

Michael Riedel
Grafik als Ereignis
9. Juni–14. Oktober 2018
Texte zur Ausstellung

Michael Riedel
Graphic Art as Event
June 9 to October 14, 2018
Texts on the Exhibition

4	Einführung Introduction
16	Raum- und Werkverzeichnis Directory and List of Works
57	Ausstellungsansichten Exhibition Views
71	Essays Essays
153	AutorInnen/Künstler Authors/Artist
160	Impressum Imprint



●① *Michael S. Riedel (Städelschule, Frankfurt M.), 1998, Foto/Photo: Michael Riedel* 10, 11, 85, 99, 100 4



●② *Michael Riedel (London), 2014, Foto/Photo: Merton Perlaki* 10, 11, 99, 100 5

Einführung

Introduction

Die Ausstellung widmet sich dem Œuvre Michael Riedels (geb. 1972) an der Schnittstelle von angewandter und freier Grafik. Ihr Zentrum bildet ein Werk, das am Beginn der erfolgreichen internationalen Karriere des damals 22-Jährigen steht: das 1994–95 entstandene Frühwerk mit dem Titel *Signetische Zeichnung* ①. Dabei handelt es sich um über 1.000 Zeichnungen, zu dem auch nicht gezeichnete Zeichnungen zählen. 2016 wurde es durch den Städtischen Museums-Verein e.V. für die Sammlung des Städel erworben und ist nun erstmalig in vollem Umfang in einem Museum zu sehen. Die Ausstellung verfolgt vom Frühwerk bis in die Gegenwart die Frage nach der Rolle des Künstlers im Kreise reproduktiver Intelligenzen und mäandernder Informationsgebilde.

Die *Signetische Zeichnung*

Den Ausgangspunkt des Werkkomplexes *Signetische Zeichnung* bildet ein von Michael Riedel entworfenes Signet. Zunächst als Signatur gedacht, bleibt das *Signet* ① jedoch funktionslos, da der Künstler zu dieser Zeit noch kein zu signierendes Werk hat. Stattdessen wird ihm das Signieren selbst zu einem autonomen künstlerischen Formbildungsprozess. Er übersetzt das *Signet* in geometrisch-konstruktive Zeichnungen, die fortan als Grundriss dienen, um daraus entsprechende Ansichten abzuleiten. Mit jeder Ansicht, aus der erneut eine Draufsicht entwickelt werden kann, wird ein stetig neue Formen bildender Prozess in Gang gesetzt, dem eine faszinierende Eigenlogik innewohnt.

Michael Riedel definiert damit den Werkbegriff in der Kunst als ein sich selbst fortschreibendes System neu. Prozess und System werden eins. Das System erhält sich, indem es sich verändert. Michael Riedel gelingt es, den Entwurf eines sich selbst produzierenden Kunstwerks innerhalb des Kunstsystems umzusetzen.

Formen der Selbstbeschreibung

Was dem Werkkomplex *Signetische Zeichnung* folgt, ist ein vom Künstler permanent vollzogener Formverbrauch, eine Art Dauerzerlegung des verfügbaren Bestandes in der Kunst—der eigenen wie der Kunst anderer—sowie sämtlicher Medien, Drucktechniken und Grafikformen der angewandten Kunst. Plakate transformiert er zu Künstlerbüchern, die zugleich Ausstellungskataloge sind. Die dazu gehörigen Druckbögen werden zu freier Grafik. Über die Konstruktionen von Anschlüssen und der Stilisierung ihrer Übergänge verwebt das Reproduzieren die Arbeiten Michael Riedels zu einem expandierenden Werk. Es kann von einer Kunst der systemischen Ausdehnung gesprochen werden.

Und noch etwas fügt Michael Riedel von Beginn an in sein Œuvre ein: die »Leerstelle«. Bereits der erste Werkkomplex *Signetische Zeichnung* besteht eben nicht »nur« aus 1.000 tatsächlich ausgeführten Zeichnungen, sondern auch aus nicht gezeichneten. Mit Titeln wie *Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen]* (2016) ⑤, *Gedruckte und nicht gedruckte Poster* (2008) ④ oder *Geschriebene und nicht geschriebene Texte [Aufnahmen]* (2007) ⑩ macht Riedel in Folge deutlich, dass das zu betrachtende Werk auch ein anderes hätte sein können, dass die Werkgruppen immer zugleich sowohl etwas Anwesendes als auch Abwesendes einschließen. Die »Leerstelle« wird methodisches Moment, das aus angewandter Grafik zweckfreie Kunst werden lässt. Ihr Einsatz wird ihm zur

This exhibition is dedicated to the oeuvre of Michael Riedel (born 1972), at the intersection of applied and free graphic arts. At its center is a work that stands at the beginning of his successful international career of the then twenty-two-year-old: the early work titled *The Signetic Drawing* of 1994–95 ①. It consists of more than a thousand drawings, including undrawn drawings. In 2016 it was acquired by the Städtischer Museums-Verein e.V. for the Städel's collection and is now being shown in a museum in its entirety for the first time. The exhibition pursues, from his early work to the present, the question of the artist's role in the area of reproductive intelligences and meandering structures of information.

The Signetic Drawing

The point of departure for *The Signetic Drawing* complex of works is a signet designed by Michael Riedel. Originally conceived as a signature, the *signet* ① nevertheless remains functionless, since the author did not have any works to sign at the time. Instead, signing itself becomes an autonomous process of creating artistic form. He translates the *signet* into geometric-constructivist drawings that thereafter form as a layout in order to derive from it corresponding views. With every view, from which a new view can be developed, a process of creating ever-new forms is set in motion, which has a fascinating inherent logic of its own.

Michael Riedel thus redefines the artistic concept of the work as a self-perpetuating system. The process and the system become one. The system preserves itself by changing. Michael Riedel manages to realize the design of a self-producing work of art within the art system.

Forms of Self-Description

The Signetic Drawing complex of works was followed by a use of forms that the artist undertakes permanently: a kind of constant dissection of the available stock in art—his own and that of others—as well as all the media, printing techniques, and graphic forms of applied art. He transforms posters into artist's books, which are at the same time catalogs. The associated printed sheets become free graphic art. By constructing connections and stylizing their transitions, reproduction weaves Michael Riedel's works into an expanding work. One can speak of an art of systematic expansion.

And from the outset Michael Riedel adds something else to his oeuvre: the void. His first complex of works, *The Signetic Drawing*, already consists not "just" of a thousand drawings that are actually executed but also of undrawn ones. With titles such as *Seen and Not Seen Exhibitions [Invitations]* (2016) ⑤, *Printed and Unprinted Posters* (2008) ④, and *Written and Unwritten Texts [Recordings]* (2007) ⑩, Riedel makes clear in series that the work to be seen could have been a different one, that the groups of works always include both the present and the absent. The "void" becomes a methodical aspect that turns applied graphic art into functionless art. This approach becomes his strategy for freeing himself from the functional aspect of applied graphic art and generating free works.

That is also true of Michael Riedel's textual productions, which are based on recording his everyday life as an artist, with more than 1,800 hours of sound

Strategie, um sich von dem Funktionalen der angewandten Grafik zu lösen und freie Arbeiten zu generieren.

Das gilt auch für Michael Riedels Textproduktion, die auf Mitschnitten seines künstlerischen Alltags beruht, den er in über 1.800 Stunden Tonaufnahmen festgehalten hat. Die Verwendung der Hypertext Markup Language (HTML) unterschiedlicher Webseiten, der Einsatz von Spracherkennungsprogrammen, die den Schreibprozess verselbstständigen, oder auch die Wiederverwertung vorhandener Texte, deren Wortfolge alphabetisch geordnet wird, stehen für Riedels Wege entlang der Oberflächenstruktur einer Materie. Text im Sinne von Kommunikation oder Lesbarkeit überführt Michael Riedel in ein visuelles Phänomen jenseits sprachlicher Mitteilung.

Das Verschwinden des Künstlers

In programmatischer Absicht gliedern zwei Fotografien die Ausstellung. Die eine zeigt Michael Riedel mit einer seiner ersten Publikationen, einer Tüte, über dem Kopf (Städelschule, 1998) ●①. Sie ist ihm Sinnbild für das »Verschwinden« des Künstlers hinter der Selbstbeschreibung. Die andere ist ein Künstlerporträt (London, 2014), das ihn beim Aufbringen von Postern auf Leinwand zeigt ●②. Er tapeziert Textmaterial und demonstriert damit, die Kunsttradition in die Gegenwart einer Medien-, Informations- und Kommunikationsgesellschaft überführt zu haben.

Insgesamt reflektiert sich im Werk Michael Riedels Grafik als eine Kulturleistung in Schrift und Bild. Die Formen angewandter Kunst transformiert er zu Fragestellungen freier Kunst und ihrem Anspruch auf Autonomie. Er besetzt –in der Absicht eines Masterplans– das System Kunst und schreibt es im Sinne einer seit der Epoche der Aufklärung aufgekommenen Hierarchie von freier und angewandter Kunst fort.

Michael Riedels Grafik von seiner Ereignishaftigkeit her zu denken, kann daher bedeuten, etwas entstehen zu sehen (und sei es nur in der eigenen Vorstellung), was nicht einfach nur zur Kenntnis genommen werden kann. Es hieße, sich von der Ereignishaftigkeit in seinem Werk berühren zu lassen und das »Verstehen« von diesem selbst als einen offenen steten Prozess im aktiven Modus ästhetischer Wahrnehmung zu begreifen.

Das Werk Michael Riedels stellt angesichts technisch-gesellschaftlicher Perspektiven selbstfahrender Autos und Blockchain-Gebilden nicht zuletzt auch die Frage nach der Rolle der künstlerischen Produktion im Kreise künstlicher Intelligenzen. Er hinterfragt damit das Modell des freien Künstlers, dessen Autonomie seit der Aufklärung das Ideal des Bürgertums verkörpert: Mit seinen schöpferischen Kräften das eigene Leben selbstbestimmt zu formen. Die von Michael Riedel entwickelten Strategien der Erweiterung des schöpferischen Subjekts um systemische Selbstentwicklungen schaffen neue Sichtweisen auf das Verhältnis von Kunst, Kreativität und Leben.

recordings. The use of Hyper Text Markup Language (HTML) from various websites, of speech-recognition software that makes the writing process autonomous, and even of recycled existing texts, whose words are rearranged alphabetically, stand for Riedel's paths along the surface structure of a material. Michael Riedel transfers text in the sense of communication or legibility to a visual phenomenon beyond any linguistic message.

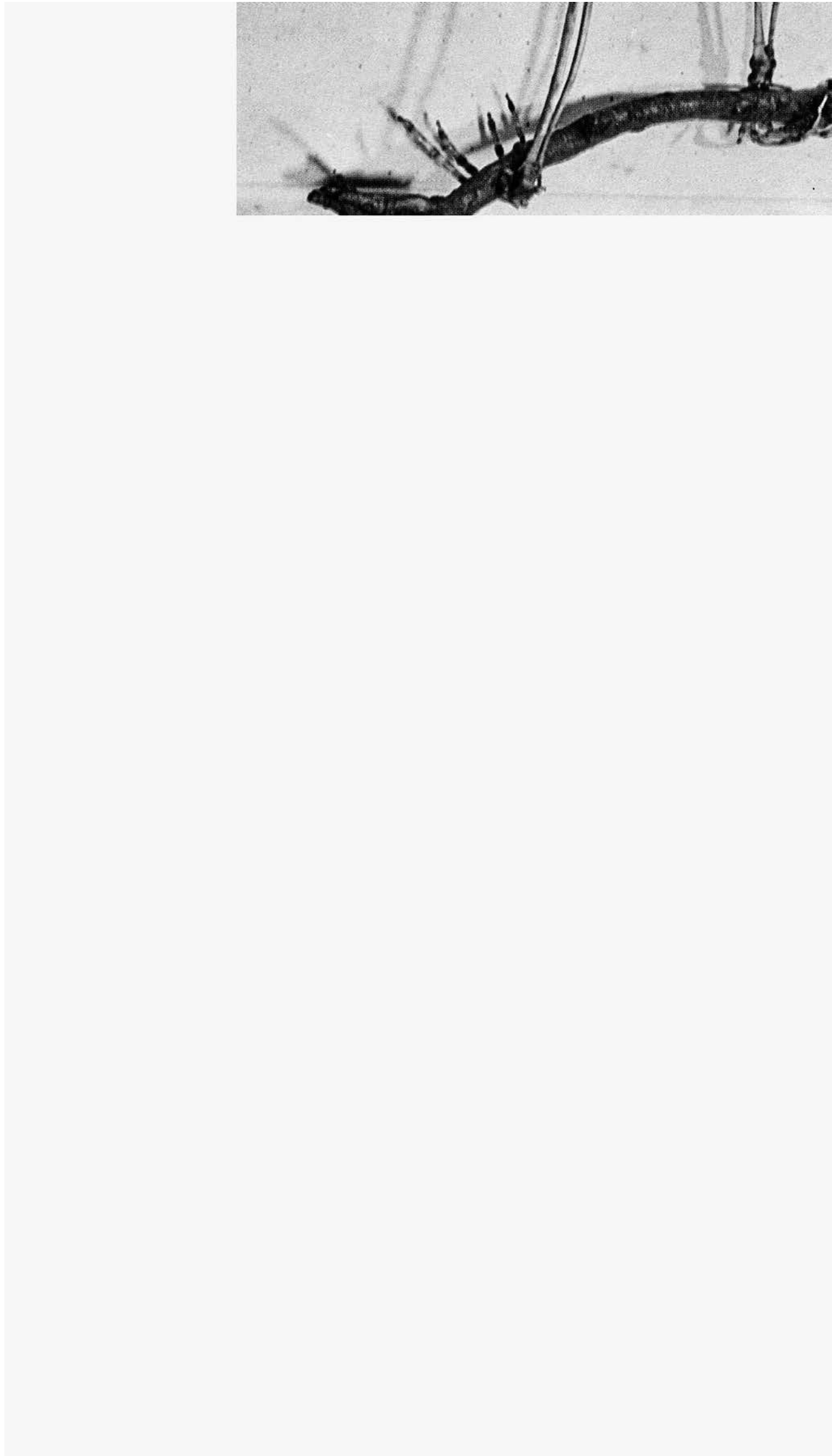
The Disappearance of the Artist

Two photographs articulate the exhibition's programmatic intention. One of them shows Michael Riedel with one of his first publications, a bag, over his head (Städelschule, 1998) ●①. For him, it is a symbol of the artist's "disappearing" behind his self-description. The other photograph is a portrait of the artist (London, 2014), which shows him applying posters to a canvas ●②. He uses textual materials as wallpaper and by doing so demonstrates that he has transferred the tradition of art to the present-day media, information, and communication society.

Michael Riedel's oeuvre in general reflects on graphic art as a cultural achievement in text and image. He transforms forms of applied art into questions for free art and its claim to autonomy. He takes possession—with the intention of a master plan—of the system of art and perpetuates it in the sense of a hierarchy of free and applied art that has arisen since the age of the Enlightenment.

Thinking of Michael Riedel's graphic art in terms of its eventfulness can therefore mean seeing something emerge (even if it is only in one's own imagination) that cannot simply be noted. That would mean allowing oneself to be moved by the eventfulness in Michael Riedel's oeuvre and to conceive "understanding" of his work as itself an open, constant process in the active mode of aesthetic perception.

In the face of technological and social perspectives such as driverless cars and block-chain formations, Michael Riedel's oeuvre asks, not least, the question of artistic production in the circle of artificial intelligences. He thus calls into question the model of the free artist whose autonomy has since the Enlightenment embodied the idea of the bourgeoisie: shaping one's one life in a self-determined manner using creative energies. The strategies Michael Riedel has developed to expand the creative subject by means of systemic self-development produce new perspectives on the relationship of art, creativity, and life.



In die Ausstellung führt ein großformatiges zweiteiliges Tafelbild ein ●③. Rechts ist ein Affenskelett sichtbar, das eine Plastiktüte um seinen Oberkörper drapiert hat und an einem Ast schwingt. Die linke Tafel greift das Motiv auf und spiegelt es um 180 Grad, wodurch die Logik einer Drehbewegung um den umklammerten Ast herum entsteht. Dabei besetzt das Motiv lediglich in der Eigenschaft einer Restpartie die obere Bildtafel. Es kommt zu dem Eindruck, dass sich das zweite Affenskelett aus dem Bildgeschehen quasi hinausgeschleudert hat. Im Bezug aufeinander potenzieren sich die beiden Tafeln zu einer schwungvollen Drehbewegung, in der sich Darstellung und Nicht-Darstellung abwechseln, letztere als Ereignis außerhalb der Bildfläche.

Dieses Werk ohne Titel, aber mit dem Zusatz »Art Material_Hylobatidae«, ist Teil einer Serie die 2016 in der Ausstellung *Art Material* in New York präsentiert wurde. Die Abbildungen von Skeletten und fossiler, zum Stillstand erstarrter Lebensformen entnimmt Michael Riedel unterschiedlichen Büchern, um sie als lebensgroße Pigmentdrucke auf Wabenplatten zu montieren und dann mit dem Bild einer eingescannte Plastiktüte des New Yorker Fachgeschäfts für Künstlerbedarf *Blick* zu bekleben. Wie auch dem traditionsreichen Geschäft mit seinem sinnreichen deutschen Namen die Kunststofftasche als Transportmittel für Kunstutensilien dient, dient sie Michael Riedel ebenfalls zur Darstellung von Möglichkeiten der Kunsterstellung.

Indem sich die Plastiktüte um den Oberkörper des Menschenaffens kunstvoll faltet, lädt sich das Diptychon mit einem offenen Sinnpotential auf, das die Schnittstelle von Kunst, Leben und Evolution kommentiert.

Zunächst verweist das Diptychon auf den Künstlermythos vom Schöpfergott (*Deus artifex*), der als gottgleicher Künstler (*Divino artista*) toter Materie Leben einzuhauchen vermag. Michael Riedel bedeckt das Affenskelett mit der Illusion eines Körpers, ein Quasifleisch aus Plastikfaltenwurf. Zugleich konserviert das luft- und wasserundurchlässige Kunststoffmaterial den Urzeitaffen, indem es ihn zum Motiv eines Kunstwerks werden lässt. Diese künstlerische Verewigungsgeste verkehrt sich in ihrer Überhöhung zugleich jedoch ins Tragische und zu einem Memento Mori-Monument der Gegenwart, wenn wir den Kunststoff als das zu lesen beginnen, was er ist: Als ökologisch schwer abbaubare Ansammlung von Schadstoffen und als einen wesentlichen Verursacher von Umweltverschmutzung, die so weit in die Evolution eingedrungen sind, dass wir ihre Überreste in Körpern verendeter Tiere im Wasser, auf der Erde oder in der Luft vorfinden. Michael Riedel zieht mit seiner *Art Material*-Serie somit zugleich auch eine Analogie zu »Kunststoffproduktionen« im Kunstbetrieb, die es kritisch zu hinterfragen gilt.

●③ *Ohne Titel (Art Material_Hylobatidae)*
[Diptychon], 2015,
Pigmentdruck auf
Papier, Aufkleber,
Aluminium Waben-
platte, je 250 × 142,5 cm

13, 14, 15

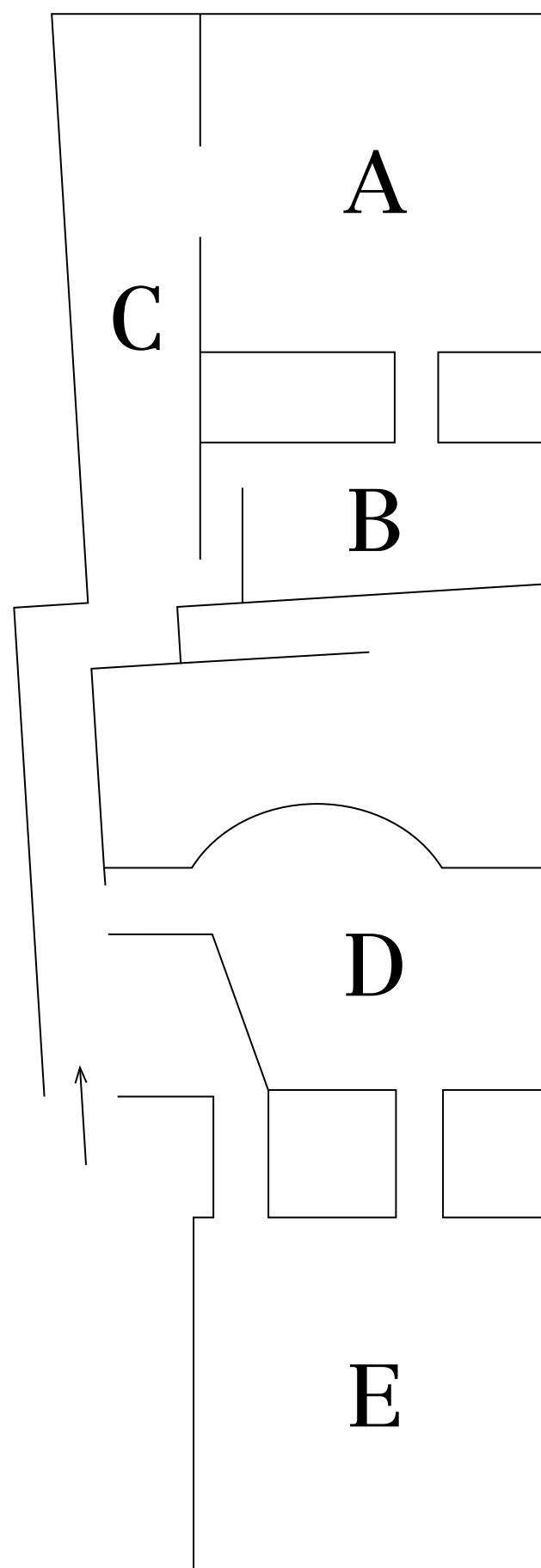
A large-format, two-part easel painting provides an introduction to the exhibition ●③. On the right, one sees the skeleton of an ape swinging from a branch, with a plastic bag draped over its upper body. The panel on the left takes up this motif but rotates it 180 degrees, suggesting the logic of a rotating movement around the clutched branch. The motif occupies the upper panel only as a remnant. It gives the impression that the second ape skeleton has been slung out of the pictorial action, so to speak. In their interrelation, the two panels multiply the effect of a rotating motion, in which representation and nonrepresentation alternate, the latter as an event outside of the picture plane.

This untitled work, albeit with the addition "Art Material_Hylobatidae," is part of a series that was presented in the exhibition *Art Material* in New York in 2016. Michael Riedel took the illustrations of skeletons and fossilized life-forms, petrified and immobile, from various books, mounted them as life-size pigment prints on honeycomb sheets, and then glued on them the image of a scanned plastic bag from the New York art supply store *Blick*. Just as the plastic bag serves as a means to transport art materials for this business with a long tradition and a meaningful German name, it also serves Michael Riedel as a way to represent the possibilities for producing art.

By artfully folding the plastic bag around the upper body of the hominoid ape, this diptych invites us with its open potential meaning to comment on the intersection of art, life, and evolution.

First, the diptych points to the myth of the artist as God the creator (*deus artifex*) who is able to breathe life into dead matter as a godlike artist (*divino artista*). Michael Riedel covers the ape skeleton with the illusion of a body: a kind of flesh composed of draped plastic. At the same time, the air- and watertight plastic conserves the primal ape by making it the subject of a work of art. In its exaggeration, however, this gesture of immortalizing through art recurs into something tragic and a memento mori monument to the present if we start to read the plastic as what it actually is: an array of pollutants that does not biodegrade easily and a major cause of environmental pollution, which has penetrated so far into evolution that we find remnants of it in the bodies of dead animals in the water, on the earth, and in the air. With his *Art Material* series, Michael Riedel is thus making an analogy to the "production of artificial products" in the art world that should be questioned critically.

●③ *Untitled (Art Material_Hylobatidae)*
[Diptych], 2015,
Pigment print on paper,
stickers, aluminum
honeycomb panel,
each 250 × 142.5 cm

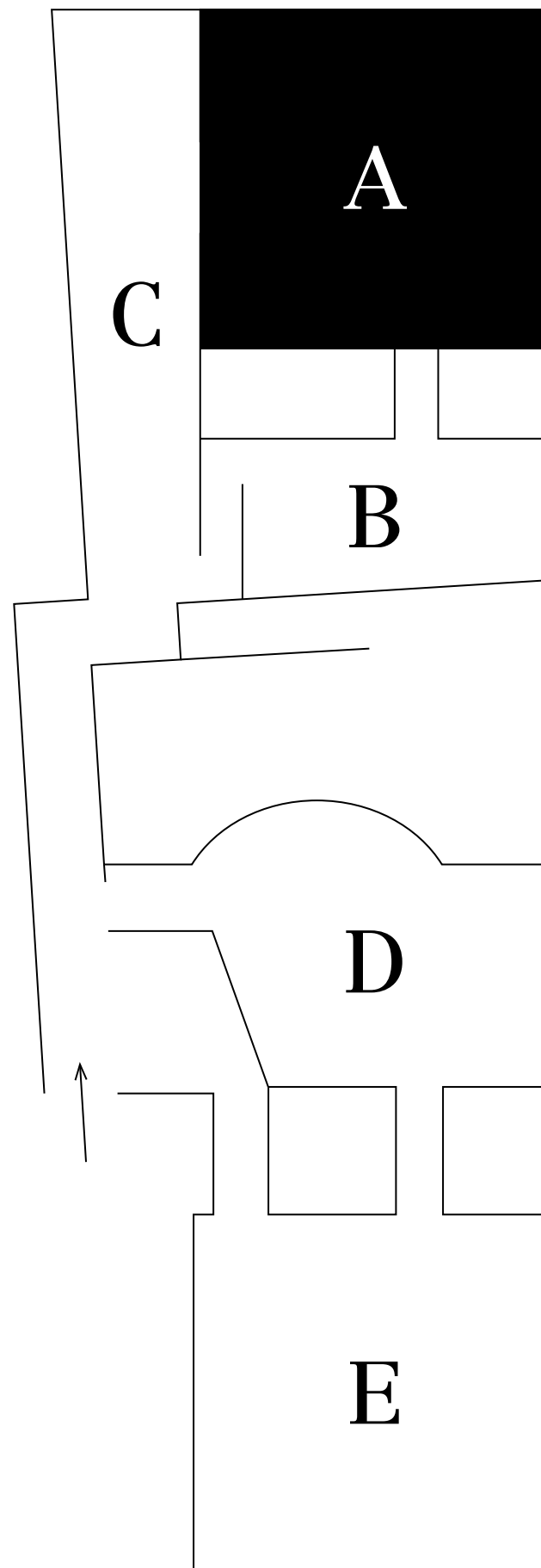


- 18 **1994–1995**
Signetische Zeichnung
The Signetic Drawing
- 28 **1995–1998/2016–2017**
Signetische Zeichnung
(Postproduktion)
The Signetic Drawing
(Postproduction)
- 36 **1998–2018**
Publikationen
Publications
- 44 **2004–2018**
Art Material
- 52 **2012/2018**
Poster Painting

1994–1995

Signetische Zeichnung

The Signetic Drawing



Die *Signetische Zeichnung* ㉑ markiert den Anfang von Michael Riedels Werk und seinem Werdegang als Künstler. Sie bildet das thematische Zentrum der Ausstellung. Aus ihr lassen sich alle weiteren Denk- und Produktionsprozesse des Künstlers und seines Werkes ableiten. Zum ersten Mal ist dieses Frühwerk, das 2016 vom Städtischen Kunstverein e.V. erworben wurde, vollständig und im Original für die Öffentlichkeit zugänglich.

Am Beginn steht das *Signet*. Über mehrere Achsen wird der Buchstabe »M« gespiegelt und ornamental zu einem Monogramm geformt. Die Zwischenräume sind mit Goldfarbe gefüllt. Ursprünglich als Signatur gedacht, blieb das Signet jedoch funktionslos. Denn Michael Riedel hatte zu dieser Zeit keine zu signierenden Werke vorzuzeigen. Statt ein Kunstwerk zu signieren, wurde das Signieren selbst zur Kunst. Diese Loslösung von ihrer Funktionalität als angewandte Grafik wird zu einer produktionsästhetischen Voraussetzung für seinen schöpferischen Prozess. Für dieses Moment verwendet der Künstler den Begriff der »Leerstelle«, um die herum er ein »freies Formenspiel« im Sinne autonomer Kunst beginnen und endlos fortsetzen kann.

Aus dem *Signet* entwickelt Michael Riedel Perspektivänderungen und Ansichtszeichnungen, die verschiedene Formen annehmen. Auf über 1.000 Blättern entstehen so Grund- und Aufrisse von architekturähnlichen Ansichten, mathematischen Graphen und mosaikartigen Mustern. Die Übersetzungsleistung einer Ansicht in die nächste folgt dabei einer Eigenlogik.

Ausgehend von einer ersten Ansicht A kann sich der dargestellte Körper in vier Richtungen denken lassen A1, A2, A3 und A4. Jede dieser Seiten birgt wiederum das Potenzial von vier neuen Ansichten: A11, A12, A13, A14 bzw. A21, A22, A23, A24, usw. Die praktische Unendlichkeit dieser Technik wird dem Künstler zu einer Methode seiner Kunstproduktion. Aus einem schöpferischen Akt entsteht durch Ausdifferenzierung ein ganzes System, das sich immer weiter verfeinert, entwickelt und durch eigene Prinzipien selbst fortschreibt, einschließlich der nicht gezeichneten Zeichnungen: Zeichnungen, die hätten entstehen können, aber nicht entstanden sind und ihre Passepartouts nicht besetzen.

Das Erreichen eines abgeschlossenen fertigen Werkes ist dabei nicht nur unerwünscht, sondern prinzipiell ausgeschlossen: Im statischen Optimalzustand würde seine Kunst »ersticken«, so der Künstler. Jede Grafik birgt in sich bereits die nächste, ohne dass vorhersehbar wäre, welche Form sie annehmen wird. Hierin liegt der besondere Reiz des Werkkomplexes *Signetische Zeichnung* ㉑. Im Hintergrund arbeitet ein scheinbar selbstständiges System, dem der Beobachter von Zeichnung zu Zeichnung folgen kann. Die Konstruktion der Anschlüsse untereinander folgt dabei einer inneren Logik, die bereits mit dem *Signet* angelegt ist. Der Künstler ist ausführendes Organ und lässt sich selbst von dem Formangebot überraschen.

Weitere Zeichnungen wurden anschließend mit Wachs überzogen und zu 36 Wachsbüchern unterschiedlicher Formate gebunden. Die Zeichnungen erscheinen nun nicht mehr flach und einzeln für sich, sondern erhalten als zu durchblätternde Bücher eine neue Qualität als Körper im Raum. Durch das Wachs transparent geworden, erzeugen sie in ihrem Übereinander Tiefe und Dreidimensionalität und verweisen so auf das Transformationsprinzip des Künstlers, das sich nicht in der Fläche erschöpft, sondern in seiner weiteren Entwicklung in den Raum expandiert.

The *Signetic Drawing* ㉑ marks the beginning of Michael Riedel's oeuvre and his career as an artist. It forms the thematic center of the exhibition. All the other thought and production processes of the artist and his oeuvre can be derived from it. This early work, which was acquired by the Städtischer Kunstverein e.V. in 2016, is accessible to the public for the first time in its entirety.

In the beginning was the *signet*: the letter *M* mirrored across several axes and formed ornamentally into a monogram. The spaces in between are filled with gold paint. Originally conceived as a signature, the signet remained functionless, for at the time, Michael Riedel had no works to be signed. Rather than signing a work of art, the signet itself became art. This detachment from its functionality as commercial graphic art becomes a prerequisite for the aesthetics of production of his creative process. For this aspect, the artist uses the term *Leerstelle* (void) in order to begin a "free play of form" in the sense of autonomous art and continue it infinitely.

From the *signet* Michael Riedel creates perspectival changes and views that take on different forms. On more than a thousand sheets, he produced floor plans and elevations of architecture-like views, mathematical graphs, and mosaic-like patterns. The task of translating one view into the next follows a logic of its own.

Starting out from a first view A, the volume depicted can be conceived in four directions: A1, A2, A3, and A4. Each of these pages, in turn, has four potential new views: A11, A12, A13, A14 and A21, A22, A23, A24, and so on. The artist made the virtual infinity of this technique one of his methods for producing art. From one creative act, differentiation produces an entire system that constantly refines, develops, and continues itself based on its own principles, including the undrawn drawings: drawings that could have been produced but were not and are not found in their passe-partouts.

Achieving a completed, finished work is not only undesirable but ruled out on principle: in the static optimal state, his art would "suffocate," as the artist puts it. Every graphic work already holds within it the next, without it being possible to predict what form it will take. Therein lies the particular charm of the *Signetic Drawing* ㉑ complex of works. A seemingly autonomous system works in the background, which the viewer can follow from drawing to drawing. The construction of the connections from one to another follows an internal logic that is already established by the *signet*. The artist is the executive organ and allows himself to be surprised by the supply of forms.

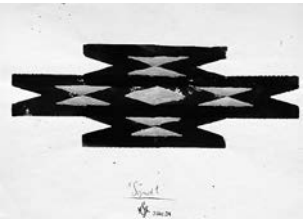
Other drawings are then covered with wax and bounded into thirty-six wax books of varied formats. The drawings no longer seem flat and individual. Rather, they are books whose pages can be turned and thus take on a new quality as volume in space. Made transparent by the wax, their stacking produces a depth and three-dimensionality and thus points to the artist's transformational principle, which is not exhausted entirely within the plane but continues to expand in its further development into space.

Signetische
Zeichnung/
The Signetic
Drawing

8, 9, 20, 21, 76, 77, 86, 87, 104,
106, 107, 108, 109, 117, 118, 119

Leihgeber/Lender:
Städel Museum, Frankfurt am
Main; Eigentum des Städtelschen
Museums-Vereins e.V.

Signet, 1994,
Stempel- und Gold-
farbe auf Velinpapier,
20,9 × 29,7 cm
Stamping ink and gold
paint on vellum paper,
20.9 × 29.7 cm



8, 9, 20, 21, 76, 77, 86, 104, 117,
118, 119

*Übersetzung des Signets
[Grate und Ebenen]*,
1994, Bleistift und
Tusche auf Velinpapier,
20,9 × 29,7 cm
*Translation of the Signet
[Ridges and Planes]*,
1994, Pencil and ink
on vellum paper,
20.9 × 29.7 cm
76, 77

*Reduzierung der
Übersetzung des
Signets [perspektivisch
entkleidet 1]*, 1994,
Bleistift und Tusche
auf Velinpapier,
20,9 × 29,7 cm
*Reduction of the Trans-
lation of the Signet
[Perspectivally Stripped
1]*, 1994, Pencil and ink
on vellum paper,
20.9 × 29.7 cm
76, 77

*Reduzierung der
Reduzierung der Über-
setzung des Signets
[perspektivisch ent-
kleidet 2]*, 1995,
Bleistift und Tusche
auf Velinpapier,
20,9 × 29,7 cm

*Reduction of the Reduc-
tion of the Translation
of the Signet [Perspec-
tively Stripped 2]*,
1995, Pencil and ink
on vellum paper,
20.9 × 29.7 cm
76, 77

*Reduzierung der Reduzie-
rung der Reduzierung
der Übersetzung des
Signets*, 1995, Bleistift
und Tusche auf Velin-
papier, 20,9 × 29,7 cm
*Reduction of the Reduc-
tion of the Reduction of
the Translation of the
Signet*, 1995, Pencil and
ink on vellum paper,
20.9 × 29.7 cm

Signet (Kopie),
1995, Toner
auf Papier, 21 × 30 cm
Signet (Copy), 1995,
Toner on paper,
21 × 30 cm

*Übersetzung des Signets
(Kopie)*, 1995, Toner
auf Papier, 21 × 30 cm
*Translation of the
Signet (Copy)*, 1995,
Toner on paper,
21 × 30 cm

*Reduzierung der Über-
setzung des Signets
(Kopie)*, 1995, Toner auf
Papier, 21 × 30 cm
*Reduction of the Trans-
lation of the Signet
(Copy)*, 1995, Toner on
paper, 21 × 30 cm

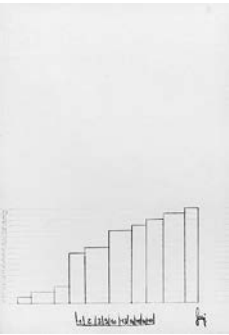
A, 1995,
Bleistift, Tusche
und Stempelfarbe
auf Velinpapier,
59,5 × 20,9 cm
Pencil, ink, and stam-
ping ink on vellum
paper, 59.5 × 20.9 cm
106

B, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
59,5 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
59.5 × 21 cm
106

C, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
59,5 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
59.5 × 21 cm
106

D, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
59,5 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
59.5 × 21 cm
106

A1, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm



20, 21, 106

A11, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21, 106

A12, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21, 106

A121, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm

A122, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 29,7 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 29.7 cm

A123, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm

A124, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm

A13, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21, 106

A14, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21, 106

A2, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm



20, 21, 106

A21, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,

29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21

A22, 1995,
Stempelfarbe auf
Velinpapier, 29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21

A23, 1995,
Stempelfarbe auf
Velinpapier, 29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21

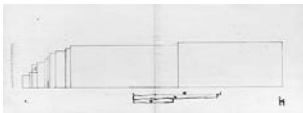
A24, 1995,
Stempelfarbe auf
Velinpapier, 29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm
20, 21

A3, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 59.5 cm



20, 21, 106

A4, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 30 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 30 cm



20, 21, 106

A41, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm

A42, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 21 cm

A43, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 59.5 cm

A44, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 59.5 cm

B1, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
42 × 59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
42 × 59.5 cm

B2, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
42 × 59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
42 × 59.5 cm

B21, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
42 × 59,5 cm
Stamping ink
on vellum paper,
42 × 59.5 cm

B22, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
42 × 59,5 cm
Stamping ink
on vellum paper,
42 × 59.5 cm

B23, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 42 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 42 cm

B24, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 42 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 42 cm

B3, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
59,5 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
59.5 × 21 cm

B31, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm

B32, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm

B33, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 30 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 30 cm

B34, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 30 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 30 cm

B4, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
59,5 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
59.5 × 21 cm

C1, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
59,4 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
59.4 × 21 cm

C11, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 59.5 cm

C12, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
21 × 59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
21 × 59.5 cm

C13, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 51 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 51 cm

C14, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 21 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 21 cm

C2, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
59,4 × 21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
59.4 × 21 cm

C3, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
42 × 59,4 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
42 × 59.4 cm

C31, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8 × 42 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8 × 42 cm

C32, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
29,8 × 42 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.8 × 42 cm

C33, 1995,
Stempelfarbe auf
Velinpapier, 42×9,5 cm
Stamping ink
on vellum paper,
42×9.5 cm

C34, 1995,
Stempelfarbe auf
Velinpapier, 42×59,5 cm
Stamping ink
on vellum paper,
42×59.5 cm

C4, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
42×59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
42×59.5 cm

D1, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8×20,9 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8×20.9 cm

D2, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,8×21 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.8×21 cm

D3, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
42×59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
42×59.5 cm

D31, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
29,7×42 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
29.7×42 cm

D32, 1995,
Stempelfarbe auf
Velinpapier, 29,7×42 cm
Stamping ink
on vellum paper,
29.7×42 cm

D33, 1995,
Stempelfarbe auf
Velinpapier, 42×59,5 cm

Stamping ink
on vellum paper,
42×59.5 cm

D34, 1995,
Stempelfarbe
auf Velinpapier,
42×59,5 cm
Stamping ink
on vellum paper,
42×59.5 cm

D4, 1995,
Bleistift und Stempel-
farbe auf Velinpapier,
42,1×59,5 cm
Pencil and stamping
ink on vellum paper,
42.1×59.5 cm

A (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
24,3×65,2 cm, 26 Seiten
A (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
24.3×65.2 cm, 26 pages

B (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
65,6×24,3 cm, 26 Seiten
B (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
65.6×24.3 cm, 26 pages



C (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
65,5×24,3 cm, 28 Seiten
C (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
65.5×24.3 cm, 28 pages

D (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
65,2×24,3 cm, 28 Seiten
D (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
65.2×24.3 cm, 28 pages

A1 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,5×26,3 cm, 16 Seiten
A1 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
39.5×26.3 cm, 16 pages

A11 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,4×26,3 cm, 10 Seiten
A11 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
39.4×26.3 cm, 10 pages
108

A12 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,3×26,4 cm,
10 Seiten
A12 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,

sewn binding,
39.3×26.4 cm, 10 pages

A121 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,4×26,7 cm, 1 Seite
A121 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
39.4×26.7 cm, 1 page

A122 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
26,7×39,4 cm, 1 Seite
A122 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
26.7×39.4 cm, 1 page

A14 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,5×26,3 cm, 10 Seiten
A14 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
39.5×26.3 cm, 10 pages

A2 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,4×26,4 cm, 16 Seiten
A2 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
39.4×26.4 cm, 16 pages

A3 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
31,5×65 cm,
15 Seiten
A3 (wax book), 1995,

Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
31.5×65 cm, 15 pages

A4 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
31,6×64,5 cm, 15 Seiten
A4 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
31.6×64.5 cm, 15 pages

A41 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,4×26,4 cm, 12 Seiten
A41 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
39.4×26.4 cm, 12 pages

A42 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
39,4×26,4 cm, 12 Seiten
A42 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
39.4×26.4 cm, 12 pages

A43 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
31,1×64,4 cm, 13 Seiten
A43 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
31.1×64.4 cm, 13 pages

A44 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
31,5×64,5 cm, 13 Seiten

A44 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
31.5×64.5 cm, 13 pages

B1 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
51,5×68,4 cm, 29 Seiten
B1 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
51.5×68.4 cm, 29 pages

B2 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
51,7×63,2 cm, 29 Seiten
B2 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
51.7×63.2 cm, 29 pages

B3 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
64,7×24,3 cm, 80 Seiten
B3 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
64.7×24.3 cm, 80 pages

B4 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
65,5×24,6 cm, 80 Seiten
A (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
65.5×24.6 cm, 80 pages

B23 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,

40,3×45,2 cm, 50 Seiten
B23 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
40.3×45.2 cm, 50 pages

B24 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
40,7×45,5 cm, 50 Seiten
B24 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
40.7×45.5 cm, 50 pages

B34 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
31,7×64 cm, 20 Seiten
B34 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
31.7×64 cm, 20 pages

C1 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
65,5×24,5 cm, 60 Seiten
C1 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
65.5×24.5 cm, 60 pages

C11 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
31,6×64,6 cm, 13 Seiten
C11 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
31.6×64.6 cm, 13 pages

C12 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),

Fadenbindung,
31,2×64,4 cm, 13 Seite
C12 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
31.2×64.4 cm, 13 pages

C2 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
65,2×24,2 cm, 60 Seiten
C2 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
65.2×24.2 cm, 60 pages

C3 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
52×62,3 cm, 24 Seiten
C3 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
52×62.3 cm, 24 pages

C31 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
40,4×45,3 cm, 57 Seiten
C31 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
40.4×45.3 cm, 57 pages

C4 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
51,6×62,5 cm, 24 Seiten
C4 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
51.6×62.5 cm, 24 pages

D1 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen

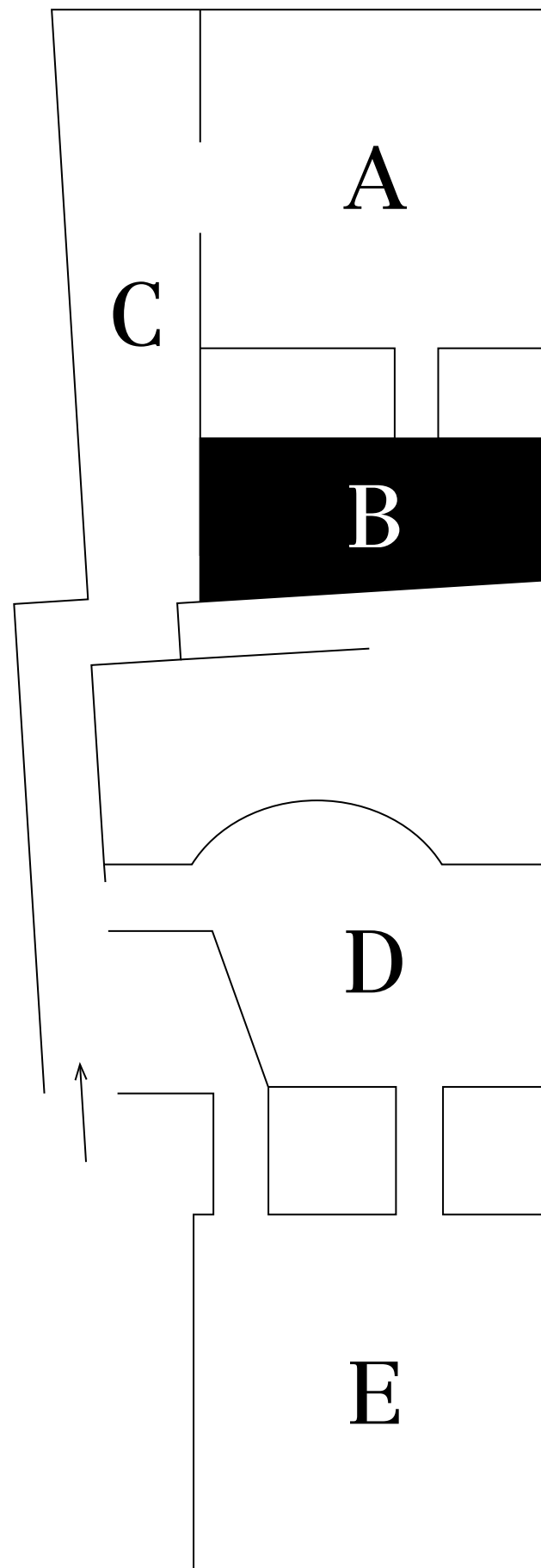
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
65,6 × 24,8 cm, 54 Seiten
D1 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
65.6 × 24.8 cm, 54 pages

D2 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
66 × 24,9 cm, 54 Seiten
D2 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
66 × 24.9 cm, 54 pages

D3 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
51,5 × 68,5 cm, 20 Seiten
D3 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
51.5 × 68.5 cm, 20 pages

D31 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
40,4 × 45,4 cm, 54 Seiten
D31 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
40.4 × 45.4 cm, 54 pages

D4 (Wachsbuch),
1995, Tusche und
Stempelfarbe auf
gewachste Papierbögen
(Maschinenpapier),
Fadenbindung,
51,7 × 68,5 cm, 54 Seiten
D4 (wax book), 1995,
Ink and stamping ink
on waxed sheets,
sewn binding,
51.7 × 68.5 cm, 54 pages



1995–1998/2016–2017

Sigmetische Zeichnung (Postproduktion)

The Sigmetic Drawing (Postproduction)

In der Folgezeit definiert Michael Riedel seine Technik der Transformation und Reproduktion von bestehendem Kunstmaterial weiter aus. Seine *Hilfszeichnungen* ❶ zur *Signetischen Zeichnung* zeigen die im Hintergrund sich ereignenden Schritte, die das System am Laufen halten. Zeitgleich mit der digitalen Entwicklung Mitte der neunziger Jahre, wird das Prinzip des Nummerierens und Zählens zur alle Formen erfassenden künstlerischen Technik.

