

ANTON HENNING: MALEREIEN IN CINEMA- SCOPE

Beim Betreten des Raums strömt auf den Betrachter ein schwindelerregendes Erlebnis ein, das einer Filmprojektion in Cinema-scope gleicht. Auf der Projektionsfläche entfaltet sich eine Kakophonie malerischer Szenarien: Ein hagerer bärtiger Mann beim Überqueren eines Strandes, eine Reihe großer strudelnder abstrakter Formen und eine splitternackt auf einem Laken liegende Frau. Jedes davon ist kunstfertig in Öl-farbe ausgeführt und mit Verweisen auf die Vergangenheit aufgeladen. Vor den Gemälden recken sich zahlreiche Skulpturen. Manche davon enthalten weitere Gemälde und drehen sich bei Berührung mit der Hand, auf anderen kann man sit-

zen, so daß sich der gesamte Schauplatz aus einer Ruheposition betrachten läßt. Dieser visuelle Ausschnitt könnte aus einer beliebigen Installation Anton Hennings der jüngeren Zeit, seinen Malereien in Cinemascope, stammen.

Der Weg, auf dem Matisse zu einem modernen Konzept des Dekorativen gelangte, ist ausschlaggebend für Hennings Entwicklung des Malens in Cinemascope. Matisse, der anfänglich Stilleben und Figuren in Interieurs so malte, daß die dekorativen Eigenschaften hervorgehoben wurden, ging in einem zweiten Schritt dazu über, Interieurs zu dekorativen Zwecken eigens herzustellen und diese dann mit realen Figuren und Stilleben-Szenen zu bevölkern. Matisses Bedeutung für Henning verdeutlicht sich auch durch die Nennung seines Namens in vielen Werktiteln. So etwa in *MINIMAL MATISSE* (1993), einem Gemälde, das aus drei von einem „Henning“ aufgebrochenen Farbstreifen besteht, und in *MERRY MATISSE GO ROUND* (1994), einem kleinen Tableau, in dem *MINIMAL MATISSE* mit einer Reihe bedachtsam im Raum verstreuter Gemälde und Skulpturen zusammenkommt, die das Motiv jeweils aus der

ANTON HENNING: PAINTINGS-IN- CINEMA-SCOPE

Walking into the room the beholder is thrown into a vertiginous experience akin to a cinema-scope movie screen. Upon the screen a cacophony of painterly scenarios unfold: a lean bearded man traversing a beach, a series of large swirling abstract shapes, and a woman lying rip naked on a sheet. Each one is deftly handled in oil paint and freighted with references to the past. In front of the paintings, numerous sculptures stand proudly. Some of them hold further paintings and rotate at the touch of a hand, others can be sat on so as the entire scene can be viewed from a position of repose. This visual excerpt could be from any one of Anton Henning's recent installations, his paintings-in-cinemascope.

The way Matisse arrived at a modern concept of the decorative is key to Henning's development of the painting-in-cinemascope. From painting still-life's and figures in interiors in ways that emphasized their decorative qualities Matisse went on to fabricating interiors that served decorative ends with real figures and still-life scenes populating them. The importance of Matisse for Henning is further evident in the references made to him in the titles of numerous works. These include: *MINIMAL MATISSE* (1993), a painting consisting of three different coloured bands broken up by the Henning, and *MERRY MATISSE GO ROUND* (1994), a small tableaux in which *MINIMAL MATISSE* is set next to a series of paintings and sculptures gingerly scattered around a space, each one playing on the motif from the vantage point of a different media. Other artists are important to an understanding of Henning's oeuvre – amongst them

Perspektive eines anderen Mediums weiterspielen. Auch Künstler wie Picabia und Picasso sind wichtig für ein Verständnis von Hennings Œuvre, doch um die Idee der Malerei in Cinemascope vollständig zu begreifen, ist Matisse unumgänglich.

