

Ausstellung und Katalog werden gefördert durch das Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz.

Exhibition and catalogue promoted by the Ministry of Education, Science, Youth and the Arts of the State of the Rhineland-Palatinate, Germany.

Frank Herzog

**ZURÜCK IN DIE
KUNSTGESCHICHTE**

**BACK INTO ART
HISTORY**

KERBER ART

Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern
2009

Thomas Donga-Durach

ZURÜCK IN DIE KUNSTGESCHICHTE

„Die Befreiung der Kunst von der traditionellen Aufgabe, Geschichten zu illustrieren, hat [...] nicht zur Geschichtslosigkeit geführt, sondern erst die Voraussetzung geschaffen, unter der die Kunstgeschichte aus einer äußeren Beschreibung zum inneren Gesetz der Kunst geworden ist.“
Boris Groys¹

Der Titel des malerischen und skulpturalen Zyklus *Zurück in die Kunstgeschichte* von Frank Herzog kann in seiner ambivalenten Lesart leicht missverstanden werden. Doch handelt es sich nicht um eine etwaige Aufforderung zur Rückkehr zu anerkannten und bewährten Darstellungsformen der Vergangenheit. Vielmehr beinhaltet dieser Titel den Appell, sich der Kunstgeschichte nicht zu verschließen, sondern sie als Künstler und als Rezipient genauestens zu studieren, um zu verstehen, warum sich die Kunst auf die eine oder andere Art entwickelt hat. Der Zyklus kann insofern als Reflexion auf das teleologische, also ziel- und zweckgerichtete Modell der Kunstgeschichte verstanden werden, wie es der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg entwickelte, der für die unbedingte Autonomie der Kunst eintrat und die Entwicklung der Kunst seit der Renaissance als folgerichtigen historischen Prozess betrachtete. Greenbergs Ansatz sah als Ziel der Kunst die Freilegung des künstlerischen Verfahrens und die Reflexion des Mediums im Werk selbst. Darauf, dass die Schaffung eines vollkommen autonomen Werkes allerdings unmöglich ist, weist Boris Groys hin, denn selbst ein Bild, das den Forderungen einer auf völlige Autonomie und Selbstreferenzialität abzielenden Kunstgeschichte entsprechend entsteht, bleibt illustrativ: „Es illustriert nämlich die Kunstgeschichte selbst. Sich von der Illustrativität endgültig zu befreien, bedeutet also für die Kunst, sich auch

Thomas Donga-Durach

BACK INTO ART HISTORY

“The liberation of art from the traditional task of illustrating stories has...led not only to a lack of history and stories, but also provided the condition under which art history changed from an external description into an internal law.”

Boris Groys¹

The title of the painting and sculpture cycle by Frank Herzog, *Zurück in die Kunstgeschichte* (“Back into Art History”) can easily be misunderstood in the ambivalence of the way it is read. But it is not a matter of a demand to return to recognized and tried forms of presentation of the past. Rather, the title contains the appeal not to shut oneself off from the history of art, but to study it exactly, both as artist and as recipient, in order to understand why art has developed in one way or another. In this respect, the cycle can be understood as a reflection on the teleological model of the history of art, that is, one directed to its ends and purposes, as the American art critic Clement Greenberg developed it, who spoke up for the unconditional autonomy of art and who regarded the development of art since the Renaissance as a logical historical process. Greenberg’s starting-point saw as the aim of art the exposure of the artistic process and the reflection of the medium in the work itself. Boris Groys indicates that the creation of a completely autonomous work is, however, impossible, as even a picture arising in accordance with the demands of an art history aiming at complete autonomy and self-reference remains illustrative: “It illustrates namely the history of art itself. Liberating itself once and for all from illustrativity therefore means for art liberating itself from the history of art as a history of the liberation from history.”² – whereby the teleological history of art would

von der Kunstgeschichte als Geschichte der Befreiung von der Geschichte zu befreien“² – womit sich die teleologische Kunstgeschichte selbst abschaffen würde.

Frank Herzog ist sich dieses unauflösbaren Widerspruchs bewusst. In seinen *Fräulein*-Porträts vereint er die Eckpfeiler der neuzeitlichen Kunstgeschichte – Figuration und Abstraktion – miteinander, fügt mithin der Kunstgeschichte selbst einen weiteren Subtext hinzu und rückt damit von der (gescheiterten) Utopie der vollkommenen Autonomie des Kunstwerks ab. Trotzdem verliert er die teleologische Perspektive nicht aus den Augen, indem er die Folgerichtigkeit der Kunstgeschichte von der Figuration zur Abstraktion thematisiert und anerkennt.

„Kunstgeschichte ist auch schön,
macht aber ebenfalls viel Arbeit“

frei nach Karl Valentin

Die Kunstgeschichte ist keine rein auf ästhetische Entwicklungen beschränkte historische Wissenschaft, sondern untrennbar mit der gesellschaftlichen und politischen Geschichte der Menschheit verknüpft. Wie andere historische Disziplinen unterliegt sie dem Problem der Filterung durch vorherrschende politische und gesellschaftliche Verhältnisse, das heißt, Geschichtsschreibung selektiert und interpretiert die Fakten im Sinne der ihr übergeordneten Ideologie. So ergeben sich zum Teil völlig unterschiedliche historische Realitäten, je nachdem unter welchem Blickwinkel Geschichte überliefert wird. Kunst und auch Kunstgeschichte selbst als Subjekt der Geschichtsschreibung bilden davon keine Ausnahmen. Doch anders als in politischer Geschichte, in der die Legitimation von Machtansprüchen durch die Belegung – bisweilen auch Konstruktion – historischer Faktizität eine zentrale Rolle spielt, erlangte die Kunst der Neuzeit in der westlichen Hemisphäre relativ schnell einen Grad an Autonomie, der ausreichte, um sich in allen formalen und inhaltlichen Fragen stets selbst zu reflektieren, immer wieder zu negieren und zu erneuern.

Insofern lässt sich die Kunst immer auch als ein Spiegel der Gesellschaft mit all ihren Widersprüchen, konkurrierenden Ideen und wechselnden Machtverhältnissen betrachten. Deutlich wird dabei aber, dass die Entwicklung der

abolish itself. Frank Herzog is conscious of this insoluble contradiction. In his *Fräulein* portraits, he unites the cornerstones of recent art history – figuration and abstraction – with each other, consequently adding to the history of art itself a further subtext and thus moving away from the (failed) utopia of the complete autonomy of the work of art. Nevertheless, he does not lose sight of the teleological perspective, because he recognizes and makes as his subject the logicity of the history of art from figuration to abstraction.

“The history of art is a fine thing,
but also makes for a lot of work”

based on Karl Valentin

The history of art is not a historical science confined purely to aesthetic developments, but is inseparably knitted up with the social and political history of humanity. As other historical disciplines, it is subject to the problem of filtering through predominant political and social circumstances, i.e., writing history selects and interprets facts in the sense of the ideology it is subject to. In this way, historical realities emerge which are, in part, totally different, according to the standpoint from which history is handed down. Art and also the history of art itself as the subject of historical writing are no exceptions to this. But unlike political history, in which a central part is played by the legitimation of power claims by means of the verification – and sometimes also of the construction – of historical factuality, the art of modern times in the western hemisphere reached a degree of autonomy relatively rapidly which was sufficient to reflect itself constantly, to negate and to renew itself repeatedly in all questions of form and content.

To this extent, art has always also been regarded as a mirror of society with all its contradictions, competing ideas and changing positions of power. It becomes clear, however, that the development of art is not merely a socioeconomic reflex – its development is rather subject only partly to empirically and

Kunst nicht ein bloßer sozioökonomischer Reflex ist – ihre Entwicklung unterliegt vielmehr nur zu einem Teil empirisch und psychologisch erklärbaren Mechanismen und zu einem anderen Teil dem subjektiven ästhetischen Empfinden der Menschen, dessen Funktionsweise, also das Wie und Warum einer ästhetischen Urteilsfindung, bis heute nicht zufriedenstellend geklärt werden konnte. Dies mag daran liegen, dass ästhetisches Empfinden – allen biologisch-darwinistischen und psychologischen Hypothesen zum Trotz – vielleicht eben keine erkennbare zweckgerichtete Funktion besitzt, sondern ein emotionales, individuell höchst unterschiedliches Erleben darstellt, das sich als persönliche psychische Signatur durch die chaotische Dynamik der unzähligen Erlebnisse, Einflüsse und Wendungen des Lebens herausbildet. Die einzige klare und nachweisbare Konstante in der Geschichte der ästhetischen Produktion – der Kunst – ist bislang, dass der Mensch seit mindestens 30.000 Jahren das Verlangen hat, seine ästhetischen Bedürfnisse durch die Herstellung von Artefakten zu befriedigen (Abb. 1). Ob dies im Dienste eines schamanistischen Kultes, im Auftrag der Religion oder des Staates geschieht oder aus einem freien schöpferischen Drang heraus, spielt unter dem Aspekt der Kreativität als eine dem Menschen immanente und konstituierende Energie im Prinzip nur eine untergeordnete Rolle – stets haben sich einzelne Positionen gegen einen bestehenden Mainstream durchgesetzt und auch unter widrigsten Umständen neue Impulse für die künstlerische Entwicklung gegeben, die wiederum nach einiger Zeit zugunsten neuer Ideen revidiert wurden.

Frank Herzogs Reflexion des Kunstbegriffs, wie sie in den *Fräulein*-Porträts zum Ausdruck kommt, beinhaltet die zwei großen widerstreitenden Phänomene der neuzeitlichen Kunst der europäischen bzw. westlichen Hemisphäre. Mit der unmittelbaren Verbindung von Figuration in Form des Porträts und Abstraktion mittels der geometrisierenden Bildhinter-

psychologically explicable mechanisms and also partly to the subjective aesthetic sensitivity of human beings, the function of which sensitivity, the how and why of an aesthetic verdict, has not been satisfactorily explained to this day. This may be due to the fact that aesthetic sensitivity – in spite of all biological-Darwinian and psychological hypotheses – perhaps simply does not possess a recognizable purpose-fulfilling function, but represents an emotional and individually extremely differing experience formed as a personal psychic signature by the chaotic dynamics of the innumerable single experiences, influences and turns of life. The only clear and provable constant so far in the history of aesthetic production – of art – is the fact that, for the last 30,000 years at least, man has felt the urge to satisfy his aesthetic needs by producing artefacts (fig. 1). Whether this happens in the service of some shaman cult, or commissioned by religion or by the state, or from a free creative urge, plays only a subordinate part under the aspect of creativity as an energy which is an immanent and constitutional part of mankind – individual positions have always won through against a prevailing mainstream and, even under adverse circumstances, have provided new impulses for artistic development, which themselves were revised in favour of new ideas after some time.

Frank Herzog's reflection of the concept of art, as it is expressed in the *Fräulein* portraits, contains the two great conflicting phenomena of the art of modern times in Europe or the western hemisphere. With the immediate combination of figuration in the form of portraits and abstraction by means of the geometricating backgrounds to the pictures, Herzog covers the modern history of art in painting – from the Renaissance to the post-modern – which, since its beginnings through the self-legitimizing autonomy of art and artists, has differed principally from the preceding historical epochs. For even the antique images of the



Abb. 1
„Löwenmensch“ aus der Stadel-Höhle am Hohlenstein auf der Mittleren Schwäbischen Alb, ca. 30 Zentimeter hohe elfenbeinerne Figur, Alter ca. 30.000 Jahre.
Foto:
Thomas Stephan/
Ulmer Museum

Fig. 1
“Lion Man” from the Stadel Cave at Hohlenstein in the central Swabian Alb, ivory figure approx 30 cm. high, age approx 30,000 years.
Photo:
Thomas Stephan /
Ulm Museum

gründe umfasst Herzog die neuzeitliche Kunstgeschichte der Malerei – von der Renaissance bis zur Postmoderne –, die sich seit ihren Anfängen durch die sich selbst legitimierende Autonomie von Kunst und Künstlern grundlegend von den vorhergehenden historischen Epochen unterscheidet. Denn selbst die antiken Bildwerke der Ägypter, Griechen und Römer, die seit der Renaissance im kollektiven Bewusstsein als „Kunst“ gelten, waren in den Augen der zeitgenössischen Produzenten und Rezipienten lediglich Erzeugnisse von Handwerkern. Dies änderte sich auch im Mittelalter nicht, in dem nun auch noch das antike Ideal, das in Aristoteles' Forderung nach Naturähnlichkeit formuliert worden war, zugunsten der platonischen Verurteilung der Mimesis aufgegeben wurde, die sich im Mittelalter über den Neuplatonismus vermittelte, der in jedem Versuch der bildlichen Nachahmung der göttlichen Schöpfung einen Frevel sah. Die Individualisierung eines Schöpfers von Bildwerken über seinen Namen war im Mittelalter dementsprechend selten, so dass heute nur relativ wenige mittelalterliche Künstler, und das auch nur aus der Spätphase dieser Epoche, namentlich bekannt sind. Häufig lassen sich selbst die bedeutendsten mittelalterlichen Werke nur durch einen Notnamen zuschreiben, wie etwa „Meister der heiligen Veronika“ oder „Meister des Marienlebens“ etc.

Erst in der um 1400 in Florenz und in den Niederlanden zeitgleich eingeleiteten Übergangsphase zur Renaissance änderte sich dies: Mit der italienischen Frührenaissance und der von flämischen Künstlern wie Robert Campin, Rogier van der Weyden und Jan van Eyck begründeten „ars nova“, die über den Stil der Internationalen Gotik hinausging und sich durch rege wechselseitige Befruchtung entwickelte, individualisierten und emanzipierten sich Maler und Bildhauer als eigenständige, namentlich bekannte Künstlerpersönlichkeiten. Gesellschaftlich und kulturell wurde in dieser Zeit ein neues Kapitel der Menschheitsgeschichte aufgeschlagen, das bis heute fortgeschrieben wird: die Moderne.

Egyptians, Greeks and Romans, which, since the Renaissance, have counted as “art” in the collective consciousness, were, in the eyes of contemporary producers and recipients, merely the products of craftsmen. Nor did this change in the Middle Ages, in which also the antique ideal, formulated in Aristotle's demand for similarity to nature, was abandoned in favour of the Platonic condemnation of mimesis, which conveyed itself in the Middle Ages via Neo-Platonism, which saw iniquity in every attempt at pictorial imitation of the divine creation. The individualization of a creator of pictorial works by means of his name was correspondingly rare in the Middle Ages, so that today only relatively few medieval artists are known by name, and these only from the late phase of this epoch. Frequently, even the most important medieval works can only be called by a necessity name, such as “Master of St. Veronica” or “Master of the Life of Our Lady” etc. This did not change until the transition phase into the Renaissance, introduced simultaneously in Florence and in the Netherlands around 1400. With the Italian Early Renaissance and the “ars nova” founded by Flemish artists such as Robert Campin, Rogier van der Weyden and Jan van Eyck, which surmounted the style of International Gothic and developed through a lively mutual fertilization, painters and sculptors became individualized and emancipated as independent artist personalities known by name. Socially and culturally, a new chapter of human history was opened up in this era, one that has continued until today: the modern age.

Kunst der Neuzeit

Mit der Wiederentdeckung antiken Wissens, das im Mittelalter fast vollständig verloren gegangen war, entstand in den norditalienischen Republiken Italiens, aber auch im Anjou, in Burgund und den flandrischen Städten seit dem frühen 15. Jahrhundert ein politisches Klima, das in Verbindung mit dem Aufblühen des Handels die rasche Entwicklung von Kultur und Wissenschaften begünstigte. Erstmals kristallisierten sich in der Kunst Einzelpersönlichkeiten heraus, die sich mit ihren Werken im wahrsten Sinne des Wortes „einen Namen machten“. Nun wurden Werke geschaffen, deren vornehmlicher Zweck nicht mehr die Darstellung eines Glaubensinhalts oder die Macht eines Herrschers war, sondern der Diskurs über den Entwurf, die Ausführung und die Könnerschaft, die sich im Werk transportierten. Es entstand der Beruf des Künstlers, und mit ihm eine eigene literarische Gattung, die sich ausschließlich mit der Rolle von Künstlern sowie mit der Produktion und Rezeption von Kunst beschäftigte: Ekphrasis. Außerdem begann mit der Autonomie des Künstlers das Paragone, der „Wettstreit der Künste“, den die Künstler mit Traktaten oder exemplarischen Werken austrugen und bei dem sie der Frage nachgingen, welche der Künste – Malerei, Bildhauerei oder Architektur – als die edelste zu bezeichnen sei.

Das Porträt: Höhepunkt der Kunst als Mimesis

Die Porträt- oder Bildnismalerei ist die älteste Gattung der realistischen Darstellung in der Kunst der Neuzeit, wobei ihre Tradition sogar noch weiter zurückreicht, beruft sie sich doch auf die antiken Vorbilder des römischen Naturalismus, wie sie in den Mumienporträts – den ersten realistischen Individualportraits – des alexandrinischen Kunstkreises des 1. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. überliefert sind (Abb. 2).

Zwischen der Antike und der Renaissance, also im sogenannten Mittelalter, das etwa vom 4. bis 14. Jahrhundert andauerte, spielte das individuelle Bildnis hingegen eine untergeordnete Rolle. Die Malerei zielte in jener Zeit auf ideelle Darstellung ab und verlor infolgedessen die Fähigkeit zur differenzierten Abbildung der menschlichen Physiognomie. So sind die überlieferten

Art of Modern Times

With the rediscovery of ancient knowledge, which had been lost almost completely in the Middle Ages, a political climate arose from the beginning of the 15th Century in the North Italian Republics, but also in Anjou, Burgundy and the Flemish cities, which, together with the flourishing of trade, favoured the rapid development of culture and sciences. For the first time, individual personalities crystallized in art, who, in the truest sense of the expression, “made a name for themselves” with their works. Now works were being created, the foremost of whose aims was no longer the representation of the contents of a belief or of the power of a ruler, but the discourse on the design, the execution and the ability expressed in the work. The profession of the artist came into being and with it its own literary genre, which was occupied exclusively with the role of artists and the production and reception of art: *Ekphrasis*. In addition, the *Paragone*, the “competition of the arts” began with the autonomy of the artist, which the artists carried out with treatises or exemplary works, and in which they pursued the question as to which of the arts – painting, sculpture or architecture – might be called the most noble.

