

Philip Grözinger

Sunny Side Up



Philip Grözinger
Sunny Side Up

„Attack ships
on fire off
the shoulder
of Orion“

Roy Batty

Whatever you want you sometimes get

Die dritte Phase des Dilettantismus

Dorothee Brill

1772 erschien in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* eine anonyme Rezension. Sie widmete sich dem ersten Band der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* von Johann Georg Sulzer, der im Jahr zuvor erschienen war. Der Rezensent kritisiert, dass es dem Autor an Praxis mangle und zwar nicht an Praxis in der Kunstkritik, sondern in der künstlerischen Produktion. „Nur Observationen, aber nicht Experimente hat er angestellt.“¹ Entsprechend schreibe der Autor über etwas, wovon er keine praktische Erfahrung besitze. Sulzer ist sich durchaus bewusst, dass er „über die schönen Künste als Philosoph, und gar nicht als ein so genannter *Kunstliebhaber* geschrieben habe. [...] Zu dem bin ich kein Künstler, und weiß wenig von den praktischen Geheimnissen der Kunst.“² Heute erachten wir vor dem Hintergrund der weit vorangetriebenen Ausdifferenzierung von Disziplinen eine Trennung von künstlerischer Praxis und kunstkritischer Theorie nicht nur als legitim, sondern als notwendig. Unterschiedliche Qualifikationen gelten als Voraussetzung. Dennoch bleibt der Gedankengang des Kritikers nachvollziehbar und führt

¹ Anonym, J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. In: *Frankfurter gelehrte Anzeigen*, Nr. 12, 11. Februar 1772, S. 89–94, 89.

² Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 1, Leipzig 1771, S. VI. Hervorhebung im Original.

zu folgender Frage: Ist über das Produkt eines Schaffensprozesses sinnvoll zu sprechen, geschweige denn zu urteilen, wenn man keine eigenen Erfahrungen hinsichtlich der Bedingungen dieses Prozesses besitzt? Die Antwort des Rezensenten – es war Johann Wolfgang von Goethe – lautet „nein“.

Als Schreiberin eines Textes über die Malerei Philip Grözingers müsste ich entsprechend entweder meinen kunsthistorischen Beruf niederlegen oder mich malerisch betätigen. Diese Betätigung wäre genauso eine dilettantische, wie jene, die sich Goethe von Sulzer wünschte. Denn „[w]äre Herr S. selbst ein Dilettante, so würde sein Kunstsystem nicht trübsinniger Eifer, sondern heitrer Glaube seyn, der nie schmält.“³ Goethe war bekanntlich Dilettant in vielen Bereichen, nicht nur in der Mineralogie und der Botanik, sondern auch in den Bildenden Künsten und hier vornehmlich als Zeichner. Der Widerspruch, der sich vor dem Hintergrund von Goethes Rang beim Lesen dieser Zeilen regen mag, resultiert aus der heutigen Bedeutung von Dilettantismus als stümperhaftem Können. Im ausgehenden 18. Jahrhundert dominierte noch eine andere Konnotation, die sich aus der Herleitung von dem lateinischen Verb *delectare* speist, was man als ergötzen oder erfreuen übersetzen kann. Dilettantismus bezeichnete eine Beschäftigung mit dem Ziel des Vergnügens und vollzogen im Modus des Müßiggangs. „Die Italiener“, so schrieben Goethe und Schiller in ihren gemeinsam entwickelten Gedanken zum Dilettantismus, „nennen jeden Künstler *Maestro*. Wenn sie einen sehen, der eine Kunst übt, ohne davon Profession zu machen, sagen sie *si diletta*.“⁴ So wurde der Begriff verwendet, um Liebhaber von Professionellen zu unterscheiden. Der Zusatz *dilettante* galt gar als Auszeichnung, um darauf hinzuweisen, dass Werk und Schöpfer nicht der Erfüllung eines Auftrags folgten, sondern es sich um eine gänzlich freie künstlerische Tätigkeit

³ Anonym, J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, a.a.O., S. 94.

⁴ Johann Wolfgang Goethe & Friedrich Schiller, Über den Dilettantismus. In: *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke*, Band 18: Ästhetische Schriften 1771–1805, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt/Main 1998, S. 739–785, 780. Hervorhebung im Original.

handele, die um ihrer selbst willen geschehe.⁵ „Was diesen saure Arbeit, ist jenen ‚diletto‘ – reines Vergnügen.“⁶ Das professionelle Schaffen von Kunst band diese an die Notwendigkeit des Broterwerbs. Von diesem zweckorientierten Behufe war die zum Vergnügen vollzogene künstlerische Praxis frei. „Dilettanten“, so fasst der Literaturwissenschaftler Gerd Mattenklott den Sachverhalt knapp zusammen, „waren einmal geachtete Leute. Das änderte sich erst mit dem Dilettantismus.“⁷

Was den Dilettanten bis zu seiner Vereinnahmung durch den Dilettantismus also auszeichnete, ist eine bestimmte Haltung – vornehmlich die der Unabhängigkeit von äußeren Zwängen. Sein Werk muss keinen ökonomischen Zweck erfüllen und nicht den Wünschen eines Auftraggebers Genüge tun. Diese Freiheit des schöpfenden Geistes ermöglicht eine gesteigerte Qualität seiner Leistung. Dieser Aspekt bestimmt die Wertschätzung der Dilettanten. Eine möglicherweise ungenügende handwerkliche Könnerschaft auf Grund mangelnder Ausbildung tritt demgegenüber in den Hintergrund. Der Vorwurf des Stümperhaften schiebt sich erst zu einem Zeitpunkt in den Vordergrund, als Dilettanten weniger als Künstler aus Passion denn aus Zeitvertreib zu gelten beginnen. So kündigen sich bereits bei Goethe erste Zweifel hinsichtlich seiner als unzureichend und – im heutigen Wortsinn – dilettantisch empfundenen Zeichenkünste an.⁸ Johann Georg Sulzer vollzieht in seiner von Goethe besprochenen Schrift ebenfalls einen entscheidenden Schritt in diese Richtung. „Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiosen Liebhaber, oder den Dilettante, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht, sondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des

⁵ Vgl. Gerd Mattenklott, Das Ende des Dilettantismus. In: *Merkur*, Nr. 41, 1987, S. 748–761, 750. Vgl. auch Christine Heidemann, *Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherche zur Phänomenologie der Naturwissenschaften*, Hochschulschrift (Diss.), Gießen 2005, S. 41 ff.

⁶ Mattenklott, Das Ende des Dilettantismus, a.a.O., S. 750.

⁷ Ebd., S. 749.

⁸ Vgl. ebd., S. 749–750.

Geschmacks haben soll," schreibe er.⁹ Hier unterscheidet Sulzer also zwischen richtigen und falschen Liebhabern und nur für die letzteren findet der Begriff des Dilettanten Verwendung. Im Zuge dieser veränderten Bewertung traten nun mangelnde Ausbildung, Übung und Könnerschaft als Merkmale des Dilettanten in den Vordergrund und unterschieden ihn vom professionellen Künstler, der die künstlerische Tätigkeit als Lebensaufgabe betreibt und Meister seines Faches ist.

So basiert die Abwertung des Dilettanten also nicht primär auf einer veränderten Bewertung des gleichen Sachverhalts, sondern auf einer Verschiebung des Fokus. Nun wurden Kriterien wichtig, „die es erlauben, die künstlerische Qualität als das Äquivalent des kulturellen – auch des materiellen – Werts am Werk selbst wahrzunehmen, statt durch ein Urteil über die Absichten oder Haltungen eines Künstlers.“¹⁰ Im Zentrum steht nicht mehr die Motivation eines Künstlers zu künstlerischem Schaffen, sondern die Qualität der Ausführung. Diese Entwicklung, so Mattenklott, ist eine Abwertung des Dilettantismus, nicht aber seine Abschaffung. Denn die auf Ab- und Ausgrenzung ausgerichtete Bourgeoisie benötigt den Dilettantismus als Gegenpart zur von ihr anerkannten, qualitativ vollen künstlerischen Produktion.¹¹ Diese Wechselbeziehung ist relevant, da sie die Existenz des Dilettantismus bedingt, aber in der Folge auch beschränkt. Denn „[d]en Dilettantismus gibt es nur in normativ gefestigten, produktionsmoralisch anspruchsvollen Kulturen, deren Wertbildung er befördert. Wo diese Anspruchshaltung sich lockert, ist Dilettantismus nicht mehr denkbar.“¹² Die Frage, die sich hieraus ergibt, liegt auf der Hand: Haben wir es hier mit der Hypothese einer möglichen zukünftigen Entwicklung zu tun oder wird etwas bereits Geschehenes konstatiert? Leben wir also in einer normativ gefestigten und produktionsmoralisch anspruchsvollen Kultur?

⁹ Johann George Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, a.a.O., S. VII.

¹⁰ Mattenklott, *Das Ende des Dilettantismus*, a.a.O., S. 752.

¹¹ Vgl. ebd., S. 758.

¹² Ebd.

Mit Blick auf die Bildende Kunst des 20. Jahrhunderts fällt die Antwort insofern leicht, als deren Entwicklung nicht nur von der schrittweisen Auflösung normativer Ansprüche an die Produktion gekennzeichnet ist, sondern weil sie sich genau über diese Auflösung wesentlich zu definieren beginnt. Im Zuge der Konzeptualisierung der Kunst, der Erweiterung ihrer möglichen materiellen Konstitution, der Ausweitung ihrer medialen Grenzen und ihren vielseitigen Versuchen einer Verschmelzung mit dem Leben, wird die Frage nach dem „gut Gemachten“ nicht einfach nur schwerer zu beantworten. Sie wird irrelevant. Sie trifft nicht – um noch einmal mit Goethe zu sprechen – des Pudels Kern. „Das Ende des Dilettantismus kündigt sich an, wo die ihm zugrundeliegende Wertung keine Resonanz mehr findet.“¹³ Entsprechend kann das Stigma des Dilettantischen auch nicht mehr dazu dienen, *ex negativo* zur Kennzeichnung künstlerischer Qualität beizutragen. Es verliert seine Möglichkeit als „das Andere“ zu fungieren, als das Gegenteil von hochwertiger künstlerischer Produktion.

Doch auch diese zweite große Veränderung in der Wahrnehmung und Definition des Dilettantismus führt meines Erachtens nicht zu seiner Auflösung, sondern zu einer erneuten Verschiebung. Wurde er im 18. Jahrhundert als Bezeichnung einer bestimmten Haltung des künstlerisch Schaffenden zu seiner Produktion genutzt, diente er nach dem Umschwung um 1800 zur Beschreibung eines Defizits in der Ausführung eines Kunstwerks und war Kennzeichen mangelhafter Qualität. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wird der Dilettantismus in seiner dritten Phase zu einer Spielart künstlerischen Ausdrucks innerhalb der anerkannten Kunst. Er wird Teil des stilistischen Repertoires. Hiervon zeugen Künstler wie Martin Kippenberger, Sigmar Polke oder Dieter Roth, die einen dilettantischen Stil als eine Variante in ihre Arbeitsweise integrieren und als eine Ausdrucksform unter mehreren nutzen. Es geschah also mit dem Dilettantismus als das Andere, das Außerhalb künstlerischer Produktion, genau das gleiche wie mit den vielfältigen Versuchen des 20. Jahrhunderts,

¹³ Ebd.

das herrschende Kunstverständnis herauszufordern, zu kritisieren, anzugreifen oder gar zu zerstören: Er wurde vom Kunstsystem vereinnahmt.

