

**ANSELM REYLE –
STREIFENBILDER
ANSELM REYLE –
STRIPE PAINTINGS**

ANNA-CATHARINA GEBBERS

Warum ausgerechnet Streifenbilder? Über die Streifenbilder von Frank Stella schrieb Carl André: „Frank Stellas Malerei ist nicht symbolisch. Seine Streifen sind die Wege des Pinsels auf der Leinwand. Diese Wege führen allein in die Malerei.“¹ Stella malte Streifen, da seine Bilder keine andere Botschaft vermitteln und keine gegenständlichen Referenzen aufweisen sollen – mehr Konzentration auf das rein Malerische geht nicht. Bei Anselm Reyle hingegen geht es nicht allein um Malerei, seine künstlerische Arbeit basiert auf Vorgefundenem, und es geht ihm um die Anziehungskraft, die diese Fundstücke auf ihn ausüben, also darum, „ob das jetzt Folie ist, die ich im Schaufenster gefunden habe, oder Fundstücke der neueren Kunstgeschichte, wie z.B. Streifenbilder“². Er verarbeitet Folien, weil sie ihn als existierendes Material faszinieren; und genauso produziert er Streifenbilder, weil er eine große, starken Anreiz ausübende Genregeschichte von Streifenbildern vorgefunden hat, die in etwa von Barnett Newman (1905–1970) über Kenneth Noland (1924–2010), Bridget Riley (*1931), Gerhard Richter (*1932), Frank Stella (*1936), Daniel Buren (*1938) bis zu Gabriele Evertz (*1945) oder Heimo Zobernig (*1958) reicht.

Anselm Reyle verweist auf diese Historie, baut auf ihr auf, spitzt zu und stellt zugleich einen analytischen Abstand zu diesem Kontext her. Malerei setzt er dabei auch als Forschungstool ein: Warum empfinden wir bestimmte Farb- und Materialkombinationen als harmonisch, andere wiederum als drastisch? Warum übt eine Farb-Material-Kombination einen Reiz aus? Inwieweit sind diese Urteile kulturell geprägt? Wie lassen sich Prägungen revidieren?

Zu Anselm Reyles weiteren Fundstücken gehören neonleuchtende Wagenräder, die als Readymades aus einer psychedelischen Landhausstil-Dekoration zu stammen und mit ihrer Farbigkeit ihre Dekontextualisierung zu annonciieren scheinen. Vergrößerte Repliken von afrikanischen Souvenir-Objekten schillern in metallischen Farben. Großformatige Tableaus zitieren provokant und sehr direkt die bei Jung und Alt gleichermaßen beliebte Freizeitbeschäftigung des Malens nach Zahlen. Und nicht umsonst ist Reyle neben den glitzernden Oberflächen und Fassaden auch an den technisch erzeugten Materialien, die in unserer Gesellschaft zirkulieren, interessiert. An verwahrlosten, vergessenen Orten findet er das dem Verfall Anheimgegebene und von der Tradition Vernachlässigte. Ebenso wie die Momente der kunstgeschichtlichen Entwicklungen, an denen die Moderne zu schnell vorbeieilte, sind in ihnen Kohlestücke aufgehoben, die unter dem Druck der Sedimentschichten womöglich längst zu Diamanten geworden sind. Reyle hebt diese Schätze, indem er sie mit einem kostbar schillernden Überzug versieht. Er zeigt so, dass die Geschichte auch anders hätte verlaufen

Why stripe paintings of all things? Carl André wrote about Frank Stella's stripe paintings, "Frank Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting."¹ Stella painted stripes because his paintings were not supposed to communicate any other message, nor were they meant to have any figurative references – more concentration on pure painting is impossible. Anselm Reyle, on the other hand, is not just interested in painting, his artistic practice is based on found objects, and he is interested in the attraction that these found objects have for him, i.e., "whether it is foil that I found in the shop window, or found objects from recent art history, like, for example, stripe paintings."² He uses foils because they interest him as an existing material, and he also produces stripe paintings because he found a big genre history of stripe paintings, a tradition roughly from Barnett Newman (1905–1970) via Kenneth Noland (1924–2010), Bridget Riley (born in 1931), Gerhard Richter (born in 1932), Frank Stella (born in 1936), Daniel Buren (born in 1938) to Gabriele Evertz (born in 1945) or Heimo Zobernig (born in 1958), which he finds very attractive indeed.