The Portrait: Climax of the Fine Arts as Mimesis

Portrait painting, the painting of likenesses, is the oldest genre of realistic representation in the art of modern times, whereby its tradition reaches even further back, referring to the ancient examples of Roman naturalism as it is handed down in the mummy portraits – the first realistic individual portraits – of the Alexandrian art circle of the 1st to 5th centuries AD (fig. 2).

Between antiquity and the Renaissance, in the so-called Middle Ages, which lasted from around the 4th century to around the 14th, individual representation, on the other hand, played a subordinate part. In those times, painting aimed at idealistic representation and, as a result, lost the ability to show the human physiognomy in a differentiating manner.

Bildnisse der karolingischen und ottonischen Herrscher in erster Linie Sinnbilder ihres Amtes und tragen keine individuellen Züge. Erst in der Romanik und Gotik wurden mit den Stifterbildern, in denen bereits das Bedürfnis nach individualisierter Darstellung angelegt war, realistischere Darstellungen erzielt, die allerdings – auch aufgrund der verlorengegangenen maltechnischen Kenntnisse – immer noch formelhaft und schematisch wirkten.

Erst mit der Renaissance in Italien und den überragenden Fähigkeiten der spätmittelalterlichen flämischen Maler setzte sich die naturalistische Darstellung in der Porträtkunst vollends durch. Dem Betrachter zugewandt und wirklichkeitsgetreu wiedergegeben, entsprachen die Bildnisse der zeitgenössischen, auf Aristoteles rekurrierenden Forderung nach Ähnlichkeit – ein Paradigmenwechsel, der sich fast 500 Jahre später mit dem Diskurs über die Abstraktion noch einmal zugunsten Platons Verurteilung der Mimesis umkehren sollte (Abb. 3). Doch zunächst entwickelte sich das Porträt noch während der Renaissance zum dominierenden Genre der Malerei, was es bis ins 19. Jahrhundert hinein bleiben sollte. Wie keine andere Kunstform taugte die Bildnismalerei als perfektes Vehikel zur Darstellung bürgerlicher Emanzipation von der Jahrhunderte währenden feudalen Herrschaft. Innerhalb kurzer Zeit entstand im Auftrag von Bürgern, Kaufleuten und Gelehrten der gesamte, bis heute gültige Kanon von Porträtformen.



Abb. 2
Antiker Naturalismus:
Ägyptisches Mumienpor-
trät, 2. Jahrhundert n. Chr.

Fig. 2
Antique naturalism:
Egyptian mummy port-
rait, 2nd Century AD



Abb. 3
Triumph der aristoteli-
schen Forderung nach
Ähnlichkeit:
Rogier van der Weyden
(1399–1464),
Frau mit Flügelhaube,
1435

Fig. 3
Triumph of aristotelian
demand for similarity:
Rogier van der Weyden
(1399–1464),
Woman with Winged Cap,
1435

Thus the portraits handed down from the Carolingian and Ottonian rulers are primarily symbols of their office and show no individual traits. Not until the Romantic and Gothic periods were more realistic representations achieved with the portraits of founders, in which the need for individualized representation was already laid down – portraits which, however, still had a formal and schematic effect on account of the loss of knowledge of painting techniques. It was only with the Renaissance in Italy and with the outstanding abilities of the late medieval Flemish painters that the naturalistic representation in portrait art asserted itself completely. Turned to the observer and reproduced true to life, the portraits corresponded to the contemporary demand for resemblance which went back to Aristotle – a change in paradigms which, with the discourse on abstraction almost 500 years later, was to turn once more in favour of Plato's condemnation of mimesis (fig. 3). But at first, the portrait developed during the Renaissance into the dominating genre in painting, which it was to remain into the 19th century. As no other art form, portrait painting was suitable as the perfect vehicle for the representation of bourgeois emancipation from a feudal domination which had lasted centuries. Within a short space of time, the whole canon of portrait forms, valid up till today, developed from the commissions of burghers, merchants and scholars.

Die Fräulein-Porträts

In den *Fräulein*-Porträts Frank Herzogs finden sich verschiedene kunstwissenschaftliche Aspekte, die ihre eindeutige Zuordnung zu einem bestimmten Genre unmöglich machen. Erscheinen sie zunächst als klassische Porträts, können sie aber bei näherer Betrachtung ebenso als abstrakte Bilder oder – in ihrer Serialität – als konzeptionelle Kunst aufgefasst werden. Die in der sich wiederholenden Komposition der *Fräulein*-Porträts sich äußernde Serialität lässt etwa an die Fotoserien von Bernd und Hilla Becher denken, in denen Industriegebäude, Wassertürme oder Fachwerkhäuser bewusst unemotional, immer aus einer bestimmten unveränderten Perspektive unter den immer gleichen Lichtverhältnissen eines grauen bedeckten Himmels abgebildet sind (Abb. 4).

Die Bechers verfolgten damit ein Bildkonzept, mit dessen Hilfe sie Typologien bestimmter Arten industrieller Bauten erstellten. In diesem Sinne verstanden sie ihre Arbeit als Archäologie der Industriearchitektur, als Spurensuche und kulturelle Anthropologie zugleich.

Auch die Serialität der *Fräulein*-Porträts spricht für eine Suche nach etwas Typischem. Schließlich wiederholen sich in ihnen gewisse Aspekte: Alle Bilder sind mit den gleichen Techniken auf goldockerfarbenen Samt gefertigt und weisen stets das gleiche Format auf. Stets sind die porträtierten Kinder en face als sitzende Halbfigur mit dem gleichen Papillon-Hündchen im Arm dargestellt. Mit neutralem Gesichtsausdruck blicken sie den Betrachter direkt an. Dabei sind sie doch eindeutig individuell voneinander unterschieden: Es handelt sich um reale Kinder aus der direkten Nachbarschaft von Herzogs Atelier, die – ganz klassisch – Modell gesessen haben. Das eingehende Studium der Gesichter, das Herzog während der Sitzungen möglich war, zeigt sich in den genau wiedergegeben, Persönlichkeit ausstrahlenden Mienen der Kinder. Darin ähneln sie den expressionistischen Kinderbildnissen von Paula Modersohn-Becker, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erstmals Kinder malte, die frei von Sen-

The Fräulein Portraits

In Frank Herzog's *Fräulein* portraits, various art historical aspects are to be found which make a classification under a particular genre impossible. At first appearing to be classical portraits, they could, on closer inspection, be regarded just as well as abstract paintings, or, in their seriality, as conceptual art. The seriality expressed in the repeated composition of the *Fräulein* portraits is reminiscent, for example, of the photo series by Bernd and Hilla Becher, in which industrial buildings, water towers or half-timbered houses are pictured, consciously unemotionally and always from a certain unchanged perspective under the same conditions of light of a grey, overcast sky (fig. 4).

Here, the Bechers followed a picture concept with whose help they created typologies of certain kinds of industrial buildings. In this sense, they understood their work simultaneously as archaeology of industrial architecture, as searching for traces and as cultural anthropology.

The seriality, too, of the *Fräulein* portraits indicates the search for something typical. Certain aspects, after all, are repeated in them; all the pictures are composed on gold ochre-coloured velvet with the same techniques and always have the same format. The portrayed children are always shown full-face as a sitting half-figure holding a dwarf spaniel in their arms. They regard the spectator directly, with a neutral expression on their faces. But they are clearly individually differentiated from one another; they are real children from the immediate neighbourhood of Herzog's studio, who sat as models quite in the classic manner. A detailed examination of the faces, which was possible for Herzog during the sessions, is shown in the exactly reproduced facial expression of the children which radiates their personalities.

In this, they are similar to the child portraits of Paula Modersohn-Becker, who, at the beginning of the 20th century, first painted children in a way that was free of sentimentality



Abb. 4
Archäologie der Industriekultur:
Bernd und Hilla Becher
(1931–2007 u. *1934),
Wassertürme, 1967–80

Fig. 4
Archeology of industrial culture:
Bernd and Hilla Becher
(1931–2007 & *1934),
Water Towers, 1967–80

timentalität und Anekdotischem eine ernsthafte und ungeschönte Wahrnehmung auf das Kind als eigenständige und vollwertige Persönlichkeit vermittelten – womit sie bei ihren Zeitgenossen noch auf großes Unverständnis stieß (Abb. 6).



Abb. 5
Kunsthistorische
Archäologie: Frank Herzog,
Fräulein-Porträts, 2007

Fig. 5
Archeology in art history:
Frank Herzog,
Fräulein Portraits, 2007



Abb. 6
Das Kind als eigenständige
Persönlichkeit:
Paula Modersohn-Becker
(1876–1907),
Mädchenbildnis, 1905

Fig. 6
The child as individual
person:
Paula Modersohn-Becker
(1876–1907),
Portrait of a Girl, 1905

Der Hund

Eine weitere sich stets wiederholende Komponente in den *Fräulein*-Porträts ist das im Profil dargestellte Papillon-Hündchen, ein „kontinentaler Zwergspaniel“, der im Laufe der Kunstgeschichte – vor 1800 in seiner eng verwandten Form des Phalene mit hängenden Ohren – immer wieder in Kinder- und Frauenporträts auftauchte (Abb. 7). Seine Existenz ist durch zahlreiche Bilder durch die Jahrhunderte – bei Tizian, Anthonis van Dyck, François Boucher, Goya und anderen – belegt. Auch wenn er kaum mehr als eine Randnotiz in der Kunstgeschichte ist, so kann man doch behaupten, dass der Phalene eine gewisse Konstanz darstellt und dem Menschen im Bildnis ein „treuer Begleiter“ durch die Zeiten ist.

Dieser Hund wird in Frank Herzogs jüngstem Werkzyklus nun reaktiviert. Als Skulptur ist sein Kopf in den 13 Vasen-Arbeiten plastisch dargestellt, und in den *Fräulein*-Porträts (Abb. S. 25–45) sowie in den großformatigen Bildern *Morgenflut* (Abb. S. 71), *Controllerin* (Abb. S. 69), *Oberchefin* (Abb. S. 68) und *Spaziergang im Staubmantel* (Abb. S. 73) taucht er immer wieder auf. In stets der gleichen Haltung auf dem Schoß der Kinder sitzend dargestellt, wirkt der Hund zunächst wie eine Staffagefigur, die den Porträtierten als kindliches Attribut hinzugefügt wurde. Allerdings mag die Positionierung des Hundekopfes in der Bildmitte auf eine darüber hinausgehende Bedeutung hinweisen, und eine weitere Irritation ergibt sich durch die Bildtitel: Man geht zunächst automatisch davon aus, dass die Titel die Namen der porträtierten Mädchen nennen, bis

and anecdote and conveyed a serious and unsparing perception of the child as an individual and equal personality – with which she found a great lack of appreciation among her contemporaries (fig. 6).

The Dog

A further constantly repeated component of the *Fräulein* portraits is the little dog, a “continental dwarf spaniel” shown in profile, a dog which, in the course of art history, appears again and again in portraits of women and children – before 1800 as a closely-related breed with hanging ears (fig. 7).

The dog’s existence has been verified in numerous pictures throughout the centuries, in works by Titian, Anthony van Dyck, Francois Boucher, Goya and others. Even if he is no more than a marginal note in the history of art, it can still be maintained that the dwarf spaniel represents a certain constant and that, through the ages, it has been a “loyal companion” to people in portraits. This dog is now reactivated in Frank Herzog’s latest cycle of works. Its head is to be seen shown plastically as a sculpture in the 13 vase works, and turns up repeatedly in the *Fräulein* portraits

(figs. p. 25–45) as well as in the large-format pictures *Morgenflut* (“Morning Flood”, p. 71), *Controllerin* (“Controller”, p. 69), *Oberchefin* (“Top Boss Lady”, p. 68) and *Spaziergang im Staubmantel* (“A Walk in a Dustcoat”, p. 73). Constantly shown sitting on the laps of the children, always in the same attitude, the dog seems to be a decoration added to the person portrayed as a childish attribute. The positioning of the dog’s head in the centre of the painting, however, may indicate a significance over and above this, and a further puzzle is given by the picture’s title. At first, one automatically assumes that the title is the name of the girl in the portrait, until one stumbles over the

man über den einzigen Jungen in der Reihe stolpert, *Fräulein und Lovis*. Bedenkt man darüber hinaus, dass Frank Herzog hier seinen eigenen Hund namens „Fräulein“ gemalt hat, so erlangt das Tier plötzlich eine größere Bedeutung: Nun ist kaum noch mit Bestimmtheit zu sagen, ob in den Bildern in erster Linie Kind oder Hund porträtiert ist. Wie in einem Vexierbild tritt das scheinbar Nebensächliche plötzlich in den Vordergrund: Der Hund wird zur zentralen Figur in den Porträts, was eine eklatante Umkehr der traditionellen Hierarchie des Bildpersonals im klassischen Bildnis ist. Nun ist Frank Herzog nicht der Typ „fanatischer Hundefan“, der seinem kleinen Liebling ein künstlerisches Denkmal setzen will. Dessen vielmehr symbolische Bedeutung wird deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass der Hund als „des Menschen bester Freund“ eine Sonderstellung genießt, die sich durch die gesamte Menschheitsgeschichte hindurch verfolgen lässt. Als seit mindestens 15.000 Jahren domestiziertes Raubtier steht er zwischen ungezähmter Natur und geordneter Kultur. Der Hund ist in beiden Welten zu Hause, und durch seine einzigartig weit fortgeschrittene Domestikation ist er das Tier, das am besten mit dem Menschen kommunizieren kann. Diese vermittelnde Rolle des Hundes zwischen dem Menschen auf der einen Seite und der Natur auf der anderen Seite überträgt Herzog auf die Kunstgeschichte. Das Papillon-Hündchen „Fräulein“ vermittelt zwischen kunsthistorischen Sphären, in deren Grenzbereich sich der Maler bewegt. Der Hund wird zum quasi-mythologischen Führer des Künstlers auf der Grenze zwischen Figuration und Abstraktion. Herzogs Sache ist es dabei nicht, das eine dem anderen vorzuziehen. Er begreift Figuration und Abstraktion als Antipoden, die sich zwar formal und inhaltlich diametral gegenüberstehen, die aber doch untrennbar miteinander verbunden sind. In den *Fräulein*-Porträts treffen diese beiden Gegenpole aufeinander – die Welt der Figuration mit dem Porträt als höchstem Ausdruck von Mimesis und Individualisierung und die Welt der Abstraktion als deren radikaler Gegenentwurf der vollkommenen Loslösung vom Gegenstand, von der Naturähnlichkeit und letztlich von der individuellen Handschrift des Künstlers. Dabei



Abb. 7
Der Phalene bei Tizian
(1487–1576) im Porträt von
Clarissa Strozzi, 1542

Fig. 7
The phalene in Titian's
(1487–1576) Portrait of
Clarissa Strozzi, 1542

only boy in the series, *Fräulein and Lovis*. When one considers in addition that Frank Herzog has painted here his own dog called “Fräulein”, the animal suddenly has a greater significance. Now it can hardly be said with certainty whether it is primarily the dog or the child portrayed in the pictures. As in a picture puzzle, what seems at first to be of secondary importance suddenly comes to the forefront; the dog becomes the central figure in the portraits, a spectacular reversal of the traditional hierarchy of figures in the classical portrait. Now Frank Herzog is not one of those

we might call a “fanatical dog fan” who wishes to dedicate an artistic monument to his little darling. The significance, which is much more symbolic, becomes clear when one realizes that the dog, as “man’s best friend”, enjoys a special position which can be traced through the whole of human history. As a predator, domesticated for at least 15,000 years, he stands between untamed nature and ordered civilization. The dog is at home in both worlds, and because of his unique and far-advanced domestication, he is the animal which can best communicate with human beings. It is this mediating role of the dog between human beings on the one hand and nature on the other which Herzog transfers to the history of art. The little dwarf spaniel dog “Fräulein” mediates between two spheres of art history, the border area of which the artist has entered. The dog becomes the quasi mythological guide of the artist along the boundary between figuration and abstraction. It is not Herzog’s intention to prefer one over the other. He understands figuration and abstraction as antitheses standing diametrically opposed in form and content, but yet inseparably combined. In the *Fräulein* portraits, these two polar opposites meet – the world of figuration in the portrait as the highest expression of mimesis and individualization, and the world of abstraction as its radical opposite of complete separation from the object, from similarity to nature and finally from the personal style of the artist. But there is at the same time no obvious indication in the paintings, no direct quotations, but elements which, in the truest sense of the word, are ‘background’, more or less vaguely

gibt es keine offensichtlichen Verweise in den Bildern, keine direkten Zitate, sondern – im wahrsten Sinne des Wortes ‚hintergründige‘ – Elemente, die mehr oder weniger vage und immer mehrdeutig an bestimmte abstrakte Kompositionsprinzipien erinnern.

