

The background of the cover is a light gray. A large, off-white rectangular area is positioned in the upper right. Overlaid on this and the gray background are numerous thin, rectangular strips of paper or fabric. These strips are cut at various angles and feature a complex, pixelated pattern of colors including red, orange, yellow, black, and white. They appear to be floating or falling, creating a sense of dynamic movement.

CHRISTOPH TANNERT

NEW

GERMAN

PAINTING



PRESTEL

**NEUE
DEUTSCHE MALEREI**

**NEW
GERMAN
PAINTING**

The Publisher would like to thank all artists, galleries, museums and collectors for allowing their works to be reproduced in this volume and for generously providing pictorial material. For photographic credits: please see p. 255.

The Library of Congress Cataloguing-in-Publication data is available; British Library Cataloguing-in-Publication Data: a catalogue record for this book is available from the British Library; Deutsche Bibliothek holds a record of this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographical data can be found under:
<http://dnb.ddb.de>

© Prestel Verlag, Munich · Berlin · London · New York, 2006
© for the works illustrated by the artists, their heirs or assigns, with the exception of the following: Pablo Alonso, Joseph Beuys, Norbert Bisky, Tatjana Doll, Sven Drühl, Hartwig Ebersbach, Martin Eder, Tim Eitel, Lutz Friedel, Moritz Götze, Katharina Grosse, Bernhard Heisig, Anton Henning, Johannes Kahrs, Antje Majewski, Bernhard Martin, Wolfgang Mattheuer, Carsten Nicolai, Neo Rauch, Arno Rink, Dierk Schmidt, David Schnell, Dirk Skreber, Matthias Weischer, by VG Bild-Kunst, Bonn 2006.

Prestel Verlag
Königinstrasse 9
80539 Munich
Tel. ++49 (0)89 38 17 09-0
Fax ++49 (0)89 38 17 09-35
www.prestel.de

Prestel Publishing Ltd., 4
Bloomsbury Place
London WC1A 2QA
Tel. ++44 (0)20 7323-5004
Fax ++44 (0)20 7636-8004

Prestel Publishing
900 Broadway, Suite 603
New York, NY 10003
Tel. +1 (212) 995-2720
Fax +1 (212) 995-2733
www.prestel.com

Project Management

Eckhard Hollmann

Editorial Direction

Eckhard Hollmann, Anne Schroer

Editorial Assistance

Sophie Kowall

German texts translated into

English by Robert McInnes,
Vienna

English texts translated into

German by Nikolaus G. Schneider,
Berlin

English texts copy-edited by
Christopher Wynne

Design and cover

Ilja Sallacz, agentur Liquid,
Augsburg

Layout and production

Saskia Helena Kruse | kruse2,
Munich

Origination

Reproline Mediateam GmbH &
Co. KG, Munich

Printing and binding

Passavia Druckservice GmbH,
Passau

Paper

Luxosamtoffset 150 g/qm

Fonts

Foundry Gridnik and Decorated

Printed in Germany on acid-free
paper

ISBN 3-7913-3666-5
ISBN 978-3-7913-3666-4

INHALT / CONTENTS

CHRISTOPH TANNERT

VON DER WIDERBORSTIGKEIT DER MALEREI

ON THE WILFULNESS OF PAINTING.....4

GRAHAM BADER

DEUTSCHE FARBE. AMERIKANISCHE AUGEN. EINE GLOBALE GEGENWART

GERMAN PAINT, AMERICAN EYES, A GLOBAL PRESENT.....50

DIE KÜNSTLER / THE ARTISTS.....66

ANHANG / APPENDIX

LITERATURE · PHOTO CREDITS.....253

»IN DER MALEREI UNSERER TAGE WIRD DIE ZEIT ANGEHALTEN, DIE STOPPTASTE GEDRÜCKT.
ES HANDELT SICH UM DAS GEGENTEIL VON MOVE, DIE RÜCKSEITE DES RAVE, UM EIN PLÄDOYER
FÜR DIE UNTERBRECHUNG, EINE ENTKOPPELUNG VOM BUMM-BUMM!« CHRISTOPH TANNERT

"INDEED, ONE IS STRUCK BY AMERICAN VIEWERS' DESCRIPTIONS OF SO MUCH NEW GERMAN
PAINTING AS PRECISELY REGENERATIVE, AS FINDING NEW POSSIBILITIES AND MEANS IN STYLES
THAT HAD LONG APPEARED EXHAUSTED." GRAHAM BADER

**NEUE
DEUTSCHE MALEREI**

**NEW
GERMAN
PAINTING**

INHALT / CONTENTS

CHRISTOPH TANNERT

VON DER WIDERBORSTIGKEIT DER MALEREI

ON THE WILFULNESS OF PAINTING.....4

GRAHAM BADER

DEUTSCHE FARBE. AMERIKANISCHE AUGEN. EINE GLOBALE GEGENWART

GERMAN PAINT, AMERICAN EYES, A GLOBAL PRESENT.....50

DIE KÜNSTLER / THE ARTISTS.....66

ANHANG / APPENDIX

LITERATURE · PHOTO CREDITS.....253

»IN DER MALEREI UNSERER TAGE WIRD DIE ZEIT ANGEHALTEN, DIE STOPPTASTE GEDRÜCKT.
ES HANDELT SICH UM DAS GEGENTEIL VON MOVE, DIE RÜCKSEITE DES RAVE, UM EIN PLÄDOYER
FÜR DIE UNTERBRECHUNG, EINE ENTKOPPELUNG VOM BUMM-BUMM!« CHRISTOPH TANNERT

"INDEED, ONE IS STRUCK BY AMERICAN VIEWERS' DESCRIPTIONS OF SO MUCH NEW GERMAN
PAINTING AS PRECISELY REGENERATIVE, AS FINDING NEW POSSIBILITIES AND MEANS IN STYLES
THAT HAD LONG APPEARED EXHAUSTED." GRAHAM BADER

