

NIKOLAUS A. NESSLER

PHENOMENA



Katalog zur Ausstellung

NIKOLAUS A. NESSLER - PHENOMENA

12. Februar bis 19. März 2010

2. korrigierte Auflage 2018

Wir danken für die Unterstützung bei der Herstellung des
Kataloges und der Organisation der Ausstellung
Eva Schaake M.A., Alexandra Bauer M.A., Fritz Stier, Alexander
Feichter, Andreas Schmieg, Elisa S. Nessler, Esther Lotz-Bruns,
Dr. Andreas Pohlmann

Umschlagabbildungen (v.l.n.r.): Nekrovision - die Fahrt ins Blaue,
s. S. 4; Konzil II., s. S. 6; Geld, s. S. 32; Flugversuch s. S. 45;
Semantik: HIER, s. S. 41; Buntes Licht macht gute Laune s. S. 38

Herausgeber: Nikolaus A. Nessler, Frankfurt a. M. &
GALERIE DRAHEIM, Wiesbaden
Text: Alexandra Bauer M.A.

Gestaltung: ART at WORK, Frankfurt am Main

© 2010 & 2018 bei Nikolaus A. Nessler und den Autoren

ISBN 978-3-00-030354-8

Inhalt

Rückblick	4
Diakratzzeichnungen	8
Glaszeichnungen	19
Temporäre Lichtinstallationen	20
Signs	26
Lichtbilder	32
Lichtobjekte	36
Semantik	39
Arbeiten auf Karton und Buchkörper	42
Arbeiten auf Papier	50

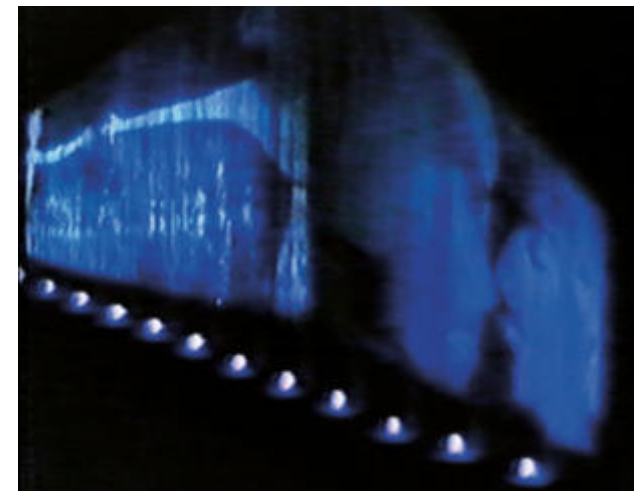
R ü c k b l i c k

Das Schaffen von Nikolaus A. Nessler erstreckt sich bislang über mehr als drei Dekaden. Dabei hat der Frankfurter Künstler bereits an mehreren Stellen für Kontroversen gesorgt. Nessler mischt sich ein, doch ist er weit davon entfernt, als „politischer Künstler“ zu gelten und gelten zu wollen. Einer der faszinierenden Aspekte seines Gesamtwerkes ist, dass seinen Arbeiten stets eine poetische, persönliche Dimension inne ist, die keine vollständige interpretatorische Auflösung der Kunstwerke zulässt. Zwar ist in seinem Schaffensprozess eine Programmatik vorhanden, doch ergebnislich Gestalt und inhaltliche Aspekte während der Arbeit. „Ich mache keine Konzepte“, erklärt der Künstler. Das umgreifende, in Nesslers Augen jedoch die Kreativität determinierende und dadurch einschränkende Konzept wird durch Ideen ersetzt, die sich in der Auseinandersetzung mit Orten oder der Übersetzung persönlicher Erfahrungen entfalten.

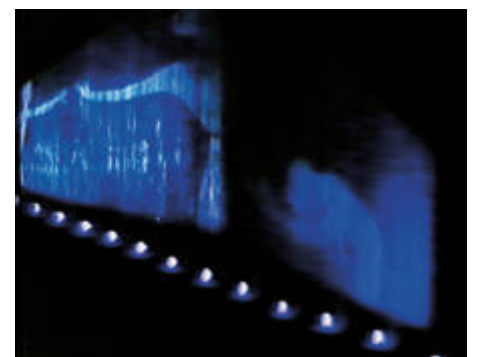
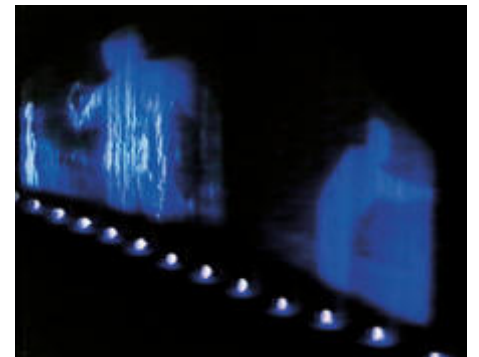
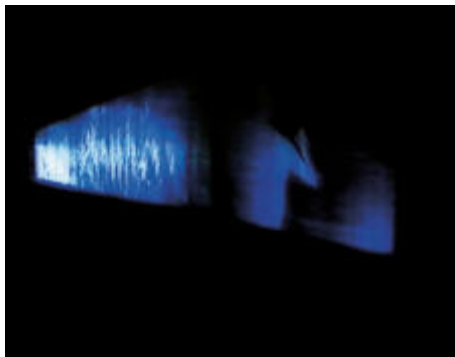
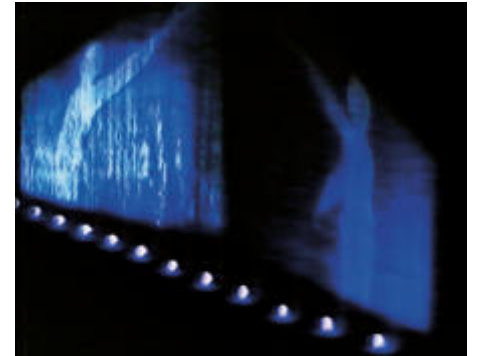
Nessler's Kunst ist durch zwei Pfeiler gekennzeichnet: Die Verwendung von Licht, die gleichzeitig als konstituierendes Element seiner Kunstwerke gesehen werden darf, und die Orientierung am und im Raum. Dies gilt einerseits für seine Rauminstallationen, die sowohl durch die architektonischen beziehungsweise die natürlichen Vorgaben des Ortes als auch durch den spezifischen „genius loci“ inspiriert sind. Andererseits bettet Nessler in einem umgekehrten Prozess Installationen und Einzelobjekte in Räume ein, in denen sie ihre Wirkung entfalten.

Als Illustration von Nesslers Raumkunst soll die Arbeit

„Nekrovision – Fahrt ins Blaue“ gelten, die der Künstler 1984 im Rahmen der „Frankfurter Feste“ in der U-Bahn-Strecke unter der Alten Oper gestaltet hat. Unter dem Thema „Untergang, Auflösung, Sterben“ hat Nessler aus dem linearen, architektonisch funktionalen Ort, der Strecke aus Stahl und Beton eine Zwischenwelt geschaffen, die den Gast in eine multimediale Sphäre aus Klang, Licht, und Bewegung entführt und so das alltägliche Leben und Erleben für die Zeitspanne des „Unternehmens“ aushebelt. Blaues Licht strukturiert den Raum und legt sich in luziden Bahnen über Wände und Boden, was die transzendente und metaphorische Qualität des Mediums Licht körperlich greifbar macht. Der Kunsthistoriker Andreas Pohlmann nennt die Installation in seinem Katalogtext eine „unterirdische Bühne“. Die Feuilletonkritiker wiesen auf die Assoziation des Nessler'schen Raums mit dem Hades, dem griechischen Ort der Unterwelt, wo die Toten sind, hin. Dies lässt sich um die Dimension des Nekyia-Mythos erweitern, in der ein Heroe oder Mensch in das Totenreich hinabsteigt, um die Macht des Todes zu brechen oder sich Einblick in die Zukunft zu verschaffen. Wenn die „Nekrovision“, der „Blick auf den Tod“, eine Spritzpartie, eine „Fahrt ins Blaue“ ist – man beachte das hindersinnige Wortspiel auf „blau“, das das farbige Licht als Raumelement spielerisch aufnimmt – bei der die Harmlosigkeit der Fahrt ohne Ziel impliziert ist, dann wird sie ebenso zur Hadesfahrt in die beklemmenden wie auch meditativ anregenden Gewölbe der Zwischenwelt, in der der Gast sich nolens volens einer temporären Transformation unterzieht.



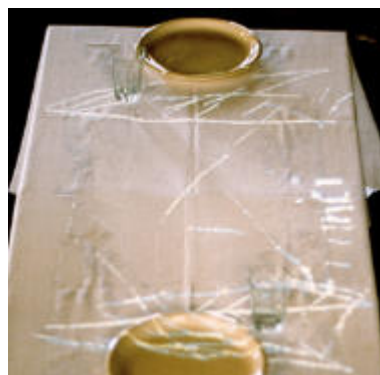
Abbildungen Seiten 4 und 5: Videostandbilder der Installation
Nekrovision, die Fahrt ins Blaue



Nikolaus A. Nessler kreiert, wie bereits erwähnt, sowohl Installationen, die die räumlichen Konnotationen erweitern, umwidmen, unterstreichen, verändern, als auch Installationen, die den neutralen Schauraum in ein Kunstwerk verwandeln. Als Beispiele hierfür sollen das „Konzil 1 und 2“ und „A Table“, alle aus dem Jahr 1992, stehen. Diese Installationen weisen eine materielle und strukturelle Ähnlichkeit auf und werden deshalb gemeinsam besprochen. „Konzil 1“ entstand im Rahmen des Workshops „Arte Amazonas“ im brasilianischen Porto Velho. Eine zweite Fassung dieses Werkes wurde in Rio de Janeiro ausgestellt. Nessler arbeitet hier mit natürlichen Materialien, die von Menschenhand veredelt bzw. funktionalisiert wurden. Auf einem Tisch befindet sich ein weißes Tischtuch, auf dem zwei asymmetrische Haufen von Schotter aufgebracht sind. Die Schotteransammlungen symbolisieren die „alte“ und die „neue“ Welt als Kontinente. Während eine leuchtende Glühbirne die Strukturen der Natursteine erleuchtet, Zerklüftungen und Furchen hervorhebt und mit ihrem Licht eine auratische Sphäre schafft, die das Objekt aus Stein konzentrisch erweitert, ist auf dem „hochmütigen“ Kontinent Europas, wie Nessler es ausdrückt, ein mit Schotter gefülltes Miniaturboot aus Stahl zu sehen, das durch einen gebogenen Draht mit dem zweiten „Kontinent“ verbunden ist. Die Objekte ergänzen sich damit nicht nur in einem räumlichen Zusammenhang, sondern sind zusätzlich mit der physischen Qualität des Lichts, dem Draht und dem Kabel, die Schatten werfen und sich damit gleichsam verdoppeln, zueinander in Beziehung gesetzt. Das Boot steht für das Entdeckerschiff Santa Maria, das Flaggschiff von Christopher Kolumbus' erster Expedition, welches, statt den westlichen Seeweg nach Indien zu finden, in Haiti landete und damit die Kolonisation der Karibik und Südamerikas einleitete. Sinnfällig bei dem bis zum Rand mit Schotter gefüllten Boot ist, dass diese Unternehmung bei einer Übertragung in die Sphäre des Realen in höchstem Maße gefährdet wäre. Die politische Dimension dieses Werkes ist nicht zu übersehen, jedoch stehen für die Rezeption die haptische Qualität der Steine, des Holzes und des Baumwollstoffs, der durch das Licht der Glühbirne in



Konzil 2, 1992, Tisch, Leinentuch, Glühbirne, Stahldraht, Stahlmodellboot, Schotter; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro



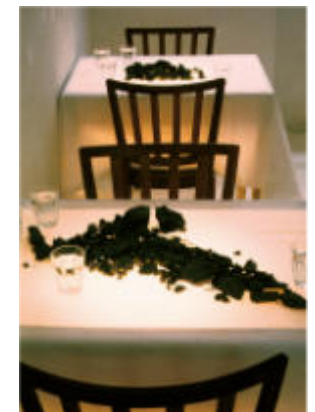
Konzil 1, 1991, Dia-Projektion, Tisch, Tischtuch, Teller und Gläser; Porto Velho, Rondônia, Brasilien

seiner Struktur inszeniert wird, im Zentrum. Das Boot, das im Kontext dieses Werkes für die westliche Hybris steht, symbolisiert im Werk von Nikolaus A. Nessler ebenso die Sphäre Brasiliens, wo der Künstler einige Jahre gelebt hat; dort lebt man in weiten Teilen des Landes vom Fluss und mit dem Fluss. Das „Konzil“ ist sowohl im Deutschen als auch im Portugiesischen begrifflich mit dem kirchlichen Konzil verbunden, wobei die lateinische Form des „concilium“ eine breitere Bedeutung als „Versammlung“ oder „Zusammenkunft“ aufweist. Dies kann als versöhnliche Note verstanden werden, die das Kunstwerk zwischen den eröffneten Polen herstellt.

