

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2003)
Heft:	68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham
Artikel:	Versicherung der Unsicherheit : zum Werk von Dirk Skreber = Securing insecurity : on the work of Dirk Skreber
Autor:	Jansen, Gregor / Schelbert, Catherine
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680640

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: 17.02.2026

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

VERSICHERUNG DER UNSICHERHEIT

ZUM WERK VON DIRK SKREBER

GREGOR JANSEN

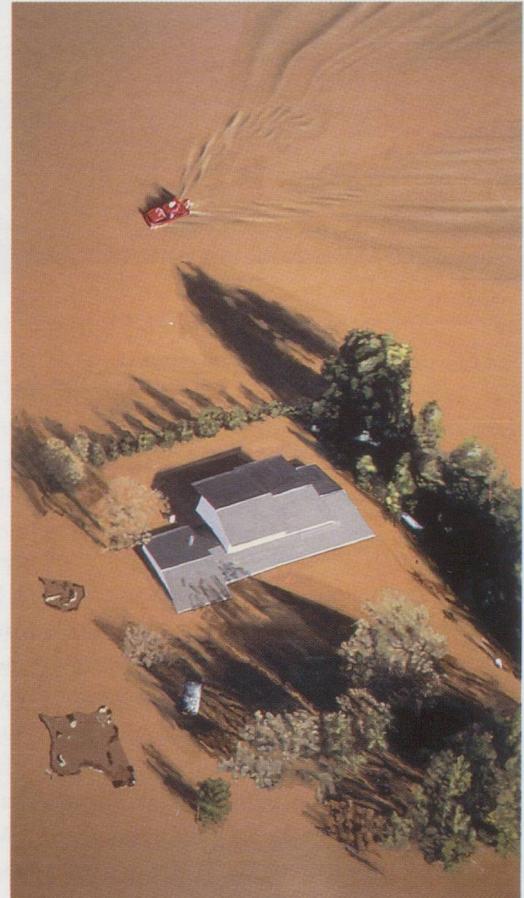
Da der Betrachter keine Bilder mehr erkannte, verurteilte er nur die fremden Genres. Eine Einigkeit, die der Bilderkriege bedurfte, verfehlte nach Ginsters Dafürhalten ihren Zweck.

– frei nach Siegfried Kracauer¹⁾

Also gut, ich solle nicht wie üblich anfangen, bittet mich Dirk Skreber, es hänge ihm einfach zum Hals raus, immer auf ein Genre reduziert zu werden, und so beginne ich mit Ginster. Im gleichnamigen Roman von Siegfried Kracauer aus dem Jahre 1928 steht das Individuum als ich-lose Erscheinung in der Trostlosigkeit zwischen den Kriegen: Verhaltenslehren, Kältemetaphern, Wahrnehmungsverschiebungen zwischen unheilvoller Angst und verzehrender Sehnsucht bestimmen die 20er Jahre. Ginster im Krieg, das sei Chaplin im Warenhaus, schrieb Joseph Roth, und was hier interessant ist, Kracauer schrieb in einem Brief an Ernst Bloch, dass seine Romanfigur eine pflanzenhafte Erscheinung sei, die sich immer gewünscht hätte, an Bahndämmen zu leben.²⁾

