

DIE DARSTELLUNG
DER ERSCH EINUNG DES ABSOLUTEN



MICHAEL ROYEN

OBJEKTE
UND BILDER

THOMAS M. SCHMIDT
ESSAY

DIE DARSTELLUNG
DER ERSCHENUNG DES ABSOLUTEN

MICHAEL ROYEN

OBJEKTE
UND BILDER

THOMAS M. SCHMIDT
ESSAY

Titelseite: Michael Royen „Form der Engel“
Abbildung im Katalog Seite 31, (Kat.-Nr. 37)

Rückseite: Michael Royen „Zielscheibe“
Siehe Verzeichnis „Religiöse Objekte“ (Kat.-Nr. 24)

Herausgeber
Bank im Bistum Essen eG
Gildehofstraße 2 · 45127 Essen
Fon: 0201.2209-0
www.bibessen.de

Medienforum des Bistum Essen
Zwölfling 14 · 45127 Essen
Fon: 0201.2204-274
www.bistum-essen.de

Autoren:
Thomas M. Schmidt,
Michael Royen

© Alle Rechte für Text und Abbildungen
vorbehalten, der auszugsweise Abdruck bedarf
der ausdrücklichen Erlaubnis der Autoren
und die der Abbildungen des Künstlers

Konzept & Gestaltung: Peter Zepp
Realisierung & Bildbearbeitung: Dieter Drucks
Druck: Zimmermann Druck & Medien, Köln

Photographie: Objekte und Bilder
Michael Royen

Katalog, erschienen zu zwei Ausstellungen:

Ausstellung I.

In der Bank im Bistum Essen: Michael Royen,
Religiöse Objekte: „Die Darstellung
der Erscheinung des Absoluten“
Bilder: „Die Kunstform der Malerei“

Ausstellung II.

Im Medienforum Essen: Michael Royen,
Bilder: „Kalkül & Abstraktion“



BANK IM BISTUM ESSEN

MEDIENFORUM ESSEN
BISTUM ESSEN

Inhaltsverzeichnis

Vorwort:	5
Einleitung:	6
Michael Royen: „Rekonstruktion“	7
Brief an Thomas M. Schmidt.....	14
Thomas M. Schmidt: „Die Darstellung der Erscheinung des Absoluten“	18
Abbildungen der „Religiösen Objekte“	25
Michael Royen: I. „Reflexionen“.....	55
II. „Ich-Konstituierung und Kunst“	56
III. „Das Abbild flutet das Bewusstsein“	57
Abbildungen der Bilder:	59
Textbegleitende Abbildungen.....	111
Verzeichnis der Abbildungen der Objekte	112
Verzeichnis der Abbildungen der Bilder.....	114
Curriculum Vitae	116

Vorwort

Hiermit liegt erstmalig ein Katalog über zwei Arbeitsbereiche vor. Meine Arbeit über Religion und meine Malerei. Bei der Realisierung sowohl der Ausstellung in der Bank im Bistum Essen als auch der Erstellung dieses Kataloges hat mir die Bank im Bistum Essen, im besonderen Heinz-Peter Heidrich, jede erdenkliche Unterstützung gewährt. An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, durch deren Hilfe und Zusammenarbeit der Katalog erstellt werden konnte. Mein Dank gilt Armin Kayser, der mir bei allen Fragen, ob Konzeption, Strukturierung und der Beschreibung meiner Arbeit zur Seite stand. Mein herzlichster Dank für die beiden Ausstellungen und die Realisierung des Kataloges gilt der Bank im Bistum Essen!

Michael Royen

Einleitung

Ein Katalog zu erstellen, der die Arbeiten zweier Wirkungsfelder vorstellt, ist schwierig, da die Bereiche zunächst nicht mehr Verwandtschaft aufzuweisen scheinen, als dass sie von ein und demselben Künstler erstellt wurden. Wäre es nicht einleuchtender gewesen, entsprechend den Werkgruppen, zwei voneinander unabhängige Publikationen zu erstellen, denen dann für eine umfassendere Darstellung hätte ausreichend Platz eingeräumt werden können? Die unterschiedlichen Ambitionen, welche durch eine Gegenüberstellung der Bilder und Objekte zum Ausdruck kommen, wären dann allerdings nur zu vermuten gewesen, wenn nicht gar unmöglich zu erkennen. Was einen bewegt, was man macht und womit man sich beschäftigt wird hier ausdrücklicher und kann zu einem größeren Verständnis führen. Ich habe diesem Katalog eine kleine Rekonstruktion der Zeit an der Kunstakademie Düsseldorf, dem Studium bei Gerhard Richter und der Auseinandersetzung mit dem Photorealismus beigefügt. Im weiteren gibt es einen Versuch der Darstellung der Abbildproblematik, ein Gebiet, das nach der Pop-Art nicht mehr bearbeitet worden ist.

Zu den „Religiösen Objekten“ ist der Essay von Thomas M. Schmidt ein überzeugendes Äquivalent, und ich darf meiner Freude darüber Ausdruck geben, dass er diesen Katalog mit seinem Essay bereichert hat. Dem Sinn, der uns abhanden zu gehen droht, gilt seine Sorge. Er missioniert nicht, aber er warnt uns davor, dass wir etwas unwiederbringlich verlieren könnten. „Einen Sinn zu behaupten ohne Gott ist eitel“, so Max Horkheimer, ein Satz dem der Philosoph Thomas M. Schmidt seine Referenz erweist.

Ich habe, zum besseren Verständnis, einen Brief, den ich an ihn geschrieben habe, beigefügt. Er scheint mir geeignet, die Ursprünge meiner Arbeit über Religion zu beleuchten.

Michael Royen
Rekonstruktion

Der Beginn des Maleriestudiums bedeutete zugleich auch den Aus- und Aufbruch eines Konfliktes, der sich durch die gesamte akademische Kunstausbildung hindurchzog. Dieser Konflikt bestand zwischen der heilig einfältigen Ambition eines jeden Studiosus, Malen zu wollen und der durchaus zeitgeschuldeten kritischen Erkenntnis, dass es prinzipiell nichts gibt, was zu malen notwendig wäre. Unbestritten notwendig hingegen nahm man das Erlernen des Handwerks in Angriff.



Abb. 1 Michael Royen „Testanlage“

Über diesem Bemühen schwebte die intellektuelle Kürübung der Rechtfertigung dieser lustvollen Tätigkeit. Elfenbeintürme waren verpönt, in diesen Jahren. Kein Künstler der einfach nur Malen,

Musizieren, Schreiben usw. durfte. Diese Frage garte in jedem Studenten. Die geschilderte Situation spiegelte sich auch in der damaligen Malklasse wider: Sie bestand einerseits aus einer sich intellektuell auffassenden Gruppierung, die sich für aktuelle Kunst interessierte und andererseits dem größeren Teil derjenigen, die im herkömmlichen Sinne Malerei studieren wollten. Zwischen traditionellem Malerstudium und der aktuellen Kunstszene klaffte ein Abgrund. Geimpft mit dem Gift dieses Konfliktes entspann sich ein unsinniges Heraufbeschwören von mit und durch Malerei zu beschreibenden Problematiken, die dann zu einer Rechtfertigung malerischer Aktivitäten führen konnte. In diesem Spannungsfeld lavierte der Professor interessiert aber unentschieden und beliebig. Das Medium Photographie erschien ihm ein guter Anhaltspunkt für die Auseinandersetzung, nicht über das was die Studenten malten und warum es notwendigerweise gemalt werden musste, sondern wie sie malten. Ob es technisch gut hinkommt, ob eine Übersetzung der im Prinzip ja simpel

herunterzumalenden Vorlage erarbeitet worden war u.ä.. Meist wurde ein Photo bloß abgemalt oder nachgeäfft. Anscheinend war nur darüber ein akademisch künstlerischer Dialog möglich. Konnte man auf diese Weise seiner Entscheidung, nämlich dieses oder jenes zu malen, das Fundament nicht verschaffen, stellte sich für Schüler schnell heraus, dass dieser Auseinandersetzung nur dann zu entkommen war, wenn es gelang einen Inhalt, eine Ambition, zu behaupten, die der Professor ihm abnahm. Andererseits, wenn es auf diese inhaltlich ambitionierte Weise nicht funktionierte, konnte eine forcierte Auseinandersetzung über technische Probleme und vorrangig malerische Schwierigkeiten wiederum über die inhaltlich ambitionierten Schwächen hinwegtäuschen. Dass es dabei sowohl in der einen als auch in der anderen Richtung zu „euphemistisch gesagt“ übertrieben wirkenden Dialogen kam, versteht sich von selbst.



Nach der verordneten Pflichtübung des Stillebenmalens, habe ich der unglückseligen Debatte, was denn malenswert sei und was nicht, eine Arbeit entgegengesetzt. Es waren dies Schwarzweißphotos eines Jahres einer Illustriertenausgabe, die ich wahllos (weil interesselos) auf Papierbogen aufgeklebt hatte. Sie wurden an der Wand der Klasse installiert. Eine Woche lang konnte jeder sehen, was ein Photo von dem anderen unterschied. Die Debatte, ob

Abb. 2 Michael Royen „Sternarbeit“
Sämtliche Schwarz-Weiß Abbildungen
einer Jahresausgabe des „Stern Magazins“



Abb. 3 Michael Royen „Start“

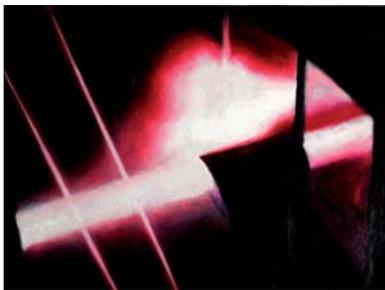


Abb. 4 Michael Royen, Atomstrahlöfen „Jet II“

eine dieser Photographien wert wäre gemalt zu werden, löste sich in der Erkenntnis auf, dass entweder alle gleich abzumalen seien oder keines der Bilder wert sei gemalt zu werden. Damit hatte ich die Überflüssigkeit des Photoabmalens vorgeführt. Danach habe ich mich mit Motiven beschäftigt, zu denen ich einen Bezug hatte und die geeignet waren eine Sache offen zu legen, wie zum Beispiel den vermuteten anstehenden Weltuntergang. Bei einem Lehrer, dessen Diktum für malbare Motive die Inhaltsleere ist, konnte mein Anliegen nur auf Widerspruch stoßen.

Meine Arbeit bezog sich auf Ursächlichkeiten zur Weltvernichtung (welche damals allgemein als unmittelbar anstehende Zukunftsperspektive gesehen wurde). Es waren eine Reihe von Bildern auf denen „Jets“ (Jet: Rückstoß produzierende Explosionswolke) dargestellt waren. Die Treibstoffreste für Raketen, welche todbringende Lasten transportieren, kamen mir als der eigentliche Grund für die Möglichkeit der Selbstvernichtung der Menschheit vor. Die in Agonie verfallene Gesellschaft, welche dem Treiben der Machtblöcke macht- und schutzlos zusahen, brachte uns Studenten auf, weit vor dem Erscheinen des Films „The Day After“ (1983). Die Raketen sind nicht gestartet, aber ich habe mich doch eine geraume Zeit mit der Hybris der Raketentechniker beschäftigen wollen. In den gleißend weißen Jets wollte ich das letzte Aufleuchten, das letzte Bild für den sich selbst opfernden Menschen zeigen.

Gerhard Richter nahm noch während ich mit dieser Arbeit beschäftigt war, seine Kerzenbilder in Angriff. Ich glaube heute, dass er eine Art von subjektiver Romantik meinte, die zu dem von mir gemeinten Horror keinerlei Bezug hatte. Meine Ambition schien mir nur in Mortalitätsdimensionen beschreibbar. Die Feuerthematik, in der unsere Arbeiten ähnelten, unterschied uns auch. Der Ansatz, ich verfolge keinerlei Absicht, den Richter fast programmatisch für die Einstellung zu seiner Arbeit ausgab, war mir wiederum zutiefst fremd. Eine interessenslose Kunst, die ein noch größeres interessensloses Wohlgefallen bedienen wollte, konnte

ich persönlich nicht akzeptieren. Erst Jahre später, ich hatte einen Katalog über meine Akademiearbeiten erstellt und beschrieben was gemeint war, begeisterte sich Richter – zu spät für eine Arbeit, die sich bekanntermaßen erledigt hatte.

In der Klasse für Malerei von Gerhard Richter war nicht das Lehrer-Schüler-Verhältnis ausschlaggebend. Vielmehr lag ein gegenseitiges Interesse dem eigentlich kollegialen Austausch über die Arbeiten zugrunde. Damit war das Niveau in seiner Klasse erheblich höher einzuschätzen als in vergleichbaren anderen Klassen der Kunstakademie. Vor diesem Hintergrund ging es um mehr als die Malerei. Es wurden Positionen behauptet, es wurde argumentiert, die kritische Auseinandersetzung mit dem aktuellen Kunstgeschehen und den gesellschaftlichen Verhältnissen war permanenter Prozeß. Eine ideologische Bewertung, eine Verteidigung oder Verurteilung von Künstlern und deren Kunst ereignete sich geradezu täglich. Ein Zerwürfnis untereinander oder mit dem Lehrer war daher oft auch von essentieller Art und konnte nicht als Ränkelei oder als Teil eines Abnabelungsprozesses des Schülers vom Lehrer abgetan werden.

Positionen innerhalb der kunsttheoretischen Auseinandersetzung fanden durch die Formulierung der eigenen Arbeit ihren Ausdruck. Der Irrtum, dass es sich um eine Eliteklasse handele (sie war weit ab von der Kunstakademie gelegen und geriet gewissermaßen schon durch die örtliche Extrovertiertheit in den Verdacht hermetisch oder elitär zu sein), fand seine Nahrung durch eben diese Auseinandersetzungen. Die eigene Arbeit innerhalb der Klasse konnte den Studenten nur dann retten, wenn er es schaffte, noch vor Beendigung der Ausbildung eine Formulierung zu finden, ein Interesse herauszubilden. Das Anliegen war bisweilen unentschieden, in Entwicklung und ungeeignet für eine Auseinandersetzung. Damit verrieten die Arbeiten der Kunststudenten selbst eine oftmals eine uneingestandene Unsicherheit. Ein Verhängnis. Meine Skepsis, der damals verhandelten Postmoderne gegenüber, konnte ich erst nach dem Studium in ironischer Weise als

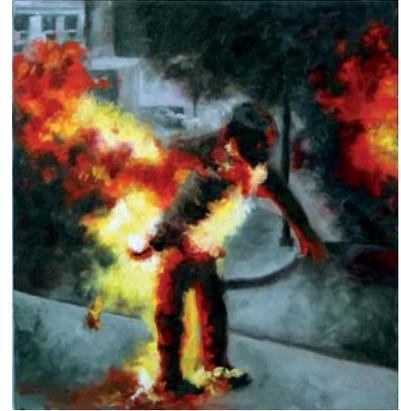


Abb. 5 Michael Royen „Vorahnung“



Abb.6 Michael Royen
„Traktatus-logico-architekuralis“



Abb.7 Andy Warhol „Mao“



Abb.8 Robert Rauschenberg
„Retroactive I, 1964“

„Traktatus-logico-architekuralis“ formulieren, während meiner Zeit in der Klasse erschien mir die aufgeblühte Ideologie ob der Postmoderne zu konfliktträchtig.

Die (bereits im zweiten Semester behandelte) Abneigung gegen den Photorealismus beschäftigt mich bis heute. Dem Begriff Realismus, durch das vorgelagerte Photo ad absurdum geführt, wurde niemals Rechnung getragen, und so verriet der Photorealismus die Aufklärung in der Kunst mit dem Trick der Virtuosität, durch die er sich offenbar ausreichend legitimiert sah. Das Abgebildete zu malen ist in der Tat kein Realismus (auch wenn da Krankenschwestern oder Terroristen konterfeit werden) – gleichwohl Realität. Nicht minder der Kapitalistische Realismus, da das Kapital jeglichen Realismus in der Produktion der Waren und in der Warenwelt selbst eskamotiert. Tatsächlich handelt es sich bei Gerhard Richters diesbezüglichen Werken um kritischen Photorealismus (ein Begriff, den er selbst meines Wissens nie benutzt hat) und auch der von ihm und Konrad Lueg zelebrierte Kapitalistische Realismus hätte dieses aufklärenden Begriffes bedurft.

Dieser unentdeckte Hintergrund der Bilder von Gerhard Richter, dessen Arbeiten gleichwohl vorführen was das Photo wirklich ist, straft diejenigen Lügen, welche seine Arbeit bloß affirmativ zum Sujet missverstehen. Das Missverständnis aber richtete ungeahnt großen Schaden an. Das bloße Photoabmalen blockierte die Entwicklung der Malerei als Kunstform auf Jahrzehnte. Das Medium Photo wurde von anderen Künstlern in den Vordergrund gezogen. Arbeiten von Andy Warhol, Robert Rauschenberg und deren Ambitionen, denen sich Richter anfangs durchaus verwandt wusste, wurden nicht verstanden noch weiterverfolgt.

