

EXTENSIONISMUS

BERTOLD
MATHES

EXTENSIONISMUS
Erzählung und Beschreibung

SHOW 33

KIENZLE ART FOUNDATION

18. MÄRZ BIS 22. JULI 2023



REALITÄT ABSTRAKTION

Eine „Epistemologie der ästhetischen Obsoleszenz“ in der Kunst des 20. Jahrhunderts, die zu verfassen Benjamin Buchloh beiläufig angeregt hat, würde Werke erörtern, die (angeblich) überflüssig geworden, redundant, ideell regressiv sind, überdies künstlerische Mindsets eruieren, die ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt oder nie darüber verfügt haben.¹ Als eine dieser Haltungen böte sich der unverbrüchliche Glaube an die Abstraktion an – Abstraktion als „Weltsprache“ ebenso wie als historisch unwiderrufliche Ausdrucksform, die ihrerseits die Figuration obsolet gemacht habe. Solche quasi-theologische Teleologie hat ihre Glaubwürdigkeit in der Tat nicht erst seit heute oder gestern verloren, gleichwohl wurde noch in den 1980er Jahren umgekehrt in Kreisen des *Radical Painting* die Auffassung vertreten, gegenständliche Malerei sei als künstlerisches Dispositiv durch die Geschichte der Abstraktion von der Klassischen Moderne bis zur New York School grundsätzlich – und eben unwiderruflich – delegitimiert. Dies betraf nolens volens sämtliche (angeblich) obsolet gewordenen Paradigmen der Mimesis, die in besagten Kreisen geteilte Überzeugung, dass Repräsentation und Narration als Bezugnahmen auf die außerbildliche Realität aus dem gemalten Bild zu verbannen sei. Was immer unter diesen Vorzeichen dennoch gemalt werde, müsse als *retour à l'ordre* verstanden werden, als restaurativ, wenn nicht reaktionär.

Demgegenüber hatte sich schon lange vor den 1980er Jahren eine Phalanx an Maler:innen die Frage gestellt, inwieweit die Rezeption ungegenständlicher Malerei den früheren Erwartungen noch gerecht werden könne – und überhaupt solle: nämlich die Konfrontation mit einem Formenrepertoire herzustellen, das sich in rigorosester Autonomie von der sichtbaren Welt separiert und eine Re-Identifikation mit dieser unterbindet. Die Frage musste sich zwangsläufig stellen, da sich eine über die Generationen hinweg

¹ Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter, Malerei nach dem Subjekt der Geschichte*, Köln 2023, S. 40.

semantisch ausdifferenzierte Abstraktion selbst als Erfahrungshintergrund vor die Bildrezeption geschoben hatte, es mithin nicht ausbleiben konnte, dass man auch in noch so gegenstandsindifferenten und realitätsfernen Formen die Abstraktion und ihre Geschichte wiedererkennen konnte bzw. unausweichlich wiedererkannte – die diskreditierte Nachahmung sich somit in die Rezeption antimimetischer Malerei eingenistet hatte. Schon früh hatte Roy Lichtenstein diese Einsicht in den *Brushstrokes* ins Bild gesetzt, bei denen der Maler in Skizzen eine Pose der Spontaneität angenommen und diese sodann ins Großformat übertrug, wobei jene Pseudo-Abstraktionen sinnigerweise von Comics appropriiert gewesen waren. Ein Moment der Travestie schlich sich damit in die Malerei ein. Elaine Sturtevant warf seinerzeit die ungemein irritierende Frage nach der Autorschaft auf: Was macht eine zweifellos sensibel und liebevoll angelegte Kopie mit uns als Betrachter:innen, wenn wir darin kein „Meisterwerk“ eines genialen Schöpfers erkennen dürfen, sondern es als Nachahmung erfahren müssen? Mary Heilmann wiederum wendete die Abstraktion in eine autobiografische, eine doppelte Erinnerung – an ihre eigene Vita wie auch Maler:innen und ihre Bilder im Ausgang der Klassischen Moderne. Ein Jonathan Lasker schließlich musste sich in der darauffolgenden Generation fragen lassen, ob seine Abstraktion parodistisch intendiert sei (was er natürlich verneinte), bezeichnete seine Formen ob ihrer ostentativen Lesbarkeit aber in einem weit über sein eigenes Œuvre hinaus relevanten Kontext als „figural im Unterschied zu figurativ.“² So gab er zu verstehen: „Ich bediene mich der Abstraktion, um andere Dinge darzustellen, ich benutze Abstraktion als Figuren, als Formen, als potentiellen Wirklichkeitsraum wie Landschaft oder Innenraum. Ich benutze abstrakte Formen, um etwas zu repräsentieren.“³ In einer glücklichen Formel nannte Bob Nickas eine Anthologie ungegenständlicher Positionen sinnfällig „Painting Abstraction“. Gemalt

² Jonathan Lasker im Interview mit Francesco Bonami, „Meaning Can Happen“, zit. nach Konrad Bitterli, „Wettstreit ästhetischer Codes“, in: Hans-Michael Herzog, *Jonathan Lasker, Gemälde 1977 – 1997*, Ostfildern 1997, S. 18-25, hier: S. 22.

³ Hans-Michael Herzog im Gespräch mit Jonathan Lasker, in: A.a.O., S. 10-17, hier: S. 16. Zum Befund quasi-mimetischer Abstraktion vgl. Georg Imdahl, „Die Abstraktion und ihre Nachahmung“, in: Kunstmuseum Bonn (Hg.), *Still Mapping the Moon, Perspektiven zeitgenössischer Malerei*, Bonn 2004, S. 24-29; ders., „Die doppelte Erinnerung“, in: *Mary Blinky Yay! Mary Heilmann und Blinky Palermo im Dialog*, Köln 2013, S. 8-15.

werde also nicht mehr abstrakt, gemalt werde vielmehr „die“ Abstraktion. In diesem Sinn hat Klaus Merkel festgestellt, Mathes arbeite „schon sein ganzes Malerleben lang am ‚Gegenstand‘ abstrakter Malerei“.⁴ Was auch für Merkel selbst gilt, der sein eigenes Malerleben lang spezifische Register der Abstraktion generiert hat.

