

Nils Plath

Wörter, Bilder, Staunen. In ein paar Sätzen zu Reinhard Voigts *Word Paintings*

Nicht viel anderes – jetzt war es schon lange her – war Karl zu Hause am Tisch der Eltern gesessen und hatte seine Aufgaben geschrieben, während der Vater die Zeitung las oder Bucheintragungen und Korrespondenzen für einen Verein erledigte und die Mutter mit einer Näharbeit beschäftigt war und hoch den Faden aus dem Stoffe zog.

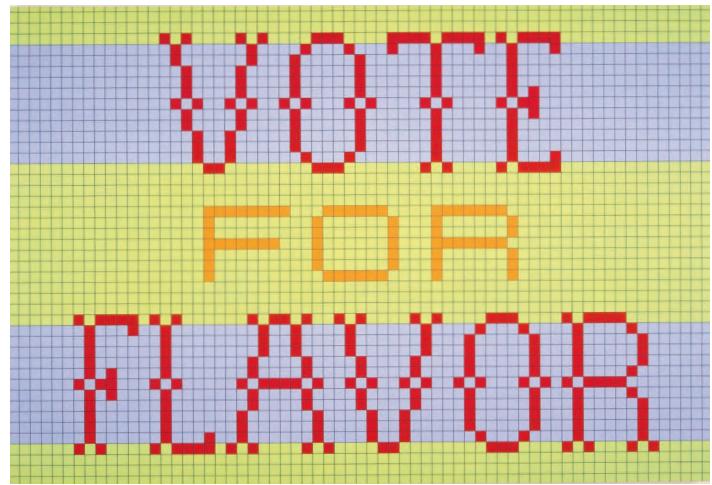
Franz Kafka, *Der Verschollene*

Anlässlich von Reinhard Voigts Ausstellung *In Memory of Petra Kelly* in der Angles Gallery in Santa Monica erschien in der *Los Angeles Times* im Juli 1993 ein Review – auf Deutsch wörtlich: *Rückblick*. In dieser rückblickenden *Besprechung* finden sich Reinhard Voigts in diesem Zeitraum entstandene *Word Paintings* in sehr konzisen Sätzen beschrieben. Die ausgestellten Bilder werden in seine Werkgeschichte gestellt, im Kontext früherer Arbeiten verortet, begründet in kunsthistorischen Traditionen gesehen, denen sie sich doch nicht restlos fügen: „Seit den 1960er Jahren produziert Reinhard Voigt gerasterte Bilder von kitschigen Vögeln; witzige Hommagen an die verpixelte Bildsprache von Videospielen; ungegenständliche Konfigurationen, die Mondrians Neoplastizismus mit dem kybernetischen Neorealismus vereinen. Tomaten, Kartoffeln und Lebensmittelfarben werden in winzigen schwarzen Quadraten vor roten, orangefarbenen und rosafarbenen Flecken oder vor düsteren Hintergründen in Beige und Grau ausbuchstabiert.“

Aus dem damaligen Zeitgeschehen heraus wird der Titel der Ausstellung kommentiert, die der Erinnerung einer der wenigen politischen Ikonen der bundesrepublikanischen Politik gewidmet war, die auch in den USA große Bekanntheit und Wertschätzung in der Alternativkultur genoss. In Petra Kellys lebenslanger Widerständigkeit und der Streitbarkeit der Aktivistin wird eine Ähnlichkeit zu Reinhard Voigts ästhetischem Schaffen erkannt: „... In der Tat nehmen die Gemälde eigensinnig Bezug auf die Anliegen der kürzlich verstorbenen Gründerin der deutschen Partei der Grünen. Wie Kelly, die eine ständige Quelle von Reibungen sowohl im deutschen Parlament als auch in ihrer eigenen Partei war, ist Reinhard Voigt ein Ikonoklast.“ Angesichts der alles andere als wilden oder wütenden Bilder ist die Bezeichnung des damals an der amerikanischen Westküste im Großraum Los Angeles lebenden Malers als „Bilderstürmer“ überraschend. Eigentlich lässt auf Anhieb nichts an seinen beinahe ornamentalen und dekorativen Bildern an die Zerstörung von Bildern oder Denkmälern von religiöser, kultureller oder politischer Relevanz denken. Voigts Bilder dieser Zeit wirken kompositorisch streng. Konzentriert auf das eine in den Blick Gerückte: die Schrift. Teilweise schwer nur zu entziffern und kaum aus den für Voigts ikonisch gewordenen viereckigen Farbfeldern heraustrretend, stehen die gemalten Worte da. Jedes für sich. Manche auch kombiniert. Die

Worte in den *Word Paintings* sind keine Sprachpartikel, die ihre mediale Eigenständigkeit im Bildgefüge behaupten müssten. Sie stehen für sich, und damit natürlich – und das heißt: als künstlich gemachte, typographisch gestaltete Dinge der Kunst – für mehr als für sich.

„Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“ – Diesen erstaunlichen Aphorismus, der in besonders bestechender Weise das Verhältnis von Lesenden und dem Wort als Betrachtungsgegenstand bestimmt, prägte der Wiener Publizist und Kritiker Karl Kraus. In aller Kürze hat sein Satz – in der Ausgabe vom 8. Juli 1911 seiner Zeitschrift *Die Fackel* unter anderen Aphorismen zu finden – Bemerkenswertes zum Lesen und Sehen zu sagen – und lässt über die Selbstbetrachtung und Selbst-Positionierung von Lesenden und Sehenden reflektieren. Lesen wird als eine Form der Betrachtung erkannt. Das Wort tritt, so kann man Kraus verstehen, als Buchstabenreihung und Schriftzeichenfolge ins Auge: als Schrifttype mit Geschichte. Das *Zooming-In* zeigt Effekte: das Wort schaut aus immer weiterer Ferne zurück, je näher man ihm kommen will. Die konzentrierte Betrachtung, die auf das Wort selbst fokussiert ist, es *sieht* und nicht eigentlich *liest*, nämlich nicht in erster Linie auf Sinngehalt, Inhalt, Referentialität und Bedeutung oder dessen Funktion als Kommunikationsmittel ausgerichtet ist, hat nach Kraus‘ Satz einen im buchstäblichen Sinne verrückten, weil verrückenden Effekt. Das Wort: es „sieht zurück“. Indem es auf den Betrachter oder die Betrachterin zurückblickt, versetzt das aktivierte Wort diesen oder diese, indem es sich von diesen entfernt: es versetzt oder ver-rückt die Betrachtenden in Bezug auf das angeschaute Wort. Jenes für sich wahrgenommene Wort, das zurückschaut, entrückt die Betrachterin oder den Betrachter aus der einmal angenommenen Position, in der sie oder er am Ausgang der Betrachtung zu ihrer oder seiner Ansicht kam. In dessen Schriftbildlichkeit gesehen, als eine zum Bild gewordene Buchstabenfolge, macht das zurückschauende Wort den wie schon in den ABC-Lesebüchern gelehrt auf ein sinnvolles Verstehen ausgerichteten Akt des Lesens nämlich zu einer Sache mehrfach relationaler Betrachtungen. Leser oder Leserin, die vermeintlich selbstgewiss das Wort anschauen und die die eigenen Akte des Lesens als Aneignung der Worte (wie auch weitergehend als Aneignung der *Welt der Worte*) betrachten, können sich – von nichts und von nichts weniger als einem einzelnen Wort, das betrachtet und eben nicht nur mitgelesen wird – ihrerseits einem Rück-Blick ausgesetzt und so fortgesetzt ver-rückt fühlen. In diesem folgenreichen Rückblicken entzieht sich das Wort überdies selbst jedwedem fixierenden und es an einer Ort und einer Stelle festlegenden Blick, jeglicher bestimmender Aneignung und Funktionsbestimmung, wenn es einmal nicht nur in der



VOTE FOR FLAVOR 1996
112.7 x 165.7 cm

Reihe der anderen Wörter mit- und überlesen, sondern für sich – einzeln und allein – in seiner bildschriftlichen Präsenz betrachtet wird. Einmal näher angesehen, verändert das *eine* Wort *die* eine Betrachtungsweise, die das Wort als Medium des einen verstehbaren Sinnes sehen will. Indem das Wort vermittelt, das es dies nicht einfach so ist, verrückt es jene, die sich im Versuch ihrer Lektüre als einem im Wortwörtlichen distanzschaffenden Close Reading selbst eines Rückblicks ausgesetzt erkennen können.

