

Iris Maria Gniosdorsch

Sublime Deep Cuts

Scratchings von Nikolaus A. Nessler

Sublime Deep Cuts

Kommentare zu Nikolaus A. Nessler's Bildern zu verfassen heißt, den Versuch zu unternehmen, das Meer mit einem Löffel auszuschöpfen. Dies liegt zum einen an der Zahl seiner Werke. Allein der hier in den Blick genommene Teil seines Oeuvres, die sogenannten "Dia-Zeichnungen" oder "Scratchings" bestehen aus über zweitausend Einzelarbeiten, die ab 1984 bis Ende der 90er Jahre neben vielen anderen entstanden sind. Zum anderen erhebt sich die generelle Frage, warum über Kunst geschrieben werden sollte, wo sie doch augenscheinlich zeigt, was sie ist. In einem zweiten Textteil kann dieser philosophische Aspekt der Kunst in den Blick genommen werden.

Deckenprojektionen für **Nekrovision - die Fahrt ins Blaue**, 1984, 160 gekratzte und perforierte Dias; im Rohbau der U-Bahnstation Alte Oper, Frankfurt Feste, Alte Oper Frankfurt



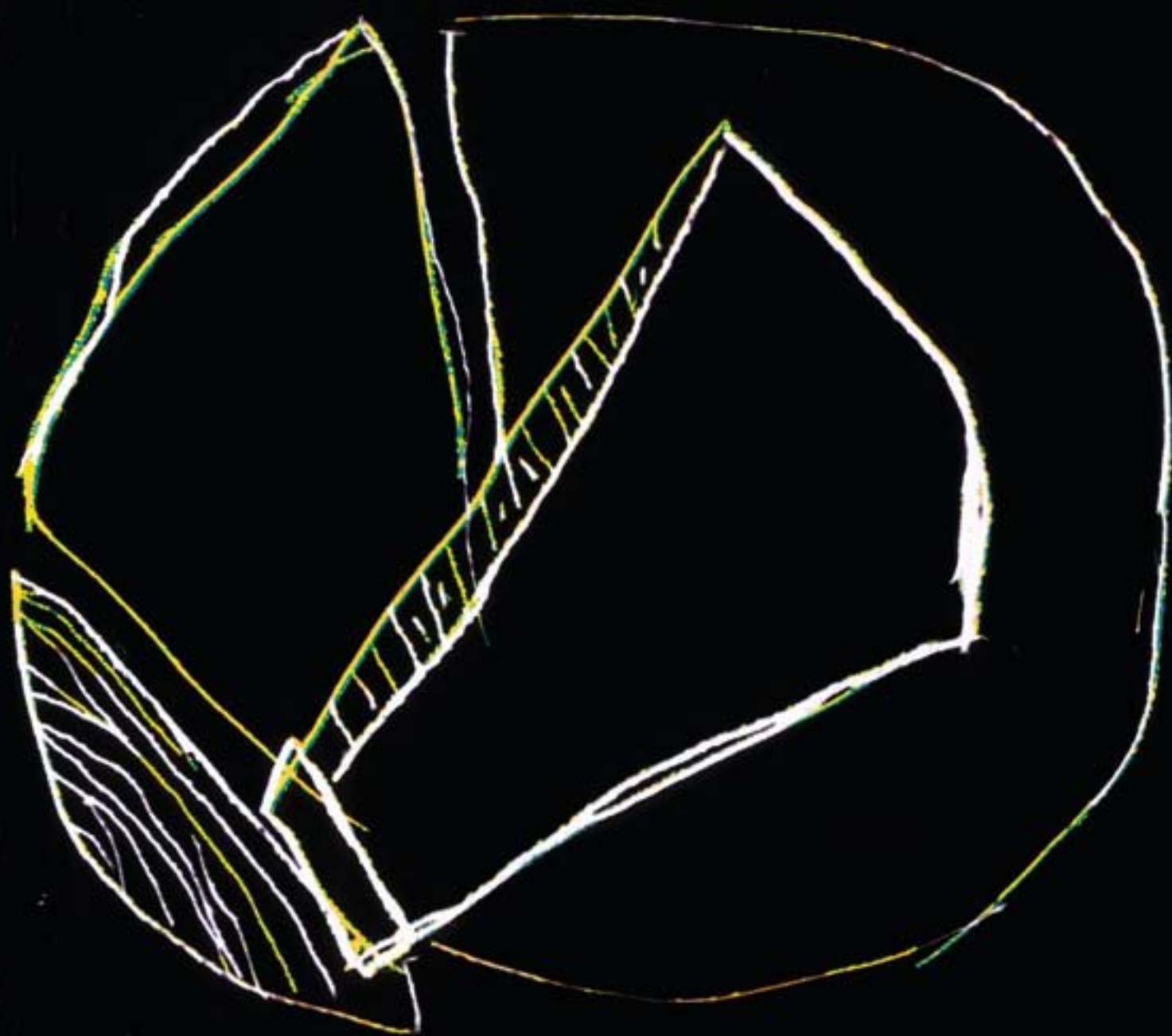
Im Bild, um das Bild herum und aus dem Bild hinaus

- Das Material und die Herstellung

Nikolaus A. Nessler hat zwischen 1984 und 2000 mehr als zweitausend unbelichtete Dias, 35mm-Filmmaterial und Negative als Grundlage für einen Teil seiner Arbeit gewählt. Auf sehr kleinem Format (24 x 36 mm!), hin und wieder auch auf Rollfilm-Diamaterial, bearbeitet er mit einem Skalpell die schwarzblaue Oberflächenschicht der Dias durch Stechen, Kratzen und Schaben. Er verwendet die extrem scharfe Seite und die Spitze des Skalpells. Dabei legt er äußerst subtil in einer Größenordnung unterhalb eines 10tel Millimeters, die unter der dunklen Schicht auf dem Film liegenden Farbanteile in Grün, Blau und Gelb frei. Manche der Arbeiten enthalten auch Rot, Violett und Orange. Diese sind mit einem Folienmarker zusätzlich bemalt. Die Diazeichnungen werden dann mittels Projektor für etwa zehn Minuten pro Bild auf eine Fläche projiziert. Die gekratzten Linien sind als leuchtende Linien und "Lichtbänder" sichtbar. Die Projektionszeit ist begrenzt, weil der Projektor über diesen Zeitraum hinaus für das einzelne Dia so heiß wird, dass es sich bei

S. 5 bis S. 33: **Andere Orte** (5 Serien mit jeweils 80 Dias ohne Einzeltitel) 1990, Diapositiv, gekratzt, 24 x 30 mm







längerem Verbleiben auflösen würde. Die zeitliche Begrenzung und das (erwartete) Folgen weiterer Diazeichnungen erhalten das Werk als Ganzes. Allein die Beschreibung von Nessler's Arbeitsweise macht deutlich, dass er zu den außergewöhnlich innovativen und fast wissenschaftlich akribisch, d.h. systematisch arbeitenden Künstlern der Nachkriegsmoderne zählt. Allerdings ist er weit von der trockenen Rigidität der meisten Protagonisten entfernt.

- Die Methode und das Sujet

Nessler zeichnet mit dem Skalpell immaterielle Linien. Dieser Satz ist keinesfalls metaphorisch gemeint. Seine aus dem schwarzen Untergrund hell leuchtenden, nur gelegentlich Gegenstände darstellenden

Linien, bewegen sich in einer enormen Ausdrucksvielfalt. Da gibt es Bilder (S.4), die nur wenige, pur leuchtende Lichtspuren zeigen. Diese aber enthalten, wie ein Gedicht, eine ganze Weltbeschreibung:

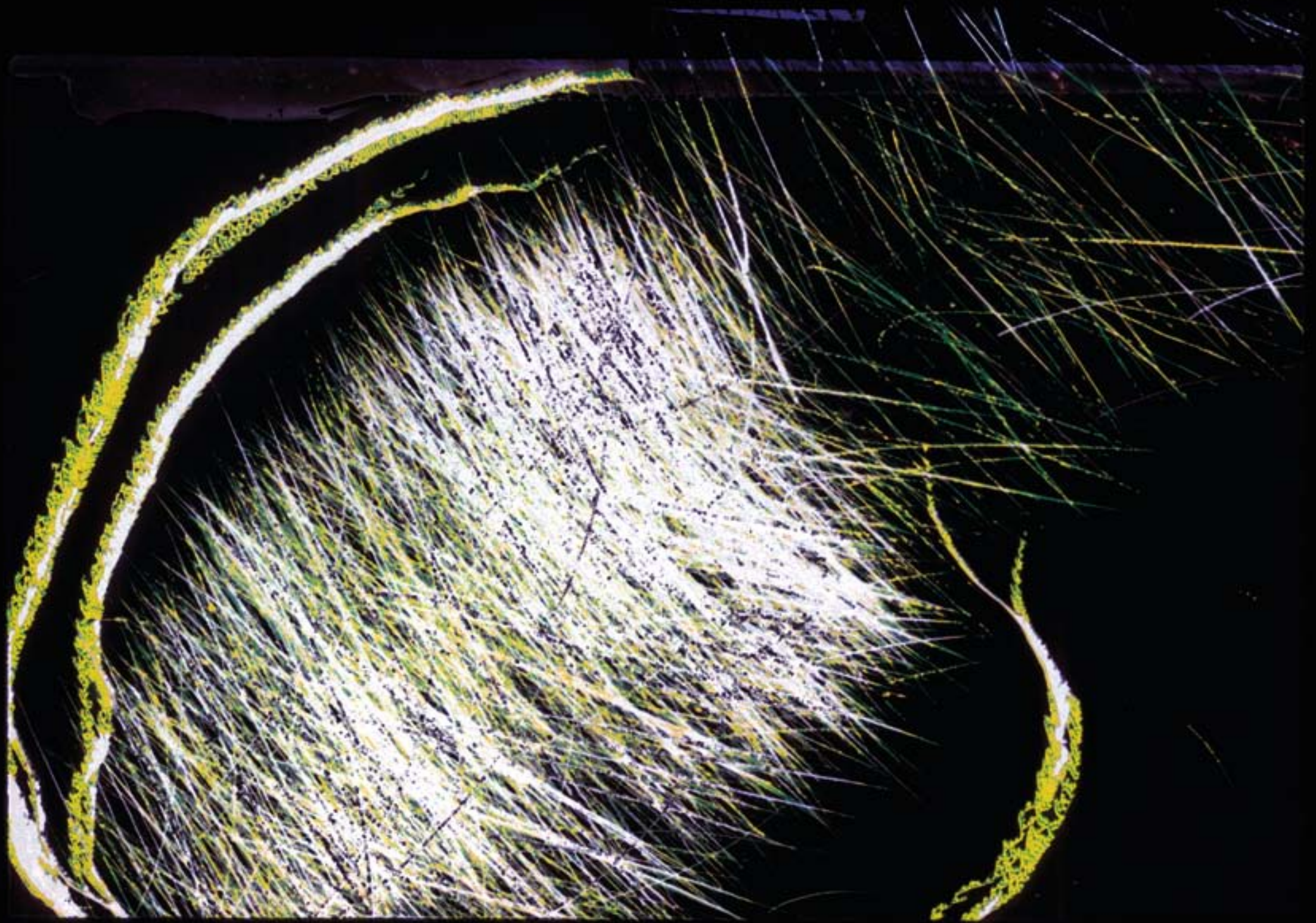
Überwintern

Bleib nicht bei mir.
Ich zieh herab.
Ich grabe tief
an unserm Grab.

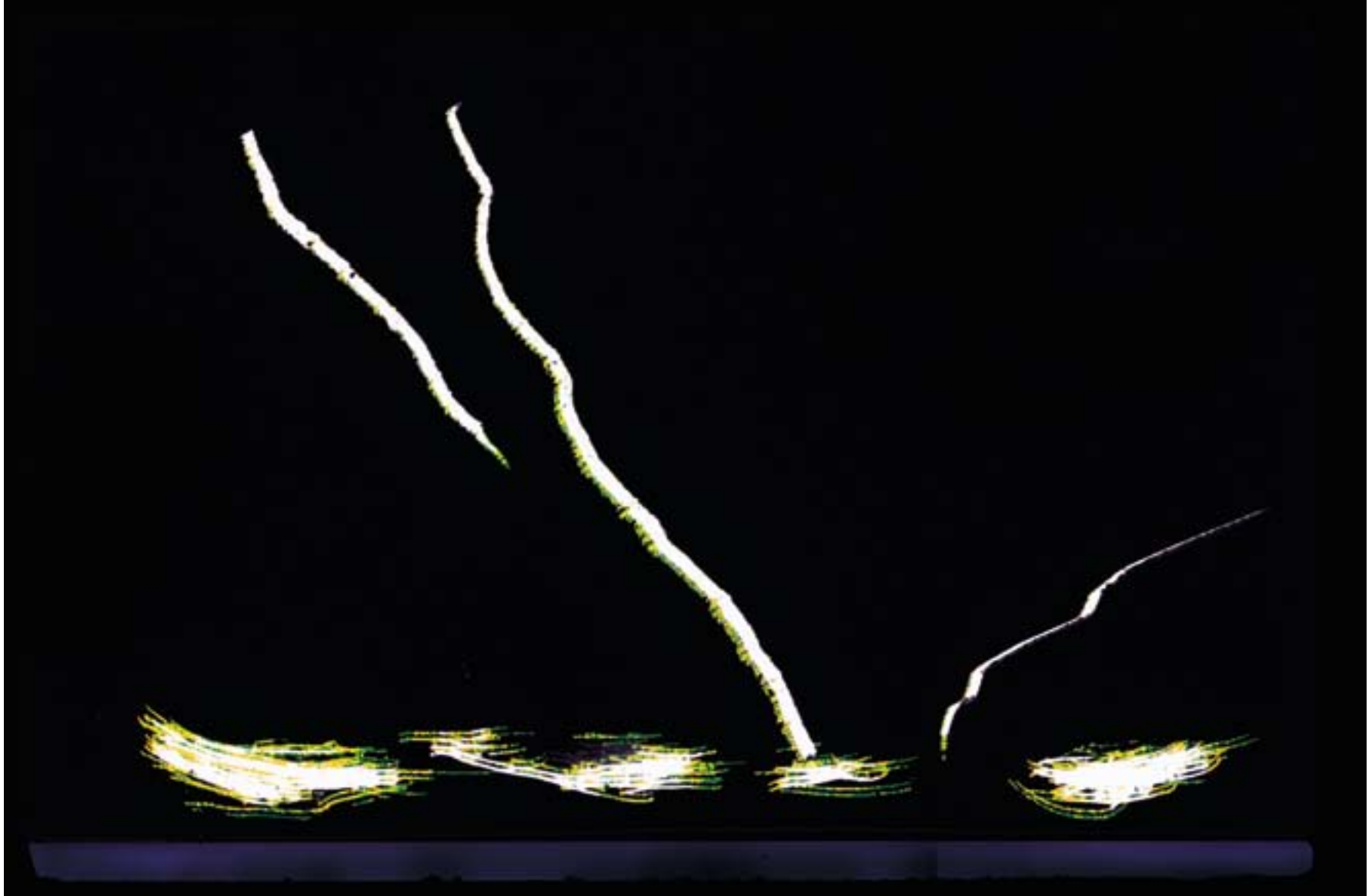
Willst du dich
lebend: dann geh
Mich wärmen nicht
Menschen: nur Schnee.
(Peter Maiwald)

