Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 8: Collaboration Markus Raetz

Artikel: Der Idiot der Familie : zur offensiven Freundlichkeit in den Bildern von Andreas Schulze = The idiot of the family : on the aggressive friendliness in Schulze's pictures

Autor: Dickhoff, Wilfried / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680556

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

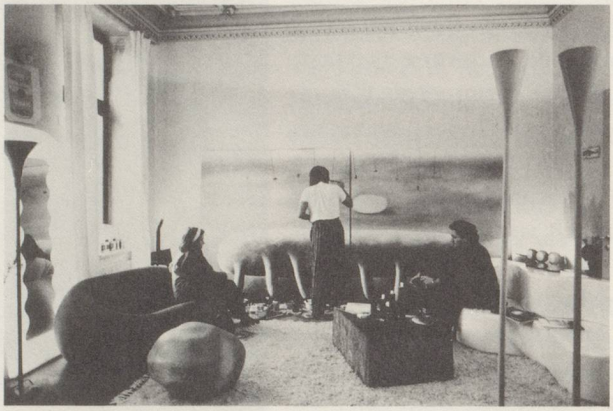
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DER IDIOT DER FAMILIE

WILFRIED DICKHOFF



ANDREAS SCHULZE BEIM MALEN IN SEINEM WOHNZIMMER /
ANDREAS SCHULZE AT WORK IN HIS LIVING ROOM, 1986.
(Photo: Bernhard Schaub)

ZUR OFFENSIVEN FREUNDLICHKEIT IN DEN BILDERN VON ANDREAS SCHULZE

Merkwürdig biomorphe Wurmformen versammeln sich um einen Teppich und eine Meissner Porzellankanne zu einem Picknick. Verstreute Erbsen und einige Holzstücke ergänzen die Szenerie zu einem gemütlichen Beisammensein von Dingen, die in dieser neblig diffusen Landschaft vollkommen derealisiert, ja beinahe abstrakt wirken. Die Gegenstände, die hier zu sehen sind, sind keine. Ihre Referenz, ihr Bezug zu einem ausserhalb des Bildes existierenden Gegenstand der Wahrnehmung sind stark verunsichert. Sie bedeuten kaum noch ein Wirklichkeitskorrelat. Sie werden Form, das heisst formalästhetisches Glied in einer malerischen Komposition, die sich gegen den Grenzwert «Abstraktion» bewegt. Andererseits erscheinen die abstrakten Formen in diesem Bild wie belebt. Ihre neugierige, interessierte Haltung gibt ihnen etwas einfältig Menschliches und die liebenswerte Verspieltheit abstrakter Seelöwen. Mit einem Wort, Inhalte werden in Form verwandelt und konstruktive Formelemente mit inhaltlichen Anspielungen aufgeladen. Zusammen ergibt das eine eigenartig irreale Formenszenerie, die etwas ungemein Atmosphärisches und vor allem Gemütliches hat. Dasselbe kennzeichnet auch die anderen im Jahre 1985 entstandenen Bilder Andreas Schulzes. So gruppiert er zum Beispiel verschiedenfarbige Flächen zu einem abstrakten Entenkopf und plaziert in