„There is no such thing as a good painting about nothing“

Diesen Satz prägten Mark Rothko, Adolf Gottlieb und Barnett Newman³ im Jahr 1943 und brachten damit den bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufgeflammteten Widerstreit zwischen den aristotelischen und den platonischen Prinzipien auf den Punkt. Die Kunst war im 19. Jahrhundert mit dem Historismus, bei dem man auf ältere Stilrichtungen zurückgriff und sie nachahmte, in eine Sackgasse geraten. Dieses Phänomen hatte sich schon im Nebeneinander von Klassizismus und Romantik um die Wende zum 19. Jahrhundert angekündigt, trat nun aber offen zutage, indem die Kunstgeschichte immer häufiger geplündert wurde: Neugotik, Neorenaissance, Neoromanik, Neobarock, Neorokoko – das Präfix „Neo“ konnte nicht verschleiern, dass die Kunst im Akademismus erstarrt war. Das Neue war das Alte in modischer Form, die künstlerische Entwicklung war an seine Grenzen gestoßen und reproduzierte nur noch das akademisch anerkannte und abgeseignete Repertoire. Erst mit dem in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich einsetzenden Impressionismus begannen Künstler, sich gegen die Lehrmeinung zu stellen und die Kunst – von der Kritik zunächst verachtet – zu erneuern. Der gemalte Gegenstand als solcher rückte aus dem Zentrum des künstlerischen Interesses, vielmehr wurde nun die Wirkung des Lichts auf ihm betont, die Bilder erhielten einen flüchtigen, spontanen Charakter. Farbe war nicht mehr nur Mittel zum Zweck, sondern erhielt einen eigenen Stellenwert als physikalisches, kunstwürdiges Phänomen – ein wichtiger Schritt fort von der subjektiven äußeren Auffassung der Dinge hin zum autonomen Bild mit seiner Eigengesetzlichkeit. Bis zum vollständigen Verzicht der Nachahmung der gegenständlichen Wirklichkeit war es von da aus nur noch ein relativ kleiner Schritt. Bereits 1909 hatte Francis Picabia das erste abstrakte Bild der Geschichte gemalt, und 1911/12 folgte mit

and always ambiguously reminiscent of certain principles of abstract composition.

“There is no such thing as a good painting about nothing”

This sentence was pronounced in the year 1943 by Mark Rothko, Adolf Gottlieb and Barnett Newman³ and with it they got to the heart of the controversy between the aristotelian and platonic principles which had flared up again at the beginning of the 20th century. In the 19th century, art had got into a dead-end street with historicism, in which older stylistic directions were fallen back on and imitated. This phenomenon had already announced itself in the juxtaposition of classicism and romanticism at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries, but now came out into the open with the history of art being plundered more and more often – Gothic Revival, Neo-Renaissance, Neo-Romanesque, Neo-Baroque, Neo-Rococo – the prefix “neo-” could not disguise the fact that art was bogged down in academism. The New was the Old in fashionable form, artistic development had reached its limits and was only reproducing the academically-recognized and approved repertoire. Not until impressionism arose in the France of the 1860s did artists begin to resist the prevailing school of thought and to renew art, albeit in a manner at first despised by critics. The painted object as such shifted from the centre of artistic interest, the effect of light on it was much more emphasized, paintings were given an evanescent, spontaneous character. Colour was no longer the means to an end, but was given its own status as a physical phenomenon worthy of art – an important step away from the subjective external view of things to the autonomous picture and its self-determination. From there, it was only a relatively small step to a complete renunciation of the imitation of object reality. As early as 1909, Francis Picabia had painted the first abstract picture in history, and in 1911/12 there followed with the publication of the book *Über das Geistige in der Kunst* (“Concerning the Spiritual in Art”) by Wassily Kandinsky, a

dem Erscheinen des Buches *Über das Geistige in der Kunst* von Wassily Kandinsky eine Schrift, in der sich die bis heute relevanten Möglichkeiten abstrakten Gestaltens im Ansatz theoretisch vorformuliert finden (Abb. 8).

Eine radikale Reduktion der bildnerischen Mittel fand fast zeitgleich in Russland bei Kasimir Malewitsch statt. Sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* konzipierte er schon 1913, und 1915 trat er bei der *Letzten futuristischen Bilderausstellung 0,10* in Petrograd damit an die Öffentlichkeit. Das Bild war für Malewitsch die Grundlage seiner revolutionären suprematistischen Theorie der „reinen Gegenstandslosigkeit“ (Abb. 9).

In der Folge arbeiteten viele Künstler an der Abstraktion, und es entstanden Künstlergruppen und Bewegungen, die sich der Verbreitung der ungegenständlichen Kunst verschrieben. Ein wichtige Entwicklungslinie, die bis zur Begründung von Color Field Painting in den 1940er sowie Hard Edge und Minimal Art in den 1960er Jahren führte, begann mit der Konstitution der Gruppe De Stijl von Theo van Doesburg und Piet Mondrian im Jahr 1917, die die „reine“ Farbe als einziges künstlerisches Ausdrucksmittel und die absolute Konkretheit in der Aussage forderten. Im Bauhaus wurden unterdessen auch abstrakte Theorien im Kontext des dort angestrebten Gesamtkunstwerks wissenschaftlich untermauert. Nach van Doesburgs Tod im Jahr 1931 bildete sich die Gruppe Abstraction-Création, die mit der Herausgabe von Jahreshften mit dem Titel *abstraction-création, art non figuratif* die konkrete Kunst theoretisch und methodisch bis 1936 untermauerte.⁴ Künstler wie Max Bill, Josef Albers und Victor Vasarely, aber auch berühmte Vertreter von Dada, Bauhaus, De Stijl und Kubismus wie Jean Arp, Willi Baumeister, Ro-



Abb. 8
Das erste abstrakte Bild:
Francis Picabia
(1879–1953),
Caoutchouc, 1909

Fig. 8
The first abstract
painting:
Francis Picabia
(1879–1953),
Caoutchouc, 1909



Abb. 9
Kasimir Malewitsch
(1878–1935),
*Schwarzes Quadrat auf
weißem Grund*, 1913

Fig. 9
Kazimir Malevich
(1878–1935),
*Black Square on White
Ground*, 1913



Abb. 10
Frank Herzog,
Fräulein-Karla, 2007

Fig. 10
Frank Herzog,
Fräulein-Karla, 2007

writing in which the beginnings of possibilities of abstract forming, relevant until today, were theoretically formulated (fig 8).

A radical reduction of the pictorial media took place almost simultaneously in Russia with Kazimir Malevich. He conceived his *Black Square on White Ground* as early as 1913, and presented it to the public in the *Last Exhibition of Futuristic Pictures 0.10* in Petrograd in 1915. For Malevich, this painting was the basis of his revolutionary suprematistic theory of “pure objectlessness” (fig. 9).

Following these, many artists worked at abstraction, and artistic groups and movements arose dedicated to the propagation of objectless art. An important line of development, which led up to the foundation of Color Field Painting in the 1940s, as well as to Hard Edge and Minimal Art in the 1960s, began with the formation of the group “De Stijl” by Theo van Doesburg and Piet Mondrian in the year 1917, which demanded “pure” colour as the only artistic means of expression and absolute concreteness in the message. Meanwhile, in the Bauhaus, abstract theories were also being scientifically supported in the context of the complete work of art being striven after there. After van Doesberg’s death in 1931, the group “Abstraction-Création” was formed, which supported concrete art theoretically and methodically up to 1936 with the publication of year books entitled *abstraction-création, art non figuratif*⁴.

Artists such as Max Bill, Josef Albers and Victor Vasarely, but also famous representatives of Dada, Bauhaus, De Stijl and cubism, such as Jean Arp, Willi Baumeister, Robert Delaunay, Wassily Kandinski, Frank Kupka, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian or Kurt Schwitters, occupied themselves with this new direction and counted among its



Abb. 11
Reine Farbe
und Geometrie
evozieren tiefe
Kontemplation:
Ad Reinhardt
(1913–1967),
*Abstract Paint-
ing # 20*, 1956



Abb. 12
Frank Herzog,
Fräulein-Annika,
2007

Fig. 12
Frank Herzog,
Fräulein-Annika,
2007



Abb. 13
Auf der Grenze
zwischen Color Field
Painting und
Hard Edge:
Barnett Newman,
*Who's Afraid of Red,
Yellow and Blue III*,
1967/68



Abb. 14
Frank Herzog,
Fräulein-Lisa,
2007

Fig. 14
Frank Herzog,
Fräulein-Lisa,
2007

Fig. 11
Pure colour
and geometry
evoke deep
contemplation:
Ad Reinhardt
(1913–1967),
*Abstract Paint-
ing # 20*, 1956

Fig. 13
On the border between
Color Field Painting
and Hard Edge:
Barnett Newman,
*Who's Afraid of Red,
Yellow and Blue III*,
1967/68

bert Delaunay, Wassily Kandinsky, Frank Kupka, Laszlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian oder Kurt Schwitters beschäftigten sich mit dieser neuen Richtung und gehörten zu ihren zeitweise 400 Repräsentanten. Die Künstler reflektierten nun in hohem Maße den Gestaltungsprozess selbst und erkannten und propagierten seine gesellschaftliche Relevanz. Im Unterschied zum abstrahierenden, durch expressionistische Verformung geschaffenen Bild, wurde konkrete Kunst als „exakt, antiimpressionistisch“ definiert, die mit streng wissenschaftlichen Mitteln „vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet“⁵ wird.

Die Studien der Abstraction-Création und die darin verfolgten Prinzipien der konkreten Kunst bildeten die Grundlage für die Post-Painterly-Abstraction, der Nachmalerischen Abstraktion,⁶ die Piet Mondrian 1942/43 in New York mit seinem Gemälde *Broadway Boogie Woogie* anstieß. Dieses Bild beeinflusste eine ganze Generation junger Künstler, die sich der chromatischen Abstraktion mittels geometrischer Farbflächen verschrieb. Vor allem in der Nachfolge von Josef Albers inspirierte es Künstler

representatives, who, at times, numbered 400. The artists now reflected the formation process themselves to a great extent, recognizing and propagating its social relevance. Concrete art, as opposed to the abstracting picture created by expressionist distortion, was defined as “exact, anti-impressionist”, “conceived and pre-formed completely in the consciousness” by strictly scientific means.

The studies of the Abstraction-Création and the principles of concrete art followed therein formed the basis of Post-Painterly-Abstraction⁶ set off by Piet Mondrian in New York in 1942/43 with his painting *Broadway Boogie Woogie*. This picture influenced a whole generation of young artists, who dedicated themselves to chromatic abstraction by using geometrical colour surfaces. Especially following Joseph Albers, artists such as Ad Reinhardt, Mark Rothko, Barnett Newman or Clifford Still were inspired to develop Color Field Painting in 1948 as a variant of Abstract Impressionism, but avoiding the subjective-gestural method of Action Painting. Everything figurative was consistently eliminated, and colour moved to the centre of

wie Ad Reinhardt, Mark Rothko, Barnett Newman oder Clifford Still dazu, im Jahr 1948 das Color Field Painting als Variante des Abstrakten Expressionismus zu entwickeln, das aber die subjektiv-gestische Malweise des Action Painting vermeidet. Alles Figürliche wird konsequent eliminiert, und die Farbe rückt in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Ad Reinhardt zum Beispiel ist in seinen Bildern auf der Suche nach einer „inhaltslosen Kunst“ im Sinne des suprematistischen Quadrats von Malewitsch: „Art is art-as-art and everything else is everything else. Art is art is nothing but art“⁷⁷ (Abb. 11).

Auch Barnett Newman, Mitbegründer des Color Field Painting, dessen Werk seit 1937 um den Begriff des Erhabenen kreiste, kommt 1948 zu dem Schluss, dass dieses Phänomen weder in Worte noch in figurative Darstellung zu fassen sei, sondern ausschließlich mit den Mitteln der Farbdifferenzierung dargestellt werden könne (Abb. 13).

Die Verbreitung von Acrylfarben in Künstlerqualität Anfang der 1960er Jahre schuf die technische Voraussetzung für das Hard Edge Painting, das, vom Color Field Painting Barnett Newmans, Ad Reinhardts, Mark Rothkos und Josef Albers' ausgehend, klare und präzise konstruierte geometrische oder organische Formen in kalten, makellos aufgetragenen farbigen Flächen, die durch harte Kanten voneinander abgegrenzt sind, nebeneinandersetzt (Abb. 15).

Die Instant Images von Kenneth Noland oder Frank Stella brachen mit den Sehgewohnheiten, die auf einem (unterstellten) ästhetischen Harmonieempfinden basierten, und produzierten Bilder, die keine tieferen Interpretationsschichten vorzuweisen hatten, sondern die signalartig eindeutig im ersten Augenblick der Wahrnehmung vollständig erfassbar sein sollten. Das Bild wurde das, was Alexander Rodtschenko bereits 1917 einmal geäu-



Abb. 15
Auf den ersten Blick zu erfassen:
Kenneth Noland (*1924),
Open End, 1967

Fig. 15
Comprehensible at first glance:
Kenneth Noland (*1924),
Open End, 1967



Abb. 16
Frank Herzog,
Fräulein-Evelyn, 2007

Fig. 16
Frank Herzog,
Fräulein-Evelyn, 2007



Abb. 17
Shaped Canvas:
Frank Stella (*1936),
Empress of India, 1965

Fig. 17
Shaped Canvas:
Frank Stella (*1936),
Empress of India, 1965

artistic interest. In his pictures, Ad Reinhardt, for example, is in search of a “content-free art” in the sense of Malewitsch’s supremistic square; “Art is art-as-art and everything else is everything else. Art is art is nothing but art”⁷⁷. (fig. 11) Barnett Newman, too, a co-founder of Color Field Painting, whose work circled around the concept of the sublime since 1937, reaches the conclusion in 1948 that this phenomenon cannot be grasped either in words or in figurative representation but exclusively by means of colour differentiation (fig. 13).

The spread of acrylic colours of artistic quality at the beginning of the 1960s created the technical precondition for Hard Edge Painting, which, proceeding from Barnett Newman’s, Ad Reinhardt’s, Mark Rothko’s and Joseph Albers’s Color Field Painting, places beside each other clearly and precisely constructed geometrical or organic forms in cold, flawlessly-applied coloured surfaces, separated from each other by hard edges (fig. 15). The Instant Images by Kenneth Noland or Frank Stella broke with the traditional way of viewing a picture, which was based on a (supposed) aesthetic sense of harmony, and produced pictures which had no deeper levels of interpretation to show, but were to be completely and unambiguously comprehensible as a signal at the first moment of perception. The picture became what Alexander Rodchenko had already described in 1917: a canvas with paint on it. A coloured object with no further representative relation to reality, thus also no longer bound up with the traditional forms of painting – square, rectangle or tondo – and which could now take on any arbitrary form (fig. 17).

The “shaped canvases” of Frank Stella were a consistent result of this development, which dealt completely with the potential of abstraction for taking on the character of things. In 1964, Stella said about his work

Bert hatte: eine Leinwand mit Farbe drauf. Ein farbiges Objekt also, das keinen darstellenden Bezug mehr zur Wirklichkeit hatte, insofern auch nicht mehr an die traditionellen Formate der Malerei – Quadrat, Rechteck oder Tondo – gebunden war und nun jede beliebige Form annehmen konnte (Abb. 17). Die „Shaped Canvases“ von Frank Stella waren ein konsequentes Ergebnis dieser Entwicklung, die das Potenzial der Abstraktion, Dingcharakter annehmen zu können, voll ausschöpfte. 1964 sagte Stella über seine Arbeit: „What you see is what you see.“⁸ In einem Satz umriss er damit das Prinzip des Minimalismus in der Malerei und Plastik, der auf entindividualisierte Kompositionen unter Beschränkung auf wenige formale Darstellungsmittel abzielte. Die Minimal-Künstler führten die Geometrisierungstendenzen, die vom Bauhaus ausgingen, fort und verstanden ihre Arbeit in direkter Anknüpfung an Hard Edge und Color Field Painting als Reaktion auf den emotionalen Subjektivismus des Abstrakten Expressionismus und die suggestiven Bilder der Pop Art (Abb. 18).

Insbesondere bei Donald Judd führte die radikale Ablehnung der künstlerischen Handschrift dazu, dass er das Konzept des Künstlers als Designer und nicht notwendigerweise auch Produzenten des Kunstwerks entwarf. Judd ließ die meisten seiner raumbezogenen plastischen „spezifischen Objekte“ von Fachleuten für die jeweiligen Materialien herstellen und vertrat die Auffassung, dass es nicht von Belang sei, wer ein Kunstwerk umsetzt. Damit beendete er theoretisch die Geschichte des Ideals vom Maler- oder Bildhauergenie, wie es die Renaissance hervorgebracht hatte – ohne allerdings die Utopie des vollkommen autonomen Kunstwerks Greenbergscher Prägung letztlich in die Realität umgesetzt zu haben. Eine der Minimal Art verwandte malerische Entwicklungslinie wurde mit der zweidimensionalen Variante der Op Art, die von Victor Vasare-

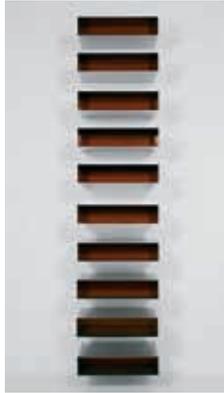


Abb. 18
Negierung der künstlerischen Handschrift:
Donald Judd
(1928–1994),
Ohne Titel, 1973

Fig. 18
Denial of the artistic
signature:
Donald Judd
(1928–1994),
Untitled, 1973



Abb. 19
Frank Herzog,
Fräulein-Livia, 2007

Fig. 19
Frank Herzog,
Fräulein-Livia, 2007

“what you see is what you see”⁸, thus summarizing in one sentence the principle of minimalism in painting and sculpture, aimed at de-individualized compositions under limitation to a few formal means of presentation. The minimalist artists continued the tendencies to geometricalization which started with the Bauhaus, understanding their work in direct connection to Hard Edge and Color Field Painting as a reaction to the emotional subjectivity of abstract expressionism and the suggestive pictures of Pop Art (fig. 18).

