

# Dieter Kleinpeter

MALEREI UND ZEICHNUNG  
auf Leinwand und Papier

1998 bis 2003

**DIETER KLEINPETER**

SICHTWEITE

Mit einem Essay  
von RAINER METZGER

und

„Geschichten vom Professor K.“  
von ALF SCHNEDITZ

## **RAINER METZGER**

### DIMENSIONEN DES ZWEIDIMENSIONALEN

Anmerkungen zu den neuen Arbeiten Dieter Kleinpeters

„Die erste Kunst, der Skulptur zunächst stehend, ist die Malerei. Sie gebraucht zum Material für ihren Inhalt und dessen Gestaltung die Sichtbarkeit als solche, insofern sich dieselbe zugleich an ihr selbst partikularisiert, d. h. sich zur Farbe fortbestimmt. ... Die Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen der Malerei hat ihre Unterschiede als ideellere, als die Besonderheit der Farben, und befreit die Kunst von der sinnlich-räumlichen Vollständigkeit des Materiellen, indem sie sich auf die Dimension der Fläche beschränkt.“  
*Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik (Einleitung, Kap. IV, Abschnitt 3: Das System der einzelnen Künste)*

1. Es gibt nichts besseres, als ein Hegel-Zitat zu bemühen, um Dinge mit Sinn anzufüllen. Alles Fragmentierte, Lose, Individuelle wird mit Weltgeist versehen, mit der Logik des Übergreifenden und der Unerbittlichkeit eines So-und-nicht-Anders. Wenn man also über Dieter Kleinpeter redet sowie über die Tatsache, dass seine Kunst sich in allererster Linie als Malerei artikuliert, und wenn man es gleichzeitig müde ist, diese Arbeit in den diversen Konjunkturen und Obsoletheiten, Renaissancen und Verwerfungen zu verorten, in denen die Malerei dank Diskurs oder Marktchancen befinden mag, dann hilft einem Hegel über die erste Hürde hinweg. Malerei, heißt es da, hat als Material die Sichtbarkeit; ihre Mittel sind jene der Partikularisierung; das Faktum, dass sie der Fläche verpflichtet ist, erscheint gar als Befreiung; Beschränkung ist Emanzipation.

Dass Gemälde flach sind, hat man schlechterdings immer gewusst. Doch es war die Moderne, die daraus eine Philosophie machte. Manche drehselten daraus einen manifesthaften Slogan, Maurice Denis etwa mit seiner berühmt gewordenen Sentenz von 1890: „Man muss sich klar darüber sein, dass ein Bild, bevor es ein Schlachtröss, eine nackte Frau oder eine Anekdote ist, eine Oberfläche ist, bedeckt mit Farben, die in einer bestimmten Ordnung gruppiert sind.“ Und manche stilisierten eine Meistererzählung, die unerhörte Geschichte von einem Lebens- und Weltprojekt, an dem alle teilhatten, wenn sie nur wach genug waren für den Geist der Aufklärung. Der große Epiker dieses Prozesses ist Clement Greenberg.

Künstlerische Moderne, oder wie er es nennt, Modernismus ist nach Greenberg eine Tendenz, die zunehmende, einer Bewegung, einer Linearität und einer Kontinuität unterliegende Konzentration, in der sich ein Medium auf seine unhintergehbaren Eigenschaften hin orientiert. Und was die Malerei angeht, Greenbergs Paradekunst,

dreht sich alles um die Tatsache eben der Flachheit, der „Flatness“: Diese Konzentration auf das Ureigene ist Ergebnis ständiger Hinterfragung, eines „Self-Criticism“, so Greenberg, der einen Status Quo des künstlerisch Erreichten immer schon wieder dementiert und einen Mechanismus in der Veränderung in Gang setzt, der permanent abläuft und der in eine kalkulierte Richtung hin abläuft, denn er setzt am jeweils Erreichten an, um es weiter zu radikalieren. Greenbergs Erfolg war, man weiß es, exorbitant. Die Moderne ist ein unvollendetes Projekt, und der Künstler treibt es voran in die Erfüllung ihres weltgeschichtlichen, geschichtsphilosophischen Plans.

Wo die Erfüllung lag, ließ sich bei Greenberg ebenfalls lesen, und zwar bereits in einem seiner frühesten Texte, „Towards a Newer Laocoon“ von 1940: „Unter dem Einfluss der rechteckigen Form der Leinwand tendieren die Formen zum Geometrischen - und zum Vereinfachten, denn Vereinfachung ist ebenso Teil der instinktiven Anpassung an das Medium. Am wichtigsten aber ist, dass die Bildfläche immer dünner und dünner wird, dass sie sich ausfaltet und die fiktiven Schichten von Tiefe zusammenpresst, bis sie sich als eine einzige auf der wirklichen und materiellen Ebene wiederfinden, die die eigentliche Oberfläche der Leinwand ist.“ Die Tendenz, soviel ist klar, geht in Richtung Abstraktion. Selbstkritik ist Emanzipation von der Figur. Das ist lupenreiner Hegelianismus.

2. Malerei, so sieht es heute, nach dem Ende der großen Erzählungen aus, ist eher mit zuviel denn mit zuwenig Sinn umgeben. Dass Fläche eine Chance ist, dass Formenlosigkeit zur Befreiung führt und dass wer malt am Fortschritt mitschreibt, ist zur Genüge gesagt worden. Teleologien haben wir verinnerlicht. Wie geht es also, und damit tut sich eine andere, womöglich mühevollere Hürde auf, wie geht es also weiter? Fragen wir bei Kleinpeter.

Jedenfalls geht es nicht linear und jedenfalls geht es nicht im Rahmen einer übergreifenden, totalisierenden Konstruktion weiter. Nach Jahren eines informellen, Fragen wie Relationierung, Links-Rechts- oder Oben-Unten-Ponderation, Transparenz oder Opazität von Lagen und Kontrastreichtum oder lasierenden Übergang der Farben umkreisenden Gebrauchs der malerischen Mittel hat sich Kleinpeter in den jüngsten Arbeiten in das konventionellste aller Terrains, jenes der Menschenbildnerie und der Stilleben, aufgemacht. Statt Konfigurationen stehen Figurationen im Mittelpunkt, statt Disjunktionen Konjunktionen und statt Transgressionen des Mediums die Traditionen des Metiers.

Nach aller modernistischen Theorie wäre Kleinpeters momentane Praxis ein Hort der Gegenaufklärung, und es ist auch heute noch keineswegs aus der Zeit, in der Rückkehr zu figürlichen Gestaltungen einen Verrat am künstlerischen Fortschritt zu wittern. Und doch gibt hier ein Maler der Beruhigung statt: der Entdynamisierung des Materials; der Statik von Kontur und Kontrast; der Verwiesenheit auf eine Rezeption, die, es ist von Friedrich Piel in einem versponnen-versonnenen Text über Kleinpeter betont worden, viel stärker gefragt ist, wenn es um Identifikationsleistungen geht,

wenn Formen mit konventioneller Bedeutung versehen und Konstellationen im Bild auf solche im Alltag bezogen werden müssen - das Abstrakte ist in der Tat das Konkrete, denn es ist von jeher allein das, was es ist, und also sich selbst. All diese Momente einer Abkopplung von Entwicklung, einer Entprozessualisierung und Entdeckung der Langsamkeit sind Dementis zum Fortschrittselan der vergangenen 200 Jahre.

Es gibt einen markanten Präzedenzfall, einen Klassiker moderner Orthodoxie, der in einem beispielhaften Akt der Retardierung plötzlich an Bildwelten Hand anlegte, die seit Dekaden aus der Mode schienen: Kasimir Malewitsch, und es kommt nicht von ungefähr, dass die monochrom voneinander abgeschotteten großen weiten Farbflächen, in die er etwa seine „Bauern“ goss, jenen auf den neuen Bildern Kleinpeters durchaus ähneln. Da hat sich jemand durch den Teigberg der Abstraktion gegessen, und im Schlaraffenland macht sich die Erinnerung an die vergangenen Sättigungen und Völlereien noch mit Macht geltend.

Ein Fortschritt, der umgekehrt wird, ist nicht notwendig ein Rückschritt. Was sich dem provisorischen Überblick auf Kleinpeters Oeuvre nunmehr ergibt, ist eher ein Patchwork, ein Nebeneinander von Positionen, die als Möglichkeiten in den Raum gestellt werden. Das große So-und-nicht-Anders der monumentalen Sinnkonstruktionen ist außer Kraft gesetzt zugunsten des Offenen, Kontingenten, wenn man so will Rhizomatischen. Hegelianischer Zeitgeist ist einer nachlinearen Zeitgemäßheit gewichen. Doch das betrifft in erster Linie die Haltung. Reden wir nun über die Bilder.

3. Zwei Argumentationslinien hat die moderne Kunstkritik verfolgt, wenn sie sich vom Allgemeinen einer Ästhetik auf das Besondere des Einzelobjekts vorwagte. Das Individuelle, jenes Spezifische, das Clement Greenberg und die Vertreter einer Geschichtslogik hinter den Bildern nie sonderlich interessierte, wurde zum Generellen vermittelt, indem man es als Spur, Markierung, Abdruck nahm, indem man es, mit einem Wort von Charles Sanders Peirce, als „Index“ verstand. Und das eben in zweierlei Hinsicht. Zum einen, und unter den Texten zu Kleinpeter steht dafür beispielhaft jener von Burghart Schmidt, setzte man es mit Natur ins Benehmen, mit dem Wirken, Schaffen, Tätigsein der organischen und anorganischen Welt, die im Mikrokosmos des Bildes gewissermaßen eine Filiale unterhält. Zum anderen nahm man es als Index des Künstlers, der „Kraft des Subjekts“, wie es in Dietrich Schuberts Beitrag zu Kleinpeter heißt, als Reminiszenz, Relikt, Reliquie einer originären, authentischen oder gar genialischen Instanz des Herstellens.

„Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur“, schreibt Karl Philipp Moritz in wunderbarer Signifikanz der Wortwahl. Bereits im späten 18. Jahrhundert ist damit das Konzept eines Naturbezugs verbindlich gemacht. Dazu gab es von vornherein die Alternative, und sie hat ebenso beispielhaft Goethe formuliert: „Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, und doch so wahre große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst... Lasst diese Bildnerie aus den willkürlichsten Formen

bestehn, sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen; denn eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen.“ Hier nun ist das schöpferische Subjekt umkreist, dessen „Empfindung“ etwas „Charakteristisches“ formt.

Wenn in den Bildern nichts anderes drin ist als was auf ihnen drauf ist, radikalisiert sich das Problem, das Texte mit ihnen haben. Was soll sich verbalisieren lassen, wenn das in den Bildern Wahrgenommene sich der Form und dabei der Unterscheidbarkeit zu allem anderen, was sie nicht ist, versagt. Abstraktion hat das Problem auf den Punkt gebracht und die Konzentration auf die Natur zum einen, auf das Subjekt zum anderen, die sich angeblich und vorgeblich in den Werken niedergeschlagen haben, forciert. Die bildnerische Moderne ist so in die Polarität gedrängt worden von zum einen impressiven und zum anderen expressiven Modellen ihrer Erklärung. Eindruck oder Ausdruck, der Weg von Außen nach Innen oder jener von Innen nach Außen, das schienen die beiden Möglichkeiten, die beiden denotwendig überhaupt zur Verfügung stehenden Erklärungsformen für die Unvermitteltheit, in der Abstraktion die Referenz auf die Welt, auf die Motive und Erscheinungen verweigerte. So ließ sich auch erklären, was Kleinpeter malte, als er die Abstraktion pfegte.

4. Wenn sich, zeichentheoretisch, die Konstruktionen eines Clement Greenberg den Bildern über das Medium nähern und wenn andererseits jene Modelle, die die Bilder als Index verstehen, am Code ansetzen, so ist das, was Kleinpeter in jüngerer Zeit betreibt, eine Arbeit an der Botschaft. Denn natürlich ist ein Mehr an Bedeutungshaltigkeit im Spiel, wenn Figuren nicht nur vor der Leinwand stehen, als Produzent und Rezipient, sondern auch in ihr, als jene Instanz von ikonografischer Wirkung, die man nicht von ungefähr Personal nennt. Kleinpeter hat sich zur Figuration durchgerungen, und er hat dabei gleich den Fokus schlechthin abendländischen Bildgebrauchs genommen. Der Mensch steht im Mittelpunkt. Das ist das Neue, auch wenn sich die vorangegangene Praxis, die abstrakte, andeutende, informalisierende, auf Medium und Codierung bedachte nach wie vor geltend macht. Dazu im folgenden drei Aspekte.

– Natürlich bleiben die Subjektivität der Geste ebenso wie die Objektivität der materiellen Bedingungen in Geltung. „Es ist schade“, so schob Denis Diderot einst seinem malerischen Favoriten leise Kritik unter, „dass Chardin seine Manier auf alles überträgt und dass sie beim Übergang von einem Gegenstand zum anderen manchmal plump und schwerfällig wird. Sie verträgt sich ausgezeichnet mit dem undurchsichtigen, stumpfen und starren Charakter lebloser Gegenstände; aber sie verträgt sich schlecht mit der Lebendigkeit und Feinheit von Gegenständen, die Empfindung haben.“ – „Er behandelt die Figurenbilder“, sticht Emile Zola in seinem Essay über Edouard Manet von 1867 in die gleiche Kerbe, „wie es an den Schulen nur für Stillebenbilder erlaubt ist; damit will ich sagen, dass er die Figuren vor sich hin platziert, ein wenig nach dem Zufallsprinzip, und sich anschließend nur darum bekümmert, sie auf der

Leinwand zu fixieren, wie er sie sieht - mit den lebendigen Gegensätzen, die sich ergeben, wenn sie sich voneinander abheben.“ So gesehen hat Kleinpeters Wahl der höchst traditionellen Sujets subtile Methode: Die je nachdem natürlichen oder künstlichen Bildmotive von Mensch und Nature Morte würden verschiedene malerische Zugangsweisen verlangen, doch der Akt des auf die Leinwand Bringens nivelliert sie. Die Faktur tendiert zu einer Isomorphie, die den Gegenständen widerstrebt. Überzug und Überzogenes arbeiten zusammen zur Behauptung einer abstrakten Qualität gerade in den Fanalen des Figurativen.