Andere Orte, 1990, 360 gezeichnete Dias und übermalte Negative, fünf Projektoren; Museum Wiesbaden









Hoffnungen, Schmerz, Verzweiflung und ekstatische Freuden, selbstvergessene Spiellust, ironisch-witzige Bezüge und Brechungen, aber auch berührende Sanftmut und Zärtlichkeiten scheinen in diesen Linien förmlich zu wohnen. Ihre Betrachtung macht unbändige Lust auf mehr, die aber nie befriedigt werden kann. Die Kunst ist wie die Welt endlich, jedes Bild hat seine Zeit.

In einer anderen Werkgruppe explodieren die Linien in farbigen Energiebündeln. Unfassbar, dass die Quelle dieser Bilder in wenigen Quadratzentimetern liegt. Jedes Projektionsbild der Diakrazungen schießt immer in wesentlich größere Dimensionen hinaus, es entgrenzt sich beständig selbst.

Neben den abstrakten Linienbildern, gibt es belichtete Negative, die ebenfalls mit dem Skalpell "gezeichnet" werden. Hier sehen wir eine umgekehrte Lichtführung. Äußere Wirklichkeit wie beispielsweise Stromleitungen und Gebäude (S. 43-48) sind als lichte Gebäude und Landschaften auf grauer Fläche zu sehen. Sie sind massiv bearbeitet, riesige Energie oder Materiemassen scheinen Architektur und natürliche Umgebung zu zermalmen. Die realen Gegenstände und Größenverhältnisse werden durch die Sichtbarmachung sehr viel mächtiger Kräfte in einen ganz neuen Kontext versetzt, Realität wird machtvoll überformt und damit entgrenzt.

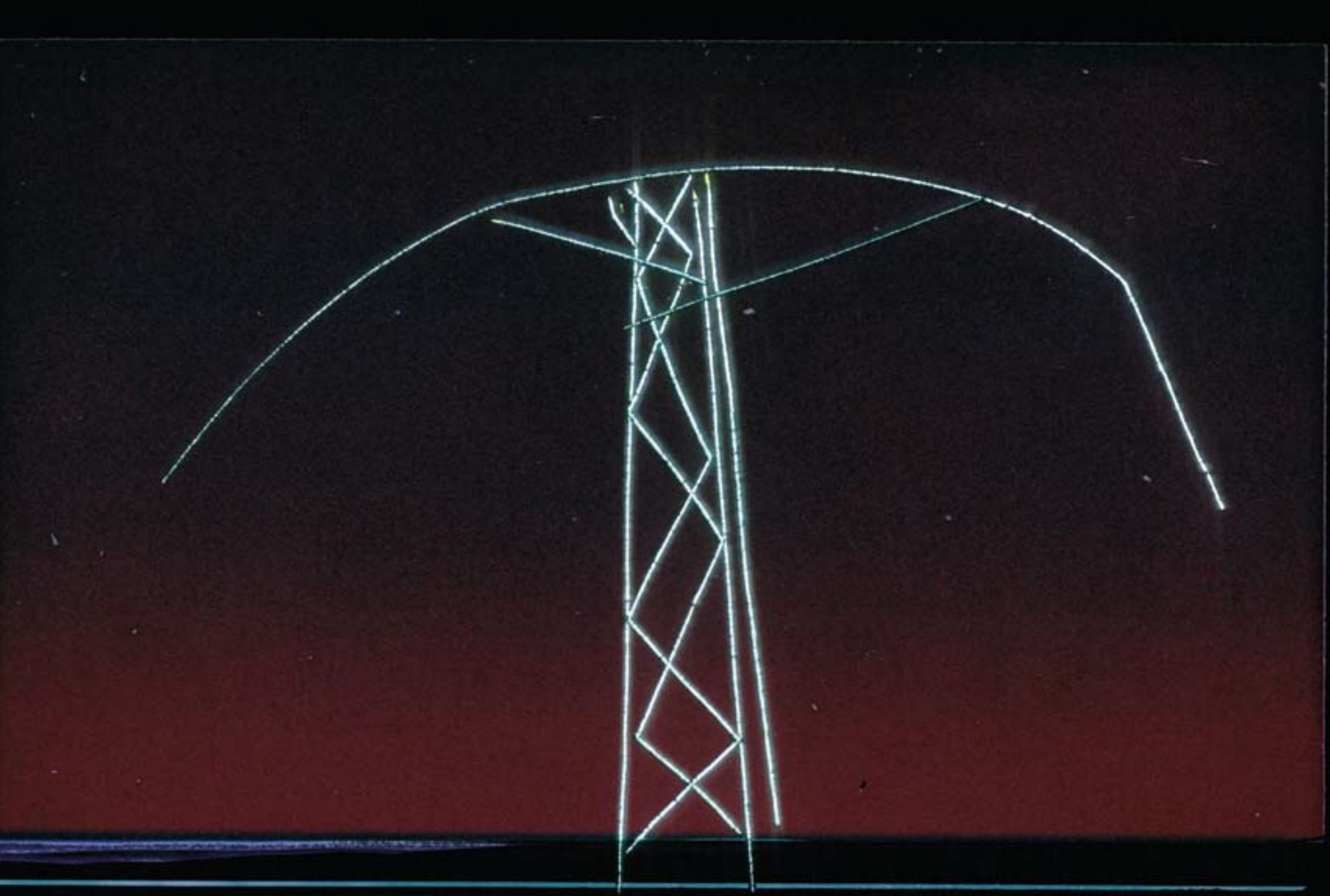
Schließlich entdecken wir Bildgruppen, die mit flüssigen Farben gemalt erscheinen (S. 49-51). Das Kratzen ist nun eingebettet in einem

rätselhaften Farbauftrag, eine spontane Farborgie ergänzt die Subtilität durch Struktur d.h. Rhythmus, dionysischer Rausch und Ekstase greift hier um sich.

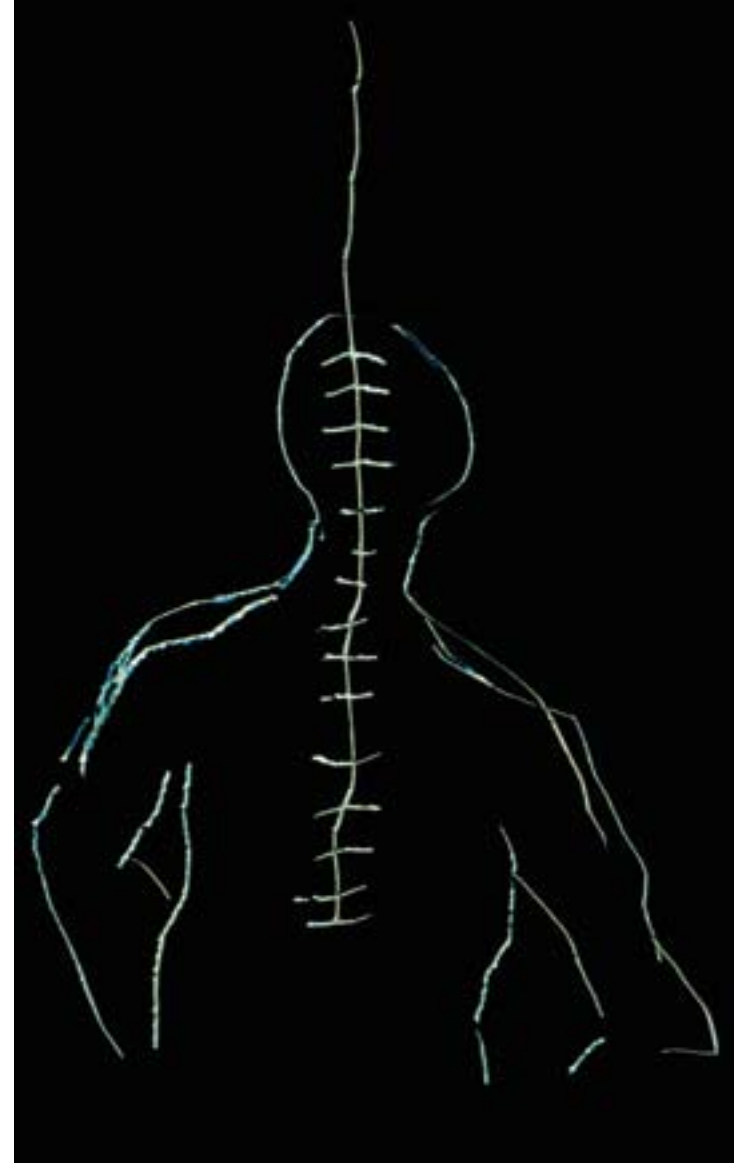
- Quellen und Wahlverwandtschaften

Seit Beginn der menschlichen Kunstproduktion wurde nicht nur gemalt, sondern gekratzt und geritzt. In den steinzeitlichen Höhlen der Urmenschen finden wir abstrakt anmutende Ritzzeichnungen von Menschen und Tieren an Felsen, Wänden und auf Knochen. Nirgends kommen wir der Hand des Künstlers so nahe wie in diesen bewegten Linien, denn wir können seine Bewegungen unmittelbar nachvollziehen. Bei ihrem Anblick sind wir ständig versucht, die Liniaturen mittels unserer emotionalen Encyclopädie zu deuten. Seit unserer Geburt versammeln sich hier Emotionen, von Lust über Freude und Schmerz bis zu Traumata, die die Deutungsmuster unseres jetzigen Erlebens bilden. Sehen wir die Kratzungen, so sehen wir die Hand des Künstlers in seiner hochprivaten Welt.

Zwischen dem 7. und dem 5. Jahrhundert vor Chr. nahmen die Künstler Griechenlands bei der Produktion der bis heute berühmten schwarzfigurigen Vasenmalerei neben dem Malpinsel auch scharfe Metallgriffel zur Hand, mit denen sie den weichen Ton aufwändig gestalteten. Das Ritzen in einen Untergrund wurde durch die Erfindung der Radierung zur Reproduktionsgrundlage sublimster







"Zeichnungen", die aber, einmal gedruckt, ein von ihrer Grundlage unabhängiges Eigenleben führen. Neben den Kratzungen hat auch die "Malerei" mit Licht ihre tiefen Quellen in der Geschichte der Kunst.

Im spätantiken Byzanz begannen die Untergründe sämtlicher Mosaiken in Gold zu glühen. Nicht die Darstellung der Realität stand im Mittelpunkt, sondern eine Bildkonzeption, die diese Art des Lichtes als den tragenden Grund allen Seins vorstellte, da er mit der philosophischen Konzeption des Göttlichen überzeugend zu verbinden, d.h. ganzheitlich denkend nachvollziehbar war. Dieses "lumen sublime", das "äußerst feine", an die Grenzen der Lichthaftigkeit gehende Leuchten des Goldglanzes verdankte sich folgender Überlegung: Jeder Gegenstand braucht eine äußere Lichtquelle, zuletzt die Sonne, um sichtbar zu sein. Da die Sonne aber, genau wie alles andere, ein entstandener Gegenstand im Universum ist, kann sie letztlich nicht als Metapher für den Urgrund allen Seins, das Göttliche, verwendet werden. Gott ist zwar Schöpfer, d.h. er ist wie das Licht die Bedingung der Möglichkeit des Sichtbaren, aber er ist kein Gegenstand in der Welt. Das "lumen sublime" des aus sich heraus scheinenden Goldglanzes war die bessere Metapher, denn das Gold leuchtete, reflektierte Licht, ohne selbst eine Lichtquelle zu sein. Die genaue Darstellung der Natur wurde in Byzanz zugunsten eines sehr direkten Bezugs zwischen dem sublimen Licht des Göttlichen und den auf

dieses bezogenen Menschen, unwichtig. Nessler's Diakratzungen haben dieses Moment des direkten Kontakts zwischen sublimem, aus sich selbst heraus leuchtendem Licht und den anthropomorphen Reaktionen auf dasselbe, unter den Bedingungen der Moderne, künstlerisch modifiziert.