With Donald Judd in particular, the radical rejection of the individual style led to his devising the concept of the artist as the designer and not necessarily also as the producer of the work of art. Judd had most of his space-related plastic “specific objects” produced by experts in each particular material, and supported the attitude that it was not important who executed the work of art. With this, he theoretically ended the history of the ideal of painter or sculptor genius brought forth by the Renaissance – without, however, in the last analysis, putting into reality the utopia of the Greenberg style of the perfectly autonomous work of art. One of the lines of development in painting related to Minimal Art was followed with the two-dimensional version of Op Art, developed as “colour vibration art” by Victor Vasarely, which referred to the experimental tradition of the Bauhaus and of Russian constructivism. This direction, represented by many artists, was, however, in contrast to Color Field Painting and Hard Edge, less interested in the discursive exploration of the limits of art than in the real physical phenomena of colour and its perception. Thus Günter Fruhtrunk (1923–1982), for example, modified the principle of contrast vibration by putting bands of colour of varying widths into an order between black surfaces which give the coloured strips a heightened plastic luminosity (fig. 20).

ly als „Farbvibrationskunst“ entwickelt wurde, verfolgt, die sich auf die experimentellen Traditionen des Bauhauses und des russischen Konstruktivismus berief. Diese von vielen Künstlern vertretene Richtung war jedoch – im Gegensatz zum Color Field Painting und Hard Edge – weniger an der diskursiven Auslotung der Grenzen der Kunst interessiert, als vielmehr an den realen physikalischen Phänomenen der Farbe und deren Wahrnehmung. So wandelte etwa Günter Fruhrunk (1923–1982) das Prinzip der Kontrastvibration ab, indem er unterschiedlich breite Farbbänder in schwarze Flächen einordnet, die den Farbbahnen eine gesteigerte plastische Leuchtkraft vermitteln (Abb. 20).

Doch auch die Perfektion der geometrischen Formen in Minimal und Op Art riefen wiederum künstlerische Reaktionen hervor, die sich nicht mit der Forderung nach der Abschaffung der künstlerischen Handschrift identifizierten und die auch Raum für spirituelle Aspekte der Kunst boten. Die Künstler der Post Minimal Art etwa, die wie Carl Andre oder Robert Morris aus der Minimal Art kamen, betonten sehr stark die Objektivität der verwendeten Materialien, die in minimalistischer Manier der analytischen Formkonzeption miteinander kombiniert oft monumentale Gesamtwirkung im Raum hervorriefen. Eine malerische Position des Post-Minimalismus vertrat dabei der Beuys-Schüler Blinky Palermo, der mit vielen Werkgattungen gleichzeitig arbeitete und auf den expressiven Möglichkeiten der Malerei beharrte. Seine Arbeiten dienten ihm dazu, „das räumliche Schwingen und plastische Ausgreifen von Farbformen in den verschiedenen Medien vergleichend zu analysieren und jeweils doch mit einer zwingenden Individualität zur Anschauung zu bringen.“⁹ Dabei benutzte er ein klares Formen-vokabular, in dem immer wieder Winkel- und Dreiecksformen als vorherrschende Elemente auftauchten. Blinky Palermo war ein Künstler, der unbeirrt von der teilweise beißenden Kritik seiner Zeitgenossen stilistische Elemente der konkreten Kunst mit poetischen und individualistischen Momenten zusammenführte und die Entwicklung der Malerei, deren Ende mit der Minimal Art zum wiederholten Mal konstatiert wurde, dadurch vorantrieb (Abb. 22).

But the perfection of the geometrical forms in Minimal and Op Art, too, called forth artistic reactions which did not identify themselves with the demand for the abolition of the artist's style and which also offered room for spiritual aspects of art. The artists of Post Minimal Art, for example, who came from Minimal Art like Carl Andre or Robert Morris, emphasized very strongly the objectness of the materials used, which, combined with each other in the minimalistic manner of analytical form conception, often created monumental total effects in space. A painting position of Post-Minimalism was represented here by Beuys's pupil Blinky Palermo, who worked simultaneously with many genres and insisted upon the expressive possibilities of painting. His works served him to “analyse comparatively the spacial vibrations and plastic lengthening of stride of colour forms in various media and yet to bring them to visualisation with a compelling individuality.”⁹ In doing so, he used a clear vocabulary of forms, in which angle and triangle forms emerge repeatedly as dominating elements. Blinky Palermo was an artist who, undeterred by the sometimes biting criticism of his contemporaries, brought stylistic elements of concrete art together with poetical and individual moments and thus promoted the development of painting, whose end was seen once again with Minimal Art (fig. 22).

Synthese

Frank Herzog führt die beiden künstlerischen Extrempositionen der Figuration und Abstraktion in den *Fräulein*-Porträts zusammen. Dabei ist er weder Konzeptkünstler oder konservativer Bildnismaler noch abstrakter Künstler. Er findet in der Auseinandersetzung mit den maßgeblichen Strömungen der Kunstgeschichte zu einer persönlichen Form des Ausdrucks, die sich nicht im postmodernistischen „Everything goes“ verliert, aber auch keine bildnerische Form ausschließt, um eine Aussage zu treffen. Die Zusammenführung von klassischer und moderner (abstrakter) Kunst mittels postmoderner eklektischer Kombinationsverfahren ist für ihn ein Mittel, die Reflexion über Geschichte im Allgemeinen und Kunstgeschichte im Besonderen anzuregen. Bereits im Entstehungsprozess der *Fräulein*-Porträts spiegelt sich Herzogs konkrete Auseinandersetzung mit den Produktionsvoraussetzungen der antipodisch aufgefassten Kunstsysteme: Das – heute nur noch selten ausgeübte – Malen eines Porträts „in Echtzeit“ vor dem lebenden Modell steht neben der mittels Sprühlack und Schablonen von jeglichem persönlichen (Pinself-)Duktus befreite Gestaltung des abstrakten Bildhintergrundes. Eine entfernte formale Verwandtschaft zu Porträts von Francis Bacon ist dabei durchaus kein Zufall. Bacon entschloss sich Anfang der 1940er Jahre – auch aus seiner persönlichen, schwierigen Biografie heraus –, zu einer Zeit, da die Abstraktion die Figuration zu verdrängen begann, bewusst den Menschen ins Zentrum seiner Kunst zu setzen. Mit schonungslosen Selbstporträts und Bildnissen von Freunden schuf er zeitgenössische Ikonen des in und an seiner Zeit leidenden Individuums. Surrealistische und konstruktiv-



Abb. 20
Gesteigertes Interesse an der Physik der Farbwahrnehmung:
Günter Fruhtrunk
(1923–1982),
Grau-Schwarz-Gelb, 1970

Fig. 20
Increased interest in the physics of colour perception:
Günter Fruhtrunk
(1923–1982),
Grey-Black-Yellow, 1970

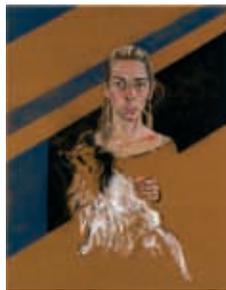


Abb. 21
Frank Herzog,
Fräulein-Vanessa, 2007

Fig. 21
Frank Herzog,
Fräulein-Vanessa, 2007



Abb. 22
Post-minimalistische Geometrie: Blinky Palermo,
ohne Titel, 1976

Fig. 22
Post-minimalistic geometry: Blinky Palermo,
Untitled, 1976

Synthesis

Frank Herzog brings together the two artistic extreme positions of figuration and abstraction in the *Fräulein* portraits. Yet he is neither a concept artist, a conservative portraitist nor an abstract artist. In the debate on the decisive currents in the history of art, he has found his way to a personal form of expression which does not lose itself in the postmodern „everything goes“, but also excludes no pictorial form in making its statement. The bringing together of classical and modern (abstract) art by means of a postmodern eclectic combination process is for him a means of stimulating reflection on history in general and the history of art in particular. Even in the process of generation of the *Fräulein* portraits, Herzog's concrete analysis of the preconditions of production of the antithetically-understood systems of art is mirrored – the painting of a portrait, seldom done this way today, in „real time“ in front of the living model stands beside the formation of the abstract background to the picture, which, by means of spray paint and stencils, is liberated from any kind of personal (brush-) characteristics.

A distant formal relationship to the portraits by Francis Bacon is by no means a coincidence here. At the beginning of the 1940s, at a time when abstraction was beginning to supersede figuration, Bacon decided consciously – also on account of his own difficult personal biography – to place people at the centre of his art. With merciless self-portraits and pictures of friends, he created contemporary icons of an individual suffering from and in his times. Surrealistic and constructivist-abstract elements met here and created a synthesis of conceptions

tisch-abstrakte Elemente trafen hier aufeinander und schufen eine Synthese der so gegensätzlichen Kunstauffassungen (Abb. 24). Der Aspekt der Synthese ist es schließlich auch, der in den *Fräulein*-Porträts im Zentrum des Interesses steht. Mit der Frank Herzog eigenen humorvollen – und im Gegensatz zu Bacon keineswegs pessimistischen – Art versehen, beschreibt ihn dieses Werk als Vertreter der Moderne, der davon überzeugt ist, dass gesellschaftlicher Fortschritt nur dann möglich ist, wenn man sich immer wieder die Vergangenheit vergegenwärtigt. In fast allen seinen Arbeiten schwingt unterschwellig die Aufforderung an den Betrachter mit, die Reflexion der Vergangenheit als Bestandteil der Gegenwart in die Entscheidungen der Zukunft mit einfließen zu lassen. Dass dies nicht von ungefähr kommen kann, beweist sein Œuvre, dessen Entschlüsselung manchmal ein nicht geringes Maß an Bereitschaft voraussetzt, sich mit Ikonografie und Kunstgeschichte zu beschäftigen. Im Fall des Werkkomplexes *Zurück in die Kunstgeschichte* muss der Betrachter bereit sein, die Spurensuche durch das Dickicht der Kunstgeschichte aufzunehmen, um dann aber auch – und das ist durchaus im Sinne des Künstlers – eine Menge Spaß an der Kunst zu haben.

¹ Boris Groys: „Der Tod steht ihr gut“, in: *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte heute*. Hrsg: Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, München 1995, S. 13.

² Ebda., S. 15.

³ Aus dem Manifest von Mark Rothko, Adolf Gottlieb und Barnett Newman, das am 13. Juni 1943 in der *New York Times* abgedruckt wurde, zitiert aus: Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, S. 545.



Abb. 23
Frank Herzog,
Fräulein-Sofia, 2007

Abb. 23
Frank Herzog,
Fräulein-Sofia, 2007



Abb. 24
Figur in geometrisch-abstrakter Raumkonstruktion: Francis Bacon (1909–1992), *Sphinx – Portrait of Muriel Belcher*, 1979

Fig. 24
Figure in a geometrical-abstract space construction: Francis Bacon (1909–1992), *Sphinx – Portrait of Muriel Belcher*, 1979



Abb. 25
Frank Herzog,
Fräulein-Julia, 2007

Fig. 25
Frank Herzog,
Fräulein-Julia, 2007

of art so opposed to each other (fig. 24).

It is also in the end the aspect of synthesis which stands in the central point of interest in the *Fräulein* portraits. Provided with the humorous – and, in contrast to Bacon, in no way pessimistic – nature peculiar to Frank Herzog, this work describes him as a representative of the modern, convinced that social progress is only possible by a repeated visualization of the past. In almost all of his works, the challenge to the observer resonates subliminally to allow reflection on the past as a part of the present to influence decisions on the future. The fact that this cannot just occur by accident is proved in his works, the deciphering of which sometimes requires no small measure of readiness to occupy oneself with iconography and the history of art. In the case of the work complex “Back into Art History”, the observer must be prepared to follow the tracks through the thicket of art history, in order then also – and this is absolutely as the artist would wish – to have a lot of fun with art.

¹ Boris Groys: *Der Tod steht ihr gut* (“Death suits her”), in “Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte heute” (*Art without History? Views on Art and the History of Art Today*) Ed.: Anne-Marie Bonnet and Gabriele Kopp-Schmidt, Munich 1995, p. 13.

² ibid. p. 15.

³ From the manifesto of Mark Rothko, Adolf Gottlieb and Barnett Newman, printed in the *New York Times* on June 13th 1943. Cf. Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, p. 545.

⁴ Other comparably important associations were the Swiss Group 33 (founded 1933) and Allianz (1937), Unit One (England, founded 1933) and American Abstract Artists (USA, 1936)

- ⁴ Andere, vergleichbar wichtige Vereinigungen waren die schweizerische Gruppe 33 (gegr. 1933) sowie Allianz (1937), Unit one (England, gegr. 1933) und American Abstract Artists (USA, 1936).
- ⁵ Theo van Doesburg, ‚Die Grundlagen der konkreten Malerei‘ (1930), zitiert aus: *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, hrsg. von Margit Weinberg-Staber, Zürich: Haus Konstruktiv, 2001, S. 25.
- ⁶ Der Begriff wurde allerdings erstmals 1964 von dem Kunstkritiker Clement Greenberg für eine Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art verwendet.
- ⁷ Ad Reinhardt zitiert nach Joseph Kosuth in: *Art after Philosophy and after. Collected Writings*, Cambridge 1991, S. 15.
- ⁸ Zitiert aus: ‚Questions to Stella and Judd: Interview by Bruce Glaser, ed. by Lucy R. Lippard‘, in: *Art News*, Vol. 65, No 5, September 1966, S. 59.
- ⁹ Karin Thomas: *Bis heute*, Köln 1986, S. 342.
- ⁵ Theo van Doesburg, ‚Die Grundlagen der konkreten Malerei‘ (*The Basics of Concrete Painting*) (1930), quoted in: *Konkrete Kunst. Manifeste und Künstlertexte*, ed. Margit Weinberg-Staber, Zürich: Haus Konstruktiv, 2001, S. 25.
- ⁶ The concept was, however, first used in 1964 by the art critic Clement Greenberg for an exhibition in the Los Angeles County Museum of Art.
- ⁷ Ad Reinhardt, quoted after Joseph Kosuth in: *Art after Philosophy and after. Collected Writings*, Cambridge 1991, p. 15.
- ⁸ quoted from: ‚Questions to Stella and Judd: Interview by Bruce Glaser, ed. by Lucy R. Lippard‘, in: *Art News*, Vol. 65, No 5, September 1966, S. 59.
- ⁹ Karin Thomas: *Bis Heute* (‚Up to Today‘), Cologne 1986, p. 342.

Abbildungen

Abb. 1: „Löwenmensch“ aus der Stadel-Höhle am Hohlenstein auf der Mittleren Schwäbischen Alb, ca. 30 Zentimeter hohe elfenbeinerne Figur, Alter ca. 30.000 Jahre. Foto: Thomas Stephan/Ulmer Museum

Abb. 2: Ägyptisches Mumienporträt, 2. Jahrhundert n. Chr., Enkaustik auf Holz, 42 x 24 cm, Musée du Louvre, Paris

Abb. 3 : Rogier van der Weyden (1399–1464), *Frau mit Flügelhaube*, 1435, Öl auf Eichenholz, 47 x 32 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie

Abb. 4: Bernd und Hilla Becher (1931–2007 u. *1934), *Wassertürme*, 1967–80, 16 Silber-Gelatine-Abzüge; Maße insg. 257,5 x 82 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Warner Communications Inc. Purchase Fund, 1980, Courtesy of Sonnabend Gallery

Abb. 5: Siehe Abb. S. 25–45 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85

Abb. 6: Paula Modersohn-Becker (1876–1907), *Mädchenbildnis*, 1905, Öltempera auf Leinwand, 41 x 33 cm, Von der Heydt-Museum, Wuppertal

Abb. 7: Tiziano Vecellio (1488/90–1576), *Porträt von Clarissa Strozzi*, 1542, Öl auf Leinwand, 115 x 98 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Abb. 8: Francis Picabia (1879–1953), *Caoutchouc*, 1909, Aquarell und Gouache auf Karton, 47,5 x 61,5 cm, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, Paris

Abb. 9 : Kasimir Malewitsch (1878–1935), *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, 1913, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg

Illustrations

Fig. 1: „Lion Man“ from the Stadel Cave at Hohlenstein in the central Swabian Alb, ivory figure ca. 30 cm. high, age ca. 30,000 years. Photo: Thomas Stephan / Ulm Museum

Fig. 2: Egyptian mummy portrait, 2nd century AD, encaustic on wood, 42 x 24 cm, Musée du Louvre, Paris

Fig. 3: Rogier van der Weyden (1399–1464), „Woman with Winged Cap“, 1435, oil on oak wood, 47 x 32 cm. Staatlich Museen zu Berlin – Gemäldegalerie (State Museum Berlin – Gallery of Paintings)

Fig. 4: Bernd and Hilla Becher (1931–2007 & b. 1934), „Water Towers“, 1967–80, 16 silver-gelatine prints; total measurements 257.5 x 82 cm., The Metropolitan Museum of Art, New York, Warner Communications Inc. Purchase Fund, 1980, courtesy of Sonnabend Gallery.

