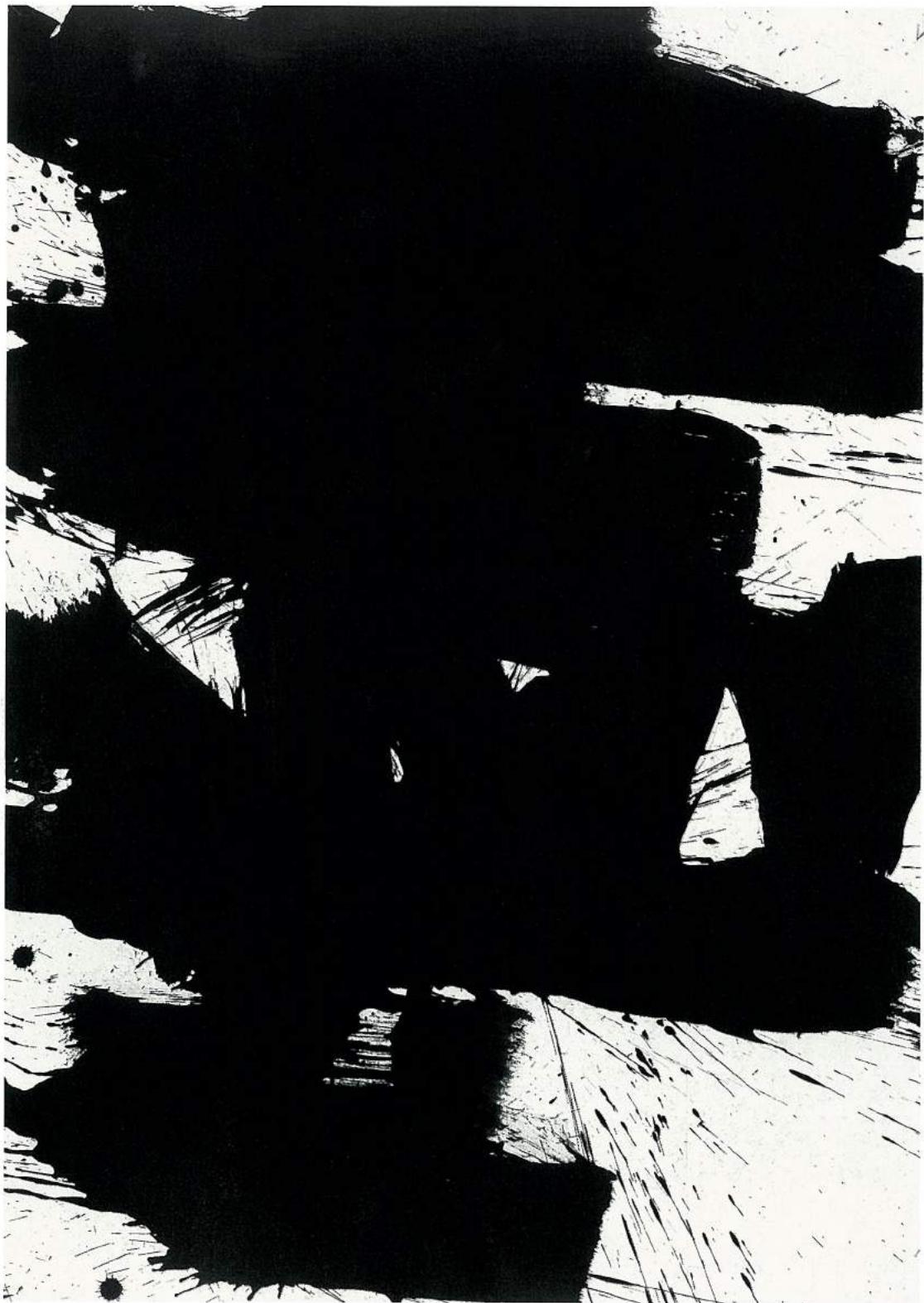


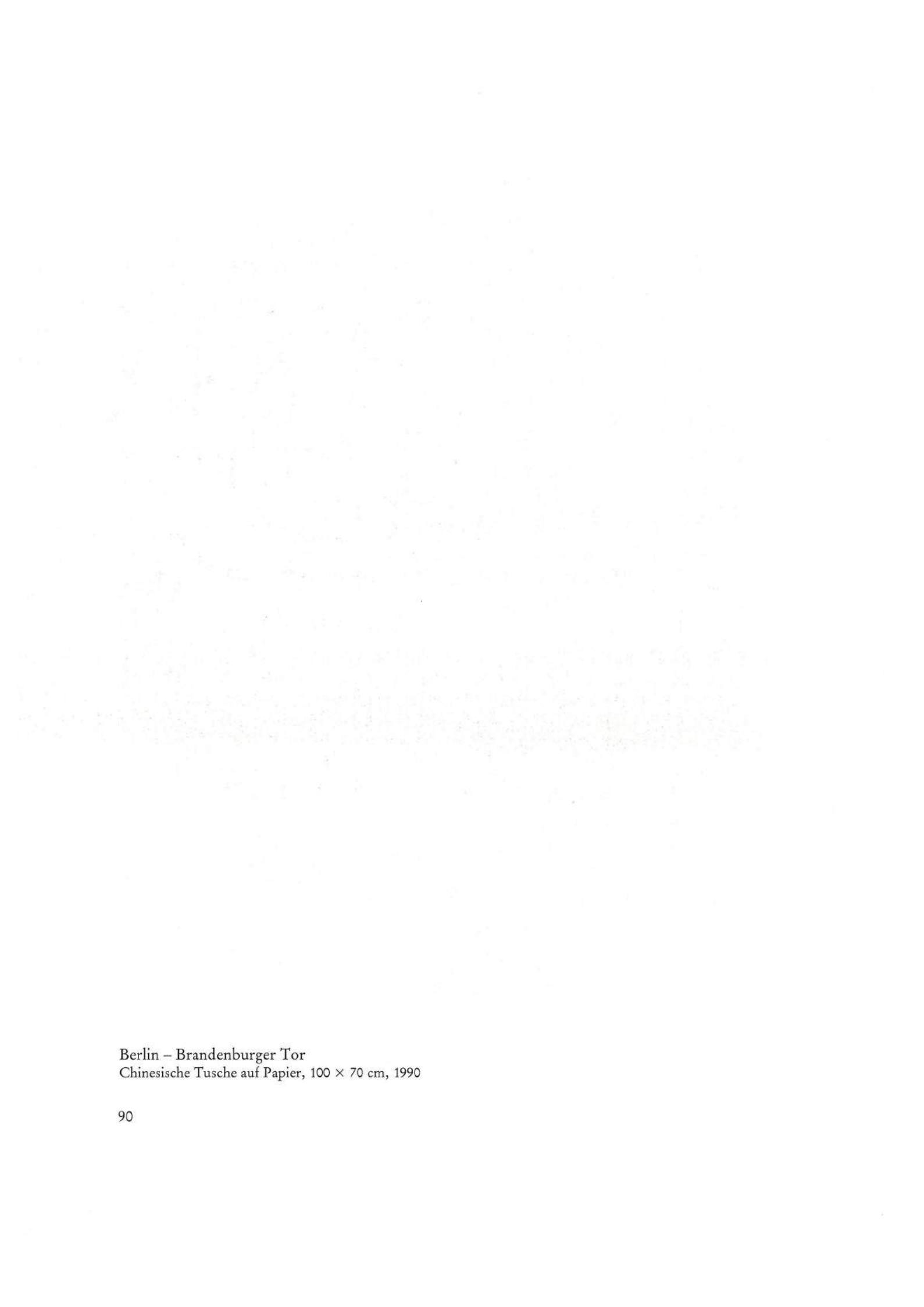
Berlin – Brandenburger Tor
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990





Berlin – Brandenburger Tor
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990





Berlin – Brandenburger Tor
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990