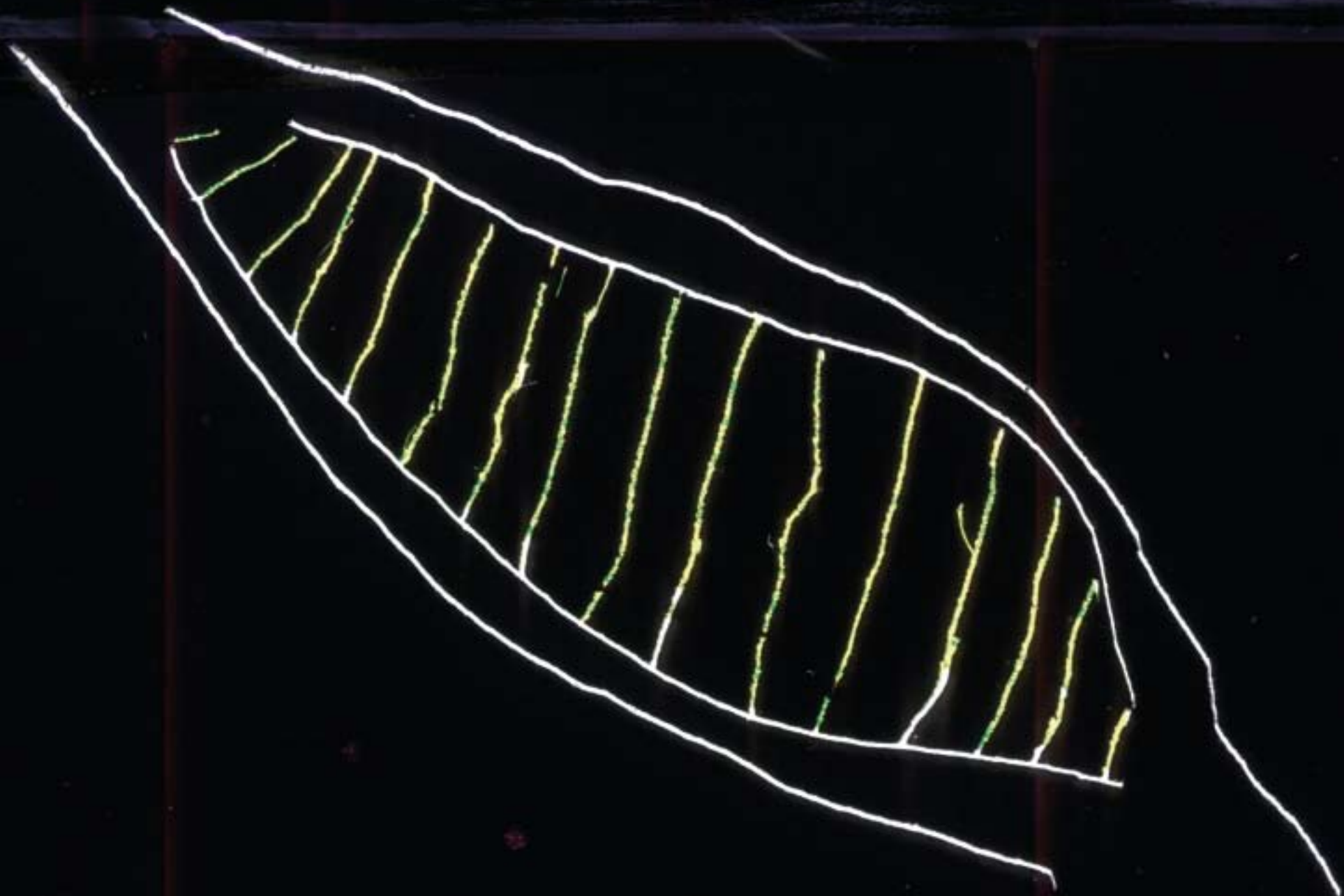
In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schneidet Lucio Fontana mit einem Messer in seine einfarbigen Leinwände. Darunter ist die Dunkelheit. Nikolaus A. Nessler hat eine weitaus subtilere Technik entwickelt, die Licht generiert. Seine an Architektur erinnernden skizzenartigen Lichtzeichen scheinen die Plätze und Figuren Giacomettis oder die feinen Bleistiftskizzen Chillidas in die Immaterialität einer reinen Lichtpräsentation zu transzendieren. (S. 17 - 21)

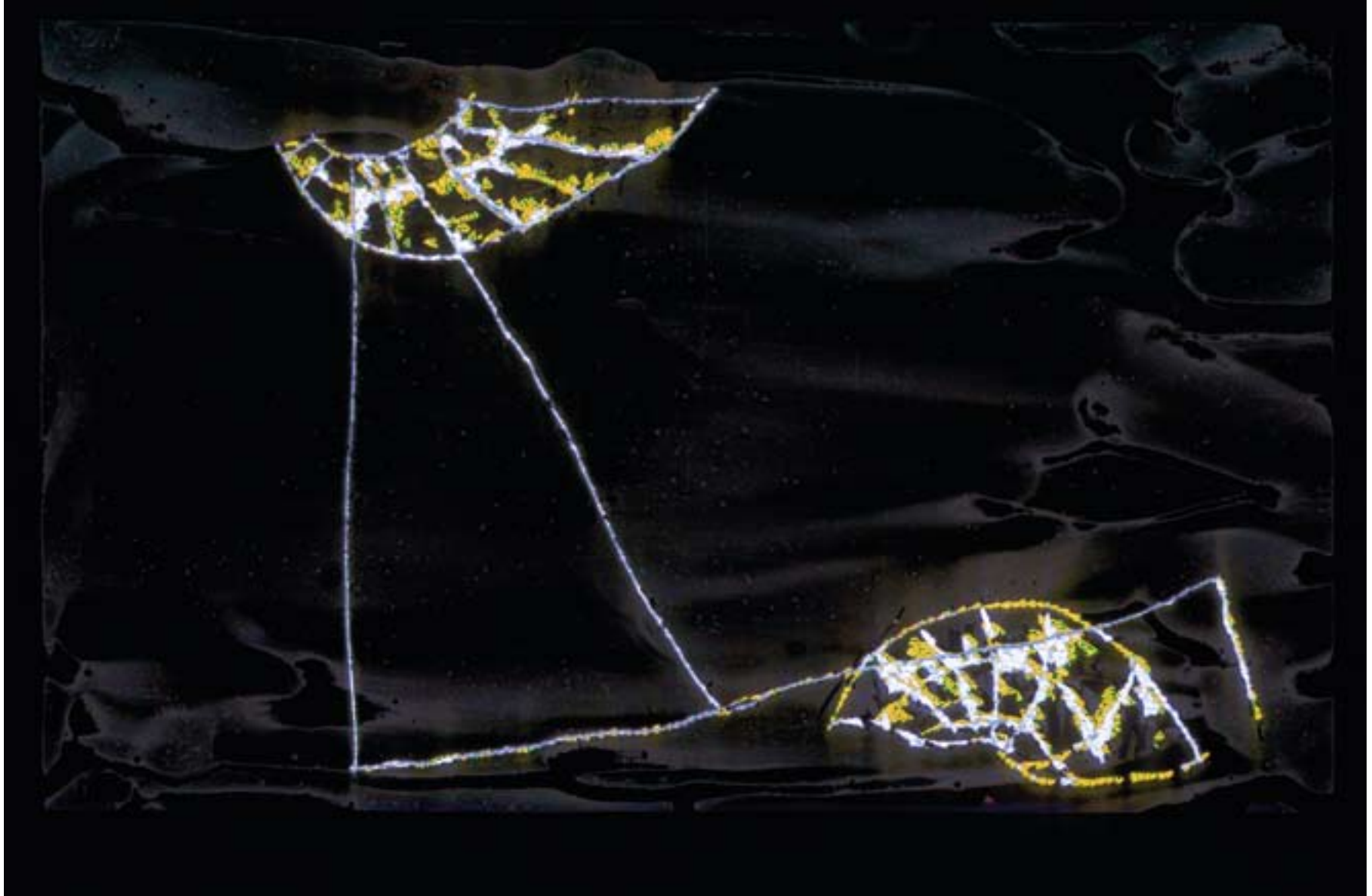
Die hochenergetischen Farbexplosionen der farbigen Diakratzungen erinnern an Wols hermetische Bildfindungen (S. 23, 27, 29, 31). Cy Twomblys, wie zufällig über die Bildfläche verteilten enigmatische Zeichen, verwandeln sich in leuchtende Spuren auf Nikolaus A. Nessler's Diakratzungen (S. 11, 14, 26).

Stan Brakhage, (US-amerik. Experimentalfilmer), nimmt Nessler's Arbeitsweise im Filmmaterial vorweg, in dem er z. B. in Realaufnahmen hinein kratzt, um die Filmbeschichtung zu entfernen und damit flackernde Lichterscheinungen einzufügen.

Serielle Arbeiten, die mechanisch oder gar automatisch (re)







produziert scheinen, sind für viele Künstler des 20. Jahrhunderts ein wichtiges Formelement, das sich in aller Regel auf die industrielle Produktion als zentrales Motiv der Moderne bezieht. Andy Warhol, Thomas Bayerle, Donald Judd, Walter de Maria, u.a. haben Serialität und reine technische Formen durch konsequente Kontextveränderungen in eine andere Sphäre verschoben. Nikolaus A. Nessler gehört in diesen Kontext, da sich seine mit den Händen der Urmenschen zutiefst verwandten Diakratzungen zwar des technischen Materials bedient, aber dieses durch den Zeitfaktor in verschiedener Hinsicht transzendiert. In die Dias sind mehrere Zeitindizes eingewoben, die Zeit der technischen Herstellung, die, der künstlerischen Zurichtung und die Erlebniszeit des Betrachters. Im nächsten Kapitel wird davon ausführlich zu reden sein.

Assoziationsreisen

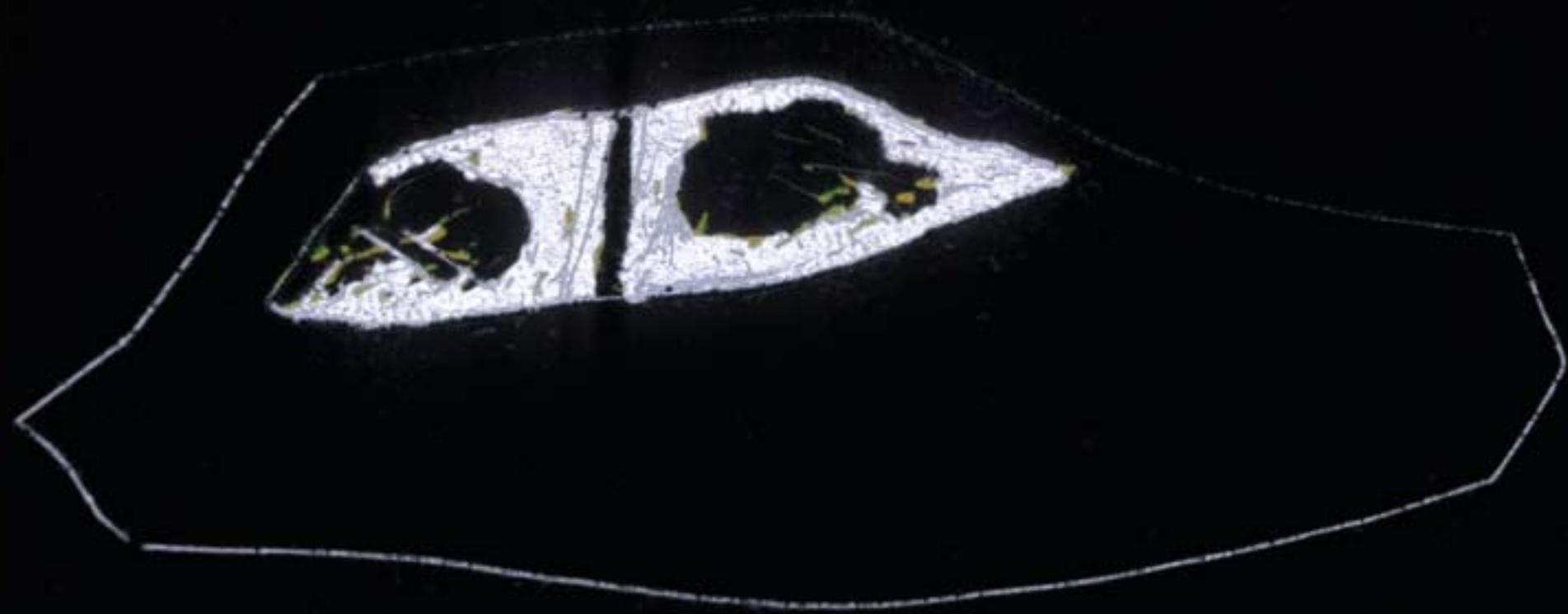
- Die Seele und der Markt

An einer dunklen Oberfläche kratzen und Zugrundeliegendes frei legen, ist mit einem mutigen Schritt in den "tiefen, dunklen Schacht des menschlichen Inneren" (G.W.F. Hegel) zu vergleichen. Psychische Tiefen zu erforschen, ist eine schmerzhaft, aber auch subtile Angelegenheit, die eine unerschöpfliche Zahl innerer Bilder, Ideen und Gefühle generiert. Nesslers Arbeiten erscheinen wie die Transformation eines immaterieller "Bewusstseinsstroms" im Sinne von

