Thilo Götze Regenbogen

MACHE ICH PHANTASTISCHE KUNST?

Eine Betrachtung durch neun Werkphasen 1965-2014

WV-Nr. 882 Mandorla in Flammen, 1969, Buntstift/Papier, 16 x 21 cm, Courtesy Sammlung Otfried H. Culmann

65 Jahre T♈G♈R

Ausgabe 9 der Folge PORTFOLIO im EygenArt Verlag

Werkleben. Dies ist ein sehr kurzgefaßter und mit nur wenigen Bildbeispielen illustrierter Einblick in fünfzig Jahre Werkleben von Thilo Götze Regenbogen (TGR) in einer forschenden Kunstpraxis in Europa, überwiegend in Deutschland, gelegentlich in Frankreich oder Spanien, regelmäßig in der Schweiz. Dabei ist eine so zugespitzte Frage wie die, der hier nachgegangen werden soll, überhaupt nur aus einem Grunde entschuldbar: Orientierung für Forscher und Sammler zu bieten in einem Gesamtwerk, das noch nicht abgeschlossen ist und das weitgehend abseits akademischer und marktkonformer Identitätssuche und Selbstbehauptung sich entwickelt hat.

Es ist vieles, aber ist es durchgängig phantastisch? Im Unterschied zur Konzeptkunst[1] war dieser Begriff als explizit offener und vieldeutiger mir spätestens 1966/1967 bekannt und es gibt sogar eine bestimmte Werkphase, die mit einer der Bezeichnungen benannt ist, die für die phantastische und visionäre Kunst verwendet wird: ars phantastica[2]. Gleichwohl scheint es sich bei diesen Bezeichnungen für im weitesten Sinne neo-surrealistische Tendenzen in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg auch um ein Zeitphänomen der 1950er bis 70er Jahre zu handeln, welches nicht von allen Kunsthistorikern aufgegriffen und thematisiert worden ist[3]. Bis zum heutigen Tage ist es nur eine sehr überschaubare Anzahl von Autoren, die sich diesem Thema gewidmet hat. Das aktuelle Ausstellungsgeschehen bildet dies ab, wobei man aber berücksichtigen muß, daß die Themen- und Wortwahl bei Ausstellungstiteln nicht das Hauptkriterium sein kann, um zu entscheiden, ob phantastische Kunst heute noch ein Thema in Ausstellungen ist. Denn wenn man beachtet, um welche Künstlerinnen und Künstler es hier geht, so sind deren Werke durchaus weiterhin in monografischen oder Themenausstellungen zu finden[4]. 1977 kann man bei Pawlik/Straßner

[1] Thilo Götze Regenbogen 2013a. Zu den Abkürzungen der Quellen siehe das Literaturverzeichnis am Schluß.
[2] ars phantastica 1967. Zahlreiche weitere Quellen sind in Thilo Götze Regenbogen 2014a zitiert und verzeichnet. Bei Johannes Jahn 1979 gibt es S. 43 zwar eine ars moriendi, aber keine ars phantastica. Ebenso bei Bert Bilzer 1971, S. 22.
[3] Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff 1970 gehen bei der Behandlung des Surrealismus S. 136-141 immerhin bis Rudolf Hauser (geb. 1914), der zur Wiener Schule des Phantastischen Realismus gezählt wird.
[4] Auf den zeitgenössischen Selektionsmechanismus unter dem Kuratorenkonstrukt „internationale Gegenwartskunst“ kann ich hier aus Platzgründen leider nicht eingehen.

nur noch viereinhalb Zeilen zum Surrealismus[5] lesen, zur phantastischen Kunst garnichts. Bei Janowitz gibt es drei Jahre später wieder eine die ganze Kunstfrage durchdringende Behandlung des Themas Surrealismus[6], aber noch keine Erwähnung phantastischer oder visionärer Künste. Da das Buch von einem Praktiker für den Lehrgebrauch entwickelt worden ist, besticht es durch übersichtliche Gliederung, kurze und prägnante Charakterisierungen, sowie zahlreiche Kurzdefinitionen, Tabellen und Listen. Schon die Darstellung zum Weltbild des Surrealismus hat viele Merkmale mit der Romantik gemeinsam. Da heißt es etwa:

> „Der Surrealismus sucht (..) nach Wahrheit, nach einem Schlüssel zu den Rätseln der Welt."

Gegen die rationalistische Sichtweise wird eingewandt:

> „Die Ratio umfaßt nur ein Teilgebiet unserer Erfahrung.
> Die Logik erstellt nur eine von vielen denkbaren Ordnungen, vielleicht nur eine Scheinordnung.
> Geltende (bürgerliche, TGR) Ästhetik und Moral, Tabus und Sitten verhindern ein weiterreichendes Bewußtseinsfeld.
> Vorstellungen, Phantasie, Ahnungen, Spiel und Sehnsüchte kommen im Koordinatensystem der Ratio zu kurz.
> Die Psyche mit ihrem Reichtum, ihrer Macht und ihren Fähigkeiten ist bisher außer acht gelassen worden."[7]

Hieraus wird gefolgert, daß der herrschende sogenannte Realismus

> „der Feind einer größeren, umfassenderen Wirklichkeitserfahrung"

ist. Es müssen daher neue, supra- oder irrationale Erfahrungsebenen erschlossen werden. Beim Gründer André Breton 1924 ist erkennbar, daß diese Supraebene eine erweiterte Wirklichkeitsauffassung meint, welche sowohl Traum- wie Tagesbewußtsein umfaßt[8]. Also wird methodisch auf eine Akzentverschiebung hingewirkt zugunsten der menschlichen

---

[5] Pawlik/Straßner 1977, S. 314.
[6] G.J.Janowitz 1980, Kap. M 24 und E 12 und Erwähnungen an sehr zahlreichen anderen Stellen des umfangreichen Buches. Bert Bilzer 1971, Bd. 2, S. 137-138. Der Begriff selbst geht schon auf Apollinaire 1917 zurück, wird hier aber erstmals präzisiert, vgl. Guillaume Apollinaire 1989, S. 41 f.
[7] G.J.Janowitz 1980, S. 247. Ähnlich Johannes Jahn 1979, S. 735-736.
[8] Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff 1970, S. 137. Wieland Schmied 1997 macht S. 425-426 deutlich, daß dabei die Berufung auf Freud einem produktiven Mißverständnis entspricht. Eher greift hier die Kunst für eigene Zwecke und deren Legitimation auf die Medizin zu, abzielend „auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen", und um „sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle (zu) setzen." (Breton 1924, cit.n.Schmied, S. 426, Anm. 20).

Innenwelt[9], zugunsten der Träume und ihrer Bildwelten mit den darin zum Ausdruck kommenden Wünschen und Ängsten[10] und zugunsten jener Teile der Außenwelt, welche das Unbekannte, Rätselhafte und Magische beinhalten.[11] Johannes Jahn meint 1979, daraus „eine tief pessimistische Grundstimmung" als surrealistischen Eigenton ableiten zu können.[12] Zumindest der Gestus hat aber auch etwas Paradox-Revolutionäres, welcher sich in den Dienst des Unbewußten zu stellen behauptet, in dem er einen „reinen physischen Automatismus" ohne jede Vernunftkontrolle, absichtsfreies Spiel (Anklänge hier von Schiller und l'art pour l'art bis zu Tantra und Zen) und Erreichen einer angeblich höheren Wirklichkeit durch freie Assoziation[13] propagiert. Es klingt dabei auch noch ein Dada-Ton durch.

Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff machen bei Behandlung des Surrealismus bereits 1970 deutlich, daß „das Traumhaft-Phantastische, das Überreale als Thema schon immer die Bildkunst beschäftigt" habe und verweisen zu Recht auf Hieronymus Bosch[14] um 1500, die italienischen Manieristen und Goya. Freundlicherweise rechnen die Autoren auch Marc Chagall zu den Wegbereitern des Surrealismus, da er „Gefühlserlebnisse, Erinnerung an Kindheit und Heimat auf eine irreale Ebene" verlagert habe.[15] Sich für die Bildfindung auf Paranoia und Delirium zu stützen, wie es Salvador Dali von sich behauptet hat[16], ist

---

[9] Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff 1970 weisen z.B. S. 140-141 auf Rudolf Hausners Bild „Forum der einwärts gewendeten Optik" hin, entstanden bereits 1948. Der dort zu sehende, laufende Matrosenjunge (ein Selbstbild des Malers) bekommt aber nichts zu fassen; all die vielen Personen und Gegenstände des Bildes stehen auf einer landschaftlichen Bühne bezugslos neben- und hintereinander. Der Kommentar spricht von Fragment und Mosaik, zitiert die Selbstaussage des Künstlers, es handle sich hierbei um „die Grundfiguren, aus denen ich zusammengesetzt bin". Immerhin: Ich ist also ein Zusammengesetztes, kernlos.

[10] Vgl. Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst 1963, ein herausragendes Beispiel von Themenprojekten, wie sie damals wegweisend durch das Institut Mathildenhöhe in Darmstadt und die Darmstädter Gespräche initiiert worden sind. Biografisch bedingt war ein Ausstellungsbesuch mir noch nicht möglich, aber ich habe den Katalog bereits 1969 für die Bibliothek des Lotos-Studio erworben. Er enthält einen Beitrag von Gustav René Hocke über esoterische Symbolik, in den er auch Bildbeispiele von Fuchs und Hausner einbezieht, sowie Essays von Werner Hofmann, der sich mit der Frage des Literaturverdachts auseinandersetzt und von Werner Haftmann u.a. Aus unserem Forschungsfeld „Sichtung 120" zeigte die Ausstellung u.a. Beckmann, Chagall, Klee, Kubin, Marc, Meidner, Picasso, Redon und Tapies. Aus dem Kontext phantastischer und visionärer Kunst waren zusätzlich viele weitere wichtige Positionen vertreten.

[11] G.J.Janowitz 1980, S. 248. Wieland Schmied 1997.

[12] Johannes Jahn 1979, S. 736.

[13] Bert Bilzer 1971, Bd. 2, S. 137.

[14] Ebenso Johannes Jahn 1979, S. 736.

[15] Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff 1970, S. 137.

[16] Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff 1970, S. 137. S. 141 wird aber auch Dalis Warnung zitiert, der Surrealismus sei „das gefährlichste und heftigste Toxin für die Phantasie, das bisher im Bereich der Kunst

dann noch einige Nummern wahnwitziger als das Vorgehen von Chagall oder das des großen Wegbereiters der modernen Phantasten, des Italieners Giorgio de Chirico (Jg. 1888)[17]. Gemeinsam ist allen diesen Künstlern, daß sie ihre Bildgegenstände in ungewohnte, erschreckende, bizarre Beziehungen setzen und so einen starken Verfremdungseffekt erzeugen, der zugleich ein Schlüssel ist zu neuen Sichtweisen und erweiterten Bedeutungshorizonten, die über das bloß Individuelle hinausweisen. Der belgische Surrealist René Magritte (1898-1967) drückt dies so aus:

> „Ich bemühe mich, nur Bilder zu malen, die das Geheimnisvolle mit der Genauigkeit und dem Reiz verbinden, die für das Denken notwendig sind. Ich möchte glauben, daß die Beschwörung des Geheimnisvollen in Bildern vertrauter Dinge besteht, die auf eine Weise zusammengestellt oder umgebildet werden, daß ihre Beziehung zu unseren naiven oder angelernten Vorstellungen aufhört."[18]

Man sieht, wie das Surreale immer an das figurativ gedachte Reale gebunden bleibt, es geradezu voraussetzt. Die Übergänge zum Albtraum sind bei vielen Surrealisten und Phantasten dabei fließend.

Maltechnisch und methodisch sieht es bei selektiver Betrachtung der Ergebnisse so aus, als wären altmeisterliches Handwerk und realistische Darstellung unabdingbar. Dies läßt sich aber nicht einfach verordnen, denn für einen einheitlichen surrealistischen Stil gibt es eigentlich keine plausible Begründung[19]. Wieland Schmied sieht die Künstler des Surrealismus

> „nicht einmal (durch eine, TGR) gleiche Sicht auf die Dinge der Realität (verbunden, TGR) und so wird als kleinster gemeinsamer Nenner für sie eine verwandte, oder zumindest vergleichbare, Lebens- und Geisteshaltung postuliert. Was sie zweifelsfrei verbindet, ist wohl nur, daß sie sich in Stil, Absicht und Motiven von allen anderen Künstlern der Epoche noch mehr unterscheiden als untereinander."[20]

---

erfunden worden ist." Aber wie ist das gemeint: Tötet das Gift die Phantasie oder beflügelt es sie in irreführender Weise? Wenn letzteres gilt, welches sind dann die Kriterien? Und ist Gift nicht immer eine Frage der Dosis?

[17] Walter Hess 1980, S. 111-112. Wieland Schmied 1997, charakterisiert S. 419-424 den Weg des Künstlers mit den Begriffen „magische Realitäten, Traum, Mythos, Fiktion" und ergänzt für den Surrealismus um „das Unbewußte", die Formen der nichtwillentlichen Bilderstellung, de Chiricos Rede von der „metaphysischen Kunst", das „Mysterium", sowie Transformation und Metamorphose, als würden nicht mit jedem weiteren Begriff auch andere Bezugsfelder eröffnet, bis schließlich jede klare Kontur verloren und eine kohärente Beschreibung fast unmöglich geworden ist.

[18] Zitiert nach Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff 1970, S. 138-139.

[19] Wieland Schmied 1997, S. 419.

[20] Wieland Schmied 1997, S. 419.

Im Resultat bestätigt ein solches Verhaltensbild auch das bürgerliche Paradigma des unterscheidbaren Individualstils und da hört der Spaß dann bekanntlich auf, denn es geht schließlich um die Selbstbehauptung jedes Einzelnen auf einem internationalen Kunstmarkt. Aber auch das experimentelle Forschungsinteresse erzeugt stilistische Dissonanzen, z.B. bei Max Ernst, der die Frottagetechnik bei Holzdielen einsetzt und organisch entstandene Strukturen in seine Zeichnung überträgt als Projektionsfläche und starting point (Carlfriedrich Claus) zum „Bilderkriegen", wie Hundertwasser es ausdrückte. Bert Bilzer 1971 gibt zwei Hauptrichtungen des Surrealismus ab 1925 an: eine „veristische", welche das Erlebte mit naturalistischen malerischen Mitteln darzustellen sucht und eine „absolute", welche mit flächenhaften Traumstenogrammen und Zeichen ihre Eingebungen künstlerisch manifestiert[21]. Schließt die eine eher an den Realismus an, verwendet dessen künstlerische Mittel aber für total andere Zwecke, so ist die andere anschlußfähig für Abstraktion und Informel.
Von de Chirico 1914 angefangen lesen sich viele Selbstaussagen und Kunstthesen der surrealistischen Maler wie Zitate aus den Quellenschriften spiritueller Sucher, Schamanen und Mystiker. Nicht selten ist eine existentielle Fragestellung der Auslöser und die Kunst wird zum Austragungsort geistiger Orientierung, die bildnerischen Mittel dienen mit dem künstlerischen Ausdruck zugleich dem Erkenntnisprozeß und der Bewältigung individueller und/oder kollektiver Problemlagen.