Diese Verschiebung hat eine grundlegende Auswirkung. Denn bisher wurde das Dilettantische nicht als eine Attitüde wahrgenommen, die der Schaffende an- oder ablegen kann, sondern galt als unmittelbarer Ausdruck der künstlerischen Konstitution des Schöpfenden in der einen oder anderen Weise. Dieser Wandel hat nicht nur eine Auswirkung auf den Künstler, sondern auch auf den Kunstwissenschaftler. Denn erst jetzt wird es möglich, nach den Motiven für eine dilettantische Haltung zu fragen, da diese nun angenommen oder abgelegt werden kann. So war im Fall Martin Kippenbergers beispielweise jüngst zu lesen, dass er „als genialer Dilettant seine berufliche Heimat in der ästhetischen Kritik“ gefunden habe.¹⁴ Hier dient das Dilettantische also der bewussten Enttäuschung unserer Erwartungen an eine ästhetische Qualität des Kunstwerks entsprechend bestimmter Konventionen. Ganz ähnliche Begründungen lassen sich auch in Bezug auf Dieter Roth finden, dessen musikalisches Werk beispielsweise unter dem Titel *Dilettantismus als Provokation* vorgestellt wurde. Kompositionen wie *Selten gehörte Musik* strapazieren mit ihrer rudimentären Art und stümperhaften Ausführung die Hörgewohnheiten und entsprechend die Toleranz des Rezipienten auf das Äußerste.¹⁵

Eine andersgeartete Begründung für einen dilettantischen Stil lässt sich in der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Sigmar Polke finden. Das „bewusste mimetische Unvermögen“, das dessen Zeichnungen beherrscht und das „massive und nicht zu übersehende Auftreten“ eines „kindlich-naiven Dilettantismus [...], den jeder Laienzeichner ohne große Mühe so-

¹⁴ Christoph Bannat, Der malende Feuilletonist. In: *Der Freitag*, Nr. 9/13, 28. Februar 2013.

¹⁵ Florian Neuner, *Dilettantismus als Provokation – Dieter Roth (1930–1998)*, DeutschlandradioKultur, 2007.

fort kopieren könnte“,¹⁶ wurde wiederholt konstatiert. Des Künstlers „Verzicht auf Ausdruck und Stilisierung, wie sie in den Rängen der hohen Zeichenkunst anzutreffen wären“,¹⁷ so schlussfolgert Michael Semff, sei „eine bewusst gewählte Chiffre“ und „eine gezielt eingesetzte Attitüde“. Bis hierhin ist es eine Aussage, die meiner Argumentation zufolge für den Dilettantismus im 20. Jahrhundert generell gilt. Doch im Falle Polkes, so führt Martin Hentschel aus, ermögliche „das Linkische, Dilettantische als Darstellungsmittel [...] dem Betrachter den Weg vom Motiv zum Modus der Darstellung selbst.“¹⁹ Die dilettantische Ausführung erscheint also als Mittel, um den Betrachter von einer Vertiefung in die Bildinhalte abzuhalten. Stattdessen soll seine Aufmerksamkeit von der Darstellung auf ihre Machart gelenkt werden. Nicht das Dargestellte soll die Rezeption dominieren, sondern die Art und Weise seiner Ausführung. Die Art der Malweise unterstützt hier also eine Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem.

An diesem Punkt gelangen wir zur Malerei Philip Grözingers. Seine Bildwelten sind zum größeren Teil gegenständlich. Genauer mischen sich in ihnen figurative und abstrakte Elemente, jedoch eingebunden in einen gemeinsamen Bildraum, über den auch die abstrakten Motive eine gegenständliche Anbindung erhalten. So werden mittels dieser evokativen Räume polygone Formen zu extraterrestrischen Flugkörpern, gesprühte Punkte zu fernen Planeten und wirre Linien zu Kabeln und Kommunikationshilfen. Doch trotz der Entstehung dieser Bildwelten, die nie klar auszudeuten sind, fällt eine Versenkung in Grözingers Szenarien schwer. Sie halten den Betrachter auf Ab-

¹⁶ Frank Dersch, *Die Richter-Kampagne. Polkes scheinbar dilettantischer Ausweg aus der Abstraktion*, München 2008, S. 14.

¹⁷ Michael Semff, Linie, Raster und ‚Glasmalerei‘ auf Papier. Beobachtungen zu artistischen Prinzipien des Zeichners Sigmar Polke. In: Margit Rowell (Hg.), *Sigmar Polke. Arbeiten auf Papier 1963–1974*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 23–30, 25.

¹⁸ Martin Hentschel: *Die Ordnung des Heterogenen. Sigmar Polkes Werk bis 1986*, Hochschulschrift (Diss.), Bochum 1991, S. 87.

¹⁹ Ebd.

stand. Diese Unzugänglichkeit – so legt es die erwähnte Interpretation von Polkes Zeichnungen nahe – könnte an der Machart von Grözingers Gemälden liegen. Denn in der Tat weisen sie all jene stilistischen Merkmale auf, die Gerd Mattenklott in seinen Überlegungen zum Dilettantismus und fokussierend auf Literatur zu dessen Beschreibung nutzt: das Abbrechende und Inkonsequente, das Unordentliche und Wilde.²⁰ Der 1972 in Braunschweig geborene und an der dortigen Kunsthochschule ausgebildete Künstler spielt in seinen Gemälden mit dem *sine qua non* des Dilettantismus in seinem heutigen Verständnis, der nicht-meisterlichen Ausführung. Sie suggeriert, es handle sich um Bilder, zu denen potentiell jedermann in der Lage wäre und die mit einer gewissen Flüchtigkeit, Leichtigkeit und Nebensächlichkeit zu entstehen scheinen. Der Malakt wirkt hier nicht als Kampf, sondern Vergnügen, nicht als Arbeit, sondern Spiel, nicht als mühsame Errungenschaft, sondern leichthändiger Wurf. Doch wenngleich diese spezifische Art und Weise der Darstellung unmittelbar ins Auge fällt und die Wirkung von Grözingers Bildern prägt, scheint mir die Unzugänglichkeit seiner Bildwelten nicht – oder nicht nur – an der Art ihrer Darstellung zu liegen. Sie liegt auch im Dargestellten selbst. Während Grözinger eine durchaus nachvollziehbare Nähe zur expressionistischen Malerei konstatiert,²¹ lassen seine Bildkompositionen auch an eine andere kunsthistorische Referenz denken. Denn sie konfrontieren uns mit der Schwierigkeit, für die einzelnen Figuren und Gegenstände uns bekannte kausale Verbindungen und Handlungszusammenhänge zu imaginieren und die einzelnen Elemente durch ein narratives Gerüst in einen uns bekannten Bezug zueinander zu setzen. Dieses Merkmal teilen Grözingers Werke mit den traumverhafteten Bildwelten des Surrealismus. Seine Szenarien vom Zusammentreffen ungewohnter Wesen in uns unvertrauten Gegenden mit unbekanntem Anliegen und uns fremden Formen der Interaktion sind den Bildfindungen des Surrealismus seelenverwandt. Es ist eine Verwandtschaft, die in der Tat durch eine andere malerische Sprache als

²⁰ Vgl. Mattenklott, *Das Ende des Dilettantismus*, a.a.O., S. 758.

²¹ Der Künstler im Gespräch mit der Autorin, 30. Januar 2013.

jene verfeinerte Ausführung, die wir mit dem Surrealismus eines Dalí, Tanguy oder de Chirico verbinden, in den Hintergrund tritt.

Das für Grözinger große Gemälde *Sunny Side Up* (Abb. S. 22) macht uns den Einstieg vergleichsweise leicht. Es liefert Anhaltspunkte für mögliche Deutungen, jedoch nicht ohne Störfaktoren. Eine schwebende, menschliche Gestalt dominiert das Bild. Wir sehen sie in schräger Rückenansicht. Gesicht und Vorderseite ihres Körpers sind dem Erdboden zugewandt. Ob sie fällt, aufsteigt oder in der Schwebelage bleibt, ist nicht recht dingfest zu machen. In der linken Hand hält sie einen gezückten Säbel. Sie ist nackt, lediglich ihre Füße sind bekleidet – mit geflügelten Schuhen. Dem Antrieb dieser Schuhe scheinen gewundene Fesseln entgegenzuwirken, die den Körper, wenngleich lose, an andere Bildelemente anbinden und in Position zu halten scheinen. Ein das Bein umschlingendes aderartiges Band führt hinunter zu einem kleinen, auf dem Erdboden stehenden, etwas unförmigen Wesen, das den Menschen wie eine Art Drachen steigen lässt. Sein Blick ist nach oben gerichtet, während auf einer Feuerstelle neben ihm etwas köchelt. Es könnte ein Spiegel sein, wie jenes, das eine ihm artverwandte fleischfarbene Figur, die auf dem Rücken des Schwebenden steht und deren Kopf mit antennenartigen Röhren bestückt ist, in einer Pfanne von sich wegstreckt. Weitere Fesseln schlängeln sich in Form von Tentakeln von einer orangefarbenen Sonne, die schräg unter pechschwarzen Wolken hervorscheint und die Szenerie in warmes Licht taucht. Sie umwinden das andere Bein der schwebenden Gestalt und berühren deren Brust und Rücken. Ein Stück dieser Strahlententakel scheint die Figur mit ihrem Säbel, der davon noch Spuren trägt, abgeschlagen zu haben; sie hält es in ihrer Rechten.

