

Susanne Kühn

von Hans-Joachim Müller

KRITISCHES LEXIKON
DER GEGENWARTSKUNST



»» Es ist mir ein unbedingtes Bedürfnis, in meinen Bildern eine neue Welt zu erschaffen. Meine Arbeit ist der Ort, an dem ich diese Themen bespreche und reflektiere, der Ort, an dem ich versuche, den Sinn der Dinge zu erfassen, die ich im wirklichen Leben vielleicht nicht begreife.«

Susanne Kühn im Gespräch mit Cydney Payton

Kunstzeit

Hans-Joachim Müller

Es kann etwas nicht stimmen mit der Welt, wenn Betontrümmer im Wald liegen und vom gewachsenen Fels nicht zu unterscheiden sind, wenn die kahlen Äste mit ihren Spitzen in den Himmel stechen, wenn der Forst aussieht, als gäbe es keinen Förster, und die Bäume Schuppen tragen wie die Echsen im Jurassic Park. Dabei macht Melanie einen durchaus heiteren Eindruck, turnt schwindelfrei auf dem umgestürzten Stamm, unter ihr strudelt der Fluss, hinter ihr weisselt das Matterhorn, vor ihr bleiben die Blätter in der Bergluft stehen¹.

Touristische Landschaften sind es nicht, die Landschaften auf den Bildern der Susanne Kühn. Und den Szenen, die in diesen Landschaften spielen, fehlt der zertifizierte Wohlfühlfaktor. Alles erscheint vertraut und fremd zugleich. Und wenn Vertrautheit und Fremdheit nicht ohnehin nur zwei Worte für dieselbe Sache sind, dann ist von der Sache Vertrautheit und der Sache Fremdheit nur soviel zu berichten, dass es sie nie anders als im prekären Gleichgewicht gibt. Was soll man auch davon halten, wenn man sich an nichts mehr halten kann, wenn *Melanie im Gasthof*² am Fenster oder auf der Terrasse steht und in den schieren Aufstand der Dinge schaut? Beschreib' das einer mal, wie es da draussen zugeht. Schwere Teile fliegen durch den Tag, oder ist es Nacht? Mauerstücke, Bodenplatten, wanddicke Paneele wie ein Schwarm Meteoriten inmitten wankender und gefallener Bäume. So muss es gewesen sein, damals, als die Engel in den luziferischen Abgrund polterten. Andererseits, denkt Melanie, haben die einstürzenden Dimensionen auch etwas Schwebelichtes, als sei für einen Bildaugenblick alle Schwerkraft abgeschaltet. Und wenn ein Botaniker mit im Gasthof sässe, er wüsste keine Art zu bestimmen und rätselte wie wir über die weich- und hartholzigen Gewächse.

Endzeit? Besser Auszeit. Noch besser Kunstzeit. Es hiesse nur, die Verführungen dieser Bilder abwehren zu wollen, wenn man sie allzu schnell ins Metaphorische drängte. Dass es mit der Ordnung der Dinge nicht so ordentlich bestellt sein kann, ist das eine. Das andere aber doch, dass daraus noch lange nicht folgt, die fatale Ordnung der Dinge als Unordnung entlarven zu müssen und sich noch einmal zum grossen Pathos der Kritik aufzuschwingen. Susanne Kühn malt keine Weltbilder, keine Prospekte der gefährdeten Zivilisation, weder Anklageschriften noch Nachrichten aus Utopia, weder Unstim-

migkeitsbefunde noch Stimmigkeitsempfehlungen. Es ist die Sinnlichkeit der Neuerfindung, die dieses junge, sich ungemein intensiv ausbreitende Werk motiviert, die Selbstentdeckung der Phantasie, die keine euklidischen Räume kennt, keine Gesetze der Physik. Am besten hält man sich an Melanie, die guter Dinge die Dinge leicht nimmt. Leicht, unzuverlässig, wie die Dinge nun einmal sind. Die den Spektakeln um sie herum mit offensichtlichem Interesse zusieht, ohne sich gleich einmischen und die Zeichen am Himmel deuten und die Muster auf ihrem Kleid verstehen zu müssen. »Meine Arbeit ist der Ort“, sagt Susanne Kühn, (...) an dem ich versuche, den Sinn der Dinge zu erfassen, die ich im wirklichen Leben vielleicht nicht begreife«³.

Welterschaffung

Malerei ist Welterschaffung. Die Malerin Susanne Kühn hat nie etwas anderes getan, als Welten zu erschaffen, eigene Welten zu bauen. Welten in Leichtbauweise, auf dass sie sich von Bild zu Bild umbauen liessen, und die Bilder so wenig Bilder von der Welt würden, wie sie an den angebotenen Bildwelten Mass nehmen wollten. Der Abstand, den das Werk von Anfang an markiert, ist umso bemerkenswerter, als Susanne Kühn in der ehemaligen DDR aufgewachsen ist und über die Wendejahre hinaus an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig studiert hat. Während ihre Kommilitonen aus der erlernten Technik des sich Versteckens in unauflösbaren Chiffren ein Erfolgslabel gemacht haben, hat Susanne Kühn nie zur »Leipziger Schule« gehört. Und daran sind nicht nur Liebe und Leben schuld, die die junge Malerin für sieben Jahre nach New York und Boston entführt haben. Gerade der Werkbeginn in den USA zeigt, wie wenig der Leipziger Surrealismus-Verschnitt mit seiner Engführung von Spiessigkeit und Bodenlosigkeit die Künstlerin noch anging. So als gälte es erst einmal die bildsprachlichen Vorgaben zu löschen, entwickelte die Malerin figurenlose Landschaftskonzepte, die mit ihren Allusionen auf den japanischen Farbholzschnitt vollends Leipzig-unverdächtig, zugleich aber auch eigentümlich Amerika-fern anmuten. Dort, an der dekorativen Künstlichkeit der Hokusai-Welle entzündete sich Susanne Kühns Malerei, nicht an den Suggestionen der amerikanischen Kultur, der amerikanischen Urbanität oder amerikanischen Landschaft.