„A Table“ bringt allein durch seinen Titel eine doppelte, humorvolle Perspektive auf das Werk ein: Die aus fünf Tischen und jeweils zwei Stühlen bestehende Installation simuliert ein Restaurant, und der französische Ausruf „Zu Tisch!“ (à table) verweist ironisch auf das Kriterium *par excellence* zur Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und Kunstobjekten: Nämlich die Enthebung der Kunstgegenstände vom Kreislauf der praktischen Verwendbarkeit. Das englische „a table“ jedoch bezieht sich auf die konkreten Gegenstände, die zu sehen sind, nämlich Tische. Auf den Tischen stehen gefüllte Wassergläser, die jedoch in Anzahl und Position nicht der Anzahl der Stühle, also der imaginären Gäste, entsprechen. Statt Tellern, Besteck und einem opulenten Mahl finden wir auf diesen Tischen, die von darunter befindlichen Leuchtkörpern indirekt angestrahlt werden, Anordnungen von dunklen Steinen unterschiedlicher Größe, die sich in scheinbar zufälliger Konstellation auf den schneeweißen Tischtüchern ausbreiten. Wie bei den „Konzil“-Installationen handelt es sich hier um Kontinente – fünf Tische für fünf Kontinente. Der kulturelle Gegensatz zwischen der puristischen, edlen Restaurantatmosphäre und den groben Steinen, die in einen neuen Kontext eingebettet werden und durch diese Verfremdung eine neuartige ästhetische Erfahrung schaffen, sorgt einerseits für Verwirrung, andererseits jedoch – und dies ist charakteristisch an der Kunst von Nikolaus A. Nessler – akzeptiert der Betrachter die ungewöhnliche Kombination von Objekten in ihrer ästhetischen Gesamtwirkung, bei der alles Hinterfragen die Gefahr birgt, die Gesamtwirkung, anstatt sie zu bereichern, zu dekonstruieren und dem Kunstwerk damit Schaden zuzufügen.



A Table, 1992, Leuchttische, Baumwolltischdecken, Stühle, Schotter, Wassergläser, Licht; Galerie Guillaume Daeppen, Basel



Diakratzeichnungen

In den 1980er und den 1990er Jahren entstanden mehrere Werkserien, die viele Hundert, vielleicht mehrere Tausend Diakratzeichnungen umfassen. Diese haben als Ausgangsmaterial Diafilm, auf dem Einritzungen von Linien und Flächen Kompositionen ergeben, welche ihre Wirkung durch das Anstrahlen mittels einer Lichtquelle entfalten. Die Diafilme bestehen aus den drei Farbschichten Yellow, Magenta und Cyan, die den Farben Gelb, Fuchsia und Türkis entsprechen. Die äußere schwarze Schicht ist der Negativ-Bildträger. Darauf kratzt Nessler Formenein, die, je nach Material, eine erstaunliche Farbskala enthüllen: Diese reicht von Grün-Gelb über Schattierungen von Blau bis hin zu Rottönen. Erst durch das Licht werden die Farben, die durch die Einritzungen entstehen, in ihrer vollen Wirkkraft aktiviert. Viele dieser Diakratzeichnungen stellen Figuren dar, die sich in einem graphischen Raum bewegen, der kompositorisch oft nur durch einzelne Linien oder Rasterfelder markiert ist. Wieder-

um andere zeigen völlig abstrakte Flächen, Rasterflächen und Linienführungen. Die ausgeschabten Partien nehmen in dieser Werkserie unterschiedliche Funktionen ein: Sie fungieren als Linie, Strukturelement und monochromer Farbraum. So dominiert bei einem Teil dieser großen Werkserie das Schwarz, während die Linienführung Licht transportiert und Farbensichtbar werden lässt. Bei anderen Werken ergibt die Farbfläche einen Großteil der „Grundierung“, wobei die schwarzen Aussparungen flächenhaft oder als kompositorische Kontrapunkte fungieren. Titel wie „Schwarzwasserbad“ und „Der lichte Ritt“ thematisieren die materielle und ästhetische Grundlage dieser Werke: Das Spiel von Licht und Schatten, schwarz und farbig sowie weiß als Radikalisierung der Farbräume beziehungsweise der Lichtkanäle, die durch Einritzungen zum Vorschein kommen. Sperriges wird hier gegen Zartes, Flüchtiges gegen Monumentales gesetzt. Dies verleiht den Werken im Zusammenspiel mit der

Strahlkraft der Farben durch Lichteinwirkung eine ätherische Dimension, die durch die teils groben Formscheinbar kontrastiert, in der Gesamtwirkung jedoch verstärkt wird. Arbeiten wie „Inspection“ kommen mit wenigen Linien aus, während sich bei Arbeiten wie „Implant“ ein multilinearer Feuerring um eine Figur bildet.

Für die Ausstellung „Oktogon II“, die 1990 im Wiesbadener Landesmuseum stattfand, zeigte Nessler 360 solcher Dias, die sich auf fünf Projektoren in einem endlosen Kreislauf mit immer neuen Kombinationen befanden. Der Kurator Dietrich Mahlow nennt die Arbeit „ein unendliches Koordinatensystem“ und bezeichnet die Diapositive als „Steine des Weltgebäudes“. Die Idee des Koordinatensystems beinhaltet das Abstecken von Orten, das Setzen von Streckenmarken innerhalb eines Schaffensprozesses und einer Biographie.



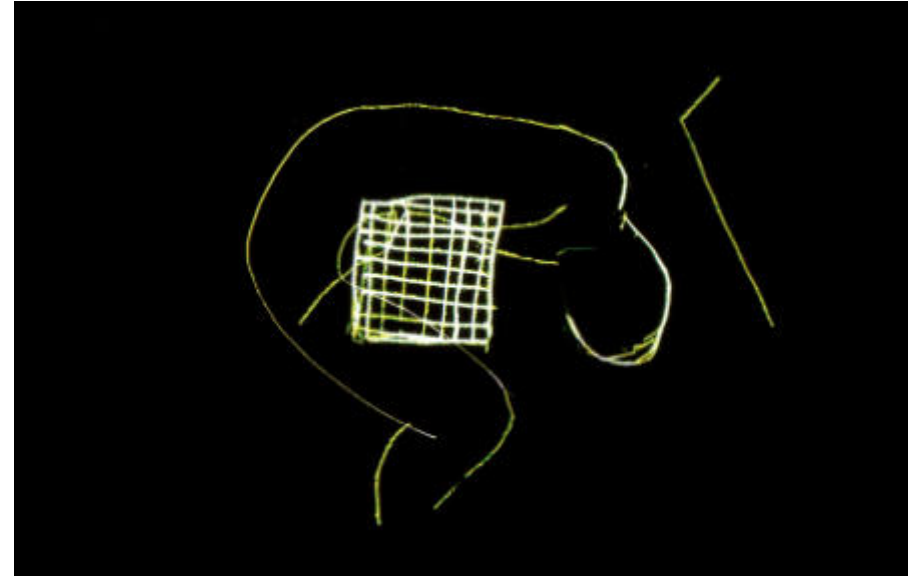
Andere Orte, 1990, 360 gekratzte Dias und übermalte Negative, fünf Projektoren; Installationsansicht, Museum Wiesbaden



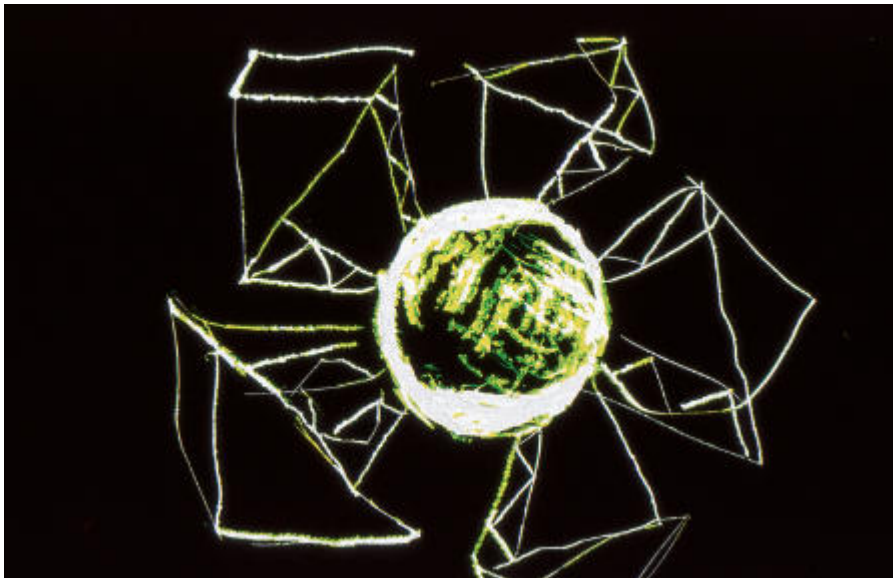
Andere Orte, 1990, 360 gekratzte Dias und übermalte Negative, fünf Projektoren; Installationsansicht, Museum Wiesbaden



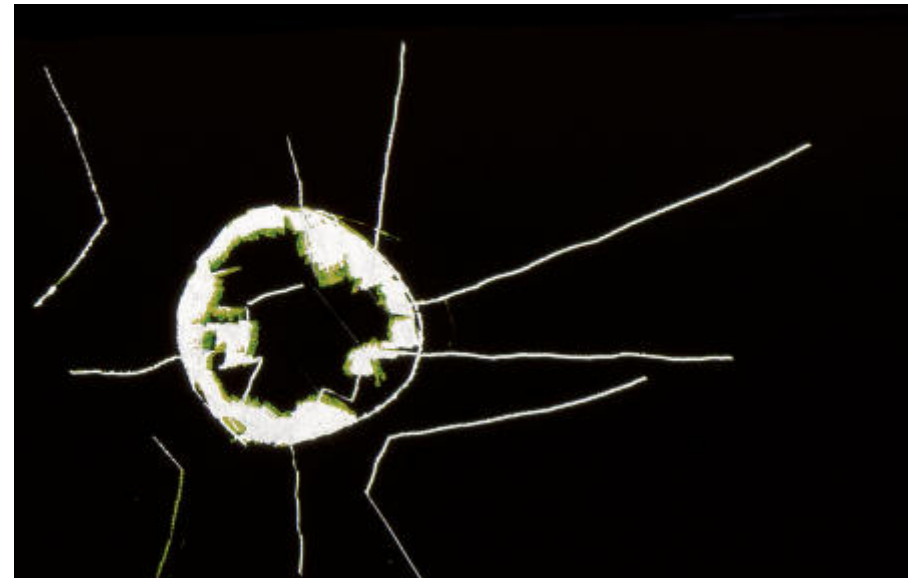
Vier Teile sich drehend, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



Käfigtauchen, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



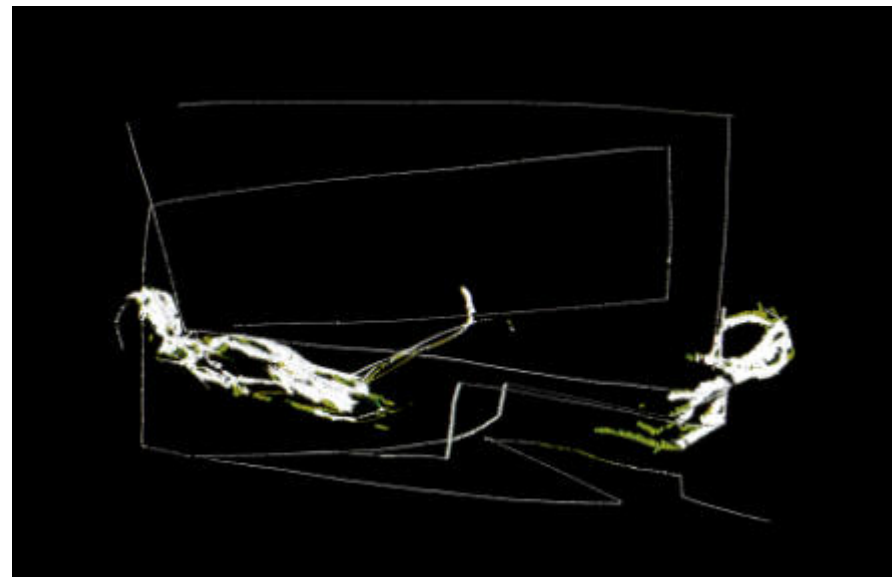
Kirchengebäude, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



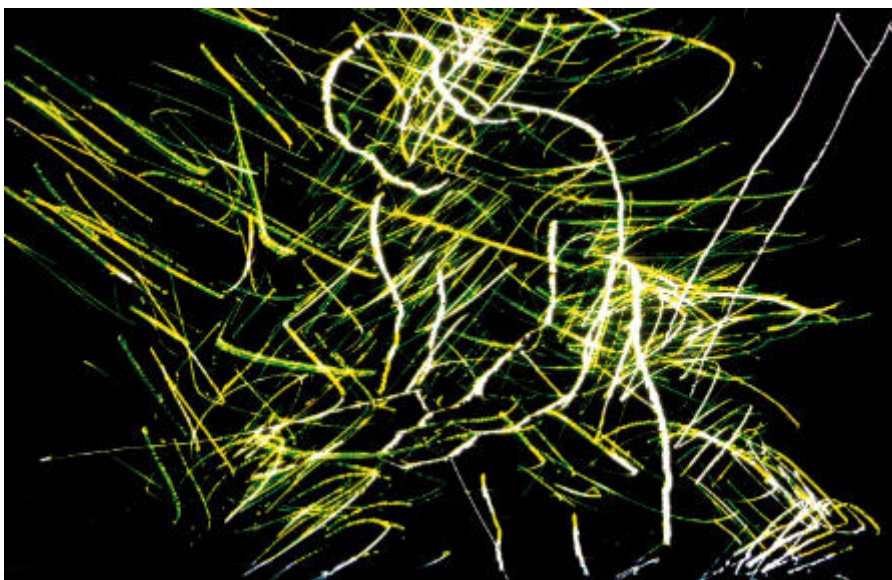
Landebahnen mit Loch, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