Bevor er sich Mitte der 1980er Jahre in eben diese Kontexte zeitgenössischer Malerei vertiefte, musste Bertold Mathes erst einmal ein anderes Kapitel persönlicher Befassung abschließen, mit dem die Ausstellung „EXTENSIONISMUS – Erzählung und Beschreibung“ in der Kienzle Foundation beginnt. Aus der Distanz hatte Mathes in den späten 1970er Jahren wahrgenommen, was sich an Malerei in Köln so alles tat, zum Beispiel in den Reihen der Mülheimer Freiheit. Das Interesse daran war ausgeprägt genug, um ihn zu veranlassen noch 1983 eine Werkreihe anzulegen, die als Resümee seiner Aufmerksamkeit für die Malerei von Jiří Dokoupil und Co. gemeint war: *Motiv*, jetzt erstmals ausgestellt. Mathes wollte den quasi-expressionistischen Stil nachvollziehen, nachahmen, ohne dies mit dem Anspruch auf Originalität zu verbinden. Deshalb war ihm auch die Wahl der Sujets zweitrangig; einer beiläufigen Idee folgend, griff Mathes auf flüchtige Skizzen aus seiner Jugend zurück, Fingerübungen, die Mitte der 1970er Jahre entstanden waren und die Mathes aufbewahrt hatte. Sie schienen ihm als Fundus von Sujets nun gerade deshalb geeignet, weil sie ursprünglich nicht als Vorstudien gemeint waren: *Zwei Boote, Pferdeführer, Brücke und Hahn; Dächer, Drei Akte, Gitarrenfigur und Blumenvase Totenschädel*. Die Skizzen liegen noch vor, sie sind zum Teil datiert und, berücksichtigt man das Alter des Urhebers, durchaus ambitioniert. Die Motive sehen in der Zusammenschau so aleatorisch aus, wie sie sich in der Beschreibung lesen, von den Sujets her denkt man eher an den deutschen Expressionismus als an die Neuen Wilden.

Nun, da aus den jugendlichen Skizzen doch noch gemalte Bilder werden sollten, wählte Mathes für sämtliche Vorlagen dasselbe gleichmacherische, quadratische Format und hob damit den seriellen, eher weniger auf ein singuläres Bild konzentrierten Charakter der

⁴ Gerrit Gohlke, Daniela Stöppel, Hans-Jürgen Hafner, Klaus Merkel, „Talking“, in: Kienzle Art Foundation (Hg.), *Bertold Mathes, Extension, 1982–2016*, Berlin 2017, S. 8–88, hier: S. 28.

Werkgruppe hervor, was sich auch in der Hängung im Raster zu verstehen gibt, malte zudem auf Packpapier, ohne die Arbeiten zu rahmen oder auf Leinwand zu kaschieren. All dies zeigt den limitierten Status der Bilder an. Die dennoch gemalt werden mussten: Dienten sie doch der Vergewisserung, mit einer bestimmten Malerei und einer speziellen Auffassung abgeschlossen zu haben, bevor sich der angehende Maler der Abstraktion zuwandte. Der Abschluss der Reihe war denn auch als künstlerisch-biografische Zäsur intendiert. Er verband sich mit dem Entschluss, 1984 nach Köln übersiedeln, bevor es Mathes 1986 für einige Jahre nach Palermo verschlug. Byzantinische, muslimische, ornamentale Kunst zog ihn dort in den Bann, eine multi-kulturelle Diversität in den Kirchen. In der Vielfalt an Mosaiken fand Mathes ein Feld unendlicher Inspiration für seine eigene Malerei.

Das Arbeiten in Etappen hat sich Mathes' künstlerischer Praxis eingeprägt, zumindest darin haben seine *Motiv*-Figurationen bis heute ihre Bewandnis. Den Einschnitt pointiert Mathes in der Ausstellung, indem er der *Motiv*-Reihe spätere Arbeiten im selben Format von 100 mal 100 Zentimetern, gemalt auf Leinwand, hinzufügt. Die Disparität der im Wanddisplay versammelten Arbeiten teilt sich auf den ersten Blick mit: Da ist etwas Grundlegendes passiert, ein harmonischer Übergang sieht anders aus. Da wäre das X auf opakem Braun in dem Bild *O. T.* (1988–1990), das den stilistischen Turnaround anzeigt, vielleicht ist es im Verbund mit den anderen Werken sogar lesbar als Durchkreuzung der früheren Versuche. Mit dem Farbbregister im zweiteiligen *Erzählung und Beschreibung* (1992) wiederum wirft Mathes grundlegende Fragen über die Eindeutigkeit des Bildes auf, indem er das identische Motiv um 90 Grad dreht und dem quadratischen Format somit eine vertikale und eine horizontale Richtung einschreibt. Zugleich klärt er seine persönlichen Primärfarben ab, die er in Gedanken und eher für sich selbst als für das Publikum, mit Natureindrücken assoziiert. Zudem entwickelt er ein für ihn selbst verlässliches, verbindliches System der Farben aus dem Farbkreis sowie den universellen geometrischen Formen Kreis, Dreieck, Viereck, auf welche, kulturell gesehen, niemand das Copyright erheben kann, was ebenso für das Raster gilt.⁵ Die Bilder, die Mathes aus jenen von

⁵ Rosalind E. Krauss, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“, in: *October No. 18* (1981), S. 47–66.

ihm als „Grundstandard“ bezeichneten geometrischen Elementen generiert, gingen auf Skizzen seit den 1980er Jahren zurück, die jetzt tatsächlich als Vorstudien intendiert waren, alsbald aber in einer solchen Anzahl anwuchsen, dass Mathes mit der Bildproduktion gar nicht mehr hinterherkam. Dies ließ nicht nur seine Energie und den Ehrgeiz ihrer Realisierung auf Leinwand erlahmen, es leitete zu anderer, eher gestischer Malweise über.

Was Mathes seit den frühen 1990er Jahren entwickelt hat, figuriert sich in einer Disposition, die damals nicht mehr neu ist: Sämtliche Elemente der Abstraktion des 20. Jahrhunderts sind komplett verfügbar, von missionarischer Dogmatik und Semantik befreit und entleert. Mathes verwendet diese Elemente wie bzw. als linguistische Zeichen, deren Bedeutung sich, siehe oben, als „Gegenstand Abstraktion“ charakterisieren lässt. Die Abstraktion ist, unter der Hand wie auch intendiert, zum Zeichen ihrer selbst mutiert. Um sich in der schier infiniten Verfügbarkeit nicht zu verlieren, arbeitet Mathes – wie er in dieser Ausstellung ostentativ vorführt – in selbst generierten Bezugsrahmen, Strukturen und Systemen, innerhalb derer sich wiederum unzählige Möglichkeiten der Variation eröffnen, seien diese geometrisch verfasst und am Raster orientiert, mit monochromen Farbflächen, die im Verbund polychrome Flächen erzeugen, seien sie, O-Ton Mathes, „free-style-subjective-organic-abstract-figurative-construction“, also in einem Stilmix aus konturierter Form und diffuser Farbausbreitung.⁶