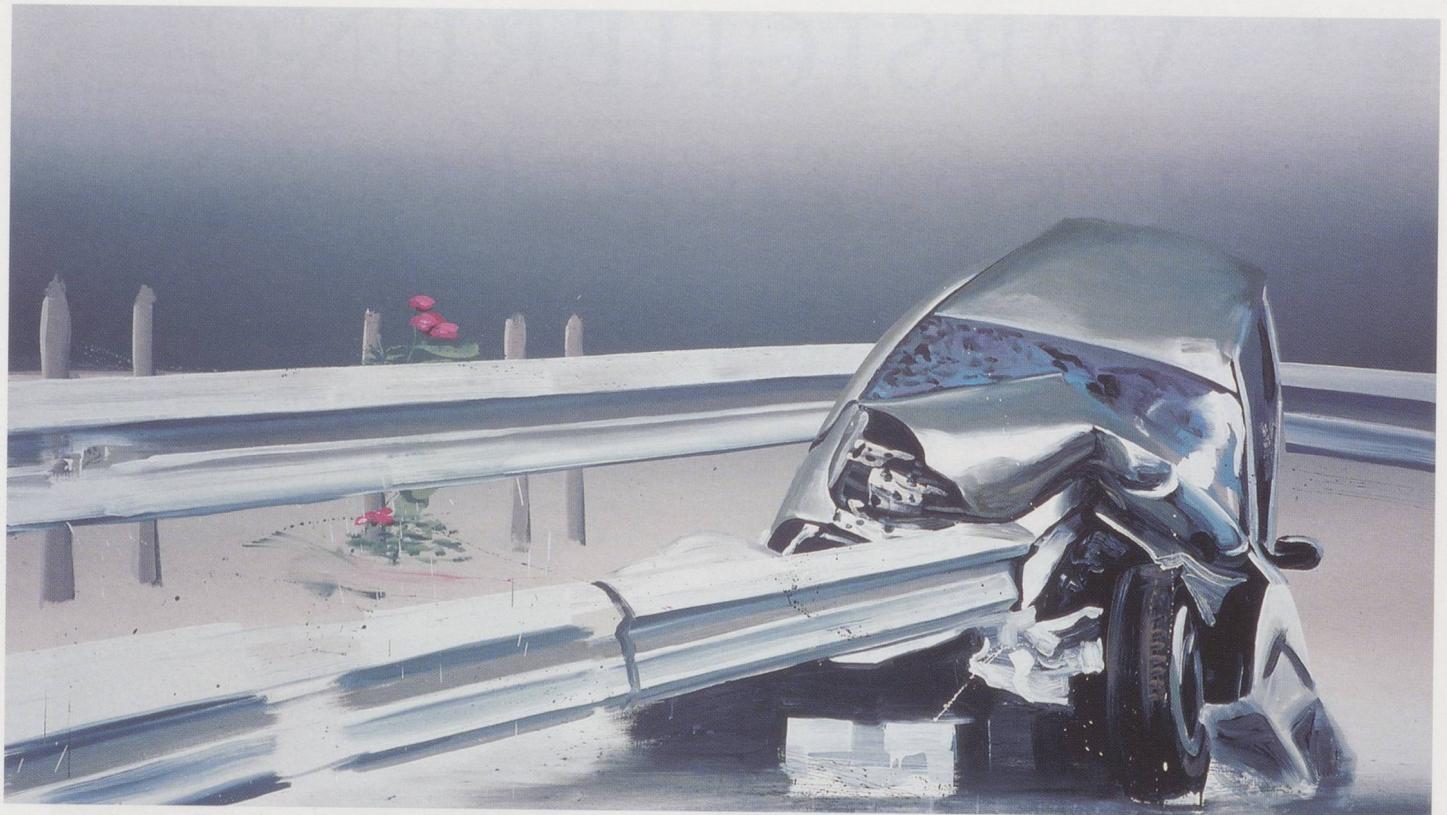
An Bahndämmen leben. Das tat ich als Kind und eine der grössten Mutproben bestand darin, am Damm zu liegen und den vorbeidonnernden Zug, dieses gewaltige Ungeheuer aus Stahl, auszuhalten; wer weglief, verlor! Ginster, ein Anflug von Erhabenheit, von purer Existenz gegenüber der Herrschaft der Mechanisierung, der Macht der Maschine – Kindheitserinnerungen. Heute sind Züge weiter weg und

GREGOR JANSEN ist Dozent und Kunsthistoriker und lebt in Aachen.



DIRK SKREBER, OHNE TITEL, 2002,

Öl und Tape auf Leinwand, 290 x 170 cm /
oil and adhesive tape on canvas, 114 3/16 x 67".



DIRK SKREBER, OHNE TITEL (IT ROCKS US SO HARD – HO HO HO 6.0), 2002,
Öl auf Leinwand, 160 x 280 cm / oil on canvas, 63 x 110 1/4".

schneller, viel schneller. Dennoch haben die Bilder der Lokomotiven und Sportstätten von Dirk Skreber eine ähnliche Faszination ausgeübt und Erinnerungsmomente ausgelöst, als ich sie erstmals sah. Markierungen, Rundungen, eine gewisse Leichtigkeit und Modellhaftigkeit des organisierten Sportwettstreits verklärten sich so von der banalen, flächigen Bodenhaftung zu einem an der Wand hängenden Bild, ähnlich Pollocks *drip paintings*, deren Wirklichkeit ebenfalls und eigentlich nur auf dem Boden denkbar ist.³⁾ All diese Bilder brannten sich ins Unterbewusstsein, wo sie auf alte Prägungen stiessen, auf sehr ähnliche Modelle, die bereits dort waren: menschenleer und doch immer durch den Menschen definiert. Wir waren wie Ginster und sahen

ihn jetzt wieder, fühlten uns klein, mutig und irgendwie wohl, mit einem erhabenen Schauer, fragten nach dem Urheber dieser teilweise riesigen Bilder und sahen im gleichen Augenblick, wie klein die Welt und die Dinge in ihr geworden waren. Malerei ist oft Modellbau auf der Fläche, aber bei Dirk Skreber erscheint plastisch, was sonst nur im virtuellen Gefühl der Erhabenheit, des wohligen Schauers aufscheint. Hier stand gemalt die Modellpalette vor Augen und machte kein Hehl daraus, dass es sich um Malerei handeln sollte. Selbst das majestätische Matterhorn und seine umliegenden Wiesen konnten dem langen Krokodil nichts anhaben. Und meist sind die Hintergründe unendliche Landschaften ohne Halt, wie auf dem Meer, oder mitunter über-

wuchert alles eine undurchdringliche Wand aus Baumgrün, wie im Urwald. Dirk Skreber setzt unglaubliche Massstäbe.