So kennzeichnet schon die Bilder aus der Zeit vor der Rückkehr nach Deutschland im Jahr 2002 ein signifikanter Eigensinn, eine Inwendigkeit, die nur Richtung und nicht Haltung meint. Das romantische Etikett, das gerade dem amerikanischen Werkabschnitt anhaftet, war wohl immer ein Fehlgriff gewesen. Romantisch wäre die heroische Geistesgegenwart im Sehnen, Scheitern und Trauern. Romantisch wäre das Bewusstsein für die Unangemessenheit in den Weltverhältnissen. Aber Welt kommt in diesem Werk nicht eigentlich vor. Jedenfalls nicht als Erfahrungsgegenstand, von dem der Erfahrungsbericht Zeugnis ablegen würde. Welt ist immer schon vermittelt, in Bildern aufbewahrt. Und was real scheint, ist die Realität der Bilder, der gesehenen,

geträumten, gefundenen, erinnerten, unvergesslichen. Malerei ist für Susanne Kühn nie etwas anderes gewesen als Umgang mit der changierenden, flüchtigen

Realität der Bilder. Und das Welterschaffungsprogramm, das die Malerin begonnen hat, zielt nicht auf Abbild oder Sinnbild, interessiert sich allein dafür, wie die importierten Bildlinge miteinander spielen, wie sie sich vertragen oder nicht vertragen. Alles ist unverkennbar aus der Distanz gesehen und gemalt, in der Weltabgeschlossenheit des Ateliers, wo die Wasserwogen nichts anderes sind als elegant konturierte Farbschwünge, und die Lichtpunkte nichts anderes als weisse Kreise, die durcheinanderstieben, wo die Konsonanzen und Dissonanzen der Pattern die Blicke geradeso bannen wie die bizarre Flora vor kristallinen gestaffelten Felsen, wo das blaugrüne Halbdunkel schon auch Klima, Stimmung, Atmosphäre meint, aber zugleich und vielleicht mehr noch Formversuch, Beleuchtungsexperiment im Labor der Bilder.

Vorsicht also mit den grossen und den kleinen Gefühlen, zu denen sich manch einer angesichts der visionären Landschaften bekennen mag. Das Werk wäre völlig verkannt, wenn man es aus dem Triumph der Empfindungstüchtigkeit erklären wollte, zu dem Susanne Kühns Generation in der Heimat angetreten ist. So unabhängig sich die Malerin von der Modemarke Leipzig positioniert hat, so entschieden hat sie ihr Werk auch von den Magien freigehalten, die das ostdeutsche »Bilderwunder« begleiten. Das gilt erst recht für die Arbeiten, mit denen Susanne Kühn in Deutschland gleichsam neu begonnen hat.

Der vermeintliche Bruch ist eher kunstbetrieblicher Art. In den USA hatte die Malerin Markt und Öffentlichkeit, in Deutschland kannte sie kaum einer. Es war ein Wiederbeginn am Nullpunkt. Was aber nicht heisst, dass die entwickelten Parameter ihre Gültigkeit verloren hätten. Auch unter den veränderten Arbeitsbedingungen ist die Malerei Suche nach den Schnitten und Schnittmengen der einströmenden Bilder geblieben. Das Freiburger Atelier hat unverhängte Fenster und verführt zu langen Blicken nach draussen. Und es ist auch nicht so, dass den Bildern, die im letzten halben Jahrzehnt entstanden sind, ihre Schwarzwald- und Alpennähe nicht anzusehen wären. Die Wegzeichen, die



Malerei ist für Susanne Kühn Arbeit mit den Schnitten und Schnittmengen der einströmenden Bilder. «

Melanie im Gasthof am arg strapazierten Baumstamm entdeckt, stammen unverkennbar aus dem Vorrat der europäischen Wanderbewegung. Und dass die Berge nun andere Namen bekommen haben und gelegentlich »Matterhorn« heissen, hat schon auch mit den veränderten Lebenskoordinaten zu tun. Aber noch immer geht dem Bild-Matterhorn ein Postkarten-Matterhorn voraus. Und so wie die Hokusai-Welle einmal durch die Phantasietäler Neuenglands spülte, so steht heute Ann im Kimono hinter Tannenzweigen, während die Freundin ihr Geschirrtuch mit den aufgedruckten Comic-Figuren geradewegs vor die hohe Mauer des spärlich bepflanzten Paradiesgärtleins hält⁴. Und beide stehen, wie sie stehen, und halten, was sie halten, nach Art der absurden Überblendungen, die den Bewusstseinsstrom durchzucken. Immer schon war die Absurdität schön gross auf Susanne Kühns Bildern. Fast scheint es so, als sei sie noch ein Stück schöner und grösser geworden. Nie ist es dieser Malerei darum zu tun gewesen, die Widersprüche zu lösen, sie miteinander zu versöhnen. Immer geht es darum, die Widersprüche auszuhalten und im Bild ein wenig vom Protokoll zu zeigen, das Denken und Fühlen, Traum und Wissen, Gedächtnis und Vision von den sich überstürzenden und durcheinander stürzenden Dingen der Erfahrung aufzeichnen.

Weltbühne

Worin sich die Bilder der letzten Jahre von ihren amerikanischen Vorgängern vor allem unterscheiden, ist ihre Belebung mit Figuren. Tatsächlich gibt es jetzt in der Regel eine Melanie, ein Katja, eine Ann, eine Hannah, die irgendeine Rolle in den Bildstücken übernommen haben. Dass es die Hauptrollen seien, wäre nicht zutreffend beschrieben. Auch möchten wir vorschlagen, von Melanie, Katja, Ann und Hannah aus nicht gleich auf einen Genrewechsel zu schliessen. Figurenmalerei ist das jetzt so wenig, wie es vorher Landschaftsmalerei gewesen ist. Wohl darf einem auffallen, dass es allemal Frauen sind, die ihren Auftritt im Bild haben. Und auffallen darf auch,

»» Von einer Blickposition wird man an die andere geführt, von einer Blickposition an die andere entlassen. «

dass sie meist allein auftreten, dass es nie so etwas wie Kommunikation oder Interaktion gibt⁵. Aber noch immer ist es so, dass die Bildfunktion der Figuren weniger inhaltlich als formal bestimmt scheint. Und selbst bei den verschiedenen Fassungen der Melancholie – *Katja Melancholie*, 2007 (Abb. 14), *Melanie Melancholie*, 2007 (Abb. 15) – lässt sich über der offensichtlichen Anspielung auf die kunstgeschichtliche Tradition des Themas doch nicht übersehen, wie die sitzenden Körper an ihrem Bildplatz mit der vertikalen Anlage des Formengerüsts ringsum korrespondieren.