Die Ausstellung „EXTENSIONISMUS – Erzählung und Beschreibung“ springt von den frühen *Motiv*-Werken in die Jetztzeit, lässt eine Lücke von über dreißig Jahren Produktion und zeigt nur mehr Arbeiten seit 2019. Was zuvor in Werkgruppen geschieden war, lässt Mathes jetzt dicht an dicht aneinanderstoßen, wodurch dem Ausstellungsdisplay auf seine Weise Werkcharakter zuwächst. Ein für Mathes „typisches Vice-Versa, das Pendeln und Springen zwischen verschiedenen Malerei-Auffassungen, das Vermitteln und Kontrastieren unterschiedlicher Stilelemente: sei es zwischen analytisch-systemischer und freier, eher subjektiv bestimmter Malerei“,

⁶ Bertold Mathes, *Extension* (wie Anm. 4), S. 28.

so Barbara Buchmaier.⁷ Wenn beide Malereiauffassungen auf denselben Urheber zurückgehen, liegt diese Vermutung nahe: Das Analytisch-Systemische dieser Malerei ist im Grunde so frei und subjektiv bestimmt, wie das Freie und Subjektive analytisch und systemisch bestimmt ist. Womöglich sind es also gar nicht so unterschiedliche Auffassungen, die zum Tragen kommen, sondern im Gegenteil – und eben dies pointiert die Ausstellung in der Kienzle Foundation – es ist *eine* Auffassung von Malerei, diese als Ganze ausschöpfen zu wollen und zu können.

In einem ähnlich konfrontativen Setting ließen sich übrigens auch eine Kandinsky-Ausstellung mit Werken aus unterschiedlichen Werkphasen um 1910 und dann seit den 1920er Jahren einrichten, und schon Kandinsky kombiniert die unterschiedlichen Optionen von malerischer und geometrischer Abstraktion in zahlreichen einzelnen Arbeiten der 1920er und 1930er Jahre. In diesem Sinn hat Matthias Haldemann vom „Theater des Bildes“ und „Kandinskys Abstraktion der Abstraktion“ gesprochen. Und rhetorisch gefragt: „Verhalten sich Kandinskys ‚subjektiv-expressive‘ und ‚objektiv-konstruktive‘ Werkphasen nicht widersprüchlich zueinander?“, um diese Frage negativ zu beantworten und nicht zuletzt dem Eindruck zu widersprechen, es sei die Geometrie, die das Œuvre Kandinskys in unterschiedliche Etappen unterteile.⁸

Eine gewisse konzeptuelle Brechung seines malerischen Gestus im Stil des Informel wie auch die subjektive Auslegung von Farbe und Chromatik in geometrischen Feldern gibt sich denn auch in den Bilderpaaren Mathes‘ zu erkennen. So unterläuft Mathes die Konventionen der Hard-Edge-Malerei, indem er manche Kanten diskret ausfransen lässt; und wenn er zu verstehen gibt, sich in der Genese des Bildes die nächsten Schritte jeweils von diesem selbst vorgeben zu lassen, verbirgt sich dahinter weder ein Nachhall von Geniekult noch eine ironische Eingebung à la „Höhere Wesen befehlen“; benannt ist mit der wenn man so will intrinsischen

⁷ Barbara Buchmaier, „Song About the Midway“, in: A.a.O., S. 52–62, hier: S. 52.

⁸ Matthias Haldemann, „Theater des Bildes. Kandinskys Abstraktion der Abstraktion“, in: Helmut Friedel (Hg.), *Kandinsky. Absolut. Abstrakt*, München, Berlin u.a. 2008, S. 242–255.

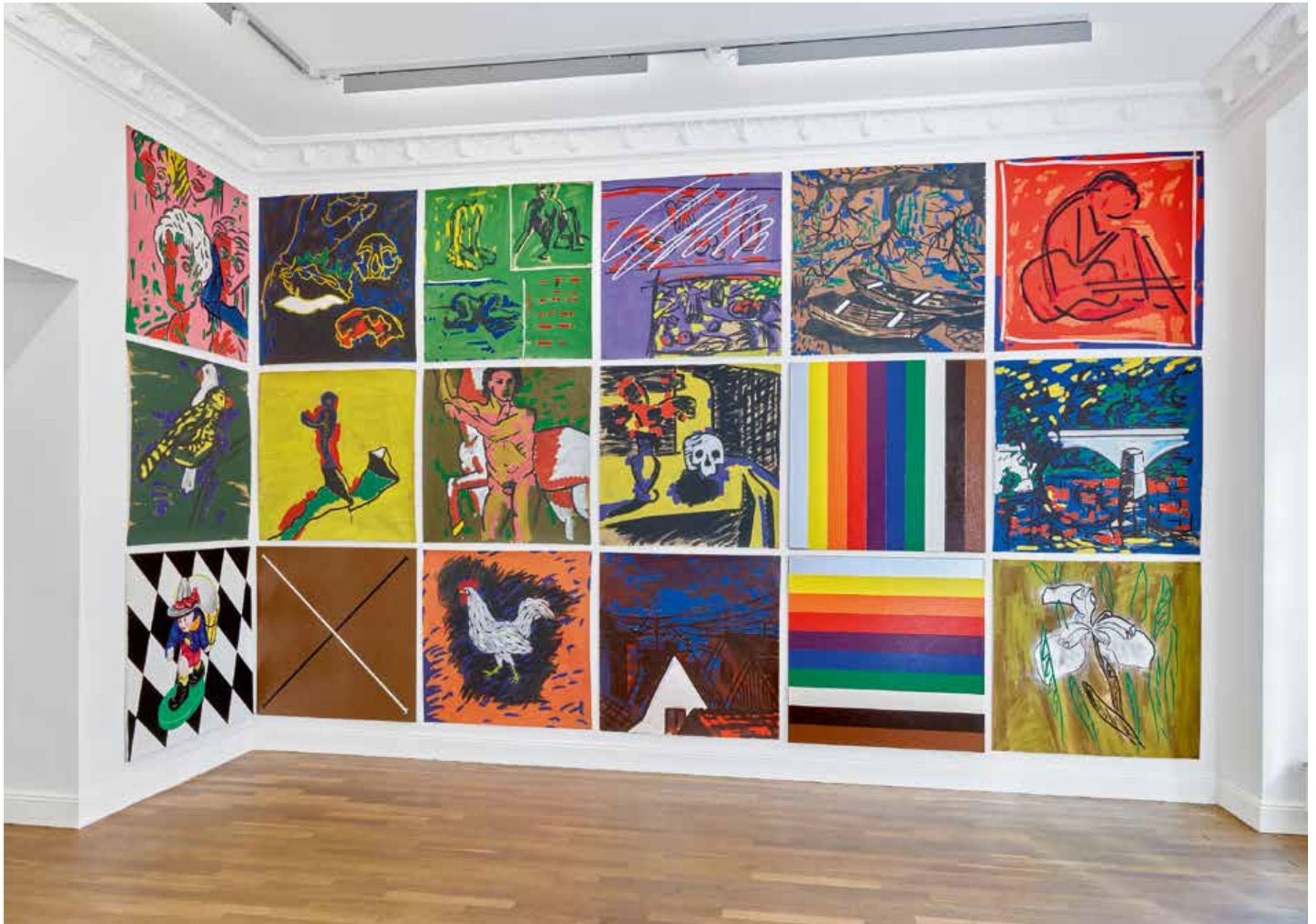
Bildentstehung vielmehr ein pragmatischer Vollzug des Malakts – ein solcher freilich, der dessen „vitalistischen Phantasien“⁹ Vorschub leistet, anstatt Skepsis über ihre Legitimation stark zu machen, der weniger ein „happy fainting“ als vielmehr ein „happy painting“ favorisiert.¹⁰