So schlägt Grözinger einen virtuoseren Bogen vom antiken Götterboten zum gefallenen Engel des Christentums. „Wie bist du vom Himmel gefallen, du Glanzstern, Sohn der Morgenröte!“²² heißt es im Buch Jesaja. „Wie bist du

²² *Jesaja*, Kap. 14, Vers 12 (EB).

zur Erde gefällt, der du die Heiden schwächtest! Gedachtest du doch in deinem Herzen: ‚Ich will in den Himmel steigen und meinen Stuhl über die Sterne Gottes erhöhen; ich will mich setzen auf den Berg der Versammlung in der fernsten Mitternacht; ich will über die hohen Wolken fahren und gleich sein dem Allerhöchsten.‘ Ja, zur Hölle fährst du, zur tiefsten Grube.“²³ Doch vor diesem Sturz durch die hochstrebenden Allmachtsphantasien des einst Gottesnahen war Luzifer bereits der Lichtträger der römischen Mythologie, Sohn der Aurora, erster Ankündiger des Tages, verkörpert im Morgenstern der Venus. Grözinger erzählt diese Parallelgeschichte des Sündenfalls – wenn er sie überhaupt erzählt – mit unklaren Polen und unentschlüsselbaren Elementen. Zeigt er uns den Aufstieg der Lichtgestalt oder deren Niedergang? Ist der von düsteren Wolken verhangene Himmel in der Tat das erstrebenswerte Reich und das palmenbestandene Ufer vor sonnenbeschienebenen Bergen das düstere? Sollen der optimistische Titel und die Speise, auf die er verweist, die Dramatik des angezeigten Ereignisses mindern und den Sturz als einen Fall in eine zumindest beschränkte Autonomie präsentieren? Grözingers Gemälde liefert keine eindeutige Antwort. Aber vielleicht erzählt es auch eine ganz andere Geschichte; eine, die weder der griechisch-römischen Mythologie noch der christlich-jüdischen Welt des Alten Testaments entlehnt ist, sondern dem Lebensbereich des Künstlers.

Denn Grözingers Bildwelten, so surrealistisch-rätselhaft und phantastisch sie sich auch präsentieren, entspringen letztlich seinem eigenen biografischen Kontext, seiner Lebensrealität und seinem Bewusstsein für die Prägung durch ein spezifisches sozio-kulturelles Umfeld und ein hiervon geformtes Bildrepertoire. Dieses Umfeld hat natürlich nicht nur eine Gegenwart, sondern speist sich auch aus der Vergangenheit, die für den Künstler von einer prägenden Erfahrung beherrscht wird. Es ist die Erfahrung einer Jugend in Randlage. „Aufgewachsen bin ich mit diesem Metallmonster. Irgendwie war sie schon immer da gewesen, diese unüberwindliche Barriere. Mit dem Zaun hat man

²³ Jesaja, Kap. 14, Vers 13–15 (LB).

gelebt, im Zonenrandgebiet im Westen. Man wusste, oder glaubte zu wissen: da beginnt eine andere Welt, eine unbekante und bedrohlich düstere. Man hat sich nicht vorgestellt, was da hinter den nächsten Bergen ist oder wo die Straße hinführt, die am Horizont verschwand. Eine ‚terra incognita‘ war das – wie ein schwarzes Loch [...]. Ein abgeschnittener Teil der Welt, der irgendwie da war und auch doch wieder nicht.“²⁴ Diese Beschreibung eines Zonenrandbewohners könnte wohl Wort für Wort auch aus Grözingers Mund stammen. Er gehörte zu jenen 12 Prozent der westdeutschen Bevölkerung, die in dem 40 Kilometer breiten Streifen lebte, der die innerdeutsche Grenze säumte und ganze 20 Prozent des damaligen Bundesgebiets ausmachte. Das eigentümliche Klima dieser Randzone hat seine Jugend, so erinnert sich der Künstler, entscheidend geprägt und findet in seinen Gemälden einen Niederschlag.²⁵ Immer wieder treffen wir in ihnen auf diese *terra incognita*, auf eine Welt von unklarer Realität; ein düsteres, skizzenhaftes Reich, das mehr mit Zeichen und Stellvertretern als mit Dingen gefüllt scheint. Für Grözinger liegt dieses unkartografierte Gebiet aber nicht nur jenseits des antifaschistischen Schutzwalls. Das Unausformulierte, das diesem unzugänglichen Territorium zueigen ist, prägt auch das diesseitige Terrain, das durch die Nähe zum Fremden zur Randzone wird, inseminiert vom Unbehagen, mit dem das Unzugängliche belegt ist. Es ist eine Randzone, in der das Surreale der deutsch-deutschen Teilung spürbar ist, die aber durch die Nähe zum Jenseitigen ins Abseits rückt und der die Belanglosigkeit des Peripheren innewohnt.

Vor diesem Hintergrund werden die beiden Boxer von auffällig verschiedener Statur, die in einem Gemälde Grözingers eher erschöpft als siegreich Arm in Arm im Boxring stehen und von einem Flutlicht hell erleuchtet werden, zu einer lapidaren Bildfindung für die Wiedervereinigung des zuvor Ge-

²⁴ Maximilian Schneiderat, Zonenrand. Expedition in eine unbekante Welt. In: *Eines Tages. Zeitgeschichte auf Spiegel Online*, Eintrag vom 12. November 2007.

²⁵ Der Künstler im Gespräch mit der Autorin, 30. Januar 2013.

trennten und für das Ende des Kalten Krieges. *I admit I was really surprised* (Abb. S. 26) lautet der diese Deutung ergänzende Titel. Prekäre Zustände, Zustände von Gefährdung, Täuschung, Rivalität und Abhängigkeit sind wiederkehrende Elemente in Grözingers Kosmos, nicht selten mit Zynismus und Perfidität unterlegt. So vollführt in einem der Gemälde eine kleine, schwarze Gestalt nicht nur einen Drahtseilakt in schwindelerregender Höhe, sondern der Draht, auf dem sie balanciert, wird von einem auf dem Boden verbliebenen Kompagnon mittels einer Winde in gegenläufiger Richtung angetrieben. Ein Ankommen in Sicherheit ist dadurch unmöglich. So wird der Ausnahme zum Dauerzustand und das im Titel versprochene *Word of friendly advice* (ohne Abb.) kann nur in der Aufforderung zum unermüdlichen Weitermachen bestehen – und zum Blick nach vorne, statt nach unten.

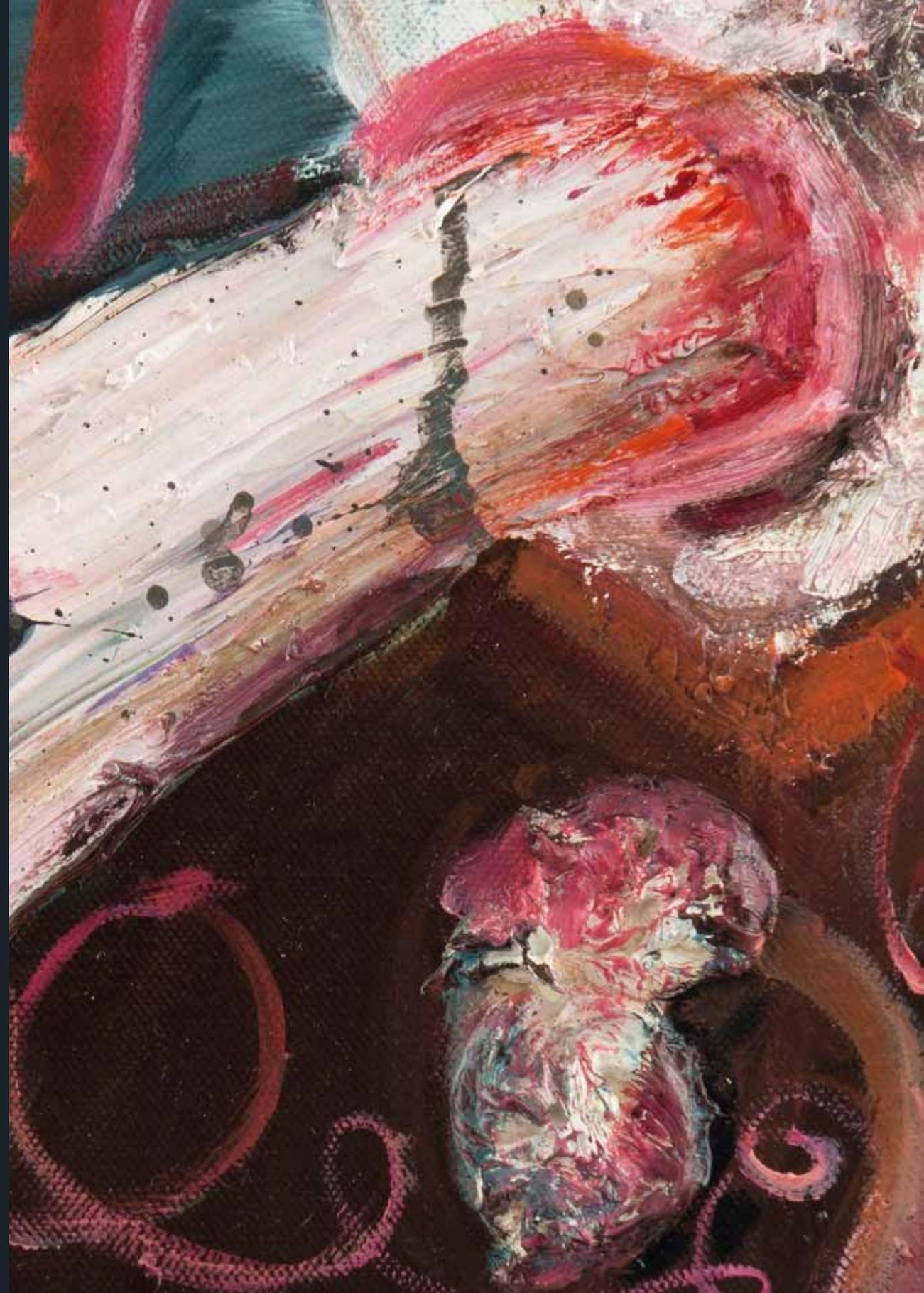
Kehren wir nach diesem Exkurs in die möglichen Inhalte von Grözingers verschlüsselten Bildwelten zu seiner Malweise zurück. Das an Sigmar Polke exemplifizierte Motiv für einen als dilettantisch beschriebenen Stil erscheint vor dem Hintergrund meiner Überlegungen für Philip Grözinger nicht nur unzutreffend, sondern umkehrbar. Dort, so hieß es, diene die grobe, unverfeinerte Ausführung als Mittel, um das Augenmerk des Betrachters vom Inhalt des Bildes auf den Modus seiner Ausführung zu lenken. Entsprechend erscheinen Inhalt und Stil als voneinander getrennte und unter Umständen gegenläufig agierende Elemente. Bei Grözinger greifen dagegen Bildinhalte und Malweise Hand in Hand. Dieses Ineinandergreifen gründet auf zwei Wesensmerkmalen, die dem dilettantischen Stil ganz unabhängig von der jeweiligen Intention seiner Anwendung zu eigen sind: es ist das Ungekünstelte oder „Unkünstlerische“ einerseits und das Zeichenhafte andererseits. Seit der erwähnten Diskreditierung des Dilettantischen gilt es als synonym mit dem Laienhaften und Ungelenken. Daran hat auch die konstatierte dritte Wandlung des Dilettantismus von einer gegebenen zu einer optionalen künstlerischen Disposition nichts geändert. Die Merkmale zur Beschreibung eines dilettantischen Stils sind die gleichen geblieben. Im Bereich gegenständlicher Kunst geht dieser Mangel in der Ausführung mit einer reduzierten Naturalistik Hand in Hand. Das „schlecht Gemalte“ oder „schlecht Gemachte“ bedeutet