Im scharfen Bewußtsein der Genealogie der Malerei und ihrer Beziehung zu den Interieurs, die so viel dazu beitragen, sie zu behausen und zu umrahmen, registrieren Hennings Installationen etwas, worüber andere Maler unwissentlich hinwegsehen: Daß es das Schicksal von Gemälden ist, in Interieurs einzugehen. In den Frühzeiten der Moderne erklärte die Rahmung noch die Autonomie des Gemäldes, als breite, barockartige Rahmen mit Goldkante dafür sorgten, es von seinem Umfeld zu isolieren. Daß im Lauf der sprunghaften Entfaltung der Moderne der Rahmen schrittweise schmaler wurde und letztendlich weggefallen ist, bedeutete, daß die Gemälde allmählich mit den Interieurs verschmolzen. Heute gilt das Gegenteil: Etliche zeitgenössische Malwerke verleugnen ihre Beziehung zum

Picabia and Picasso – but Matisse is crucial to fully comprehending the notion of the painting-in-cinema-scope.

In being keenly aware of the genealogy of painting and its relationship to the interiors that do so much to both host and frame it, Henning's installations register what other artists unwittingly overlook: that paintings' fate has been to become part of the interior. At the dawn of modernism the frame still declared paintings' autonomy, as large gilt-edged baroque-like frames ensured they were insulated from their surroundings. The gradual reduction and eventual demise of the frame throughout the erratic unfolding of modernism meant paintings began to melt into their interiors. Today the extreme opposite is true: so much contemporary painting denies its relationship to the interior – not by using frames but by spacing paintings out and treating white walls as if they were just formally and ideologically dead space. In this way many contemporary painters demonstrate their naiveté towards the gallery context: for once the work is sold it will become part of a collector's interior scheme anyway. By establishing a rapport with the interior Henning develops the notion of the painting-in-cinema-scope, as the entire interior in which the paintings are situated becomes a crucial part of the work, enveloping the beholder with a cinema-screen type experience.

With the recent installations at Frankfurt, Herford and Krefeld the multiple directions Henning has pursued up to this point are all coordinated together. Each installation ensures that a number of juxtapositions and registers of language are working together while simultaneously maintaining the vital sense of tension that comes from the aesthetic discords out of which they are fashioned. Nowhere is this more apparent than in the way the installations are actually fabricated: paintings and videos, along with sculptures and furniture, all culled from different moments in his practice, are shuffled around until the desired scenario is achieved. Even though the artist constructs versions of the installations in his studio, and thus has the time to work this out before arriving at the museum, their compositions can still change later. The results this process yields are at once more discreet and yet at the same time more involving than the earlier work. The theatrical elements that

Interieur – nicht durch Verwendung von Rahmen, sondern indem sie sich breitmachen und weiße Wände so behandeln, als wären diese in formaler wie ideeller Hinsicht lediglich tote Fläche. Auf diese Weise lassen viele zeitgenössische Maler ihre Naivität gegenüber dem Galeriekontext erkennen: Denn sobald das Werk verkauft ist, wird es ohnedies in die Interieurgestaltung des Sammlers eingehen. Indem Henning ein Verhältnis zum Interieur herstellt, entwickelt er den Gedanken des Malens in Cinemascope, weil dadurch der gesamte Innenraum, in dem die Gemälde angeordnet sind, zu einem Kernbestandteil des Werks wird und den Betrachter in eine Art Kinoerlebnis eintauchen läßt.

Mit den neuen Installationen in Frankfurt, Herford und Krefeld werden die vielen Richtungen, die Henning bislang eingeschlagen hat, miteinander koordiniert. Jede Installation sorgt dafür, daß mehrere Konstellationen und Sprachregister zusammenwirken und dabei zugleich das lebhafteste Gespür für die Spannung erhalten bleibt, die aus deren konstitutiven ästhetischen Dissonanzen erwächst. Nirgends tritt dies deutlicher zutage als in der tatsächlichen Herstellungsweise der Installationen: Gemälde und Videos, allesamt aus verschiedenen Stadien seines Schaffens ausgewählt, werden so lange umhergeschoben, bis das gewünschte Szenario erreicht ist. Obwohl der Künstler Versionen seiner Installationen vorab im Atelier

