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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib

Artikel: Kasseböhmers Bäume = Kasseböhmers's trees

Autor: Grasskamp, Walter / Britt, David

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679782

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: 06.01.2026

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

WALTER GRASSKAMP

KASSEBÖHMERS BÄUME

«BLEIBEN WIR BEI DEN BÄUMEN,
BEI DENEN MAN NICHT BLEIBEN KANN.»
Günter Eich
Vergeblicher Versuch über Bäume

I. Ein am Amazonas beheimateter Indiostamm hegt die Überzeugung, dass irgendwo im Regenwald ein Baum steht, der nicht umgehauen werden darf. Fällt man ihn doch, so geht die Welt unter. Noch hat sich unter den Bäumen, die täglich am Amazonas gefällt werden, derjenige offenbar nicht befunden, von dem es heisst, dass er die Welt zusammenhält. Aber jede Minute kann es passieren, dass ein Vorarbeiter auf ihn deutet.

Auch in Mythen anderer Völker haben Bäume die Rolle des Weltmittelpunktes eingenommen, den Germanen etwa galt das Beben ihrer Weltesche *Yggdrasill* als das sichere Zeichen des bevorstehenden Weltuntergangs. Bis in die Moderne haben sich magische Vorstellungen gehalten, die den Bäumen unter den Naturerscheinungen eine besondere Bedeutung zuweisen. Erst heute weiss man ihren ökologischen Sinn zu würdigen und hat Anlass, ihre Entzauberung zu bedauern, denn die Furcht vor der Rache der Naturgeister war keine schlechte Grundausstattung des Menschen.

Warum hat es aber gerade der Baum dem Menschen so angetan, dass er bereit war, sein Schicksal mit ihm zu verknüpfen? Es ist ja nicht nur die Vorstellung vom Untergang der Welt, die sich mit einem Baum verbindet, sondern bereits die von der Entstehung der Gattung: Am Baum der Erkenntnis verabschiedete sich der Mensch aus dem Tierreich. Kein anderes Lebewesen, sei es Pflanze oder Tier, besitzt für die Schöpfungs- und Untergangsmythen der Menschheit eine solche Bedeutung wie der Baum, nicht die Rose und nicht der Löwe, weder ein Strauch noch ein Vogel.

Auch nach der Aufklärung hat dieses Gewächs, das uns unter allen Pflanzen am höchsten überragen und am längsten überleben kann, seinen prominenten Platz nicht verloren. Ist diese Überlegenheit in Raum und Zeit der Grund für seine Allgegenwart in Mythos und Kunst? Literarische Anthologien können jedenfalls über eine Fülle von Material verfügen, wenn es gilt, Preislieder und Gedichte, Anspielungen und prosaische Würdigungen zu kompilieren.[1] Erst recht wäre eine Kunstgeschichte des Baumes ergiebig. In welcher Höhle, auf welchem Steinrelief, auf welchem Wandgemälde, in welcher Zeichenschrift mag sein erster Auftritt im Reich der Bilder stattgefunden haben? Und was für ein Baum war es – einer, der in Blüte stand, einer, der Früchte trug, oder einer, der schon die Blätter verlor? Wofür war er Symbol, für Fruchtbarkeit oder Standhaftigkeit? Oder für einen Garten? In der mittelalterlichen Malerei stellte man sich das Paradies als einen Baumgarten vor, und auch dann noch, als sich der reli-

WALTER GRASSKAMP ist Kunstkritiker und Professor für Kunstwissenschaft in Aachen.

giöse Kontext verflüchtigte, blieb die Kunst den Bäumen verbunden, die über Landschaften und mythologische Szenen, Familienportraits und badende Akte ihre Schirme breiteten, als ob sie vor der wachsenden Leere des Himmels zu schützen vermöchten.