– Bei aller Zweidimensionalität der Gesichter und aller buchstäblichen Glatt- und Flachheit ihres Ausdrucks zieht sich, gleichsam als Schleier, ein Aspekt des Physiognomisierenden, Eigenschaften Zuteilenden über die Antlitze. Was die gesamte Moderne hinweg unmöglich war, durch die Charakteristika derjenigen, die Figuren malten, vorzudringen zu einer Art von Charakter derjenigen, die gemalt wurden, lässt sich nunmehr wieder greifen. Das als Index seines Schöpfers verstandene Bild konnte nur Aussagen machen über sich selbst und die Bedingungen des eigenen Entstehens. Das als referentiell, mit bildnerischer Botschaft behaftet verstandene Bild kann auch etwas sagen zu den Menschen in der anderen Welt, die nicht seine eigene ist. Physiognomisierung heißt bei Kleinpeter vor allem Vergrößerung, heißt auch Verhäßlichung, und es ist ein Kommentar zur Verfügbarkeit dieser Menschen. Kleinpeter verwendet fotografische Vorlagen, nicht um dadurch irgendwelcher Porträts habhaft zu werden, sondern um an etwas anzuknüpfen, das nicht bei ihm selbst ist. Der Einsatz des eigenen Mediums, der Leinwand, der Papierbahn, legt sich über das fremde Medium, die Zeitung, die Illustrierte, das Klatschblatt, das die Vorlagen parat hält. Nolens volens wird aus dieser ubiquitären, massenmedialen Existenz, in der die Menschen verharren, ein Charakterzug.

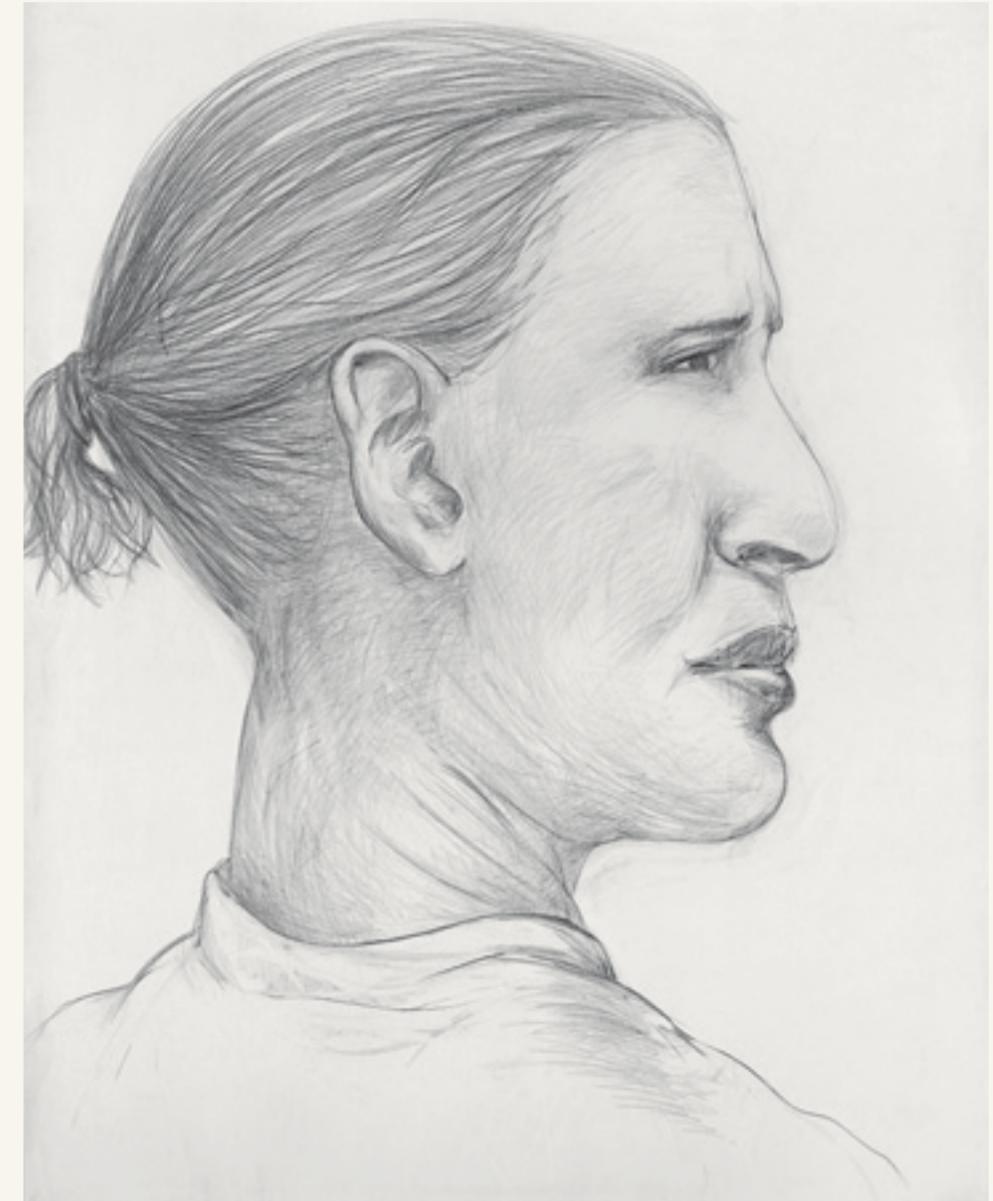
– Schließlich ist augenfällig, dass fotografische Qualitäten zum Zug kommen. Immerhin entstammt das Foto jener Erfindung, die aus dem Prinzip Index eine Technik macht. Gerade dank der lichtsensiblen Schicht der fotografischen Apparatur wird Spur, Markierung, Abdruck automatisch Bild. Und so sind es vor allem zwei fotografische Mechanismen, die Kleinpeter bemüht. Zum einen der Kunstgriff der Vergrößerung, des Blow Up, des Aufblasens zu Überlebensgröße, der den Gesichtern zu einem monströsen Dasein und zu ihrer, wie man es in den Achtzigern nannte, „Hyperrealität“ verhilft. Zum anderen ist es das Spiel mit Schärfe und Unschärfe, ist es die ja nachdem minutiös gezogene und dann wieder verweigernte Kontur, ist es das bisweilen appellative und dann wieder ins Nebulöse abgewichene Konterfei, in denen fotografische Reminiszenzen spürbar werden. Im Foto kippt das Indexikalische perfekt ins Ikonische um, und es ist gerade dieser Vexiereffekt zwischen technischer, medialer, um Oberflächenbehandlung besorgter Zugangsweise und einer ganz manifesten, motivischen, im Dargestellten selbst liegenden Präsenz, der Kleinpeters neuere Bilder auszeichnet.

5. Das bisher Errungene, die Qualitäten der Abstraktion, und das neu Hinzugekommene, die Einflussnahmen von Figur und Verfahren, fügen sich zusammen. Man könnte an dieser Stelle über das Verhältnis von Opazität und Transparenz reden, in der Kleinpeter diese hybride Begegnung Wirklichkeit werden lässt. Doch kehren wir zum Ausgangspunkt zurück und umkreisen den Hegelianismus aus Beschränkung und Befreiung, Sinnverlust und Sinnengewinn, der damit verbunden ist.

Was ist das Traditionelle und was das Innovative dabei? Mit Greenberg zu reden betreibt Kleinpeter den fundamentalen Backlash; er hat den Weg des Fortschritts verlassen. Mit der Postmoderne zu reden, die allen Progressionstheorien ihre Absage erteilt, hat er sich auf diesen Weg gerade begeben. Das Repertoire jedenfalls ist vielfältiger geworden, und die Aussagen, die sich den Bildern ablesen lassen, sind komplexer geworden, denn sie gestatten keine einfache, lineare Lektüre mehr. So ist es keine Geschmacksfrage, welche der Facetten in diesem sich mehr und mehr akkumulierenden Oeuvre man bevorzugt. Als Zeitgenossen bleibt uns nichts anderes übrig als Kleinpeters Wendung mit aller Wertschätzung zu begegnen. Der Zug weg vom Zeitgeistigen hin zum Zeitgemäßen, von der Schlichtheit zur Auffächerung ist unübersehbar.

Doch letztlich hat man diese Hybridität und Polyvalenz schon ganz am Beginn der Moderne geschätzt, einige Jahre bevor Hegel und sein Walten des Weltgeistes die Hirne dann auf die Eindeutigkeit des Zielgerichteten eichte. Zitieren wir am besten Friedrich Schlegel und fügen hinzu, dass Kleinpeter zumindest in dieser Hinsicht - ob es noch andere Hinsichten gibt, lassen wir füglich beiseite - ein Romantiker ist. So also schreibt Schlegel, der Paratheatoretiker der Frühromantik, in seinen 1798 erstmals erschienenen Athenäums-Fragmenten: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entscheiden müssen, beides zu verbinden.“

Ein System und keines zu haben: Kleinpeters Kunst weiß so gesehen perfekt, was sie will.



## **RAINER METZGER**

### THE DIMENSIONS OF THE TWO DIMENSIONAL

Comments on Dieter Kleinpeter's Recent Paintings.

„The first art, standing next to sculpture is painting. It uses as material for its content's configuration, visibility as such, in so far as this is at the same time particularized, i.e. developed into colour. ... On the contrary, the visibility and the making visible which belong to painting have their differences in a more ideal way, i.e. in the particular colours, and they free art from the complete sensuous spatiality of material things by being restricted to the dimensions of a plane surface.“

*Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Aesthetics (Volume I, Introduction, Chapter 4/3./Iα)*

1. There is nothing more adequate than a quote by Hegel for giving meaning to things. Everything fragmentary, loose and individual is filled with world-spirit as well as with a transcendent logic and the absolute necessity of things being the way they are. Hegel's ideas help overcome the first hurdle when discussing Dieter Kleinpeter's work, and the fact that his art is mainly articulated through painting, especially if one is tired of the usual discourse about whether painting has any market value, or being disavowed as being obsolete, only a phenomena belonging to the Renaissance. Here painting uses perception as its material, particularisation as its medium; the fact that painting is limited to a plane can be considered liberating. Limitation is in fact emancipating.

It has always been a known fact that painting is flat. Yet it was Modernism that turned this fact into a philosophy. Some turned it into manifest-like slogans, e.g. Maurice Denis in his famous sentence from 1890: „One has to be aware that before a painting becomes a war horse, a naked woman or an anecdote, it is a plane, covered with colours that are grouped in a certain order.“ Others turned this fact into a grand narrative, an egregious story about life and a world project in which everyone could participate if only they were aware enough of the enlightenment project. The great story-teller of this process was Clement Greenberg.

„Artistic Modernism“, or as he called it, „Modernism“, is according to Clement Greenberg a tendency, a movement towards linearity with an underlying concentration on continuity in which a medium is orientated towards its underlying characteristics. And in painting, which Greenberg used as his favourite example, everything evolves around „flatness“. This concentration on the essential is the result of constant questioning, „self-criticism“ according to Greenberg, but once the artistic status quo has been reached it should immediately be repudiated, setting a permanent mechanism of change

into action that heads in a calculated direction; as soon as the attainable has been reached it is made even more radical. Greenberg was, as one knows, amazingly successful. Modernism is an unfulfilled project, in which artists can carry on fulfilling their world-historic and historical-philosophical plan.

Fulfilment can also be found in one of Greenberg's earliest texts, „Towards a Newer Laocoon“ from 1940: „influenced by its right-angled form a canvas tends towards geometrical forms, and towards simplification as simplification is also a part of the instinctive adaptation to the medium. The most important aspect is that the picture plane becomes thinner and thinner, unfolding itself, pressing together all the fictional layers of depth, finally to be rediscovered on the real, material level, the actual surface of the canvas.“ The tendency is, obviously, towards abstraction. Self-criticism is considered emancipation from the figure. That is pure Hegel.

2. Painting today, at the end of the great narrative, is surrounded by too much rather than too little meaning. There has been enough said about flatness being an advantage, that formlessness can lead to liberation and that painters can contribute towards progress. Teleology has been internalised. So now we come to maybe an even bigger hurdle, how should painting continue? Let us have a look at Dieter Kleinpeter.

There is definitely no linear progress and definitely not within a framework of overlapping, total constructions. After years of informal painting, questions concerning relationships, left-right, up-down, transparency or opaque use of layering, contrasting or glazing colours and the different uses of painterly mediums, Dieter Kleinpeter has began to enter the most conventional terrain within painting, figures and still-lives. Instead of configuration, he uses figuration as his central aim, instead of dysfunction, conjunction and instead of transgressing the medium he remains within the tradition.

According to modernist theory Kleinpeter's recent practise would be considered anti-enlightenment, and a return to figurative painting can still be considered by some today as a betrayal towards artistic progress. Fortunately there is a painter who can appease these thoughts. He propagates a quieter use of materials, the static use of contours and contrasts, as these, emphasised in a meditative and poetic text by Friedrich Piel, are necessary for the process of recognition of forms embodying conventional meaning and their pictorial constellation of images of everyday life. Abstraction is in fact, concrete, it is that which it has always been, itself alone. All the moments of disengagement from development, a de-processing and discovery of slowness are a denial of the fast progress during the last 200 years.

There is a marked, precedence of a classical modernist who in an retrograde act suddenly started painting images which were completely out of fashion for decades: Kasimir Malewich. It is therefore not surprising that the monochrome white, flat areas in which he cast his „farmers“ are often similar to Kleinpeter's new paintings. It is a though they ate their way through the quagmire of abstraction to then indulge in the memory of former saturation and glut in the Land of Cockaigne.

Reverse progress is not necessarily a step backwards. A provisional overview of Kleinpeter's oeuvre gives the impression of a patchwork, a next-to-each-other of positions given as possibilities. The great narrative of one dominating idea as a monumental construction of meaning is made redundant, privileging openness and contingency. The spirit of Hegel has given way to a post-linear contemporariness, which is connected with an attitude. Now let us turn to the paintings themselves.