zusammenbaut und deshalb Zeit hat, sie auszuarbeiten, bevor er im Museum ankommt, können sich deren Kompositionen später immer noch verändern. Die Ergebnisse, die dieser Prozeß hervorbringt, sind einerseits dezenter, andererseits aber zugleich einbezoglicher als das frühere Werk. Die theatralischen Elemente, die einmal zu Hennings Arbeit gehörten, werden durch Verschiebung auf den Betrachter neu verortet und heruntergespielt. Mit den Male-rien in Cinemascope hat Henning die ästhetische Frequenz visueller Verführung entdeckt, die mit seiner Leidenschaft für ikonographisches Spiel harmoniert. FRANKFURTER SALON (2005) beispielsweise hat das Aussehen und Ambiente eines großen, warmen, offenen Wohnzimmers. Wiewohl der Raum darauf eingerichtet wurde, der Vision des Künstlers von seinem Werk Platz zu bieten, läßt die fertige Installation dies nicht erkennen. Die Wände sind in verschiedenen gedämpften Farbtönen gestrichen und scheinen das gesamte Interieur abzdämmen. Die Gesamtanmutung ist die eines Werks, das mit seiner Beziehung sowohl zur Interieurausstattung als auch zum damit konfrontierten Betrachter im reinen ist.

In OKTOGON FÜR HERFORD (2005), jenem großen Achteck, das Henning für Frank Gehrys neuen Museumsbau, das MARTa in Herford, konstruiert hat, treibt er seine Ideen bezüglich des Interieurs zum äußersten Extrem. Beim Betreten des Raums, in dem das Werk steht, wird der Betrachter zunächst um die Außenwand des Achtecks herumgeführt, bis er zu einer großen Öffnung gelangt. Über eine kurze Treppe angelockt, geht der Betrachter in die Installation hinein – ganz so wie in ein Filmtheater – und ist bald vollständig von der großen Bildwand umgeben. Indem Henning eine neue Architektur einsetzt und sie zur Gestaltung einer dreidimensionalen ästhetischen Arena benutzt, verführt er in höherem Grade, als wenn er sich nur auf Gehrys vorhandene Struktur verlassen hätte. Die erzielte Wahrnehmung erweckt den Eindruck, als sei die Installation darauf angelegt worden, die größtmögliche Wirkung auf den Betrachter zu entfalten.

Zunächst einmal ist die Installation als ein Ganzes konzipiert – dieses Erleben vermittelt die achteckige Form –, doch letztlich kann man sich auf die einzelnen Teile, aus denen die Installation zusammengesetzt ist, in gleicher Weise konzentrieren wie auf die montierten Szenen in einem Film. Im Uhrzeigersinn: In PIN-UP No. 73 (2003) ist

were once a part of Henning's work are relocated and played down by being pushed out onto the viewer. With the paintings-in-cinema-scope Henning has discovered the aesthetic frequency of visual seduction that matches his passion for iconographic play. By example, FRANKFURTER SALON (2005) has the appearance and ambience of a large, warm open living room. Even though the room has been adjusted to accommodate the artist's vision for the work, this is not apparent from the final installation. The walls are painted various subdued hues and appear to cushion the entire interior. The overall sense is of a work at ease with its relationship to both the interior hosting and the beholder confronting it.

OKTOGON FÜR HERFORD (2005), the large octagon constructed for Frank Gehry's new museum, MARTa, in Herford pushes Henning's ideas regarding the interior to their furthest extreme. Setting foot into the room in which the work is situated, the beholder is first directed around the circumference of the octagon until they arrive at a large opening. Beckoned forth via a short flight of steps, the beholder enters the installation – as if into a cinema theatre – and is soon completely enveloped by the large screen. By introducing a new architecture, and using it to fashion a three-dimensional aesthetic arena, Henning seduces to a greater degree than if he just relied on Gehry's existing structure. The sensation achieved makes it appear as if the installation has been fabricated to attain the maximum effect on the beholder possible.