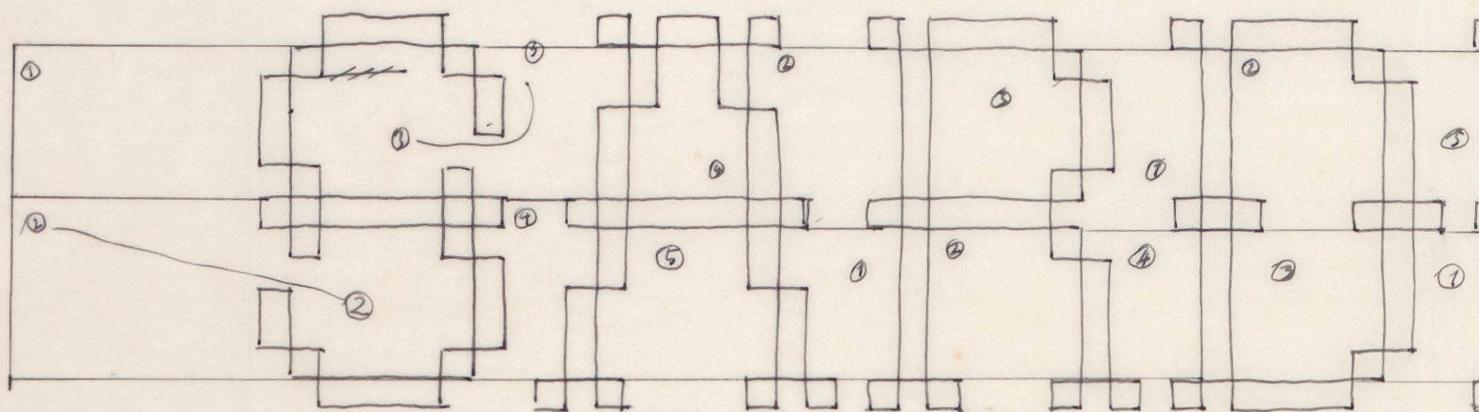
Was sich damit einstellt, kann als „Verfremdungseffekt“ gesehen werden, wie er vom russischen Formalisten Viktor Šklovskij in seiner *Kunst der Prosa* (1925) beschrieben wird, dessen erster Satz lautet: „Kunst ist Denken in Bildern.“ Ziel der von Šklovskij mit literarischen Beispielen beschriebenen Verfremdung, die sich durch ein Erstaunen gegenüber dem Ungewöhnlichen im Alltäglichen einstellt, ist die Ent-Automatisierung menschlicher Wahrnehmungsprozesse: um „ein Fühlen der Dinge“ wieder zu ermöglichen. Dies heißt, das Gewöhnliche als Verfremdetes sichtbar zu zeigen: „um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen ... Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein Empfinden, das Sehen und nicht nur Wiedererkennen ist. Dabei benutzt die Kunst zwei Kunstgriffe: die Verfremdung der Dinge und die Komplizierung der Form, um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozess ein Ziel in sich und muss verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das Werden eines Dings zu erleben, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig.“

Erstaunlich treffend kann man sich eben diesen Verfremdungseffekt an ausgewählten Bildern von Reinhard Voigt einstellen sehen: angesichts seiner *Word Paintings*. Die in den neunziger Jahren entstandenen Bilder haben viel zur Selbstwahrnehmung durch Ansichten gegenüber und mit Worten zu zeigen. Wenn man diese farbigen Schriftbilder als Ausdrucksformen von Wahrnehmungsprozessen sieht, in denen in erstaunlicher Weise das Verhältnis von Bild und Wort und Repräsentationen der Sprache in einer bildbestimmten Wirklichkeit zum Thema gemacht wird. Betrachten kann man Voigts Bilder als Versuche, ein Verhältnis von Nähe und Ferne zu gewinnen, in die einen das Lesen von Schriftzeichen in den Räumen der so genannten Wirklichkeit wie das Sehen von Worten innerhalb der Rahmen von Bildern gleichermaßen versetzen können.

Unschwer lassen sich die in diesem Zeitraum entstandenen Wort-Bilder von Reinhard Voigt einer Tendenz innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung des 20. Jahrhunderts zuordnen, die von Max Ernst Faust als „Lingualisierung“ der Kunst

benannt und in seinem Buch *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste* (1977) ausführlich beschrieben wurde. Im Laufe des Jahrhunderts, das Voigt mit dem Malen beginnen sah, ist Sprache laut Faust zu einem selbstverständlichen Medium der bildenden Kunst geworden. Sie taucht im Kunstwerk auf, wird im Bild assoziiert, neben dem Werk, anstelle des Werks oder tritt als Kunstwerk auf. Faust sieht für diese Entwicklung von visuell-verbalen Kunstformen in einem Bruch mit der „natürlichen“ Legitimation des Kunstwerks durch das Sehen begründet, die sich im Kubismus, Futurismus, Dadaismus und dann in der abstrakten Kunst gezeigt habe. Der Sprachcharakter des bildenden Kunstwerks, den Max Ernst Faust seinerzeit als zeitgenössisches Pramat und als das Paradigma der Moderne ausmachte (was er angesichts neuer Malformen in den achtziger Jahren revidierte), habe weniger in der Imitation von Schrift gelegen – wie es von der Kalligraphie inspiriert die „skripturale Malerei“ versuchte. Für ihn resultierte dieser in die Kunst eingezogene Sprachcharakter in dem Verhältnis des Kunstwerks als repräsentatives Symbol zu den Kontexten seiner Produktion und Rezeption: „Das Werk der bildenden Kunst bedurfte – zumindest partiell – des Verlustes seiner ikonischen Legitimation, um als ‚Sprache‘ gefasst zu werden, die – reflektiert und arbiträr – Wirklichkeit als veränderbare Wirklichkeit erfahrbar macht.“ In eben diesem Sinne sind Reinhard Voigts *Wortbilder* tatsächlich ikonoklastische Ereignisse. Sie zeugen von auf den ersten Blick nicht unbedingt erkennbaren Brüchen, die die Repräsentation von Welt in Sprache und im Bild erfahren hat.

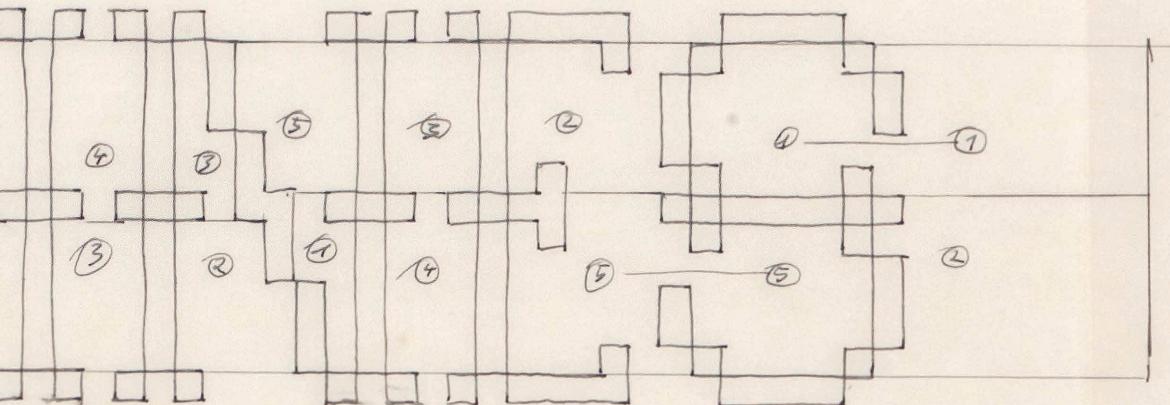
Ohne das blicküberwältigende Format seiner früheren und späteren grandiosen Farbfeldkombinationen sind die *Word Paintings* mit ihrer bewusst matteren Farbigkeit flächiger und vergleichsweise tiefenlos. Sie weisen nicht jene Dreidimensionalität beispielsweise von Ed Ruschas *Word Paintings* auf, die deutlicher der visuellen Sprache der kommerziellen Werbewelt abgeschaut erscheinen. Sie vermarkten sich nicht wie Lawrence Weiners typographische Schriftsetzungen und flüchten sich auch nicht in die Dynamik der LED-Leuchtbilder einer Jenny Holzer. Meint man einige von ihnen erkennbar an Formen schriftbasierter Konzeptkunst orientiert, bleiben selbst diese unübersehbar malerisch. Sorgfältigst und kontrolliert ausgeführt, dabei auch wieder nicht ins Transzendentale oder Sublime strebend, wie es in den Bildern einer Agnes Martin oder den frühen Leinwänden eines Robert Irwin gesehen wurde, kann man in Voigts Bildern – sehr traditionell – die aufgewendete Zeit einarbeitet sehen, die das alleinstellende Kennzeichen des künstlerischen Handwerks ist. Dieses Handwerk artikuliert sich in seiner Malerei jedoch nicht durch jene Schichtungen, Registersprünge, Tropfen und hauchdünne Farbschlieren wie in den Bildern Christopher Wools, die Gary Indiana einst als „glitches“ bezeichnete.