Besonders gut verdeutlicht sich Michael Riedels systematische Denkweise in der Arbeit *Überblick* (1996) ❸, welche schematisch die Abfolge und Vernetzungslogik der *Signetischen Zeichnung* thematisiert. Das großformatig zusammengesetzte Papier ist die Darstellung der ausgestellten Wachsbücher auf einer Tischfläche mit den dazugehörigen Besuchern der Ausstellung. Die Aufsicht aus der Vogelperspektive ermöglicht dabei die vollständige Erfassung des Raumes, fordert die Betrachter aber gleichzeitig dazu auf, sich dem Plan *en détail* zu widmen, indem sie die Logik der Tischfolge im alphabetischen Nacheinander nachvollziehen. Sie ist die Umsetzung von Michael Riedels expansivem Werkansatz, der sich von einem Startpunkt aus immer komplexer verzweigt und das Endlosprinzip seines Werkkomplexes *Signetische Zeichnung* weiter verfolgt. Hier expandiert sein System nicht in die Dreidimensionalität, sondern evolutionär wie ein Stammbaum.

Die Aneignung und Transformation von bestehenden Systemen zeigt sich auch in Michael Riedels Werk *Schach* (1996) ❹. Das bekannte quadratische Schachbrett mit seinen abwechselnd schwarzen und weißen Feldern wird vom Künstler aus seiner starren Form befreit und ergießt sich scheinbar willkürlich über die Oberfläche des gewachsenen Papiers. Die Schachfiguren sind derartig zahlreich, dass es unmöglich erscheint, in einer Partie den Überblick zu behalten. Die Überforderung des bekannten Systems ist dabei ebenso gewollt, wie die Faszination, die aus der chaotischen Masse der Figuren entsteht. Der strategische Blick auf das königliche Spiel ist schachmatt gesetzt. Aus dem Spiel und seinem Regelwerk wird ein die Komplexität steigerndes Formenspiel.

Die Skulptur *Zeichenschränk für Signetische Zeichnung* (1998) ❺ nimmt das räumliche Ausdehnungsprinzip der *Signetischen Zeichnung* auf. Seine 21 nach vier Seiten ausfahrbaren Schubladen entsprechen den vier Perspektiven der Ansichtszeichnungen selbst, sowie den Wachsbüchern mit ihren übereinander gelagerten Blättern. Das auf Papier konstruierte Prinzip der Expansion in den Raum ist so als Gebrauchsskulptur zum Ausdruck gebracht.

Dass die *Signetische Zeichnung* für Michael Riedel kein abgeschlossenes Werk aus seiner Frühzeit ist, sondern ihn noch immer motiviert und aufgrund der heute verfügbaren Computersoftware weiter transformiert werden kann, zeigt die neueste Weiterentwicklung: *Signetische Zeichnung (Programm)* (2016–17) ❷. Die Videodatei übersetzt die einzelnen Grafiken in fließende Übergänge, die nun vollständig das Werkprinzip der ständigen Transformation verbildlicht. Was zuvor als ein Anschluss von einer zur nächsten Zeichnung innerhalb des Werkkomplexes *Signetische Zeichnung* imaginiert werden musste, ist nun visuell animiert.

During the period that followed, Michael Riedel further defined his technique of the transformation and reproduction of existing artistic materials. His *Auxiliary Drawings* ❶ to *The Signetic Drawing* show the steps taken in the background to keep the system running. In parallel with the digital evolution in the mid-1990s, the principle of numbering and counting became an artistic technique that captured all forms.

Michael Riedel's systematic way of thinking is particularly well illustrated by the work *Overview* (1996) ❸, which thematizes the sequence and networking logic of *The Signetic Drawing*. The paper is assembled into a large format that depicts the exhibited wax books on a tabletop with the associated visitors to the exhibition. The bird's-eye view of the table makes it possible to record the space entirely, but at the same time it challenges the viewer to dedicate himself to the plan *in detail* by following the logic of the sequence on the table in alphabetical order. It is the realization of Michael Riedel's expansive approach to the work, continuing the endless principle of his *Signetic Drawing* complex, which branches out in increasingly complex ways from the starting point. Here his system expands not into three-dimensionality but in an evolutionary way like a family tree.

The appropriation and transformation of existing systems is also seen in Michael Riedel's work *Chess* (1996) ❹. The famous square chessboard with its alternating black and white fields is liberated from its rigid form by the artist and seems to pour arbitrarily over the surface of the waxed paper. The chess figures are so numerous that it seems impossible to keep an overview in one part. The overwhelming of the famous system is just as intended as the fascination that results from the chaotic mass of figures. The strategic look at the game of kings is checkmated. Out of the game and its rules emerges a play of forms that increases the complexity.

The sculpture *Drawing Cabinet for Signetic Drawing* (1998) ❺ adopts the principle of spatial expansion from *The Signetic Drawing*. Its twenty-one drawers, which can be pulled out on four sides, correspond to the four perspectives of the view drawings themselves as well as to the wax books with their superimposed pages. The principle of expansion into space constructed on paper is thus expressed as a functional sculpture.

For Michael Riedel, *The Signetic Drawing* is not a completed work from his early period but rather still a source of motivation that can be further transformed by the computer software available today, a fact underlined by the latest development: *Signetic Drawing (Program)* (2016–17) ❷. The video file translates the individual graphics into fluid transitions that fully illustrate the work's principle of constant transformation. What once had to be imagined as a connection from one drawing to the next within *The Signetic Drawing* complex is now animated visually.

Hilfszeichnungen
Auxiliary Drawings

30, 31

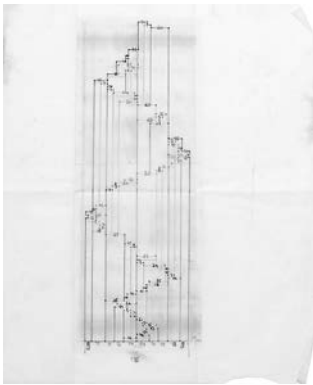
Reduzierung der Übersetzung des Signets (Farbverlauf), 1995, Tusche, Aquarell auf Pauspapier, 21 × 29,5 cm
Reduction of the translation of the signet (sequence of colors), 1995, Ink and watercolor on tracing paper, 21 × 29.5 cm

Reduzierung der Übersetzung des Signets (Zahlenverlauf), 1995, Bleistift, Tusche auf Fotokopie, 21 × 29,7 cm
Reduction of the translation of the signets (sequence of numbers), 1995, Pencil and ink on photocopy, 21 × 29.7 cm

A (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 58,8 × 21,5 cm
A (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 58.8 × 21.5 cm

B (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 40,1 × 15,1 cm
B (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, and pencil on photocopy, 40.1 × 15.1 cm

B (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 59,8 × 21,6 cm
B (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 59.8 × 21.6 cm



B (Hilfszeichnung), 1995, Tusche- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 43,2 × 35,6 cm
B (Auxiliary drawing), 1995, Ink, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 43.2 × 35.6 cm

B (Hilfszeichnung) und Reduzierung der Übersetzung des Signets, 1995, Bleistift auf Fotokopie, 52 × 20,2 cm
B (Auxiliary drawing) and reduction of the translation of the signet, 1995, Pencil on photocopy, 52 × 20.2 cm

C (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 59,7 × 21,5 cm
C (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 59.7 × 21.5 cm

D (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 59,9 × 21,6 cm
D (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 59.9 × 21.6 cm

A1 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Foto-

kopie, 29,6 × 21 cm
A1 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 29.6 × 21 cm

A11 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 16,9 × 21 cm
A11 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 16.9 × 21 cm

A12 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 13 × 21 cm
A12 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 13 × 21 cm

A14 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 16 × 21 cm
A14 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 16 × 21 cm

A2 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 14,6 × 21 cm
A2 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 14.6 × 21 cm

A121 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 11 × 29,6 cm
A121 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 11 × 29.6 cm

A122 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 10 × 29,7 cm
A122 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 10 × 29.7 cm

A3 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 21 × 54 cm
A3 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 21 × 54 cm

A4 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 21 × 54,6 cm
A4 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 21 × 54.6 cm

A41 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 16,8 × 20,9 cm
A41 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 16.8 × 20.9 cm

A42 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 13,4 × 21 cm
A42 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 13.4 × 21 cm

A43 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 21 × 55 cm
A43 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 21 × 55 cm

A44 (Hilfszeichnung), 1995, Klebeband auf Fotokopie, 21 × 53,7 cm
A44 (Auxiliary Drawing), 1995, Tape on photocopy, 21 × 53.7 cm

B1 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 42 × 57,7 cm
B1 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil,

pencil, and tape on photocopy, 42 × 57.7 cm

B2 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 42,6 × 60 cm
B2 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 42.6 × 60 cm

B23 (Hilfszeichnung), 1995, Buntstift auf Fotokopie, 30,6 × 40,4 cm
B23 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil on photocopy, 30.6 × 40.4 cm

B24 (Hilfszeichnung), 1995, Buntstift und Klebeband auf Fotokopie, 29,7 × 40,9 cm
B24 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and tape on photocopy, 29.7 × 40.9 cm

B3 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 49 × 22,5 cm
B3 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 49 × 22.5 cm

B33 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, Klebeband, 21 × 54 cm
B33 (Auxiliary Drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, tape, 21 × 54 cm

B34 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 22,6 × 50,5 cm
B34 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 22.6 × 50.5 cm

B4 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 49,5 × 21 cm
B4 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 49.5 × 21 cm

C1 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 57 × 22,9 cm
C1 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 57 × 22.9 cm

C11 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 20,9 × 52,2 cm
C11 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 20.9 × 52.2 cm

C12 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 21,1 × 54,1 cm
C12 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 21.1 × 54.1 cm

C2 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 54,1 × 21 cm
C2 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 54.1 × 21 cm

C3 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 42,2 × 59,1 cm
C3 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 42.2 × 59.1 cm

C31 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und

Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 30,1 × 36,5 cm
C31 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 30.1 × 36.5 cm

C4 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 42,1 × 58,3 cm
C4 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, and tape on photocopy, 42.1 × 58.3 cm

D1 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift auf Fotokopie, 29,6 × 21 cm
D1 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil and pencil on photocopy, 29.6 × 21 cm

D2 (Hilfszeichnung), 1995, Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 21 × 31 cm
D2 (Auxiliary drawing), 1995, Pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 21 × 31 cm

D3 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband, Pauspapier auf Fotokopie, 42 × 59,6 cm
D3 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil, pencil, tape, and tracing paper on photocopy, 42 × 59.6 cm

D31 (Hilfszeichnung), 1995, Buntstift, Klebeband auf Fotokopie, 30 × 41,8 cm
D31 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil and tape on photocopy, 30 × 41.8 cm

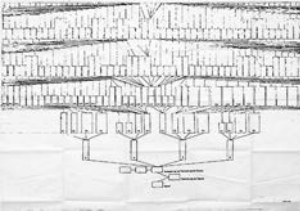
D4 (Hilfszeichnung), 1995, Bunt- und Bleistift, Klebeband auf Fotokopie, 42 × 58,4 cm
D4 (Auxiliary drawing), 1995, Colored pencil,

pencil, and tape on photocopy, 42 × 58.4 cm

1995

B ② *Das Signetische Manifest*, 1995, Fotokopie auf Papier, 22 × 30 cm, 161 Seiten
The Signetic Manifesto, 1995, Photocopy on paper, 22 × 30 cm, 161 pages

B ③ *Signetische Zeichnung (Überblick)*, 1995/98, Fotokopie auf Papier, 63,4 × 88,5 cm
Signetic Drawing (Overview), 1995/98, Photocopy on Paper, 63.4 × 88.5 cm



30, 31, 116, 117

B ④ *Umrisszeichnungen J. W.*, 1995, Durchschlagpapier, 22 × 29,5 cm
Outline drawing J. W., 1995, Carbon paper, 22 × 29.5 cm

B ⑤ *Umrisszeichnungen J. W.*, 1995–96, Bleistift und Pigmentliner auf Papier, 38,6 × 50,5 cm, 51 Seiten gebunden (davon 15 leere Seiten)
Outline Drawing J. W., 1995–96, Pencil and fineliner on paper, 38.6 × 50.5 cm, 51 pages, bound (including 15 blank pages)

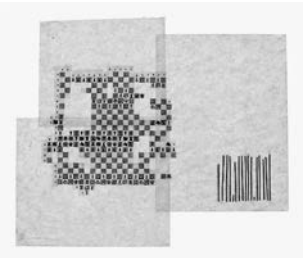
B ⑥ *Würfel*, 1995, Holz, Wandfarbe, Stempelfarbe, 9,5 × 7 × 7,5 cm
Dice, 1995, Wood, wall paint, stamping ink, 9.5 × 7 × 7.5 cm

1996

B ⑦ *Das signetische Alphabet*, 1996, Bleistift und Fineliner auf Papier, 37 × 50,9 cm, 51 Seiten gebunden (davon 22 leere Seiten) *The Signetic Alphabet*, 1996, Pencil and fineliner on paper, 37 × 50.9 cm, 51 pages bound (including 22 blank pages)

B ⑧ *Fehlerkatalog*, 1996, Fotokopie auf Papier, Schachtel, 23 Blätter je 21 × 7,3 cm; Schachtel 21,5 × 8 × 1,5 cm *Catalog of Errors*, 1996, Photocopy on paper, box, 23 sheets, each 21 × 7.3 cm; box 21.5 × 8 × 1.5 cm

B ⑨ *Schach*, 1996, Fotokopie auf gewachstem Papier, 38,3 × 45,5 cm *Chess*, 1996, Photocopy on waxed paper, 38.3 × 45.5 cm



30, 31

B ⑩ *Signetische Zeichnung (Überblick Rotunde Rüsselsheim)*, 1996, Anreibefiguren, Pigmentliner und Bleistift auf Papier, 250,7 × 155,8 cm *Signetic Drawing (Overview Rotunda Rüsselsheim)*, 1996, Dry transfer figures, fineliner and pencil on paper, 250.7 × 155.8 cm

B ⑪ *Signetische Zeichnung (Vorgänge)*, 1996, Fotokopie und

Bleistift auf Papier, 81,8 × 51,5 cm *Signetic Drawing (Procedures)*, 1996, Photocopy and pencil on paper, 81.8 × 51.5 cm

B ⑫ *Umrisszeichnung Paar*, 1996, Pigmentliner auf Papier, 30 × 39,9 cm *Outline Drawing: Couple*, 1996, Fineliner on paper, 30 × 39.9 cm

B ⑬ *Zielscheiben*, 1996, Wandfarbe und Fotokopie auf Leinwand, 42,5 × 22,2 cm *Targets*, 1996, Photocopy and wall paint on canvas, 42.5 × 22.2 cm

B ⑭ *Zielscheiben (Einladung Signetische Kundgebung)*, 1996, Fotokopie auf Papier, 21,9 × 29,7 cm *Targets (Invitation to Signetic Rally)*, 1996, Photocopy on paper, 21.9 × 29.7 cm

1997

B ⑮ *Das Signetische Theater*, 1997, Fotokopie auf Papier, 31 × 31 cm, 19 Seiten gebunden *The Signetic Theater*, 1997, Photocopy on paper, 31 × 31 cm, 19 pages, bound

B ⑯ *Hochschule für Signetische Künste (Flyer)*, 1997, Fotokopie auf Papier, 22 Blätter, 19,5 × 21,3 cm und 19,5 × 22,2 cm *Academy of the Signetic Arts (Flyer)*, 1997, Photocopy on paper, 22 sheets, 19.5 × 21.3 cm and 19.5 × 22.2 cm

B ⑰ *Umrisszeichnung J. W. auf Liege*, 1997, Pigmentliner auf Papier, 39,9 × 35,4 cm *Outline drawing J. W. on day bed*, 1997,

Fineliner on paper, 39.9 × 35.4 cm

B ⑱ *Umrisszeichnung J. W. mit Ansichten*, 1997, Wandfarbe und Bleistift auf Leinwand, 211,5 × 136 cm *Outline drawing J. W. with views*, 1997, Wall paint and pencil on canvas, 211.5 × 136 cm

1998

B ⑲ *Modell Zeichenschrank und Signetische Zeichnung (Maßstab 1:11)*, 1998, Kartonage, Papier, Diverse Maße *Mockup Drawing Cabinet (Scale 1:11)*, 1998, Cardboard, paper, dimensions variable

B ⑳ *Ohne Titel*, 1998, Siebdruck, 100 × 70 cm, 5 Bögen *Untitled*, 1998, Silkscreen print, 100 × 70 cm, 5 sheets

B ㉑ *Zeichenschrank für Signetische Zeichnung*, 1998, Holz, Acryllack, Zeichenschrank 89,5 × 89,5 × 117,5 cm; Haube 93,5 × 93,5 × 121,5 cm, *Drawing Cabinet for Signetic Drawing*, 1998, Wood, acrylic paint, Drawing Cabinet 89.5 × 89.5 × 117.5 cm; Cover 93.5 × 93.5 × 121.5 cm

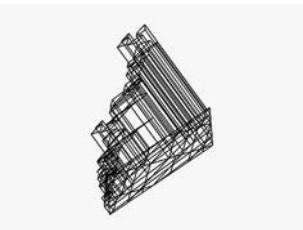
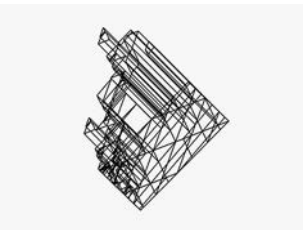
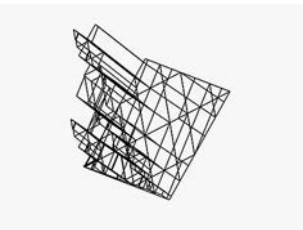
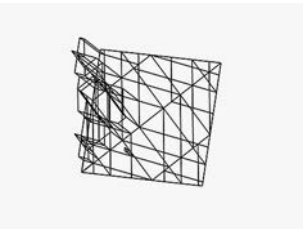


30, 31, 108, 109

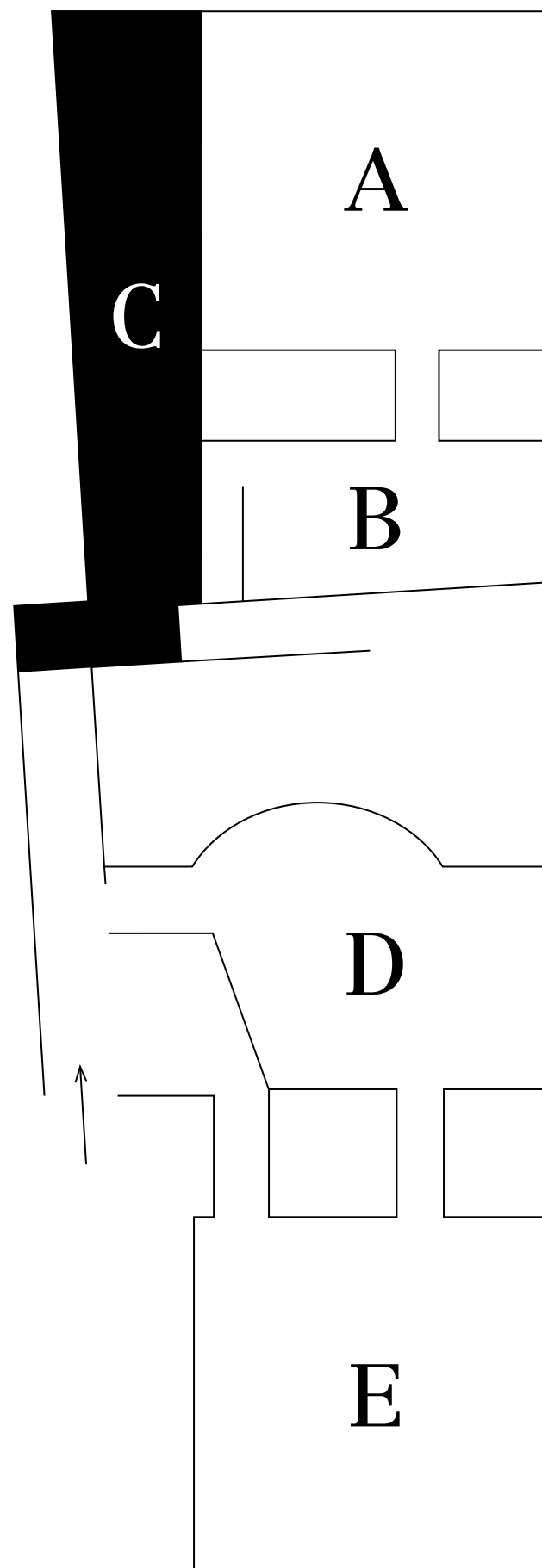
Leihgeber/Lender: Städel Museum, Frankfurt am Main; Eigentum des Städtischen Museums-Vereins e.V.

2016

B ㉒ *Signetische Zeichnung (Programm)*, 2016–17, Beamer, Videodatei, Papier, Vitrine für *Architekton Alpha* aus der Ausstellung Kazimir Malevich (Stedelijk Museum, 2013), 79 × 150 × 78 cm *Signetic Drawing (program)*, 2016–17, Video projector, video, paper, showcase for *Architekton Alpha* in the Kazimir Malevich exhibition (Stedelijk Museum, 2013), 79 × 150 × 78 cm



30, 31



1998–2018

Publikationen

Publications

Publikationen sind ein durchgehendes Thema in Michael Riedels Werk. Den Anfang bildet eine Papiertüte, die der Künstler bereits 1998 mit »michael s. riedel« beschriftete und sich anschließend auf den Kopf setzt, um in einem Vortrag zu behaupten, dass er als Künstler verschwunden sei. Selbstbeschreibung ohne die Notwendigkeit der eigenen Anwesenheit ist seitdem sein Thema. Die Ausstellung zeigt seine zahlreichen Strategien, mit denen er das Buch in seiner Doppelbe-gabung als literarisches Medium und Ausdrucksform bildender Kunst bespielt.

Zu Michael Riedels frühen Techniken gehören die Pauszeichnungen. Bestehende Grafiken, Fotografien und Texte überträgt er mittels Pauspapier und Fineliner, um so auf die unzähligen Möglichkeiten ihrer Veränderbarkeit hinzuweisen. »Es geht immer auch anders«, so Michael Riedel. Etwa bei dem dokumentarischen Fotografie-Band *The Velvet Years. Warhol's Factory. 1965–67* von Stephen Shore. Hier paust Michael Riedel die Fotografie des Einbandes nur teilweise ab. So entsteht eine skizzenhafte Zeichnung, die keine realen Personen mehr abbildet, sondern zu effektvollen Schemen übersetzt ③⑩. Das Nachzeichnen bestehender Strukturen dient ihm dabei als Weg, sich von ihnen abzuheben und seinen eigenen künstlerischen Raum zu inszenieren.

Die Techniken der freien und angewandten Grafik nutzt er auch, um bestehende Buchgattungen mit eigenen Projekten und Absichten zu überformen. So bei seiner vierteiligen Serie des Kunstmagazins *Artforum* ③③④ ③⑤② ③⑦⑩. Ungefragt reiht er seine eigenen Ausgaben in die Serie der gleichnamigen amerikanischen Reihe ein. In Format und Material mit der Vorlage identisch, aber in Schwarz-Weiß gehalten, bildet Michael Riedel seine eigenen Werke in ihnen ab, um zugleich neue Werke zu skizzieren. Einem Skizzenbuch gleich dokumentieren sie seine Techniken der ständigen Veränderung durch Transformation und Reproduktion. Aus angewandter Grafik wird freies Formenspiel.

Michael Riedel zeigt Ausschnitte oder Leerstellen, er macht Gesprochenes sichtbar, so wie er Geschriebenes unleserlich macht. Umformen und Weiterverwenden von existierendem Material ist sein Kunstansatz, den er auch bei der hier erstmals gezeigten *Detroit City Map* ③②④ anwendet. Mittels Stadtplan und Navigationsgerät schickt er einen Autofahrer 2003 durch das amerikanische Detroit, alphabetisch von Straße zu Straße. Dann transkribierte er die Anweisungen des Sprachcomputers, um mit den so gewonnenen Anweisungen (»when possible make a legal u turn in point three miles«) den Stadtplan neu zu zeichnen—jetzt funktionsbefreit von der Benutzbarkeit hin zu einem Entwurf autonomer Kunst.

Publications are a constant theme in Michael Riedel's oeuvre. It begins already with a paper bag in 1998 on which the artist wrote "michael s. riedel" and then placed it on his head in order to assert in a lecture that he had disappeared as an artist. Self-description without the necessity of personal presence has been a theme ever since. The exhibition shows his many strategies for playing with the book and its dual talent as literary medium and form of expression for visual art.

One of Michael Riedel's early techniques was tracing drawings. He transferred existing graphics, photographs, and texts using tracing paper and a fineliner in order to point to the countless possibilities for altering them. "It is always possible to do it another way as well," says Michael Riedel. Take, for example, the volume of documentary photographs *The Velvet Years: Warhol's Factory, 1965–67* by Stephen Shore. In this case Michael Riedel traced part of the photograph on the cover. This results in a sketchy drawing that no longer illustrates real people but instead translates them into effective schemas ③⑩. Tracing existing structures serves as a way to stand apart from them and thus present his own artistic space.

He also uses the techniques of free and applied graphics to transform existing book genres with his own projects and intensions, for example, in his four-part series of the art magazine *Artforum* ③③④ ③⑤② ③⑦⑩. Unsolicited, he added his own issues to the series of the eponymous American journal. In format and material, they are identical to the original but they are black-and-white; Michael Riedel illustrates his own works in them in order to sketch new works at the same time. Like a sketchbook, they document his techniques of constant change by means of transformation and reproduction. Applied graphic art becomes a free play of forms.

Michael Riedel shows excerpts of voids; he makes the spoken visible and the written illegible. The transforming and reuse of existing materials is his approach to art, also used in his *Detroit City Map* ③②④, which is being shown here for the first time. Using a city map and a GPS device, in 2003 he sent a driver through Detroit, street by street, alphabetically. Then he transcribed the directions given by the navigation system in order to redraw the city map ("when possible make a legal u turn in point three miles")—freed of the function of utility, they are now a design for autonomous art.

1998

① *Michael S. Riedel (Papiertüte)*, 1998, Stempelfarbe auf Papier, 70 × 43 cm
Michael S. Riedel (Paper Bag), 1998, Stamping ink on paper, 70 × 43 cm

② *Ohne Titel (Ich)*, 1998, Fotokopie auf Overhead-Folie, Diverse Folien je 21 × 29,7 cm
Untitled (Me), 1998, Photocopy on overhead transparency, various sheets each 21 × 29.7 cm

③ *Ohne Titel (Kunstrichtungen von 1800 bis heute)*, 1998, Fotokopie auf Papier, 35,5 × 52 cm
Untitled (Art Movements from 1800 to the Present), 1998, Photocopy on paper, 35.5 × 52 cm

④ *Ohne Titel (Signetismen)*, 1998–99, Fotokopie auf Overhead-Folie, Diverse Folien je 21 × 29,7 cm
Untitled (Signetisms), 1998–99, Photocopy on overhead transparency, various sheets each 21 × 29.7 cm

⑤ *Ohne Titel (Vortragssituation)*, 1998, Fotokopie auf Papier, 21 × 29,7 cm
Untitled (Lecture Setting), 1998, Photocopy on paper, 21 × 29.7 cm

1999

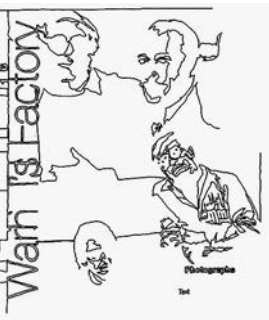
⑥ *Art Magazine [MoMA-Won't-Loan Remake]*, 1999/2015, Fotokopie auf Papier, 7 Cover, je 30,1 × 26,7 cm
Photocopy on paper, 7 covers, each 30.1 × 26.7 cm

⑦ *Heldenplatz (I)*, 1999, Fotokopie auf Papier, 29,7 × 21 cm, 11 Seiten
Photocopy on paper, 29.7 × 21 cm, 11 pages

⑧ *Pauszeichnung Dandy*, 1999, Zeitung, Pigmentliner auf Pauspapier, 51 × 47,5 cm
Traced Drawings Dandy, 1999, Newspaper, fineliner on tracing paper, 51 × 47.5 cm

⑨ *Pauszeichnungen Velvet Years*, 1999, Fotokopie, Tinte auf Pauspapier, 9 Arbeiten in einem Rahmen, je 29,7 × 42 cm, Leihgabe Wilfried Kuehn
Traced Drawings Velvet Years, 1999, Photocopy, ink on tracing paper, 9 works in a frame, each 29.7 × 42 cm, Loaned by Wilfried Kuehn

⑩ *Velvet Years*, 1999, Fotokopie auf Papier, 24 × 24 cm, 176 Seiten
Photocopy on paper, 24 × 24 cm, 176 pages



38, 39, 126, 127

2000

⑪ *Art Magazine [MoMA-Won't-Loan Remake]*, 2000, Fotokopie auf Papier, 30 × 26,8 cm, 134 Seiten
Photocopy on paper, 30 × 26.8 cm, 134 pages

⑫ *Blackbox*, 2000, Bleistift und Pigmentliner auf Papier, 19 × 12,5 cm, 25 Buchseiten

Pencil and fineliner on paper, 19 × 12.5 cm, 25 book pages
126, 127

⑬ *Blackbox*, 2000, Fotokopie auf Papier, 20 × 14 cm, ungebunden
Photocopy on paper, 20 × 14 cm, unbound

⑭ *Heldenplatz (II)*, 2000, Fotokopie auf Papier, 29,7 × 21 cm, 17 Seiten
Photocopy on paper, 29.7 × 21 cm, 17 pages

⑮ *Legendary Orgasm*, 2000, Fotokopie auf Papier, 30 × 32,2 cm, 20 Seiten, ungebunden
Photocopy on paper, 30 × 32.2 cm, 20 pages, unbound

⑯ *Pauszeichnung Bayer*, 2000, Fotokopie, Pigmentliner auf Pauspapier, 29,5 × 42 cm
Traced Drawings Bayer, 2000, Photocopy, fineliner on tracing paper, 29.5 × 42 cm

⑰ *Pauszeichnung Schiele*, 2000, Fotokopie, Pigmentliner auf Pauspapier, 35,2 × 42 cm
Traced Drawings Schiele, 2000, Photocopy, fineliner on tracing paper, 35.2 × 42 cm

⑱ *Scheissen und Brunzen*, 2000, Offsetdruck, Pigmentliner auf Papier, 27,8 × 21,8 cm
Shitting and Pissing, 2000, Offset print, fineliner on paper, 27.8 × 21.8 cm

⑲ *Telefonbuch*, 2000, Fotokopie auf Papier, 29,5 × 41,5 cm
Telephone book, 2000, Photocopy on paper, 29.5 × 41.5 cm

2001

⑳ *Ohne Titel (Kalender)*, 2001, Tinte auf Papier, Jahreskalender, 14,5 × 10,5 cm
Untitled (Calendar), 2001, Ink on paper, annual calendar, 14.5 × 10.5 cm

㉑ *Pauszeichnung Mods*, 2001, Fotokopie, Pigmentliner auf Pauspapier, 42 × 29 cm
Traced Drawings Mods, 2001, Photocopy, fineliner on tracing paper, 42 × 29 cm

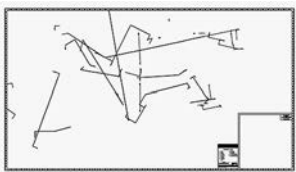
㉒ *Secession (Christopher Wool)*, 2001, Fotokopie auf Papier, 29,6 × 21,7 cm, 7 Hefte
Photocopy on paper, 29.6 × 21.7 cm, 7 booklets

2002

㉓ *Deutsch–Tedesco*, 2002, Offsetdruck auf Papier, 9,5 × 15 cm, 194 Seiten, Edition von 100
Offset print on paper, 9.5 × 15 cm, 194 pages, edition of 100
131, 132

2003

㉔ *Detroit Stadtplan*, 2003, Offsetdruck auf Papier, 65 × 114 cm, Beidseitig bedruckt
Detroit City Map, 2003, Offset print on paper, 65 × 114 cm, printed double-sided



38, 39

㉕ *Oskar*, 2003, Offsetdruck auf Papier, 24 × 17 cm, 660 Seiten
Offset print on paper, 24 × 17 cm, 660 pages

㉖ *Oskar (Druckbogen)*, 2003, Offsetdruck auf Papier, 71 × 100 cm
Oskar (Print Sheet), 2003, Offset print on paper, 71 × 100 cm

㉗ *Oskar (Druckbogen Umschlag)*, 2003, Offsetdruck auf Papier, 32,5 × 46 cm
Oskar (Print Sheet Cover), 2003, Offset print on paper, 32.5 × 46 cm
128, 129

2004

㉘ *False Frieze Art Fair Catalog*, 2004, Offsetdruck auf Papier, 19,7 × 14 cm, 224 Seiten
Offset print on paper, 19.7 × 14 cm, 224 pages

㉙ *False Portikus*, 2004, Permanentmarker auf Karton, 100,5 × 69,5 cm
Permanent marker on cardboard, 100.5 × 69.5 cm

㉚ *Johnson Robert*, 2004, Fotokopie auf Papier, 29,6 × 21,9 cm
Photocopy on paper, 29.6 × 21.9 cm
132, 133

㉛ *Johnson Robert (Druckbogen)*, 2004, Offsetdruck auf Papier, 63 × 88 cm
Johnson Robert (Print Sheet), 2004, Offset print on paper, 63 × 88 cm

㉜ *Scheissen und Brunzen*, 2004, Fotokopie auf Papier, 29,5 × 21 cm, 24 Seiten
Shitting and Pissing, 2004, Photocopy on paper, 29.5 × 21 cm, 24 pages
122, 123, 132, 133

2005

㉝ *Neo*, 2005, Offsetdruck

auf Papier, 29,7 × 21 cm, 128 Seiten
Offset print on paper, 29.7 × 21 cm, 128 pages
133, 134, 135

㉞ *Neo Korrekturbogen*, 2005, Tintenstrahldruck auf Papier, 5 Korrekturbögen, je 36,5 × 50 cm
Neo Proof, 2005, Inkjet on paper, 5 proof sheets, each 36.5 × 50 cm

㉟ *Ohne Titel (Collage für Neo Ausstellung)*, 2005, Offsetdruck und Fotokopie auf Papier, 29,2 × 29,7 cm
Untitled (Collage for Neo Exhibition), 2005, Offset print and photocopy on paper, 29.2 × 29.7 cm

2006

㊱ *Tirala*, 2006, Offsetdruck auf Papier, 26,5 × 26,5 cm, 312 Seiten, Edition von 500
Offset print on paper, 26.5 × 26.5 cm, 312 pages, edition of 500



38, 39, 134, 135

㊲ *Tirala (Druckbogen Umschlag)*, 2006, Offsetdruck auf Papier, 102 × 35 cm
Tirala (Print Sheet Cover), 2006, Offset print on paper, 102 × 35 cm

2007

㊳ *Bold/Regular/Italic (3 Vorschläge zur Veränderung von David Zwirner)*, 2007, Offsetdruck auf Papier je 29,7 × 21 cm

Bold/Regular/Italic (3 Proposals for Changes of David Zwirner), 2007, Offset print on paper, each 29.7 × 21 cm
79, 80, 81

㊴ *CMYK (Frieze)*, 2007, Offsetdruck auf Papier, 29,8 × 20,3 cm, 4 Magazine, je 176 Seiten, Edition von 50
Offset print on paper, 29.8 × 20.3 cm, 4 magazines, each 176 pages, edition of 50

㊵ *Geschriebene und nicht geschriebene Texte [Aufnahmen]*, 2007, Offsetdruck auf Papier, 117,5 × 24,1 cm
Written and Unwritten Texts [Recordings], 2007, Offset print on paper, 117.5 × 24.1 cm
8, 9, 78, 79

㊶ *Saab 95 (Sinnmachen Beenden)*, 2007, Offsetdruck auf Papier, 20,8 × 20,5 cm, 62 Seiten
Saab 95 (Stop Making Sense), 2007, Offset print on paper, 20.8 × 20.5 cm, 62 pages
79, 80, 81

2008

㊷ *CMYK (Die Heilige Veronika)*, 2008, Offsetdruck auf Papier, 4 Postkarten je 10,5 × 15 cm
CMYK (Saint Veronica), 2008, Offset print on paper, 4 postcards, each 10.5 × 15 cm

㊸ *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08)*, 2008, Offsetdruck auf Papier, 13,5 × 18,5 cm, 2 Bände je 368 Seiten
Printed and Unprinted Posters (2003–08), 2008, Offset print on paper, 13.5 × 18.5 cm, 2 volumes, each 368 pages
8, 9, 78, 79, 90, 91, 135, 136, 137

㊹ *Meise (21 Vorschläge zur Veränderung der Titelseite)*, 2008, Offsetdruck auf Papier, 20 Vorschläge je 29,7 × 21 cm
Meise (21 proposals for changes of the front page), 2008, Offset print on paper, 20 proposals, each 29.7 × 21 cm

2009

㊺ *CMYK (Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 24,5 × 30,5 cm, 4 Kataloge je 404 Seiten, Edition von 50
CMYK (The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden), 2009, Offset print on paper, 24.5 × 30.5 cm, 4 catalogs, each 404 pages, edition of 50

㊻ *CMYK (Spike)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 22,5 × 28 cm, 4 Magazine, je 114 Seiten, Edition von 50
Offset print on paper, 22.5 × 28 cm, 4 magazines, each 114 pages, edition of 50

㊼ *Meckert*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 26,5 × 26,5 cm, 400 Seiten, Edition von 500
Offset print on paper, 26.5 × 26.5 cm, 400 pages, edition of 500



38, 39, 134, 135

㊽ *Meckert (Druckbogen)*, 2009, Offsetdruck auf Papier,

Diverse Bögen,
je 63 × 88 cm
*Meckert (Print
Sheets*, 2009, Offset
print on paper,
Various sheets, each
63 × 88 cm

Ⓒ 49 *Meckert (Druck-
bogen Umschlag)*, 2009,
Offsetdruck auf Papier,
100 × 70 cm
*Meckert (Print
Sheet Cover)*, 2009,
Offset print on paper,
100 × 70 cm

2010

Ⓒ 50 *Poster for Poster
Painting (Spiral-
bindung)*, 2010–13/
2018, 34 Poster, Offset-
druck auf Papier,
je 59,6 × 42 cm
*Poster for Poster
Painting (Spiral
Binding)*, 2010–13/
2018, Offset print
on paper, 34 posters,
each 59.6 × 42 cm

Ⓒ 51 *The Quick Brown
Fox Jumps over the
Lazy Dog*, 2010–11,
Offsetdruck auf Papier,
29,4 × 21,8 cm, Diverse
Hefte, Edition von 25
Offset print on paper,
29.4 × 21.8 cm, various
booklets, edition of 25

2011

Ⓒ 52 *Perlstein*,
2011, Offsetdruck auf
Papier, 26,5 × 26,5 cm,
324 Seiten,
Edition von 500
Offset print on paper,
26.5 × 26.5 cm, 324
pages, edition of 500



38, 39, 126, 127

Ⓒ 53 *Perlstein*
(Druckbogen), 2011,
Offsetdruck auf Papier,
Diverse Bögen,
je 63 × 88 cm (gerahmt)
Perlstein (Print Sheets),
2011, Offset print on
paper, various sheets,
each 63 × 88 cm
(framed)

Ⓒ 54 *Perlstein*
*(Druckbogen
Umschlag)*, 2011,
Offsetdruck auf Papier,
100 × 70 cm
*Perlstein (Print Sheet
Cover)*, 2011, Offset
print on paper,
100 × 70 cm

Ⓒ 55 *Vier Vorschläge
zur Veränderung von
Bulletin 72*, 2011,
Offsetdruck auf Papier,
4 Blätter, je 29,7 × 21 cm
*Four Proposals for
Changing Bulletin 72*,
2011, Offset print on
paper, 4 sheets,
each 29.7 × 21 cm

2012

Ⓒ 56 *CMYK (Made in
Germany Zwei)*, 2012,
Offsetdruck auf Papier,
21,2 × 27 cm, 4 Kata-
loge, je 271 Seiten,
Edition von 50
Offset print on paper,
21.2 × 27 cm, 4 catalogs,
each 271 pages,
edition of 50

Ⓒ 57 *CMYK (Made in
Germany Zwei)*
(Druckbogen), 2012,
Offsetdruck auf Papier
(gerahmt), 4 Druck-
bögen, je 60,5 × 42 cm
*CMYK (Made
in Germany Two)*
(Print Sheets), 2012,
Offset print on paper
(framed), 4 print sheets,
each 60.5 × 42 cm

2013

Ⓒ 58 *Die Traumdeutung*
(Spiralbindung),
2013/2018, 28 Poster,
Offsetdruck auf Papier,

je 84 × 29,7 cm
*The Interpretation
of Dreams (Spiral
Binding)*, 2013/2018,
Offset print on paper,
28 posters,
each 84 × 29.7 cm

2014

Ⓒ 59 *Fünf Eins Sechs
Sieben Neun Elf Zwei*
(Spiralbindung), 2014,
14 Poster, Offsetdruck
auf Papier, je 84 × 59 cm
*Five One Six Seven
Nine Eleven Two*
(Spiral Binding), 2014,
Offset print on paper,
14 posters,
each 84 × 59 cm

Ⓒ 60 *Oskar*,
2014, Offsetdruck auf
Papier, 26,8 × 26,8 cm,
492 Seiten
Offset print on paper,
26.8 × 26.8 cm,
492 pages
114, 115

Ⓒ 61 *Oskar*
(Druckbogen Umschlag),
2014, Offsetdruck auf
Papier, 88 × 56 cm
*Oskar (Print Sheet
Cover)*, 2014, Offset
print on paper,
88 × 56 cm

2015

Ⓒ 62 *Jacques Comité*
[Giacometti]/Dual Air
[Dürer], 2015, Offset-
druck auf Papier,
31 × 23,5 cm, 144 Seiten
Offset print on paper,
31 × 23.5 cm, 144 pages
79, 80, 81

Ⓒ 63 *Jacques Comité*
[Giacometti]/Dual Air
*[Dürer] (Druckbogen
Umschlag)*, 2015,
Offsetdruck auf Papier,
102 × 72 cm
Jacques Comité
[Giacometti]/Dual Air
*[Dürer] (Print Sheet
Cover)*, 2015, Offset
print on paper,
102 × 72 cm

2016

Ⓒ 64 *Art Material*
(Spiralbindung),
2016/2018, 19 Poster,
Offsetdruck auf Papier,
je 84 × 59 cm
*Art Material (Spiral
Binding)*, 2016/2018,
Offset print on paper,
19 posters, each
84 × 59 cm

Ⓒ 65 *Besuchte und nicht
besuchte Ausstellungen*
[Einladungen], 2016,
Offsetdruck auf Papier,
13,5 × 18,5 cm, 2 Bände,
Band 1: 494 Seiten,
Band 2: 480 Seiten
*Seen and Unseen
Exhibitions [Invita-
tions]*, 2016, Offset
print on paper,
13.5 × 18.5 cm,
2 volumes,
Volume 1: 494 pages,
Volume 2: 480 pages
8, 9, 78, 79

Ⓒ 66 *Poster–Painting–
Presentation*, 2016,
Offsetdruck auf Papier,
32 × 24 cm, 173 Seiten
Offset print on paper,
32 × 24 cm, 173 pages

Ⓒ 67 *Poster Painting*
*Präsentation (Druck-
bogen)*, 2016, Offset-
druck auf Papier,
102 × 72 cm
Poster Painting
Presentation
(Print Sheet), 2016,
Offset print on paper,
102 × 72 cm

Ⓒ 68 *Poster Painting*
*Präsentation (Druck-
bogen Umschlag)*, 2016,
Offsetdruck auf Papier,
102 × 72 cm
Poster Painting
*Presentation (Print
Sheet Cover)*, 2016,
Offset print on paper,
102 × 72 cm

2017

Ⓒ 69 *Filter*
(Spiralbindung), 2017,
Offsetdruck auf Papier,

77 Poster, je 84 × 29,7 cm
Filter (Spiral Binding),
2017, Offset print
on paper, 77 posters,
each 84 × 29.7 cm

Ⓒ 70 *Fuchs*,
2017, Offsetdruck auf
Papier, 26,5 × 26,5 cm,
372 Seiten,
Edition von 500
Offset print on paper,
26.5 × 26.5 cm, 372
pages, edition of 500



38, 39

Ⓒ 71 *Fuchs*
(Druckbogen), 2017,
Offsetdruck auf Papier,
Diverse Bögen,
je 63 × 88 cm
Fuchs (Print Sheets),
2017, Offset print on
paper, various sheets,
each 63 × 88 cm

Ⓒ 72 *Fuchs*
*(Druckbogen Um-
schlag)*, 2017, Offset-
druck auf Papier,
100 × 70 cm
*Fuchs (Print Sheet
Cover)*, 2017,
Offset print on paper,
100 × 70 cm

Ⓒ 73 *Muster des Kunst-
systems [Wallpapers]*,
2017, Offsetdruck
auf Papier, 33,4 × 24 cm,
21 Musterbögen
*Pattern of the Art
System [Wallpapers]*,
2017, Offset print
on paper, 33.4 × 24 cm,
21 sample sheets

Ⓒ 74 *Riedel (5)*,
2017, Siebdruck auf
Eurobanknoten Papier,
6,2 × 12 cm
Silkscreen on euro
currency paper,
6.2 × 12 cm

Ⓒ 75 *Riedel (10)*,
2017, Siebdruck auf
Eurobanknoten Papier,
6,7 × 12,7 cm
Silkscreen on euro
currency paper,
6.7 × 12.7 cm

Ⓒ 76 *Riedel (20)*,
2017, Siebdruck auf
Eurobanknoten Papier,
7,2 × 13,3 cm
Silkscreen on euro
currency paper,
7.2 × 13.3 cm

Ⓒ 77 *Riedel (50)*,
2017, Siebdruck auf
Eurobanknoten Papier,
7,7 × 14 cm
Silkscreen on euro
currency paper,
7.7 × 14 cm
79, 80, 81, 98, 99

Ⓒ 78 *Riedel (100)*,
2017, Siebdruck auf
Eurobanknoten Papier,
8,2 × 14,7 cm
Silkscreen on euro
currency paper,
8.2 × 14.7 cm

Ⓒ 79 *Riedel (200)*,
2017, Siebdruck auf
Eurobanknoten Papier,
8,2 × 15,3 cm
Silkscreen on euro
currency paper,
8.2 × 15.3 cm

Ⓒ 80 *Riedel (500)*,
2017, Siebdruck auf
Eurobanknoten Papier,
8,2 × 16 cm
Silkscreen on euro
currency paper,
8.2 × 16 cm

Ⓒ 81 *Riedel–CV*,
2017, Offsetdruck
auf Papier, 21 × 13 cm,
168 Seiten
Offset print on paper,
21 × 13 cm, 168 pages

Ⓒ 82 *Riedel Glas*,
2017, Siebdruck auf
Glas, Ø 8,1 cm, h 5,6 cm
Riedel Glass, 2017,
Silkscreen on glass,
Ø 8.1 cm, h 5.6 cm
98, 99, 116, 117

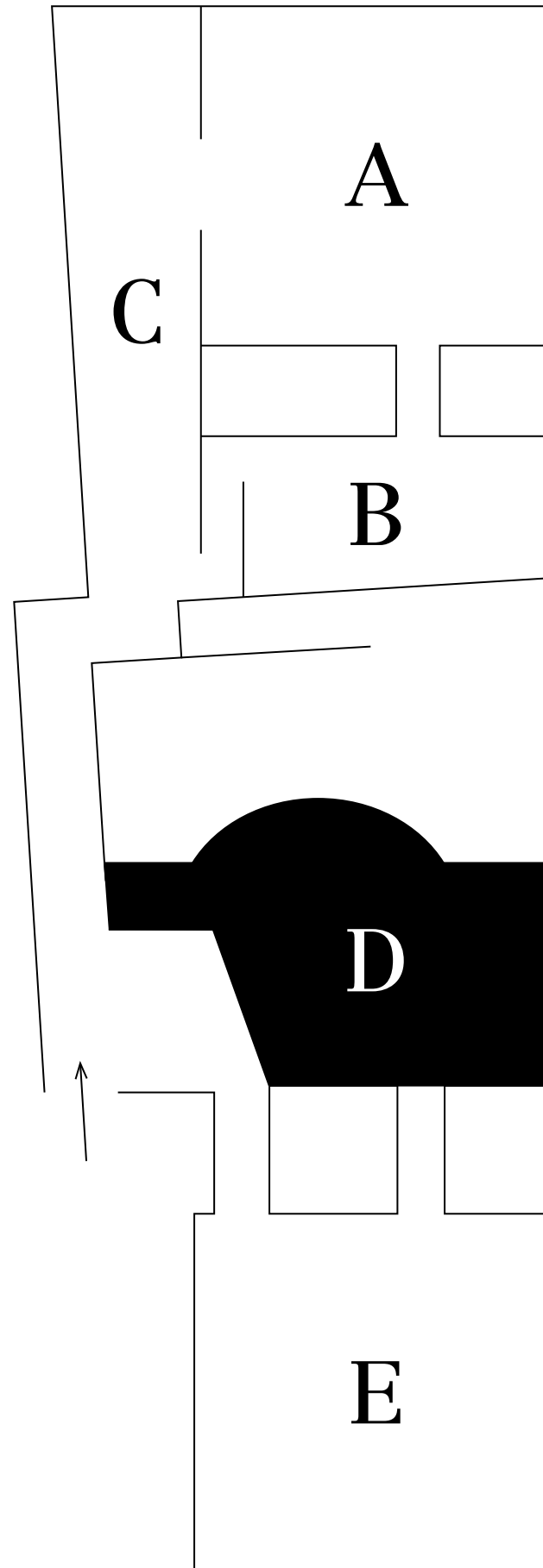
2018

Ⓒ 83 *Meckert Hörbuch*,
2018, Offsetdruck,
iPod mit Sounddateien
alphabetisch geord-
neter Texte, Kopfhörer,
26,5 × 26,5 cm,
Edition von 500
Meckert Audio Book,
2018, Offset print,
iPod with sound files
of alphabetical texts,
headphones,
26.5 × 26.5 cm,
edition of 500

2004–2018

Art Material

Art Material



Die Befreiung vom Zweckdienlichen bestimmt die Überhöhung des grafischen Materials zum Kunstmaterial. Dabei ist entscheidend, dass für Michael Riedel seine gestalteten Werbe-, Informations- und Kommunikationsmittel wie Plakate, Einladungskarten, Publikationen oder PowerPoint-Präsentationen als angewandte Grafik zunächst keine Kunst darstellen. Erst durch die Transformation zum Kunstmaterial werden sie zum Bestandteil der Werke freier Kunst.