Georg Imdahl

⁹ Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich 2017, S. 22.

¹⁰ Vgl. Hans-Jürgen Hafner und Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting*, Köln 2012.

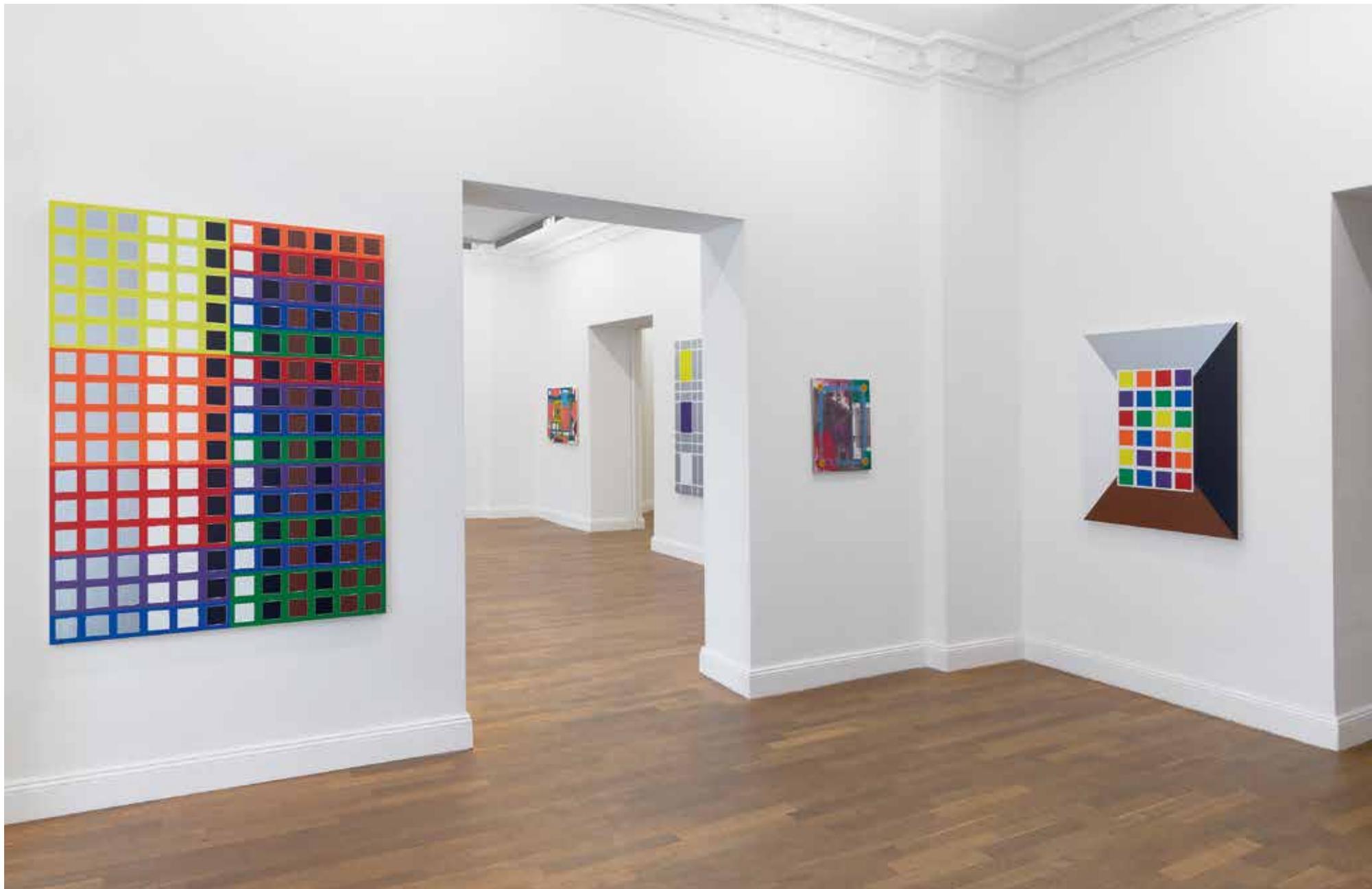
AUSSTELLUNGSANSICHTEN/EXHIBITION VIEWS
KIENZLE ART FOUNDATION, BERLIN



Wanddisplay 18-teilig, 2023: 14 Bilder aus Werkgruppe Motiv, 1983 |
Lo Stupido, 1987 | O. T., 1988-1990 | Erzählung und Beschreibung, 2-teilig, 1992