Herausgegeben von

Edited by

CHRISTOPH TANNERT

NEW GERMAN PAINTING

REMIX

Mit Beiträgen von

With contributions by

JENS ASTHOFF

GRAHAM BADER

PETER HERBSTREUTH

CHRISTOPH TANNERT

GERRIT VERMEIREN

PRESTEL

MUNICH • BERLIN • LONDON • NEW YORK

CHRISTOPH TANNERT

VON DER WIDERBORSTIGKEIT DER MALEREI

ON THE WILFULNESS OF PAINTING

ÜBERGEWICHT DER MEDIALEN BILDER

Die Gegenwart ist konditioniert durch Bilder von, über und für die Realität. Kino, Printmedien, Werbung, Fotografie, Video, computergenerierte Bild- und Raumbehauptungen schaffen Tatsachen und definieren, was ist. Sie haben schon lange die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit mannigfach perforiert. Wir kennen ihre Manipulationsmöglichkeiten, ihre Tricks und Überwältigungstaktiken. Generell können Bilder heute kein Abbild einer real oder wahr zu definierenden Situation mehr sein, sondern sind von allen möglichen Visualisierungen, Bildinformationen, Darstellungsversionen der Medien und Kunst gezeichnete Bild-Cluster, Kompilationen von Bildern gleichsam. Es gibt keine Erfahrung von Landschaft, keine Soundrezeption, keine Wahrnehmung mehr, ohne die von der Informationsgesellschaft realisierte Gleichzeitigkeit (und Verfügbarkeit) allen Wissens, aller Bilder, aller Orte und Zeiten. Angesichts des Übergewichts der medialen Bilder in einer durch diese definierte Realität kann aber vielleicht gerade die Malerei einen Part im Spiel der Bildkonstruktionen übernehmen, der es ohne Sentimentalität, Rückwärtsgewandtheit oder gehirnvernebelnde Gegenweltsvorstellungen gelingen mag, zeitgenössische Qualitäten des Bildes zu formulieren? Oder hat Richard Kriesche mit seinem anlässlich der documenta 6 (1977) für das ZDF produzierten Video »Malerei deckt zu - Kunst deckt auf« nachträglich doch Recht?

THE PREDOMINANCE OF MEDIA IMAGES

Our present time is conditioned by images of, about and for reality. The cinema, print media, advertising, photography, video, computer-generated assertions of image and space create facts and define what exists. They have long perforated the borders between fiction and reality in manifold ways. We recognize their possibilities for manipulation, their tricks and the tactics used to overwhelm us. In general, images today can no longer be seen as being the reproduction of a situation which can be defined as real or true but, of all possible visualisations and information, representations of image-clusters from the media and art, compilations of images, in a manner of speaking. It is no longer possible to experience the landscape, encounter sound, to perceive anything without the simultaneousness



Die Protagonisten der Malerei unseres Jahrzehnts sind weder Bilderstürmer noch hecheln sie der Bilder-Überfluss-Produktion hinterher. Ihre Bilder sind in Kenntnisnahme des medialen Bilderflusses entstanden, aber nicht dessen ästhetische Folge. Es sind Stau-Stufen des Verfließens in Spurenlosigkeit.

Der mediale Bilderfluss verschlingt Images indem er sie produziert. Der mediale Bilderfluss blockiert die Seherfahrung. In der Malerei unserer Tage wird das Bildverschwinden unterbrochen, Zeit angehalten, die Stop-taste gedrückt. Es handelt sich um das Gegenteil von Move, die Rückseite des Rave, um ein Pladoyer für die Unterbrechung, maximal um Zeitlupe. Das ist nicht die National-Tapete zur WM-Seeligkeit und der Berliner Love Parade (Abb.1), sondern eine Entkoppelung vom Bumm-Bumm. Wer trotzdem meint, in diesen malerischen Facetten lediglich den Eierkuchen als Weltgrund entdecken zu können, weil er nicht nach dem fragt, was bildspezifisch interessant ist, sondern nur nach Metatexten forscht - der wird sich wundern, dass diesen Bildern die Quadratmeterzahl und der Bombast der 80er Jahre fehlen und dass sie mikroanalytischer gestrickt sind als manch artistisches Theoriesampling. Wenn sich mehr oder weniger entzifferbare Gegenstände aus der Farbe heraus Schälen, dann spielen sie gern mit der Erinnerung an die Geschichte der gemalten Bilder. Strenge, Strukturbewusstsein und ein abgeklärter Gefühlshaushalt bestimmen die Kompositionsschemata. Es sind Bilder eines emotionsgedrosselten Realismus, der relativ neutral, aber nicht apolitisch wirkt.

BLICK ZURÜCK

Nachdem sie so richtig durchgestartet sind, die jungen deutschen Malerinnen und Maler als Farbtupfer im internationalen Kunstbetrieb, immer auf der Hut, im Diskurs um Repräsentation im Sinne eines Kulturprogramms der nachwendezeitlichen »nationalen Einheit« nicht verwurstet zu werden, haben viele von ihnen neben ihren natürlichen Konkurrenten auf diesen Seiten Platz gefunden. Das Buch will eine Vorstellung von dem geben, was die internationale Kunstwelt derzeit als Deutschlands Exportschlager ansieht, subjektive Auswahlkriterien und den Mut zur Lücke vorausgesetzt.

Dabei sind auch die, die gar nicht mehr so »neu« und längst durchgesetzt sind und auch jene, die neben der

(and availability) of all knowledge, all images, all locations and times which the information society has made possible. Faced with the predominance of media images in a reality defined in this way, is there a possibility that precisely painting could take on a role in this game of image construction which would make it successful in formulating the contemporary quality of the image without resorting to sentimentality, looking backwards or ideas of an alternative world which befuddle the brain? Or, in retrospect, was Richard Kriesche right in the documentary he produced for the German television station ZDF on the occasion of the documenta 6 (1977) "Painting Conceals—Art Reveals"?

.....

The painting protagonists of our decade are neither iconoclasts nor are they panting after the production of an excess of images. Their paintings have been produced paying attention to the flood of media images but not their aesthetic consequences. They form a barrage against passing without a trace.

.....

The flow of media images devours them by producing them. The flow of media images blocks the experience of seeing. Today's painting has interrupted the disappearance of images, has brought time to a halt, pressed the stop button. It is the opposite of move, the reverse of rave, it is a plea for interruption, or for slow motion at least. It is not the wallpaper of the nation of the Berlin LOVE PARADE (fig.1) but a detachment from boom-boom. Those who think that, in spite of this, all they are able to discover in these artistic features is a pancake as the basis of the world because they do not question what is the specifically interesting aspect of the painting, but just search for metatexts—will be surprised that these pictures lack the number of square metres and bombast of the 1980s and that they are woven more micro-analytically than many samplings of artistic theory.

When more or less decipherable objects peel themselves out of the colour, they enjoy playing with reminiscences from the history of painted pictures. Severity, a feeling for structure, a serene emotional balance—all these determine the compositional scheme. These are pictures of an emotionally curbed realism, which appears to be relatively neutral without being apolitical.