Der Ich-werdung des Künstlers durch eigene Formulierung von Welt- und Weltsicht, versperrt die Unart des Photorealismus leicht den Weg. Das Photo gilt als intersubjektiv anerkannter Beleg von Wirklichkeit. Dem fällt der Künstler oftmals selbst anheim (auch

weil es als Vorlage so einfach zu sein scheint) und verliert seinen eigenen Weg aus dem Blick. Er ist ebenfalls Opfer des Abbildes – meist ohne es zu merken. Das Photo gaukelt uns ein Bild der Welt nur vor, es ist sogar das, was uns den Blick verstellt. Damit sollte sich der Künstler auseinandersetzen. Es geht beim Photo nicht darum was es zeigt, sondern dass es etwas zu zeigen vorgibt. Noch ein Landschaftsbild von Caspar David Friedrich zeigt nicht das was da war, sondern das, was den Maler bewegte. Er formuliert sich selbst mit allen Wünschen, Ängsten, Sehnsüchten und der Leidenschaft seiner Kunst. Er konstatiert mit seinen Gemälden einen Daseinsreflex, den wir Romantik (Todessehnsucht oder Gottesverlassenheit) nennen.

Das Photo, heute ein Transmitter für die Scheinwelt der Warenindustrie, lügt. Als solch ein Medium ist die Bedeutung und Funktion des Photos durch die Adellung des Abmalens weder beschrieben noch verstanden. Die Bedeutung und Funktion des Photos liegt in seiner Auflagenhöhe in den Medien, seine Verwertung. Darauf und auf seine Omnipräsenz reagierten Andy Warhol, Robert Rauschenberg aber auch Wolf Vostell und viele andere Künstler der Popart.

Den Status der Kunst hat die Photographie erst, wenn sie das Photo selbst, als Gegenstand der Erstellung, mit allen formalen und inhaltlichen Ambitionen zum Thema macht. In diesem Sinne wird es allen anderen bildenden Künsten ebenbürtig.

Als Mittel zum Zweck ist das Photo in den Medien allgegenwärtig und dient meist dem Kauf- und Habenwollen-Reflex. Es bedeutet in diesem Zusammenhang an sich selbst nichts. Dieses unwerte Abgebildete bearbeite ich und setze es in meiner Bildvorstellung ein. Das rehabilitiert das Gezeigte und weist die Beliebigkeit zugunsten einer Formulierung von sich.



Abb.9 Michael Royen „Edward H.White“



Abb.10 Caspar David Friedrich „Das Eismeer“ („Die gescheiterte Hoffnung“)



Abb.11 Gerhard Richter „48 Portraits“



Abb. 12 Michael Royen „Die Nachtwache“
Farbattackierter Kalenderdruck



Abb. 13 Michael Royen „Claudia Schiffer“
Farbattackierter Druck



Abb. 14 Michael Royen „Deepwater Horizon“
Farbattackierte Photographie

Die Farbattacken, das Aufwalzen, Abklatschen, durch die Presse drehen, das Bemalen und abkratzen, sind Methoden des Überfalls und der Aversion. Zwischen Kunsttattentat und Zerstörung bewege ich mich hin- und her, getrieben von der Lust auf Zerstörung und Rettung. Übrig bleibt ein Beleg für diese Aufwallung, Indiz für meinen Spott und meine Ambition. Das Bild als Protokoll einer Aversion. Vielleicht.

Die Malerei war mir erst wieder möglich, als ich mich, wie schon in meiner Kindheit, der Farbe, dem Malen der Farbe und dem Prozess der Bilderschaffung – ohne der Abbildungsmanie weiter Folge zu leisten – zuwandte. Noch immer pulsiert das Impfmenü der Akademiezeit in mir, jedoch hat sich die Dimension der Malerei als eine Formulierungsmöglichkeit meiner selbst offenbart. Angefangen von Paul Cezanne bis zu den abstrakten Expressionisten und der Malerei des Informel holte ich ein umfassendes Maleriestudium in den Museen nach. Nicht autodidaktisch sondern unter Anleitung von Malern, deren Arbeiten mich ermunterten, alles Notwendige zu tun, um zu verstehen was Malerei ist, was Malerei sein kann. Der Schüler vieler Meister zu sein führt zu Lust und Leidenschaft. In den Museen und Galerien und in den Ateliers anderer Künstler findet das eigentliche Studium statt, das bestenfalls ein Leben lang währt.

Brief an Thomas M. Schmidt

Lieber Thomas, zu den „Religiösen Objekten“ ein paar rückblickende Gedanken – vielleicht sind sie von Vorteil zum Verständnis der mittlerweile betagten Sammlung der Objekte.

Hauptinspiration zu den „Religiösen Objekten“ war E. M. Cioran. Er hat, ohne dass ich auch nur ein Wort über Religion verloren hatte, mein latentes um die Religion kreisendes Reden auf den Punkt gebracht: „Sie sind religiös regelrecht verseucht. Beschäftigen sie sich damit.“ Das habe ich getan und im weiteren recht kontroverse Debatten mit Günter Schulte, Professor für Philosophie in Köln, geführt. Seine Aversion gegen Religion, dieser überschäumende Hass gegen alles, was sich religiös gebärdet, interessierte mich. Besonders in Hinsicht auf sein damals in Arbeit stehendes Buch über Karl Marx. In seinem Buch „Kennen Sie Marx“ beschäftigt er sich mit dem zwiespältigen Verhalten von Karl Marx zu seinem Vater. Dieser verbot seinem Sohn das angestrebte Dichterleben. Zum Jurist verdammt, so Günter Schulte, entwickelte sich aus dem verhinderten Dichter ein „Weltverbesserer“, ein Messias für die Proletarier. Für Europa galt, dass der nach Jesus zweitberühmteste Namen Karl Marx sei (außer John Lennon, der glaubte die Beatles seien das). Ein Auszug aus dem seiner Zeit in Arbeit stehenden Buch von Günter Schulte über Karl Marx ist als Text meinem Katalog „Versunkene Religion“ beigefügt. Damals gefiel mir die provozierende Abrechnung mit einem Antagonisten aller Religionen, der ja jedem glaubenwollen Menschen eine Wüste verhieß.

Heute bin ich froh, dass der Katalog Versunkene Religion heißt, denn das provoziert. Allerdings würde ich ein Fragezeichen hinter den Katalogtitel setzen.

Mit E. M. Cioran habe ich mich vornehmlich über Religion und Philosophie unterhalten. Ihn interessierte das Eigentliche und das war die Gottesformulierung. Alles andere schien ihm eher nebensächlich. Unser Thema war die Religion.

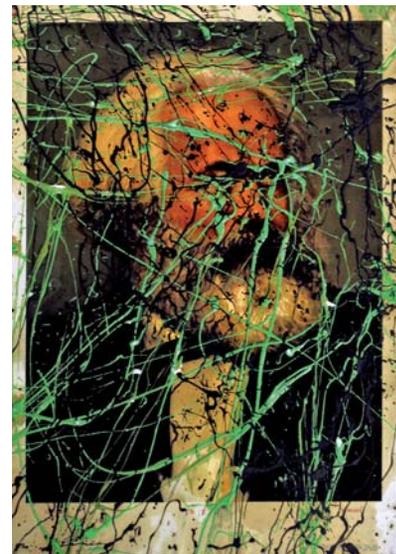


Abb.15 Michael Royen „Karl Marx“
Farbattackierter Druck



Photo 1: Günter Schulte, Michael Royen, 1990



Photo 2 E. M. Cioran und Michael Royen
bei der Katalogsignierung in Paris

Der Verlust von Religion oder ihre Überwindung ist von „Aufgeklärten“ oft als ein Vorteil charakterisiert worden. Gleich einer Befreiung, komme der Mensch zu sich selbst (statt die daraus resultierende Sinnlosigkeit allen Daseins zu bemerken). Franz Werfels erste Zeile seines Gedichtes „Gottesfinsternis“, „Auch an dem Glaubenshimmel deines Tages hängt plötzlich Gottesfinsternis, stellt dies als den eigentlichen Horror dar. Das meint die Vereinsamung des Menschen und die daraus hervorgehende Schutzlosigkeit. Das erscheint mir wichtig.

Die Objekte sind nicht Interpretation von Religion. Die Objekte, die heute, 2011, ja schon so etwas wie eine Geschichte hinter sich haben, sind in gewisser Hinsicht Objekte eines Haderns mit der Religion. Der Apostel Thomas, dieser Zweifler ist mir (darf man sagen, rein menschlich?) sympathisch. Dieser Ungläubige will überzeugt werden. Es scheint, als behaupte er, ein Recht auf einen Beweis zu haben. Das würde mir auch gefallen. Wie schön, wenn man durch das Einfordern einer Erscheinung (sie wird ihm bekanntlich gewährt) im Glauben gefestigt wird.

Entscheidungsfreiheit zwingt uns eine Entscheidung auf. Der Zeitpunkt mag herausgezögert werden können, aber an der Entscheidung kommt man nicht vorbei. Sie erlaubt uns, einen eigenen Weg auch ohne Gott zu beschreiten. Der, dem die Gnade des Glaubens (Pascal) gegeben ist, kann sich glücklich schätzen, da er so etwas wie Gottvertrauen besitzt. In den Objekten liegt eine Skepsis den Geschichten gegenüber, die ja zu Missverständnissen führen können, im besonderen wenn die Geschichten längst nicht mehr evident sind. Der Ungläubige verdient unsere Aufmerksamkeit und Liebe, denn er ist der in der Wüste. Die Gläubigen erleben einen Abglanz des Himmels bereits auf Erden. So sind sie erklärlicherweise nicht daran interessiert, verunsichert zu werden. Sie scheinen stabil. Die Kraft des Glaubens besteht aber eben nicht darin, ihn als Bollwerk gegen jeglichen kritischen Gedanken aufzufahren, sondern als das zu achten was er in diesem Leben ist: ein Trost. Ändern tut der Glaube an dem Elend der Welt nichts. So ist

das eigene Seelenheil eine Anmaßung, wollte nicht der Gläubige aus dem gleichen Reflex seinen Mitmenschen helfen, Armut lindern und Not bekämpfen etc.

Mir ist der Zweifel fast wie eine Pflicht. Er springt mir ins Auge, so bald ich meinen Blick auf die Religion richte. Der Zweifel schärft nicht den Blick, er brennt, und es ist schwer, die Sache im Auge zu behalten. Ich bin kein Verfechter der Zweifelsbewegung, eines listigen Sports, der dazu dient, eingeforderter Gewissheit den Weg zu ebnen. Abtrünnige sind Meister der Theorie, ich bin vielleicht ein Täuscher, ich spiele mit dem Feuer, aber ich habe keine Theorie. Gegen den bequemen, sorglos machenden Pseudoglauben richten sich die Objekte vielleicht eher (wenn sie sich denn überhaupt gegen etwas wenden), als dass sie die Kraft des Glaubens selbst verunsichern könnten.

Ich habe mit der dem Objekt „Heizer“ (Abbildung Seite 53) den Glauben zeigen wollen, nicht den Zweifler. Dennoch erlaube ich es mir nicht, die Sohnesopferung so gleichmütig hinzunehmen wie das die um die Beerdigung drapierten gläubigen Schäfchen zu tun scheinen.

Schließlich hängt an dem Objekt ein Stromkabel. Und so, wie Joseph Beuys sein Telefon geerdet hat (Gott muss geerdet sein), zeigt das Objekt die Notwendigkeit der Energieversorgung. Unsere Sonne (Gott) kann nur erstrahlen, wenn wir sie mit der von uns aus zu leistenden Energie versorgen. Diese Energie ist die Kraft unseres Glaubens. Ein Gott, an den niemand glaubt, ist kraftlos.

Die den Figuren zugeschriebene Bedeutung verbietet in gewissem Sinne den Umgang mit ihnen, da sie „besetzt“ sind. Es ist nicht anders möglich, als sie in dem ihnen zugeschriebenen Bedeutungszusammenhang zu verstehen und zu begreifen. Eine offensichtliche Schwierigkeit, wenn man sie als künstlerisches Rohmaterial begreift. Nicht der Umgang mit Figuren, sondern mit den Repräsentanten einer Geschichte ist die Herausforderung.



Photo 3 Ausstellung „Versunkene Religion“
Galerie Kasper Bingemer, Hamburg 1992



Photo 4 „Versunkene Religion“ 1. Ausstellung
der Objekte Galerie Erich Spitzbart, Vorchdorf
(Österreich), 1991, (links: „Heizer“)

Für die „religiösen Objekte“ (eine nicht ganz korrekte Bezeichnung) steht die Verzahnung von Welt und Transzendenz im Vordergrund. Die Sockel der Objekte stehen für Welt – Die Figuren für die der Welt verkündete Geschichte. Das, mit dem wir uns identifizieren, montieren wir auf einen Sockel. Ich stelle im Falle der Devotionalien die Verkündigungsgeschichte heraus. (Das aber unterscheidet sich wesentlich von dem Pathos „weltlicher“ Inszenierungen. Dichter, Künstler, Ideologen, Feldherren Politiker und was sonst noch so auf den Sockel gestellt werden mag, kommt ausgerechnet über seine eigene Weltlichkeit nicht hinaus. So ist der Sockel das

Urteil über das was er erhebt. Eine Heroisierung der Endlichkeit). Der Sockel ist spätestens seit dem Bildhauer Constantin Brâncuși Gegenstand künstlerischer Bearbeitung und damit Teil des Kunstwerks. Das Objekt und seine Inszenierung haben nur dann Sinn oder Gültigkeit, wenn sie sich auf den Inhalt, die eigentliche Ambition des Herstellers beziehen.



Abb.16 Leonardo da Vinci
„Das letzte Abendmahl“
Santa Maria delle Grazie

Nicht die wundervolle Ausführung des letzten Abendmahles von Leonardo da Vinci war das Wesentliche an seinem Werk, sondern wofür die Malerei eingesetzt wurde. Nämlich Leonardo da Vincis eigenen Anspruch zur Geschichte zu formulieren. Im Einvernehmen mit dem Auftraggeber tritt der Künstler als Verfechter einer Auffassung hervor. Diese liegt seiner Arbeit zugrunde. Meine Arbeit mit den Objekten scheint bisweilen leichtfertig, einfach ist die Sache mit der Religion jedoch nicht. Das nachvollziehen zu wollen, sich zu einer Auseinandersetzung über Religion verleiten zu lassen, entscheidet der Betrachter für sich selbst. Die den Objekten bisweilen unterstellte Hermetik provoziert in Wahrheit einen Diskurs. Ob das Objekt befeuert, entscheidet der Betrachter.

Michael Royen, Januar 2011

Thomas M. Schmidt

Die Darstellung der Erscheinung des Absoluten

Die Moderne entsteht als ein Vorgang der Rationalisierung. Rationalisierungsprozesse werden wiederum mit einer zunehmenden Entzauberung der Welt gleich gesetzt. Damit schwindet die Bedeutung von Religion als Ressource kultureller Werte, als Quelle der Legitimation politischer Herrschaft und als Orientierungsmaßstab für die persönliche Lebensführung. Diese klassische Lehre von Säkularisierung der modernen Welt ist in den letzten Jahren verstärkt in Frage gestellt worden. Stichworte wie „Wiederkehr der Religion“, „Rückkehr der Götter“, „De-Säkularisierung“ und schließlich „postsäkulare Gesellschaft“ machen die Runde. Aber nicht nur die Religion erweist sich im Prozess der gesellschaftlichen Modernisierung beharrlicher als vermutet, auch die Bewegung der Säkularisierung zeichnet sich durch Konstanz und Festigkeit aus. Religionssoziologen raten jedenfalls zu einer Entdramatisierung der Rede von der Rückkehr der Religion. Die Dynamik der Säkularisierung hat, mindestens in der bundesdeutschen Gesellschaft, keinen signifikanten Umkehrschub erfahren. Auch wenn Religion in der säkularen Welt hartnäckiger fortbesteht als von vielen prognostiziert und von manchen erwünscht, so ist doch die Tendenz der Säkularisierungsbewegung ungebrochen. Diese zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der religiöse Mensch sein Selbstverhältnis im Gegenüber zu einer säkularen Welt finden muss, die sich ganz aus sich selbst versteht. Damit ist das religiöse Bewusstsein weder besser noch schlechter dran als das säkulare. Denn beide müssen ihren Sinn aus sich selbst schöpfen, da sie einer „an sich“ leeren, sinnfreien und gottverlassenen Welt und Natur gegenüberstehen. Es zeichnet die Moderne aus, dass Subjektivität und Objektivität durch einen garstigen Graben getrennt sind. Anders als in der metaphysischen Tradition garantiert kein göttlicher Weltgrund mehr die Einheit von Mensch, Natur und Gesellschaft.