To begin with, the installation is taken in as a whole – such is the experience afforded by the octagonal shape – but eventually the individual pieces out of which the installation is pieced together can be focused on, like so many edited scenes in a film. Rotating clockwise, a nude is set against a serene blue sky in PIN-UP No. 73 (2003) which is placed beside a self-portrait of the artist catching a Henning mid-flight. Beneath it, two smaller paintings are positioned. A large abstract painting, INTERIEUR No. 303 (2005), follows – a mass of swirls and shapes it counterpoints the overt figuration of the paintings experienced thus far while simultaneously corresponding to them on account of the semblance of their vigilantly worked surfaces. Set in-between two smaller paintings and parallel to the large abstract there hangs a lamp. Two pic-

ein Akt gegen einen klaren blauen Himmel gesetzt, daneben hängt ein Selbstporträt des Künstlers, der einen „Henning“ im Fluge auffängt. Unterhalb davon sind zwei kleinere Gemälde angebracht. Dann folgt ein breites abstraktes Gemälde, INTERIEUR No. 303 (2005) – als Masse aus Wirbeln und Formen konterkariert es die unverhohlene Figuration der bislang gesehenen Gemälde und korrespondiert aufgrund seiner offenkundig sorgsam gearbeiteten Oberflächen zugleich mit ihnen. Zwischen den beiden kleineren Gemälden und parallel zu der großen Abstraktion hängt eine Lampe. Auf zwei Bilder aus der Pin-up-Serie – sportliche Nackte, die sich träge auf Tagesdecken räkeln – folgen eine breit angelegte Interieurszene, INTERIEUR No. 230 (2004), sowie ein weiteres abstraktes Gemälde, INTERIEUR No. 298 (2005), das geometrischer gestaltet ist als das davor. Rings um ein großes skulpturales Gebilde, das eine Reihe weiterer Gemälde umfaßt, stehen zahlreiche speziell angefertigte Bänke und Sofas, von denen aus die gesamte Installation betrachtet werden kann. Die über die Wände des Achtecks verteilten Formen und Muster

tures from the pin-up series, sporting nudes languorously splayed out on bedspreads, are then followed by a large interior scene, INTERIEUR No. 230 (2004), and a further abstract painting, INTERIEUR No. 298 (2005) – this one more geometric in its configuration than the last. Dotted around a large sculptural unit gripping a series of further paintings are numerous customised benches and sofas from which the entire installation can be viewed. The shapes and patterns splayed across the walls of the octagon provide a backdrop to the entire scene. That this backdrop is treated as a single layer means that each of the installation's individual parts is effectively coordinated together. Without it, something of the work's unity and thus its power to transport the beholder would be sacrificed.

The installation fabricated for Mies van der Rohe's Haus Esters in Krefeld is quite different. Without the ease of an open space granted the artist at Frankfurt or the freedom afforded by the independent architecture at Herford, Henning is forced to work with the existing spaces. Because these spaces were designed for habitation, not gallery use, this is tricky but the problems they present are interesting, and in a way the entire installation can be thought of as a response to the building. Upon entering the central space of the building the beholder is confronted with a series of sculptures, many with a surreal ambience. They are perched on a bewildering assortment of plinths, some of which are fabricated from paintings. After all, what is a plinth if not five or six paintings assembled together? On one of them, L'ORIGINE DE LA SCULPTURE No. 2 (2005), a cube is strategically balanced, each of its sides a surge of painterly whirls. On another, GLOBALE MALEREI No. 2 (2005), there is a circular ball, it too a mass of whirls. Readymade elements fill still further plinths, one of them providing lighting for L'ORIGINE DE LA SCULPTURE No. 2, another, HAUTE COUTURE (1996), the debased underside of a toilet, another still, L'ORIGINE DE LA SCULPTURE (1996), a sink with Courbet's L'ORIGINE DE LA SCULPTURE stationed in its plughole. So many in number and so close together are the plinths on which these works sit that the beholder is pressed back into their own space. The experience is thus the complete opposite to the one afforded by the octagon. There

bilden in der Gesamtszene eine Kulisse. Daß diese Kulisse als eine einzige Schicht angelegt ist, bedeutet, daß alle Einzelteile der Installation wirkungsvoll miteinander koordiniert sind. Andernfalls würde etwas von der Einheit des Werks geopfert, und damit auch etwas von seiner Kraft, den Betrachter zu bewegen.