.....

Malerei in weiteren Rollen, etwa als Skulpteure, Soundtünftler oder Szenographen auftreten und nicht so recht passen wollen ins Spektrum des New German Painting. Fast alle haben sich bereits über die Landesgrenzen hinaus einen Namen gemacht oder sind zumindest ein Geheimtip. Eine nicht unbedeutende Zahl von Werken befindet sich in privaten Kunstsammlungen, verteilt rund um den Globus.

Ein Buch mit dem Titel »New German Painting« muss also in dieser Situation irgendwie obsessiv vereinnahmend, keinesfalls objektiv und natürlich »retro« sein – ein Nachschlagewerk für Liebhaber und Adoranten. Der Leser wird in die Lage versetzt, Bilder und Ereignisse rückblickend an sich vorbeiziehen zu sehen – im Sinne von New German Painting – revisited. Damit soll weder das, was sich bereits allgemeiner Beliebtheit erfreut, weil es malerische Klasse hat, aufgewärmt (qualitätsbewusste Positionen ankern immer außerhalb der Zeitachse), noch ein vermeintlich »neuer Trend« als etwas »Unverhofftes« durch programmatische Behauptungen festgenagelt werden. Denn nichts verliert schneller seine Attraktion als das aufgeschminkte Neue, das im Zuge der Ehrung seine besten Tage bereits im Rückspiegel sieht. Dass sich nichts anderes als das »Ende« in der Luft kringelt, sah Neo Rauch bereits 1998 in seinem Bild **Akademie im Wald** kommen.

Scout-Projekte und Blockbuster-Malereiausstellungen mit aufstrebender (manchmal nicht mehr ganz so junger) Kunst aus Deutschland in der ganzen Welt, Huldigungen an die Malerei bis weit hinein in die deutsche Provinz, von der Städtischen Galerie Delmenhorst bis in die Kunsthalle Luckenwalde¹, außerdem ziegelsteindicke Publikationen mit Titeln wie »Painting on the Move« (2002), »Art Now« (2002), »Vitamin P. New Perspectives in Painting« (2002) oder »The Triumph of Painting« (2005)², dazu etwa die aufmerksamkeitsheischenden Präsentationen der Sammlungen Rubell, Scharpff, Goetz und Falckenberg haben Kunstliebhaber und Fachleute in einen Schlagabtausch gelockt, in dem nach wie vor gestritten wird über »Revolte oder Restauration«.³

2003 war ein Jahr reicher Ernte auf dem Feld der Malerei und ein Paukenschlag für Frankfurts Kunstszene. Mit den Ausstellungen **deutschemalereizweitausenddrei** im Frankfurter Kunstverein, **Lieber Maler, male mir** in der

A LOOK BACKWARDS

After they really took off, the young German painters, who had become flashes of colour in the international art business, always managed to keep up their guard at not being ground through the mill in the discourse on representation, in the sense of the "national unity" cultural programme following the fall of Communism. Many of them have now found a place on these pages alongside their natural competitors. The main objective of this book is to give an impression of what the international art world regards as Germany's export hit—using subjective selection criteria and having the courage to leave some gaps.

We have also included those who are really not so "new" and have long asserted themselves alongside those who are active not only as painters but also as sculptors, who tinker with sound or are stage designers and who do not really seem to fit within the spectrum of "New German Painting". Almost all have made names for themselves going beyond national borders, or are seen as hot tips. A not unimportant number of their works can be found in private art collections throughout the world.

A book with the title "New German Painting" will therefore appear to be somehow obsessively monopolizing, not at all objective and, of course, "retro"—a reference work for connoisseurs and the adoring. The reader will be given the possibility of having pictures and events flow past him in retrospect—revisited, in the sense of New German Painting. It is not intended to rehash that which has already received general recognition because of its artistic quality (positions with a sense of quality always find their harbour outside of any timeframe), nor to nail down a supposed "new trend" as something "unexpected" through a series of programmatic contentions. Nothing loses its attractiveness quicker than the "prettified" new, that in the flow of being honoured already sees its best days in the rear-view mirror. That is nothing more than "The End" written in the air, which Neo Rauch already saw approaching in his 1998 painting **Academy in the Woods**.

Scout projects and blockbuster painting exhibitions with up-and-coming (sometimes not quite so young) German art throughout the world, homage to painting stretching deep into the German provinces from the Municipal Gallery in Delmenhorst to the Luckenwalde Art Gallery¹, as well as publications, some thick as bricks, with titles like

2 **Stephan Melz**.....
Luft anhalten/Holding One's Breath...
Oil on wood · 2003.....
57 x 43 cm.....
Collection Dorothea Strauss.....
Courtesy Thomas Rehbein Galerie,
Cologne; Galerie Martina Detterer,
Frankfurt.....



Frankfurter Schirn, **Painting on the Roof** im Städtischen Museum Abteiberg und **Painting Picture** im Kunstmuseum Wolfsburg waren vier ernstzunehmende und in höchsten Tönen von den deutschen und internationalen Feuilletons rezensierte Ausstellungen in Deutschland zu sehen, die, da war sich die Kunstkritik erstaunlich einig, als fruchtbare Bestandsaufnahmen zeitgenössischer Malerei gewertet werden können, gerade auch, weil, wie im Fall von **Lieber Maler, male mir**, vergleichende, schwerpunktmäßig angloamerikanische Blickverbindungen hergestellt und, wie in **Painting Pictures** der Wettstreit zwischen Malerei und Fotografie thematisiert wurde.⁴

Nicolaus Schafhausens Konzept für **deutschemalerei-zweitausendddrei** feierte Florian Illies im »Spiegel« hymnisch als »Wendepunkt« und »historisch« sowie in der »Bandbreite der Ausdrucksformen... berauschend«. Den Frankfurter Kunstverein empfahl er dem Publikum für die Dauer der Show als »nationale Bildungsanstalt« und »Frankfurter Schule des neuen Sehens«.⁵