3. Contemporary art criticism has followed two lines of argument when setting out a discourse on aesthetics in general to particular beauty in individual objects. The individual, that specific individual quality, which did not particularly interest Clement Greenberg or the representatives of historical logic, was also generalised and considered as a trace, a mark or a print, which Charles Sanders Peirce defined as „Index“, On the one hand, as in Burghart Schmidt's text on Dieter Kleinpeter, it was thought of as nature's method of behaviour, it's creativity, it's effect, the activity natural to an organic and inorganic world, that has a so-called branch in the pictorial microcosm of a painting. On the other hand it was also considered as the artist's index, the „power of subjectivity“, a reminiscence, a relic, a left-over of the original, authentic and even genial instant of production, as described by Dietrich Schubert in his contribution to Kleinpeter's text.

„Every beautiful whole created by the hand of the artist, is therefore an imprint of absolute beauty depicting the vast wholeness of nature,“ writes Karl Phillip Moritz aptly. Even by late 18th century a concept of nature is formulated concretely. Yet at the same time there was an alternative. Goethe made an excellent statement: Art is formed long before beauty is apparent, and is thereby true and great art, truer and greater than beauty itself. ... Let image-making be created from the most arbitrary forms, that alone will be harmonious as the sensitivity by which it is created will form a characteristic whole.“ Here a creative subject is dwelt upon whose „sensitivity“ forms something „characteristic“.

If there is nothing within the pictures other than what is perceived directly, writing about pictures becomes more difficult. What can be verbalised, if in what is perceived concerning form and difference-to- all-else-that-is- not, collapses. Abstraction has concentrated the problem, it emphasises on nature on the one hand, and subject matter on the other as is allegedly shown in the works. Modernism is forced into polarity, impressive and expressive models of explanation. Impression or expression, the path from the external to the internal, or the path from the internal to the external, both these possibilities are given as thought-provoking methods explaining the mode of abstraction as a reference to the world, ignoring motives and appearances. This explains why Kleinpeter chose to paint abstract paintings.

4. When the medium of painting is approached via a theoretical signifier, a Clement Greenberg construction of painting, and when alternatively that model can be understood

as an index, one could say that in recent work, Dieter Kleinpeter sets himself up within a codex, working from within a message. There is, of course, greater meaning, when figures stand not only in front of a canvas, as producer and viewer but can also be seen from within the canvas producing an instant iconographical effect. This not called „personal“ for no reason. Kleinpeter struggled to achieve figuration focusing, as he did so, on the occidental use of imagery. The human figure is central. That is new to his work, even though he still takes his previous practise, use of abstraction, suggestiveness, informality, concentration on the medium and codex into consideration. Here are more on the following three aspects.

– Of course the subjective gestus, as well as the objective use of materials are still maintained. „It is a shame“, Denis Diderot gently criticised his once favourite painter, „that Chardin uses his manner of painting for everything and the transition from one object to another is sometimes ungainly and crude. It is excellent for the opaque, dull and motionless character of objects; but it does not fit as well to lively and fine objects, which have sensitivity.“ Emil Zola reprimands Edouard Manet in an essay from 1867 in the same manner. „He handles figure paintings in the same way the academies teach students to paint still-lives; with that I want to say that he places the figures rather arbitrarily and is then pre-occupied with trying to fix them to the canvas, as he sees them, with lively contrasts that occur when they are placed next to each other.“ Seen in this light, Kleinpeter's choice of highly traditional subject matter is a subtle method: accordingly, for either a natural or an artificial subject, figure or still-life, a different method of painting should be used, but the act of transferring the image to canvas nullifies this. This fact is isomorphic, i.e. contrary to the expected manner of painting objects. Glazing and layered paint work together to achieve an abstract quality culminating in a grand finale of figurative painting.

– Despite the two-dimensionality of the faces and the extreme flatness of their expression there is still a veil, an aspect of physiognomy, or characteristics assigned to their faces. What was considered impossible throughout modernism, namely to reach though to the characteristics of a figure, is now possible. A so-called index painting related directly to the creator of the painting and was only able to convey meaning about itself and its production. A painting, which is understood to contain a visual message can be related to by the world and viewers outside its own inherent reference. Physiognomy is considered by Kleinpeter to be a form of oversimplification that also means becoming more hideous as well as being a comment on the availability of these people. Kleinpeter uses photographic material, not in order to find portraits, but to find that, which exists externally to him self. The use of his own medium, canvas or a sheet of paper, is laid over a different medium, a newspaper or a magazine, which are then used as templates. Whether deliberately or not, a characteristic is created out of this ubiquitous, mass-media existence in which people live.

– Finally, it is noticeable that there are photographic qualities in the painting. After all, photos originated from an invention that used the principle of index as

a technique. Due to the light-sensitive layer of a photographic apparatus the trace, mark and print automatically become image. Kleinpeter concentrates on two photographic mechanisms. The first is enlargement; blowing images up to larger than life-size, giving the faces a monstrous existence and making them „hyperreal“ as it was termed in the 80's. The second is using focus, sharp and out of focus, drawing meticulous contours, then again, fuzzy contours, it is appellative and then again a nebulous likeness, reminiscent of photography. In a photograph the index context turns perfectly into iconography. It is exactly this flickering backwards and forwards effect between technique, medium and careful working of surface, as well as a manifest presence created through the portrayal of concrete motives that characterise Kleinpeter's new paintings.

5. The qualities of abstraction achieved so far and the new influences of figures and techniques combine. At this point it seems appropriate to mention the relationship between opaqueness and transparency in which Kleinpeter realises this hybrid confrontation. Let us return to the beginning to Hegelianism, connected with limitation and liberation, loss of meaning and gaining meaning.

What is traditional and what is innovative? According to Greenberg Kleinpeter would be an example of fundamental backlash. He has left the path of progress. He has, rather, turned to the same path as the Post-Modernists, who have rejected all theories of progress. His repertoire has become more multi-faceted and the meaning has become more complex; there is no longer a simple linear explanation. It is therefore no longer a question of taste, which facets of this accumulating oeuvre one prefers. As contemporaries, we are only able to face Kleinpeter's turning point with appreciation. One cannot overlook the turning away from the historic spirit of the age to a contemporary outlook, and from simplicity to complexity.

Although hybridism and polyvalence were already valued before the beginning of Modernism, a few years before Hegel and his historical spirit of the age, which turned minds towards a singular aim. Here we can quote Friedrich Schlegel and add that Kleinpeter, at least in this respect, maybe there are also other aspects, is a romanticist. Schlegel, the main theoretician of early Romanticism wrote in his *Athenaeum-fragments* first published in 1798: „It is the death of the mind to be subjected to a system but equally not to have one. It will just have to decide to combine both.“

To possess a system and yet not to have one, in this respect, Kleinpeter's art knows exactly where it stands.



## ALF SCHNEDITZ

### DIE VERTAUSCHTEN FILME

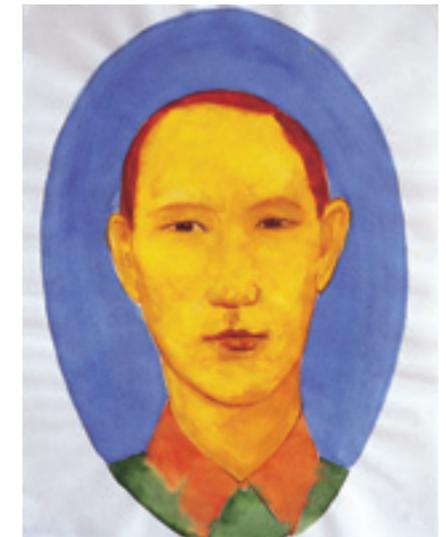
Professor K., obwohl Atheist, hatte sich, als er noch verheiratet war, von seiner Schwiegermutter von der Notwendigkeit der Taufe überzeugen lassen. Sollte die Tochter überraschend und ungetauft sterben, wäre ihr die Hölle, zumindest aber die Vorhölle gewiss, sagte die Schwiegermutter, eine Argumentation, die Professor K. nicht wirklich verstand, weil er der Meinung war, dass die Hölle, wenn es sie gab, auf Erden und sonst nirgends war. Die Vorhölle kannte er dagegen nur aus Dantes Göttlicher Komödie.

Die Filmrolle mit den Fotos von der Taufe brachte er zum Fotografen. Nach einer Woche ging er, um sie abzuholen. Als er, noch beim Fotografen, den Umschlag öffnete, waren lauter unbekannte Personen auf den Fotos, alte Männer und Frauen, ein Priester, der, so schien es, auf einer Wiese predigte, essende Leute in einem Gasthaus, Fahnen und Denkmäler. Schon wollte Professor K. dem Fotografen sagen, dass er die Fotos vertauscht habe, als ihm eines der Gesichter bekannt vorkam. Er versuchte sich zu erinnern, aber es gelang ihm nicht. „Ich habe mich getäuscht, ich kenne keinen von denen, wie sollte ich auch?“, dachte er und steckte die Fotos wieder in den Umschlag, um sie dem Fotografen zurückzugeben. Doch dann, mit einem Schlag, erinnerte er sich an den Ausflug, den er vor zwanzig Jahren mit der Gruppe ehemaliger Partisanen in die Berge gemacht hatte.

Er war als junger Mann in das Dorf gekommen, die alten Partisanen luden ihn zum Essen und Trinken ein, einer von ihnen, so fiel ihm jetzt ein, hieß Felle, ein merkwürdiger Name, so hatte er gedacht. Dann fuhren sie mit dem Bus den Berg hinauf, der sich steil über der Küste erhob. Während der Fahrt erzählten die Partisanen abenteuerliche Geschichten, zum Beispiel wie sich einer von ihnen mit einem angeschossenen Arm in den Glockenturm der Kirche geflüchtet hatte.

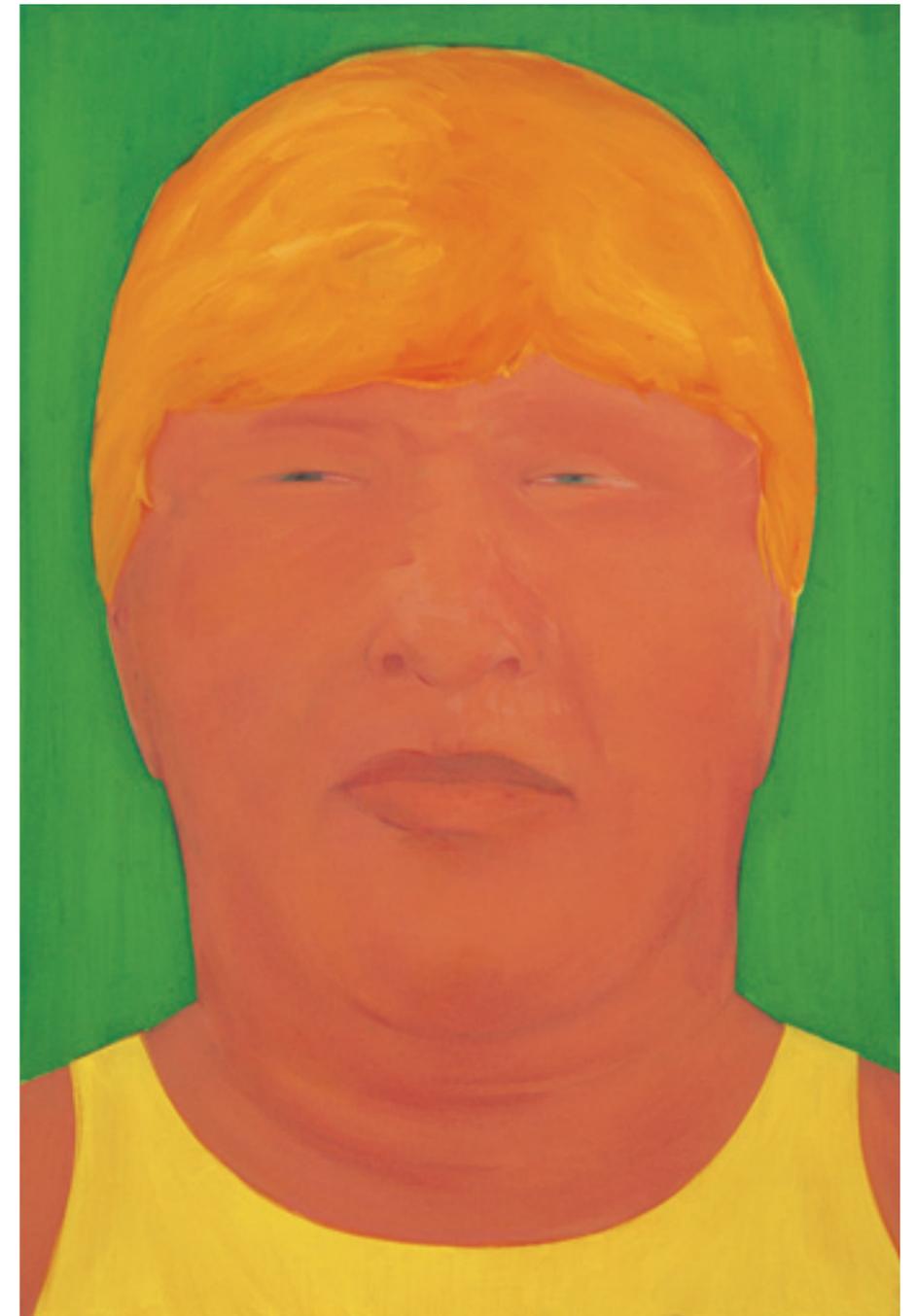
Bei einem Denkmal auf einer Wiese, von wo man das Meer bis zur Insel Korsika sehen konnte, fand die Erinnerungsfeier statt. Der Priester, der selbst Partisan gewesen war, hielt eine Rede, die K. nicht verstand, weil der Priester zu schnell sprach, während die Partisanen immer langsam und jedes Wort betonend mit ihm sprachen. Zum Schluß der Feier sangen die Frauen der Partisanen, die auch Partisanen gewesen waren, ein Lied, von dem K. nur die Worte des Refrains verstand: Ciao, bella, ciao!

Das war vor zwanzig Jahren, dachte Professor K.. Er ging nach Hause, um den Film von der Taufe seiner Tochter zu suchen.

