

MIT UNTERSTÜTZUNG VON _ WITH GENEROUS SUPPORT FROM



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Stiftung

Landesbank Baden-Württemberg

LB≡BW

KOHO MORI-NEWTON

PLÖTZLICH EIN BILD _ SUDDENLY, AN IMAGE

EINE AUSSTELLUNG AN ZWEI ORTEN _ ONE EXHIBITION, TWO VENUES

SAMMLUNG DOMNICK, NÜRTINGEN : KUNSTVEREIN NÜRTINGEN

16. SEPTEMBER : 28. OKTOBER 2007

MIT ZWEI ESSAYS VON _ WITH TWO ESSAYS BY

JOHANNES MEINHARDT

HERAUSGEGEBEN VON _ EDITED BY

WERNER ESSER, STIFTUNG DOMNICK



VOM BART ALS ZEICHNUNG ODER: WUNSCHLOS BILDLICH – EIN VORLAUT DES HERAUSGEBERS



Die Zeichnung liegt in der Natur des Menschen. Am signifikantesten tritt sie in seinen Haaren in Erscheinung. Nicht im geformten Haar, der Frisur, sondern in den Zonen ungestutzten Haarwuchses, in denen sich die Linien der einzelnen Hornfäden, kraus oder gerade, in ihrer Willkür nicht beschnitten, allenfalls gekämmt, an ihrem Träger ausbreiten. So lang sie wollen. Koho Mori-Newtons Gesicht ist ein Träger von solcher Zeichnung. Sein erstaunlicher Bart – wie gewachsen – ist ein Hauptkennzeichen seiner ‚persona‘, was im Lateinischen an erster Stelle Maske, Bühnenrolle meint.¹ Ohne Zweifel, Koho Mori-Newton stilisiert seine Person.² Aber nicht, so darf man vermuten, um damit auf dem Laufsteg des Kunstbetriebes (dem er sehr fern steht) aufzufallen, sondern aus einer tieferen inneren Haltung heraus. Denn die Kontingenz jener struppigen Bartzeichnung mit ihren zahllosen, autogenerativen, modulierenden Wiederholungen eines gleichlaufenden, doch nie gleichen Linienspiels in Schwarz und vereinzelt Silbergrau entspricht der Kontingenz von Koho Mori-Newtons künstlerischem Programm, das da heißt: entstehen lassen: das Auge zur Hand, die Hand zur Linie und die Linie zum Bild werden lassen, wenn sie denn will. So, wie er ohne kompositorische Absicht seinen Bart sich selbst zeichnen lässt, lässt Mori-Newton in seinen repetitiven Nachzeichnungen von Zufallskonturen wieder und wieder den Strich sich selbst ziehen, bei seinen tuschegesättigten Seidenbahnen die Farbe sich selbst malen, bei seinen Objektassemblagen die Dinge in ihren kleinen Reichen sich selbst ordnen, zu Zufallsbühnen für den vagabundierenden Blick. Koho Mori-Newtons Ausdrucksformen sind ‚wunschlos bildlich‘.

An den Haaren herbeigezogen? Ich meine nein. Es ist die Energie des Ki, auf die Koho Mori-Newton in seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit der Linie vertraut, die seine Hand führt, den Strich mit Gestaltkraft, den Blick mit Wahrnehmung auflädt, die Sensibilität aktiviert. Ki hat auch Koho Mori-Newtons Bart. Dieser begleitet den Mund als stumme Rede: zeichenhafter Ausfluss eines beständigen, vom Leben in abstracto erzählenden Atems. Schließlich erzählen auch die Zeichnungen von sich in abstracto: demjenigen, der mit seinen Augen hinhört.

Ich freue mich sehr, dass unsere Ausstellung *Koho Mori-Newton: Plötzlich ein Bild* im Kunstverein Nürtingen ihre Fortsetzung findet. Es ist eine Ausstellung an zwei Orten und die erste Kooperation zwischen zwei Kunsteinrichtungen in dieser Stadt, die das Risiko nicht scheuen.

Mein besonderer Dank geht an Michael Gompf, Vorsitzender des Kunstvereins Nürtingen, für seine entgegenkommende Kooperationsbereitschaft und den Zuschuss, der er für den Druck von Katalog und Einladungskarten zur Ausstellung beitragen konnte. Nicht minder großer Dank gebührt der Stiftung Landesbank Baden-Württemberg sowie insbesondere dem Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, durch deren engagierte Förderung unser Projekt überhaupt erst ermöglicht wurde.

Johannes Meinhardt danke ich für seine beiden grundlegenden Essays zur Kunst Koho Mori-Newtons und dem Künstler für das Zustandekommen dieser Ausstellung im Jahr des Zentenariums unseres Stifters.

Werner Esser

¹ Johannes Meinhardt hat auf diese Wortbedeutung beiläufig hingewiesen; vgl. u. S. 27.

² Vgl. das Fotoportrait von Volker Schrank in: Gary L. Hagberg, Johannes Meinhardt, Koho Mori-Newton, o.O. 2000, Frontispiz: Der Künstler, das sind Gesicht und Bart und Hände, nichts sonst.

IS IT A BEARD OR IS IT A DRAWING?
A "FRONTISPIECE" BY THE EDITOR

Drawing is part of human nature. It is most significant in human hair. Not styled hair, the hairdo, but untrimmed hair growth, in which the lines of the individual hairs, curly or straight, do not have their willfulness cut but are at most combed, spreading out over the person who wears them. As long as they want. Koho Mori-Newton's face bears such drawing. His astonishing beard – all natural – is a major feature of his persona, which in Latin primarily means "mask," "stage role."¹ Without a doubt, Koho Mori-Newton stylizes his personality.² But not, it seems fair to assume, in order to stand out on the catwalk of the art world (from which he keeps his distance) but from a profound inner attitude. The contingency of this tousled beard drawing, with its countless, autogenerative, modulating repetitions of a parallel yet never identical play of lines in black and isolated silvery gray corresponds to the contingency of Koho Mori-Newton's artistic program, which is: Let it become. Let the eye become hand, the hand line, the line image, it if wants. Just as he allows his beard to draw itself, with no compositional intention, so Mori-Newton allows the stroke to draw itself in his repetitive copies of chance contours, allows the paint to paint itself in his ink-soaked lengths of fabric, allows the objects in his assemblages of objects to organize themselves into chance stages for wandering gazes. Koho Mori-Newton's expressive forms are "pictorial beyond dreams."

Pulled by the hair? I don't think so. It is the energy of chi that Koho Mori-Newton has trusted in his life-long effort to come to terms with the line: that guides his hands, that charges his stroke with creative energy and the gaze with perception, that activates sensitivity. Koho Mori-Newton's beard has chi as well. It accompanies his mouth like a silent speech: a symbolic discharge from a constant

breath that tells abstract tales of life. His drawings too ultimately tell abstract tales of themselves: to all those who listen with their eyes.

I am very pleased that our exhibition *Koho Mori-Newton: Suddenly, an Image* is continued in the Kunstverein Nürtingen. It is an exhibition in two venues and the first cooperation between two art institutions in this city that are not afraid to take risks.

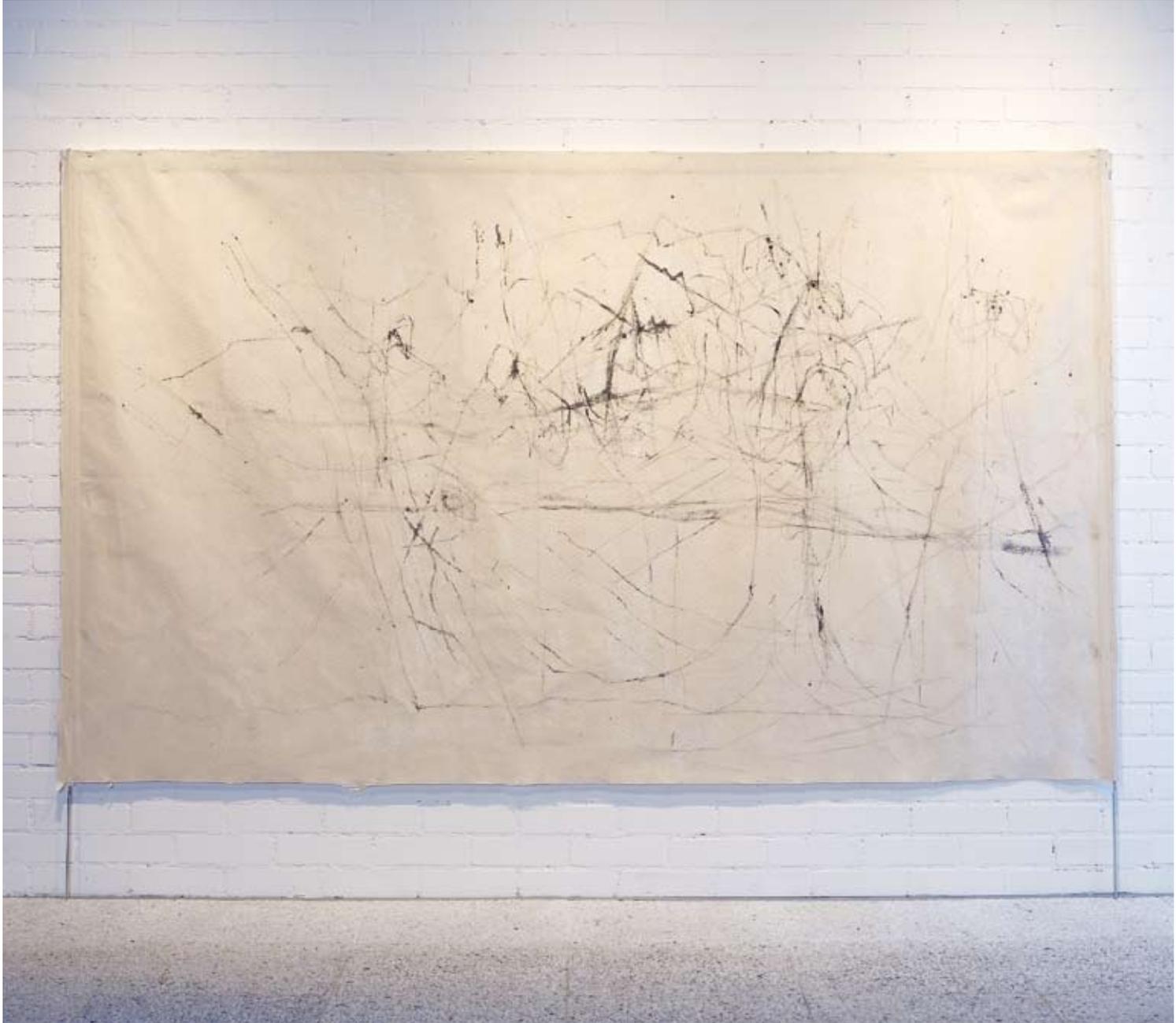
My gratitude goes out especially to Michael Gompf, chairman of the Kunstverein Nürtingen, for his kind cooperation and the financial contribution he made to the printing of the exhibition catalog and invitations. I am equally grateful to the Stiftung Landesbank Baden-Württemberg and especially to the Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, whose committed support made our project possible in the first place.