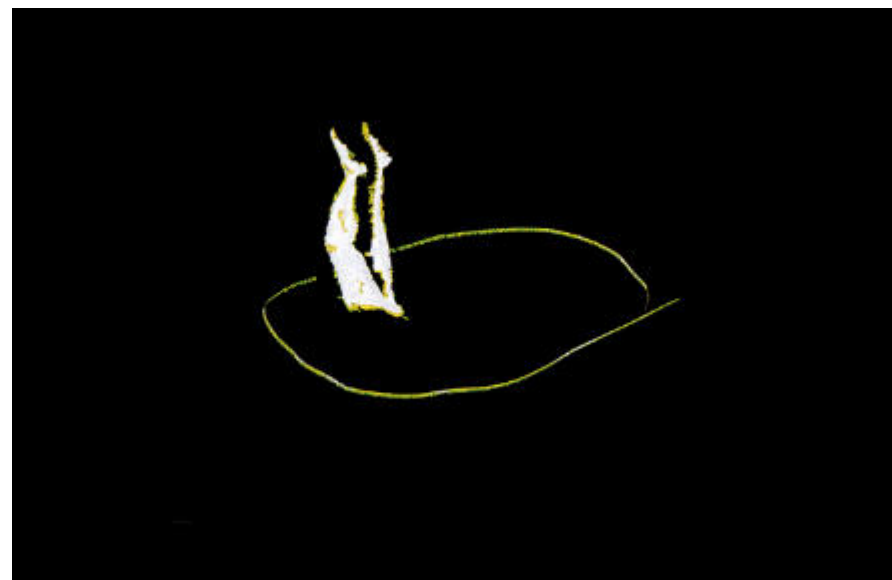
Kreuzungslicht; Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



Zu zweit einen Raum zusammenfallen, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



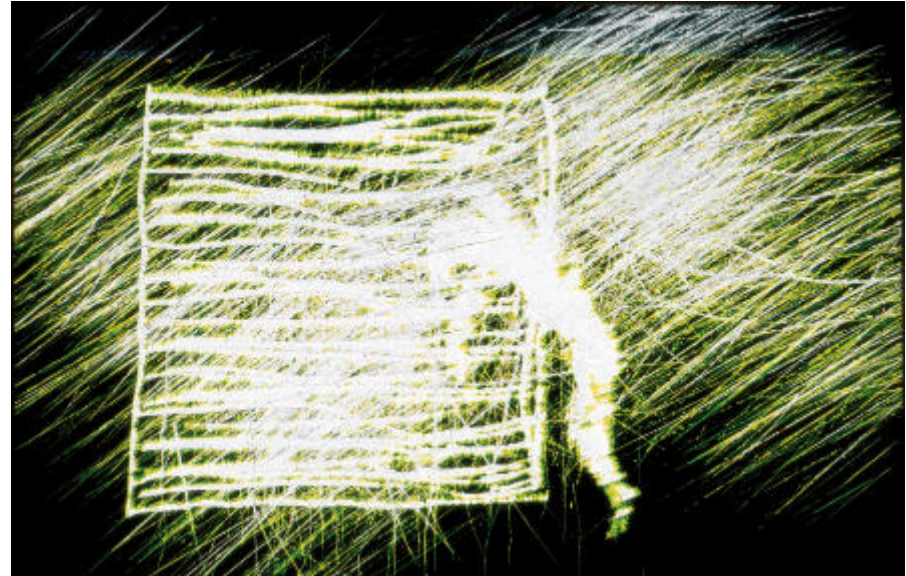
At Work, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



Schwarzwasserbad, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



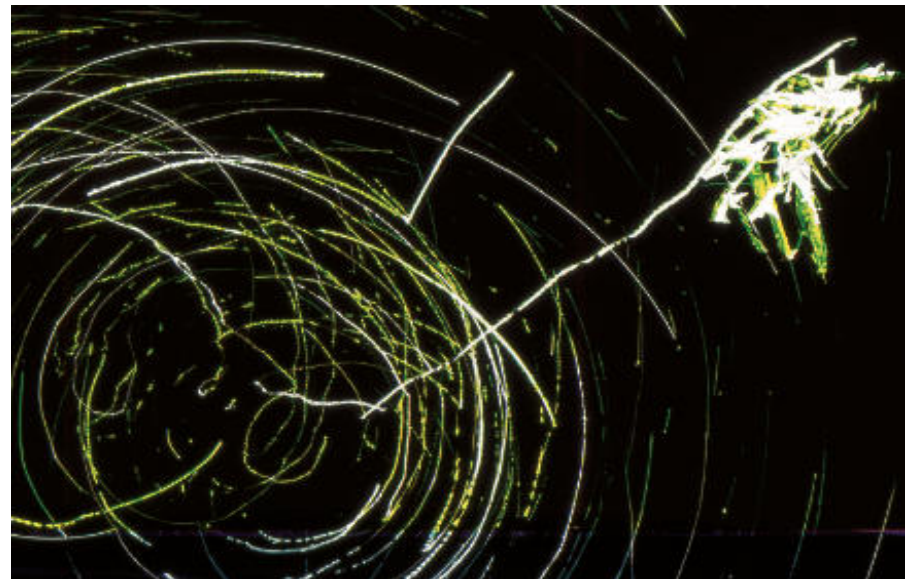
Corona, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



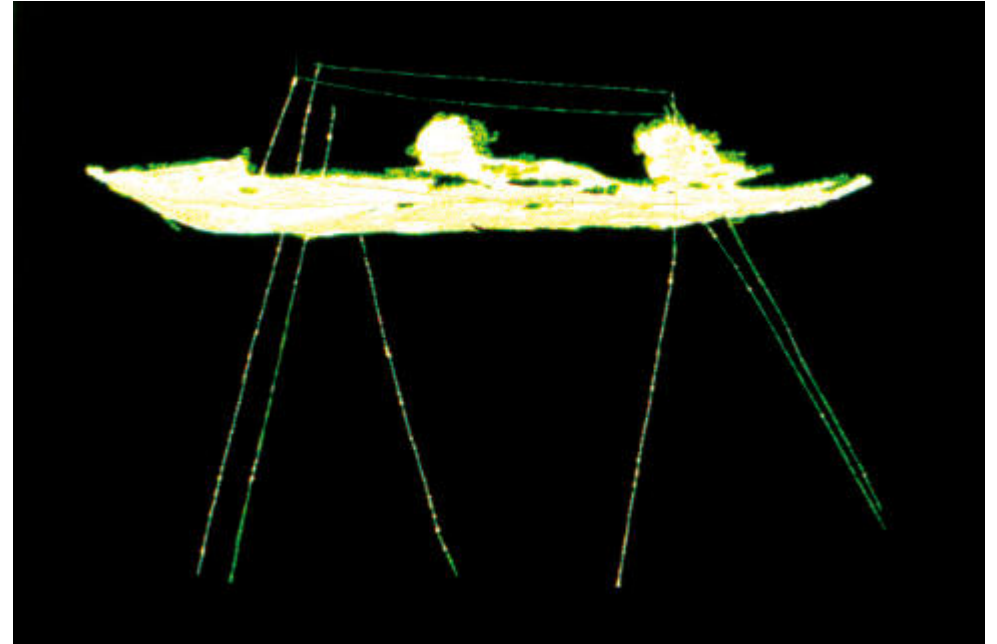
Kein Raum aber Licht, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



Lichter Ritt, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



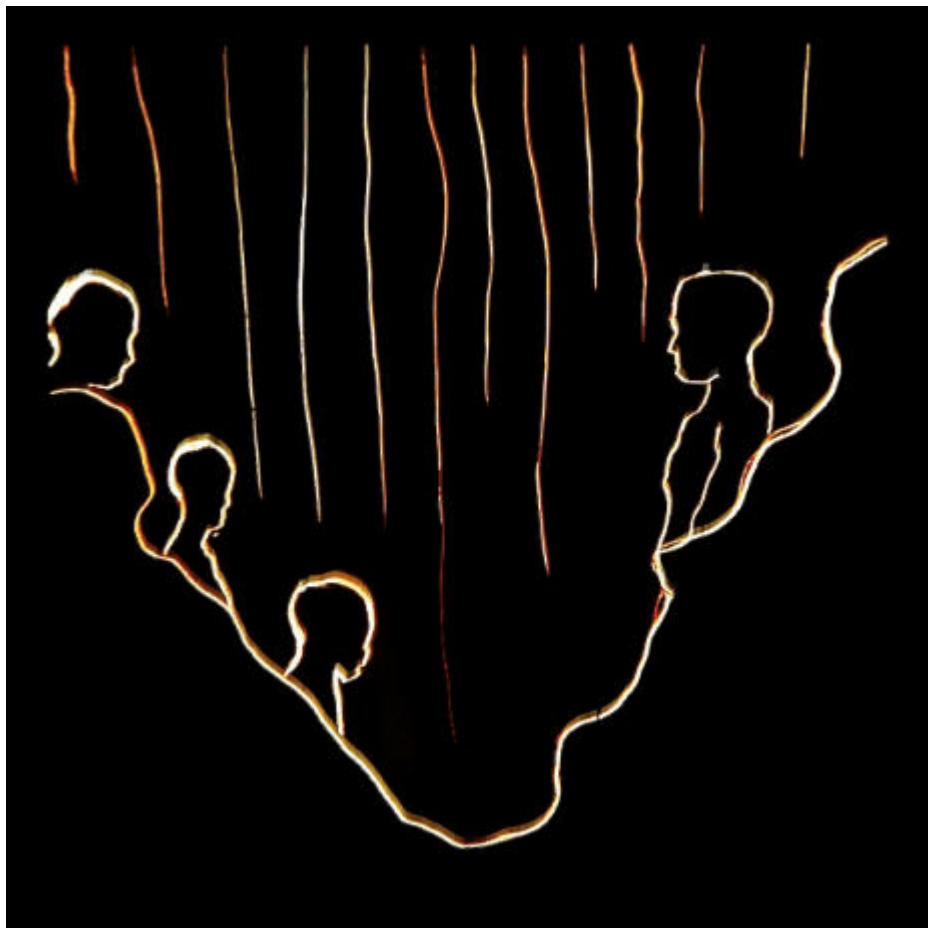
Treffen im Orbital, Kratzzeichnung auf unbelichtetem entwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



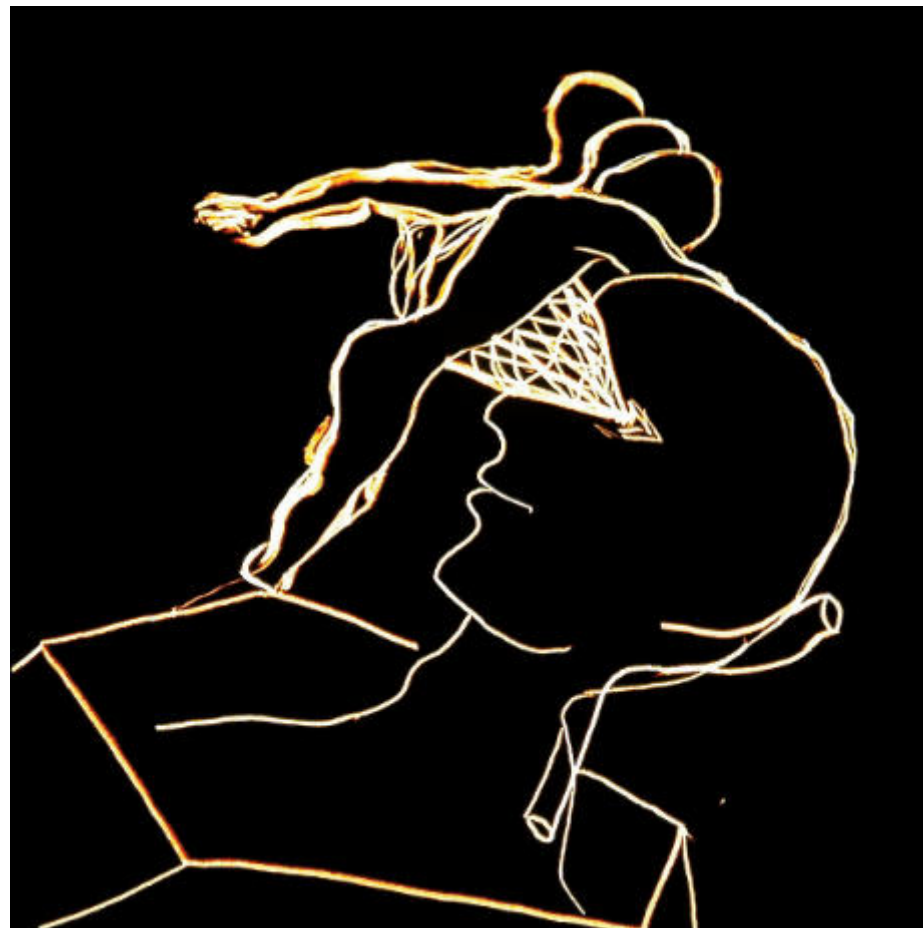
Flush, Kratzzeichnungen auf unbelichtetementwickeltem Diafilm. Originalgröße 36 x 24 mm



Peep, Installationsansicht, Galerie Daepfen1987



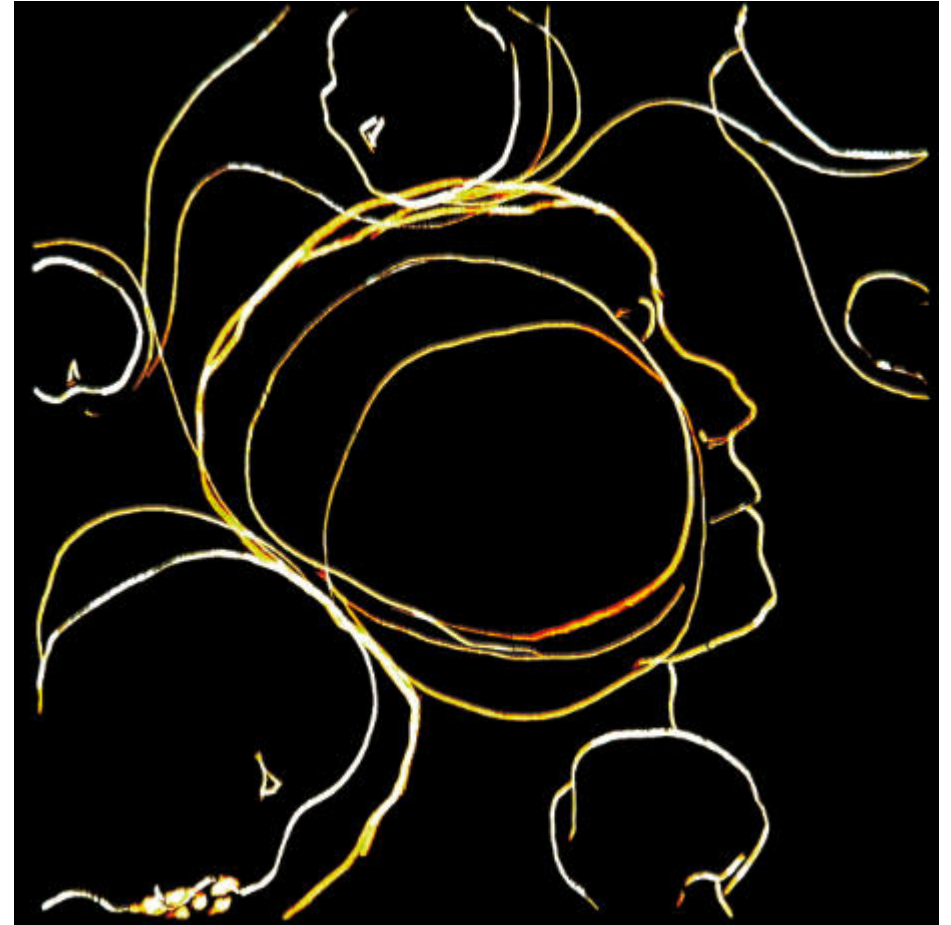
Chorus, 2004, 6,5 x 6,7 cm, Kratzzeichnung auf Duratrans