Der wichtigste Autor zum Thema phantastischer Kunst war der erfolgreiche Journalist, Schriftsteller und bahnbrechende Kulturhistoriker Gustav René Hocke (1908-1985)[22]. Er war Manierismus-Spezialist und bezog diesen Begriff nicht nur auf die Spätrenaissance, sondern verallgemeinerte ihn für ein bestimmtes Lebensgefühl und die „groteske

[21] Bert Bilzer 1971, Bd. 2, S. 138. Im Folgenden wird deutlich, daß ich mich ab 1967 in beiden Richtungen phantastischer und visionärer Kunst bewegt habe.
[22] Vgl. Wikipedia-Artikel zu GRH, der 1934 in Literaturwissenschaft (Romanistik bei Ernst Robert Curtius in Bonn) über den Rhetoriker und Theologen Jacques Bénigne Bossuet promoviert wurde, eingesehen 7.1.2014 (Abk. „Gustav René Hocke 2014"). Gustav René Hocke, Im Schatten des Leviathan: Lebenserinnerungen 1908-1984, hrsg . u. komm. v. Detlef Haberland, München: Deutscher Kunstverlag 2004. Hans Mayer, Zeitgenossen: Erinnerung und Deutung, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998, S. 260-268. Verein für Heimatpflege e.V. Viersen (Hrsg.), Hommage à Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth, Viersen: Beiträge zu einer Stadt 16, Viersen 1989 (Abk. „Festschrift Hocke 1989").

‚Ausdrucksgebärde' des ‚problematischen Menschen'"[23]. Seine Bücher „Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst; Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart" (1957) und „Die Welt als Labyrinth, Bd. 2: Manierismus in der Literatur; Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst" (1959) wurden zu Standardwerken des Genres.
Als ich 1965 kontinuierlich zu Malen und zu Zeichnen begann, war mir der Ausdruck phantastische Kunst noch nicht bekannt. Anders als bei der Konzeptkunst wurde er mir aber nicht nur von außen angetragen, sondern auch von mir ergriffen. Bis zur Mitte der 1970er Jahre habe ich mich neben anderen daran abgearbeitet, seinen Umfang erforscht und seine Tiefe ausgelotet. Nicht nur die künstlerischen Mittel wurden mir im Laufe der Jahre aber zu eng, auch die Denkvoraussetzungen der ars phantastica mußte ich weitgehend hinter mir lassen, um das aufnehmen und verarbeiten zu können, was Stoff meines eigenen tatsächlichen Lebens geworden ist.

Folglich soll hier eine Bezugnahme versucht werden, die den mittlerweile neun Werkphasen meiner Produktion nachgeht und darin dem Wirken oder Nachwirken der Sichtweise einer ars phantastica nachspürt, wie ich sie selber praktiziert habe und vielleicht ja noch praktiziere. Es wird sich wohl zeigen, daß fast immer visionäre Vorstellungen eine Rolle gespielt haben und spielen, selbst dort, wo die verwendeten künstlerischen Mittel die figurative oder gegenständliche Ebene verlassen, daß dies allein aber noch nicht plausibel begründen kann, die jeweiligen Werke generell der phantastischen Kunst zuzuordnen[24]. Es war mir überhaupt in keiner der Werkphasen auf Dauer

[23] Gustav René Hocke 2014, S. 1.
[24] Wieland Schmied 1997 macht S. 422 mit Bezug auf Franz Marc und Wassily Kandinsky deutlich, daß die von beiden im Almanach des *Blauen Reiter* 1912 vorgeschlagenen Begriffe der „großen Abstraktion" bzw. der „großen Realistik" als zwei Wege gesehen wurden, welche ineinander verschränkt sind und schließlich zu einem gemeinsamen Ziel führen: „Im groß gesehenen Realen spürt er die Ideale der Abstraktion wirken, in der konsequent vorangetriebenen Abstraktion bleibt das Reale präsent." Insbesondere dann, wenn man ein zeitgemäßes - und das heißt auch: ein mit den bis 1912 und mit den in den 100 Jahren danach erarbeiteten Wissenschaftserkenntnissen übereinstimmendes - Wirklichkeitsverständnis annehmen will, ist die überkommene Trennung in abstrakt und augenscheinreal schon vor einem Jahrhundert irrelevant geworden. Für Kandinsky gehörte, wie Schmied nachweist, zur großen Realistik „noch untrennbar die Dimension des Magischen", „eine Phantastik in härtester Materie" oder das, was wir heute als „Magischen Realismus" bezeichnen, auch wenn er diesen ab 1909 selber nicht mehr praktiziert hat.

wichtig, mich in ein vorgegebenes Begriffssystem einzugliedern. Die Werkentwicklung und die Produktion folgten den jeweils für mich aktuellen Themen, den immanenten Regeln und Gesetzmäßigkeiten der wiederholt eingesetzten künstlerischen Mittel und Medien. Wesentlich entscheidender aber war und ist die jeweils parallel laufende Forschungsarbeit in philosophischen, spirituellen und wissenschaftlichen Feldern, die oft direkt mit den Bildthemen und Zielbestimmungen der künstlerischen Werkprozesse verbunden ist. Ähnlich der Konzeptkunst ist mir die gedankliche Grundlagenarbeit, sind Analyse und Reflexion mir lebenslang wichtig, nicht allein im künstlerischen, sondern auch im spirituellen und selbstverständlich im wissenschaftlichen Tätigkeitsfeld. Sie ist aber niemals bloß rationale Gedankenakrobatik oder Spekulation und steht nicht im Kunstfeld isoliert, ihr Geltungsbereich beschränkt sich nicht auf werkimmanente oder kunstimmanente Aussagen, sondern erstreckt sich in der Regel auf mehrere Kulturfelder wie Gesellschaftspolitik, Ökologie, Religion und/oder Kulturgeschichte.