I also wish to thank Johannes Meinhardt for his two essential essays on Koho Mori-Newton's art and the artist for the realization of this exhibition in the centennial of our patron.

Werner Esser

1 Johannes Meinhardt remarks on this meaning in passing in one of his essays, see p. 35.

2 Cf. the photographic portrait by Volker Schrank that serves as the frontispiece for Gary L. Hagberg and Johannes Meinhardt, *Koho Mori-Newton* (N.p., 2000). The artist: face and beard and hands, and nothing more.



PLÖTZLICH EIN BILD

Die zentrale Frage in den Tuschezeichnungen von Koho Mori-Newton ist die Frage danach, wie eine Fläche mit Markierungen, mit Beschmutzungen, mit Flecken in der Wahrnehmung plötzlich umschlägt in eine pikturale Einheit, in ein kohärentes Bild. Wo vorher noch ein Auseinander von unzusammenhängenden Tuschespuren oder Tuscheflecken auf Papier, auf Leinwand, auf Seide herrschte, bildet sich schlagartig und nur beschränkt intendierbar eine ästhetische Ganzheit heraus: plötzlich schießen die Spuren der Hand, die Befleckungen und Fließspuren zu einer ästhetisch zusammenhängenden Einheit zusammen, die durch die Rahmung oder die materiellen Ränder der Fläche klar begrenzt und eindeutig von ihrer Umgebung unterschieden ist.

Dieses Umschlagen wird normalerweise als eine selbstverständliche Bedingung von Pikturalität oder von Bild überhaupt implizit vorausgesetzt: selbst bei einem Foto oder einem gedruckten, aus Rasterpunkten oder Pixeln bestehenden grafischen Bild erfordert es einen eigenen, künstlichen Reflexionsakt, nicht das Bild, die immaterielle ikonische Botschaft oder Mitteilung zu sehen (etwa abgebildete Gegenstände in einem illusionären Bildraum), sondern die Realität des Trägermaterials wahrzunehmen – das Fotopapier mit dem Korn oder den Pixeln in der Fotografie, das mit einem Bildraaster bedruckte Papier in der Druckgraphik. In der Malerei ist zwar die Wahrnehmung der malerischen Mittel, der Farbe und des Auftrags auf einem flachen Träger, Bestandteil des analytischen oder des künstlerischen Zugangs zum Gemälde, dafür ist aber die malerische Fiktion noch viel stärker, da sie aus dem Imaginären oder dem Bewusstsein des Malers hervorgegangen zu sein scheint. Das gemalte Bild scheint in hohem Maße nur die Realisierung eines Vor-Bildes, eines gefundenen, vorgestellten, geplanten, entworfenen, konstruierten Bildes im

Kopf des Malers zu sein. Der Künstler ist in der Neuzeit ein Schöpfer von Bildern, die er in Gemälden oder Zeichnungen realisiert.

Diese gar nicht so alte Vorstellung von Malerei, die zusammenhängend erst in der Renaissance ausgebildet worden ist, sieht Koho Mori-Newton mit großer Skepsis. Er hat eine Reihe von unterschiedlichen, komplexen Verfahrensweisen entwickelt, die, meist in mehreren indirekten Schritten, dazu führen, dass sich auf einer Papier-, Seiden- oder Leinwandfläche Spuren der Einschreibung der Hand versammeln, die nicht vorweg geplant worden sind, die nicht einer Komposition entspringen, welche der Künstler erfunden oder konstruiert hat und die dann im Gemälde oder in der Zeichnung verwirklicht (verbildlicht) wird. Das heißt aber nicht, dass der Künstler spontan oder expressiv arbeitete: das würde nichts ändern, sondern nur die Instanz der Erfindung verlagern, vom Bewusstsein ins Unbewusste beispielsweise. Im Gegenteil: es erfordert komplexe, nüchterne und reflektierte Verfahrensweisen, um der Komposition zu entkommen, um die Erfindung, das Vor-Bild zu umgehen oder um es, wenn es sich im Arbeitsprozess aufdrängt, zu destruieren.

Der erste Schritt der Verfahrensweise von Koho Mori-Newton in den Zeichnungen auf Papier oder Leinwand ist es, zu vermeiden, Gegenstände abzubilden; aber ebenso zu vermeiden, abstrakte Formen zu schaffen und zu komponieren, oder spontane expressive Linien in die Fläche zu setzen. Schon in diesem ersten Schritt ist eine aktive Befreiung vom Gesehenen notwendig, um nicht in der Repräsentation unterzugehen: keine Abbildung, keine Konstruktion, keine Expression. Er verfährt so, dass er in großer Geschwindigkeit ungefähre Formen von Gegenständen um ihn herum aufgreift, Teile des Umrisses von völlig bedeutungslosen, banalen Gegenständen, die weder in ihrer eigenen dreidimensionalen Körperlichkeit noch in ihrer Lage im Raum aufgezeichnet werden, sondern die nur flüchtige, aus Umrissen abgeleitete fragmentierte Formen liefern. Diese Formenfrag-

mente sind auch keine Abstraktionen oder Reduktionen, da sie nicht irgendwelchen Gesetzen der guten Gestalt, der Flächenordnung oder der Geometrie gehorchen, sondern quasi blind, ohne besondere Aufmerksamkeit hergestellt werden. Ihre Funktion ist es einzig, zu vermeiden, dem Finden und Auswählen von Linien, Formen oder Umrisen Aufmerksamkeit zu schenken; diese linearen Elemente der Zeichnung fallen dem Künstler quasi von selbst zu, indem sie in der flüchtigen situativen Wahrnehmung schon vorgegeben sind.

In einem zweiten Schritt, der das kompositorische Denken unterläuft und destruiert, bringt Koho Mori-Newton solche flüchtigen, gefundenen Formfragmente nicht, ausgehend von der Einheit der Bildfläche, zueinander in eine kompositorische Beziehung, sondern er repetiert die einzelnen Linienverläufe, die er gewonnen hat, immer wieder. In früheren Werkgruppen hatte er sie tatsächlich auf andere Träger kopiert; jetzt findet dieses Wiederholen innerhalb derselben Trägerfläche statt. Indem er die Linien wiederaufgreift, wiederholt, ‚kopiert‘, und die repetierten Linien an irgendeinen anderen Ort in die Bildfläche setzt, ergeben sich Verteilungen oder Anordnungen von mehr oder weniger ähnlichen Linien wie von selbst; diese Verteilungen sind weder streng geregelt, etwa einem Gitter unterworfen, noch einfach willkürlich, sondern sind das Ergebnis flüchtiger, bedeutungsloser Setzungen – ihre Flüchtigkeit ist eng verwandt mit der Flüchtigkeit der Wahrnehmung, wenn der Künstler Linienverläufe in der Welt aufgreift. Und ebenso, wie von den körperlichen Umrisen im Gemälde nur ungefähre, schnelle Linienverläufe übrig geblieben waren, versucht auch dieses Kopieren nicht, die repetierten Linien präzise und streng imitativ nachzuahmen, sondern greift sie nur ungefähr auf, als Anregungen, die der Hand durch das Auge (ein schnelles Auge) Vorgaben liefern und so verhindern, dass der Künstler Formen oder kompositionelle Beziehungen erfinden muss. Die repetierten Linien verändern sich deswegen, verändern oft auch

ihre Größe, bleiben nur undeutlich ähnlich. Das Kopieren bezieht sich demzufolge auch nicht auf die vom Gegenstand abgenommene Form, und noch viel weniger auf die Abbildung des Gegenstandes, sondern es wiederholt den Linienverlauf oder sogar die Bewegung der Linie, die einschreibende Bewegung der Hand. Die Ähnlichkeit der Linien ist eher eine methodische Ausgangsweise, dient der Motivation und Begründung der Linie, ist nicht deren Festlegung; von diesem Grund aus kann die Linie ziemlich frei und willkürlich behandelt werden. Das kann so weit gehen, dass die Ableitungen der Linien voneinander fast nicht mehr erkennbar sind, dass die Serien, Wiederholungen und Schichtungen wie ein unkontrolliertes Ineinander von völlig Verschiedenem wirken (was in der frühen Werkgruppe der *Übermäßigen Gegenstände* tatsächlich noch der Fall war).

In diesem Prozess einerseits der Wiederholung, der Nachahmung, des ‚Kopierens‘ von Linien, andererseits der Addition, der seriellen Repetition, der Schichtung von einzelnen, sich ungefähr wiederholenden Linienverläufen bildet sich keine Einheit der Fläche, wird die Bildfläche nicht kompositionell austariert; in einem strengen Sinne entsteht überhaupt keine Bildfläche, kein komponierter Zusammenhang von Elementen, sondern eine relativ unmotivierte, oft ungefähr waagerechten oder senkrechten Leselinien folgende Aneinanderreihung ähnlicher, mehr oder weniger auseinander hervorgegangener Elemente. Auf diese Weise verlagert sich die Aufmerksamkeit vom ‚Bild‘, von wiedererkennbaren Sujets oder (Farb-)Formen im Bildraum einerseits auf den Weg oder Prozess der Entstehung dieser Formfragmente, dieser Repetitionen, andererseits auf die Veränderung und Differenzierung der Linien. Anstelle dessen, was das Gemälde als (gegenständliches oder abstraktes) Bild zu sehen gibt, wird in der Wahrnehmung thematisch, wie das Gemälde entstanden ist, wie es zu sehen gibt, wie die Verfahrensweisen in der Bildfläche plötzlich in ein ‚Bild‘ umschlagen.



Schon länger hat Koho Mori-Newton die Frage beschäftigt: sind (wie auch immer) analoge Verfahrensweisen der Vermeidung oder der Destruktion von Komposition und Autorschaft auch in der Malerei möglich? Dabei steht Malerei für ihn (im Bereich dieser Frage) im Gegensatz zur Zeichnung. Denn in der Zeichnung entsteht Bildräumlichkeit, ästhetische ‚Illusion‘, quasi von selbst: sobald lineare Elemente, seien sie auch noch so gebrochen, gestört, in ihrer Verlaufsidentität aufgerissen, sich in der Bildfläche befinden, treten sie visuell unvermeidbarerweise miteinander in Kontakt, beginnen sie, sich aufeinander zu beziehen. Selbst wenn weder ein konstruierter Bildraum noch ein Körperraum, der körperliche Raum um einen Gegenstand herum, in der Zeichnung zu fassen sind, ereignet sich doch das Umschlagen der Spuren und Linien in ein Bild unabweisbar: eine Zeichnung wird kompositionell, wird als Spiel von Beziehungen der grafischen Elemente gesehen, selbst wenn diese nicht komponiert worden sind. In der Malerei aber, in einer Malerei ohne Zeichnung, ohne Linien, ohne Formen, einer diffusen Malerei der Flecken und Färbungen (oder eher ‚Beschmutzungen‘) wird schon die Entstehung eines ‚Bildes‘ (in dem spezifischen Sinn einer visuellen ästhetischen Ganzheit und Einheit) zum Problem: dem Problem des Übergangs von der materiellen Oberfläche eines Körpers (des Objekts ‚Gemälde‘) in die piktorale Bildfläche.