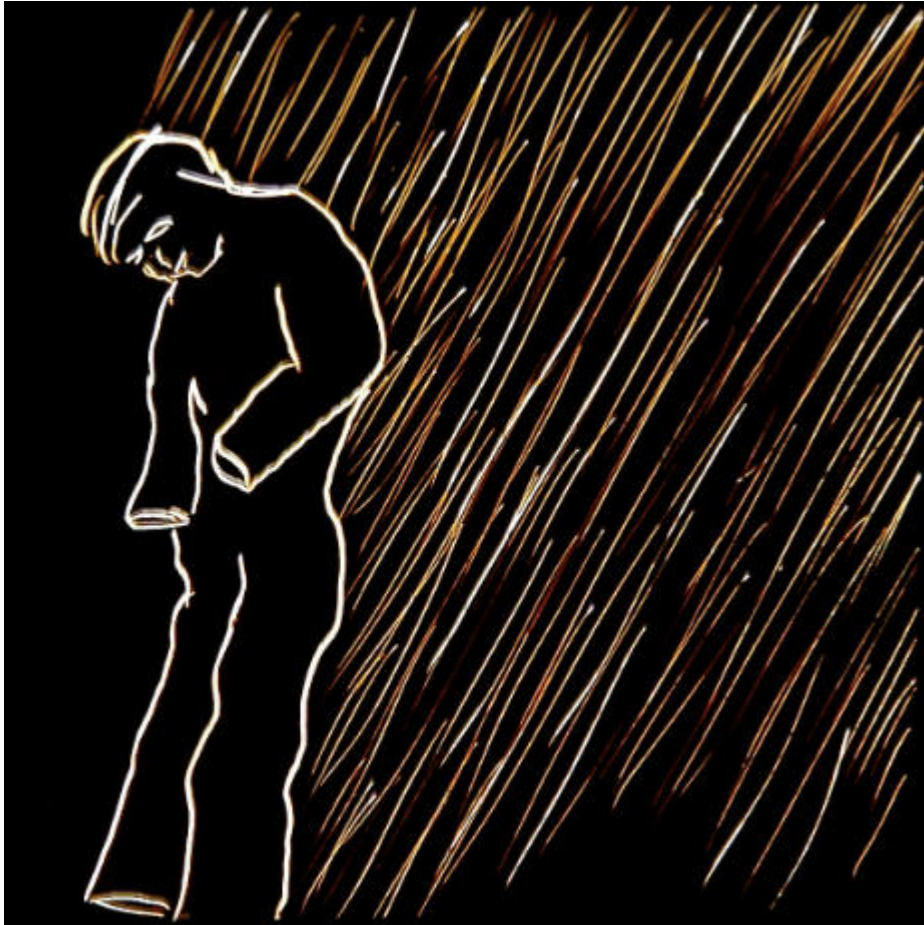
Eye Catch, 2004, 6,5 x 6,7 cm, Kratzzeichnung auf Duratrans



Theseus, 2004, 6,5 x 6,7 cm, Kratzzeichnung auf Duratrans



Social Mind, 2004, 6,5 x 6,7 cm, Kratzzeichnung auf Duratrans



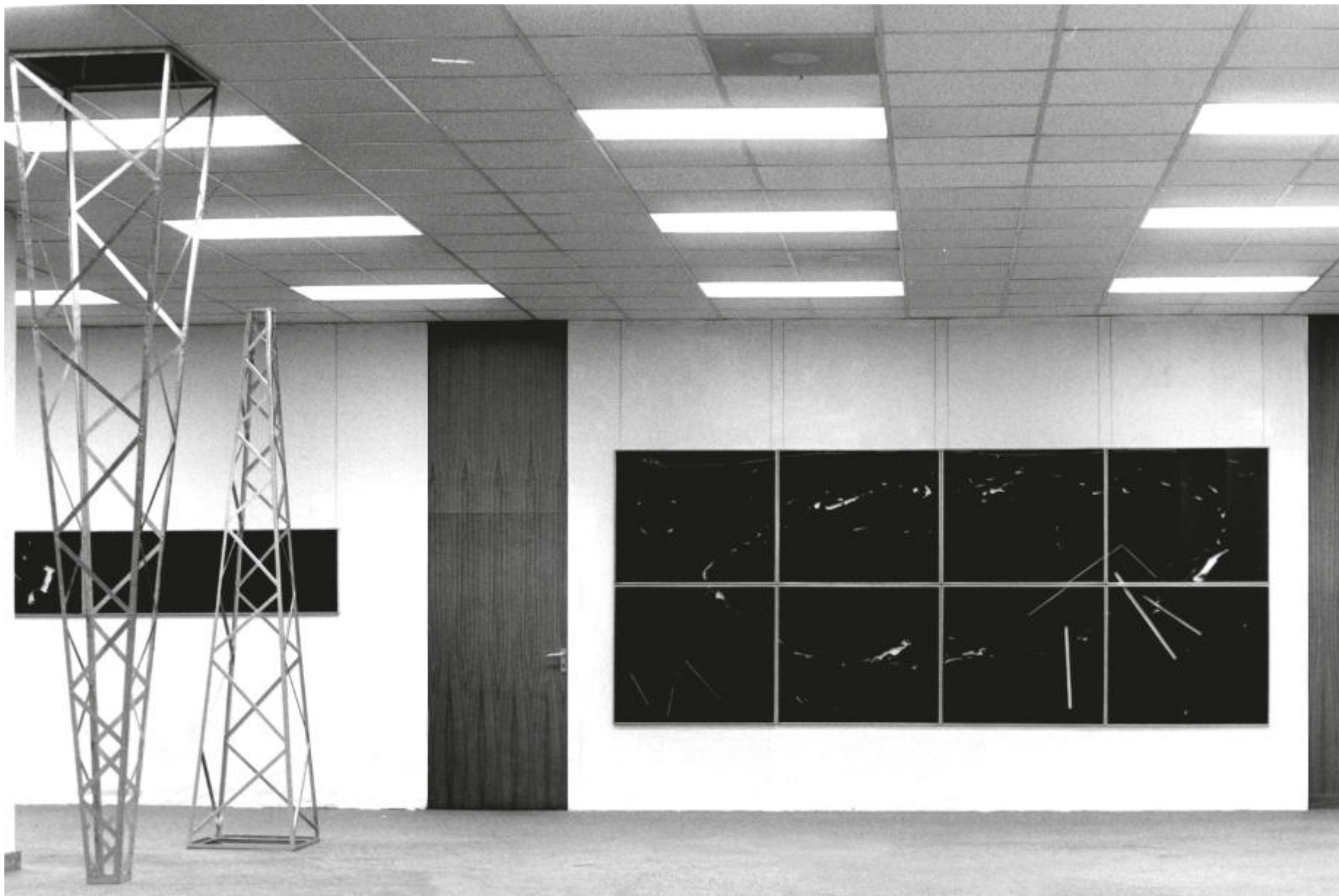
Rain Thoughts, 2004, 6,5 x 6,7 cm, Kratzzeichnung auf Duratrans



Implant, 2004, 6,5 x 6,7 cm, Kratzzeichnung auf Duratrans



Inspection, 2004, 6,5 x 6,7 cm, Kratzzeichnung auf Duratrans



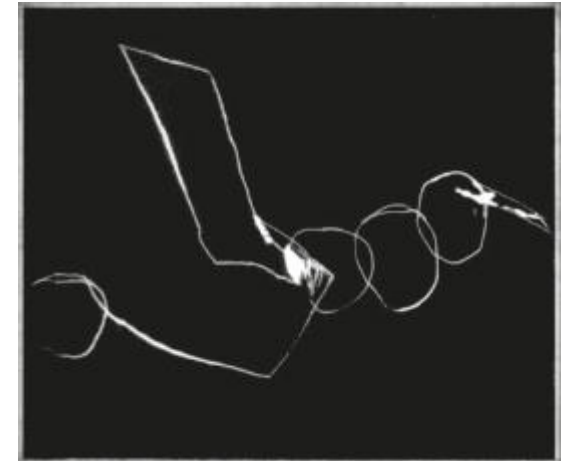
Installationsansicht der Ausstellung ****, Philipshaus 1987, Theodor-Heuss-Allee, Frankfurt am Main

Glaszeichnungen

Parallel entwickelte Nikolaus A. Nessler ein Verfahren, bei dem der Künstler Einkratzungen auf bitumen-beschichteten Glasscheiben aufbringt.

1988 zeigte Nessler in der Galerie Guillaume Daeppen unter Anderem eine Wandinstallation, bestehend aus mehreren Glasscheiben, die mit Teerkautschuk bestrichen waren. In diese pastos aufgetragene Schicht kratzte der Künstler Formenein, die durch ihre sowohl fragmenthaft als auch konzentrisch wirkende Anordnungen einen suggestiven Sog, oder vielmehr einen trägen Wirbel verursachen. Die wenigen markierten Punkte setzen sich kognitiv zu einem Netz von Verbindungslinien zusammen; das Gehirn übernimmt eine kombinatorische Funktion und füllt die faktischen Leerstellen auf, was diesen Werken eine faszinierende Dynamik in der Erstarrung verleiht. Der Titel der Ausstellung, „Erinnerung“ lässt eine persönliche Dimension dieses Kunstwerkes erahnen; wir haben es mit der Übersetzung der Fragmente aus Gefühl zu tun, das wiederum aus Erinnerung gespeist wird.

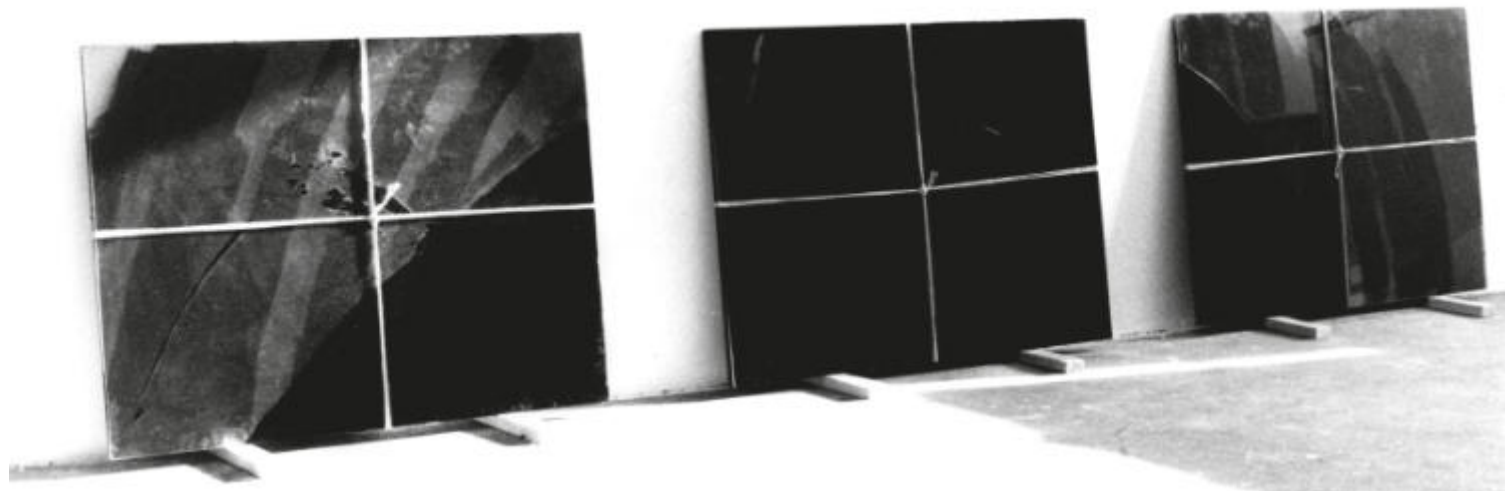
Oben rechts: **Gedankenbewegung**, 1992, Bitumen hinter Glas, Installationsansicht in der Ausstellung „Medium Zeichnung“, Kunstverein Frankfurt, Jahrhunderthalle Höchst, Frankfurt am Main



Links: **Mann und Fisch**, 1992, Bitumen hinter Glas, Installationsansicht in der Ausstellung „Medium Zeichnung“, Kunstverein Frankfurt, Jahrhunderthalle Höchst, Frankfurt am Main



Rechts: **Erinnerung**, 1988, Bitumen hinter Glas, Installation, Galerie Daeppen, Frankfurt am Main



Temporäre Lichtinstallationen

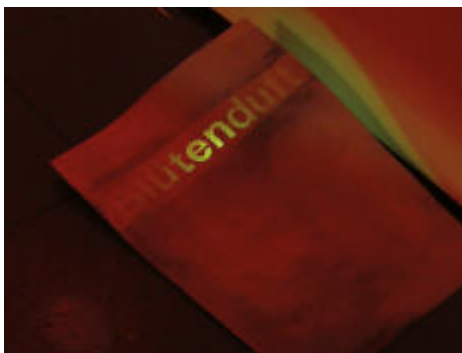
Platz für einen stillen Samba

Die temporäre Lichtinstallation „Platz für einen stillen Samba“ aus dem Jahr 1998 macht eine unscheinbare Betonplatte mitten im Wald durch die Hinzufügung von Licht in der Nacht zu einem geradezu magischen Ort. Zu einem Ort, der eine Einladung an den Vorbeikommenden ausspricht. Nämlich, die Grenze zwischen Kunst und Leben zu vergessen und das Kunstwerk zur Tanzfläche umzufunktionieren. Und damit das heilige Schweigen des nächtlichen Waldes nicht durch laute Musik gestört wird, enthält der Titel und somit das Konzept der Installation das

Wörtchen „still“. In dieser träumerischen Atmosphäre wäre der Samba vermutlich auch kein Samba, sondern ein Blues. Hier unterbricht kein Laut die Kontemplation des blauen Lichts, auf dem die Betonplatte wie auf einem „immateriellen Lichtkissen zu schweben“ scheint, wie es der Andreas Pohlmann ausdrückt. „Platz für einen stillen Samba“ gehört zur Kategorie der auf Vergänglichkeit konzipierten Kunstwerke, da es nur für den Zeitraum der Landschaftskunst-Ausstellung des Kunstvereins Hasselbachs im Westerwald existierte.