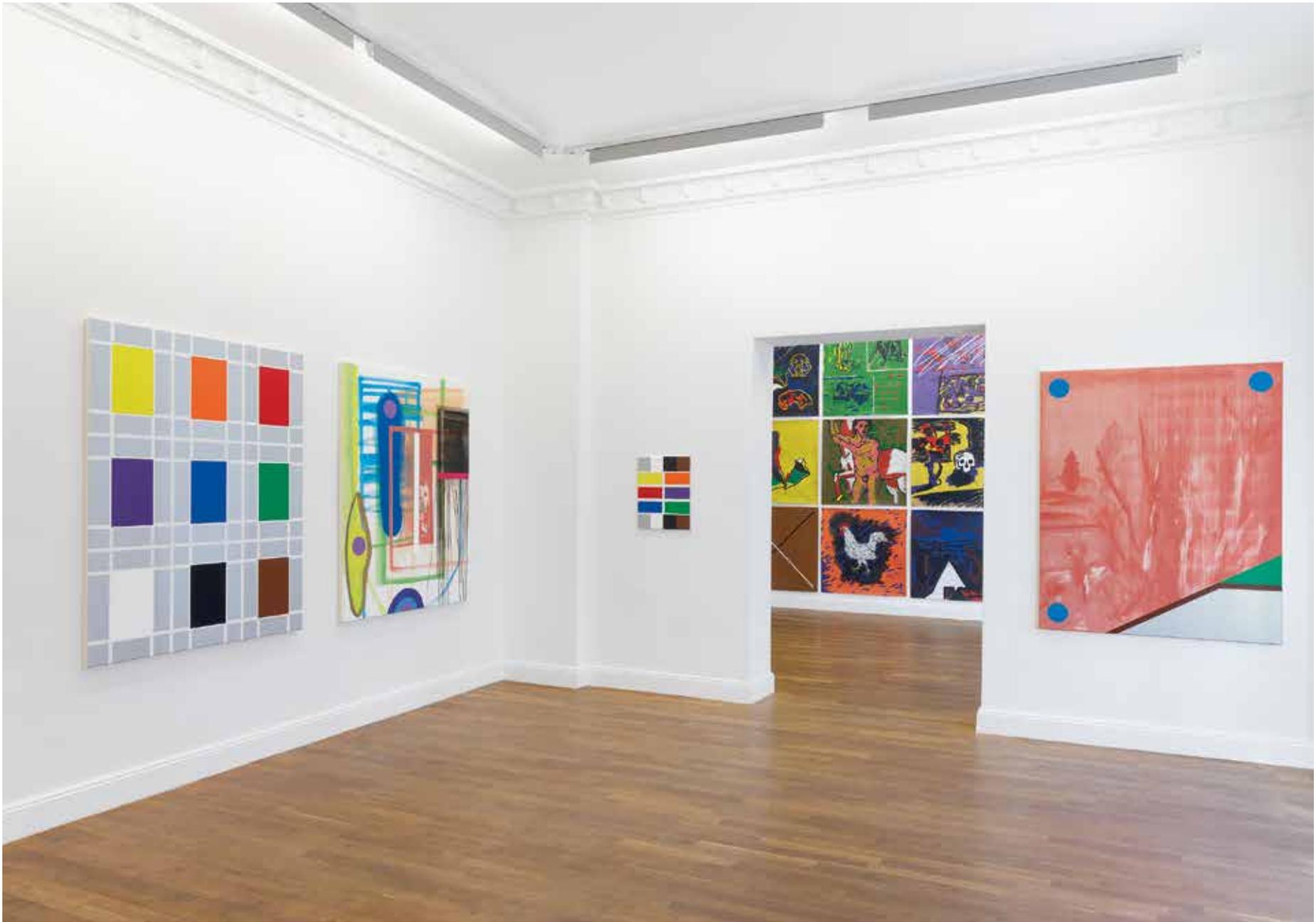
F10X8(23), 2020



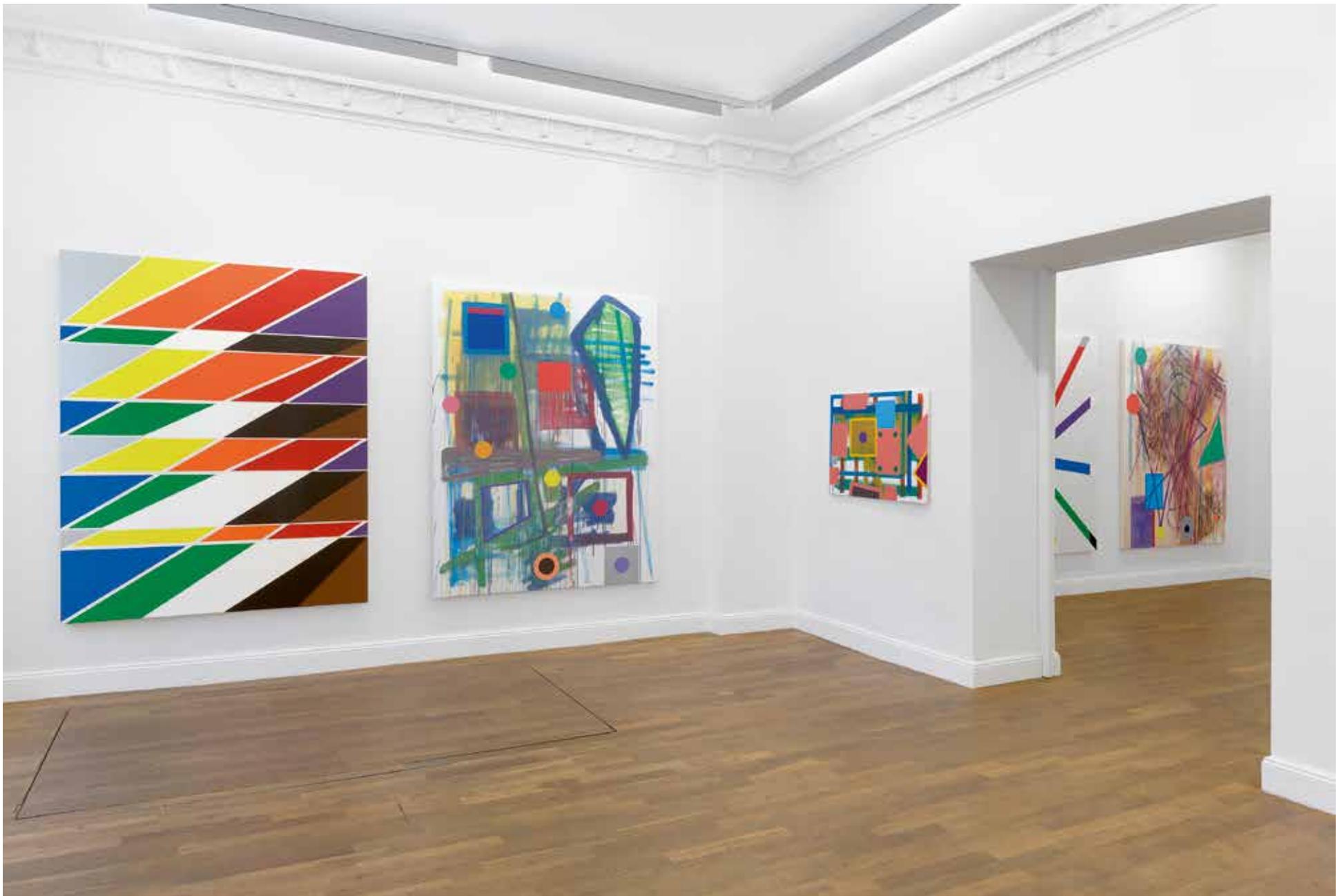
F15X12(5), 2019 | Version7x9(13), 2022 | Version5x4(25), 2022 | F10X8(23), 2020