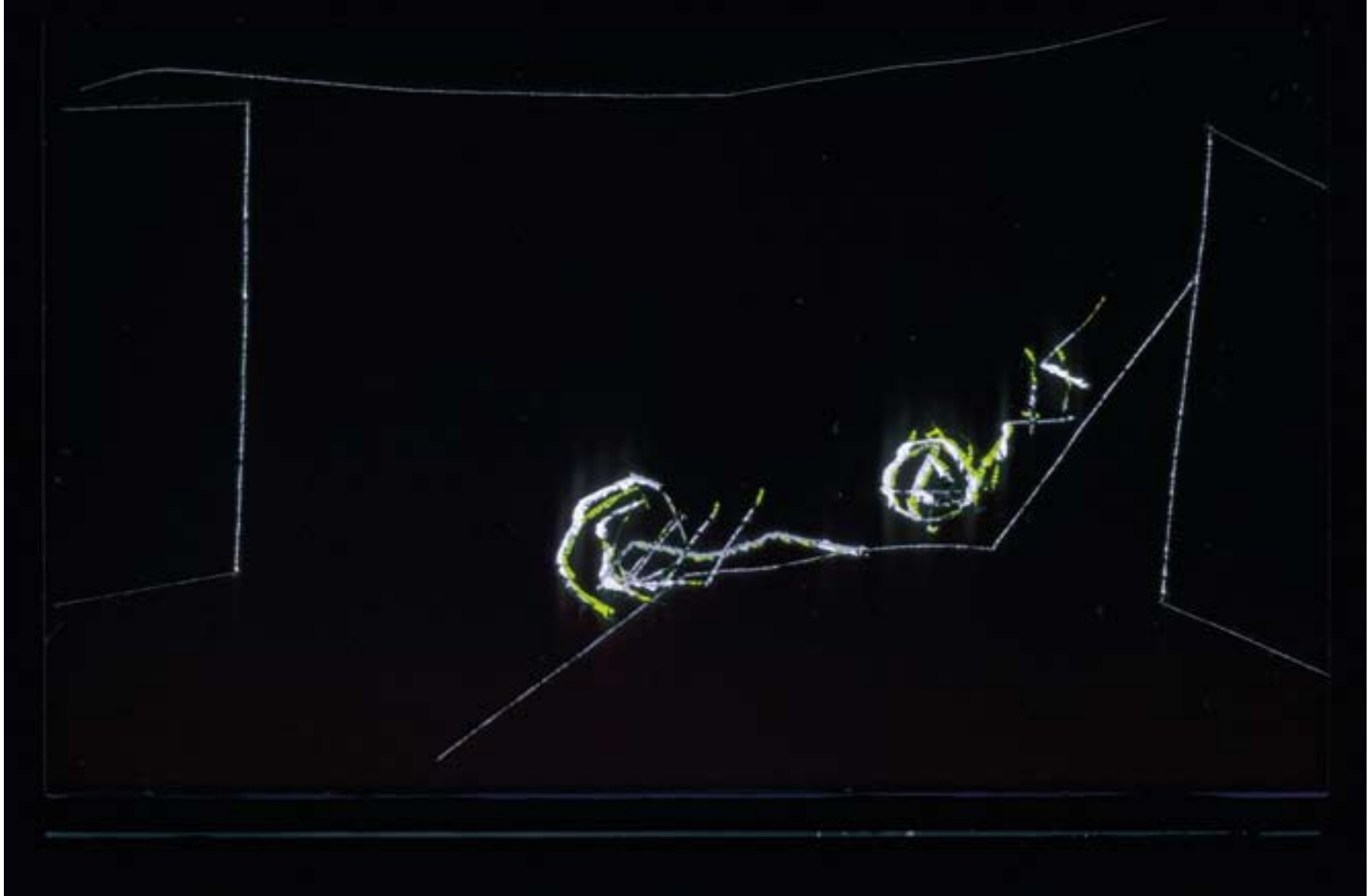
James Joyce, ein veritables Meer von Bildern. Allein die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten der Nessler'schen Bilder untereinander beträgt 20002. Nessler hat solcher Art Präsentationen mit mehreren Projektoren in den 90er Jahren in Museen und Galerien gezeigt. Solche Bilderfluten gehören zu jedem Menschen, wenngleich sie in der Regel unter mentalem Verschluss gehalten werden. Nessler präsentiert sie so, dass ihre dingliche Unfassbarkeit zeitlich limitiert, jedoch in ihrer emotionalen Kraft sichtbar wird. Den Menschen beeinflussen innerpsychische Kräfte mit ungeheurer Vehemenz, die nur durch besondere Anstrengungen, z.B. in der Kunst, adäquat sichtbar gemacht werden können.

In diesen "Lichtkratzen" liegt so gesehen ein hochambivalentes Material vor, das in manchen Motiven an das selbstverletzende Ritzen von Jugendlichen erinnert, die durch Dauerstress und traumatische Erlebnisse scheinbar gefühllos erstarrt sind und nur während des Ritzens ihre unfehlbar abgespaltenen Schmerzen für sich und andere sichtbar "ans Licht bringen". Auch das "scratching" an Fenstern von Gebäuden und Verkehrsmitteln zeigt das schier unerträgliche Oszillieren dieser Technik zwischen Zerstörung, Offenlegung und dem verzweiferten Versuch, die körperlichen Begrenzungen zum Medium existenzieller Mitteilungen zu machen.

Nikolaus A. Nessler präsentiert mit seinen Diakratzungen ein fast notwendiges Gegengewicht zu einer auf ökonomische Zwecke







festgelegten, rigide auf quantifizierende Wissenschaftlichkeit festgelegte Betrachtung der Welt.

Das von Nessler gewählte Material und seine Arbeitsmethode bilden mit den sie begleitenden Assoziationsketten ein frappierend konsequentes Amalgam, wie es nur in den wirklich überzeugenden Werken der Kunst zu finden ist, die weit über ihre Entstehungszeit hinaus, ihre Aura (Walter Benjamin) behalten werden. Ein Kunstwerk überzeugt nämlich dann am meisten, wenn es zentrale Problematiken seiner Zeit in die innovativsten Formen transponiert. Diese gehen mit den Inhalten eine solche logisch-konsequente Bindung ein, dass sie wie ein perfekter Ausdruck des Inhalts erscheinen.

Der Fokus der modernen Wissenschaften liegt in der Regel auf quantifizierbaren und wirtschaftlich verwertbaren Erkenntnissen. Das Innere des Menschen, seine Wünsche, Ängste und Träume kommen dann nur als manipulierbare Risikofaktoren in den Blick. Ängste sind ein Fall für die boomende Pharmaindustrie, Träume generiert und erfüllt eine süchtig machende, d.h. jede Befriedigung verunmöglichende Werbeindustrie.

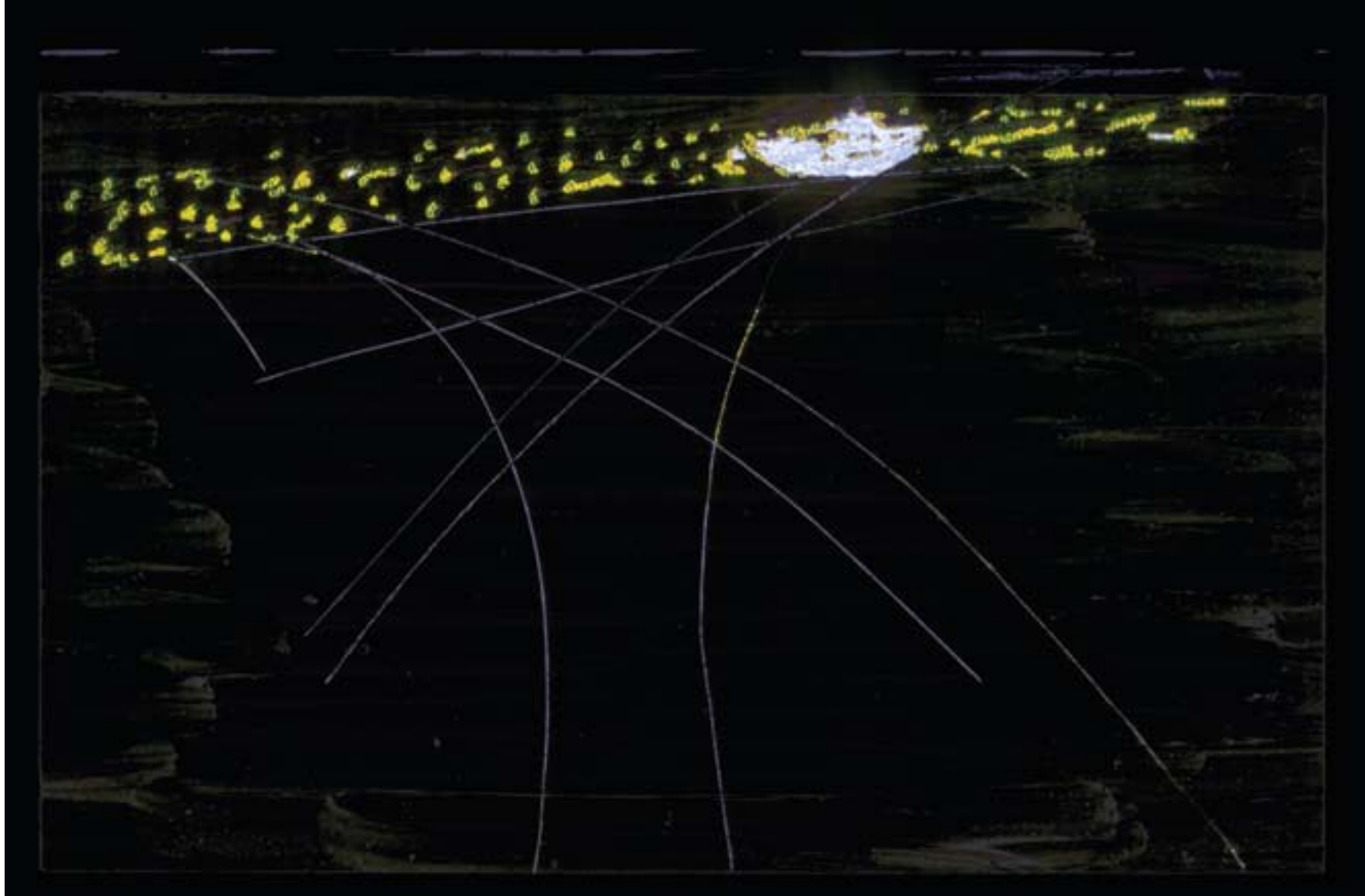
Nesslers Bilder passen nicht in solche Systeme. Sie verweigern sich in ihrer originären Form dem Kunstmarkt, denn ein Sammler müsste ein Objekt erwerben, das nur für ca. fünfzehn Minuten ein sichtbares Bild produziert.

Andererseits streben die "Lichtkratzungen" in konventionelle Bildformen, z.B. als hinterleuchtete Duratrans-Version eines Dias oder als großformatige Darstellung auf transluzentem Gewebe vor einem Lichtrahmen. Hier entfalten seine poetischen Bilder eine Faszination, die dazu führt, dass diese in den Besitz von Liebhabern und in Sammlungen übergehen, sobald sie in unveränderliche Objekte verwandelt sind. Als solche sind sie jedoch kein reiner Wandschmuck, sondern auch Darstellungen des Unaussprechlichen.

Mit Werkgruppen, die Licht, Farbe und Fläche in handfester Materialität präsentieren, kann sich Nessler zeitweise erfolgreich der so radikal ephemeren und schwer vermarktbareren Bildpräsentation entwinden. Er malt und graviert mehrfachbeschichteten Karton (S. 52 - 55), Sperrholz und Gewebe und schafft Bildwerke drastischer Unmittelbarkeit. Es bleibt zu hoffen, dass das vierteilige Konvolut der Projektions-Arbeiten Nesslers im Verbund mit den "analogen" Transformationen in die Obhut eines öffentlichen Instituts gelangt, um es zu bewahren und der Öffentlichkeit gelegentlich zu zeigen. Nessler's Diakrazungen sprechen nämlich eine Seite des Menschseins an, die nur um ihrer selbst willen einen Erkenntnisgewinn produziert, der wie ein Gegengift zu einer bloßen äußeren Verzweckung des Menschen wirken kann. Seine Kunst bringt neue, bislang ungesehene Bilder hervor, die eine kritische Haltung gegenüber den







äußeren Bilderfluten initiieren können. Diese sublimen Lichtspuren entfalten Identifikationsmöglichkeiten für innere Zustände, Ideen und Abgründe. Bleiben sie ungesehen, sind Menschen einmal mehr den aggressiv-funktionalen Bildern der Öffentlichkeit schutzlos ausgeliefert.