Einst war Gott die höchste Idee, das Urbild schlechthin. Die Dinge der Welt waren Erscheinungen, Abbilder der ewigen Idee. Die Welt erfuhr ihren Sinn und Grund als Erscheinung des Absoluten. Aufgabe der klassischen Kunst im religiös-metaphysischen Zeitalter war es, diese Erscheinung darzustellen. Kunst ist dann die

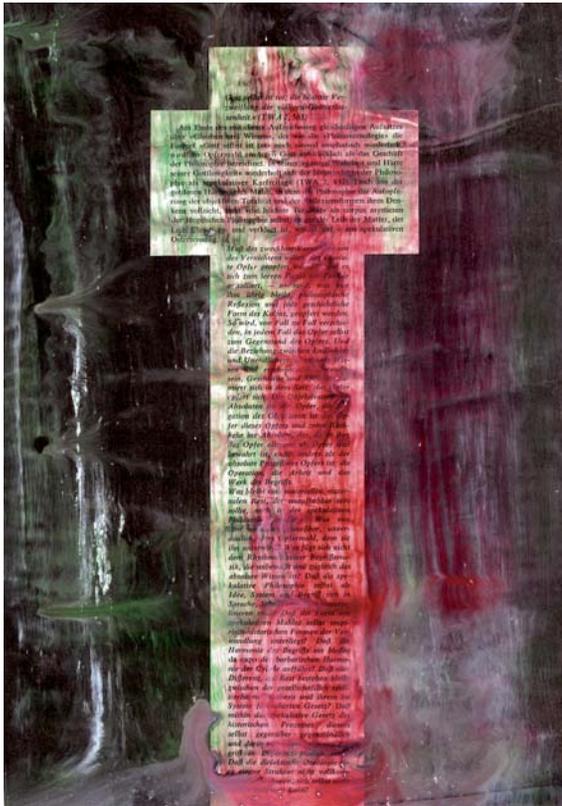


Abb. 17 Michael Royen: „Hegelkreuz“
 Textauszug: „Pleroma - Zur Genesis und
 Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei
 Hegel“ von Werner Hamacher

ästhetische Abbildung der ontologischen Bildrelation zwischen göttlichem Urbild und weltlichen Abbildern. Die Entzauberung der Welt, die neuzeitliche Flucht Gottes aus der Natur, macht nicht nur das Göttliche, sondern auch das Natürliche zu etwas dem Menschen Fremden, Entgegengesetzten. Subjektivität und Objektivität werden zu unversöhnten Gegensätzen. Daran kann auch das optimistische Zwischenspiel der Aufklärung nichts ändern. Die Aufklärung setzt an die Stelle Gottes, des Schöpfers der Welt und höchsten Gesetzgebers, das objektive Gesetz der Vernunft. Es soll garantieren, dass die menschliche Subjektivität ihre Vernunft in den Gesetzen und Formen der objektiven Welt wieder entdeckt. Diese Konstruktion wird aber bald abgelöst durch einen weiteren Schub der Subjektivierung, der nicht zuletzt in einem Reflexivwerden der ästhetischen Erfahrung gründet. Die Aufklärung wird in dem Maße selbstkritisch, wie sie Einsicht in die konstitutive Rolle subjektiver Erfahrung gewinnt.

Der moderne Gedanke der Subjektivität zeigt sich in der Auffassung, dass unsere sinnliche Wahrnehmung erst jene Welt konstituiert, die den Boden unserer Erfahrung, den Gegenstand unserer Urteile und Handlungen und den Gehalt unseres Erlebens ausmacht. Die Einsicht in die aktive Rolle der menschlichen Subjektivität bei der Entstehung und Begründung von Wissen und moralischen Normen, verleiht der ästhetischen Produktion des kreativen Subjekts eine nie gekannte Urheberchaft und Souveränität im sinnhaften Aufbau der erfahrbaren Welt. Wie in Wirtschaft, Moral und Politik, so ist auch die Kunst in der Moderne autonom geworden. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass das Subjekt sich selbst gründet. Seine Selbsterfahrung und Selbstbestimmung wird zur Basis und zur Legitimation aller Verfahren der Produktion und Sinngebung. Hegels Ästhetik reagiert auf diese schockartige Rollenveränderung der Kunst in der Moderne und sucht sie philosophisch zu begreifen.

Die Welt ist nicht mehr Schöpfung, Produkt des Gestaltungswillens eines großen Autors und Urhebers. In der Natur lässt sich das Schöne nicht mehr finden, es kann nur noch im Medium des Geistes residieren. Aber auch der Geist kann unter Bedingungen der säkularen, ausdifferenzierten Moderne kein ruhiges Reich ewiger Wahrheit mehr sein, die es getreu abzubilden gelte. Es ist vielmehr der Geist der unruhigen kreativen Subjektivität, welche jene Erscheinung des Absoluten, wie sie in der Moderne noch erlebt werden kann, zur bildhaften Darstellung bringt.

Kunst wird von Hegel neben Religion und Philosophie als eine Gestalt des Absoluten bestimmt. Kunst, Religion und Philosophie besitzen denselben Inhalt, sie unterscheiden sich aber als Medien und Formen des Bewusstseins – als Anschauung, Vorstellung und Begriff – voneinander. In der ästhetischen Form der Anschauung ist der Inhalt des Bewusstseins auf unmittelbare Weise gegeben. Das Kunstwerk besitzt zwar die Form einer abgeschlossenen und in sich reflektierten Totalität, es stellt aber eine Einzelheit und individuelle Produktion dar. Es ist aufgrund der formalen Eigenschaften seines Mediums, der Anschauung, begrenzt. Einzelne Anschauungen grenzen sich noch von anderen ab und stehen noch nicht einem kontinuierlichen Strom des geistigen Lebens. Das Kunstwerk besitzt nur die „Form der Lebendigkeit“, wie Hegel sagt, der Prozess des allgemeinen geistigen Lebens ist noch eine von dem Werk unterschiedene Bewegung; es ist die vom Werk als Resultat unterschiedene Tätigkeit des Künstlers. In der Kunst erlangt die Absolutheit des Vernünftigen zwar eine selbstreflexive Gestalt, jedoch nur in Person des einzelnen Künstlers. Produktion und Rezeption der Kunst, Vergegenständlichung und Anschauung des Geistes bleiben getrennte Akte.

Gegenüber der Kunst erweist sich die Religion, Hegel zufolge, als überlegene Weise der Darstellung der Erscheinung des Absoluten. Bereits seit seinen frühen Schriften versteht Hegel Religion als eine Erscheinung des Absoluten, welche die Form eines allgemeinen Prozesses besitzt. Im religiösen Kult wird das einzelne Kunstwerk zum Gegenstand des Genusses einer Allgemeinheit, es wird Gegenstand einer öffentlichen, ritualisierten Aneignung. So ist



Abb. 18 Michael Royen
„Milchstraßenschmiede“



Abb. 19 Michael Royen „Desillusion“



Abb.20 Casper David Friedrich
„Abtei im Eichwald“



Photo 5 Michael Royen „Monstranz“

Hegel zufolge Kunst erst als Kunstreligion eine wahre Veranschaulichung des Absoluten. In der kultisch inszenierten religiösen Vereinigung mit dem Göttlichen wird die ästhetische Erfahrung einer Darstellung des Absoluten zum Allgemeingut; das Absolute wird im Kult als das "Selbst aller" erfahren. Die Konzeption der Kunstreligion hält damit eine systematische Stelle frei für eine Form der höchsten Verwirklichung des absoluten Geistes, die öffentlich

und intersubjektiv geteilt ist, im Unterschied zur individualistischen und intuitionistischen Auffassung eines durch die Genialität des einsam produzierenden Künstlers hervorgebrachten Werks. Die Funktion der Religion, das Absolute in seiner Erscheinung in der modernen Welt zur Darstellung bringen zu können, wird von Hegel eben nicht nur und nicht primär mit ästhetischen Kategorien beschrieben, sondern vielmehr mit politischen und rechtstheoretischen Begriffen. Anders als Schelling stützt sich Hegels Bestimmung der Religion als Erscheinung des Absoluten nicht auf die Propagierung einer neuen Mythologie, sondern auf die sozialphilosophische Analyse ihrer Funktion und Bedeutung in der modernen Welt. Die schöne Religion der neuen Mythologie kann sich selbst als ein bestimmtes Medium der Vermittlung nicht aufheben, da sie aufgrund ihres Bildcharakters notwendig endlich bleibt und so die Vereinigung mit dem Absoluten selbst verendlicht. Andererseits wäre eine bilderlose Kunstreligion, die jede Form einer vorgestellten Vereinigung gleich wieder zerstörte, übermenschlich. In ihrer „fürchterlichen Erhabenheit“ vermittelte sie das endliche Subjekt auf eine Weise mit dem unendlichen All-Einen, die das Endliche als Endliches ständig negieren müsste. Diese Vermittlung kann vom endlichen Subjekt nur als Zerstörung und Tod erfahren werden. Die in Schellings Idee der Schönheit angestrebte Versöh-

nung zwischen Vernunft und Natur misslingt Hegel zufolge, da sie den Ernst endlicher Existenz entweder in heiterer Harmonie überspielt oder in heroischer Erhabenheit überstilisiert.

So ist auch die Religion nur eine unvollkommene Weise, die Erscheinung des Absoluten in der Moderne zur Darstellung zu bringen. Die Religion hat zwar das Absolute zum Inhalt, sie ist jedoch ihrer Form nach erst der „vorgestellte“ absolute Geist. Die Philosophie hat denselben Inhalt wie die Religion, die absolute Wahrheit. Philosophie aber verwandelt unsere Vorstellung in Begriffe. Diese Verwandlung wird vom religiösen Bewusstsein als Zerstörung erlebt. Philosophisches Begreifen löst in der Tat die Einfachheit, Selbständigkeit, Äußerlichkeit, kurz, die Unmittelbarkeit der Vorstellung auf. Auf diese Weise erhält der Inhalt der religiösen Vorstellung aber auch seine philosophische Legitimation. Vorstellen und Begreifen sind also unterschieden, aber nicht entgegengesetzt. Vorstellung ist laut Hegel jene Art von Bewusstsein, in der Gehalte durch symbolische Repräsentationen voneinander abgegrenzt, verstetigt und systematisiert werden. Im Modus der Vorstellung entstehen klare und abgegrenzte Bilder von mir, Repräsentationen meiner wesentlichen Eigenschaften und Merkmale. Sie werden bezogen auf die Vorstellung eines einheitlichen Ich, das als Träger dieser Eigenschaften gedacht wird. Analoges gilt für das Bild Gottes, das dieses Bewusstsein besitzt. Die Vorstellung, die symbolische Repräsentation und Abgrenzung bestimmter Gehalte, erlaubt die Differenzierung und Bestimmtheit einer im religiösen Gefühl zunächst diffusen Gegenwart Gottes. Die vollständige Objektivität dieses Gehaltes, das heißt seine Notwendigkeit und Allgemeinheit, wird erst im begreifenden Denken nachgewiesen. Bei dieser Form des religiösen Bewusstseins handelt es sich um Wissen von Gott im eigentlichen Sinn, um begründetes Überzeugtsein von der objektiven Wahrheit der Gewissheit. Die Forderung, die Form des Glaubens abzustreifen und in die Form des Wissens zu überführen, zerstört nicht den Inhalt des religiösen Glaubens, sondern macht ihn explizit.

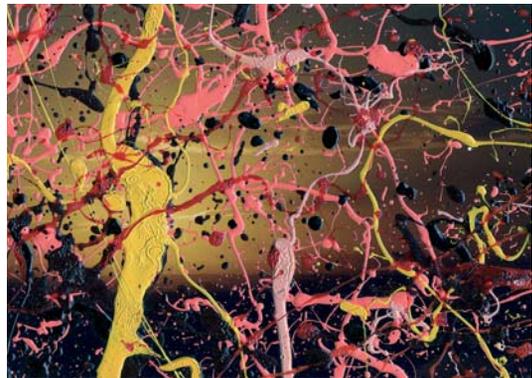


Abb.21 Michael Royen „Sonnenuntergang“

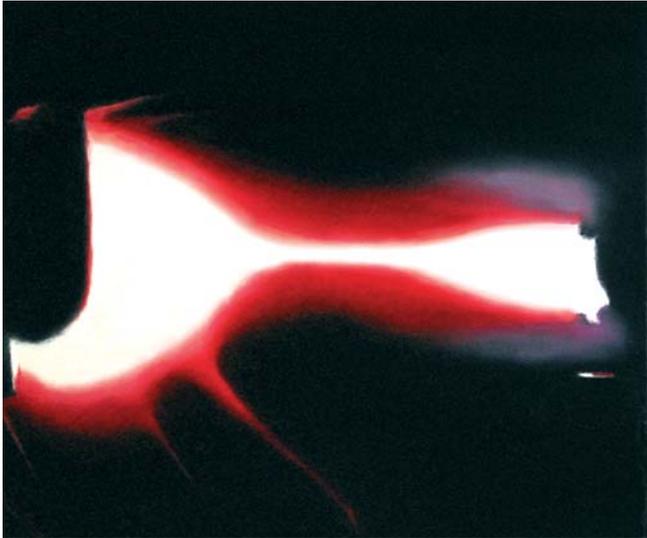


Abb. 22 Michael Royen „Jet IV“

Dennoch bleibt ein Problem bestehen. Es liegt nicht so sehr in der behaupteten logischen Überlegenheit des philosophischen Begriffs über die religiöse Vorstellung, sondern im bloß partikularen Charakter der Darstellung dieser Erscheinung des Absoluten in der äußeren Wirklichkeit. Die bloße Vorstellung der Versöhnung des Geistes mit sich selbst – als Versöhnung der Welt mit Gott – besitzt nämlich noch keine allgemeine Wirklichkeit. Die äußere, institutionell verfasste Wirklichkeit der Religion, die gläubige Gemeinde, sieht sich noch einer anderen sozialen Struktur entgegengesetzt, die auch nach Kriterien vernünftiger Subjektivität organisiert ist: der

politischen Gemeinde, dem säkularen Staat. So zersplittert die von Hegel angezielte Synthese der unterschiedlichen Erscheinungsformen des Absoluten. Der Geist ist nicht das vereinheitlichende, sondern das Partikularisierende, Religion repräsentiert nicht, mit Marx gesprochen, die Einheit des Staates, sondern die Kräfte der Differenz der bürgerlichen Gesellschaft. So fügen sich die subjektiven Formen der Erlebens, Herstellens und Handelns in Technik, Politik, Wissenschaft, Kunst und Religion nicht mehr in eine einheitliche Selbsterfahrung des absoluten Geistes. Die Welten und Perspektiven mögen sich überkreuzen, sie durchkreuzen sich aber auch. Das Licht der Subjektivität erhellt die Welt aus unterschiedlichen Blickwinkeln und wirft Schatten in alle Richtungen.

Wie sich die unterschiedlichen Perspektiven und Schattenlinien des Absoluten in der ästhetischen Erfahrung und Produktion spiegeln und brechen, zeigt auf exemplarische Weise Friedrich Kerstings „Caspar David Friedrich in seinem Atelier“. Die Szene erinnert, wie Beat Wyss und andere hervorgehoben haben, an Platons Höhlengleichnis. Die ewige Lichtquelle des Absoluten, die höchste Idee, bleibt im Rücken des Betrachters und erleuchtet an ihm vorbei und durch ihn hindurch die endlichen Dinge, gibt ihnen so erst Farbe, Gestalt und Prägnanz. Aber der Glanz des Absoluten leuchtet nicht

mehr unmittelbar, so dass der Künstler die natürlichen Abbilder des Absoluten nur noch technisch, kunstfertig nachbilden müsste. Die Natur ist dem modernen Betrachter an sich weder sinnvoll noch schön; auch das Naturschöne ist letztlich ein Kunstschönes, ein Gemachtes und Produziertes. So wird die Natur bei Caspar David Friedrich nur dadurch zum Medium des „sinnlichen Scheinens der Idee“, mit Hegel gesprochen, weil sie bereits durch menschliche Subjektivität, durch künstlerische Produktion gestaltete und nicht einfach nachgeahmte Schönheit ist. In der Schönheit der objektiven Natur drückt sich die Sehnsucht unserer subjektiven Natur nach Einheit und Vollkommenheit, nach dem Absoluten aus. Aber der Glanz des Absoluten manifestiert sich nicht ohne unser Zutun in der Welt. Das Licht scheint nicht direkt auf die Dinge, sondern wird gebrochen, reflektiert durch unsere Tätigkeit und Subjektivität, die eigene Schatten wirft und aus sich heraus Kontraste setzt.