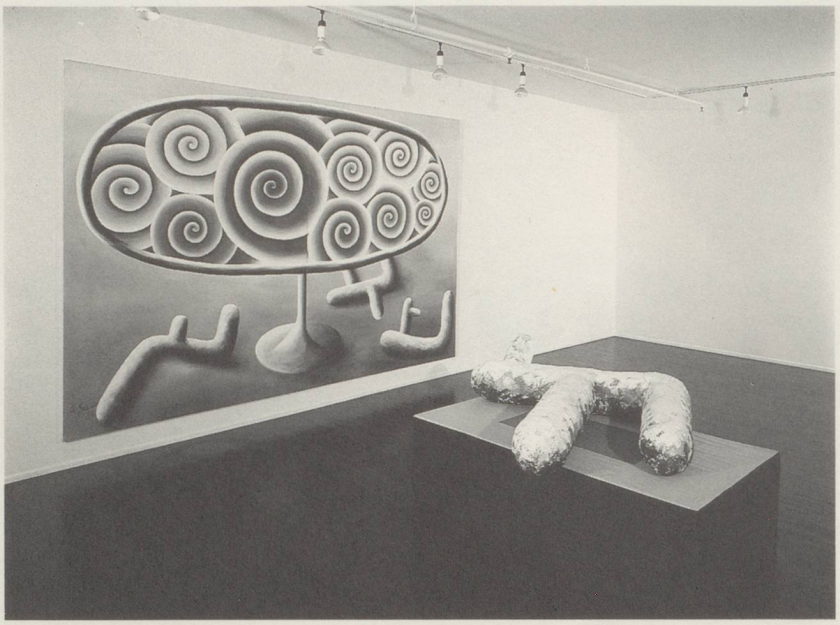
WILFRIED DICKHOFF lebt in Forsbach bei Köln. Als Kunstkritiker realisiert er seit Jahren Bücher, u.a. über Jiri Georg Dokoupil, Rosemarie Trockel und Walter Dahn.

ANDREAS SCHULZE, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1985,*
ACRYL AUF NESSEL / *DISPERSION ON MUSLIN,* 230 x 340 CM / *90¾ x 133¾".*

diese Farbfelder Obst, Gemüse und Wachteln, so dass sie bei näherer Betrachtung wie Schrebergärten erscheinen. In einem anderen Bild schiebt er zwei völlig falsche perspektivierte Flächen derart ineinander, dass sie wie verrückte Billardtische wirken, auf denen kleine bunte Steinchen liegen, die sich bei genauem Hinsehen als Gummibärchen herausstellen. Immer ist es dieses Auf- und Abblenden zwischen einer Entwirklichung der Referenz und Auflösung der Bedeutung ins Irreale und einem Aufladen der geklärten Formen mit viel positiver, rührender, vertrauter, ja familiärer Stimmung. Fussbänke und international beliebte Süssigkeiten laden ein zu einem gemütlichen Fernsehabend vor einer bildfüllenden Bildfläche im 60er-Jahre-Stil, die den Blick freigibt in einen heiteren blauen Himmel, in dem abstrakte Vögel ihr tierisch dummes Glück geniessen.

Mit irgendeinem sogenannten Neosurrealismus hat das allerdings überhaupt nichts zu tun. Während dieser sich immer bedeutend oder erschliessend auf die Realität des Unbewussten und der Traumerscheinungen zumindest glaubte zu beziehen, sich also immer die Referenz zum real wirksamen Imaginären verstand, schlägt Andreas Schulze überhaupt keinen Bedeutungsschaum mehr. Die objektive Neurose «Zeitgeist» führt bei ihm nicht zum postmodernen simulativen Aufblasen aller austauschbaren entleerten Inhalte jenseits von Gut und Böse. Im Gegenteil reagiert er auf die allgemeine Beliebtheit zunächst mit einer Zurück-

ANDREAS SCHULZE, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1986,*
ACRYL AUF LEINWAND / *DISPERSION ON CANVAS,*
170 x 234 CM / *66¾ x 90½",* UND/*AND FORM, 1986,* STYROPOR, GIPS, FARBE / *STYROFOAM, PLASTER, PAINT.*



nahme des Bildes auf ein reduziertes einfaches formales Prinzip.

Andreas Schulze bringt die «brillante Oberfläche des Nicht-Sinns» (J. Baudrillard) gegen den Spieleinsatz der Interpretation ins Spiel, er gibt geklärte Form, die keinen Sinn mehr vortäuscht, sondern einfach ist, was sie ist: bedeutungslos sinnvolle Präsenz.