Fig. 5: See figs. p. 25–45 and index of illustrations, p. 84/85

Fig. 6: Paula Modersohn-Becker (1876–1907), „Portrait of a Girl“, 1905, oil tempera on canvas, 41 x 33 cm, Von der Heydt Museum, Wuppertal

Fig. 7: Tiziano Vecellio (1488/90–1576): „Portrait of Clarissa Strozzi“, 1542, oil on canvas, 115 x 98 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

Fig. 8: Francis Picabia (1897–1953), „Caoutchouc“, 1909, water colour and gouache on cardboard, 47.5 x 61.5 cm, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, Paris

Fig. 9: Kazimir Malevich (1878–1935) „Black Square on White Ground“, (1913), oil on canvas, 106 x 106 cm, Russian Museum, St. Petersburg

- Abb. 10: Siehe Abb. S. 26 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Abb. 11 :Ad Reinhardt (1913–1967), *Abstract Painting # 20*, 1956, Öl auf Leinwand, 127 x 50,8 cm, Verein der Freunde und Förderer der Kunstsammlungen des Kunstgeschichtlichen Instituts in der Ruhr-Universität Bochum „Situation Kunst – Haus Weitmar“
- Abb. 12: Siehe Abb. S. 27 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Abb. 13: Barnett Newman, *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967–68, Öl auf Leinwand, 245 x 543 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
- Abb. 14: Siehe Abb. S. 40 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Abb. 15 : Kenneth Noland (*1924), *Open End*, 1967
- Abb. 16: Siehe Abb. S. 33 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Abb. 17: Frank Stella (*1936), *Empress of India*, 1965, Metallpulver in Acrylfarbe auf Leinwand, 195,6 x 548,6 cm, Geschenk von S. I. Newhouse, Jr. © 2008 Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York, The Museum of Modern Art, New York
- Abb. 18: Donald Judd (1928–1994), Ohne Titel, 1973, Skulptur aus zehn Elementen, untereinander angeordnet, an der Wand installiert, Edelstahl und rotviolett Plexiglas, jedes Element 15,2 x 68,5 x 61 cm, Abstand zwischen den Elementen jeweils 15,2 cm, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach
- Abb. 19: Siehe Abb. S. 31 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Abb. 20: Günter Fruhtrunk (1923–1982), *Grau-Schwarz-Gelb*, 1970, 81,5 x 73 cm
- Abb. 21: Siehe Abb. S. 34 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Abb. 22: Blinky Palermo (1943–1977), Ohne Titel, 1976, Öl auf Papier, 29,9 x 21 cm, Geschenk der Leasy Family, © 2008 Blinky Palermo / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Germany
- Abb. 23: Siehe Abb. S. 30 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Abb. 24: Francis Bacon (1909–1992), *Sphinx – Portrait of Muriel Belcher*, 1979, 198,1 x 147,3 cm, The National Museum of Modern Art, Tokio
- Abb. 25: Siehe Abb. S. 36 und Abbildungsverzeichnis S. 84/85
- Fig. 10: See fig. p. 26 and index of illustrations, p. 84/85.
- Fig. 11: Ad Reinhardt (1913–1967), “Abstract Painting # 20” 1956, oil on canvas, 127 x 50.8 cm, Association of Friends and Promoters of the Art Collection of the Institute of Art History at the Ruhr University Bochum “Situation Kunst – Haus Weimar”
- Fig. 12: See fig. p. 27 and index of illustrations, p. 84/85
- Fig. 13: Barnett Newman, “Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III”, 1967–68, oil on canvas, 245 x 543 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam
- Fig. 14: See figs. p. 40 and index of illustrations, p. 84/85
- Fig. 15: Kenneth Noland (b. 1924), “Open End”, 1967
- Fig. 16: See fig. p. 33 and index of illustrations, p. 84/85
- Fig. 17: Frank Stella (b. 1936) “Empress of India”, 1965, metal powder in acrylic on canvas, 195.6 x 548.6 cm, gift of S.I. Newhouse, Jr. Copyright 2008, Frank Stella / Artists Rights Society (ARS), New York, The Museum of Modern Art, New York
- Fig. 18: Donald Judd (1928–1994), Untitled, 1973, ten-part sculpture, arranged vertically and installed on the wall, stainless steel and red-violet plexiglass, each element 15.2 x 68.5 x 61 cm, distance between each element 15.2 cm. Municipal Museum Abteiberg, Mönchengladbach
- Fig. 19: See fig. p. 31 and index of illustrations, p. 84/85
- Fig. 20: Günter Fruhtrunk (1923–1982) “Grey-Black-Yellow”, 1970, 81.5 x 73 cm
- Fig. 21: See fig. p. 34 and index of illustrations, p. 84/85
- Fig. 22: Blinky Palermo (1943–1977), Untitled, 1976, oil on paper, 29.9 x 21 cm, gift of the Leasy Family, copyright 2008 Blinky Palermo / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Germany
- Fig. 23: See fig. page 30 and index of illustrations, p. 84/85
- Fig. 24: Francis Bacon (1909–1992), “Sphinx – Portrait of Muriel Belcher”, 1979. 198.1 x 147.3 cm, The National Museum of Modern Art, Tokyo
- Fig. 25: See fig. page 36 and index of illustrations p. 84/85



Fräulein-Alina



Fräulein-Karla



Fräulein-Annika



Fräulein-Zoe



Fräulein-Lea



Fräulein-Sophia



Fräulein-Livia



Fräulein-Jennika



Fräulein-Evelyn



Fräulein-Vanessa



Fräulein-Florentine



Fräulein-Julia



Fräulein-Laura



Fräulein-Nele



Fräulein-Katharina



Fräulein-Lisa



Fräulein-Isabelle



Fräulein-Sina



Fräulein-Mareike



Fräulein-Hannah



Fräulein und Lovis

VERSCHIEBUNG DER PRIORITÄTEN

Über die ‚Fräulein-Vasen‘ und ‚Fräulein-Porträts‘ von Frank Herzog

‚Fräulein‘ – Dieser im Gender Mainstream zum Ende des 20. Jahrhunderts aus dem Sprachgebrauch weitgehend entfernte Begriff zur Titulierung eines Mädchens oder einer unverheirateten Frau wird von Frank Herzog einer neuen Nutzung zugeführt: als Name seines Hunds und Bestandteil des Titels zweier Werk-Serien, die für ‚Zurück in die Kunstgeschichte‘ stehen. Charakteristisch – auch in diesem sprachlichen Detail – für die Kunst Herzogs ist die Fokussierung und Verwendung dessen, was in den kollektiven Wahrnehmungs- und Gebrauchsmustern vieler gesellschaftlicher Personen aus dem Blickfeld geraten ist oder für Tabu erklärt wurde, als Ausgangsmaterial für die Produktion von Kunst: Randerscheinungen wie verstaubte Steckdosen oder tote Mäuse auf dem Gehweg, ungenutzte Phänomene wie Wunden des menschlichen Körpers oder abgerauchte Zigarettenkippen, Maulwurfshügel oder benutzte Pflaster – Bestandteile des zivilisierten Lebenskreislaufs im 20./21. Jahrhundert, die im Bewusstsein der meisten am liebsten getilgt würden, aber doch da sind, weil sie verursacht und damit notwendig wurden, also Teil der Welt und damit Teil der Kunst sind.

Der Begriff ‚Fräulein‘ wird über seine antiquierte Bedeutungskomponente im Kontext menschlicher Umgangsformen hinaus in Herzogs Kunst in poetischer Intensität wieder lebendig: in Gestalt 20 porträierter Mädchen aus der Nachbarschaft des Künstlers in der Nähe seines Familiensitzes in Eichelhardt in Rheinland-Pfalz, seines Sohns und seines Hunds. Dessen quirrlige Lebendigkeit und die damit verbundene Vielgestaltigkeit seiner Bewegungen, Blicke und Erscheinungen (Wie lässt sich diese

SHIFTING PRIORITIES

On the ‚Fräulein Vases‘ and ‚Fräulein Portraits‘ by Frank Herzog



Abb. 1
Frank Herzog,
‚Fräulein-Mareike‘, 2007

Fig. 1
Frank Herzog,
‚Fräulein-Mareike‘, 2007

‚Fräulein‘ – this concept to designate a girl or an unmarried woman, to a great extent removed from usage in the gender mainstreaming at the end of the 20th Century, is given a new use by Frank Herzog as the name of his dog and part of the title of two series of works standing for ‚Back into Art History‘. Characteristic of Herzog’s art – in this linguistic detail, too – is the focussing on and the use of what has been lost sight of or has been declared taboo in the collective patterns of perception and use for many persons in society as the point of

departure for the production of art; peripheral matter such as dusty electric sockets or dead mice on the pavement, phenomena not readily observed, such as wounds on the human body or cigarette stubs, molehills or worn paving – integral parts of the cycle of civilized life in the 20th/21st Centuries, which most people would like to delete from their consciousness but which are there because they were caused and were thus necessary, a part of the world and so a part of art.

The concept ‚Fräulein‘ becomes alive again in poetic intensity in Herzog’s art over and above its antiquated meaning components in the context of human manners, in the form of twenty portrayed girls from the artist’s neighbourhood near his family home in Eichelhardt in the Rhineland-Palatinate and in the form of his son and his dog, whose exuberant liveliness in connection with the many-sidedness of his movements, looks and appearances (how can this almost unbridled and permanently fluctuating vitality be represented at all?) is combined in the ‚Fräulein Portraits‘ with the representation of twenty-

nahezu ungezügelter, permanent fluktuierende Vitalität überhaupt darstellen?) verbindet sich in den 'Fräulein-Porträts' mit den Darstellungen von 21 Kindern (Abb. S. 25–45).

Das Motiv und die Gestalt des Hundes 'Fräulein' ist auch in Bezug auf seine Haltung und seinen Blick eine Konstante der Porträt-Serie (Abb. 1). Seine Dynamik wurde weitgehend egalisiert, ist aber vorhanden. Der Hundeblick verrät absolute Bereitschaft zu sofortiger Aktivität auf Kommando seines Herrchens, des Malers. Es ist, als würde durch die Unterdrückung des natürlichen Bewegungsdrangs der Porträtierten beim Stillsitzen die Lebendigkeit der Charaktere der Kinder in den Bildern intensiviert, als würden sich diese in Relation zu 'Fräuleins' konstantem Ausdruck um so deutlicher zeigen, wie an einem Indikator.

In markanter, kräftiger, puristisch dosierter Peinture, die den Kindern ein kontrastreiches Inkarnat und ausgeprägte Physiognomien verleiht und die nichts von verniedlichender Weichheit hat, realisierte Herzog seine aufs Feinste differenzierten Darstellungen der Persönlichkeiten. Der so eröffnete direkte Blick in die jungen Gesichter lässt manche relativ streng, nachdenklich, hart und erwachsen erscheinen gegen den neugierig und aufmerksam zum Betrachter herüberäugenden Hund, andere fragender, trauriger, müder, wissender oder suchender. In jedem Fall erscheinen die Kinder weniger kindlich als der Hund lebendig. Die Zivilisierung der Kinder wirkt sich auf die Entfaltung ihrer Persönlichkeiten einschränkend aus. Der Pfad zu Eigenverantwortlichkeit und gesellschaftlicher Akzeptanz entfernt bereits die jüngsten Menschen von ihrer ursprünglich ganzheitlichen Vitalität.

In einer weiteren Bedeutungs-Ebene der 'Fräulein-Porträts' verbinden sich die Persönlichkeiten der Fräuleins auf eigentümliche Weise mit Paraphrasen von bekannten Werken des Suprematismus, der Op-Art, Minimal- und Konkreten Kunst¹. Diese berühmten Gemälde der erst kürzlich noch aktuellen Avant-Garde erscheinen in Herzogs Gefügen als retrospektive Elemente, als Bilder jener kostbaren, im immerwährenden Kampf um die Kompromisslosigkeit der Kunst hehren Vergangenheit, die die Tradition des 20. Jahrhunderts verkörpern, vor der sich die nachfolgenden Heranwachsenden in den Porträts – sinnbildlich für die Künstler der kom-

one children (figs. p. 25–45).

The motif and the form of 'Fräulein' the dog is a constant in the portrait series also regarding his attitude and his gaze (Fig.1). His dynamism is to a great extent levelled out, but is present. The dog's gaze reveals the absolute readiness to become immediately active at the word of his master, the artist. It is as if the lively character of the children in the pictures is intensified by the repression of the natural urge to movement of those portrayed, as if 'Fräulein's' constant expression shows, as an indicator, this repression so much the clearer.

In marked, powerful and puristically-dosed painting, giving the children expressive physiognomies and a flesh colour rich in contrast, and which contains nothing of cute-making softness, Herzog realizes his finely-differentiated presentation of the personalities. The direct gaze into the young faces thus opened makes many of them seem relatively strict, pensive, hard and adult in contrast to the dog looking over towards the observer with curiosity and attention; others seem sadder, more questioning, tired, knowledgeable or seeking. In each case, the children seem less childlike than the dog seems alive. Civilizing the children has a limiting effect on the development of their personalities. The path towards responsibility and social acceptance is already alienating the youngest human beings from their originally integral vitality.

On a further level of significance of the 'Fräulein Portraits', the personalities of the Fräuleins connect in a curious way with paraphrases of well-known works of suprematism, op art, minimal and concrete art¹. These famous paintings of the only recently topical avant garde appear in Herzog's structures as retrospective elements, as pictures of that precious past, sublime in the everlasting struggle for uncompromising attitudes in art embodying the tradition of the 20th Century, in the face of which the succeeding adolescents in the portraits – symbols of the artists of the coming generation – must assert themselves and against which they must allow themselves to be measured. The idea of 'background' would not be appropriate, as all the portraits in this series have always the one and the same gold ochre-coloured background for all

menden Generation – behaupten und an der sie sich messen lassen müssen. Der Begriff ‚Hintergrund‘ wäre unzutreffend, da alle Porträts dieser Reihe stets ein und denselben goldockerfarbenen Grund für alle drei Motiv-Ebenen ‚Bild‘, ‚Kind‘ und ‚Fräulein‘ haben: einen edlen Samt-Stoff. Alle Bedeutungsebenen verbinden sich zu einem unauflösbaren Konglomerat.



Abb. 2
Frank Herzog,
,Die Erste‘, 2007

Fig. 2
Frank Herzog,
,Die Erste‘, (‘The First’),
2007

Die über Jahrhunderte in der akademischen Doktrin der Kunstgeschichte diskriminierte Gattung ‚Porträt‘² erweist sich nun in der Kunst Herzogs als jene, die in der etwas komplizierten gegenwärtigen Situation, in der die Territorien künstlerischer Paradigmen abgesteckt sind und Konkurrenzkämpfe stattgefunden haben, eine Synthese herstellt, in der gegenständliche und abstrakte Malerei, die Darstellung von Mensch, Tier und Malerei sich auf demselben Grund vereinen, ohne dass ein Element das andere dominieren würde oder mit weniger Respekt, Perfektion und Können malerisch realisiert worden wäre: Eine völlige Verkehrung kunsthistorischer Tatsachen. Als Umstülpstelle fungiert das Motiv des Papillon-Hündchens, jahrhundertlang zum klassischen Accessoire der Porträtmalerei degradiert, in zahlreichen Porträts des 16. bis 18. Jahrhunderts als Randfigur mit im Bild³, und nun von Frank Herzog in den Mittelpunkt gerückt: Die Stilisierung des scheinbar Nebensächlichen bewirkt eine Verschiebung der Prioritäten zu Gunsten der tatsächlich angebrachten Bedeutung, die einer Sache oder einem Wesen in Wahrheit beizumessen ist.

Die Schlüsselfigur auch der ‚Fräulein-Vasen‘ (Abb. S. 58–73) ist derselbe ‚Kontinentale Zwergspaniel‘ in der Züchtung mit hängenden Öhrchen namens ‚Fräulein‘. ‚Die Erste‘ (Abb. 2 u. S. 60) entstand 2007 als Erste aufgrund einer initiativen Idee, die Frank Herzog hatte, als er die darin verarbeitete Vase bei einem Gebrauchtgüterhändler zum ersten Mal sah: Er „bemerkte unmittelbar, dass diese Vase zur Form des Hundes passt“⁴. Daraufhin erwarb Herzog die Vase, um damit das erdachte Kunstwerk zu verfertigen. Hierzu modellierte er aus Keramik ein Bild des Kopfs seines Hundes mit Körperansatz und steckte ihn auf die Vase. Beide Teile dieser

three motif levels ‚picture‘, ‚child‘ and ‚Fräulein‘; a high-grade velvet material. All levels of significance combine to an unresolvable conglomerate.

The genre of the portrait², discriminated against in the academic doctrine of art history for centuries, now proves in Herzog’s art to be the one which forms, in the somewhat more complicated present situation, in which the territories of artistic paradigms are staked out and in which competitive struggles have taken place, a synthesis in which representational and abstract painting, the presentation of

man, animal and painting unite on the same ground, without one element dominating another or being realised in painting with less respect, perfection or ability; a complete reversal of art-historical facts. The motif of the “butterfly dog”, the dwarf spaniel, has the function of the turning-point, the little dog, which for centuries was degraded to the role of accessory in portrait painting, a marginal figure in numerous portraits of the 16th to the 18th Centuries³ is now moved to the central point by Frank Herzog. The stylization of the apparently trivial has the effect of shifting priorities in favour of the really appropriate significance to be given truly to a thing or a being.

The key figure in the ‚Fräulein Vases‘, too, is the same ‚continental dwarf spaniel‘ in the breed with the hanging ears, the dog by the name of ‚Fräulein‘. ‚Die Erste‘ (‘The First’) (fig. 2 & p. 60) was the first, created in 2007 on the basis of an initiative idea which came to Frank Herzog on seeing in a second-hand shop the vase which he later worked on. He “noticed immediately that this vase fitted to the shape of the dog”⁴. Herzog purchased the vase straight away in order to make it into the work of art he had thought of. For this, he modelled his dog’s head with the top part of its body in ceramic and stuck it into the vase. Thus, basically, both parts of this sculpture are of similar material. Painting the lower edge area of the dog’s head part, Herzog continued the ornamentation of the vase, so that a transition was created

Plastik sind also im Grunde aus ähnlichem Material hergestellt. Im unteren Randbereich der Bemalung des Tierkopf-Teils führte Herzog das Ornament der Vase fort, sodass ein Übergang zwischen der Oberfläche des Gefäßes und der des Hundefells hergestellt wird. Beide Teile verbinden sich so, wie bei allen 13 ‚Fräulein-Vasen‘, zu einer homogenen Gestalt – , was per se überaus erstaunlich ist, da die beiden Komponenten Vase und Hund eigentlich nichts miteinander zu tun zu haben, ja in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen des menschlichen Denkens und Empfindens angesiedelt zu sein scheinen. Ein Hund, ein lebendiges Wesen, dessen Merkmale Bewegungsdrang, unberechenbare Dynamik und lautes Bellen sind, und eine Blumenvase, der Inbegriff des Statischen, Zerbrechlichen, ein lebloses Ding, das keinen anderen Zweck hat als unbewegt als dekorativer Behälter für während ihrer Blütezeit abgeschnittene Pflanzen zu dienen, denen ein posthumes Dasein als Zierde abverlangt wird, das gerade so lange währt, wie das Wasser in der Vase und die Sonne ihnen noch ausreichend Kraft dafür geben. So betrachtet erscheint es abwegig, diese beiden Elemente Hund und Vase zusammenzufügen.