Erinnert man sich der ausgestellten Werke, ging es sowohl darum, gegen das System zu stänkern als auch ein Stück weit von den manchmal müden Witzen des Systems Kippenberger oder vom Erbe Polkes und Richters wegzukommen (Abb.2/3/4). Ein Muskelspiel, das die Gegner nicht wirklich interessierte. Vielleicht ein gutes Ventil, um Sehnsüchte wie auch Groll zwischen die Bilderrahmen zu packen. Mehr nicht. Es ist interessant, die Ausstellung mit der vom Gestus her ganz auf honigsüße Melancholie gepolten Schau **Die Jugend von heute** vom Frühjahr dieses Jahres in der Frankfurter Schirn zu vergleichen, für die Katalogautorin Mercedes Bunz, Herausgeberin des Magazins »de:bug«, das Fazit zog: »Rebellion war gestern«⁶. Insofern steht **deutschemalerei-zweitausendddrei** in ganz anderem Licht da und es erweist sich, dass die Malerei von vor ein paar Jahren drängerischer und wissender war als die neuerdings in Frankfurt offerierten jugendstiligen Künstlichkeiten der um 1980 geborenen Jahrgänge pathetisch Selbstüberhöher mit ihrem Hang zu schwellender Linie und verderblicher Mädchenblüte - worauf sie selbstverständlich ein natürliches Recht haben - bis hin zur aufgeschnittenen Pulsader. Wer über dreißig war, musste sich in **Die Jugend von heute** wirklich alt fühlen, sonst stimmte etwas nicht. Aber muss man, wenn etwas dermaßen trauerumflort, eyeliner-frisch und super naiv aussieht, es dann auch für einen authentischen Ausdruck

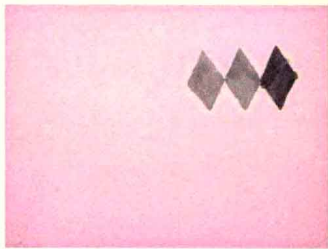
"Painting on the Move" (2002), "Art Now" (2002), "Vita-min P. New Perspectives in Painting" (2002) and "The Triumph of Painting" (2005)², in addition to the presentations of the attention-craving Rubell, Scharpff, Goetz, and Falckenberg collections, have drawn art lovers and specialists into a clash which is still arguing over "revolt or restoration".³

The year 2003 produced a rich harvest in the field of painting and a big bang in Frankfurt's artistic scene. With the exhibitions **deutschemalerei-zweitausendddrei** (germanpaintingtwothousandandthree) in the Frankfurt Kunstverein, **Lieber Maler, male mir** (Dear Painter, Paint Me) in the Frankfurt Schirn Art Gallery, **Painting on the Roof** in the Abteiberg Municipal Museum and **Painting Picture** in the Wolfsburg Art Museum, four serious shows, which received superlative critiques in the German and international press, were displayed in Germany. The art critics were surprisingly unanimous at seeing these as a productive stocktaking of modern painting, particularly because comparative, pictorial connections with an Anglo-American emphasis were created, as was the case with "Dear Painter, Paint Me", and because the contest between painting and photography, as in **Painting Pictures**, was thematicised.⁴

Nicolaus Schafhausen's concept for "deutschemalerei-zweitausendddrei" was eulogized by Florian Illies in the SPIEGEL and seen as being a "turning point" and "historical" as well as "intoxication... in the spectrum of its forms of expression". He recommended the Frankfurt Kunstverein to his readers as a "national educational establishment" and "Frankfurt school of seeing" for the run of the show.⁵ Looking back at the works exhibited, we see that the intention was both to grouse about the system and create a sense of distance to the sometimes stale jokes of the Kippenberg system and the inheritances of Polke and Richter (figs.2/3/4). It was a kind of muscle flexing which did not really interest the opponents and, possibly, a good outlet for packing both longings and resentment within the picture frames. It is interesting to compare this exhibition with the show "The Youth of Today" and its feelings of honey-sweet melancholy which was held in spring this year in the Frankfurt Schirn. The catalogue author Mercedes Bunz, editor of the "de:bug" magazine, came to the conclusion: "Rebellion was yesterday"⁶. In this context, "deutschemalerei-zweitausendddrei" can be seen in a com-



3 Yesim Akdeniz Graf.....
Bauhaus.....
Acrylic on canvas • 2002.....
260 x 290 cm.....
Private collection Wiesbaden.....
Courtesy Fons Welters Gallery.....



4 Sergej Jensen.....
I love the rights.....
Gouache and chlorine on linen • 2003.....
140 x 200 cm.....
Courtesy Galerie NEU, Berlin.....

5 **Thomas Helbig**.....
 Neues Leben/New Life.....
 Mixed media • 2005.....
 92 x 90 x 72 cm.....
 Sammlung Goetz, Munich.....
 Courtesy Galerie Guido W. Baudach,
 Berlin.....

halten, wovon auch immer? Diese Wahrheit endet im Leer-
 lauf, der von anachronistischen Ritualen bestimmt wird,
 die nicht auf Veränderung, sondern Erschöpfung von Ver-
 änderung aus sind. Jonathan Meese, ein Meister des fol-
 genschweren Auftritts, kritisiert denn auch den Zustand
 der Lähmung wie den Hang zur Verweigerung mit Vehe-
 menz: »Man kann sich als Künstler zurückziehen und
 verweigern, wenn es zum eigenen Naturell passt. Zu mir
 passt es nicht, ich kann mich nicht zügeln. Da bin ich wie
 ein störrisches Kind, ich will, dass etwas passiert.« Ent-
 täuscht stellt er fest: »Unter den 20jährigen gibt es, wenn
 überhaupt, nur noch simulierte Radikalitäten.« Den mo-
 ralischen Anspruch Meeses dokumentieren seine eigenen
 monumentalen Inszenierungen, für die er zuweilen Batail-
 lone von Negativfiguren aus der Geschichte saugt und sie
 dem Betrachter ins Blickfeld stößt. Dem Missverständnis,
 Meese zitiere die Namen totalitärer Herrscher, um sie der
 öffentlichen Bewusstseinsbildung anzuempfehlen, wider-
 spricht er mit der Klarstellung: »Stalin hat sich selbst
 dermaßen produziert, da können wir nicht mithalten. Hitler
 hat sich selbst mehr abgefeiert als jeder andere Mensch.
 Wir müssen diesen Figuren die Selbstneutralisation ge-
 statten. Ich will zeigen: Sie dürfen ihren Totentanz tanzen,
 aber in einer anderen Welt, dort sollen sie sich gegenseitig
 ausspielen. Mir geht es darum, sie in die Bedeutungslosig-
 keit zu entlassen.«⁷