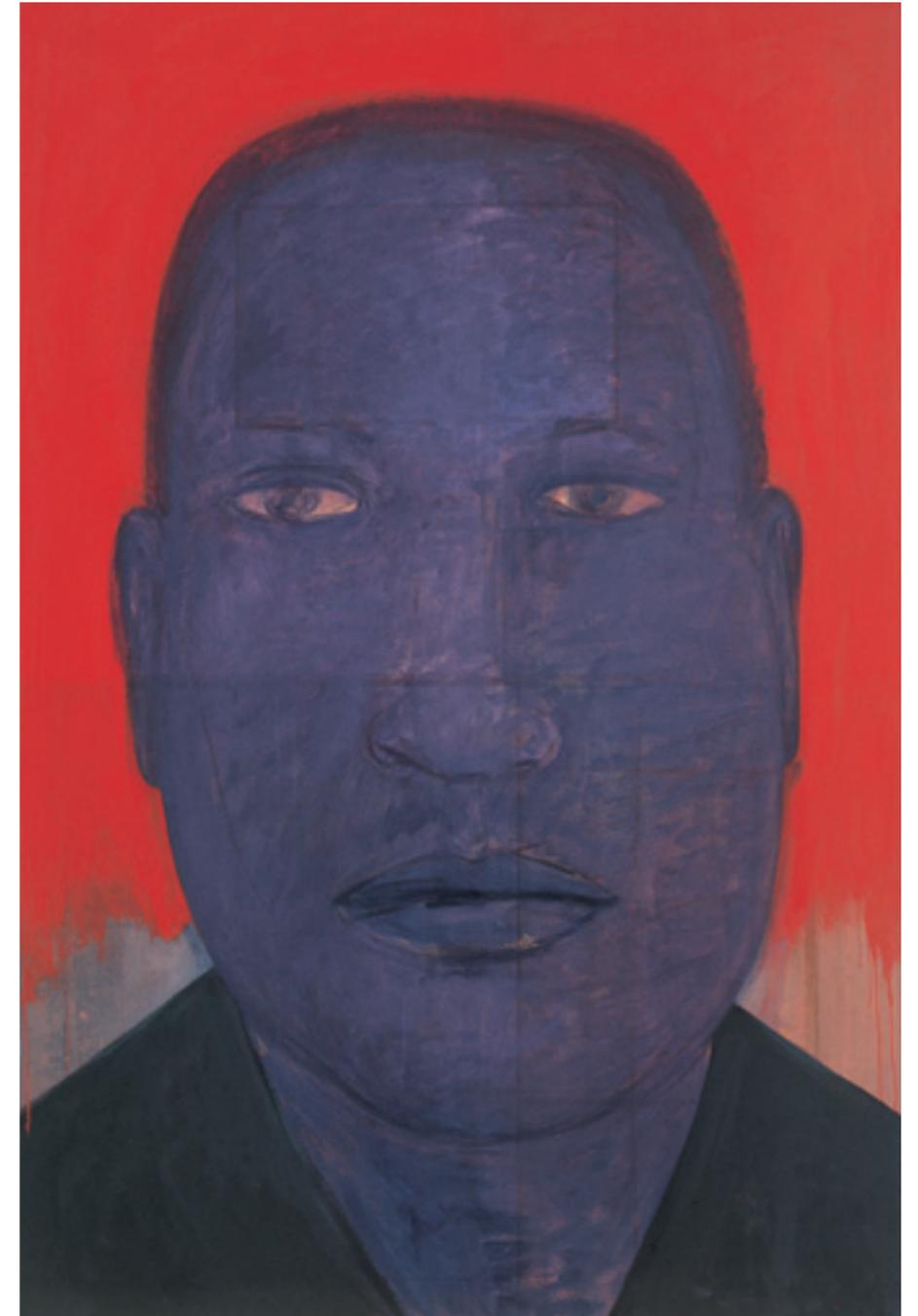
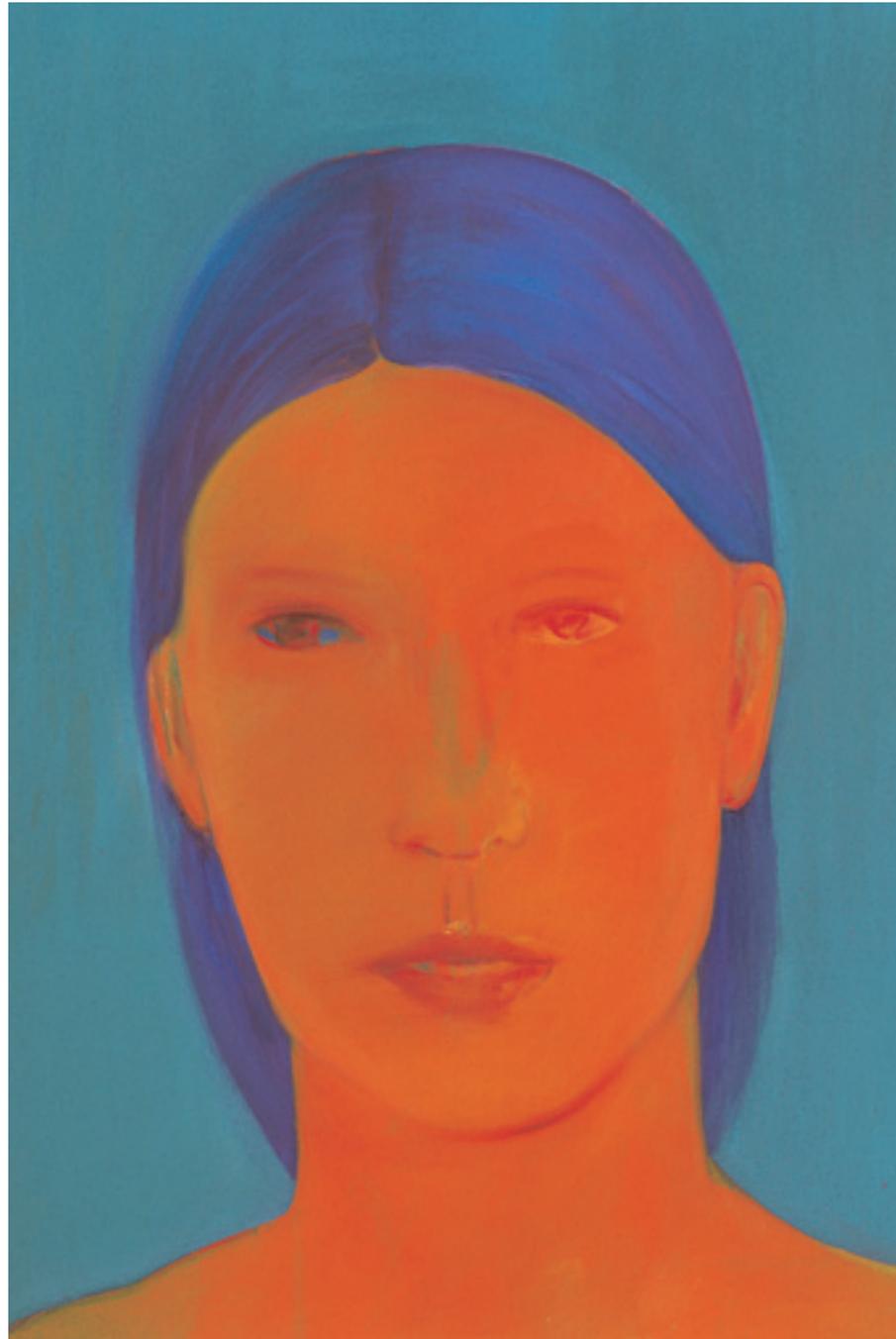




VENUS, 2000, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm



DIEGO, 2000, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm

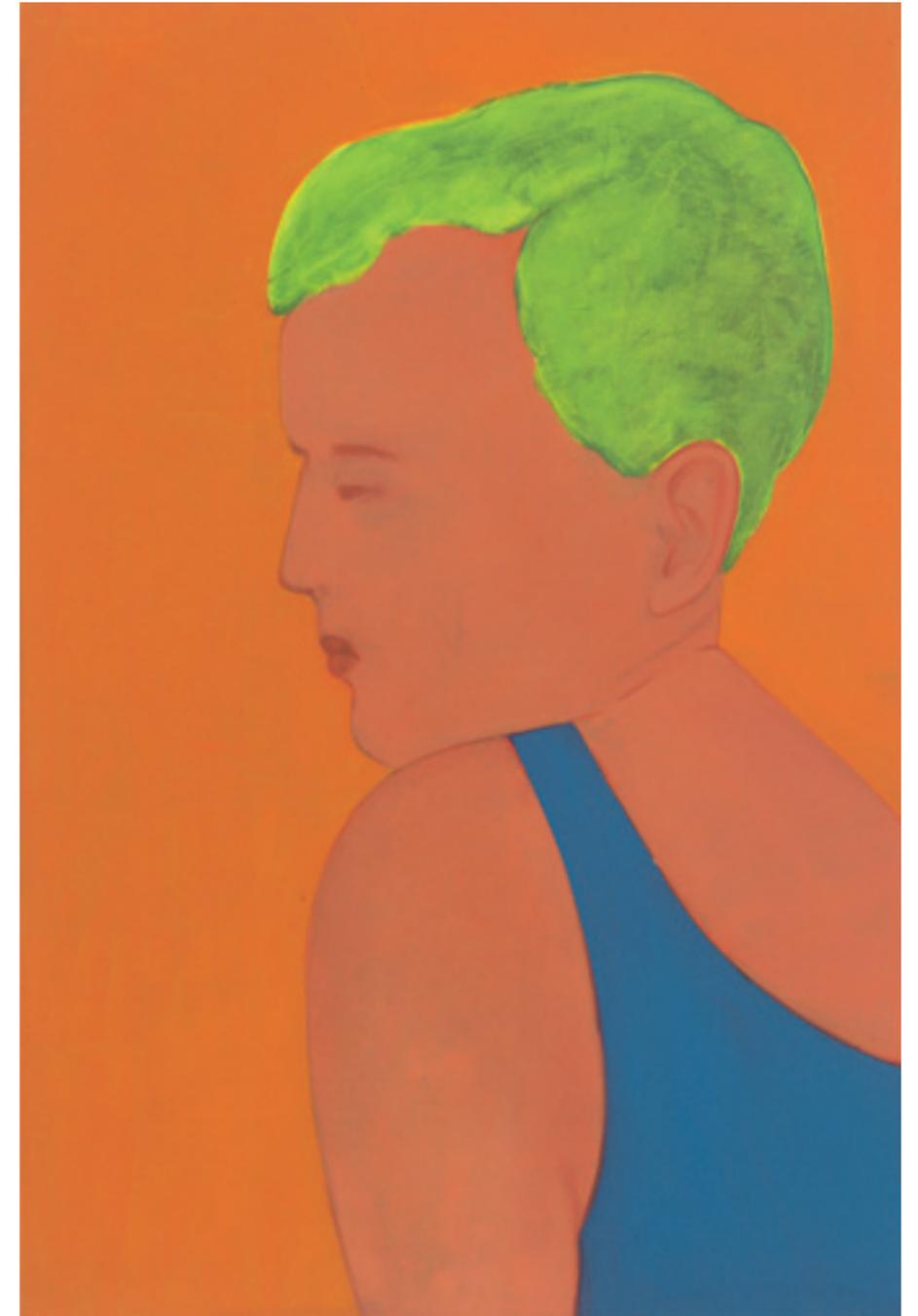


VERTRAUEN SCHWINDET, 1999, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm

M. OMOFUMA, 1999, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm



IN KLARHEIT NICHT, 2000, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm



QUERSICHT, 2000, Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm



LES HAUTES SAINTES II, 1998, Öl auf Leinwand, 150 x 130 cm



VENUS, 2002, Graphit auf Papier, 150 x 120 cm



IM ZENRUM DES RANDES, 2002, Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm



LES HAUTES SAINTES VII, 2000, Öl auf Leinwand, 150 x 130 cm



EINSTEHEN, 2000, Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm



LES HAUTES SAINTES I, 1998, Öl auf Leinwand, 150 x 130 cm



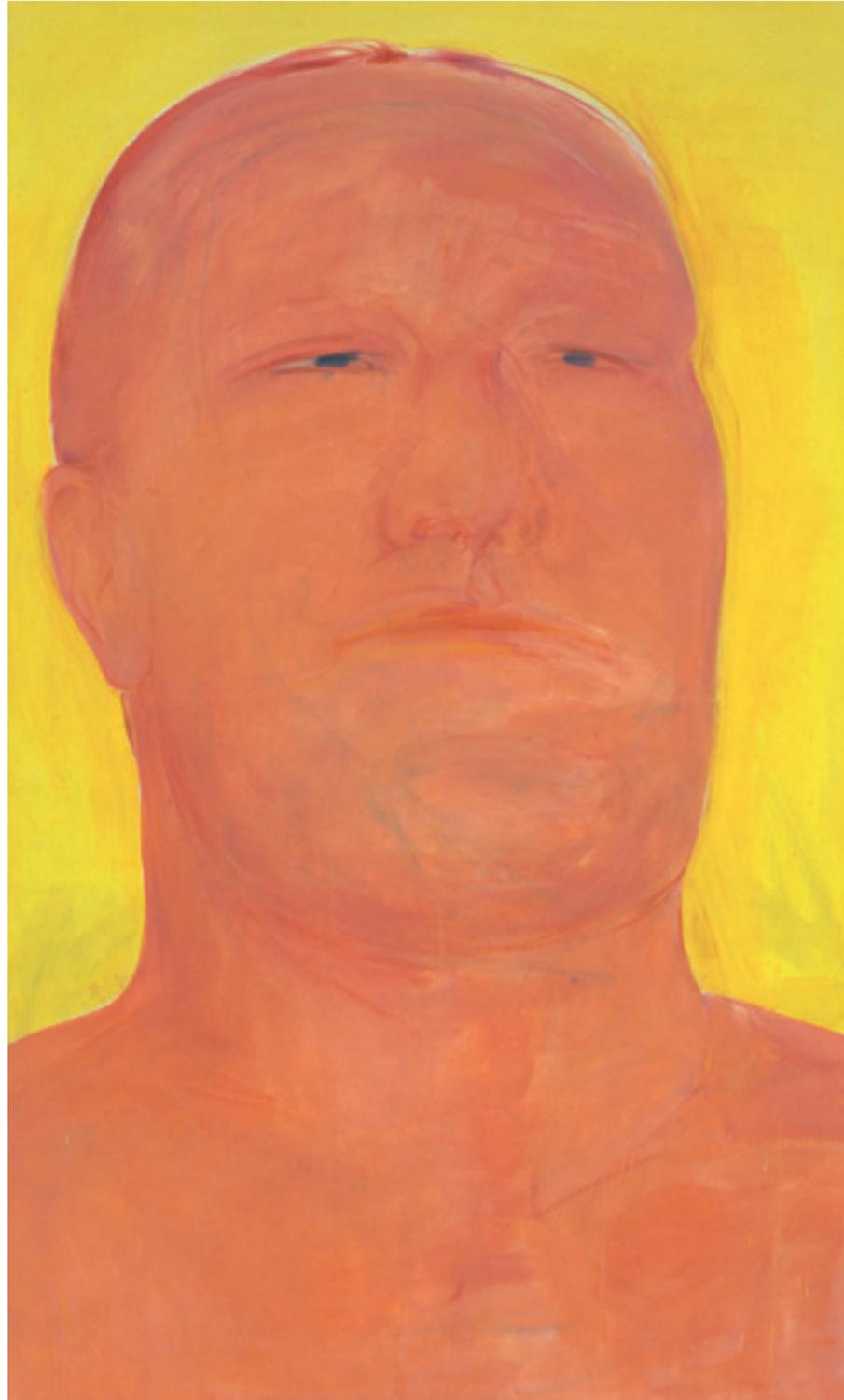
LES HAUTES SAINTES VIII, 2000, Öl auf Leinwand, 150 x 130 cm