Anselm Reyle alludes to this history, builds on it, brings things to a head or escalates them, and at the same time he creates an analytical distance to this context. He uses painting here also as a research tool to examine why we experience certain combinations of colours and materials as harmonious, while others are considered drastic. Why is a colour-material combination attractive? How far are these judgements culturally informed? And how can cultural influences be reversed?

Additional found objects of Anselm Reyle's are neon-bright cart wheels, that as ready-mades seem to originate from a psychedelic country-style decoration, and with their bright colours seem to announce their decontextualisation. Enlarged replicas of African souvenir objects shimmer in metallic colours. Large tableaus quite provocatively and quite directly quote the pastime, popular with young and old people alike, of painting by numbers. And not accidentally, Reyle is interested not just in glittering surfaces and facades, but also in the technically produced materials that circulate in our society. In desolate, forgotten places, he finds what has been left to decay, neglected by tradition. Just like moments of art historical developments which modernism passed by too quickly, they contain pieces of coal that under the pressure of layers of sediment may have turned into diamonds. Reyle brings these treasures to light by giving them a precious, shimmering coating. In this way he demonstrates that history might have taken

können. Genau wie seine Assemblagen aus Schrottteilen sind seine Streifenbilder, seine Folienbilder oder auch seine sogenannten Otto-Freundlich-Bilder eine Hommage an die Reste und Ruinen der Zivilisation – Fragmente, die er noch nicht einmal wie romantische Sentimentalbauten neu errichten muss, sondern findet. Seine Fundstücke sind aufgespürte Fährten, die er weiter zieht und wie Ruinenfundamente nutzt, um auf sie aufzusetzen und sie ins Blickfeld gegenwärtiger Sehgewohnheiten zu bringen.

Dafür begibt sich Reyle direkt in den Hades, in den stinkenden Schlund des Drachens, und stellt sich all jenem, dem gegenüber die Hochkultur und sogar er selbst Ekel hegen: Drastisch sind seine neon-orangefarbenen Grundierungen, Gelb- und Fliedertöne oder in Falten gelegte Silberfolien, die er für seine mit malerischen Mitteln vorgenommene Revision der Streifenbilder ebenso wie der gestischen Malerei verwendet. Auch das humorvolle wie virtuose Spiel mit diesen Materialien und Farben zeigt, dass Reyle sich beim Malerischen oder Bildhauerischen sehr bewusst eine gewisse Distanz zur akademischen Tradition verschafft.

Reyles Interesse an Streifenbildern ist nicht nur ein ironisches wie etwa bei Heimo Zobernig. Und anders als bei den Streifenbildern von Gerhard Richter, die das Ergebnis von computerbasierten vertikalen Teilungen und Spiegelungen anderer Bilder sind und denen das Prinzip des Zufalls zugrunde liegt, sind Reyles Streifenbilder zwar intuitiv, aber bewusst gesetzt. Anders als auch bei den nach dem Zufallsprinzip gesetzten Farbstreifen der konzeptuellen Künstler der 1960er Jahre sollen Reyles Streifenbilder Emotionen auslösen. So sind Reyles Streifen bei genauem Hinsehen auch keine streng gezogenen, akkuraten farbigen Linien wie etwa bei Richter, sondern mit Farbkleckschen, Rissen, Krakelees und Falten versehen. Ihn interessiert die Vielfalt der Varianten, das Spektrum zwischen dunklen, schweren und hellen, luftigen Streifenbildern sowie die durch bestimmte Abfolgen erzeugten Möglichkeiten von Harmonien und Disharmonien.