AKZENTUIERUNG DES POLITISCHEN

Es ist schwerer geworden zu protestieren, seit die Pro-
 testierenden wissen, dass sie durch dieselben gesell-
 schaftlichen Strukturen geprägt werden, gegen die sie
 sich wenden. Jonathan Meese beispielsweise hat nach
 einer Dekade theorielastiger Kunst, in der er mit seiner
 kritischen Kompetenz weitgehend aktionistisch tätig war,
 eine Neuorientierung auf Malerei als selbst konstruier-
 tes paradoxales Modell, außerhalb der mikropolitischen
 Schranken der Kunstwelt gewagt (was seine Präsenz im
 Galerisystem, das kann nicht unter den Tisch fallen,
 wesentlich beförderte. Daniel Richter wird deutlicher:
 »Die meiste Kapitalismuskritik findet doch heute in Kunst-
 vereinen und Institutionen statt, die von Banken gefördert
 werden. Das ist lächerlich.«⁸

Eine nicht geringe Zahl von Künstlern setzt Zeichen durch
 eine auffällig zielgerichtete Desorientierung. Sie agieren
 im politischen Halbschatten, verankern ihre Experimente



pletely different light and proves that the painting of only a
 few years ago was much more burning and perceptive
 than the Jugendstil-like artificiality recently preferred in
 Frankfurt, produced by those born around 1980 with their
 histrionic excessiveness and tendency towards billowing
 lines and the perishable blossom of maidenhood—to
 which, of course, they have every right—even going as far
 as slashed wrists. Anyone over thirty must have felt really
 old in "The Youth of Today", or else something was just not
 right. But should one really assume that something that
 seems so veiled with sorrow, eyeliner fresh and super,
 naïve, is really an authentic expression—no matter of
 what?

This wisdom leads to a type of boredom characterized by
 anachronistic rituals, aimed not at change but at the col-
 lapse of change. Jonathan Meese, a master of the mo-
 mentous entrance, vehemently criticizes both the paralysis
 and the tendency towards demurral: "As an artist, one can
 withdraw and refuse if it suits one's own nature. It does-
 n't suit me, I can't rein myself in. There, I am like a stub-
 born child, I want something to happen." Disappointed, he
 identifies that: "Among 20 year olds, there exists only
 simulated radicalism—if it exists at all." Meese's moral
 attitude is documented in his own monumental productions
 in which he sometimes draws whole battalions of negative
 figures from history and thrusts them into the sight of
 the audience. Meese counters the misunderstanding that
 he quotes the names of totalitarian rulers in order to
 advocate them to his audience, with the clarification:

in changierenden Facetten, agieren subtil resonanzreich, doch wie hinter Milchglas, quasi aus dem Nebenzimmer heraus. Ihnen gilt Rauschen als Prinzip, das Auf- und Abswellen der Form nebenbei zu mild verwischten Konturen gebündelt. Nichts lässt sich wirklich greifen in diesen körperlich fühlbaren Vibrationen und doch treiben ihre alltagsbezüglichen Schroffheiten den Betrachter in ein langsam sich erheizendes Stimmungsbad, wie es in den Bildern und den mit außerordentlichem plastischen Empfinden verdichteten Skulpturen von Thomas Helbig der Fall ist (Abb.5/6). Weil er es darauf anlegt, Formgebung stets von Neuem als Prozess einer Pendelbewegung auszutesten, behauptet das Ungefähre seinen Platz zwischen Softtouch und Lärmkatharsis. Diese Werke sind nicht hart, sie sind weich, abstrakt - und deutungs offen. Das macht ihren Reiz aus. Sie haben etwas Quellendes, vergleichbar den Liedern der Hamburger Rockband »Blumfeld«, die das »Prinzip des Weicherwerdens« in gewisser Weise auf musikalischer Ebene verfolgen, ohne dass eine derartige Ausrichtung einen Verlust an Stärke, Authentizität und Protestbereitschaft bedeuten würde.⁹

André Butzers malerische Zumutungen (Abb.7) weisen ebenfalls in diese Richtung. Seit Jahren plädiert er in galeristischen Manövern wie **Todall** oder **Kommando Pfan-nenkuchen** (u. a. zusammen mit Björn Dahlem, Tine Furler, Thilo Heinzmann, Thomas Helbig, Andreas Hofer, Markus Selg und Thomas Zipp) für die malerische Aufweichung sämtlicher Härtegrade in Kunst und Gesellschaft. Mit Schlachtrufen wie »Grießbrei für alle« stellte er seine Gesinnung unter verschärften Bedingungen des artistischen Klassenkampfes unter Beweis.¹⁰ Seine malerische Haltung folgt dabei nicht dem alten ideologischen Freund-Feind-Schema, das oft reflexhaft bei einer Reihe von neexpressionistisch veranlagten deutschen Künstler-Machos hervorspringt, die unverrückbar in den 80er Jahren kleben. Butzer hat mit Heiterblick nach neuen Lösungen gesucht, etwa der des emotionalisierten Appells mit selbstironischem Impetus.

»New German Painting - remix« rückt in seiner Auswahl von Positionen vor dem Hintergrund von Mauerfall, Nach-wendezeit, Strukturwandel in Deutschland automatisch in Richtung einer Bestandsaufnahme unter dem »neuen Geist des Kapitalismus« und der »konnexionistischen Welt«¹¹, der von der malerischen Geste mal distanzierend, mal mehr oder weniger kritisch reflektierend, mal mitvoll-zogen, mal mitgetragen wurde.

"Stalin staged himself in such a way that we just can't match him. Hitler celebrated himself more than any other person. We have to allow these figures a form of self-neu-tralization. I want to show: They can perform their dance of death, but in another world, there they can play for each other. My aim is to discharge them into insignifi-cance."⁷

ACCENTUATION OF THE POLITICAL

Protest has become more difficult since those protesting have come to realize that they too have been formed by the same social structures they are fighting against. Jonathan Meese, for example, risked a new orientation on painting as a self-constructed paradoxical model removed from the micro-political borders of the art world which, following a decade of art weighed down by theory in which he, with his critical competence, was mainly active in action art—and this fact can not be completely ignored—greatly enhanced his presence in the gallery system. Daniel Richter is more concrete: "Today, the greatest criticism of capital-ism takes place in art societies and institutions which are supported by banks. This is ridiculous."⁸

A considerable number of artists have made their mark through a conspicuously targeted disorientation. They act in a political penumbra, anchor their experiments in oscil-lating facets, act in a subtly resonance-rich fashion, as if behind milk glass, almost as in an adjacent room. For them, murmuring is a principle, a swelling and subsiding of the form having been bundled up to create tenderly hazy