Version7x9(13), 2022 | F15X12(9), 2020 | F15X12(10), 2020



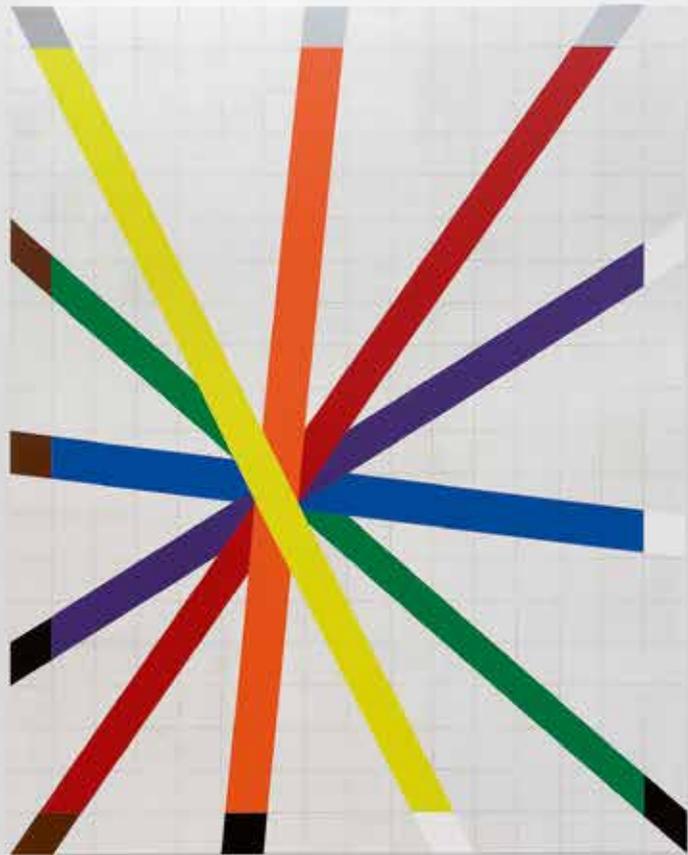
F15X12(9), 2020 | F15X12(10), 2020 | Version5x4(3), 2021 | F15X12(6), 2019



F20X16(1), 2021 | F20X16(2), 2021 | Version7x9(13), 2022 | F20X16(4), 2021



F20X16(1), 2021 | F20X16(2), 2021



F20X16(3), 2021 | F20X16(4), 2021



F20X16(3), 2021 | F20X16(4), 2021 | Version5x4(16), 2022



Version5x4(26-27-28-29), 2022 | Version5x4(32), 2022 | Version5x4(4), 2021 |
Version7x9(6), 2021 | Version5x4(1), 2021



Version5x4(1), 2021 | Version7x9(3), 2021 | Version7x9(4), 2021



Version5x4(3), 2021 | F15X12(6), 2019

REALITY ABSTRACTION

An “epistemology of aesthetic obsolescence” in twentieth-century art, as casually proposed by Benjamin Buchloh, would essentially discuss works that have (supposedly) become unnecessary, redundant, and conceptually regressive. It would also examine artistic ways of thinking that have lost their credibility or never had it in the first place.¹ One of these attitudes is an unwavering belief in abstraction, regarded as a “universal language” and a historically indisputable form of expression that has supposedly made figuration obsolete. It isn’t just recently that this quasi-theological teleology was discredited, but also long ago. As early as the 1980s, circles within *Radical Painting* held an opposing view, contending that representational painting as an artistic dispositif had been fundamentally—and irreversibly—delegitimized by the history of abstraction, spanning from classical modernism to the New York School. Whether intended or not, this had an inevitable impact on all (supposedly) obsolete paradigms of mimesis, with the common conviction in these circles that representation and narration, as references to extra-pictorial reality, should be eradicated from the painted image. Anything created under these auspices must be understood as a *retour à l’ordre*, a restorative, if not reactionary, approach.

By contrast, long before the 1980s, a group of painters had already raised the question of the extent to which the reception of nonrepresentational painting could—and should—fulfill earlier expectations. These expectations revolved around a confrontation with a formal repertoire that, in its most rigorous autonomy, detached itself from the visible world and inhibited re-identification with it. This question was necessary considering that abstraction, having semantically evolved across generations, had established itself as the experiential backdrop for pictorial reception. Consequently, it was inevitable that abstraction and its history would manifest in forms indifferent to representation and detached from reality—discredited imitation had infiltrated the reception of antimimetic painting. Roy Lichtenstein

¹ Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter, Malerei nach dem Subjekt der Geschichte* (Cologne, 2023), p. 40.

had already captured this insight in his series *Brushstrokes*, where the painter assumed a pose of spontaneity in his sketches, which were subsequently transferred to a large format. However, these pseudo-abstractions were cleverly appropriated from printed comic books, introducing an element of travesty into painting. It was around that same time that Elaine Sturtevant posed an immensely perplexing question regarding authorship: What effect does an undoubtedly sensitive and meticulously crafted copy have on viewers when they are not allowed to recognize it as the “masterpiece” of a genius creator, but are instead forced to confront it as an imitation? In a different vein, Mary Heilmann transformed abstraction into a dual memory, intertwining her own life experiences with those of painters and their artworks at the decline of classical modernism. Jonathan Lasker, a painter of the subsequent generation, faced queries about whether his abstraction was intended as parody, which he naturally denied. Nevertheless, he described his forms as “figural” as opposed to “figurative” on account of their ostentatious readability, particularly within a broader context that extended beyond his own body of work.² As the painter himself put it, “I use abstraction to depict other things. I use abstract images as figures, as forms, as a potential real-world space such as landscape or interior space. I use abstract forms to represent.”³ Bob Nickas, for his own part, aptly referred an anthology of non-representational artistic positions as “painting abstraction.” Painting, in this case, is used in the sense of a verb: it is no longer abstract painting that is being created, but rather “the” abstraction itself that is being painted. It is along these same lines that Klaus Merkel observed that Mathes “has long focused on the ‘object’ of abstract painting” in his work.⁴

² Jonathan Lasker and Francesco Bonami, “Meaning Can Happen,” quoted in Konrad Bitterli, “Wettstreit ästhetischer Codes,” in: *Jonathan Lasker, Gemälde 1977–1997 | Painting 1977–1997*, ed. Hans-Michael Herzog (Ostfildern: Hatje Cantz, 1997), p. 18–25, here p. 22.