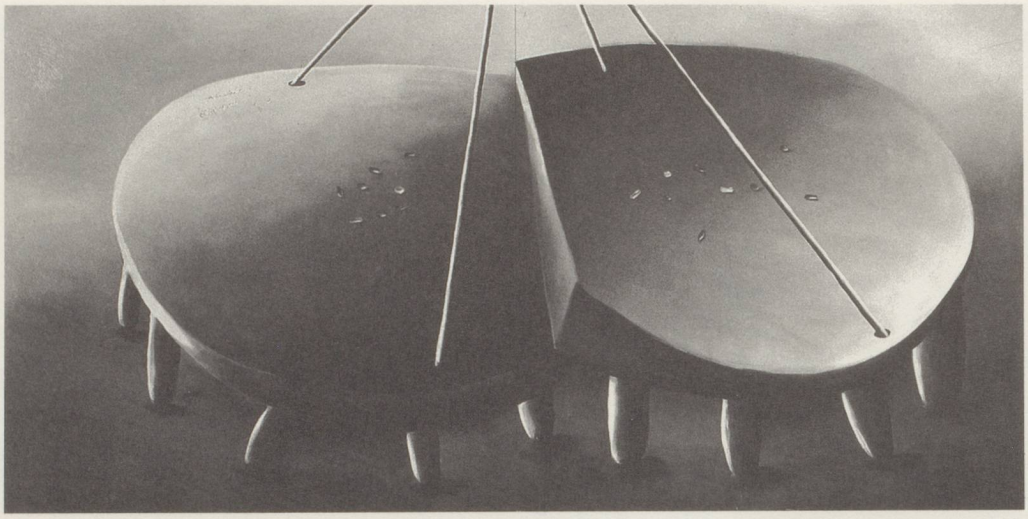
Aber er gibt sich auch nicht mit der zur Zeit modischen Minimalismus- und Konstruktivismusnostalgie zufrieden. Es geht ihm um eine positive moderne Gegenwärtigkeit der Malerei, die mit der vermeintlichen Leere pseudoreiner Konstruktion notwendig verfehlt wird. «Offensiv milde Freundlichkeit» nennt er selber die Ausstrahlung, die er mit seinen Bildern erzeugen möchte. Das hat etwas radikal Positives und auch gezielt Naives. Aber Naivität ist hier nicht reflexives Unvermögen, sondern künstlerisches Konzept. «Der Künstler muss dümmer sein, als es der Kunstmarkt erlaubt», sagte Andreas Schulze einmal zu mir, nachdem wir uns eine halbe Nacht über die kaufmannsgeist-vermittelte Kunstproduktion im institutionellen Strukturgeflecht «Galerie-Museum-Sammler-Kritik» unterhalten hatten, die von soviel ästhetischer Blindheit, Einfalt und Dummheit geprägt ist, dass man immer wieder neu verblüfft ist. Also kalkulierte Dummheit als Qualitätsstrategie? Sicher, aber die Bilder überschreiten diese gezielte Zurücknahme. Sie überraschen immer wieder durch die Souveränität, mit der Schulze das skrupellos Dumpfe deutsch-kleinbürgerlicher Spitzwegromantik, dieses Einfache, Platte, Gemütliche, Rührende, Freundliche und Harmonische, im imaginären Rechteck malerischer Konstruktion handhabt. Profane Poetisierung und minimale Abstraktion gehen hier auf der Oberfläche einer leichten und dünnen Malweise eine Verbindung ein, die man so noch nicht gesehen hat. Andreas Schulzes Bilder sind unverwechselbar, eigensinnig und originär. Er

ANDREAS SCHULZE, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1985 /*
ACRYL AUF LEINWAND / *DISPERSION ON CANVAS,* 210 x 380 CM / *82¾ x 149½".*

gibt eine spezifische Mischung aus Irrealisierung, Bedeutungslosigkeit, Gemütlichkeit und Minimalismus, einen poetisch verklärten Formalismus, der sich ausdrücklich in der Tradition der deutschen Romantik und des romantischen Deutschen versteht. «Die Welt muss romantisiert werden», sagte Novalis 1798, «so findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzenreihe sind». Genau das meint auch Andreas Schulze, wenn er seine verblüffend offensive Positivität des guten und schönen Bildes im Medium einer eigentümlichen, modernen Formschönheit verfolgt.