1.Experimentelles Frühwerk (1965-1968) in allen Techniken. Schon das Frühwerk weist eine große Bandbreite an Ausdrucksmitteln auf, deren Grundlinien und Polaritäten figurativ-gegenstandlos, expressiv-geometrisch strukturiert, flächig-räumlich, geplant-zufallsoffen, augenscheinlich-visionär oder fluidoid-kristallin sich im Gesamtwerk der Folgezeit weiter ausfächern. Zu der Überfülle innerer Bilder und Erlebnisgehalte werden die jeweils adäquaten künstlerischen Mittel gesucht, erkundet und erprobt. Es herrscht ein hohes Maß an Simultaneität im täglichen Schaffen. Während die Druckgrafik trocknet, wird an den Zeichnungen gearbeitet und beide müssen keineswegs denselben stilistischen Vorgaben folgen. Steht die Tusche noch flüssig auf dem Blatt, wird eine Meditationssitzung nach den Ragas von Ravi Shankar eingelegt oder weiter über die Verse des Laotse kontempliert. Eine internationale Korrespondenz beginnt, die sich in der folgenden Werkphase weiter ausdehnt. Die indische und chinesische Weisheitsüberlieferung wird erkundet. Spontaneität steht hoch im Kurs, das willentliche Vorgehen steht gleichberechtigt neben dem unwillentlichen, absichtslosen. In Kaiserslautern wird ein Studium der Gebrauchsgrafik begonnen

und die Künstlergruppe *Phönix Omnibus* gegründet. Durch den dortigen Lehrer Helmut Göring[25] und eine Reihe von wegweisenden Ausstellungsbesuchen wird die ars phantastica[26] zu einem der bevorzugten Kunststile auch in der Gruppe. Für das zeichnerische und druckgrafische Schaffen spielen Horst Janssen, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser eine wichtige Rolle. Eine Vielzahl von Einflüssen und methodischen Hinweisen, Fragestellungen auch radikaldemokratischer Art, will verarbeitet werden in einem Klima der Selbstbefragung und des Protests gegen zu eng gewordene gesellschaftliche Verhältnisse und Mentalitätsstrukturen. Zeit für Experimente nicht nur im Künstlerischen! Das experimentelle Frühwerk endet da, wo das innere Bekenntnis zum Buddhismus erfolgt, wo der Umzug in die neue Atelierwohnung in der Kurgartenstraße 1 von Bad Dürkheim an der Weinstraße vollzogen ist, wo die Lektüren, Kaiserslauterer Ausbildungseinflüsse[27] und bildnerischen Erfahrungen soweit verarbeitet sind, daß gezielter vorgegangen werden kann nach einem zwar offenen, aber doch dezidiert formulierten spirituellen, philosophisch-wissenschaftlichen und künstlerischen Konzept. Es handelt sich aber niemals um ein *allein* künstlerisches Konzept, da jede Form von l'art pour l'art für mich schon immer uninteressant gewesen ist.

2.Buddhistisches Frühwerk / Erweiterter Religionsbegriff (1968-1974)
Schon in der experimentellen Werkphase wurde klar: Die künstlerischen Mittel ermöglichen verschiedene Ausdruckssprachen für Erlebtes und schaffen selbst wieder Erlebnisvoraussetzungen für die Beschauer der Werke. Dieses Erleben ist nicht deterministisch zu fassen und also ergebnisoffen wie das Werk selber schon in seinem Entstehungsprozeß. Die Beschränkung auf nur wenige oder ein einziges Thema erscheint nicht wünschenswert. Ebensowenig wird die Herausbildung eines Personalstils angestrebt, da jede Situation und Aufgabenstellung ihre eigenen Mittel zur Bewältigung erfordern. Nachdem die Erkenntnissuche und Weisheitserforschung 1968 zur Überzeugung geführt hat, daß der Buddhismus die adäquate religiös-wissenschaftlich-künstlerische Grund-

[25] Thilo Götze Regenbogen 2014a.
[26] ars phantastica 1967.
[27] Meine Zeit mit Helmut Göring 1966-1971, 10. Feldbefreier-Vitrine in der Sammlung Thilo Götze Regenbogen, Ausstellung Februar bis Mai 2014 in Raum 1 Hofheim am Taunus.

lage bildet, ist das im expliziten Sinne buddhistische Frühwerk zunächst an Studien asiatischer Kunst aus allen relevanten Ländern und an der

Thilo Götze Regenbogen, o.T., Holzschnitt, Jahr 2512/1968

buddhistischen Weisheitsüberlieferung orientiert. Zen-Kunst, Kalligrafie, Thangka-Malerei, Mandalakomposition und figurative Formen der Buddha- und Bodhisattva-Darstellung werden erprobt und oftmals auch kombiniert. Der Begriff Chiffre spielt eine große Rolle. Eine Orientierung an bloß einer der buddhistischen Kunstschulen erscheint nicht als erstrebenswert, da wir in Europa doch Erben der *ganzen* buddhistischen Kunst sein können und nicht nur einer Schulrichtung. Simultan sind Einflüsse der westlichen Art Brut, des Phantastischen Realismus der Wiener Schule, der Bildnerei der Geisteskranken u. a. nachweisbar, die alle in der jeweiligen Werk-Konzeptionierung und künstlerischen Ausführung eine Rolle spielen. Mit großem Enthusiasmus wird an der

Begründung und Herausbildung einer westlichen buddhistischen Kunstpraxis gearbeitet. Die Bindung an eine einzige buddhistische Schule (den Orden Arya Maitreya Mandala von Lama Anagarika Govinda) wird um 1972 aufgegeben. Der in der eigenen spirituellen, künstlerischen und wissenschaftlichen Praxis verfolgte Ansatz einer Kritischen Theorie des Subjekts verspricht die Zusammenführung des wichtiger gewordenen eigenen sozialen Engagements in der Neuen Linken zu einer Konzeption, welche kulturfeldübergreifend die umfassende menschliche Emanzipation programmatisch faßt. So wie in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre die stil- und methodenübergreifende künstlerische Praxis im Mittelpunkt der freien Arbeit stand, geht es nun um eine Bündel von gesellschaftsbezogenen Praxen, welche in der Gesamtwirkung die Kulturfeldtrennung aufzuheben versprechen. Dies wird explizit als immanente Kritik auch des Buddhismus aufgefaßt, wo er sich mit bürgerlichen Lebensformen verbunden als systemstabilisierend auszubilden versucht. Befreiung wird als unteilbar begriffen[28].