Folgende Seite: Installation **Platz für einen stillen Samba**, 1998, Betonplatte 4 x 4 m, Reisig, blaues Licht, Kunstverein Hasselbach

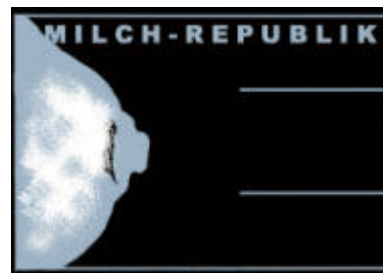
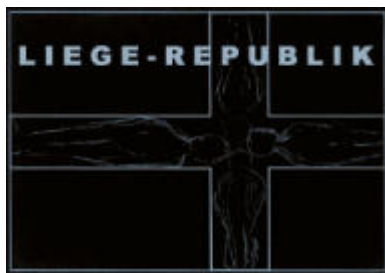
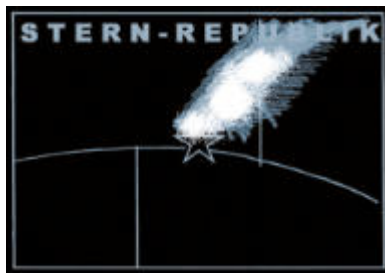
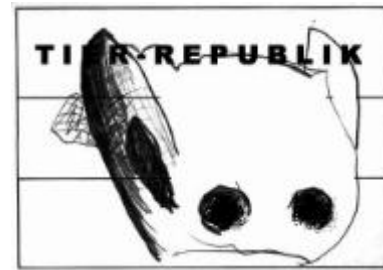
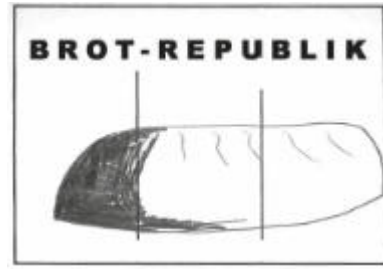
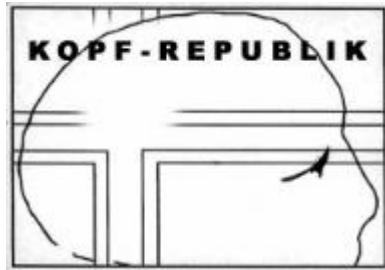




Mixed-Media-Installation **Roaming in Colors**, 2003, Teil der Ausstellungsreihe Testbetrieb, U-Bahnstation Merianplatz, Frankfurt amMain



Fassaden-Installation **Flag Track**, 2004, Siebdruckfarbe auf Gewebefolie, jeweils 160 x 320 cm, Luminale, Altes Polizeipräsidium, Platz der Republik, Frankfurt amMain



Entwürfe zu **Flag Track**, 2004, Bleistift auf Fotokopien, digital bearbeitet, jeweils 15 x 10 cm



Embracing the Light, 2009, Kunstharzfarbe auf Mull, jeweils 160 x 290 cm, Studierendenhaus der Goethe Universität, Frankfurt



Signs for Rhein-Main, 2009, digitale Fotomontage

S I G N S

Entwürfe für ein strukturelles Monument

Meine Idee ist, einer Region Licht-Zeichen zu setzen. Dazu sollen Hochspannungsmasten, Anhöhen und hohe Gebäude als Träger für einfache piktogrammartige Licht-Zeichen dienen. Wesentlich dabei ist, dass nicht nur ein geografischer Punkt, wie bei einem konventionellen Wahrzeichen, markiert wird, sondern vornehmlich die Strecken zwischen den Ortschaften und Städten im Gebiet. Damit bringe ich den heute entscheidenden Entwicklungsfaktor zum Ausdruck: Wir kommunizieren.

Wesentlich ist dabei, dass bei der Umsetzung ausschließlich der künstlerische Weg begangen wird. Es sollen Bilder entstehen, die für Leben und Kultur der Menschen prägend und nicht austauschbar sind. Jedes Zeichen soll von der Frage ausgehen: Was ist uns wichtig und unverzichtbar?

Die Rhein-Main-Region ist Handels- und Kommunikationszentrum von globaler Bedeutung. Bedauerlich, dass sie kein

unverkennbares, weithin sichtbares Zeichen für das Besondere hier besitzt.

Die Tradition, besondere Orte zu markieren und mit Symbolen zu versehen, ist bekannt und überall verbreitet. Jeder Berggipfel ist mit einem Kreuz versehen, jedes Hochhaus trägt ein Signet, an jeder Landesgrenze findet man ein Staatswappen, Wahrzeichen, Denkmäler, Kultplätze.



Signs for Rhein-Main, 2009, digitale Fotomontage

Die „Songlines“ der australischen Aborigines zum Beispiel bezeichnen Orte und verweisen auf etwas in Beziehung zu diesem Ort. Wahrzeichen wie der Eiffelturm, die Tower Bridge, das Empire State Building und das Brandenburger Tor beziehen sich auf Herkunft, Können, Macht, Kultur der jeweiligen Zivilisation. Sie sind in ihrer Form und Begrenzung historisch und deshalb überkommen. Die Gegenwart verlangt andere Formen. Alles hat individuelle, wenigstens hat kollektive Bedeutung, man-

ches hat unter- und einiges übergeordnete Bedeutung. Ein Zeichen von allgemeiner Bedeutung ist eines, das viele Menschen eindeutig identifizieren.

Wie kann sich eine Region mit einem Zeichen identifiziert? Wenn ein Zeichen für alle Menschen sichtbar ist, prägt es das Bewusstsein und vermittelt auch den Fremden ein Bild von der Region. Wenn es ein einzelnes Zeichen ist, muss es eine

Gemeinsamkeit repräsentieren. Besser wären mehrere Zeichen oder ein Zeichensystem als Reihe bzw. Folge, das könnte eine Veränderung, eine Bewegung oder eine Variation zeigen. Diese Zeichen sollen Auskunft geben über die Bewohner der Region, der Art ihres Zusammenlebens, die Art ihrer Arbeit, ihre Werkzeuge und Medien, das was ihnen lebenswichtig ist, ihre natürliche und kulturelle Basis, ihre Sprache, und die Form ihrer Vermittlung.



Signs for Rhein-Main, 2009, digitale Fotomontage

Licht ist heute das effizienteste Kommunikationsmittel, sowohl in Glasfaserkabeln, wie in der direkten Wahrnehmung. Abendliche Skylines, Straßenbeleuchtung und hell erleuchtete Fenster zeugen von Leben. Diese Energie ist an die Form der Stadtplanung und Architektur gebunden und ergibt aus Entfernung betrachtet beeindruckende Superzeichen.

Nutzt man die vorhandenen Infrastrukturen zusammen mit dem Kommunikationsmittel „Licht“, könnte eine Zeichenfolge ein

Raum- und Struktur betonendes Gebilde entstehen. Man könnte Hochspannungsmasten, Berghöhen, Hallendächer und Hochhäuser so markieren, das daraus einfache Zeichenfolgen sowie, alle Folgen zusammen genommen, ein großes Superzeichen bildet.

So erleuchten zum Beispiel in einem meiner Entwürfe, eine Jagd-Sequenz. Hier werden einzelne Momente aus dem Bewegungsablauf eines Hirsches zur dynamischen Lichtreihe

über Strommasten entlang der Felder und Straßen. Ein anderer Vorschlag lässt einen Läufer scheinbar über die Region hinweg von Ort zu Ort gehen. Ein Zug Schwäne kommt vom Odenwald herüber, um Offenbach in Richtung Frankfurt zu umkreisen. Eine Wanderung von Paaren kommt über den Taunus herüber...

Weithin sichtbar sind diese Lichtsymbole für Fluggäste und die Reisenden auf der Straße, von Hochhäusern und von den umliegenden Hügeln. Man stelle sich eine solche Installation



Signs for Rhein-Main, 2009, digitale Fotomontage

entlang der A661 zwischen Frankfurt und Wiesbaden vor, eine Autobahnstrecke auf der sich täglich tausende Menschen der Region bewegen.

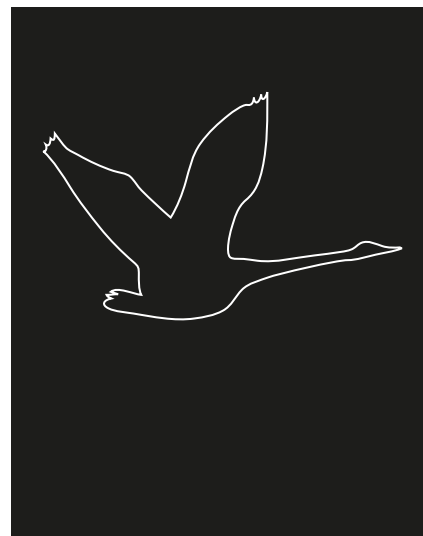
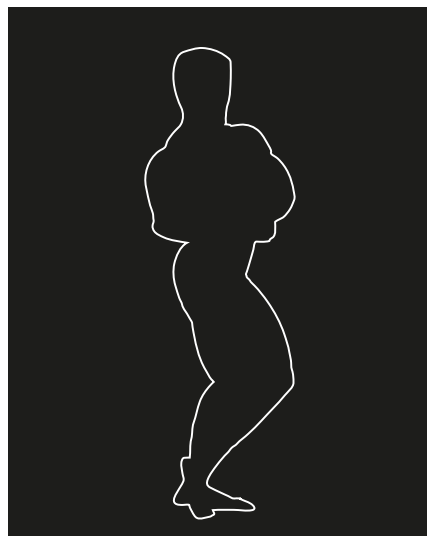
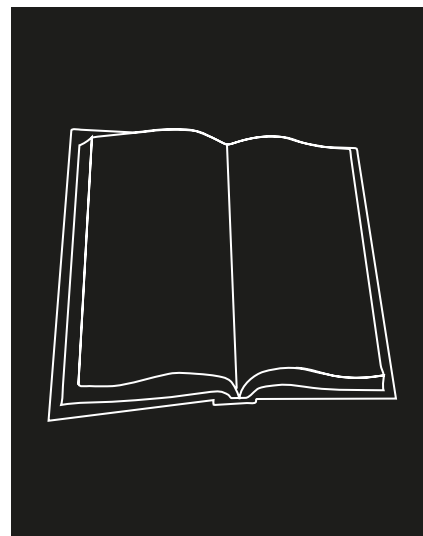
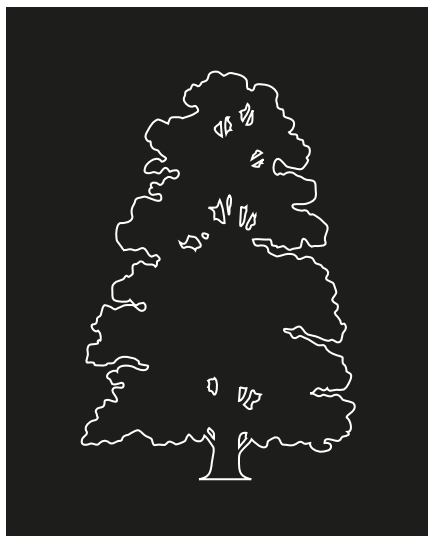
Die Entwürfe zu diesem Wahrzeichen wurden mit Piktogrammen versehen, um das Projekt künstlerisch noch nicht festzulegen und für andere Künstler offen zu halten, die ich zu diesem Projekt einladen möchte.