Reyle überrascht mit dem Ergebnis, dass Streifenbilder selbst mit der Kombination dissonantester Farbtöne eine farbkompositorische Spannung erzeugen können, und ausgerechnet das Experiment mit den aus Sicht der akademischen Tradition abseitigsten – ‚verbotensten‘ – Materialien führt zu ungeahnten Reizen. Der Faszination für diese Reize geht Reyle nach, spitzt sie zu, macht sie offenbar. Er sucht nach dem Punkt der Balance auf einem inkommensurablen, nicht mit diskursiver Logik auszumessenden Grat zwischen Pathos, Rationalität und Leere, der das Urteilsvermögen zwischen Ablehnung und Zustimmung hin und her irren lässt. Ein jenseitiger, ungewohnter Reiz vielleicht, aber doch ein bildnerisches Resultat mit einer

a different course. Just like his assemblages with its pieces of junk, his stripe paintings, his foil paintings, and indeed also his so-called Otto Freundlich paintings are paying homage to the remnants and ruins of civilization, fragments that he doesn't even have to build from scratch like Romantic sentimental ruins – he just finds them. His found objects are discovered trails that he continues and uses like the foundations of ruins, in order to build on them and move them into the horizon of current habits of seeing.

To do this, Reyle goes directly into Hades, into the stinking gorge of the dragon, and faces all that high culture and, indeed, he himself are disgusted by: His neon-orange primings are drastic, shades of yellow or lilac or folded silver foil, which he uses both for his revision of stripe paintings and of gestural painting, executed with painterly means. His humorous and masterful play with these materials and colours shows that Reyle, both in painting and in sculpture, very consciously creates a certain distance to the academic tradition.

Reyle's interest in stripe paintings is not just ironic, as is the case, say, with Heimo Zobernig. And unlike the stripe paintings by Gerhard Richter, which are the result of computer-based vertical divisions and reflections of other images, based on the principle of chance, Reyle's stripe paintings are set intuitively, but yet very consciously. Also unlike the colour stripes arranged by the conceptual artists of the 1960s according to the principle of chance, Reyle's stripe paintings are intended to have an emotional impact. On closer inspection, we realize that Reyle's lines are not accurate colour lines as is the case with Richter; rather, they contain dabs of paint, cracks, craquelée, and wrinkles. He is interested in the diversity of the variants, the spectrum between dark, heavy and light, airy stripe paintings, as well as in the possibilities of harmonies and disharmonies produced by certain sequences.

Reyle surprises us by showing that stripe paintings with the combination of the most dissonant colours can produce a colour-compositional tension, and that experiments with (from the perspective of the academic tradition) "taboo" – the most forbidden – materials have unexpected appeal. Reyle explores the fascination for this appeal, he escalates it and makes it obvious. He is looking for the point of balance, on a line between pathos, rationality, and a void which, since it cannot be measured with discursive logic, causes our ability to judge to oscillate between rejection and approval. An otherworldly, unusual appeal perhaps, but an artistic result with its own logic. To detect these traces that are just slightly off the well-trodden paths of what is normatively valid,

eigenen Logik. Um diese Spuren aufzuspüren, die knapp neben den eingefahrenen Gleisen des normativ Gültigen liegen, kombiniert Reyle manchmal monatelange Versuche mit fast somnambulen spontanen Eingriffen.

Tatsächlich begann Reyles Interesse an Streifenbildern mit seinem eigenen Anliegen, vor dem Hintergrund der kunstgeschichtlichen Vorgänger noch drastischere Farb- und Materialzusammenstellungen, noch abwegigere Kombinationen zu finden. Die Arbeit rief unerwartet das Interesse an einer zunehmenden Verfeinerung und Genauigkeit in der Setzung der Dissonanzen wach. Auf die Inszenierung der Farbauftritte folgte der Einbezug von Materialien aus dem urbanen Raum wie Folien und Spiegel sowie das Experimentieren mit haptischen Materialien und diversen Bilderrahmen, bis die Serie in dieser Form 2009 ihren Abschluss fand. Schließlich experimentierte Reyle bis 2013 noch mit dünneren Streifen, um damit den Werkzyklus der Streifenbilder als solchen endgültig abzuschließen. An die strengen Streifenbilder schlossen sich dann folgerichtig der Otto-Freundlich-Zyklus und später die Malen-nach-Zahlen-Serie an.