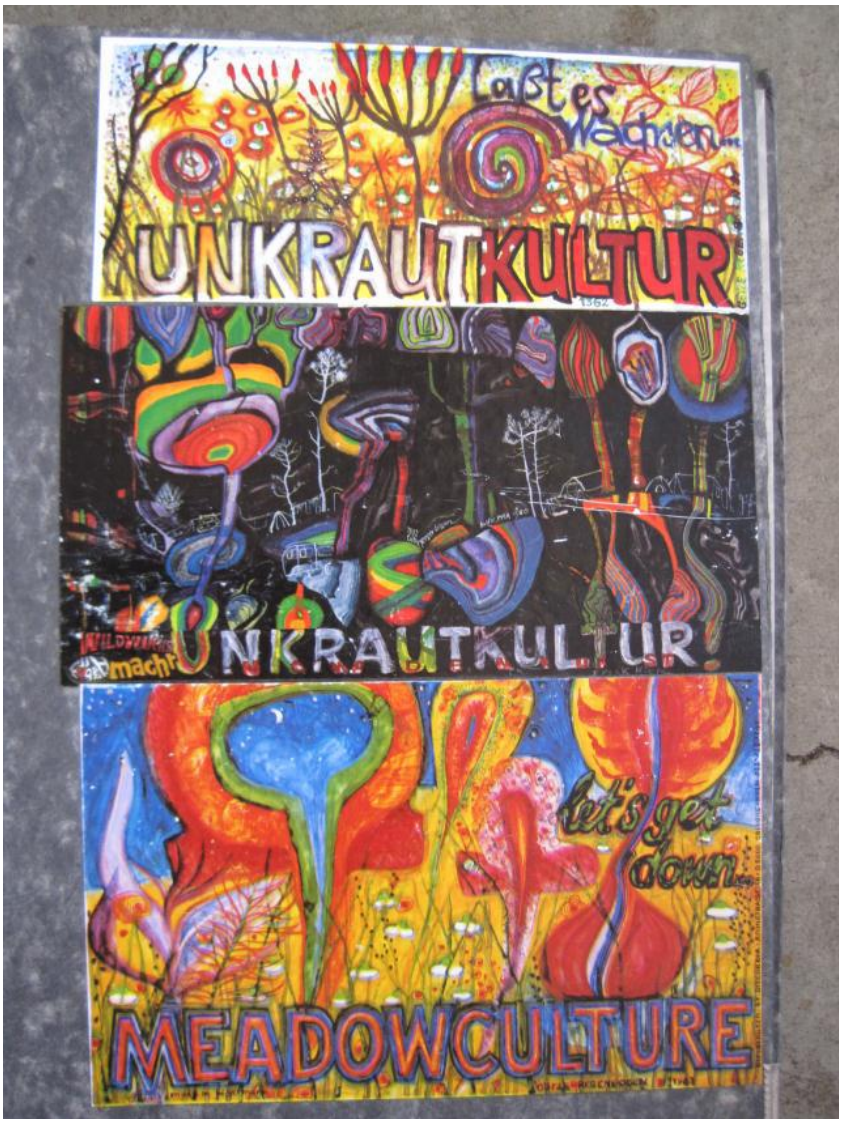
3.Ars phantastica / Fluidoide Phase I (1967-1976) Horst Janssen, die Maler der Wiener Schule und Einflüsse des Kaiserslauterer Lehrers Helmut Göring[29] sind in dieser Zeit ebenso relevant wie die erste Beschäftigung mit Hundertwasser. Arbeit und Freundschaft in der Künstlergruppe *Phönix Omnibus* sind in den ersten Jahren zentral. Auswirkungen hat dies auch in der Druckgrafik. Im vorliegenden Bildbeispiel durchdringen sich ars phantastica und der erste buddhistische Werkzyklus auf tiefgründige Weise. Büffel/Bison, Schwan und Buddha und ein Textauszug sind verwoben:

[28] Unter der Dominanz des Politischen kommt aber die eigene künstlerische Arbeit für kurze Zeit fast zum Erliegen.
[29] Thilo Götze Regenbogen 2014a.

Thilo Götze Regenbogen, WV-Nr. 687, Swinsian, Ätzradierung, 1968

Daß das buddhistische Frühwerk später beginnt und früher endet als die Werkphase der ars phantastica macht deutlich, daß während der Kernzeit beide Phasen simultan und auf vielfältige Weise verbunden ablaufen und die ars phantastica in dieser Zeit die bestimmende künstlerische Haltung bildet, während der Buddhismus die religiöse Orientierung bietet, welche die Kunst nicht erfüllen kann. In der Außenwirkung, etwa bei Ausstellungsbeteiligungen in dieser Zeit, heißt das beispielsweise, daß der aufs Künstlerische gehende Betrachterblick etwas wahrnimmt, was die Kritik des sog. „Literarischen" in der Moderne als zu beseitigendes Beiwerk angesehen hat und daß der aufs Buddhistische ausgerichtete Betrachter mit Symbolen und künstlerischen Verfahren konfrontiert wird, welche er nicht als traditionelle der buddhistischen Kunst zuordnen kann. Genau diese Feldirritation ist aber das Kennzeichen eines Feldbefreier-Kunstwerks. Überhaupt ist in allen meinen Werkphasen ein *Und* wirksam, welches erkennen läßt, daß

keines der Kulturfelder, ob nun Religion oder Politik, Kunst oder Wissenschaft, allein letztlich befriedigende Antworten geben kann auf die Grundfragen des Lebens. Immer ist das Resultat eine Variante von Stückwerk, das wiederum Montagetechniken erforderlich macht, um Kombinationsmöglichkeiten experimentell zu erproben auf der Suche nach einer neuen Ganzheit. Diese kann auf verschiedenen Wegen erreicht werden. In dieser Phase treten mit dem Einfluß von Hundertwasser bildnerische Verfahren in die Erprobung, welche als fluid, flux oder fluidoïd bezeichnet werden und philosophisch an den ab 1965 erkundeten Taoismus anknüpfen. Die strömenden energetischen Formbildungen werden erprobt, zunächst wegen der stark graphischen Orientierung meines ganzen bisherigen Werkes noch als Linienhäufungen, Spiralen, parallele Umkreisungen.
Auch ist ein starker Symbolismus am Werk, der sich in Überblicksblättern mit geeignet erscheinenden Symbolen und Zeichen Orientierung verschafft, von interreligiösen Kontexten zehrt, etwa die Cherub-Symboliken bei Ernst Fuchs auf Übertragbarkeit ins buddhistische Feld untersucht. Dem ganzen Zyklus eignet etwas Träumerisches, den Märchen und Phantasiewelten Nahes, das gerade in der Zeit des Aufstiegs der naturwissenschaftlich begründeten Technologien alternative Wege der Welterkundung und Weltgestaltung eröffnet. Die Befassung mit der Bildnerei der Geisteskranken und Studien zur Wirkung von bewußtseinserweiternden Drogen gehören in diesen Zeitraum.



Thilo Götze Regenbogen, Der Unkrautkultur-, der Wildwuchs- und der Meadowculture-Aufkleber auf einem Aktendeckel der Sammlung Thilo Götze Regenbogen, 1982/2011

4.Fluidoide Phase II / Erweiterter Ökologiebegriff (1976-1988): Mit der Hundertwasser-Rezeption ab 1967 treten auch stärker die Natur und umfassende ökologische Themen in Erscheinung, etwa um die Metaphorik des Baumes kreisend. Dabei werden explizit künstlerische Ausdrucksmittel einer visionären Sicht des Mensch-Natur-Verhältnisses in Text und Bild in die Ökologie- und Friedensbewegung der 80er Jahre eingebracht. Konzeptionell wird die spirituell-ökologisch-politisch-künstlerische Feldverbindung in Manifesten und Aktionen deutlich: Zigeunerwäldchen-Aktionen, Die Maßnahme, Mitmachkultur-Aktionen, eine erfolgreiche Aufkleber-Serie, Plakate, Postkarten.. Alle diese Praxen sind von einem starken malerischen Engagement begleitet und durch-

drungen. Die Erforschung der fluidoiden Weltanteile wird zentral in Malerei und Druckgrafik. Gleichzeitig findet das ökologische und friedenspolitische Engagement Ausdruck in Projekten, Aktionen und Manifesten. Große Breitenwirkung wird auch durch eine Aufkleber-Serie erreicht, in der schulischen Kursarbeit, die mit der Referendarzeit in Frankfurt am Main beginnt und durch Ausstellungen in der Rhein-Main-Taunus-Region und in Hamburg. Eine ausgedehnte Reisetätigkeit führt zu einer Fülle von Präsentationen bei Seminaren und Tagungen und von Wander-Ausstellungen in Akademien und Tagungshäusern, sowie bei Bürgerinitiativen-Treffen. Das Engagement in der Bürgerinitiativen-Bewegung, die Entwicklung eigener künstlerisch-spiritueller Aktionsformen im ökologischen Kontext, die Wiederaufnahme vertiefter spiritueller und buddhistischer Studien, die Begründung eines eigenen Angebots an Kursen und Meditationstagen in Hofheim am Taunus und Dortmund, sowie an Tagungshäusern, die Herausarbeitung und Publikation des EygenArt Manifests, Vorträge und Lesungen bilden ein reichhaltiges Erfahrungs- und Wirkungsfeld, das von dezidiert programmatischen Texten und publizierten Konzepten getragen wird. Diese fokussieren aber Worte nicht als sonst inhaltsleere Elemente einer künstlerischen Sprache, sondern thematisieren ganz bestimmte Kulturkonflikte im Zusammenhang feldüberschreitender Betrachtung und Lösungssuche. In Verbindung mit dem Erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys wird die Begriffserweiterung auf alle relevanten Kulturfelder übertragen, wie es schon im EygenArt Manifest (1981, 1985) formuliert ist.