Auch in der aktuellen Werkphase besetzen die Figuren nicht eigentlich Lebensorte, repräsentieren kein Zuhause. Der Raum, den ihnen die Malerin einräumt, lässt ihnen keine Bewegungsfreiheit. Es ist eine exakt bemessene Stelle auf der Bühne, an der alle Bewegung eingefroren, alle Handlung erstarrt scheint, ein fixierter Bereich im Kulissengespinnst aus Bildzitat und Bilderfindungen. Dass sie dort hineingewachsen wären, liesse sich schwerlich behaupten. Es ist, wenn man versucht, Auftritt und Status zu klären, als ob die Figuren berufen, engagiert wären, aufgeboten zur Stell- und Stichwortprobe. Und man sieht ihnen dabei an, wie wenig geborgen sie an ihrem Bildplatz sind. Die Melancholie-Darstellerin Katja (Abb. 14) sitzt nicht wirklich auf dem Sofa. Sie kommt einem vor wie ein freigestelltes Objekt, das

ein Mausklick dorthin beordert hat und das der nächste Mausklick auch wieder löschen könnte. Anders freilich als das Software-Programm, das alle algorithmische Raffinesse darauf verwendet, die Spuren der Arbeitsschritte zu verwischen und mit weichgepixelten Kanten den Eindruck virtueller Harmonie zu erwecken, bleibt Katjas Silhouette hart ausgeschnitten, und die Figur drückt nicht mit ihrem ganzen Körpergewicht auf das Polster, sie haftet an ihm – ohne Spuren des Haftens. Man muss auf solche Details sehr genau achten. Denn es sind programmatische Details – zumal bei einer Malerin, die an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig studiert hat, sozialisiert im stolzen Bewusstsein eines Malenkönnens, wie es im Westen nach dem Durchzug sämtlicher Avantgarden längst verloren schien. Man darf also unterstellen, dass Katjas unsitziges Sitzen nicht male-rischer Grosszügigkeit geschuldet ist, dass es ganz bewusst den Blick irritieren will.

Und irritieren muss ja auch, wie der vermeintliche Raum, der sich aus dem Zusammenspiel von Figur und Umgebung ergibt, geradezu sogartig kollabiert, wenn man sich nur ein wenig in die Bildanlagen vertieft. Es ist dann, als blickte man in ein Prisma, in dem die spektrale Zerlegung des Lichts plötzlich nicht mehr nach den Gesetzen der Optik geschieht. Arglos nimmt sich allenfalls die Einladung der Bilder aus. Und »stimmen« tut immer nur ihr erster Eindruck. Schon beim zweiten entdeckt man lauter Bilder im Bild, tektonisch verschachtelt, unendlich gebrochen, entdeckt hinter jedem Raumsegment ein anderes Raumsegment, hinter jedem Bildzeichen den Abgrund der schieren Zeichenlosigkeit. Und wie die Bilder unendlich viele Zugänge zu besitzen scheinen, aber keinen, von dem aus ein verlässlicher Ausgang erreichbar wäre, so wird auch der eine Blickpunkt verweigert, von dem aus sich die Szenen gänzlich auffalten würden. Von einer Blickposition wird man an die andere geführt, von einer Blickposition an die andere entlassen. Und so etwas wie Ganzheit, Durchsichtigkeit stellt sich kaum einmal ein. Was nicht hingehört, ist da. Was man erwarten könnte, fehlt. Was klein sein müsste, tut gerne gross. Was fallen müsste, fällt aber nicht. Nur noch an einer Holzfasern hängt der abgebrochene hohle Baumstamm und ragt doch waagrecht in

den Wald, dass man Angst bekommen möchte für die Bergsteigerin, die sich unter ihm die Schuhe bindet⁶. Es herrscht fatale Balance. Kein Mobile-Frieden. Und die Dinge erscheinen so erhaben über Statik und Gravität, wie sie zugleich über alle metaphysische Vernunft triumphieren.

Beim Bildhauer würde man sagen, er baut seine Figur auf, indem er immer neue Materialportionen hinzugibt und an anderer Stelle wieder wegnimmt. Solches Skulpturieren ist dem prozessualen Malen von Susanne Kühn nicht unähnlich. Tatsächlich behalten ihre Bilder die additive Struktur, überspielen nicht das Hineingesetzte und Hinzugefügte. Das ist auch ein bedeutender Unterschied zu manchen zeitgenössischen Werken, die im surrealen Zuschnitt der Dinge doch auf die magische Summe zielen. Susanne Kühns Bilder erscheinen da ungleich härter und partout nicht daran interessiert, die Diskontinuitäten und Asynchronien in der bildnerischen Einheit von Räumen, Landschaften und Figuren wieder zu löschen. Es sind opake Schichten aus Fundsachen und Erfindungs-sachen, Zitaten und Entwürfen, Vorlagen und Einlagen, Kopfstücken und Sehstücken, Mustern und Ideen, aus Aufbauen und Abbauen, aus Probieren und Verwerfen.

Man muss das einmal beobachtet haben, wie die Malerin arbeitet. Nicht selten an mehreren Bildern gleichzeitig. Sie versammelt die an der Wand lehrenden Leinwände gleichsam um sich, betritt malend den einen Bildraum und verlässt ihn wieder, betritt einen anderen Bildraum und zieht sich aus ihm zurück, hält sich malend mal da, mal dort eine Weile auf. Lässt sich von den Einfällen dirigieren und von den Vorsätzen steuern, weiss schon ganz genau, wie es weitergeht, und hat noch keine Ahnung davon, wohin sie das Malen führen wird. Und immer gehören zur Regie die emotionale und die intellektuelle Bereitschaft, das träumerische Wie-von-selbst und die konzentrierte Arbeit an der Umsetzung des Bauplans, an der Ausgestaltung der Bühnen, an der Verrästelung der Stücke, am Casting der Figuren. Erst ganz zuletzt geraten sie ins Bild. Und es ist immer nur unser konditionierter Blick, der zunächst auf sie fällt und von ihnen aus nach Halt und Verständnis suchen möchte.