Seine Bilder wirken häufig wie verhuschte, verlangsame und gedehnte Abbilder: erstaunlich reine Flächen, analytisch und klar, sachlich, Möglichkeiten eines Traumes, der wie die Häuser in multiplen Ebenen oder transparent angelegt ist. Das Haus, Inbegriff städtischen Lebensgefühls und Wohlstandes, repräsentative Heimstätte mit Freifläche, zeigt im Allgemeinen den Besitzstand an. Nicht so bei Dirk Skreber, der in seiner Wahl des Bildmotivs früher mehr erfand, heute hingegen lieber auf photographische Vorlagen zurückgreift, dabei präzise selektiert, reinigt, plastisch denkt und flächig handelt. Das Haus an sich ist singulär, bei Skreber wird das deutlich, eine ebenfalls ich-lose Erscheinung mit fragwürdiger Identität, bis hin zu deutscher Spiessigkeit (aber ohne Mief!) und Harmlosigkeit; eine Verkörperung des schlechten Geschmacks, wobei die Menschen, die hier leben könnten, nicht sichtbar und kaum vorstellbar sind, obwohl es unsere Nachbarn sind. Ob noch im Rohbau mit offenem Dachstuhl oder als zerlegte, dekonstruierte Blockhütte, über der das abgehobene Dach schwebt: Skreber reduziert die Elemente und legt ein der Malerei inhärentes psychologisches Moment frei. Aus ihnen, hinter ihnen oder mit ihnen spritzt die Farbe wie nach einer Explosion heraus, eine machohafte Geste, als werde die Sachlichkeit selbst dem Maler zu viel. Jedoch stehen die eruptiven Schlieren und Farbsprengel hinter den Häusern und bilden so eine abstrakte Grundierung der Bildfläche. Häufig auf dem Kopf gemalt, lösen sie eine Aggression aus, die als malerisches Bild wieder gezähmt wird und sich endlich als subtile Vorstellung von Energie und Horror zeigt. In den Gemälden lässt sich das ambivalente Spiel mit den Nuancen des abstrakten und gegenständlichen Motivwechsels als eigentlicher Farbwechsel nachvollziehen. Aber die Aggression steckt auch im Motiv, in der Auswahl der Themen und Bilder, deren Suggestivkraft auf das neutrale Bild eigentlich ist. Teilweise geraten dann die faszinierenden Türme in den Wüsteneien aus Eis oder Sand (alle 1999) in bedrohliche Schieflage, und ein an John Martins Apokalypsen gemahnender Hinter-

grund belegt die Katastrophe, die durch die Namen der Hurrikane im Hilfstitel angezeigt ist, etwa im Fall von OHNE TITEL (MITCH) (1999). Diese Häuser sind die Katastrophe selbst, sind Teil eines Empfindens, in dem die Tragik des urbanen Alltags fein verwoben und gleichsam messerscharf seziert schlummert.

Ein Schlaf und mit ihm einhergehend ein Alpträum sind dann die um 2000 entstehenden Hochwasserbilder, in denen Skreber eine melancholische Ruhe dominieren lässt. Aus der Hubschrauber-Perspektive wird eine unbewohnbare weite Landschaft mit einsamen Häusern betrachtet, die voller Schönheit ist. Bei gleichzeitiger Trauer, bleibt zu fragen? Was ist faszinierend an der Katastrophe? Was kennzeichnet sie? «Das wunderbare an dieser Situation ist der ausgelöschte Alltag, die Abwesenheit von Alltäglichem», erläutert Skreber. «Menschen, die noch hier verweilen beziehungsweise wieder zurückkehren werden, sind all ihrer Alltäglichkeit beraubt und befinden sich in einem Zwischenraum, den sie von allein nicht hätten betreten können. Nur der Eingriff der Natur ermöglicht ihnen den Zutritt und die Kenntnis dieses Raumes. Es ist die Tragik des Verlorenen und die vielleicht verlorene Existenz, in der Verwandlung und Läuterung verborgen sind.»⁴⁾ Die Gemälde bilden exakt jenen brutalen Zwischenraum als Gedankenraum ab. Fragen und antworten wir demnach so: Was macht uns lebendiger als das Sterben anderer?