② | ① die
 ④ | ③ hellen
 ⑤ | ⑤ dezentren

① = 6(7) mal | ② = 7(8) mal
 ③ = 6(7) mal | ④ = 5 mal
 ⑤ = 4(5) mal

Reinhard V 19



94

Abweichungen werden nicht zugelassen. Die von Voigt ins Bild gesetzten Buchstaben sind auch nicht Ausdruck eines von Rhythmen und Gesten geprägten Selbstausdrucks wie man ihn in skripturaler Malerei zu sehen bekommt. Das Bild wird erkennbar zum Träger einer objektivierten Schrift, getragen seinerseits von dem, was fern jeder individuellen Geste die Voigtsche Signatur darstellt: das Raster. Voigts fast durchgängig in Majuskeln und in Serifen-Schrift ausgeschriebene Wörter orientieren sich an den horizontalen und vertikalen Hilfslinien, die ihnen das Raster bietet. Wie ein zum Vorschein gebrachtes Wasserzeichen geben die regelmäßigen Linien Struktur, von denen sich die in und aus Kästchen zusammengesetzten Buchstaben abheben. Ein erster Blick mag in ihnen zunächst Ornamente erkennen; der weitere dann Buchstaben, die sich zu Worten zusammensetzen lassen. Die Gitterstruktur, jenes formale Wiedererkennungsmerkmal von Voigts Bildern, löst hier allerdings nicht wie beispielsweise in seinen Porträts von Menschen und Blumen die Bildeinheit scheinbar auf, um ihr Ordnung zu geben. Geschaffen wird nicht ein All-Over, das eine Vielzahl über die Leinwand farbig korrespondierender Unbestimmtheitsstellen schafft und die Bilder ins Oszillieren bringt. Das Raster wirkt in den *Word Paintings* erkennbar strukturbildender, und zugleich nimmt es sich doch auch deutlicher zurück. Die Linearität der Buchstaben macht es nicht gänzlich überflüssig, Wörter aber stehen meist auch ohne Raster in Reihe. Die Buchstaben auf Voigts Bildern lassen an Wortbilder aus einer Zeit denken, die Jahrhunderte vor der Zeit der Pixel liegt, jenen Bildelementen der digitalen Rastergrafik, deren Auftauchen in seiner Gegenwart sich Voigt in den achtziger Jahren malerisch widmete. Die Schrifttypen vieler seiner *Word Paintings* erinnern in erstaunlicher Weise an Seiten in den Musterbüchern der Renaissance wie denen eines Johann Schönsperger d.J. Der Buchdrucker mit Werkstätten in Augsburg und Zwickau produzierte zwischen 1524 und 1529 die ältesten erhaltenen Handarbeits-Musterbücher, von denen sich Exemplare im Metropolitan Museum in New York und der Kunstabibliothek der Staatlichen Museen in Berlin einsehen lassen. In Schönspergers drei Büchern – *Ein new Modelbuch auff außnehmen vnd borten wircken, Ein new getruckt model Büchli auff außnehmen, vnnd borten wircken* und *Ein ney Fumbüchlein* – finden sich unter den Mustervorlagen für Stickerei und Weben neben Ornamenten und Linien auch Buchstaben-Vorlagen. Diese Schriftvorlagen werden zu dieser Zeit eine unschätzbare Hilfe für diejenigen – zweifelsohne fast ausnahmslos Frauen – gewesen sein, die damit beschäftigt waren, Initialen auf Kleidungsstücke oder einen prägnanten lateinischen Satz auf Wandteppiche zu sticken. Auf den Seiten eines weiteren aus der gleichen Zeit stammenden Manuskriptalbums mit Mustern für Spitzen und Stickereien eines unbekannten Druckers aus Deutschland (ebenfalls in der Sammlung des Met; siehe: *Fashion & Virtue, Textile Patterns and the Print Revolution*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Fall 2015) kann man neben handgezeichneten Tuschezeichnungen

auf einem gedruckten Raster des Weiteren mehrere Entwürfe in Farbe entdecken, die in geradezu unheimlicher Weise an Reinhard Voigts eigene Musterentwürfe für seine Malbilder erinnern. Keine zufällige Nähe, entwickelte Voigt seine Farbfeldmalerei nach eigener Aussage inspiriert von den Stickarbeiten seiner Mutter. Auch die Worte auf seinen *Word Paintings* scheinen tatsächlich der textilen Technik abgeschaut, bei dem mit Nadel und Faden durch Durchziehen Stoffoberflächen verziert werden. Mit der betonten materialen Wahrnehmbarkeit der gemalten Schriftzeichen behaupten sich deren Formation und Transformation gegenüber ihrem möglichen semantischen Gehalt. Das Anordnungssystem hebt die Visualität der Worte gegenüber ihrem rein kommunikativen Aspekt hervor. Die Verbindung sprachlicher wie visueller Aspekte eröffnet auch hier mit der Schrift, was (mit Sybille Krämers Worten zur Schriftbildlichkeit) „weder im anzuschauenden Bild noch in der zu hörenden, mündlichen Sprache ein Vorbild findet: die Möglichkeit im Medium des Graphischen mit Sachverhalten mannigfaltiger Art kreativ und explorativ zu ‚hantieren‘ und umzugehen.“

In ihrem Review in der *L.A. Times* erkennt Susan Kandel entscheidende Elemente, die Reinhard Voigts *Word Paintings* der neunziger Jahre bestimmen, erwähnt auch das für Voigt bestimmende Raster. Voigt, schreibt sie, „geht es um Systeme, die Strenge, Präzision und unerschütterliche Hingabe an das vorgegebene Schema, doch auch die Verführung ist Teil des Plans, daher die satten und beißenden Farben, die feinen handgezeichneten Linien des Rasters, das Spielbrett als hintergründiges Lockmittel. Das Spiel, das Voigt spielt, ist jedoch nicht das von postmodernen Polemikern favorisierte Endspiel. Er tritt weniger selbstbewusst clever auf als vielmehr elegisch, er artikuliert sich nicht direkt ...“

In ihren beiden für das Raster in der Kunst der Moderne einschlägigen Aufsätzen – „Grid“ (1979) und „The Grid, the True Cross, the Abstract Structure“ (1995) – will Rosalind Krauss das *grid* als das entscheidende Kennzeichen der Moderne erkennen. Das Raster gibt in ihren Augen das bestimmende Paradigma oder Modell für das, was sie als „the anti-developmental, the anti-narrative, the anti-historical“ bezeichnet – und kritisiert es dafür. Da geradlinig, geometrisiert, geordnet, erscheint ihr die Gitterstruktur in der Kunst des 20. Jahrhunderts als bewusst anti-natürlich, anti-mimetisch, anti-real. Mit dem *grid* zeigt sich laut Krauss „die Kunst, wenn sie sich von der Natur abwendet, der Natur den Rücken kehrt. In der Flächigkeit, die sich aus seinen Koordinaten ergibt, ist das Raster das Mittel, um die Dimensionen des Realen zu verdrängen ... Insofern seine Ordnung die der reinen Beziehung ist, hebt das Raster den Anspruch der natürlichen Objekte auf, eine ihnen eigene Ordnung zu haben;

durch das Raster, in einer anderen Welt zu sein und in Bezug auf die natürlichen Objekte, sowohl vorrangig und endgültig zu sein. Das Raster erklärt den Raum der Kunst zugleich als autonom und autotelisch.“ In ihrer Absage an strukturalistische kunsthistorische Betrachtungen, die Simultanität sehen wollen, versucht Krauss das modernistische Raster nicht einfach als Gegenstand der Darstellung zu betrachten, sondern in ihm einen Operateur eines Systems zu sehen, der die Ordnung der Welt (der Kunst) bestimmt und die Kunstauteonomie Partei ergreift, um die systemische Ordnung zu erhalten.

Wie sehr auch kontextualistisch und auf die materiellen Tatsachen der Bilder ausgerichtet, übersieht Krauss‘ eigener kunsthistorischer Blick andere Vorbilder (wie die erwähnte Stickkunst), die für das Auftauchen des *grids* im 20. Jahrhundert und für das Hineinwandern des Rasters aus anderen ästhetischen Wirklichkeiten in die der Bild-Kunst nicht weniger prägend gewesen sein mögen. Ein Blick auf Voigts zahlreiche und für sich visuell reizvollen Vorzeichnungen für seine Malbilder lässt sogleich ein weiteres solches Vorbild mit Geschichte erkennen: das Kästchenpapier der Rechenhefte. Ein gewisser Dr. Buxton gilt als der erste, der das Koordinatenpapier kommerzialisierte: 1794 ließ er sich in England ein mit einem rechtwinkligen Raster bedrucktes Papier patentieren. In der Architektur begann man wenig später vorgedruckte Millimeterpapierbögen zu nutzen. An der Schule setzte sich das Kästchenpapier in den USA zwischen 1890 und 1910 durch, als sich die Zahl der High-school-Schüler vervielfacht hatte und nach neuen effizienten Lehrmethoden für den Matheunterricht gesucht und die Vorteile des Unterrichts von Kurven auf Papier mit „quadratischen Linien“ erfolgreich propagiert wurde. Dem Versprechen auf Bildung für die vielen folgte das Effizienzpostulat. Und was als normiertes Druckbild einer kompletten Verrechnung der Welt dienen sollte, jenes vorgerasterte Papier (mit einer in den USA anderen Kästchengröße als in Deutschland mit seiner DIN-Norm), wurde dann auch zum Untergrund für ganz andere ästhetische Versuchsanordnungen und freihändige Skizzen, die eine andere Schönheit als die der mathematischen Beweise und Ableitungen im Sinn hatten und haben.

„Diese gerasterten Bildtexte vermitteln sowohl die Nostalgie des Stickmustertuches als auch den Zukunftsschock der industriell bewirtschafteten Bauernhöfe aus der Vogelperspektive. Die Ausbreitung solcher wissenschaftlich aufgezeichneten Parzellen vergegenwärtigt die langsame, aber unausweichliche Umwandlung von Natur in Kultur. Das gilt auch für Voigts Bilder und im Übrigen für alle figurativen Bilder – auch wenn diese den Prozess, den sie beschleunigen, beklagen.“ Die hier abermals zitierte Besprechung aus

Die Eleganten unter den Tulpen:
Die Flora Garten-Fee Lilienblütigen

Sie wirken auf Rabatten elegant, sie wirken in der Vase elegant, sie wirken immer elegant, vom Erblühen bis zum Verblühen.
 Eine der schönsten ist die Flora Garten-Fee 'Margot'.