5.Kristalline Phase (1983-1989, 1993): In diesem Werkabschnitt entstehen die großen Pastell-Zyklen (Lanzarote-Zyklus, Malteser Zyklus u.a.). In die Zeit des Hofheimer *Freiraum Stille* und des Mörfelder Ateliers fallen sowohl ausgedehnte Studien des Vajrayana-Buddhismus, der Shambhala-Lehren und der Makrobiotik, wie der Beginn größerer Zyklen in Pastelltechnik zumeist auf Schwarzpapier. Die Erforschung der kristallinen Weltanteile wird zentral und ist begleitet von erweiterter Kursarbeit (eigene Retreats, Meditationstage)., Mit den neuen künstlerischen Mitteln werden Elemente der visionären kosmologischen Symbolik, wie sie schon in den ersten drei Werkphasen eine Rolle

spielten, um neue Erfahrungsräume erweitert. Es entsteht der Tier-Zyklus und in Auseinandersetzung mit den verheerenden Folgen ökologischen Fehlverhaltens in Norditalien der Valtellina-Zyklus. Der Steinberg-Zyklus thematisiert die Vernichtung von Streuobstwiesen, um Bauland für Luxusvillen zu schaffen. Der preisgekrönte Zyklus „Der Überwachungsstaat" greift die immer wieder aktuellen Auseinandersetzungen um den sog. „gläsernen Bürger" auf.

Thilo Götze Regenbogen, Lanzarote-Zyklus (1985-1987, drei von 27 Werken), Pastell auf Schwarzpapier, Kunstsammlung der Gemeinde Kriftel am Taunus, Foto: Thilo Götze Regenbogen 2010

6.Raum 1 / Erweiterter Kunstbegriff / Modern Buddhist Art Network (1989-1992/1993-2003) In diese Zeit fällt die Vertiefung der geisteswissenschaftlichen und der Beginn der Dzogchen-Studien, die Ausarbeitung einer eigenen Fassung des Erweiterten Kunstbegriffs (Beuys) auf buddhistischer Grundlage. Die experimentelle Arbeit in Aktionen und Performances, die Erweiterung des Vortrags- und Kursangebotes und die Fortsetzung der Arbeit mit *modern buddhist art* (1969, 1989, 2011) bilden Schwerpunkte des eigenen Engagements im 1991-1993 gegründeten Raum 1 Forschungsinstitut für Gegenwartskunst in Kriftel am Taunus. Obwohl Joseph Beuys mir schon etwa seit 1967 bekannt ist, wirkten die damals wahrgenommenen Aktivitäten und Werke nur sehr stark inspirierend zur Fortsetzung des eigenen Weges, nicht aber als Rollenmodell oder in künstlerischer Hinsicht beispielhaft. Dies ändert sich im Zeitraum ab etwa 1989, der auch eine Krise in den

Expansionsmöglichkeiten und die starke Beschneidung der eigenen wirtschaftlichen Mittel markiert. Gleichzeitig sind aber innere Kräfte wirksam, die zur Vertiefung der spirituellen Studien führen und neue Freundschaften können geschlossen werden, welche eine große Ermutigung und Inspiration mit sich bringen. Resultat ist u.a. die verstärkte Rezeption von Fluxus und eine starkes Engagement in der Gemeinde Kriftel für ein neues Kunstforum-Programm, aus dem schließlich nach dem Abschluß des Zyklus der Lotos-Studios (1969-1992) die Kerngruppe zur Gründung von Raum 1 entsteht. Künstlerisch bedeutet dies für mich die Erarbeitung neuer Ausdrucksmittel, welche in Multiples, Editionen, Installationen und Aktionen erprobt werden. Eine Zeit lang ermöglicht die Förderung der Gemeinde Kriftel auch die Einladung weiterer Künstler in Raum 1 und für das Vortrags- und Ausstellungsprogramm (bis 2003 über 50 Ausstellungen und mehr als 1000 Veranstaltungen). Spirituell und im Hinblick auf die Kulturfeldarbeit bringt diese Zeit den Beginn einer umfangreichen Forschungs- und Kursarbeit auf erweiterter Grundlage, welche zur Entstehung der buddhistischen *Oekumene der Unbefangenheit* führt (ca. 1995-2010). Drei Buchveröffentlichungen und zahlreiche Buch- und Zeitschriften-beiträge entstehen in dieser Phase. An künstlerischen Zyklen und Werkgruppen entsteht eine große Bandbreite von Objekten, Plakaten, Postkarten, Druckgrafiken und Editionen, Installationen und schließlich Tusche-Chiffren während Retreats und an Meditationstagen. Raum 1 Kriftel und seine Raumsegmente wie z.B. die *Raum 1 Gompa* oder die *Südwand* werden zu einem legendären Ort hoher energetischer Aufladung und Ausstrahlung.

7.Fluidoïde Phase III (ab 2000, deutlicher seit November 2001) In dieser noch anhaltenden Schaffensphase ist die Fortsetzung der fluidoïden gestalterischen Mittel in neuen kleinformatigen Zyklen (Aquarelle und Mischtechniken mit Acrylfarben, eigenen und erworbenen Pigmenten) zu beobachten. Einflüsse gibt es auch durch parallel wieder aufgenommene Tusche-Chiffren, die im Rahmen der buddhistischen Retreats entstehen wie schon seit der 2. Hälfte der 90er Jahre. Kalligrafische und malerische Sprachen fließen noch stärker ineinander,

ergebnisoffen. Es entsteht eine Folge von jährlichen CopyArt-Kalendern (2006-2010), in denen Themen der vorangegangenen Phasen erneut aufgeriffen und grafisch verdichtet werden. Seit dem Umzug von Raum 1 an den neuen Standort in Hofheim am Taunus wird die Ausstellungstätigkeit in eigens konzeptuierten „Raum 1 Akzenten" fortgesetzt und nach 2010, dem Erscheinen des Grundlagenwerks „Feldbefreier", die sog. „Feldbefreier-Vitrinen", welche jeweils ausgewählten Künstlern aus dem Raum 1 Forschungsfeld gewidmet sind und seit 2011 auch jährlich ausgewählte Werke aus meinem eigenen künstlerischen Schaffen. Ab 2012 komplettieren Themen-Vitrinen das differenzierte Angebot. Ab Februar 2014 zeigt der sechste Raum 1 Akzent „Der neue Raum 1" ausschließlich eigene Arbeiten, entstanden in Kriftel und Hofheim, in der Südpfalz, im Oberengadin und auf Forschungsreisen.