Die Frage bei der Malerei nach dem Übergang in ihre ästhetische Wahrnehmung wirft noch zwei davon abgeleitete Probleme auf: aufgrund der materiellen Bedingungen der Farbe erfordert Malerei viel mehr Zeit als Zeichnung; sie verlangt einen langen Atem. Das gilt besonders für großformatige Arbeiten. In kleinen Gemälden können der Materialeinsatz und die Materialwahl, kann die Entstehung des Gemäldes im Prozess aus dem Material und den Verfahrensweisen die Abwesenheit von Zeichnung (und gegenständlicher oder kompositioneller Illusion) ersetzen. Große Gemälde fordern für die lange

Zeit ihrer Entstehung klare Vorgaben, einen Plan, ein strenges Konzept des Verfahrens; sie erlauben keine flüchtigen, zerstreuten Verfahrensweisen, kein Vermeiden der Planung und des Vor-Bilds.

In seiner neuen Werkgruppe der *Seidenbahnen* hat Koho Mori-Newton Materialien und Verfahrensweisen erprobt, die es ihm ermöglichen, große Gemälde ohne Zeichnung zu machen. Er benützt Seidenbahnen in dem konventionellen Format, das in Japan verwendet wird (der Stoff ist 78 cm breit – das ist das doppelte Kimonomaß), und hängt mehrere Bahnen entsprechend der Höhe und Breite des Raumes oder der Wand nebeneinander, einander teilweise überdeckend, von der Decke bis zum Boden. Sie funktionieren also wie Vorhänge (und werden tatsächlich auch als solche eingesetzt), die zugleich große Gemälde bilden. Indem er diese Bahnen mit Tusche unterschiedlichster Konzentration tränkt, begießt, bespritzt, so dass eine Fläche mit unfassbaren, komplexen Schwankungen des grauen oder schwarzen Farbtons ebenso wie der Dichte und Tiefe dieser Farbe entsteht, eine dichte Ansammlung von Tuscheflecken, die ineinander laufen und einander überlagern, aber keine Ränder ausbilden, kommen ihm sowohl die Technik des Auftrags als auch das Material entgegen: die Seide besitzt eine spezifische, sehr auffällige Schwere und, mit Tusche getränkt, eine intensive materielle Dunkelheit; durch das aufgenommene Wasser wird sie wellig, verzieht sie sich, so dass ihre Materialität in einer leichten Reliefbildung spürbar präsent ist. Der schnelle Auftrag (noch schneller als bei einem Aquarell) schafft unklare dunkle Flecken, die eine starke Differenzierung von Grautönen in minimalen Unterschieden und mit unfassbaren Übergängen (sowohl im Ton als auch in der Fläche) ergeben. Dieses minimale Schwanken des Farbtons, der Helligkeit, des flachen Materialreliefs provoziert (in der ästhetischen Wahrnehmung) eine Art Selbstzeugung des Gemäldes: es entsteht ein großes Bild aus Flecken, das eher die Differentialität von Schmutz (Schmutz fehlt von vorn-

herein die materielle oder begriffliche Identität mit sich selbst), von Befleckungen zu sehen gibt als definierte Unterschiede von Farbtönen. In der doppeldeutigen Realität des Schmutzes ereignet sich das ästhetische Umschlagen: die materielle Nichtidentität und Unfassbarkeit des Schmutzes oder der Flecken in der funktionalen Wahrnehmungseinstellung schlägt um in die positive Differenziertheit der Materialqualitäten und der Farbtöne in der ästhetischen Einstellung.





The central question in Koho Mori-Newton's india ink drawings is how a surface with markings, with soiling, with stains suddenly turns into a pictorial unity, into a coherent image. Where once a divergence of unrelated traces or stains of ink on paper, on canvas, or on silk dominated, an aesthetic whole forms instantaneously in a way that can only be partially intended: suddenly the traces of a hand, the spots, and the traces of dripping come together into a coherent aesthetic unity that is clearly delimited by the frame or the material edges of the plane and distinctly separated from its surroundings.

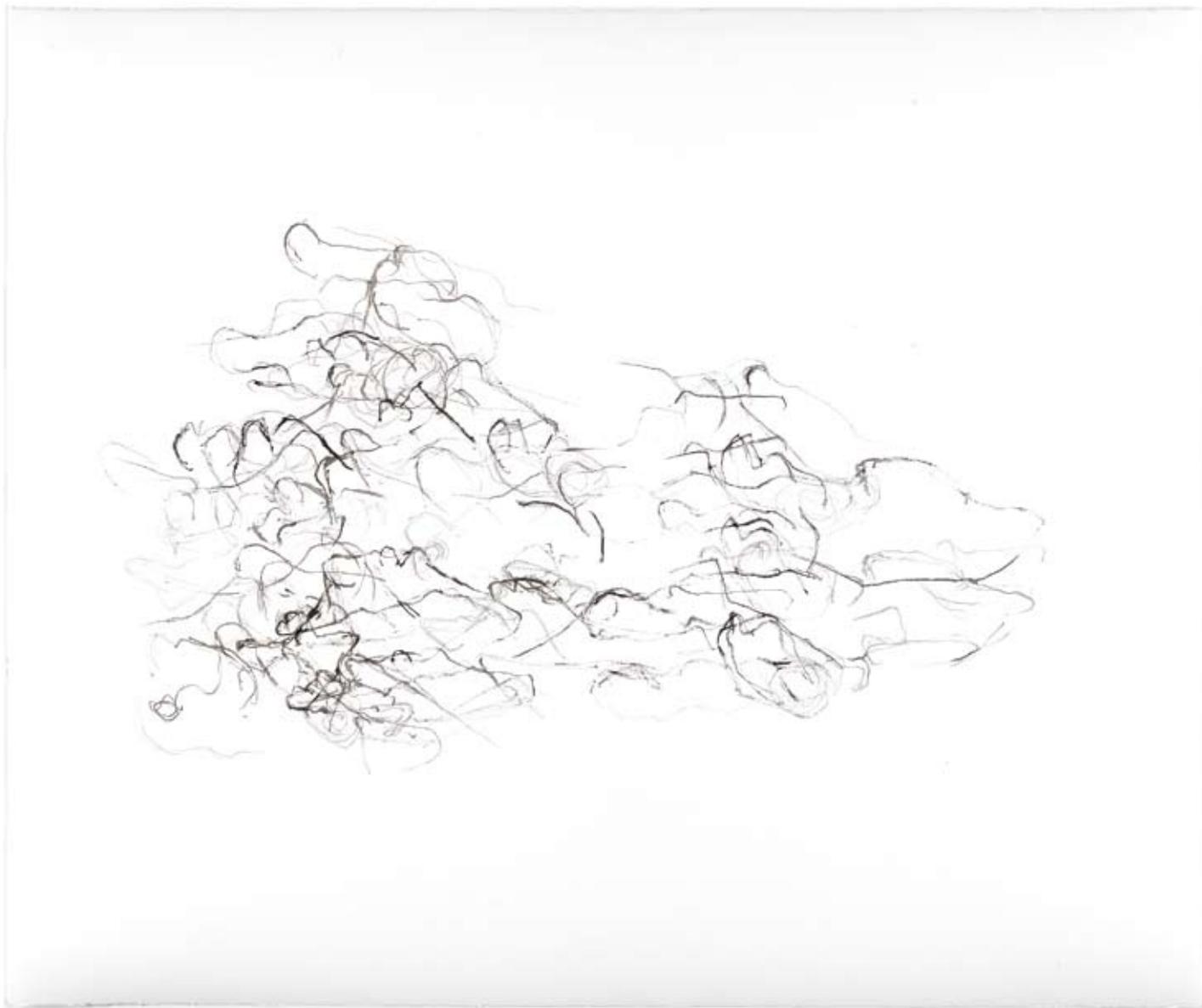
Ordinarily, this abrupt change is implicitly presumed as a natural condition of pictorialism or of the image in general: even a photograph or a printed image demands its own artificial act of reflection not to see the image, the immaterial iconic message or communication (say, the object illustrated in an illusionistic pictorial space) but rather to perceive the reality of the material of the medium – the photographic paper with its grain or the paper with the printed halftone dots. Although in painting the perception of the artistic means, of paint and its application to a two-dimensional support, is an element of the analytic or artistic approach to the painting, the artistic fiction is stronger, because it seems to emerge from the painter's imagination or consciousness. To a large extent the painted image seems to be merely the realization of a mental model, a preexisting, imagined, planned, designed, constructed image in the painter's head. The painter in the modern age is a creator of images that he realizes in paintings or drawings.

This idea of painting, which is not all that old, having formed in a coherent way only during the Renaissance, is regarded with great skepticism by Koho Mori-Newton. He has developed a series of different, complex procedures that, usually via several indirect steps, re-

sult in traces of the inscription of the hand assembling on a surface of paper, silk, or canvas that are not planned in advance, that do not emerge from a composition that the artist invented or constructed, and that are then realized (illustrated) in the painting or drawing. That does not, however, mean that the artist works spontaneously or expressively: that would not change anything, anyway, but merely shift the level of the invention – for example, from the conscious to the unconscious. On the contrary, complex, sober, considered procedures are necessary to escape the composition in order to get around the invention, the mental model, or to destroy it when it intrudes in the working process.

The first step in Koho Mori-Newton's procedure for drawings on paper or canvas is to avoid depicting objects but also to avoid creating and composing abstract forms or placing spontaneous, expressive lines on the surface. Already in this first step he has to actively liberate himself from the seen to avoid getting lost in representation: no illustration, no construction, no expression. He proceeds in such a way that he very quickly takes up approximate forms from objects around him, parts of the outlines of completely meaningless, banal objects that are not recorded in terms of their own three-dimensional corporality nor their position in space but provide only fleeting fragmented forms derived from their outlines. Likewise, these fragments of form are not abstractions or reductions, since they do not conform to any laws of good design, planar order, or geometry but are produced blindly, so to speak, without special attention. Their function is simply to circumvent paying any attention to the finding and selecting of lines, forms, or outlines; these linear elements of drawing fall to the artist by chance, as it were, in that they are already given in the fleeting situational perception.

In a second step that undermines and destroys compositional thinking, Koho Mori-Newton does not bring such fleeting, preex-





isting fragments of form together into a compositional relationship, starting out from the unity of the picture plane, but instead repeats constantly the individual courses of the lines that he has obtained. In early groups of works he literally copied them to other supports; now this repetition takes place on the same support. By taking up the lines again, repeating them, “copying” them, and placing the repeated lines elsewhere on the picture plane, he produces, as if automatically, distributions or arrangements of more or less similar lines; these distributions are neither strictly regulated – subjected to a grid, for example – nor simply arbitrary but are rather the result of fleeting, meaningless placements. Their fleetingness is closely related to the fleetingness of perception when the artist takes up linear patterns from the world. And just as all that remained of the physical outlines in the painting were approximate, rapid courses of lines, this copying does not try to imitate the repeated lines precisely and strictly but only takes them up approximately as stimuli that provide guidelines for the hand through the eye (a rapid eye) and thus keep the artist from having to invent forms or compositional relationships. That is why the repeated lines change, often changing their size, remaining similar only in a way that remains unclear. Consequently, the copying does not refer to the form taken from the object, much less to the illustration of the object, but instead repeats the course of the lines or even the movement of the line, the inscribing motion of the hand. The similarity of the lines is more an initial methodological approach, serving to motivate and justify the line; it is not the fixing of the line. Starting out from this basis, the line can be treated quite freely and arbitrarily. It can even go so far that the derivation of the lines from one another is almost unrecognizable, so that the series, repetitions, and stratifications look like an uncontrolled intertwining of utterly distinct things (which was in fact the case in the early group of works *Superimposed Objects*).