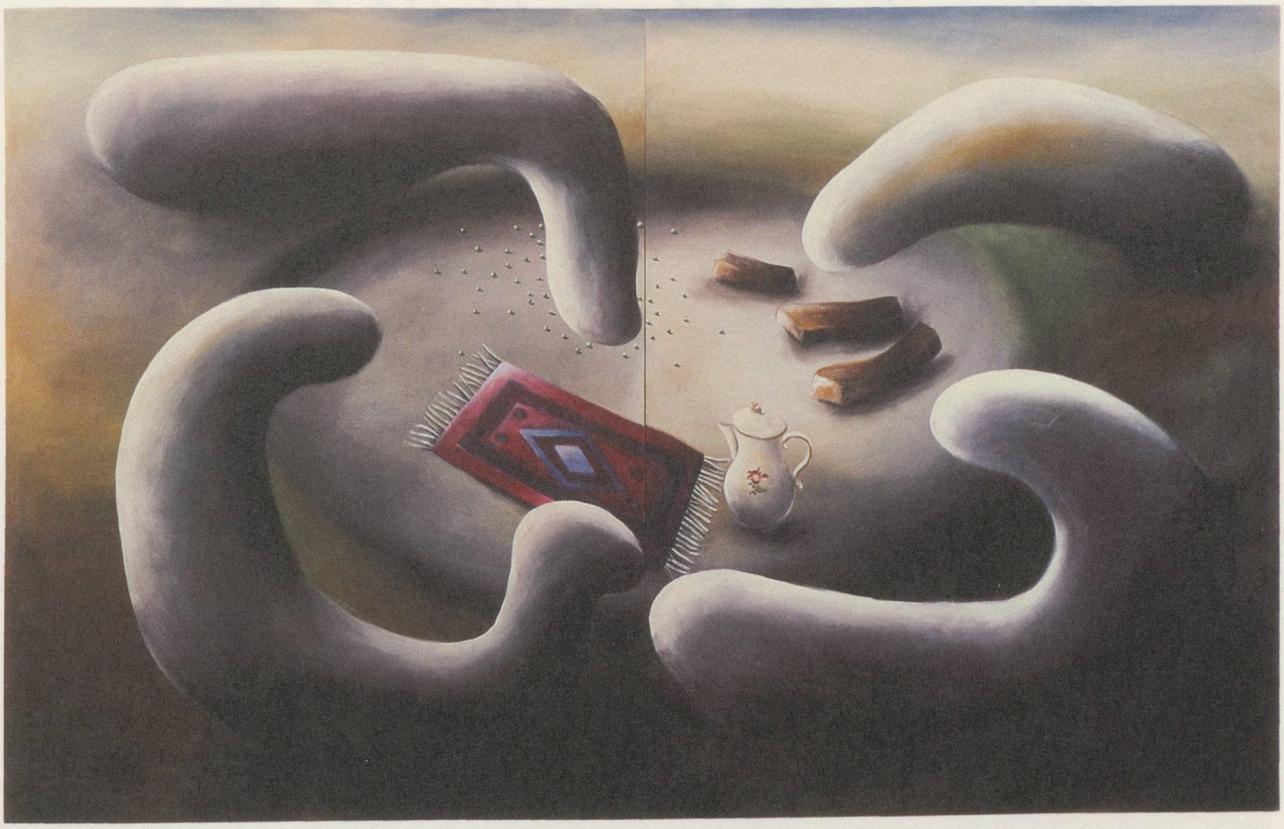
Ein liebenswert dummer Hund sitzt auf einem eleganten Minimalteppich à la Schulze, während der lange, geheimnisvolle Weg der romantischen Sehnsucht sich am Horizont verliert, ohne dass die geklärte Form des Bildes pathetisch überhöht würde. In Schulzes gezielt Einfachem ist sogar immer eine leichte Ironie spürbar gegenüber jeder hohlen Pathetik und der dümmlichen Selbstbeweihräucherung in der Gegenwartskunst. Aber obwohl seine Bilder zunächst sehr formal, dekorativ und konzeptuell künstlich erscheinen, sind sie gleichzeitig authentisch, das heisst, persönlich individuell vermittelt. Ihre Unverwechselbarkeit verdankt sich nicht nur dem artistisch-romantischen Konzept. Andreas Schulze *ist* die ästhetische Haltung, die er malt. Seine Kunst basiert auf seiner Idiotie. Aber man verstehe Idiotie nicht falsch. Erst die bürgerliche Besetzung dieses Wortes machte es zum Synonym für das krankhaft Abweichende, Wahnsinnige, das es galt auszugrenzen und als Normabweichung zu bestrafen. Im Griechischen war *idiota* der Privatmensch, der einzelne, das Individuum. Und an dieser Bedeutung anknüpfend, verstand Sartre unter dem Idiotischen das individuelle Mo-