Auch in den noch jüngeren Reihen feiert Reyle das Primat des Bildhaften vor dem Texthaltigen und inszeniert betont die Oberflächen seiner Werke. Die Arbeiten überwältigen fast trotzig durch ihre glamouröse Erscheinung, ihre kraftvolle Farbigkeit und ihre kaum zu ignorierende spektakuläre Objektpräsenz. Anselm Reyle folgt dem von Andy Warhol formulierten Erfolgsgeheimnis, den Leuten zu geben, was die Leute wollen. Er liefert Forschungsproben für Versuchsanordnungen, mit denen er verborgene Genealogien und kulturelle Prägungen des Bildhaften nachweist.

Durch seine Betonung von Oberfläche und Effekt scheint Reyle vordergründig ein Künstler zu sein, der nicht wirklich malt. Aber tatsächlich geht – formal wie konkret – alles in Reyles Werk technisch auf die Malerei zurück. Allerdings verbindet er die Malerei mit einer Ausweitung des Readymade-Begriffs auf Formen, Farben, Materialien, Stilrichtungen, malerische Positionen.³ Zudem erarbeitet er einen Großteil seiner Werke gemeinsam mit einem Team. Dennoch besteht er bewusst auf einer malerischen Herangehensweise als einer anachronistischen Widerstandshaltung gegenüber der Fortschritts- und Mediengläubigkeit. Er schleust die Malerei durch die Hintertür ein und befreit sie zugleich von einer narzisstischen Selbstbespiegelung. Die Erschaffung eines auratischen Kunstwerks ist zwar wichtiger Bestandteil von Reyles Werken. Doch legt er den Aura erzeugenden Prozess offen, indem er das Malerische auf die zu den Werken gehörigen Displays erweitert, etwa durch die Präsentation von Dekofolie in einem farbigen Acrylglaskasten. Malerei soll bei Reyle nicht die Einmaligkeit eines Kunstwerks markieren, sondern

Reyle sometimes combines months-long experiments with almost somnambulist, spontaneous interventions.

Actually, Reyle's interest in stripe paintings began with his own concern to find, before the background of his art historical predecessors, even more drastic and bizarre combinations of colours and materials. Quite unexpectedly, this work awakened an interest in an increasing sophistication and precision in creating dissonances. The staging of colours was followed by the integration of materials from urban space, such as foils and mirrors, and by experimenting with haptic materials and various frames until the series in this form ended in 2009. In the end, Reyle experimented until 2013 with thinner stripes, then completed the series for good. The rigorous stripe paintings were followed – in a logical step – by the Otto Freundlich cycle and later the painting-by-numbers series.

In the subsequent series, Reyle celebrates the primacy of the pictorial over the textual, and very consciously stages the surface of his works. Through their glamorous appearance, their powerful colourisation, and their impossible-to-ignore spectacular presence as objects, the works are almost defiantly overwhelming. Anselm Reyle follows the secret to success that Andy Warhol articulated: giving the people what the people want. He delivers research samples for experimental set-ups, through which he proves hidden genealogies and cultural conditionings of the pictorial.