Herzog fügte für ‚Die Erste‘ zusammen, was außer in seiner Idee wohl in keinem anderen greifbaren Zusammenhang als passend erschienen wäre, und die sich daraus ergebende Fügung ergibt etwas Neues, Merkwürdiges, ein Zwitter-Ding, das sowohl Vase ist als auch Bild eines Hundes. Die Vase wird durch den Aufsatz des Tierkörperteils in ihrer ursprünglichen Identität als Objekt nicht verändert, erhält jedoch neue Eigenschaften hinzu. Sie erscheint in der Wahrnehmung als Verlängerung des Tierkörpers, als eine Art Rumpf, der den Leib nach unten und außen ein- und abschließt. Es sieht aus, als würde entweder der Hund in der Vase stecken, also darin eingepresst sein wie etwa in einem Geburtskanal, oder als wäre die Vase ein Teil des Hundes, ein anderer Körper als der sonst bekannte, ohne Pfoten, ohne Bewegungsapparat, ähnlich einem Kokon oder einer Puppe. Die leicht nach oben gestreckte Position des Hundekopfs verbindet sich mit der Form der Vase zu einer Gesamthaltung – einem Recken, Drücken und Drängen. Es scheint, als habe die hier dargestellte Verbindung aus Hund und Vase ein eigenes Sein als Mischwesen, als lebendes Ding oder verdinglichtes Tier, das sich zwar in der Vorstellung nur einge-

between the surface of the vessel and that of the dog's fur. The two parts combine, as in all 13 of the 'Fräulein Vases', into a homogeneous form – which is in itself extremely astonishing, as the two components of dog and vase have nothing at all to do with one another, seeming, indeed, to inhabit completely different contexts of human thought and feeling. A dog, a living creature, whose characteristics are the impulse to move, unpredictable dynamics and loud barking, and a flower vase, the epitome of the static, the fragile, a lifeless thing with no other purpose than to serve as a motionless, decorative container of plants cut off in their bloom, from which a posthumous existence as decoration is demanded just for as long as the water in the vase and the sunshine give them enough strength to be this. Seen in this way, it seems absurd to join these two elements of dog and vase.

For 'The First', Herzog fitted together what would not have appeared appropriate in any other comprehensible context except in his idea, and the joining resulting from this turns out to be something new, something remarkable, a hybrid form, both a vase and a picture of a dog. The vase is not changed in its original identity as an object by being fitted with part of the animal's body, but is given new characteristics in addition. It seems in perception to be an extension of the animal body, a kind of trunk closing off the body from the outside and closing it in from beneath. It looks as if either the dog is trapped in the vase, pressed into it as if in the birth canal, or as if the vase were a part of the dog, a different body from the familiar one, without paws or locomotor system, similar to a cocoon or a pupa. The position of the dog's head, slightly raised, combines with the shape of the vase into a general attitude, a stretching, pressing and thrusting. It seems as if the combination of dog and vase presented here has its own existence as a hybrid being, as a living object or an animal made into an object, in this form only capable of limited movement, but able to feel and perceive as an animal, its own character.

Herzog took 'The First' as the starting-point of his series of works, the realization of which he subsequently carried out to plan. First of all, he asked related persons in his personal

schränkt bewegen, aber wie ein Tier fühlen und wahrnehmen könnte, einen eigenen Charakter.

„Die Erste“ nahm Herzog zum Ausgangspunkt seiner Werk-Serie, deren Realisierung er anschließend planmäßig weiterführte. Zunächst einmal bat er seine Bezugspersonen in seinem persönlichen Umfeld in Eichelhardt darum, ihm beliebige Vasen, die ihnen entbehrlich erschienen, zu überlassen. Um genügend Ausgangsmaterialien für weitere ‚Fräulein-Vasen‘ zu erhalten, platzierte Frank Herzog im Geschäft des Bäckers im Wohnort seiner Familie einen Aushang, in dem er seine Mitmenschen darum bat, ihm Vasen zu bringen. Alle Vasen, die auf diese Weise an Herzog gelangten, wurden von ihm angenommen und zu ‚Fräulein-Vasen‘ weiterverarbeitet – allesamt industrielle Produktionen des 20. Jahrhunderts, teilweise mit manufakturrell angefertigten Dekors. Der Künstler nahm keine Selektion vor und bezog auch jene Exemplare in seine Arbeit ein, die er sich nie selbst ausgesucht hätte, sogar solche, die in seinem eigenen ästhetischen Empfinden „etwas Ekliges“⁵ an sich hatten.

Jede dieser Vasen ergänzte Herzog um ein plastiziertes Hundekopf-Teil, das einem Abbild seines ‚Fräuleins‘ gleicht oder ähnelt, als Auf- oder Einsatz in die Öffnung. Damit transformierte all jene verzichtbar gewordenen Vasen in eine neue Existenzform. Die Gestaltung der Hundekopf-Teile nimmt in mehreren Fällen farblich, in Bezug auf Ornament und Lasur, Bezug auf die Gestaltung der Vasen, und in jedem Fall ist die Form, Haltung und der Gesichtsausdruck des Hundekopfs so auf die jeweilige Vase abgestimmt, dass sich beide Elemente in gemeinsamer Individualität vereinigen zu einem wesenhaften Ding mit einzigartigen charakteristischen Eigenschaften. In ‚Kittelmanns Hochzeit‘ (Abb. S. 66) verbinden sich die nach oben gestreckte Kopfhaltung und der herablassende Blick des Hündchens mit dem verkitschten Goldblumenmuster und der ausladend pummeligen Kurve der Vase zu einer hochnäsigen und etwas etepetete erscheinenden Gesamterscheinung. Vorwitzig, kokett, frech und naseweis wirkt die ‚Pril Blume‘ (Abb. S. 67) mit dem aufmerksam herauslugenden ‚Fräulein‘ in der simpel, aber schwungvoll bemalten Vase. ‚Geknetet‘ (Abb. S. 62) lässt eher die Vorstellung an eine martialische Einzwängung des Hundes in ein Korsett lebendig werden. Die Form der Vase

environment in Eichelhardt to let him have any vases they could do without. In order to gather enough starting material for further ‘Fräulein Vases’, Frank Herzog placed a note in the window of his family’s local baker, asking people to bring him vases. All the vases which Herzog collected in this way were accepted by him and further processed to become ‘Fräulein Vases’ – without exception industrial products of the 20th Century, partly with manufactured decoration. The artist did not make a selection and used also those examples in his work that he would not himself have chosen, even those which in his personal aesthetic taste had “something nasty” about them⁵.

Herzog complemented each of these vases with a moulded dog’s head part which was a copy of his ‘Fräulein’s’ or was similar to it, attached onto or into the opening. In this way, he converted all the vases, which had become dispensible, into a new form of existence. The forming of the dog’s head parts refers in many cases in colour, ornamentation and glaze to the vases, and in every case the form, attitude and facial expression of the dog’s head are so suited to the vase in question that the two elements unite in a common individuality to an intrinsic thing with unique characteristic qualities. In ‘Kittelmanns Hochzeit’ (‘Kittelmann’s Wedding’) (fig. p. 66), the attitude of the head stretched upwards and the haughty glance of the little dog combine with the kitschy gold flower pattern and the protruding chubbiness of the vase’s curves into a snooty and somewhat finicky total appearance. Pert, coquettish, cheeky and precocious is the effect of the ‘Pril Blume’ (‘Pril Flower’) (fig. p. 67) with ‚Fräulein‘ peeping attentively out of the simple but sweepingly-painted vase. ‘Geknetet’ (‘Kneaded’) (fig. p.62) calls to mind rather the idea of a martial confinement of the dog in a corset. The form of the vase is reminiscent of a gigantic medical cervical collar and the droplets of shellack-glaze running down it appear like the dried-up remains of some fluid pressed out by exaggerated squeezing.

The ‘Fräulein Vases’ evoke feelings such as are experienced in meeting, getting to know or seeing again a person, perhaps also a dog; the state of mind, the character is felt in interaction with one’s own sensitivity and approximately grasped. To this extent, Herzog’s ‘Fräulein

erinnert an eine gigantische medizinische Halskrause und die Rinnsale der herab gelaufenen Schellackglasur erscheinen wie die eingetrockneten Reste einer durch übertriebene Einquetschung ausgepressten Flüssigkeit.

Die ‚Fräulein-Vasen‘ evozieren Empfindungen, wie man sie bei einer Begegnung, dem Wiedersehen oder Kennenlernen einer Person, vielleicht auch eines Hundes, entfaltet: Der Gemütszustand, der Charakter des Gegenübers wird in Interaktion mit der eigenen Befindlichkeit erspürt und annähernd erfasst. Insofern eignet Herzogs ‚Fräulein-Vasen‘ etwas Sprechendes. Ihre äußere Gestalt sagt etwas aus und steht im Einklang mit der Vorstellung der Befindlichkeit der dargestellten Wesen, die sie verkörpern. Die Form ist ein Abbild eines inneren Zustands einer lebendigen Daseinsform, übertragbar auf Mensch oder Tier.

Für die Betrachtung aller ‚Fräulein-Vasen‘ ist das Gefühl des Eingepferchtseins, der Enge relevant. Die mit der Domestizierung von Tieren und Pflanzen zum eigennützigem Gebrauch durch Menschen verbundene Beeinträchtigung ihrer natürlichen Verhaltens- und Daseinsweisen ist ein Thema, das Hund und Blume miteinander verbindet. Die Gestalt oder Mustering des Fells von Hunden wird von vielen wie Dekoration gewertet und ist Bestandteil von Züchtungsprogrammen. Analog dazu werden die Farben und Düfte von Blumenblüten gezielt von Züchtern ‚optimiert‘. Züchtung und Züchtigung setzen die Kriterien für die Berechtigung von Blume und Hund zur Koexistenz mit Menschen. Der seit Jahrtausenden fortgeführten Entwicklung, in der Menschen sich Hunde für eigene Zwecke und zum Wohlgefallen züchten, formen und dressieren und dabei in Kauf nehmen, dass diese Lebewesen kontinuierlich von ihrer ursprünglichen Lebensweise entfernt werden bis hin zur Tilgung ihrer ursprünglichen Lebensfunktionen (Kastration) setzt Frank Herzog mit den ‚Fräulein-Vasen‘ in der Kunst ein Ende. Seine Schöpfungen der Darstellungen von in Vasen steckenden Hunden bergen eine endgültige Anregung für das in dieser zugespitzten Form pervers erscheinende Streben nach einem pfegeleichteten, dekorativen Haustier.

Das Kulturgut der Vase hat mit der zunehmenden Globalisierung der Märkte und Industrieproduktionen im 20. Jahrhundert einen derben

Vases‘ have a speaking power. Their outward form says something and is in harmony with the idea of the sensitivity of the beings represented, which they embody. The form is an image of an inner condition of a living form of existence, transferable to human being or to animal.

Relevant for the observation of all the ‘Fräulein Vases’ is the feeling of being cooped up, of confinement. The restriction of the natural way of behaviour and existence in animals and plants through their domestication by man for his own use is a subject which unites dog and flower. The form or pattern of dogs’ coats is valued by many as a decoration and is an essential part of breeding programmes. In analogy to this, the colours and scents of flowers are specifically ‘optimized’ by growers. Breeding and training set the criteria for the right of flower and dog to coexist with humans. With his ‘Fräulein Vases’, Frank Herzog puts an end in art to the development continued for centuries in which humans breed, form and tame dogs for their own ends and satisfaction and thereby accept the fact that these living beings are continually moved further from their original way of life, even as far as to having their original function in life removed by castration. In this pointed form, Herzog’s creations, the representations of dogs stuck in vases, contains a final stimulus to the perverse-seeming efforts to achieve an easy-care, decorative pet.

The cultural asset of the vase has suffered a bitter decline with the increasing globalization of the markets and industrial production in the 20th Century – thousands of, to a great extent, identical pieces, produced in maximized division of labour from the commercial point of view, are sold worldwide – the fewest of them from integral production processes, in which, for example, an ornament painter understands more of the manufacture of his product than only having to apply in the most rapid possible succession a series of previously-determined brush-strokes to the prefabricated ceramic. The decoration and the shaping of most 20th Century industrial vases seem like rudiments of the past handcraft perfection of an advanced civilization⁶.

Verfall erlitten – Tausende weitgehend identischer, in nach kommerziellen Gesichtspunkten maximierter Arbeitsteilung produzierte Stücke werden weltweit abgesetzt – die wenigsten davon aus ganzheitlich gestalteten Produktionsprozessen, in denen z.B. ein Ornamentmaler mehr von der Herstellung seines Produktes verstehen würde als nur in möglichst rascher Folge eine Reihe von vorher festgelegten Strichen auf die vorgefertigte Keramik auftragen zu müssen. Die Dekors und Formgebungen der meisten Industrievasen des 20. Jahrhunderts erscheinen wie Rudimente der Hochkultur vergangener Kunsthandwerklicher Perfektion.⁶

Frank Herzogs Zusammenfügung von Hund und Vase, die Kombination von ungeliebten Restbeständen des heruntergekommenen Kulturguts Vase mit dem Abbild des lebendigen Ergebnisses einer über Jahrhunderte fortgeführten Rassehundzucht zu ‚Fräulein-Vase‘, gleicht einer Engführung, in der kontroverse, in ihrer Existenz beeinträchtigte Komponenten zu einem neuen Element miteinander verschmolzen werden, das die Grenzen der Möglichkeiten, die jeder Komponente allein gesetzt wären, sprengt.

So konterkariert Herzog in ‚Tulpig‘ (Abb. S. 63) die primitive Ornamentierung der Vase mit der plastischen Darstellung dreier welkender Tulpen, die aus dem Kopf des Hundes emporragen und enthebt sie damit ihrer Banalität. Die Zweckmäßigkeit der Gegenstände wird aufgehoben und ersetzt durch die Vorstellung potentieller Vitalität. Diese Verbindung von Hund und Vase bzw. Hund und Blume im Bild eines aus beiden bestehenden Zwitter-Dings als Inbegriff des Lebendigen wurde – auf ganz andere Weise – auch von Jeff Koons in seiner Werkreihe ‚Puppy‘ (seit 1992) hergestellt (Abb. 3 und 4)⁷. Frank Herzog beschwört in seinem Werkzyklus ‚Zurück in die Kunstgeschichte‘ die mit der Anwesenheit (s) eines Hundes verbundene Freisetzung von Kreativität, z.B. indem er zwei Darstellungen eines Teddybärs, mit dem ‚Fräulein‘ gespielt hat, fest in seine Serie der ‚Fräulein-Vasen‘ mit aufnimmt (Abb. 5 und S. 58–59). Die Destruktion des Stofftiers durch den Hund ist für ihn verbunden mit der spielerischen Neuformung dieses Gegenstands, den Herzog nach seiner Bearbeitung durch ‚Fräulein‘ als künstlerisch wertvolle Form anerkennt⁸ und durch seine Nachformungen als Kunstwerke definierte:

Frank Herzog’s combining of dog and vase, the merging of unloved remains of the run-down cultural asset of the vase with the image of the living result of a pedigree dog-breeding continued over centuries, the ‘Fräulein Vase’, is like a stretto in which controversial components, impaired in their existence, are blended with each other into a new element which goes beyond the boundaries of the possibilities which, for each component alone, were law.

Thus in ‘Tulpig’ (fig. p. 63), Herzog counteracts the primitive ornamentation of the vase with the plastic representation of three wilting tulips thrust up out of the dog’s head and thereby relieves them of their banality. The usefulness of the objects is revoked and replaced with the idea of potential vitality. This combination of dog and vase or dog and flower in the image of a hybrid thing consisting of both as the epitome of what is alive was also produced – in quite a different way – by Jeff Koons in his series of works ‘Puppy’ (from 1992) (figs. 3 & 4, note 7). In his cycle of works ‘Back into Art History’, Frank Herzog conjures up the release of creativity connected to the presence of a dog, his dog, e.g. by taking up firmly into his ‘Fräulein Vase’ series two representations of a teddy bear with which ‘Fräulein’ played (fig. 5 & p. 58–59). The destruction of the soft toy by the dog is for him connected with the playful new formation of this object, which Herzog recognizes as an artistically valuable form after its processing by ‘Fräulein’⁸ and defined as works of art after re-shaping it: two conditions of the dog’s toy as carved and painted wood sculptures in which are manifested the creative qualities of the dog such as the wild joy of playing, aggressiveness and rapidity of reaction.

The cross-border explosive nature of the ‘Fräulein Vases’ also comes from pure comedy as well as from fairytales, the medium culture of the 20th/21st Centuries and antique philosophy and mythology. The network of references in Frank Herzog’s art production, corresponding to the present-day possibilities of global exchange of information, is infinite and eludes any scientifically-definable system. Thus also associative connections are necessary for the establishment of sources in the art-historical reception of his work. So ‘Cider Spirit’

Zwei Zustände des Hundespielzeugs als geschnitzte und bemalte Holz-Skulpturen, in denen sich kreative Eigenschaften des Hundes wie wilde Spielfreude, Angriffslust und Reaktionsschnelligkeit manifestieren.

Die grenzüberschreitende Brisanz der ‚Fräulein-Vasen‘ gebiert sich auch aus purer Komik, ebenso wie aus Märchen, der Medienkultur des 20./21. Jahrhunderts, antiker Philosophie und Mythologie. Das Bezugsnetz von Frank Herzogs Kunstproduktion ist, entsprechend der gegenwärtigen Möglichkeiten globaler Informationsverbreitung, infinitiv und entzieht sich jeder wissenschaftlich fixierbaren Systematik. In der kunsthistorischen Rezeption seiner Werke sind zur kontemporären Quellensicherung daher auch assoziative Verknüpfungen notwendig. So kann ‚Apfelweingeist‘ (Abb. S. 64) auf die Märchenfigur des Flaschengeists, Dschinn, anspielen, wie sie aus der arabischen Märchenwelt überliefert ist. Man kann an ‚Aladin und die Wunderlampe‘ aus den ‚Märchen aus Tausendundeiner Nacht‘ denken oder an die Fernsehserie ‚Bezaubernde Jeannie‘, die 1967, als Frank Herzog 18 Jahre alt war, zum ersten Mal in Deutschland ausgestrahlt wurde⁹.