Nikolaus A. Nessler 2009

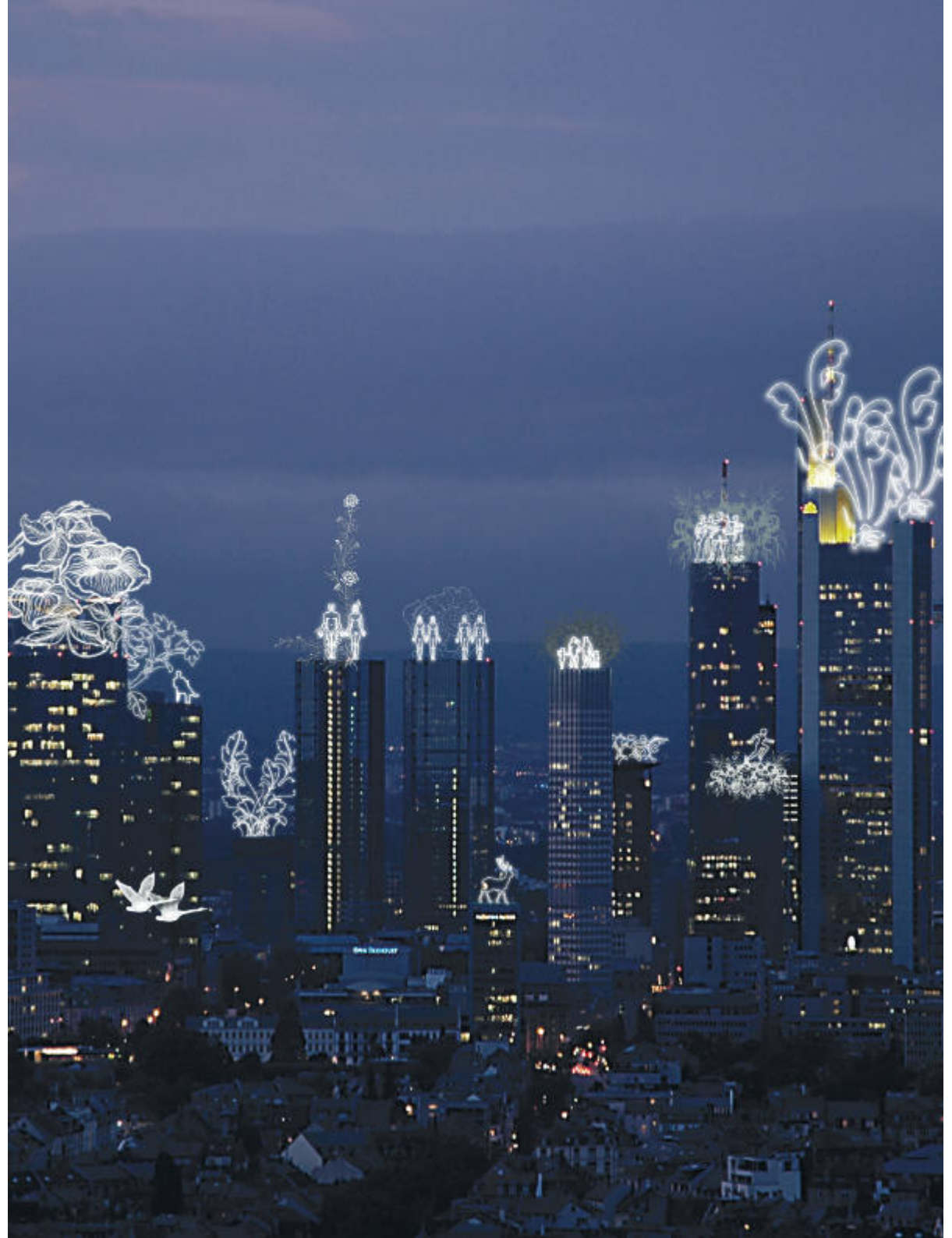


Signs for Rhein-Main
2009, digitale Fotomontage





Entwürfe für **SIGNS**, 2006, digitale Grafiken, Größe variabel



Die Gärten Semiramis, 2009, digitale Fotomontage



Lichtbilder

Piktogramme

Die visuelle Abstraktion beziehungsweise Modifizierung von Gegenständen auf eine von Menschen unterschiedlichster kultureller Herkunft verständliche „Protoform“ ist eine der Bedeutungsebenen des Begriffs Piktogramm. Diese verwendet Nikolaus A. Nessler als Vorlage für eine Reihe von Gemälden, die im Kontext des Projekts „SIGNS- Monumente für Rhein-Main“ entstanden sind. Drei wichtige Bereiche unseres Lebens sind auf den Gemälden dargestellt: Ein Geldstück, ein unbekleidetes Menschenpaar und ein Hirsch. Der Sinngehalt dieser Auswahl ist symbolisch. Der Tauschhandel mit Geld, der Mensch per se sowie die Natur sind Themen, die in unserer Weltwahrnehmung – unabhängig von Herkunft – einen großen Stellenwert einnehmen.

Geld

Das Geldstück weist einen Wert von „10“ auf, gehört jedoch keiner spezifizierten Währung an. Die zunächst neutral anmutende Münze erhält durch den Hintergrund des Bildes eine politische Dimension: Es sind Arbeiter zu erkennen, die ihre Pickel schwingend, im Erdreich graben. Diese motivische Kombination verweist auf eine Verschränkung zwischen Kapital und (körperlicher) Arbeit und eröffnet somit eine politisch-ökonomische Ebene der Bildinterpretation. Eine raffinierte innere Verknüpfung zwischen dem Abgebildeten auf Vorder-, Mittel- und Hintergrund schafft die Farbwahl: Wo die Arbeitergruppe sich mit der Münze überschneidet, wird das dunkle Blaugrau zu einem Ockerton, der an das abgenutzte Kupfer von Münzen erinnert. Diese Farbe taucht sowohl in der oberen Hälfte der Münze als auch im Hintergrund des Gemäldes in Form von Farbpunkten nochmals auf, die wie kleinere vom Himmel regnende Münzen wirken.

Geld, 2009/2010, Acryl auf Polyestergewebe, Neonröhren in Lichtrahmen, 140,4 x 210,5 cm

Paar

Auch das Gemälde, das Mann und Frau in schematisierter Form abbildet, enthält eine zweite Dimension. Die Figuren haben sich aus der Erstarrung gelöst und gehen, in wiederhergestellter Fleischlichkeit, miteinander davon. Uns bleibt nur deren Rückenansicht.



Paär, 2009/2010, Acryl auf Polyestergewebe, Neonröhren in Lichtrahmen, 140,4 x 210,2 cm



Hirsch

Den Hirsch sehen wir in seinen Umrissen, mit mächtigem Geweih und in der Seitenansicht. Ein traditionsvolles Ornament, nämlich der Akanthus, erstreckt sich in leuchtendem Limonengrün über die gesamte Breite des Gemäldes. Seit der Spätrenaissance wird der Akanthus auch, wie hier, als eigenständige Schmuckform verwandt, während er in der griechischen Baukunst eng mit dem Kapitell verbunden ist. Der antike Ursprung dieses Ornaments in Kombination mit dem mythologisch aufgeladenen Hirsch lässt an die Sagenwelt des Altertums denken, doch ist der Hirsch als Paradesymbol kleinbürgerlichen Geschmacks und deutscher „Gemütlichkeit“ nicht ganz auszublenden. Das Tier und die Pflanze, jeweils als schlichtes Pars pro toto gesehen, stehen in Nessler's Reduktion der menschlichen Lebensrealität als Piktogramm für unsere Umwelt – oder vielmehr unsere Umgebung – mit und von der wir leben.

Hirsch, 2009/2010, Acryl auf Polyestergewebe, Neonröhren in Lichtrahmen, 140,4 x 209,5 cm

Blumen

Mit diesem Werk schafft Nikolaus A. Nessler eine Synthese zwischen Malerei und Lichtskulptur. Auf der großformatigen Leinwand sehen wir eine Blätter, Stängel und Blüten auf weinrotem Acrylgrund, die einer Mohnblume ähneln. Die Pflanze ist auf ihre Umrisse reduziert. Diese sind in einer Art Negativverfahren schabloniert worden. Die hinter dem Bild befindliche Lichtquelle durchdringt das Material besonders an den Stellen, an denen es am dünnsten ist, nämlich an den Aussparungen. So überträgt Nessler seine Diakratztechnik auf das Medium der Malerei. Eine gewisse Tiefenwirkung erzeugen die hellen Blütenblätter, die wie vom Wind in die Fläche geweht werden. Wesentlich aber bezieht die Bildkomposition ihre Wirkung aus den breiten Linien des Piktograms, die durch das Licht die Tiefenwirkung der Illusionsmalerei in ihr Gegenteil umkehrt. In einem abgedunkelten Raum verleiht die rückseitige Lichtquelle der Leinwand eine beeindruckende Wärme und Strahlkraft.



Blumen, 2007, Acryl auf Polyestergewebe, Neonröhren in Lichtrahmen, 140,4 x 210,2 cm

Lichtobjekte

Brutstätte

Das Objekt „Brutstätte“ besteht aus einem Filzhut, der mit der Schere bearbeitet wurde. Dieser ruht auf einem mit translucentem Papier bespannten Leuchtkörper. Als Hut jedoch ist das aufgeplustert erscheinende Objekt kaum noch erkennbar. Die in alle Richtungen abstehenden Fetzchen lassen das Material in seiner stofflichen Qualität bei einer gleichzeitigen Verfremdung des Ausgangsobjekts hervortreten. Die ausgeschnittenen Fragmente haben die abstrahierte Form von Vögeln, wie wir sie alle kennen – zwei halbmondförmige Rundungen stehen für die Schwingen der Tiere im Flug. Der Hut wird zum Nest für Gedanken, zur „Brutstätte“ von Ideen. Gleichzeitig steckt darin das metaphorische „brüten“, das sowohl die konkrete Funktion des Nestes als Aufzuchtort des Nachwuchses als auch den Kopf des Hutträgers als Ort des Grübelns, aber auch des kreativen Prozesses miteinander verbindet. Die Verwendung des Lichts spielt auch bei diesem Werk eine wichtige Rolle: Die Strahlen bahnen sich ihren Weg durch die Öffnungen des Objekts und verleihen dem Werk somit eine optische und metaphysische Zusatzebene. Hier wird Licht einerseits zum konstitutiven Element der Installation, andererseits spielt der Künstler mit der Darstellungstradition des Lichtes in der christlichen und profanen Ikonographie. Es wird auf das Licht als Sichtbarmachung der Offenbarung, der Enthüllung, der göttlichen Weisung oder Präsenz rekurriert. Die „Brutstätte“ von Gedanken wiederum lässt sich mit der Lichtmetaphorik der Philosophie der Aufklärung assoziieren – die Verabsolutierung der Vernunft ist impliziert. Von seiner mystischen Dimension abgelöst, fungiert das Licht hier als die dem Menschen innewohnende Fähigkeit zur Erkenntnis. Mit einem Augenzwinkern kreiert Nikolaus A. Nessler eine kleine Parabel auf den menschlichen Geist, dessen Immaterialität er eine Gestalt verleiht.



Brutstätte, 2009/2010, Filz, Papier, Lichtquelle, Lampenfuß; Höhe: 61 cm; Durchmesser: 30 cm



Mariana Trench, 2010, 12 Glasflaschen, Papier, Tempera, Wasser, Lichtquelle in Holzsockel; 90 x 133 x 10 cm

Mariana Trench

Ein Flaschenregal, losgelöst von jeder Funktion – die ästhetische ausgenommen. Nikolaus A. Nessler hat dieses Regal eigens entworfen. Die Tiefsee wird, in Flaschen „abgefüllt“, in einen werkwürdig domestizierten Kontext gesetzt. Auf der zum Betrachter hin ausgreifenden Konstruktion sind Flaschen aus Weißglas gereiht, die – von unten durch eine Lichtquelle angestrahlt – eine untermeerische Szenerie offenbaren. Auf den Innenseiten der Etiketten sehen wir einen nachtblauen Grund, auf dem sich Schwärme von Fischen tummeln.

Die Magie des Objektensembles entsteht mittels des Lichts, welches durch das Glas eine auratische Qualität erhält. Das Rund der Flaschen, ihre anamorphotische Wirkung und das Halbrund

der bemalten Etiketten laden dazu ein, sich vor der Installation hin und her zu bewegen und damit der imaginären Bewegung der Fische zu folgen. Der Titel „Mariana Trench“ verweist auf den Mariannengraben, im Pazifischen Ozean gelegen und mit über 11.000 Metern als die tiefste bekannte Stelle des Weltmeeres geltend. Die Bezugnahme auf diesen geologischen Superlativ unterstreicht den Zauber des Unbekannten, ja fast Unergründlichen, der insbesondere mit der Tiefsee verbunden ist und den Nessler in seiner Installation atmosphärisch aufleben lässt. Da interessiert es nicht, ob diese Fischart tatsächlich in der Tiefsee beheimatet ist. Wichtiger ist die Wirkung des Produkts – ein Kaleidoskop aus Licht, Farben und Formen lässt der Künstler aus seinen dysfunktionalen Gebrauchsgegenständen entstehen.



Lichtbaum, 2009/2010, Holz, Kabel, Isolierband, Lampenfassungen, farbige Glühbirnen; Höhe: ca. 271 cm; Durchmesser: ca. 64 cm

Lichtbaum

Ein Holzständer dient hier als Aufhängung und Stütze für eine Vielzahl von bunten Glühbirnen, deren Kabel sich an diesem emporranken. Die Birnen hängen in unterschiedlicher Höhe herab und lassen auf diese Weise Assoziationen zu Palmen oder Obstbäumen zu. Der metaphorische Gehalt des Wortes „Glühbirne“, das durch die Ähnlichkeit ihrer Form mit der Frucht entstanden ist, findet hier eine spielerische Thematisierung.

Buntes Licht macht gute Laune

So positiv und schlicht der Titel dieser Lichtinstallation ist, so unprätentiös kommt das Werk daher. Es besteht aus einem dicken Strang von Kabeln, von denen etwa die Hälfte mit einer Fassung und einer farbigen Glühbirne abschließt. Die restlichen wiederum enden „blind“. So könnte man annehmen, dass von diesen Kabeln eine Verletzungsgefahr für die Kunstinteressierten ausgeht. Doch, so beruhigt der Künstler, sei dies nicht der Fall. Die Ungewissheit darüber ist jedoch gewollt und erzeugt aus der elektrischen Spannung eine mentale Spannung zwischen Wissen und Sehen, Skepsis und Vertrauen, Vergnügen und Gefährdung. Die Kabel hängen in einer Kaskade von ihrem Aufhängungsort an der Wand herab und bilden durch ihre Materialbeschaffenheit einen sanften Schwung. Die bunten Birnen schaffen eine wohlige Atmosphäre, die entfernt an die inzwischen zum Kult erhobenen Partykeller der 70er und 80er Jahre erinnert. Bei der Rauminstallation mit dem zweideutigen Titel „Freudenhaus“ von 2009, das beim Viernheimer Kunstverein ausgestellt wurde, operierte Nessler mit ähnlichen Vorgehensweisen: An den Wänden wurden Kabelstränge befestigt, von denen bunte oder auch weiße Glühbirnen baumelten.