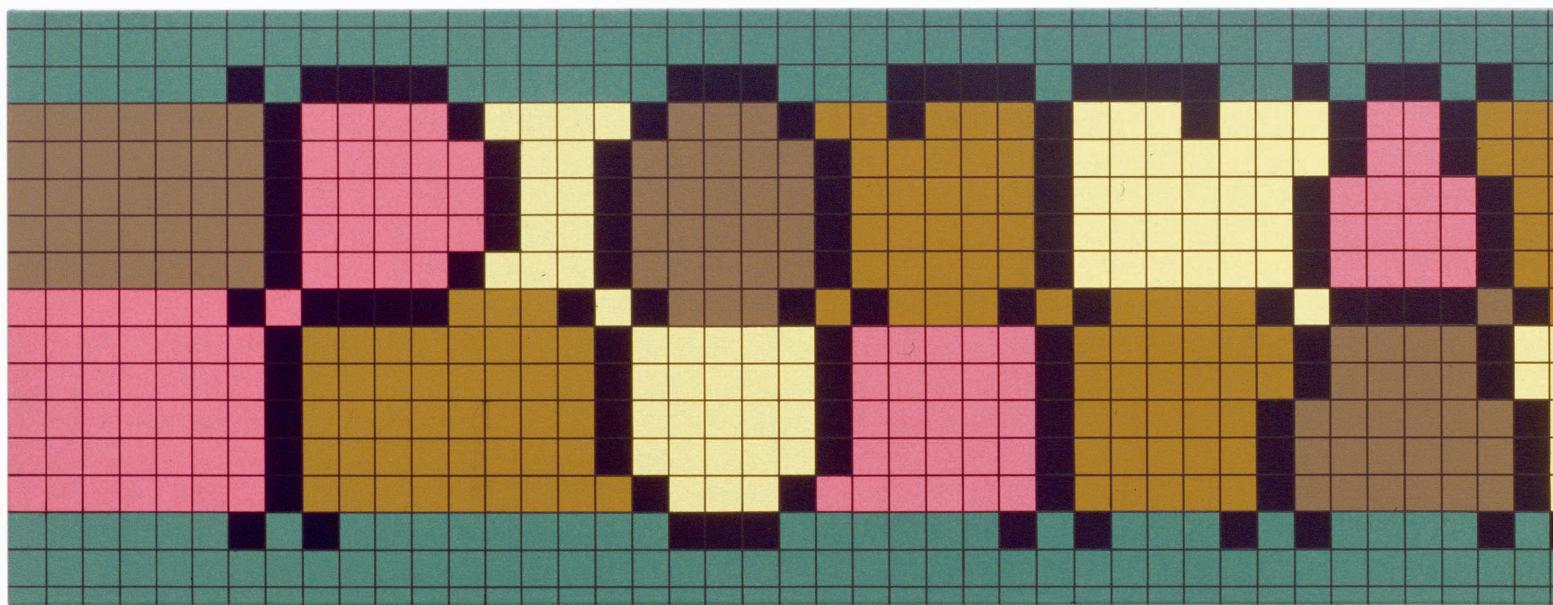
Die Vielblütigen unter den Tulpen:

Die Flora Garten-Fee vielblütigen 'Monsieur S. Mottet', weiß, 'Georgette', gelb, feinnervig rot gezeichnet, und die 'Florabella', rot.

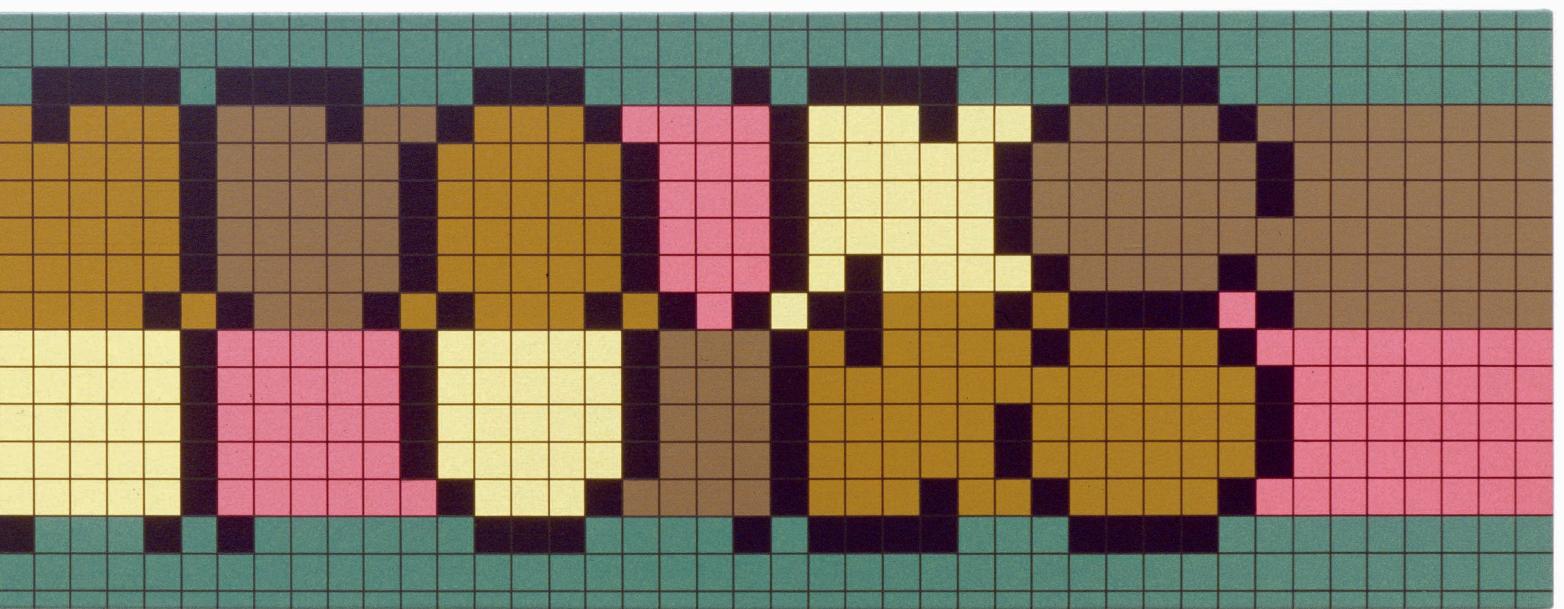
Alles langstielige Tulpen, bei denen sich der Stiel in ca. 30 cm Höhe teilt und mehrere Blüten entwickelt. Vielblütige Tulpen kamen erst in den letzten Jahren auf den Markt. Sie wirken auf Rabatten besser als im Strauß. Trotzdem: Schon drei Stück füllen eine große Vase.

Die Extravaganten unter den Tulpen:
Die Flora Garten-Fee botanischen Tulpen

Von der zwergenhaften 'Hageri splendens' bis zu den Pfauen-Tulpen gibt es sie in allen möglichen Formen und Farben. Die meisten blühen früh, manche sogar sehr früh. Es gibt aber auch ausgesprochen späte Arten.



POTATOES 1993
40.6 x 213.4 cm





der *L.A. Times* lässt in Voigts Malerei die Vergangenheit der Handarbeit und die der Gegenwart der Industrieproduktion zusammenfinden. Der darin erwähnte Blick von oben auf die Monokultur-Agrarlandschaften öffnet eine noch weitergehende wichtige Perspektive auf Voigts Bilder. In ihnen sind auch Betrachtungen zum Verhältnis von Kultur und Natur eingeschrieben zu sehen. *Close to home* noch als die landwirtschaftlichen Vierecke von scheinbar endloser Ausdehnung wie sie sich von oben im Mittleren Westen der USA und im Central Valley Kaliforniens zu sehen sind, mögen für den von nach einer Zeit in New York nach Los Angeles umgezogenen deutschen Maler jene *grids* sein, die sich aus der Übersicht in den urbanen zentrumslosen Großräumen Südkaliforniens zeigen. Wie auf den Luftaufnahmen eines William Garnett, der in den fünfziger Jahren die Entstehung von Lakewood, des ersten Suburbs an der amerikanischen Westküste, in ikonischen Fotografien dokumentierte. Oder wie von Ed Ruscha in einem Bild wie *Street Meets Avenue* (2000) abstrakt wiedergegeben.

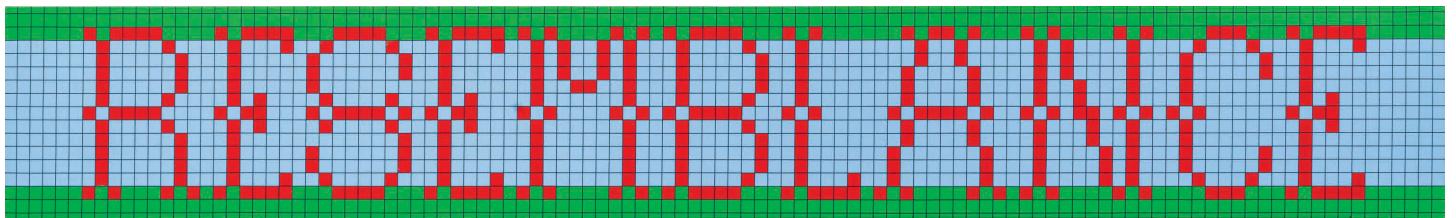
Die von Voigt in die Bilder eingetragenen Worte selbst sind Fundstücke aus dem Alltäglichen.