6 Thomas Helbig
Gemse/Chamois
Oil on canvas • 2005
80 x 60 cm
Soo Jin & Patrick Painter Collection,
Los Angeles
Courtesy Galerie Guido W. Baudach,
Berlin



7 André Butzer
Mirinda Disziplinar
Oil on canvas • 2006
250 x 200 cm
Courtesy Galerie Guido W. Baudach,
Berlin

Die Zeit ab dem Jahr 2000 mit all den großen und kleinen Solo- und Gruppen-Ausstellungen, die erstaunlicherweise das Gegenteil dessen zeigten, was gemeinhin in Bezug auf Politik und Gesellschaft mit »Reformstau« umschrieben wurde, ist dabei besonders fruchtbar auf dem Feld der Malerei. Auch weil sie geprägt wurde von der Auseinandersetzung um »Neokonservatismus« - und zwar dahingehend, dass den jungen Malerinnen und Malern kaum oder gar nicht zugetraut wurde, eine »kritische Funktion« für ihr Werk zu reklamieren. Manchen Spezialisten gleicht das Verhältnis von Malerei und Kritik dem von Feuer und Wasser. Wobei, und das zeigten bereits die Diskussionen der 90er Jahre, selbst für die Verfechter des Institutionskritischen völlig offen bleiben musste und auch sollte, von welchem kritischen Inhalt oder von welcher unterminierenden Strategie denn auszugehen sei angesichts der ständigen Gefahr, in die Falle des Reduktionismus zu geraten. Daniel Richter und Jonathan Meese bekannten sich offen zur notwendigen politischen Intervention durch Kunst. Andere Maler, etwa Eberhard Havekost, formulierten weniger lautstark, malten aber nicht weniger glaubhaft (Abb. 8). In dem Maße, in dem Maler ihre Werke poetischer, labyrinthischer, formaler anlegten, wurden sie zunehmend interessanter für den Kunstmarkt, der für eine zusätzliche Kontextentleerung sorgte.

Dierk Schmidt veröffentlicht 2005 in Buchform »SIEV-X - Zu einem Fall von verschärfter Flüchtlingspolitik«, einen Bildzyklus in drei Teilen.¹²

Sein Kunstkonzept, mit dem er ständig versucht, die Grenzen zwischen Institution und Kritik, institutioneller und außerinstitutioneller Kunstsphäre, »drin sein« und »draußen sein« als Künstler und als engagierter Bürger zu verschieben, findet letztendlich wie alle anderen Werke der



8 Eberhard Havekost.....
Patchwork, B05 • 2005.....
Oil on canvas, 160 x 160 cm.....
Courtesy Rubell Family Collection,
Miami and Galerie Gebr. Lehmann,
Dresden.....



9 Dierk Schmidt.....
Exhibition "Geiseln"/"Hostages" • 2003
Courtesy Galerie Ursula Walbröl,
Düsseldorf.....

contours. Nothing is really tangible in these physically perceptible vibrations, but their banal curtness drives the viewer into a slowly warming bath of feelings, as is the case with Thomas Helbig's paintings and his sculptures, with their exceptional three-dimensional feeling. (figs.5/6) Because his aim is to see giving shape always as a process of testing the movement of a pendulum, the approximate asserts its place between soft touch and the catharsis of noise. These works are not hard, they are soft—and open to interpretation. That it what makes them appealing. They produce a cascade of emotions comparable with the songs of the Hamburg rock band "Blumfeld" which, in a certain manner, pursues the "principle of becoming softer" on the musical level without losing strength, authenticity and the readiness to protest by taking this approach.⁹

André Butzer's painted audacities (fig.7) also point in this direction. For many years, he has made a case for the artistic softening of all degrees of hardness in art and society through his gallery actions such as **Todall** or **Commando Pancake** (some of them in collaboration with Björn Dahlem, Tine Furler, Thilo Heinzmann, Thomas Helbig, Andreas Hofer, Markus Selg and Thomas Zipp). His battle cries, like "Semolina for all", were a demonstration of his mindset under the intensified stipulations of the artistic class struggle.¹⁰ In this respect, his artistic position does not follow the old ideological friend-enemy scheme, which immediately springs to mind when dealing with a number of neo-expressionist German artistic machos stuck unshakeably in the 1980s. Butzer looks for new solutions in a cheerful manner—in an emotional appeal with a self-mocking impetus, for example.

"New German Painting—remix" with its selection of positions against the backdrop of the fall of the Berlin Wall, following the defeat of communism, the structural change in Germany, moves automatically towards a stocktaking under the aspect of the "new spirit of capitalism" and the "connexionist world"¹¹ sometimes more distanced from the artistic gesture, sometimes reflecting more or less critically on it, sometimes understanding it, sometimes being borne by it.

The period after 2000, with all the large and small solo and group exhibitions, which surprisingly showed the

Malerei auch seinen Platz im kunstinstitutionellen Rahmen. Was weder ein Argument gegen ein derartiges Vorgehen noch gegen diese Art der Kunstproduktion und schon gar kein Beweis für die Unmöglichkeit der kritischen Distanznahme ist. Im Gegenteil, damit zeigt sich maskenlos und schärfer als bisher die kapitalistische Tendenz der totalen Vereinnahmung durch die Kulturindustrie, die jeden kommunikativen Zusammenhang und jedes künstlerische Produkt, auch, weil sie selbst »Netz und Projekt« ist, wie wir von Luc Boltanski und Ève Chiapello wissen¹³, jedes institutionskritische Netzwerk umgarnt, sich einverleibt und im Einklang mit den neoliberalen Wertvorstellungen auf seinen Warencharakter zurückführt. Dierk Schmidts Abtasten der Möglichkeiten des Historienbildes des 19. Jahrhunderts unter malereigeschichtlichen wie zeitgenössischen Bezügen in Tangentialposition zur Generationsästhetik unseres Jahrzehnts brachte außerordentlich kraftvolle Bilder hervor (Abb. 9). Auf der Grenzlinie zwischen Darstellung und Abstraktion schmuggelte Schmidt völlig ungeniert und unironisch tagespolitische Inhalte ins Bild. Was anfänglich Zweifel und Abwägung gegenüber der künstlerischen Wahrheitssuche war, mündeten schlussendlich in bildrhetorische Virtuosität und nicht zu unterdrückendes Pathos. »Wo stehst Du mit Deiner Kunst, Kollege?«, fragte Jörg Immendorff auf einer Leinwand von 1973. Dierk Schmidt hat ihm nicht geantwortet, er hat die längst überfällige Distanz zu Immendorffs frühem Daherschwätzertum kunstpraktisch hergestellt.