Wirklich hinreissend nüchtern und kühl sind hier die Gemälde eines amerikanischen Schulgebäudes, OHNE TITEL (ULTRA VIOLENCE) (1999), und eines schmucken Vorort-Flachdachhauses mit Pool aus dem Jahr 2001, ebenfalls ohne Titel. Aus einem Hubschrauber geschossene Pressephotos sind die im kollektiven Bewusstsein verankerten Vorlagen. Frappierend gruselig und brutal schlagen die grossformatigen Leinwände mit dem Hintergrund und Kontext von Luftaufnahmen um: im ersten Fall der brutale Amoklauf eines Schülers, im zweiten der tragische Selbstmord Hannelore Kohls. Schlagartig verschwindet die objektive Nüchternheit der radikalen Vogelperspektive im Taumel der (medialen) Ereignisse. Die Bildatmosphären stimmen dem zu: klares Sonnenlicht und grauer Schulalltag. Die Wirklichkeit ist eine Illusion, gemalte Realität.



DIRK SKREBER, OHNE TITEL (THE INNER TYSON /
HOLY DIRTBAG), 2002, Safe, Sprungbrett,
Galerie Luis Campaña, Köln / safe, diving board,
installation at Luis Campaña Gallery, Cologne.

Dirk Skreber benutzt häufig Klebeband, um einen gleichzeitig homogenen und strukturierten Hintergrund als Malfläche zu erhalten. Das Material ist absolut neutral und schichtet den Bildaufbau nicht mehr wie ein illusionistischer Tiefenraum, sondern zeigt die Fläche als horizontal, bisweilen auch vertikal aufgebautes strukturiertes Zeilenspiel. Allen medialen Bezügen zum Trotz entsteht so eine stärkere Bindung an das Motiv und seine Relevanz, die vor dem Hintergrund der Klebefolie unwirklich deutlich ist. Eine weitere Folie, ebenfalls horizontal geschichtet und an den Rändern sauber beschnitten, besteht aus gedruckten Texten. In diesen äußert sich der

Künstler selbst, vor allem als Interviewpartner Charles Kabold oder als Sammler tritt er in einen monologischen Dialog, der als Form zwar ein *fake* ist, als Inhalt jedoch mehr als die gewünschte Aussage ergibt, da er zumeist von Raumproblemen handelt. Deutlich wird hier wie dort die erstaunlich souveräne Behandlung der Themenbereiche «Natur/Romantik» oder «Aggression/Skeptizismus». Der einzige Mensch, der die Welt ironisch von hoher Warte mit ideologischem Blick sieht, ist der Maler mit seinem Blick auf Dinge, die das Chaos überstanden haben und in geläuterter Weise ihre klare Präsenz behaupten. Und danach steht der folienähnliche Malprozess zur Diskussion, macht sich daran, unsere lieb gewonnene Idylle einfach so in einer abstrakten Verflüssigung und irreversibel entropischen, nicht mehr sichtbaren Wirklichkeit *ad absurdum* zu führen.

Nicht zu vergessen sind die zahlreichen abstrakten, ebenfalls meist horizontal geschichteten Farbbahnen, die immer wieder zwischendurch entstehen. Ihre Anwesenheit ist wie die Sportstätten, Häuser oder Katastrophenbilder schlicht und einfach Präsenz. Und selbst wenn sie an Twombly und Ryman, Newman oder Richter und die pure Farbe als Oberfläche denken lassen, verkörpern diese Bilder einen Blick hinter die Dinge. Eine radikale Wirklichkeit, die immer abstrakt geordnet ist und danach in den figürlichen Arbeiten bewusster aufscheint.

Parallel hierzu stehen die Raum-Modelle. Module gleich – wie er sie im Jahr 2000 souverän für den Preis der Freunde der Berliner Nationalgalerie als Baustellensituation im Hamburger Bahnhof entwickelte – stehen Gänge als Zu-, Über- und Abgänge meist in räumlicher Abfolge mit irritierend tiefen oder engen Passagen und Einblicken. In der Kölner Galerie Luis Campaña liess er die Besucher auf ein Sprungbrett über dem Abgrund treten. Wandelgänge zwischen den Welten des geistigen Traums und der körperlichen Anwesenheit, zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen idyllischer Stille und schrillem Horror. Manchmal wird ihm das Malen einfach auch ein wenig zu viel.

Seine neuesten Werke beruhen ebenfalls auf horizontalen Streifen. Gemeinste Op-Art aus Schaumstoffklebeband auf dunkel lackierten Hölzern – irgendwo im Niemandsland gegenständlicher Malerei.

DIRK SKREBER, OHNE TITEL (RADIOLOGICAL CLEANUP CONTAINMENT STRUCTURE), 2002, Öl auf Leinwand, 300 x 170 cm / oil on canvas, 118 $\frac{1}{8}$ x 67".