Entnahmen aus einem Fundus der Eindrücke, wie sie nur der fremde Blick eines Ankömmlings anlegen kann, der auch nach Jahren in Amerika noch zu staunen versteht. Worteigentümlichkeiten, die nur der Blick desjenigen zu registrieren weiß, der nicht immer schon da war. Malerisch festgehalten, um nicht zu vergessen, was als eigentlich anders ins Auge trat. Als geschmackbildend. Als abweichend vom vormals Gewohnten. Als im besten wörtlichen Sinne merkwürdig. Die gemalten Worte sprechen von Differenzen des Alltags. Teils in der angeeigneten Fremdsprache. Teils in der in der

neuen Sprachwelt zur fremden werdenden Muttersprache. Sie geben eine eigenwillige Sammlung von „Fremdwörtern“ ab, jenen „Wörtern aus der Fremde“, in denen Theodor W. Adorno Widerstandspotentiale gegen die gleichmachenden Sprachnormen wie auch gegen den „Jargon der Eigentlichkeit“ sah. In ihrer Wahl der Worte unterscheiden sich Voigts Sujets – wenn man die Abbildungen von Worten, die Vorstellungen von Wirklichkeit zu repräsentieren haben, denn als solche bezeichnen kann – erkennbar auch von amerikanischen Wort-Bildern, die als *Pop Art* firmieren und das Bewusstsein einer heimatlichen Konsumkultur zunächst spiegelten und dann bestimmt prägten.

Seine Bilder sprechen – im Moment des Entstehens gar nicht unbedingt nostalgisch, aber immer zeitbewusst – von einer Differenz von gegenwärtigem Hier und einem gewesenen Da. Es wundert nicht, in den Bildgründen auch die New Yorker U-Bahnhöfe mit ihren gekachelten Namen wiedererkennen zu meinen, die Voigt aus seiner Anfangszeit in Amerika kennen gelernt haben wird. Wie die Schriftzüge aus Kacheln über den Ladentheken in altertümlichen Delicatessen-Läden, die in Brooklyn aller Gentrifizierung zum Trotz wie aus der Zeit gefallen weiterexistieren. Und auch jene Bodenmosaike, wie sie sich in den Eingangsbereichen aus der Jahrhundertwende stammender großbürgerlicher Häuser befinden, die in den deutschen Großstädten von der Zerstörung durch die Bomben des Zweiten Weltkriegs verschont blieben.

Andere Ordnungen und Muster der Wahrnehmung zu erkennen und die eigenen Ordnungen und Muster des Sehens sichtbar auszustellen, ist erkennbar ein Motiv von Voigts *Word Paintings*. In diesem strukturalistischen Ansinnen, das sich ästhetisch artikuliert, verrät sich womöglich auch der Wunsch nach einer Zugehörigkeit vor Ort – in der neuen Welt und ihrer Ästhetik, in der die alte Welt mit ihrer Ästhetik transformiert wurde. Wie die malerische Suche nach Schönheit vor



der Erfahrung zerstörter Strukturen (im Nachkriegsdeutschland) Ausdruck eines Wunsches nach einem sinnlichen Mehr gewesen sein muss.

HETEROTPIA kann man ein zum Begriff gewordenes Wort auf einem von Voigts Bildern von 1995 entziffern (Abb. S. 46). Erst um diese Zeit wirklich wirkmächtig geworden durch Übersetzungen ins Englische und Deutsche war der Begriff Ende der Sechziger vom französischen Philosophen Michel Foucault in den Diskurs eingeführt worden. Foucault, auch ein Suchender in Kalifornien, definierte die „Heterotopien“ in seinem Aufsatz „Andere Orte“ als „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“ Michel Foucault, dessen Interesse an Taxonomien und Benennungen Reinhard Voigt erkennbar teilt, schreibt im Vorwort seines Buches *Ordnung der Dinge* (1966, auf dt. 1971), in dem er sich mit eben diesen Zuschreibungen, Strukturen und Ordnungskategorien als Wissenschaftsgelehrte auseinandersetzt: „Die Heterotopien beunruhigen, wahrscheinlich weil sie heimlich die Sprache unterminieren, weil sie verhindern, dass dies *und* das benannt wird, weil sie die gemeinsamen Namen zerbrechen oder sie verzehnen, weil sie im Voraus die Syntax zerstören, und nicht nur die, die die Sätze konstruiert, sondern die weniger manifeste, die die Wörter und Sachen (die einen vor und neben den anderen) ,zusammenhalten‘ lässt.“ Auch nach der Ähnlichkeit – auf Englisch: RESEMBLANCE –, fragt Foucault dort wiederholt, wo es ihm darum geht, die Dimension zu kommentieren, in der Sprache als



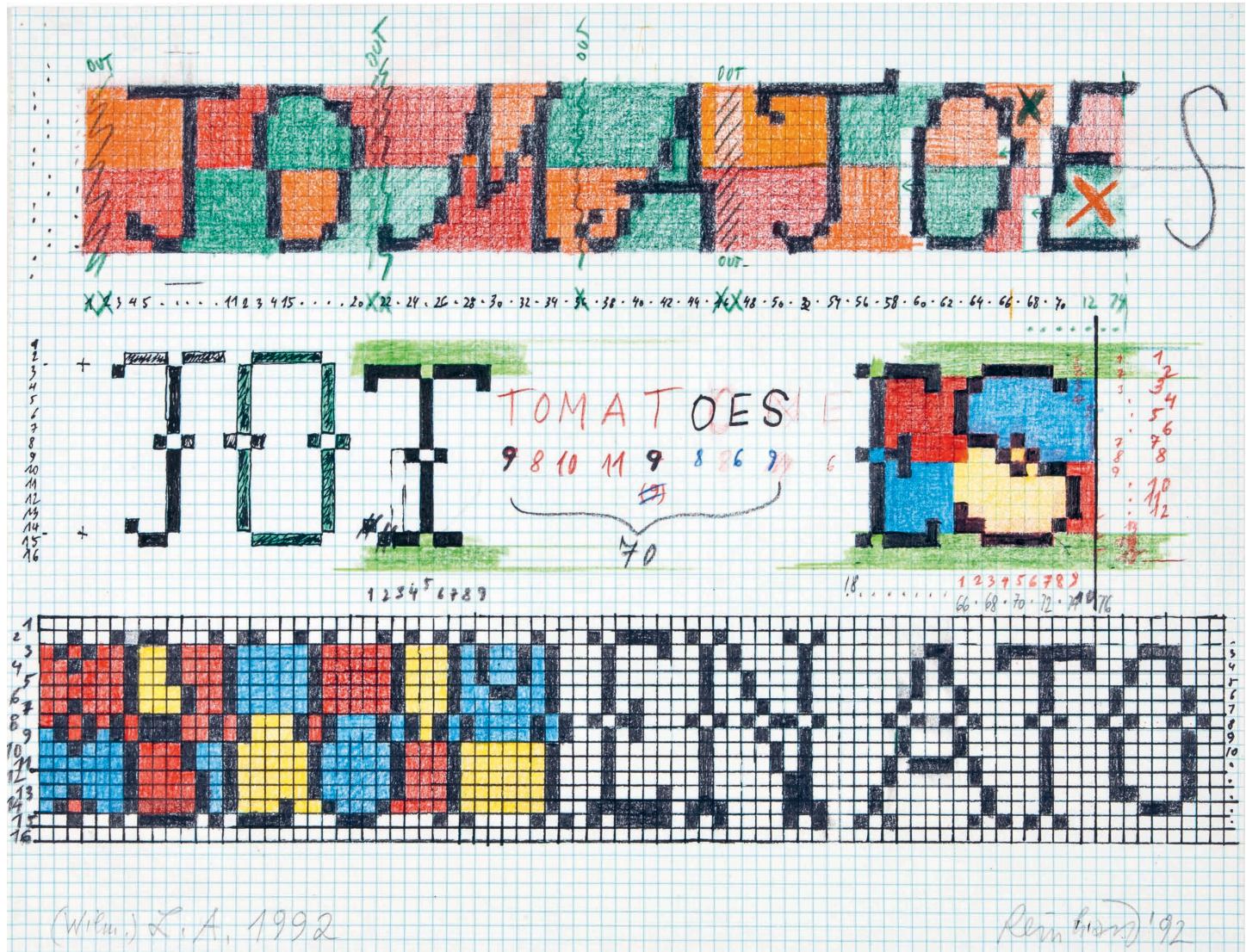
Tulpenbild 1969
120 × 100 cm

Mittel zur Herstellung von Ähnlichkeiten und Äquivalenzbeziehungen die globale kulturelle Erfahrung bestimmt. Voigt setzt eben dies Wort farbreich ins Bild – und lässt es auf die zurückschauen, die es als Wort näher betrachten (Abb. S. 47). Wortgeschichtlich abgeleitet vom französischen „resemblance“ (zu deutsch: „nachahmen“), zusammengesetzt aus den lateinischen Ursprungsworten „re-“, gleich „wieder“ und „simulare“ gleich „ähnlich machen, darstellen, nachahmen“, wird RESEMBLANCE bei Voigt zum Ausdruck einer bestimmten Ungewissheit: Wie andere seiner Bilder dieser Zeit, die die eigene Praxis des Sichtbarmachens in Wortspielen beschreiben, lässt es sich – in bewusster Fortführung auch der Kombination von *art & language* in der *Conceptual Art* – als Kommentierung des eigenen Sehens sehen.