Zeit, Takt, Rhythmus

Der Zeitaspekt in Nikolaus A. Nessler's Diakrazungen bildet ein vielschichtiges Spektrum, so dass es sich lohnt, genau hinzuschauen. Die Produktionszeit der Bilder ist durch feinste und sublimste Handarbeit geprägt. Sie gehört zur Erlebniszeit des Künstlers, deren Maß keine Uhr, sondern die Intensität des Augenblicks, des kreativen Prozesses ist. Wird die fertige Diakrazung jedoch in einer Ausstellung dem Projektorlicht ausgesetzt, sind zehn Minuten das Maximum, die Arbeit zu sehen. Damit ist allerdings auch die Rezeptionszeit des Betrachters gnadenlos getaktet. Nur durch serielle Wiederholung in bestimmten Rhythmen kann sie aufgehoben werden. Als Metapher für moderne Wahrnehmungszeit ist dies ein subtiles Bild. Unabhängig von den langen Zeiträumen unserer inneren und äußeren Entwicklung, ist die Zeit des gegenseitigen Austausches, der Kommunikation, besonders der liebevollen oder rauschhaften Zuwendung, grundsätzlich begrenzt. Rhythmische Wiederholungen, Wachen und Schlafen, Aktivität und Ruhe bestimmen unsere Leben auf basale Weise. Die

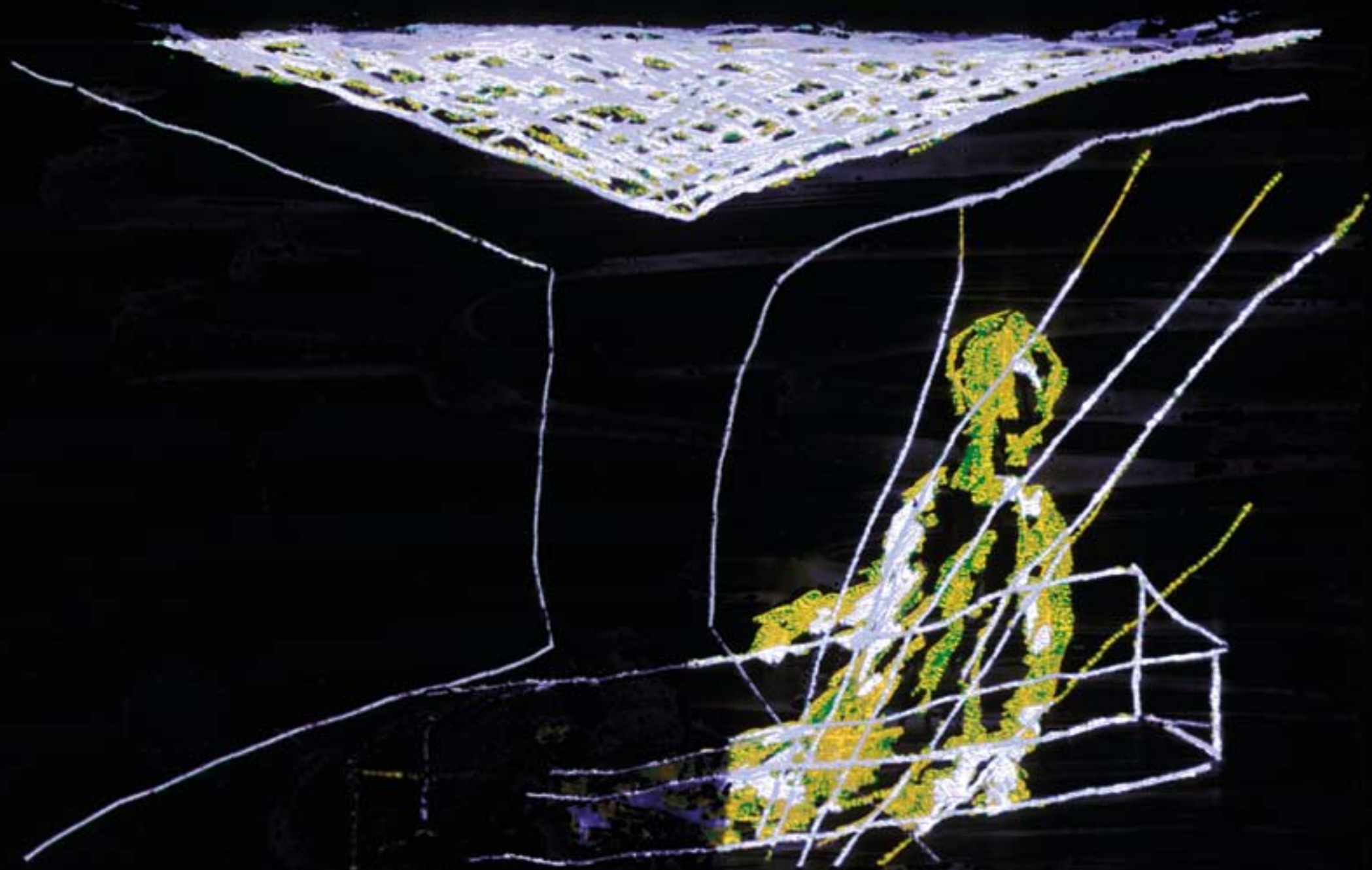
analogen Transformationen der Lichtgarvuren verlängern die Erlebniszeit des Betrachters, entreißen sie den brutalen, weil unbeeinflussbaren, Maschinengesetzen. Zwar sind die analogen Bilder letztlich auch zeitlich limitiert, aber der Betrachter hat seine Freiheit zum selbstbestimmten Schauen (wieder)gewonnen.

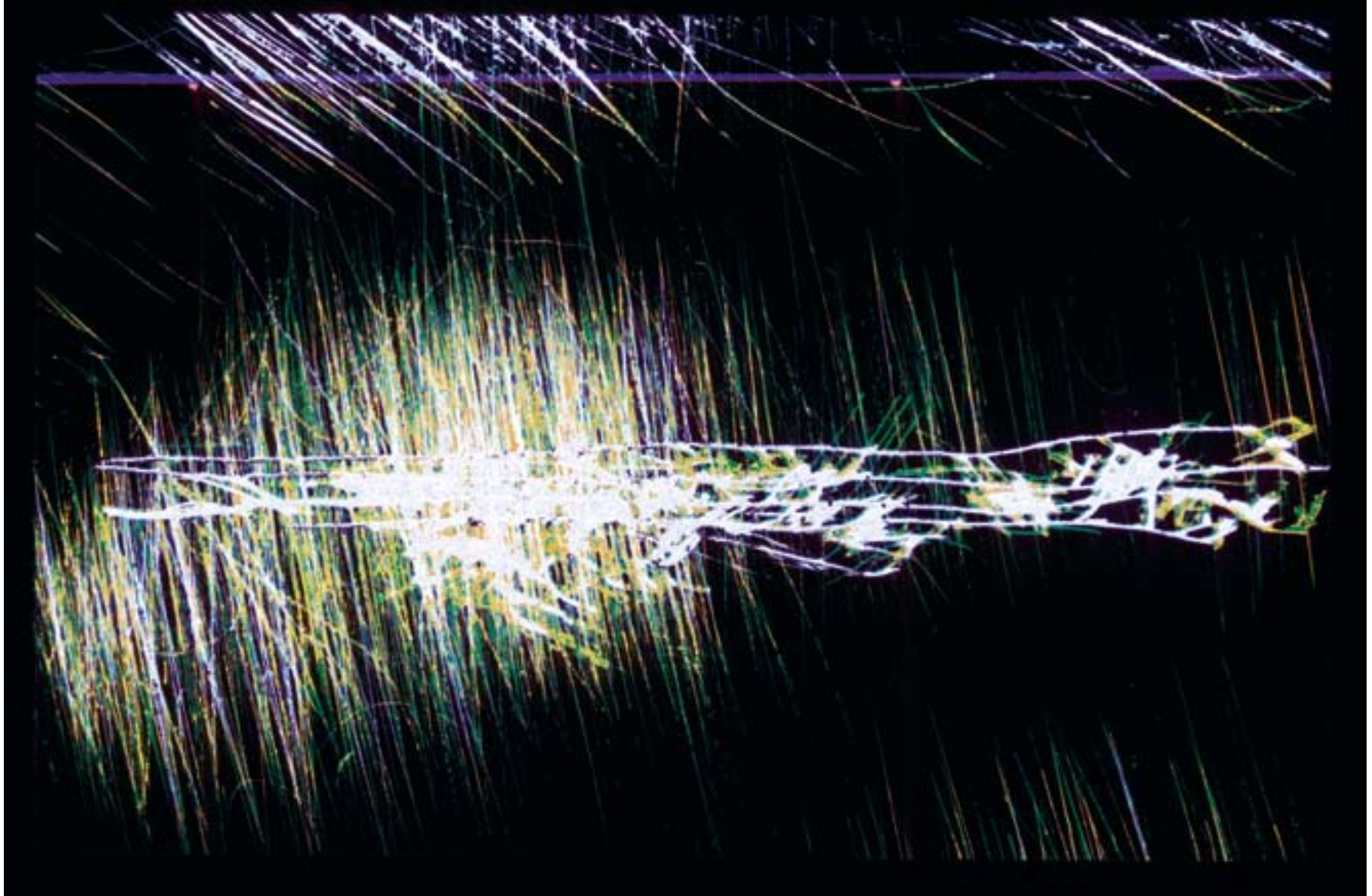
Die Diakrazungen können als beleuchtetes Dia wahrgenommen werden, sind aber in erster Linie Licht- und Schattenspiele auf Wänden und Gegenständen am jeweiligen Ausstellungsort. Diese Projektionen sind reine Lichtphänomene, wie ein Regenbogen, abhängig von atmosphärischen Bedingungen des Lichteinfalls im Raum, die ebenfalls einen Zeitindex haben. Dieser ist einerseits von der Projektionsdauer abhängig, andererseits aber auch mit der Erlebniszeit des Betrachters verschränkt. Nur in der Aufmerksamkeitsspanne des Rezipienten, ist das Licht ein Bild und kein bloßer Schatten an der Wand. Die Zeit der Aufmerksamkeit verwandelt die Schatten.

Das Ende der Nacht

Die Dunkelheit zu überleben, das Licht des nächsten Tages wieder zu sehen, ist nicht nur eine der tiefsten, realen Menschheitserfahrungen, sondern sie gehören auch zu den existentiellsten Hoffnungssymbolen in der spirituellen Geschichte der Menschen. Das Licht soll

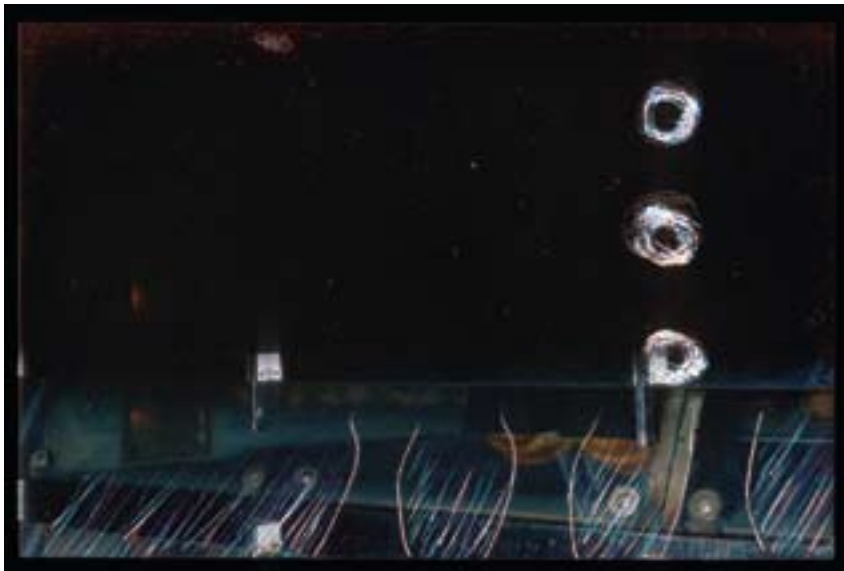






"sol invictus", unüberwindlicher Sieger sein, die Nacht, ja den Tod überwinden. In fast allen Religionen steht Licht als Metapher für eine unzerstörbare, göttliche Kraft. Die Nacht, die Dunkelheit soll nicht der Sieger bleiben. Kälte und Blindheit weichen den Farben des Lebens. "Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat es nicht ergriffen" (Joh 1,5). Diese Worte aus dem Anfang des Johannesevangeliums thematisieren das Licht allerdings in einer sehr viel differenzierteren Sprache. Die Finsternis wird zwar vom Licht erhellt, aber sie verschwindet nie vollständig. Dieses Lichtkonzept

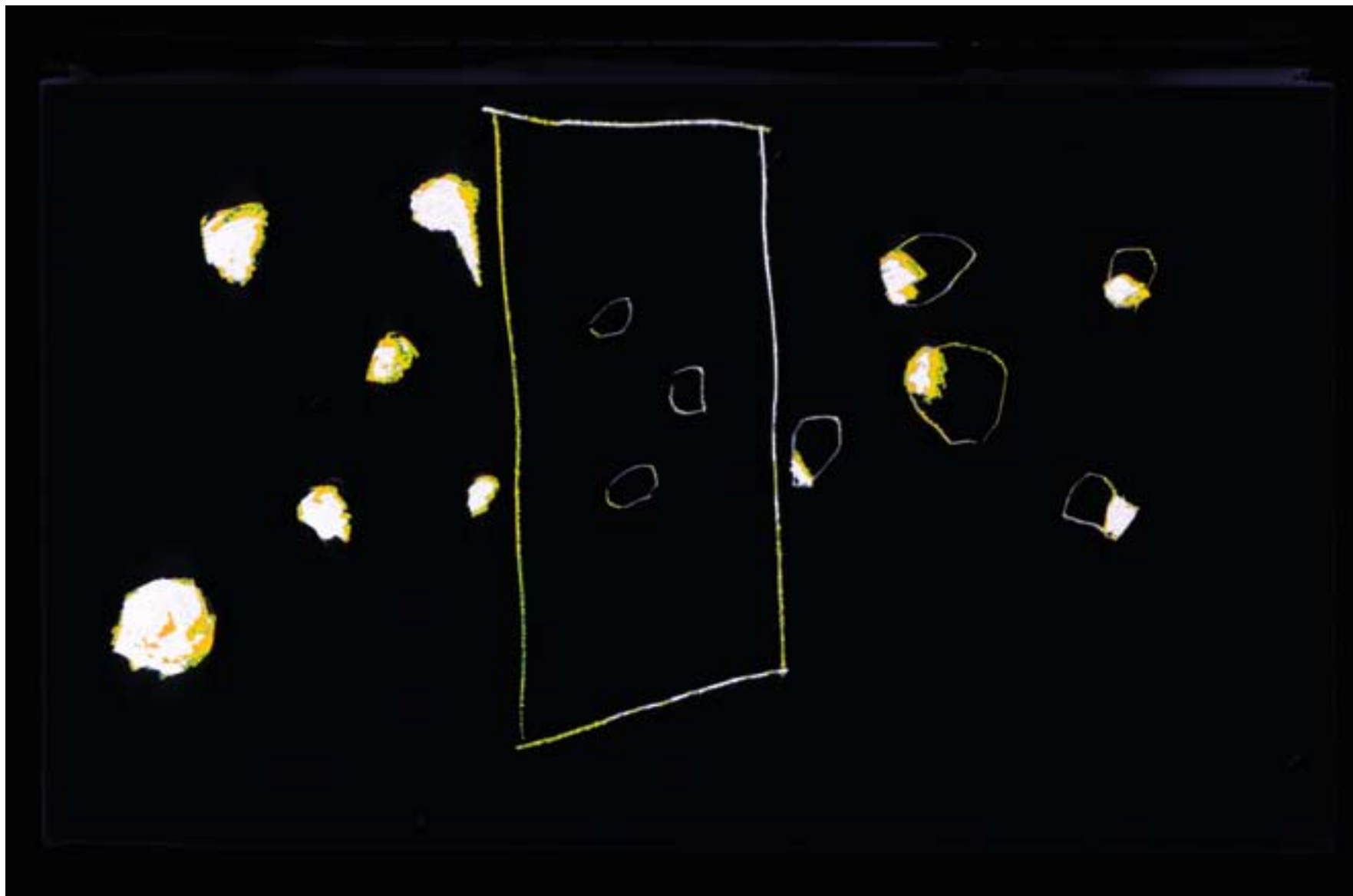
Making Planets, 1995, Diapositiv, bemalt, gekratzt, 24 x 30 mm