Die für Mies van der Rohe's Haus Esters in Krefeld entwickelte Installation ist um einiges anders. Ohne die Entspanntheit eines offenen Raumes, die dem Künstler in Frankfurt gewährt war, ohne die Freiheit, die in Herford die autonome Architektur bot, ist Henning genötigt, mit den vorhandenen Örtlichkeiten zu arbeiten. Da diese Örtlichkeiten zur Bewohnung und nicht zur Galerienutzung geplant waren, ist dies eine knifflige Angelegenheit – doch die Probleme, die sie aufwerfen, sind interessant, und die ganze Installation läßt sich in gewisser Weise als Antwort auf das Gebäude auffassen. Beim Eintritt in den mittleren Raum des Gebäudes sieht sich der Betrachter einer Reihe oftmals surreal anmutender Skulpturen gegenüber. Sie befinden sich auf einer verwirrenden Garnitur von Sockeln, von denen manche aus Gemälden zusammengesetzt sind. Denn was ist ein Sockel schließlich anderes als fünf oder sechs zusammenmontierte Gemälde? Auf einer davon, L'ORIGINE DE LA SCULPTURE No. 2 (2005), balanciert strategisch ein Kubus, dessen Seitenflächen jeweils mit einer Flut von Wirbeln bemalt

sind. Auf einem anderen, GLOBALE MALEREI No. 2 (2005), liegt ein kreisrunder Ball, ebenfalls eine Ansammlung von Wirbeln. Readymade-Elemente belegen weitere Sockel, von denen eine die Beleuchtung für L'ORIGINE DE LA SCULPTURE No. 2 liefert; eine andere, HAUTE COUTURE (1996), die zweckentfremdete Unterseite einer Toilette, noch eine andere, L'ORIGINE DE LA SCULPTURE (1996), ein Spülbecken, in dessen Abfluß Courbets L'ORIGINE DU MONDE untergebracht ist. Die Zahl der Sockel ist so groß und diese stehen so dicht, daß der Betrachter sich förmlich in deren Raum hineingedrängt findet. Das Erlebnis ist also dem durch das Achteck vermittelten diametral entgegengesetzt. Die Installation erweckt deutlich den Eindruck, daß Henning beschlossen hat, die reglementierte Anmutung des Bauhausmeister-Gebäudes zu übersteigern. Biegt man nach links ab, enthält ein offenerer Raum lediglich zwei Gemälde. Das erste davon, BEAUTY IN THE EYE OF THE BEHELD (2005), zeigt einen Akt – die Figur der Schönheit –, dem [offenbar] vom anwesenden Betrachter ausgehende Strahlen ins Auge stechen. Das Gemälde an der nahen Wand, BLUMENSTILLEBEN No. 295 (2005), gewährt dem Betrachter ein wenig Erleichterung, indem es die Strahlen aufgreift, die im Gemälde davor so aggressiv schienen, und sie zu einem geballten abstrakten Design entwickelt. Ein schmaler langer Raum verbindet diesen Endraum mit dem nächsten und enthält eines der großen rotierenden Facettengebilde, QUADRINOM No. 1 (2005). Der andere Endraum ist belegt mit einem langgestreckten, in die Wände geklemmten Gemälde, das dem Betrachter die freie Bewegung durch den Raum versperrt.

Der letzte Raum der Krefelder Installation, den man erreicht, wenn man den mit Skulpturen vollgestellten mittleren Raum kurzerhand durchquert, beherbergt eine Serie von Arbeiten, die die gesammelte Komplexität der großen Installationen – die vorliegende inbegriffen – einzuwickeln und in ein einziges Werk zu packen scheinen. Jede dieser täuschend einfachen Arbeiten enthält die Geschichte sowohl des Mediums der Malerei als auch der sukzessiven Auseinandersetzungen, die der Künstler mit ihm geführt hat. Jede Arbeit, ob nun Stilleben oder Portrait, besteht aus einem Gemälde, das in einen leicht übertriebenen Rahmen eingepaßt ist. An der oberen Rahmenleiste befindet sich eine Auskrägung, die gerade tief genug ist, um einer Neonröhre zur Beleuchtung Platz zu bieten. Eines der Gemälde,

is the distinct sense coming from the installation that Henning has made the decision to exacerbate the regimented feeling of the Bauhaus master's building. Veering off to the left a more open space contains just two paintings, the first of which is BEAUTY IN THE EYE OF THE BEHELD (2005). In this painting a nude – the figure of beauty – is poked in the eye by the rays coming from the viewer, the present beholder. The painting on the nearby wall, BLUMENSTILLEBEN No. 295 (2005), grants the beholder some degree of relief, taking the rays that appeared so aggressive in the recent painting and developing them into a fully charged abstract design. A slim long room connects this end space to the next one and is filled by one of the large rotating multi-faceted units, QUADRINOM No. 1 (2005). The other end space is occupied by a long painting that is jammed into the walls, barring the beholder from circulating the space freely.