Hannah zum Beispiel. Man könnte nicht sagen, dass Hannah weit kommen wird. Sie nimmt zwar in ihren Ringelsocken gleich zwei Treppenstufen auf einmal. Aber noch ein Schritt, und sie hat das Bild⁷ schon wieder verlassen,

und wir sind ganz allein in ihrem Raum, in ihren Räumen, in denen nichts so fest scheint, dass sich nicht im nächsten Augenblick die Wände knarrend verschieben und die paar Möbel und Requisiten im Bühnenhimmel verschwinden könnten. Ein bisschen Bungalow-Stimmung hier, wo Hannah zu Hause ist. Oder, wer weiss, auch nicht zu Hause ist. Andererseits kommt einem manches ziemlich altmeisterlich vor, wie in den offenen Architekturen, in denen die Maler des 15. Jahrhunderts den Verkündigungengel zu Maria geschickt haben. Auch steigt die kleine Hannah, wie Tizian die kleine Maria in den Tempel steigen lässt⁸. Nur dass oben die Hohepriester auf die gebenedeite Magd warten, während Hannah das Abenteuer in den zusammen gestellten Kulissen ganz allein bestehen muss und das Bambusgestell an der Treppe, das wie ein Geländer aussieht, aber kein Geländer ist, lieber gar nicht erst berühren sollte.

Weltherkunft

In der jüngsten Werkphase haben die Alten Meister eine bildgebende Funktion bekommen. War es früher die japanische Kunstgeschichte, sind es heute die Architekturen und Möblierungen der italienischen oder niederländischen Renaissance, die die Malerin beschäftigen⁹. Die Kopien nach Abbildungen von Filippo Lippi, Botticelli, Ghirlandaio, Jan van Eyck oder Rogier van der Weyden kleben an der Atelierwand wie draussen auf der anderen Strassenseite die Winterbäume an der Schwarzwaldkulisse. Was die Malerin fasziniert am steifen Idiom, das ist die wunderbare Möglichkeit, auf die zentralperspektivischen Räume anzuspüren und zugleich allen entstehenden Illusionismus zu unterlaufen. Führen einen die Fluchtlinien doch keineswegs wieder an den alten Ich-Punkt, von dem aus das machtvoll erkennende Subjekt noch einmal die ganze Welt erschliessen würde. Eher stehen die geliehenen Räume, die Raumdeutungen für den Zauber der Geschichten, die einmal in ihnen spielten. Es sind Bauteile aus dem Fundus, marmorierte Säulen, Alkoven, Vorhangzüge, Gesimse, Kassettendecken, Kaminaufbauten, Pfeiler, Pilaster mit Kannelüren, aber keine tragenden, stützenden Teile, Deko-Elemente aus dem Katalog, verfügbare Spolien, die sich mit Baugliedern aus anderen Epochen und Genres montieren lassen. Obschon »montieren« nicht das zutreffende Wort ist. Denn anders als bei der Montage wird auf Susanne

Kühns Bildern nichts fest aneinander gefügt und miteinander verfugt. Das Erzwingungsmoment, das der Konstruktion und der Architektur eignet, fehlt diesen Bühnen vollständig. Man könnte sie in Anlehnung an die kunstgeschichtliche Begrifflichkeit als Capriccios bezeichnen, Mischformen, denen es um die Variablen, nicht um die festen Grössen, um den Test, nicht um den Beweis zu tun ist.

Der Surrealismus will beweisen. Beweisen, was schön ist. »Schön wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch«.

»» Es ist, als ob die Figuren berufen, engagiert wären, aufgeboten zur Stell- und Stichwortprobe.«

tisch«. Lautréamonts klassische Definition¹⁰. Wobei die Meister und Schüler in Lautréamonts Namen meist übersehen haben, dass die vorgebliche Unvermutetheit der Begegnung so unvermutet eben nicht ist, dass solche Begegnungen allemal gestiftet sind, und kein Regenschirm und keine Nähmaschine auf den Seziertisch gerieten, wenn sie die surrealistische Autorität nicht zum Schönheitstreffen bestimmt hätte. Ein Nachhall solcher surrealistischen Anordnung ist auch noch bei den »Leipzigern« zu spüren¹¹, wenn sie im grandiosen Bildauftritt noch immer von der unvermuteten Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch künden, von Bildgeheimnissen mithin, die ihren wahren Grund in der virtuosen Verschränkung der als geheimnisvoll deklarierten Bilddinge haben sollen.

Nicht dass es bei Susanne Kühn die virtuose Verschränkung nicht gäbe. Nur muss die Malerin die Bilddinge nicht erst zu Geheimnissen deklarieren. Es geht seltsam genug zu auf ihren Bildern, enigmatisch und unheimlich. Betontrümmer liegen im Wald und sind vom gewachsenen Fels nicht zu unterscheiden, kahle Äste stechen mit ihren Spitzen in den Himmel, der Forst sieht aus, als gäbe es keinen Förster, und die Bäume tragen Schuppen wie die Echsen im Jurassic Park. Aber den wahren Grund dafür, dass es so ist, die surrealistische Geheimnisstrategie, die sucht man vergebens. Es waltet eine kühle Disparität der Gegenstände, eine Lust auch an der Getrenntheit und Zersplittertheit der Funktionen. Man

könnte eben nicht sagen, wie der Elefantenschaukelstuhl und das Bambusgestell mit dem Fliesenmuster aus der Renaissance und den Hintergründen aus den Musterbüchern der alten Malerei zusammenspielten. Was die Malerin interessiert, ist das Nebeneinander des Heterogenen, sind die Nachbarschaften, die nicht das verwegene Stilempfinden, nicht die Gewalt der surrealistischen Schönheitsdefinition ertrotzt hat. Kimono, Geschirrtuch mit Comicmustern, Wiese in fünferlei Grün, Baumstümpfe und Blockhütte und ein blauer Himmelsteppich mit weisser Fönwolkenzeichnung¹² – das passt. Daraus wird

ein Bild – nicht aus der Tilgung der Oppositionen. So sehr der Malerin dieser utopische Glaube an den Versöhnungsbedarf der Gegensätze mangelt, so wenig ist von ihr auch Klage

über die verlorene Mitte zu erwarten. Nicht zuletzt diese Reserve gegenüber den suggestiven Schmerz- und Ironietönen, die die Leipziger Malerei aus den Echos der untergegangenen Zeit gewinnt, gibt Susanne Kühns Werk seine Eigenwilligkeit und Einzigartigkeit.