By emphasising surface and effect, superficially Reyle seems to be an artist who doesn't really paint. But in fact, everything – formally as well as concretely – in Reyle's oeuvre, in terms of technique, goes back to painting. He links, however, painting with an expansion of the concept of the readymade to shapes, colours, materials, styles, and painterly positions.³ He also develops a large part of his works together with a team. Yet he insists consciously on a painterly approach as an anachronistic form of resistance against a belief in progress and media. He smuggles in painting through the backdoor, simultaneously liberating it from a narcissistic self-reflection. The creation of an auratic work of art is an important element in Reyle's works, but he reveals the process of creating an aura by expanding the painterly to the displays that are part of the works, for example, by presenting decorative foil in a coloured acrylic box. For Reyle, painting does not mark the uniqueness of a work of art, but rather should reveal hidden image references and art historical traces, which he tracks like an archaeologist with painterly means, as an empathetic observer, either emphatically adapting it mimetically, or coolly and ironically distancing himself.

verschüttete bild- und kunstgeschichtliche Spuren aufscheinen lassen, denen er wie ein Archäologe mit male- rischen Mitteln als einführender Beobachter nachspürt – sich mit Emphase mimetisch anschmiegend oder kühl ironisch distanzierend.

Die industriell hergestellten wirkenden und an Minimal-Werke erinnernden Oberflächen dienen Reyle dazu, näher an die Industrialisierungsinsignien der Moderne heranzuzoomen und dort das hervorzuheben, was nur haarscharf neben dem legitimen kunsthistorischen Strang moderner, womöglich minimalistischer Kunst liegt. Durch seine Arbeit fördert er nicht nur lange ungesehene Male- rei-Positionen zutage wie die Farbfeldmalerei von Otto Freundlich oder die informelle Malerei von Karl Otto Goetz. Reyle legt auch das Ungesehene im viel zu viel Gesehenen und zum Klischee Gewordenen frei wie die Op-Art eines Victor Vasarely, die in der Minimal Art verwendeten Auto- lacke oder eben die unendlich scheinende und entspre- chend abgegriffene Historie der Streifenbilder.

Mit seiner erweiterten Readymade-Praxis verweist Reyle darauf, dass die ästhetischen Konventionen der westlichen Moderne seit dem 18. Jahrhundert den Kult des schöpferisch-autonomen Genies und die Verehrung des Originals mit sich brachten. Demgegenüber kennt etwa das chinesische Denken weder den Ursprung noch die Identität eines einmaligen Ereignisses noch ein Entweder-Oder (und folglich auch keine Ruinen), sondern tendiert eher zu einem Sowohl-als-Auch, Hybriden und Transformationen.⁴ Im chinesischen Kontext ist es durchaus üblich, dass ein Original durch eine vom Zeitgeist für besser erachtete Kopie ersetzt wird; Kopisten legen es darauf geradezu an. So zielen Shanzhai-Produkte auf transformierende Differenz statt auf Identität und setzen damit dekonstruktive Energien frei. Vor diesem Hintergrund lässt das Farbtropfen-Logo, mit dem Anselm Reyle viele seiner Bil- der versieht, an einen ironischen Kommentar zum roman- tischen Ideal vom Künstlergenie und darüber hinaus an die chinesischen Siegelabdrücke auf alten Gemälden denken: Diese historischen Siegel dienen nicht der Authentifizierung und damit der Unantastbarkeit der Bilder, sondern „stammen vielmehr von Kennern und Sammlern, die sich auch mit ihren Kommentaren in das Bild einschreiben“⁵. Traditionell sind in China Gemälde als interaktive, kom- munikative Praxis angelegt, durch die sich das Bild immer weiterentwickelt. Reyles Siegel lädt zwar nicht jeden zum Eingriff ein, deutet aber mit einem ironischen Wink den kommunikativen Raum an, in den er einbezogen ist und den er beispielsweise mit dem Künstler Franz West für ein Kooperationsprojekt teilte.⁶ Kunst wird hier zu einem geselligen, gemeinsamen Akt und bricht mit dem Klischee des autistischen Maler-Genies. Auch formal scheint Reyle

Reyle uses the industrially produced surfaces, reminis- cent of minimal works, to zoom in more closely on mod- ernism's insignia of industrialisation and to emphasise that which is just beside the legitimate art historical strand of modern, possibly minimalist art. Through his works, Reyle does not just bring long unseen positions in painting to the surface, like the colour field paintings by Otto Freundlich or the *informel* paintings by Karl Otto Goetz. Reyle also uncovers the unseen in what has been seen too much, and has become a cliché, like the op art of someone like Victor Vasarely, the car varnishes used in minimal art, or indeed the seemingly endless and correspondingly hackneyed history of stripe paintings.