This process of repeating, imitating, and “copying” lines, on the one hand, and of adding, serially repeating, and stratifying individual roughly repeating courses of lines, on the other, does not result in a unity of the plane; the picture plane is not balanced compositionally. In the strict sense, it does not result in a picture plane at all, in a composed coherence of elements, but rather in a relatively unmotivated stringing together, often approximately vertical or horizontal reading lines, of elements that more or less derivative of one another. In this way attention is shifted away from the “image,” away from recognizable subjects or (color) forms in pictorial space, toward the path or process of how these fragments of form, these repetitions, are created, on the one hand, and toward the alteration and differentiation of the lines, on the other hand. Instead of that which the painting as a (representational or abstract) image offers for view, the viewer’s perception thematizes how the painting is created, how it presents itself, how the procedures in the picture plane suddenly turn into an “image.”

For some time now Koho Mori-Newton has been concerned with the question whether (in whatever fashion) analogous procedures of avoiding or destroying composition and authorship are also possible in painting. With regard to this question, he considers painting to be antithetical to drawing. In drawing the pictorial space, the aesthetic “illusion” seemingly appears of its own accord: as soon as there are linear elements on the picture plane, however broken, disturbed, and torn in their identity they may be, they inevitably come into contact with one another visually and begin to relate to one another. Even when neither a constructed pictorial space nor a corporeal space – that is, the physical space around an object – can be grasped in the drawing, the sudden transformation of the traces and lines into an image inevitably occurs: a drawing becomes compositional, is seen as a play of relationships among the graphic elements, even when the

latter are not composed. In a painting, by contrast, without drawing, without lines, without forms, in a diffuse painting of stains and colorings (or rather “soiling”), the emergence of an “image” (in the specific sense of a visual aesthetic whole and unity) is already a problem: the problem of the transition from the material surface of an object (the “painting” as object) into the picture plane.

The problem of the transition of painting into its aesthetic perception poses two problems that derive from it: given the material conditions of paint, painting demands more time than drawing; it requires more stamina. That is especially true of large-format works. In smaller paintings the use and choice of materials and the creation of the painting from the material and the procedures in the process can compensate for the absence of drawing (and of representational or compositional illusion). For the long period of their making, however, large paintings require clear guidelines, a plan, a strict concept for proceeding; they do not permit fleeting, distracted procedures or avoiding planning and the mental model.

In a recent group of works called *Lengths of Silk*, Koho Mori-Newton has explored materials and procedures that enable him to make large paintings without drawing. He uses lengths of silk in the conventional format used in Japan (the fabric is 78 cm wide, twice the standard width of kimono fabric) and hangs several lengths next to one another, depending on the height and width of the room or wall, sometimes partially overlapping them, from the ceiling to the floor. Hence they function like curtains (and in fact are also employed as such) that are at the same time large paintings. When he soaks, pours over, and sprays these lengths of fabric with india ink in various concentrations, resulting in a plane with ungraspable, complex variations of gray or black shades and density and depth of color, a dense collection of ink stains that run into one another and overlap, but without forming edges, he finds not only the technique of appli-

cation but also the material convenient. The silk possesses a certain, very obvious weight and, when soaked with ink, an intense material darkness; the water it absorbs makes it wavy; it contorts, so that its materiality is palpably present in a slight relief formation. The rapid application (even more quickly than in a watercolor) creates unclear, dark stains that result in highly differentiated gray tones with minimal differences and ungraspable transitions (in terms of both shade and surface). This minimal fluctuation of shade, of brightness, of the planar material relief provokes (in aesthetic perception) a kind of autogenesis of the painting: a large image results from stains, one that sooner reveals the differentiability of dirt (dirt lacks from the outset material or conceptual identity with itself) or of stains, as defined differences in shades. The sudden aesthetic switch occurs in the ambiguous reality of dirt: the material nonidentity and ungraspability of dirt or stains in the functional attitude of perception suddenly turn into the positive differentiation of material qualities and shades in the aesthetic attitude.













EIN THEATER DER OBJEKTE UND EREIGNISSE

Die *Tischobjekte*, wie Koho Mori-Newton eine umfangreiche Werkgruppe nennt, stellen die Frage nach dem Entstehen des Bildes in der Wahrnehmung noch schärfer, die im Titel dieser Ausstellung, *Plötzlich ein Bild*, formuliert wird. Das beginnt damit, dass wir, kulturell durch europäische Renaissance, Aufklärung und Moderne geprägt, ganz selbstverständlich ein Bild sehen, sobald irgendwelche visuelle Elemente in irgendeine Art von Beziehung zueinander treten. Wie sehr wir dadurch, dass die Malerei in der Moderne die Leitgattung der Bildenden Künste, zu einem beträchtlichen Grad sogar der Künste überhaupt war, an die Wahrnehmung von Beziehungen von Elementen in der Fläche, also die Wahrnehmung von visueller Komposition gewöhnt sind oder zumindest bis vor kurzem gewöhnt waren, zeigt sich beispielsweise daran, dass selbst die Dadaisten, deren provokativen Objekte, Collagen und Montagen sich entschieden gegen die bestehende Kunst stellten, noch ganz selbstverständlich von Komposition sprachen. Auch wenn sie Verfahrensweisen entwickelten, die tendenziell unkontrollierbar und autorlos waren, wie die Zufallskomposition oder die Collage von Fundobjekten und Fundmaterialien, blieb doch die Kategorie der Komposition, der unerschöpflichen Vielfalt ästhetischer Beziehungen von visuellen Elementen in der Bildfläche, für die Wahrnehmung weitgehend unerschütterter. Raoul Hausmann beispielsweise preist die Materialcollagen und -montagen von Dada gerade deswegen an, weil sie eine radikalere Weise der Komposition ins Spiel bringen: „L'Art Dada wird Ihnen ... einen Anstoß zum wirklichen Erleben aller Beziehungen bieten. ... Wunderbare Konstellationen in wirklichem Material, Draht, Glas, Pappe, Stoff, organisch entsprechend ihrer eigenen geradezu vollendeten Brüchigkeit, Ausgebultheit“¹; „Kompositionen aus heteroklitischen Materialien wie Konservenbüchsen, Glas, Haaren, Pa-

pierspitzen.“² Solche Bildwerdung oder visuelle Ästhetisierung kann sogar quasi automatisch geschehen: sobald Gegenstände und Materialien aus ihrem funktionalen Zusammenhang herausgenommen werden oder herausfallen, etwa dadurch, dass sie veralten, kaputt gehen, nicht mehr benützt werden können oder nicht mehr gebraucht werden, verlieren sie ihre Selbstverständlichkeit und beginnen, einen rätselhaften und fremden Charakter anzunehmen. Sobald die Wahrnehmung nicht mehr durch die Identifikation des Objektes gesteuert wird, wobei die funktionale Wahrnehmung durch Gebrauch und Wissen gespeist wird, sobald wir also bei einem Objekt nicht mehr selbstverständlich wissen, wie und wozu es gebraucht wird, eröffnet es eine Art Leere oder Hohlheit, in der sich die Frage ansiedeln kann: was ist das? Wozu dient das? Der Gegenstand oder das Material, das eine solche Entleerung erfährt, erzeugt einen semantischen Sog (nahezu wörtlich: der Strudel der entweichenden Funktionen und Kenntnisse schafft einen Sog), eine zehrende Leere, die am leichtesten durch Ästhetisierung ausgefüllt oder ersetzt werden kann. Wir kennen diesen Sog beispielsweise in ethnographischen Museen, wenn wir auf Gegenstände stoßen, deren Gebrauch und Bedeutung uns unbekannt ist und sich nicht klar erschließen lässt: dann reagieren wir ästhetisch auf diese Objekte, verstehen und beurteilen sie analog zu Kunstwerken, als ob sie Kunstwerke wären.

Viele Künstler sowohl in den USA als auch in Europa begannen in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre Objekte aus dem Alltagsleben in ihre Bilder hineinzunehmen (Robert Rauschenberg), Zufallsverteilungen von Objekten auf einem Tisch (Daniel Spoerri), Objekte in zufälligen Akkumulationen (Arman) oder Abfallmaterialien in kontingenten Anhäufungen (Arman, Dieter Roth) wie Bilder zu präsentieren – nicht grundlos hieß diese Bewegung, die in Europa Nouveau Realisme genannt wurde, in den USA Neo-Dada. Auch bei ihnen war offensichtlich, dass die leitende Idee ‚Bild‘ bzw. ‚Bildflä-

che‘ nicht grundsätzlich in Frage gestellt wurde: die Anhäufungen, Abfallhaufen, Akkumulationen und Combine Paintings wurden primär ästhetisch wahrgenommen, als eine radikalisierte Form der Komposition. Komposition wurde dabei zu einer Kategorie, die immer stärker als eine spezifische Funktionsweise der Wahrnehmung verstanden wurde, als eine Wirkung der ästhetischen Einstellung, und nicht mehr als eine zentrale Kategorie der künstlerischen Verfahrensweise, der poetischen Produktion (welche Verschiebung mit Duchamps Reflexionen darüber begonnen hatte, dass erst der Betrachter ein Kunstwerk fertig stellt).

Wie selbstverständlich die Wahrnehmung der Bildfläche als kompositorischer Einheit auch nach der fundamentalen Krise der Moderne, insbesondere der modernen Malerei um und nach 1960, geblieben war, wird in einem Essay von Leo Steinberg sichtbar. Der letzte Teil dieses Essays behandelt einen neuen Typ von Bildfläche, die ‚Flachbett-Bildfläche‘, die Robert Rauschenberg in Gebrauch genommen hatte, indem er Objekte auf Gemälde montierte oder auf Bildflächen druckte: Blueprint-Fotogramme, Spuren von Autoreifen, Abklatschbilder, Siebdrucke. Rauschenberg ging, wie Steinberg präzise feststellte, von der ästhetischen und damit in einem weiten Sinne kompositionellen Einheit der Bildfläche aus, selbst wenn diese Bildfläche nur mehr ein Brett, eine ebene Fläche war, auf der sich die unterschiedlichsten Dinge ansammelten. „Die ‚Integrität der Bildfläche‘ – einst die Vollendung einer guten Gestaltung – mußte zu dem werden, was schon gegeben ist. Die ‚Flachheit des Bildes‘ sollte kein größeres Problem mehr sein als die Flachheit eines unordentlichen Tisches oder eines ungekehrten Bodens. Auf Rauschenbergs Bildfläche ... kann man jedes beliebige Objekt anbringen, solange es sich in die Arbeitsfläche einbettet.“³ Dass sich überhaupt etwas auf dieser waagerechten Fläche ansammelt, reicht schon aus, um sie, quasi natürlich, als Bildfläche zu definieren und wahrzunehmen: „Um all

das zusammenzuhalten, mußte Rauschenbergs Bildebene eine Fläche werden, auf der alles Erreichbare oder Denkbare haften konnte. [...] Jede ebene dokumentarische Fläche, die Informationen ordnet, ist eine relevante Analogie seiner Bildebene – im radikalen Gegensatz zur transparenten Projektionsebene, die optisch dem menschlichen Blickfeld antwortet.“⁴ Einander entgegengesetzt werden hier die traditionelle senkrechte Bildfläche, die wie ein Fenster transparent zu sein scheint und einen dahinter liegenden Bildraum zu sehen gibt, und die waagerechte Fläche der Flachbett-Bildfläche, die eine materielle und opake Fläche ist, auf der Unterschiedlichstes stehen kann.