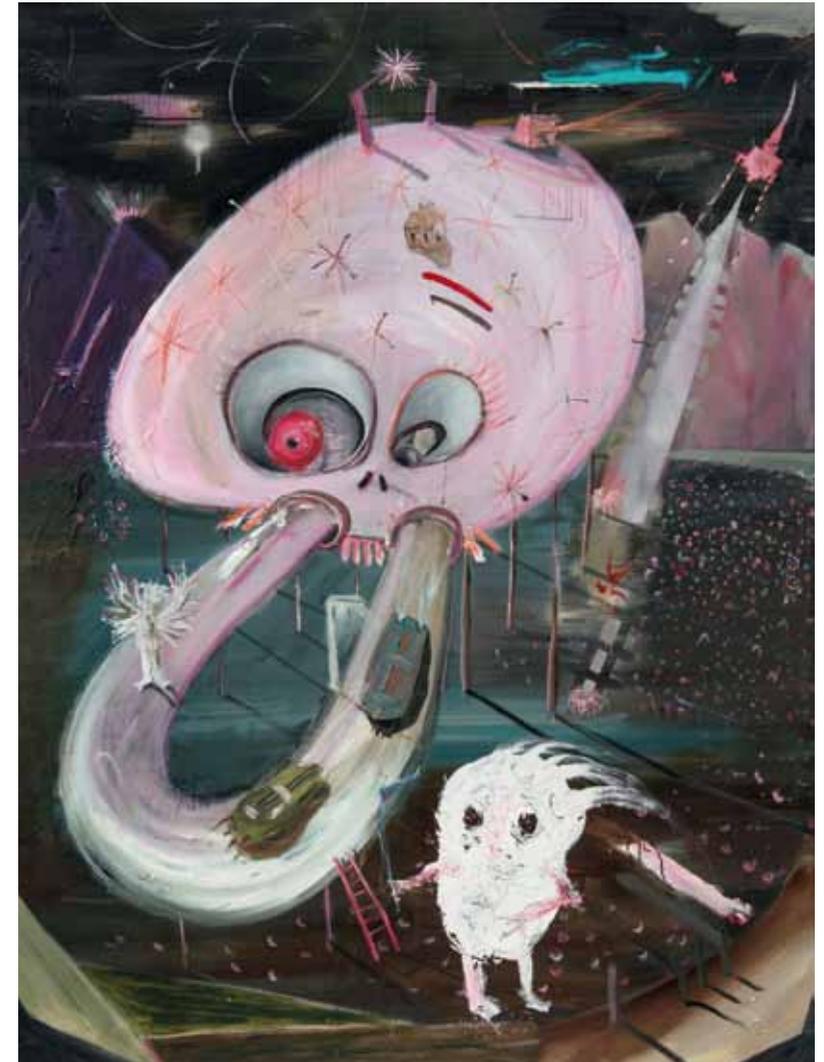
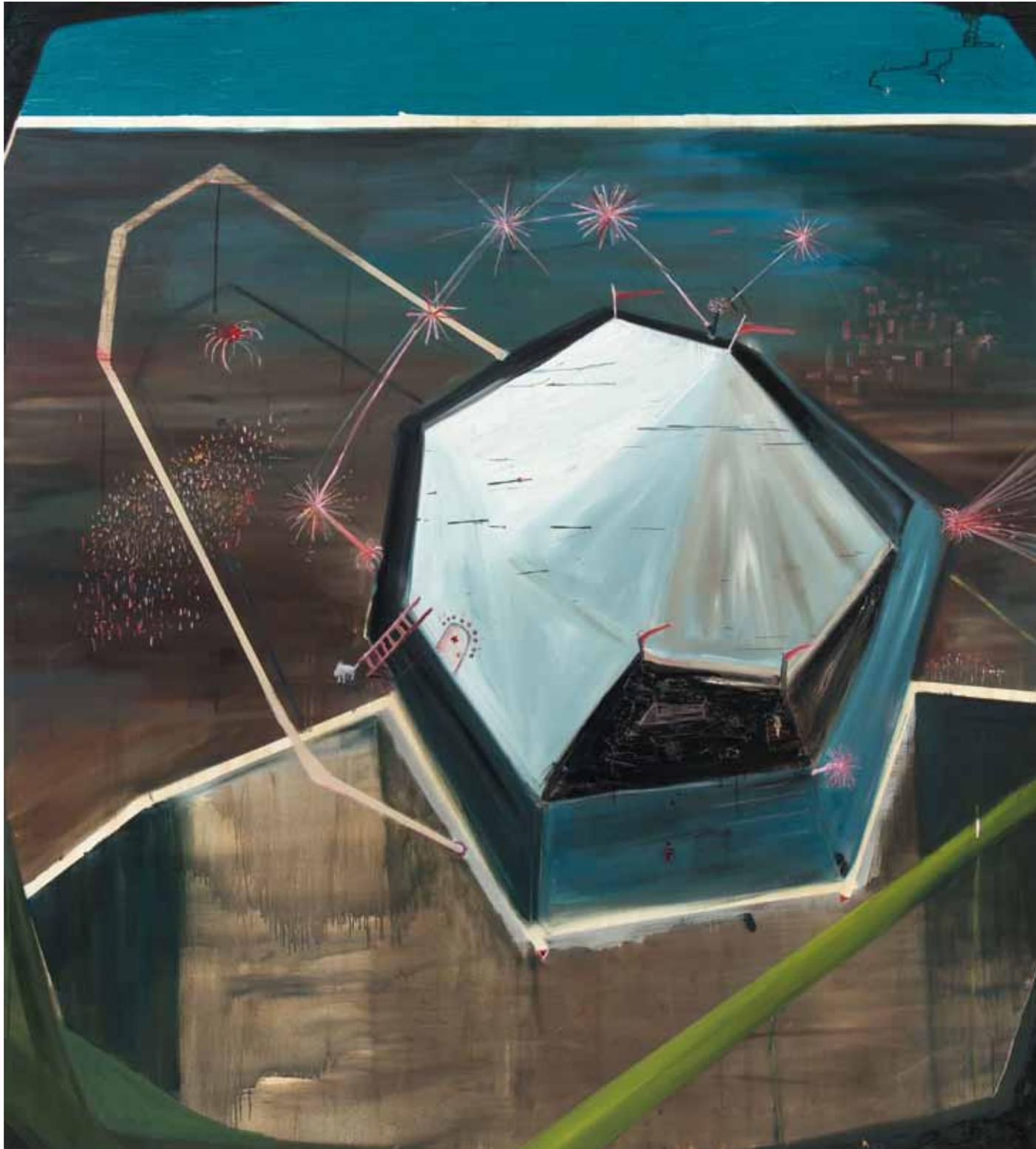
in der Regel eine geringe mimetische Akkuratess der Abbildung, bis hin zur erschwerten oder unmöglichen Wiedererkennbarkeit. Doch die Bewertung dieses stilistischen und technischen Mangels und seiner mimetischen Unzulänglichkeit erhält im Laufe des 20. Jahrhunderts einen zusätzlichen Aspekt. Mittels Vereinfachung, so die wachsende Überzeugung, steigert sich die Intensität der Aussagekraft. Paul Klees Begeisterung für Kinderzeichnungen, Picassos oder Matisse's Bewunderung für afrikanische Masken und Kandinskys Wertschätzung des Volkstümlichen gründeten nicht einfach nur auf der simplifizierten Gegenständlichkeit einer mimetisch unzulänglichen Wiedergabe. Die Vereinfachung in der Ausführung führt zu einer Zeichenhaftigkeit, die keine Minderung der Aussagekraft nach sich zieht, sondern mittels Reduktion gerade das Wesentliche und Wesenhafte des Dargestellten hervorholt.

Diese Verknüpfung kann auch dem Dilettantischen zu eigen sein. In Grözingers eigenwilligem Malstil verbindet sich das Alltäglich-Banale mit dem Zeichenhaft-Symbolischen in einer gemeinsamen künstlerischen Geste. Es ist die stilistische Entsprechung zu seinen Bildwelten, denen sowohl eine surrealistische Entrücktheit wie eine durchdringende Trivialität anhaftet. *Whatever you want you sometimes get* (Abb. S. 33) lautet der Titel eines farblich ungewohnt heiteren Gemäldes, in dem eine hell angestrahlte Gestalt mit der einen Hand siegreich einen Wimpel in die Höhe streckt. In der anderen hält sie eine Schere, mit der sie im Begriff ist, das Kabel jenes Scheinwerfers zu kappen, dem sie ihr Licht verdankt. Die Ambiguität dieses Titels, der im ersten Moment Hochtrabendes verspricht, um im nächsten in vollständige Beliebigkeit abzurutschen, bringt die Eigenheit von Grözingers Bildwelten auf den Punkt: Es ist die Gleichzeitigkeit von Ausnahmezustand und Durchschnittlichkeit. Genau hierzu findet sich in der Doppelnatur des dilettantischen Stils, in der durchdringenden Simplifizität, die einer Verknappung auf das Wesentliche dient, eine malerische Entsprechung.