Die Leinwand, auf der die Erscheinung des Absoluten als Natur dargestellt werden soll, bleibt für den distanzierten Beobachter blind. Wir können weder das Absolute noch seine unmittelbare Erscheinung direkt beobachten, sondern nur den anderen, der sich in seiner zutiefst menschlichen Arbeit und Erfahrung um dessen Darstellung bemüht. Die Leinwand, die der Maler in Kerstings Bild betrachtet und bearbeitet, ist für uns verborgen. Kerstings Bild zeigt uns nicht das Bild, sondern das Bilden. Wir können nur glauben und ahnen, dass in diesem subjektiven Akt der Hervorbringung etwas zur Darstellung gebracht wird, was über den individuellen Einfall des Künstlers hinausgeht. Das Licht, das von außen und oben in seine Kammer hineinstrahlt, wird nicht von ihm erzeugt. Aber Bild und Schatten des Absoluten zeigen sich unter modernen – und das bedeutet: rationalisierten, ausdifferenzierten und fragmentierten – Bedingungen nicht unmittelbar. Möglich bleibt die Erscheinung des Absoluten, aller Absolutsetzung der Skepsis zum Trotz. Ihre Darstellung ist dann aber nicht mehr simple Abbildung, sondern gebrochene Gestaltung und Spiegelung: Reflexion.

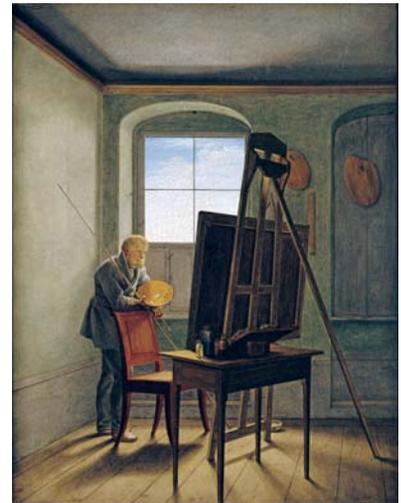


Abb. 23 Georg Friedrich Kersting
„Casper David Friedrich in seinem Atelier“

DIE RELIGIÖSEN OBJEKTE



Fig. 77 „Kruzifix mit vergessenen Kerzen“



Fig. 72 „Schraubstock mit Gipskopf“
Fig. 26 „Erleuchteter“
Fig. 26 „Gelehrter“
Fig. 12 „Postulat“



Fig. 1 „Stigmata I“



Fig. 54 „Kopflöser Jesus“
Fig. 25 „Mariä Himmelfahrt“
Fig. 9 „Glaube – oder die Hand der Vernunft?“
Fig. 75 „Falle“

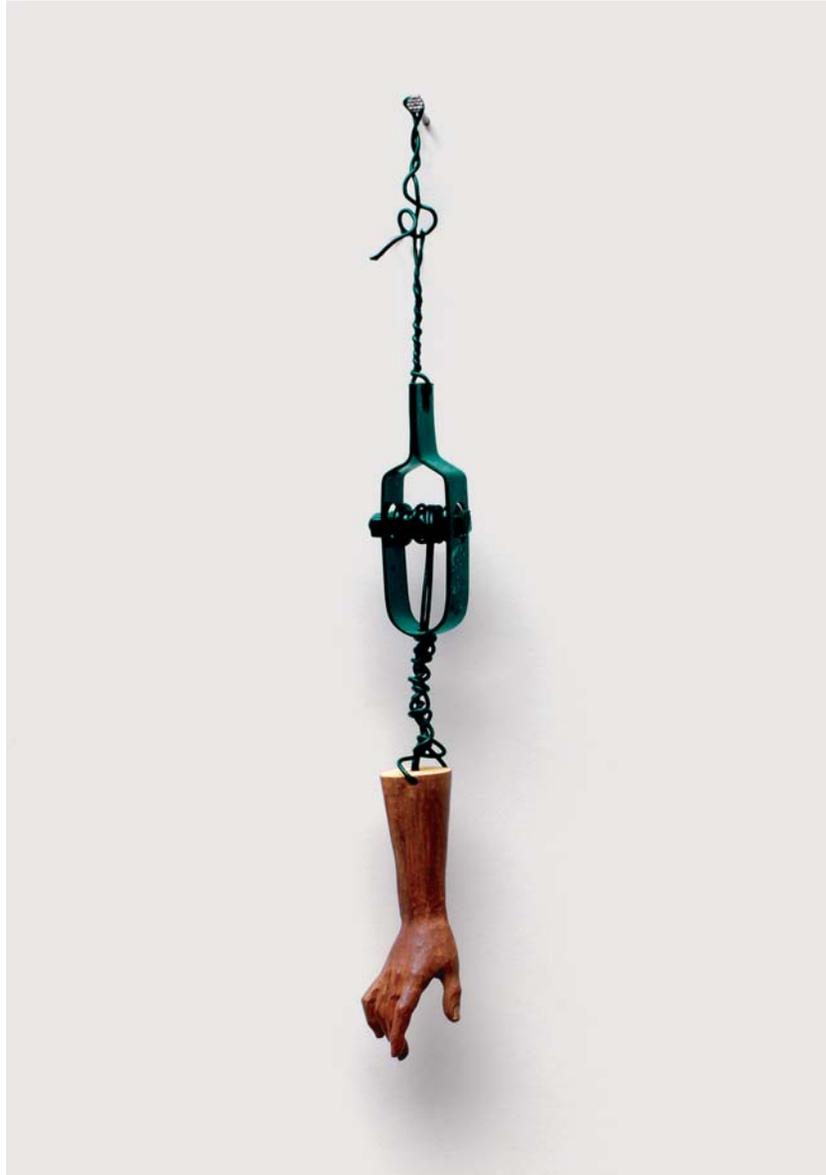


Fig. 3 „Dosierbarer Handsegen“



Fig. 34 „Melchior's Brüder“
Fig. 8 „Glaube“
Fig. 26 „Maria, Maria-Magdalena“
Fig. 78 „Figur mit Schusswaffe“
Fig. 55 „Diskurs“



Fig. 37 „Form der Engel“



Fig. 29 „Kopffüßler“
Fig. 50 „Kopf des Johannes“
Fig. 28 „Narr“
Fig. 17 „Torso II“
Fig. 69 „Heiliger Krieg“



Fig. 14 „Mene, mene, tekel, Upharsin“



Fig. 39 „Glaubensleiter“
Fig. 44 „Leib Christi“
Fig. 31 „Jesus resolut“



Fig. 21 „Gottmutter“



Fig. 27 „Goldene Zeiten“
Fig. 43 „Zwilling“
Fig. 58 „- nicht Frieden“
Fig. 2 „Stigmata II“



Fig. 57 „Wie sind sie?“



Fig. 67 „Schiefer Hirte“
Fig. 48 „Schwimmer“
Fig. 51 „Kleiner Schrein“
Fig. 61 „Hand und Fuß“
Fig. 40 „Fünf Schritte bis zum König“



Fig. 16 „Torso“



Fig. 46 „Gesicherte Erlösung“
Fig. 59 „Hand mit Ziege“
Fig. 23 „Wahrheit“
Fig. 11 „Bote“
Fig. 65 „Bote II“



Fig. 36 „Schämende Madonna“

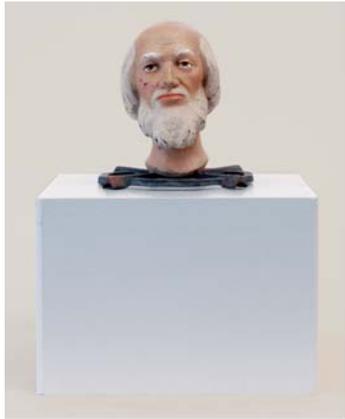


Fig. 68 „Heiliger“
Fig. 20 „Engel der Verkündigung“
Fig. 49 „Reliquienschrein“
Fig. 74 „Abbruch der Erlösung“
Fig. 18 „Siamesischer Jesus“
Fig. 56 „Johanneskopf“



Fig. 42 „Anfang und Ende“

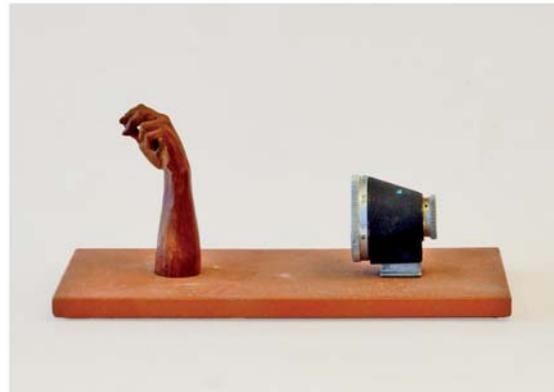


Fig. 45 „2000 Jahre Rache?“
Fig. 35 „Ich bin die Welt“
Fig. 66 „Flügelbein“
Fig. 60 „Tatwerkzeuge“



Fig. 6 „Aus der Tiefe“



Fig. 22 „Männin“
Fig. 5 „Odem des Lebens“
Fig. 38 „Esel der Hl. Familie“
Fig. 13 „Fuß des Predigers“



Fig. 71 „Gott dieser Welt“



Fig. 70 „Glaubensprüfung“
Fig. 62 „Heidenstraße“
Fig. 47 „Unverborgener“
Fig. 32 „Martyrium“
Fig. 64 „Bote I“



Fig. 15 „Schwarzes Christkind“



Fig. 7 „Die Botschaft“
Fig. 79 „Gläubiges Schaf“
Fig. 33 „Weise der Weisen“
Fig. 10 „Betende Füße“



Fig. 76 „Maria mit Sternenkranz“





Fig. 52 „Heizer“

Reflexionen

„Das Wahre ist das Unwahre“ Th. W. Adorno

Das Wahre an der Malerei ist das Bild. Das Bild ist der eigentliche Beleg stattgefundenhabender Arbeit. Um diesen Beleg der malerischen Arbeit zu retten, hat der Philosoph Th. W. Adorno zunächst den Wahrheitsbegriff selbst zum Zentrum seiner Reflexion gemacht. Er analysiert die Wahrheit als einen Begriff aus der Historie und schlägt uns vor, ihn als geopfert anzusehen.

Allein in den Künsten sah Adorno die Möglichkeit, etwas zu schaffen, das sich dem Subsummieren unters Prinzip der Entfremdung und der Verdinglichung (modern ausgedrückt: dem Markt und der Konsumindustrie) entziehen konnte.

Adorno sah in der Kunst eine Möglichkeit, die Wahrheit zu retten. Warum aber sollte in der Kunst die Wahrheit nicht über Bord gegangen sein? Seine Vermutung: Die Kunst ist nicht unter das Prinzip der Fremdbestimmung gefallen und ist daher ihrer selbst nicht verlustig gegangen. Sie kann sich aufgrund ihrer Authentizität und ihres Einmaligkeitscharakters der Fremdbestimmung entziehen und so ihrer eigenen Vermarktung trotzen. Er war besorgt über die in der Tradition der Auftragskunst übliche Bevormundung der Kunst durch den Auftraggeber. Hatte doch die moderne Kunst diese Bevormundung abgeschüttelt und war dadurch gewissermaßen zum Zweck an sich selbst geworden. Die Kunst – und zwar in allen Bereichen – formulierte jetzt ihre ureigensten Probleme, Vorlieben und Ambitionen selbst. Dergestalt emanzipiert konnte sie aus ihrer emanzipierten Position heraus Gesellschaftskritik üben, ohne in den Verdacht zu geraten, ideologisch, parteiisch oder in irgendeiner Weise fremdbestimmt zu sein.

Adornos Ästhetische Theorie ist der Versuch, diese außergewöhnliche Position zu verteidigen und zu festigen. Die Kunst würde in diesem Status (vielleicht könnte man sie überparteilich nennen) Wahrheit aus ihrem eigenen Antrieb heraus wesentlich evozieren. Kunst ist die Erschaffung einer Wahrheit, durch die sie in entscheidender Weise selbst als Kunst bestätigt wird.

Das Instrumentarium zur Beurteilung von Kunst ist diese ihr innewohnende eigentümliche Wahrheit. Das macht sie unkorrum-

pierbar. Trägt sie diesem Signum nicht Rechnung, hebt sie sich selbst auf und führt sich ad absurdum. Die dem Kunstwerk innewohnende Wahrheit ist der kompromisslose Spiegel einer Gesellschaft, die ihre eigene Wahrheit verloren hat. Das wird dem Betrachter der modernen Kunst oft schockierend bewusst gemacht.

Ich-Konstituierung und Kunst

Die Kunst will kein Konsum- oder Vergnügungsartikel sein. Auch wenn die Kunst von der Auftragskunst des Christentums und der Königshäuser über die Genremalerei fürs heraufziehende Bürgertum zum beziehungslosen Handelsobjekt geworden ist, so ist die Erstellung des Kunstwerks in der Moderne dennoch vornehmlich autoreflexiv geblieben. Die Kunst ist das Erscheinungsbild ihrer jeweiligen Kultur. Das Antlitz aller Religionen, Kulturen und Zivilisationen ist das Werk der Künstler. Die Kunst formuliert das Bild des Menschen und auch das der Gottheiten. Denn nichts ist so feinsinnig und zugleich so stark wie die Kunst. Ergänzt durch die Wissenschaften kann man sagen: Das Selbstverständnis des Menschen ist seine Kultur deren Konstrukteure und Erschaffer die Künstler und Wissenschaftler sind.

Wenn ich male, bin ich mit der Neuerschaffung meiner Selbst beschäftigt. Die Anstrengung, mittels Malerei den Zustand einer Selbstbefreiung zu erreichen, wird im Bild offenbar. Das Bild ist eine Art Protokoll dieser Metamorphose, ein Beleg. Malen heißt sich zu entfernen.

Ich teile die Verwunderung und das Interesse mit dem Betrachter, wengleich das Gefallen – oder Nichtgefallen der Arbeit, oder des Bildes, für mich keine mögliche Empfindung ist.

In eschatologischer Begrifflichkeit: Strafe seit Anbeginn, euer Ich (mein Gefängnis). Dieses eure Ich loszuwerden mache ich mir selber zum Geschenk. Und die Nähe zum Rest, eure sogenannte Realität, verschwindet. Ich will nichts mit diesem eurem Ich zu tun haben, denn das seit ihr.



Michael Royen „Sie-ist-er“ Farbattackierter
Posterdruck nach Leonardo da Vincis Mona Lisa



Jackson Pollock
Photographie um 1950

Jackson Pollock hat einen derartigen Loslösungsprozess an sich vollzogen. Das vitale Aufbegehren gegen das verinnerlichte Äußere (Gesellschaft/Erziehung) führt zu einer Selbsttötung. In der Tat ist sein Werk ein Befreiungsschlag für sein Selbst. Das lange Zaudern dieses ihm so fremden Ich, welches Skrupel und Ängste hat (verankerte Gesellschaftsethik) überwindet er schlussendlich um einer spektakulären Selbstfindung willen. Ihm gelang die Rückkehr zu dem empfindlichsten Stadium des Menschseins, der Selbstwerdung.

Das Abbild flutet das Bewusstsein

Anmerkungen zu den mit Farbe attackierten Journalbildern.

Durch das Attackieren von Illustriertenblättern kann es zu einer Bildherstellung kommen. Der Angriff auf die Drucke, wird nicht durch eine weitere nachträgliche Gestaltung (Korrektur, Akzentuierung u.ä.) ergänzt. Er ist was er ist: Ein Angriff. Wiederholungen der Angriffe sind in der Phase der Auseinandersetzung nicht steuerbar. Die anschließende Selektion aber bestimmt die entstandene Arbeit als eine angenommene oder verworfene. Der „Ausschuss“ kann nichts mehr vermitteln, retten, oder auch nur verdecken. Durch die Auswahl wird eigene Affiziertheit offenbar.



Michael Royen „farbattackiertes Print“

Dazu ein paar Anmerkungen: Es ist nicht so, dass ein Photo aus den Illustrierten zufällig da ist. Es gibt sich im Gewand einer ganz bestimmten Illustrierten so, als ob es nur dort in Erscheinung treten könnte. Was belegt diese Vermutung? Das Photo steht in keiner Ausnahmesituation (Galerie oder Kunstbuch etc.) sondern in einem Journal. Es wird für Journale angelegt oder gefertigt. Da es in einem Wald von Ähnlichkeiten erscheint, muss es sich mehr aufplustern als gemeinhin notwendig.

Damit es überhaupt wahrgenommen werden kann und zwar als ein besonderes unter tausend anderen besonderen Photos ist es im

allgemeinen mit allen Attributen eines attraktiven Photos ausgerüstet. Unter tausend anderen Photos heißt: Alle Photos versuchen das gleiche, oder behaupten dies mehr oder weniger auf die eine oder andere Weise. Ich glaube, dass dieser Reflex, nämlich durch eine symbolisch-faktische Aktion (die der Zerstörung) etwas loszuwerden, ein Bild möglich wird. Ähnlich wie ein Torso seine Attraktivität durch sein bruchstückhaftes Erscheinen behauptet sind Verletzungen geeignet Verletzlichkeit zu zeigen. Die Risse im Holz der Liebespaarskulptur von Jeff Koons (Museum Ludwig, Aachen) reißen auch eine Verletzung in die Ästhetik des „Komplettkitsches“ – eine Rettung? Vielleicht. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass es scheinbar kranken Bildzerstörern zu einem gewissen Teil gelang, einen anderen Bildausdruck zu erstellen. Mein Vorgehen, die Angriffe auf die Bilder der Modeindustrie, erschüttert die faktisch umfassende Präsenz dieser namenlosen Göttinnen der Modejournale eher nicht. Meine Bearbeitung bewirkt das Gegenteil, die angegriffenen Bilder der Illustrierten werden erhalten. Der manische oder neurotisch-pathologisch motivierte Bildzerstörer profitiert von unserer Unfähigkeit des Loslassen-könnens von den Ikonen unserer Kultur.