Die *Tischobjekte* von Koho Mori-Newton lassen eine solche Beschreibung als völlig unzureichend erkennen. Seine Konstellationen von Objekten als eine erweiterte Bildfläche zu verstehen, führt dazu, dass die Wahrnehmung sich in unsinnigen Widersprüchen verheddert und keine Kriterien für ein der Sache angemessenes Verstehen entwickeln kann. Denn die Fixierung des Verstehens auf das Modell der Bildfläche, das sich im Westen aus historisch-kulturellen Gründen durchgesetzt hatte, schleppt einen Gegensatz mit sich, der in der Geschichte der neuzeitlichen Malerei von vornherein als Grundlage aller Auseinandersetzung mit Malerei vorausgesetzt worden war und der in der Moderne zum Ort einer fortschreitenden Auseinandersetzung geworden war: der Gegensatz zwischen der realen Materialität des Gemäldes und dem immateriellen Bild – welcher Gegensatz auch in zwei anderen Erscheinungsweisen auftaucht: als Gegensatz zwischen der Oberfläche des Gemäldes und seinem fiktiven Bildraum oder als Gegensatz zwischen Realität und Illusion. Wenn Robert Rauschenberg Objekte in seine Gemälde hineinmontierte, destruierte er dieser Betrachtungsweise zufolge die piktorale Illusion mit ihrem fiktiven Bildraum zugunsten dem realen, situativen Raum, in dem sich die Betrachter ebenso wie die Kunstobjekte befinden. So etwa Walter Hopps: „Einer der wichtigsten Kunstgriffe Rauschen-

bergs ist die Verschmelzung des dargestellten Raums mit dem Raum des Betrachters.“⁵ Diese Verschmelzung, diese Identität entspricht jedoch nicht der Erfahrung des Betrachters; nicht bei Rauschenberg, und noch viel weniger bei Koho Mori-Newton. Vor allem vermag eine solche Betrachtungsweise nicht zu klären, auf welche Weise Objekte oder Materialien in der Kunst etwas ganz anderes sind als Objekte und Materialien im funktionalen Leben, auch wenn sie nichts abbilden, nichts repräsentieren und dementsprechend keine piktoralen Zeichen sind (sie sind keine Bilder im zeichentheoretischen oder im ästhetischen Sinn), und dementsprechend keinen fiktiven oder illusionären Raum erzeugen.

Dabei liefern die Objekte von Koho Mori-Newton schon Hinweise genug, wie sie wahrgenommen werden können: sie schaffen eine Art Theater, einen Bühnenraum (oder sogar einen Guckkasten): ein Theater der Objekte und Ereignisse. Michael Fried war schon 1967 aufgefallen, dass die neue Kunst der Minimal Art und verwandter Strömungen der sechziger Jahre nicht mehr sinnvoll mit Kriterien der Malerei (und noch weniger der Plastik oder Skulptur) analysiert und verstanden werden kann. In seinem einflussreichen Essay „Kunst und Objekthaftigkeit“ warf er der neuen Kunst deswegen vor, objekthaft, bedeutungslos und theatralisch, gerade kein Kunstwerk im Sinne einer bedeutungsvollen ästhetischen Eigenwelt mehr zu sein – von ihm aus gesehen ein vernichtendes Urteil. Die neue Kunst, die er ‚literalistische Kunst‘ nannte (sie ist wörtlich, da sie nicht mehr symbolisch ist, nicht mehr bedeutet, bezeichnet, repräsentiert), ist für ihn keine Kunst mehr: „Das Eintreten der Literaristen für die Objekthaftigkeit bedeutet nichts anderes als ein Plädoyer für eine neue Art von Theater, und Theater ist heute die Negation von Kunst.“⁶ Im Theater und in dieser neuen Kunst sind der Raum des Betrachters und der Raum des Kunstwerks materiell identisch; nur dass die materielle Realität auf der Bühne Effekte hervorruft.

„Weiterhin ist die Gegenwart der literalistischen Kunst ... im Grunde ein theatralischer Effekt oder eine theatralische Eigenschaft – eine Art Bühnenpräsenz.“⁷ Das Theatralische ist ein Effekt, der sichtbar im materiellen Raum auftritt.

Der Raum der *Tischobjekte* Mori-Newtons unterscheidet sich vom Raum der Betrachter also nicht durch die Illusion oder Fiktion eines Bildraumes, sondern er ist derselbe reale Raum mit realen, materiellen Körpern (belebt oder unbelebt); doch unterscheidet er sich zusätzlich dazu auch vom Betrachtterraum, auf eine grundsätzlich andere Weise: die Materialität der Körper, der Objekte und Materialien wird nicht aus dem Blick gedrängt oder vergessen wie in der Malerei, in der die Mittel in dem piktoralen Effekt ‚gemaltes Bild‘ untergehen sollen, sondern sie bleiben offensichtlich, sie bleiben gewollt und positiv sichtbar. Selbst im repräsentativen Theater, dem Sprechtheater, dem Theater, das sich der Literatur unterwirft, das einen dramatischen Text verkörpert – analog zur Malerei, solange sie sich dem Sujet unterwirft, der Abbildung oder Bildwerdung einer sichtbaren Welt –, bleiben die theatralischen Mittel sichtbar: wir sehen explizit reale Personen und Objekte auf der Bühne, einem realen Raum.

Selbstverständlich gibt es im traditionellen Theater auch eine spezifische Form der Illusion (wieder analog zur gegenständlichen oder abstrakten modernen Malerei mit ihrem fiktiven Bildraum oder zumindest einer illusionären Bildräumlichkeit): die Illusion, die durch das Drama und die Rolle hervorgerufen wird. Der Schauspieler repräsentiert eine literarische Figur oder Person, er trägt quasi eine Maske (‚persona‘ bedeutet Maske); und ebenso repräsentieren das Bühnenbild und die Requisiten einen im dramatischen Text definierten anderen Ort. Nur dass diese andere Person, dieser andere Ort nur in dem Maße als theatralische Illusion entstehen können, wie die körperliche Anwesenheit und Intensität der Schauspieler diesen Effekt permanent und sichtbar füttern, mit Leben und Energie

versorgen und, ganz wörtlich, verkörpern. Während in der Malerei der antagonistische, unaufhebbare Gegensatz zwischen der Fiktion des Bildraums und der realen Materialität der Fläche des Gemäldes konstitutiv ist, ist im Theater die theatralische Illusion mit ihrem Raum und ihren Ereignissen offensichtlich abhängig von der sichtbaren körperlichen Anwesenheit der realen Körper (deswegen unterscheidet sich das Theater grundsätzlich vom Kino). Die theatralische Illusion zeigt sich als ein parasitärer Effekt, der sich vom Körper und der Subjektivität des Schauspielers, seiner erotischen und sensuellen Präsenz, seinem Fleisch und Blut nährt.

Diese komplexe, mehrdeutige Weise der Anwesenheit des Körpers im Theater präsentiert sich unverhüllt in jenen Formen des Theaters in der radikalen Moderne, die sich von ihrer historischen Abhängigkeit vom Text befreit haben – wieder analog zur Malerei, die sich von ihrer Abhängigkeit vom Sujet, vom ‚Gegenstand‘ und von der Abbildung befreit hat. Die befreite Theatralität (analog zur befreiten Pikturalität der Malerei) aber, die nicht mehr repräsentiert, lebt davon, dass sie die Zuschauer in ihrem Körper (und sekundär, körperlich vermittelt, in ihrem psychischen Apparat) affiziert: die Präsenz des Körpers des Schauspielers affiziert den Körper des Betrachters, in einer spezifischen, ausgeprägt sensuellen, leiblichen und erotischen ästhetischen Erfahrung. Das gilt zum Beispiel für das Theater von Antonin Artaud, von Shūji Terayama, des Living Theaters, aber auch für radikalere Formen des Tanzes (vor allem Butoh). Für den Betrachter ist das leibliche Affiziertwerden real und gegenwärtig; es entspringt nicht der Repräsentation einer vergangenen Figur, sondern ereignet sich als ein Ergriffenwerden in der eigenen leiblichen Gegenwart.

Das Theater präsentiert den Körper, selbst wenn dieser zusätzlich eine Rolle repräsentiert. Und das gilt auch für die Objekte im Theaterraum und noch mehr für ein Theater der Objekte (und der

Ereignisse): sie sind real, sie sind keine Illusion, sie kommunizieren mit der körperlichen und sensuellen Erfahrungswelt des Betrachters. Sie präsentieren sich selbst, sie zeigen sich, verweisen auf sich, machen sich bemerkbar. Darüber hinaus repräsentieren sie auch, auf eine rekursive, sehr spezifische Weise: sie repräsentieren nicht etwas anderes (was die einfachste Definition von Zeichen, und damit auch von Bild ist), sondern sie repräsentieren sich selbst, indem sie sich präsentieren. Auf diese Weise implodiert die Differenz, die Zeichen und Bilder konstituiert: ein Zeichen oder ein Bild zeigt etwas anderes als was es selbst materiell sind. Die Objekte auf der Bühne jedoch zeigen sich selbst: Signifikant und Signifikat, materieller Träger und Abbildung fallen ebenso wie das Zeichen als Ganzes mit seinem Referenten zusammen, aber nicht ohne eine andere Differenz zu bewahren, die allerdings nicht mehr fassbar, nicht mehr signifikativ ist. Sie sind nicht einmal mehr Indexe, Schrumpfformen des Zeichens, da sie materiell mit sich identisch sind und keine Unterscheidung zwischen dem verweisenden Index und dem, worauf verwiesen wird, mehr ermöglichen; aber dennoch zeigt sich in der Wahrnehmung eine Differenz zwischen dem funktionalen Objekt in der Welt und demselben Objekt im Bühnenraum.