können wir mit den Beobachtungen unseres Universums bislang schlüssig verbinden. Die Nacht, d.h. die Dunkelheit ist im Universum immer größer als das Licht, aber es gibt Licht. Es spendet für den, der hinschaut, eine gewisse Zeit Wahrnehmung des Lebens. Das Licht ist also auch im Universum nur im Modus der Spur sichtbar. Diese Lichtspuren haben allerdings eine so immense Kraft, dass sie Leben ermöglichen, aber auch zerstören können. Wie wir in den Ausführungen zum "lumen sublime" der byzantinischen Goldgründe sahen, kann der Gottesbegriff als Schöpfer und Erhalter der Welt mit dem metaphorischen Bild eines, das ganze Universum tragenden Lichtgrundes transformiert werden. Nessler's Diakrazungen scheinen auf einem, nur spurenhaf sichtbar, Lichtteppich aufzuliegen. Sie leuchten wie das "lumen sublime" aus sich heraus und können damit als moderne metaphorische Transformationszeichen (Signa translata) alter Bildkonzepte (Byzanz, Fra Angelico et al.) gelesen werden, ohne in dieser Deutung gefangen zu sein. Im Gegensatz zum alten Bild, ist das moderne Werk bedeutungssoffen, ohne beliebig zu sein, denn seine Quellen und Bezüge sind identifizierbar. Der Betrachter kann sich in das Meer der Bedeutungen hineinbegeben, entscheidet aber über Ort, Zeit und Tiefe, er ist frei zu wählen, könnte seine Wahl sogar nachvollziehbar begründen. Weil es menschliche Sichtweisen sind, werden sie von verstehbaren Begriffen







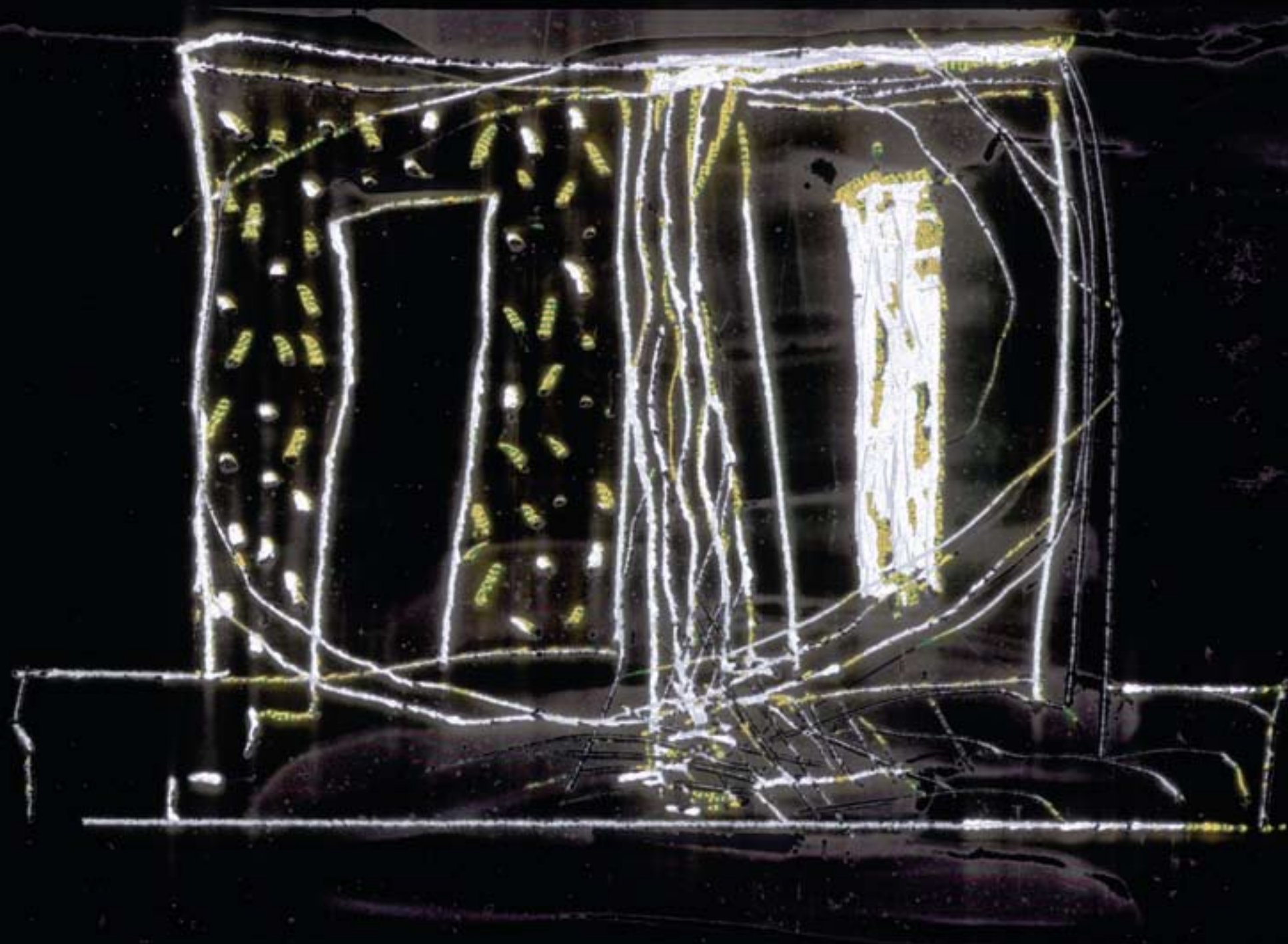
vorherige Seite, oben, S. 36 und S. 37: (aus der Serie) **Stages**, 1995, Diapositiv, bemalt, gekratzt, 24 x 30 mm

begleitet. Bilder ohne Begriffe verharren stumm im unbewussten Gefühlsleben, Worte ohne Bildfindungen zu existenziellen Themen hingegen gleichen Blättern im Herbstwind, sie können nicht in ein lebendiges Seelenleben integriert werden.

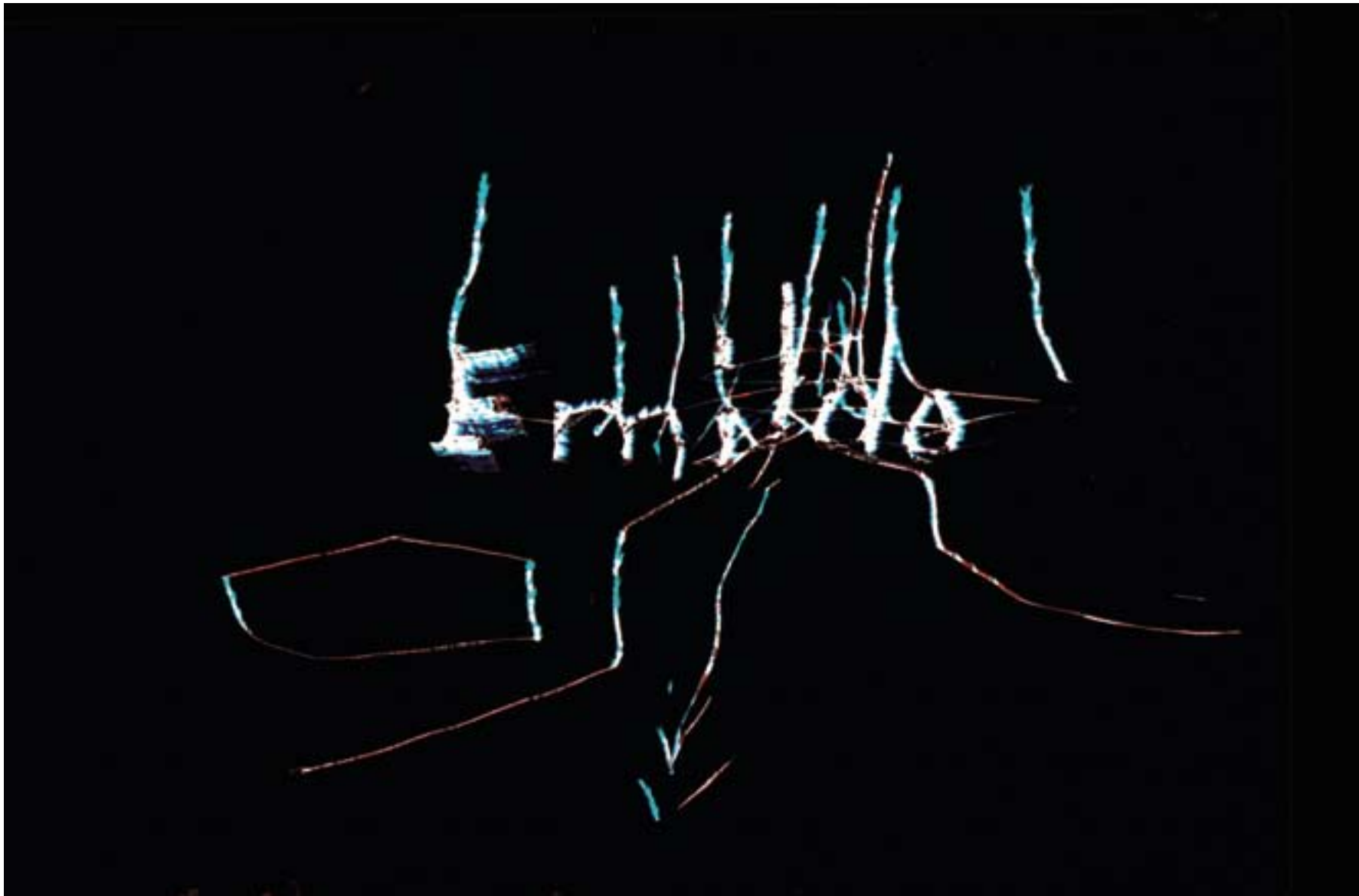


Die maximal staubkorngroße Dimension des Menschen angesichts galaktischer Sonnen und Sterne verhält sich wie die Diakrazungen zu unserem Zentralgestirn. Und doch zeigen die Spuren des Lichts das Ende der Nacht. Auf einigen Diakrazungen vermeinen wir Galaxien nach ihren ewigen Gesetzmäßigkeiten tanzen zu sehen. Eine andere Arbeit zeigt eine hell leuchtende, scheinbar im dunklen Universum schwebende Figur. Sie ist keinesfalls nur einsam verloren, scheint eher wider alle Wahrscheinlichkeiten zwischen erhofftem Getragensein im Unnennbaren und dem unendlichen Raum zu schweben.

Nikolaus A. Nesslers winzige Diakrazungen explodieren aus ihrem Format und verweisen auf Grenzen sprengende Bedeutungshorizonte, sie wirken weit über Tag und Ort der Betrachtung hinaus. Sie gerinnen wie Lava nach einer Eruption zu Zeugen der Gewalt. Ihre Bewegungen berühren in allen Abstufungen zwischen sublimer Zartheit und unerhörtem Furor. Ein tiefer Schnitt!