With his expanded readymade practice, Reyle points to the fact that the aesthetic conventions of western modernity since the 18th century brought with them the cult of the creative autonomous genius and an adulation of the original. Quite in contrast, Chinese thinking does not consider the origin or the identity of a unique event, nor does it work with an either/or opposi- tion (and hence doesn't really know ruins), but instead tends towards a both-this-and-that, towards the hybrid, and favours transformations.⁴ In a Chinese context, it is quite usual that an original might be replaced by a copy that is considered better by the zeitgeist; this is indeed what copiers aim for. Shanzhai products thus aim for a transformative difference instead of identity, and thus release deconstructive energies. Before this back- ground, the paint drip logo which Anselm Reyle adds to many of his paintings, might be read as an ironic com- mentary on the Romantic ideal of the artist as a genius, and furthermore as the Chinese seals on old paintings – these historic seals do not serve to authenticate and sanctify the pictures, but rather “originate from experts and collectors who also inscribe themselves into the work with their own commentaries”.⁵ Traditionally in China, paintings are designed as an interactive, com- municative practice through which the work evolves continually. Although Reyle's seal does not invite everybody to make an intervention, in a tongue-in- cheek manner, it alludes to the communicative space into which he is integrated and which he shared, for example, with the artist Franz West for a collaborative project.⁶ Art here becomes a social, shared act, and breaks with the cliché of the autistic painter genius. Formally too, Reyle seems to want to underline this by setting his paintings up to be flat, without a perspective, and thus – and in this once again similar to traditional Chinese painting – without a fixed point of view. Spatial effects are achieved instead through surface, texture, and colour combinations.

dies unterstreichen zu wollen, wenn er seine Bilder flächig, aperspektivisch, asubjektiv und damit – wiederum der traditionellen chinesischen Malerei ähnlich – blicklos anlegt. Raumwirkungen erzielt er stattdessen durch Oberflächenwirkungen, Texturen und Farbkombinationen.

Reyle legt die auf den Malerfürsten verweisende Geste genauso offen wie die Macht des Kontextes White Cube, die Wirkung des Displays und den surrealen Akt, durch den ein Alltagsgegenstand zu Kunst erklärt wird. Ausgestattet mit diesen dekonstruktivistischen Tools, trägt er Teile unserer Kultur über sein malerisches Verfahren wieder ins Museum zurück, um sie zu überprüfen und die ihnen innewohnenden ästhetischen Genealogien aufzudecken.

Trotz allem ist Anselm Reyle ein Maler. Nur über das Malen kann er seinen spezifischen Fragestellungen nachgehen. Er betreibt wie John Constable Malerei als Praxistheorie: „Die Malerei ist eine Wissenschaft, eine Erforschung von Naturgesetzen und sollte als eine solche betrieben werden. Warum also kann man nicht auch die Landschaftsmalerei als einen Zweig der Naturphilosophie ansehen und die einzelnen Bilder als Experimente?“⁷ Seine Experimente sind jedoch keine Experimente einer Wissenschaft, die nach Gesetzen sucht, sondern einer interpretierenden Wissenschaft, die Bedeutungen und Entwicklungen von gesellschaftlichen Ausdrucksformen erforscht. Die Experimente erfolgen auch nicht als am Paradigma der illusionistischen Malerei orientierte Bildkunst und noch nicht einmal zwangsläufig im Rahmen all jener Paradigmen, mithilfe derer malerische Praktiken im Allgemeinen traditionell untersucht wurden und werden.⁸ Vielmehr erfolgen diese Experimente als Malerei, aber auch als „Painting beside itself“⁹ in einem erweiterten Verständnis von Malerei und vor dem Hintergrund unterschiedlichster Weisen der Welterschließung.