So wird zum Beispiel aus seinen Einladungsgrafiken erst nachdem er beschließt, sie in ein zweibändiges Buchprojekt zu überführen, ein Kunst- und Werkbildungsprozess freigesetzt. Die Plakatwand *Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen* ①⑦⑥ ist die Zusammenstellung von Postern und Einladungskarten der vergangenen 13 Jahre. Zerschnitten auf ein handliches Buchformat ergeben sich aus der Fläche 976 Einzelseiten. Drucktechnisch bedingt sind für die Einzelseiten 61 Druckbögen notwendig, auf denen nach der Logik der Faltung die Seiten teils kopfstehend angeordnet sind, damit sie später in der Publikation wieder aufrecht erscheinen. Die ursprüngliche Gestaltung der Einladungen wird ersetzt durch produktionsbedingte Prozesse, an deren Ende die Druckbögen als künstlerische Grafik stehen. Das wiederum aus den Druckbögen entstandene zweibändige Buchwerk ist Dokumentation, ein Ausstellungskatalog und ein Künstlerbuch zugleich, das Lesbarkeit als ein Grenzspiel zwischen Text- und Bildlichkeit thematisiert.

Eine andere Technik aus der Informationsvermittlung wendet Michael Riedel seit 2009 an. Das Programm *PowerPoint* dient ihm dabei nicht nur als Präsentations- und Vermittlungsmedium für seine Vorträge. Das grafisch animierte Angebot für Übergänge, die den Wechsel von einer Folie zur nächsten inszenieren, deutet er zum eigenständigen Kunstmaterial aus. Ihn interessiert die »Leerstelle«, die sich zwischen den Folien ergibt und die Weiterverabreichung seiner künstlerischen Masse ermöglicht. Mit Übergängen wie »Horizontal kämmen«, »Von rechts oben überdecken« oder »Glatt ausbleichen«, werden jeweils zwei bestehende Werke von Michael Riedel effektiv in einem technisch bedingten Reproduktionseignis verschmolzen ①④③. Es versteht sich von selbst, dass Reproduktion an dieser Stelle nicht ein Produkt, sondern vielmehr endlose Produktion in Aussicht stellt.

Den Selbstbezug von Kunst als ein wesentliches Merkmal ihres Autonomieanspruchs realisiert Michael Riedel in seiner künstlerischen Strategie: der Werkbeschreibung. Kunstproduktion und Kunstbeschreibung fallen in eins. Oder wie es der Künstler formuliert, bestimmt die »Darstellung des Zusammenbruchs der Grenze zwischen Werk und Werkbeschreibung« seinen Werkbegriff. Im diesem Sinne wird Text zum Kunstmaterial, der Kunstmaterial beschreibt. Anstatt Material zu bestellen, verwendet er die freiverfügbare Information von Webseiten unterschiedlicher Fachmärkte für Künstlerbedarf als undefiniertes Kunstmaterial. Weiße Textflächen, die eine monochrome schwarze Fläche in dichten Überlagerungen beschriften, stellen die Angebotsmasse dar, aus welcher der Künstler seinen Bedarf an Kunstmaterial auswählt. Um die Qual der Wahl zu vermeiden, bevorzugt er die Funktion des Grafikprogramms »alles auswählen«. Die so entstehenden Markierungen der Textflächen ergeben eine neue Bildsprache. Sie ist beispielhaft für den permanenten Überschreibungsprozess in seinem Werk.

The liberation of that which serves a purpose defines the elevation of graphic material to art material. For Michael Riedel, it is crucial that his designed advertising, informational, and communicative means, such as posters, invitations, publications, and PowerPoint presentations—as applied graphic arts—do not constitute art at first. Only when they are transformed into art material do they become a component of works of free art.

For example, in the case of his graphic works for invitations, it is only after he decides to turn them into a two-volume publishing project that a process of art and work formation is liberated. The poster wall *Seen and Unseen Exhibitions* ①⑦⑥ is a collection of posters and invitation cards from the past thirteen years. Cut down to a handy book format, the surface results in 976 individual pages. Printing technology makes sixty-one signatures necessary for the individual pages, on which, following the logic of folding the pages, some are upside down, so that they will later appear upright in the publication. The original design of the invitations was replaced by processes determined by their production, at the end of which the printed pages stand as graphic art. The two-volume publishing project made from the printed sheets is at once a documentation, an exhibition catalog, and an artist's book, one that thematizes legibility as a play on the boundary between text and visuality.

Michael Riedel has been using another technique from information broker-age since 2009. The program *PowerPoint* serves him as more than just a medium of presentation and communication for his lectures. He interprets the graphically animated supply of transitions that dramatize the change from one backdrop to the next as autonomous art material. He is interested in the "void" that results between the backdrops and makes it possible to continue processing his artistic mixture. With transitions such as "comb horizontal," "cover from top right," or "bleach smooth," two existing works by Michael Riedel are effectively fused in one technologically determined reproductive event ①④③. It goes without saying that "reproduction" does not produce a product here but rather holds out the prospect of endless production.

In his artistic strategy Riedel realizes the self-reference of art as an essential feature of its claim to autonomy: the description of the work. The production and description of art coincide. Or, as the artist puts it, the "depiction of the breakdown of the boundary between the work and the description" determines his concept of the work. In that sense, text becomes art material that describes art material. Rather than ordering material, he uses the information freely available from the websites for various art supply stores as his undefined art material. White surfaces of text written in a monochrome black plane in dense superimpositions represent the offerings from which the artist selects the art material he needs. To avoid the agony of making a choice, he prefers the graphic program's "select all" function. The resulting marking of the text surfaces result in a new visual language. It is exemplary of the permanent process of overwriting in his work.

2004

D ^① *Ohne Titel (30.02.2004)*, 2004, Offsetdruck auf Papier, 64 × 46 cm
Untitled (30.02.2004), 2004, Offset print on paper, 64 × 46 cm

2006

D ^② *Tirala (Titelseite)*, 2006, Offsetdruck auf Papier, 26,5 × 26,5 cm
Tirala (Title Page), 2006, Offset print on paper, 26.5 × 26.5 cm

2007

D ^③ *Ohne Titel (Einladungskarte David Zwirner Gallery)*, 2007, Offsetdruck auf Papier, 20 × 20 cm
Untitled (Invitation Card, David Zwirner Gallery), 2007, Offset print on paper, 20 × 20 cm

D ^④ *Ohne Titel (Frieze; Jet Berlin)*, 2007, Offsetdruck auf Papier, 14,5 × 11 cm
Untitled (Frieze; Jet Berlin), 2007, Offset print on paper, 14.5 × 11 cm

D ^⑤ *Ohne Titel (New Jersey H)*, 2007, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (New Jersey H), 2007, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, edition of 25

D ^⑥ *Saab 95 (Titelseite)*, 2007, Offsetdruck auf Papier, 20,8 × 20,5 cm
Saab 95 (Title Page), 2007, Offset print on paper, 20.8 × 20.5 cm

2008

D ^⑦ *Ohne Titel (Einladungskarte Filmed Film; David Zwirner Gallery)*, 2008, Offsetdruck auf Papier,

beidseitig bedruckt, 20 × 20 cm
Untitled (Invitation Card to Filmed Film; David Zwirner Gallery), 2008, Offset print on paper, printed double-sided, 20 × 20 cm
128, 129

D ^⑧ *Ohne Titel (Michael S. Riedel, Galerie Gabriele Senn)*, 2008, Offsetdruck auf Papier, 14,9 × 21 cm
Untitled (Michael S. Riedel, Galerie Gabriele Senn), 2008, Offset print on paper, 14.9 × 21 cm

D ^⑨ *Ohne Titel (Vicini John Bo, Kunstraum Innsbruck)*, 2008, Offsetdruck auf Papier, 14,9 × 21 cm
Untitled (Vicini John Bo, Kunstraum Innsbruck), 2008, Offset print on paper, 14.9 × 21 cm

2009

D ^⑩ *CMYK (Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 4 Faltblätter, je 21 × 10,5 cm (gefaltet)
CMYK (The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden), 2009, Offset print on paper 4 leaflets, each 21 × 10.5 cm (folded)

D ^⑪ *Meckert (Postkarte)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 10,5 × 15 cm, Edition 25
Merckert (Postcard), 2009, Offset print on paper, 10.5 × 15 cm, edition of 25

D ^⑫ *Meckert (Titelseite)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 26,5 × 26,5 cm
Meckert (Title Page), 2009, Offset print on paper, 26.5 × 26.5 cm

D ^⑬ *Ohne Titel (e-um of Contemporary Art, Chicago)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm, Edition 25
Untitled (e-um of Contemporary Art, Chicago), 2009, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm, edition of 25

D ^⑭ *Ohne Titel (el Gal)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (el Gal), 2009, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, edition of 25

D ^⑮ *Ohne Titel (Oktober 200)*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (October 200), 2009, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, edition of 25

D ^⑯ *Ohne Titel [Oskar (I)]*, 2009, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm, Edition 25
Untitled [Oskar (I)], 2009, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm, edition of 25

2010

D ^⑰ *Ohne Titel (Digital Recording; Von A nach B)*, 2010, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
Untitled (Digital Recording; From A to B), 2010, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm

D ^⑱ *Ohne Titel (Fruits, Flowers and Clouds)*, 2010, Offsetdruck auf Papier, 100 × 70 cm
Untitled (Fruits, Flowers and Clouds), 2010, Offset print on paper, 100 × 70 cm

D ^⑲ *Ohne Titel (Galerie Michel Rein)*, 2010, Offsetdruck

auf Papier, 84 × 59,4 cm
Untitled (Galerie Michel Rein), 2010, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm

D ^⑳ *Ohne Titel (John Cage)*, 2010, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (John Cage), 2010, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, edition of 25

D ^㉑ *Ohne Titel (Leni Riefenstahl)*, 2010, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (Leni Riefenstahl), 2010, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, edition of 25

D ^㉒ *Ohne Titel (Oskar-von-Miller S)*, 2010, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm
Untitled (Oskar-von-Miller S), 2010, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm

D ^㉓ *Ohne Titel (Propositions faites et non faites)*, 2010, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm, Edition 25
Untitled (Propositions faites et non faites), 2010, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm, edition of 25

2011

D ^㉔ *Ohne Titel (ABC)*, 2011, Offsetdruck auf Papier 118,8 × 84 cm
Untitled (ABC), 2011, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm

D ^㉕ *Ohne Titel (Biennale)*, 2011, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (Biennale), 2011, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, Edition of 25

D ^㉖ *Ohne Titel (Bischoff Projects)*,

2011, Offsetdruck auf Papier, 100 × 70 cm
Untitled (Bischoff Projects), 2011, Offset print on paper, 100 × 70 cm

D ^㉗ *Ohne Titel (Digital Recording; Club[b]ed Club)*, 2011, Offsetdruck, 84 × 59,4 cm
Untitled (Digital Recording; Club[b]ed Club), 2011, Offset print, 84 × 59.4 cm

D ^㉘ *Ohne Titel (Freitagsküche)*, 2011, Offsetdruck auf Papier, 42 × 29,7 cm
Untitled (Friday Kitchen), 2011, Offset print on paper, 42 × 29.7 cm

D ^㉙ *Ohne Titel (Galerie Senn)*, 2011, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
Untitled (Galerie Senn), 2011, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm

D ^㉚ *Ohne Titel (Marcus)*, 2011, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm, Edition 25
Untitled (Marcus), 2011, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm, edition of 25

D ^㉛ *Ohne Titel (Publication)*, 2011, Offsetdruck auf Papier, 84,1 × 59,4 cm, Edition 25
Untitled (Publication), 2011, Offset print on paper, 84.1 × 59.4 cm, edition of 25

D ^㉜ *Ohne Titel (Richard Prince)*, 2011, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (Richard Prince), 2011, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, edition of 25

D ^㉝ *Perlstein (Titelseite)*, 2011, Offsetdruck auf Papier, 26,5 × 26,5 cm
Perlstein (Title Page), 2011, Offset print on paper, 26.5 × 26.5 cm

2012

D ^㉞ *Ohne Titel (Haubrok)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
Untitled (Haubrok), 2012, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm

D ^㉟ *Ohne Titel (Kunste zur Text)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
Untitled (Kunste zur Text), 2012, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm

D ^㊱ *Ohne Titel (Made in Germany Zwei)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
Untitled (Made in Germany Two), 2012, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm

D ^㊲ *Ohne Titel (Made in Germany Zwei; invertiert)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
Untitled (Made in Germany Two; inverted), 2012, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm

D ^㊳ *Ohne Titel (Marcus)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm, Edition 25
Untitled (Marcus), 2012, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm, edition of 25

D ^㊴ *Ohne Titel (Peter Roehr, Jens Risch, Michael Riedel, Jürgen Krause, Thomas Bayrle; Bischoff Projects)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm
Untitled (Peter Roehr, Jens Risch, Michael Riedel, Jürgen Krause, Thomas Bayrle;

Bischoff Projects), 2012, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm

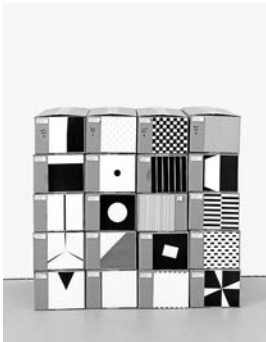
D ^㊵ *Ohne Titel (Schwaz)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
Untitled (Schwaz), 2012, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm

D ^㊶ *Ohne Titel (Villa Arson)*, 2012, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
Untitled (Villa Arson), 2012, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm

2013

D ^㊷ *21 Einladungskarten PowerPoint*, 2013, Offsetdruck, Compact Disc mit PowerPoint Lied (Woog Riots) 1 von 21 Einladungskarten, 20 × 20 cm (gerahmt) auf Papier
21 Invitation Cards PowerPoint, 2013, Offset print, compact disc with PowerPoint song (Woog Riots), 1 of 21 invitation cards, 20 × 20 cm (framed) on paper

D ^㊸ *Ohne Titel (20 Boxen für die Einladungskarten PowerPoint)*, 2013, Offsetdruck, Kartonboxen, 20 Boxen, je 21 × 29 × 43 cm
Untitled (20 Boxes for Invitation Cards to PowerPoint), 2013, Offset print, cardboard boxes, 20 boxes, each 21 × 29 × 43 cm



46, 47

D ^㊹ *Ohne Titel (21 Einladungskarten PowerPoint)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 16 von 21 Einladungskarten je 20 × 20 cm
Untitled (21 Invitation Cards PowerPoint), 2013, Offset print on paper, 16 of 21 invitation cards, each 20 × 20 cm

D ^㊺ *Ohne Titel (6 × 250 ml)*, 2013, Tintenstrahldruck auf Leinwand, 170 × 230 × 3 cm
Untitled (6 × 250 ml), 2013, Inkjet print on canvas, 170 × 230 × 3 cm

D ^㊻ *Ohne Titel (Art Brut–Top of the Pops)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 83,5 × 83,5 cm
Untitled (Art Brut: Top of the Pops), 2013, Offset print on paper, 83.5 × 83.5 cm

D ^㊼ *Ohne Titel (Checkerboard Across)*, 2013, Tintenstrahldruck auf Archivkarton, 144 × 255 × 4 cm
Untitled (Checkerboard Across), 2013, Inkjet print on archival board, 144 × 255 × 4 cm

D ^㊽ *Ohne Titel (Fashion)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
Untitled (Fashion), 2013, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm

D ^㊾ *Ohne Titel (From Lo-Fi to Disco; Woog Riots)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 84 × 29,7 cm
Untitled (From Lo-Fi to Disco; Woog Riots), 2013, Offset print on paper, 84 × 29.7 cm

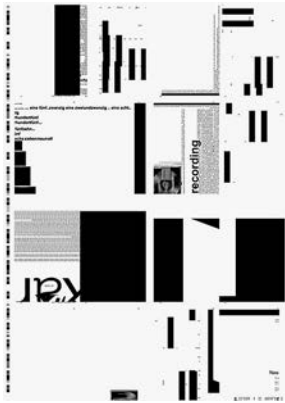
D ^㊿ *Ohne Titel (Galerie Gabriele Senn)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm

- Untitled (Galerie Gabriele Senn)*, 2013, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm
- D** ⁵¹ *Ohne Titel (Galerie Michel Rein Brüssel)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm
- D** ⁵² *Ohne Titel (Jacques comité [Giacometti]; Palais de Tokyo)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 100 × 140 cm, Edition 25
- Untitled (Jacques Comité [Giacometti]; Palais de Tokyo)*, 2013, Offset print on paper, 100 × 140 cm, edition of 25
- D** ⁵³ *Ohne Titel (Jacques comité [Giacometti]; Palais de Tokyo Paris)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 20,6 × 20,6 cm
- Untitled (Jacques comité [Giacometti]; Palais de Tokyo Paris)*, 2013, Offset print on paper, 20.6 × 20.6 cm
- D** ⁵⁴ *Ohne Titel (PowerPoint)*, 2013, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
- Untitled (PowerPoint)*, 2013, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm
- 2014
- D** ⁵⁵ *Ohne Titel (Dual air [Dürer]; Palais de Tokyo)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 100 × 140 cm, Edition 25
- Untitled (Dual Air [Dürer]; Palais de Tokyo)*, 2014, Offset print on paper, 100 × 140 cm, edition of 25
- D** ⁵⁶ *Ohne Titel (Dual air [Dürer]; Palais de Tokyo Paris)*,

- 2014, Offsetdruck auf Papier, 20,6 × 20,6 cm
- Untitled (Dual Air [Dürer]; Palais de Tokyo Paris)*, 2014, Offset print on paper, 20.6 × 20.6 cm
- D** ⁵⁷ *Ohne Titel (F–G/Die Traum-deutung; Sigmund-Freud-Institut)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, Beidseitig bedruckt, 59 × 84 cm
- Untitled (F–G/The Interpretation of Dreams; Sigmund-Freud-Institut)*, 2014, Offset print on paper, printed double-sided, 59 × 84 cm
- D** ⁵⁸ *Ohne Titel (Fünf Eins Sechs Sieben Neun Elf Zwei)*, 2014, 14 Poster Offsetdruck auf Papier, je 59,4 × 84,1 cm
- Untitled (Five one six seven nine eleven two)*, 2014, 14 posters, offset print on paper, each 59.4 × 84.1 cm
- D** ⁵⁹ *Ohne Titel (Fünf Eins Sechs Sieben Neun Elf Zwei)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 4 von 14 Postern je 84,1 × 59,4 cm, Edition 25
- Untitled (Five One Six Seven Nine Eleven Two)*, 2014, Offset print on paper, 4 of 14 posters, each 84.1 × 59.4 cm, edition of 25
- D** ⁶⁰ *Ohne Titel (Goethe Institut Amsterdam)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm
- Untitled (Goethe Institut Amsterdam)*, 2014, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm
- D** ⁶¹ *Ohne Titel (Laws of Form)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
- Untitled (Laws of Form)*,

- 2014, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm
- D** ⁶² *Ohne Titel (Laws of Form; David Zwirner London)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, beidseitig bedruckt, 40,5 × 20,5 cm
- Untitled (Laws of Form; David Zwirner London)*, 2014, Offset print on paper, printed double-sided, 40.5 × 20.5 cm
- D** ⁶³ *Ohne Titel (Michael Riedel liest Oskar; Museum angewandte Kunst Wien)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 84 cm
- Untitled (Michael Riedel Reads Oskar; Museum of Applied Arts, Vienna)*, 2014, Offset print on paper, 59.4 × 84 cm
- D** ⁶⁴ *Ohne Titel (Michael Riedel liest Oskar; Schirn Frankfurt)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 42 × 29,7 cm
- Untitled (Michael Riedel Reads Oskar; Schirn Frankfurt)*, 2014, Offset print on paper, 42 × 29.7 cm
- D** ⁶⁵ *Ohne Titel [NOSNHO,-..... (ROBERT-JOHNSON)]*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
- Untitled [NOSNHO,-..... (ROBERT-JOHNSON)]*, 2014, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm
- D** ⁶⁶ *Ohne Titel (Record, Label, Play Back; Galerie Gabriele Senn)*, 2014, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm
- Untitled (Record, Label, Play Back; Galerie Gabriele Senn)*, 2014, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm

- 2015
- D** ⁶⁷ *Ohne Titel (Art Material)*, 2015, 19 Poster, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
- Untitled (Art Material)*, 2015, 19 posters, offset print on paper, 84 × 59.4 cm
- D** ⁶⁸ *Ohne Titel (Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen; Kunstverein Braunschweig)*, 2015, Offsetdruck auf Papier, 84,1 × 59,4 cm
- Untitled (Seen and Unseen Exhibitions; Kunstverein Braunschweig)*, 2015, Offset print on paper, 84.1 × 59.4 cm
- D** ⁶⁹ *Ohne Titel (EFFJ KNOOS [Jeff Koons]; Palais de Tokyo)*, 2015, Offsetdruck auf Papier, 100 × 140 cm, Edition 25
- Untitled (EFFJ KNOOS [Jeff Koons]; Palais de Tokyo)*, 2015, Offset print on paper, 100 × 140 cm, edition of 25
- D** ⁷⁰ *Ohne Titel (EFFJ KNOOS [Jeff Koons]; Palais de Tokyo Paris)*, 2015, Offsetdruck auf Papier, 20,6 × 20,6 cm
- Untitled (EFFJ KNOOS [Jeff Koons]; Palais de Tokyo Paris)*, 2015, Offset print on paper, 20.6 × 20.6 cm
- D** ⁷¹ *Ohne Titel (Event)*, 2015, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
- Untitled (Event)*, 2015, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm
- D** ⁷² *Ohne Titel (Event; invertiert)*, 2015, Offsetdruck auf Papier, 118,8 × 84 cm
- Untitled (Event; Inverted)*, 2015, Offset print on paper, 118.8 × 84 cm

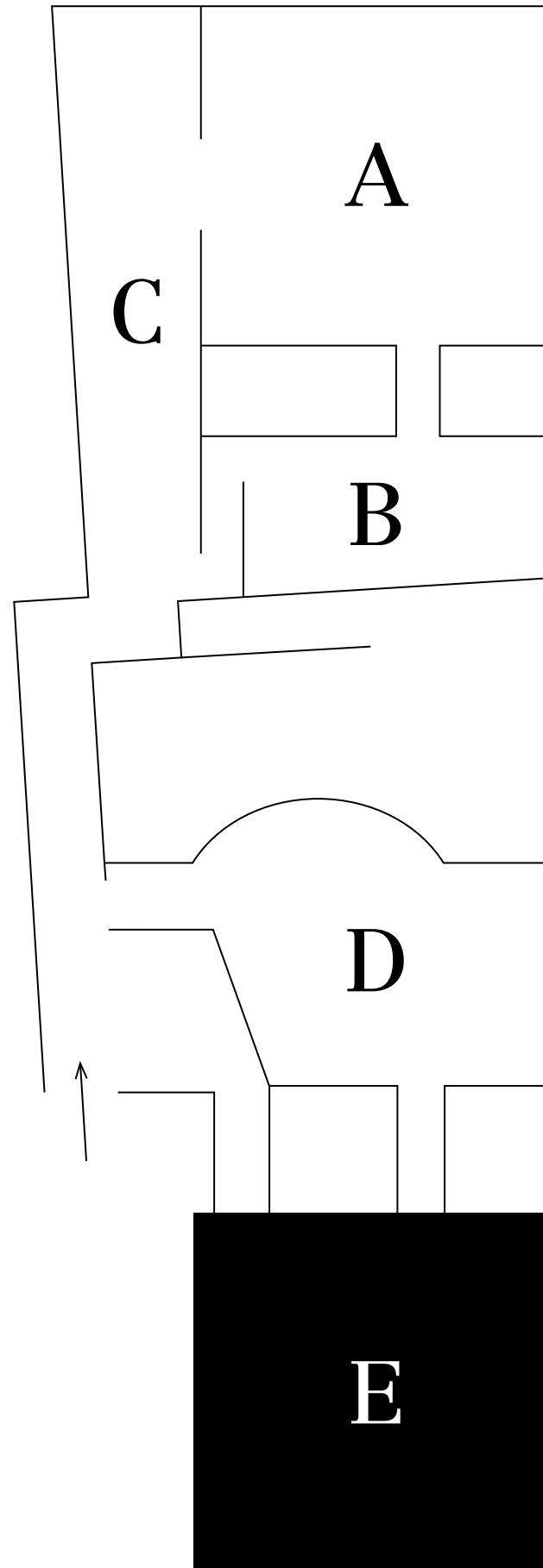
- D** ⁷³ *Ohne Titel (Le Box–Fonds M-ARCO)*, 2015, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm
- Untitled (Le Box–Fonds M-ARCO)*, 2015, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm
- D** ⁷⁴ *Ohne Titel (“Record, Label, Play Back”; Galerie Michel Rein)*, 2015, Offsetdruck auf Papier, Beidseitig bedruckt, 42 × 29,7 cm
- Untitled (“Record, Label, Play Back”; Galerie Michel Rein)*, 2015, Offset print on paper, printed doublesided, 42 × 29.7 cm
- 2016
- D** ⁷⁵ *Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen]*, 2016, Offsetdruck auf Papier, 84 × 59,4 cm
- Seen and Not Seen Exhibitions [Invitations]*, 2016, Offset print on paper, 84 × 59.4 cm
- D** ⁷⁶ *Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen] (Druckbogen)*, 2016, Offsetdruck auf Papier, 4 Druckbögen je 86 × 60,5 cm
- Seen and Unseen Exhibitions [Invitations] (Print Sheet)*, 2016, Offset print on paper, 4 sheets, each 86 × 60.5 cm
- 
- 46, 47
- D** ⁷⁷ *Ohne Titel (Aftershows Palais de Tokyo 2013–2015; Bischoff Projects)*, 2016, Offsetdruck auf Papier, 59,4 × 42 cm
- Untitled (Aftershows Palais de Tokyo 2013–2015; Bischoff Projects)*, 2016, Offset print on paper, 59.4 × 42 cm
- D** ⁷⁸ *Ohne Titel (Aftershows Palais de Tokyo 2013–2015; Galerie Gabriele Senn)*, 2016, Offsetdruck auf Papier, Beidseitig bedruckt, 59,4 × 42 cm
- Untitled (Aftershows Palais de Tokyo 2013–2015; Galerie Gabriele Senn)*, 2016, Offset print on paper, printed double-sided, 59.4 × 42 cm
- D** ⁷⁹ *Ohne Titel (Art Material; David Zwirner New York)*, 2016, Offsetdruck auf Papier, 20 × 20 cm
- Untitled (Art Material; David Zwirner New York)*, 2016, Offset print on paper, 20 × 20 cm
- 2017
- D** ⁸⁰ *Ohne Titel (Art Material)*, 2017, Tintenstrahldruck auf Leinwand, 170 × 230 × 3 cm
- Untitled (Art Material)*, 2017, Inkjet print on canvas, 170 × 230 × 3 cm
- 96, 97
- D** ⁸¹ *Ohne Titel (CV)*, 2017, 13 Poster, Offsetdruck auf Papier, 84 × 118,8 cm
- Untitled (CV)*, 2017, 13 posters, offset print on paper, 84 × 118.8 cm
- D** ⁸² *Ohne Titel (Tape Cassette for use with PT-7000)*, 2017, Digitaldruck auf Leinwand, 80 × 60 × 3 cm

Untitled (Tape Cassette for use with PT-7000), 2017, Digital print on canvas, 80 × 60 × 3 cm

2012/2018

Poster Painting

Poster Painting



Dass Michael Riedel seine Kunst in Verbindung mit Malerei denkt, zeigen unter anderem seine *Poster Paintings* ①. Die Serie leitet sich aus 34 Postern ab, die Ausdrücke von unterschiedlichen Webseiten sind. Sie befassen sich thematisch mit der Kunst Michael Riedels. Die Poster bezeichnet der Künstler dabei als seine »Palette«. Sie ist das System der Möglichkeiten, aus denen er wählen kann. Es ist aber nicht die für den Nutzer sichtbare Benutzeroberfläche der Webseiten, die ihn interessiert, sondern die dahinterstehende Programmiersprache HTML (Hypertext Markup Language), die unsichtbar alle Prozesse der Seite steuert.

Das technisch-reproduktiv arbeitende System wird hier sichtbar gemacht, als Kunstmaterial verstanden und in eine neue Funktion überführt. Dabei werden für seine Kunstproduktion repräsentative Begriffe wie »Color«, »Click«, »Drop«, »Width«, »Slideshow« etc. hervorgehoben. Das Motiv der Kreise ist dabei strukturgebende Hilfestellung für das Verständnis der Zusammensetzung der einzelnen Poster-Komponenten. Es ist das Symbol für das »Warterädchen«, den aktiven Prozess im Hintergrund und Ausdruck für die Überforderung des Systems. Gegenläufig zeigt der Künstler die Möglichkeiten von Malerei mit Mitteln einer computerbasierten Technik und die reproduzierbare Grafik als die zeitgemäße Kunst.

Auf der anderen Seite des Raumes befindet sich ein für diese Ausstellung eigens konzipiertes Werk Michael Riedels. Hierfür transformiert der Künstler den Grundriss des Richard Meier-Museumsraums zu einer dreidimensionalen perspektivisch verzerrten Skulptur und einer sich räumlich einfaltenden Installation ②. Es entsteht das Prinzip des doppelten Bodens. Die darauf tapezierte Motivik leitet sich aus den Postern der *Poster Painting*-Serie ab und überführt sie zugleich in eine räumliche Illusionskonstruktion, die den tatsächlichen Raum überlagert. Boden, Wand und Decke gehen ineinander über, sind real begehbar und zugleich Bild als Schein von Raum.

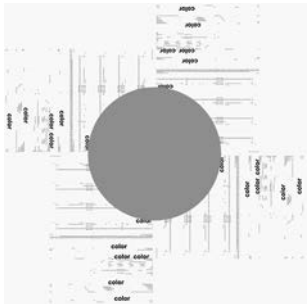
Michael Riedel's *Poster Paintings* ①, among other works, demonstrate that he thinks of his art in combination with painting. The series is derived from thirty-four posters that are expressions of various websites. They are thematically related to Michael Riedel's art. The artist calls the posters his "palette." It is the system of possibilities from which he can choose. But he is not interested in the user interface of the websites that is visible to the user but rather the HTML (Hypertext Markup Language) behind it, which invisibly controls all the processes of the site.

The system based on the technology of reproduction is revealed here, understood as art material, and given a new function. For his art production, Riedel emphasizes representative concepts such as "color," "click," "drop," "width," "slideshow," and so on. The motif of circles provides structure to help the viewer understand how the individual components of the posters are compiled. It is the spinning wheel that symbolizes "please wait" when the active process is occurring to indicate that the operating system is working in the background. Moving in the opposite direction, the artist reveals the possibilities of painting by means of a computer-based technology and reproducible graphic art as a contemporary artform.

On the other side of the room is a work that Michael Riedel conceived especially for this exhibition. The artist transforms the floor plan of the museum space designed by Richard Meier into a three-dimensional sculpture that is perspectively distorted and an installation that unfolds in space ②. The principle of the false bottom results. The motifs on its wallpaper are derived from the posters of the *Poster Painting* series, but at the same time they are transferred to a construction of spatial illusion lying on top of the actual space. The floor, wall, and ceiling transition, can be walked on, and yet function as images as the illusion of space.

2014

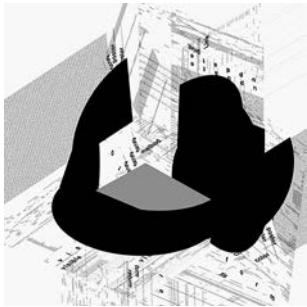
① *Ohne Titel*
(*Update; Display; Visible; Slideshow; Background; Drop; Color; Poster; ...*),
2014, Siebdruck auf
Leinwand, je
120 × 120 × 4,5 cm
Untitled (Update; Display; Visible; Slideshow; Background; Drop; Color; Poster; ...),
2014, Silkscreen
on canvas, each
120 × 120 × 4.5 cm



54, 55, 84, 85, 146, 147

2018

② *Ohne Titel*
(*Boden Q1–1 OG*),
2018, Digitaldruck
auf Affichenpapier,
1.600 × 1.600 cm
Untitled (Floor Q1–1 OG), 2018, Digital
print on poster paper,
1,600 × 1,600 cm



54, 55

Ausstellungsansichten Exhibition Views

Der zweibändige Katalog mit Bild-
dokumentation der Ausstellung *Michael
Riedel. Grafik als Ereignis* erscheint
im Verlauf der Ausstellung.
Die nachfolgenden Seiten sind für
Einblicke in die Ausstellung reserviert
und werden in der Verlagspublikation
mit Abbildungen gefüllt sein.

The two-volume catalog with photo-
graphic documentation of the exhibition
Michael Riedel: Graphic Art as Event
will be published during the exhibition.
The following pages are reserved for
insights into the exhibition and will be
filled with illustrations in the publisher's
edition.

73 Matthias Wagner K
Grafik als Ereignis
Graphic Art as Event

83 Eva Linhart
Grafik als Kunst
Graphics as Art

103 Julian Müller
Bio-Auto-Graphie
Bio-Auto-Graphy

113 Antje Krause-Wahl
Nullpunkt der Kreativität
Creativity's Zero Point
of Origin

125 Michael Lailach
Buch und Publikation
Book and Publication

139 Rike Felka
Wandtypografie
Wall Typography

Matthias Wagner K
Grafik als Ereignis
Graphic Art as Event

1884 erscheint in England unter einem Pseudonym der Roman *Flatland. A Romance of Many Dimensions* des Autors Edwin A. Abbott (1838–1926). Darin erzählt ein in die Jahre gekommenes Quadrat, Bewohner des nur zwei Dimensionen kennenden »Flächenlands«, von seiner flach wie ein Blatt Papier beschaffenen Welt. In dieser leben Dreiecke, Vierecke, Kreise und andere zweidimensionale Figuren, die genau definierte Funktionen und Kompetenzen haben. »All unsere Linien haben die *gleiche unendlich kleine Dicke* (oder Höhe, wenn Dir das lieber ist). Daher gibt es nichts, das uns auf den Gedanken bringen könnte, dass es eine dritte Dimension gibt«, klärt das Quadrat als Ich-Erzähler bereits am Beginn des Romans die Leserin und den Leser auf.¹

Wie unvorstellbar muss sich in dieser Welt ein Ereignis wie der Besuch einer Kugel aus dem benachbarten »Raumland« ausnehmen? Es ist die Neugier, die das Quadrat dazu bringt, mit der Kugel zu kommunizieren und sich auf eine gemeinsame Reise nach »Raumland« einzulassen, eine Reise, die es von der Existenz einer dritten Dimension überzeugt. Jedoch zurück in der Heimat und dort von seinen Erlebnissen berichtend, wird das Quadrat von den Priestern–Vielecken, die über so viele und so kurze Seiten verfügen, dass sie nicht mehr von einem Kreis zu unterscheiden sind–bedroht und ins Gefängnis gebracht. Das Wissen über die Existenz der dritten Dimension soll dem Volk vorenthalten werden.

Abbotts detaillierte Schilderung der Bewusstseinslage seiner geometrischen Figuren und ihrer zahlreichen Versuche mit dem Neuen, zunächst Unvorstellbaren, umzugehen, ist mehr als eine geometrische Humoreske, mehr als eine Gesellschaftssatire über die zu Ende gehende Viktorianische Epoche im England des 19. Jahrhunderts. Denn einerseits thematisiert die Erzählung ganz allgemein die Situation eines denkenden Wesens, das eine neue Sicht auf die Welt wagt–in einer Gesellschaft, die diese veränderte Perspektive nicht nachvollziehen will. Andererseits umschreibt sie das, was den Charakter eines sich als Ereignis zu erkennen gebenden Vorkommnisses überhaupt ausmacht, einschließlich seines Vor- und Nachspiels.

Von einem Ereignis zu sprechen heißt, einem Vorkommnis eine besondere Bedeutung zu geben, die es von anderen Vorkommnissen unterscheidet und bedeutsam macht. Es wird zum Besonderen, indem es von einer oder mehreren Personen mehr Aufmerksamkeit erhält als alles, was vor und nach seinem Erscheinen geschah: weil so etwas noch nie passierte, es noch nie getan wurde oder weil »etwas, das bis dahin nicht möglich war oder schien, mit einem Mal möglich wird«.² Insofern geht es bei dieser Form von Aufmerksamkeit um eine Ereignisebene, deren »Wirken unsere Erwartungen und unsere Fassungskraft unaufhörlich übersteigt«.³

Wenn im Folgenden von einem Ereignis oder von Ereignishaftigkeit die Rede ist, dann soll es jedoch nicht um eine Revolution oder einen Epochenbruch gehen. Und auch nicht–wie so oft–um den Einschlag zweier Flugzeuge in das World Trade Center im September 2001, der »in diesem Zusammenhang zum Synonym für den zur Regel erhobenen ›Ausnahmestand‹ [wird]«.⁴

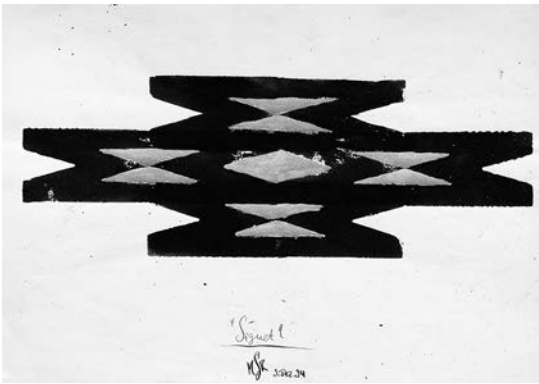
In 1884 the novel *Flatland: A Romance of Many Dimensions* by Edwin A. Abbott (1838–1926) was published under a pseudonym. In this novel, the elderly Square, a resident of Flatland, which knows only two dimensions, tells the story of his world, which is created as flat as a sheet of paper. Triangles, rectangles, circles, and other two-dimensional figures live in it, with certain precisely defined functions and competencies that have been assigned to them. “Now, all our lines are *equally and infinitesimally thick* (or high, whichever you like); consequently, there is nothing in them to lead our minds to the conception of that Dimension,” explains Square, as a first-person narrator, already at the beginning of the novel.¹

How unimaginable in this world an event such as the visit of a sphere from neighboring Spaceland must seem? It is curiosity that brings the square to communicate with the sphere and to agree to travel together to Spaceland, a trip that persuades him of the existence of a third dimension. After returning home, however, and telling those at home of his experiences, Square is threatened by the priests—polygons who have so many short sides that they are scarcely distinguishable from a circle—and put in prison. Knowledge of the existence of the third dimension should be withheld from the people.

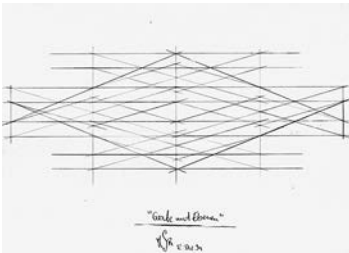
Abbott’s detailed description of the state of awareness of his geometric figures and their numerous attempts to deal with the new and at first inconceivable is more than a humorous geometric tale, more than a social satire about the late Victorian era in nineteenth-century England. On the one hand, the story addresses very generally the situation of a thinking being that ventures a new look at the world—in a society that does not want to understand this changed perspective. On the other hand, it describes what makes the character of an incident that discloses itself as an event, including its prelude and postlude.

Speaking of an event means attributing a specific meaning to an incident that distinguishes it from other incidents and makes it significant. It becomes the special thing in that it obtains more attention from one or more people than everything that occurred before and after it appeared: because nothing like this has ever happened before, because it has never been done, or because “something that until then was not or did not seem possible suddenly becomes possible.”² In that sense, this form of attention is an event level whose “effect incessantly exceeds our expectations and our powers of comprehension.”³

Although in what follows I speak of an event or of eventfulness, it should not, however, be about a revolution or an epochal rift. Nor, as so often, about two aircraft crashing into the World Trade Center in September 2001, which becomes “in this context synonymous with the ‘state of exception’ that has been turned into the rule.”⁴ No, in what follows we shall speak of an event where the unique, new, not yet extant, an invention or an unforeseen turn in the realm of the aesthetic are discussed.