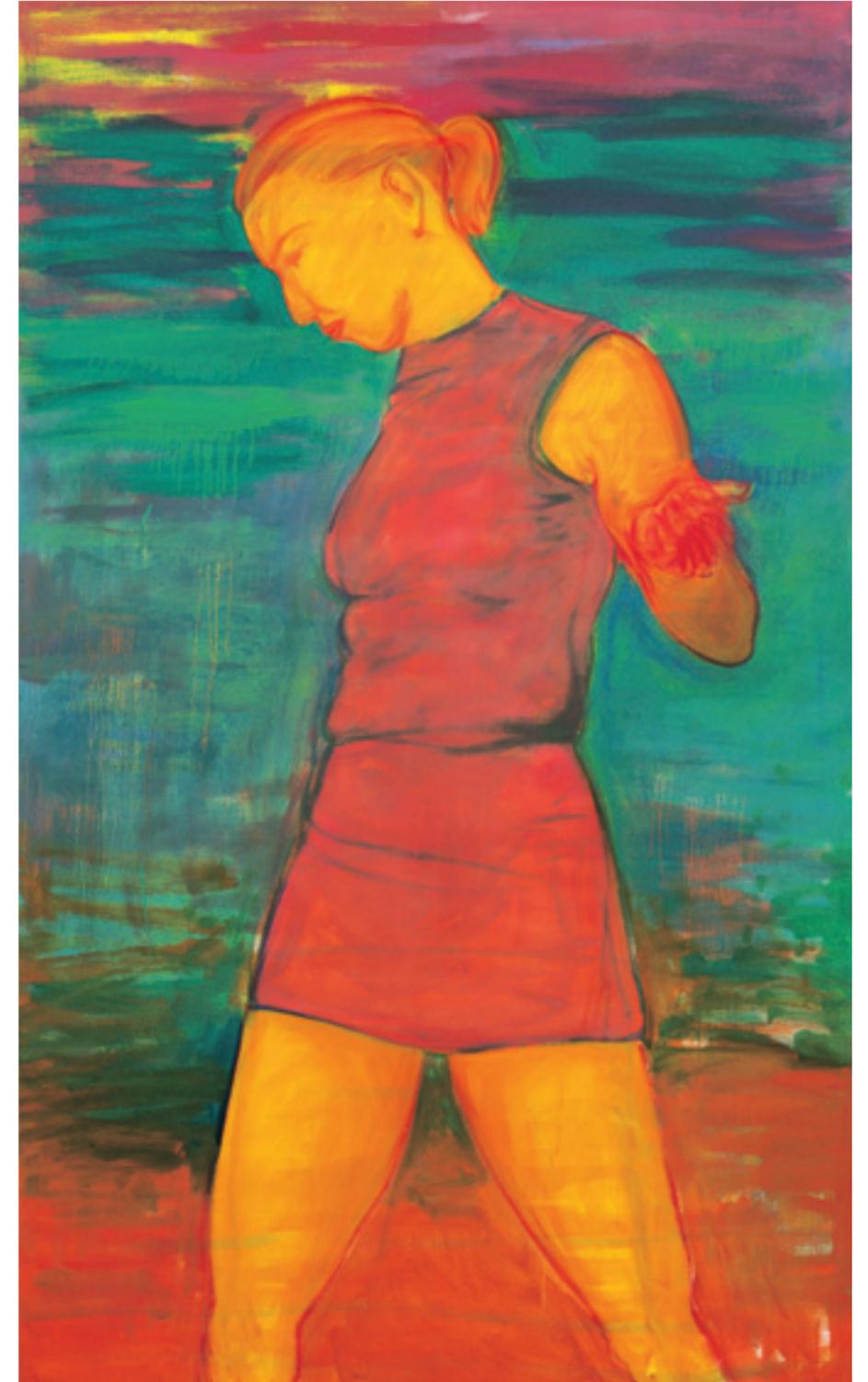
PINK BRA, 2002, BOXER, 2000, Öl auf Leinwand, je 60 x 40 cm



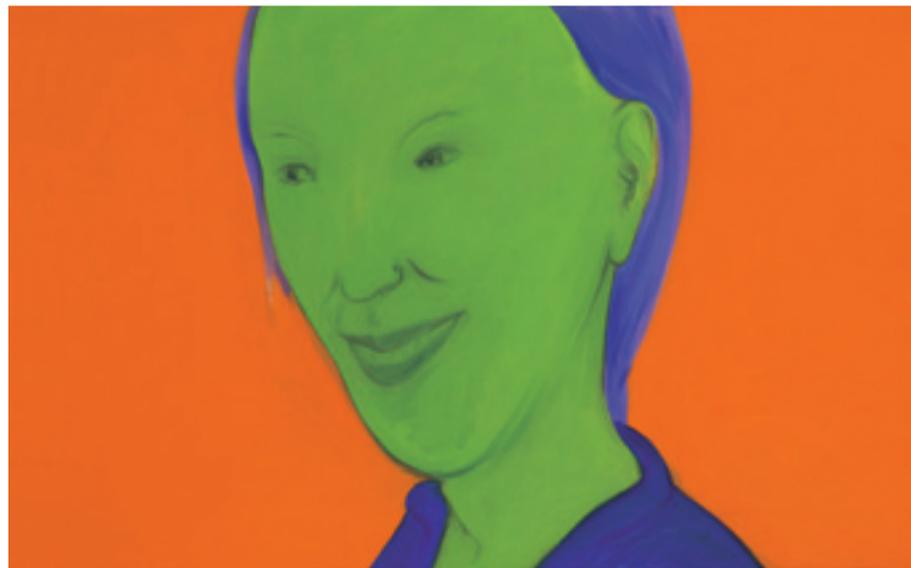
LES HAUTES SAINTES VI, 2000, Öl auf Leinwand, 150 x 130 cm



HER MANN DAVOR, 2000 -01, Öl auf Leinwand, 200 x 120 cm



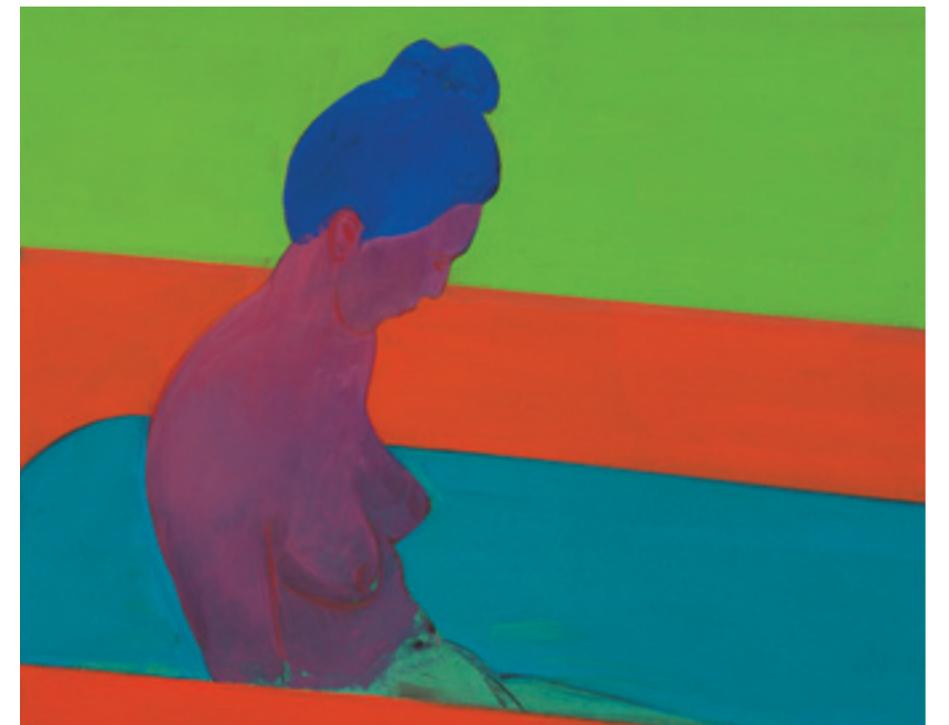
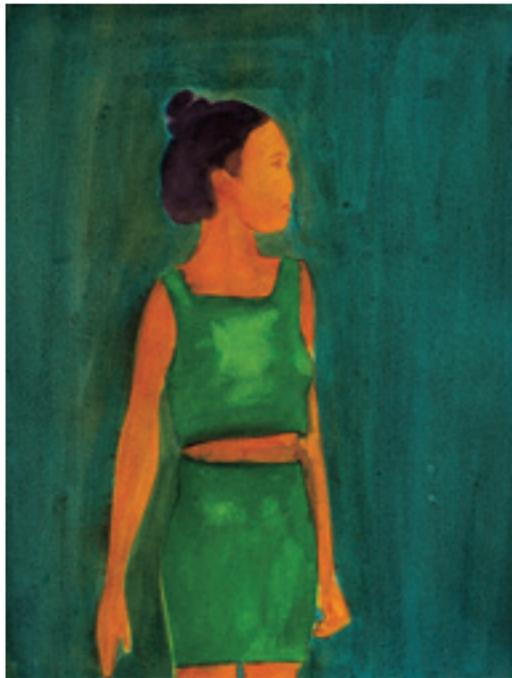
AUSZEIT FÜR B., 2002, Öl auf Leinwand, 200 x 120 cm



SIE LACHT, 2002, Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm

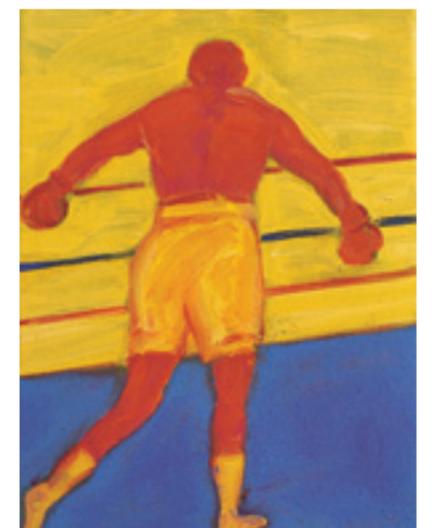
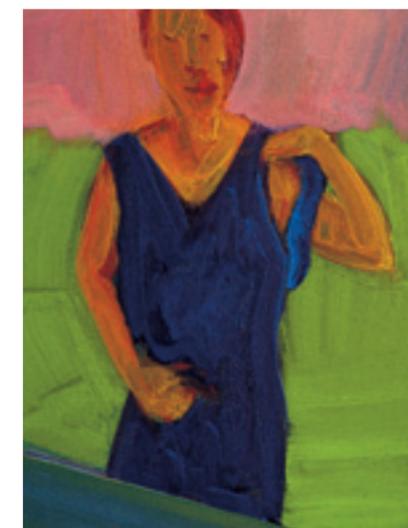
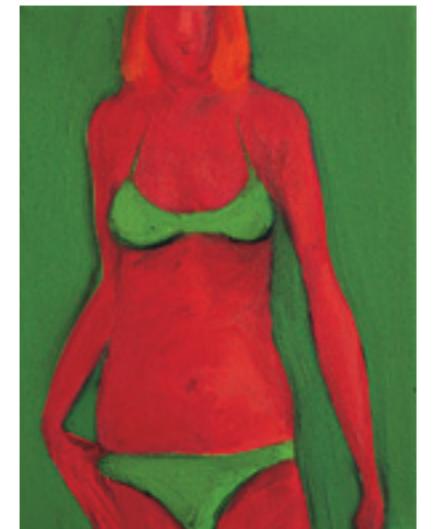
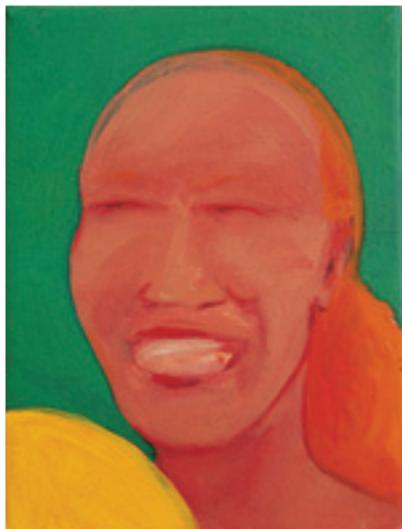
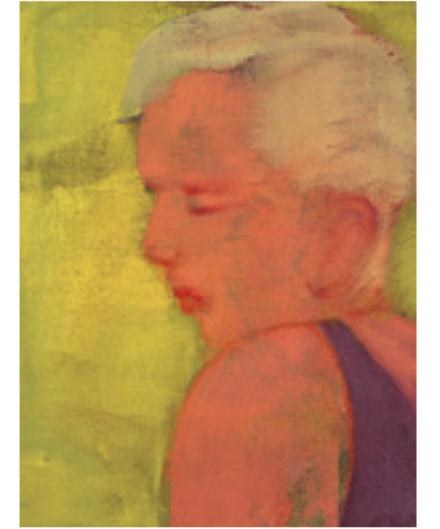
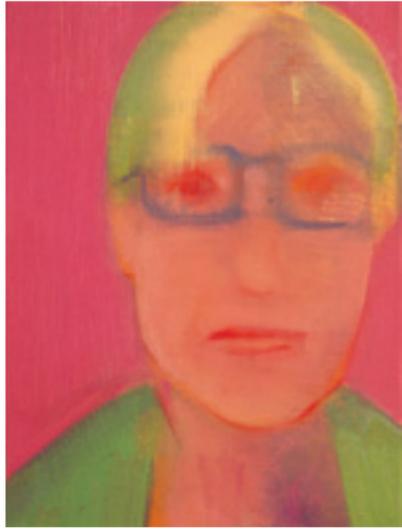