Die Transformation von Sichtweisen und Wertschätzungen in Anselm Reyles Streifenbildern vollzieht sich nicht kraft einer von außen in das Kunstwerk eingespeisten Haltung. Sie erfolgt vielmehr experimentell „über die Erforschung des Wechselspiels von Darstellung und Darstellungsweise“¹⁰ und einer „Verschiebung von Bedeutung“¹¹. Die Revisionen und Verarbeitungen des Kunstbegriffs, der Geschichte und künstlerischer Vorgängerpositionen gehören bei Anselm Reyle zu einer künstlerischen Praxis, bei der Fortschritt nicht geradlinig auf einen Endpunkt hin gedacht ist, sondern auf permanenter Transformation beruht – mit einer Ästhetik der Drastik, die der Zeitgenossenschaft verpflichtet ist und zugleich auf Zeitlosigkeit zielt.

Reyle reveals the gesture alluding to the prince of painters, as much as the power of the white cube context, the effect of the display, and the surreal act through which an everyday object is declared a work of art. Equipped with these deconstructionist tools, he returns parts of our culture back to the museums in order to test them and uncover their inherent aesthetic genealogies.

In spite of all of this, Anselm Reyle is a painter. Only through painting can he pursue certain issues. He practices painting like John Constable, as practice theory: “Painting is a science, and should be pursued as an enquiry into the laws of nature. Why then may not landscape painting be considered as a branch of natural philosophy, of which pictures are but the experiments?”⁷ However, his experiments are not experiments of a science looking for laws, but rather, of an interpretative scholarship that examines the meanings and developments of social forms of expression. The experiments are not a visual art oriented on the paradigm of illusionistic painting, and not even necessarily within the framework of all those paradigms that have in general traditionally been used to examine painterly practices.⁸ Rather, these experiments take place as painting, but also as “painting beside itself”⁹ in an expanded understanding of painting, and before the background of very different ways of accessing and understanding the world.

The transformation of perspectives and estimations in Anselm Reyle's stripe paintings takes place not by virtue of a stance injected into the work externally. Rather, it takes place experimentally, through “an exploration of the interplay or representation and representation method”¹⁰ and a “shift in meaning”.¹¹ The revisions and processing of the concept of art, of history, and previous artistic positions, are for Anselm Reyle part of an artistic practice, where progress is not thought of as a linear development towards an endpoint, but instead is based on permanent transformation – with an aesthetic of drasticness that is committed to contemporaneity and at the same time aims for timelessness.