8.KANBAN (Notate und Streichungen): Arbeiten auf Papier, CopyArt, Objekte, Installationen (seit 1968 Einzelbätter und Werkgruppen; Werkzyklen seit 2005-2012) In diesen erst seit 2005 so genannten Werkgruppen fließen Alltagspraxis, Forschungsgänge, Projektarbeit und Chiffrenform am stärksten ineinander. Aufgabenzettel, Entwürfe mit Skizzen, Notate (jap. Kanban) werden ikonoklastisch zu Chiffren (Streichung der Aufgaben nach Erledigung mit verschiedenen Farben und Formen). Ab April 2009 Herausbildung des Teilzyklus „Freie Karten", der skripturale, landschaftliche, topografische und fluidoide Inhalte und Ausdrucksmittel verbindet. Bis 2012 weitere Teilzyklen in größeren Formaten, Malereien, Multiples, Objekten und dabei die Übertragung der Kanban-Technik in diese Medien. Die Werkphase wird Ende 2012 im Hauptteil abgeschlossen, nachdem einige tausend Arbeiten (in der Mehrzahl archiviert, aber noch nicht im Werkverzeichnis erfaßt) entstanden sind.

9.BUDDHA MODERN GLOBAL: Das buddhistische Spätwerk (seit 2000). Verschiedene Teilzyklen: Tore, Buddhas, Darumas, Chiffren, Mandalas, Meditationsobjekte, Retreat-Zyklen (alle Techniken). Diese vorläufig letzte Schaffensphase läuft der siebten parallel und ist sehr stark mit der aktuellen Forschungsarbeit verbunden, die bis auf die

Anfangsjahre in Bad Dürkheim zurück greift und sowohl überkommene wie neue Aufgabenstellungen bearbeitet. Von Oktober 2011 bis März 2012 wurde in der zweiten Werkvitrine von TGR die Auswahl *modern buddhist art 3* in Raum 1 Hofheim gezeigt. Zum Forschungsfeld selbst wurde ein umfangreiches Buchexposé erarbeitet.

Thilo Götze Regenbogen, *modern buddhist art 3*, 2011-2012, Raum 1 Hofheim, Foto © EygenArt Verlag 2012

Phantastische Kunst? Ein Künstler für sich genommen kann garkeinen Stilbegriff entwickeln, der für etwas anderes gilt als für seine eigene Arbeit. Um dies tun zu können, müßte er auch Wissenschaftler sein, was Künstler in den seltensten Fällen sind oder sein wollen. Wie andere Allgemeinbegriffe sagt „phantastische Kunst" eigentlich nur aus, daß der visionär von der Oberflächenerscheinung abweichenden Sichtweise in einer künstlerischen Arbeit ein besonderes Gewicht zukommen soll und daß dies von ausschlaggebendem Einfluß auf ihren Gesamtcharakter ist. Das heißt aber doch nichts weiter, als daß Elemente aus einem Kulturfeld

wie z.B. der Astronomie oder Mikroskopie, der Quantenphysik oder Traumdeutung in ein anderes wandern können oder verschoben werden und daß das betreffende Feld sich dadurch in seinen Ausdrucksmitteln erweitert. Gleiches gilt für jede Form erweiterter Kombinatorik, welche bisher garnicht oder nicht so zusammen gezeigte Gegenstände in einen neuen Zusammenhang bringt. Es heißt noch nicht, daß mit dieser Verschiebung oder Überschreibung mit neuen Bedeutungen etwas auch anderweitig Bedeutsames geschieht. Es bleibt zunächst einmal oder vielleicht auf immer nur im Kunstfeld selber von Bedeutung. Dagegen kommt es mir aber so gut wie immer auf dieses auch anderweitig Bedeutsame an. Phantastische Kunst soll historisch aus einem Bruch mit dem jeweils zeittypischen Klassizismus entstanden sein. Auf die Parallele zur Romantik habe ich bereits hingewiesen. Ars phantastica, Tendenzen zur Abstraktion, etwa künstlerische Mittel des Kubismus, und Ausdrucksmittel des Minimalismus – etwa bei den Farbfeld-Aktionen – kommen auch in meinen eigenen Werkphasen vor, aber sie stehen jeweils in einem bestimmten Kontext, z.B. dem Versuch, eine europäische buddhistische Kunst zu begründen oder Lanzarote als kosmische Vision zu zeigen. Einerseits gibt es einen verbindenden Grund meiner Arbeit mit Abstraktion und Minimalismus, wie er im theoretischen Werk als Weisheitsüberlieferung in der Kunst der Moderne und der Gegenwartskunst beschrieben wird. Andererseits macht schon die Anzahl der bis heute neun Werkphasen und ihre unterschiedliche Ausprägung deutlich, daß es mir nicht um die Herausbildung einer einzigen künstlerischen Handschrift und Marktidentität geht, welche dann alle anderen Stil- und Ausdrucksmittel ausschließen würde. Meine ganze Arbeit ist Forschung und Integration. Ausgeschlossen sind nicht mal die Ausschließer; es wird nur ihr hegemonialer Gestus ignoriert.

Im Verlauf meiner neun Werkphasen erweitert sich zwar ständig der Rahmen und der Kontext der Werkpräsentation und auch die Kriterien, nach denen etwas als im Kunstkontext befindlich bestimmt wird, aber an der Intention des Kunstschaffens, am Engagement im Kunstfeld selber ändert sich wenig. Auch wenn der Werkbegriff vielfältige Wandlungen durchläuft, bleibt er doch immer Werkbegriff. Auch wenn der

Kunstbegriff erweitert wird, bleibt die Hoffnung auf das explizit künstlerische Potenzial im Kontext der Kulturfeldarbeit (Ökologie, Religion, Politik, Wissenschaft etc.) bestehen, ja erweitert sich in ehemals nicht erkundete Bereiche hinein. Gerade dieser Erweiterungsimpuls folgt einer Vision, der nämlich von weitaus umfassenderen Zusammenhängen, als sie die bürgerlichen Fachteilungen zulassen können. Selbst die achte Phase der Alltagsnotate, Arbeitsnotizen und Listen mit ihren charakteristischen Streichungen bis Übermalungen überführt Alltagshandeln in Kunstwerke, welchen dieser Verweischarakter auf das Kulturfeldhandeln im Alltag explizit und in besonderer Weise eignet.

In der Regel führe ich meine Werke selbst aus. Auch wenn ich Mitmach-Aktionen kreiert habe, bleibe ich selbst künstlerisch Mitakteur und schaffe darin eigene Werke, öffne aber zugleich Türen für andere, um visionär in Neuland einzutreten, das niemandem gehört. Es ist mir also nicht wie vielen Konzeptkünstlern gleich, ob andere nach meinen Anweisungen meine Arbeit schaffen oder ich selber. In diesem Sinne stehen mir nicht Konzept und Idee an vorrangiger Stelle, sondern das resultierende selbst geschaffene Werk - auch bei Installation, Aktion oder Performance - bleibt mein entscheidender Beitrag, den mir kein anderer abnehmen kann. Die Einbeziehung des Betrachters ist mir nur dort wichtig, wo dessen Mitwirkung ausdrücklich Bestandteil der Konzeption ist. Die sog. Entmaterialisierung des Kunstwerks hat für mich nicht die hohe Bedeutung wie für manche Konzeptkünstler, da ich ohnehin von immateriellen Seins- und Bedeutungsebenen ausgehe, welche sich aber im Kunstwerk materialisieren sollten. Ich folge darin nicht dem Dualismus von Materie und Geist, wie er die christlichen Kulturen geprägt hat, sondern Materie ist mir geistige Manifestation und Geist manifestiert sich als Materie. Die Arbeit mit Kontexten, Bedeutungen und Assoziationen ist für mich selbstverständlicher Bestandteil *jeder* künstlerischen Praxis und darf nicht herausgelöst werden aus dem Werkschaffen, da das resultierende Objekt dadurch an Kraft einbüßt und schließlich bloß noch Ausdruck von ein paar Überlegungen oder ganz leer von Bedeutung wird. Ebenso verlieren die Konzepte an Überzeugungskraft,