Wie eine Arbeit von Via Lewandowsky (Abb. 6)¹⁰, die 2004 in der Fruchthalle Kaiserslautern ausgestellt war, sehe ich die Gestalten der ‚Fräulein-Vasen‘ Frank Herzogs auch als poetische Objekte, die das seit den Anfängen der Philosophie thematisierte ‚Leib-Seele-Problem‘ versinnbildlichen – das Paradox der im menschlichen Leben untrennbaren Einheit und gleichzeitigen Zweiheit von Leib und Seele¹¹, demnach die Seele in der klassischen griechischen Philosophie wegen ihrer Leichtigkeit, Beweglichkeit und flüchtigen Eigen-



Abb. 3
Jeff Koons, ‚Puppy‘, 1992,
Installation Schloß Arolsen

Fig. 3
Jeff Koons, ‚Puppy‘, 1992,
Installation Schloß Arolsen



Abb. 4
Jeff Koons, ‚Puppy Vase‘,
1998

Fig. 4
Jeff Koons, ‚Puppy Vase‘,
1998



Abb. 5
Frank Herzog,
‚Wo ist der Bär? 2‘, 2007

Fig. 5
Frank Herzog,
‚Wo ist der Bär? 2‘
(‚Where is the Bear? 2‘),
2007

(fig. p.64) may be an allusion to the fairy tale figure of the genie, the ‘spirit from the bottle’ as handed down from the world of Arabian fairytales. One might think of ‘Aladdin and his Wonderful Lamp’ from the ‘Arabian Nights’, or of the television series ‘Dream of Jeannie’, which was broadcast for the first time in Germany with the title of ‘Bezaubernde Jeannie’ in 1967, when Frank Herzog was 18 years old⁹.

Like one work by Via Lewandowsky (fig. 6)¹⁰, which was exhibited in the Kaiserslautern Fruchthalle in 2004, I see the forms of Frank Herzog’s ‘Fräulein Vases’ also as poetic objects symbolizing the ‘body/soul problem’, a central theme of philosophy since its beginnings – the paradox of the inseparable unity and at the same time duality of body and soul in human life¹¹, according to which the soul, in classical Greek philosophy, enlivens the body through its lightness, mobility and volatile qualities but seems confined in it as in a prison¹². With the death of a person, life, and thus also, according to this antique understanding, the soul, leaves the body. The appearance of the ‘Fräulein Vases’ also leads the perceptive imagination of the observer to the idea of mummified bodies and thus back in art history to the advanced civilization of the Egyptians in the 2nd Millennium BC. The connecting element here is the representation of the god Anubis (fig. 7), the Egyptian god of the rites of the dead, shown as a human being with the head of a dog, embalming a pharaoh in a mural by the artist Sennedjem, who worked in the 19th Dynasty under the Pharaohs Sethos I. (1290–1279 BC) and Ramses II. (1279–1213 BC)¹³.

schaften den Körper belebt, in ihm jedoch eingesperrt wirkt wie in einem Gefängnis¹². Mit dem Tod des Menschen verlässt das Leben und damit die Seele nach dieser antiken Auffassung den Körper. Die Erscheinungen der ‚Fräulein-Vasen‘ führt die Wahrnehmungsphantasie des Betrachters auch zur Vorstellung mumifizierter Körper und damit die Kunstgeschichte zurück zur Hochkultur der Ägypter im 2. Jahrtausend v. Chr. Das an dieser Stelle verbindende Element ist eine Darstellung des Gottes Anubis (Abb. 7), des ägyptischen Gottes der Totenriten, als Mensch mit einem Hundekopf beim Einbalsamieren eines Pharaos in einer Wandmalerei des Künstlers Sennedjem, der in der 19. Dynastie unter den Pharaonen Sethos I. (1290–1279 v. Chr.) und Ramses II. (1279–1213 v. Chr.) arbeitete¹³.

Es gilt, motivische Verwandtschaften und inhaltliche Bezüge, die sich in der Kunstgeschichte über große Zeiträume von bis zu Jahrtausenden Dauer und über große geographische Distanzen aufbauen und zeigen, festzuhalten, um die Originalität der Erfindungen in der Kunst, wie die der ‚Fräulein-Vasen‘, feststellen und in ihrer weiteren Existenz als Originalwerke, Bezugspunkte für Künstler/innen, in Kopien, in der Rezeption, als Bearbeitungen, Abbildungen, Zitierungen und Verfremdungen kunsthistorisch weiterverfolgen zu können¹⁴.



Abb. 6
Via Lewandowsky,
‚Geteilte Freude ist
doppelter Spaß‘,
2002

Fig. 6
Via Lewandowsky,
‚Geteilte Freude ist
doppelter Spaß‘,
2002



Abb. 7
Sennedjem, Wandmalerei
im Grab von Sennedjem,
die den Gott Anubis bei der
Einbalsamierung eines
Pharaos zeigt,
2. Jahrtausend v. Chr.,
Deir el-Medineh, Luxor

Fig. 7.
Sennedjem, mural painting
in the tomb of Sennedjem,
showing the god Anubis
embalming a pharaoh,
2nd Century BC,
Deir el-Medineh, Luxor

Here it is a matter of recording motif relations and content references which have been constructed and shown in art history over great periods of time of up to thousands of years and across great geographical distances, in order to establish the originality of invention in art, such as in the ‘Fräulein Vases’ and to be able to follow them art-historically further in their existence as original works, points of reference for artists, in copies, in the reception, in further treatment, illustrations, quotations and alienations¹⁴.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. den Aufsatz von Thomas Donga-Durach in diesem Katalog, S. 5–23, bes. S. 14–21.
- ² André Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris: H. Laurens: 1909. - Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig: Ferdinand Hirt, 1908.
- ³ Waetzold, *Die Kunst des Porträts* (wie Anm. 2); vgl. auch den Aufsatz von Thomas Donga-Durach in diesem Katalog, S. 5–21, bes. S. 12–14. – Robert Rosenblum, *Der Hund in der Kunst. Vom Rokoko zur Postmoderne*, deutsche Übersetzung der englischen Originalausgabe *The Dog in Art from Rococo to Post-Modernism*, New York: Harry N. Abrams, 1988, Wien: Passagen-Verlag, 1989.
- ⁴ Frank Herzog in einem Gespräch mit Andrea Edel über die ‚Fräulein-Vasen‘ im Dezember 2008.
- ⁵ wie Anm. 4.
- ⁶ *Die Vase*. Katalog der Ausstellung im Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich. Museum für Gestaltung 1982, Konzept: Werner Oechslin und Oskar Bätschmann, Zürich: Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich. Museum für Gestaltung, 1982. – Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, hrsg. von Henning Ritter, deutsche Übersetzung der englischen Originalausgabe *Mechanization Takes Command*, Oxford. Oxford University Press, 1948, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1982.
- ⁷ *The Jeff Koons Handbook*, Einführung: Robert Rosenblum, London: Anthony d'Offay Gallery, 1992; Angelika Muthesius, *Jeff Koons*, Köln: Taschen, 1992; *Jeff Koons: Pictures 1980–2002*, hrsg. von Thomas Kellein, New York: DAP, 2003.
- ⁸ wie Anm. 4.
- ⁹ ‚Bezaubernde Jeannie‘ (‚Dream of Jeannie‘), US-amerikanische Fernsehserie, auf NBC vom 8.9.1965 bis zum 26.5.1970 erstausgestrahlt. Vom ZDF in 13 Folgen vom 19.9. bis 19.12.1967 erstmals in Deutschland ausgestrahlt.
- ¹⁰ *Via Lewandowsky. Diese Scheiß Sterblichkeit*. Katalog zur Ausstellung in der Fruchthalle Kaiserslautern 2004, herausgegeben von Ivo Wessel, Kaiserslautern: Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern, 2004.
- ¹¹ Th. Rentsch, ‚Leib-Seele-Verhältnis‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, 13 Bde., Basel: Schwabe, 1971 – 2007, Bd. 5, 1980, S. 186–206; Ansgar Beckermann, *Das Leib-Seele-Problem. Eine Einführung in die Philosophie des Geistes*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, 2008.

Notes

- ¹ Cf. the essay by Thomas Donga-Durach in this catalogue, pp 5–33, esp. p. 14–21.
- ² André Fontaine, *Les doctrines d'art en France. Peintres, amateurs, critiques, de Poussin à Diderot*, Paris: H. Laurens, 1909. – Wilhelm Waetzold, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig: Ferdinand Hirt, 1908.
- ³ Waetzold, *Die Kunst des Porträts* (as note 2); cf. also the essay by Thomas Donga-Durach in this catalogue, pp. 5–21, esp. pp. 12–14. – Robert Rosenblum, *Der Hund in der Kunst. Vom Rokoko zur Postmoderne*, German translation of the English original *The Dog in Art from Rococo to Post-Modernism*, New York: Harry N. Abrams, 1988, Vienna, Passagen-Verlag, 1989.
- ⁴ Frank Herzog in conversation with Andrea Edel on the ‚Fräulein-Vases‘ in December 2008.
- ⁵ See note 4.
- ⁶ *Die Vase*. Catalogue of the exhibition in the Museum of Arts and Crafts of the City of Zürich. Museum für Gestaltung 1982, idea: Werner Oechslin and Oskar Bätschmann, Zürich, Museum of Arts and Crafts of the City of Zürich. Museum für Gestaltung, 1982. – Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung*, ed. Henning Ritter, German translation of the English original *Mechanization Takes Command*, Oxford, Oxford University Press, 1948, Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt GmbH, 1982.
- ⁷ *The Jeff Koons Handbook*, introduction: Robert Rosenblum, London: Anthony d'Offay Gallery, 1992; Angelika Muthesius, *Jeff Koons*, Cologne, Taschen, 1992; *Jeff Koons: Pictures 1980–2002*, ed. Thomas Kellein, New York: DAP, 2003.
- ⁸ See note 4.
- ⁹ ‚Dream of Jeannie‘, American television series first broadcast on NBC from 8/9/1965 until 26/5/1970. Broadcast for the first time in Germany by the Second German Television under the title of ‚Bezaubernde Jeannie‘ in 13 episodes from 19/9 until 19/12/1967.
- ¹⁰ *Via Lewandowsky. Diese Scheiß Sterblichkeit*. Catalogue of the exhibition in the Fruchthalle Kaiserslautern 2004, published by Ivo Wessel, Kaiserslautern: Office of Arts of the City of Kaiserslautern, 2004.
- ¹¹ Th. Rentsch, ‚Leib-Seele-Verhältnis‘, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, ed. Joachim Ritter, 13 vols., Basel: Schwabe, 1971–2007, vol. 5, 1980, pp. 186–206; Ansgar Beckermann, *Das Leib-Seele-Problem. Eine Einführung in die Philosophie des Geistes*, Paderborn: Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, 2008.

- ¹² „Denn einige sagen, die ‚Körper‘ seien die Gräber der Seele, als sei sie darin begraben liegend für die gegenwärtige Zeit. [...] Am richtigsten scheinen mir jedoch die Orphiker diesen Namen eingeführt zu haben, weil nämlich die Seele, weswegen es nun auch sei, Strafe leide und deswegen diese Befestigung habe, damit sie doch wenigstens erhalten werde wie in einem Gefängnis.“ Platon, *Kratylos*, 400 a–c, in: Platon. Sämtliche Werke, Band 2, in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Numerierung, hrsg. von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1957, S. 143.
- ¹³ Abdel Ghaffar Shedid, *Das Grab des Sennedjem: Ein Künstlergrab der 19. Dynastie in Deir el-Medineh*, Mainz: von Zabern, 1994.
- ¹⁴ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* [1866-1929] (Aby Warburg – gesammelte Schriften – Studienausgabe, Bd. 2), hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2000; dritte gegenüber der zweiten unveränderte Auflage 2008.
- ¹² “For some say the bodies are the graves of the soul, as if it were buried alive there for the present time [...] It seems to me that the Orphics have introduced this name most correctly, namely because the soul, for whatever reason, suffers punishment and thus this confinement so that it may at least be contained as in a prison.” Plato, *Kratylos*, 400BC, in: Platon. Sämtliche Werke, vol. 2, in the German translation by Friedrich Schleiermacher with the Stephanus numbering, ed. Walter F. Otto, Ernesto Grassi and Gert Plamböck, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1957, p. 143.
- ¹³ Abdel Ghaffar Shedid, *Das Grab des Sennedjem: Ein Künstlergrab der 19. Dynastie in Deir el-Medineh*, Mainz: von Zabern, 1994.
- ¹⁴ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne* [1866-1929] (Aby Warburg – gesammelte Schriften – Studienausgabe, vol 2), ed. Martin Warnke with cooperation of Claudia Brink, Berlin: Akademie Verlag GmbH, 2000; third edition unaltered since second edition 2008.

Abbildungen:

- 1) Frank Herzog, ‚Fräulein-Mareike‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm.
- 2) Frank Herzog, ‚Die Erste‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur und Ölfarbe, Höhe: 41,5 cm.
- 3) Jeff Koons, ‚Puppy‘, 1992, Installation Schloß Arolsen, Deutschland, während der Documenta IX, 1992, Edelstahl, Holz (nur in der Installation in Arolsen), geotextiler Stoff, integriertes Bewässerungssystem, lebendige blühende Pflanzen, 12,34 x 12,34 x 6,50 m / 486 x 486 x 256 inches, weitere Installationen in Sydney 1995–1996, Bilbao 1997, New York Rockefeller 2000, Privatsammlung (permanente Installation).
- 4) Jeff Koons, ‚Puppy Vase‘, 1998, weiß glasiertes Porzellan, 44,5 x 44,5 x 26,7 cm, Edition in einer Auflage von 3000 Exemplaren, realisiert von der Gagosi-an Gallery.
- 5) Frank Herzog, ‚Wo ist der Bär? 2‘, 2007, Holz und Öl-farbe, Höhe: 26 cm.
- 6) Via Lewandowsky, ‚Geteilte Freude ist doppelter Spaß‘, 2002, Wellensittich in Vogelkäfig, geteilt, Sammlung: Ivo Wessel, Berlin, Foto: Sven Paustian.
- 7) Sennedjem, Wandmalerei an der Nordwand im Grab von Sennedjem, die den Gott Anubis bei der Einbalsamierung eines Pharaos zeigt, 2. Jahrtausend v. Chr., 19. ägyptische Dynastie, Deir el-Medineh, Luxor (Theben-West).

Illustrations

- 1) Frank Herzog, ‚Fräulein-Mareike‘, 2007, oil/spray colour on velvet, 100x 80cm.
- 2) Frank Herzog, ‚Die Erste‘ (‘The First‘), 2007, vase, ceramic, glaze and oil colour, height: 41.5cm.
- 3) Jeff Koons, ‚Puppy‘, 1992, installation at Schloss Arolsen, Gemany, during the Documenta IX, 1992, stainless steel, wood (only in the installation in Arolsen), geotextile fabric, internal irrigation system, live flowering plants, 12.34 x 12.34 x 6.5 metres, 486 x 486 x 256 inches, further installations in Sydney 1995–1996, Bilbao 1997, New York Rockefeller 2000, private collection (permanent installation).
- 4) Jeff Koons, ‚Puppy Vase‘, 1998, white glazed porcelain, 44.5 x 44.5 x 26.7 cm, one edition of 3,000 copies, realized by the Gagosi-an Gallery.
- 5) Frank Herzog, ‚Wo ist der Bär? 2‘ (‘Where is the Bear? 2‘), 2007, wood and oil colour, height: 26cm.
- 6) Via Lewandowsky, ‚Geteilte Freude ist doppelter Spass‘, 2002, budgerigar in birdcage, separated, collection: Ivo Wessel, Berlin, photo: Sven Paustian.
- 7) Sennedjem, mural painting on the north wall in the tomb of Sennedjem, showing the god Anubis embalming a pharaoh, 2nd Century BC, 19th Egyptian Dynasty, Deir el-Medineh, Luxor (Thebes West).

































Oberchefin



Controllerin



Morgenflut

DANKSAGUNG

Den Mädchen, Alina, Annika, Evelyn, Florentine, Hannah, Isabelle, Jennika, Julia, Karla, Katharina, Laura, Lea, Lisa, Livia, Mareike, Nele, Sina, Sophia, Vanessa und Zoe, die mir bereitwillig und konzentriert Modell gesessen haben, gilt mein besonderer Dank. Ebenso meinem Sohn Lovis, der sich eigentlich nicht gerne malen lässt. Sie alle haben mir die „Fräulein“ Serie erst ermöglicht.

Katharina Keller und Sigrid Rosenberg-Schumacher danke ich, dass sie auf der Le Corbusier Chaiselongue „LC 4“ Platz genommen haben.

NOTE OF THANKS

My particular thanks are due to the girls, Alina, Annika, Evelyn, Florentine, Hannah, Isabelle, Jennika, Julia, Karla, Katharina, Laura, Lea, Lisa, Livia, Mareike, Nele, Sina, Sophia, Vanessa and Zoe, who sat as willing and concentrated models for me. Also to my son Lovis, who does not actually like to be painted. They all made the *Fräulein* series possible.

My thanks also go to Katharina Keller and Sigrid Rosenberg-Schumacher for taking a seat on the Le Corbusier chaise longue „LC 4“.