Gern wüsste man auch, wann nach der langen Vorherrschaft religiöser Malerei der erste profane Baum gemalt worden ist, welcher Maler in dem Birnbaum oder der Pinie, die er gerade zeichnete, nicht mehr ein Symbol, sondern ein kompliziert strukturiertes Motiv erblickte, Gegenstand einer konzentrierten Aufmerksamkeit, die nicht mehr darauf aus war, ein Heilszeichen zu schildern, sondern der Natur gerecht zu werden.

Von da an hatten die Kunst und die Bäume eine gemeinsame Geschichte, immerhin für ein paar Jahrhunderte, und zwar in der Genauigkeit, mit der die Kunst nun ihren profanen Gegenstand behandelte, mit der sie Blatt um Blatt festhielt. Immer weniger konnten es sich die Maler leisten, ihre Bäume summarisch oder stereotyp abzuhandeln – unter den Pflanzen zählen gerade die Bäume zu jenen Vorwürfen, die Schludrigkeit und Desinteresse am ehesten erkennen lassen. Hätten sich die Bäume in diesem Zeitraum genetisch verändert, man müsste es den Kunstwerken ablesen können, so weit hatten sich die Künstler auf ihr Sujet eingelassen.

II.

Wenn man auch nicht weiss, wer den ersten profanen Baum gemalt hat, der ohne Erinnerung an den Sündenfall oder die Aura der Heilsgeschichte gesehen worden ist, so steht doch ziemlich genau fest, wann die letzten profanen Bäume gemalt worden sind. Denn mit dem 19. Jahrhundert endete die Geschichte, welche die Kunst und die Bäume lange verknüpft hatte und späthin noch so sonderbare Seitentriebe wie die Baumbibliotheken des 18. Jahrhunderts hervorbrachte oder so wohltuende wie den Landschaftsgarten. Wie detailfreudig bis dahin die Baumdarstellungen gewesen und welche Bedeutungen ihnen, fernab jeder religiösen, noch beigemessen worden sein mochten, mit der Konzentration auf den Akt der Wahrnehmung begannen die Impressionisten, jeden vormals bedeutsamen Vorwurf zum blossen Vorwand der Malerei zu degradieren – und die allerletzten Reste der Mythologie verflüchtigten sich im Impasto.

AXEL KASSEBÖHMER, LANDSCHAFT MIT ZWEI BÄUMEN, BRAUN, 1992, Öl auf Leinwand, 160 x 240 cm / LANDSCAPE WITH TWO TREES, BROWN, oil on canvas, 63 x 94½".

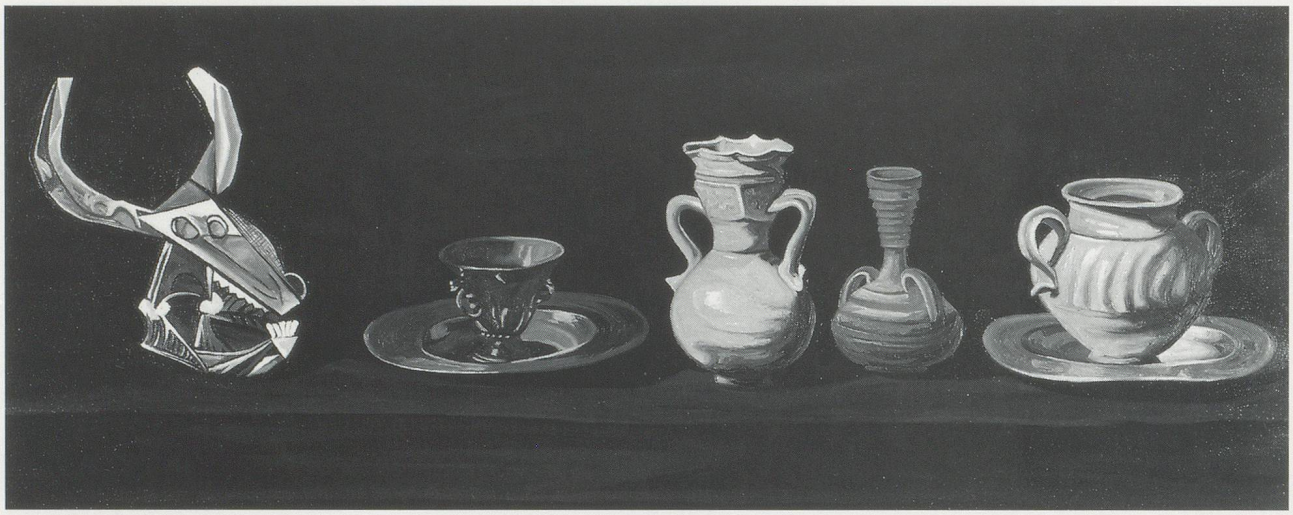
Der Konkursverwalter dieser *faillite*, der wackere Cézanne, der sich selber in der Nachbarschaft Poussins wähnte, der wundervolle Bäume gemalt hat, wurde dann – möglicherweise unfreiwillig – zum Begründer einer neuen Tradition, die in selbstherrlicher Autonomie das Motiv eines jeden Gemäldes als arbiträr zu betrachten begann. Mondrians berühmter Baum stand schon am Weg in die vollständige Willkür des Zeichens, in die Abstraktion. Der Baum der Erkenntnis, der Mondrian faszinierte, war schon nicht mehr im Paradies gewachsen.