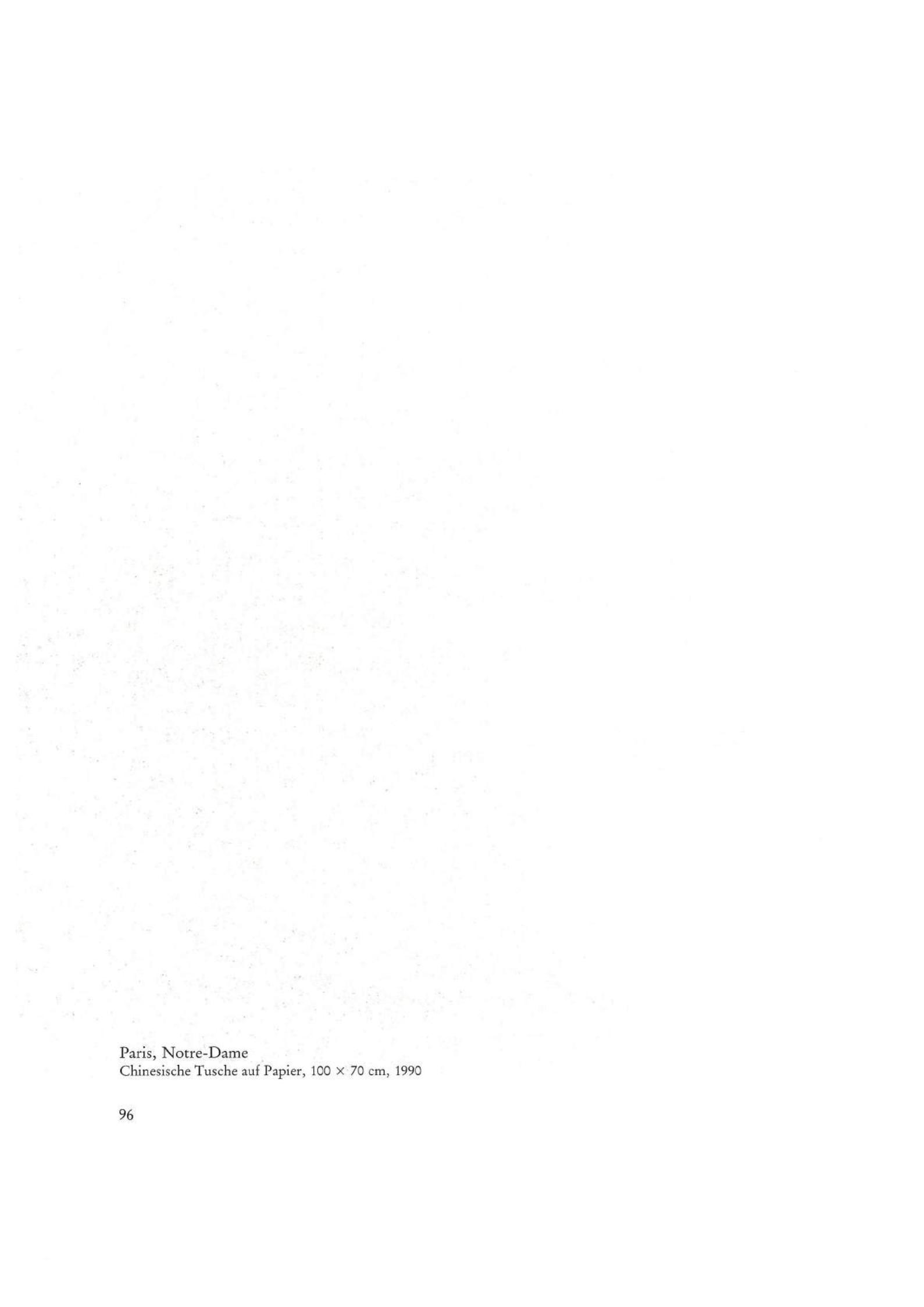


PARIS – SANS SOUCI



Paris, Notre-Dame
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990





Paris, Notre-Dame
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990



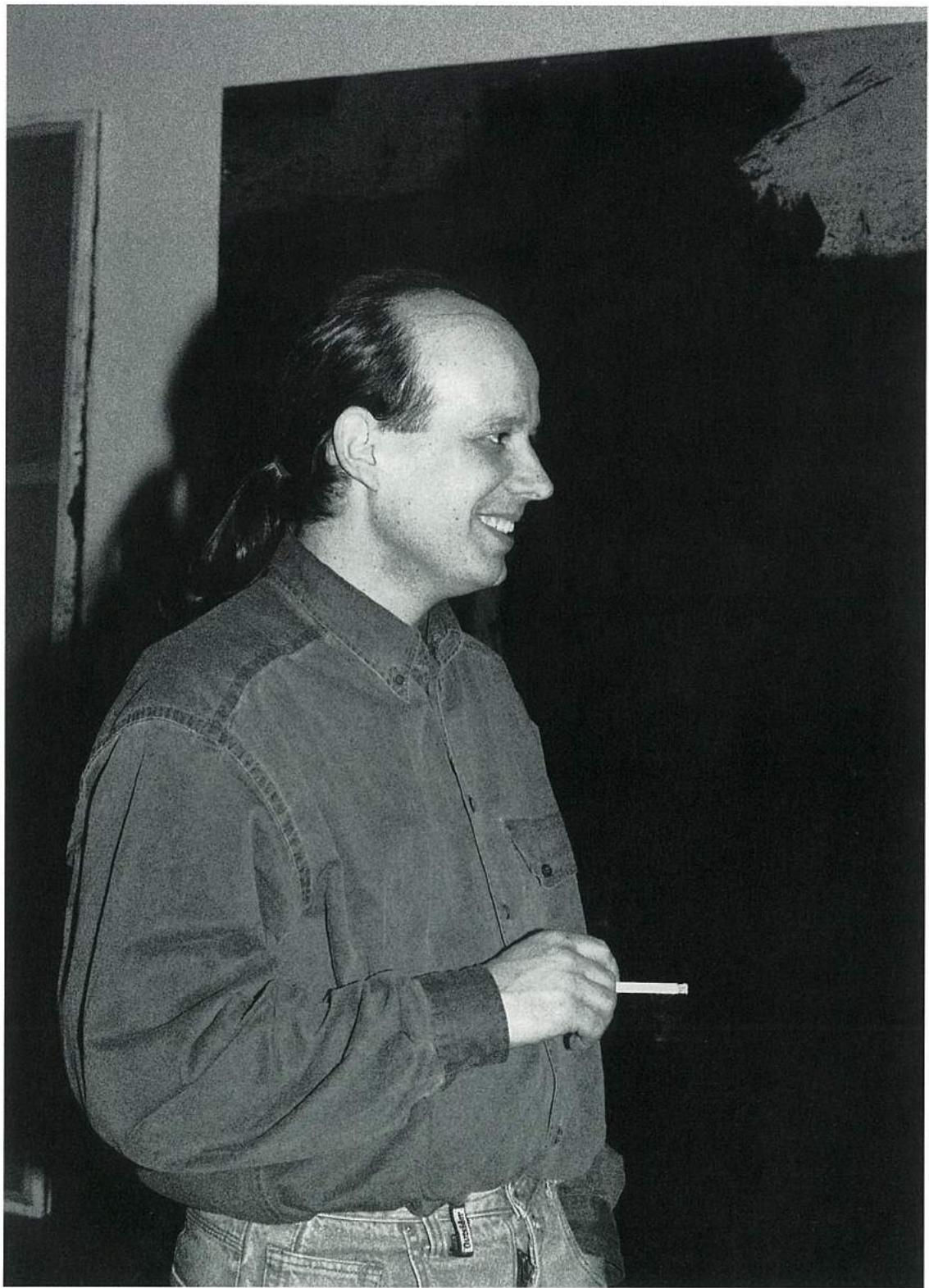
Paris – Arc de Triomphe
Chinesische Tusche auf Papier, 100 × 70 cm, 1990





SANS SOUCI
Öl auf Leinwand, 94 × 74 cm, 1991





Winfried Muthesius

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

Einzelausstellungen / Expositions individuelles / One-Man-Shows

1984	Galerie Muthesiusstraße, 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)
1990	Galerie Nane Stern, Paris Galerie Marcel-Patrick Manchon, Paris Kunst-Station Sankt Peter Köln Amerika Haus Berlin Deutsches Haus at NYU, New York
1991	Kulturabteilung Bayer, Leverkusen Galerie Ilse Lommel, Leverkusen Raum Trinitatis, Köln Galerie vier, Berlin ART COMMUNICATION, Berlin Goethe-Institut Paris Galerie Nane Stern, Paris

Ausstellungsbeteiligungen / Expositions collectives / Group-Shows

- 1983 Selbsthilfegalerie, Berlin
1984 Kunst Konzentriert, Galerie Zellermayer, Berlin
Art Cologne, Galerie Zellermayer, Köln
Bericht 85, Staatliche Kunsthalle Berlin
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
1990 Altarbild – Geist und Körper,
Guardini Stiftung, Museum für Deutsche Geschichte, Ost-Berlin
Galerie Nane Stern, Paris
Kunstszene Berlin (West) 86–89,
Erwerbungen des Senats von Berlin, Berlinische Galerie
1991 WELTSTATTBERLIN, U-Bahnhof Alexanderplatz