Akkurat in einem regelmässigen Abstand entsteht so eine vibrierende, reliefartige Grundstruktur, die den Augen wenige Anhaltspunkte liefert und nur durch die dem Material inhärente Farbschwankung des Gelbs eine zarte Modulation erzielt. Aus diesen erhabenen Bändern pult Skreber Teile heraus, so dass in den Vertiefungen die Farbe des Untergrundes deutlicher hervorscheint. Er entwirft so, gleichsam aus dem Zeilenraster, heroische Figuren aus dem Bilderkosmos der Comics der 50er und 60er Jahre. Die flimmernde Erscheinung und Formwerdung von *Wonderwoman*, *Modesty Blaise* oder des *Silver Surfer* lassen die Augen schmerzen. Zum ersten Mal arbeitet er an Personen, auch wenn diese sehr artifiziell und distanziert bleiben. Dennoch bleibt sein Standort gewagt – sowohl was die Betrachtung als auch was die Machart dieser profanen Wirkungsästhetik angeht –, und deshalb ist es eine Freude zu sehen, besser: zu fühlen, wohin die Reise geht. Die ich-lose Sachlichkeit ist das Ziel dieser Objektivität, eine aufrichtige, ehrliche, aber nicht aufklärende Malerei in deren Widerhall dennoch der postmoderne Geist unruhig flimmert. Lassen wir Frau van C. (aus Kracauers *Ginster*) diesen Text über Dirk Skreber – den visuelle Ruhe und Bewegung, Konzentration und Provokation kombinierenden Maler – wie den Anfangsdialog einer guten Beziehung beschliessen: «Sie sind ein merkwürdiger Mensch», sagt sie, «man ist gezwungen, aufrichtig Ihnen gegenüber zu sein.»⁵⁾

1) Siegfried Kracauer, *Ginster* (1928), in: ders., *Schriften*, Bd. 7, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1973, S. 39: «Da der Kaiser keine Parteien mehr kannte, verurteilte er nur die fremden Nationen. Eine Einigkeit, die der Kriege bedurfte, verfehlte nach Ginsters Dafürhalten ihren Zweck.» – Auch Robert Musil hätte hier seine Berechtigung gehabt, musste aber der pflanzenhaften Erscheinung Ginsters weichen.

2) Freundlicher Hinweis von Carola Dahmen, Aachen, auf den Brief von Siegfried Kracauer an Ernst Bloch vom 17. Januar 1928, in: Ernst Bloch, *Briefe 1903–1975*, Bd. 1, hrsg. v. Karola Bloch u.a., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1975, S. 293.

3) Ebenfalls erstaunlich ist der von Rita Kersting beschriebene Vergleich der Sportfelder Skreibers mit einer Kritik von Michael Fried an Barnett Newman, 1962, laut der er Newmans Bilder als misslungen empfand, weil sie das Gefühl der langweiligen Leere eines Handballfeldes vermittelten. Vgl. den Ausstellungskatalog *Rotation*, mit einer Einleitung von Rita Kersting & Martijn van Nieuwenhuyzen, Köln u.a. 1999–2000, S. 9.

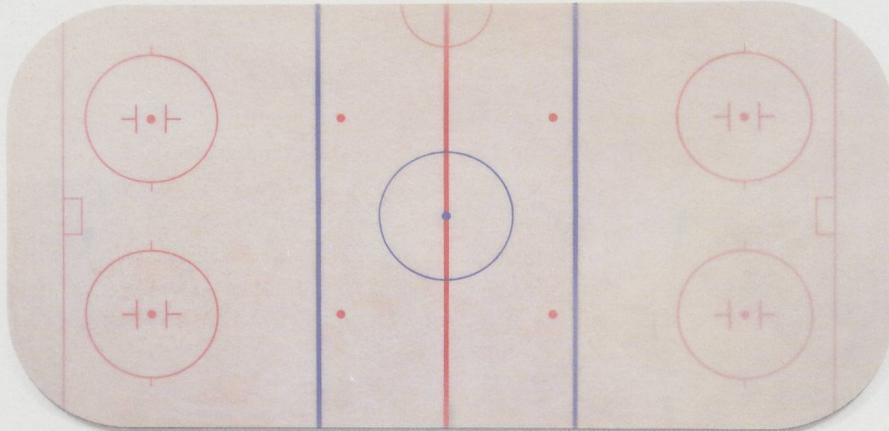
4) Dirk Skreber in einer E-Mail an den Autor vom 12. Juli 2003.

5) Kracauer, op cit., S. 125.

SECURING INSECURITY

ON THE WORK OF DIRK SKREBER

GREGOR JANSEN



DIRK SKREBER, OHNE TITEL
(EISHOCKEY), 1993, Acryl
und Epoxitharz auf Holz,
170 x 340 cm / acrylic and epoxy
resin on wood, 67 x 133 7/8".

Since the viewer no longer recognized any pictures, he only condemned foreign genres. A unity that required iconoclasm would miss the mark, as Ginster saw it.

— after Siegfried Kracauer¹⁾

Please don't start as usual, Dirk Skreber tells me. He is sick and tired of being reduced to one genre. And so I start with Ginster. In Siegfried Kracauer's novel of the same name written in 1928, the individual appears without a self, a self-less being in the desolation between the wars: principles of behavior, metaphors of coldness, and perception shifting between anxiety

GREGOR JANSEN is a lecturer and art theoretician, living in Aachen.