**„Eine
,terra incognita‘
war das – wie
ein schwarzes
Loch ...“**

Maximilian Schneiderat



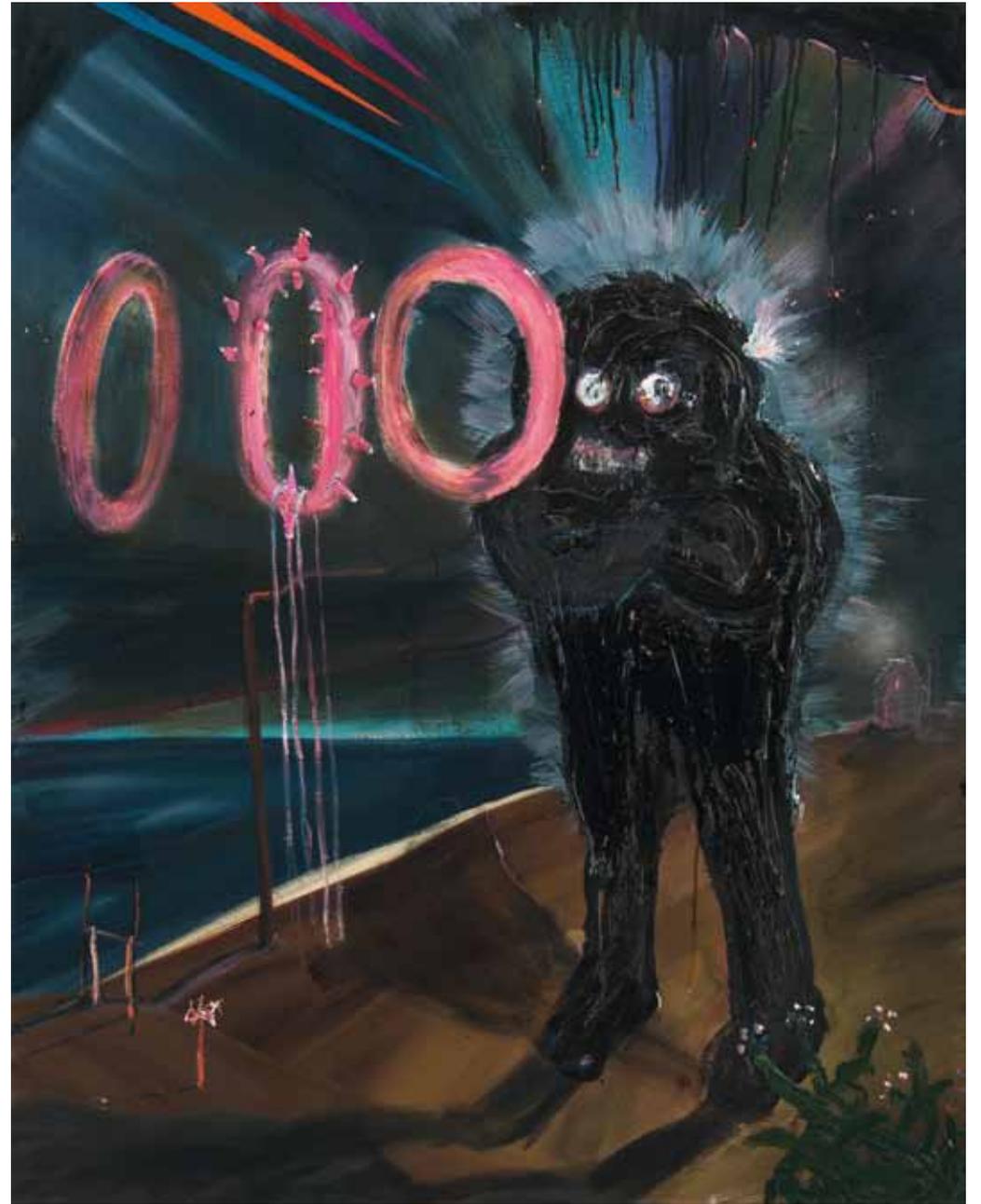


I have a very peculiar relationship with this city

Finding a comfort zone



Holiday Paradise



So why wait for the next bus?