Die Bilderflut als den eigentlichen Rohstoff anzusehen für die Erstellung neuer Bilder, die zu einer transformierten Ästhetik führten, hat Tradition. Nach den Collagen aus der Zeit der Dada-Künstler oder Surrealisten sind Andy Warhol oder Robert Rauschenberg, auch Wolf Vostell, die wuchtigen Antagonisten unserer durch Medien konstituierten Gesellschaft.

Sie (und viele andere) formierten Photos zu ikonographischen Bildern. Ihre Bearbeitung meint das Phänomen der Medien nicht das Photo an sich. Eine Art von Pendant mag die Décollage von Jacques de la Villeglé oder Mimmo Rotella u.a. sein.

Michael Royen 2010



Kurt Schwitters „Merz-Collage“



Jacques de la Villeglé „Décollage“





Abb. 2 "TONDO"





Abb. 4 „DIE ERSCHEINUNG DES ABSOLUTEN“





Abb. 6 „NGC 964“





Abb. 8 „VULKAN II“



Abb. 9 „VERTONUNG I“ (GEOMETRISCH-AMORPH)





Abb. 11 „RÄUMLICH-GEOMETRISCH“





Abb. 13 „AUFTAKT“



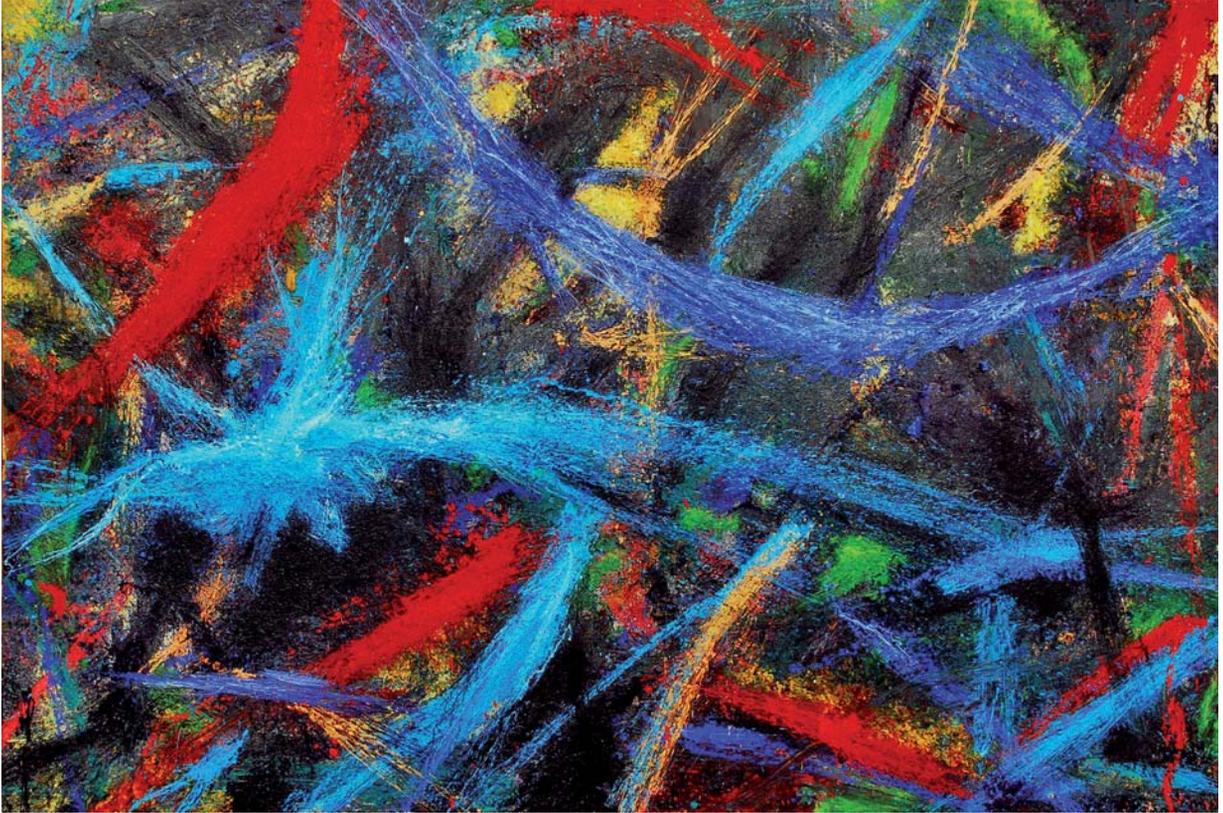


Abb. 15 „GROSSE KOMPOSITION“

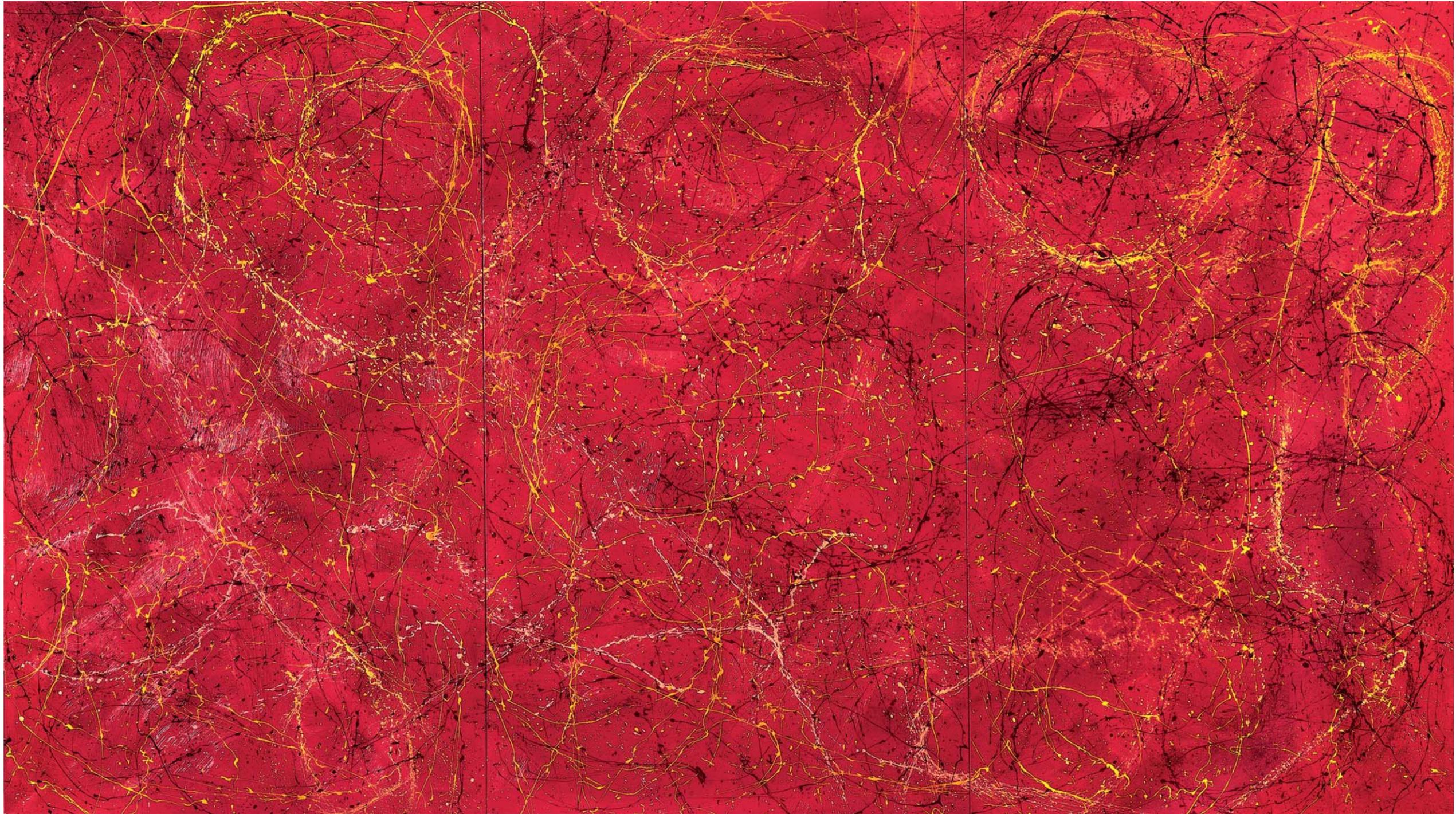
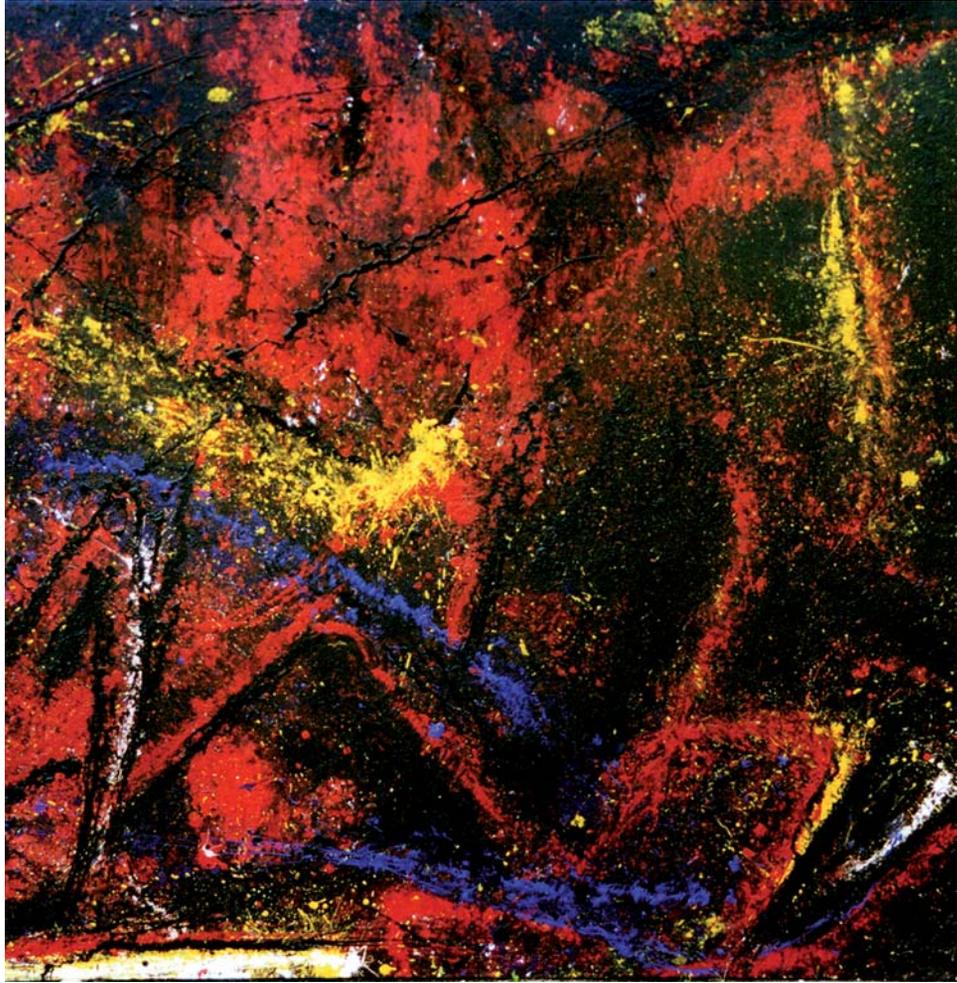


Abb. 16 „AUFERSTEHUNG“ (DREITEILIGES ROTES BILD)