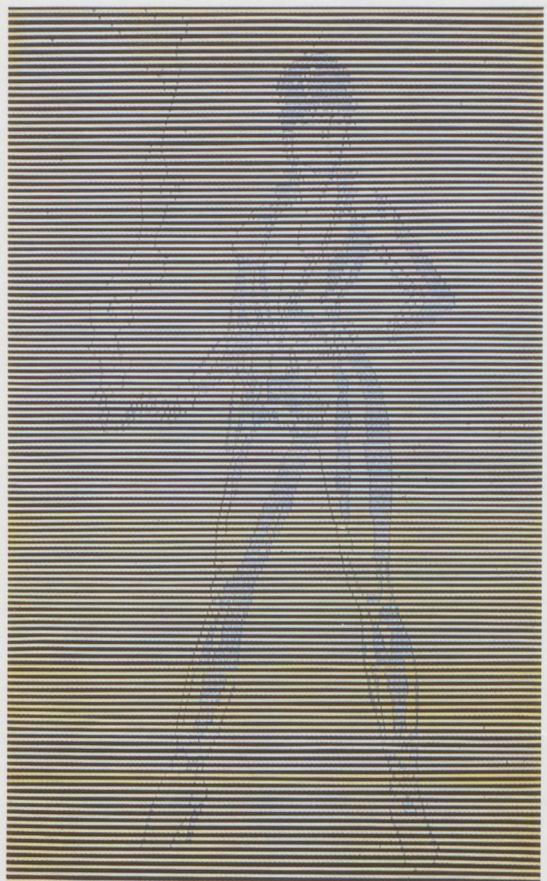
and all-consuming longing characterized the twenties. According to Joseph Roth, Ginster in wartime is tantamount to Chaplin in the department store and, as Kracauer wrote in a letter to Ernst Bloch, the interesting thing is that his protagonist is a plant-like character who always wanted to live on railroad embankments.²⁾

Living on railroad embankments. I did, as a child, when the greatest test of courage consisted of lying on the embankment and staying put, waiting for the train, the mighty steel monster, to thunder past. The first to get up and run for his life was the loser! Ginster: a flight of superiority, of pure being in the face of tyrannical mechanization, the power of the machine—childhood memories. Trains are farther away

today and faster, much faster. Even so, the first time I saw Dirk Skreber's pictures of locomotives and sporting facilities, they exerted a similar fascination and triggered distant memories. Convexities, a certain lightness and modeled examples of organized athletic competitions were rarefied from banal, planar ground adhesion to a picture hanging on the wall, similar to Pollock's drip paintings, whose reality essentially is also conceivable only on the ground.³⁾

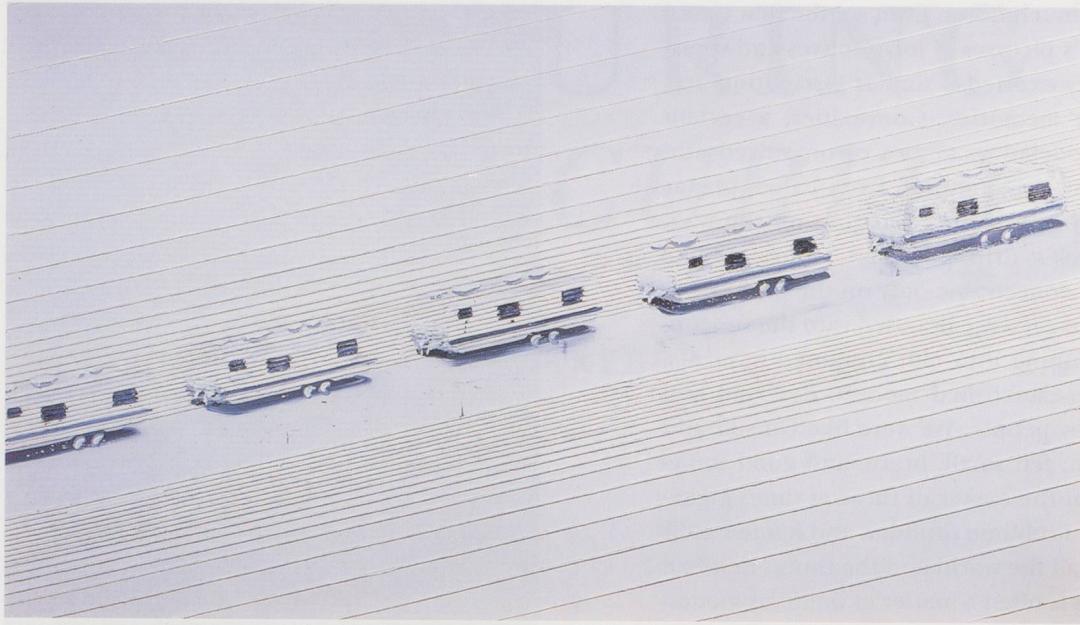
All of these images were branded into the subconscious, there bumping into old, ingrained imprints, into similar, long-established models: deserted and yet still defined by people. We were like Ginster and we saw him again, felt small, brave, and good somehow, asking about the maker of these at times gigantic pictures, with a sublime shudder, and immediately realizing how small the world and the things in it had become. Painting is often a matter of building models on a plane but in Dirk Skreber's work, things become sculptural that usually emerge only in the virtual feeling of a third dimension, a pleasurable shudder. The model palette stood painted before us and made no bones about being painting. Even the majestic Matterhorn and its surrounding meadows are no match for the long crocodile. And the backgrounds are usually endless landscapes with nothing to hold on to, like the ocean, or occasionally impenetrable walls of forest green running rampant, like the jungle. Dirk Skreber sets incredible standards.