Sunny Side Up



Into the dark

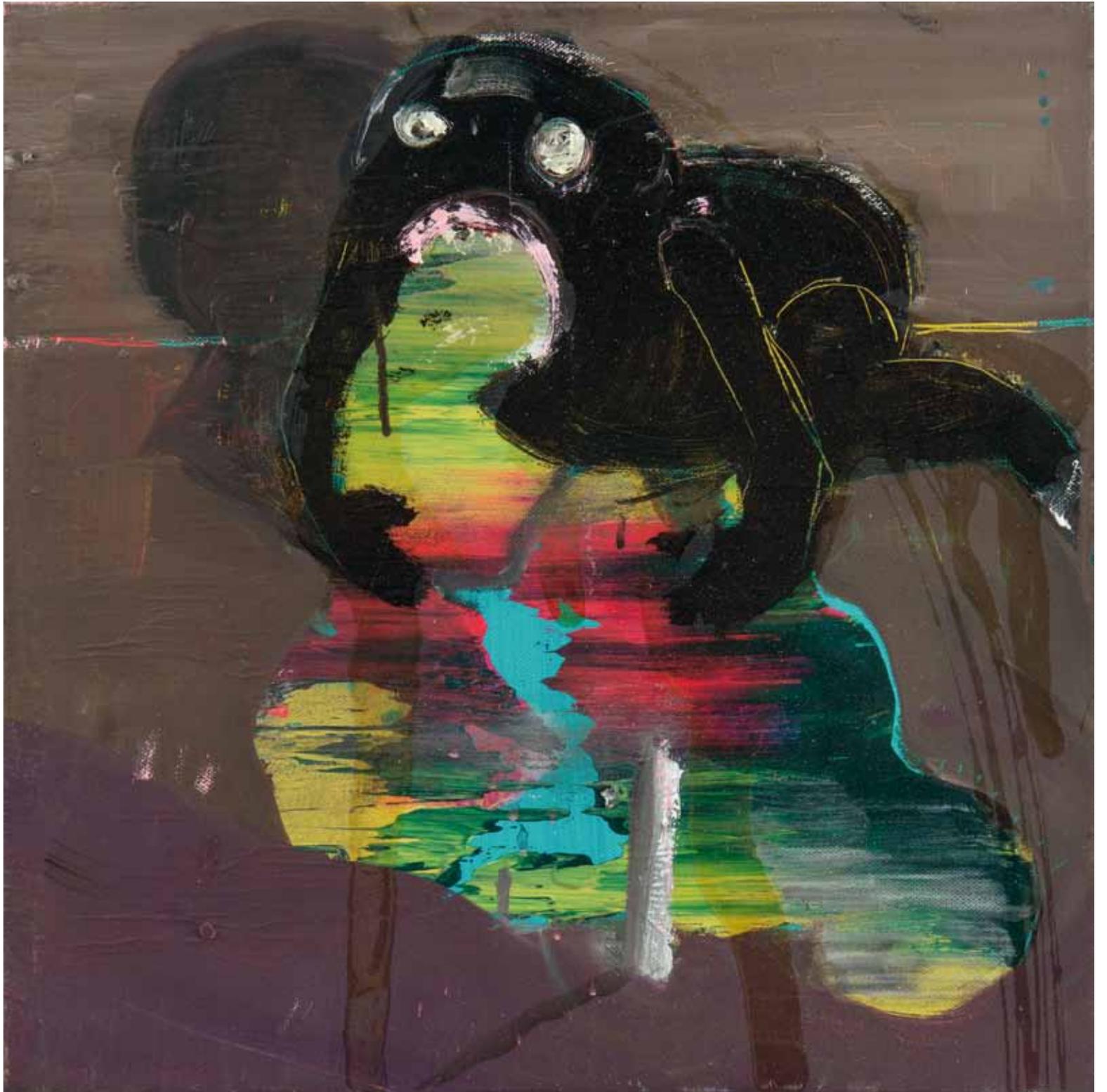
The idiosyncratic Life



I admit I was really surprised



Aber irgendwie ist mir das auch alles zu äußerlich



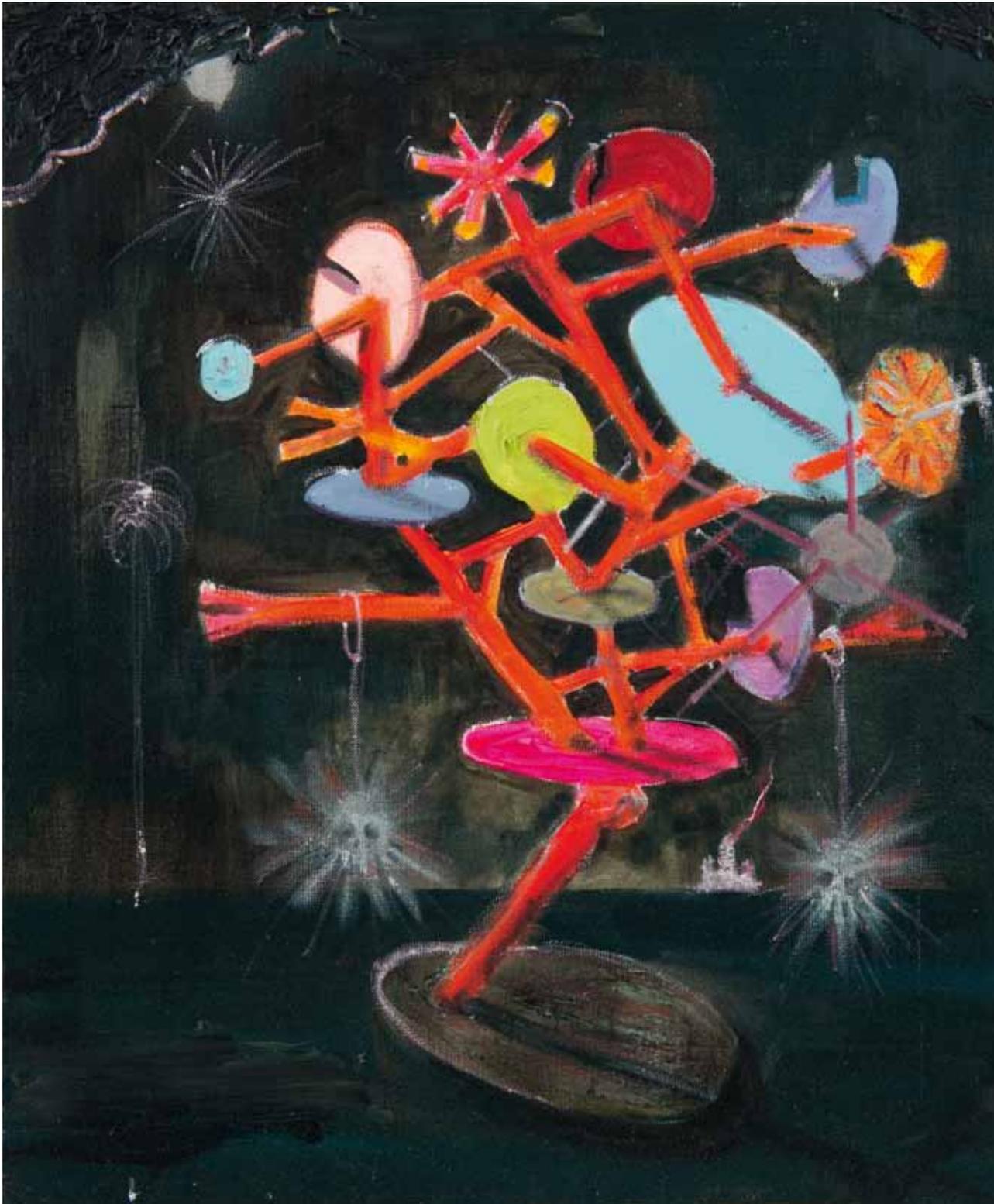
Rattenscharf



A quiet day at the beach



The pills won't work for you now



Whatever you want you sometimes get

A day today existence



Waiting for new dawn



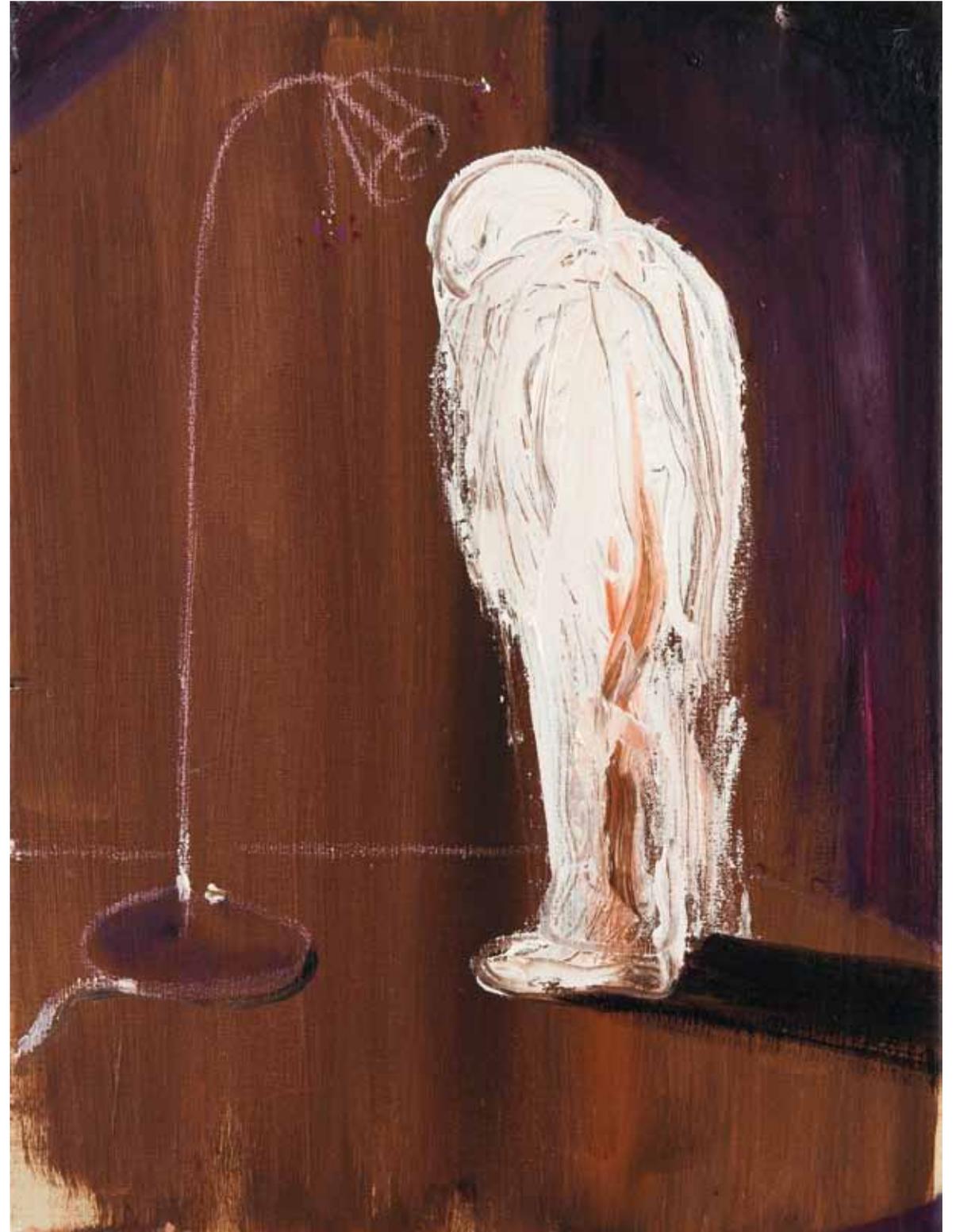
At rest and expanding



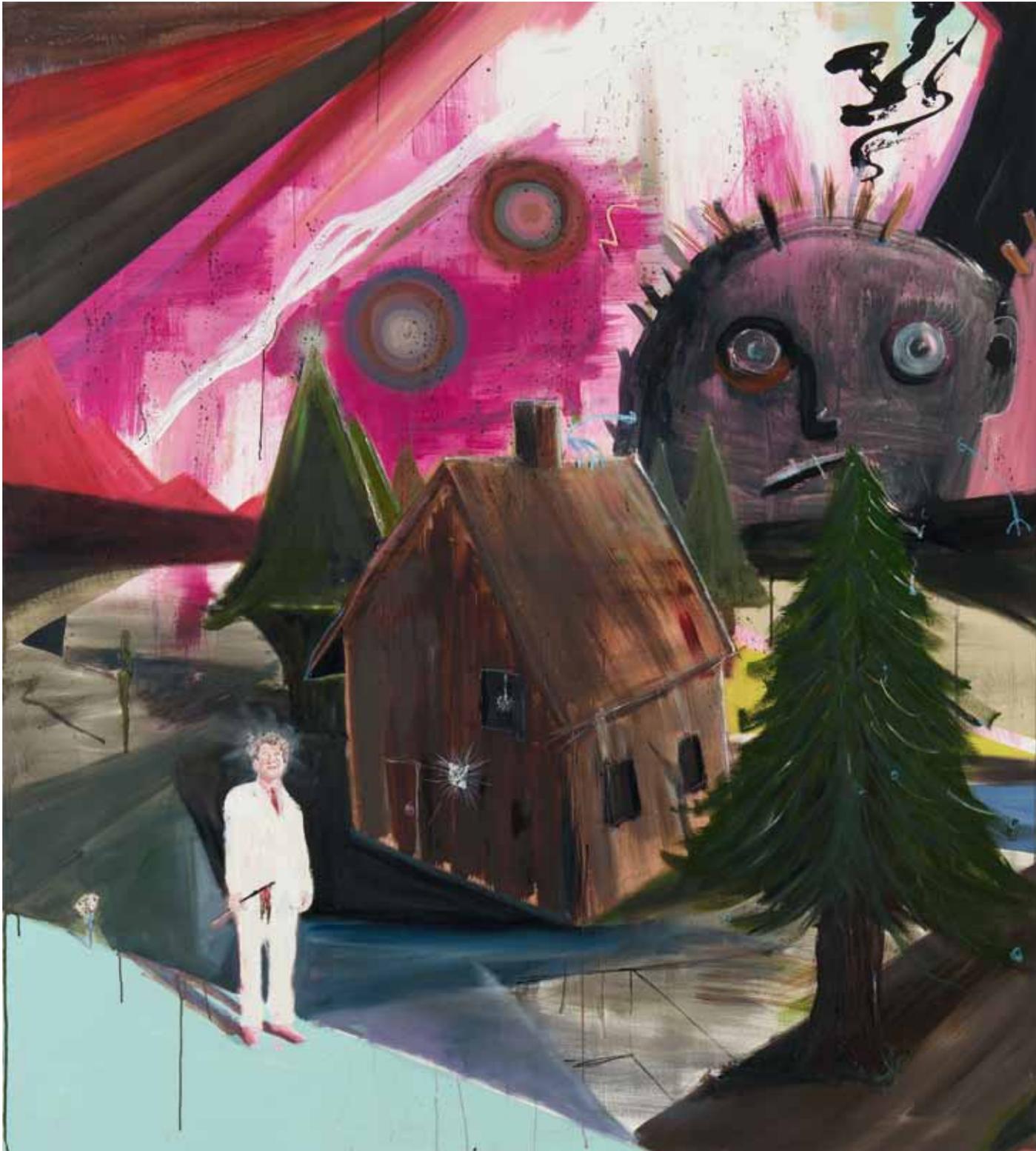
Das Problem des Neuen



Bitte keine Leibwüschle heute

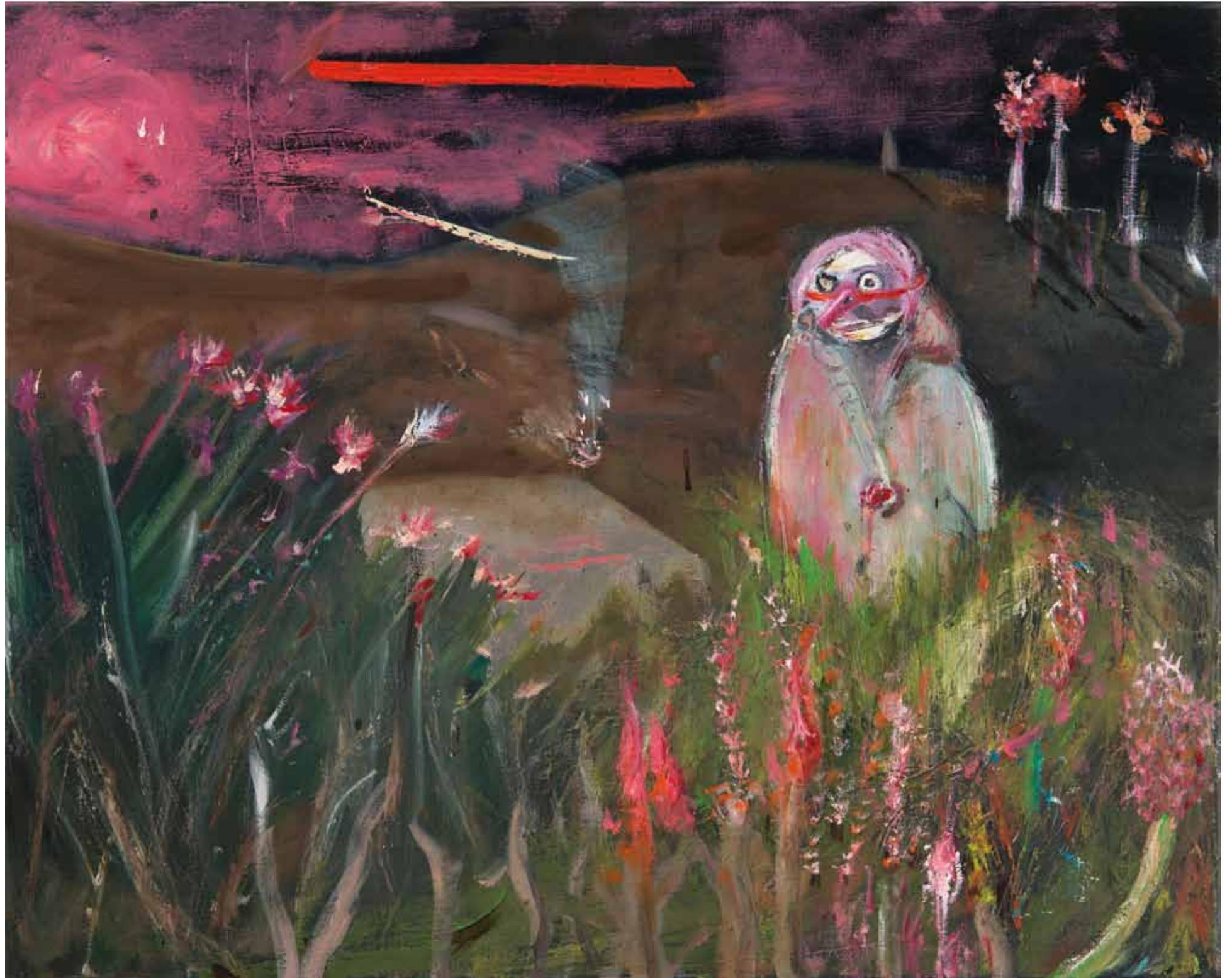


In diesem ruhigen Schweigen



Schöner Wohnen für Fortgeschrittene

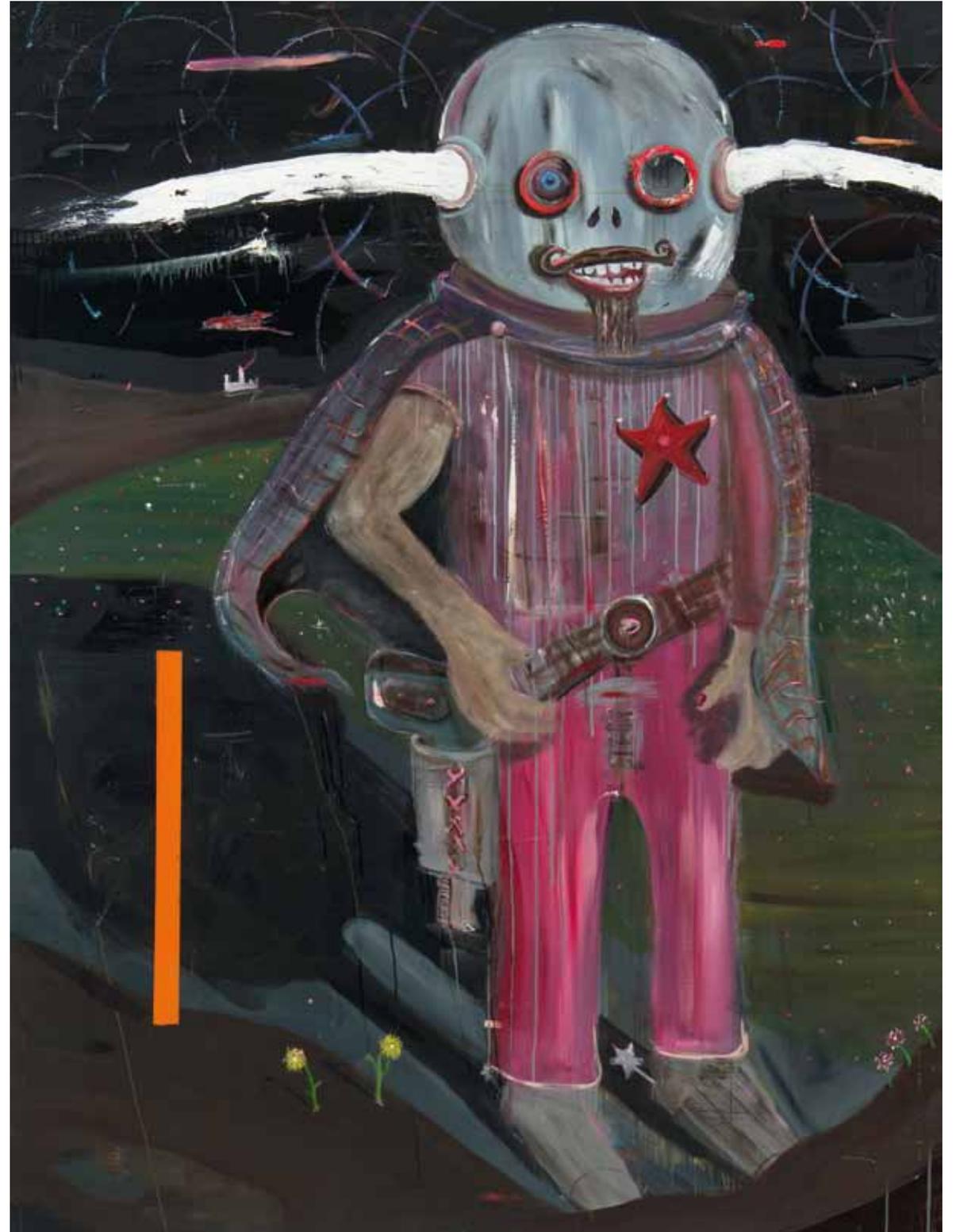
Why are you so quiet



Before he was halfway



Von wegen all day long



I didn't believe him but then I did



**„Wenn die Sterne
verglühen würden,
morgen,
ich würde mir
heute noch eine
Bratpfanne
nehmen, um in
dem letzten Feuer
mein Spiegelei
zu braten.“**

Clemens Meyer

Die G. Welt

Wo bist Du?

Clemens Meyer

Abwärts, abwärts, abwärts, abwärts. Ob du wohl quer durch die Erde fällst?

Aber es ist mehr ein Gleiten, denn ein Fallen. Ob senkrecht nach unten oder oben, oder in der Horizontalen, quer, quer, quer, das kannst du nicht sagen. Versuchst dich zu verorten. Siehst Lichter aufflammen, glaubst Portale zu erkennen, erahnst einen Tunnel, durch den zu gleiten scheinst, und immer wieder der Schein von roten, violetten Lichtern, du spürst einen leichten Druck auf deinen Augen, ein kaum spürbarer Widerstand, in den dein Kopf in der rasenden Fahrt (Flug? Oder Pflug?) taucht, und dann schlägst du auf, bleibst liegen, das Gesicht in einem schwarzen Staub. Wo bist du?

„Alles wird verloren sein in der Zeit, so wie Tränen im Regen.“ Du stehst auf. Die Informationen und Bilder dringen sehr langsam durch die Schichten deiner Augenhäute in dein Hirn. Wer spricht zu dir?

Du erinnerst dich an einen Mann Zett, hat er dich auf diese Reise geschickt, durch diese gigantische Rutschbahn, von irgendwo nach irgendwo? Zardo oder Mr. Zyankali, war sein Kopf nicht eine große runde Taucherglocke?, ein Bart wie ihn einst die spanischen Eroberer zu tragen pflegten um seinen lachenden Mund, Dampf schoss aus den Öffnungen, wo seine Ohren sein sollten. Aber er ist nicht hier. Du stehst in einem ungeheuren Raum, vor einem Himmel, einem Horizont, an dem sich große Wolken, Nebelfelder be-

wegen, purpurn und schwarz, pilzähnliche Gebilde wachsen aus dem Boden, in weiter Ferne, aber doch sehr nah. Und dann erkennst du humpelnde Gestalten, zwischen den Nebeln, zwischen den Gebilden, die sich verändern, wachsen, schrumpfen, Tentakel ausstoßen, rosige Schläuche. Bist du vielleicht in der *Homeworld* gelandet, jener Legende, von der Carola, die nicht alternde Schwester Carrolls berichtete (ein kleines bleiches Mädchen mit einem zartrosa Schal, das immer eine weißgrüne Fahne mit sich herumträgt und bisweilen wie ein kleiner Junge aussieht) und die der alte Raum-Philosoph P. Konrad Schwanz schon vor Jahrhunderten beschrieb? Du warst am Braunhäuser Tor, bist die lange Straße zwischen den seltsam geformten Quadern entlanggegangen, in denen sie die Bibliotheken jetzt einlagern, als all das plötzlich über dich hereinbrach. Und als du dachtest, dass du quer durch die Erde fällst, wusstest du doch, dass es gar keine Richtungen gibt im Tunnelsystem des ungeheuren Raumes.