Welterzählung

Wovon die Bilder erzählen, ist in Kimono, Geschirrtuch mit Comicmustern, Wiese in fünferlei Grün, Baumstümpfen, Blockhütte und blauem Himmelsteppich mit weisser Fönwolkenzeichnung nicht derart versteckt, dass man es nicht auffinden würde. Sie erzählen von dem, was alles zur Verfügung steht. Von dem, was nebeneinander ist und miteinander einfließt, anarchisch, hierarchie-los. Sie erzählen von der Erfahrung der Simultaneität, wie sie das weltweit gespannte Datennetz abbildet, von den kurzen Wegen zwischen den Klicks, vom Auf- und vom Abblenden der Spots und der Flashes, von den nicht mehr messbaren Abständen der Bilder, von den unendlichen Strängen aus Hyperlinks, vom Aneinanderhängen der Dinge, ohne dass das eine mit dem anderen zu tun hätte. Man darf sich nur nicht so schnell zufrieden geben mit der Stille im Raum, in dem Katja träumt. Und darf dem Glück nicht gleich trauen, das *Baden bei Sonnenaufgang*¹³ verspricht. Und sich nicht täuschen lassen von den fremden Kostümen. Es ist die ungemein zeitgenössische Erfahrung der Reize und Risse, der Blitze und Brüche, der Schnitte und Schatten, von denen Susanne

Kühns Bilder erzählen. Hellwach und halluzinatorisch in einem.

Solche Bilder verlangen nicht nach der Demut des Aufschauens, haben gerade nicht im Sinn, die Empfindungen und Gedanken von ihrer Erdung zu lösen. Das Werk verzichtet auf die malerfürstliche Attitüde, auf die Emphase, mit der sich Malerei immer wieder gross in Szene setzt, als sei die mediale Skepsis der Moderne nichts als ein längst verhallter Ordnungsruf. Man tritt diesen Bildern auf Augenhöhe gegenüber. Wobei die Verweigerung des unterwürfigen Sehens ja nicht bedeutet, dass es nichts zu staunen gäbe. Verzauberung und Verstehen mischen und verstärken sich zum energetischen Motiv dieser Malerei.

Malerei ist bei Susanne Kühn also nicht Herrschaft über das, was nebeneinander ist, nicht Kanalisierung dessen, was miteinander einfließt. Malerei ist Aufmerksamkeit für das, was nebeneinander ist und miteinander einfließt. Malerei in diesem Werk ist beides, Erlebnis- und Erkenntnisformat, Realzustand des Bewusstseins und Phantasiearbeit an der Realität. Darin liegt ihre eigentliche Intelligenz.

Anmerkungen

- 1 Melanie im Gebirge, 2005. Vgl. auch Melanie im Wald (Abb. 15), Steinbruch (Abb. 12), Gipfelwanderung (Abb. 17) oder Morgenröte im Tal (Abb. 10).
- 2 Melanie im Gasthof, 2006
- 3 Cydney Payton Interview mit Susanne Kühn in Susanne Kühn, Ostfildern 2007, S.121
- 4 Ann hinter dem Zaun⁵ Mit der Ausnahme kleiner, kaum sichtbarer Hintergrundfiguren, die in Bildern wie Versuch, Hannah – 1482, Kinderzimmerfenster oder Melanie im Gasthof versteckt sind.
- 5 Mit der Ausnahme kleiner, kaum sichtbarer Hintergrundfiguren, die in Bildern wie Versuch (Abb. 3), Hannah – 1482, Kinderzimmerfenster oder Melanie im Gasthof versteckt sind.
- 6 Gebirge, 2003
- 7 Hannah 1482, 2007
- 8 Tizian La presentazione di Maria al tempio, 1534-38, Venedig Gallerie dell' Accademia
- 9 Zum Beispiel Katja liest ein Buch, 2007 (Abb. 16), Katjas Traum, 2007 (Abb. 13), Stilleben mit Drache, 2007 (Abb. 2) oder Stiller Ort, 2007 (Abb. 1)
- 10 Lautréamont Die Gesänge des Maldoror 6,1 in Das Gesamtwerk, Reinbeck bei Hamburg 1988, S.223 (Übersetzung Ré Soupault)
- 11 Bei Neo Rauch etwa
- 12 Ann im Garten, 2005
- 13 Baden bei Sonnenaufgang, 2005