Seither gilt für die Bäume, was auch für Gertrude Steins Rose, diese Papierblume der Moderne, gilt: sie haben eine andere Geschichte als die Kunst, denn ein

AXEL KASSEBÖHMER, BÄUME II, 1985, Öl, Wachs auf Leinwand, 300 x 200 cm / TREES II, oil, wax on canvas, 118⅛ x 78¾".

Vorwand hat keine historische Existenz. Nicht einmal für die Ikonographie, das neue Steckenpferd der Kunstwissenschaftler, ist er geeignet, denn wer etwa eine Motivgeschichte des Baumes in der modernen Malerei vorlegen wollte, womöglich noch als Doktorarbeit, würde doch nur unter Beweis stellen, nicht mitbekommen zu haben, worum es in der modernen Malerei überhaupt geht. Welche Tragikomik liegt doch in dem Lebenswerk John Rewalds, der den Motiven Cézannes nachgespürt und sie *photographiert* hat, den Pistazienbaum und die Mont Sainte-Victoire, die Pinie vor den Grotten und das Château-Noir – als hätte Cézanne sie nie gemalt, als befänden wir uns dank photographischer Zeugnisse auf weniger schwankendem Boden!

Der Bedeutungsschwund des Motivs trifft die Maler natürlich härter als die Kunstwissenschaftler: Kann es tatsächlich sein, dass jedes Motiv entwertet worden ist im Prozess seiner Ästhetisierung? Wer mehr als eine nur formale Aussage treffen möchte – und wer möchte das mittlerweile nicht in diesem Geschäft? –, worauf kann er dann noch zurückgreifen, zumal als Maler, dem keine schamanistischen Ausflüchte gestattet sind oder gar die Anmassungen der Performance?



AXEL KASSEBÖHMER, STILLEBEN MIT STIERSCHÄDEL, 1985, Öl, Wachs auf Leinwand, 100 x 250 cm / STILL LIFE WITH SCULL OF A BULL, oil, wax on canvas, 39⅜ x 98½".

III. Die Bedeutung des Werkes von Axel Kasseböhmer liegt nicht zuletzt darin, dass er sich seit Jahren diesen Fragen aussetzt, ohne uns mit einer Antwort zu bestechen oder mit einem Schwindel zu beleidigen. Die Ambivalenz seines Werkes liegt darin, dass er darüber weder zum Zyniker des Marktes noch zum ästhetischen Fundamentalisten wurde, die sich beide bestens einrichten können in der Gegenwart, sondern als Exponent der Ungewissheit überlebt hat, der gleichwohl nicht untätig bleiben will. Denn ein Künstler ohne Werk ist nicht vorstellbar, selbst der Aufschneider Duchamp hat diese Chuzpe nicht lange durchgehalten.