Frank Herzog

29.12. 1949	in Bückeberg geboren	2000	<i>Sind Klassische Moderne Alte Meister?</i> , mit Claudia Grünig, 68elf, Köln
1971	Mitbegründer der Projektgruppe Kunst und Politik (KUPO)	2001	<i>Spezialitäten</i> , Der Bielefelder Kunstverein bei NOODLES
2000	Arbeitsstipendium Kunstfond Bonn e. V.		<i>Klassische Moderne</i> , Dany Keller Galerie München
	lebt mit seiner Familie im Westerwald	2002	<i>Aus! artothek</i> Köln <i>Aus-dem Leben</i> , Galerie Tammen & Busch Berlin (mit Klaus Mertens) <i>Täglich</i> , Dany Keller Galerie München

Einzelausstellungen | Auswahl

1973	Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (KUPO)		<i>Bestiarium</i> , Museum Charlotte Zander, Schloss Boeningheim
1979	Galerie Gabriele von Loeper, Hamburg		<i>Höhe x Breite x Tiefe und ein Bild</i> , Kulturspeicher Oldenburg im Landesmuseum
1981	Internationaler Kunstmarkt, Köln, Förderkoje	2005	<i>Aquarelle</i> , Dany Keller Galerie München <i>Kürbislust</i> , Kunstverein Hasselbach
1982	Kunsthalle Bielefeld, Studiengalerie		<i>...über deine Höhen pfeift der Wind so kalt</i> , Kunstraum Püscheld, Kecheid-Püscheld
1984	<i>Ritter, Tod und Teufel</i> , Kunstraum Altona/Hamburg	2006	<i>Privathaus</i> , Kunsthalle Recklinghausen
1984/85	Brühler Kunstverein, Brühl		Kallmann-Museum Ismaning/ München
1992	12 Arbeiten fürs EWG, Köln		<i>ganz privat</i> , Dany Keller Galerie München
1994	<i>Kunst aus Köln</i> , Galerie Pels-Leusden, Berlin (mit Blalla W. Hallmann und Hartmut Neumann)	2007	Galerie Tammen Berlin
1995	<i>Herzog bei Schu</i> , Friends & Partner, Hannover		
1996	<i>Hoch-Tief</i> , Galerie Gute Kunst, Köln		
	<i>Wir müssen draußen bleiben</i> , handlung, Hamburg		
1998	WUNDERKAMMER, Kunstverein Braunschweig		
1999	Eberhard Lüdke Galerie, Köln		
	<i>Bestiarium</i> , Städtische Ausstellungshalle am Hawerkamp, Münster		

Gruppenausstellungen | Auswahl

1974	<i>Aspekte engagierter Kunst</i> , (KUPO), Kunstverein Hamburg und Kunsthalle Tübingen
1981	<i>Förderpreis Skulptur und Objekt</i> , Westfälischer Kunstverein, Münster
1982	<i>Reine Formsache</i> , Künstlerwerkstätten, Lothringerstrasse München

Frank Herzog

- 29.12. Born in
1949 Bückeburg
- 1971 Co-founder of the project group
Art and Politics (KUPO)
- 2000 Working grant from the Bonn Art
Foundation e. V.

lives in the Westerwald with his
Family

Individual Exhibitions | Selection

- 1973 New Society for the Fine arts, Berlin
(KUPO)
- 1979 Galerie Gabriele von Loeper,
Hamburg
- 1981 International Art Market, Cologne,
Förderkoje
- 1982 Bielefeld Art Hall, Gallery of Studies
- 1984 *Knight, Death and the Devil*,
Art Room Altona/Hamburg
- 1984/85 Bruhl Art Association, Bruhl
- 1992 12 works for the EWG; Cologne
- 1994 *Art from Cologne*, Galerie Peis-Leus-
den, Berlin (with Blalla W. Hallmann
and Hartmut Neumann)
- 1995 *Herzog bei Schu*, Friends& Partner,
Hanover
- 1996 *High-Low*, Galerie Gute Kunst,
Cologne
- We Must Stay Outside*, action,
Hamburg
- 1998 *WUNDERKAMMER* ("Chamber of
Miracles"), Art Association,
Brunswick
- 1999 Eberhard Lüdke Gallery, Cologne
- Bestiarium*, Municipal Exhibition
Hall am Hawerkamp, Münster
- 2000 *Sind Klassische Moderne Alte
Meister?* ("Are Classical Modern
Works Old Masters?"), with Claudia
Grünig, 68elf, Cologne

- 2001 *Specialities*, The Bielefeld Art
Association at NOODLES
Classical Modern Works, Dany Keller
Gallery, Munich
- Aus!* ("Finish!"), artothek Cologne
- 2002 *Aus dem Leben*, (*From Life*)
Galerie Tammen & Busch, Berlin
(with Klaus Mertens)
- Täglich* ("Daily"), Dany Keller Galle-
ry, Munich
- 2004 *Bestiarium*, Museum Charlotte
Zander, Schloss Boeningheim
- Höhe x Breite x Tiefe und ein Bild*
("Height x Width x Depth and a Pic-
ture"), Kulturspeicher Oldenburg in
the State Museum
- Aquarelle* ("Watercolour"), Dany
Keller Gallery, Munich
- 2005 *Kürbislust* ("Pumpkin Pleasure"),
Art Association Hasselbach
- ...über deine Höhen pfeift der Wind
so kalt* ("...the wind whistles so
cold over your heights"), Kunstraum
Püscheid, Kecheld-Püscheid
- 2006 *Privathaus*, ("Private House") Kunst-
halle Recklinghausen
Kallmann Museum Ismaning/
Munich
- ganz privat* ("completely private"),
Dany Keller Gallery, Munich
- 2007 Galerie Tammen, Berlin

Group Exhibitions | Selection

- 1974 *Aspekte engagierter Kunst*
("Aspects of Committed Art")
(KUPO), Art Association Hamburg
and Kunsthalle Tübingen
- 1981 *Promotion Prize Sculpture and Ob-
ject*, Westphalian Art Association,
Münster
- 1982 *Reine Formsache* ("Purely a Matter
of Form"), Artist Workshop,
Lothringerstrasse, München
- 1983 *Kunstlandschaft Bundesrepublik*
("The Federal Republic: An Art
Landscape"), New Berlin Art
Association, Berlin
- Im Mittelpunkt Kunst* ("Art in the
Centre") Westphalian Art
Association, Münster

- 1994 *Für F.N.-Nietzsche in der bilden den Kunst der letzten 30 Jahre* ("For F.N.-Nietzsche in the pictorial Art of the last 30 Years") Orangerie in Schloss Belvedere, Weimar
- 1997 *Auf den Hund gekommen – Von Menschen und Tieren* ("Gone to Dogs – of People and Animals", Kunsthalle Recklinghausen
- 1998 *Petshop*, Galerie Sies+Höke, Düsseldorf
- 1999 *Künstlerwitze* ("Jokes by Artists"), Galerie Erhard Klein, Bad Münstereifel
- 2000 *Der Mensch im Tier* ("The Person in the Animal"), Installation in der Universität Münster
- 2002 *Sammlerstücke* ("Collectors' Pieces"), Dany Keller Gallery, Munich *Bohème*, Artothek Munich *Wildes Fleisch* ("Wild Flesh"), Galerie Rachel Haferkamp, Cologne *Reality revisited*, Galerie in Situ, Aalst (Belgium)
- 2003 *Arche Noah* ("Noah's Ark"), Galerie Gabriele Rivet, Cologne *Himmelschwer – Transformation der Schwerkraft* ("Heaven Heavy – Transformation of Gravity"), State Museum Joanneum and Graz Old Town
- 2004 *black & white*, Galerie Gabriele Rivet, Cologne *Das Kreuz der Venus* ("The Cross of Venus"), Maximilian Museum Augsburg *gute Fahrt* ("Good Journey"), 8th RischArt-Project, Munich *All Creatures Great and Small*, Salon d'Art, Cologne *Künstler sehen Golf* ("Artists see Golf"), Museum am Ostwall, Dortmund
- 2005 *Nacht* ("Night"), Galerie Susanne Zander, Cologne *Petits Fours*, Salon d'Art, Cologne *Tipp Kick-Kunst Aktion*, German Sport & Olympic Museum Cologne
- 2006 *Meistermaler* ("Master Painter"), 9th RischArt-Project, Munich with among others, Norbert Schwontowski, Karin Kneffel, Florian Süßmayer, Peter Bömmels
- 2008 *Das Tier und sein Mensch* ("The Animals and his Human Being"), Palais of Topical Art, Art Association Glückstadt, among others with Stefan Moses.

Catalogues | Selection

- 1982 Frank Herzog, Kunsthalle Bielfeld *Reine Formsache* ("purely a matter of form"), Lothringerstrasse, Munich
- 1992 *12 Works for the EWG*
- 1994 Galerie Vayhinger/Allweiler, Radolfzell
- 1995 *bei Schu*, Friends & Partner, Hanover
- 1998 *Wunderkammer*, ("Chamber of Miracles") Art Association Brunswick *Wunderkammer*, ("Chamber of Miracles"), Odeon Verlag, Cologne, Pictures: Frank Herzog, Texts: Christian Krampe and Thomas Kling: *Löbliches aus der Wunderkammer* ("Commendable Things from the Chamber of Wonders")
- 2000 *Der Mensch im Tier* ("The Human Being in the Animal"), UNI Art Days, University of Münster
- 2001 *Spezialitäten*, ("Specialities") Frank Herzog
- 2003 *Himmelschwer -Transformation der Schwerkraft*, ("Sky-havy-Transformation of Gravity"), State Museum Joanneum, Graz
- 2004 *gute Fahrt*, ("Bon Voyage"), 8th RischArt-Project, Munich
- 2005 *Kürbislust*, ("Pumpkin Appetite"), Art Association Hasselbach
- 2006 *Privathaus*, ("Private House"), Kunsthalle Recklinghausen/ Kallmann Museum, Ismaning *Meistermaler*, ("Master Painters"), 9th RischArt-Project, Munich

Abbildungsverzeichnis

- S. 25: ‚Fräulein-Alina‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 26: ‚Fräulein-Karla‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 27: ‚Fräulein-Annika‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 28: ‚Fräulein-Zoe‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 29: ‚Fräulein-Lea‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 30: ‚Fräulein-Sophia‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 31: ‚Fräulein-Livia‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 32: ‚Fräulein-Jennika‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 33: ‚Fräulein-Evelyn‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 34: ‚Fräulein-Vanessa‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 35: ‚Fräulein-Florentine‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm, Sammlung Schumacher, Eichelhardt
S. 36: ‚Fräulein-Julia‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 37: ‚Fräulein-Laura‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 38: ‚Fräulein-Nele‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 39: ‚Fräulein-Katharina‘, Öl, 2007, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 40: ‚Fräulein-Lisa‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 41: ‚Fräulein-Isabelle‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 42: ‚Fräulein-Sina‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 43: ‚Fräulein-Mareike‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 44: ‚Fräulein-Hannah‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 45: ‚Fräulein und Lovis‘, 2007, Öl, Sprayfarbe auf Samt, 100 x 80 cm
S. 58: ‚Wo ist der Bär? (1)‘, 2007, Holz und Ölfarbe, Höhe: 38,5 cm
S. 59: ‚Wo ist der Bär? (2)‘, 2007, Holz und Ölfarbe, Höhe: 26 cm
S. 60: ‚Die Erste‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 41,5 cm
S. 61: ‚Traurige Romantik‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 34,5 cm
S. 62: ‚Geknetet‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 44 cm
S. 63: ‚Tulpig‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 29 cm
S. 64: ‚Apfelweingeist‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 41 cm
S. 65: ‚Abgetaucht‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 35,5 cm
S. 66: ‚Kittelmanns Hochzeit‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 31 cm
S. 67: ‚Pril Blume‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 45 cm
S. 68: ‚Passgenaue Romantik‘, 2007/2008, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 38,5 cm
S. 69: ‚Schlichte Form‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 33 cm
S. 70: ‚Klöff‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 47 cm
S. 71: ‚Doppelkopf (Halt die Schnauze)‘, 2008, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 52 cm
S. 72: ‚Papill(i)on‘, 2007, Vase, Keramik, Glasur, Ölfarbe, Höhe: 26 cm
S. 74: ‚Oberchefin‘, 2007, Ölfarbe auf Leinwand, 195 x 195 cm
S. 75: ‚Controllerin‘, 2007, Ölfarbe auf Leinwand, 195 x 195 cm
S. 77: ‚Morgenflut‘, 2006/2008, Ölfarbe auf Leinwand, 180 x 200 cm
S. 79: ‚Spaziergang im Staubmantel‘, 2007, Ölfarbe und Atelierstaub auf Leinwand, 195 x 110 cm

Index of Illustrations

- P. 25: 'Fräulein-Alina', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 26: 'Fräulein-Karla', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 27: 'Fräulein-Annika', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 28: 'Fräulein-Zoe', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 29: 'Fräulein-Lea', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 30: 'Fräulein-Sophia', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 31: 'Fräulein-Livia', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 32: 'Fräulein-Jennika', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 33: 'Fräulein-Evelyn', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 34: 'Fräulein-Vanessa', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 35: 'Fräulein-Florentine', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm, Schumacher Collection, Eichelhardt
- P. 36: 'Fräulein-Julia', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 37: 'Fräulein-Laura', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 38: 'Fräulein-Nele', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 39: 'Fräulein-Katharina', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 40: 'Fräulein-Lisa', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 41: 'Fräulein-Isabelle', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 42: 'Fräulein-Sina', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 43: 'Fräulein-Mareike', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 44: 'Fräulein-Hannah', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
P. 45: 'Fräulein and Lovis', 2007, oil, spray colour on velvet, 100 x 80 cm
- P. 58: 'Wo ist der Bär? (1)' ("Where is the Bear?[1]"), 2007, oil on wood, height: 38,5 cm
P. 59: 'Wo ist der Bär? (2)' ("Where is the Bear?[2]"), 2007, oil on wood, height: 26 cm
P. 60: 'Die Erste' ("The First"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 41,5 cm
P. 61: 'Traurige Romantik' ("Sad Romance"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 34,5 cm
- P. 62: 'Geknetet' ("Kneaded"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 44 cm
P. 63: 'Tulpig' ("Tulip-shaped"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 29 cm
P. 64: 'Apfelweingeist' ("Spirit of Cider"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 41 cm
P. 65: 'Abgetaucht' ("Submerged"), 2007, Vase, ceramics, glaze, Oil paint, height: 35,5 cm
P. 66: 'Kittelmanns Hochzeit' ("Kittelmann's Wedding"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 31 cm
- P. 67: 'Pril Blume' ("Pril Flower"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 45 cm
P. 68: 'Passgenaue Romantik' ("Fitting Romance"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 38,5 cm
- P. 69: 'Schlichte Form' ("Simple Form"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 33 cm
P. 70: 'Klöff' ("Yelp"), 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 47 cm
P. 71: 'Doppelkopf (Halt die Schnauze)' ("Double Head [Shut your Trap]"), 2008, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 52 cm
- P. 72: 'Papill(i)on', 2007, ceramic vase, glaze, oil paint, height: 26 cm
P. 74: 'Oberchefin' ("Top Boss Lady"), 2007, oil on canvas, 195 x 195 cm
P. 75: 'Controllerin' ("Controller"), 2007, oil on canvas, 195 x 195 cm
P. 77: 'Morgenflut' ("Morning Flood"), 2006/2008, oil on canvas, 180 x 200 cm
P. 79: 'Spaziergang im Staubmantel' ("Walk in a Dustcoat"), 2007, oil and studio dust on canvas, 195 x 110 cm

Impressum | Imprint

Katalog zur Ausstellung ‚Frank Herzog. Zurück in die Kunstgeschichte‘ des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern in der Fruchthalle Kaiserslautern vom 22. Januar bis 13. März 2009.

Catalogue of the exhibition “Back into Art History” by the Office of Arts of the City of Kaiserslautern, from January 22nd to March 13th 2009 in the Fruchthalle Kaiserslautern.

Die Publikation des Katalogs wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung von Heinz-Günter Schumacher und Sigrid Rosenberg-Schumacher.

The publication of the catalogue was made possible by the financial support of Heinz-Günter Schumacher and Sigrid Rosenberg-Schumacher.

Herausgeber | Edited by:
Referat Kultur der Stadt Kaiserslautern
Office of Arts of the City of Kaiserslautern
Direktorin | Director: Dr. Andrea Edel
Rathaus Nord, Gebäude A
Lauterstr. 2
67653 Kaiserslautern
Tel.: +49 (0)631 365-1410
kultur@kaiserslautern.de

Konzeption | Conception:
Frank Herzog und Andrea Edel

Texte | Texts:
Thomas Donga-Durach, Andrea Edel

Übersetzung | Translation:
Dr. Adrian Hannah

Fotografien | Photographs:
Gunther Balzer, Kaiserslautern;
Abb. | Fig. 1, S. | p. 7: Thomas Sephan;
Abb. | Fig. 6, S. | p. 54 : Sven Paustian

Digitale Bildbearbeitung | Digital picture processing: Lutz Lerchenfeld, Gunther Balzer

Grafische Gestaltung | Graphic design:
Lutz Lerchenfeld

Gestaltung des Umschlags | Cover design:
Frank Herzog in Kooperation mit Lutz Lerchenfeld
Frank Herzog in cooperation with Lutz Lerchenfeld

Herstellung | Production:
Kerker-Druck GmbH, Kaiserslautern

Verlagsvertrieb | Distributed by:
Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
E-Mail: info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers Inc.
155 Sixth Avenue 2nd Floor
New York, N. Y. 10013
Tel. +1 212 6 27-19 99
Fax +1 212 6 27-94 84

© 2009 Kerber Verlag, Bielefeld/Leipzig,
Autoren, Herausgeber und Künstler,
Authors, Publisher and Artist,
VG Bild-Kunst, Bonn,
Abb. | Fig. 1, S. | p. 7: Ulmer Museum,
Abb. | Fig. 18, S. | p. 18: Art Judd Foundation.
Licensed by VAGA, NY/VG Bild-Kunst, Bonn,
Abb. | Fig. 24, S. | p. 21: The Estate of Francis
Bacon/VG Bild-Kunst, Bonn,
Abb. | Fig. 3–4, S. | p. 54: Jeff Koons

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

The German National Library holds a record of this publication in the German National Bibliography; detailed bibliographical data can be found under: <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-86678-255-6
Printed in Germany

Frank Herzog. Zurück in die Kunstgeschichte. Katalog der Ausstellung des Referats Kultur der Stadt Kaiserslautern in der Fruchthalle Kaiserslautern 2009, Texte von Thomas Donga-Durach und Andrea Edel, Bielefeld/Leipzig: Kerber Verlag, 2009, 88 Seiten, 82 Farbabbildungen.

Frank Herzog. Back into Art History. Catalogue of the exhibition by the Office of Arts of the City of Kaiserslautern in the Fruchthalle Kaiserslautern, 2009, texts by Thomas Donga-Durach and Andrea Edel, Bielefeld/Leipzig: Kerber Verlag, 2009, 88 pages, 82 colour illustrations.



Zurück
in die **KUNSTGESCHICHTE**