- 1 Carl André, „Zu den ‚Streifenbildern‘ von Frank Stella“ (1959), in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 194.
- 2 Anselm Reyle, zit. n.: Dirk Luckow (Hg.), *Anselm Reyle – Mystic Silver*, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Berlin 2012, S. 40.
- 3 Reyles mimetisches Verfahren entspricht nicht der Appropriation Art, sondern eher dem Mashup-Prinzip und seinem erweiterten Readymade-Begriff der Zuspitzung: Er adoptiert gleichzeitig gegenläufige Genres wie Minimal, Informel, Op-Art oder Hardedge genauso wie Malen-nach-Zahlen-Bildsysteme oder Landhausstil-Dekors als formal zugespitzte Readymades. Er gibt ihre formale Sprache durch Eins-zu-eins-Übernahmen, Vergrößerungen oder Zitate mittels Materialien und Farben effektiv wieder, die er als aus der Warenwelt stammend ebenfalls wie Readymades auffasst. Mit dieser Wiedergabe befreit er seine Fundstücke von historischen Datierungen und kulturellen Vorurteilen, um sie für eine Weiterentwicklung zu öffnen.
- 4 Vgl. Byung-Chul Han, *Shanzhai 山寨. Dekonstruktion auf Chinesisch*, Berlin 2011.
- 5 Ebd., S. 44.
- 6 Ausstellungen der in Langzeitkollaboration entstandenen Werke waren u. a.: Anselm Reyle, *Anselm Reyle Feat. Franz West*, Almine Rech Gallery, Paris, 9. September bis 15. Oktober 2011; Anselm Reyle/Franz West, *Stolen Fantasy*, Schinkel Pavillon, Berlin, 24. März bis 22. April 2012.
- 7 John Constable in seiner vierten Vorlesung in der Royal Institution (1836), zit. n. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, übers. v. Lisbeth Gombrich, Berlin 2010, S. 29.
- 8 Vgl. André Rottmann, „Einführende Überlegungen zur Beharrlichkeit der zeitgenössischen Malerei“ (Vorwort), in: Isabelle Graw, Peter Geimer, *Über Malerei*, Berlin 2012, S. 7: „Farbe und Kontur, Transparenz und Opazität, Geste und Faktur, Illusionismus und Flachheit, Schein und Objektivität, Chroma und Kontrast, Zufall und Komposition, Markierung und Monochromie, zur Schau gestellte Virtuosität und anonyme Ausführung, Figuration und Abstraktion.“
- 9 David Joselit, „Painting Beside Itself“, in: *October 130*, (Herbst) 2009, S. 134.
- 10 Katharina Bahlmann, „Das künstlerische Experiment zwischen Fortschritt und Wiederholung“, in: Ludger Schwarte (Hg.), *Bild-Performance*, Paderborn 2011, S. 11.
- 11 Ebd., S. 13.
- 1 Carl André, „Preface to Stripe Painting (Frank Stella)“, in *Sixteen Americans*, ed. by D. C. Miller, The Museum of Modern Art, New York 1959, p. 76.
- 2 Anselm Reyle, quoted after: Dirk Luckow (ed.), *Anselm Reyle – Mystic Silver*, exh. cat. Deichtorhallen Hamburg, Berlin 2012, p. 40.
- 3 Reyle’s mimetic method does not correspond to appropriation art, but is more akin to the mash-up principle and its extended notion of escalating the readymade. He simultaneously adopts opposed genres like minimal, informel, op art, or hard-edge, just as painting-by-numbers pictorial systems or country-style decors as formally escalated readymades. He effectively renders their formal vocabulary through one-to-one adoptions, enlargements, or quotations by way of materials or colours, which he also regards as commercial readymades. With these renderings, he liberates his found objects from historical datings and cultural prejudices, so as to open them up for further development.
- 4 Cf. Byung-Chul Han, *Shanzhai 山寨. Dekonstruktion auf Chinesisch*, Berlin 2011.
- 5 Ibid., p. 44.
- 6 Exhibitions of the works resulting from long-term collaborations included: Anselm Reyle, *Anselm Reyle Feat. Franz West*, Almine Rech Gallery, Paris, 9 September to 15 October 2011; Anselm Reyle/Franz West, *Stolen Fantasy*, Schinkel Pavillon, Berlin, 24 March to 22 April 2012.
- 7 John Constable in his fourth lecture at the Royal Institution (1836), quoted from E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton 1961, p. 31.
- 8 Cf. André Rottmann, „Einführende Überlegungen zur Beharrlichkeit der zeitgenössischen Malerei“, in Isabelle Graw, Peter Geimer, *Über Malerei*, Berlin 2012, p. 7: „Colour and contours, transparency and opacity, gesture and composition, illusionism and flatness, appearance and existence as object, chroma and contrast, chance and composition, marking and monochrome, displayed virtuosity or anonymous execution, figuration or abstraction.“
- 9 David Joselit, „Painting Beside Itself“, in *October 130*, 2009, p. 134.
- 10 Katharina Bahlmann, „Das künstlerische Experiment zwischen Fortschritt und Wiederholung“, in Ludger Schwarte (ed.), *Bild-Performance*, Paderborn 2011, p. 11.
- 11 Ibid., p. 13.