In der Moderne wird der Rang eines Kunstwerkes an seiner singulären Gestalt ebenso gemessen wie daran, ob es sich im Rahmen der Werkentwicklung schlüssig und glaubwürdig ausnimmt. Daher muss das Œuvre dem urteilenden Betrachter bis in seine Verästelungen geläufig sein, damit er die Stellung des konkreten Werkes im Kontext jener *fortlaufenden Selbstkommentierung* bestimmen kann, als welche das Gesamtwerk in der späten Moderne zu verstehen ist. Ohne diese Werkvernetzung, ohne die Lokalisierung des einzelnen Bildes im Kontext seiner Herkunft ist es gleichsam nur halb zu sehen. Es ist eine neue Art der Werk-

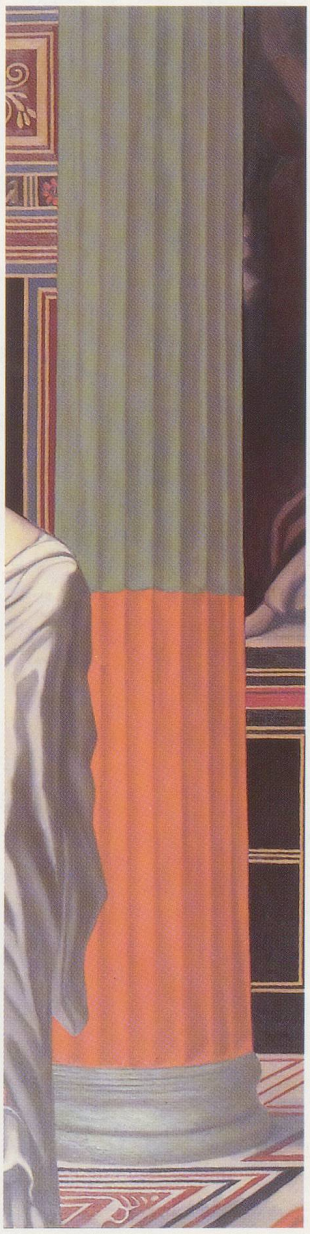
immanenz, in welche die Moderne das Kunstwerk gestellt hat: Jedes Werk verweist auf ein anderes, und jedes Œuvre wird erst vor dem Hintergrund anderer Œuvres durchschaubar.

Das gilt auch und gerade für einen Maler wie Axel Kasseböhmer. Hätte er sich Anfang der 80er Jahre entschlossen, weiterhin Gemälde in der Art zu produzieren, mit denen er bei der Düsseldorfer Ausstellung *von hier aus* (1984) seine erste breite Anerkennung erfuhr – etwa im Stil der *Krüge* (1980) –, so hätte er für ein paar Jahre zu den angesehenen Absahnern eines boomenden Marktes gehören können – allerdings um den Preis, die Grundlegung eines Œuvres zu versäumen. Statt dessen entschied er sich mit westfälischem Charme dafür, verschiedene Spielräume auszuloten, ohne das einmal beherrschte Spiel zu überdehnen; Serien durchzuspielen, ohne sie in die Länge zu ziehen. Wie er seine Aufgaben aus dem Nichts herbeizaubert und auf eigene Faust erledigt, das entspricht seiner Neigung, sich an den Rändern und nicht im Zentrum zu bewegen. So gehört er zu denjenigen seiner Generation, die am Beginn der 90er Jahre, als manche Parvenus des Booms ihre artistischen Offenbarungseide leisten mussten, etwas vorzuweisen hatten, ein Werk nämlich, das noch kein Œuvre ist, aber bereits mehr als nur ein Wechsel auf die Zukunft.