Diese unfassbare, aber offensichtliche Differenz noch als signifikative Differenz zu deuten, verfehlt den wesentlichen Punkt: diese Differenz entspringt nicht mehr dem ontologischen Gegensatz zwischen einer Welt der Materie und einer Welt des Geistes, zwischen dem materiellen Körper und der mentalen Bedeutung, sondern einer Differenz (keinem Gegensatz) zwischen zwei Einstellungen oder Wahrnehmungsweisen: der Differenz zwischen funktionaler Wahrnehmung und ästhetischer Wahrnehmung. Wird ein Gegenstand im Rahmen einer (erweiterten und nicht mehr idealistischen) ästhetischen Wahrnehmung gesehen, wird er aus allem Wissen über ihn herausgerissen, trennt er sich von seiner Funktionalität, und wird

quasi ein freier, begriffsloser Wahrnehmungsgegenstand (vergleichbar den schon erwähnten ethnologischen Objekten). Er verweist auf sich selbst, präsentiert sich im ästhetischen Raum, ist nicht mehr fraglos und selbstverständlich anwesend. Das heißt: er repräsentiert sich, rückt sich in den Blick, zieht Aufmerksamkeit auf sich, insbesondere ästhetische Aufmerksamkeit. Unter dem Blick der ästhetischen Einstellung steht der Gegenstand auf einer Bühne, nimmt er Teil im Theater der Wirklichkeit – das ist keine unklare Metapher, sondern der Hinweis darauf, dass die Wirklichkeit selbst durch ihre Präsentation innerhalb eines ästhetischen Rahmens zum Theater wird.

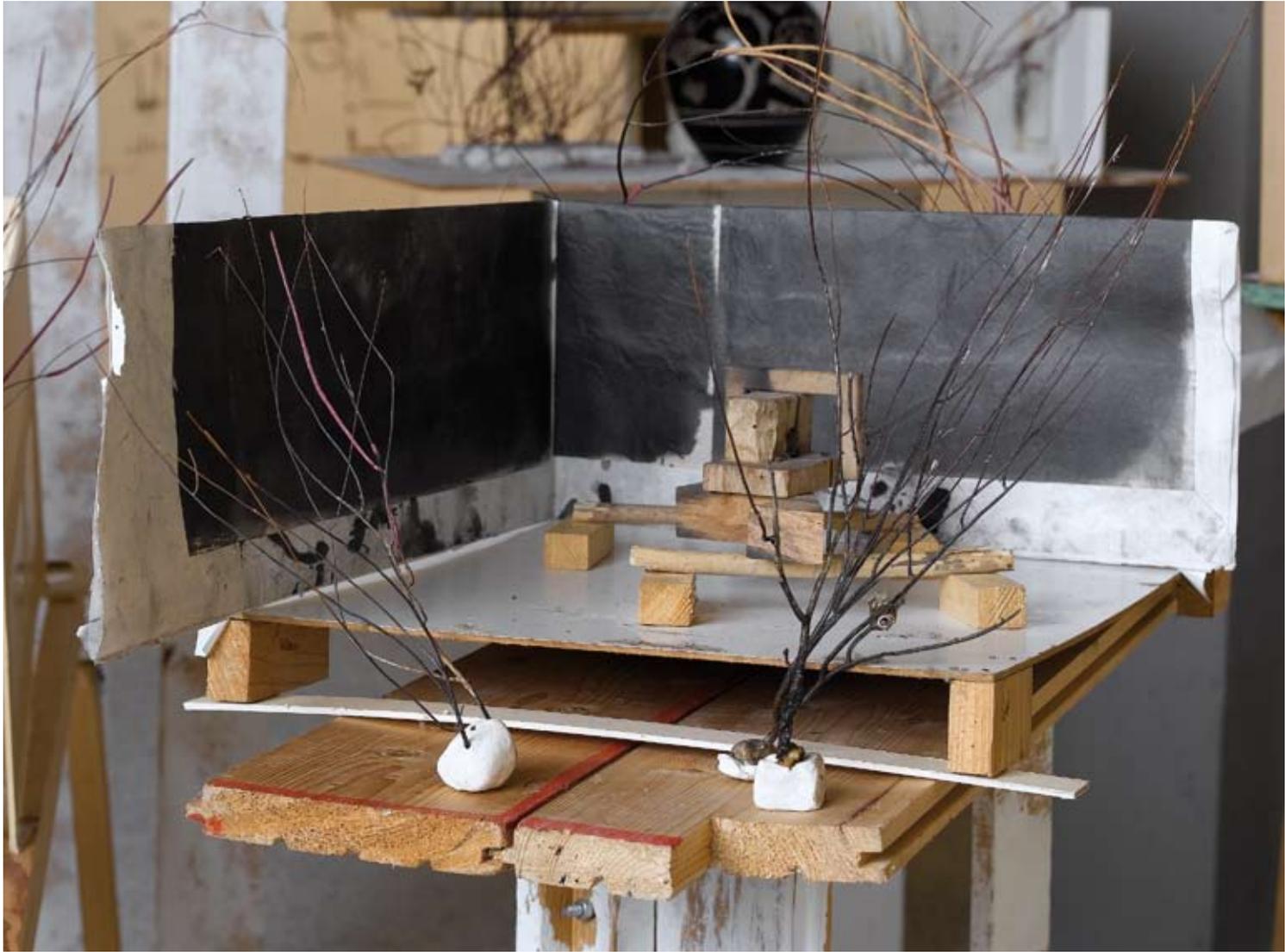
Wie sehr Koho Mori-Newtons *Tischobjekte* einer ästhetischen Einstellung entgegenkommen, die sie als Theater der Dinge sieht, wird deutlich, wenn man ihre Größen- oder Dimensionenverschiebung ernst nimmt. Offensichtlich bilden sie kleine Räume, fiktive Modelle von Räumen. Sie sind fiktiv, da sie nie groß gebaut werden sollten oder könnten – es sind ganz fragile, flüchtige, offensichtlich instabile und zerbrechliche kleine Theater, keine solide konstruierte, realistische architektonische Modelle, sondern vorläufig aus schon existierenden Elementen zusammengestellte Gegenstandskonstellationen, die Räume nur andeuten. Von diesen Räumen sind neben der Bodenfläche immer nur eine oder zwei (selten drei) Seitenwände aufgebaut, so dass der Bühnenraum zwar gegenüber dem Betrachter klar abgegrenzt ist, aber dennoch nur eine flüchtige, vorläufige Rahmung liefert. Denn diejenige Funktion, die in der Malerei der Rahmen innehat und in der Plastik der Sockel, wird hier vom Bühnenraum erfüllt: die Rahmung des Kunstwerks und zugleich damit die Definition seines Formats und die Garantie seiner Einheit. Dass diese kleinen Theater (Lucio Fontana schuf eine Werkgruppe *Teatrini*) auf Sockeln stehen, betont ihr verkleinertes Format. Doch sind sie eindeutig weder Plastiken noch Skulpturen; sie richten sich offensichtlich auf einen Blickpunkt hin aus, wie das auch für die traditionelle

Theaterbühne (die Guckkastenbühne) als einen Präsentationsraum mit einer zu den Zuschauern hin offenen Seite gilt. Dazu kommt, dass an einer oder mehreren Wänden fast aller dieser Theaterchen kleine Tuschzeichnungen hängen, die durch die Suggestion des modellartigen, verkleinerten Bühnenraums wie maßstabgerechte Verkleinerungen großer Zeichnungen wirken. In Mori-Newtons ‚Modellen‘ repräsentieren die Gegenstände, Zeichnungen und der Raum sich selbst in einer anderen Dimension; zur ästhetischen Differenz tritt noch ein Unterschied der Dimension, der Unterschied zwischen der realen Größe der Modelle und der fiktiven Größe der durch sie suggerierten architektonischen Räume.

Auf den kleinen Bühnen sind nahezu immer drei Typen von Gegenständen zu finden, die, nach europäischem Verständnis, aus völlig unterschiedlichen ontologischen Bereichen stammen: vor kleinen Tuschmalereien an den Wänden (die wir der Kunst zurechnen würden) stehen Vasen oder Keramiken (die für uns Kunstgewerbe oder industrielle Güter sind) und, oft in Tonkegel gesteckt, Zweige von Seegrass („Seaweed“), das ungewöhnliche, linear-kurvige Formen und Verzweigungen entwickelt (Gegenstände aus der Natur). Aber nicht nur, dass diese drei Gegenstandstypen alle ein vergleichbares lineares ästhetisches Sehen provozieren (die Tuschezeichnungen, die Keramikformen, die Verläufe der Zweige); vor allem erinnern sie an die drei Grundelemente einer Tokonoma. Die Tokonoma, meist mit ‚Schmucknische‘ übersetzt, ist ein wesentlicher Teil des traditionellen japanischen Hauses. Im Hauptraum des Hauses nimmt sie einen prominenten Platz ein: sie ist ein zugleich ästhetischer, sentimentaler und religiöser Ort. Auch die Tokonoma ist eine Bühne: in diesem Bühnenraum, der deutlich vom Zimmer abgegrenzt ist, versammeln sich Gegenstände, die nicht funktional motiviert, sondern aufgeladen sind und sich mit diesen Aufladungen präsentieren: ästhetisch, religiös, affektiv aufgeladen, aufgeladen mit Erinnerungen und Ge-

fühlen. An der Rückwand dieser großen Nische befindet sich eine Hängerolle mit einem auf die Jahreszeit abgestimmten Tuschegemälde oder einer Kalligrafie. Vor der Hängerolle steht eine ebenfalls der Jahreszeit und der Situation entsprechend ausgewählte Keramikschale, in der eine sorgfältig komponierte Blumen- oder Zweigekonstellation steckt – ein Ikebana (auch im Ikebana wird besonders Wert auf die Linien und Verzweigungen der gesteckten Blumen und Zweige gelegt). Und ebenso wie in der Tokonoma zusätzlich zu diesen vorgeschriebenen ästhetischen Elementen (die im japanischen Verständnis nicht zu unterschiedlichen Gegenstandsklassen gehören) meist noch religiöse und sentimentale Objekte hinzustellen und gezeigt werden – ein Hausaltar, Familienfotos, Erinnerungsstücke –, so fügt auch Koho Mori-Newton in seinen Theaterchen affektiv aufgeladene Objekte hinzu, die vor allem mit persönlicher Erinnerung zu tun haben: Gegenstände aus seiner Kindheit, japanischen Kitsch, Erinnerungs- und Sammlungsobjekte.