³ Hans-Michael Herzog in conversation with Jonathan Lasker, in: *ibid.*, p. 10–17, here p. 16. For more on quasi-mimetic abstraction, see Georg Imdahl, “Abstraction and its Imitation. Aspects of the Mondstudio Collection in the Context of Present-day Painting,” in *Perspektiven zeitgenössischer Malerei | Perspectives on Contemporary Painting*, exh. cat. Kunstmuseum Bonn (Cologne: Snoeck, 2004), p. 24–29; Georg Imdahl, “Dual Memory,” in: *Mary Blinky Yay!*, exh. cat. Kunstmuseum Bonn (Cologne: Snoeck, 2013), p. 16.

⁴ Gerrit Gohlke, Daniela Stöppel, Hans-Jürgen Hafner, Klaus Merkel, “Talking,” in: Bertold Mathes, *Extension, 1982–2016*, exh. cat. (Berlin: Kienzle Art Foundation, 2017), p. 8–88, here p. 28.

Indeed, the same can be said of Merkel himself, who has generated specific registers of abstraction throughout his painting career.

But before Bertold Mathes could fully immerse himself in these contexts of contemporary painting in the mid-1980s, he first had to work his way through a more personal point of reference, which is where “EXTENSIONISM – Narration and Description,” his exhibition at the Kienzle Art Foundation, begins. From a distance Mathes noted the goings-on of the Cologne painting scene in the late 1970s, for example in the ranks of the Mülheimer Freiheit. So pronounced was his interest that in 1983 he created a series of works that encapsulated his attention to the painting of Jiří Dokoupil and others. Titled *Motiv*, this series is now being exhibited for the first time. Mathes wanted to reenact the quasi-expressionist style, to imitate it without claiming originality; as such, the choice of motif was of secondary importance. With a casual idea as a starting point, Mathes turned to fleeting sketches from his youth, minor exercises from the mid-1970s that the artist had held onto over the years. Their suitability as a source seemed to lie precisely in the fact that they were not originally intended as preliminary studies: *Zwei Boote*, *Pferdeführer*, *Brücke*, as well as *Hahn*, *Dächer*, *Drei Akte*, *Gitarrenfigur*, and *Blumenvase Totenschädel*. These sketches still exist, some are dated and—considering the age of their maker—rather ambitious. Their motifs are as aleatory in composition as the description suggests, their subject matter more reminiscent of German Expressionism than Neue Wilde.

As the youthful sketches were to be transformed into paintings, Mathes consciously chose to maintain a consistent square format for each piece. This deliberate decision aimed to emphasize the series’ serial nature, diverting attention away from individual paintings. The grid-like hanging arrangement further reinforced this concept, while the artist’s unconventional choice of painting on packing paper without framing or mounting the works on canvas underscored their limited status. Nevertheless, these paintings had to be painted: they served as a testament that a specific style of painting and understanding had reached its culmination before the aspiring painter delved into abstraction. Completion of this series marked a significant artistic and biographical turning point for Mathes. It coincided with his decision to relocate to Cologne in 1984, merely two years before his

subsequent residence in Palermo for several years starting in 1986. During his time there, Mathes became captivated by Byzantine, Islamic, and ornamental art, finding particular fascination in the multicultural diversity exhibited within the local churches. The abundance of mosaics in this environment became an endless source of inspiration for his own paintings.

Working in stages has become an integral part of Mathes's artistic practice, and his *Motiv* figurations retain their relevance not least in that regard. Mathes underscores this transition in the exhibition by adding later works in the same 100 × 100 cm format, painted on canvas, to the *Motiv* series. The grouping of works displayed on the wall immediately reveals a noticeable disparity, indicating a fundamental shift and a distinct evolution in harmonious aesthetics. There is, for one thing, the X on opaque brown in the painting *Untitled* (1988–1990)—that would be one indicator of stylistic change. Perhaps, in conjunction with the other works, it can even be read as a deliberate negation or crossing-out of earlier attempts. Then there is the color register in the two-part *Erzählung und Beschreibung* (1992), where Mathes evokes fundamental questions about the unambiguity of the image by rotating the identical motif 90 degrees, thereby inscribing the square format with both vertical and horizontal directionality. At the same time, he clarifies his personal primary colors—hues that the artist associates with impressions of nature, more in his own mind than for the sake of the viewer. He moreover developed what he considers a reliable and binding system of colors from the color wheel, along with universal geometric shapes including the circle, triangle, and square. All are elements that, culturally speaking, no one can claim copyright to, just as no one can copyright the grid.⁵ The paintings Mathes generated from these geometric components, which he calls “baseline standard,” originated in sketches from the 1980s that were actually intended as preliminary studies. However, they multiplied to such an extent that Mathes found it challenging to keep up with painting them all. This not only drained his energy and reduced his motivation to bring them to life on canvas, but also resulted in a shift towards a more gestural style of painting.

⁵ Rosalind E. Krauss, “The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition,” *October* No. 18 (1981): p. 47–66.

What Mathes has been developing since the early 1990s figures a disposition that, back then, was no longer new: all the elements of twentieth-century abstraction stood and stand freely available, liberated and emptied of missionary dogmatism and semantics. Mathes uses these elements as, for example, linguistic signs—signs that, as mentioned above, might also be characterized as “object abstraction.” Abstraction has mutated, both inadvertently and intentionally, into a sign of itself. So as not to lose himself in the seemingly infinite possibilities, Mathes works—as he ostentatiously demonstrates in this exhibition—within self-generated frames of reference, structures, and systems, within which a multitude of variation possibilities emerge. These variations can be geometrically composed and oriented in grids, monochromatic color fields that, when combined, give rise to polychromatic surfaces. Mathes himself refers to this approach as “free-style-subjective-organic-abstract-figurative-construction,” which is to say a stylistic mix of contoured form and diffused color dispersion.⁶

The exhibition “EXTENSIONISM – Narration and Description” jumps from the early *Motiv* works into the present, leaving a gap of over thirty years of production and only featuring works since 2019. What was previously separated into distinct series, Mathes now brings into close proximity, allowing the exhibition display to develop its own character as a work of art. This is likewise a reflection of Mathes's “typical vice-versa approach, the oscillation and jumping between different understandings of painting, the mediation and contrasting of different stylistic elements, whether between analytical-systemic and free, more subjectively determined painting,” as Barbara Buchmaier describes it.⁷ If both understandings of painting come from the same artist, this assumption is plausible: The analytical-systemic aspect of this painting is essentially as free and subjectively determined as the free and subjective aspect is analytically and systematically determined. Perhaps it is less a matter of different approaches coming to bear than—and this is precisely what the exhibition at the Kienzle Art Foundation emphasizes—*one* understanding of painting with the desire and ability to explore and exhaust it as a whole.