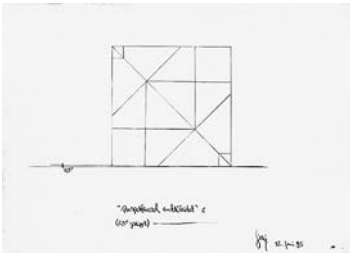
Ⓐ ① *Signet*, 1994
Signet, 1994



Übersetzung des Signets
[Grate und Ebenen], 1994
Translation of the Signet
[Ridges and Planes], 1994



Reduzierung der Übersetzung
des Signets [perspektivisch
entkleidet 1], 1994
Reduction of the Translation
of the Signet [Perspectively
Stripped 1], 1994



Reduzierung der Reduzierung
der Übersetzung des Signets
[perspektivisch entkleidet 2], 1995
Reduction of the Reduction
of the Translation of the Signet
[Perspectively Stripped 2], 1995

Nein—im Folgenden soll von einem Ereignis die Rede sein, wo über das Einmalige, Neue, noch nicht Dage-wesene, über eine Erfindung oder eine unvorhergesehene Wendung im Bereich des Ästhetischen gesprochen werden will.

In der gegenwärtigen Kultur- und Medienindustrie stellt das Wort »Ereignis« eine an unsere Aufmerksam-keit appellierende Vorstellung, ein Gedankengebilde dar. Derart lässt sich zunächst auch jenes Werk des Künstlers Michael Riedel (geb. 1972) verstehen, das am Beginn der erfolgreichen internationalen Karriere des damals 22-Jährigen steht: das 1994–95 entstandene Frühwerk mit dem Titel *Signetische Zeichnung*. Dabei handelt es sich um einen Werkkomplex von über 1.000 Zeichnungen, zu dem auch nicht gezeichnete Zeich-nungen zählen. Dieses Werk steht—neben späteren Arbeiten Riedels—im Zentrum der Ausstellung *Michael Riedel. Grafik als Ereignis* im Museum Angewandte Kunst.

Den Ausgangspunkt des Werkkomplexes bildet ein M, der erste Buchstabe des Vornamens des Künstlers. Mit schwarzer Tusche hat er es mehrfach auf ein säure-haltiges, querformatiges DIN A4 Papier gestempelt, und zwar so, dass jeweils ein um 90 Grad nach links und rechts gekipptes M zum »Liegen« kommt und sich die Ms dadurch nicht nur berühren, sondern eine Art Innenraum entsteht, den der Künstler mit Goldlack ausgefüllt hat. Drei Reihen dieser M-Paare gibt es, wobei in der mittleren die Paare gedoppelt sind, was in dieser Formation die ansonsten gespreizten goldenen Dreiecke zu einem Rhombus, einer Raute macht. Der ornamental anmutenden Zeichnung fügt Michael Riedel noch das Wort »Signet« mit einem Unterstrich sowie ein geschwungenes Kürzel »MSR« nebst »3. Dez 1994« hinzu, womit die Zeichnung einen Titel, eine Signatur⁵ und ein Entstehungsdatum erhält.

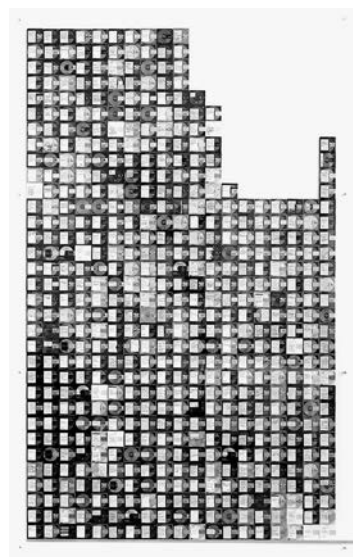
Hierbei hätte es der Künstler dann auch belassen können, was zur Folge gehabt hätte, dass diese als *Signet* betitelte Zeichnung wohl einfach eine unter vielen im (Euvre des Künstlers gewesen wäre. Doch Michael Riedel übersetzt diese erste Zeichnung in eine deutlich filigranere geometrische, die er mit *Grate und Ebenen* betitelt, und in zwei weitere, die die Titel *Perspektivisch entkleidet 1* und *Perspektivisch entkleidet 2* erhalten Ⓐ ①. Eine dieser Zeichnungen wird zum »Grundriss«, ausgehend von dem je nach Drehung und entsprechender Berechnung wiederum vier Ansichten entstehen, die zu neuen, körperhaften Ansichten führen, welche sich zu weiteren Auf- und Draufsichten generieren. Mit dieser permanent neue Möglichkeiten anbietenden Er-weiterung wird ein stetig neue Formen bildender Pro-zess in Gang gesetzt, der in seiner Unvorhersehbarkeit des nächsten Schrittes nahezu die Vorstellungskraft sprengt, erscheint doch die Selbstständigkeit der geo-metrischen Formen auf jedem Blatt in stets aufs Neue inszenierter und verwandelter Relativität. Aus der ersten Zeichnung, die die Möglichkeiten ihrer Verände-rung zunächst nicht zu erkennen gibt, wird ein unum-kehrbares System einer Folge von Zeichnungen, der eine absolute Eigendynamik innewohnt.

In the present culture and media industry, the word *event* represents an idea, a thought structure, that appeals to our attention. It is possible to understand in this way the work that the artist Michael Riedel (b. 1972) produced at the beginning of his successful interna-tional career, when he was just twenty-two: the early work of 1994–95 titled *The Signetic Drawing*. It is a complex of works with more than a thousand drawings, including undrawn drawings. Alongside Riedel's later works, this work stands at the center of the exhibition *Michael Riedel: Graphic Art as Event* at the Museum Angewandte Kunst.

The point of departure for this complex of works is an M, the first letter of the artist's first name. He stamped it in black ink several times on a non-acid-free, hori-zontal-format A4 sheet of paper, and in such a way that in each case the M is rotated an M rotated to the right and left ninety degrees so they appear to be lying down; the M's do not just touch but also create a kind of interior void, which the artist has filled with gold lacquer paint. There are three rows of these pairs of M's, whereby in the middle row the pairs are doubled, which in this forma-tion turns the otherwise splayed gold triangles into a rhombus, a diamond. To this ornamental-looking draw-ing Michael Riedel adds the word *Signet* underlined and a curving abbreviation "MSR" next to "3. Dez 1994"—so that the drawing obtains a title, a signature,⁵ and a creation date.

The artist could have left it at that, with the result that this drawing titled *Signet* would probably have been just one of many in the artist's oeuvre. Instead, Michael Riedel translated this first drawing into a clearly more delicate, geometric one, which he called *Ridges and Planes*, and into two others, which were titled *Perspek-tivisch entkleidet 1* and *Perspektivisch entkleidet 2* (*Perspectively Stripped 1* and 2) Ⓐ ①. One of these drawings becomes a "layout," based on which, depending on the rotation and the corresponding calculation, four views emerge, which lead to new, physical views, which generate further views up and down. With this expan-sion, which offers ever-new possibilities, a process of constantly creating new forms is set in motion. The unpredictability of its next step almost exceeds the power of the imagination, because of the autonomy of the geometric forms: each sheet is a restaged and trans-formed relativity. The first drawing, which does not immediately reveal the possibilities of transforming it, is turned into an irreversible system of a series of drawings that has an inherent, absolute self-motivation.

Michael Riedel thus redefines the concept of the work as a system that continues to write itself. Process and system become one. The system preserves itself by changing. As a "system that integrates complexity as a latency of possibilities, [it] ensures its continued exist-ence."⁶ It generates itself as a form of making possible that makes both different and more of the same possible and does not simply realize what has already been potentially built in by the artist. Here too—or rather precisely here—lies, according to Baudrillard, the event character of an action: in the "irreversibility of the development that lends the action meaning and



© 40 *Geschriebene und nicht geschriebene Texte [Aufnahmen]*, 2007
Written and Unwritten Texts [Recordings], 2007



© 43 *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08)*, 2008
Printed and Unprinted Posters (2003–08), 2008



© 65 *Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen]*, 2016
Seen and Unseen Exhibitions [Invitations], 2016

Michael Riedel definiert damit den Werkbegriff als ein sich selbst fortschreibendes System neu. Prozess und System werden eins. Das System erhält sich, indem es sich verändert. Als »System, das Komplexität als Latenz von Möglichkeiten integriert, sichert [es] sich sein Weiterexistieren [...]«. Es generiert sich als eine Form der Ermöglichung, die Anderes und Weiteres möglich macht und nicht lediglich verwirklicht, was vom Künstler bereits potenziell angelegt ist. Riedel gelingt es, den Entwurf eines sich selbst produzierenden Kunstwerks innerhalb des Kunstsystems umzusetzen. Und auch oder gerade hierin liegt nach Baudrillard der Ereignischarakter eines Geschehens: in der »[...] Irreversibilität der Entwicklung, die dem Geschehen Sinn verleiht, und eine[r] Aura, die sich der vollständigen Bedeutung und Interpretation entzieht«.

Was dem Werkkomplex *Signetische Zeichnung* folgt, ist ein vom Künstler permanent vollzogener Formverbrauch, eine Art Dauerzerlegung des verfügbaren Bestandes in der Kunst—der eigenen wie der Kunst anderer—sowie sämtlicher Medien und Schnittstellen, die damit in Verbindung stehen. Das Kunstsystem wird damit fortlaufend dekonstruiert und zugleich rekonstruiert.

Und noch etwas implementiert Michael Riedel von Beginn an in sein Œuvre: die Leerstelle. Bereits der erste Werkkomplex *Signetische Zeichnung* besteht nicht »nur« aus 1.000 tatsächlich ausgeführten Zeichnungen, sondern, darauf verweist der Künstler ganz explizit, auch aus nicht gezeichneten Zeichnungen. Mit Titeln wie *Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen]* (2016) © 65, *Gedruckte und nicht gedruckte Poster* (2008) © 43 oder *Geschriebene und nicht geschriebene Texte [Aufnahmen]* (2007) © 40 macht er deutlich, dass das zu betrachtende Werk auch ein anderes hätte sein können, dass die Werkgruppen immer zugleich sowohl etwas Anwesendes als auch Abwesendes einschließen. Als Betrachterinnen und Betrachter, die sich mit dem Werk Riedels auseinandersetzen, können wir daher unserer Wahrnehmung nicht mehr in Gänze sicher sein, müssen wir uns fragen, ob wir, wie die Bewohnerinnen und Bewohner »Flächenlands«, das Andere vielleicht nur noch nicht sehen, weil unsere Vorstellung dafür nicht ausreicht oder wir uns vor weiteren, anderen Vorstellungen verschließen.

In einem Blog des ZVAB über den Roman *Flächenland* wird Paul Watzlawick mit den Worten zitiert, dieser Roman stelle »die Relativität der Wirklichkeit schlechthin dar«; er habe sich in *Wie wirklich ist die Wirklichkeit?* durch Abbotts Roman zu einem leidenschaftlichen Plädoyer für das Akzeptieren von relativen Wahrheiten und für Phantasie und Toleranz anregen lassen.⁸ So betrachtet macht uns Michael Riedel klar, was grundsätzlich für die Kunst gilt, nämlich »dass das, was augen-fällig und bild-trächtig ist, niemals restlos ins Bild eingeht«⁹ und dass das Zeigen und Verbergen zur Methodik künstlerischer Produktion gehört.¹⁰ Es geht also immer auch um das Andere, das Andersartige.

Dass es immer auch anders geht, bezeugen Riedels Künstlerbücher, die vorhandene Publikationen verändern und als Unterschied zur Vorlage gesehen werden wollen: *3 Vorschläge zur Veränderung von David Zwirner*

gives it an ‘aura’ that evades complete significance and interpretation.”⁷

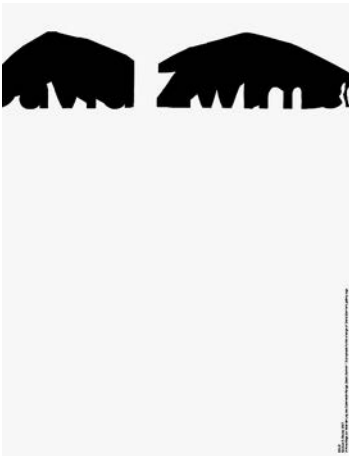
The complex of works titled *The Signetic Drawing* was followed by a use of form constantly pursued by the artist, a kind of long-term dismantling of the available stock in art—in his own art and in that of others—as well as of all the media and interfaces connected with it. The system of art is constantly deconstructed and at the same time reconstructed.

And Michael Riedel has implemented something else in his oeuvre from the outset: the void. Already his first complex of works, *The Signetic Drawing*, consists not “only” of a thousand actually completed drawings but rather the artist also very explicitly points out that there are also undrawn drawings. With such titles as *Seen and Unseen Exhibitions [Invitations]* (2016) © 65, *Printed and Unprinted Posters* (2008) © 43, and *Written and Unwritten Texts [Recordings]* (2007) © 40, he makes it clear that the work to be observed could also have been a different one, that the groups of work also incorporate both something present and something absent. As viewers engaging with Riedel’s work, we can therefore no longer be entirely certain but have to ask ourselves whether we—like the residents of Flatland—perhaps do not see the other because our imagination is not sufficient to do so, or we close ourselves off from other, different ideas.

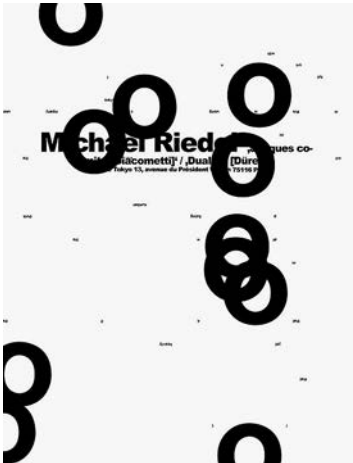
In a blog at the ZVAB about German translations of the novel *Flatland*, Paul Watzlawick is cited as saying that the novel represents “the utter relativity of reality”; he says he found inspiration in Abbott’s novel for his own *How Real Is Real?* as a passionate argument for accepting relative truths and for imagination and tolerance.⁸ Seen in this way, Michael Riedel makes it clear to us something that is fundamentally true of art, namely, “that that which is eye-catching and visually gravid is never entirely assimilated by the image”⁹ and that showing and hiding are part of the method of artistic production.¹⁰ It is therefore always also about the other, about being other.

That it can also be done another way is demonstrated by Riedel’s artist’s books, which alter existing publications and want to be seen as different from the work on which they are modeled: *3 Proposals for Changes of David Zwirner* (2007) © 38, *Quasi Portikus (False Frieze Art Fair Catalog)* (2004), *Stop Making Sense* (2007) © 41, and *Jacques Comité [Giacometti]* (2015) © 62 to *Riedel currency (50)* (2017) © 77. As translations, they do not want to compete with the translated object but rather to communicate in another language.

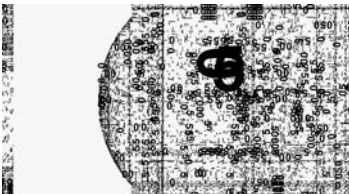
Communicating in another language—that is also true of Riedel’s textual production, which is based on recording his daily life as an artist, captured on more than 1,800 hours of sound recordings. It announces a utopia of the text beyond what it means in the ordinary sense of communication or legibility. The use of Hypertext Markup Language (HTML) from various websites, the employment of speech-recognition software that liberates one from the writing process, or the reuse of existing texts, with their words arranged alphabetically



© 38 *Bold/Regular/Italic (3 Vorschläge zur Veränderung von David Zwirner), 2007*
Bold/Regular/Italic (3 Proposals for Changes of David Zwirner), 2007



© 62 *Jacques Comité [Giacometti]/Dual Air [Dürer], 2015*



© 77 *Riedel (50), 2017*



© 41 *Saab 95 (Sinnmachen Beenden), 2007*
Saab 95 (Stop Making Sense), 2007

(2007) © 38, *Quasi Portikus (False Frieze Art Fair Catalog)* (2004), *Sinnmachen beenden* (2007) © 41 oder *Jacques Comité [Giacometti]* (2015) © 62 bis hin zur *Riedel-Währung (50)* (2017) © 77. Als Übersetzung wollen sie nicht dem übersetzten Gegenstand Konkurrenz machen, sondern in einer anderen Sprache kommunizieren.

In einer anderen Sprache kommunizieren—das gilt auch für Riedels Textproduktion, die auf Mitschnitten seines künstlerischen Alltags beruht, den er in über 1.800 Stunden Tonaufnahmen festgehalten hat. Hier kündigt sich eine Utopie des Textes jenseits dessen an, was im landläufigen Sinne Kommunikation oder Lesbarkeit bedeutet. Die Verwendung der Hypertext Markup Language (HTML) unterschiedlicher Webseiten, der Einsatz von Spracherkennungsprogrammen, die den Schreibprozess verselbstständigen, oder auch die Wiederverwertung vorhandener Texte, deren Wortfolge alphabetisch geordnet wird, stehen für Riedels Wege entlang der Oberflächenstruktur einer Materie. Indem Riedel Text und die damit verbundenen Schriftformen in ein visuelles Phänomen jenseits des prädikativen Sinns von sprachlicher Mitteilung überführt, entsteht etwas Nicht-Erwartbares, womit wir wieder beim Begriff des Ereignisses sind: Wieder und wieder wird der Rahmen des Erwartbaren gesprengt. Mehr noch: Wieder und wieder vollziehen sich Prozesse, »die in ihrer komplexen sinnlichen Präsenz das Potential einer komplexen Gegenwart auffällig machen. Ästhetische Ereignisse erzeugen nicht allein eine veränderte, für den Moment aus den Fugen geratene Gegenwart, sie bezeugen sie zugleich, indem sie diese öffentlich zur Anschauung bringen«, so der Philosoph Martin Seel über die Arbeit des Schriftstellers.¹¹ Dass »[d]ie innere Prozessualität ihrer Werke ein Ereignis-Potential [ist], das in jeder Begegnung mit dem betreffenden Werk aktualisiert werden kann«, ließe sich nicht weniger treffend auch über die künstlerische Arbeit Michael Riedels sagen.

Am Ende dieses Textes nun ein Fazit zu ziehen, was ein Ereignis oder die Ereignishaftigkeit eines Kunstwerks ausmachen kann, würde nun aber bedeuten, dem Prozesshaften, nicht Finalisierten in Michael Riedels Werk—oder besser: seinen Werkkomplexen—ein Ende zu unterstellen. Dies hieße, sich nicht nur jeglicher Neugierde auf das noch Kommende zu verschließen, sondern auch etwas zu fixieren, was in seiner Anlage als loses Ende auf eine neuerliche (Weiter-)Bearbeitung wartet.

Michael Riedels Grafik von seiner Ereignishaftigkeit her zu denken, kann allerdings bedeuten, etwas entstehen zu sehen (und sei es nur in der eigenen Vorstellung), was nicht vorgefertigt ist und auch nicht einfach nur zur Kenntnis genommen werden kann. Es hieße, sich nicht nur von der Ereignishaftigkeit im Werk Michael Riedels berühren zu lassen, sondern zugleich das »Verstehen« seines Werkes als offenen, steten Prozess im aktiven Modus ästhetischer Wahrnehmung zu begreifen—auch wenn der Künstler aus dem Gesehenen längst wieder etwas Neues gemacht hat und die Ereignishaftigkeit als Momentum des in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückten Werkes längst verblasst ist.

stand for Riedel's paths along the surface structure of a material. When Riedel transfers text and the associated forms of writing into a visual phenomenon beyond the predicative meaning of linguistic communication the result is something unpredictable, which brings us back to the concept of the event: again and again, the framework of the predictable is shattered. More than that, again and again processes take place “that in their complex sensory presence reveal the potential of a complex present. Aesthetic events do not simply engender a changed present that has temporarily been put out of joint but they also testify to it by making it publicly visible,” as the philosopher Martin Seel has said of the writer's work.¹¹ That the “inner processuality of their works is an event potential that can be updated in every encounter with the work concerned” can also be said no less aptly of Michael Riedel's artistic work.

To sum up now at the end of this text what can constitute an event or the eventfulness of a work of art would, however, mean insinuating that the processual quality, the unfinished aspect in Michael Riedel's work—or, better, his complexes of works—has an end. That would mean not only closing oneself off to any curiosity about what is still to come but also to pin down something that as a loose end in its structure awaits new (further) processing.

Considering Michael Riedel's graphic work from the perspective of its eventfulness can, however, mean seeing something emerge (if only in one's own imagination) that is not prefabricated and cannot simply be taken note of. It would mean not only allowing oneself to be touched by the eventfulness in Michael Riedel's work but also at the same time “understanding” his work as an open, constant process in the active mode of aesthetic perception—even if the artist has long since made something new again from what has been seen and if the eventfulness has long since faded as the momentum for the work that has been made the focus of attention.

1 Edwin A. Abbott, *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (London: Seeley, 1884), x–xi.

2 See Martin Seel, “Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung: Fünf Thesen,” in Gert Mattenklott, ed., *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste: Epistemische, ästhetische und religiöse Erfahrungen im Vergleich* (Hamburg: Meiner, 2004), 73–81, esp. 75.

3 See Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), 30.

4 Nikolaus Müller-Schöll, ed., *Ereignis: Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung: Anspruch und Aporien* (Bielefeld: Transcript, 2003), 9.

5 If someone rightly asks at this point where the S in this signature comes from and no longer finds it today in the artist's name, then it should be explained to her or him that the artist does not simply suppress this S but has simply sold it.

6 Rüdiger Bubner, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen: Untersuchungen zur praktischen Philosophie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), 149.

7 See Wolfgang Kramer, *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt: Zur Aktualität der Philosophen von Günther Anders und Jean Baudrillard* (Münster: Waxmann, 1998), 408; see also Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*, trans. Chris Turner (Stanford, CA: Stanford University Press, 1994), 21.

8 bardola, review of Edwin A. Abbott, *Flächenland: Ein mehrdimensionaler Roman*, <http://blog.zvab.com/2007/10/01/edwin-a-abbott-flaechenland-ein-mehrdimensionaler-roman/> (accessed April 29, 2018).

9 Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (see note 3), 205.

10 The hidden and the exposing, the veiling and unveiling, are recurring motifs in the arts—directly in the representation, on the one hand,

1
Aus: Edwin A. Abbott: *Flatland. Eine phantastische Geschichte über viele Dimensionen. Von einem Quadrat*, aus dem Englischen übersetzt von Daniel Tibi, Nordhausen 2012.

2
Vgl. Martin Seel: »Über die Reichweite ästhetischer Erfahrung. Fünf Thesen«. In: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Erfahrungen im Vergleich*, Hamburg 2004, S. 73–81, hier S. 75.

3
Vgl. Bernhard Waldenfels: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt am Main 2004, S. 30.

4
Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung. Anspruch und Aporien*, Bielefeld 2003, S. 9.

5
Wenn sich an dieser Stelle jemand die berechnigte Frage stellt, woher denn das S in dieser Signatur kommt und warum es sich heute nicht mehr im Namen des Künstlers findet, dann sei ihr oder ihm erklärt, dass der Künstler das S nicht einfach unterschlägt, sondern er es schlichtweg verkauft hat.

6
Rüdiger Bubner: *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen. Untersuchungen zur praktischen Philosophie*. Frankfurt am Main 1984, S. 149.

7
Vgl. Wolfgang Kramer: *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt. Zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*. Münster/New York/München/Berlin 1998, S. 408.; vgl. auch Jean Baudrillard: »Die Illusion des Endes« oder »Der Streik der Ereignisse«. In: ebd., S. 27.

8
bardola, Edwin A. Abbott: *Flächenland–Ein mehrdimensionaler Roman*, <http://blog.zvab.com/2007/10/01/edwin-a-abbott-flaechenland-ein-mehrdimensionaler-roman/> [letzter Zugriff: 29.04.2018].

9
Waldenfels: *Phänomenologie* (wie Anm. 3), S. 205.

10
Das Verborgene und zu Entbergende, die Ver- und Enthüllung sind immer wiederkehrende Motive in den Künsten–direkt in der Darstellung einerseits, indirekt durch den sich im Werk nicht unmittelbar zu Erkennen gebenden Kontext. Vgl. Matthias Wagner K: *Vom Verbergen*, Köln 2017, S. 5.

11
Martin Seel: »Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie)«. In: ders., *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt am Main 1996, S. 145–187.

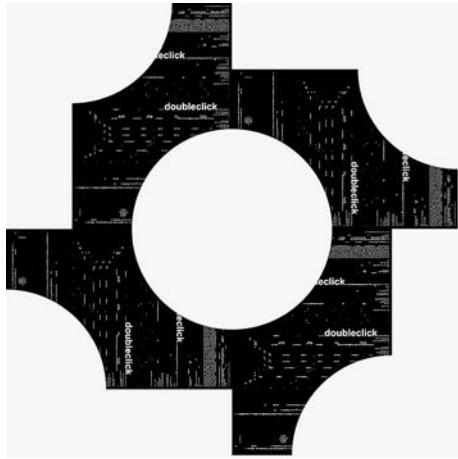
indirectly by way of the context that is not immediately recognizable in the work. See Matthias Wagner K, *Vom Verbergen*, exh. cat. Museum Angewandte Kunst, Frankfurt am Main (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017).

11
Martin Seel, “Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie),” in idem, *Ethisch-ästhetische Studien* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), 145–87.

Eva Linhart

Grafik als Kunst

Graphics as Art



① *Ohne Titel (Update; Display; Visible; Slideshow; Background; Drop; Color; Poster; ...), hier: doubleclick, 2014*
Untitled (Update; Display; Visible; Slideshow; Background; Drop; Color; Poster; ...), here: doubleclick, 2014

Beim Gehen durch die Ausstellung *Grafik als Ereignis* fällt auf, dass Michael Riedels Werk von grafischer Zeichenhaftigkeit in Verbindung mit unterschiedlichen Medien aufgeht: eine Abfolge aus Zeichnungen und Layouts in Einzelblättern, Heften oder Publikationen in der Dimension von Mappen, Künstlerbüchern, Postkarten, Einladungskarten, Plakaten oder Druckbögen bis hin zu Bildserien aus *Poster Paintings* ①, Leinwandbildern, bewegten Bildern oder Tapeten. Das Ganze vollzieht sich in Installationen, die der Künstler inszeniert hat und die uns Grafik als ein räumlich sich ausdehnendes Ereignis vielgestaltiger Oberflächen erfahren lässt. Das Erlebnis von Grafik ist dabei opulent. Je nach Lust und Laune kann man es dabei auch belassen und den Ausstellungsbesuch unserem Alltag als einen weiteren hochwertig stilisierten Oberflächenhype hinzufügen. Was uns dann jedoch entgeht, ist die Auseinandersetzung damit, inwiefern es hier nicht allein um Oberflächenwirkungen geht, sondern warum es Kunst ist. Ebenso würde offen bleiben, wie und warum Michael Riedels Werk das Spiel mit der Grenze zwischen freier und angewandter Grafik eröffnet. Und genau diese Schnittstelle ist nun das Thema¹.

Als eine erste Beobachtung der Ausstellung kann gelten, dass so etwas wie eine »Handschrift«, welche die Formen mit einem Innenleben des Künstlers aufgeladen hat, nur unzureichend auszumachen ist. Auch die verschiedenen wiederkehrenden Motive, die medial immer anders eingebunden sind, leisten die Identitätsstiftung des Werks als eines von Michael Riedel nur partiell.

Dass es dem Künstler dennoch darum gehen muss, mit seinen Arbeiten die Frage nach dem Verhältnis zwischen Person und Werk zu stellen, belegt die Präsenz einer tapezierten Fotografie aus dem Jahr 1997. Sie ist an einem zentralen Ort der Ausstellung prominent sichtbar und zeigt Michael Riedel in einer gestellten publikumslosen Vortragssituation in der Städelschule, mit einer weißen Papiertüte über dem Kopf mit der Aufschrift »michael s. riedel«. Die Tüte begreift der Künstler als eine seiner frühesten Publikationen. Die Aufnahme von ihrer ersten Präsentation in der Frankfurter Kunsthochschule ist ihm zum Sinnbild für einen Künstler geworden, der Kunst produziert, indem er sich bei der Kunstproduktion zuschaut ①.²

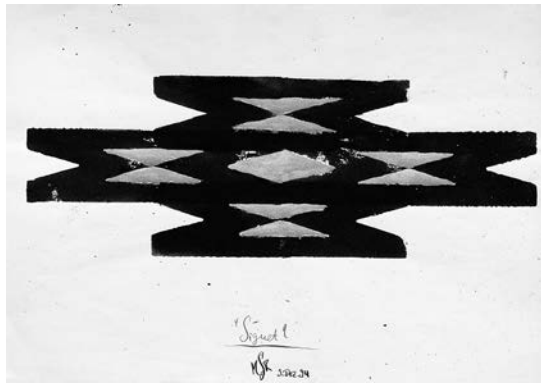
Die damit postulierte Metaebene in der Eigenschaft der Reflexion auf die eigenen Strukturen seines Handelns – die Selbstreferentialität – ist dabei jedoch kein Novum, sondern Standard und eine Konsequenz des produktionsästhetischen Paradigmas.³ Denn der Selbstbezug als solcher begleitet den Kunstdiskurs, seitdem es um die Frage von Kunst und Autonomie geht: Sei es »l’art pour l’art«, die Konzentration auf das bildnerische Werden als »Wendung der Kunst auf sich selbst«⁴ oder der Solipsismus als ein Charakteristikum des Künstlergenies. Das reicht bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück, dem Zeitalter der Ästhetik⁵, einschließlich Immanuel Kants *interesselosem Wohlgefallen* im Einzugsbereich der *freien Schönheit*, die »nur der Form nach« gefalle⁶. Selbst die durchgängigen Ansätze des 20. Jahrhunderts, etwa der legendären Künstlergruppe *Art & Language* nach 1968, die »höhere künstlerische Vollmacht«⁷ zu entmystifizieren, stehen im Bann des Selbstbezugs – nun

Walking through the exhibition *Graphic Art as Event*, one is struck by how Michael Riedel’s oeuvre comes off entirely as graphic signs combined with various media: ranging from a sequence of drawings and layouts on single sheets, in notebooks, or in publications with the dimensions of portfolios, artist’s books, postcards, invitation cards, posters, and prints of pictures from the *Poster Paintings* series ①, paintings on canvas, moving images, and wallpaper. All of it is presented in installations that the artist has designed himself, enabling us to experience graphics as an event of diverse surfaces that extends in space. The resulting experience of graphics is opulent. Depending on one’s mood, one can leave it at that or add the exhibition visit to our daily life as another highly stylized hype of surfaces. What we lose in the process, however, is the engagement with the question of the extent to which it is not just about surface effects and why it is rather art. It would also remain open how and why his work allows play with the boundary between free and applied graphic art. And this line is precisely our theme now.¹

It can be taken as the first observation from the exhibition that something like an “individual style” that has filled the forms with the artist’s inner life can be identified only insufficiently. The various recurring motifs, which are always integrated into the medium in a different way, only partially make the work identifiable as one by Michael Riedel.

That the artist nevertheless feels compelled to address in his works the question of the relationship between the person and the work is demonstrated by the presence of a wallpapered photograph from 1997. It is prominently visible in a central location in the exhibition and shows Michael Riedel at the Städelschule in a staged lecture situation without an audience, wearing a white paper bag with his name on it—“michael s. riedel”—over his head. The artist considers the bag to be one of his earlier publications. The photograph of its presentation at the academy of art in Frankfurt am Main has become for him a symbol of an artist who does not produce art but rather observes himself producing art ①.²

The metalevel thus posited in the quality of reflecting on the structures of his own actions—self-referentiality—is, however, nothing new but in fact standard and a consequence of the paradigm of the aesthetics of production.³ For self-reference as such has accompanied discourses on art ever since it addressed the question of art and autonomy: Whether it is “l’art pour l’art,” concentration on the making of art as “art’s turn to itself,”⁴ or solipsism as a characteristic of the artist as genius. That goes back to the mid-eighteenth century, the age of aesthetics,⁵ including Immanuel Kant’s disinterested pleasure in the realm of free beauty, which pleases “according to mere form.”⁶ Even the common approaches of the twentieth century, such as the legendary artists’ group Art & Language from 1968, which sought to demystify “higher artistic authority,”⁷ have been captivated by self-reference—now as the critical introspection of the art world and the production of art. In that sense, the reference to the fact that Riedel’s approach is entirely taken up with self-referentiality



A
1

Signet, 1994
Signet, 1994

als kritische Introspektion des Kunstbetriebs und der Kunstproduktion. Insofern bestätigt der Hinweis auf das Aufgehen des Riedelschen Ansatzes in der Selbstreferentialität lediglich, dass es sich bei ihm um Kunst in der Tradition der *freien Kunst* handelt. Statt sich mit diesem Aspekt aufzuhalten, ist es hingegen viel produktiver, sich damit auseinanderzusetzen, wie sich seine »Kunst als Kunst« konstituiert.

Der Anfang

In dem Maße, wie die Ausstellung mit der *Signetischen Zeichnung* A 1 am Frühwerk des Künstlers ansetzt, entsteht die Möglichkeit, die Entwicklung seines Werks über den »Einstieg«, Künstler geworden zu sein, einzuleiten. Michael Riedels Startphase hat durchaus das Potential, Eingang in die Kunstdliteratur und ihre Vorliebe für biografische Erklärungsmuster mit Hang zu mythologischen Überhöhungen⁸ zu finden. Denn Michael Riedel beginnt 1994 als 22-jähriger an der Kunstakademie Düsseldorf zu studieren. Gleich das erste Semester fällt mit dem Anfang seines Frühwerks zusammen: Der *Signetischen Zeichnung*, einem Konvolut aus über 1.000 Zeichnungen, das sich neben Einzelblättern zu 36 Wachsbüchern verdichtet, einschließlich der nicht gezeichneten Zeichnungen. Das verwendete DIN A4-Papier stammt aus Beständen der 1920er Jahre, einer Zeit der ersten Avantgarde-Bewegungen. Beeindruckend dabei ist, dass die *Signetischen Zeichnung* keinen Eindruck eines Suchens und Tastens erweckt, sondern so konsistent ist, dass sie auch heute ihre Gültigkeit hat. Sie wurde 2016 vom Städtischen Museums-Verein erworben.

Die hiesige Ausstellung, welche dieses erste Werk zum ersten Mal in einem Museum zeigt, ermöglicht zugleich auch erstmalig, ihre kunsthistorische Relevanz und Unvergleichbarkeit zu entdecken. Selbst wenn wir uns nun allein auf Michael Riedel beschränken, wird ihre zentrale Bedeutung für die Entwicklung seines weiteren Werks deutlich, nämlich bereits mit dem Frühwerk präzise sein Thema formuliert zu haben: Kunst als ein unendlicher sich selbst thematisierender Prozess und ein sich selbst fortschreibendes System. Insofern ist Michael Riedels »Einstieg« tatsächlich mythenverdächtig. Doch darum geht es nicht, jedenfalls nicht in erster Linie. Stattdessen ist der Aspekt des Lebenslaufs im Sinne George Kublers Verständnis relevant, wie er es unter der Überschrift »Die Grenzen der Biografie« formuliert:

»Neben den üblichen Koordinaten, die die Position des einzelnen bestimmen – sein Temperament, seine Ausbildung –, ist außerdem der Augenblick seines Einstiegs von Bedeutung, denn dieses ist der Augenblick [...] in dem die Tradition mit seinen biologischen Fähigkeiten zusammentrifft.«⁹

Wie kann die Tradition beim Start Michael Riedels ausgesehen haben? Er ist aufgewachsen in einer Zeit der Malerheroen wie Georg Baselitz oder Julian Schnabel, den ersten Großausstellung wie *von hier aus* (Düsseldorf 1984), *Bilderstreit* (Köln 1989) oder *Transform. Bild-ObjektSkulptur im 20. Jahrhundert* (Basel 1992) und damit verbunden der zunehmenden Verfügbarkeit von Kunst in der breiten Öffentlichkeit. Um die Wende der 1990er Jahre wurden zudem verschiedene neue

merely confirms that he is interested in art in the tradition of free art. Rather than staying with this aspect, however, it is more productive to study how his “art for the sake of art” is constituted.

The Beginning

To the extent that the exhibition begins with the artist’s early work, such as *The Signetic Drawing* A 1, it becomes possible to introduce the development of his work via the “entrance” of having become an artist. Michael Riedel’s initial phase certainly has the potential to find a way into the literature on art and its penchant for biography as explanatory models and for mythological exaggerations.⁸ For in 1994 Michael Riedel began to study at the Kunstakademie Düsseldorf at the age of twenty-two. His very first semester coincides with the beginning of his early work: *The Signetic Drawing*, a group of more than a thousand drawings, which in addition to single sheets has been condensed into thirty-six wax books, including drawings that have not been drawn. The A4 paper used is taken from supplies dating from the 1920s, the era of the first avant-garde movements. The remarkable thing is that *The Signetic Drawing* does not convey the impression of searching and groping but is so consistent that it remains valid today. It was acquired by the Städtischer Museums-Verein in 2016.

The present exhibition, in which this work is being shown in a museum for the first time, is also making it possible for the first time to discover its art historical relevance and incomparability. Even if we restrict ourselves to Michael Riedel alone, its central significance for the evolution of his subsequent work is clear: namely, having formulated his theme precisely already in his early work: Art as a never-ending self-referential process and self-perpetuating system.

Michael Riedel’s “entrance” is in that sense already shrouded in myth. But that is not the point, or at least not the primary one. Instead, the aspect of the curriculum vitae as understood by George Kubler is relevant: as he put it in a section titled “The Limitations of Biography”:

“To the usual coordinates fixing the individual’s position—his temperament and his training—there is also the moment of his entrance, this being the moment in the tradition [...] with which his biological opportunity coincides.”⁹

What can the tradition have looked like when Michael Riedel started out? He grew up in an age of painterheroes, such as Georg Baselitz and Julian Schnabel, of the first large-scale exhibitions—*von hier aus* (Düsseldorf, 1984), *Bilderstreit* (Cologne, 1989), and *Transform: BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert* (Basel, 1992)—and the associated increasing availability of art to a wide audience. Around the turn of the 1990s, moreover, various new museums were being built up and down the country, including the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. Artists from the 1960s, such as Andy Warhol, Sigmar Polke, and Gerhard Richter, each of whom had interpreted in his own way the age of media as a condition of art, became part of general education. The avant-garde movements since the 1920s had already been taught in art courses for some

Museen Land auf Land ab fertiggestellt, darunter das MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main. Positionen der 1960er Jahre, etwa Andy Warhol, Sigmar Polke oder Gerhard Richter, die das Medienzeitalter jeweils auf ihre Weise zur Bedingung von Kunst ausgedeutet haben, begannen zur Allgemeinbildung zu gehören. Die Bewegungen der Avantgarde seit den 1920er Jahren waren ohnehin schon länger Lehrinhalt des Kunstunterrichts. Mit der *Perestroika* wurde dann auch die russische Avantgarde mit verschiedenen Ausstellungen konkret sichtbar. Für einen jungen Mann mit Interesse an Kunst war das Spektrum an Anregungen natürlich deutlich größer, vor allem an weniger »durchgesetzten« Kunstrichtungen. Die beginnende Digitalisierung des Alltags sorgte zudem für neue Theoriebildungen, die Auseinandersetzung damit für eine Verankerung in der Aktualität mit Zukunftspotential. Das bildgenerierende Medium PC setzte die Frage nach Bild, Wirklichkeit und Kunst neu in Gang. In einer intensiven Welle von Podiumsdiskussionen unter dem Stichwort »Kunstdiskurs« hatte das Verhandeln von Bedeutungen Hochkonjunktur. Systemtheorien rückten in den Fokus der Argumentationen, Niklas Luhmann wurde zu einer der zentralen Referenzfiguren. In Kunstzeitschriften wie *Kunstforum International* oder die 1990 gegründete *Texte zur Kunst* lässt sich dieser Epoche gut nachvollziehen.

Bei allem Ehrgeiz, den Michael Riedel auf dem Weg zum Künstler entwickelt haben muss, wird auch seine Fähigkeit zur Strategie eine Rolle gespielt haben, als er seinen Anfang zu bewerkstelligen hatte. Das »Pathos der Gestaltung« im Sinne der Vorstellung vom »Künstler als Formgeber«¹⁰ war jedenfalls bereits von Beginn an nicht seine Sache. Stattdessen geht er konzeptionell vor und entwickelt den Ansatz einer Setzung, die eine systemisch sich generierende Formproduktion freisetzt. Den Ausgangspunkt bildet dabei der Anfangsbuchstabe seines Vornamens, das »M«, das er mittels eines Stempels zu einem Signet transformiert. Über nachfolgende Achsenverschiebungen und Drehungen von Blatt zu Blatt, vom Grundriss zum Aufriss, lässt er neue und im Prinzip unendlich viele weitere Formbildungen fortschreiben.¹¹

Dabei ist nicht nur bemerkenswert, wie hier die Person des Künstlers, die Formentstehung und die Werkbildung als eine potentiell unendliche Kunstentwicklung in eins fallen. Vielmehr ist insbesondere diejenige Leistung als erstaunlich zu bewerten, dass er damit das Ideal einer geglückten Künstlerbiografie, sich mit der Kunst einen Namen zu machen, zur Struktur seines ersten Kunstwerks macht – das jedoch in der umgekehrten Reihenfolge: Denn seine Kunst entwickelt er aus seinem Namen. Dabei wird aus dem Anfangsbuchstaben ein Monogramm. Über die Drehung zu einer spiegelsymmetrischen Anordnung entsteht ein Signet, was diesem Werkkomplex seinen Titel gibt: die *Signetische Zeichnung*. Der Begriff Signet stammt aus der Buchpraxis und bezeichnete ursprünglich Drucker- und Verlegerzeichen und ist die Vorform der heutigen Logo-Kultur. Auf die Tradition des Symbols als Kompilation von Schrift und Bild rekurriert das Titelblatt. Das »M« abstrahiert sich dabei zu einem Ornament und damit zum Schmuck. In den nächsten Schritten entwickelt der

time. With *perestroika*, then, the Russian avant-garde could be seen in various exhibitions. For a young person interested in art, the spectrum of sources of inspiration was of course clearly broader, especially in the case of movements that were not as well “established.” The emergent digitization of daily life also led to new theories, and the discussion of that provided an anchor in topicality that showed potential for the future. The PC as a medium for generating images once again set the question of the image, reality, and art into motion. In an intense wave of panel discussions with the theme “The Discourse on Art,” the negotiating of meanings was having a boom. System theories became the focus of arguments, and Niklas Luhmann became one of the central referential figures. In art journals such as *Kunstforum* and *Texte zur Kunst*, founded in 1990, this era can be clearly followed.

For all the ambition that Michael Riedel must have developed on his path to becoming an author, his ability to strategize will have played a role as well when he had to make his entrance. The “pathos of design” in the sense of the idea of the “artist as form giver”¹⁰ was, in any case, from the outset not his thing. Instead, he takes a conceptual approach and develops the beginning of a positing that liberates production of form that systemically generates itself. The point of departure for it is the initial letter of his first name, *M*, which he transforms into a signet by using a stamp. By means of subsequent shifts in its axis and rotations, from sheet to sheet, from outline to elevation, he continues to make new and in principle infinitely many other formations.¹¹

It is not only remarkable that the person of the artist, the creation of form, and the formation of the work as a potential infinite development of art coincide here. Rather, it should be seen as an especially astonishing achievement that he thus made the ideal of a successful biography of the artist—making one’s name with art—the structure of his first work of art, but in reverse order, since he develops his art from his name. The initial becomes a monogram. By rotating it into an arrangement featuring mirror symmetry, it results in a signet, which gives this complex of works its title: *The Signetic Drawing*. The term *signet* derives from the art of the book and originally referred to a printer’s or publisher’s symbol and is the precursor to today’s culture of the logo. The title page alludes to the tradition of the symbol as a compilation of text and time. The *M* is abstracted into an ornament and hence a decoration. In the subsequent steps, the artist develops drawings in a constructivist style from the transformation to ornament. The relationship from sheet to sheet gives the impression of an internal, systemic-geometric order and the logic of necessity. This attributes an imaginary spatial reference to the drawings and makes them interim results or notations of a process of formation under the condition of time.

However much Michael Riedel may thus have developed the principle of generation of a formation of drawings that continues itself, or rather because he had no works to be signed to show at the time, the practice of signing works evolved into a theme of the work itself, but this does not justify the choice of his tools and materials.

Künstler aus der Transformation zum Ornament Zeichnungen in konstruktivem Stil. Die Beziehung von Blatt zu Blatt erweckt den Eindruck einer inneren systemisch-geometrischen Ordnung und die Logik von Zwangsläufigkeit. Diese unterstellt die Zeichnungen einem imaginären räumlichen Bezug und macht sie zu Zwischenergebnissen/Notationen eines Formbildungsprozesses unter der Bedingung von Zeit.

So sehr Michael Riedel damit das Prinzip der Generierung einer sich selbst fortschreibenden Zeichnungsbildung entwickelt hat bzw., da er zu der Zeit keine zu signierenden Werke vorzuzeigen hatte, er die Praxis des Signierens von Werken zu einem Thema des Werks selbst ausformt, so begründet dies die Wahl seiner Werkzeuge und Materialien nicht. Diese sind vielmehr die Konsequenz von Anschlüssen an traditionelle Grafiktypen wie das Ornament und die geometrisch-technische Zeichnung. In der *Signetischen Zeichnung* sind sie miteinander kombiniert und werden als ein radikaler Kontrast erfahrbar. Gemeint ist die Stilisierungsabsicht, die einerseits mittels eines Stempels das »M« auf dem Papier sich abdrucken lässt und mit Goldfarbe, aufgetragen durch einen Pinsel, die kunstvolle Schmucksprache des Ornamentalen einholt. Sie bildet einen Gegensatz zu der andererseits sachlichen Manier der übrigen Zeichnungen. Diese rekurrieren auf die Kunstrichtung des Konstruktivismus, der die Freiheit von jeglichem Gegenstandsbezug für sich reklamiert. Damit kombiniert der Künstler zwei Formensprachen, die sich in einem jeweils anderen Kontext verorten. Sind wir gewohnt, das Ornament im Einzugsbereich der angewandten Kunst als schmückendes Beiwerk zu denken, steht der Konstruktivismus zugleich für den gesellschaftlich-revolutionären Wandel der Moderne als Konsequenz des Autonomieanspruchs der Kunst.