GESCHICHTSBILDER

Nicht alles, was seit 1990 von den Jungen auf Leinwand verewigt wurde, hält dem kritischen Blick von heute stand. Doch will gegen das vielfach mit hämischem Unterton verbreitete Missverständnis, hier seien Zukurzgekommene, vom Leben und der Kunst Bestrafte, Neokonser-vative, zu medienreflexiver Sicht Unfähige am Zuge, vor Augen geführt werden, was Sache ist im deutschen Bilderwald, vor dem sich manche noch immer oder schon wieder gruseln - der Form wegen oder weil die Inhalte nicht gefallen, vielleicht auch, weil man sich, wie deutsche Museumsdirektoren klagen, einige dieser Bilder bereits nicht mehr leisten kann. Dabei sind es Fotokünstler wie Andreas Gursky, die die »Altarbilder der Gegenwart«¹⁴ produzieren. Einen furchterregenden Regelbrecher wie Anselm Kiefer, der erst zwei Dezennien lang in den deut-

opposite of what was commonly assumed to be a kind of "reform backup" when dealing with politics and society, was particularly productive in the field of painting. This is also because it was shaped by the confrontation with "neo-conservatism"—particularly to the effect that young painters were hardly trusted with being able to lay claim to the "critical function" of their works. Some specialists compare the relationship between painting and criticism with that between fire and water. However, and this could already be seen in the discussions of the 1990s, even those critical of the institutions had to—and should—remain completely open as to which critical contents and undermining strategies were to be implemented, confronted with the permanent danger of falling into the trap of reductionism. Daniel Richter and Jonathan Meese openly declared themselves in favour of art getting involved in politics. Other painters, such as Eberhard Havekost, were not quite as vociferous but were no less convincing in their painting (fig. 8). The painters became increasingly interesting for the art market according to how they structured their works—poetical, labyrinthine, formal—which led to an additional contextual drain. In 2005, Dierk Schmidt published his three-part series of pictures "SIEV-X—Zu einem Fall von verschärfter Flüchtlingspolitik" (SIEV-X—On a Case of Intensified Refugee Politics) in book form.¹² His artistic concept, through which he, both as an artist and committed citizen, permanently attempted to relocate the borders between the institutions and criticism, the institutional and extra-institutional artistic spheres, being "inside" and "outside", finally found its place—as is the case with all other paintings—within the institutionalised, artistic framework. This is neither an argument against such a procedure nor is it proof of the impossibility of remaining at a critical distance. Quite the contrary, it shows the capitalist tendency for totally monopolizing the art industry, stripped of its mask and more ruthless than ever before. This ensnares and assimilates each communicative context, each artistic product and each network critical of the institutions—also because, as we know from Luc Boltanski and Ève Chiapello¹³ it itself is a "network and project"—and returns them to their characteristic as a commodity in harmony with the neo-liberal value system. Dierk Schmidt's scanning of the possibilities of nineteenth-century historical painting, from both historical and contemporary artistic aspects, produced exceptionally



10 Moritz Götze.....
Blaue Reiter/Blue Riders (after
Eugène Burnand).....
Oil on canvas · 2004.....
200 x 280 cm.....
Courtesy Galerie Rothamel, Erfurt
and Frankfurt a. M.

schen Urgründen wühlte, um sich hernach bis tief in die vorkabbalistische Mystik hineinzugraben, kennt die heutige junge deutsche Malerriege nicht mehr. Die Frage nach dem Nationalen, dem deutschen Wesen scheint tabu oder von so geringem Interesse, dass es sich nicht lohnt, dass die Künstler der Jahrgänge 1965-1975, die von Florian Illies flapsig mit dem Label »Generation Golf«¹⁵ etikettiert wurden, einen Gedanken daran verschwenden. Sie taugt Malern wie dem in Halle an der Saale geborenen Moritz Götze (Abb. 10) oder dem im Westen Deutschlands aufgewachsenen, allzeit bereiten Verteidiger des »Staatskindtums«¹⁶, Jonathan Meese, gerade noch dazu, sich in comicartig zusammengepinselten Historienschinken oder monumental-trashig collagierten Abziehbildern pathetischer Nationalschau lustig zu machen über die Qualen der Altvorderen, die sich herumschlügen mit Erinnerungskomplexen und politisch korrekten Täter-Opfer-Perspektiven. Dass sie und auch die anderen Deutschen der jungen und jüngsten Generation, die den Stallgeruch der deutschen Innerlichkeit nicht loswerden wollen, gerade deshalb, und weil sie sich nicht freiwillig herausschneiden mögen aus ihrer nationalen Haut, aus dem Ausland als Super-Teutonen geliebt, begehrt und zumeist dadurch auch missverstanden werden, unterstreicht ihren Status, die wahren Volksvertreter zu sein. Wie sie das gegenwärtige Gesellschaftssystem in Deutschland beurteilen, ob sie es akzeptieren oder kritisieren, steht auf einem anderen Blatt.

Es wäre falsch zu behaupten, diese Generation ignoriere die Geschichte. Die Künstler der Jahrgänge um 1968 reflektieren sehr genau, wie Kultur in globalisierte Formen von Konflikten, Interessenlagen und Austauschverhältnissen eingebunden ist. Wenn sie im Ausstellungskarussell international als Globalisten und ungebundene Künstler-Nomaden auftreten, dann durchaus in Kenntnis der Ideologie der Hegemonie des Westens und des eigenen familiären, regionalen und nationalen Hintergrunds. Aber sie agieren freier als ihre deutschen Vorgängergenerationen. Norbert Bisky, oft als »sehr deutsch« eingestuft, sieht seine »Füße im Kot, die Nase im Himmel«. ¹⁷ Im Ausland auf seine Herkunft (aus der DDR) angesprochen, lässt er keinen Zweifel daran, die nationale Vergangenheit und die Formen der Verdrängung mitzudenken: »There are nations that create great art, because they have inner contradictions, or because they have unsolved problems. And the country at large is trying to put away these problems, not

powerful paintings (fig.9). Absolutely uninhibitedly and without any trace of irony, Schmidt smuggled current political contents into his pictures on the borderline between abstraction and depiction. That which was originally uncertainty about, and consideration of, the artistic search for truth, ultimately developed into rhetorical, technical virtuosity and irrepressible pathos. In his 1973 canvas, Jörg Immendorff posed the question "What is your position with your art, colleague?". Dierk Schmidt did not answer him; he had succeeded in creating a long-overdue, artistic distance to Immendorff's early unfocussed blabber.