⁶ Bertold Mathes, *Extension* (see note 4), p. 28.

⁷ Barbara Buchmaier, “Song About the Midway,” in: *ibid.* p. 52–62, here p. 52.

Incidentally, in a similarly confrontational setting, one could also imagine a Wassily Kandinsky exhibition that pairs works from the various phases of his career around 1910 with those from the 1920s onwards. Kandinsky himself combined the various possibilities of painterly and geometric abstraction in numerous individual works from the 1920s and 1930s. It was in this sense that Matthias Haldemann spoke of the “theater of the picture” and “Kandinsky’s abstraction of abstraction.” He also posed the rhetorical question, “Could it not be said that Kandinsky’s ‘subjective-expressive’ and ‘objective-constructive’ phases contradict each other?,” only to answer it in the negative and, importantly, counter the impression that it is geometry that divides Kandinsky’s Œuvre into different periods.⁸

A certain conceptual fracturing of his Art Informel-style painterly gesture is also evident in Mathes’ pairings of paintings, as is the subjective interpretation of color and chromaticism in geometric fields. Mathes subverts the conventions of hard-edge painting by subtly fraying certain edges. When he suggests that the painting itself dictates the next steps in its genesis, it is not a residual echo of the cult of genius, nor does it speak to an ironic epiphany in the sense of a “command from on high.” What the artist describes as an intrinsic emerging of the painting, so to speak, is rather a pragmatic consummation of the painting act—one that, admittedly, abets its “vitalist fantasies”⁹ as opposed to expressing skepticism as to its legitimacy, that favors not so much a “happy fainting” as a “happy painting.”¹⁰

Georg Imdahl

⁸ Matthias Haldemann, “The Theatre of Pictures. Kandinsky’s Abstraction of Abstraction,” in: *Kandinsky. Absolute. Abstract*, ed. Helmut Friedel (Munich: Prestel, 2008), p. 242–55, quote trans. Amy Patton.

⁹ Isabelle Graw, *The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium* (Berlin: Sternberg Press, 2018).

¹⁰ Cf. Hans-Jürgen Hafner and Gunter Reski (eds.), *The Happy Fainting of Painting* (Cologne: Walther König, 2012).



LISTE DER AUSGESTELLTEN WERKE / IMAGE INDEX

Wanddisplay / Wall Installation, 2023
18-teilig, ca. / 18 parts, about 300 × 600 cm

14 Bilder aus Werkgruppe *Motiv* / 14 paintings from work group *Motif*, 1983
Mischtechnik auf Packpapier, je ca. /
mixed media on packing paper, each about
100 × 100 cm

Lo Stupido, 1987
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
100 × 100 cm

O. T., 1988-1990
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
100 × 100 cm

Erzählung und Beschreibung, 1992
Acryl auf Leinwand, zweiteilig, je /
acrylic on canvas, two parts, each
100 × 100 cm

<i>Vier Köpfe</i>	<i>Muschel Hand Tierschädel</i>	<i>Drei Akte</i>	<i>Ausstreichung Stilleben</i>	<i>Zwei Boote</i>	<i>Gitarrenfigur</i>
<i>Zebrafinken</i>	<i>Figur Sockel</i>	<i>Pferdeführer</i>	<i>Blumenvase Totenschädel</i>	<i>Erzählung</i>	<i>Brücke</i>
<i>Lo Stupido</i>	<i>O. T.</i>	<i>Hahn</i>	<i>Dächer</i>	<i>Beschreibung</i>	<i>Lilie</i>

Bilder / Works 2019–2022:

F15X12(5), 2019
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
150 × 120 cm

F15X12(6), 2019
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
150 × 120 cm

F15X12(9), 2020
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
150 × 120 cm

F15X12(10), 2020
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
150 × 120 cm

F10X8(23), 2020
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
100 × 80 cm

F20X16(1), 2021
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
200 × 160 cm

F20X16(2), 2021
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
200 × 160 cm

F20X16(3), 2021
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
200 × 160 cm

F20X16(4), 2021
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
200 × 160 cm

Version5x4(1), 2021
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(3), 2021
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(4), 2021
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(16), 2022
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(25), 2022
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(26), 2022
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(27), 2022
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(28), 2022
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(29), 2022
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
50 × 40 cm

Version5x4(32), 2022
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
50 × 40 cm

Version7x9(3), 2021
Acryl und Graphit auf Leinwand /
acrylic and graphite on canvas
70 × 90 cm

Version7x9(4), 2021
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
70 × 90 cm

Version7x9(6), 2021
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
70 × 90 cm

Version7x9(13), 2022
Acryl auf Leinwand /
acrylic on canvas
70 × 90 cm

IMPRESSUM

Show 33

Bertold Mathes

EXTENSIONISMUS – Erzählung und Beschreibung

18.03. – 22.07.2023

Kienzle Art Foundation, Berlin

Herausgeber / Editor

Kienzle Art Foundation

Text

Georg Imdahl

Übersetzung / Translation

Amy Patton

Lektorat / Proofreading

Jennifer Wagner

Gestaltung / Design

Michael Franz

Gestaltung der Publikationsreihe / Design of the Publication Series

Studio Lambl / Homburger

Fotos / Photos

Eric Tschernow

ISBN 978-3-9825516-2-3

© 2023 Kienzle Art Foundation Berlin,

Bertold Mathes und Georg Imdahl

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Printed in Germany

Bertold Mathes ist 1957 in Freiburg geboren. 1979–1985 hat er an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe bei Prof. Peter Dreher Malerei studiert. Er lebt und arbeitet in Waldkraiburg und Berlin. / Bertold Mathes was born in Freiburg in 1957. He studied painting at the State Academy of Fine Arts Karlsruhe with Prof. Peter Dreher from 1979–1985. He lives and works in Waldkraiburg and Berlin.

Kienzle Art Foundation | Stiftung bürgerlichen Rechts

Anerkannt durch die Berliner Senatsverwaltung für Justiz vom 19.01.2009

Steuernummer 27/605/58152

KIENZLE ART FOUNDATION