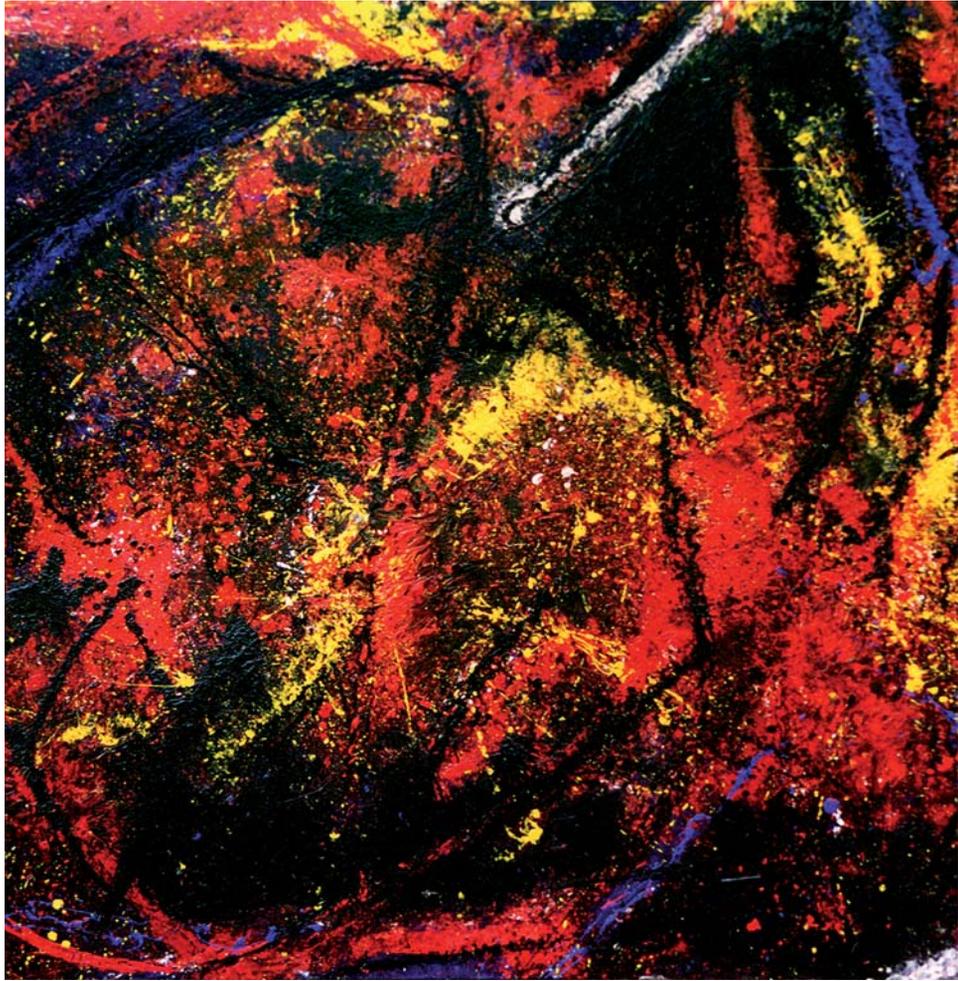


Abb. 18 „SERBIEN II“

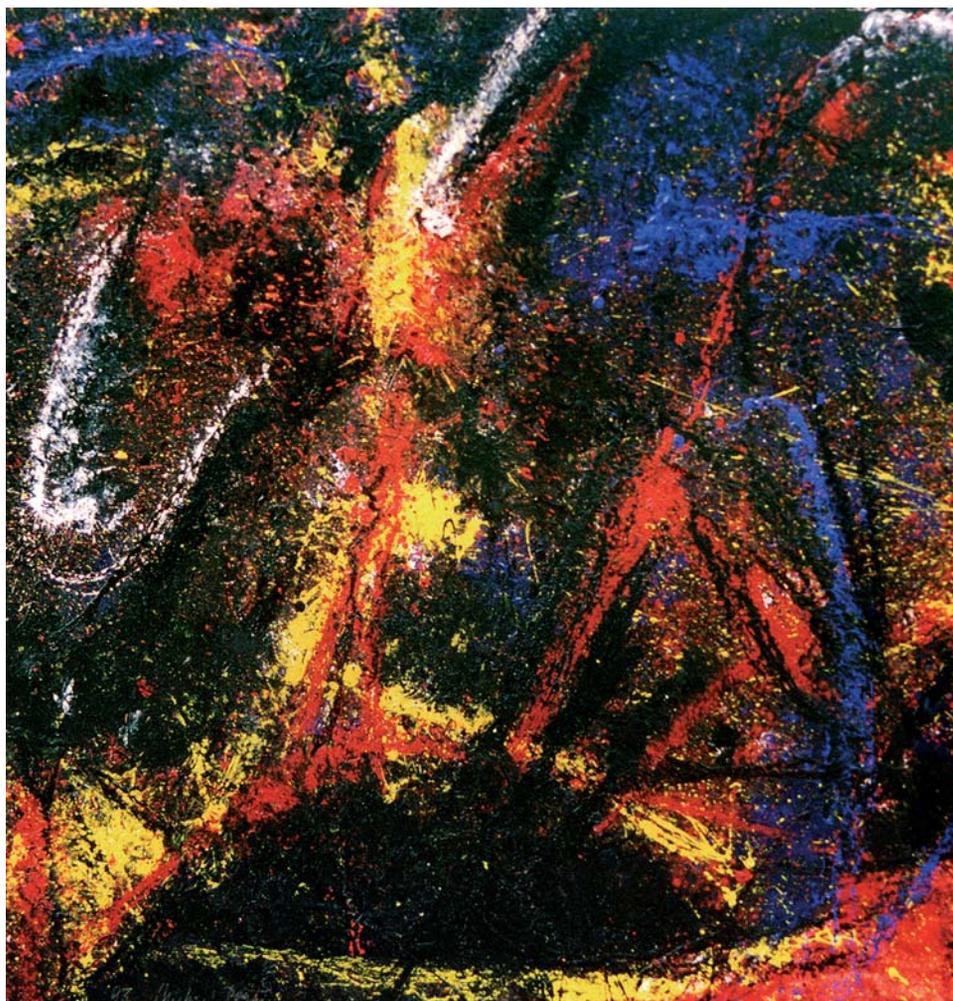




Abb. 20 „SERBIEN IV“



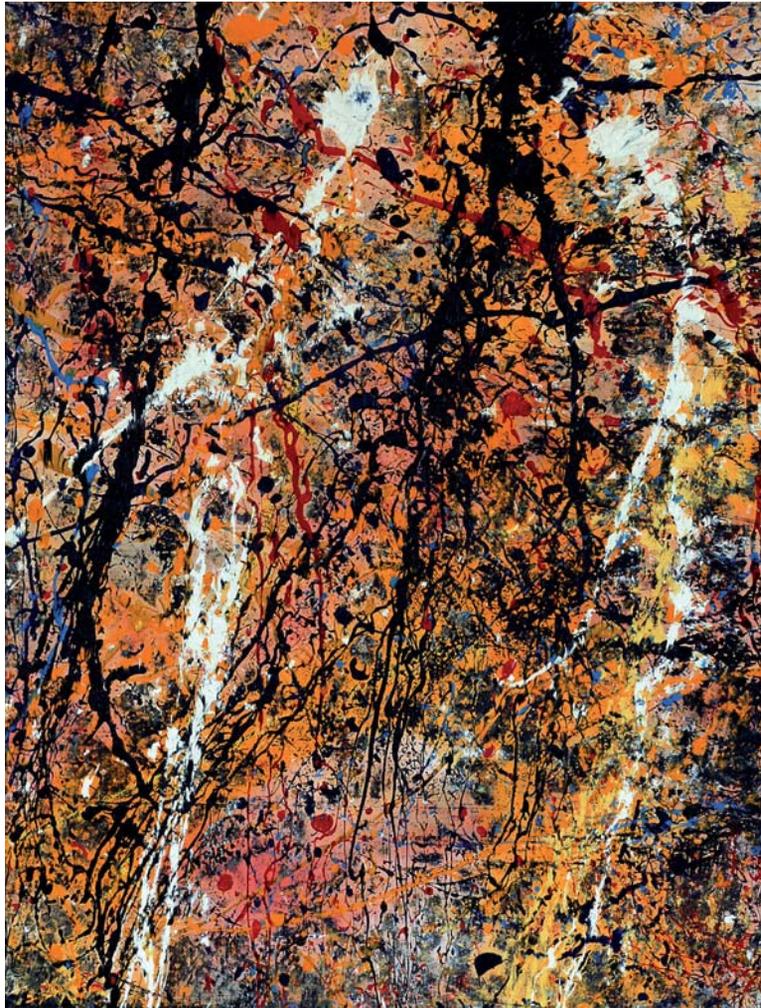


Abb. 22 „WIDERWILLEN“



Abb. 23 „FARBBLOCK“





Abb. 25 „FARBSCHICHTUNG I“

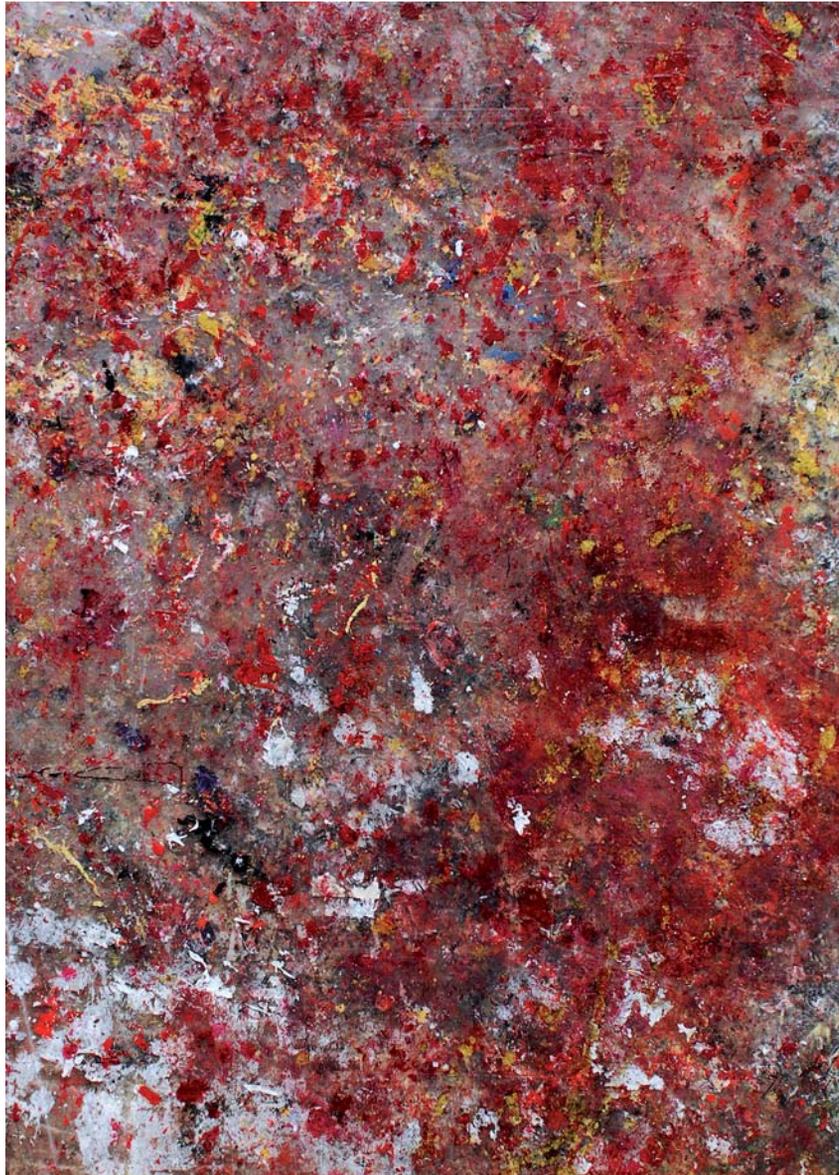




Abb. 27 „FARBSCHICHTUNG III“





Abb. 29 „FARBSCHICHTUNG V“

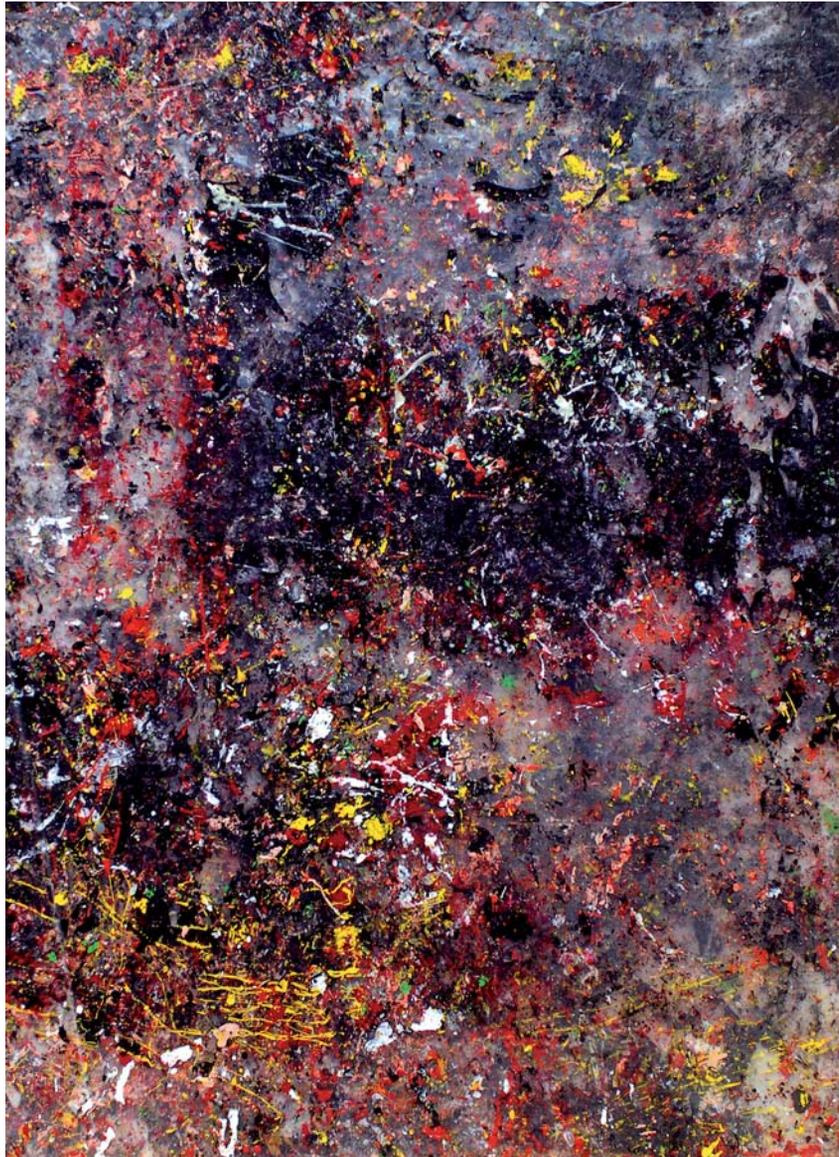




Abb. 31 „DEMENZ“





Abb. 33 „ADVERTISING II“



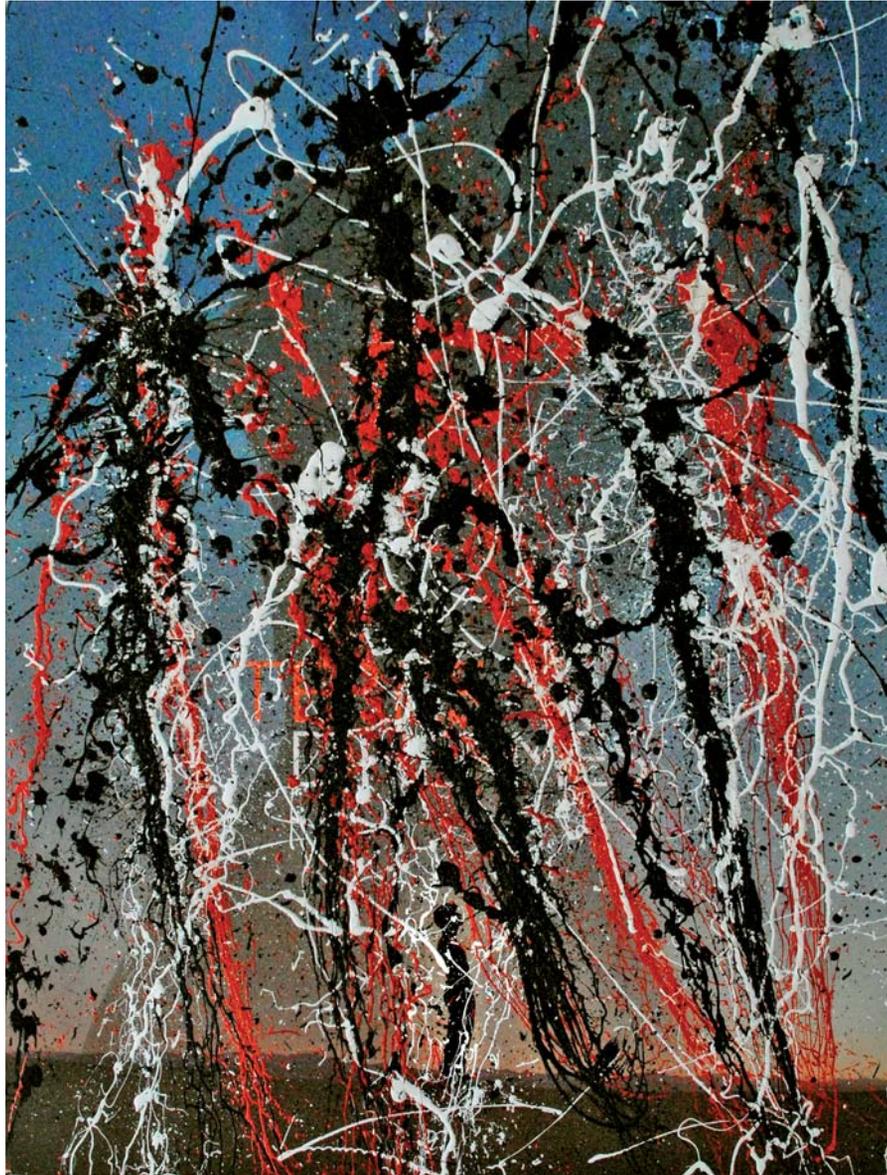


Abb. 35 „ADVERTISING IV“
(VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS)