Eine erste Werkübersicht versammelte 1990 die Säulen-Serien, die Pastiches der Ausschnittvergrösserungen, die grotesken Kombinationen von Picasso-Stierköpfen und Veduten, monumentale und düstere Gemälde von Türen und Bäumen, die ebenso anmutigen wie spröden Stilleben sowie Übermalungen grossformatiger Landschaftsphotographien.[2] Danach waren – etwa bei den Kölner Ausstellungen *Bilderstreit* (1989) und *Ars pro domo* (1992) – querformatige Gemälde zu sehen, die Ornamente und Zeichen kombinierten, als liesse sich über das Rebus jene Bedeutung in das Bildgeviert zurückzaubern, deren Verschwinden aus der Malerei eines der wiederkehrenden Themen von Kasseböhmers Überlegungen ist.[3]

Die jüngste Werkgruppe bleibt mit dem Thema des Baumes im Rahmen der Natur- und Landschaftszitate, die in Kasseböhmers Werk früh und durchgängig eine Rolle gespielt haben – motivische Ankerwürfe ins Leere wie auch die Säulen –, aber sie strapaziert das Auge des Betrachters weit über die Grenze des Zumutbaren. Es sind ihm Bilder von erlesener, geradezu autonomer Hässlichkeit gelungen neben solchen, deren Schönheit man nur im Kontext der hässlichen erträgt, Bilder also, die – wie stets bei Kasseböhmer – den bedeutungssuchenden Blick anlokken und zu halten vermögen, den geschmäcklerischen aber düpieren. Jeder betrachtet sie mit Gewinn, der ein Motto von Francis Ponge beherzigt: *«Man entkommt dem Baum nicht mit Baummitteln.»*

1) Beispielsweise Gottfried Honnefelder (Hrsg.): *Das Insel Buch der Bäume.* Frankfurt (Main) 1977.
2) Katalog Axel Kasseböhmer: *Bilder 1979–89.* Westfälischer Kunstverein / Kunstverein München 1990.
3) Siehe hierzu Kasseböhmers Texte *Vom Allgemeinen* und *Vom Gedächtnis* sowie meinen Text *Sinn und Form* im o. a. Katalog.



AXEL KASSEBÖHMER, SÄULE I, 1981, Öl auf Leinwand, 300 x 82,2 cm / COLUMN I, oil on canvas, 118⅛ x 32½".

WALTER GRASSKAMP

KASSEBÖHMER'S TREES

"LET'S STAY WITH THE TREES,
WITH WHICH THERE CAN BE NO STAYING."
Günter Eich
Abortive Essay on Trees

I. One Amazonian Indian tribe is convinced that somewhere in the rainforest there is a tree that must never be felled. If anyone ever fells that tree, the world will come to an end. Clearly, the daily felling of trees along the Amazon has not yet reached the one that is supposed to hold the world together. But some foreman might pick it out at any moment.

In the myths of other peoples, too, the world centers on a tree. The ancient Teutons believed that the shaking of the cosmic ash tree, *Yggdrasill,* was a sure sign of the imminent end of the world. Even in modern times, trees have retained some of their special, magical status among natural phenomena. It has become possible both to appreciate their ecological significance and to regret the passing of their magic. From humanity's point of view, there was much to be said for starting out equipped with a healthy fear of vengeful nature spirits.

Why did the tree mean so much to human beings that they made their own fate depend on it? There is a tree not only at the final destruction of the world but at the origin of the human species itself. Man said goodbye to the animal kingdom beneath the boughs of the Tree of Knowledge. In the human myths of beginning and ending, there is no other living plant or animal—neither rose nor lion, bush nor bird—that bears so deep a meaning as the tree.