Unterschiedliche »Bildsprachen« miteinander zu kombinieren, mit komplexen Kontexten aufzuladen und diese dann miteinander zu verschränken, ja, in ihrer Bedeutung zu einem Kunstwerk zu synthetisieren, kann als eine wesentliche Strategie des Riedelschen Werkansatzes gelten. Dazu zählt ebenso die Wahl des Papiers aus den 1920er Jahren sowie sein Wachsen – eine Konservierungstechnik der Renaissance. Das Wachs macht die Blätter semitransparent und bringt die Zeichnungen zum Leuchten. Die Bindung zu einem Buch und damit die Überformung der flachen Blätter zu Objekten, die die Zeichnungen nicht nur konservieren, sondern ihre Linearität als Bücher strukturieren, folgen.

Dass Michael Riedel die *Signetische Zeichnung* darüber hinaus in Form von Kopien reproduziert, so weiterführt, die darin enthaltenen Motive in andere Werkgruppen überführt und daher immer neu ausdeutet, darin erfährt das Konvolut seine zusätzliche Bedeutung als Initiationswerk. In der Folgezeit hat Michael Riedel all die beschriebenen Maßnahmen erweitert, kultiviert und radikalisiert.

Die Fortsetzung

Heute ist *Michael Riedel* ein Name. Sein Werk ist international präsent und markiert die Kunst des 21. Jahrhunderts. »Anschlüsse« sind ein wesentliches

The latter are rather the consequence of taking up traditional graphic types, such as the ornament and the geometric-technical drawing. In *The Signetic Drawing*, they are combined and can be experienced as a radical contrast. This refers to the intention of stylization, which, on the one hand, makes it possible to print the letter *M* on paper using a stamp and introduces the artful decorative language of the ornamental with gold painting applied with a brush. It forms a contrast, on the other hand, with the objective manner of the other drawings. The latter allude to the Constructivist art movement, which claimed for itself freedom from any representational reference at all. Michael Riedel thus combines two formal idioms, one of which is located in a different context. We are accustomed to thinking of ornament as part of applied art, as a decorative accessory, whereas Constructivism stands for the societal-revolutionary transformation of modernism as a consequence of art’s claim to autonomy.

Combining different visual languages with one another, loading them with complex contexts, and then intertwining them with one another, indeed, synthesizing them in their meaning into a work of art can be regarded as one essential strategy in Riedel’s approach to the work. The same is true of his choice of a paper from the 1920s and of his waxing—a technique for conservation since the Renaissance. The wax makes the pages semitransparent and causes the drawings to shine. Binding them into a book thus reforms the flat sheets into objects that not only conserve the drawings but structure their linearity as books.

Because Michael Riedel also reproduces *The Signetic Drawing* in the form of copies, then continues by transferring the motifs they contain into other groups of works, hence always interpreting them anew, the set of drawings takes on additional significance as a work of initiation. In the period that followed, Michael Riedel extended, cultivated, and radicalized all the measures described here.

The Continuation

Today, *Michael Riedel* has made his name. His work has an international presence and marks the art of the twenty-first century. “Connections” are an essential theme of his artistic production. They constitute his systemic approach. In their quality of transitions from one work to the next, they shape the dynamics of the development of the work, including “voids,” the unoccupied free spaces that create openness for the next possible decisions and developments with an eye to further production. That which Michael Riedel describes as a “void” is, consequently, an essential condition of production in the sense of the creative-intellectual process: the productive phase of emptiness, which either becomes art itself or materializes in the work as the potentiality of the unproduced.¹²

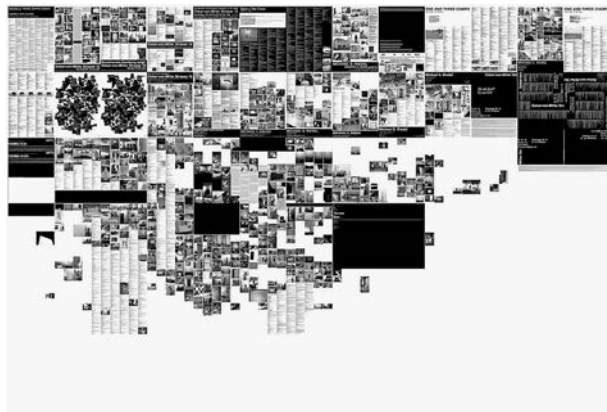
For example, his own posters, both those printed and those unprinted, become triggers for the production of an artist’s book that is at once a documentation and an exhibition catalog. The motifs of A1 posters in their state as digital camera-ready copy are then reworked



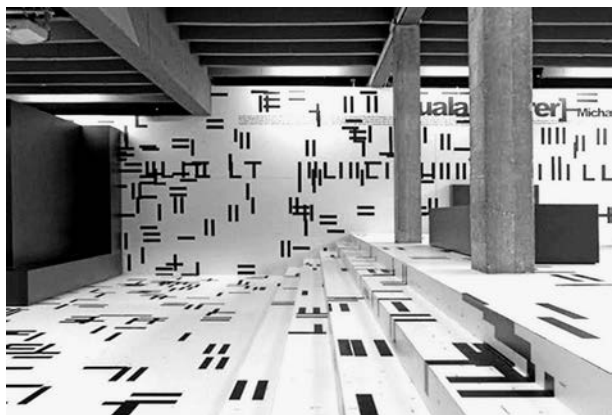
① *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08) (Druckbogen), 2008*
Printed and Unprinted Posters (2003–08) (Print Sheet), 2008



② *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08) (Druckbogen), 2008*
Printed and Unprinted Posters (2003–08) (Print Sheet), 2008



③ *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08), 2008*
Printed and Unprinted Posters (2003–08), 2008



④ *Michael Riedel, Dual Air (Dürer), Le Point Perché du Palais de Tokyo, 2014, Paris. Foto/Photo: Aurélien Mole*



④③ *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08), 2008*
Printed and Unprinted Posters (2003–08), 2008

Thema seiner künstlerischen Produktion. Sie konstituieren seinen systemischen Ansatz. In ihrer Qualität von Überleitungen von einem Werk zum nächsten prägen sie die Dynamik der Werkentwicklung, einschließlich »Leerstellen«, die nicht besetzten Freiräume, welche die Offenheit für die nächsten möglichen Entscheidungen und Entwicklungen im Hinblick auf das weitere Produzieren schaffen. Das, was Michael Riedel als »Leerstellen« beschreibt, ist folglich eine wesentliche Produktionsbedingung im Sinne des schöpferisch-intellektuellen Vorgangs: Die produktive Phase der Leere, die selbst wieder Kunst wird und sich als das Nicht-Produzierte in seiner Potentialität in dem Werk materialisiert.¹²

So werden etwa eigene Plakate, die gedruckten und die nicht gedruckten, zum Auslöser für eine Künstlerbuchproduktion, die zugleich Dokumentation und Ausstellungskatalog ist. Die DIN A1-Plakatmotive in ihrem Zustand als digitale Druckvorlagen werden daraufhin überarbeitet, um als ihre fragmentierten Bestandteile die Seiten des zweibändigen DIN A5-Buchblocks zu bilden. Das setzt sich bis in die Schnittstelle »Information und Bild« fort und schließt das Durchmischen von Papiersorten und ihre Zuweisungen von Bilderdruckpapier und offenem Papier¹³ ein. Die aufgrund des technisch notwendigen Zwischenschritts entstandenen Druckbögen ① verselbständigen sich weiter einerseits zu Arbeiten einer eigenen Werkgruppe, die sich in Rahmen der Schwerkraft gehorchend einfalten ②; oder sie verdichten sich andererseits zu einer großformatigen Wandarbeit, die alle Buchseiten zu einem Motiv zusammenfasst ③. Die Ausdeutung dieses Überblicks der Plakatproduktion aus dem Zeitraum von 2003 bis 2008 wird zudem noch in das kleine Format einer Postkarte ③ übertragen, um dann der Bucharbeit *Gedruckte und nicht gedruckte Poster* ④③ in der Auflage aus 1.000 Stück beigelegt werden zu können und darüber hinaus zusätzlich in einer eigenen weiteren Postkarteninstallation aufzutauchen.

Statt jedoch die Plakate nur in einem zweibändigen Buchprojekt und seinen »Ausläufern« expandieren zu lassen, kann ihre Fortsetzung in demselben Maße einen ganz anderen Weg einschlagen. Die eigenen Plakate können zu einem Element eines Rapportgefüges überformt werden und sich so zu dem Muster einer Tapete verwandeln ④. Sie können aber auch zu einem Motiv auf einer großformatigen Leinwand als *Poster Painting* aufgehen.

Die Expansion erschließt sich als ein Merkmal Riedelscher Werkbildung. Sie bestimmt den künstlerischen Produktionsprozess mindestens doppelt. Zum einen führt sie zur Herstellung von einzelnen Kunstobjekten. Zum anderen legt der Künstler sie so an, dass aus der Produktion des einen Kunstobjekts, sich zugleich Möglichkeiten–die Anschlüsse–für stets weitere neue Kunstproduktionen ergeben. Das »Ergeben« ist eine Konsequenz des praktischen Verarbeitungsprozesses, der sich einstellenden Zustände, die Michael Riedel als Möglichkeiten für neue Weiterverarbeitungen entdeckt, herausdeutet, sie in eine andere »Sprachart« übersetzt. Aus diesem expansiven Verständnis der Kunstproduktion heraus kommt Michael Riedel zu einem sich beschleunigenden Werkbegriff. Nicht ein Nacheinander der Herstellung

as their fragmentary components to produce the pages of the two-volume A5 sewn signatures. That continues into the intersection of information and image and includes the mixing of different papers and how they categorize paper for printing images and open paper. The printed sheets ① that are produced for the technically necessary intermediate step become, on the one hand, more autonomous as works of their own series, which are folded into frames obeying gravity, ② or, on the other hand, they condense into a large-format mural work that forms all of the book pages into a single motif ③. The interpretation of this overview of poster production from 2003 to 2008 is already translated into the small format of a postcard, ③ which can then be included in an edition of a thousand copies with the book *Michael Riedel: Gedruckte und nicht gedruckte Poster/Printed and Unprinted Posters, 2003–08* ④③ and also appear in another separate installation of postcards.

Rather than allowing the posters to expand only in a two-volume book project and its offshoots, its continuation can to the same degree take an entirely different path. His own posters can become reformed into an element of a repeat pattern and thus transform into a wallpaper pattern ④. They can, however, also become a motif for a large-format canvas: the *Poster Paintings*.

Expansion turns out to be a feature for Riedel's formation of works. It determines the process of artistic production in at least two ways. First, it leads to the production of individual art objects. Second, the artist arranges them so that from the production of an object of art possibilities—connections—for other new artistic productions always result. This "resulting" is a consequence of the practical process, which interprets out of the ensuing states that Michael Riedel discovers as possibilities for further reworking and translates them into another way of speaking. From this expansive understanding of the production of art, Michael Riedel arrives at an accelerating concept of the work. It results not in a sequence of the production of individual objects in the sense of addition,¹⁴ but rather a formation of works that reproduces on its own according to the logic of raising to a power. The art that develops out of itself in this way makes it possible to understand why solo exhibitions with several works by Michael Riedel take on the character of retrospectives. Their interrelationship is genealogical in an almost evolutionary way and conceals from the outset the gesture of looking back at the process of becoming or the "having become." This reflexivity had already begun with the formulation of the first connection between the title page and the drawing in *The Signetic Drawing*. That in turn reduces to the absurd the ritual of evaluating an oeuvre that is associated with retrospectives and tempts the artist into subversive play.¹⁵

The systemic-expansive approach also explains why Michael Riedel has begun to employ, in both analog and digital form, primarily reproductive technologies such as silkscreen, offset, and digital printing in combination with reproducible material from texts, layout, and photography as well as moving images and spoken text. On the one hand, reproductive technologies permit large

von Einzelobjekten im Sinne der Addition ist die Folge,¹⁴ sondern eine aus sich selbst heraus sich vermehrende Werkbildung nach der Logik der Potenzierung. Die sich so entwickelnde Kunst macht begreiflich, warum Einzelausstellungen mit mehreren Werken Michael Riedels Retrospektivcharakter annehmen. Denn ihr Bezug untereinander ist quasi evolutionär genealogisch und birgt von Anfang an die Geste der Rückschau auf den Werdegang oder das »Gewordensein«. Mit der Formulierung des ersten Anschlusses zwischen Titelblatt und Zeichnung in der *Signetischen Zeichnung* hat bereits die Rückbezüglichkeit begonnen. Das wiederum führt das mit Retrospektiven verbundene Ritual der Werkwürdigung ad absurdum und reizt den Künstler zum subversiven Spiel.¹⁵

Über den systemisch-expansiven Ansatz begründet sich auch, warum Michael Riedel begonnen hat, vor allem reproduktive Technologien wie Sieb-, Offset- oder Digitaldruck in Verbindung von Reproduzierbarem aus Text, Layout, Fotografie bis hin zu bewegten Bildern und Gesprochenem analog und digital einzusetzen. Reproduktive Technologien erlauben ihm einerseits hohe Stückzahlen und damit verbunden die Wiedergabe von Motiven. Zugleich liefern sie ihm andererseits einen endlosen Werkstoff für künstlerische Verarbeitungen zugunsten neuer Kunstproduktionen. Die expansive Vorgehensweise gleicht dabei der Vernetzungsstruktur des Internets und ihrer Flut von Datenbildungen. Kunst als Formbildungsprozess und der digital-progressive Datenaustausch entwickeln ihre Anschlussfähigkeit bzw. werden von Michael Riedel an den Stellen, wo sich Internet und Kunst überschneiden, zur Kunstproduktionen ausgedeutet. Insofern verortet sich sein Kunstansatz in der sich rasant entwickelnden medial-digitalen Gegenwart.

Mit dem expansiven Einsatz reproduktiver Technologien behauptet Michael Riedel, dass Grafik wegen ihrer Bindung an Produktions- und Reproduktionsverfahren die aktuelle Kunstform ist. Dabei ist seine Kunst die Konsequenz der Erscheinungs- und Wirkungsweise der Entwicklung zur Informations-, Kommunikations- und Mediengesellschaft: Grafik als eine Kulturleistung in Schrift und Bild, die im Zuge des technischen Fortschritts vom Buchdruck bis zur Digitalisierung heute alle Lebensbereiche durchdringt.

Doch in dem Maße Michael Riedel bildender Künstler ist, ist seine Kunst nicht einfach eine Illustration oder Analyse des Fortschritts. Vielmehr geht es ihm darum, mit diesen Produktionsmitteln Kunst zu bilden, das System Kunst – in der Absicht eines Masterplans – zu besetzen und fortzuschreiben.

Die Folgen

Wie bereits am Anfang festgestellt, ist der »Künstler als Formgeber« nicht das Ideal Michael Riedels. Statt Formen zu ersinnen, inszeniert und stilisiert er Anschlüsse und Kompilationen verschiedener Kunst- und Grafiksorten wie dem Plakat oder der Tapete, um nur diese zwei zu nennen. Sie sind in seinem Werk zentral und daher geeignet, um exemplarisch seine Transformationsstrategien zu beschreiben: die Praxis der Überformung

numbers of works and accordingly reproductions of motifs. On the other hand, they provide him at the same time with infinite working material for artistic processing to benefit new productions of art. The expansive approach corresponds to the networked structure of the Internet and its flood of data formations. Art as a process of formation and the digital-progressive exchange of data develop their connectivity or are interpreted by Michael Riedel as the production of art in those places where the Internet and art intersect. In that sense, his approach to art is located in the rapidly developing present day of digital media.

With his expansive approach to reproductive technologies, Michael Riedel is asserting that graphic art is the topical art form, because of its connections to processes of production and reproduction. His art is the consequence of the look and effect of the development of the information, communication, and media society: graphic art as a cultural achievement in text and writing that in the wake of the technical progress of book printing to digitalization now permeates all realms of life.

But to the extent that Michael Riedel is a fine artist, his art is not simply an illustration or analysis of progress. Rather, he is interested in creating art using these means of production: occupying and continuing the system of art, within the intention of a master plan.

The Consequences

As already noted at the beginning of this essay, the “artist as form giver” is not Michael Riedel’s ideal. Rather than reflecting on forms, he stages and stylizes connections and compilations of various types of art and graphic art such as the poster or wallpaper, to name just two. They are central to his work and therefore suited to describe exemplarily his strategies for transformation: the practice of reforming while at the same time loading up—indeed, the maximum load—the art forms used with meanings from technological development, formation, media function, their social relevance—in short, their traditions in the context of art. Depending on what type of connections Michael Riedel constructs into a work of art, additional new and ultimately an infinite potential of associations opens up for the given pictoriality in a work. His art thus demonstrates once again that it is subject to the aesthetic paradigm as autonomous art and its claims to an intense visual effect. The consequence is a highly laden and open potential for meaning.

In order to load his work with meanings, Michael Riedel causes both commonalities and contrasts of poster and wallpaper to relate to one another. Expressed as a question, the situation presents itself as follows: What links the poster and the wallpaper to one another and wherein lie the contrasts that Michael Riedel reshapes to the benefit of free art?

Both forms of graphic art, the poster and wallpaper, are printed matter that is pasted on. We are used to categorizing both as applied arts. Both presume the technological inventions of paper and printing. They differ, however in the context of their influence.

bei gleichzeitiger Aufladung – ja maximaler Aufladung – der verwendeten Kunstformen mit Bedeutungen aus technischer Entwicklung, Formbildung, medialer Funktion, ihrer gesellschaftlichen Relevanz, kurz ihren Traditionen im Kunstkontext. Je nachdem, welcher Art die Anschlüsse sind, die Michael Riedel zu einem Kunstwerk konstruiert, eröffnet sich ein anderes, weiteres, neues und letztlich infinites Assoziationspotential für die jeweilige Bildlichkeit in einem Werk. Seine Kunst beweist damit abermals, dem ästhetischen Paradigma als autonome Kunst und ihren Ansprüchen an eine intensive Bildwirkung zu unterstehen. Ein hoch aufgeladenes und offenes Sinnpotential ist die Folge.

Um sein Werk mit Bedeutungen aufzuladen, lässt Michael Riedel sowohl Gemeinsamkeiten als auch Kontraste von Plakat und Tapete sich aufeinander beziehen. Zu einer Frage umgewandelt, stellt sich die Sache so dar: Was bindet das Plakat und die Tapete aneinander, und worin bestehen die Kontraste, die Michael Riedel zugunsten von *freier Kunst* überformt?

Beide grafischen Kunstformen, das Plakat und die Tapete, sind Druckerzeugnisse, die aufgeklebt werden. Beide sind wir gewohnt, in der Kategorie der angewandten Kunst zu denken. Beide setzen die technische Erfindung des Papiers und des Drucks voraus. Ihre Wirkungskontexte unterscheiden sich jedoch.

Das Plakat, das sich aus der Praxis des »Anschlags« in Schrift entwickelt hat, bekam als druckgrafisches Informationsmedium eine kommunikativ sich ausbreitende und die Öffentlichkeit vernetzende Bedeutung. Über den technischen Fortschritt, Bilder auch in Farbe zu reproduzieren, wurde es neben seiner Funktion zu informieren, zu einem Werbemedium und damit zu dem Verführungsmittel einer kalkulierten Bildwirkung. Der angestammte Ort eines Plakats ist der öffentliche Platz; seine Intention, Öffentlichkeit im Sinne seiner Botschaft zu bilden.¹⁶

Die Tapete ist hingegen ein Medium für Innenräume. Ihr Motiv ist das Ornament, das wegen der Ausdehnung in der Fläche die Anordnungsmodalität des Rapports ausgebildet hat. Der Rapport als Vervielfältigung des einen Musterelements verschmilzt bei der Papiertapete mit dem Moment ihrer Reproduzierbarkeit als Druckerzeugnis. Beide Eigenschaften der Tapete gehen in der Absicht auf, endlos nahtlose Anschlüsse zu bilden. Die Absicht, in der die Bildung von Anschlüssen aufgeht, ist die Funktion, Wände zu schmücken. Die Tapete löste als das preisgünstigere Verfahren die Wandmalerei ab und rationalisierte sich aus der Verbindung von Rapport und Druck.¹⁷

Der Bezug von Plakat und Tapete, den Michael Riedel in seinem Werk konstruiert, ist jedoch alles andere als einfach neutral. Er ist vielmehr geradezu tendenziös zugunsten grafisch-abstrakter Oberflächen. Seine Richtung geht eindeutig von der Information zur Dekoration. Bei der Abstrahierung von Information auf die quasi ornamentale Oberflächenbildung einer Tapete hin, findet auch eine Loslösung von der Funktion des Informationsmediums statt. Schrift in ihrer Eigenschaft, Text und damit denotativen Sinn zu bilden, erfährt im Übergang zur Oberfläche einer Tapete die Betonung von ihrer Bildseite her; das mit verschiedenen Wiedererkennungswerten

The poster, which evolved from the practice of the placard in writing, as a medium of printed graphics, in obtained significance as a way of disseminating communications and of networking the public. The technological advance that made it possible to reproduce images in color as well turned it into, in addition to its informative function, a medium of advertising and thus a means of seduction with a calculated visual effect. The traditional place for the poster is the public square and its intention to form an audience in the sense of a message.¹⁶

Wallpaper, by contrast, is a medium for interiors. Its motif is the ornament that has formed the pattern’s modality of arranging thanks to expanding in a plane. In the case of wallpaper, the repeat, as a multiplication of an element of the pattern, merges with the aspect of its reproducibility as printed matter. Both qualities of wallpaper are completely taken up with the intention of forming endlessly seamless connections. The intention behind the formation of connections is the function of decorating walls. Wallpaper replaced mural painting as a less costly method and achieved this economy by combining the repeat and printing.¹⁷

The relationship of poster and wallpaper that Michael Riedel constructs in his oeuvre is, however, anything but simply neutral. It is rather almost tendentious in favor of graphic-abstract surfaces. It clearly runs from information to decoration. As the information is abstracted to produce the quasi-ornamental surface of wallpaper, it is liberated from its function as a medium of information. Writing in its quality of forming text and hence denotative meaning experiences in the transition to the surface of wallpaper an emphasis on its visual side; that occurs with various degrees of recognizability of the original texts and without them being left entirely behind.¹⁸

All these aspects taken together make it clear that it is also about the connection to the history of art and indeed precisely to the aspect when the fine arts began to singularize in art under the ideal of autonomy.¹⁹ Only the applied arts—as their negative, the “not free arts”—were left out.²⁰ In that process, the goal was justifying art as autonomous, liberating it from dependence on imitating the appearance of reality. That was initially an exemplary process in which the bourgeoisie tried to emancipate themselves from their role as vassals to become subjects who shaped their own lives in a self-determined way.

That artists were able to advance to becoming a suitable model for this process had to do with the developments during the Renaissance: an era that stands for the social rise of artists from artisans to representatives of the seven liberal arts.²¹ Because their achievements in the arts were soon so exceptionally overpowering, they no longer received payment from aristocratic courts but rather “honoraria.” Innate talent was stylized into an argument that artists could also pursue their calling without undergoing training in the corset of the guilds. The first theories of art emerged with the intention of providing support for the artist’s new role.

All these things led to the development of the idea of the artist as genius in the eighteenth century. Not social

graden der Textvorlagen und ohne sie ganz hinter sich zu lassen.¹⁸

All diese Momente zusammengekommen machen klar, dass es hier auch um den »Anschluss« an die Kunstgeschichte geht, und zwar genau an das Moment, als sich die *schönen Künste* unter dem Ideal der Autonomie zu der Kunst zu »singulieren«¹⁹ begannen. Lediglich die *angewandte Kunst* als ihr Negativ, die »nicht freie Kunst«, blieb übrig.²⁰ Dabei bildete das Ziel, um die Kunst als eine autonome zu begründen, sie aus der Abhängigkeit von der Nachahmung der erscheinenden Wirklichkeit zu befreien. Das war zunächst ein exemplarischer Vorgang, bei dem sich der Bürger aus der Rolle des Untertans zu einem sein Leben selbstbestimmt formenden Subjekt emanzipieren wollte.

Dass Künstler hierfür zum geeigneten Modell avancieren konnten, lag an der Entwicklung in der Renaissance. Eine Epoche, die für den sozialen Aufstieg der Künstler von Handwerkern zu Vertretern der sieben freien Künste steht.²¹ Weil ihre Leistungen in den Künsten als so herausragend überwältigend angesehen wurden, wurden sie im Rahmen fürstlicher Höfe nicht mehr bezahlt, sondern honoriert. Die angeborene Anlage des Talents wurde zu einem Argument stilisiert, damit der Künstler seiner Berufung auch ohne eine Ausbildung im Korsett der Zünfte nachgehen konnte. Mit der Absicht, die veränderte Rolle der Künstler zu untermauern, entstanden die ersten Kunsttheorien.

Alles Gründe, die im 18. Jahrhundert zu der Entwicklung des Künstlers als Genie führten. Nicht die soziale Herkunft, sondern die schöpferischen Anlagen hatten nun über die Lebensgestaltung zu entscheiden. Daher wurde »Originalität« zum emanzipatorischen Schlüsselbegriff. In einem sich authentisch vollziehenden Leben hatten die angeborenen schöpferischen Kräfte zum Ausdruck zu kommen, Kunst zu werden. Unter einer solchen ideellen Ausrichtung konnte ein Verständnis von bildender Kunst, das sie an das Gebot der Mimesis, der Nachahmung der Wirklichkeit, band, nicht mehr punkten. Ornamente in Verbindung mit Tapete als Bilder für Wände boten die geeignete Vorlage, das Lossagen von der »Nachahmung« anzudenken. Von jedwedem instrumentellen Zusammenhang sollte die Bildlichkeit der Kunst frei sein. In Immanuel Kants Unterscheidung der *freien* und *anhängenden Schönheit* findet dies eine erste theoretische Begründung. Dabei ist die anhängende Schönheit eine bloß instrumentelle, da sie eine außerhalb ihr liegende Eigenschaft veranschaulicht, »*einen Begriff vom Zwecke*« wie etwa »*ein Gebäude als Kirche oder Gartenhaus*«²². Hingegen ist die Schönheit dann frei, wenn sie allein ihrer Form nach wirkt. Um dies zu veranschaulichen, wählte Kant das Ornament einer Tapete:

»So bedeuten die Zeichnungen »à la grecque«, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten.«²³

Damit rückte eine in der damaligen Hierarchie der schönen Künste untergeordnete, weil »dienende« Kunstform, das Ornament, in das Interesse der Ästhetik

origin but creative abilities now decided how one would fashion one’s life. As a result, originality became the key term of emancipation. In a life lived authentically, innate creative forces had to be expressed. Under such orientation according to ideas, an understanding of the fine arts that tied them to the commandment of mimesis, the imitation of reality, was no longer a winning approach. Ornaments in combination with wallpaper as images for walls offered a suitable model for considering the renunciation of imitation. The pictoriality of art should be freed of any instrumental connection. Immanuel Kant’s distinction between free and dependent beauty offered the first theoretical justification for this. In this view, dependent beauty is merely instrumental, since it illustrates a property that lies outside of it: “a concept of the end,” such as “a building [...] as a church [...] or summer-house.”²² By contrast, the effect of free beauty derives entirely from its form. In order to illustrate this, Kant chose the ornament of a wallpaper:

“So designs à la grecque, foliage for framework or on wall-papers, etc., have not intrinsic meaning; they represent nothing—no object under a determinate concept—and are free beauties.”²³

In the process, ornament, which at the time was subordinated within the hierarchy of the fine arts, because it was a “subservient” art form, moved in the focus of aesthetics and liberated ideas in the direction of non-representational art.²⁴ As Günter Oesterle has shown, it initially became an art of drawing boundaries, which “artfully” led the way from ugly to beautiful reality as true and good art or, conversely, art settled into reality by way of ornament: “from the tin of tobacco to the wallpaper pattern.” From now on, the ornament should “not simply flutter about” the work of art but rather, in its quality as “serious play, illustrate and help convey art’s meaning. The ornamental form of the arabesque was particularly powerful to that end. Because of its excessive and “unbridled” imagination, and with the idea that the original form of the imagination could be recognized in it, Friedrich Schlegel took it up in an aesthetic characterization of the French Revolution as the “tragic arabesque” and “frightful grotesque” of the era. In this way he formulated a formal-abstract reference to sociological-anthropological developments,²⁵ and did so against the backdrop of his argument for “universal poetry” within the implications of a transformation of “historical forces to the open art of the modern era.”²⁶ The path there led via the construct of deviations arts in relation to a faithful reproduction of the appearance of reality, of the original. Despite its deviation from the imitation of reality and its quality of free play with forms, ornament becomes the “border guard of autonomy” (Günter Oesterle).

The Retreat

When Michael Riedel employs the reproductive art form of wallpaper in combination with ornamental arrangements in order to be able to continue to claim the autonomy of the fine arts, he creates a connection to the arguments that justified the aesthetic of the genius. But because at the same time he lends a negative portent to

und setzte Überlegungen in Richtung einer ungegenständlichen Kunst frei.²⁴ Wie Günter Oesterle darstellt, avancierte das Ornament zunächst zu einer *Grenzziehungskunst*, die von der hässlichen Realität zu der schönen, weil wahren und guten Kunst »kunstvoll« überleitet—oder umgekehrt, die Kunst sich über das Ornament in der Realität niederlässt, »von der Tabakdose bis zum Tapetenmuster«. Das Ornament sollte von nun das Kunstwerk »nicht einfach nur umgaukeln«, sondern in der Eigenschaft des »ernsten Spiels« seine Bedeutung veranschaulichen und mittragen. Insbesondere die Ornamentform der *Arabeske* Sorge für Sprengkraft. Wegen ihrer überschießenden und »zügellosen« Einbildungskraft und aus der Überlegung heraus, in ihr die ursprüngliche Form der Fantasie zu erkennen, zog sie Friedrich Schlegel zu einer ästhetischen Charakterisierung der Französischen Revolution »als tragische Arabeske« und als »furchtbarste Grotteske« des Zeitalters heran. Er formulierte so eine formal-abstrakte Bezugnahme auf gesellschaftlich-anthropologische Entwicklungen²⁵; das vor dem Hintergrund seiner Begründung der »Universalpoesie« in der Tragweite einer Transformation der »historischen Kräfte zur offenen Kunst der Moderne«²⁶. Der Weg dahin führte über das Konstrukt *Abweichungskünste* gegenüber einer getreuen Wiedergabe der erscheinenden Wirklichkeit, dem Original. Wegen seiner Abweichung von der Nachahmung der Wirklichkeit und in der Eigenschaft des freien Formenspiels, wurde das Ornament zum »Grenzhüter der Autonomie« (Günter Oesterle).

Der Rückzug

Wenn Michael Riedel die reproduktive Kunstform der Papiertapete in Verbindung mit ornamentalen Anordnungen einsetzt, um damit die *Autonomie* bildender Kunst weiterhin behaupten zu können, dann leistet er einen Anschluss an diejenigen Argumente, welche die Genieästhetik begründeten. Indem er dabei jedoch gleichzeitig die *Originalität* als das Prädikat von Kunst geradezu mit Negativvorzeichen auflädt, um in einem Atemzug, die *Reproduktion* als die »ureigene Technik der Kunst« (wieder) positiv zu besetzen, dann wird deutlich, dass er an einer Neubewertung und Neuzusammenstellung traditioneller herkömmlicher Werthierarchien interessiert ist. So formulierte er im Januar 2018 in einem Interview mit der Kunstzeitschrift *Art Magazin* anlässlich des Erweiterungsbaus der Modernen Galerie in Saarbrücken unter der Fragestellung »Wie lautet Michael Riedels Philosophie?«:

»Ganz klassisch wollte ich etwas machen, was keiner wertschätzt. Ich wollte Desinteresse an Originalität demonstrieren. (...) Dabei ist Reproduktion eine ureigene Technik der Kunst. Jedes Abbild ist eine Reproduktion.«²⁷

Michael Riedel verdreht hier ganz gezielt die Kausalität von Originalität als eine direkte Negation der Nachahmung in der Dimension eines Abbildes (Mimesis). Er polt die damit verbundene traditionelle Hierarchie um: Reproduktion erfährt gegenüber Originalität eine Aufwertung. Hierfür greift er auf eine Äquivalenz von *Mimesis* und *Reproduktion* zurück. Bildende Kunst und

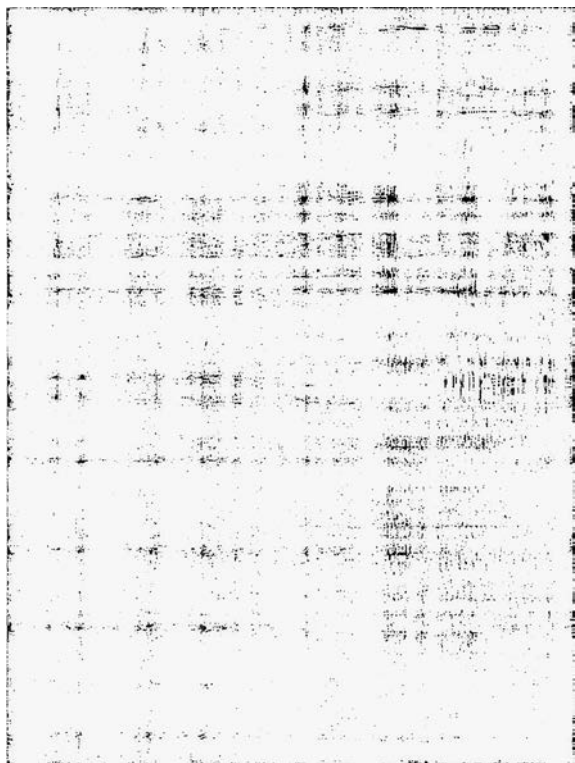
originality as the benchmark for art, while in the same breath lending (once again) a positive portent to reproduction as the “most vested technique of art,” then it becomes clear that he is interested in a reevaluation and rearrangement of traditional hierarchies of values. For example, in an interview with the journal *Art Magazin* in January 2018 published in connection with the addition to the Moderne Galerie in Saarbrücken under the title “Was ist Michael Riedels Philosophie?” (What Is Michael Riedel’s Philosophy?), he formulated it as follows:

“Very classically, I wanted to do something that no one values. I wanted to demonstrate a lack of interest in originality. [...] Yet reproduction is the most inherent technique of art. Every likeness is a reproduction.”²⁷

Michael Riedel is quite consciously reversing here the causality of originality as a direct negation of imitation in the dimension of a likeness (mimesis). He is reversing the poles of the associated traditional hierarchy: reproduction is rated more highly compared to originality. To that he takes up an equivalence of mimesis and reproduction. Fine art and reproduction are equated. The struggle, especially of painting, to free itself of the perspective that it is merely an imitation of reality—often expressed by the symbol of the ape as “aping”—becomes a topic again. Michael Riedel is thus initiating a reevaluation of what painting in competition with the other arts disqualified as appropriate to a genius until the nineteenth century, which ultimately led to abstraction in the modern era: namely, being a merely imitative art.²⁸ Its intention is to devalue the claim of originality to reproduction in a reversal. Michael Riedel’s ability to make this reevaluation presumes another development: a change in the definition of art in the eighteenth century from art for the beautiful to art for the masses. Günter and Ingrid Oesterle see this as a consequence of the interaction of the arts of deviation and progress in the technology of reproduction: the invention of lithography.²⁹

In the art of the 1960s, in the circles around Pop Art, this development took on a unique form thanks to the presence of media such as newspapers, comics, television, film, and records in general and photography as a visual medium in particular. As part of the critical introspection of art, the argument gained acceptance that today’s reality is a medial one and as such constitutes our view of the world. This led to the consequence that painter and immediacy can no longer join forces: neither painting as a direct likeness of reality nor painting as an authentic expression of the personality of the artist. Roy Lichtenstein’s *Brushstroke* series ⑤, for example, in which he stylizes the brushstroke and its gestural expression in distinction from Abstract Expressionism with an eye to the impression of being transferred into a print medium—to a motif in the language of the drawing of comics—this development finds what is probably its most pointed and most beautiful formulation.

Michael Riedel continues these trends and updates them by digitizing them as art material. In the process he operates with signs as graphisms of digital-systemic



① ⑧⑩ Ohne Titel (Art Material), 2017
Untitled (Art Material), 2017



⑤ Roy Lichtenstein, *Yellow and Green Brushstrokes*, 1966, Öl, Magna und Bleistift auf industriell grundierter Leinwand/ Oil, Magna acrylic paint, and pencil on primed canvas, MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Schenkung der Familie Karl Ströher, Darmstadt, Ehemalige Sammlung Karl Ströher, Darmstadt/Gift of the family of Karl Ströher, Darmstadt, from the Karl Ströher Collection, Darmstadt, Inv. Nr. 1981/65, Foto/Photo: Axel Schneider

Reproduktion sind in eins gesetzt. Der Kampf, insbesondere der Malerei, sich von der Sichtweise, lediglich eine Imitation der Wirklichkeit zu sein—häufig in dem Symbol des Affens als Nachäffen zum Ausdruck gebracht—wird wieder zum Thema. Michael Riedel startet damit eine Umwertung dessen, was die Malerei im Wettstreit der Künste als geniegemäßen bis in das 19. Jahrhundert und letztlich bis zur Abstraktion der Moderne disqualifiziert hat: nämlich eine bloß nachahmende Kunst zu sein.²⁸ Seine Absicht ist es, den Anspruch auf Originalität gegenläufig zur Reproduktion zu entwerten. Dass Michael Riedel diese Umwertung vornehmen kann, setzt eine weitere Entwicklung voraus: Die veränderte Bestimmung von Kunst—von der Kunst für das Schöne zur Kunst für die Massen im 18. Jahrhundert. Günter und Ingrid Oesterle sehen dies als eine Folge des Aufeinanderwirkens der *Abweichungskünste* und des *technisch reproduktiven Fortschritts*: in der Erfindung der Lithografie.²⁹

Diese Entwicklung findet in der Kunst der 1960er Jahren im Umkreis der Pop Art anhand der Präsenz von Medien wie Zeitschriften, Comics, Fernsehen, Film oder Plattenspieler im Allgemeinen und der Fotografie als Bildmedium im Besonderen, eine eindeutige Ausprägung. Im Rahmen der kritischen Introspektion von Kunst setzte sich die Argumentation durch, dass die Wirklichkeit heute eine mediale sei und als eine solche unsere Sicht auf die Welt konstituiere. Dies führte zu der Konsequenz, dass Malerei und Unmittelbarkeit nicht mehr zusammengehen können: weder Malerei als ein direktes Abbild der Wirklichkeit, noch Malerei als ein authentischer Ausdruck der Künstlerpersönlichkeit. Roy Lichtensteins Bildserie *Brushstroke* ⑤ etwa, in der er den Pinselstrich und seinen gestischen Ausdruck in Abgrenzung zum *abstrakten Expressionismus* auf den Eindruck einer Übertragung in ein Printmedium hin stilisiert—auf ein Motiv in der Sprache der Comiczeichnung—findet diese Entwicklung eine wohl ihrer pointiertesten und schönsten Formulierungen.

Der Ansatz Michael Riedels setzt diese Tendenzen fort und aktualisiert sie um die Digitalisierung als Kunstmaterial. Dabei operiert er mit Zeichen als Grafismen digital-systemischer Herkunft, formt sie zu Artefakten bildender Kunst durch ① ⑧⑩ und mündet in einem Bekenntnis zu einer ornamentalen rhythmisierten Oberflächenwirkung. Dass dies vor der Folie der Malereitradition im Kontext der Autonomieproblematik passiert, verdeutlicht sich sowohl in dem Umstand, dass das Thema Reproduktion nicht nur an das Thema Informations- als Kommunikationsmedien gebunden ist, sondern auch an die Schmuckfunktion der Tapete und des Ornaments. In seinen *Poster Paintings*, wo beides, »Reproduktion als Siebdruck« und »Malerei als Leinwand« bzw. als solitäres Gemäldeformat und damit als Unikat aufeinander bezogen werden, realisiert sich dieser Kontext eindeutig, wenn auch nur kurzweilig. Denn sobald wir diese Konstellation zu hinterfragen beginnen, beginnt ein »Zerfall« Riedelscher Prägung.

Das mit Malerei einhergehende Ideal von Originalität als Ausdruck des Künstlersubjekts, welches sich im Prozess seiner Produktivität realisiert, wird Michael Riedel zu

origin, reforms them into artifacts of the fine arts ① ⑧⑩, and turns them into an avowal of an ornamental, rhythmic, surface effect. That this happened against the backdrop of the tradition of painting in the context of the questions of autonomy is clear both from the fact that the theme of reproduction is linked not only to the topic of information and communication media but also to the decorative function of wallpaper and ornament. In his *Poster Paintings*, in which both things—”reproduction as silkscreen” and ”painting as canvas” or as solitary painting format and thus as unique object—are related to each other, is clearly realized in this context, if only for a short time. For as soon as we begin to question these constellations, a ”decay” of a Riedelian character begins.

The ideal of originality as the expression of the artist subject that goes hand in hand with painting, which is realized in the process of its productivity, becomes, in Michael Riedel's oeuvre, a process of the artist retreating from the work. That is because, to the extent that he uses word processing and voice recognition programs for formative purposes, he relies on automated formation, and thus on reproductive intelligence. So it is in the context of his work for the Sigmund-Freud-Institut in Frankfurt am Main. He had the words of Freud's *Interpretation of Dreams* sorted alphabetically and had the resulting reformatted text milled in columns to make a mobile wall work and had it read aloud at the opening. All the steps were executed with computer programs.³⁰ According to the principle of the strategy of calculated chance for finding artistic forms, he allowed himself to be surprised by the life of their own shown by technically preformulated, programmed formations—including supposed deficits, voids, and errors. The method of calculated chance, which was already articulated by Leonardo da Vinci using the example of observing wet spots on the wall not caused by human hands as stimuli for the imagination,³¹ and which was later systematized as a strategy of creating images in the aesthetics of production, now takes on a new digital-aided dimension: as the self-generating work of art; in a solipsistic intensification of the idea of autonomy, Michael Riedel even speaks of a ”self-satisfying work of art and its imagination.”

This understanding, which is inherent in *The Signetic Drawing* but which became his practice and began to be employed increasingly during the first decade of the twenty-first century only as a result of the spread of digital production processes using reproduction technologies, also led him to develop further in relation to self-referentiality. Whereas the above-described photograph with a bag over his head was a symbol of art via self-observation during the production of art, today it is a symbol for the disappearance of the artist from the production of his own art. Michael Riedel thus admits the intellectual possibility of the system of art become autonomous from the author as the inventor of form.

The Disappearance

The strategy of leaving design to computer programs and surprising oneself with the resulting forms has

einem Prozess des Rückzugs des Künstlers aus dem Werk. Denn in dem Maße, wie er für die Formbildung Textverarbeitungs- und Spracherkennungsprogramme als Werkzeuge nutzt, setzt er auf eine automatisierte Formbildung und damit auf die reproduktive Intelligenz. So im Zusammenhang mit seiner Arbeit für das Frankfurter Sigmund-Freud-Institut. Hierfür ließ er die *Traumdeutung* alphabetisch sortieren, den so neu formierten Text in Spalten zu einer mobilen Wandarbeit fräsen und bei der Einweihung vorlesen. Alle Schritte wurden von Computerprogrammen ausgeführt.³⁰ Nach dem Prinzip der künstlerischen Formfindungsstrategie des »kalkulierten Zufalls«, lässt er sich von dem Eigenleben der technisch voreingestellten programmierten Formbildungen überraschen—einschließlich vermeintlicher Soll-, Leer- oder Fehlerstellen. Damit findet das Verfahren »kalkulierter Zufall«, das bereits Leonardo Da Vinci am Beispiel der Betrachtung nasser, nicht von Menschenhand gestalteter Wandflecken als die Einbildungskraft anregend beschrieben hat³¹, das später von der Produktionsästhetik als eine Bildentstehungsstrategie systematisiert wurde, hier nun eine neue digitalgestützte Dimension: als das sich selbst generierende Kunstwerk; in solipsistischer Zuspitzung des Autonomiegedankens spricht Michael Riedel sogar von einem »sich selbst befriedigenden Kunstwerk und dessen Fantasie«.

Dieses Verständnis, das in der *Signetischen Zeichnung* zwar angelegt ist, aber erst durch die Verbreitung von digitalen Produktionsabläufen der Reproduktionstechnologien der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts Praxis wurde und er sie verstärkt einzusetzen begann, kam es bei ihm auch zu einer Weiterentwicklung in Bezug auf die Selbstreferentialität. War ihm die bereits beschriebene Fotografie mit der Tüte über seinem Kopf ein Sinnbild für die Kunst via Selbstbeobachtung bei der Kunstproduktion, so ist sie ihm heute ein Sinnbild für das »Verschwinden« des Künstlers aus der eigenen Kunstproduktion geworden.

Das Verschwinden

Die Strategie, die »Gestaltung« Computerprogrammen zu überlassen und sich von diesen entstanden Formen zu überraschen, hat zumindest in Bezug auf die Zeitökonomie seine Vorteile. Die Addition von Werk zu Werk, womöglich noch aus eigener Hand und nach einer tief-sinnig-langwierigen Auseinandersetzung mit dem zur eigenen Kunst zu verarbeitendem Material wie etwa der *Traumdeutung* Sigmund Freuds, würde nicht die erforderliche Effektivität bringen. Als erfolgreicher Künstler hat Michael Riedel den international weitreichenden Kunstbetrieb mit neuen anderen Produktionen zu »bedienen« und mit allen seinen Ausläufern in Gang zu halten. Das reicht bis in den heute üblichen Anspruch des Publikums hinein, an Kunstereignissen partizipieren zu wollen—mindestens in der Form, etwas davon auch in kleinerem Preissegment erwerben zu können. Hier beginnt die Expansion des Riedelschen Produktionsansatzes in Bindung an die Reproduktion erneut zu greifen. So können wir Motiven seiner Arbeiten auch auf T-Shirts, Taschen, Gläsern oder auch als Limited Edition des Champagnerherstellers *Dom Pérignon* von 2016 für den Champagnerjahrgang von 2006 begegnen.

its advantages at least in relation to the economy of time. Addition from work to work, perhaps made by his own hand after a profound and protracted grappling with the material to be processed into his own art as well as, for example, with Sigmund Freud's *Interpretation of Dreams*, would not result in the necessary effectiveness. As a successful artist, Michael Riedel has "served" to the international art world new, different productions and kept them in motion with all his offshoots. That extends into the now common desire of the audience to participate in artistic events—at least in the form of being able to acquire some of them at a lower price point. Here the expansion of Riedel's approach to production begins to take hold again in connection with the reproduction. So we also encounter motifs from his work on T-shirts, bags, glasses, and even as a limited edition from the Champagne maker Dom Pérignon of 2016 for the 2006 Champagne vintage.