The final room of the Krefeld installation, reached by briefly passing through the central room brimming with sculptures, accommodates a series that seem to wrap up all of the complexity of the large installations – the present one included – and pack them into a single piece of work. Contained within each one of these illusively simple works is the history of both the medium of painting and the artist's successive attempts at negotiating with it. Each work, whether still-life or portrait, consists of a painting fitted into a somewhat excessive frame. At the top of the frame there is an overhang just deep enough to contain a single strip-light to illuminate it. One of the paintings, STILLEBEN MIT FRÜCHTEN No. 13 (2005), depicts a classic still-life: a dark background sets off a scene of ripe fruit, lovingly perched on a cloth-covered table. One element of the still-life strikes a discordant note though – the glass. Since the liquid it is filled with is not clear enough to be water or absinthe it must be something else, something poisonous perhaps. If so, then an antonym would be worked into the painting, as the relaxed, almost serene ambience the scene emanates is disturbed and any simple reading of the work thwarted. The small paintings fulfill the same function as the large installations: they are a reconstruction in miniature. The still-life elements in the painting have just replaced the furniture and

STILLEBEN MIT FRÜCHTEN No. 13 (2005), stellt ein klassisches Stilleben dar: Vor einem dunklen Hintergrund sticht ein liebevoll angeordnetes Fruchtarrangement auf einem mit einem Tuch gedeckten Tisch ab. Ein Element des Stillebens allerdings fällt als Mißton ins Auge – das Glas. Da die Flüssigkeit, mit der es gefüllt ist, nicht klar genug ist, als daß es sich um Wasser oder Absinth handeln könnte, muß sie etwas anderes sein, etwas Giftiges womöglich. Wenn ja, dann wäre dem Gemälde ein Widerpart eingearbeitet, so daß die entspannte, fast heitere Stimmung, die von der Szene ausgeht, gestört und jede simple Deutung des Werks vereitelt würde. Die kleinen Gemälde erfüllen dieselbe Funktion wie die großen Installationen: Sie sind eine Rekonstruktion im Miniaturmaßstab. Die Stilleben-Elemente haben einfach das Mobiliar abgelöst und der Holzrahmen das Achteck. So hat Henning das Verhältnis von Gemälde und Interieur sowie von Werk und Betrachter dekonstruiert, nur um es später zu rekonstruieren. Jedes der Gemälde der Serie, der STILLEBEN MIT FRÜCHTEN No. 13 zugehört, gleicht einem traditionellen Kabinettbild, allerdings unter-

the wooden frame the octagon. In this way Henning has deconstructed the relationship between painting and interior, and work and viewer, only to reconstruct it later on. Each of these paintings from the series that STILLEBEN MIT FRÜCHTEN No. 13 is a part of resembles a traditional cabinet painting, albeit with the entire history of paintings embrace of installation art folded into it. The drive towards the interior evident in the genealogy of modernism is present here: as it developed from the easel paintings of the impressionists in the 1860s and eventually expanded into installation art in the 1960s. So the trajectory of painting within modernism has come so far only to return to the beginning albeit because the hindsight of its end was available. Paradoxically, the painting-in-cinema-scope has become possible in a little cabinet painting.

zogen von der gesamten Geschichte der Aneignung der Installationskunst durch die Malerei. Das in der Genealogie der Moderne offensichtliche Streben zum Interieur ist hier gegenwärtig, wie es sich seit den Staffeleibildern der Impressionisten in den 1860er Jahren entwickelt und schließlich in den 1960ern zur Installationskunst erweitert hat. Also ist der Gang der Malerei in der Moderne so weit fortgeschritten, nur um zum Anfang zurückzukehren – wenn auch deshalb, weil ein Rückblick auf ihr Ende verfügbar ist. Paradoxiertweise ist es möglich geworden, in einem kleinen Kabinettbild eine Malerei in Cinemascope unterzubringen.