Abb. 37 „ILLJITSCH LENIN“



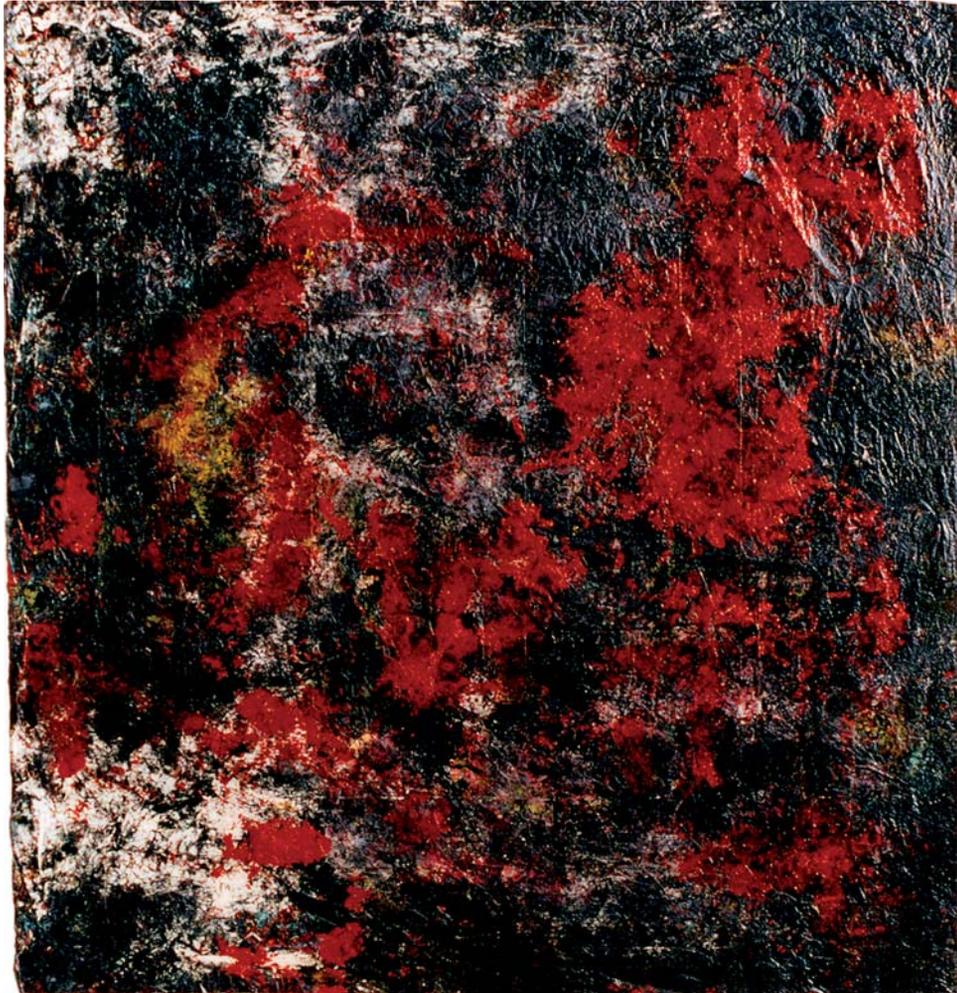


Abb. 39 „OHNE TITEL“

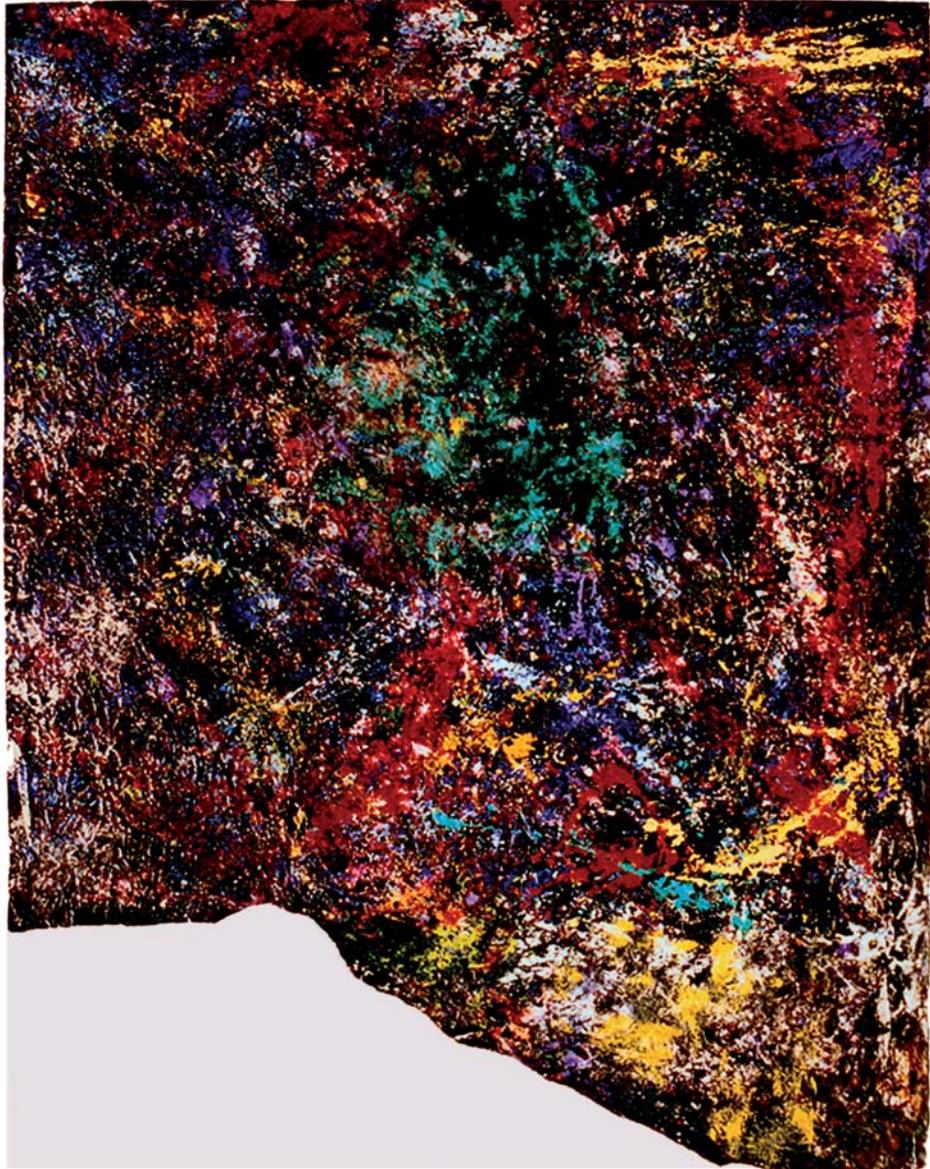




Abb. 41 „KALKÜL UND ABSTRAKTION I“





Abb. 43 „KALKÜL UND ABSTRAKTION III“





Abb. 45 „KALKÜL UND ABSTRAKTION V“



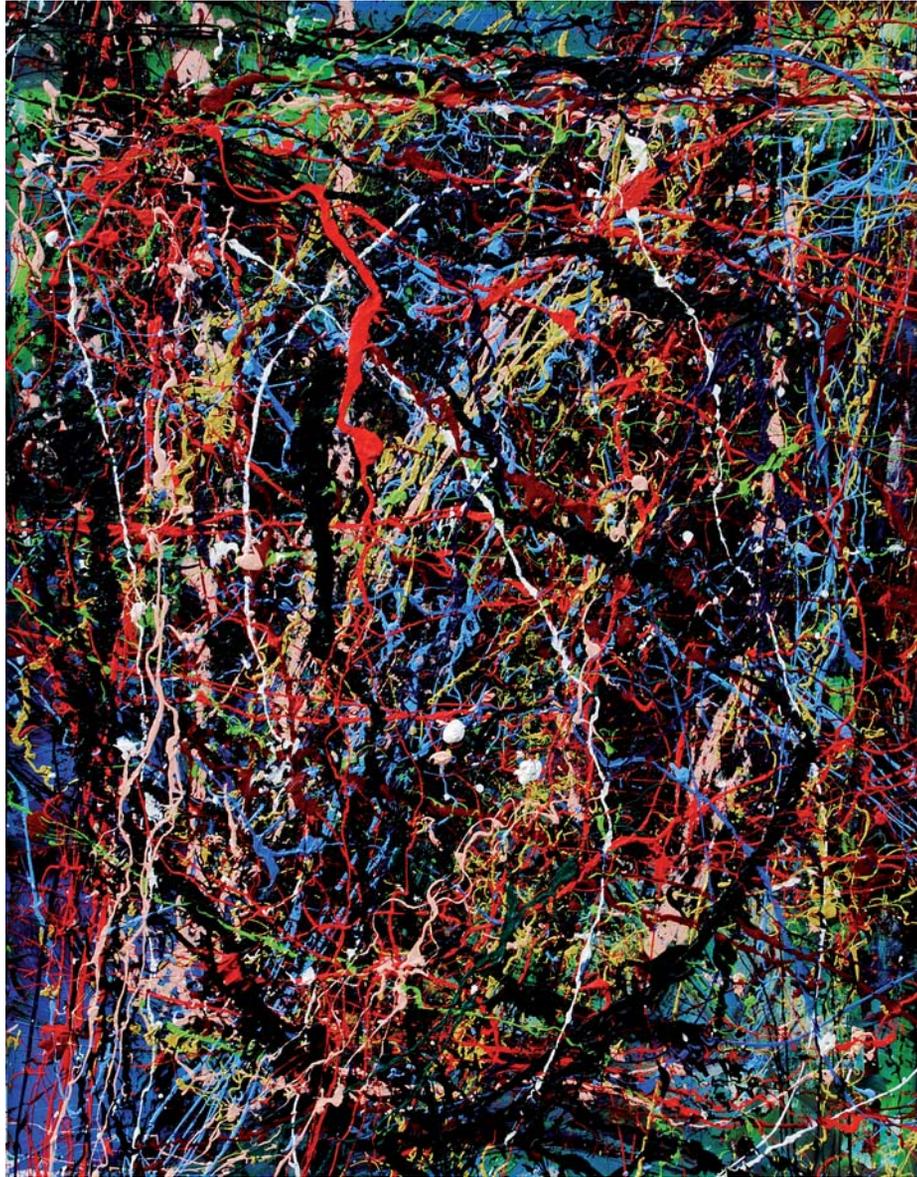


Abb. 47 „KALKÜL UND ABSTRAKTION VII“





Abb. 49 „KALKÜL UND ABSTRAKTION IX“







Abb. 55 „WELTGEBURT“

TEXTBEGLEITENDE ABBILDUNGEN

Abbildung 1/Seite 7

Michael Royen „Testanlage“
(Brennstoffmessung)
Technik: Ölfarbe auf Nessel
Format: 100 x 150 cm
Jahr: 1980

Abbildung 2/Seite 8

Michael Royen „Sternarbeit“
Technik: Illustriertenfotos auf Papier,
sämtliche Schwarzweiß-Abbildungen
der Jahresausgabe „Stern“ 1978
Format: 500 x 70 x 50 cm,
Installation ca. 4,80 x 18 m
Jahr: 1979

Abbildung 3/Seite 9

Michael Royen „Start“
(Saturn V Rakete)
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 200 x 70 cm
Jahr: 1979

Abbildung 4/Seite 9

Michael Royen
Atomstrahlofen „Jet II“
(Vermessung des Jet)
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 50 x 70 cm
Jahr: 1980

Abbildung 5/Seite 10

Michael Royen „Vorahnung“
(Brennender Mann)
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 60 x 50 cm
Jahr: 1980

Abbildung 6/Seite 11

Michael Royen
„Traktatus-logico-architecturalis“
Technik: Pastellkreide auf Papier
Format: 80 x 100 cm
Jahr: 1984

Abbildung 7/Seite 11

Andy Warhol „Mao“
Technik: Edition print
Jahr: 1972

Abbildung 8/Seite 11

Robert Rauschenberg
„Retroactive I“
Technik: Silkscreen print with oil on canvas
Wadsworth Athenaeum, Hartford,
Connecticut
Jahr: 1964

Abbildung 9/Seite 12

Michael Royen „Edward H. White“
(Gemini IV Mission)
Technik: „Ölfarbe auf Leinwand“
Format: 300 x 300 cm (zerstört)
Jahr: 1980

Abbildung 10/Seite 12

Caspar David Friedrich
„Das Eismeer“
(Die gescheiterte Hoffnung)
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 96,7 x 126,9 cm
Jahr: 1823 – 1824
Hamburg, Kunsthalle

Abbildung 11/Seite 12

Gerhard Richter „48 Portraits“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: je 66,7 x 51,7 cm
Jahr: 1971/72
Museum Ludwig, Köln

Abbildung 12/Seite 13

Michael Royen „Die Nachtwache“
Farbattackierter Kalenderdruck nach
Rembrandt Harmenszoon van Rijn
Technik: Acrylfarbe auf Druck,
Format: 40 x 30 cm
Jahr: 2006

Abbildung 13/Seite 13

Michael Royen „Claudia Schiffer“
Farbattackierter Werbedruck
Technik: Acrylfarbe auf Druck,
Format: 30 x 30 cm
Jahr: 2008

Abbildung 14/Seite 13

Michael Royen
„Deepwater Horizon“
„Farbattackierte Photographie“
Technik: Ölfarbe auf Photo
Format: 30 x 40 cm
Jahr: 2010

Abbildung 15/Seite 14

Michael Royen „Karl Marx“
Farbattackierter Druck
Technik: Ölfarbe auf Druck
Format: 30 x 40 cm
Jahr: 2008

Photo 1, Seite 14

Günter Schulte/Michael Royen
Photo: D. Lutz
Jahr 1990

Photo 2, Seite 15

E.M.Cioran/Michael Royen
Katalogsignierung in Paris
Photo: D. Lutz
Jahr 1990

Photo 3, Seite 16

Ausstellung „Versunkene Religion“
Galerie Casper Bingemer/Hamburg
Photo: Michael Royen
Jahr: 1992

Photo 4, Seite 16

Erste Ausstellung
„Versunkene Religion“
Galerie Erich Spitzbart/Österreich
Photo: Michael Royen
Jahr 1991

Abbildung 16, Seite 17

Leonardo da Vinci
„Das letzte Abendmahl“
Santa Maria delle Grazie
Technik: Secco-Malerei
Format 422 x 904 cm
Jahr 1494 bis 1498

Abbildung 17, Seite 19

Michael Royen „Hegelkreuz“
Technik: Übermalter Heißkohleindruck
Format: 42 x 30 cm
Textentnahme: „Der Geist des Christen-
tums“, „Pleroma – Zur Genesis und
Struktur einer dialektischen Hermeneutik
bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel
von Werner Hamacher
Jahr: 2002

Abbildung 18, Seite 20

Michael Royen
„Milchstraßenschmiede“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 60 x 80 cm
Jahr 1984

Abbildung 19, Seite 20

Michael Royen „Desillusion“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 60 x 80 cm
Jahr 2006

Abbildung 20, Seite 21

Casper David Friedrich
„Abtei im Eichwald“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 110,4 x 171 cm
Berlin, Alte Nationalgalerie
Jahr: 1809/10

Photo 5, Seite 21

Michael Royen „Monstranz“
Photo: Thomas Ruff
Jahr 2010

Abbildung 21, Seite 22

Michael Royen „Sonnenunter-
gang“
Farbattackiertes Photo
Technik: Ölfarbe auf Photo
Format: 10 x 15 cm
Jahr: 1996

Abbildung 22, Seite 23

Michael Royen
Atomstrahlofen „Jet IV“
(Vermessung des Jet)
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 60 x 70 cm
Jahr: 1980

Abbildung 23, Seite 24

Georg Friedrich Kersting
„Caspar David Friedrich in seinem Atelier“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Berlin, Alte Nationalgalerie
Jahr: 1819

Abbildung 24, Seite 56

Michael Royen „Sie-ist-er“
Leonardo da Vincis Mona Lisa,
Technik: Ölfarbe auf Druck
Format: 70 x 50 cm
Jahr: 2010

Photo 5, Seite 57

Jackson Pollock
Photo: Hans Namuth
Jahr: Sommer 1950

Abbildung 20, Seite 57

Michael Royen „Balanceakt“
farbattackierte Druck
Format: 32 x 42 cm
Jahr: 2006

Abbildung 21, Seite 58

Kurt Schwitters „Merz-Collage“
Technik: Papierklebebild
Format: 30 x 21 cm
Jahr: 1921

Abbildung 22, Seite 58

Jacques de la Villeglé „La Femme“
Technik: 'Décollage' (Plakatabrissbild)
Jahr: 1966

VERZEICHNIS DER OBJEKTE

- | | | | | | |
|---|---|---|--|---|--|
| Seite: 28
1. „Stigmata I“
Holz, Draht, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 29
9. „Glaube – oder
die Hand der Vernunft?“
Kunststoff, Holz, Eisen, Gips
Jahr: 1990/91 | Seite: 33
17. „Torso II“
Polyester, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 31
26. „Maria, Maria-Magdalena“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91
Seite: 36 | Seite: 45
35. „Ich bin die Welt“
Holz, Farbe, Gips,
lackiertes Eisen
Jahr: 1990/91 | Seite: 37
43. „Zwilling“
Kunststoff, Granit,
Jahr: 1990/91 |
| Seite: 37
2. „Stigmata II“
Granit, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 51
10. „Betende Füße“
(Hommage à Dürer)
Holz, Eisen, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 43
18. „Siamesischer Jesus“
Holz, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 33
27. „Goldene Zeiten“
Steinmehlguss, Holz, Farbe
Jahr: 1990/91 | Seite: 42
36. „Schämende Madonna“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91 | Seite: 35
44. „Leib Christi“
Kunststoff, Farbe
Jahr: 1990/91 |
| Seite:30
3. „Dosierbarer Handsegen“
Draht, Eisen, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 45
11. „Bote“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91 | Seite: 27
19. „Gelehrter“
Holz, Keramik
Jahr: 1990/91 | Seite: 33
28. „Narr“
Gips, Holz, Farbe
Jahr: 1990/91 | Seite: 32
37. „Form der Engel“
Gips, Holz
Jahr: 1990/91 | Seite: 45
45. „2000 Jahre Rache“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91 |
| 4. „Thomashändchen“
Kunststoff, Granit, Gips
Jahr: 1990/91 | Seite: 27
12. „Postulat“
Kunststoff, Keramik
Jahr: 1990/91 | Seite: 43
20. „Engel der Verkündigung“
Kunststoff, Holz, Farbe,
Jahr: 1990/91 | Seite: 33
29. „Kopffüßler“
Kunststoff, Farbe, Holz,
Jahr: 1990/91 | Seite: 47
38. „Esel der heiligen Familie“
Kunststoff, Farbe, Holzschublade
Jahr: 1990/91 | Seite: 41
46. „Gesicherte Erlösung“
Holz, Metall
Jahr: 1990/91 |
| Seite: 47
5. „Odem des Lebens“
Granit, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 47
13. „Fuß des Predigers“
Kunststoff, Farbe, Kork
Jahr: 1990/91 | Seite:36
21. „Gottmutter“
Marmor, Holz, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 27
30. „Erleuchteter“
Kunststoff, Holz
Jahr: 1990/91 | Seite: 35
39. „Glaubensleiter“
Kunststoff, Farbe, Holz, Kette
Jahr: 1990/91 | Seite: 49
47. „Unverborgener“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91 |
| Seite: 46
6. „Aus der Tiefe“
Konservendose, Farbe,
Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 34
14. „Mene, mene, tekel, Upharsin“
(*gewogen und zu leicht befunden)
Metall, Draht, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 47
22. „Männin“
Gips, Farbe
Jahr: 1990/91 | Seite: 35
31. „Jesus resolut“
Kunststoff, Farbe, Holz,
Borsten,
Jahr: 1990/91 | Seite: 39
40. „Fünf Schritte bis zum König“
Kunststoff, Holz,
Jahr: 1990/91 | Seite: 39
48. „Schwimmer“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91 |
| Seite: 51
7. „Die Botschaft“
Holz, Draht, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 50
15. „Schwarzes Christkind“
Kunststoff, Farbe
Jahr: 1990/91 | Seite: 44
23. „Wahrheit“
Kunststoff, Farbe, Eisen
Jahr: 1990/91 | Seite: 49
32. „Martyrium“
Kunststoff, Farbe, Holz, Gips,
Jahr: 1990/91 | Seite: 53
41. „Tänzer“
Granit, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 43
49. „Reliquienschrein“
Kunststoff, Farbe, Holz,
Jahr: 1990/91 |
| Seite: 31
8. „Glaube“
Kunststoff, Holz
Jahr: 1990/91 | Seite: 40
16. „Torso“
Polyester Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Katalog Rückseite
24. „Zielscheibe“
Ton, Leuchtfarbe, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | Seite: 51
33. „Weise der Weisen“
Kunststoff, Holz
Jahr: 1990/91 | Seite: 44
42. „Anfang und Ende“
Stroh, Holz, Gips
Jahr: 1990/91 | Seite: 33
50. „Kopf des Johannes“
Holz, verzinktes Eisen,
Draht, Steinguss
Jahr: 1990/91 |
| | | Seite: 29
25. „Mariä Himmelfahrt“
Granit, Kunststoff, Holz
Jahr: 1990/91 | Seite: 31
34. „Melchior Brüder“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91 | | |