Michael Riedel does not, however, change his role from an artist of free art to a product designer in the sense of the applied arts. Moreover, he merely hands over the surface patterns representing his work to graphic artists who then rework the artistic material in the sense of a marketing concept in order to advertise with the artist and his recognizability.³² That presumes the market value and degree of fame.

Michael Riedel goes only so far into the realm of applied art as art of life practices, as art of goal-directed creativity with an eye to a commission, as art of the usable, and as art on commodity only as far as necessary to occupy with his art and its claim to autonomy the everyday context as well. Thus he declares himself to be an artist with market value in his own currency by publishing an edition of banknotes,³³ produced for the exhibition *Geldmacher (Moneymakers)* at the Geldmuseum in Frankfurt ©⁷⁷. Another consequence is that he activates for his assertion of art the interplay of name and its corresponding market value in the given reference system. In the case of this glass edition, he opened up a play with the name Riedel, in order to raise the question in a vexing play on the use of his name. To that end he produced a decoration for the glass bottom that reworks into an ornament the source code of the website of the wine-glass maker in Kufstein, Austria ©⁸². In the broadest sense, copyright and trademark production—two systems of reference based on different arguments—are thus related to each other: protecting intellectual property in combination with an artist, in one case, and protecting trademarks by regulating rights of use in the business world. Artistic ideality and economic economy merge. From the perspective of autonomous art, the self-understanding of its claim to freedom to assert oneself as an authoritative and dominant system of formation against all other systems is expressed here. Michael Riedel's surfaces are his strongest argument here.

Michael Riedel's work also reflects the fact that, because of its surface effect as beautiful illusion and hence as a seductress of the senses, fine art has since Plato's antiquity more or less expressly defined the Western discourse on painting. Starting from this tradition, he positively insists on the status of fine art to create surface effects. Because in his case they are the results of digital

Michael Riedel nimmt hierfür jedoch keinen Rollenwechsel vom bildenden Künstler der freien Kunst zu einem Produktgestalter im Sinne der angewandten Kunst vor. Vielmehr übereignet er lediglich die sein Werk repräsentierenden Oberflächenmuster Grafikern, die dann im Sinne des Marketingkonzepts das künstlerische Material aufarbeiten, um mit dem Künstler und seiner Wiedererkennbarkeit werben zu können.³² Das setzt Marktwert und Bekanntheitsgrad voraus.

Michael Riedel geht in den Bereich der angewandten Kunst als Kunst der Lebenspraxis, als Kunst der »zielgerichteten Kreativität« im Hinblick auf einen Auftrag, als Kunst des Benutzbaren und als Kunst der Ware, lediglich soweit hinein, um mit seiner Kunst und ihrem Autonomieanspruch auch den Alltagszusammenhang zu besetzen. So erklärt er sich als Künstler mit Marktwert zu einer eigenen Währung, indem er eine Edition der Geldscheine auflegte,³³ die im Zusammenhang mit der Ausstellung *Geldmacher* für das Frankfurter Geldmuseum entstanden ist ©⁷⁷. Dass er hierfür das Wechselspiel von Namen und ihrem jeweiligen Marktwert in dem jeweiligen Bezugssystem zugunsten seiner Kunstbehauptung aktiviert, ist eine weitere Konsequenz. Kunstmarkt trifft auf den Markt der Marken. Im Fall seiner Glasedition eröffnet er ein Spiel mit dem Namen »Riedel«, um die Frage nach dem Recht auf die Benutzung seines Namens in einem irritierenden Spiel zu stellen. Hierfür produziert er ein Dekor für den unteren Glasboden, das den Quellcode der Website des österreichischen Weinglasherstellers aus Kufstein zu einem Ornament verarbeitet ©⁸². Im weitesten Sinn sind damit das Urheberrecht und der Markenschutz—zwei unterschiedlich argumentierende Bezugssysteme—aufeinander bezogen. Schutz des »geistigen Eigentums« in Verbindung mit einem Künstler einerseits, Schutz der Marke über die Regelung der »Nutzungsrechte« im Bereich Wirtschaft andererseits. Künstlerische Idealität und wirtschaftliche Ökonomie gehen ineinander über. Aus der Perspektive autonomer Kunst ist es das Selbstverständnis ihres Freiheitsanspruchs, sich als souveränes und vorherrschendes Formbildungssystem gegen alle anderen Systeme zu behaupten, hier zum Ausdruck gebracht. Das stärkste Argument Michael Riedels sind dabei seine Oberflächen.

Dass die bildende Kunst wegen ihrer Oberflächenwirkung als »schöner Schein« und daher als »Verführerin der Sinne« seit der Antike Platons den abendländischen Malereidiskurs mehr oder weniger ausdrücklich bestimmt, reflektiert sich auch in Michael Riedels Werk. Aus dieser Tradition heraus beharrt er auf den Status der bildenden Kunst positiv, Oberflächeneffekte zu bilden. Indem sie bei ihm Resultate digitaler Technik sind, sind sie auch Träger der Entwicklung zur Kommunikations- und Mediengesellschaft.

Die sich damit einstellende neue Relevanz der Oberfläche transponiert Michael Riedel in seine Kunstpraxis. Dabei hat sein Material, dass er reproduktiv und expansiv zu eindrucksvollen rhythmisierenden Oberflächen überführt, seinen Ausgangspunkt im Text und damit in der Tradition der alten Vorrangigkeit des Wortes, das gegenüber dem Bild als höherwertig galt und gilt.³⁴ Michael Riedels Sinnbildung wird von seinen Formbildungsstrategien soweit auf Bildlichkeiten

technology, they are also supporters of the evolution of the society of communication and media.

Michael Riedel transposes the resulting new relevance of the surface transposes into his artistic practice. His material, which he transfers reproductively and expansively into impressive rhythmical surfaces, has its point of departure in the text and hence in the tradition of the old primacy of the world, which was and is considered to be more valuable than the image.³⁴ Michael Riedel's creation of meaning is reduced by his formation strategies to pictorial elements that should essentially be understood as symbols. This relationship of tension between text and image in Michael Riedel's art suggest that although he affirms the surface of effect but denies the step into a simply "senseless" superficiality in the spirit of the play of ornamental forms. As such, it ensures the expansion of the system of visual art and its desire for autonomy. The surface thus undermines the suspicion of superficiality in the sense of pure decoration of a meaningless ornament. Or to express it positively: Ornament becomes art by way of text.

Michael Riedel is playing with different paradigms here: In one case, with a paradigm of the fine art for which form is content. In the other, with a literary one, from which we have learned "not to see printed matter but to reveal content."³⁵ From this relationship of the two paradigms to each other and the confusion that results, Michael Riedel's work refers to an essential tension as well as the themes related to connectivity.

With his art Michael Riedel continues the discourse on painting in the digital age. The other photograph in the exhibition makes that clear. We encounter it following the one showing the artist with a paper bag with his name over his head ●^①. Here we see the artist in profile from 2013 being photographed doing his work ●^②. That further underscores the significance of the photograph as a document. Michael Riedel presents himself well dressed, wearing a tie. Is it a portrait of the artist in the tradition of the competition between the arts?³⁶ Is Michael Riedel sympathizing here with the painter Leonardo da Vinci, who, in order to hold up the greater value, indeed nobility and spirituality of painting, with the argument that one could always be well dressed while painting, since, after all, one remains clean? The photograph permits such a question. But because one sees here that the artist is not painting but putting up wallpaper, the topos of the Renaissance switches to the theme of the arguments to justify autonomous art since the mid-eighteenth century. Autonomous art, which, as we now know, would not have taken the path to abstraction as a free play of forms to the open system of art of modernism without the subordinated, subservient art of ornament in combination with wallpaper, or at least not the way it did. (And those are the reasons that the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt and its Department of Book and Graphic Arts is exhibiting Michael Riedel's work to pay tribute to his connecting free and applied graphic art and his artistic achievement.)

To the degree, however, that for Michael Riedel painting turns out to be behind the times in the digital age given the required expansion of the image within the framework of communication media, Michael Riedel

einen Künstler der freien Kunst zurück erobern. In: Tobias Rehberger: *flach. Plakate, Plakatkonzepte und Wandmalereien*. Ausstellungskatalog des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt. Eva Linhart (Hg.), 2010; hier Aufsatz von Eva Linhart, »Flachware (... und soziale Ungerechtigkeiten stören mich ehrlich gesagt nicht besonders)«, S. 10–19.

17 Auch Tobias Rehberger stellte seinen Plakaten eine Tapete gegenüber. Ihr ornamentales Motiv geht auf eine medizinische Aufnahmen, eine Spiegelung der Innerorgane des Künstlers von der Lunge durch den Magen zurück. Siehe Eva Linhart: ebd S. 12 f.

18 Vgl. Beitrag Rike Felka dieser Publikation S. 139–151.

19 Gottfried Boehm (wie Anm. 5), S. 15, auch Anm. 6.

20 Mit der Konsequenz, dass angewandte Kunst ein blinder Fleck des kunstgeschichtlichen Bewusstseins geworden und bis heute geblieben ist. Angewandte Kunst hat keine Theoriebildung erfahren. Sie führt ein Schattendasein gegenüber der freien bildenden Kunst und ihrem ausdifferenzier-tem System aus Reflexion, Repräsentation und Mythenbildung. Angewandte Kunst wird an Universitäten im Rahmen von Kunstgeschichte nicht gelehrt. Selbst an Hochschulen für Gestaltung wird lediglich eine Kunstgeschichte der freien Kunst thematisiert. Dieses Problem angewandter Kunst hat das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main in der Ausstellung *Give Love Back. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zu der Frage, was angewandte Kunst heute sein kann* 2014/15 thematisiert. Siehe dazu die Publikation als Zeitung und als Katalog zur Ausstellung, Eva Linhart, Mahret Kupka, Matthias Wagner K mit Ata Macias (Hg.). Berlin 2014; ISBN: 3-88270-102-1; (Download: http://www.museumangewandtekunst.de/files/glb_ata_macias_und_partner_zeitung_musangeku_2014.pdf).

21 Martin Warnke (wie Anm. 7), S. 52–64.

22 Immanuel Kant (wie Anm. 6), S. 69.

23 Ebd.

24 Gottfried Boehm (wie Anm. 4), S. 528–544; siehe auch: Ders. S. 20.

25 Günter Oesterle, »Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske«. In: *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*. Berlin 1984, S. 119–139.

26 Gottfried Boehm (wie Anm. 5), S. 21.

27 Martin Orth: Der Zweitverwerter. In: deutschland.de. URL: <https://www.deutschland.de/de/topic/kultur/der-zweitverwerter> [letzter Zugriff: 10.01.2018]

28 Jochen Schmidt (wie Anm. 3), Bd. 1, S. 10 ff.

29 »Spätestens seit der Erfindung von Lithographie (1795) stellt sich das Problem der Karikatur nicht mehr negativ als Abweichung vom Original,

sondern positiv als Problem einer veränderten Bestimmung von Kunst: Die reproduzierbare Kunst der Karikatur ist Kunst für die Massen und löst geschichtlich die schöne Kunst ab.« Günter und Ingrid Oesterle, Artikel »Karikatur«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. IV, Darmstadt 1980, S. 69. Zur weiteren Entwicklung siehe auch: Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«. In: *Gesammelte Schriften*. Band VII, Werkausgabe Band 1, Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser (Hg.), Frankfurt a. M. 1989, S. 350–384.

30 Siehe Beitrag Rike Felka dieser Publikation S. 139–151.

31 Zum »kalkuliertem Zufall« als einer künstlerischen Strategie im Zusammenhang mit Begabung zur Fantasie, vgl.: Ernst Kris und Otto Kurz (wie Anm. 8), S. 71 ff; hier auch die Empfehlung Leonardo da Vincis, nasse Flecken an den Wänden zu deuten zu üben und damit die Fantasie zu schulen.

32 Hier kommt Antje Krause-Wahl in ihrem Beitrag »Nullpunkt der Kreativität« zu einer anderen Einschätzung. Für sie wird Michael Riedel bereits durch den Kontextwechsel zum Künstler im Sinne angewandter Kunst. Dagegen argumentiert Eva Linhart über die Aufgabenteilung im Zusammenhang mit angewandter Kunst aus Entwurf und Ausführung. Vgl. zu dieser Problematik auch, Eva Linhart (wie Anm. 1), S. 10

33 Für die Ausstellung *Geldmacher* im Geldmuseum der Bundesbank vom November 2017 bis Februar 2018 entwarf Michael Riedel eigenes Geld. Die 300.000 kleinen schwarz-weißen Grafiken wurden auf originalem Euro-Papier gedruckt und funktionieren als Edition nach dem Prinzip einer Währung, der Riedel-Währung.

34 Vgl. Gottfried Boehm: »Zu einer Hermeneutik des Bildes«. In: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm: *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M. 1978, S. 444–471; zu Jacques Derridas Deutung des abendländischen Logozentrismus als »Imperialismus des Logos«, siehe: Ders.: *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1983. Die Problematik aus der Perspektive des Buchs als einer elementaren »Blackbox« unserer Kultur, siehe: Christof Windgätter: *Epistemogramme. Vom Logos zum Logo in den Wissenschaften*. Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, erschienen im Institut für Buchkunst. Leipzig 2012, S. 11 f.

35 Ebd.

36 Zum »Paragone delle arti«: Martin Warnke (wie Anm. 7), S. 115 ff. und 123 ff.; zum Favorisierung der Malerei auf Kosten der Bildhauerei als schweißtreibende Angelegenheit (fatica), siehe auch: Joachim Poeschke: »Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance«. In: Joachim Poeschke, Thomas Weigel, Britta Kusch-Arnhold (Hg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance. Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme*. Münster in Westfalen 2006, S. 73–82.

Christof Windgätter, *Epistemogramme: Vom Logos zum Logo in den Wissenschaften*, lecture at the Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig (Leipzig: Institut für Buchkunst, 2012), 11–12.

35 Windgätter, *Epistemogramme*, 11 (see note 34).

36 On the “paragone delle arti,” see Warnke, *The Court Artist*, 83–89

and 92–102 (see note 7); on favoring painting over sculpture as a sweat-inducing activity (*fatica*), see also Joachim Poeschke, “Virtus and Status des Bildhauers in der Renaissance,” in idem, Thomas Weigel, and Britta Kusch-Arnhold, eds., *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance: Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme* (Münster in Westfalen: Rhema, 2006), 73–82.

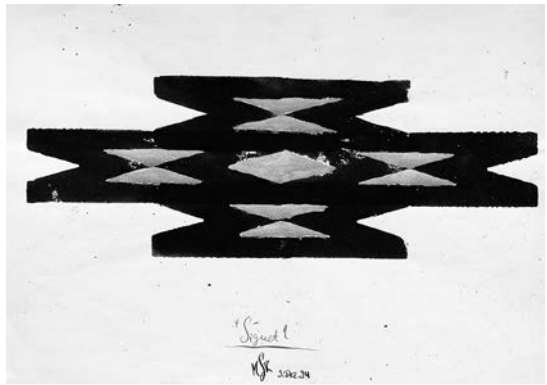
Julian Müller

Bio-Auto-Graphie

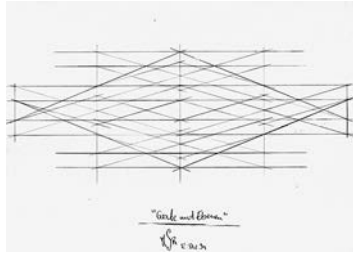
Bio-Auto-Graphy

Die Selbstreproduktion von Formen und die Emergenz des Künstlers in der *Signetischen Zeichnung*

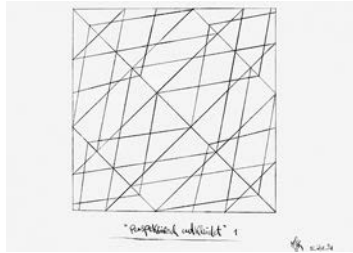
The Self-Reproduction of Forms and the Emergence of the Artist in *The Signetic Drawing*



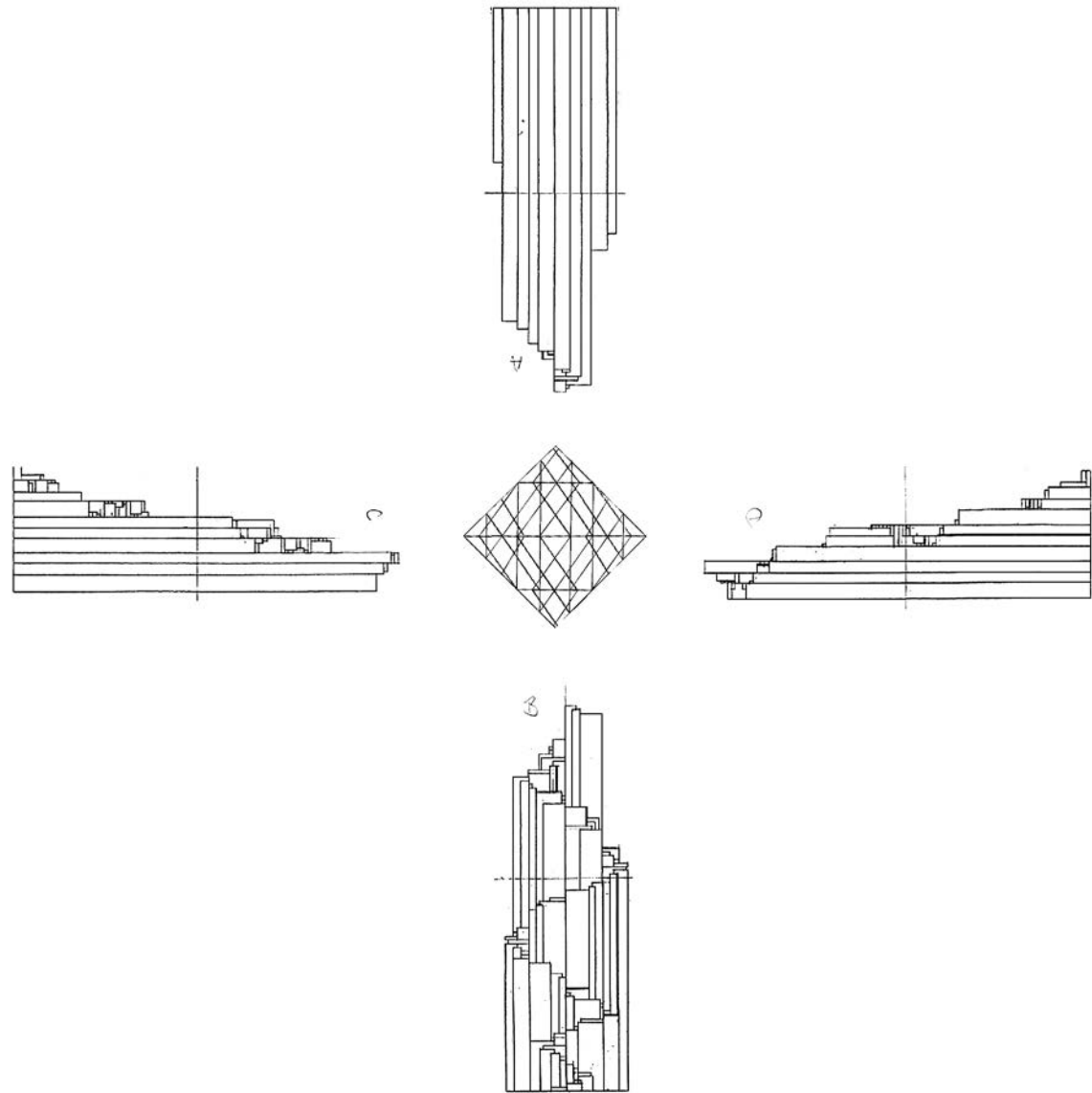
① *Signet, 1994*
Signet, 1994



Übersetzung des Signets
[Grate und Ebenen], 1994
Translation of the Signet
[Ridges and Planes], 1994



Reduzierung der Übersetzung
des Signets [perspektivisch
entkleidet I], 1994
Reduction of the Translation
of the Signet [Perspectivally
Stripped I], 1994



① *Reduzierung der Übersetzung des*
Signets [perspektivisch entkleidet I],
A, B, C, D (Kopie), 1995
Reduction of the Translation of the
Signet [Perspectivally Stripped I],
A, B, C, D (Copy), 1995

Der erste Satz eines Textes schränkt bereits alle nachfolgenden Sätze ein. Er ist aber auch notwendig, damit ihm weitere Sätze nachfolgen können. Er erst ermöglicht überhaupt so etwas wie einen Text. Man kann nicht auf ihn verzichten, um sich für den zweiten Satz einen größeren Freiheitsspielraum offenzuhalten. Es gibt keinen zweiten Satz ohne einen ersten. Das mag nun äußerst banal klingen, es berührt aber sehr allgemein das Verhältnis von Beschränkung und Ermöglichung. Um dieses Verhältnis soll es im Folgenden gehen.

Was für den ersten Satz eines Textes gilt, gilt selbstverständlich auch schon für den ersten Buchstaben. Das »D«, mit dem dieser Text etwa begonnen hat, schließt im Deutschen zwar eine ganze Reihe von darauffolgenden Buchstaben aus, die Menge an möglichen Folgebuchstaben bleibt aber dennoch derart groß, dass sie von uns beim flüchtigen Lesen nicht kalkuliert werden kann und daher stets Überraschungen bereithalten wird. Texte werden in diesem Sinne nicht in erster Linie als Träger von Bedeutungen verstanden, sondern ausschließlich als Träger von Informationen. Was auf den ersten Blick lediglich nach einer begrifflichen Spitzfindigkeit aussehen mag, bezeichnet die Unterscheidung zweier verschiedener und tatsächlich inkompatibler Zugangsweisen. Denn während Bedeutungen interpretiert, ausgelegt und möglichst virtuos gedeutet werden müssen, geht es bei Informationen schlicht um Identifizierung, Berechnung und Weiterverarbeitung. Es war das große Verdienst der mathematischen Kommunikationstheorie, die diese Umstellung vor knapp sieben Jahrzehnten maßgeblich vorangetrieben hat, einen Begriff von Information auszuarbeiten, der Information und Unsicherheit gleichsetzt.¹

Man kann *Der Mann ohne Eigenschaften* etwa auf Bezüge und Verweise, auf Implizites und Dahinterliegendes hin untersuchen oder eben die Frage stellen, wie viele der darin auftauchenden Zeichen zufällig und wie viele rein sprachlich gesehen notwendig sind.² Dass im Deutschen ein Wort mit »q« beginnt, ist ein Ereignis, das eher unwahrscheinlich und also nicht wirklich vorhersehbar ist. Dass darauf allerdings ein »u« folgt, ist mehr als nur wahrscheinlich. Aus rein technischer Sicht enthält das »q« sehr viel, das »u« im Grunde gar keine Information. Ereignisse, die immer eintreten (etwa ein »u« nach einem »q«), und Ereignisse, die nie eintreten (etwa ein »q« nach dem Anfangsbuchstaben »D«), haben folglich keinerlei Informationswert. Die Konsequenz liegt nun darin, dass sich ein derart technischer Informationsbegriff nicht in erster Linie für Referentialität nach außen interessiert, sondern ausschließlich für Ordnungsaufbau nach innen. Die Frage lautet daher nicht: Auf welche Gegenstände verweisen bestimmte Zeichen?, sondern: Wie sind bestimmte Zeichen miteinander verkettet?

Nicht nur werde ich im Folgenden daher ausdrücklich von Interpretation und Deutung absehen, ich möchte sogar behaupten, dass die *Signetische Zeichnung* selbst eine informationstheoretische Spur legt, der es zu folgen gilt. Die *Signetische Zeichnung* stellt aus, wie sich ein System, und in diesem Sinne kann auch ein Kunstwerk als ein System verstanden werden, informiert, d.h.

The first sentence of a text already limits all of the sentences that follow. It is, however, also necessary so that other sentences can follow it. It makes something like a text possible in the first place. One cannot dispense with it in order to leave the second sentence with more free play. There can be no second sentence without the first. That may sound extremely trivial, but it applies very generally to the relationship of limiting and making possible. That relationship is the subject of what follows.



What is true of the first sentence of a text is, of course, already true of the first letter. The *T* with which this text began excludes a whole series of letters from those that could possibly follow it, but nevertheless the number of letters that could possibly follow remains so large that it cannot be calculated when reading cursorily and hence will always contain surprises. In this sense, texts are not understood primarily as conveyors of meanings but exclusively as conveyors of information. What might at first glance look like mere terminological hairsplitting marks the distinction between two different and indeed incompatible approaches. For whereas meanings must be construed, understood, and interpreted, information need only be identified, calculated, and processed. It was the great achievement of the mathematical theory of communication, which was the crucial force behind this change in the middle of the twentieth century, to have worked out a concept of formation that equates information with uncertainty.¹

One can study Robert Musil's *The Man without Qualities*, for example, with an eye to connections and references, to what is implicit in and lying behind the words, or raise the question how many of the signs that occur in it are random and how many are necessary from a purely linguistic perspective.² A German word that begins with *q* is an event that is highly improbable and hence not really foreseeable. That it is then followed by a *u* is more than just probable. From a purely technical perspective, the *q* contains a great deal of information and the *u* essentially none. Events that always occur (for example, a *u* after a *q*) and events that never occur (for example, a *q* after an initial *T*) therefore have no value as information. The consequence lies in the fact that such a technical concept of information is not primarily interested in external referentiality but only in the internal structure of order. Hence the question is not: To what objects do specific signs refer, but rather: How are specific signs chained to one another?

Not only will I therefore explicitly ignore interpretation and explanation in what follows but I even wish to assert that Michael Riedel's *The Signetic Drawing* itself leaves a trail of information theory that needs to be followed. *The Signetic Drawing* demonstrates how a system—and a work of art can also be understood as a system in this sense—informs, that is, what it treats as information and how this information is processed. This work demonstrates nothing else, and the work of art is also primarily about the act of demonstrating.

was es als Information behandelt und *wie* es diese Information weiterverarbeitet. Nichts anderes führt dieses Kunstwerk vor – und es geht dem Kunstwerk auch in erster Linie um den Akt des Vorführens.



Die *Signetische Zeichnung* und die Selbstreproduktion von Formen

Den Ausgangspunkt dabei macht ein einfaches, leicht wiedererkennbares Signet, von dem wir noch gar nicht wissen, wofür genau es eigentlich Zeichen sein soll . Dieses zunächst etwas grob anmutende Signet, das an einen mehrfach gespiegelten Amboss erinnert, wird in einem ersten Schritt in eine etwas filigranere geometrische Zeichnung übersetzt und in einem zweiten Schritt noch einmal je unterschiedlich perspektivisch entkleidet und grafisch reduziert. Von den drei dabei entstandenen reduzierten Versionen des Signets werden zwei nicht weiterverwendet, eine Version jedoch wird zur Grundlage aller weiteren Operationen. Sie dient von nun an als eine Art Grundriss, auf dem räumliche Körper entstehen. Wobei das Wort »Körper« an dieser Stelle insofern nicht gut gewählt ist, als dadurch unweigerlich so etwas wie Einheit, Abgeschlossenheit und Dreidimensionalität suggeriert wird. All das trifft hier nun aber gerade nicht zu. Was wir zu sehen bekommen, sind die vier Ansichten A, B, C und D, also letztlich nur Oberflächen. Diese wiederum sind nicht das Ergebnis eines architektonischen oder grafischen Entwurfs, sondern das Ergebnis von internen Berechnungen. Denn jede dieser Ansichten ist selbst nichts anderes als eine Beobachtung des Grundrisses, je von einer Seite des Grundrisses aus, die dessen Rasterung als einzige Information zur Verfügung hat, um damit weiterzuarbeiten und darauf entsprechende räumliche Körper entstehen zu lassen. 

Dieser Vorgang wird in einem nächsten Schritt wiederholt, insofern dieser entstandene räumliche Körper A wiederum von vier Seiten aus beobachtet, also selbst als ein Grundriss behandelt wird, auf dem weitere räumliche Körper (A1, A2, A3, A4) entstehen. Dieser Wechsel von einer Ansicht hin zu einer Draufsicht kann freilich endlos wiederholt werden (A11, A12, A13, A14; A111, A112, A113, A114 usw.). Wenn man so will, entwerfen sich die räumlichen Körper, die eben keine Körper, sondern nur Oberflächen sind, selbst und mit den eigenen Mitteln, da sie ihre Entstehung ausschließlich eigenen Beobachtungen verdanken. Sie müssen also mit *Eigenwerten* rechnen,³ steht ihnen doch nichts anderes zur Verfügung als die eigene Beobachtungsleistung. Sie beobachten Oberflächen und tasten diese auf Informationen ab, die zum Auslöser weiterer Formenbildung werden. Denn jeder Körper, der ja das Ergebnis einer Beobachtung ist, wird sogleich zum Gegenstand neuer Beobachtungen, woraus wiederum neue Körper entstehen, die wiederum neue Beobachtungen provozieren, die neue Körper entstehen lassen usw.

Es ist jener Prozess der Selbstreproduktion von Formen, der einem beim Betrachten der *Signetischen Zeichnung* vor Augen geführt wird: wie durch Beobachtung einer einzigen Vorlage je unterschiedliche Formen generiert werden und wie diese schließlich weitere Formbildungsprozesse nach sich ziehen, ohne dass

The Signetic Drawing and the Self-Reproduction of Forms

A simple, easily recognizable signet is the point of departure, but we do not even know what exactly it is supposed to be a sign of . This at first somewhat crude-looking signet, which recalls an anvil mirrored several times, is translated in a first step into a somewhat more filigreed geometric drawing and in a second step again stripped perspectivally and graphically reduced in a different way each time. Of the three resulting reduced versions of the signet, two are not used again, but one version becomes the basis for all subsequent operations. From now on it serves as a kind of layout on which spatial bodies emerge, although the word *body* is not well chosen here insofar as it inevitably suggests something like unity, coherence, and three-dimensionality. But none of that applies here. As we will see, the four views A, B, C, and D therefore ultimately merely surface. They are in turn the result not of an architectonic or graphic design but rather of internal calculations. For each of these views is itself nothing other than an observation of the layout, from each side of the layout, that has its grid as the only information available with which to continue working and on which to create corresponding spatial forms. 

In a next step, this process is repeated insofar as the resulting spatial body A is in turn viewed from four sides, that is to say, is itself treated as an layout on which other spatial bodies result (A1, A2, A3, A4). This switch from a view at to a view down on can, of course, be repeated infinitely (A11, A12, A13, A14; A111, A112, A113, A114, and so on). If you will, spatial bodies that are in fact not bodies but just surfaces design themselves by their own means, since their existence is thanks only to their own observations. They must therefore calculate with *eigenvalues*,³ since there is nothing available to them other than their own observations. They observe surfaces and scan them for information that can become the trigger for other formations. Every body is the result of an observation and immediately becomes the object of new observations from which new bodies emerge in turn, which in turn provoke new observations that cause new bodies to emerge, and so on.


It is this process of the self-reproduction of forms that is demonstrated visually to anyone viewing *The Signetic Drawing*: how each way of observing a single example generates different forms and how they ultimately attract other processes of creating forms that could not have been calculated in advance. By the second step of observation at the latest, the forms become unpredictable and surprising for the normal viewer. The viewer has to accept that, and that is the special charm of *The Signetic Drawing*: It does not attempt to depict an outside world as exactly as possible; it is therefore never about referentiality. Instead, it tries to explore where self-referential processes—that is, observations of observations, translations of translations, reproductions of reproductions—can lead us aesthetically. Anyone who turns up his or her nose at the word *self-referentiality* because it suggests aesthetic standardization and impoverishment will be

diese im Voraus kalkulierbar gewesen wären. Spätestens ab dem zweiten Beobachtungsschritt werden die Formen für den normalen Betrachter unvorhersehbar und überraschend. Darauf muss man sich einlassen, und darin liegt der besondere Reiz der *Signetischen Zeichnung*. Sie versucht nicht, eine äußere Welt möglichst genau abzubilden, ihr geht es also auch niemals um Referentialität. Stattdessen versucht sie zu erkunden, wohin selbstreferentielle Prozesse – also Beobachtungen von Beobachtungen, Übersetzungen von Übersetzungen, Reproduktionen von Reproduktionen – ästhetisch führen können. Wer beim Wort »Selbstreferentialität« die Nase rümpft, weil er dabei an ästhetische Vereinheitlichung und Verarmung denkt, wird sich über den Formenreichtum wundern, der entsteht, wenn ein und dasselbe Signet mehrfach beobachtet und dadurch in ganz unterschiedliche Körper, einfache Flächen ebenso wie sehr komplexe Formen, übersetzt wird.

Es wäre jedoch falsch zu behaupten, die *Signetische Zeichnung* mache Selbstreferentialität zu ihrem Thema. Selbstreferentialität ist nicht ihr Thema, sondern viel radikaler ihre Operationsweise. Sie handelt nicht von ihr, sondern führt diese vor. So gesehen haben wir es tatsächlich mit einem, im besten Sinne des Wortes, autopoietischen Kunstwerk, einem sich selbst und mit eigenen Mitteln reproduzierenden Werk zu tun. Schon nach der ersten Setzung, also der Gestaltung des Signets und dessen grafischer Reduzierung, entwickelt die *Signetische Zeichnung* eine Eigendynamik, die sich allen Absichten eines Schöpfers entzieht. Durch lediglich minimale formale Vorgaben entsteht »ein abgegrenzter, eigens präparierter, markierter Raum, in dem das Kunstwerk dem Sog selbstfestgelegter Unterscheidungen folgt und eigene Formen bestimmt«.⁴ Diese lassen sich aber gerade nicht mehr auf einen eindeutigen Ursprung oder gar einen Urheber zurückführen. Dem Sog selbstfestgelegter Unterscheidungen nachzugehen, heißt also auch, Abstand zu nehmen von jeglicher Art eines kausalistischen Denkens. Selbstverständlich ist das Signet das Produkt eines Schöpfers, und selbstverständlich ist das Signet auch so etwas wie ein Startpunkt oder Auslöser. Das Signet muss seiner Übersetzung, diese wiederum ihrer Beobachtung und diese jeder weiteren Beobachtung vorausgehen. Die entscheidende Frage, die uns die *Signetische Zeichnung* beim Betrachten aber zu beantworten zwingt, lautet: Können wir Antezedenz auch in einem nicht-ursächlichen Sinne denken? Es wäre schlichtweg zu einfach zu behaupten, dass das Signet in einem streng kausalen Sinne die Ursache für alle weiteren daraus sich ergebenden Formen ist. Jedes einzelne Blatt schränkt selbstverständlich gewisse Anschlussoperationen und Formen ein (ebenso wie es diese überhaupt erst ermöglicht), aber kein Blatt determiniert den weiteren Verlauf dieser Anschlussoperationen. So gesehen erprobt die *Signetische Zeichnung* die Darstellung nicht-deterministischer Abhängigkeiten und nicht-kausaler Ursächlichkeiten. Sie führt nicht nur das Spannungsverhältnis von Ermöglichung und Einschränkung vor Augen, sondern weist auch auf eine allen selbstreferentiellen Prozessen stets inhärente Ungeplantheit und Ungerichtetheit hin.

amazed at the wealth of forms that results when one and the same signet is observed multiple times and is in the process translated into very different bodies, both simple planes and very complex forms.

It would, however, be wrong to assert that *The Signetic Drawing* makes self-referentiality its theme. Self-referentiality is not its theme but rather, much more radically, its mode of operation. It is not about it but instead demonstrates it. Seen in this way, we are in fact dealing with an autopoietic work of art, in the best sense of that word: a work that reproduces itself using its own means. Already after the first positing, that is, the design of the signet and its graphic reduction, *The Signetic Drawing* develops its own dynamic, which evades all of its creator's intentions. Only minimal formal guidelines result in "an enclosed, specially prepared marked space, in which the artwork follows the pull of its own distinctions and determines its own forms."⁴ The latter, however, can no longer be traced back to a clear origin or even an author. Giving in to the vortex of self-imposed distinctions also means distancing oneself from any kind of causal thinking. It goes without saying that the signet is the production of a creator, and it goes without saying that the signet is also something like a starting point or trigger. The signet has to precede its translation and the latter in turn its observation and that in turn every further observation. The crucial question that *The Signetic Drawing* forces us to answer when observing it, however, is: Can we also think of antecedence in a noncausal sense? It would absolutely be too simple to assert that the signet is the source in a strictly causal sense of all of the other forms that result from it. Every single sheet naturally limits certain subsequent operations and forms (just as it makes them possible in the first place), but no sheet determines the further course of these subsequent operations. Seen in this way, *The Signetic Drawing* explores the representation of nondeterministic dependencies and noncausal causalities. It not only illustrates the tension between making possible and restricting but also points to a lack of planning and orientation always inherent in all self-referential processes.

Three points are notable at this juncture: First, the thirty-six wax books should not go unmentioned; they supplement and comment on the sheets of *The Signetic Drawing* in a strange way . But if the individual sheets offer only views at and views down on bodies—that is, only of their surfaces—in these wax books the bodies can finally be experienced as bodies. Although here too, as on the sheets, the drawings calculate themselves with the aid of their own criteria and means, but in the process the book form and the hand-waxed pages achieve a fascinating effect. The wax has made the pages transparent, and the presentation as wax book—that is to say, the superimposition of several waxed pages—now ensures that the preceding pages shine through any given page. Looking at it, one almost has the feeling of being able to plunge into the depths of the graphic body. In that sense the wax books supplement in a way the physicality and spatiality that is simultaneously produced and disappointed by *The Signetic Drawing* and by complementing the sheets



A ① *A11* (Wachsbuch), 1995
A11 (wax book), 1995



B ② *Zeichenschrank für Signetische Zeichnung*, 1998
Drawing Cabinet for Signetic Drawing, 1998

Drei Punkte sind an dieser Stelle bemerkenswert: Erstens dürfen die 36 Wachsbücher nicht unerwähnt bleiben, die die Blätter der *Signetischen Zeichnung* auf eine merkwürdige Art und Weise ergänzen und kommentieren **A** ①. Bekommt man auf den einzelnen Blättern doch je nur Ansichten und Draufsichten, also Oberflächen von Körpern zu sehen, so sind es diese Wachsbücher, in denen schließlich die Körper als Körper erfahrbar werden. Zwar berechnen sich auch hier, wie schon im Fall der Blätter, die Zeichnungen selbst und mithilfe eigener Kriterien und Mittel, aber die Buchform und die per Hand gewachsenen Seiten erzielen dabei einen faszinierenden Effekt. Das Wachs hat die Seiten transparent gemacht, und die Darstellung als Wachsbuch, also die Überlagerung mehrerer gewachster Seiten, sorgt nun dafür, dass durch die jeweilige Seite vorhergehende Seiten durchscheinen. Beim Betrachten hat man fast das Gefühl, in die Tiefe des grafischen Körpers eintauchen zu können. Insofern sind es die Wachsbücher, die jene durch die *Signetische Zeichnung* gleichzeitig erzeugte wie auch enttäuschte Körperlichkeit und Räumlichkeit gewissermaßen supplementieren und in Ergänzung zu den Blättern für ein Wechselspiel aus Zweidimensionalität und Dreidimensionalität, aus Oberfläche und Tiefe beim Durchblättern sorgen.

Zweitens muss auch erwähnt werden, dass es sich bei der *Signetischen Zeichnung* nicht nur um ein sich selbst reproduzierendes, sondern auch um ein nicht stillzustellendes und prinzipiell unabschließbares Werk handelt. Das wird schon dadurch deutlich gemacht, dass auch einige leere Blätter Teil des Werks sind. Dabei handelt es sich keineswegs um versehentliche Auslassungen, sondern um beabsichtigte Leerstellen, die der Zurschaustellung eines unendlichen Möglichkeitsraumes dienen. Die leeren Blätter verweisen nicht auf nichts, sondern umgekehrt auf noch nicht realisierte, aber prinzipiell realisierbare Möglichkeiten. Neben den leeren Blättern ist auch der eigens angefertigte Archivschrank wichtiger Bestandteil des Werks **B** ②. Wiewohl er schon optisch eine gewisse Abgeschlossenheit und Robustheit mit sich bringt, weist auch er auf die Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit der *Signetischen Zeichnung* hin. War es seit jeher der Aktenschrank, der die postalische Zirkulation von Akten, also invertierter Briefe, zumindest als Möbel stillzustellen versucht, aber eben auch dazu gedient hat, dass immer weitere Notizen, immer weitere Anmerkungen und immer weitere Akten hinzugefügt werden konnten,⁵ so hält auch dieser Archivschrank die Zirkulation von Blättern eher lebendig, als diese zu beenden. Zwar ist er ganz offensichtlich ein Aufbewahrungsmöbel, das in seiner Bauweise der zu vier Seiten hin öffnenden Schubladen sogar das Ordnungsprinzip der *Signetischen Zeichnung* wiederholt, in ihm sollen aber nicht einfach nur Blätter verstaut werden und anschließend verstauben, vielmehr soll er das Weiterprozessieren ermöglichen. Es handelt sich mithin um ein arbeitendes Archiv, eine Art Festplatte oder Zettelkasten, der die Neuverkettung und Rekombination von Informationen in Gang setzt.

Drittens ist an dieser Stelle noch darauf hinzuweisen, dass es keines der Blätter erlaubt, innerhalb der

they ensure an interplay of two-dimensionality and three-dimensionality, of surface and depth, when paging through the books.

Second, it must also be mentioned that *The Signetic Drawing* is not only a self-reproducing work but also one that cannot be stopped and that in principle cannot be completed. This is already made clear by the fact that several blank sheets are also part of the work. These are by no means accidental omissions but rather intentional voids that serve to display an infinite space of possibility. The blank pages do not refer to nothing but instead to possibilities not yet realized but in principle realizable. In addition to the blank pages, the custom-made archival cabinet is an important component of the work **B** ②. Although even visually it introduces a certain sense of the self-contained and robust, it too points to the impossibility of completing and concluding *The Signetic Drawing*. Whereas the filing cabinet has always tried to stop the postal circulation—that is to say, inverted letters—at least as a piece of furniture, it has also served to ensure that more and more notes, more and more comments, and more and more files could be added,⁵ so this archival cabinet too relates to the circulation of sheets in a living way rather than trying to put an end to it. Although it is very clearly a piece of furniture for storage, whose construction with drawers opening on four sides even repeats the ordering principle of *The Signetic Drawing*, it is not simply there to stow away sheets and then let them gather dust; rather, it is supposed to make it possible to process them further. It is a working archive, a kind of hard drive or card index, which sets in motion the renewed concatenation and recombination of information.

Third, it should also be noted at this juncture that none of the sheets is ever permitted to recur in the *The Signetic Drawing*, so that even a retranslation of C32, say, would no longer unambiguously arrive at C3. The overview supplied with the drawings should therefore be understood not as a tree of derivations but rather as an orientation aid. This remark is important in that it is necessary to liberate oneself from any idea of completeness. The individual sheets and the wax books are not simply different parts of a whole—that is to say, different perspectives on one and the same object; rather, every observation produces, modifies, and shifts that which is observed by it. But that has the disconcerting effect that these observations—that is, the different views and sheets—are not held together by a shared vanishing point. Rather than a whole consisting of the sum of individual parts, we are dealing with individual views that can no longer be added up into a whole—and in the further course views of views of views, whose point of departure was a single signet.

The Signetic Drawing and the Emergence of the Artist

Now, however, it is also necessary to say something about this signet as well, which stands at the beginning of *The Signetic Drawing* and ultimately gives it its name as well. What is this signet a sign of, really, or is it a sign at all? This signet is by no means—as was suspected

Signetischen Zeichnung je wieder umzukehren, sodass man also auch nicht mehr durch Rückübersetzung etwa von C32 eindeutig bei C3 landen wird. Die den Zeichnungen beigegefügte Übersicht ist daher auch nicht als Ableitungsbaum, sondern eher als Orientierungshilfe zu verstehen. Dieser Hinweis ist insofern wichtig, als man sich selbst von jeder Vorstellung von Ganzheit freimachen muss. Die einzelnen Blätter sowie die Wachsbücher sind nicht einfach nur unterschiedliche Teile eines Ganzen, also je unterschiedliche Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand, vielmehr erzeugt, modifiziert und verschiebt jede Beobachtung das durch sie Beobachtete. Das nun hat aber den beunruhigenden Effekt, dass diese Beobachtungen, also die unterschiedlichen Ansichten und Blätter, nicht durch einen gemeinsamen Fluchtpunkt zusammengehalten werden. Statt eines aus der Summe seiner Einzelteile bestehenden Ganzen haben wir es mit nicht mehr zu einem Ganzen addierbaren Einzelansichten – und im weiteren Verlauf Ansichten von Ansichten von Ansichten – zu tun, deren Ausgangspunkt ein einziges Signet war.

Die Signetische Zeichnung und die Emergenz des Künstlers

Nun muss aber doch auch noch zu diesem Signet etwas gesagt werden, das am Anfang der *Signetischen Zeichnung* steht und ihr schließlich auch den Namen gibt. Wofür ist dieses Signet eigentlich Zeichen bzw. ist es überhaupt ein Zeichen? Es handelt sich bei diesem Signet keineswegs, wie weiter oben noch vermutet, um einen stilisierten Amboss, sondern um den Buchstaben »M«, der mehrfach gespiegelt wurde. Das »M« steht für Michael, den Vornamen von Michael Riedel. Aber was heißt eigentlich »steht für« in diesem Zusammenhang? Michael Riedel ist 1994, im Entstehungsjahr der *Signetischen Zeichnung*, ein 22-jähriger, an der Kunsthochschule abgelehnter Bauzeichner. Womöglich hat er mit diesem gestempelten »M« seine gezeichneten Pläne signiert, vielleicht aber auch nicht. Es spielt im Grunde keine Rolle. Viel wichtiger ist, dass am Anfang der *Signetischen Zeichnung* eine Signatur steht. Sie dient jedoch nicht etwa dazu, das Werk im Nachhinein zu beglaubigen, nein, sie erst setzt es überhaupt in Gang. Sie ist der Startpunkt eines Prozesses, in dessen Verlauf sie in differente Teile zerfallen wird, die sich nie wieder zusammensetzen lassen, sich also immer weiter auflösen wird, bis sie letztlich unlesbar wird. Die Signatur dient dabei nicht als Anker, sie verfügt über keine Autorität und vor allem ist sie kein Zeuge. Nein, Zeugeschaft wird in der *Signetischen Zeichnung* ganz generell infrage gestellt, geht es doch nicht darum, ob eine Signatur ein Werk bezeugen kann, sondern ob sie in der Lage ist, ein Werk zu erzeugen.