- 1 Raoul Hausmann, Synthetisches Cino der Malerei, in: Raoul Hausmann, Am Anfang war Dada, Gießen 1992, S. 30
- 2 Raoul Hausmann, Courier Dada, Paris 1952, zitiert in: Herta Wescher, Die Geschichte der Collage, Köln 1974, S. 152
- 3 Leo Steinberg, Other Criteria, in: Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art, New York 1972, S. 88
- 4 Leo Steinberg, Andere Kriterien, in: Charles Harrison & Paul Wood (Hg.), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Band II: 1940–1991, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1172
- 5 Walter Hopps, Rauschenbergs Kunst der Fusion, in: Robert Rauschenberg. Retrospektive Guggenheim Museum New York, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 25
- 6 Michael Fried, Kunst und Objekthaftigkeit, 1967, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 1995, S. 342
- 7 Fried (Anm. 6), S. 345





The *Tables*, as Koho Mori-Newton calls one large group of works, raise even more acutely the question of the formation of the image in perception that is expressed in the title of the exhibition *Suddenly, an Image*. It begins with the fact that we – having been shaped culturally by the European Renaissance, Enlightenment, and modernism – quite naturally see an image as soon as visual elements establish any kind of relationship to one another. The extent to which we are (or at least until recently were) accustomed to perceiving relationships of elements in a plane – that is to say, perceiving visual composition – is a consequence of painting being the dominant genre of the visual arts, and to a considerable extent the arts in general, in modernism. It is evident, for example, from the fact that even the Dadaists, whose provocative objects, collages, and montages turned decidedly against existing art, still took discussion of composition for granted. Although they developed methods that tended to be uncontrollable and authorless – such as chance composition or collage with found objects or materials – the category of composition, of the inexhaustible variety of aesthetic relationships among visual elements in the picture plane, remained largely unshaken. Raoul Hausmann, for example, extolled the virtues of Dada's material collages and montages precisely because they brought composition into play in a more radical way: "L'Art Dada will offer you ... a stimulus to truly experience all the relationships. [...] Wonderful constellations in real materials, wire, glass, cardboard, cloth, corresponding organically to their own almost perfect brittleness, bagginess"¹; "compositions from heteroclitic materials such as tin cans, glass, hair, scraps of paper."²

This sort of becoming an image or visual aestheticizing can even occur automatically, as it were: as soon as objects and materials are removed from or fall out of their functional context – say, when they

grow old, are broken, can no longer be used, or are no longer needed – they cease to be taken for granted and begin to take on a puzzling and alien character. As soon as perception is no longer controlled via the identification of the object whereby functional perception feeds on need and knowledge, as soon as we are no longer certain how and to what end an object is used, a kind of void or emptiness opens in which the questions can arise: What is that? What purpose does it serve? The object or the material that experiences such an emptying produces a semantic suction (almost literally: the vortex of the escaping functions and knowledge creates an undertow), a draining void that can most easily be filled or replaced by aestheticizing. This suction is familiar to us, for example, from ethnographic museums, when we encounter objects whose use and significance is unfamiliar to us and is not clearly evident: then we respond aesthetically to these objects, understanding and judging them in a way analogous to works of art, as if they really were artworks.

In the latter half of the 1950s many artists in the United States and in Europe began to incorporate objects from daily life into their paintings (Robert Rauschenberg), to exhibit objects randomly distributed on a table (Daniel Spoerri), to present objects in arbitrary accumulations or heaps of waste as artworks (Arman, Dieter Roth). Not without reason, this movement, which in Europe was called *Nouveau Realisme*, was called *Neo-Dada* in the United States. Among these artists too it was obvious that the guiding idea of the "image" or "picture plane" was not fundamentally questioned: the accretions, trash heaps, accumulations, and *Combine Paintings* were perceived above all aesthetically, as a radicalized form of composition. Composition thus became a category that was increasingly understood as a specific way for perception to function, as an effect of an aesthetic attitude, and no longer as a central category of artistic method, of poetic pro-

duction (a shift that had begun with Duchamp's reflections on the fact that it is only the viewer who completes a work of art).

The extent to which it continued to be taken for granted – even after the fundamental crisis of modernism, especially of modern painting around and after 1960 – that the perception of the picture plane is to be perceived as a compositional unity is evident in an essay by Leo Steinberg. The last section of the essay discusses a new type of picture plane – the “flatbed picture plane” – that Robert Rauschenberg had employed by mounting objects on his paintings or pressing them onto the picture plane: blueprints, tracks from car tires, transfers, silk screens. As Steinberg precisely noted, Rauschenberg came from an aesthetic unity of the picture plane, a unity that was in a broad sense compositional, even though this picture plane was now only a board, a flat surface on which the various things accumulated. “The ‘integrity of the picture plane’ – once the accomplishment of good design – was to become that which is given. The picture’s ‘flatness’ was to be no more of a problem than the flatness of a disordered desk or an unswept floor. Against Rauschenberg’s picture plane ... you can attach any object, so long as it beds itself down on the work surface.”³ The very fact that anything accumulated on this horizontal surface at all was sufficient to define it and perceive it, almost naturally, as a picture plane: “To hold all this together, Rauschenberg’s picture plane had to become a surface to which anything reachable-thinkable would adhere. [...] Any flat documentary surface that tabulates information is a relevant analogue of his picture plane – radically different from the transparent projection plane with its optical correspondence to man’s visual field.”⁴ The traditional vertical picture plane that appears to be transparent, like a window offering a view of the pictorial space behind it, is opposed to the horizontal plane of the flatbed picture plane, which is a material and opaque surface on which highly diverse objects can stand.

Koho Mori-Newton’s *Tables* demonstrate that such a description is completely insufficient. Understanding his constellations of objects as an extended picture plane causes perception to get caught up in senseless contradictions, unable to develop criteria for an understanding adequate to the matter. That is because linking understanding to the model of the picture plane that has become established in the West for historical and cultural reasons entails a contradiction that in the modern history of painting has always been presumed to be the basis for any attempt to come to terms with painting, and in modernism it became the site of a continual conflict: the contradiction between the real materiality of the painting and the immaterial image. This contradiction manifests itself in two other ways as well: as the contradiction between the surface of the painting and its fictive pictorial space and as the contradiction between reality and illusion. By this way of looking at things, when Robert Rauschenberg mounted objects onto his paintings, he destroyed the pictorial illusion and its fictive pictorial space in favor of the real, situational space in which the viewers exist along with the art objects. As Walter Hopps put it: “One of the artist’s major devices has been the conflation of the depicted space with the viewer’s space.”⁵ This conflation, this identity, does not, however, correspond with the viewer’s experience, not of Rauschenberg’s work, and much less so with Koho Mori-Newton’s work. Above all, such a perspective is unable to explain how objects or materials in art can be something completely different from objects and materials in functional life, even if they do not depict anything, do not represent anything, and therefore are not pictorial signs (they are not images in the semiotic or the aesthetic sense), and consequently they do not produce a fictive or illusionistic space.

In the process Koho Mori-Newton’s objects provide sufficient clues to how they can be perceived: they create a kind of art theater, a stage space (or even a peep show): a theater of objects and events. As

early as 1967 Michael Fried noticed that the new art of Minimal Art and related movements of the 1960s could no longer be meaningfully analyzed and understood using the criteria of painting (much less of sculpture). In his influential essay “Art and Objecthood” he accused the new art of being objectlike, meaningless, and theatrical: not a work of art in the sense of a meaningful aesthetic world of its own – a scathing judgment from his point of view. The new art, which he called “literalist art” (it is literal because it is no longer symbolic, no longer signifies, indicates, represents), was for him not art any longer: “the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater, and theater is now the negation of art.”⁶ In the theater and in this new art the viewer’s space and the space of the artwork are materially identical, except that material reality produces effects on the stage. “Furthermore, the presence of literalist art . . . is basically a theatrical effect or quality – a kind of *stage* presence.”⁷ The theatrical is an effect that occurs visibly in material space.

The space of Mori-Newton’s *Tables* is not distinguished from the viewer’s space by means of the illusion or fiction of a pictorial space; rather, it is the same real space with real, material bodies (animate or inanimate). Nevertheless, it is, moreover, distinct from the viewer’s space in a fundamentally different way: the materiality of the bodies, of the objects and materials, is not forced out of view or forgotten as in painting in which the means are supposed to be lost in the pictorial effect of a “painted image”; rather, they remain evident; they remain deliberately and positively visible. Even in representational theater, stage theater, which subjugates itself to literature, which embodies a dramatic text – as in painting, so long as it subjugates itself to the subject, to depiction, to making an image of the visible world – the theatrical means remain visible: we see explicitly real people and objects on the stage, a real space.

Naturally in traditional theater there is also a specific form of illusion, once again analogous to representational or abstract modern painting with its fictive or illusionistic pictorial space: the illusion created by the drama and its role. The actors represent literary figures; they wear masks, as it were (“persona” in Latin means “mask”); and likewise the stage set and props represent another place as defined in the play. Except that these other people and this other place can only become a theatrical illusion to the extent that the physical presence and intensity of the actors feed this effect permanently and visibly, provide it with life and energy, and, quite literally, embody it. Whereas in painting the antagonistic, irrevocable opposition between the fiction of the pictorial space and the real materiality of the plane of the painting is constitutive, in theater the theatrical illusion with its space and events is clearly depending on the visible, physical presence of the real body (that is what distinguishes theater fundamentally from cinema). The theatrical illusion turns out to be a parasitical effect that feeds on the actors’ bodies and subjectivity, their erotic and sensual presence, their flesh and blood.

This complex, ambiguous nature of the presence of the body in the theater presents itself openly in those forms of radical modern theater that have liberated themselves from theater’s historical dependence on a text – once again analogously to painting, which freed itself from its dependence on the subject, the “object,” and representation. However, liberated theatricality (analogously to the liberated pictoriality of painting) that no longer represents lives from the fact that it affects the viewers in their body (and secondarily, conveyed by the body, in their psychological apparatus): the presence of the actors’ bodies affects the bodies of the viewers in a specific, decidedly sensual, corporeal, and erotic aesthetic experience. That is true, for example, of the theater of Antonin Artaud, of Shûji Terayama, of the Living Theater, but also of the more radical forms of dance (above all

of Butoh). For the viewers, this being affected in the body is real and present; it results not from the representation of a past figure but occurs in the form of being seized in their own corporeal presence.

Theater presents the body even when the body is also representing a role. And that is also true of the objects in the theater space and even more of a theater of objects (and events): they are real; they are not an illusion; they communicate with the viewers' world of physical and sensory experience. They present themselves; they reveal themselves; they refer to themselves; they attract attention to themselves. Beyond that, however, they represent in a recursive, highly specific way: they do not represent something else (which is the simplest definition of signs and hence of images) but rather represent themselves by presenting themselves. Thus the difference that constitutes signs and images implodes: a sign or image shows something other than what it itself materially is. The objects on the stage, however, only show themselves: signifier and signified, material support and depiction coincide just as the sign as a whole does with its referent, but not without preserving another difference, one that is no longer graspable, that no longer signifies. They are no longer even indexes, simplified forms of the sign, since they are materially identical with themselves and thus no longer permit a distinction between the referring index and the thing referred to; nevertheless, a difference is revealed in perception between the functional object in the world and the same object in the space of the stage.

Interpreting this ungraspable but nonetheless obvious difference as a signifying difference would miss the essential point: this difference no longer results from the ontological opposition between a material world and a mental world, between the material body and the mental meaning, but rather from a difference (not an opposition) between two attitudes or modes of perception: from the difference between functional and aesthetic perception. If an object is seen with-

in the framework of an (expanded and not longer idealist) aesthetic perception, it is torn away from all knowledge about it; it is separated from its functionality and becomes a kind of free, concept-less object of perception (comparable to the ethnological objects mentioned above). It refers to itself, presents itself in the aesthetic space, is no longer unquestionably and naturally present. That is to say, it represents itself, moves itself into view, draws attention to itself – in particular aesthetic attention. On a stage the object is within the gaze of the aesthetic attitude; it takes part in the theater of reality. That is not an unclear metaphor but rather an indication that reality itself becomes theater through its presentation within an aesthetic framework.