Unter all den mit Worten benannten Dingen oder Vorstellungen, die Voigt malerisch inventarisiert, findet man einige, die scheinbar ganz natürlich Dinge bezeichnen. Worte, die nicht wie DECAF (*künstlich entkoffeinerter Kaffee*), ARTIFICAL COLORING (*Lebensmittelfarbe*) und LOW FAT auf seinen Bildern auf die Künstlichkeit der Warenprodukte und ihre unnatürlichen Genussversprechen verweisen (Abb. S. 44/45, 49). An ihrer Seite findet man Worte, die einfache Produkte der Natur zu bezeichnen scheinen. Der Anschein aber täuscht. Einmal, weil sie Voigt doch, betrachtet man sie näher, sozusagen mit über den großen Teich genommen haben muss. Wie die TULIPS. Tulpen waren schon seit den sechziger Jahren ein wiederholtes Motiv seiner Bilder (Abb. S. 14–17, 43, 47). In der Zierpflanze mit langer Geschichte spiegeln sich eine Gartenbautradition und das Verhältnis von Zucht und Natur. Tulpen, Gartenpflanzen seit spätestens dem 16. Jahrhundert und wiederkehrende Motive für malerische Stillleben von Jacob von Hulsdonck bis August Macke, sind auch verbunden mit der ersten Spekulationsblase der globalen Wirtschaftsgeschichte. In den 1630er Jahren, dem Goldenen Zeitalter der Niederlande, entwickelten sich die Tulpen zum Spekulationsobjekt, was in der so genannten „Tulpenmanie“ gipfelte. Noch heute wird der Begriff für diese Spekulationsblase zur Charakterisierung anderer, anscheinend irrationaler und hochriskanter Finanzentwicklungen gebraucht. Tulpen, auf Englisch *tulips* (und von Voigt auf seinen Bildern in der einen Sprache seiner neuen Heimat im Plural ausgeschrieben), sind in den USA ein Importartikel – keineswegs ein Naturprodukt. In Nordamerika ist diese Pflanzengattung in der Familie der Liliengewächse nicht heimisch. Überdies – und dies dürfte für den so offensichtlich an Klassifikationen wie der Pflanzenzucht interessierten Reinhard Voigt ein besonderes Vergnügen in der Erkenntnis sein – bereiten diese Gartenpflanzen besondere Schwierigkeiten für die Taxonomie. Da es sich um eine lange gezüchtete Kulturpflanze handelt, gibt es von ihr so gut wie keine Wildpflanzen. Ein wesentliches Problem für die

taxonomische Bestimmung der Tulpen bestand daher darin, dass diese allein auf der Grundlage von kommerziellen Tulpensammlungen durchgeführt werden konnte, die nur über wenige Klone einer Art verfügten. Diese aber zeigten deutliche Abweichungen gegenüber den Naturformen – aufgrund anderer Umweltbedingungen oder einer fortgesetzten Hybridisierung, die sich durch die Züchtung ergeben hatten. Damit kann man in dem Wort TULIPS wesentlich mehr als nur eine Wortgeschichte illustriert sehen, die in dem Wort die latinisierte Version des türkischen Wortes für Turban erkennt. Bei näherem Hinsehen buchstabieren sich in dem einen Wort ästhetische, politische und ökonomische Geschichten aus, die viel von Aneignungen im globalen Maßstab und Herrschaft über die Welt durch Repräsentation, Bestimmungen und Symbolik erzählen.

Auch die Namen zweier weiterer Pflanzen hat Voigt als *Word Paintings* malerisch ausgeschrieben. Es sind die Namen zweier Nahrungsmittel, als Zierpflanzen einst nicht seltene Sujets der Malerei, heute wie Einheimische behandelt und auf dem täglichen Speiseplan eines Gutteils der globalen Welt. „Tomaten, Kartoffeln und Lebensmittelfarben werden in winzigen schwarzen Quadraten vor roten, orangefarbenen und rosafarbenen Flecken oder vor düsteren Hintergründen in Beige und Grau buchstabiert ...“ Dem Wort POTATOES, im hier nochmals zitierten Review der *L.A. Times* eigens erwähnt, sieht man auf dem entsprechenden *Word Painting* erdige Farben zugeteilt (Abb. S. 44/45), dem ebenso erwähnten Wort TOMATOES Grün- und Rottöne – entsprechend dem Farbschema in Pflanzenkatalogen, in denen die zahlreichen Züchtungen beider dieser Gattungen der Schattengewächse angeboten werden, um als Mailorderware durch das Land verschickt zu werden. Heutzutage alltägliche Grundnahrungsmittel in der so genannten westlichen Welt, wurden beide aus Südamerika stammende Gewächse nach ihrer Einführung in Europa noch lange als reine Zierpflanzen betrachtet. Sie wurden in botanischen Gärten gezogen und die ihnen gegebenen Namen galten – im Deutschen wie im Englischen – als Fremdwörter. Das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm weiß etwas zur komplexen Namensgeschichte der vormals „Tartüffel“ (nach dem italienischen „tartufolo“ für Trüffel) genannten Knollenfrucht mitzuteilen – und fragt sich, warum es im deutschen Sprachraum nicht bei dem aus dem Französischen übersetzten und in einigen Regionen sich erhaltenen „Erdapfel“ geblieben sei: „KARTOFFEL, f. solanum tuberosum, franz. pomme de terre, engl. potatoe; den lat. Namen hat schon der Botaniker Case. Bauhinus i. j. 1590, deutsch nannte er die staude grüblingsbaum, knollenbaum. kartoffel entstand aus tartüffel, wie sie im Anfang des 18. jh. beim ersten bekanntwerden heißen, so tartuffeln. ... Über all diese landschaftliche Zersplitterung trug und trägt aber kartoffel den sieg davon, was verschafft ihm den eigentlich, namentlich über den so verbreiteten und passenden namen erdapfel?“ Das englische *potato* seinerseits leitet sich vom spanischen Wort „patata“ ab;



dies selbst ist wiederum eine Ableitung aus dem Haitianischen „batata“ für Süßkartoffel. Die nordamerikanische Kolonie Virginia erreichte die Frucht um 1648 und verbreitete sich von da in der kolonialisierten britischen Hemisphäre. Ebenfalls aus Südamerika eingeführt wurde die Tomate – ihr Name entstammt der Aztekensprache Nahuatl – in Europa noch länger als eine reine Zierpflanze angesehen. Es dauerte drei Jahrhunderte nach ihrer Einführung aus dem spanischen Kolonialreich in der Südhalbkugel, bis die im Deutschen auch als Liebesapfel, Goldapfel oder Paradiesapfel bekannte Pflanze erst im 19. Jahrhundert als Küchenpflanze entdeckt wurde – und ihre rote Frucht, die eigentlich eine Beere ist, als essbares Gemüse Verwendung findet. Dem Maler Voigt, ein Pflanzenfreund, dürften diese Irrungen und Wirrungen in den Gebrauchs- und Namensgeschichten dieser Pflanzenarten aus der Familie der Nachsattengewächse eine Freude bereitet haben, während er sie Buchstabe nach Buchstabe porträtierte.

Skizze zu TOMATOES (#131) 1992
21.5 x 27.8 cm

Von ihm in die Vielzahl gesetzt, liefern *Potato* und *Tomato* auch eine schöne Antwort auf die in der amerikanischen Alltagssprache mehrdeutige Frage „What's the difference?“, für die Voigts Ohr, als das eines Ankömmlings für sprachliche Nuancen geschult, sehr empfänglich gewesen sein dürfte. Gemeinsam nämlich liefern Tomate und Kartoffel das Wortmaterial einer der vielleicht berühmtesten Wortspielereien in der amerikanischen Sprache – populär gemacht in dem der von George und Ira Gershwin 1937 für den Film *Shall We Dance* mit Fred Astaire und Ginger Rogers geschriebene Song „Let's Call the Whole Thing Off“. Berühmt wurde das Lied für eben jene Verse, in denen die Unterschiede der amerikanischen und der britischen Aussprache ausgestellt werden: „*You say either and I say either; You say neither and I say neither / Either; either / Neither; neither, / Let's call the whole thing off. / You like potato and I like potahto, / You like tomato and I like tomahto / Potato, potahto, / Tomato, tomahto, / Let's call the whole thing off.*“ Diese hier zum Wortwitz gemachten Unterschiede in der Aussprache – „*You like to-may-to /tə'meɪtə/ / And I like to-mah-to /tə'ma:tə/*“ – sind dabei nicht nur jeweils landestypisch, sondern verweisen auch auf Klassenunterscheide. Denn zur damaligen Zeit galt die amerikanische Aussprache auch in den USA als weniger fein, und man legte in der Oberschicht des Landes Wert auf einen breiteren Klang des „a“. Ausgesprochen erzeugen die zum Sujet der Malbilder gewordenen Worte eine erkennbare Distinktion, die im Klang Zugehörigkeitsgrenzen und Klassenbewußtsein markiert, für die der eingewanderte Maler mit der Aufmerksamkeit für kulturelle Unterschiede und ihre Benennungen und Repräsentationen ein besonderes Gehör entwickelt haben dürfte.