VERZEICHNIS DER OBJEKTE

- | | | | |
|--|--|--|--|
| Seite: 39 | Seite: 41 | Seite: 39 | Seite: 29 |
| 51. „Kleiner Schrein“
Kunststoff, Farbe, Holz
Jahr: 1990/91 | 59. „Hand mit Ziege“
Kunststoff, Farbe,
lackiertes Metall
Jahr: 1990/91 | 67. „Schiefer Hirte“
Kunststoff, Farbe, Keramik
Jahr: 1990/91 | 75. „Falle“
Kunststoff, Farbe, Silber, Holz
Jahr: 2008 |
| Seite: 54 | Seite: 45 | Seite: 43 | Seite: 52 |
| 52. „Heizer“
Holz, Kunststoff, Farbe,
Heizstrahler
Jahr: 1990/91 | 60. „Tatwerkzeuge“
Sucher, Kunststoff, Keramik
Jahr: 1990/91 | 68. „Heiliger“
Kunststoff, Farbe, Gusseisen,
Holz
Jahr: 2010 | 76. „Maria mit Sternenkranz“
Holz, Metall, Farbe
Jahr: 2008 |
| Seite: 53 | Seite: 39 | Seite: 33 | Seite: 26 |
| 53. „Im Begriff“
Kunststoff, Farbe, Holz, Eisen
Jahr: 1990/91 | 61. „Hand und Fuß“
Kunststoff, Farbe, Keramik
Jahr: 1990/91 | 69. „Heiliger Krieg“
Kunststoff, Farbe, Silber, Holz
Jahr: 2008 | 77. „Kruzifix mit vergessenen
Kerzen“
Holz, Metall, Wachs, Staub
Jahr: 2010 |
| Seite: 29 | Seite: 49 | Seite: 49 | Seite: 31 |
| 54. „Kopfloser Jesus“
Kunststoff, Holz
Jahr: 1990/91 | 62. „Heidenstraße“
Holz, Kunststoff, Keramik
Jahr: 1990/91 | 70. „Glaubensprüfung“
Kunststoff, Farbe, Nussknacker
Jahr: 2004 | 78. „Figur mit Schusswaffe“
Holz, Farbe, Schusswaffe
Jahr: 2010 |
| Seite: 31 | Seite: 41 | Seite: 49 | Seite: 51 |
| 55. „Diskurs“
Holz, Kunststoff,
Draht, Schutzkappe
Jahr: 1990/91 | 63. „Mission“
Kunststoff, Farbe, Keramik
Jahr: 1990/91 | 71. „Gott dieser Welt“
Kunststoff, Farbe, Eisen, Stein
Jahr: 2004 | 79. „Gläubiges Schaf“
Holz, Laborgerät, Gips, Farbe
Jahr: 2008 |
| Seite: 42 | Seite: 49 | Seite: 27 | |
| 56. „Johanneskopf“
Gips, Zinn
Jahr: 1990/91 | 64. „Bote I“
Kunststoff, Farbe,
Draht, Keramik
Jahr: 1990/91 | 72. „Schraubstock mit Gipskopf“
Kunststoff, Farbe, Silber, Holz
Jahr: 2004 | |
| Seite: 38 | Seite: 41 | Seite: 53 | |
| 57. „Wie sind sie?“
Holz, Eisen, Kunststoff
Jahr: 1990/91 | 65. „Bote II“
Kunststoff, Farbe, Keramik
Jahr: 1990/91 | 73. „Kreuz und Betrachter“
Kunststoff, Farbe, Silber, Holz
Jahr: 2008 | |
| Seite: 37 | Seite: 45 | Seite: 43 | |
| 58. „– nicht Frieden“
Kunststoff, Holz, Eisen,
Schiefer
Jahr: 1990/91 | 66. „Flügelbein“
Kunststoff, Farbe, Kork
Jahr: 1990/91 | 74. „Abbruch der Erlösung“
Kunststoff, Farbe, Silber, Holz
Jahr: 2010 | |

BILDERVERZEICHNIS

Seite 59: Abb. 1 „ABSTRAKTION I“ Technik: Druckfarbe auf Papier Format: 40 x 30 cm Jahr: 1968	Seite 66: Abb. 8 „VULKAN II“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 60 x 80 cm Jahr: 1998	Seite 73: Abb.15 „GROSSE KOMPOSITION“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 200 x 300 cm Jahr: 1983	Seite 80: Abb. 22 „WIDERWILLEN“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format 60 x 80 cm Jahr 2004	Seite 87: Abb. 29 „FARBSCHICHTUNG V“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 100 x 70 cm Jahr: 1998/99	Seite 94: Abb. 36 „FRIEDRICH ENGELS“ Technik: Ölfarbe auf Papier Format: 60 x 40 cm Jahr: 1986
Seite 60: Abb. 2 „TONDO“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: Ölfarbe, Kugel Format: Ø ca. 75 cm Jahr: 2001	Seite 67: Abb. 9 „VERTONUNG I“ (geometrisch-amorph) Technik: Ölfarbe auf Papier Format: 210 x 500 cm Jahr: 1984	Seite 74: Abb. 16 „AUFERSTEHUNG“ (dreiteiliges rotes Bild) Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 3 x 318 x 200 cm Jahr: 1994	Seite 81: Abb. 23 „FARBLOCK“ Technik: Ölfarbe auf Seidenpapier, auf Kabak-Platte, Holzunterfüttert Format: 60 Tafeln je 70 x 100 cm Jahr: 1985	Seite 88: Abb. 30 „FARBSCHICHTUNG VI“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 100 x 70 cm Jahr: 1998/99	Seite 95: Abb. 37 „WLADIMIR ILLJITSCH LENIN“ Technik: Ölfarbe auf Papier Format: 60 x 40 cm Jahr: 1986
Seite 61: Abb.3 „SCHÖN IST UNS ZU WENIG“ Technik: Acryl auf Papier Format je 30 x 22 cm 120 farbatackierte Journalblätter Jahr: 1991	Seite 68: Abb. 10 „GROSSE KONSTRUKTION“ Technik: Ölfarbe auf Papier Format: 100 x 140 cm Jahr: 1983	Seite 75: Abb. 17 „SERBIEN I“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 210 x 200 cm Jahr: 1994	Seite 82: Abb. 24 „JOHANNESOFFENBARUNG“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 200 x 350 cm Jahr: 2010	Seite 89: Abb. 31 „DEMENZ“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 200 x 350 cm Jahr: 2010	Seite 96: Abb. 38 „OHNE TITTEL“ Technik: Ölfarbe auf Schnittmuster- bogen Format: 100 x 100 cm Jahr: 1998
Seite 62: Abb. 4 „DIE ERSCHEINUNG DES ABSOLUTEN“ Technik: Ölfarbe auf Seidenpapier Format: 50 x 75 cm Jahr: 1992	Seite 69: Abb. 11 „RÄUMLICH-GEOMETRISCH“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 80 x 200 cm Jahr: 1988	Seite 76: Abb. 18 „SERBIEN II“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 210 x 200 cm Jahr: 1994	Seite 83: Abb. 25 „FARBSCHICHTUNG I“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 100 x 70 cm Jahr: 1998/99	Seite 90: Abb. 32 „ADVERTISING I“ Technik: Ölfarbe auf Druck Format: 120 x 90 cm Jahr: 2010	Seite 97: Abb. 39 „OHNE TITTEL“ Technik: Ölfarbe auf Schnittmuster- bogen Format: 100 x 100 cm Jahr: 1998
Seite 63: Abb. 5 „PLANET“ Technik: Ölfarbe, Kugel Format: Ø ca. 50 cm Jahr: 1998	Seite 70: Abb.12 „ROTES BILD“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 140 x 170 cm Jahr: 1985	Seite 77: Abb. 19 „SERBIEN III“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 210 x 200 cm Jahr: 1994	Seite 84: Abb. 26 „FARBSCHICHTUNG II“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 100 x 70 cm Jahr: 1998/99	Seite 91: Abb. 33 „ADVERTISING II“ Technik: Ölfarbe auf Druck Format: 120 x 90 cm Jahr: 2010	Seite 98: Abb. 40 „WEISSER BERG“ Technik: Ölfarbe auf Schnittmuster- bogen Format: 120 x 100 cm Jahr: 1998
Seite 64: Abb. 6 „NGC 964“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 200 x 300 cm Jahr: 1998	Seite 71: Abb. 13 „AUFTAKT“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 200 x 200 cm	Seite 78: Abb. 20 „SERBIEN IV“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 210 x 200 cm Jahr: 1994	Seite 85: Abb. 27 „FARBSCHICHTUNG III“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 100 x 70 cm Jahr: 1998/99	Seite 92: Abb. 34 „ADVERTISING III“ Technik: Ölfarbe auf Druck Format: 120 x 90 cm Jahr: 2010	Seite 99: Abb. 41 „KALKÜL UND ABSTRAKTION I“ Ölfarbe auf Leinwand Format: 130 x 140 cm Jahr: 2010
Seite 65: Abb. 7 „VULKAN I“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 50 x 80 cm Jahr: 1998	Seite 72: Abb.14 „GESTISCHES BILD“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 210 x 200 cm Jahr: 1990	Seite 79: Abb. 21 „SERBIEN V“ Technik: Ölfarbe auf Leinwand Format: 210 x 200 cm Jahr: 1994	Seite 86: Abb. 28 „FARBSCHICHTUNG IV“ Technik: Ölfarbe auf Polyethylen Format: 100 x 70 cm Jahr: 1998/99	Seite 93: Abb. 35 „ADVERTISING IV“ (VERSUCHUNG DES HL. ANTO- NIUS) Technik: Ölfarbe auf Druck Format: 120 x 90 cm Jahr: 2010	Seite 100: Abb. 42 „KALKÜL UND ABSTRAKTION II“ Ölfarbe auf Leinwand Format: 140 x 180 cm Jahr: 2010

BILDERVERZEICHNIS

Seite 101: Abb. 43

„KALKÜL UND ABSTRAKTION III“
Ölfarbe auf Leinwand
Format: 150 x 170 cm
Jahr: 2010

Seite 102: Abb. 44

„KALKÜL UND ABSTRAKTION IV“
Ölfarbe auf Leinwand
Format: 170 x 150 cm
Jahr: 2010

Seite 103: Abb. 45

„KALKÜL UND ABSTRAKTION V“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 140 x 180 cm
Jahr: 2010

Seite 104: Abb. 46

„KALKÜL UND ABSTRAKTION VI“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 97 x 72 cm
Jahr: 2010

Seite 105: Abb. 47

„KALKÜL UND ABSTRAKTION VII“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 100 x 80 cm
Jahr: 2010

Seite 106: Abb. 48

„KALKÜL UND ABSTRAKTION VIII“
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: 100 x 80 cm
Jahr: 2010

Seite 107: Abb. 49

„KALKÜL UND ABSTRAKTION IX“
Technik: Ölfarbe auf Kabak-Platte
Format: 80 x 60 cm
Jahr: 2010

Seite 108: Abb. 50

„KALKÜL UND ABSTRAKTION X“
Technik: Ölfarbe auf Kabak-Platte
Format: 80 x 60 cm
Jahr: 2010

Seite 109: Abb. 51-54

„KALKÜL UND ABSTRAKTION XI-XIV“
(vier Studien)
Technik: Ölfarbe auf Leinwand
Format: je 30,5 x 34,5 cm
Jahr: 2010

Seite 110: Abb. 55

„WELTGEBURT“
Technik: Acrylfarbe auf Papier
Format: 100 x 210 cm
Jahr: 1988

CURRICULUM VITAE

- 1953 Geboren in Kleve/Niederrhein
- 1967 Buchdruckerlehre im Kloster Johannesbund/Leutesdorf
- 1969 Praktikum Reproduktionsphotographie
- 1970 Studium an der Fachhochschule für
Graphik Design Köln
- 1975 Studium der Philosophie an der Universität zu Köln
- 1977 Studium der Malerei
an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf
- 1983 Stipendium, Internationales Cité des Arts in Paris
- 1984 Ernennung zum Meisterschüler durch
Prof. Gerhard Richter
- 1985 Journalistische Tätigkeit, Kunstkritiken, Katalogtexte
- 1987 Ausstellung Galerie Hafemann:
„VERTONUNG I“ „VERTONUNG II“,
„Tractatus logico architecturalis“ (9 teilig)
- 1988 Ausstellung Museum Schloss Morsbroich:
„LILITH - TRYPTECHON“
- 1989 Katalog „CASPAR DAVID FRIEDRICH VOM
BLITZ ERSCHLAGEN“
Internationales Künstlersymposium Werfen/Österreich
Ausstellung „DAS UNTIER“
Zyklus: „DIE TRÄUME DES DORFSCHMIEDS“
- 1990 Einladung der Landesregierung Salzburg, Atelieraufenthalt
- 1991 Katalog „VERSUNKENE RELIGION“
(mit E.M.Cioran/Günter Schulte/Thomas M. Schmidt)
- 1992 Atelieraufenthalt/Ausstellung „Hipp-Halle“ Gmunden/
Österreich: KRIEGSBILDER: „SERBIEN I-V“
- 1993 Videofilm „VERSUNKENE RELIGION“,
Ausstellung „RELIGIÖSE OBJEKTE“ in versch. Kirchen,
Ausstellung im Kunstforum „Hospitalhof“/Stuttgart
- 1994 2. Einladung der Landesregierung Salzburg,
Atelieraufenthalt/Ausstellung
- 1995 Lehrauftrag an der Internationalen Sommerakademie
Salzburg/Ausstellung
- 1998 Monumentalbild „STARTSCHWIERIGKEITEN -
GROßE KOMPOSITION“ für die Königbrauerei
- 1999 Photoarbeit "BUDDHISTISCHE RELIGION“ in
Birma, Laos, Kambodscha und Thailand
- 2000 Ausstellung Kunstverein Hürth:
„Zur Gen- und Klondebatte“: Erstellung der
„JUNGFRAUENALTERUNGSMASCHINE“
- 2001 Projektraum Triloff: "DAS POETISCHE PAMPHLET“
Ausstellung: Simultanhalle Volkhoven/Köln:
„2001 ODYSSEE IM WELTRAUM“
Homage á Stanley Kubrik
- 2002 Photoarbeit „BUDDHISTISCHE RELIGION“
- 2003 Photoarbeit „ANIMISTISCHE RELIGION“ in Birma
- 2004 Katholisches Kongreßzentrum Maternushaus:
Photodokumentation über die RESTAURIERUNG
DER BASILIKA ST. URSULA ZU KÖLN
Bildfertigstellung der „GALAXIE M 104“
Messe: Art Salzburg/Galerie Vonderbank
- 2007 „ZWEITES GEBOT“ Ausstellung St. Agneskirche, Köln
- 2008 Atelierwechsel Umzug nach Vettelschoß
- 2009 Eröffnung des „STUDIO MICHAEL ROYEN“
- 2010 Ausstellung Galerie „Der Rheinländer“
Ausstellung der Jungfrauenalterungsmaschine im
Röntgen-Museum Neuwied
Galerie Schuch: Zum Deepwater Horizon Disaster:
„WIR SIND DIE KATASTROPHE, NICHT DAS ÖL“
- 2011 Bilder und Objekte in der Bank im Bistum Essen:
„DIE DARSTELLUNG DER ERSCHEINUNG
DES ABSOLUTEN“
Ausstellung „MALEREI ALS KUNSTFORM“
Zyklus KALKÜL UND ABSTRAKTION“
im Medienforum Essen
Zwei Tafelbilder für das Neustadt-Wied-Gymnasium
St. Jseph Kirche, Duisburg „DIE DARSTELLUNG
DER ERSCHEINUNG DES ABSOLUTEN“



Thomas M. Schmidt, geb. 1960, Professor für Religionsphilosophie am Fachbereich Katholische Theologie sowie kooptierter Professor am Institut für Philosophie der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Principal Investigator im Exzellenzcluster 243 „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ und stellvertretender Direktor des Instituts für Religionsphilosophische Forschung der Goethe-Universität. Distinguished Visiting Fellow des Helsinki Collegium for Advanced Studies (2009); seit April 2011 Fellow am Max-Weber-Kolleg der Universität Erfurt.