His paintings often look like distracted, decelerated, and stretched mimetic depictions: surprisingly pure surfaces, analytical and clear, matter-of-fact, the possibilities of a dream laid out in multiple layers, like the buildings, or transparent. The building, quintessential feeling of urban life and prosperity, is a residential status symbol with empty spaces generally indicative of ownership. Not so in Skreber's case. His choice of motif, once a product of invention, now relies more frequently on photographic source material, precisely selected, purified, sculpturally reflected, and two-dimensionally implemented. The building as such is singular; Skreber makes that clear, it is another self-less item with a questionable identity to the point of harmlessness and German philistinism (but without being musty!): an embodiment of bad taste, whereby the potential tenants are not visible



DIRK SKREBER, OHNE TITEL (MODESTY BLAISE),
2002, *Tesamoll auf Holz*, 250 x 150 cm / adhesive foam
tape on wood, 98 7/16 x 59".

and can, in fact, barely be envisioned although they are our neighbors. Whether a roofless shell still under construction or a dismantled, deconstructed log cabin above which the roof hangs suspended: Skreber reduces the elements and brings to the fore a psychological aspect intrinsic to painting. The paint splatters out of the paintings or behind them or within them, like the aftermath of an explosion, a macho-like gesture as if objectivity were too much even for the painter. Nonetheless, the streaks and sprinkles of paint have erupted behind the buildings and form an abstract ground on the picture plane. Often painted upside-down, they provoke an aggres-



DIRK SKREBER, OHNE TITEL (TRAILER BOMBS), 2003, Öl auf Leinwand, 220 x 380 cm / oil on canvas, 86 5/8 x 149 5/8".

sion that is tamed in the painterly image, ultimately yielding a subtle vision of energy and horror. The ambivalent, nuanced play of abstract and figurative motifs is expressed in the paintings through variations in color. But the aggression also springs from the motif itself, from the choice of scenes and images whose suggestive implications have a curious impact on the neutral image. The fascinating towers in wastelands of ice or sand (all 1999) may show a menacingly precarious tilt, and a background reminiscent of John Martin's visions of the apocalypse testifies to the catastrophe conjured by names of hurricanes, as in UNTITLED (MITCH), 1999. These buildings are the catastrophe itself, they belong to sensations in which the dormant tragedy of everyday urban life is subtly interwoven but also remorselessly dissected.

Sleep and its attendant nightmares constitute the floods painted around the year 2000, in which Dirk Skreber allows a melancholy tranquility to dominate. A vast, uninhabitable landscape with isolated buildings is seen from a helicopter view; it is full of beauty. Coexistent with mourning, one asks? What makes the catastrophe fascinating? What distinguishes it? "The wonderful thing about the situation is the obliteration

of the everyday, the absence of ordinariness," Skreber explains. "The people who are still there or who have come back have all been robbed of their daily lives and find themselves in a limbo, a state of suspension they would never have encountered by themselves. Only the intervention of nature allows them to enter and become cognizant of this space. It is the tragedy of loss and possibly lost existence, which is embodied in transformation and purification."⁴⁾ This limbo, this brutally suspended space is exactly what the paintings depict as a mental space. We therefore ask and answer as follows: does anything make us more alive than the death of others?

Remarkably captivating matter-of-factness and understatement characterize the paintings of an American school, UNTITLED (ULTRA VIOLENCE) (1999), and a lovely suburban flat-roof home with a pool, also untitled (2001). They are painted after press photographs shot from a helicopter, pictures anchored in the collective consciousness. The large-format canvases with the framework and context of aerial photography suddenly become stunningly horrific and brutal: in the first case, the atrocious gunning rampage of a student, in the second the tragic suicide of Hannelore Kohl. The objective

reportage of the radical bird's-eye view instantly vanishes in the turbulence of the (media) events, underscored by the atmosphere in which the pictures are immersed: limited sunlight and gray school days. Reality is an illusion; it is a painted reality.