HISTORICAL PICTURES

Not everything which the young have immortalized on canvas since 1990 can stand up to critical inspection today. However, we want to clear up the misunderstanding which has spread, often with malicious undertones, that here we are dealing with losers, punished by art and life, neo-conservatives, incapable of a media-reflective view of things, and explain what is really happening in the German picture jungle. This still gives some the creeps—either for formal reasons or because they do not like the subjects, maybe also because they can no longer afford some of these pictures, as some German museum directors complain. Here we are dealing with photographic artists such as Andreas Gursky, who produce the "Altarpieces of the Present"¹⁴. A terrifying rule-breaker such as Anselm Kiefer, who rooted around in the German primeval terrain for two decades before digging himself deep into pre-cabbalistic mysticism, is unknown to the squad of young German painters. Questions dealing with "the nation", the German spirit, appear to be taboo or of little interest, not worth wasting a thought on, for the generation of painters born between 1965 and 1975, whom Florian Illies uncouthly labelled the "Golf Generation"¹⁵. To painters including Moritz Götze, born in Halle an der Saale (fig.10) or Jonathan Meese, the ever-willing defender of "state childishness"¹⁶ who grew up in West Germany, they serve only as a means of making fun of the sorrows of their forebears, thrashing around with the conflicts of remembrance and politically correct victim-offender perspectives, in comic-like, thrown-together, vast historical paintings or the monumental, trashy, collaged transfers of an emotional national feeling. That they, and also the other young and very young Germans, do not want to purge themselves of the odour of

talk about those contradictions. Germany is one of these nations. That must be where it comes from.«¹⁸
Bei Jonathan Meese, dessen Texte die Zumutungen, die die Bilder ihm und uns auferlegen, überwinden helfen, heißt es kryptisch: »Kunst ist die utopischste Nation ihrer selbst, die nächste unabdingbare Totalrevolution wird der Kunst entspringen. Kunst ist der revolutionärste Geist. Kunst ist Deine Scham.«¹⁹ Meese reflektiert die Dreiecksbeziehung von Kunst, Nation und Revolution und drückt darin eine Option für das Utopische aus, die gelesen werden kann als seine Vision der zu erwartenden Auflösung des Nationalen, als künstlerische Mutmaßung von einem Übergang ins Transnationale, erzeugt durch Kunst als Ferment der Umwälzung. Kunst erscheint hier als Agent des Revolutionären, was ein bisschen nach sozialistischer Künstlerverbandsprosa, aber auch nach Joseph Beuys und Immendorffscher Malerdebatte klingt. Das mag daher rühren, dass Meese seine Malerei tatsächlich »als Waffe« (Meese schreibt auch von »antizivilisatorischer Demut«)²⁰ gegen den provinziellen Kleingeist verstehen kann, solange noch ein deutscher Oberbürgermeister gegen Meeses Kunst zu Felde zieht.²¹
Wie deutsch ist die junge deutsche Kunst und darf man das überhaupt fragen? Und was ist neu an dieser deutschen Malerei? Gestellt wurden solche Fragen zu allen Zeiten und verständlicherweise unterschiedlich beantwortet. Deutsch? Unvollendetes Kapitel. Europäisch? Heikler Punkt. War bzw. ist das schon mehr als eine Beteiligungssymbolik zur Selbstdarstellung der Europäischen Union als eines »global players«? Transkultur könnte zu einer neuen Heimat im Ästhetischen werden.
Auch ein Caspar David Friedrich lässt sich natürlich nicht aus dem Gesamtzusammenhang der europäischen Kunstgeschichte lösen.
Für die am Buch beteiligten Künstlerinnen spielte das Nachdenken über den Scheitelpunkt, von dem aus eine Überblicksdarstellung zu einem nationalen Weiheakt zu werden droht, eine nicht unwesentliche Rolle.
Die von Peter-Klaus Schuster über den Jahreswechsel 1999/2000 als Jahrtausendausstellung angelegte Schau **Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland** versuchte es in einer Entscheidung gegen den »enzyklopädischen Überblick«²² und für »das Deutsche als ästhetische Unmöglichkeit«²³. Nikolaus Schafhausen stellte zu seiner grandios überproduzierten Ausstellung **deutsche-**

German introspection, precisely because they cannot voluntarily peel themselves out of their national skin, and are loved, coveted and generally misunderstood as super-Teutons, underlines their status of being the true representatives of the people. How they judge the contemporary social system in Germany, whether they accept it or criticize it, is another story.
It would be false to claim that this generation ignores history. The artists born around 1968 reflect extremely precisely on how culture is tied into the globalised forms of conflicts, interests and interchanging relationships. When they appear in the international exhibition merry-go-round as globalists and independent artistic nomads, they do this with a precise understanding of the hegemonic ideology of the west and their own family, regional and national backgrounds. But, they act more freely than the German predecessor generation. Norbert Bisky, who is often categorized as being "very German", sees himself with his "feet in the muck, nose in the clouds".¹⁷ When he is asked about his origin (he was born in the GDR) in foreign countries, he leaves no doubt about the fact that he thinks about the national past and forms of suppression. "There are nations that create great art because they have inner contradictions, or because they have unsolved problems. And the country at large is trying to put away these problems, not talk about those contradictions. Germany is one of those nations. That must be where it comes from."¹⁸
Jonathan Meese, whose texts help us to overcome the audacities his pictures create for us and himself, says cryptically: "Art is the utopian nation of itself; the next indispensable TOTAL REVOLUTION will originate in art. Art is the revolutionary spirit. Art is your shame."¹⁹ Meese reflects on the ménage-à-trois between art, the nation and revolution and expresses his option for the utopian which can be interpreted as his vision of the expected dissolution of the national, as an artistic speculation on a transition to the trans-national, produced with art as the enzyme of upheaval. Here, art appears as the agent of the revolutionary, which sounds a little bit like socialist art society prose but also like Joseph Beuys' and Immendorff's artistic debates. This might stem from the fact that Meese really sees his painting "as a weapon" (Meese also writes about "anti-civilisatoric humility")²⁰ in the battle against provincial small-mindedness to be used as long as