Fotonachweis

Cover, 1, 2, 13–19 Michael Eckmann

Courtesy Galerie Goff + Rosenthal New York, Berlin



Hans-Joachim Müller

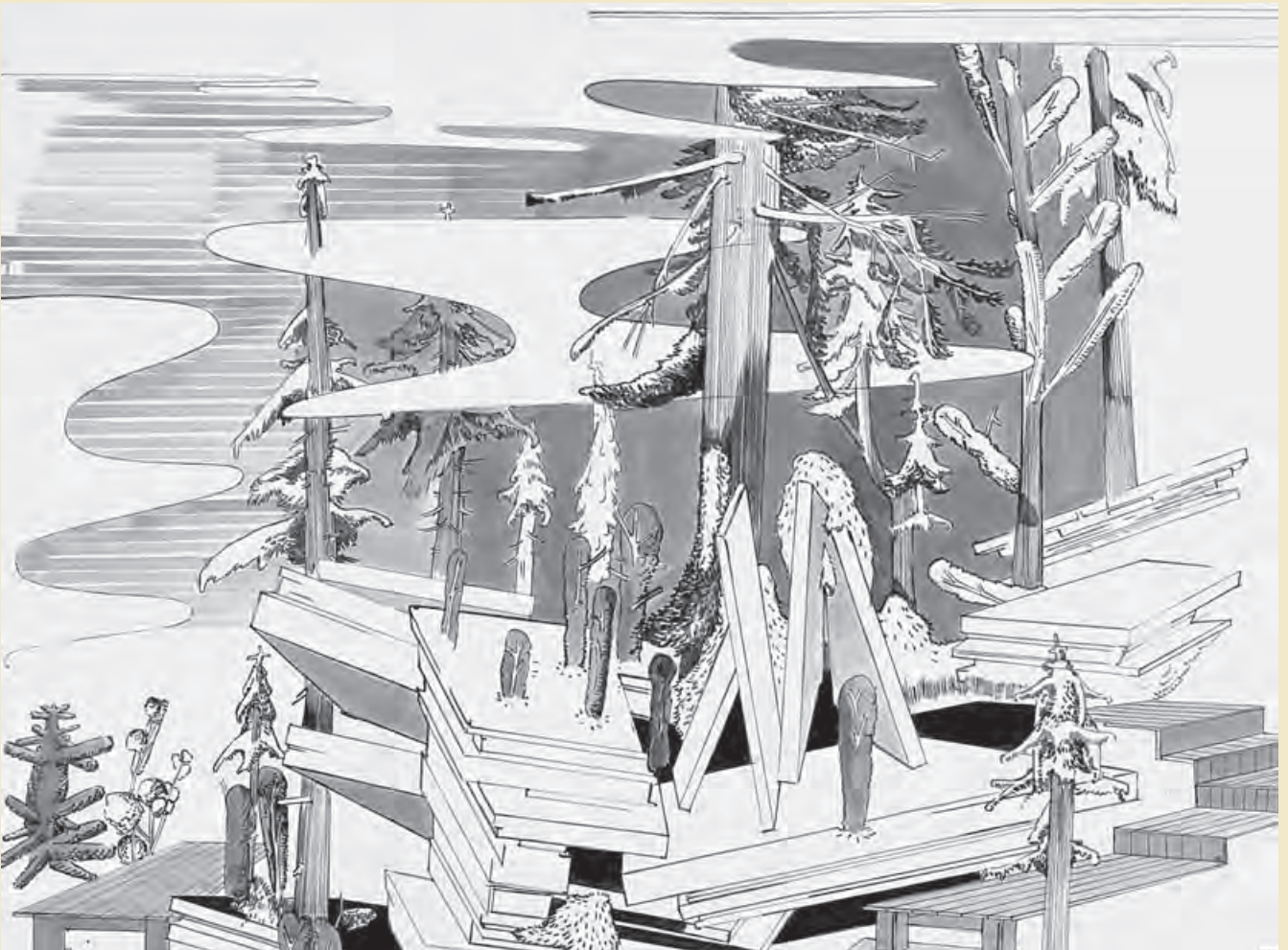
Geboren 1947 in Stuttgart. Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Freiburg i. Br. Langjähriger Mitarbeiter im Feuilleton der ZEIT. Zuletzt Feuilletonchef und Mitglied der Redaktionsleitung der Basler Zeitung. Lebt heute als freier Autor für Frankfurter Allgemeine Zeitung, ZEIT, NZZ, art-Magazin, Weltkunst, Monopol und Kunstbulletin in Freiburg und in Süditalien. Lehrbeauftragter an der Hochschule für Kunst und Gestaltung in Basel. Seit 2007 geschäftsführender Redakteur des „Künstler“ (Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst). Zuletzt erschienen Harald Szeemann, Ausstellungsmacher, Verlag Hatje Cantz 2006.