Aber es wird ja keineswegs nur ein Werk, auch der Signierende selbst wird durch die Signatur überhaupt erst erzeugt. Die Signatur ist also nicht das Produkt eines Signierenden, sondern umgekehrt ist der Signierende das Produkt der Signatur. So merkwürdig es klingen mag, der Künstler Michael Riedel *ist* vor dieser Signatur nicht, er ist erst durch die Signatur. Wir kennen derartig paradoxe Verfahren der Selbstinstanziierung durch den Akt der Unterschrift durchaus

above—a stylized anvil but rather the letter *M*, mirrored multiple times. The *M* stands for Michael, Michael Riedel’s first name. But what does “stands for” mean in this context? In 1994, the year he produced *The Signetic Drawing*, Michael Riedel was a twenty-two-year-old architectural draftsman who had been rejected by the academy of arts. Perhaps he used this stamped *M* to sign the plans he drew, but he may not have. In essence, it doesn’t matter. It is much more important that a signature stands at the beginning of *The Signetic Drawing*. It does not serve to authenticate the work in retrospect—no, it sets it in motion in the first place. It is the starting point of a process over the course of which it will break down into different parts that can never be reassembled; it will continue to dissolve more and more until it finally becomes illegible. The signature serves not as an anchor; it has no authority; and above all it is not a witness. No, in *The Signetic Drawing* witnessing in general is called into question; it is not about whether a signature can authenticate a work but whether it is in a position to produce a work.

But it by no means merely becomes a work; the signer is produced in the first place by the signature. The signature is thus not the product of a signer but, vice versa, the signer is the product of the signature. As strange as it may sound, the artist Michael Riedel does *not exist* prior to the signature; he only exists by means of the signature. We are certainly familiar with such paradoxical procedures of self-instantiation by the act of signing from other cases, for example, from constitutions, which first have to produce by the act of signing the very people in whose name they can speak as a representative.⁶ In the case of *The Signetic Drawing*, however, the situation is a little different. For here the signature does not just assert and produce authority and sovereignty but at the same time takes them back again and radically casts them into doubt. Not only is the written sign (signet)—that is to say, the signature—produced in the absence of a receiver;⁷ strictly speaking it is produced in the absence of an author. For the artist Michael Riedel who is the effect of a signature made by the architectural draftsman Michael Riedel disappears again at the very moment of his appearance, since as a self-producing and organizing work of art, *The Signetic Drawing* demonstrates and displays nothing other than the possibility of dispensing with a central controlling instance, an outside authority. And this renunciation is not a loss that must somehow be mourned. The birth and death of the author coincide, if you will. It is therefore perhaps only logical that strictly speaking it is the empty space between the stamped *Ms* that, gilded, determines the grid of the layout and hence all other subsequent operations.

The fact that Michael Riedel’s artistic career began with a signature and a void produced and gilded by the signature is neither merely a silly postmodernist gesture nor a vain act of self-creation and self-sacralization of a budding artist. It is much more fundamentally about the doubt about any idea of a coherent and authoritative self. If Michael Riedel—which one, really?—then signs the signet, it does not indeed result in an authorization, a consecration, or even the conclusion of *The Signetic*

auch aus anderen Fällen, etwa von Verfassungen, die jenes Volk, in dessen Namen Volksvertreter fortan sprechen dürfen, durch den Akt des Unterzeichnens überhaupt erst herstellen müssen.⁶ Im Falle der *Signetischen Zeichnung* liegt die Sache allerdings doch noch ein wenig anders. Denn hier wird nicht einfach nur durch Signatur Autorität und Souveränität behauptet und hergestellt, sondern sogleich auch wieder zurückgenommen und radikal in Zweifel gezogen. Nicht nur wird das geschriebene Zeichen (signe), also die Signatur, in Abwesenheit eines Empfängers,⁷ es wird streng genommen sogar in Abwesenheit eines Autors vorgebracht. Denn jener Künstler Michael Riedel, der Effekt einer Signatur ist, die der Bauzeichner Michael Riedel angefertigt hat, verschwindet im Augenblick seines Erscheinens bereits auch schon wieder, da die *Signetische Zeichnung* als sich selbst produzierendes und organisierendes Kunstwerk nichts anderes vorführt und ausstellt, als die Möglichkeit des Verzichts auf eine zentrale Steuerungsinstanz, eine äußere Autorität. Und dieser Verzicht ist eben kein Verlust, der irgendwie betrauert werden müsste. Wenn man so will, fallen also Geburt und Tod des Autors instantan zusammen. Es ist daher vielleicht auch nur konsequent, dass es streng genommen der leere Zwischenraum zwischen den gestempelten »Ms« ist, der vergoldet die Rasterung des Grundrisses und damit alle weiteren Anschlussoperationen bestimmt.

Dass nun am Beginn der künstlerischen Karriere Michael Riedels eine Signatur und eine durch die Signatur erzeugte und vergoldete Leerstelle steht, ist weder nur eine alberne postmoderne Geste noch ein eitler Akt der Selbstschöpfung und Selbstakralisierung eines angehenden Künstlers. Viel grundlegender geht es um den Zweifel an jeglicher Vorstellung eines kohärenten und autoritativen Selbst. Wenn Michael Riedel—welcher eigentlich?—dann sogar noch das Signet signiert, dann kommt es dadurch nicht etwa doch noch zu einer Autorisierung, zu einer Weihe oder gar zum Abschluss der *Signetischen Zeichnung*, sondern schlicht zu einem re-entry, zum Wiedereintritt der Signatur eines durch Signatur ermöglichten und hervorgebrachten Subjekts, die nun wiederum selbst zum Auslöser weiterer Operationsketten werden könnte.

Drawing but only to a reentry, a return of the signature of a subject made possible and produced by a signature, which can now in turn become the trigger of further chains of operations.

1	5
Claude E. Shannon and Warren Weaver, <i>The Mathematical Theory of Communication</i> (Urbana: University of Illinois Press, 1998).	Cornelia Vismann, <i>Akten: Medientechnik und Recht</i> (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000), 174.
2	6
See Claude E. Shannon, “The Redundancy of English,” in Claus Pias, ed., <i>Cybernetics/Kybernetik: The Macy Conferences, 1946–1953</i> (Zurich: Diaphanes, 2003), 248–72.	See Jacques Derrida, “Otobiographies: The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name,” trans. Avital Ronell, in Claude Lévesque and Christie V. McDonald, eds., <i>The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation; Texts and Discussions with Jacques Derrida</i> (New York: Schocken, 1985), 1–38.
3	7
See Heinz von Foerster, “Objects: Tokens for (Eigen-)Behaviors,” in idem, <i>Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition</i> (New York: Springer, 2003), 261–71.	Jacques Derrida, “Signature Event Context,” trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman, in Derrida, <i>Limited Inc.</i> (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988), 1–23, esp. 7.
4	
Niklas Luhmann, <i>Art as a Social System</i> , trans. Eva M. Knodt (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000), 117.	

1	4
Claude E. Shannon/Warren Weaver: <i>Mathematische Grundlagen der Informationstheorie</i> . München/Wien 1976.	Niklas Luhmann: <i>Die Kunst der Gesellschaft</i> . Frankfurt a. M. 1997, S. 189.
2	5
Vgl. Claude E. Shannon: »The Redundancy of English«. In: Claus Pias (Hg.): <i>Cybernetics–Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953</i> . Zürich/Berlin 2003, S. 248–272.	Cornelia Vismann: <i>Akten. Medientechnik und Recht</i> . Frankfurt a. M. 2000, S. 174.
3	6
Vgl. Heinz von Foerster: »Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten«. In: Ders.: <i>Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke</i> . Frankfurt a.M. 1993, S. 103–115.	Vgl. Jacques Derrida: »Otobiographien«. In: Ders./Friedrich Kittler: <i>Nietzsche–Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht</i> . Berlin 2000, S. 9–63.
	7
	Jacques Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«. In: Ders.: <i>Limited Inc.</i> Wien 2001, S. 15–45, hier: S. 24.

Antje Krause-Wahl
Nullpunkt der Kreativität
Creativity's Zero Point of Origin



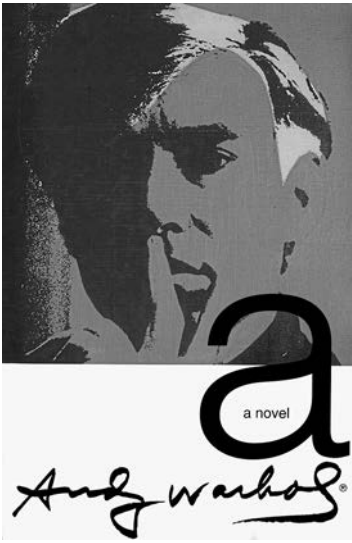
① *Wallpaper*, März 2014/
March 2014, Nr. 180,
Limited Edition,
Cover by Michael Riedel



③ Dom Perignon Vintage Limited Edition,
Gift Box by Michael Riedel, 2016



© 60 *Oskar: A Novel*, 2014



② Cover *A, A Novel*, Andy Warhol,
Groove Press, 1968



④ Dom Perignon Rosé Limited Edition,
Gift Box by Jeff Koons, 2003

Im März 2014 war Michael Riedel auf dem Cover des Lifestylemagazins *Wallpaper* abgebildet ①. Er posiert in einem schmal geschnittenen grauen Maßanzug mit Hemd und Krawatte und in einem von ihm gestalteten Künstlerbuch lesend. Auch der Hintergrund der scheinbaren Modeaufnahme stammte von Michael Riedel: Eine Tapete, die auf der Grundlage des HTML-Codes der Website des Magazins entworfen wurde und deren Grafik den Schnitt des Anzugs unterstreicht.

Michael Riedel begab sich mit dieser Fotografie in gute Gesellschaft. Künstler sind in Lifestylemagazinen allgegenwärtig, sie werben für Kleidung, Möbelstücke, aber auch für alkoholische Getränke. Der Ausgangspunkt dieser Entwicklung lässt sich in den 1960er Jahren ausmachen, als mit der post-fordistischen, neoliberalen Ökonomie, in der Leben und Arbeit amalgamieren, die selbstbestimmte und kreative Gestaltung des Selbst zu einem allgemein erstrebenswerten Ideal wird und der Künstler damit zu einem Vorbild einer neuen Lifestyle-Kultur.¹ Michael Riedel knüpft explizit an diese 1960er Jahre an, wenn er seine Aktivitäten in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* und der *Freitagsküche* in der Publikation *Oskar: A Novel* (2014) © 60 dokumentiert. *Oskar: A Novel* adaptiert sowohl den Titel als auch das Cover von Andy Warhols *A, A Novel* (1968) ②, demjenigen Buch, in dem die Künstler, Superstars und die Freaks im Mittelpunkt stehen. Sie trafen sich in der *Factory*, dem Ort, den Annette Michelson als Gesamtkunstwerk des späten Kapitalismus bezeichnet hat, da in ihm Arbeit, Kunst und Leben zusammenfallen.²

Bereits Andy Warhol stand in Lifestylemagazinen Modell und wie Warhol fertigt auch Michael Riedel Auftragsarbeiten an. 2016 gestaltete er für die limitierte Champagner-Editionen *Vintage 2006* und *Rose 2004* von *Dom Pérignon* die Verpackung. Für den Schmuckkarton und das Etikett entwickelte er eine Oberfläche, der er den abgedruckten HTML-Code der Website von *Dom Pérignon* zugrunde legte. Dieser Code wurde von den Initialen des Markennamens – »D« und »P« – so überlagert, dass eine unregelmäßige Struktur entstand, die nur noch an manchen Stellen die abstrakte Zeichenfolge erkennen ließ ③.

Dom Pérignon präsentiert auf seiner Website seinen Champagner in stilvollen und luxuriösen Umgebungen und engagiert immer wieder Künstler für seine avancierte und ansprechende Gestaltung: So gestaltete bereits Jeff Koons eine Verpackung in der Form einer pink glänzenden *Balloon Venus* (2013), in deren Bauch der Schaumwein ruht ④, und Björk und Chris Cunningham (2015) entwickelten eine Verpackung, auf der ein Lichtstrahl aus der Champagnerflasche hervorbricht. Im Unterschied zu diesen illustrativen Entwürfen nutzt Michael Riedel allerdings den unsichtbaren Code, der für die Kommunikation des Produktes notwendig ist, und transformiert diesen durch Überlagerungen zu einer Oberfläche, die das gesamte Produkt überzieht. Die Verpackung nimmt die Informationskultur selbst zum Gegenstand, die für die Verbreitung und den Erfolg des Produktes zentral ist.

In March 2014 Michael Riedel was featured on the cover of the lifestyle magazine *Wallpaper* ①. He is seen posing in a gray, slim-fit, tailor-made suit with shirt and tie, reading an artist's book he himself had designed. The background of this ostensible fashion photograph was also of Michael Riedel's making: the wallpaper's design was based on the HTML code for the magazine's website, its graphic style accentuating the cut of the suit.

With this photograph Michael Riedel found himself in good company. Artists are to be seen everywhere in lifestyle magazines, promoting clothing, furniture, as well as alcoholic beverages. The origins of this development can be traced back to the 1960s, a period when, with the nascent post-Fordist neo-liberal economy that blended life and work, the self-determined and creative shaping of the individual was broadly espoused as an ideal to strive for, making the artist serve as a role model for the new lifestyle culture.¹ Michael Riedel makes explicit reference to the 1960s era in the book documenting his activities in the Oskar-von-Miller-Strasse 16 and the Freitagsküche (*Friday Kitchen*) titled *Oskar: A Novel* (2014) © 60. *Oskar: A Novel* adapted both the title and the cover design of Andy Warhol's *A: A Novel* from 1968 ②, in which artists, superstars, and freaks stood center stage. They convened in the Factory, which Annette Michelson has described as the Gesamtkunstwerk of late capitalism, since it was here that work, art, and life converged.²

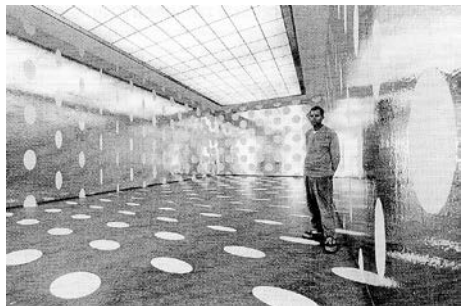
Andy Warhol himself had already featured as a model in lifestyle magazines, and like Warhol Michael Riedel has also performed commissioned work. In 2016 he designed packaging for Dom Pérignon's limited Champagne editions *Vintage 2006* and *Rose 2004*. For the decorative packaging and the label he developed a surface based on the printed HTML code of Dom Pérignon's website. It was then overlaid with the initials of the brand name —D and P—in such a way as to create an irregular structure that only in sporadic places left the website's abstract code legible ③.

Dom Pérignon presents its Champagnes on its website in elegant and luxurious settings, and time and again the company commissions artists to create sophisticated and appealing designs. Thus, for instance, Jeff Koons designed packaging in the form of a gleaming pink *Balloon Venus* (2013), with the precious bubbly contained in its belly ④. And in 2015 Björk and Chris Cunningham developed packaging on which a beam of light shoots up out of the Champagne bottle. In contrast to these illustrative designs Michael Riedel uses the invisible code required to communicate the product, transforming it through superimposition into a patterned surface that coats the entire product. His package design takes its cue from information culture itself, which is central to the product's propagation and success.

Initially, in the run-up to the exhibition at the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main there had been the idea of offering this Champagne in the exhibition at a bar that would also be covered in the modified code. Especially for this event glasses were to be



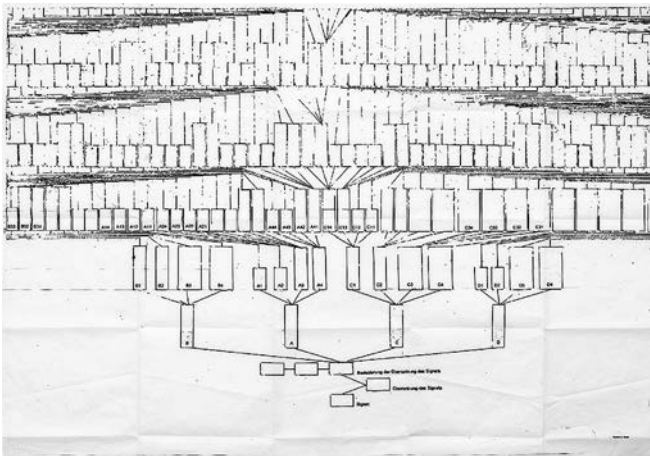
© 82 Riedel Glas, 2017
Riedel Glass, 2017



⑤ Jim Isermann in seiner Ausstellung,
Jim Isermann in his exhibition,
Portikus, Frankfurt a. M., 2000



⑥ Installationsansicht/Exhibition View
Jim Isermann, Oskar-von-Miller Straße 16,
Frankfurt a. M., 2000



Ⓑ ③ Signetische Zeichnung (Überblick), 1995/98
Signetic Drawing (Overview), 1995/98

Während der Planung für die Ausstellung im *Museum Angewandte Kunst* in Frankfurt am Main war eine Idee, dass der Champagner in der Ausstellung an einer Bar getrunken werden konnte, die ebenfalls von dem so bearbeiteten Code überzogen werden sollte. Eigens dafür sollten für dieses Ereignis Gläser von der Firma *Riedel Glas* hergestellt werden. In diesem Raum wären Produktkultur und Kunst vielfältig miteinander verzahnt: Auf der Verpackung des Champagners steht der Markenname *Dom Pérignon*, dessen Initialen »D« und »P« von Michael Riedel für die Gestaltung der Oberflächen genutzt wurden, auf der Verpackung ist zugleich die Signatur Michael Riedels zu lesen. Diese wiederum erscheint als Markenname auf den Gläsern und konkurriert mit der Firmenbezeichnung *Riedel Glas*. Letztendlich wurden für die Ausstellung Gläser realisiert, mit Aufdrucken, die diese zu echten falschen Michael Riedel-Gläsern machen © 82. Michael Riedel reflektiert die wechselseitigen Bezugnahmen und Abhängigkeiten von Markenname und Künstlersignatur als Positionierungsstrategien in einem künstlerischen Feld, das von ökonomischen Strukturen durchdrungen ist. Ein Thema, das die Arbeiten Michael Riedels, angefangen mit seiner *Signetischen Zeichnung*, die ihren Ausgang vom Anfangsbuchstaben »M«, wie Michael, nehmen, wie ein roter Faden durchzieht.

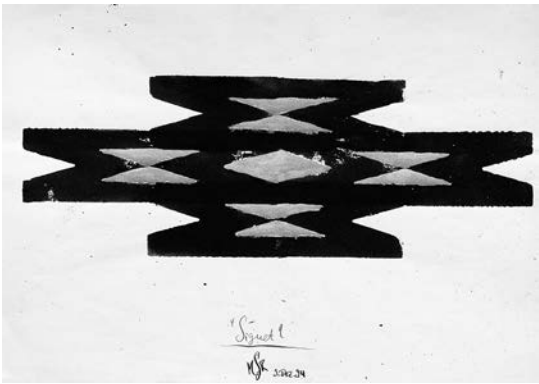
In der *Signetischen Zeichnung* entwickelt Michael Riedel aus der Geometrie des *Signets* eine reduzierte—perspektivisch entkleidete—geometrische Zeichnung Ⓐ ①. In einem Prozess der permanenten Selbstbeobachtung werden aus dieser räumlichen Zeichnung immer neue Ansichten generiert. Das Prinzip dieses Verfahrens hat Michael Riedel in einer Art Stammbaum schematisiert, der allerdings weniger an die verästelten Bäume erinnert, mit denen beispielsweise Genealogien der Kunst dargestellt werden, sondern an eine Anordnung von Blackboxes, in die etwas eingegeben, umprogrammiert wird, und dann anders herauskommt Ⓑ ③. Bei Michael Riedel entsteht Kunst in einem Informationsprozess, der Künstler knüpft an Systemtheorie und Kybernetik an und damit an eine andere Vorstellung von Kunst. Auch hier sind die 1960er Jahren Ausgangspunkt: Ausstellungen wie Jack Burnhams *Software* (1970) proklamierten die Veränderung weg von einer objektorientierten Kultur hin zu einer systemorientierten. Die Arbeiten in dieser Ausstellung ließen die traditionelle Vorstellung eines abgeschlossenen, autonomen Kunstobjektes hinter sich und stellten die operationalen Konstellationen von Kunst und Nicht-Kunst in den Vordergrund.

Ausdrücklich bezieht sich Michael Riedel auf systemtheoretische Überlegungen, wenn er die 2014 in London bei *David Zwirner* die Aktivitäten der Oskar-von-Miller-Straße 16 rekapitulierte. Michael Riedel zeigte in *Laws of Form* u. a. diejenigen Materialien, die Veranstaltungen in der Oskar-von-Miller-Straße 16 beworben hatten und die wiederum aus Drucksachen gestaltet worden waren, welche Ausstellungen im damals beinahe gegenüberliegenden Portikus angekündigt hatten ⑤ ⑥. Es ist programmatisch, dass die erste Ausstellung in der Oskar-von-Miller-Straße 16 eine Ausstellung aus den Resten einer Ausstellung Jim Isermans im *Portikus* war, der ebenso wie Michael Riedel an der Schnittstelle

produced by the glassware manufacturer Riedel. Within the exhibition space product culture and art would have interlocked in a variety of ways: printed on the Champagne packaging is the brand name Dom Pérignon, of which the initials *D* and *P* were used by Michael Riedel to design the product's surfaces, while at the same time Michael Riedel's signature was also emblazoned on the packaging. This same signature in turn was also to appear as the brand name on the champagne glasses, competing with the company name Riedel Glas. In the end, glasses were produced for the exhibition bearing a printed logo that made them authentic fake Riedel glasses © 82. Michael Riedel thereby reflects the reciprocal references and dependencies of brand name and artist's signature as positioning strategies within an artistic field permeated with economic structures. It is a common thematic thread running through all Riedel's works, beginning with *The Signetic Drawing* based on the first letter of his name, *M* for Michael.

In *The Signetic Drawing* Michael Riedel took the geometry of a signet and evolved a reduced—perspectivally stripped—geometric drawing Ⓐ ①. In a process of permanent self-observation this spatial drawing gave rise to an increasing number of prospects. Michael Riedel schematized the principle of this procedure in a kind of family tree, though in fact it is less reminiscent of the types of branched trees generally used, for instance, to represent artistic genealogies, than of an arrangement of black boxes, into which something is introduced, reprogrammed, and then reissued in an altered state Ⓑ ③. In Michael Riedel's work art evolves as a form of information processing: the artist builds on system theory and cybernetics, hence on a different concept of art. Here too, the 1960s serve as a point of departure. Exhibitions like Jack Burnham's *Software* (1970) proclaimed a shift away from an object-oriented culture to a system-oriented one. The works in this exhibition moved beyond traditional notions of a self-contained, autonomous art object, bringing the operational constellations of art and non-art to the fore.

When in 2014 Michael Riedel recapitulated activities from Oskar-von-Miller-Strasse 16 at David Zwirner in London he was making explicit reference to system theoretical considerations. In *Laws of Form* Michael Riedel presented, among others, the materials that had been used to promote events in Oskar-von-Miller-Strasse 16, themselves created from printed matter which had previously advertised exhibitions at Portikus, the exhibition hall for contemporary art that at that time was located almost vis-à-vis ⑤ ⑥. It is programmatic that the first exhibition to be held at Oskar-von-Miller-Strasse 16 was an exhibition consisting of remnants of an exhibition of Jim Iserman at Portikus, who, like Michael Riedel, was working at the interface between fine and applied art and had furnished the entire exhibition space of Portikus with disks of aluminum foil.³ Michael Riedel's title *Laws of Form* was an allusion to the eponymous book by George Spencer-Brown from 1969, in which the mathematician coined the concept of “re-entry”—he speaks of a “re-entry of the form (into the form).” *Laws of Form* describes the behavior



Ⓐ ① *Signet*, 1994
Signet, 1994



⑦ Foto/Photo: Frederic Lewis, Hulton Archive, Getty Images

von bildender und angewandter Kunst arbeitet. Damals stattete er den Ausstellungsraum des *Portikus* mit Kreisen aus Silberfolie aus.³ Mit dem Titel *Laws of Form* bezog sich Michael Riedel auf ein gleichnamiges Buch von Georg Spencer-Brown (1969), in dem der Mathematiker den Begriff des Re-entry verwendet – er schreibt von einem »Re-entry of the form (into the form)«. In *Laws of Form* wird das Verhalten einer systemischen Einheit beschrieben, indem die Wirkungen des eigenen Verhaltens (Outputs) rückgekoppelt werden, um das zukünftige Verhalten des Systems direkt und unmittelbar beeinflussen zu können.⁴ Michael Riedel formulierte in einem Brief an David Zwirner die Idee hinter seinen Projekten:

»Mein Interesse [galt] einer Entspannung, einem Naturzustand, der sich im Erschaffen von beliebigen Versionen ausdrückt, die lediglich einen Unterschied zur Vorlage herstellen sollen, und deren Formen sich bevorzugt selbständig ergeben. In meinem Vorwort »Re-entry« (auf die Publikation *Oskar* bezogen) habe ich dieses Vorgehen als Nullpunkt der Kreativität bezeichnet und hoffe, dass sich damit auch der Ausdruck von Widerstand verbindet.«⁵

Retrospektiv ist es auffällig, dass Michael Riedels Aktivitäten in der Oskar-von-Miller-Straße 16 in einer Zeit entstanden sind, in der eine Reihe von Künstlern sich mit den Strukturen von Informationen und Gesellschaft auseinandergesetzt haben, anstatt Objekte zu erstellen. Nicolas Bourriaud hat diesen Trend aus kuratorischer Perspektive als *Relationale Ästhetik* (1998) beschrieben und später in direkterem Bezug auf die Informationskultur auch als *Postproduction: Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World* (2002). Er sieht in künstlerischen Verfahren des Neuordnens, Re-Arrangierens und Umprogrammierens das Potential eines Widerstands gegen die marktförmige Kultur. Denn so lassen sich neue Nutzungen generieren und sich das durch die Konsumkultur passiv gewordene Verhalten verändern: »It makes the forms and cultural objects of our daily lives function.«⁶ Im Hinblick auf die gegenwärtigen Arbeiten Michael Riedels ist es allerdings produktiver zu fragen, welche Vorstellung von Kunst und Kunstmachen sich in Michael Riedels »Prozessieren von Formen« zeigt.

Michael Riedels *Signet* Ⓐ ① ist mit Goldfarbe auf historisch anmutendes Papier aus den 1920er Jahren gestempelt und erinnert an die visuelle Kultur des *Art déco*, den Stil, der im Umfeld der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925) zunächst in Paris, dann in den USA populär wurde. Ein Merkmal des *Art déco*-Design sind architektonische Ornamentierungen, die ihre Konstruktion selbst artikulieren und die sich in der Architektur und der Innenausstattung beispielsweise der *Radio City Music Hall* (1932) ⑦ oder dem *Chrysler Building* (1932) zeigen. In den 1960er Jahren, die einen wichtigen Bezugspunkt für Michael Riedel bilden, knüpften Künstler an diesen amerikanischen Modernismus an und verbanden ihn mit systemtheoretischen Überlegungen. Sol LeWitt beispielsweise, für den die Kunst eine

of a systematic unit in which the effects of one's own behavior ("outputs") are fed back in order to exert direct and instant influence on the future behavior of the unit.⁴ In a letter to David Zwirner, Michael Riedel voiced the idea behind his projects:

"I was primarily interested in a type of release or natural state manifested in the making of random versions, whose only function was to constitute a difference to their original models and whose forms would preferably arise without any outside intervention. In my foreword to *Oskar*, entitled 'Re-entry,' I refer to this process as 'creativity's zero point of origin,' which I hope also contains the idea of a certain kind of resistance."⁵

In retrospect it is evident that Michael Riedel's activities in Oskar-von-Miller-Strasse 16 arose at a time when a number of artists were exploring the structures of information and society rather than creating objects. Nicolas Bourriaud described this trend from a curator's perspective in *Relational Aesthetics* (1998), and later, making more direct reference to information culture, also in *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (2002). In the artistic procedures of creating new constellations, rearrangements, and reprogramming, he sees the potential for resisting market-compliant art. By thus generating new forms of use, we can change our behavior, which has grown passive through consumerist culture: "It makes the forms and cultural objects of our daily lives function."⁶ In view of Michael Riedel's current works, however, it is more productive to ask which idea of art and making art are being manifested in his processing of forms.

Stamped in gold on seemingly historic paper from the 1920s, Michael Riedel's *Signet* Ⓐ ① is reminiscent of the visual culture of Art Deco, a style that became popular in the context of the *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris in 1925, later in the USA. One feature of Art Deco design are architectural ornaments that visualize their own construction, as can be seen in the architecture and interior design, for instance, of the *Radio City Music Hall* (1932) ⑦ or the *Chrysler Building* (1932). In the 1960s, which for Michael Riedel represent an important point of reference, artists revisited this moment of American modernism and considered it in relation to systems theory. In 1966, for instance, Sol LeWitt, for whom art is a machine that makes art,⁷ wrote an article about the ziggurat.⁸ The art critic Robert Rosenblum described Frank Stella's *Protractor Series* (1967–69) as superb decorative ensembles in the style of 1930s Radio City Music Hall.⁹ And Art Deco prompted Robert Smithson to reflect on the idea of progress in art and simultaneously call it into question. In 1967 Robert Smithson wrote an article titled "Ultramoderne," which reproduced the façade of an Art Deco building. The photograph focused on the repetition of decorative stone formations; Robert Smithson saw these forms as an archaic ontology linking the building to monumental art from ancient cultures. In Robert Smithson's view, "the 1930s reflect the 2030s into a multifaceted domain of chambers that progresses backward in threes. A tripartite infrastructure that

Maschine ist, die Kunst macht,⁷ verfasste 1966 einen Artikel über das Ziggurat.⁸ Der Kunstkritiker Robert Rosenblum beschrieb Frank Stellas *Protractor Series* (1967–69) als großartige dekorative Ensembles der 1930er *Radio City Music Hall*.⁹ Und für Robert Robert Smithson war die *Art déco* Anlass, das Fortschrittsdenken in der Kunst zu reflektieren und zugleich in Frage zu stellen. Im Jahr 1967 verfasste Robert Smithson einen Artikel mit dem Titel *Ultramoderne*, in dem er eine Fassade eines *Art déco*-Gebäudes abbildete. Die Fotografie fokussierte sich auf die Wiederholungen der dekorativen Steininformationen; Robert Smithson sah in diesen Formationen eine archaische Ontologie, die das Gebäude mit monumentaler Kunst aus antiken Kulturen verbindet. Die Architektur der 1930er Jahre, so Robert Smithson »reflects the 2030's into a multi-faceted domain of chambers that progresses backward in threes. A tripartite infrastructure that extend forever into the future through the past. Nothing is new neither is anything old.«¹⁰ Zeit ist demnach eine generative Struktur, die sich in wiederkehrenden Formen zeigt. Damit stehen seine Überlegungen in einem Zusammenhang mit den damals viel rezipierten Schriften George Kublers. In *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (1962) wies der Kunsthistoriker die lineare Kunstgeschichte zurück und bestand stattdessen auf formale Sequenzen: »The field of history contains many circuits which never close«.¹¹ Vor dem Hintergrund von Systemtheorie und Kybernetik weisen Robert Smithson und George Kubler die Vorstellung einer künstlerischen Evolution der Formen zurück.

Dieser Auffassung scheint sich Michael Riedel in seinen dekorativen Systemen anzuschließen. Sein »Nullpunkt der Kreativität«, sein Copy, Paste und Re-entry markieren eine Distanz gegenüber dem Entwicklungsmodell, das durch die gegenwärtige und sich beschleunigende Informationskultur noch befördert wird.¹² Wenn Michael Riedel als Künstlermodell auf der Zeitschrift *Wallpaper* in einer Traditionslinie steht, in der der kreative Künstler zum Vorbild der Lifestyle-Kultur im Postfordismus wird, so distanziert er sich selbst von genau diesem Begriff von Kreativität, der für die aktuelle Popularität des Künstlers verantwortlich ist.

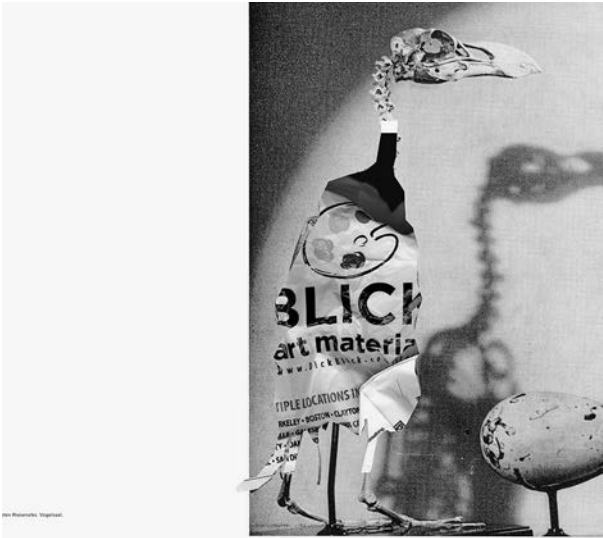
Mit dieser Ambiguität, die sich im Verlauf einer künstlerischen Karriere zwangsläufig ergibt, die innerhalb eines Systems mit bestimmten Ansprüchen und Strukturen stattfindet, beschäftigt sich Michael Riedel in den jüngeren Arbeiten auch bildhaft. *Laws of Form* ist eine aus einem Buch kopierte und vergrößerte Fotografie eines Vogelskeletts ^⑧. Es handelt sich um einen Riesenalk, einen im 19. Jahrhundert ausgestorbenen flugunfähigen Seevogel, einem Pinguin ähnlich. Das Aussterben des Vogels wurde befördert durch die hohen Preise für Sammlerexemplare. Das Skelett des Alks ist mit einem Aufkleber »bekleidet«: Das Anzugoberteil mit Stehkragen und der bedruckte »Frack« sind das Ergebnis des Ausschnitts und der Faltungen der zugrunde liegenden Tüte. Diese wiederum stammt von der Firma *Blick Art Materials*, einer Firma für Künstlerbedarf, die Künstler und Schulen mit dem notwendigen Material–Leinwand oder Farben–versorgt, wie die abgebildete Palette auf der Tüte unschwer erkennen lässt. Als Einzelstück

extends forever into the future through the past. Nothing is new, neither is anything old.”¹⁰ Accordingly, time is a generative structure that reveals itself in recurring forms. In this respect his thoughts are related to the then widely read writings of George Kubler. In *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* from 1962 the art historian discarded notions of a linear history of art, insisting instead on formal sequences: “The field of history contains many circuits which never close.”¹¹ Against the backdrop of systems theory and cybernetics Robert Smithson and George Kubler reject the idea of an artistic evolution of forms.

Michael Riedel, so it appears, follows this same approach in his decorative systems. His zero point of creativity, his copy, paste, and re-entry, indicate a distance toward the model of linear development that is being further boosted by our current and ever-accelerating information culture.¹² While being featured as artist-model on the cover, the magazine *Wallpaper* places Michael Riedel in a tradition that presents creative artists as role models for lifestyle culture in the post-Fordist era, Michael Riedel distances himself precisely from this perception of creativity, which is responsible for the current popularity of the artist.

It is with this ambiguity, which inevitably arises in the course of an artistic career and takes place within a system associated with certain claims and structures, that in his recent works Michael Riedel has also explored from a metaphorical angle. *Laws of Form* is a photograph, copied from a book and enlarged, of a bird's skeleton ^⑧. The bird in question is a great auk, a flightless maritime bird with a resemblance to the penguin that became extinct in the nineteenth century. One factor that accelerated its extinction were the high prices fetched by collectors' specimens. The great auk's skeleton has been “clothed” by appending a kind of label: the top section of its suit with a stand-up collar and printed “tail coat” are the result of the way in which the fabric of the original plastic bag has been cut and folded. The shopping bag came from the shop Blick Art Materials, which supplies artists and schools with essential art materials—canvases and paints—as is easy to see from the pallet reproduced on the bag. Presented in the exhibition as a solitary piece, this image is a comment on the still prevalent idea that an artist is per se a painter. But the image also makes a comment on his own role, since Michael Riedel seems to be referring here to the self-portrait that was shown two months earlier on the cover of *Wallpaper*. Except that now the suit worn by the dandy has been replaced by recycled plumage.

The giant auk was followed by a large number of other images based on copies made from books in natural history museums. The original motifs were fossils, among them a pterosaur, a crocodile, and various rodents, as well as an ape. Fossils were collected as tools for studying the evolution of the human race. The theory of genealogy was developed on the basis of similarities between skeletons. Michael Riedel has magnified these illustrations and mounted them on archival cardboard, arranging individual photographs into families.



^⑧ Ohne Titel (*Riesenalk*), 2013
Untitled (*Great Auk*), 2013

in der Ausstellung platziert ist dieses Bild ein Kommentar auf die immer noch dominierende Vorstellung, dass es sich beim Künstler um einen Maler handelt. Das Bild ist aber auch ein Kommentar auf die eigene Rolle, denn Michael Riedel scheint an die Selbstdarstellung anzuknüpfen, die zwei Monate zuvor auf der *Wallpaper* zu sehen war. Nun allerdings ist der Anzug des Dandys einem recycelten Federkleid gewichen.

Auf den Riesenalk folgte eine ganze Reihe von Bildern auf der Grundlage von Kopien aus Büchern aus Naturkundemuseen. Bei den Vorlagen handelt sich um Fossilien, darunter ein Flugsaurier, ein Krokodil, Nagetiere, aber auch ein Affe. Fossilien werden gesammelt, um die Entwicklungsgeschichte der Menschheit zu erforschen. Anhand von Ähnlichkeiten der Knochengerüste wurde die Theorie der Abstammung entwickelt. Michael Riedel vergrößerte die Abbildungen und montierte sie auf Archivkarton, dabei einzelne Fotografien zu Familien arrangierend. Es wurden Serien gebildet, in denen ein und dasselbe Motiv wiederholt wurde, Formate wurden unterschiedlich skaliert, Abbildungen wurden multipliziert und um jeweils 90 Grad gedreht. An die Wand gehängt, zeigen sich die Schwarz-Weiß-Reproduktionen als Variablen. Sie führen vor, wie sich die zugrunde liegenden Konstanten auf einem Bildträger verteilen lassen, zugleich kreieren sie eine andere, systemische Evolutionsgeschichte. Die Tüte auf dem Genitalbereich des schwingenden Äffchens ist so gefaltet, dass aus dem »blick« ein »lick« geworden ist, das anregt, über die Generierung neuen Lebens und Kunst nachzudenken, die die Kunstplastiktüte, in der Pinsel verpackt sind, unmöglich macht.

Die glänzenden und räumlichen Faltungen der Tüte mitsamt der punktuell farbigen Aufschrift stehen in einem deutlichen Kontrast zu den schwarz-weiß reproduzierten Fossilien. Michael Riedels Schwarz-Weiß-Ästhetik wird hier durch Oberflächen- und Farbeffekte bereichert. Und Michael Riedels Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Bedeutungen im Blick, die in Namen und Begriffen enthalten sind, ist es sicherlich kein Zufall, das »Blick« auch die deutsche Übersetzung des englischen »gaze« ist, einem zentralen Begriff in der Theorie der Subjektwerdung des Psychoanalytikers Jacques Lacan. Ausgangspunkt für seine Überlegungen zum Spiegelstadium, in dem sich das Subjekt selbst erkennt und damit in die symbolische Ordnung eintritt, ist eine autobiografische Geschichte, die er in seiner Begegnung mit einem bretonischen Fischer beschreibt:

“I was in my early twenties... and at the time, of course, being a young intellectual, I wanted desperately to get away, see something different, throw myself into some- thing practical... One day, I was on a small boat with a few people from a family of fishermen... as we were waiting for the moment to pull in the nets, an individual known as Petit-Jean... pointed out to me something floating on the surface of the waves. It was a small can, a sardine can... It glittered in the sun. And Petit-Jean said to me—*You see that can? Do you see it? Well it doesn’t see you.*”¹³

He assembled series in which one and the same motif was repeated but scaled into different formats; illustrations were multiplied, each rotated 90 degrees. Hanging on the wall, the black-and-white reproductions are presented as variables. They demonstrate how the underlying constants can be distributed over a pictorial surface, at the same time creating a different, systematic evolutionary history. The carrier bag masking the genital region of a swinging monkey is folded in such a way that the word *Blick* (gaze) becomes *lick*. This prompts us to reflect on the generation of new life and art in a way that the art shop plastic bag holding paint brushes would prohibit.

The shiny and spatial foldings of the bag together with occasional instances of colored lettering mark a sharp contrast to the black-and-white reproductions of the fossils. Here Michael Riedel’s black-and-white aesthetics is enhanced through various surface and color effects. And his attention to the different meanings of *Blick* as a linguistic component incorporated in different names and concepts is certainly no accident, given that *Blick* is the German translation of the English term *gaze*, a key concept in the psychoanalytical theory of subjectification advanced by Jacques Lacan. The trigger for Jacques Lacan’s ideas on the mirror phase, in which the subject recognizes him/herself and thereby joins the symbolic order, is an autobiographical episode he describes concerning his encounter with a Breton fisherman:

“I was in my early twenties [...] and at the time, of course, being a young intellectual, I wanted desperately to get away, see something different, throw myself into something practical [...] One day, I was on a small boat with a few people from a family of fishermen [...] as we were waiting for the moment to pull in the nets, an individual known as Petit-Jean [...] pointed out to me something floating on the surface of the waves. It was a small can, a sardine can [...] It glittered in the sun. And Petit-Jean said to me—*You see that can? Do you see it? Well it doesn’t see you.*”¹³

For Jacques Lacan, the scene with the sardine can is the point of departure for describing the process of perception that leads to subjectification. But it is the sensation of disconcertment that forms the pivotal moment in this scene. It is in fact not possible to recognize the sardine can since the reflected rays of light render the surface indecipherable—our perception of the world is unsettled.

Once unsettled, we are struck by the irritations underscoring Michael Riedel’s work. In the portrait on *Wallpaper* Michael Riedel is seen holding an artist’s book ©³² based on the 1958 text by Gerhard Rühm and Konrad Bayer, *Scheissen und Brunzen (Shitting and Pissing)*. The original book was an examination of norms and expectations concerning art: *Shitting and Pissing* countered the progress-based culture of postwar Europe with refuse and excrement as a productive cycle—in lowercase letters that took a clear stand against normative typographic form. Together with friends, Michael

Die Szene mit der Sardinenbüchse ist für Jacques Lacan Ausgangspunkt, um die Wahrnehmung, die zur Subjektbildung führt, zu beschreiben. In dieser Szene allerdings steht noch das Störmoment im Mittelpunkt. Die Sardinenbüchse ist eigentlich nicht zu erkennen, der reflektierende Lichtstrahl macht die Oberfläche unkenntlich, die Wahrnehmung der Welt wird verunsichert.

Einmal verunsichert, fallen auch die Irritationen ins Auge, die Michael Riedels Arbeiten durchziehen. Auf *Wallpaper* hält Michael Riedel in den Händen ein Künstlerbuch ©³², dem der Text *scheissen und brunzen* (1958) von Gerhard Rühm und Konrad Bayer zugrunde liegt. Das Original setzte sich mit den Normen und Erwartungen gegenüber der Kunst auseinander: Der Fortschrittskultur im Nachkriegseuropa stellte *scheissen und brunzen* den Abfall und die Ausscheidungen als produktiven Kreislauf gegenüber—in Kleinbuchstaben, die sich gegen die normierende Schriftgestalt wendeten. Michael Riedel lernte den Text mit Freunden auswendig. Er wurde aufgesagt, das Gesprochene aufgezeichnet und aus den Aufzeichnungen der Text erstellt: Ein Recyclingprodukt, das nach dem Prinzip des Essens und Ausscheidens funktioniert.

Je mehr man in die Systeme Michael Riedels hineingezogen wird, umso mehr fällt auf, dass die auf die Reproduktionen aufgeklebten Plastiktüten einen Widerhall in dem schimmernden Stück Industriemüll haben, das bei Jacques Lacan auf dem Meer treibt. Henry Krips hat darauf hingewiesen, dass das Unwohlsein, das von den reflektierenden Lichtern herkommt, zwar mit der Verunsicherung der Wahrnehmung einhergehe, jedoch von einer anderen Quelle herrühre.¹⁴ Seine Erfahrung, sich unbehaglich zu fühlen, komme auch von einer politischen Schuld gegenüber seiner eigenen privilegierten Position in Bezug auf den arbeitenden Fischer. Ein Ergebnis der Lichtblitze ist, dass auch für Jacques Lacan auf der Oberfläche eine Scham aufblitzt, darüber wer er ist und was er tut.

So gesehen werfen die mit glänzenden Kunsttüten bekleideten Vorfahren Michael Riedels einen Blick auf die Ambiguität der Tätigkeit eines erfolgreichen Künstlers. Michael Riedels gestaltete Oberflächen entsprechen dem gegenwärtigen Verlangen nach der permanenten Generierung von Oberflächen, und die Funktionsweise seiner systemischen Arbeiten, mit denen er sich innerhalb der Produktkultur bewegt, lassen sich treffend mit Jean Baudrillard beschreiben:

“Each system [...] forms a sort of ecological niche where the essential thing is to maintain a relational decor, where all the terms must continually communicate among themselves and stay in contact, informed of the respective condition of the others and of the system as a whole.”¹⁵

Baudrillard führt in seinen Überlegungen zur »Exstase der Kommunikation« in der Informationskultur allerdings auch aus, dass »opacity, resistance or the secrecy of a single term can lead to catastrophe.«¹⁶ Und vor allem in den jüngeren Arbeiten Michael Riedels häufen

Riedel learned the text off by heart. It was then recited, the spoken text was recorded, and from the recordings the new text was generated—a recycling product created along the lines of eating and excreting.