Dirk Skreber often uses adhesive tape to produce a homogeneous and yet structured background on which to paint. The material is absolutely neutral and does not layer the composition any more than does illusionist depth; instead it presents the surface as a horizontal or, at times, vertical structure of lines. Thus, despite potential reference to media events, there is a stronger link to the motif and its relevance, which acquires an unreal lucidity against the taped background. Another layer, also horizontal and cleanly cut at the edges, is formed by printed text. Texts in which Dirk Skreber himself speaks, above all as the interview partner, Charles Kabold, or as a collector: he launches into a monologistic dialogue, whose form is obviously fake but whose content yields more than the desired statement since it generally deals with problems of space. Unmistakably manifest in both cases is the astonishingly masterful treatment of such concerns as "nature/romanticism" or "aggression/skepticism." The only person who takes an ironic view of the world from lofty ideological heights is the painter with his rendition of things that have survived chaos and his purified assertion of

their clear presence. The follow-up: a discussion of the foil-like process of painting, in which our cherished idyll is pursued *ad absurdum* in an abstract liquefaction and an irreversibly entropic, no longer visible reality.

Not to forget the countless abstract and also, for the most part, horizontal bands of color that crop up in between. Their presence is as plain and simple as the athletic facilities, buildings, or pictures of catastrophe. And even though they evoke Twombly and Ryman, Newman or Richter and pure color as surface, these paintings still embody a view behind things. A radical reality that is always abstract in arrangement and therefore makes an even more conscious appearance in the figurative works.

The paintings are complemented by the artist's three-dimensional models. They are like modules, as in the construction-site situation at the Hamburg railroad station, created in the year 2000 for the prize of the Friends of the National Gallery in Berlin. Corridors provide access, transit and egress, generally as sequences in space with disturbingly deep or narrow passageways and views. At the Luis Campaña Gallery in Cologne, Skreber had visitors walk out over the abyss on a diving board. Ambulatories between the worlds of mental dreams and physical presence, between stasis and movement, between idyllic serenity and shrill horror. Sometimes painting is simply too much for him as well.

DIRK SKREBER, OHNE TITEL (THE HOUSE), 2001, Öl
auf Leinwand, 160 x 280 cm / oil on canvas, 63 x 110 1/4".



DIRK SKREBER, OHNE TITEL (AUGENAIDS), 2001,
Öl und Tape auf Leinwand, 160 x 280 cm /
oil and adhesive tape on canvas, 63 x 110 1/4".



Skreber's most recent works are also based on horizontal strips. Perfectly ordinary Op Art out of adhesive foam tape on dark varnished wood—figurative paintings somewhere in a no man's land. At precise, regular intervals a vibrant, relief-like underlying structure emerges that gives the eye little to focus on, a delicate modulation generated only by variations in the yellow of the material itself. Dirk Skreber plucks bits and pieces out of these raised bands, so that the color of the background comes forth more clearly in the recesses. In this way, out of the linear grid as it were, he designs heroic figures drawn from the picture universe of comics in the fifties and sixties. The shimmering appearance of *Wonderwoman*, *Modesty Blaise* or the *Silver Surfer* makes one's eyes hurt. It is the first time that he works on people, though they do remain artificial and detached. Even so, his vantage point is daring both with respect to the choice of approach and to the making of this profane aesthetic. Which is why it is a joy to see or rather to feel where the journey is taking us. Self-less matter-of-factness is the goal of this objectivity: painting that is straightforward and honest, but not enlightening, in whose reverberations the spirit of postmodernism

still restlessly shimmers. Like the opening lines of a good relationship, we shall permit Frau van C. (from Kracauer's *Ginster*) to conclude this text about Dirk Skreber, the painter who combines visual stillness and movement, concentration and provocation: "You are a curious person," she says, "you force people to be honest with you."⁵⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Siegfried Kracauer, *Ginster* (1928) in: Kracauer, *Schriften*, vol. 7 (Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1973), p. 39: "Since the emperor no longer recognized any parties, he only condemned foreign nations. A unity that required wars would miss the mark, as Ginster saw it."—Robert Musil would have served the purpose equally well but had to yield to Ginster's vegetal appearance. (*Ginster* is also the German botanical name for "gorse.")

2) My thanks to Carola Dahmen, Aachen, for drawing my attention to Siegfried Kracauer's letter to Ernst Bloch of January 17, 1928 in: Ernst Bloch, *Briefe 1903–1975*, vol. 1, ed. by Karola Bloch, et. al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975), p. 293.

3) Equally astonishing is Rita Kersting's link between Skrebner's sports fields and Michael Fried's 1962 critique of Barnett Newman. Fried questioned the success of Newman's pictures, likening them to the boring emptiness of a handball court. See *Rotation*, ex. cat., with an introduction by Rita Kersting & Martijn van Nieuwenhuyzen, Cologne, 1999–2000, p. 9.

4) Dirk Skreber in an e-mail message to the writer, July 12, 2003.

5) Kracauer, op cit., p. 125.