ANDREAS SCHULZE, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1985,*
ACRYL AUF NESSEL / *DISPERSION ON MUSLIN,* 2 x 4 m / *78¾ x 157½".*



ment im Determinationsdickicht der Institutions- und Signifikantenstrukturen, das nur in der Art und Weise wirksam ist, in der der einzelne versucht, etwas aus dem zu machen, zu was er gemacht wurde. Das Idiotische meint also die individuelle Aneignungs-Form unserer gesellschaftlichen Konstitution. Und in diesem Sinne ist Andreas Schulze allerdings ein grosser Idiot im postmodischen Einerlei des Kunstbetriebs. Das Idiotische gibt seinem poetischen Formalismus die schrullig originale Substanz. Während die Qualität seiner Bilder allerdings darin besteht, sich selbst, das heisst seinen Lebens-Stil, in einem Minimalismus der eigenen Idiosynkrasie zur Form zu sublimieren. Viele Inhalte seiner Bilder sind auch Träger seines Lebens-Stils, seiner atmosphärischen Identität, die er lebt. Aber sie gehen im Bild ein in die formalästhetische Überschreitung des Privaten, in eine Irrealisierung von Inhaltlichkeit überhaupt. Privatfetische werden Form. Das Bild steht für sich selbst und ist gleichzeitig romantisiertes Selbstbildnis der glücklichen Art.

Also: das Idiotische und das Familiäre, das gemütlich Poetische und das pikant-manieristisch Formale, das abstrakt Irrealistische und das malerische Sein des Nichts – und das alles gekleidet in einen Assoziationshof deutschromantischer Sehnsucht. Das müsste als vorläufige Bemerkung zu doch recht selbstredenden Bildern reichen, will man nicht den Spieleinsatz der Interpretation an die brillante Oberfläche des Nicht-Sinns herantragen, die diese doch gerade erst souverän hinter sich gelassen hat. Was bleibt, ist der Idiot der Familie in der Ausformung eines romantisch ironischen Schweigens, dessen Fülle vielleicht in der offensiven Positivität einer Kunst als Seelsorge aufgehen wird. Wir werden sehen.