Buntes Licht macht gute Laune, 2003/2010, Kabel, Isolierband, Lampenfassungen, 32 farbige Glühbirnen; Höhe: ca. 160 cm; Durchmesser: ca. 60 cm



JA, 2010, Wellpappe, Papier, Tempera, Acryl, Lichtquelle auf Sperrholzbasis; 59,5 x 39,6 x 12 cm

Semantik

In einem experimentellen Rahmenschuf Nikolaus A. Nessler eine Werkgruppe mit semantischem Bezug. Auf gewöhnlichen Pappkartons, deren Oberflächen Nessler zartpastellig gestaltet hat, wurden Buchstaben herausgeschnitten, die jeweils ein Wort ergeben. Kleine Worte, die als Adverbien der Zeit, des Ortes und als Partikel bestimmt werden können, und die – ohne syntaktische Einbindung – eine Totalität entfalten.

IMMER, NIE, JETZT, HIER, JA und ALLES bilden im Zusammenspiel ein Konglomerat der paradigmatischen Bedeutungserweiterung. Ein poetisches Verfahren der Kombination einzelner Worte als kleinste Entitäten, die nun nicht, wie bei lyrischen Texten, eine vom Kunstschaffenden festgelegte Abfolge haben, kommt hier zum Tragen. Die sanfte Marmorierung der „Wortbehälter“ verleiht den Objekten eine ironische Monumentalität. Das Adverb JETZT scheint den Abschluss des frei kombinierbaren Wortkonstrukts darzustellen, da es mit einem Punkt abschließt. Wie bei einem Puzzle- oder Scrabblespiel stehen diese Wortkartons nebeneinander. Die vom Künstler gewählte Anordnung könnte jedoch auch eine völlig andere sein. Es steht dem Betrachter frei, die Absolutheit dieser Worte, die sowohl im alltäglichen Sprachgebrauch als auch beim vorliegenden Kunstobjekt so bescheiden daher kommen, auf sich wirken zu lassen. Die Kartons suggerieren einen Inhalt, der jedoch ein rein ideeller sein muss – oder doch nicht? Die Redewendung „etwas mit Inhalt füllen“ erfährt hier eine haptisch-visuelle Übertragung.



ALLES, 2010, Wellpappe, Papier, Tempera, Acryl, Lichtquelle auf Sperrholzbasis; 59 x 39,2 x 15,4 cm



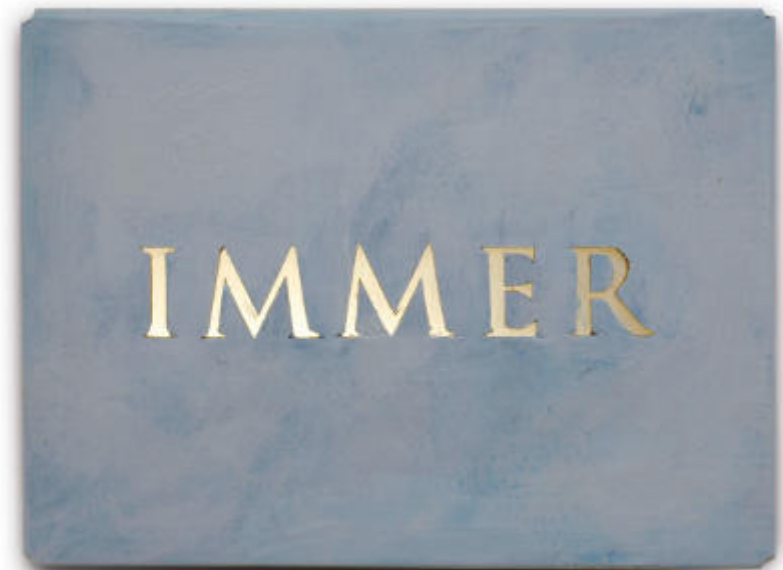
HIER, 2010, Wellpappe, Papier, Tempera, Acryl, Lichtquelle auf Sperrholzbasis; 39,5 x 29,5 x 10 cm



NIE, 2010, Wellpappe, Papier, Tempera, Acryl, Lichtquelle auf Sperrholzbasis; 39 x 29,2 x 10,2 cm



JETZT, 2010, Wellpappe, Papier, Tempera, Acryl, Lichtquelle auf Sperrholzbasis; 39 x 29,4 x 10 cm



IMMER, 2010, Wellpappe, Papier, Tempera, Acryl, Lichtquelle auf Sperrholzbasis; 39,6 x 29,5 x 10,1 cm

Arbeiten auf Karton und Buchkörper

Kleinformatige Arbeiten,

Acryl auf Karton

Ähnlich wie bei den Diafilm-Serien wendet Nikolaus A. Nessler bei seinen kleinformatigen Werken auf Karton die Technik des Kratzens und damit des Enthüllens unterer Schichten des Bildträgers im Schaffensprozess an. Eine Vielzahl dieser Arbeiten mit Acrylfarbe ist in den 1990er Jahren entstanden. Auf dunkelblauem und burgunderrotem Grund sind grobe Auskratzen angebracht, die figurative und abstrakte Elemente enthalten. Einige der Werke wie „Flugversuch“ und „Einfließen“ zeigen einen graphisch gestalteten Raum, während „Vor dem Berg liegen“ eine Landschaft andeutet und „Queued“ lediglich mit Figurenpersonal auskommt. Nur in wenigen Fällen, wie bei „Appearance“, verwendet der Künstler unbemalte Farbflächen als zusätzliches Kompositionselement. Auf der Oberflächenstruktur des Acryls sind noch die Pinselstriche erkennbar. Sie ist matt, die Einritzungen erscheinen gewalttätig; an vielen Stellen sind Farbpartikel durch die Einwirkung des Kratzinstruments weggebrochen. All diese Arbeiten haben gemein, dass sie puristisch daherkommen – die Bildwerke sind auf die Linie reduziert. Deren Rohheit in Bearbeitung im Zusammenspiel mit den konzentrierten Linien, Ecken und Schwüngen macht den besonderen Reiz dieser Kleinarbeiten aus.



Nachtschwimmer, 1995, Acryl auf Karton; 15,5 x 10,2 cm



Queued, 1995, Acryl auf Karton; 15,5 x 10,2 cm



Rückwende ohne Sicht, 1995, Acryl auf Karton ; 15,5 x 10,2 cm



Rausch, 1995, Acryl auf Karton; 15,5 x 10,2 cm



The Victim is the Sacrifice, 1995, Acryl auf Karton ; 15,5 x 10,2 cm



Appearance, 1999, Acryl auf Karton; 15 x 9,9 cm



Auf der Wand gehen, 1999, Acryl auf Karton; 15 x 9,9 cm



Aus dem Raum, 1999, Acryl auf Karton; 15 x 9,9 cm



Dreifalt, 1999, Acryl auf Karton; 15 x 9,9 cm



Einfließen (Schlange), 1999, Acryl auf Karton; 15 x 9,9 cm



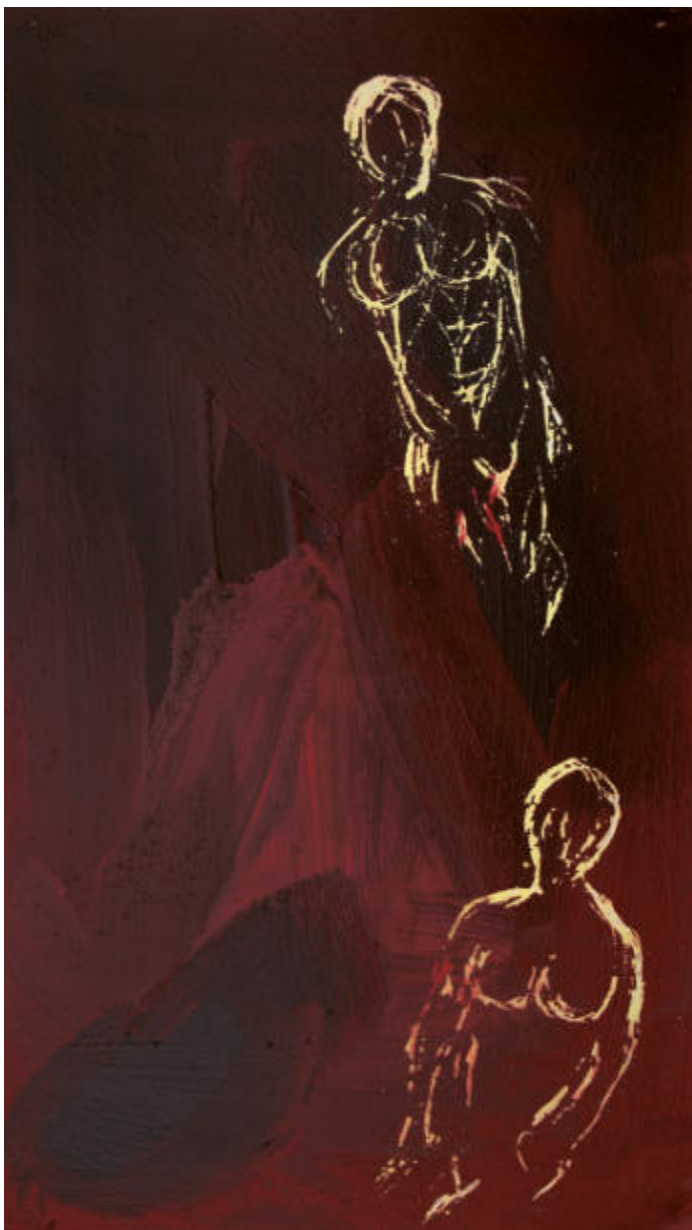
Flugversuch, 1999, Acryl auf Karton; 15 x 9,9 cm



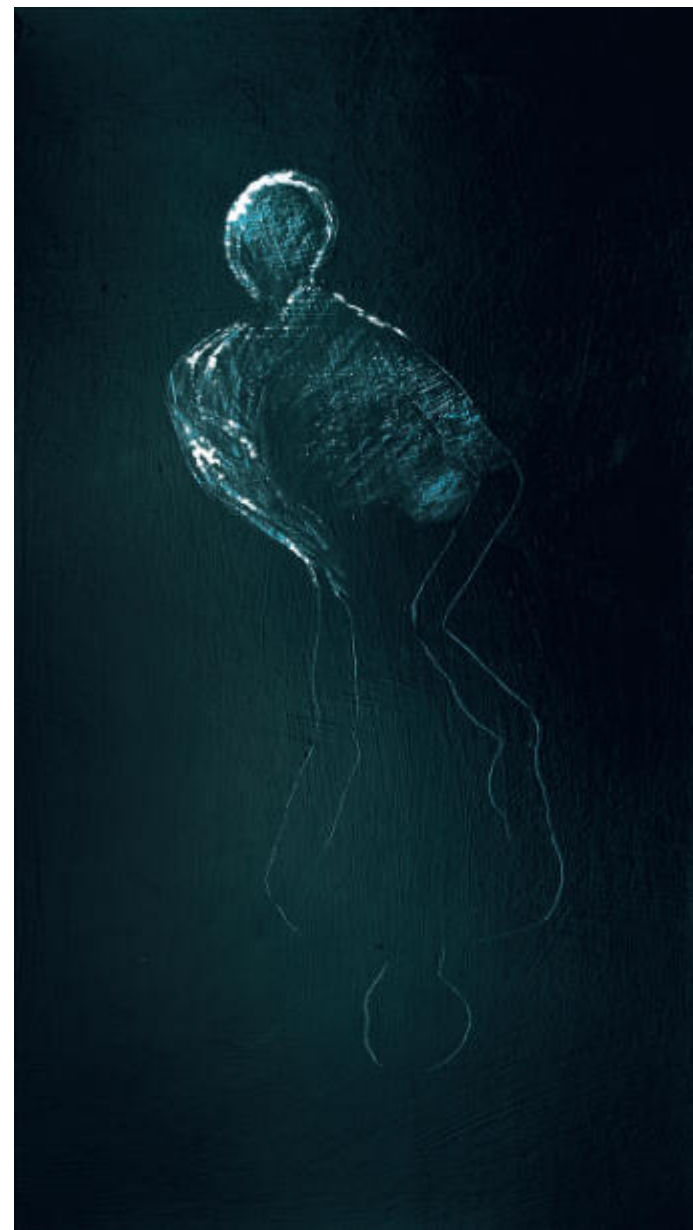
Aufgestanden, 2001,
Acryl auf Karton, 30 x 54 cm