SCHIEFE OPTIK, 2002, Öl auf Leinwand, 180 x 180 cm



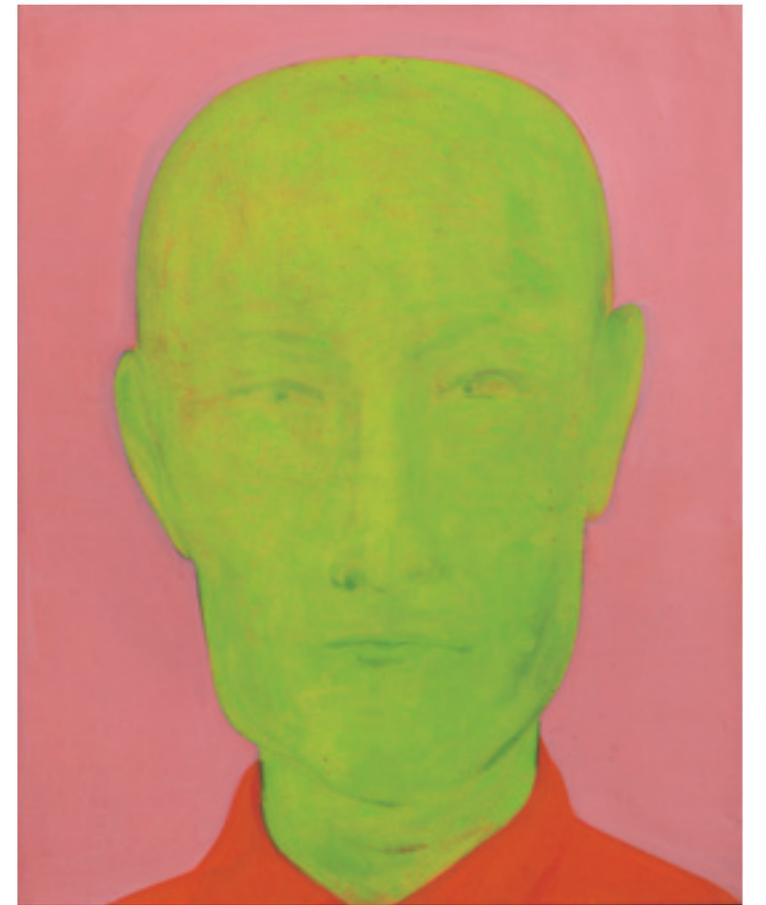
aus der Serie: FIGUREN V/III, 2000, Tusche auf Papier, 48 x 36 cm

HOT POT, 1999. TUBE, 2000, Öl auf Leinwand, je 80 x 100 cm



aus der Serie: NOTIZEN, 1998 - 2003, Öl auf Leinwand, je 24 x 18 cm

aus der Serie: NOTIZEN, 1998 - 2003, Öl auf Leinwand, je 24 x 18 cm



MADONNA, 2000, HINDURCH, 1999  
Öl auf Leinwand, je 100 x 80 cm

FÄLLT NICHT, 2003, VENUS III, 2000  
Öl auf Leinwand, je 100 x 80 cm



## ALF SCHNEDITZ

### IM SCHWARZEN ERDTEIL

Als sehr junger Mensch, noch lange bevor er Leseerzieher war und in der Öffentlichkeit Professor K. genannt wurde, fuhr K. nach Hamburg und heuerte als Schiffsjunge an, um die Welt zu sehen. Er kam nach Amerika und hörte, dass der junge, reiche, elegante Präsident, Freund der Frauen und der Schwarzen, von seinen Feinden ermordet worden war. Auf dem Weg nach Afrika, auf die Küste Floridas zurückblickend, sah er eine Rakete aufsteigen. Es hieß, sie werde bald auf dem Mond landen.

Er kam nach Kapstadt. Dort gingen die Leute in großer Abendkleidung ins Kino, denn es gab noch kein Fernsehen in diesem abgelegenen Land. Alle Kinogänger waren weißhäutig, und K. schämte sich wegen seiner einfachen Kleidung, die gar nichts Festliches hatte. Er sah einen amerikanischen Film, der in seiner Heimatstadt gedreht worden war. Es war die Liebesgeschichte von einem verwitweten Baron (gespielt von Christopher Plummer) mit sieben Kindern, der sich in das Kindermädchen verliebt, das er sich aus dem naheliegenden Frauenkloster geholt hat. Er heiratet das Kindermädchen (Julie Andrews), und sie gründen mit den Kindern einen Chor für Heimatlieder. Als die Nazis die Macht übernehmen, gelingt es dem Baron und seiner Familie auf abenteuerliche Weise direkt aus der Felsenreitschule nach Amerika zu fliehen, wo sie reich und glücklich bis an das Ende ihres Lebens leben, was man natürlich im Film nicht mehr sehen, sich aber ohne weiteres denken konnte.

K. verspürte Heimweh. Nach dem Film ging er spazieren. Auf den Bänken stand: For whites only. Er wagte es nicht, sich zu setzen.

### BEGEGNUNG AUF DER FÄHRE

Es muss vor ziemlich genau zwanzig Jahren gewesen sein, dass ich dem Mann auf der Fähre begegnet bin. Es war auf der Fahrt über den Bodensee von Konstanz nach Meersburg. Der Mann saß an Deck, es muss aber Winter gewesen sein, denn er war in einen festen, grauen Mantel mit Pelzkragen gehüllt. Man sah dem Mantel an, dass er von einem erstklassigen Schneider gemacht war. Der Mann hatte einen missmutigen Gesichtsausdruck: herabgezogene Mundwinkel, zwei scharfe Längsfalten links und rechts der Nase. Er muss magenkrank sein, habe ich gleich gedacht. Es heißt, Nasenfalten seien ein sicheres Zeichen gastritischer Veranlagung. Und natürlich sind Magenkranke immer missgelaunt. Erst viel später habe ich erfahren, dass der Mann schon als Kind so war, mit heruntergezogenen Mundwinkeln und leicht missmutig, als habe er schon früh Unordnung und Leid erfahren.

Der Mann blickte also mit heruntergezogenen Mundwinkeln und zusammengekniffenen Augen über die blendende Seefläche. Die Winter am Bodensee sind sonnig und schneearm. Die Überfahrt von Konstanz nach Meersburg dauert nicht sehr lang. Am näherrückenden Ufer sah man schon den Turm, in dem Annette von Droste-Hülshoff fruchtbar-bittere Jahre verbracht hat. Kurz vor der Anlegestelle kam eine Dame an Deck, in ihren Pelz wie in ihre mittleren Jahre gehüllt, Stolz und Resignation in einem. Sie setzte sich neben den Mann auf die Relingbank und sagte etwas zu ihm, aber er starrte nur missmutig aufs Wasser, als habe er nicht einmal bemerkt, dass neben ihm jemand saß. Trotzdem war es klar, dass die Dame nicht einfach eine Fremde, eine Bittstellerin zum Beispiel, für den Mann im teuren

Mantel war. Es muss seine Frau sein, habe ich damals gedacht, oder, wenn er nicht verheiratet ist, seine langjährige Sekretärin.

Beim Verlassen der Fähre sah ich die Dame im Pelz am Steuer eines hellfarbigen, vielleicht weißen oder beige Mercedes mit Zürcher Nummernschild aus dem Unterdeck herausfahren. Neben ihr saß der Mann mit unverändert missmutigem Gesichtsausdruck. Nur dass er jetzt nicht auf den Bodensee sah, sondern durch die Windschutzscheibe auf die Straße. Der Mantel muss tatsächlich von einem der ersten Schneider Zürichs gefertigt worden sein, habe ich gedacht.

Während ich weiterging, in Richtung des Droste-Turms, wurde mir klar, dass mir der Mann bekannt vorkam. Habe ich ihn vielleicht im Fernsehen gesehen, wo er eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens über die deutsche Geschichte befragt hat? Mehr als sein Gesicht war mir seine antiquierte Sprechweise im Gedächtnis geblieben. Er sprach, als wäre er einem Buch des vergangenen Jahrhunderts entsprungen, wenn er etwa eine Frage stellte, um dann hinzuzufügen, dass er dazu ein kräftig Wörtlein hören wollte. Dann dachte ich, dass ich ihn vielleicht nicht im Fernsehen und auch sonst nirgends gesehen habe, sondern dass er jemandem ähnlich sah, dem ich als Kind begegnet war.

Das alles und noch mehr ist mir eingefallen, als ich die Nachricht vom Tod des 85jährigen Golo Mann gelesen habe, schloss der Professor seine Vorlesung.

#### ERWARTUNG

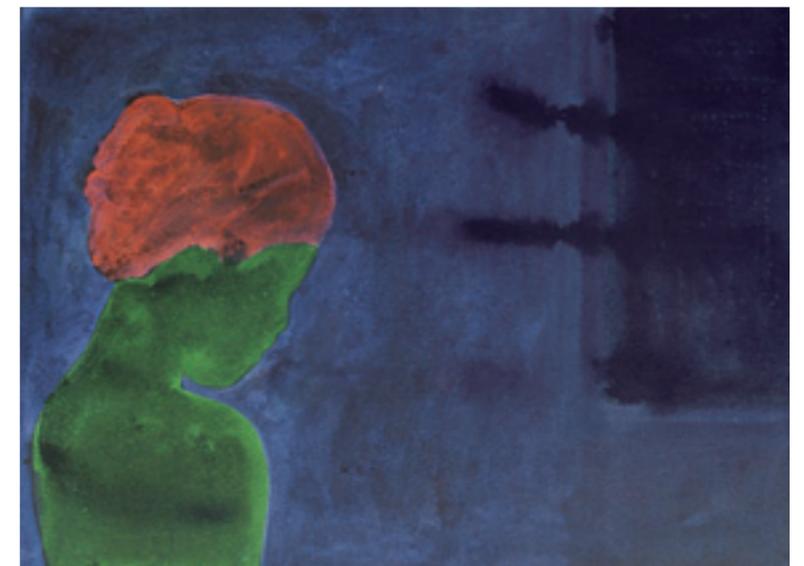
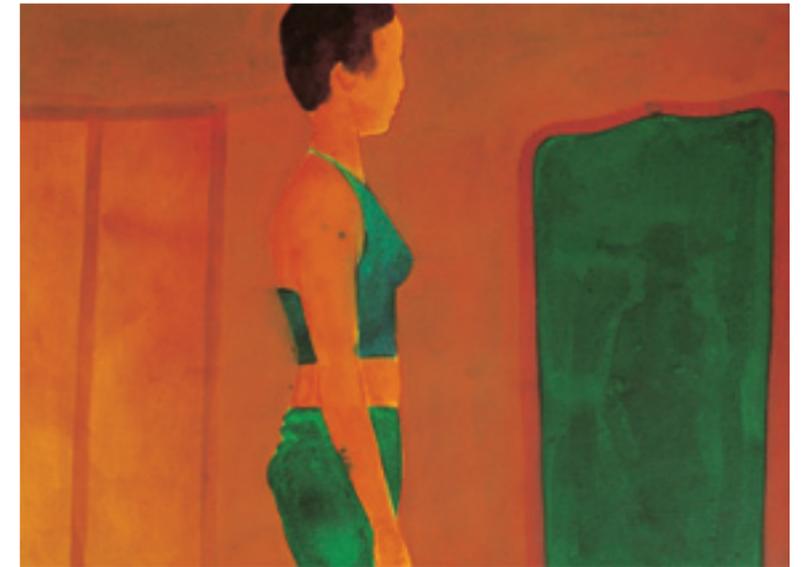
Professor K. erinnerte sich noch als Greis an die Nacht, die er - aus Gründen, die ihm entfallen waren - im Wartesaal zum Kreissaal verbracht hatte.

Der Raum, in dem auf Betten die Frauen in den Wehen lagen, war dunkel und nur von einer Notleuchte über der Tür dumpf erhellt. Die Frauen stöhnten wie im Schlaf, aber sie waren alle wach. Manchmal flammte grelles Licht an der Zimmerdecke auf: die Hebamme kam und kontrollierte den Fortgang der Wehen, indem sie die gummibehandschuhte Hand in die Scheide der wimmernden Frauen schob, um zu sehen, ob sich der Muttermund der Gebärmutter schon weit genug geöffnet hatte. Sie sind alle Gebärmutter, und alle haben einen verführerischen Muttermund, dachte Professor K., wobei er sich für diesen Gedanken schämte, denn die werdenden Mütter litten unter furchtbaren Schmerzen, wenn der sachliche Finger der Hebamme in ihnen heruntastete.