Wo sind die humpelnden Gestalten? Du drehst dich und siehst kleine wind-schiefe Häuser unter sich windenden Hochstraßen; weiter weg, Nord bei Nordwest, dein Tellergroßer Taschenkompass spielt verrückt, glitzert ein See oder die Ausbuchtung eines Ozeans, vor dem steht eine hohe sehr weiße Gestalt, die den Arm Richtung Wasser streckt, und du erinnerst dich, dass du einmal in einer der Bibliotheken am Braunhäuser Tor gelesen hast, unter der Überschrift „Die Bewohner“, dass ...

„Über die Bewohner gibt die offizielle Geologie keinen Aufschluss. Wohl fand man auf den Inseln riesige Statuen, eigentümliche Menschengesichter darstellend, und deutete sie als Überbleibsel jener versunkenen Kultur. Aber ob diese Deutung richtig ist, entzieht sich der sicheren Entscheidung. Freilich fehlt es nicht an Autoren, die hier ziemlich Genaues berichten. Sie schöpfen es nach ihrer Aussage aus Quellen, die nur den mit höheren und feineren Sinnen Ausgestatteten zugänglich sind. In gewissen Menschentypen – so erklären sie – erwachen neue Organe und erschließen ihren Trägern vermöge der von der gewöhnlichen sinnlichen Wahrnehmungsart abweichenden Forschungsmethode neue Welten und neue Möglichkeiten des Wissens. Hier

führen wir die Beschreibung eines Lemuria-Menschen an, die auf jene geheimnisvolle Weise entstanden sein soll. Sie ist dem Buch von Scottie-Elliot entnommen ...“ Du hörst deine eigene Stimme, während du die Seiten am Braunhäuser Tor durchblätterst, während du dich den Nebeln und Gestalten und Artefakten näherst. Und du denkst, was für Blödsinn das ist, als ob es deine alten Weggefährten Remp und Stimpert aus ihren wilden Grotesken und Fantasien entnommen hätten, aber vielleicht doch nicht ganz unwahr. Die Wissenschaft der Groteske hat dich immer interessiert. Swift, P. Dick, Lem, Hyperion. Haben dich deine Forschungen in diesen ungeheuren Raum geführt? Oder waren es doch Remp und Stimpert, jene hilflosen Gnome, die so tief traurig in ihrem Irrsinn verloren waren, dass du sie einfach aufnehmen musstest in deinem Studierzimmer, wo sie eine Zeitlang unterm Bett hausten, auf allen Vieren. Die Blasen ihrer Träume standen nachts bunt und flimmernd zwischen den Wänden. Traumbewegungen. Shut up, Freund Sigmund (wir meinen natürlich Siggi Jähn, den sozialistischen Kosmonauten) und lass uns ... vielleicht mal schlafen.

Und du stehst vor der großen weißen Gestalt am Ufer des Meeres. An seinem ausgestreckten Arm baumeln zwei Rettungsringe. Und du selbst bist winzig klein und wirfst einen Faden Zwirn wie ein Lasso und zerrst vergeblich an einem der Ringe und weißt nicht, wieso. Weshalb, warum. Die riesige Gestalt lächelt dich an, Leben scheint nur in einem der Augen zu sein, ein Stück aus einem Regenbogen liegt zu ihren Füßen, und da stehst du jetzt drauf und ziehst und zerrst an deinem Faden-Lasso. Es reißt, und in der rückwärtigen Bewegung siehst du Edelsteine am Himmel, Goldberyll, Aquamarin, Rohdiamanten, die sich öffnen und schließen, Quasi-Kristalle, hinter oder in den denen du andere Welten erahnst und fast zu sehen glaubst. Wer erzählte dir einmal von der Eissphinx des Doktor Verne? Den weißen Riesen Lovecrafts. H.P. Philip I, Philip II, Philip III.