„... er sinniert über die Grenzen von Natur und Kultur, über die Linie, die das Authentische vom Künstlichen trennt, und vor allem darüber, wie man das Soziale und Kulturelle mit einer geopolitischen Agenda in Einklang bringen kann.“ Mit seiner besonderen Sensibilität eines fremdsprachigen Ankömmlings gegenüber der Warenwelt und seinem Nachdenken über das Verhältnis von Natur und Kultur (das ihm der Review seiner Ausstellung 1993 mit diesen Worten attestierte) steht Reinhard



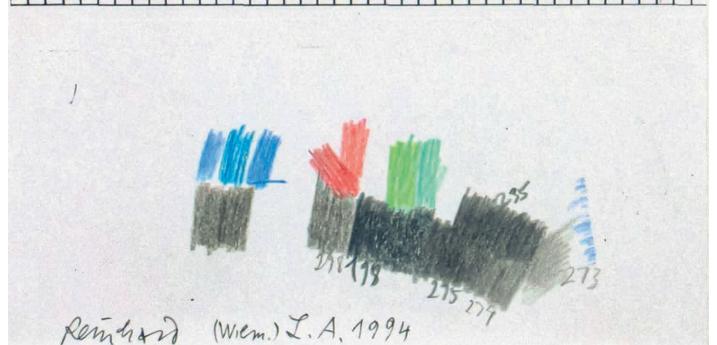
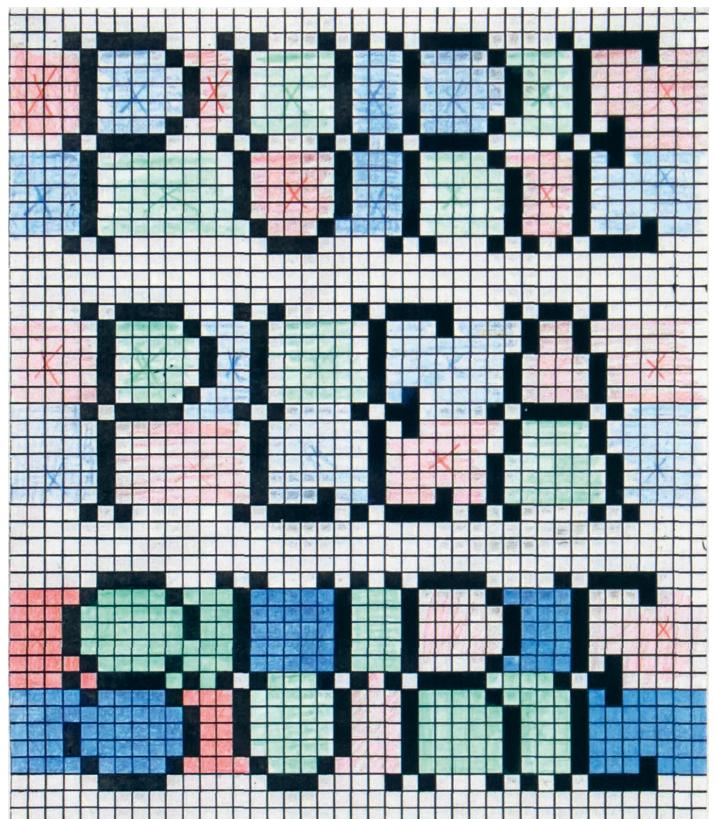
Voigt nicht ganz allein. In einem bemerkenswerten Vortrag mit dem schönen Titel „Kultur und Culture“ räsonierte der aus dem Exil in Los Angeles nach Deutschland zurückgekehrte Philosoph Theodor W. Adorno 1958 nicht nur über das jeweilige sehr verschiedene Verständnis von Kultur vs. Culture. Die Idee von Kultur, so teilt es Adorno überhaupt nicht abwertend mit, „die drüben vorwaltet, ist doch wesentlich gewonnen an der Gestaltung der Wirklichkeit“ – und auch über die Dingwelt der USA äußert er sich, berichtet dazu von eigenen Beobachtungen in amerikanischen Supermärkten. Überraschend bricht der vehemente Kritiker der Kulturindustrie vor seiner deutschen Zuhörerschaft eine Lanze des Verständnisses für die Konsumkultur Amerikas: „Diese Gütermenge, der man in Amerika begegnet, hat einen Zug, den man dem, der ihn nicht unmittelbar erfahren hat, vielleicht nur schwer beschreiben kann, den man aber auch nicht verleugnen, den man vor allem nicht gering anschlagen soll. Es steckt darin etwas vom Schlaraffenland. Sie müssen nur einmal durch einen sogenannten amerikanischen Super Market, so einen dieser Riesensmärkte gehen, wie sie vor allem in den neuen großen Städten und Zentren des amerikanischen Westens sich finden, und sie werden irgendwie das Gefühl, mag es noch so trügerisch und oberflächlich sein, sie werden das Gefühl haben, es gibt keinen Mangel mehr. Es ist das Schrankenlose, die vollkommene Erfüllung der materiellen Bedürfnisse überhaupt.“ Es ist Adornos mit seinen Zuhörern geteilte Erfahrung einer Abwesenheit von materieller Bedürfniserfüllung, die Erfahrung von Mangel (in der Nachkriegszeit), die er zur einenden Ansprache nutzt, um die Vereinigten Staaten als Land eines progressiven Kulturbegriffs einzuführen.

Drei Jahrzehnte und ein gefühltes Weltzeitalter an alarmierenden Meldungen über den Folgen des Raubbaus an der Natur und ihrer existenzgefährdenden Zerstörung später, redet der US-amerikanische Essayist, Kulturkritiker, Umweltaktivist und Farmer Wendell Berry seinen Landsleuten in seinem Essay „The Pleasures of Eating“ (1989) ins Gewissen: „Die meisten Menschen, die in der Stadt einkaufen, würden Ihnen sagen, dass die Lebensmittel auf Bauernhöfen produziert werden. Aber die meisten von ihnen wissen nicht, was für Bauernhöfe es gibt, oder welche Art von Bauernhöfen, oder wo die Bauernhöfe sind, oder welches Wissen oder welche Fähigkeiten zur Herstellung von Lebensmitteln erforderlich sind ... Die derzeitige Version des ‚Traumhauses‘ der Zukunft beinhaltet das ‚mühelose‘ Einkaufen aus einer Liste verfügbarer Waren auf einem Fernsehmonitor und das Erhitzen von vorgekochten Speisen per Fernbedienung. Dies setzt natürlich eine vollkommene Unkenntnis über die Geschichte der verzehrten Lebensmittel voraus ... Der passive amerikanische Verbraucher, der sich zu einer vorbereiteten Fastfood-Mahlzeit hinsetzt, sieht sich mit einem Teller voller toter, anonymer Substanzen konfrontiert, die verarbeitet, gefärbt, paniert, mit Soßen versehen, graviert, gemahlen, zerkleinert, durchgeseiht, vermengt, aufgehübscht und desinfiziert wurden,

so dass sie keinerlei Ähnlichkeit mehr mit irgendeinem Teil eines Lebewesens haben, das jemals gelebt hat. Die Produkte der Natur und der Landwirtschaft sind allem Anschein nach zu Produkten der Industrie gemacht worden.“

Man kann den Standpunkt von Reinhard Voigts *Word Paintings* in einem bewusst unentschiedenen Oszillieren zwischen diesen beiden historischen Ansichten der amerikanischen Konsumkultur verorten. Der Maler, dessen Bildschaffen im zitierten Review so präzise erfasst wurde, dürfte es jedenfalls gefallen haben, dass auf der Zeitungsseite, auf der sich der Artikel am 1. Juli 1993 abgedruckt fand, die *Los Angeles Times* eine Eigenwerbung abdruckte, die die Zukunft als ur-amerikanisches Versprechen selbst unter den Vorzeichen einer ökologischen Katastrophe als möglichst üppig ausweist: „Recycling for an abundant future“.

Sprechen es die Bilder natürlich nicht wirklich aus, wie sie sich betrachten lassen wollen oder sollen, darf man eine Ansicht äußern: Voigts Bilder künden von einem Erstaunen über jene Ordnungen, die die Sicht auf die von ihr bestimmten Dinge ermöglichen und doch zugleich als grundsätzlich arbiträr sichtbar machen. Es ist ein Staunen über die Strukturen, die einem fremd oder vertraut vorkommen, die einen bestimmten und in der Aufmerksamkeit für Differenz zu eigenen Abweichungen angesichts von Ordnungsvorgaben und Zuordnungen führen. Das Staunen wird bestimmt als sinnliche Emotion beim Erleben von unerwarteten Wendungen, von unbekanntem Schönen oder auch Überwältigendem, der auch ein Moment des Erkennens eigen sein kann. Staunen ist – nach Šklovskij – *Sehen* statt nur Wiedererkennen. In Voigts Bildern kann man die ästhetischen Umformungen dieses Affekts zu sehen suchen. Als Voraussetzung für das Staunen als einer „aestheticization of delight“ (Philip Fisher) gilt die visuelle Präsenz des staunen-machenden Dings. Festzuhalten über den Moment hinaus ist dessen Wirkung nicht wirklich. Und doch überträgt Reinhard Voigt sein Staunen in sorgfältiger und zeitaufwendiger Weise in seine Wortbilder, die mit der Schrift eben auch mehr sehen lassen als nur Visuelles. Der Eindruck einer momenthaften Wahrnehmung wird Wort für Wort ins Bild gesetzt, in dem sich dann den sinnlichen Augenblicksmoment wie den malerischen Produktionszeitraum gemeinsam eingespeichert sehen lassen. Voigts *Word Paintings* konservieren diese Wahrnehmungsmomente einer „Verwunderung“ oder auch „Bewunderung“ in besonderer Weise, zur wiederholten Anschauung der eigenen Anschauungen, und lassen ein Andauern des Staunens erkennen. Sie machen selbst wieder Staunen, wenn man sie immer wieder näher ansieht. Auf die reizvolle Gefahr hin, dass jedes der gemalten Worte zurückschaut – und dann doch wieder etwas ganz anderes zu sagen hat.