Bersten, 2001,
Acryl auf Karton, 30 x 54 cm



Zwei am Feuer, 2001,
Acryl auf Karton, 30 x 54 cm



Spiegel, 2001,
Acryl auf Karton, 30 x 54 cm



Arbeiten auf Papier

Light in Space

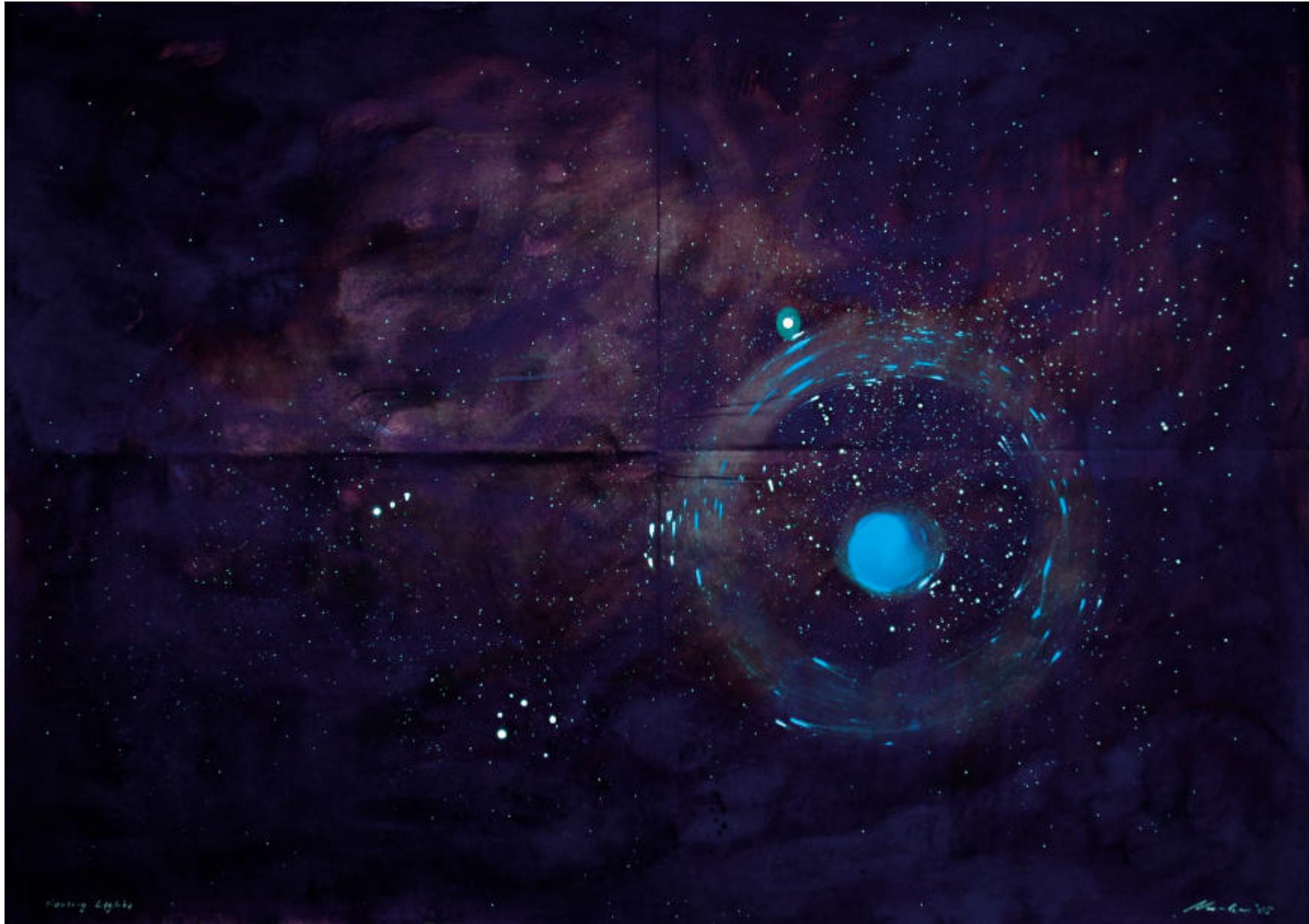
Wir schauen in den nächtlichen Himmel und staunen über unzählige leuchtende Sterne, die ihr Licht aussenden. Jedem ist das Gefühl von Erhabenheit und Sehnsucht bekannt, das sich bei diesem Anblick einstellt. Daran wird der Betrachter bei Nikolaus A. Nesslers Serie „Light in Space“ erinnert. Die erstaunliche illusionistische Qualität der Werke wird durch ein originelle Wahl des Arbeitsmaterials hervorgerufen. Der Künstler hat diese Arbeiten auf Zeitungspapier gemalt. Die Auswahl der Bögen hat er nicht ganz dem Zufall überlassen: Die darauf befindlichen Informationen mussten ihn auf irgendeine Weise ansprechen. Das dünne Papier ist nicht nur bekanntermaßen saugfähig, sondern erweist sich auch als geeigneter Bildgrund für den Blick ins Firmament.

Light in Space II., 2008, Öl und Kunstharzlack auf Zeitungspapier, 78 x 57 cm





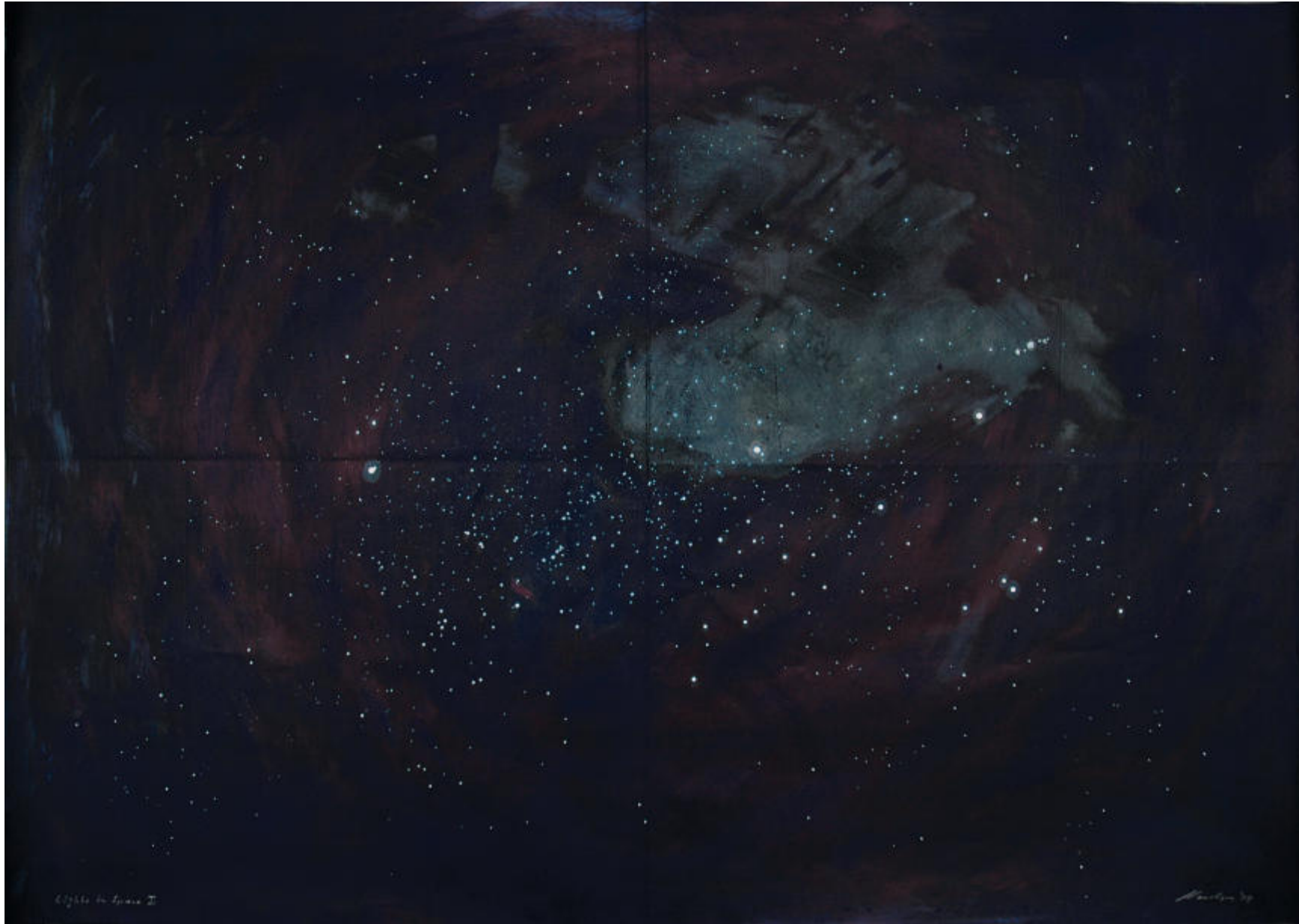
Turning Light in Space,
2008, Öl und Kunstharzlack auf
Zeitungspapier, 78 x 57 cm



Moving Lights,
2008, Öl und
Kunstharzlack auf
Zeitungspapier,
78 x 57 cm



Far Lights, 2008,
Öl und Kunstharzlack auf
Zeitungspapier, 78 x 57 cm



Light in Space I.,
2008, Öl und Kunstharzlack
auf Zeitungspapier, 78 x 57 cm

Ausstellungen

2010 PHENOMENA, Galerie Draheim, Wiesbaden
 2009 EMBRACING THE LIGHT, Studierendenhaus der Goethe Universität, Frankfurt am Main
 2009 STARKE STRÖMUNGEN, Schlossgalerie Laubach
 2008 SCHWEIZER No 9, (G) mit Elisabeth Dorazio und Max Pauer, Frankfurt am Main
 2008 TWILIGHT, Luminale 03, Frankfurt am Main
 2006 SIGNS FOR RHEIN-MAIN, Luminale, Frankfurt a. M.
 2006 Stadt Licht Kunst, Usingen
 2005 LICHTUNGEN, St. Lioba, Bad Liebenzell
 2004 FLAGTRACK, Luminale 02, Frankfurt am Main
 2004 OFFCOURSE, (G) Klingspormuseum, Offenbach
 2003 IMMER IST EWIG, Kunsthaus Wiesbaden
 2003 ROAMING IN COLORS, Testbetrieb, U-Bahnstation Merianplatz, Frankfurt am Main
 2003 FREUDENHAUS, Kunstverein Viernheim
 2001 & ETWAS ANDERES, (G) Galerie Hafemann, Wiesbaden
 2000 DAS LÄCHEL DER ENGEL, Villa Aichele, Städtische Galerie Lörrach
 1999 ENORMOUS RESERVOIRS OF ENERGY II, Galerie Guillaume Daeppen, Basel
 1999 DINNER, DTP-Akademie, Neue Isenburg
 1998 ENORMOUS RESERVOIRS OF ENERGY I, Kunstverein Hasselbach, (K)
 1997 DEPOT 6., Marielies-Hess-Stiftung, Frankfurt am Main
 1996 NATUR?, Bundeskunst- & Ausstellungshalle, Bonn (K)
 1996 FAR OUT/ DEPOT 5., Lystasavn Foroya, Torshavn, Färöer
 1996 LICHT IM SCHATTEN, Benefiz-Ausstellung + Versteigerung, Deichtorhallen, Hamburg
 1995 DEPOT 4., Axon Cable, Montmirail, Frankreich (K)
 1995 LA FOLIE DU VOIR, Galerie Daeppen, Basel
 1995 THE VICTIM IS THE SACRIFICE, Fredsskulptur, Fjerritslev, Dänemark (K)



1995 KENTAUREN RAUM (DEPOT), Fredsskulptur, Skagen, Dänemark (K)
 1994 ARTE AMAZONAS (G), Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
 1994 DEPOT 3., Art Cologne, Köln
 1993 KLIMA GLOBAL, Staatliche Kunsthalle Berlin; Pentagon, Dresden (K)
 1993 DEPOT 2., Palais Attems, Steirischer Herbst, Graz
 1993 DEPOT 1., Conjunto Nacional, Forum de Artes Visuais, Brasília
 1992 ARTE AMAZONAS (G), Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro + Museu de Arte Brasília (K)
 1992 MEDIUM ZEICHNUNG, (G), Jahrhunderthalle Höchst, Frankfurter Kunstverein (K)
 1992 GROSSELÜGEN, KLEINE FLIEGEN, Galerie Daeppen, Basel
 1991 A MEIO CAMINHO, ONOMADE, Galeria Guaira, Curitiba
 1991 A TABLE, Galerie Daeppen, Basel
 1990 AXIS, mit Evandro Salles, Galeria Athos Bulcao, Brasília
 1990 ANDERE ORTE, Oktogon II, (G), Museum Wiesbaden
 1988 JUNGE FRANKFURTER KÜNSTLER, ARBEITEN AUF PAPIER, ERINNERUNG; Galerie Daeppen, Frankfurt am Main
 1987 ****, (G), Philipshaus, Frankfurt am Main
 1984 NEKROVISION- DIE FAHRT INS BLAUE, Frankfurt Feste, Alte Oper, Frankfurt am Main

(K) = Katalog (G) = Gruppenausstellung

Desires - About my ideas, for English readers

My art deals heavily with light. When I paint, I use it conventionally, like painters have always done.

In many of my creations I use electric light in different ways, projectors or just light bulbs. I started with black film strips and slides, scratching drawings on the surface and showing the images with a projector. That presented me with challenges due to the technical and creative impact of constructing and enlarging something that has started as a very volatile concept in my thoughts, and is brought out onto the slide as the illuminated drawing and the reflection of light on a wall. When I work on slides, I metaphorically enter the darkness, discovering something unconscious before it becomes visible. For me, this is one of the strongest impacts of art. All the spaces I use to show these drawings are turned into a kind of universe, which is exciting to see. The latest drawings I did in a similar style symbolise the most indispensable things in life, such as human relations, roots of tradition, language and communication. A place where one can stay whenever he wants (home), food of course, an idea of beauty, power and some other phenomena.

When I was living in Brazil, I visited São Paulo. I was fascinated by this huge city, the narrow structure of buildings and the crowding of people, the immeasurable dimension of the settlements. The agglomeration of structures and the organisation of society impressed me tremendously. The second time I was in São Paulo I hired a camera operator for some time from the top of a tower in the city centre at dawn. I wanted to see how the structure evolves. I saw something that reminded me of my slide drawings.

Here we are now, living in a kind of gothic structure. The strength of mankind is always shown in the centre of the cities. All civilisations do this. Today, it seems that we are constructing a kind of cathedral, much bigger than all magnificent cathedrals ever built. We are erecting columns into the sky, settle around them and disperse the population further afield. From many locations people try to get to the centre, climbing as high as possible with the highest of expectations and wishes. I see all these desires and longings as a real construction, solid like a pyramid.