7

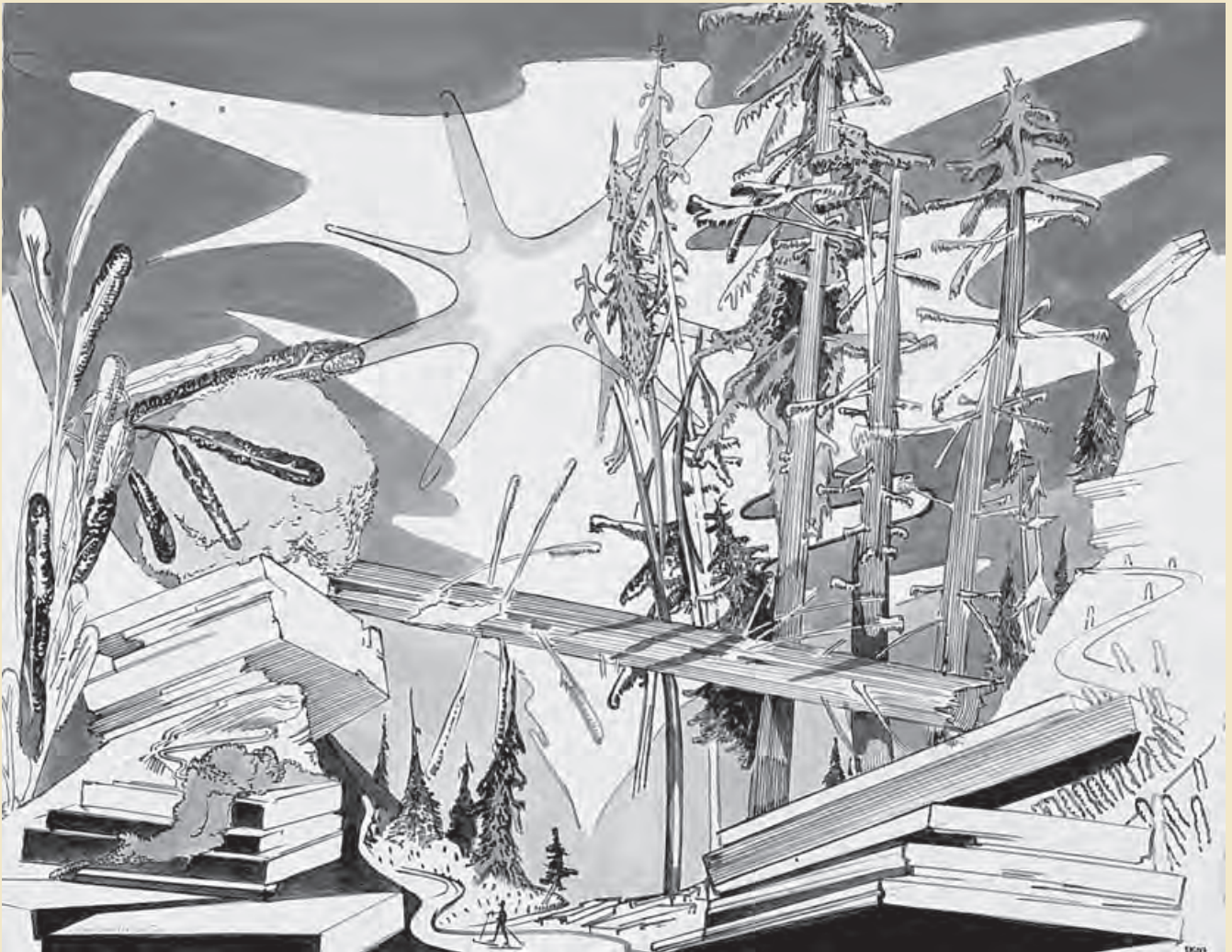


9



8

8



10

- 7 *Tal*, 2005
Tusche, Aquarell auf Papier
53 x 48,7 cm
Privatsammlung, USA
- 9 *Lawine*, 2007
Tusche, Aquarell auf Papier
57 x 77 cm
Privatsammlung, Schweiz
- 8 *Garten*, 2007
Tusche, Aquarell auf Papier
57 x 77 cm
Privatsammlung, Schweiz
- 10 *Morgenröte im Tal*, 2007
Tusche, Aquarell auf Papier
38 x 49 cm
Privatsammlung



11 *Am Meer, 2007*
Tusche, Aquarell auf Papier
57 x 77 cm
Privatsammlung, Deutschland

Titel der Bilder und Zeichnungen, alle Courtesy
Goff+Rosenthal New York/Berlin und Fred London

KÜNSTLER

KRITISCHES LEXIKON DER GEGENWARTSKUNST

Erscheint viermal jährlich mit insgesamt
28 Künstlermonografien auf über 500 Text-
und Bild-Seiten und kostet im Jahresabonnement
einschl. Sammelordner und Schuber D 148,-,
im Ausland D 158,-, frei Haus.
www.weltkunst.de

Postanschrift für Verlag und Redaktion
Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG
Nymphenburger Straße 84
D-80636 München
Tel. 0 89/12 69 90-0 / Fax 0 89/12 69 90-11
Bankkonto: Commerzbank Stuttgart
Konto-Nr. 525 55 34, BLZ 600 400 71

Gründungsherausgeber
Dr. Detlef Bluemler
Prof. Lothar Romain †

Redaktion
Hans-Joachim Müller

Dokumentation
Andreas Gröner

Geschäftsführer
Dr. Rainer Esser

Verlagsleiter
Boris Alexander Kühnle

Grafik
Michael Müller

Abonnement und Leserservice
Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG
Nymphenburger Straße 84 / Postfach 19 09 18
D-80609 München / Tel. 0 89/12 69 90-0
»Künstler« ist auch über den
Buchhandel erhältlich

Prepress
Franzis print & media GmbH, München

Druck
werk zwei print + Medien GmbH, Konstanz

Die Publikation und alle in ihr enthaltenen
Beiträge und Abbildungen sind urheber-
rechtlich geschützt. Jede Verwertung, die
nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz
zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zu-
stimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Bearbeitungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

© Zeitverlag Beteiligungs GmbH & Co. KG,
München 2007

ISSN 0934-1730

■ Biografie

- 1969 geboren in Leipzig
1992 Kurzstipendium des DAAD, University College, London
1995 Diplom für Malerei und Grafik, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig
1995–1996 Jahresstipendium des DAAD School of Visual Arts und Hunter College, New York
2001–2002 Radcliffe Fellowship Grant, Radcliffe Institute for Advanced Studies, Harvard University, Cambridge
lebt und arbeitet in Freiburg

■ Ausstellungen

Einzelausstellungen

- 1997 Leipzig, Galerie Beck und Eggeling
1999 New York, Bill Maynes Gallery
2000 New York, Bill Maynes Gallery
Lewisburg, Bucknell University Art Gallery
New York, German Consulate House
2001 New York, Bill Maynes Gallery
2002 Cambridge, Radcliffe Institute, Harvard University
2003 New York, Bill Maynes Gallery
2004 Berlin, Echolot
Leipzig, Galerie Kleindienst
2005 London, FRED
New York, Goff+Rosenthal
2006 Berlin, Echolot
2007 New York, Goff+Rosenthal
Leipzig, FRED
Freiburg, Kunstverein
2008 Denver, Museum of Contemporary Art
Berlin, Goff+Rosenthal

Gruppenausstellungen

- 2000 Zwickau, Kunstverein Freunde Aktueller Kunst, Städt. Museum, Bildwechsel
Greensboro/USA, Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina, Art on Paper Annual
Boston, Judy Ann Goldman Fine Art, A New Day Dawning
2001 New York, Luise Ross Gallery, Wet!
New Orleans, Contemporary Arts Center, Chelsea Rising
Boston, Massachusetts College of Art, Wonderland
2002 New York, Julie Saul Gallery, Into the Woods
New York, Bill Maynes Gallery, Works on Paper
New York, Elizabeth Harris Gallery, Curious Terrain
Boston, Judy Ann Goldman Fine Art, Post-modern Pastoral
2004 Berlin, Echolot, 10+1
Berlin, Echolot, Tiefsee
Norwich, School of Art and Design, EASTinternational
Leipzig, Kunsthalle der Sparkasse, Zweidimensionale II
New York, Bill Maynes Gallery, INdiVISIBLE CITIES
2005 Prag, International Biennial of Contemporary Art
2006 Berlin, Goff+Rosenthal, Eröffnungsausstellung
Baden-Baden, Museum Frieder Burda, Neue Malerei, Erwerbungen 2002-2005
Tampa, Contemporary Art Museum, University of South Florida, Dragon Veins
2007 Berlin, ArtForum, House Trip, Sonderausstellung
Schäbisch Gmünd, Museum im Prediger, Neue Malerei. Aus dem Museum Frieder Burda Baden-Baden
2008 Future Tense: Reshaping the Landscape
Neuberger Museum of Art, Purchase USA