ANDREAS SCHULZE, OHNE TITEL / *UNTITLED, 1985,* ACRYL AUF NESSEL / *DISPERSION ON MUSLIN.*

THE IDIOT OF THE FAMILY

WILFRIED DICKHOFF

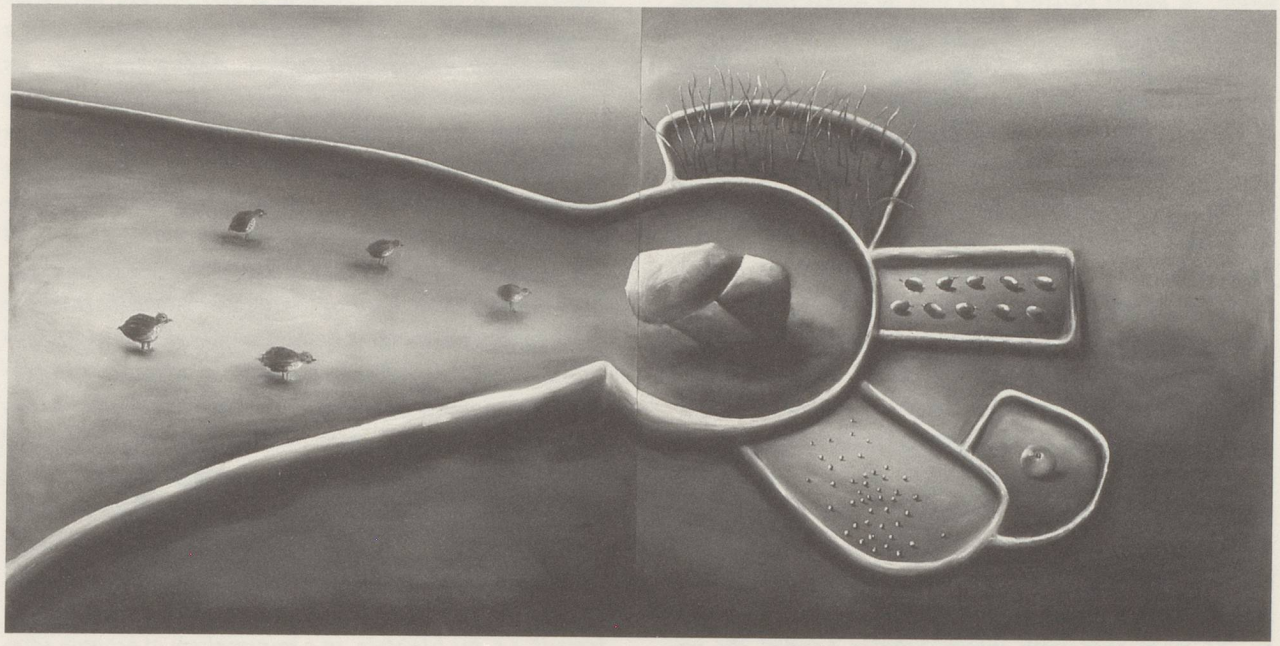
ON THE AGGRESSIVE FRIENDLINESS IN SCHULZE'S PICTURES

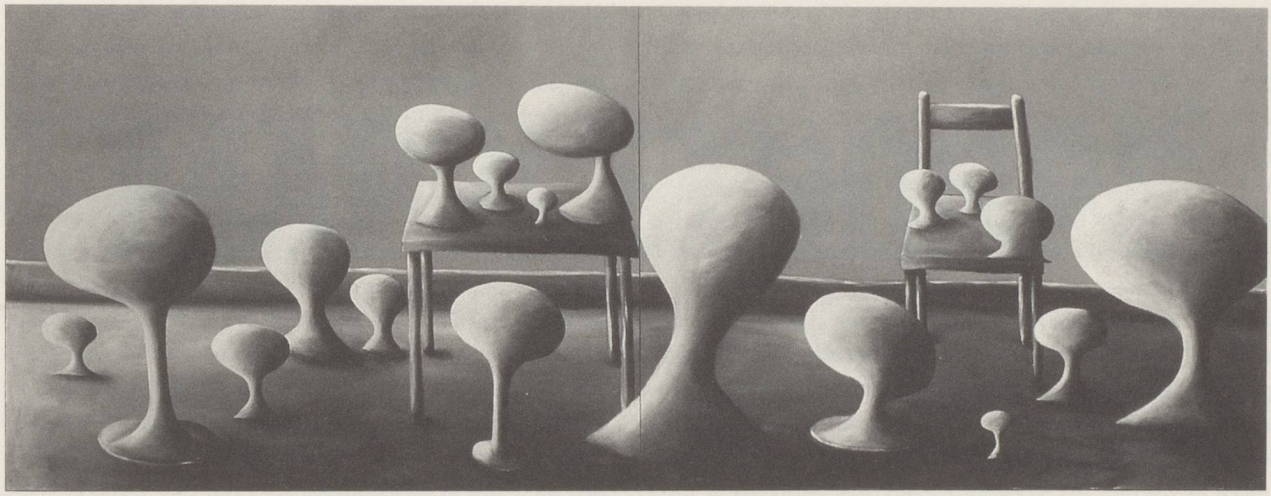
Strange biomorphical worm forms gather around a carpet and a Meissen china coffee pot for a picnic. Scattered peas and a few pieces of wood add to the scenery as a cozy party of things which, in this foggy, diffused landscape, seem completely derealized, even abstract. The objects which can be seen here are no objects. Their reference to an object of perception existing outside of the picture is highly precarious. They have lost almost all correlation to reality. They have become form, that is, a formal, aesthetic link in a painterly composition that moves towards the edge of «abstraction.» And yet the abstract forms in this picture seem to be alive. Their inquisitive, interested attitude lends them a certain simple-mindedness and the lovable playfulness of sea lions. In a word, content is turned into form and constructive elements of form are loaded with allusions to content. The result is a curiously unreal scenery of forms with a wonderfully warm and comfortable atmosphere. The same mood prevails in the other pictures Andreas Schulze did in 1985. For example, he forms an abstruct duck's head out of differently colored surfaces in which he places fruit, vegetables and quails so that the surfaces look like individual garden plots. In another picture he paints two surfaces in such distorted perspective that they look like crazy pool tables shoved into each other with small colored stones lying on them that turn out – on closer inspection – to be animal gumdrops. He always seems to be fading in and out between cutting the reference off from reality, thus disintegrating meaning and re-charging the purified forms with a positive, calming, intimate, even familiar atmosphere. Footstools and internationally popular sweets invite us to spend a comfortable evening in front of a picture-filling TV screen in the style of the sixties, which looks out onto a serene blue sky where abstract birds are enjoying their dumb animal lives.

However, this has nothing to do with any so-called neo-surrealism. Neosurrealism at least intended to refer to the reality of the unconscious or of dream images, in other words, to illuminate or explore the meaning of the real effect of imaginary things, but Andreas Schulze no longer bothers with meaning at all. With him, the objective neurosis ZEITGEIST (mood of the times) does not lead to a postmodern inflation of all interchangeable, emptied content beyond good

WILFRIED DICKHOFF lives in Forsbach near Cologne. He is an art critic and has published many books over the years, including works on Jiri Georg Dokoupil, Rosemarie Trockel and Walter Dahn.

ANDREAS SCHULZE, OHNE TITEL / *UNTITLED,*
ACRYL AUF NESSEL / *DISPERSION ON MUSLIN,* 2 x 4 m / *78¾ x 157½".*





ANDREAS SCHULZE, OHNE TITEL / *UNTITLED,* ACRYL AUF NESSEL / *DISPERSION ON MUSLIN.*

and evil. On the contrary, he reacts to general popularity by initially withdrawing the pictures into a reduced, simple, formal principle.

Andreas Schulze brings the «brilliant surface of non-sense» (J. Baudrillard) into play against the ante of interpretation; he paints purified form that no longer feigns sense, but simply is what it is: sense-less, meaningful presence.