Studie zu PURE PLEASURE (#544) 1994
35.5 x 21.6 cm

links / left
Eating is an Agricultural Act (Wendell Barry) 2008

$y_2 = 12345 \dots 10 \dots 5 \dots 20 \dots 25 \dots 30 \dots 35 \dots 37 \dots 5 \dots 10 \dots 14$

61

$$37 \div 3 = 12 \text{ R } 1$$

Fit

F

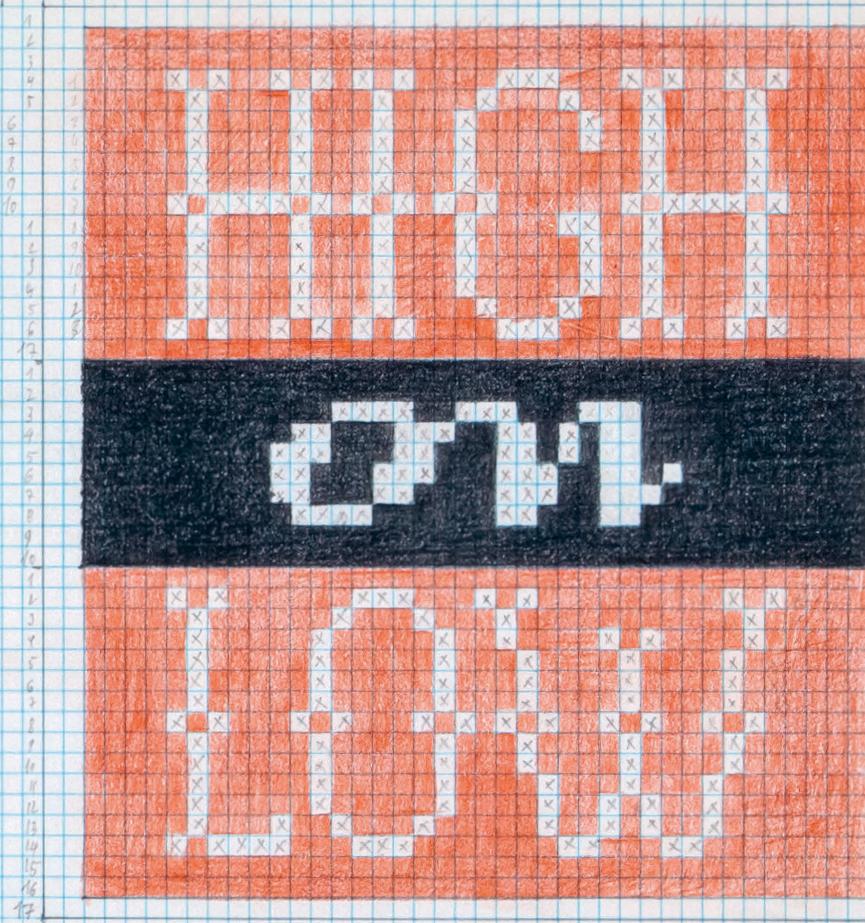
A 10x10 grid of 'X' characters on a grid background. The 'X' characters are placed at various positions, including the top row, middle columns, and bottom center. A red 'X' is placed at the bottom center of the grid.

F

38. $\frac{5}{6} \div 10 = \frac{5}{6} \times \frac{1}{10} = \frac{1}{12}$

Reinhard '96

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

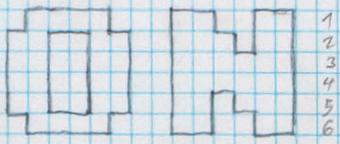


$\leftarrow 10 = \boxed{L}$ maybe
(2)

! (1) $W-10 \rightarrow$

Rein 4+2/96

iPhone



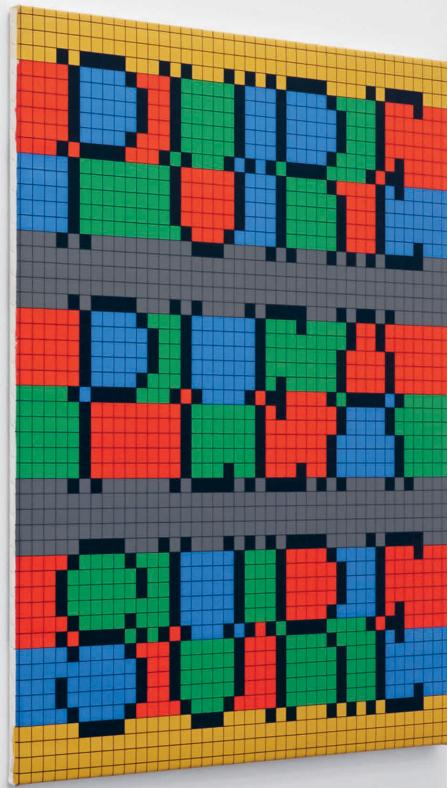
1 2 3 4 5 6

1 2 3 4 5 6

on

1
2
3
4
5
6

Punk Pixelart 1 (no
Copyrights)



Nils Plath

Literaturwissenschaftler, Kritiker, Autor. Seine Aufmerksamkeit gilt Zeitschriften, Gemeinschaftsbildern, Übersetzungsgeschichten und Landschaftsansichten in Texten, Zeichen, Medien. 2023–2025 Vertretungsprofessur für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt. Zahlreiche Forschungs- und Studienaufenthalte in den USA, u. a. Gastprofessur am German Department der Brown University, Providence, RI, 2022. Regelmäßige Lehrtätigkeit an Kunsthochschulen und Medienkunsthochschulen. Lebt und liest in Berlin.

Literary scholar, author, and critic. Nils Plath's focus is on contemporaneous writings, images of community, translation histories, and landscape views across texts, symbols, and media. He is a deputy professor of comparative literature at the University of Erfurt from 2023 to 2025. Plath completed numerous research and study visits to the United States, including a visiting professorship in the German department at Brown University, Providence, RI, 2022. He regularly teaches at art academies and media art schools. Plath lives (and reads) in Berlin.

REINHARD VOIGT

PURE PLEASURE

VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALther UND FRANZ KÖNIG, KÖLN

- 7 Susanne Neubauer
Darf Malerei bewundern?
Einführende Worte zu Werk und Katalog
- 37 Nils Plath
Wörter, Bilder, Staunen. In ein paar Sätzen zu
Reinhard Voigts *Word Paintings*
- 57 Wolfgang Kemp
Reinhard Voigts New Yorker Wassertürme.
Wie man Infrastruktur lesbar macht
- 133 Susanne Neubauer
im Gespräch mit Reinhard Voigt
- 151 Abbildungsverzeichnis / List of Illustrations
- 158 Susanne Neubauer
Are Paintings Allowed to Admire?
Introductory Words on the Work and
This Catalogue
- 160 Nils Plath
Words, Images, Wonder: On Reading
Reinhard Voigt's *Word Paintings*
- 165 Wolfgang Kemp
Reinhard Voigt's New York Water Towers:
Making Infrastructure Legible
- 168 Susanne Neubauer
in Conversation with Reinhard Voigt
- 175 Biografie / Biography
- 178 Ausstellungen / Exhibitions
- 179 Bibliografie / Bibliography
- 182 Autorenbiografien / Author Biographies
- 184 Impressum / Colophon

Impressum / Colophon

Herausgeber / Editor:
Susanne Neubauer

Deutsches Lektorat / German copy editing:
Iris Poßegger (Texte / Texts Susanne
Neubauer)

Englische Übersetzung / English Translation:
Sylee Gore

Gestaltung / Design:
Karsten Heller

Lithografie / Lithography:
Max-Color Berlin

Druck / Print:
Lösch GmbH Stuttgart

© 2025 Reinhard Voigt, Autoren und
Verlag der Buchhandlung Walther und
Franz König, Köln / © 2025 Reinhard Voigt,
authors and Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König, Köln

Erschienen im / First published by
Verlag der Buchhandlung Walther und
Franz König
Ehrenstr. 4, D-50672 Köln

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind über [http://
dnb.d-nb.de](http://dnb.d-nb.de) abrufbar. / Bibliographic
information published by the Deutsche
Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek
lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic
data are available in the Internet at [http://
dnb.d-nb.de](http://
dnb.d-nb.de).

Printed in Germany

Mit Unterstützung der Senatsverwaltung
für Kultur und Gesellschaftlichen
Zusammenhalt

Vertrieb / Distribution:

Europe
Buchhandlung Walther König
Ehrenstraße 4
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

UK & Ireland
Art Data
12 Bell Industrial Estate
50 Cunningham Street
London W4 5HB
United Kingdom
T +44 (0)208 747 10 61
F +44 (0)208 742 23 19
orders@artdata.co.uk

Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
75 Broad Street, Suite 630
USA - New York, NY 10004
Tel: +1 (0) 212 627 1999
orders@dapinc.com

ISBN 978-3-7533-0788-6