RICKARD
RICKARD



vorherige Seite und Abb. bis S. 41: (aus der Serie) **Evocations**, 1997, Diapositiv, bemalt, gekratzt, 24 x 30 mm



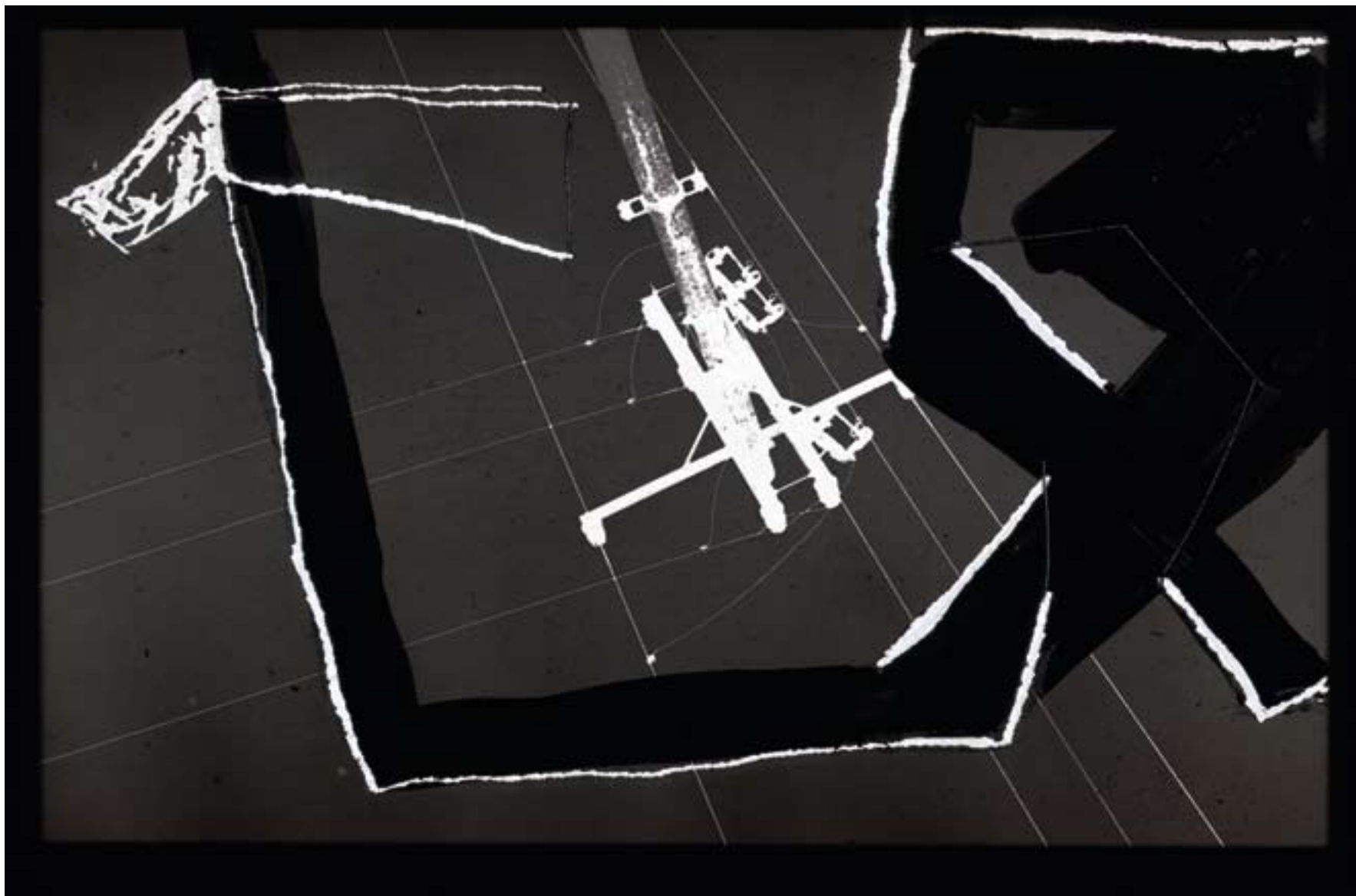
JOHN
JOHN

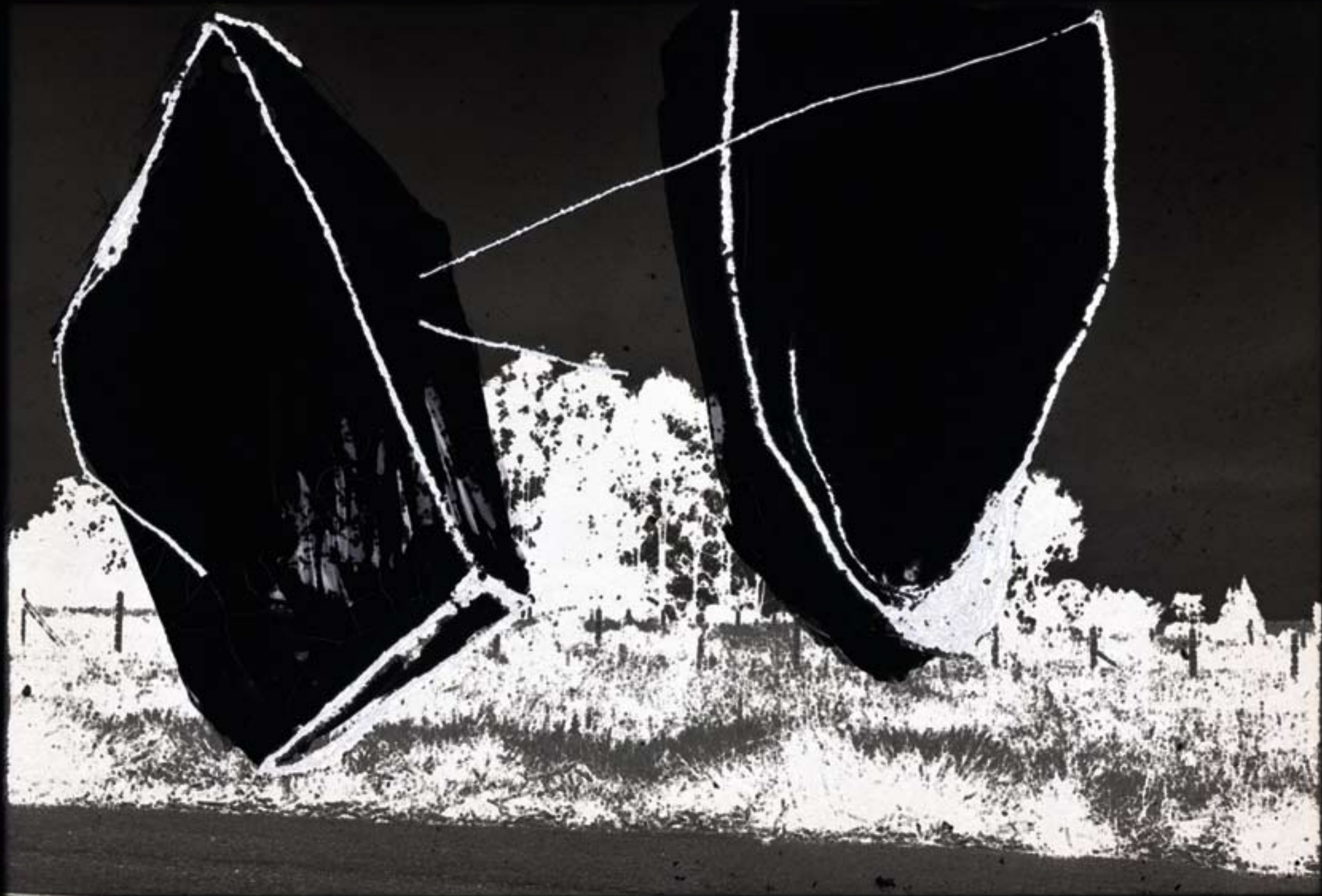




vorherige Seite: **Construction upon Cave with Spring**, 1989, Diapositiv, gekratzt, 24 x 30 mm

oben und folgende bis S. 46: **andere Orte (Serie IV)**, 1989, Diapositive, bemalt, gekratzt, 24 x 30 mm





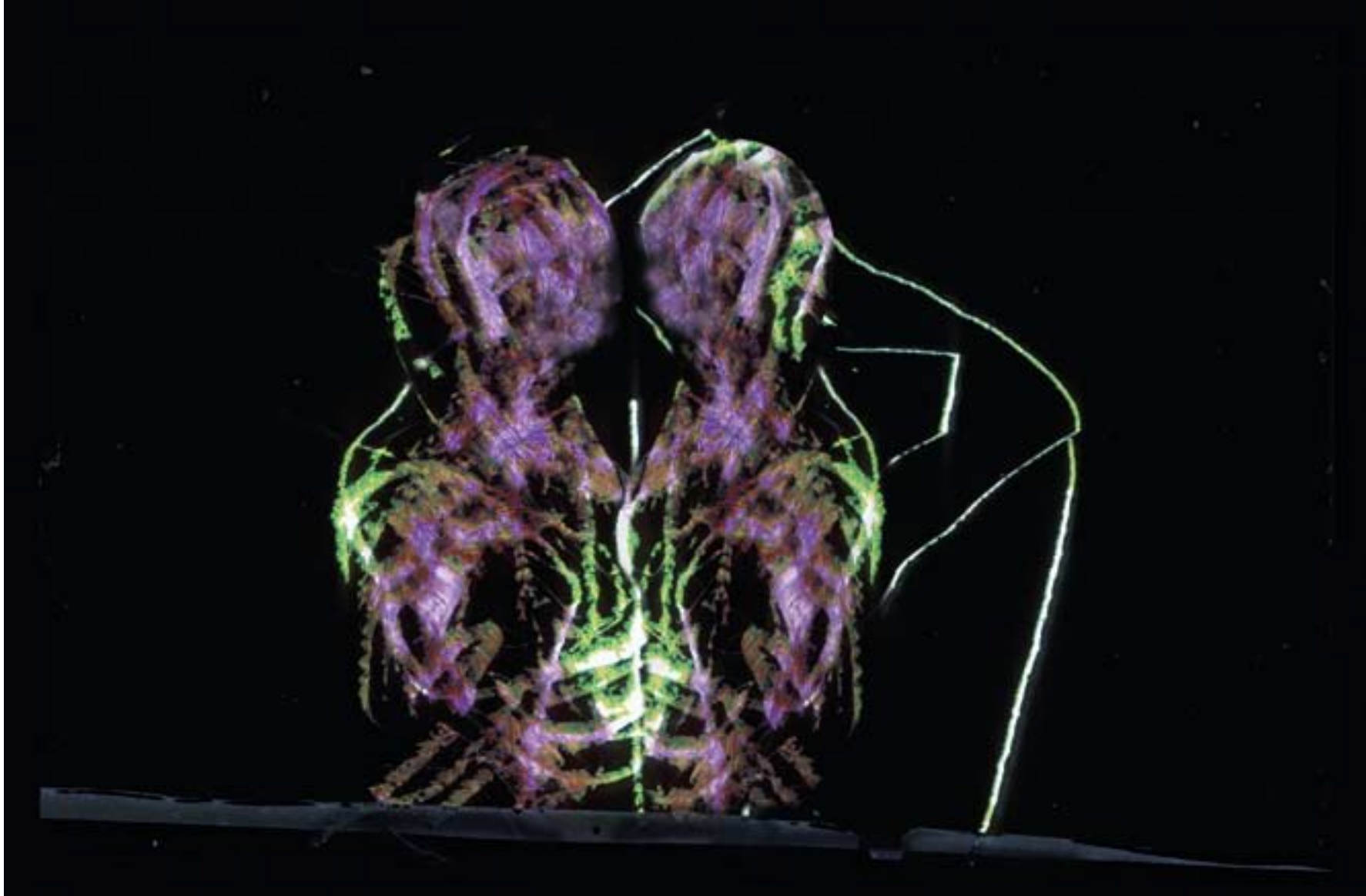










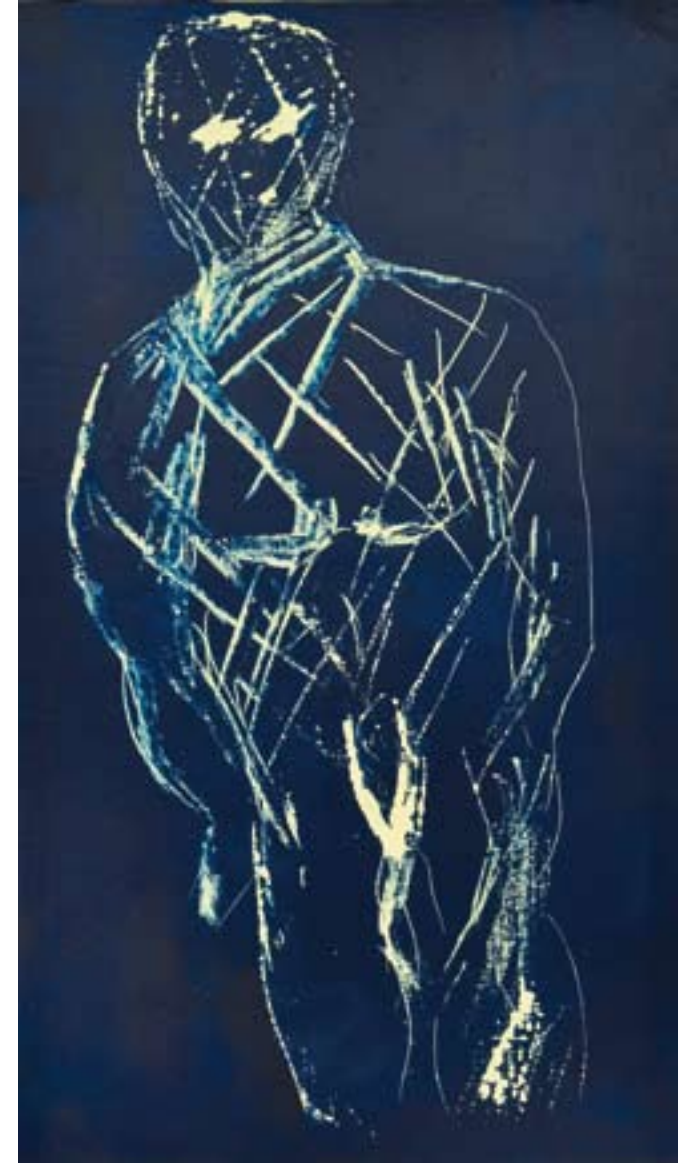


Twilight, 1998, Diapositiv, bemalt, gekratzt, digital bearbeitet (24 x 30 mm) 34 x 50 cm