Und eine Sonne plötzlich über allem, wie eine Blutorange, in deren Explosionen, die wie rötliche Lianen über den Himmel gleiten, ein Männlein schwebt, das hält ein Bratpfännchen.

„Wenn die Sterne verglühen würden, morgen, ich würde mir heute noch eine Bratpfanne nehmen, um in dem letzten Feuer mein Spiegelei zu braten.“ Wer sagte das einmal? Der große King Luther, der Allerforscher? Oder wollte der nicht ein Apfelbäumchen pflanzen?

In der Vergeblichkeit des SEINS, mach ich erst mal MEINS. Und du schreitest voran. Blickst mit Staunen auf die Plateaus des riesigen bunten Pilzes, der immer mehr einer unbekannt Pflanze ähnelt, deren Blätter, Stängel und Blüten sich verzweigen, ein Aderwerk, Satellitenschüsseln aus Fleisch funken von dort sichtbar ihre Signale, Luftschlangen durch Raum und Raum, weil ja die Zeit nicht existiert, und du reitest auf dem Rücken des großen Prometheus und hoffst, dass du den Weg zurückfinden wirst in deine Dimension, um zu berichten „Ich habe Dinge gesehen, die ihr Menschen niemals glauben würdet, gigantische Schiffe, die brannten, draußen vor der Schulter des Orion“, aber vielleicht bist du auch schon zu Hause.

Und jemand malt mit Kreide auf eine große Schiefertafel. Bist du das, oder wirst du dort hineingemalt? Kreidekreise, die sich verformen wie bei Carroll, Wesen drückt sich an Wesen, gemeinsam ruhen, halb schlafend, eine Kuh jongliert mit ..., halb schreiend. Das ist das Quietschen der Kreide, das dringt durchs All und durch Alles. Der Mann der König sein wollte, hängt festgezurt und grinsend unter seiner Krone zwischen den Seilen. Und du versuchst, all das zu überschauen. Erinnerst dich wieder an das Rascheln der Seiten in den Bibliotheksquadranten am Braunhäuser Tor, während die Kreidewolken aus deinen Ohren dringen, Röteln, gebrannter Ocker, der Bolus, Umbra, Vivianit, Bergblau, Quersitron. Große Köpfe schauen dich von allen Seiten an. Und du wanderst zwischen den Hochstraßen und den Skeletten der verwitterten, halb versunkenen Arenen. Das Wasser des Meeres ist gefroren und Schlittschuhe kratzen übers Eis. Und trabantengleich wandern und gleiten die ver-

netzten Gnome und Gestalten, Bildergeschichten und Zauberberge und all das mit dir.

„Um den Kopf, der nur ganz kurzen Haarwuchs zeigte, hatte er ein anderes Lederstück gewunden, welches mit hellroten, blauen und bunten Troddeln verziert war. In der linken Hand hielt er einen zugespitzten Stab (...). In der Rechten hielt er einen langen, aus irgendeiner Schlingpflanze hergestellten Strick, an dem er ein dem Plesiosaurus ähnliches Kriechtier mit sich führte. Ein leises, trauriges Lachen war weithin zu hören.“ (W. Scottie-Elliot, „Aus den Träumen R. und S., der Planet A.“, 1896 bis 2013)

Biografie

1972 in Braunschweig geboren
Lebt und arbeitet in Berlin

Ausbildung

1990–1998
Hochschule für Bildende Künste,
Braunschweig

1998
Meisterschüler bei Prof. Karl Schulz

Stipendien und Auszeichnungen

1998
Arbeitsstipendium des Landes
Niedersachsen

Werkverzeichnis

S. 18

Finding a comfort zone

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
200 × 180 cm
2012

S. 19

I have a very peculiar relationship with this city

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
195 × 145 cm
2012

S. 20/21

Holiday Paradise

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
135 × 155 cm
2012

S. 22

Sunny Side Up

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
195 × 145 cm
2013

S. 23

So why wait for the next bus?

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
100 × 80 cm
2012

S. 24

The idiosyncratic Life

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
40 × 30 cm
2012

S. 25

Into the dark

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
30 × 40 cm
2010

S. 26

I admit I was really surprised

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
80 × 100 cm
2013

S. 27

Aber irgendwie ist mir das auch alles zu äußerlich

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
100 × 80 cm
2012

S. 28/29

Rattenscharf

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
40 × 40 cm
2012

S. 30

A quiet day at the beach

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
40 × 30 cm
2012

S. 31

The pills won't work for you now

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
60 × 50 cm
2013

S. 32

A day today existence

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
60 × 50 cm
2013

S. 33

Whatever you want you sometimes get

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
100 × 80 cm
2012

S.34/35

Waiting for new dawn

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
160 × 145 cm
2013

S. 37

At rest and expanding

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
165 × 145 cm
2012

S. 38/39

Das Problem des Neuen

Acryl, Öl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand
180 × 200 cm
2012

S. 40

Bitte keine Leibwäsche heute

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
50 × 40 cm
2012

S. 41

In diesem ruhigen Schweigen

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
40 × 30 cm
2011

S. 42

Why are you so quiet

Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
165 × 145 cm
2012

Ausstellungen

S. 43
Schöner Wohnen für Fortgeschrittene
Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
50 × 40 cm
2013

S. 44/45
Before he was halfway
Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
40 × 50 cm
2013

S. 46
Von wegen all day long
Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
50 × 60 cm
2013

S. 47
I didn't believe him but then I did
Acryl, Öl, Ölkreide auf Leinwand
195 × 145 cm
2012

Einzelausstellungen

2013
Sunny Side Up
Galerie Christian Ehrentraut, Berlin

2012
Why are you so odd?
Galerie Mikael Andersen, Kopenhagen

**Philip Grözinger –
Einen intensiven Moment**
Galerie Mikael Andersen, Berlin

2011
Ebenbein und Elfenholz
Galerie Christian Ehrentraut, Berlin

2010
You used to have all the Answers
Umtrieb Galerie, Kiel

2009
Wastelands
Klara Wallner Galerie, Berlin

2007
Achtung Angeber
Klara Wallner Galerie, Berlin

2005
Tainment
NGBK, Berlin

2003
Preperception
Galerie Engler & Piper, Berlin

Preperception II
Schikaneder-Kunstverein, Wien

2002
On/Off
Galerie Engler & Piper, Berlin

2001
Erfolgreiche Prachtstücke
Delicious Artspace, Berlin

Klub N + K
Kampnagel, Hamburg

2000
Galerie Wewerka, Berlin

Gruppenausstellungen

2013

Welten Schöpfer. Richard Wagner, Max Klinger, Karl May

Museum der bildenden Künste, Leipzig

L'enfer, c'est les autres II

Laden für Nichts, Leipzig

Das allerletzte Prof. Winkler Stipendium

Kunstverein Weiden

Philip Grözinger, Karsten Konrad, Christian Schwarzwald

Galerie Patrick Ebensperger, Berlin

Ikarier

Galerie Mikael Andersen, Berlin

LUXUS LOFT – Berlin the pleasure house is about to burn down

Galerie Jaap Sleeper, Utrecht

2012

APES Presents

Galerie Volker Diehl, Berlin

Tysk vår

Galerie Arnstedt, Östra Karup

Belgie Take Over 01

Galerie J.J Heckenhauer, Brüssel

NO.TOWN beyond the wall: berlin artists in detroit

Elaine L. Jacob Gallery, Detroit

Alles Wasser – SØR Rusche Sammlung

Galerie Mikael Andersen, Berlin

reKOLLEKT. A Retrospective of Perspectives from Selected Eclected – 9 Jahre PARTY ARTY: Kunst im Leben – Leben in Kunst

Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin

Stillstehende Sachen aus der Sammlung SØR Rusche

Museum Abtei Liesborn, Wadersloh-Liesborn

2011

Ohne Gewehr

Laden für Nichts, Leipzig

Donetsk goes Contemporary

Art Point Donetsk Parcours

Halle 20 AEG Nürnberg

Selected by: Philip Grözinger

Galerie Patrick Ebensperger, Berlin

The Artist as Curator's Art

Schau Fenster, Berlin

Backstage Riders

Tagesspiegelgebäude, Berlin

Search and Destroy

Galerie Mikael Andersen, Berlin

13

Galerie Christian Ehrentraut, Berlin

2010

Viehl Dolkers

Galerie Volker Diehl, Berlin

Night of the Pawn

Werkschauhalle 12

Baumwollspinnerei, Leipzig

Hostile Aestetik Takeover

Appartement, Berlin

Gewalten

Laden für Nichts, Leipzig

Radical Adults

The Forgotten Bar/Galerie im Regierungsviertel, Berlin

Hypernatural

Halle am Wasser, Berlin

Moloch

Apex Kunstverein, Göttingen

2009

Wer von hinten malt hat mehr davon

Laden für Nichts, Leipzig

Die Information, die da drinnen steckt, ist großartig

Galerie Mikael Andersen, Kopenhagen

Das Unheimliche

Modulorhaus, Berlin

On Paper

Galerie Wendt + Friedmann, Berlin

Zwei Dumme ein Gedanke

Laden für Nichts, Leipzig

2007

Something New Pussycat?

Klara Wallner Galerie, Berlin

Accrochage!!

Klara Wallner Galerie, Berlin

Grand Opening

Galerie Wolfsen, Aalborg

2006

Schweben Fliegen

Kunstverein Tübingen

2005

2. Videonale Bonn

Kunstmuseum Bonn

Impressum und Dank

2002

Your Membership Has Expired

Pavillon der Volksbühne, Berlin

2000

Berlininternationale

Schikaneder-Kunstverein, Wien

Austriaobrazy za 1000 korun

Galerie NO-D, Prag

© 2013 Philip Grözinger

Galerie Christian Ehrentraut, Berlin

Herausgegeben von

Lutz Driever, Christian Ehrentraut

Für

Galerie Christian Ehrentraut

Friedrichstraße 123, 10117 Berlin

Tel +49 30 44038385

mail@christianehrentraut.com

www.chrstianehrentraut.com

Texte

Dorothee Brill, Clemens Meyer

Lektorat

Anne Kathrin Wegener

Gestaltung

Eva und Nils Schekorr

Fotografie

Uwe Walter

Druck

Druckerei H. Heenemann GmbH, Berlin

© für die Texte bei den Autoren

© für die abgebildeten Werke beim Künstler und Fotografen

1. Auflage, Berlin, 2013

ISBN 978-3-00-042016-0

Mit besonderem Dank an:

Mikael Andersen, Amelie Grözinger,

Uwe Carsten Günther, Steffen Lang,

Thomas Rusche, Jan Philip Sexauer

Für die großzügige Unterstützung danken wir:

Druckerei H. Heenemann GmbH, Berlin

**„Wo haben Sie
denn Ihren Beruf
gelernt?“**

Philip Grözinger