Even after the Enlightenment, this particular kind of plant—the vegetable organism that grows farthest above our heads and outlives us for longest—never quite lost its prominent status: Perhaps its size and longevity are the reasons for its omnipresence in myths and in art. Literary anthologies supply a mass of material on the subject for producers of song lyrics, prize poems, apt allusions, or prosaic profiles.[1] And, as for the art history of the tree, now there is a productive subject. In what cave, in what relief carving, mural, or pictograph, did the tree first appear as an image? What sort of tree was it—in bloom, in fruit, or already shedding its leaves? What did it symbolize? Fertility or stability? Or a garden? In medieval painting, Paradise was visualized as an orchard. Even after the religious context evaporated, art maintained its attachment to trees, which continued to lend their shade to landscapes and mythological scenes, family portraits and nude bathers alike—as if to afford protection against the increasing emptiness of the sky.

It would also be good to know just when—after the end of the long hegemony of religious painting—the first secular tree was painted: to know the name of the painter who first regarded the pear or pine tree that he was painting as

WALTER GRASSKAMP is an art critic and art history professor living in Aachen.

a structurally complex motif rather than a symbol: as an object to be concentrated on, not for its message of divine salvation but in order to do justice to nature.

From that moment on, for a few centuries at least, art and the tree shared a history. Art now handled this secular object with the most meticulous accuracy, capturing it leaf by leaf. Less and less could artists afford to dash off their trees summarily or stereotypically. Of all plant subjects, trees are the ones that most readily betray the signs of sloppiness and indifference.

II. We do not know who painted the first secular tree, divorced from any memory of the Fall, and free of the aura of the Lives of the Saints; but we do know, fairly precisely, when the last secular trees were painted. For the end of the nineteenth century marked the end of the joint history of art and the tree: a history that had produced such curious offshoots as the eighteenth-century tree libraries, and such blessings as the landscape garden. After all the detail that had been lavished on paintings of trees, and all the depths of nontheological meaning that had been attached to them, the Impressionists—by concentrating on the act of perception—set out to degrade a once-meaningful class of subject matter into a mere pretext for painting. Their impasto atomized the last shreds of mythology.

The ensuing state of artistic bankruptcy brought in a liquidator, in the respectable person of Cézanne. He believed himself to be close to Poussin; and he did

AXEL KASSEBÖHMER, LANDSCHAFT, GELB, BRAUN, 1992, Öl auf Leinwand, 160 x 240 cm / LANDSCAPE, YELLOW, BROWN, oil on canvas, 63 x 94½".

AXEL KASSEBÖHMER, OHNE TITEL, 1993, Öl auf Papier, 76 x 91 cm / UNTITLED, oil on paper, 30 x 35⅞".

paint some wonderful trees. But then—involuntarily, perhaps—he became the founding father of a new and autocratic tradition, whereby the motif of any painting was dismissed as arbitrary. Mondrian's celebrated tree was a landmark on the way to the total arbitrariness of the sign, otherwise known as abstraction. The Tree of Knowledge that fascinated Mondrian did not grow in Paradise.

Since then trees have been like Gertrude Stein's rose, that paper flower of Modernism. Their history is no longer the history of art, because a pretext has no history. A pretext is no good even for iconography, the art historians' latest craze: for, anyone who set out to write, say, a Ph. D. thesis on the history of the tree motif in modern painting would be revealing his or her total failure to understand what modern art is all about. There is something tragicomic in the life's work of John Rewald, who went around looking for Cézanne's motifs and taking *photographs* of them—the pistachio tree and the Mont Sainte-Victoire, the pine at the cave-mouth and the Château-Noir—for all the world as if Cézanne had never painted them, and as if photographic evidence made the ground beneath our feet any less shaky!

This atrophy of meaning naturally hits painters harder than it hits art historians: Can it really be that every motif has been aestheticized out of all the meaning it may once have had? Try to make anything more than a merely formal statement (and who wouldn't like to, by now, in this business?), and what is there to fall back on? The problem is at its most acute for a painter, who has no shamanistic copouts at his disposal, let alone the pretensions of performance art.