But neither does he bow to the currently fashionable nostalgia for Minimalism and Constructivism. He is concerned with a positive, modern actuality of painting which obviously cannot be explained by the presumed emptiness of pseudo-pure construction. He himself calls the aura which he would like to create in his pictures, «aggressively mild friendliness.» There is something radically positive and intentionally naive about this. But naiveté in this case is not the inability to reflect; it is an artistic concept. «The artist has to be dumber than the art trade permits,» Andreas Schulze once said to me after we had talked half the night about commercialized art production in the institutionalized network of «gallery-museum-collector-critic,» which is subject to so much aesthetic blindness, simple-mindedness and stupidity that it defies the imagination. Is this a calculated stupidity as a strategy of quality? It certainly is, but the pictures transcend this intentional withdrawal. They continue to amaze by the sovereignty with which Schulze handles the unscrupulous vapidity of German petit-bourgeois Spitzweg-Romanticism – simple, flat, cozy, touching, friendly, harmonious – in the imaginary rectangle of the painted construction. Profane poeticizing and minimal abstraction join forces on the surface of a light and thin ductus in a manner never seen before. Andreas Schulze's pictures are unmistakable, willful and original. His is a specific blend of unrealization, meaninglessness, coziness and minimalism, a poetically transfigured formalism expressly embedded in the tradition of German Romanticism and the romantic German. «The world must be romanticized,» Novalis said in 1798. «This is the way to find original meaning again. Romanticizing is nothing but qualitative potentiation, in the process of which the lower self becomes identified with a better self. Just as we ourselves are such a qualitative exponential series.» That is precisely Andreas Schulze's approach when he pursues his startlingly aggressive positivity of the good and beautiful picture in the medium of a personal, modern beauty of form.

A lovable, silly dog is sitting on an elegant minimal-carpet à la Schulze while the long, mysterious path of romantic yearning fades into the horizon without, however, melodramatically exaggerating the purified form of the picture. There is even a touch of irony in Schulze's intentional simplicity as opposed to the shallow solemnity and foolish self-adulation of contemporary art. But although the surface impression of Schulze's pictures is very formal, decorative and conceptually artificial, his works are also authentic: a personal and individual statement. Andreas Schulze i s the aesthetic position which he paints. His art is based on his idiocy. But idiocy is not to be misconstrued. Not until the bourgeois acquisition of this word did it become a synonym for pathological deviation, for insanity that had to be excluded and punished as deviating from the norm. In ancient Greece, i d i o t a meant private person, the individual. Elaborating on this meaning, Sartre understood the idiotic to be the individual moment in the determinative thicket of institutional and signifying structures, effective only insofar as the individual tries to make something out of what he has been turned into. «Idiotic» thus refers to the individual means of adapting to our social constitution. And in this sense, Andreas Schulze is indeed a great idiot in the post-fashionable uniformity of the art business. The idiotic lends his poetic formalism its whimsical and unique substance. And yet the quality of his pictures consists in sublimating himself, i.e. his life-style, in a minimalism of his own idiosyncrasy to form. In fact much of what is portrayed in his pictures conveys his life-style, his own atmospheric identity, although it does enter into an unrealization of content per se by formally and aesthetically overriding the personal. Private fetishes become form. The picture stands for itself and is simultaneously a romanticized self-portrait of the fortunate kind.

Schulze's works are informed with «idiocy» and familiarity, with cozy lyricism and piquant/mannered formalism, abstract unreality and the picturesque thereness of nothing – all of which is clothed in the associative aura of German-romantic yearning. But enough said about pictures which say so much for themselves, especially if one does not want to apply the ante of interpretation to the brilliant surface of non-sense. This is after all what these pictures have just succeeded in surmounting with supreme mastery. What remains is the idiot of the family in the manifestation of a romantic, ironic silence that may someday culminate in the aggressive positivity of art as ministry to the soul. We shall see.

(Translation: Catherine Schelbert)