Just how well Koho Mori-Newton's *Tables* are suited to an aesthetic attitude that views them as a theater of things becomes clear when their shift in scale or dimension is taken seriously. Clearly they form little spaces, fictive models of spaces. They are fictive because they could and should never be built large; they are very fragile, fleeting, obviously unstable and breakable little theaters. They are not solidly constructed, realistic architectural models but rather constellations of objects assembled temporarily from preexisting elements, merely suggesting spaces. In addition to the floor only one or two (rarely three) walls of these spaces are constructed, so that the stage space is clearly delimited from that of the viewers but nevertheless offers only a fleeting, provisional frame. The function inherent in the frame for a painting and the pedestal for a sculpture is met here by the space of the stage: framing the work of art and at the same time defining its format and ensuring its unity. The fact that these tiny theaters (Lucio Fontana created a group of works called *Teatrini*) stand on pedestals emphasizes their miniaturized format. Nevertheless, they are clearly not sculptures; they are evidently directed at a point of view just as the traditional theatrical stage (the proscenium





stage) is, as a presentation space with one side open to the viewers. In addition, there are nearly always tiny india ink drawings hanging on one or more of the walls of these little theaters; the suggestion of the model-like, miniaturized stage space makes them seem like scale miniatures of large drawings. In Mori-Newton's "models" the objects, the drawings, and the space represent themselves in another dimension; in addition to the aesthetic difference there is the difference of dimension, the difference of the real size of the models and the fictive size of the architectural spaces they suggest.

There are nearly always three types of objects found on the small stages, and to a European mind they come from completely different ontological realms: in front of small ink drawings on the walls (which we consider art) stand vases or ceramics (which we consider craft or industrial wares), and, often placed in clay cones, branches of seaweed, which develop unusual, linear-curving forms and ramifications (objects from nature). It is not just that these three types of objects all provoke a comparable linear aesthetic way of seeing (the ink drawings, the forms, the patterns of the branches); above all they recall the three basic elements of a tokonoma. The tokonoma, a niche for displaying decorative objects, is an essential part of the traditional Japanese house. It occupies a prominent place in the main room of the house: it is at once an aesthetic, a sentimental, and a religious place. The tokonoma is also a stage: in this stage space, which is clearly delimited from the room, objects are assembled that are not motivated functionally but rather charged and they present themselves with these charges: aesthetically, religiously, emotionally charged, charged with memories and feelings. On the back wall of this large niche there is a scroll with an ink painting suited to the season or a work of calligraphy. In front of the scroll there is a ceramic bowl, also chosen to suit the season and situation. In the bowl is a constellation of carefully arranged flowers or branches: an ikebana

(ikebana too places particular emphasis on the lines and ramifications of the arranged flowers and branches). And just as in a tokonoma these prescribed aesthetic elements (which to the Japanese mind do not belong to different classes of objects) are usually combined and displayed with religious and sentimental objects – a domestic altar, family photographs, souvenirs – so Koho Mori-Newton adds emotionally charged objects to this little theaters, usually connected to personal memories: objects from his childhood, Japanese kitsch, souvenirs, and collector's items.

1 Raoul Hausmann, *Synthetisches Cino der Malerei*, in idem, *Am Anfang war Dada*, 3rd ed. (Gießen: Anabas, 1992), 30.

2 Raoul Hausmann, *Courier Dada*, Paris, 1952, quoted in Herta Wescher, *Die Geschichte der Collage* (Cologne: DuMont Schauberg, 1974), 152.

3 Leo Steinberg, *Other Criteria*, in idem, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford Univ. Press, 1972), 88.

4 Ibid.

5 Walter Hopps, *Rauschenberg's Art of Fusion*, in Robert Rauschenberg: *A Retrospective*, exh. cat., Guggenheim Museum, New York (New York: Guggenheim Museum, 1997), 25.

6 Michael Fried, *Art and Objecthood*, in idem, *Art and Objecthood: Essays and Reviews* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1998), 153.

7 Ibid., 155 (emphasis original).





◀ Kunstverein Nürtingen

»



«

Kunstverein Nürtingen »



SAMMLUNG DOMNICK

- S. 3 Eingang zur Sammlung mit: *Übermäßige Gegenstände*, 1986, Acryl / Nesselleinwand, 243 x 170 cm
- S. 6 *Two Alu Rods*, 2005, Tusche / Nesselleinwand, 161 x 267 cm
- S. 9 *Tuschestreifen 4*, 2003, Tusche / Ingres-Farbpapier, 48 x 63 cm
- S. 12 *Tuschestreifen 1*, 2003, Tusche / Ingres-Farbpapier, 48 x 63 cm
- S. 13 *Tuschestreifen 3*, 2003, Tusche / Ingres-Farbpapier, 48 x 63 cm
- o. Abb. *Tuschestreifen 2*, 2003, Tusche / Ingres-Farbpapier, 48 x 63 cm
- S. 15 *o.T.*, 2003, Tusche / Papier, 64 x 76 cm
- S. 16 *o.T.*, 2003, Tusche / Papier, 64 x 76 cm
- o. Abb. *o.T.*, 2003, Tusche / Papier, 64 x 76 cm
- S. 19 *260 x 360 sw 21*, 2005–07, Acryl / Holz, 260 x 360 cm
- S. 20 *o.T.*, 2004, Tusche / Papier, 84 x 104 cm
- S. 21 *o.T.*, 2004, Tusche / Papier, 77 x 104 cm
- S. 22 *Kohlezeichnung 1215*, 2004, Kohle / Nesselleinwand, 180 x 145 cm
- S. 23 *Two Snakes*, 2005, Tusche / Nesselleinwand, 184 x 129 cm
- S. 24 *Großes Tischobjekt*, 2005–07, Tusche, Holz, Seide, Leinen, 180 x 70 x 150 cm
- S. 31 *Tischobjekt* (Ausschnitt), 2004–07, verschiedene Materialien und Maße
- S. 32 *Tischobjekt* (Ausschnitt), 2004–07, verschiedene Materialien und Maße
- S. 37 *3 Seidenbahnen mit Tischobjekt*, 2004–07, Tusche/Seide, 300 x 230 cm; Holz, Seegras
- S. 38 *3 Seidenbahnen mit Tischobjekt*, (Ausschnitt)

KUNSTVEREIN NÜRTINGEN

- S. 40 *8 Seidenbahnen*, 2007, Tusche / Seide, 480 x 610 cm
- S. 41 *8 Seidenbahnen*, 2007, Tusche / Seide, 480 x 610 cm
- S. 42 *Werkgruppe 1*, 2000–04, Öl, Acryl / Holz, Leinwand; 8-teilig, Maße variabel
- S. 43 *Werkgruppe 2*, 1995–2004, Öl, Acryl / Holz, Leinwand; 10-teilig, Maße variabel

SAMMLUNG DOMNICK

- p. 3 Museum's entrance with: *Superimposed objects*, 1986, acrylic / coarse canvas, 243 x 170 cm
- p. 6 *Two Alu Rods*, 2005, ink / coarse canvas, 161 x 267 cm
- p. 9 *Ink Stripes 4*, 2003, ink / Ingres colored paper, 48 x 63 cm
- p. 12 *Ink Stripes 1*, 2003, ink / Ingres colored paper, 48 x 63 cm
- p. 13 *Ink Stripes 3*, 2003, ink / Ingres colored paper, 48 x 63 cm
- w/o ill. *Ink Stripes 2*, 2003, ink / Ingres colored paper, 48 x 63 cm
- p. 15 *Untitled*, 2003, ink / paper, 64 x 76 cm
- p. 16 *Untitled*, 2003, ink / paper, 64 x 76 cm
- w/o ill. *Untitled*, 2003, ink / paper, 64 x 76 cm
- p. 19 *260 x 360 sw 21*, 2005–07, acrylic / wood, 260 x 360 cm
- p. 20 *Untitled*, 2004, ink / paper, 84 x 104 cm
- p. 21 *Untitled*, 2004, ink / paper, 77 x 104 cm
- p. 22 *Charcoal Drawing 1215*, 2004, charcoal / coarse canvas, 180 x 145 cm
- p. 23 *Two Snakes*, 2005, ink / coarse canvas, 184 x 129 cm
- p. 24 *Large Table*, 2005–07, ink, wood, silk, linen, 180 x 70 x 150 cm
- p. 31 *Table* (detail), 2004–07, materials and measures variable
- p. 32 *Tables* (detail), 2004–07, materials and measures variable
- p. 37 *3 Lengths of Silk* with *Table*, 2004–07, ink / silk, 300 x 230 cm; wood, seaweed
- p. 38 *3 Lengths of Silk* with *Table* (detail)

KUNSTVEREIN NÜRTINGEN

- p. 40 *8 Lengths of Silk*, 2007, ink / silk, 480 x 610 cm
- p. 41 *8 Lengths of Silk*, 2007, ink / silk, 480 x 610 cm
- p. 42 *Group of Works 1*, 2000–04, oil, acrylic / wood, canvas; 8 parts, measures variable
- p. 43 *Group of Works 2*, 1995–2004, oil, acrylic / wood, canvas; 10 parts, measures variable



ARTIST'S STUDIO, BAD-NIEDERNAU, GERMANY, JULY 2007

KOHO MORI-NEWTON

Geboren am 25. Juli 1951 in Katsuyama, Fukui, Japan

1972–1974 Kunststudium an der Wako Universität, Tokyo

1974–1975 Studienreisen nach Italien, Spanien, Frankreich, Griechenland und Afrika

1979–1985 Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart bei Prof. Rudolf Schoofs und Prof. K. R. H. Sonderborg

Lebt und arbeitet in Tübingen

Born July 25th, 1951 in Katsuyama, Fukui, Japan

1972–1974 Art studies at Wako University, Tokyo, Japan

1974–1975 Travels in Italy, Spain, France, Greece, and Africa

1979–1985 Art studies at the Academy of Fine Arts Stuttgart, Germany, under Prof. Rudolf Schoofs and Prof. K.R.H. Sonderborg

Lives and works in Tuebingen, Germany

Werke in öffentlichen Sammlung (Deutschland)

Works in public collections (Germany)

Staatsgalerie Stuttgart

Staatliche Graphische Sammlung München

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Morat Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg

Projekte in Zusammenarbeit mit dem Architekten Peter Zumthor

Projects with Peter Zumthor, architect:

Therme Vals, Schweiz _ Switzerland

Haus Zumthor Haldenstein, Schweiz _ Switzerland

Kolumba, Kunstmuseum des Erzbistums Köln _ Cologne, Germany



IMPRESSUM _ COLOPHON

Herausgeber und Kurator der Ausstellung _ Editor and curator:

Werner Esser, Stiftung Domnick

Kooperation _ Cooperation:

Michael Gompf, Kunstverein Nürtingen e.V.

mit Unterstützung von _ with in-kind support by Kulturverein Provisorium

Essays:

Johannes Meinhardt, Tübingen

Übersetzung _ Translation:

Steven Stanley Lindberg, Berlin

Fotos _ Photographs:

Volker Naumann, Schönaich (Seiten _ pages 3, 8, 9, 12, 13, 15, 16, 19:23, 31, 32, 37)

Koho Mori-Newton, Tübingen (Seiten _ pages 24, 38, 46, 47)

Cyrill Harnischmacher, Reutlingen (Seiten _ pages 40:42)

Werner Esser (Seite _ page 4)

Gestaltung Seiten 46, 47 _ Design pages 46, 47: Koho Mori-Newton

Produktion _ Production:

palmer projekt / www.palmer-projekt.de

Druck _ Printing:

Druckerei Koch, Reutlingen

© Stiftung Domnick, Nürtingen 2007 / www.domnick.de