III. Not the least important feature of Axel Kasseböhmer's work is that he has been bringing us face to face with these very issues for years, without ever suborning us with a facile answer or insulting us with a trick. The ambivalence of his works lies in the fact that he has never turned into either a cynical marketeer or a fundamentalist aesthete—either of whom would find the contemporary art scene perfectly congenial—but has survived as an exponent of incertitude. He has done so without the slightest intention of lapsing into inactivity. For being an artist without works is a contradiction in terms; and even that show-off, Duchamp, lacked the chutzpah to keep it up for very long.

What determines the standing of a Modernist work of art is, firstly, its uniqueness and, secondly, its ability to fit neatly and credibly into the evolution of the artist's oeuvre. The viewer who passes judgment therefore has to be familiar with that oeuvre in all its ramifications, so that he or she may define the specific work in the context of the *ongoing self-commentary* which is what an oeuvre stands for in the late Modernist age. If not fitted into the context of the oeuvre from which it springs, the picture can—as it were—be only half seen. Modernism has supplied the artwork with a new form of immanence: each work refers the viewer to another work, and each oeuvre can be understood only against the background of other oeuvres.

This applies, with particular force, to a painter like Axel Kasseböhmer. If he had decided, in the early 1980s, to go on producing

paintings of the kind that first brought him wide recognition at the Düsseldorf show *von hier aus* (1984)—works in the style of, say, *Krüge* (Jugs, 1980)—he might have spent several years as a respected artist, skimming off the cream of a boom market, and have missed the chance to lay the foundations of his oeuvre. Instead, with that Westphalian charm of his, he decided to explore a variety of playing fields without unduly protracting the game he had already mastered. He decided to play through a number of series, without spending too much time on any of them. His way of conjuring up his own tasks from nothing and performing them in total independence is part of his general inclination to keep active at the periphery and never at the center. He is one artist who, at the dawn of the 1990s—when quite a few of the boomtime parvenus of his own generation were artistically bankrupt—had something to show for his efforts: work that is not yet an oeuvre but is already something more than a promissory note.

A first retrospective, in 1990, assembled the column series; the pastiches of detail enlargements; the grotesque combinations of Picassoid bulls' heads and *vedute;* the monumental, somber paintings of doors and trees; the graceful, if brittle, still-lifes; and the painted-over photographic blow-ups of landscapes.[2] And then—at the *Bilderstreit* (1989) and *Ars pro domo* (1992) shows in Cologne, for instance—there were paintings in horizontal formats that combined ornamental forms with signs, as if the rebus were a magical way to bring meaning back into the picture frame. For the constant theme of Kasseböhmer's published reflections is that of the disappearance of meaning from painting.[3]

The most recent group of works—on the theme of the tree—maintains the pattern of quotations from nature and from landscape that has run through much of Kasseböhmer's work from the start. Like his images of columns, these are motivic anchors dropped into the void. But this last group taxes the viewer's visual sense beyond endurance. Kasseböhmer has succeeded in producing paintings of exquisite and positively autonomous ugliness, alongside others whose beauty is bearable only in the context of the ugly ones; these are works that—as always with Kasseböhmer—entice and hold the seeker after meaning, while making a fool of the seeker after taste. To profit by them, the viewer has only to take to heart a motto by Francis Ponge: "The means that the tree provides afford no escape from the tree."

(Translation: David Britt)

1) See, for instance, Gottfried Honnefelder, ed., *Das Insel Buch der Bäume* (Frankfurt am Main, 1977).
2) Exhibition catalogue Axel Kasseböhmer: *Bilder 1979–89* (Düsseldorf and Munich: Westfälischer Kunstverein and Kunstverein München, 1990).
3) On this see Kasseböhmer's texts (taken from the catalogue cited in note 2), "On Memory" and "The Masks of Meaning—Axel Kasseböhmer in Quotation Marks," in the exhibition catalogue *Reason and Emotion in Contemporary Art* (Edinburgh: Edinburgh International Festival, 1987).

AXEL KASSEBÖHMER, KRÜGE, 1980, Öl auf Leinwand, 40 x 410 cm, 2teilig / JUGS, oil on canvas, 15¾ x 161½", 2 parts.