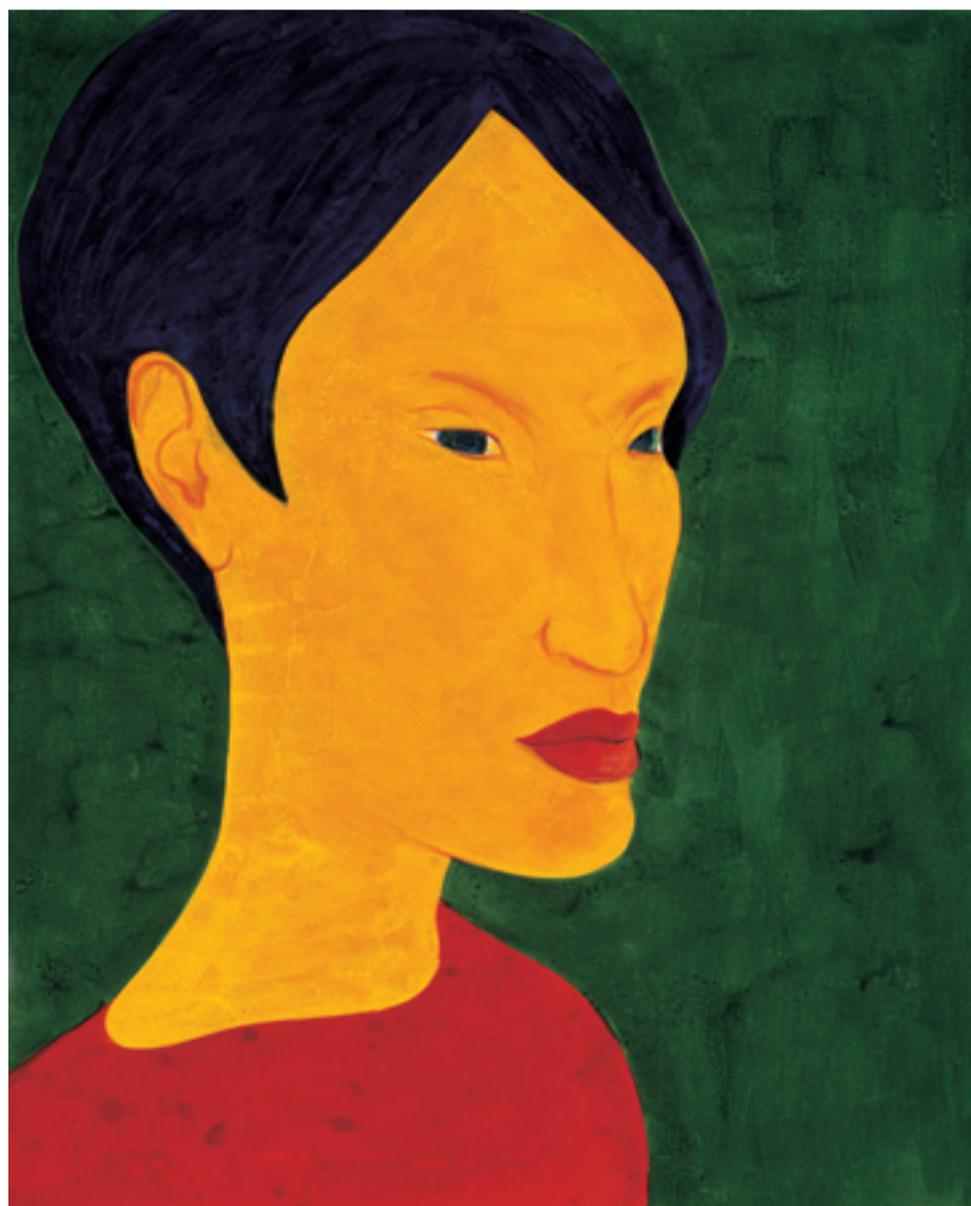
Dann verging wieder viel Zeit in Schweigen und Finsternis, die nur vom Geruch des Schweißes und der Fruchtwasser absondernden Gebärmütter erfüllt war. Manchmal, wenn eine von schweren Wehen förmlich überrollt wurde, näherte sich K. ihrem Gesicht. Er notierte: Gesichtsausdruck gleicht dem, den man bei Frauen im Moment des Orgasmus beobachtet haben soll.

Im Morgengrauen wurde eine auf dem Bett hinausgerollt. Kurz danach steckte ein Mann den Kopf zur Tür herein und fragte nach seiner Frau. „La stanno preparando!“\*, flüsterte eine aus ihrem Bett heraus. Professor K. musste an eine Hinrichtung denken, die er einmal gesehen hatte, wo dem Verurteilten vorher der Nacken ausrasiert wurde. Tatsächlich werden den Frauen - aus Gründen der Hygiene - die Schamhaare abrasiert. Wenig später hörte er die furchtbaren Schreie aus dem Kreissaal. Inzwischen war die Sonne aufgegangen. Er ging nach Hause und wusste nicht, ob er geträumt hatte oder wachgeblieben war.

\* „Sie wird gerade fertig gemacht.“



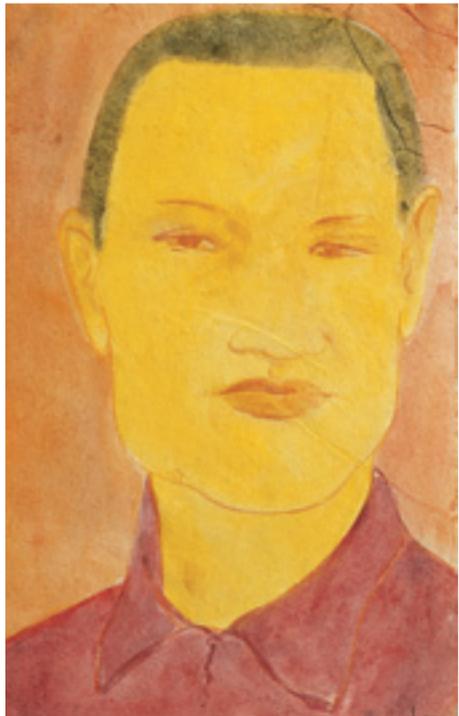
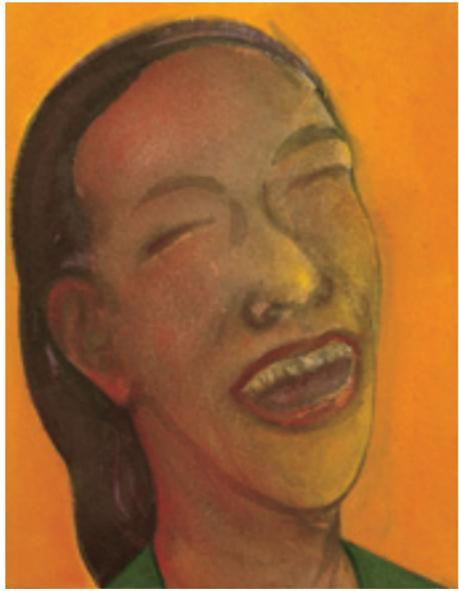
DOPPEL I/II, NACHBILD, 2001  
Tusche auf Papier, je 56 x 76 cm



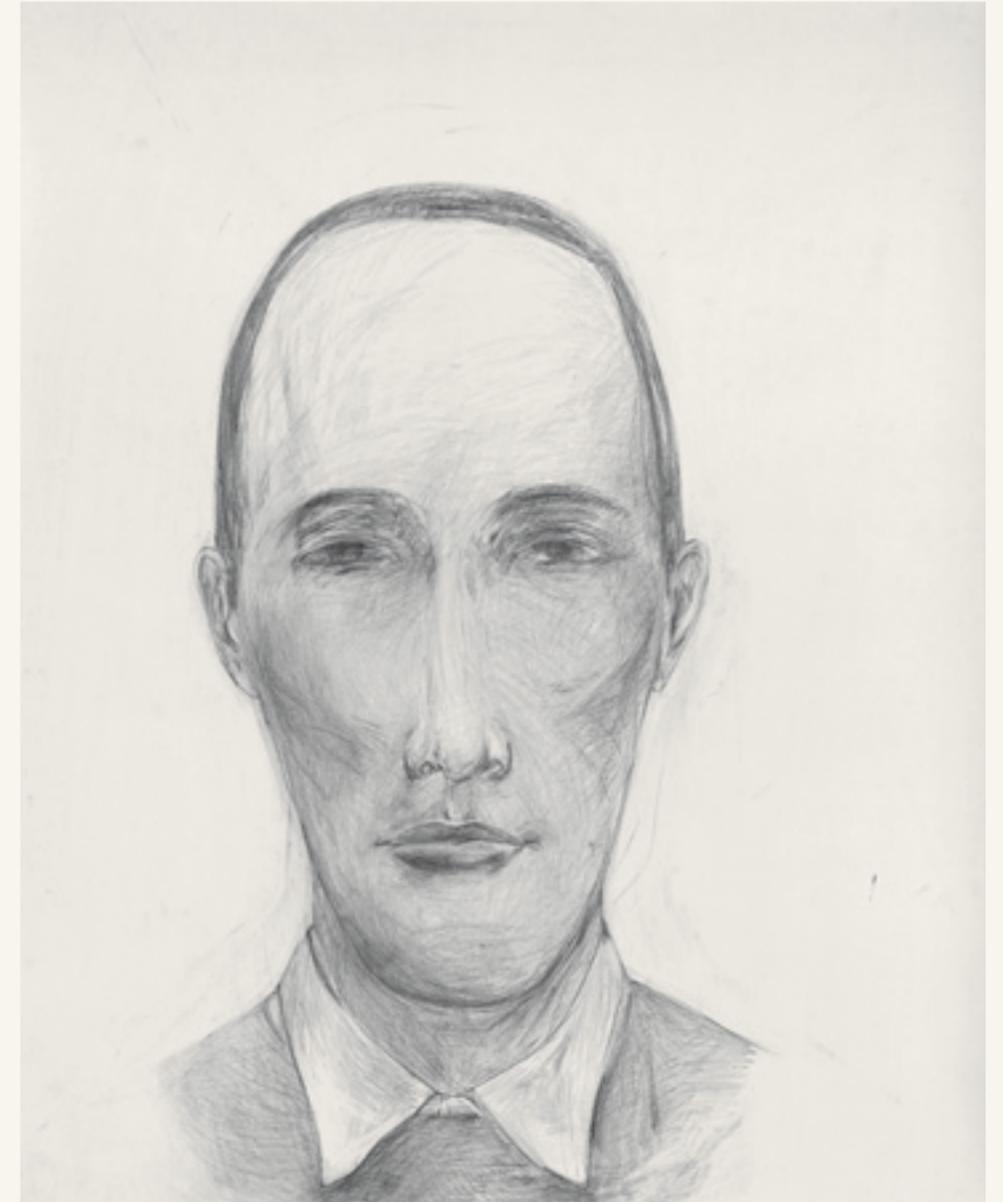
WU, 2001, Tusche auf Papier, 130 x 120 cm



BLU, 2001, Tusche auf Papier, 130 x 120 cm



LACHGESICHT, XI, 2001, Tusche auf Papier, 31 x 24 und 34 x 22 cm



ER, 2002, Graphit auf Papier, 150 x 120 cm

## ALF SCHNEDITZ

### DER ALBTRAUM (IM DORF)

Professor K. hatte einen Albtraum. Er ging durch ein Dorf in der Nähe eines Gebirges, dessen Felsen wie die Wellen eines erstarrten Meeres an den Dorfrand gelangten. Es war ihm, als hörte er die Brandung rauschen. In Wahrheit war es der Föhnwind in den Ästen der Nadelbäume. In der Mitte des Dorfs stand ein großer Schuppen, aber es war nicht die Kirche, wie der träumende K. dachte. Er dachte, es müsse die Kirche sein, obwohl nichts darauf hindeutete. Weder gab es einen Turm mit Glocken noch einen Friedhof daneben, und aus dem Innern hörte man keinen Gesang oder sonstige Musik. Als K. hineinging, sah er lange Reihen von Tischen. Auf den Tischen standen große, gläserne Behälter. K. hielt sie für Aquarien. Es schien ihm merkwürdig, dass man ein Kirchenschiff als Ausstellungsraum für Fische benutzte. Doch dann erinnerte er sich daran, dass es keine Kirche war, die er betreten hatte. Er ging näher an die Glasbehälter heran und sah, dass es Gehirne waren, die in einer durchsichtigen Flüssigkeit schwammen. Die Gehirne waren untereinander durch ein Gewirr von Drähten verbunden. Als K. sich neugierig über einen der oben offenen Behälter beugte, hörte er, wie die Gehirne miteinander sprachen. Der ganze Raum war jetzt von einem Summen erfüllt, als hätten die Gehirne in ihren Aquarien gerade in diesem Augenblick erst das Eintreten des Fremden bemerkt.

### WIDMUNGEN

Professor K. hatte die Angewohnheit, manche seiner Vorlesungen, ob es nun die Lesung des „Michael Kohlhaas“ war oder der Vortrag von Anekdoten, seinen Freunden zu widmen. Er begann dann die Vorlesung mit den Worten: Die Lesung dieser Woche wollen wir meinem Freund so-und-so widmen. Einige der Studentinnen haben sich die Mühe gemacht, die Widmungen für die Nachwelt aufzubewahren. Zwei davon sind hier wiedergegeben.

DIE VERTAUSCHTEN FILME widme ich dem am 13. Juni 1917, im Jahr der Oktoberrevolution, in Nozarego bei Santa Margherita Ligure geborenen Widerstandskämpfer Giovanni Roccatagliata, genannt Felle, vielleicht so nach einem Fisch, der seinen Fängern durch die Hände entgleitet. Sein Deckname war Zeno der Genueser, als der er in der Brigade Garibaldi als Partisan kämpfte. Der Name Roccatagliata stammt von dem gleichnamigen Dorf im ligurischen Bergland zwischen Genua und Chiavari, in dem seine Vorfahren lebten. Felle starb 1993 in Vernazza, wo er auch begraben ist.

Die ZWEI FREUNDE sind der Schriftsteller und Kinderpsychologe Ingram Hartinger, der in Saalfelden im Pinzgau geboren und aufgewachsen ist, und der Maler und Universitätsprofessor Dieter Kleinpeter, der in Mauterndorf im Lungau geboren ist. Ihnen ist die folgende Geschichte gewidmet.