Susanne Kühn

■ Bibliografie

- 1999 Ziolkowski, T., exhibition review, in: Artforum, Dez.
Ebony, D., David Ebony's Top Ten, in: Artnet.com, Okt.
Smith, R., Art in Review, in: The New York Times, 1. 10.
- 2000 Art on Paper 2000, Kat. Weatherspoon Art Gallery, University of North Carolina at Greensboro
Maynes, B., Bildwechsel: Aktuelle Malerei aus Sachsen und Thüringen, Kat. Kunstverein Freunde Aktueller Kunst, Zwickau
Johnson, K., Art in Review, in: The New York Times, 8. 12.
- 2001 Tung, L., Wonderland, Kat. Bakalar and Huntington Galleries, Massachusetts College of Art, Boston
- 2002 Lovelace, C., Susanne Kühn at Bill Maynes, in: Art in America, Nov.
Klingenstein, S., Die Eiskalte Romantikerin, in: FAZ, 9. 3.
McQuaid, C., A journey through shadows and light, in: The Boston Globe, 2. 3.
- 2003 Altmann, S., Zeichnungen, Kat. Bill Maynes Gallery, New York
- 2004 Preuss, S., EASTinternational, Kat. Norwich Gallery, School of Art and Design, Norwich
Szirtes, G., East International 2004, in: Modern Painters, Herbst
Altmann, S., Faszination des Fremden, in: Kreuzer, Okt.
- 2005 Pozzi, L., L'ombra della sedia che non c'è, in: Il Giornale Dell'Arte, Sep.
Susanne Kühn, in: DAAD-Letter, Sep.
Robinson, W., Weekend update, in: Artnet.com, Mai
Preuss, S., Susanne Kühns Ufererkundungen, in: monopol, Okt.
- 2006 Dragon Veins, Kat. Contemporary Art Museum, University of South Florida, Tampa
Neue Malerei, Erwerbungen 2002-2005, Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden
Gisbourne, M., Picture This, in: Echolot, Berlin
Müller, H.-J., Die Malerei trägt gemusterte Blusen, in: FAZ, 1. 4.
Kuntz, M., Susanne Kühn at Goff+Rosen-thal, in: Art in America, Feb.
- 2007 Susanne Kühn, Kat. Kunstverein, Freiburg; Museum of Contemporary Art, Denver
Fronz, H.-D., Susanne Kühn im Kunstverein, in: Kunstbulletin Schweiz, 11
Baumann, G., Kühn krempelt das »alte Weltbild [...] gehörig um.«, in: Portal Kunstgeschichte, 24. 10.
Paul, B., Gebrochene Melancholie, in: Regioartline Kunstmagazin, 10
Where is Susanne Kühn, in: artnet.de, 18. 10.
Susanne Kühn – Malerei, in: ART Profil, 5
Bauermeister, V., Ordnung in der Schwebe, in: Badische Zeitung, 15. 9.
Die bunte Unbekannte, in: Der Spiegel, 10. 9.
Hoffmann, A., Bilder wie Detektivaufgaben, in: Der Sonntag, 9. 9.

- Meinhard M., Zeichen ohne Spiegel – Neue Ausstellungen in den Galerien Pierogi und Fred, in: Leipziger Volkszeitung, 18. 5.
Wahba, A., Atelierbesuch, in: Zeit Magazin Leben, 27. 12.
- 2008 Müller, H. J., Susanne Kühn, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 81, München



1



2

1 *Stiller Ort*, 2007
 Pigment, Dispersion,
 Akryl auf Leinwand
 210 x 340 cm
 Privatsammlung, Deutschland

2 *Stilleben mit Drache*, 2007
 Pigment, Dispersion,
 Akryl auf Leinwand
 140 x 150 cm
 Privatsammlung, New York



3

- 3 *Versuch*, 2001
Pigment, Dispersion,
Akryl auf Leinwand
168 x 132 cm
- 4 *Felsen*, 2002
Tusche, Aquarell auf Papier
47,6 x 29,2 cm
- 5 *Felder*, 2003
Tusche, Aquarell auf Papier
38,7 x 31,1 cm
- 6 *Wasserfall*, 2002
Pigment, Dispersion,
Akryl auf Leinwand
203 x 157,5 cm
Privatsammlung, USA



4



5





16

16 *Katja liest ein Buch*, 2007
Pigment, Dispersion,
Akryl auf Leinwand
250 x 200 cm
Privatsammlung, Deutschland

17 *Gipfelwanderung*, 2007
Tusche, Aquarell auf Papier
77 x 57 cm
Privatsammlung, England

18 *Schneelandschaft*, 2007
Tusche, Aquarell auf Papier
77 x 57 cm
Privatsammlung, Deutschland



17



18



12



13



14

15



- 12 *Steinbruch*, 2005
Pigment, Dispersion,
Akryl auf Leinwand
210 x 160 cm
Privatsammlung, New York
- 13 *Katjas Traum*, 2007
Pigment, Dispersion,
Akryl auf Leinwand
210 x 340 cm
Privatsammlung, USA
- 14 *Katja - Melancholie*, 2007
Pigment, Dispersion,
Akryl auf Leinwand
220 x 320 cm
Privatsammlung, Denver
- 15 *Melanie - Melancholie*, 2007
240 x 180 cm
Pigment, Dispersion,
Akryl auf Leinwand
Privatsammlung, New York