weil sie aus dem Verwirklichungskontext herausgelöst als abstrakte Wortkunstwerke in Umlauf gebracht werden. Auch der Rationalismus, der in einem solchen Vorgehen zum Ausdruck kommt, ist mir fremd. Es geht mir darum, die im historischen Prozeß der Rationalisierung und Mechanisierung verloren gegangenen Fähigkeitenpotenziale z.B. der Phantasie, Vision und Imagination mit künstlerischen Mitteln wieder in einen umfassenden Vernunftbegriff hinein zu holen. Genau da sehe ich auch die Bedeutung der historischen Kunst des Surrealismus. Eine Abgrenzung von effekthascherischer Kunst wie sie Marcel Duchamp vornahm, der als Vater der Konzeptkunst gilt, sollte m.E. mit tiefgründigeren künstlerischen Mitteln und durch Bezugnahme auf außerkünstlerische Kulturfelder erreicht werden und nicht durch Konzeptkunst-Ästhetik. Auch kann es nicht darum gehen, den Hauptakzent in der Kunstwahrnehmung auf Denken zu legen, da dies nur diejenigen Verhältnisse im Kopf zementiert, welche aus dem historischen Prozeß der Rationalisierung und Mechanisierung hervorgegangen sind und zur weiteren Verarmung der Erlebnissphären beitragen. Gerade der Kunst kommen hier originär besondere Aufgaben zu, welche die Mittel anderer Kulturfelder nicht auf die gleiche Weise erfüllen können.

Quellenverzeichnis

[ars phantastica 1967] Albrecht-Dürer-Gesellschaft Nürnberg (Hrsg.), ARS PHANTASTICA: Deutsche Kunst des magischen Realismus, phantastischen Realismus und Surrealismus seit 1945, Ausstellung der Albrecht-Dürer-Gesellschaft im Schloß Stein/Nürnberg vom 3.7.-1.10.1967, Nürnberg: Albrecht-Dürer-Gesellschaft, Juli 1967.

[Bert Bilzer 1971] Begriffslexikon der Bildenden Künste, 2 Bde. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1971.

[Guillaume Apollinaire 1989] Apollinaire zur Kunst: Texte und Kritiken 1905-1918, hrsg. v. Hajo Düchting, Köln: DuMont Buchverlag 1989.

[Thilo Götze Regenbogen 2014a] 21 Notate zur Zeit mit Helmut Göring 1966-1971; TGR (Hrsg.), Autobiografische Facetten, Teil 1; Heft 12 der Folge FUNDUS im EygenArt Verlag; Zweite, vollständig überarbeitete und ergänzte Auflage, Hofheim am Taunus: EygenArt Verlag, Mai 2014 (im Druck).

[Thilo Götze Regenbogen 2014] ZERSCHNEIDEN DES DUNKELS ZU LICHT. Zu meiner Collage „Beil des Jenatsch II" (1989) in der SELA GIULIANO PEDRETTI des Kulturarchiv Oberengadin in Samedan (Schweiz), Ausgabe 8 der Folge PORTFOLIO im EygenArt Verlag. Aktualisierte, korrigierte und ergänzte Fassung Januar 2014 (im Internet zum freien Download)

[Thilo Götze Regenbogen 2013b] ZERSCHNEIDEN DES DUNKELS ZU LICHT. Zu meiner Collage „Beil des Jenatsch II" (1989) in der SELA GIULIANO PEDRETTI des Kulturarchiv Oberengadin in Samedan (Schweiz), Ausgabe 8 der Folge PORTFOLIO im EygenArt Verlag, Dezember 2013 (im Internet zum freien Download)

[Thilo Götze Regenbogen 2013a] Mache ich Konzeptkunst? Eine Betrachtung durch acht Werkphasen 1965-2013. Mit einer Einführung in die 9. Werkphase und einer Kulturfeld-Anmerkung zum Werk von Jonathan Meese, Ausgabe 7 der Folge PORTFOLIO im EygenArt Verlag, Hofheim am Taunus, Oktober 2013.

[Thilo Götze Regenbogen 2013] Champfèr. Aus Reisetagebüchern; Giuliano Pedretti (1924-2012) zum 90., Edition 8 der Folge PARALIPOMENA im EygenArt Verlag, Hofheim am Taunus

[Thilo Götze Regenbogen 2009] Giuliano Pedretti zum 85. Geburtstag, Edition 1 der Folge PARALIPOMENA im EygenArt Verlag, Hofheim am Taunus

[Thilo Götze Regenbogen 2004] Ohne Handlauf: Giuliano Pedretti – ein Plastiker des Prozesshaften, in: Giuliano Pedretti 2004, S. 176-180.

[Walter Hess 1980] Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei (1956), Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1980.

[G.J.Janowitz 1980] Wege im Labyrinth der Kunst: Begriffe, Daten, Stile, Aspekte, Tabellen, Werke. Ein Arbeitsbuch und Nachschlagewerk, Einhausen: Verlag Hübner 1980.

[Pawlik/Straßner 1977] Bildende Kunst: Begriffe und Reallexikon (1969), Köln: Du Mont Buchverlag, 5. ergänzte Auflage 1977.

[Wieland Schmied 1997] Magische Realitäten, Traum, Mythos, Fiktion – Von Giorgio de Chirico und Max Ernst bis Jannis Kounellis und Katharina Fritsch, in: Joachimides/Rosenthal 1997, S. 419-439.

[Wieland Schmied 1980], Zweihundert Jahre phantastische Malerei, 2 Bde., dtv, Berlin 1973, München, Mai 1980. Bd. 1: Von Piranesi bis de Chirico. Bd. 2: Von Max Ernst bis heute, München 1980.

[Johannes Jahn 1979] Wörterbuch der Kunst, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 9. durchges. u. erw. Auflage 1979.

[Joachimides/Rosenthal 1997] Die Epoche der Moderne: Kunst im 20. Jahrhundert, hrsg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal, Ostfildern: Verlag Gerd Hatje 1997.

[Gottfried Lindemann/Hermann Boekhoff 1970] Lexikon der Kunststile, 2 Bde., Braunschweig: Georg Westermann Verlag/Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1970, 5. Auflage 1974.

[Jürgen Claus 1963] Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen, Reinbek 1963.

[Caspar David Friedrich 1960], Quelle der Kunst ist unser Herz, Kritische Notizen vor Gemälden, Reihe Denken-Schauen-Sinnen, Stuttgart 1960.

[Visionäre Schweiz 1991], epochale Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1.11.1991-26.1.1992, hrsg. und kuratiert von Harald Szeemann, Aarau/Frankfurt am Main/Salzburg: Verlag Sauerländer

[Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst 1963] Ausstellung zum 8. Darmstädter Gespräch, Darmstadt: Mathildenhöhe, Sommer 1963 (Katalogbuch, hrsg. v. Hans-Gerhard Evers).

© EygenArt Verlag in Raum 1 Hofheim am Taunus, Februar 2014.
Anfragen per Mail an tgr@tgregenbogen.de