Outstanding
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm



Wrapped
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm





Wood furnished
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm



Head Set
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm

Witch dancing
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm

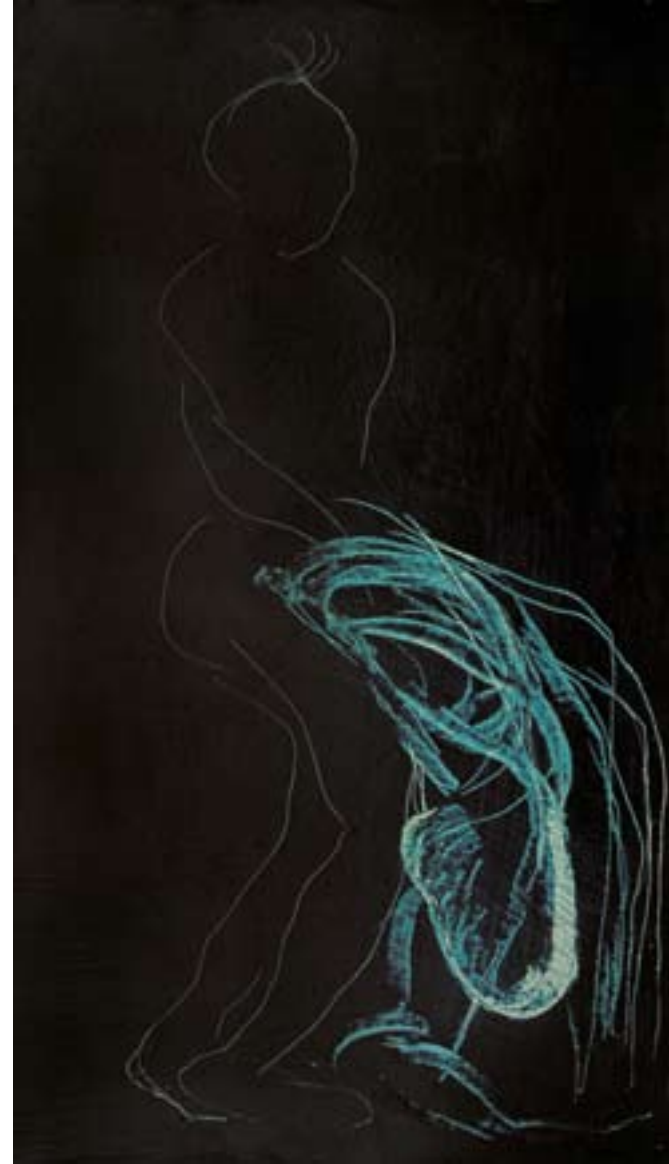


Explorer
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm

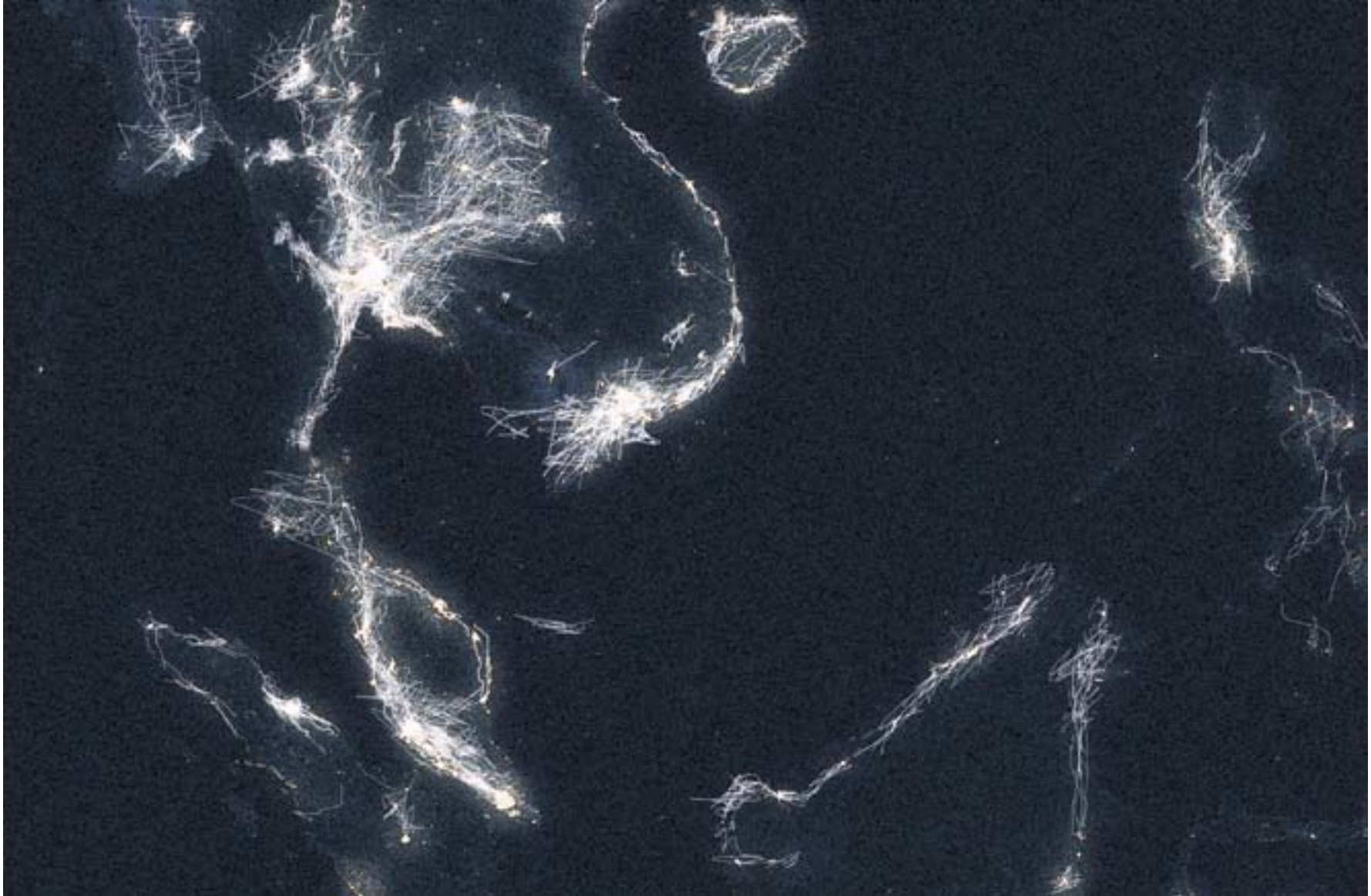




Aufgestanden
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm



Bersten
1993/2001
Acryl auf Karton
30 x 54 cm



Etüden über große Räume IV., 2017, Digitale Grafik, 16,4 x 25 cm



Etüden über große Räume IX., 2017, Digitale Grafik, 16,4 x 25 cm



GROWING IN (Kairo/Israel), Leuchtbild, Acryl auf Polyestergewebe (+ Neonröhren in Aluprofilrahmen), 140 (H) x 210 (B) cm, 2018



GUSHING BLISTER (Berlin), Leuchtbild, Acryl auf Polyestergewebe (+ Neonröhren in Aluprofilrahmen), 140 (H) x 210 (B) cm, 2018



BOWING FLOWERS (Rio de Janeiro), Leuchtbild, Acryl auf Polyestergewebe (+ Neonröhren in Aluprofilrahmen), 140 (H) x 210 (B) cm, 2018



ASIAN SIGNS (Shanghai), Leuchtbild, Acryl auf Polyestergewebe (+ Neonröhren in Aluprofilrahmen), 140 (H) x 210 (B) cm, 2018



DRIVING THE OCEAN TO BOATS, Rauminstallation mit fünf Leuchtbildern, Acryl auf Polyestergewebe (+ Neonröhren in Aluprofilrahmen), jeweils 140 (H) x 210 (B) cm, Oststern Frankfurt 2018



Nikolaus A. Nessler

- 1958 geboren in Frankfurt am Main
 1978 Kunstgeschichte und Romanistik an der Johannes-Gutenberg-Universität, Mainz
 1979 bis 1986 Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und Romanistik an der Goethe-Universität, Frankfurt am Main
 1986 Magister Artium (M.A.) in Neuere Philologie und Kunstwissenschaften

PROJEKTE UND AUSSTELLUNGEN

- | | | |
|--|---|---|
| <p>1984 NEKROVISION - Die Fahrt ins Blaue, Expanded Cinema, Frankfurt Feste, Alte Oper, Frankfurt/M.</p> <p>1986 NOXYD, mit R. D., Galerie Schauplatz, Berlin</p> <p>1988 JUNGE FRANKFURTER KÜNSTLER;
ARBEITEN AUF PAPIER; ERINNERUNG;
Galerie Guillaume Daepfen, Frankfurt/M.</p> <p>1989 Aufenthalt in Brasilien bis 1991</p> <p>1990 AXIS, mit E. Salles, Galeria Athos Bulcao, Brasilia</p> <p>ANDERE ORTE, Oktogon 2, Museum Wiesbaden (K)</p> <p>1991 A MEIO CAMINHO, O NOMADE, Galeria Guaira, Curitiba, Brasilien</p> <p>A TABLE, Galerie Daepfen, Basel, Schweiz</p> <p>1992 Konzeption und Realisierung des Projektes ARTE AMAZONAS mit Alfons Hug (Goethe-Institut Brasilia), Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte Brasilia (G, K)</p> <p>MEDIUM ZEICHNUNG, Frankfurter Kunstverein. Jahrhunderthalle (G, K)</p> <p>1992 GROSSE LÜGEN, KLEINE FLIEGEN, Galerie Daepfen, Basel, Schweiz</p> <p>1993 KLIMA GLOBAL Staatliche Kunsthalle Berlin; DEPOT 1., Conjunto Nacional, Forum de Artes Visuais, Brasilia</p> <p>DEPOT 2., Palais Attems, Steirischer Herbst, Graz</p> <p>1994 ARTE AMAZONAS, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen (G, K); DEPOT 3., Art Cologne, Köln</p> <p>1995 LA FOLIE DU VOIR, Galerie Daepfen, Basel (G); THE VICTIM IS THE SACRIFICE, Fjerritslev, Dänemark (K);</p> <p>1995 KENTAURENRAUM (DEPOT), Skagen, Fredsskulptur 1995, Dänemark (K)</p> | <p>1996 FAR OUT / DEPOT 5., Lystasavn Foroya, Torshavn, Faroe Islands;</p> <p>1997 DEPOT 6., Marielies-Hess-Stiftung, Frankfurt/M.</p> <p>1998 ENORMOUS RESERVOIRS OF ENERGY I, Kunstverein Hasselbach, (K)</p> <p>1999 ENORMOUS RESERVOIRS OF ENERGY II, Galerie Guillaume Daepfen, Basel</p> <p>2000 DAS LÄCHELN DER ENGEL, Villa Aichele, Städtische Galerie Lörrach (G)</p> <p>2002 GALERIEMASCHINE (G), Galerie Hafemann, Wiesbaden</p> <p>2003 FREUDENHAUS, Kunstverein Viernheim</p> <p>TESTBETRIEB 5, U-Bahnhof Merianplatz, Frankfurt/M.</p> <p>IMMER IST EWIG, Kunsthaus Wiesbaden</p> <p>2004 FLAGTRACK, Luminale 04, Frankfurt/M.</p> <p>OFF COURSE, (G) Klingspormuseum, Offenbach</p> <p>2005 LICHTUNGEN, St. Lioba, Bad Liebenzell</p> <p>2006 STADT, LICHT, KUNST, Usingen</p> <p>SIGNS FOR RHEIN-MAIN, Luminale, Frankfurt</p> <p>2008 TWILIGHT, Luminale, Frankfurt</p> <p>SCHWEIZER No 9, (G) mit Elisabeth Dorazio und Max Pauer, Frankfurt/M.</p> <p>STARKE STRÖMUNGEN, Schlossgalerie Laubach</p> <p>2010 BLUE CONNECTION, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt (G, K) mit E.+ R. Dorazio, Max Pauer, Gil Vicente und Manoel Veiga</p> <p>18+, (G) Kunstverein Familie Montez, Frankfurt/M.</p> <p>PHAENOMENA, Galerie Draheim, Wiesbaden (K)</p> <p>2011 PRESENTE DA VIDA Sala Recife, Recife, Brasilien</p> <p>BLUE CONNECTION 2, Galeria Mezanino, Sao Paulo, und MACS - Museu de Arte Contemporanea, Sorocaba, Brasilien (G) Teilnehmer wie 2010</p> | <p>2011 KARUSSELL, xqm, Römer 9 und Architektur-sommer Rhein-Main 2011, Picknick-Pavillon für die Taunusanlage, Frankfurt/M.</p> <p>SOMMERNACHTSTRAUM, Bühnenbild Teatrum VII, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt/M.</p> <p>2012 BEBEN/TERREMOTO, Kunsthaus Wiesbaden</p> <p>ENDE GUT ALLES GUT, (G) Kunstverein Familie Montez, Frankfurt/M.</p> <p>2013 3x LEBEN, Bühnenbild für Teatrum VII, Internationales Theater, Frankfurt/M.</p> <p>LUCREZIA BORGIA, Bühnenbild für Teatrum VII, Gallustheater, Frankfurt/M.</p> <p>WURZELN WEIT MEHR AUFMERKSAMKEIT WIDMEN, Kunstverein Familie Montez, Berlin/Hamburg/Nürnberg/Karlsruhe/Leipzig/Köln/Stuttgart/Weimar/Frankfurt/M. (G, K)</p> <p>2014 LES FLEURS DU MAL, (G) Luminale, B-Ebene der S-Bahnstation Taunusanlage, Frankfurt/M.</p> <p>2015 SHARKS AROUND / GOOD CATCH, Ausstellungs-vitrinen, S-Bahnstation Taunusanlage, Frankfurt/M.</p> <p>2016 LES FLEURS DU MAL II., Luminale, B-Ebene der S-Bahnstation Taunusanlage, Frankfurt/M.</p> <p>ALL NAMES' HOME, Wandgestaltung Hauptbahnhof Frankfurt/M.</p> <p>2018 DRIVING THE OCEAN TO BOATS (G), im Rahmen der Ausstellung capital@art.international, Oststern Frankfurt/M. (G)</p> <p>2019 conFusion, Switchboard, Frankfurt/M.</p> |
|--|---|---|

(G = Gruppenausstellung; K = Katalog)