## ALF SCHNEDITZ

### ZWEI FREUNDE

Professor K. hatte nur wenige wirkliche Freunde. Vielleicht waren es sogar nur zwei. Einer war Maler, der andere Schriftsteller. Der Maler war nur Maler: er tat nichts anderes als malen, oft und am liebsten am Nachmittag und in der Nacht. Dabei trank er Rotwein, was andere, die nicht seine Freunde, jedenfalls keine wirklichen Freunde waren, dazu brachte, zu sagen, er sei nicht nur Maler, sondern auch Trinker. Manche sagten sogar, er sei nur Trinker, aber kein Maler, ein echter Trinker, aber kein wirklicher Maler. Andere zeigten Verständnis, sie meinten, er könne eben nicht malen, ohne zu trinken. Tatsächlich waren auf vielen seiner Bilder Betrunkene oder jedenfalls Männer und Frauen mit Flaschen in der Hand zu sehen, die durch Kornfelder oder auf Gebirgswegen wanderten. Das waren Bilder aus früheren Jahren. Denn bald begann der Maler - ob aus dem Wunsch, seine vermeintliche oder wirkliche Schande zu verbergen, oder ob aus künstlerischen Überlegungen, das ist unbekannt - seine Bilder zu übermalen, bis sie nur noch schwarz waren. Nur wer sie vorher gesehen hatte, wusste, was unter den dicken, schwarzen Schichten verborgen war.

Der Schriftsteller war „eigentlich“, wie die Leute sagten, kein Schriftsteller, sondern Kinderpsychologe. Als solcher ging er jeden Morgen über eine Wiese von seiner Wohnung ins Krankenhaus, wo ihn die Fälle schwieriger oder schwer erziehbarer Kinder erwarteten, meist in Begleitung der Eltern. Am späten Nachmittag ging er über die Wiese zurück nach Hause. Aber statt die Tür zur Wohnung zu öffnen, wo ihn Frau und Tochter erwarteten, ging er in die gegenüberliegende Einzimmerwohnung, die er heimlich erworben hatte. Dort setzte er sich an die Schreibmaschine, um zu schreiben. Die Schreibmaschine stand in der Küche, in der aber keine Küchenmöbel standen. Von seinem Platz an der Schreibmaschine ging der Blick des Schriftstellers durch die Durchreiche auf die Bücher der Bücherwand im sonst leeren Wohnzimmer. So schrieb er bis spät in die Nacht.

Der Maler, der nichts anderes machte als malen und übermalen und dabei Rotwein trinken, verreiste manchmal, um andere Landschaften, Städte und Menschen zu sehen. Sah er etwas, das eine Empfindung in ihm auslöste, erinnerte es ihn an den Lungau. Das war die Gegend, wo er geboren und aufgewachsen war. In seinen Bildern sah man deshalb überall die - oft düsteren, vom Gelb bis zum Schwarz reichenden - Schattierungen des Grün, das für diese Landschaft bestimmend ist. (Tatsächlich erinnerte sich Professor K. an eine aus Ungarn stammende Dame, die im Lungau auf einer Burg namens Finstergrün lebte!) In allen Bildern des Malers sah man also den Lungau, sowie man überall in seinen Bildern das Fehlen seiner Mutter sah, die früh verstorben war.

Der Schriftsteller wiederum war am Fuß des Steinernen Meers aufgewachsen. Und so waren alle seine Gedichte und Geschichten: ein großangelegter und großartiger, aber natürlich zum Scheitern verurteilter Versuch, dieses Meer ins Rollen zu bringen, koste es, was es wolle.



## Biographie

- 1955 geboren in Mauterndorf, Salzburg  
1964 Umzug nach Salzburg  
1973 - 74 Hochschule für Angewandte Kunst, Wien  
1974 - 76 Philosophie und Politikwissenschaft in Wien und Salzburg  
1976 - 82 Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Kunst, Braunschweig  
1979, 80 Arbeitsaufenthalte in Tokyo, Japan  
1981 Meisterschüler bei A. D. Gorella  
1981 - 88 Atelier in Olevano Romano, Italien  
1984, 86, 88 Lehrtätigkeit an der Internationalen Sommerakademie Salzburg  
1993 Professur für Malerei an der Universität Mozarteum in Salzburg
- 1983 Romstipendium des Bundesministeriums für Kunst  
1986 Theodor Körner Preis  
1986 Preis bei Wettbewerb „Homage à Kokoschka“  
1990 Arbeitsstipendium in Glasgow, „Kulturhauptstadt Europas 1990“, Schottland  
lebt und arbeitet in Wien und Salzburg

## Biography

- 1955 born in Mauterndorf, Salzburg  
1973 - 74 Academy of Applied Art, Vienna  
1974 - 76 Philosophy and Political Science, Salzburg University, Vienna University  
1976 - 82 School of Fine Art, Braunschweig, Germany  
1983 Rome- Fellowship (Austrian Federal Ministry of the Arts)  
1984, 86, 88 Taught at the International Summer Academy Salzburg  
1986 Theodor Körner Foundation Award  
1986 „Homage à Kokoschka“ Competition Award  
1990 Invitation to work for three months in Glasgow during the „Glasgow - cultural capital of Europe“ festival  
1993 Professor for Painting at the University „Mozarteum“ in Salzburg  
lives and works in Vienna and Salzburg

### **Einzelausstellungen (Auswahl) Selected Solo Exhibitions**

- 1983 Galerie Hilger, Wien  
1985 Galerie Barlach, Hamburg, Deutschland  
Tatgalerie, Wien  
1987 Galerie Hilger, Wien  
1988 Galerie Hermeyer, München, Deutschland  
Galerie im Traklhaus, Salzburg  
Mannheimer Kunstverein, Deutschland  
1989 BAWAG Foundation, Wien  
Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld, Deutschland  
1990 Galerie Redmann, Berlin, Deutschland  
Galerie der Stadt Salzburg  
Galerie J.Marsteurer, Wien  
Galerie am Friedrichplatz, Mannheim, Deutschland  
1992 Galerie Redmann, Berlin, Deutschland  
Galerie Station 3, Wien  
1993 Marburger Kunstverein, Deutschland  
Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld, Deutschland  
1994 Galerie Kasten & Steinmetz, Mannheim, Deutschland  
Galerie Redmann, Berlin, Deutschland  
1995 ACP Galerie, Salzburg  
Galerie Cselley Mühle, Oslip  
1997 Galerie Redmann, Berlin, Deutschland  
1998 Samuelis Baumgarte Galerie, Bielefeld, Deutschland  
I&AC Galerie, Graz  
Galerie Le Garage, Lorgues, Frankreich  
„Souvenir“, La Serre, Rauminstallation mit M. Reska, Lorgues, Frankreich  
1999 „Im Wald und auf...“, Galerie Maerz, Linz  
„Post Bleamling Pur“ (mit Manfred Hebenstreit), Galerie Wolfrum, Wien  
2000 „Face to Face“, Galerie Wolfrum, Wien  
„Me(e)hrblick“ - Bilder aus zwei Jahrtausenden, JO 29 - ground for art, Wien  
2001 „topless - Bildballung“ Galerie Walsch, Wien  
2002 „Se(e)hstück - underlying paper“ JO 29 - ground for art, Wien  
2003 „querreigen“, Palais Liechtenstein, Feldkirch (mit Rainer Wölzl)

### **Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl) Selected Group Exhibitions**

- 1978 „Selbstgespräche“, Württembergischer Kunstverein Stuttgart  
1979 „Selbstgespräche“, Haus am Waldsee, Berlin, Deutschland  
1980 „Künstlerpreis“, Städtische Galerie Wolfsburg, Deutschland  
1982 „Idee und Technik“, Kunstverein Bayreuth, Deutschland  
1983 „Druckgrafik - Printmaking“, Braunschweig, San Francisco, Chicago, USA  
1984 „Intergrafik“, Berlin, Deutschland  
1986 „Prix Lacomme“, Postsparkasse, Wien  
„Hommage à Kokoschka“, Kunstforum Länderbank, Wien  
1988 „Malersymposium Werfen“, Traklhaus und Rupertinum, Salzburg  
1992 „Wien - Expressionistische Tendenzen nach 1945“, Salford Art Gallery and Museum,  
Salford / Manchester, Großbritannien  
„Bilder vom Tod“, Historisches Museum der Stadt Wien  
1993 „Inbetween“, Projekt auf der 45. Biennale di Venezia, Italien  
„Begegnung“, Galerie Kabinet Grafiky, Olomouc, Tschechien  
1994 „Inbetween“, Archäologisches Museum, Xanten, Deutschland  
„Eins, zwei, drei, ... fünfzig“, Casino / Galerie Traklhaus, Salzburg  
1995 „Zwei Jahrzehnte Kunst in der BAWAG“, BAWAG Foundation, Wien  
„Hefte“, Galerie 5020, Salzburg  
„Retrospekt 1“, ACP Galerie, Salzburg  
1996 „Beispiele“, Heidelberger Kunstverein, Deutschland  
„Elements. Austrian Paintings since 1980“, Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art,  
Dublin, Irland  
1996 „Eine Sammlung“ 10 Jahre Malersymposium, Kuenburggewölbe Werfen  
1997 „Die Atmosphäre“ und „Die Serie“, Galerie der Stadt und Traklhaus, Salzburg  
„Wiennese Waltz“ Installation, (mit H. Lattner und M. Reska), The Blue Lagoon, New York, USA  
1998 „... vom Stein“, Studio Bildende Kunst, Berlin, Deutschland  
„Jahresausstellung 98“, Kunstverein Salzburg, Salzburg  
1999 „ayakkabi dükkani“, Istanbul, Türkei  
2000 „Die Spitze des Eisberges“, Galerie im Traklhaus und Rupertinum, Salzburg  
2001 „sex sells“, Galerie Wohlleb, Wien  
2002 „Kooperationen“, Kunstverein Salzburg, Salzburg (mit M. Reska)  
2003 „Kunstschauplatz Salzburg“, Galerie Weihergut, Salzburg  
„Figuration“, Galerie Hermeyer, München, Deutschland

## **Bibliographie Bibliography**

„Selbstgespräche“, Katalog, Württembergischer Kunstverein, T. Osterwold, Stuttgart 1978

„Druckgraphik - Printmaking“, Braunschweig, Chicago, San Francisco, HBK- Braunschweig, Karl Schulz, Braunschweig 1983

Jürgen Schilling, Ausstellungskatalog Dieter Kleinpeter, Galerie Barlach, Hamburg 1985

Wolfgang Hilger, „Kleinpeters Lungauer Bilder“, Kleinpeter - Älpische und andere Bilder, Galerie Hilger, Wien 1987

Friedrich W. Kasten, Katalog Dieter Kleinpeter, Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1988

Dieter Schrage, „Von der Lesbarkeit der Bilder und der malerischen Geste“,

Katalog Dieter Kleinpeter, Mannheimer Kunstverein, 1988

„Bis hierher wirst Du wandern“, Malersymposium Werfen 1988, Salzburg 1988

Dietrich Schubert, „Bemerkungen zur Kunst Kleinpeters“, Katalog Dieter Kleinpeter, BAWAG Foundation, Wien 1989

Leopold Federmair, „Schluß mit der Destruktion“, Katalog Dieter Kleinpeter,

BAWAG Foundation, Wien 1989

Friedrich W. Kasten, „Dieter Kleinpeter“, Kunstmagazin APEX, Köln 1990

Burghardt Schmidt, „Der Ätna und die Hinkelsteine“, Katalog „Magma in Movimento“, Dieter Kleinpeter, Galerie der Stadt Salzburg, 1991

„Vita di Poeta – DichterLeben“, Alf Schneditz, editioni e, Triest 1991

„Vienna Expressionist tendencies since 1945“, Katalog Salford Art Gallery and Museum, Otto Breicha, Wien 1992

„Bilder vom Tod“, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1992

Henriette Horny, „Der Konflikt als Lösung“, Katalog Dieter Kleinpeter, Marburger Kunstverein/

Samuelis Baumgarte Galerie, Wien 1993

Friedrich W. Kasten, Ausstellungskatalog Dieter Kleinpeter, Galerie Kasten & Steinmetz, Mannheim 1994

Leopold Federmair, „Pathosreste“, Katalog Dieter Kleinpeter, Galerie Redmann, Berlin 1994

1,2,3, ... 50, Katalog Kulturamt des Landes / Galerie im Traklhaus, Salzburg 1994

Inbetween, Projekt der 45. Biennale di Venezia, A. Ylmaz / J. Geismar, Köln 1995

Susanne Berchtold, „Erinnerung und Metapher“, Ausstellungskatalog Dieter Kleinpeter, Galerie Redmann, Berlin 1997

Eine Sammlung, 10 Jahre Malersymposium Werfen, Kulturverein/Museumsverein,

Peter Mayr, Werfen 1996

„Elements. Austrian Paintings since 1980“, Ausstellungskatalog Dublin, Kristian Sottriffer,

Löcker Verlag, Wien 1996

Markus Mittringer, „Resistent“, Dieter Kleinpeter - Definierte Unschärfen,

Löcker Verlag, Wien 1997

Friedrich Piel, „Der gebrannte Abgrund“, Dieter Kleinpeter - Definierte Unschärfen,

Löcker Verlag, Wien 1997

Kunst in der Mannheimer, Friedrich Kasten, Mannheim 1999

Kunstschauplatz Salzburg, Kulturamt der Stadt, A. Gugg, Verlag A. Pustek, Salzburg 2002

*Diese Publikation erscheint zu den Ausstellungen im  
Palais Liechtenstein in Feldkirch, April 2003 und  
im Kuenburgewölbe in Werfen, Oktober 2003*

*publication PN° 1*  
Bibliothek der Provinz

Herausgegeben von Richard Pils

© 2003 Dieter Kleinpeter  
Text: bei den Autoren  
Übersetzung: Sandra Crawford  
Werkfoto: Franz Schachinger, D. Kleinpeter  
Layout, Satz: D. Kleinpeter  
Repro und Druck: Reiter Offset, Salzburg

ISBN 3 85252 560 8

Kultur  Land Salzburg