The deeper one is drawn into Michael Riedel’s systems, the clearer it becomes that the plastic bags glued to the reproductions are in fact an echo of the gleaming piece of industrial waste spotted floating on the waves in Jacques Lacan’s account. Henry Krips has pointed out that while the malaise emanating from the flashes of reflected light is connected with the unsettling of perception, it in fact springs from a different source.¹⁴ His feeling ill at ease also derives from a sense of political guilt toward his own privileged position vis-à-vis the working fisherman. One result of the glints of light is that for Lacan too a sense of shame flashes up from the water’s surface about the person he is and what he does.

From this perspective, Michael Riedel’s fossil forebears in their costumes of gleaming plastic bags draw our gaze toward the ambiguity of what a celebrated artist does. Michael Riedel’s designed surfaces match the present-day craving for a permanent propagation of surfaces. The functional principle of his systematic works, with which he operates within product culture, are most succinctly described by Jean Baudrillard:

“Each system [...] forms a sort of ecological niche where the essential thing is to maintain a relational decor, where all the terms must continually communicate among themselves and stay in contact, informed of the respective condition of the others and of the system as a whole.”¹⁵

But in his observations on the “ecstasy of communication” within information culture Baudrillard also adds that “opacity, resistance, or the secrecy of a single term can lead to catastrophe.”¹⁶ It is above all in the most recent works by Michael Riedel that such unsettling moments begin to accumulate and distance themselves from surfaces such as those in *Wallpaper* magazine.

1 Thomas Frank, *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

2 Annette Michelson, “Where Is Your Rupture?: Mass Culture and the Gesamtkunstwerk,” *High/Low: Art and Mass Culture*, October 56 (Spring 1991), 42–63.

3 Adam Fischer, “The Copycat,” in *The New York Times Style Magazine*, URL: <http://www.nytimes.com/2012/05/06/t-magazine/michael-riedel-the-copycat.html> (accessed: April 6, 2018).

4 George Spencer-Brown, *Laws of Form* (London: Allen & Unwin, 1969); Tatjana Schönwälder-Kuntze, Thomas Hölscher, and Katrin Wille, *George Spencer-Brown: Eine Einführung in die “Laws of Form”* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH, 2009).

5 And just as in Andy Warhol’s Factory the silver-coated walls created a space matching the surfaces on and with which Warhol worked in his silver screens and silk screens, Riedel too has on repeated occasions designed spaces with furnishings that stand in relation to the spaces’ use. Hence for the *Freitagsküche* at the MMK (Museum für Moderne Kunst) the first letters “F” and “K” were applied to a wallpaper in such a way that they mirrored the constellations of people gathered around tables or standing in the room.

6 Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World* (New York: Lukas & Sternberg, 2002), 20.

7 Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, no. 10 (June 1967): 79–83.

8 Sol LeWitt, “Ziggyratts: Liberating Setbacks to Architectural Fashion,” *Arts Magazine* 41, no. 1 (November 1966): 24–25.

9 Robert Rosenblum, *Penguin New Art 1: Frank Stella* (Harmondsworth: Penguin Books, 1970), 50.

sich solche Störmomente und nehmen Distanz zu den Oberflächen eines *Wallpaper*-Magazins.

1
vgl. hierzu Thomas Frank: *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago 1997.

2
Annette Michelson: »Where is Your Rupture?: Mass Culture and the Gesamtkunstwerk«. In: *October 56, High/Low: Art and Mass Culture* (Frühjahr 1991), S. 42–63.

3
Adam Fischer: »The Copycat«. In: *The New York Times Style Magazine*, URL: <http://www.nytimes.com/2012/05/06/t-magazine/michael-riedel-the-copycat.html> [letzter Zugriff: 06.04.2018].

4
George Spencer-Brown: *Laws of Form*. London 1969, sowie Tatjana Schönwälder-Kuntze/ Thomas Hölscher/ Katrin Wille: George Spencer-Brown. *Eine Einführung in die »Laws of Form«*. Wiesbaden 2009.

5
Und ebenso wie in Andy Warhols Factory die silberfarbenen Wände einen Raum kreierten, der den Oberflächen, an und mit denen Andy Warhol in seinen Silver Screens und Silkscreens arbeitete, entsprach, gestaltet auch Riedel immer wieder Räume, deren Ausstattung in Relation zum Gebrauch dieser Räume steht. So wurden für die *Freitagsküche* im Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main die Anfangsbuchstaben der Freitagsküche »F« und »K« so auf eine Tapete aufgebracht, dass sie die menschlichen Figurationen, die sich an den Tischen bilden oder im Raum verteilen, widerspiegeln.

6
Nicolas Bourriaud: *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art*

Reprograms the World. New York 2002, S. 20.

7
Sol LeWitt: »Paragraphs on Conceptual Art«. In: *Artforum 5*, Nr. 10 (Juni 1969), S. 79–83.

8
Sol LeWitt: »Ziggurats: Liberating Setbacks to Architectural Fashion«. In: *Arts Magazine 41*, Nr. 1 (Nov. 1966), 24–25.

9
Robert Rosenblum: *Penguin New Art 1: Frank Stella*. Harmondsworth 1971, S. 50.

10
Robert Smithson: »Ultramoderne«. In: *Arts Magazine 42/1*, September/Oktober 1967, S. 31.

11
Pamela Lee, »Ultramoderne: Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art«. In: Dies.: *Chronophobia: On Time in the Arts of the 1960s*. Cambridge 2004, S. 218–256.

12
vgl. hierzu Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin 2011.

13
Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Hg. von Jacques-Alain Miller, New York 1981, S. 95.

14
Henry Krips: »The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek«. In: *Culture Unbound 2*, 2010, S. 91–102.

15
Jean Baudrillard/Sylvère Lotringer: *The Ecstasy of Communication*. Brooklyn, N.Y. 1988.

16
Ebd.

10
Robert Smithson, "Ultramoderne," *Arts Magazine*, 42, no. 1 (September/October 1967): 31.

11
Pamela Lee, "Ultramoderne: Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties Art," *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004), 218–56.

12
Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität: Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung* (Berlin: Suhrkamp, 2011).

13
Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*,

ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York: W.W. Norton & Company, 1981), 95.

14
Henry Krips, "The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek," *Culture Unbound*, 2 (2010): 91–102.

15
Jean Baudrillard and Sylvère Lotringer, *The Ecstasy of Communication*, trans. Bernard Schütze and Caroline Schütze (Brooklyn, NY: Autonomedia, 1988), 127–28.

16
Ibid.

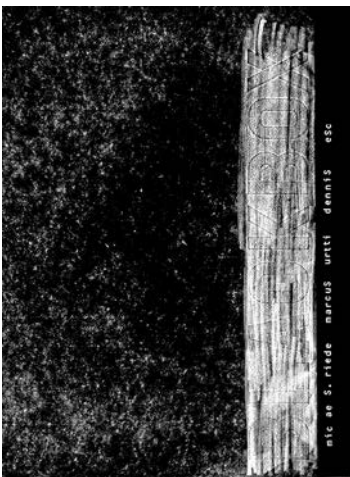
Michael Lailach

Buch und Publikation

Book and Publication



© 52 Perlstein, 2011



© 12 Blackbox, 2000



© 10 Velvet Years, 1999

»Künstlerbücher sind wie jedes andere Medium ein Mittel zur Beförderung von Kunstideen vom Künstler zum Betrachter/Leser. Im Gegensatz zu den meisten anderen Medien sind sie für alle kostengünstig zugänglich. Sie benötigen keinen besonderen Ort, um betrachtet zu werden. Wertvoll sind sie allein wegen der in ihnen enthaltenen Ideen. Sie enthalten ihr Material in einer vom Künstler bestimmten Abfolge. Kunstausstellungen kommen und gehen, Bücher bleiben viele Jahre. Es sind eigenständige Werke, keine Reproduktion von Werken. Bücher sind für viele heute tätige Künstler das beste Medium.«

- Sol LeWitt¹

Es sind bis heute rund vierzig Künstlerbücher, die Michael Riedel in einer von Buch zu Buch fortgeschriebenen Serie gestaltet und publiziert hat. Zählt man seine Interventionen in Zeitschriften und Magazinen, seine Poster und seine Einladungskarten hinzu, sind es sogar noch viel mehr Publikationen. Seine Arbeit mit dem »Buch als Objekt«, wie der französische Kunstkritiker Michel Butor dieses künstlerische Interesse an der Typografie des Buches bereits vor fünfzig Jahren überschrieben hat,² hat er selbst in einem einstündigen PowerPoint-Vortrag *8 Kunst & Publikation* an so verschiedenen Orten wie *The Kitchen* (New York), der *Jan van Eyck Academie* (Maastrich) oder der *Buchhandlung Walther König* (Berlin) vorgestellt. Ohne sich selbst erklären zu wollen, geht sein Vortrag in einer Flut von über dreihundert Präsentationsfolien unter, der Vortragende verschwindet geradezu hinter den Effekten des Programms, vor allem da er mit dem für den Vortrag verwendeten Programm *PowerPoint* die grafischen Übergänge der Folien automatisch gestalten lässt. Als er 2011 den Vortrag in dem Künstlerbuch *Perlstein* © 52 publiziert, sind es diese mit Bildeffekten versehenen Bildfolien als Abbildungen, die mit der exakten Transkription des frei gesprochenen Vortrags die Buchseiten füllen. Der Vortrag über die eigenen Bücher wird zum Material eines Buches. Im Gegensatz zu seinem Anliegen, »eine Art von Textproduktion die Dinge unsichtbar macht« (*Perlstein*)³, soll der Blick auf das »Buch als Künstlerbuch« die Logik der Transkription des Gehörten, Gesagten, Gezeigten und Gedruckten sichtbar machen.

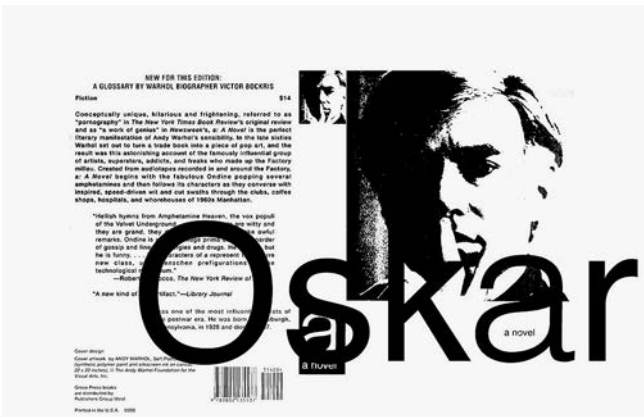
Für sein erstes Künstlerbuch *Velvet Years* (1999) © 10 hat Riedel Ausschnitte aus dem Fotobuch *The Velvet Years Warhol's factory 1965–67* in filigranen Konturen durchgezeichnet und die Pausen mit Verschiebungen als Umschlag und zwischen die Buchseiten eingefügt, »mit dem Bezug zur Vorlage konnte ich von gemachten und nicht gemachten Zeichnungen sprechen« (*Perlstein*)⁴. Dieses Buch war mit den eingefügten Zeichnungen noch nicht vervielfältigbar. Erst mit *Blackbox* (2000) © 12 erscheint ein Künstlerbuch in Auflage. Das Format ist wieder durch ein anderes Buch bestimmt: Benjamin von Stuckrad-Barres *Blackbox*, erschienen im Verlag *Kiepenheuer & Witsch*. Von Warhol zu Stuckrad-Barre, von Pop Art zu Popliteratur, ist das Künstlerbuch *Blackbox* keine gezeichnete Wiederholung, sondern eine transkribierte Korrektur. Michael Riedel war zusammen mit Marcus Hurrting und Dennis Loesch zu der Lesung des Autors in den Frankfurter Club

“Artists’ books are, like any other medium, a means of conveying art ideas from the artist to the viewer/reader. Unlike most other media they are available to all at a low cost. They do not need a special place to be seen. They are not valuable except for the ideas they contain. They contain the material in a sequence which is determined by the artist. Art shows come and go but books stay around for years. They are works themselves, not reproductions of works. Books are the best medium for many artists working today.”

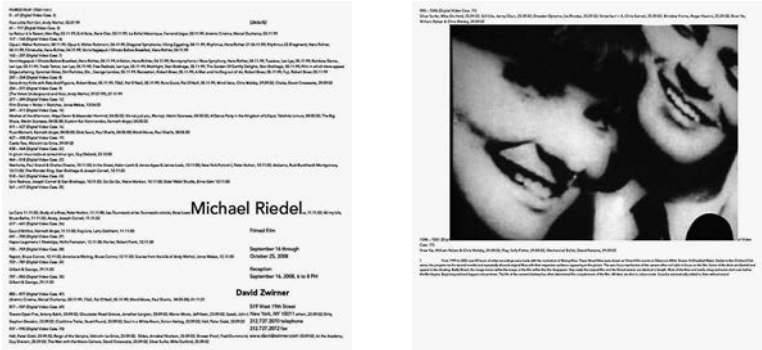
- Sol LeWitt¹

To date, Michael Riedel has designed and published some forty artist’s books in a series that continues from one book to the next. If we count his posters, invitations and magazine interventions, the number of publications, is far greater. He himself has presented his work with the “book as object” (as the French art critic Michel Butor dubbed this artistic interest in the typography of the book as far back as fifty years ago)² in a one-hour PowerPoint lecture entitled *8 Kunst & Publikation* at such diverse venues as The Kitchen (New York), the Jan van Eyck Academie (Maastricht) and the Walther König bookshop (Berlin). Devoid of self-explanatory intentions, his lecture practically goes under in a flood of more than three hundred slides. What is more, the lecturer virtually disappears behind the visual effects, above all because he had the PowerPoint program design the graphic transitions between the slides automatically. In 2011, he published this lecture in the artist’s book *Perlstein*. © 52 There the PowerPoint slides, complete with their pictorial effects, fill the pages as illustrations of the precise transcription of the lecture, which he delivered without referring to notes. The lecture about his own books thus became the material of a book. Contrary to his concern with “a kind of text production that makes things invisible” (*Perlstein*)³, this look at the “book as artist’s book” is intended to provide insights into the logic of the transcription of what has been heard, said, shown, and printed.

For his first artist’s book *Velvet Years* (1999), © 10 Riedel traced details of images appearing in the photo book *The Velvet Years: Warhol's Factory 1965–67* in delicate contours. He then inserted the tracings between the pages and wrapped them around the book as a cover, shifting their positions as compared to the original. “The reference to the original allowed me to speak of drawings made and not made” (*Perlstein*).⁴ This book, with the inserted drawings, was not yet reproducible. It wasn’t until *Blackbox* (2000) © 12 that Riedel published an artist’s book as an edition. There again, it was another, previously existing book that determined the format: Benjamin von Stuckrad-Barre’s *Blackbox*, published by Kiepenheuer & Witsch. Having left Warhol for Stuckrad-Barre and Pop Art for pop literature, the artist’s book *Blackbox* is not a drawn repetition but a transcribed correction. With Marcus Hurrting and Dennis Loesch, Riedel went to a reading Stuckrad-Barre gave at the Batschkapp club in Frankfurt and, on 147 minutes of tape, recorded the reading as well as the conversations between himself and his two companions during the trip there and back. In the text correction, published virtually overnight, he used the recording as his basis,



© 27 Oskar (Druckbogen Umschlag), 2003
Oskar (Print Sheet Cover), 2003



D 7 Ohne Titel (Einladungskarte Filmed Film), 2008
Untitled (Invitation Card to Filmed Film), 2008

Batschkapp gefahren und hatte die Gespräche während ihrer Hin- und Rückfahrt und die Lesung auf Tonband als einen Mitschnitt von 147 Minuten aufgenommen. Bei der gleichsam über Nacht veröffentlichten Korrektur des Textes wurden mit Hilfe des Mitschnitts die Stellen, die nicht gelesen wurden, im Text gestrichen, transkribierte Gespräche wurden eingefügt. Das Künstlerbuch erschien rechtzeitig zu einer Veranstaltung in der *Oskar-von-Miller Straße 16*, dem eigenen Ausstellungsraum in der gleichnamigen Straße in Frankfurt am Main, bei der die Lesung am folgenden Tag noch einmal aufgeführt wurde. Auf der Bühne saßen jetzt Riedel, Hurttig und Loesch und versuchten, abwechselnd die Veranstaltung nachzusprechen, deren Mitschnitt sie über Kopfhörer hörten. So wie die Lesung die Lesung wiederholt, sieht auch das Künstlerbuch aus wie das Buch von Stuckrad-Barre, mit Inhaltsverzeichnis und Seitenzahlen, bis auf die kopierten Seiten aus der Vorlage, die bei anderer Wortwahl des Autors säuberlich ausgestrichen oder pedantisch korrigiert sind. Zugleich zeigt es Spuren der Improvisation. Der kopierte Umschlag ist zu schmal, um die lose einliegenden Seiten zu umschließen; der Titel ist schlicht ausgestrichen, bei den Namen der drei Korrektoren fehlen Buchstaben.

- »Künstlerbücher bilden den zugänglichsten und freiesten Ort für Ideen/Arbeiten, deren Grundform keine Funktion eines traditionellen Mediums, eines bestimmten Materials oder einer Umgebung ist.«
- Douglas Huebler

In der *Oskar-von-Miller Straße 16* in Frankfurt am Main fanden in den folgenden drei Jahren ausschließlich solche Wiederholungen statt. Michael Riedel versteht seine Arbeiten als »Rekorder des städtischen Kulturangebots« (*Perlstein*)⁵, die im Unterschied zur Vorlage gesehen und gelesen werden sollten und gerade mit den Missverständnissen, Fehlstellen, Leerstellen und Verschiebungen hervortreten. »Aufnehmen–Labeln–Abspielen« umschreibt er das Verfahren. Aufnehmen heißt, mit Hilfe von Tonaufnahmen, Fotografien oder Materialresten die Veranstaltungen zu übernehmen. Labeln meint das Überdrucken von Flyern und Plakaten. Abspielen bedeutet das Wiederholen der Veranstaltung. Die plakativ hervorgekehrte Sichtbarkeit der Bedingungen der Reproduktion verweist auf das Medium der Reproduktion und gewinnt eine eigene ästhetische Qualität. Es sind verschiedene, parallele Verfahren des »Labeln«: etwa die Reihe *Filmed Film* ^{D 7}, mit einem Camcorder aufgezeichnete Vorführungen von Künstlerfilmen (zum Beispiel *Diagonal Symphonie* von Viking Eggeling) mit dem im Bild sitzenden Kinopublikum. Dabei entstanden alle Aufnahmen, auch der Schwarz-Weiß-Filme, im Modus Farbaufnahme, Filme ohne Ton wurden automatisch vertont, die Länge der Aufnahmen wurde durch die Akkuleistung des Camcorders und die Bandlänge der Kassette bestimmt. Zusätzliches Filmmaterial entstand auf dem Weg zum Kino und auf dem Rückweg nach der Aufführung.

Nach 2003 begann die Transkription der Veranstaltungen in der *Oskar-von-Miller Straße 16*. In dem Künstlerbuch *Oskar* (2003) ^{© 27}, in dem Verlag *Silverbridge* in einer Auflage von 500 Exemplaren mit 660 Seiten erschienen, finden sich die transkribierten Texte

striking through passages the author hadn’t read and adding the transcribed conversations. The artist’s book was published in time for an event at the Oskar-von-Miller Strasse 16, the artist’s own exhibition space at that address in Frankfurt am Main, where the reading was given again the following day. Now it was Riedel, Hurttig, and Loesch who sat on the stage, trying to repeat the previous day’s event while listening to the recording on headphones. Just as the reading repeated the reading, Riedel’s artist’s book looks like Stuckrad-Barre’s book, complete with the table of contents and page numbers. The only difference is that, on the pages copied from the original, the artist neatly crossed out passages the author had omitted during his reading, and meticulously corrected those in which the reading differed from the original. At the same time, the artist’s book exhibits traces of improvisation. The photocopy of the cover is too small to enclose the loose pages, the title has simply been crossed out, and letters are missing from the names of the three correctors.

- “Artists’ books provide the most accessible and off-the-wall location for ideas/works whose essential form is not a function of traditional media, specific material or environment.”
- Douglas Huebler

In the following three years, the events taking place at the Oskar-von-Miller Strasse 16 in Frankfurt am Main were, without exception, repetitions of this kind. Michael Riedel conceived of his works as “recorders of the city’s cultural offerings” (*Perlstein*)⁵, which, unlike the originals, were to be seen and read, and which stood out precisely because of their misunderstandings, omissions, blanks, and shifts. He summed up this procedure as “record—label—play back.” To record meant to appropriate the event with the aid of sound recording, photography and material vestiges, to label meant to print over flyers and posters, and to play back meant to repeat the event. The demonstrative visibility of the reproduction conditions pointed to the medium of reproduction and took on an aesthetic quality of its own. There were various concurrent “labeling” processes, for example the *Filmed Film* ^{D 7} series—camcorder recordings of screenings of artists’ films (for instance *Diagonal Symphonie* by Viking Eggeling) also showing the cinema audience. All recordings, even of black-and-white films, were made in color, silent films were automatically made with sound, and the length of the recording was determined by the camcorder’s battery capacity and the length of the cassette tape. Additional film material was produced on the way to the cinema and on the way home again after the screening.

The transcription of the events taking place at the Oskar-von-Miller Strasse 16 began in 2003. The artist’s book *Oskar* (2003) ^{© 27}, a 660-page work put out by the Silverbridge publishing company in an edition of 500, contains the transcribed texts of all events as well as numerous black-and-white photos. The cover is a variation on that of the reprint of Andy Warhol’s *A, A Novel* (1998), now supplemented with the letters “OSK” and “R.” To turn the book into an artist’s book, Warhol had used transcriptions of often very garbled tape recordings of the goings-on at his Factory, the atelier/studio/location

aller Veranstaltungen und zahlreiche Schwarz-Weiß-Fotografien. Der Umschlag variiert den Umschlag der Neuauflage von Andy Warhols *A, A Novel* (1998), jetzt erweitert um die Buchstaben »OSK« und »R«. So wie Warhol Transkriptionen von den stundenlangen, oft wirren Tonbandaufnahmen (der Buchstabe »a« im Titel steht für Amphetamin) aus der »Factory«, seinem Experimentierfeld zwischen Atelier, Studio und Location, verwendete, um das Buch zum Künstlerbuch zu machen, so steht am Anfang des Buches *Oskar* die 256 Seiten umfassende Transkription *Anekdotengitter*. Michael Riedel, Dennis Loesch und fünf weitere Personen erzählten sich zwei Tage lang in einer Mitschnittzeit von 877 Minuten die Anekdoten, die in Erinnerung geblieben waren aus den vergangenen drei Jahren. Nach weiteren Transkriptionen und etwa 90 Leerseiten endet das Buch mit einem langen Personenregister ohne Seitenreferenz und erreicht damit die gewünschte Stärke des Buchrückens. Das in vier Spalten eng gesetzte Personenregister liest sich wie eine letzte, alphabetisch sortierte Anekdote, da hier alles aufgelistet wird, was als Person irgendwie zu fassen ist: etwa der »Ex Freund von Tina«, »Dings« oder der »Zuschauer der zu spät kommt«. Die Transkription als Verfahren der Textproduktion verdrängt bei diesem Buch zum ersten Mal das auktoriale Schreiben: »Schreiben setzt in der Regel die Wahl einer Perspektive voraus aus der also aus welchem Winkel man etwas betrachtet und mir kam diese Perspektivwahl doch sehr beliebig vor und da ich aber auch nicht den Tanz der Perspektiven aufführen wollte war für mich die Lösung mit einem Mikrophon zu arbeiten sodass eigentlich gar keine Perspektive stattfindet aus der berichtet wird weil das Mikrophon selbst blind Teil der Situation ist ...« (*Perlstein*)⁶.

- »betreff: seite, seiten–umblättern–recto/verso verso/recto lesen, um auf der seite zu verorten, orten–auf seiten und handzuhaben–zu lesen, schreiben, einzufassen da auf der seite, hier/da, eine seite–eine nach oder vor der anderen, um zu lesen–seite, seiten, ein buch«
- Peter Downsbrough

Der amerikanische Fluxus-Künstler George Brecht konzipierte 1964 das Künstlerbuch *BOOK*, das 1972 von dem Galeristen Michael Werner publiziert wurde. Es ist als Buch zugleich das Paradigma des Buches: Auf den einzelnen Seiten sind nur kurze Sätze zu finden, in denen die Ordnung der Seiten im Buch benannt wird. Auf dem weißen Cover des Buches ist »THIS IS THE COVER OF THE BOOK« geprägt, auf der Titelseite ist »THIS IS THE TITLE PAGE« zu lesen. Es werden aber nicht nur die paratextuellen Stellen im Buch benannt, wie Titelblatt, Impressum, Widmung oder Inhaltsverzeichnis. In der Mitte einer Seite sind die Worte »This is the page that rustles when you turn it (maybe)« und auf der gegenüberliegenden Seite ist »(fig.)« gedruckt. Die Seiten bleiben ansonsten leer, verweisen in den Textzeilen auf sich selbst und die Lektüren des Lesers: »So ist sogar Dein Lesen der ersten Seite bedingt durch Deine vorhergehende Erfahrung. Und wenn Du das Buch einmal beendet hast, geht Deine Erfahrung weiter; Deine Haltung zu dem Buch wird sich unterscheiden, verändern, wie Deine Erfahrung sich verändert ... Ich glaube,


that served him as a laboratory for experimentation. (Incidentally, the letter *A* in the title stands for amphetamine.) In like manner, the book *Oskar* begins with the 256-page transcription *Anekdotengitter*. In a recording made over two days and lasting 877 minutes, Michael Riedel, Dennis Loesch, and five other persons told each other anecdotes about things that had happened at the Oskar-von-Miller Strasse 16 over the past three years. After further transcriptions and approximately 90 blank pages, the book ends with a long index of names without page references and thus attains a thickness corresponding to the width of its spine. The index of names, laid out in four columns and densely spaced, itself reads like an anecdote in alphabetical order, as it includes everyone who could in any way be referred to in words—for example “Tina’s ex-boyfriend,” “What’s-his-name” or “person who came late.” This is the first book in which transcription, as a method, takes the place of authorial writing: “As a rule, writing presupposes the choice of a perspective from which that is from which angle one views something and this choice of perspective seemed very arbitrary to me and since I didn’t want to perform this perspective dance the solution for me was to work with a microphone so that actually no perspective takes place from which the report is made because the microphone itself is blind part of the situation ...” (*Perlstein*).⁶

- “as relates to: page, pages—turn the page—read recto/verso verso/recto to place to locate on the page—pages and to handle—to write, to read and contain there on the page, here/there, a page—one after the other or before, to read—page, pages, a book”
- Peter Downsbrough

In 1964 the American Fluxus artist George Brecht designed the artist’s book *BOOK*, which the gallery owner Michael Werner published in 1972. It is a book that, at the same time, is the paradigm of a book. The individual pages feature short sentences describing the order of the pages in the book. The words “THIS IS THE COVER OF THE BOOK” are embossed on the white cover, and the title page reads “THIS IS THE TITLE PAGE.” Yet not only the paratextual parts of the book, such as the title page, copyright page, dedication and table of contents, are thus designated. In the middle of one page are the words “This is the page that rustles when you turn it (maybe),” and “(fig.)” is printed on the opposite page. The remainders of the pages are blank; the lines of text refer to themselves, to the act of reading, and to the reader: “So even your reading of the first page is conditioned by your previous experience. And once you’ve finished the book your experience goes on; your idea of the book from a later point will be different, will change as your memory of it changes, or the experience of the book will change your later experience.”⁷ Although the artist’s book refers only to itself, to the book as a book, the American critic Lucy R. Lippard—writing in the late 1970s—declared it the bearer of hope for art: “Neither an art book (collected reproductions of separate art works) nor a book on art (critical exegeses and/or artists’ writings), the artist’s book is a work of art on its own, conceived specifically for the book form and often published by the artist him/herself ...


Intermedia kommt von dem Wissen, dass die Grenzen nicht mehr existieren, dass man sich überall an einer fortlaufenden Linie bewegen kann, in einem kontinuierlichen Feld, einem Kontinuum. Was herauskommt, kann nicht in seine einzelnen Teile zerlegt werden, es ist kontinuierlich variabel innerhalb eines Feldes.«⁷ Obwohl das Künstlerbuch nur auf sich selbst verweist, auf das Buch als Buch, erklärte die amerikanische Kritikerin Lucy R. Lippard Ende der 1970er Jahre es zu dem Hoffnungsträger der Kunst: »Weder ein Kunstbuch (eine Sammlung von Reproduktionen einzelner Kunstwerke) noch ein Buch über Kunst (kritische Deutungen und/oder Schriften von Künstlern) ist das Künstlerbuch an sich ein Kunstwerk, spezifisch geplant für die Buchform und oft von der Künstlerin oder dem Künstler selbst publiziert ... Das Künstlerbuch—in der Regel preiswert, bescheiden im Format und ehrgeizig im Anspruch—ist damit ein fragiles Vehikel für die gewichtige Ladung von Hoffnungen und Idealen. Es wird von vielen als der einfachste Ausweg aus der Kunstwelt und in das Herz eines größeren Publikums betrachtet.«⁸ Künstlerbücher waren die neuen »Hybride«⁹ zwischen Kunst und Publikation.

- »Ich verschenke gern Bücher, die ich gemacht habe. Dabei erscheint die Kunst für einen Augenblick rein und losgelöst von Geld. Und da ein Buch von vielen besessen werden kann, besitzt es niemand. Jeder Künstler sollte eine Billigschiene haben. Das hält die Kunst einfach und bewahrt sie vor Aufgeblasenheit.«
- John Baldessari

Unter den Vorzeichen, die Künstler, Kuratoren und Kritiker in den 1960er und 1970er Jahren mit Büchern, Essays und Ausstellungen aufstellten, ist die Publikation *Deutsch-Tedesco* ²³, die 2002 im Frankfurter Verlag *x-15* erscheinen, ein typisches Künstlerbuch. Michael Riedel und Marcus Hurttig waren nach Turin gereist, um Fotografien, Tonaufnahmen und Texte zu sammeln, die zum Material des Künstlerbuchs wurden. Das kleine Format und die Typografie imitieren offensichtlich das Eurowörterbuch des Verlags *Langenscheidt*. Bereits auf den ersten Seiten wird die Anlehnung als formales Prinzip erkennbar, wenn das Schema der Wörterbuchstruktur nur mit seinen grafischen Linien zitiert wird. Das Inhaltsverzeichnis zeigt die ungewöhnliche Auswahl von Begriffen: Von »AEG« bis zu »Zwilling«. Während man beim ersten Schlagwort spiegelbildlich angeordnete Fotografien von italienisch- und deutschsprachigen Werbebannern für AEG-Produkte findet, ist unter dem letzten Schlagwort jeweils ein Auszug aus einem Zeitschriften-Horoskop zu dem Sternzeichen »Zwilling« zu lesen, die sich in der inhaltlichen Tendenz gleichen, aber nicht im Sinne einer wörtlichen Übersetzung zu verstehen sind. Unter dem Schlagwort »Batterie« finden sich die Transkriptionen von zwei Tonaufnahmen, der italienischen Fragen und Antworten eines Verkäufers elektronischer Haushaltswaren in Italien und der deutschen Fragen und Antworten eines Verkäufers elektronischer Haushaltswaren in Deutschland. In der Vorbemerkung des Autors wird die Unübersetzbarkeit des Gesagten als Movens künstlerischer Darstellung bereits vorweggenommen: »Eine Übersetzung

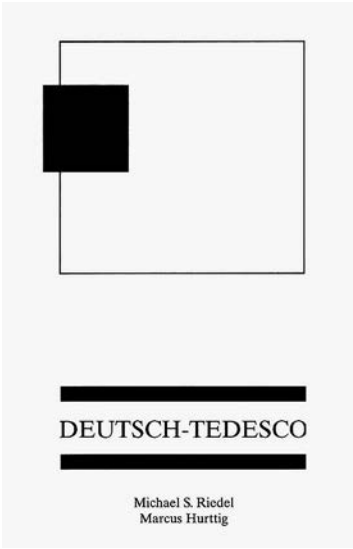
Usually inexpensive in price, modest in format, and ambitious in scope, the artist’s book is also a fragile vehicle for a weighty load of hopes and ideals: it is considered by many the easiest way out of the art world and into the heart of a broader audience.”⁸ Artists’ books were the new “hybrids” between art and publication.⁹

- “I enjoy giving books I have made to others. Art seems pure for a moment and disconnected from money. And since a lot of people can own the book, nobody owns it. Every artist should have a cheap line. It keeps art ordinary and away from being overblown.”
- John Baldessari

Put out by the Frankfurt publishing company x-15 in 2002, the publication *Deutsch-Tedesco* ²³ is a typical artist’s book in the style established by artists, curators and critics in the 1960s and ’70s in books, essays and exhibitions. Michael Riedel and Marcus Hurttig had traveled to Turin to gather photographs, sound recordings, and texts that would constitute the material for the artist’s book. The small format and the typography are obvious imitations of the Langenscheidt Euro dictionary. The imitation is already recognizable as a formal principle on the first few pages, which quote the graphic structure of the dictionary layout. The table of contents displays an unusual selection of terms from “AEG” to “Zwilling.” Whereas under the first heading we find photographs of advertising banners for AEG products in German and Italian in mirror-image arrangement, under the last heading is, for each language, an excerpt from a magazine horoscope page on the sign “Zwilling” (Gemini), which are similar with regard to content but not to be understood as a literal translation. Under “Batterie” are transcriptions of two sound recordings: one of the questions and answers of an Italian-speaking electronic housewares salesman in Italy, and the other of the questions and answers of a German-speaking electronic housewares salesman in Germany. In the author’s preliminary remark, he already anticipates the non-translatability of the words spoken as the motive for the artistic depiction: “A translation is no different from a commentary or interpretation because it does not talk about the text to be translated but reproduces what is expressed in that text in a different language.” Here transcription has become a method not to talk about texts, but to depict them. The dictionary typography, however, like the journey to Turin, is bound to a certain time period. In 2008 the Langenscheidt publishing company announced the new typographic design of its pocket dictionaries as a way of dissociating itself from the “proverbial lead desert of traditional reference works.” It was precisely that typical “lead desert” that had provided the typographic structure for the materials gathered on the trip to Turin.

- “One of the reasons artists’ books are important to me is their value as a means of spreading information—content, not just aesthetics.”
- Lucy Lippard

Transcription is a method of transporting contents in various media dispositifs, a method of paraphrasing,



© 23 Deutsch-Tedesco, 2002



© 30 Johnson Robert, 2004



© 32 Scheissen und Brunzen, 2004
Shitting and Pissing, 2004

unterscheidet sich von einem Kommentar oder einer Interpretation, da sie nicht über den zu übersetzen- den Text redet, sondern das durch diesen Text Ausgedrückte in einer anderen Sprache wiedergibt.« Die Transkription wird hier zum Verfahren, nicht über Texte zu reden, sondern sie zur Darstellung zu bringen. Die Typografie des Wörterbuchs ist allerdings ebenso wie die Reise an eine bestimmte Zeit gebunden: 2008 verkündete der Verlag *Langenscheidt* die typografische Neugestaltung seiner Taschenwörterbücher, um sich von der »sprichwörtlichen Bleiwüste herkömmlicher Nachschlagewerke« abzusetzen. Es war gerade diese typische »Bleiwüste«, in deren typografischem Schema die Materialien der Reise nach Turin ihren Ort finden konnten.

- »Einer der Gründe, weshalb Künstlerbücher für mich wichtig sind, ist ihr Wert als Mittel zur Verbreitung von Information – von Inhalten, nicht nur Ästhetik.«
- Lucy Lippard

Transkription ist ein Verfahren, Inhalte in unterschiedlichen medialen Dispositiven zu transportieren, ein Verfahren der Umschreibung, Überschreibung oder Einschreibung. Der Komponist, Klaviervirtuose, Dirigent und Bearbeiter Ferruccio Busoni rechtfertigte 1907 in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* das Verfahren: »Die häufige Opposition die ich mit »Transcriptionen« erregte, veranlassten mich zum Versuch, über diesen Punkt Klarheit zu gewinnen. Was ich endgültig darüber denke, ist: Jede Notation ist schon Transcription eines abstrakten Einfalls. Mit dem Augenblick da die Feder sich seiner bemächtigt verliert der Gedanke seine Originalgestalt. Die Absicht den Einfall aufzuschreiben, bedingt schon die Wahl von Taktart und Tonart. Form und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen.«¹⁰ In Michael Riedels drei Hefte umfassenden Reihe *Transkript*, die zwischen 2004 und 2005 erschien, steht an erster Stelle *Scheissen und Brunzen (shitting and pissing)* © 32. Die gedruckte Textvorlage, die Gemeinschaftsarbeit von Konrad Bayer und Gerhard Rühm *scheissen und brunzen* (1958), erfährt ihre Korrektur, die auf einer Tonaufnahme basiert, die das gemeinsame Auswendiglernen des Textes dokumentiert. Die Absurdität (»so jetzt ohne Lachen«), diese auf den Klang von zwei Wörtern ausgerichtete Arbeit der *Konkreten Poesie* auswendig lernen zu wollen, war eingeplant. Lesen und Vorlesen, Auswendiglernen und Vortragen, Aufnehmen und Transkribieren, Gestalten und Drucken bilden eine Produktionslinie, in der der Text zerlegt, übersetzt, in die Länge gezogen und neu zusammengesetzt wird. Das zweite Heft *Johnson Robert* © 30 erschien anlässlich der Ausstellung *NOSNHO.-..... (ROBERT JOHNSON)* bei dem Frankfurter Galeristen Michael Neff. Für diese Ausstellung wurde der Frankfurter Nachtclub *Robert Johnson* nachgebaut. Die gesamte Einrichtung hing jedoch von unten nach oben umgekehrt an der Decke, und die Tanzmusik mit fünf CDs, die Summe einer Clubnacht, wurde rückwärts abgespielt.¹¹ Auch der Titel der Ausstellung ist gedreht. Im Katalog als Künstlerbuch wurden die Wörter einer transkribierten Aufnahme – ein Mitschnitt der

overwriting, or inscribing. In 1907 the composer, piano virtuoso, conductor, and arranger Ferruccio Busoni wrote *Sketch of a New Aesthetic of Music*, in which he justified the method: “The frequent antagonism which I have excited with ‘transcriptions,’ and the opposition to which an oftentimes irrational criticism has provoked me, caused me to seek a clear understanding of this point. My final conclusion concerning it is this: Every notation is, in itself, the transcription of an abstract idea. The instant the pen seizes it, the idea loses its original form. The very intention to write down the idea compels a choice of measure and key. The form, and the musical agency, which the composer must decide upon, still more closely define the way and the limits.”¹⁰ In Michael Riedel’s *Transkript* series, consisting of three booklets published in 2004 and 2005, the first is entitled *Scheissen und Brunzen (Shitting and Pissing)* © 32. The printed text he worked from—a joint work by Konrad Bayer and Gerhard Rühm entitled *scheissen und brunzen* (1958)—here undergoes a correction based on a sound recording that documents the two artists’ joint memorization of the text. The absurdity (“OK now without laughing”) of wanting to memorize a work of concrete poetry based on the sound of two words was deliberate. In Riedel’s work, the acts of reading, reading aloud, memorizing, reciting, recording, transcribing, designing, and printing constituted the production process in which the text was disassembled, translated, lengthened, and reassembled. The second booklet, *Johnson Robert* © 30, was published in conjunction with the exhibition *NOSNHO.-..... (ROBERT JOHNSON)* at the Galerie Michael Neff in Frankfurt. For this exhibition, Riedel replicated the Frankfurt nightclub Robert Johnson. However, he suspended the entire interior upside down from the ceiling and played the dance music on five CDs—the sum of one club night—backward.¹¹ He even reversed the exhibition title. In the catalog he had the words of a transcribed 264-minute recording of conversations taking place in the cash register area of the Robert Johnson printed in reverse order. Riedel produced the third booklet, *Neo* © 33, for an exhibition of his work at the David Zwirner Gallery in New York. The exhibition consisted of photographic views of the Neo Rauch exhibition *Renegaten* (which had taken place previously in the same space) printed on panels in black and white and placed on display in the respective places in the gallery. For the exhibition catalog, Riedel had the guest book of the Neo Rauch exhibition copied. Now, however, the many guest entries were interspersed with transcriptions of conversations taking place during the dismantling of the Rauch show, printed in small letters. The foreword to the Neo Rauch catalog was also reprinted, but the words placed in alphabetical order. All three booklets of the Reihe *Transkript* series thus revolve around the loss of the original form, which, however, as abstract ideas had never existed in the first place, and were already limited in their form and sonority by the conventions of printing and exhibiting.

- “Artists’ books are for artists who want to make artists’ books and for people who enjoy looking at artists’ books.”
- Jon Gibson



© 33 Neo, 2005



© 36 Tirala, 2006



© 47 Meckert, 2009

Gespräche am Kassensbereich des *Robert Johnson* von 264 Minuten—in umgekehrter Reihenfolge abgedruckt. Das dritte Heft *Neo* © 33 entstand für die Ausstellung in der Galerie *David Zwirner* in New York. Michael Riedel ließ Installationsansichten der zuvor am gleichen Ort gezeigten Ausstellung *Renegaten* von Neo Rauch in Schwarz-Weiß auf Paneele drucken, die in der Galerie an den entsprechenden Stellen gezeigt wurden. Für den Katalog der Ausstellung wurde das Gästebuch der Neo Rauch-Ausstellung mit seinen zahlreichen Einträgen kopiert, jedoch mit der Transkription der Gespräche während des Abbaus dieser Ausstellung, gedruckt in kleinen Buchstaben, durchsetzt. Auch das Vorwort des Neo Rauch-Kataloges wurde wiederabgedruckt, allerdings in neu sortierter, alphabetischer Reihenfolge der Wörter. Alle drei Hefte der *Reihe Transkript* umkreisen den Verlust der »Originalgestalt«, die als »abstrakter Einfall« aber nie gegeben und in »Form und Klangmittel« schon durch die Konventionen des Druckens und des Ausstellens begrenzt war.

»Künstlerbücher sind für Künstler, die Künstlerbücher machen wollen, und für Leute, die sich gern Künstlerbücher anschauen.«

- Jon Gibson

2006 präsentierte Michael Riedel auf der *Art Basel* das Magazin *Tirala* © 36, das erste Buch seiner *Artforum*-Reihe. Das Format der Zeitschrift wird imitiert, das weiße Cover ist hingegen ohne Bild, mit über die Fläche versprengten Schrifttypen, der Name *Artforum* wird durch den Namen des Sammlers ersetzt, der die jeweilige Ausgabe finanzierte. In der Reihe geht es ausschließlich um das eigene künstlerische Werk, wobei in *Tirala* der für Kunstmagazine typische Anzeigenteil auf den ersten Seiten noch in Schwarz und Weiß kopiert wird. Es folgt hier eine Reihe von ungekürzten und damit teilweise sehr langen Transkripten. Wo der Platz von maximal vier Seiten nicht ausreichte, wird der Text am Ende in kleinerer Schrift, in engem Spaltensatz, kaum lesbar zu Ende geführt. Zuvor sind scheinbar wahllos Fotos zu sehen, die eher eine Spur zu den Transkripten zeigen, als dass sie etwas illustrieren würden. In *Meckert* (2009) © 47, der zweiten Publikation der Reihe, stehen auf der ersten Hälfte vier Transkripte: *Catherine*, *Tuesday*, *Fiontan* und *Mieke* sind Aufnahmen von Telefonaten, in denen wiederholt die Aufbausituation verschiedener Ausstellungen von Michael Riedel von einer vor Ort anwesenden Anruferin beschrieben werden. Das Transkript *Catherine* entstand in der *Lewis Glucksman Gallery*, *Tuesday* in der Galerie *David Zwirner* und *Fiontan* in der *Tate Modern*. Der Text *Mieke* entstand als Transkription aus den Telefonaten und der Geräuschkulisse im Lagerraum der *Art Basel*, die durch die Spracherkennungssoftware *iListen* in eine Wörterreihe übersetzt wird. Die Telefonisten Mieke beginnt schließlich vorzulesen, was der Computer transkribiert, so dass es zu einer Endlosschleife kommt. Die Transkripte stehen jeweils einspaltig über die ganze Seitenbreite und erschweren das ohnehin mühselige Lesen. Die Hörbuch-Edition des Buches mit iPod enttäuscht die Erwartung an ein konventionelles Hörbuch, da eine Computerstimme alle Wörter in alphabetisierter Reihenfolge vorliest. Als digitale »Lautpoesie« nähert es sich

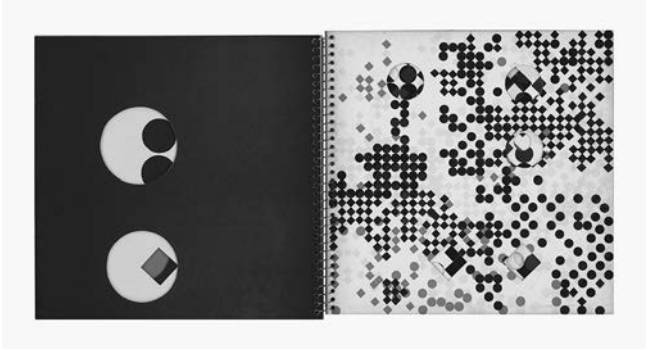
In 2006 Michael Riedel presented the magazine *Tirala* © 36—the first book in his *Artforum* series—at Art Basel. That series imitates the magazine format; rather than displaying a picture, however, the white cover is sprinkled with various fonts. The title *Artforum* has been replaced with the name of the collector who financed the respective issue. The sole topic of the series is the artist's own oeuvre, even if the first pages of *Tirala* are merely black-and-white copies of the kind of advertisement section typical of art magazines. What follows is a number of unabridged and, in part, very long transcripts. Where the allotted space of four pages did not suffice, the text was finished off in type so small and columns so narrow that it is hardly legible. Reproductions of seemingly random photos evidently bear a connection to the transcripts rather than illustrating anything of interest in its own right. The first half of *Meckert* (2009) © 47, the second publication in the series, consists of four transcripts: *Catherine*, *Tuesday*, *Fiontan* and *Mieke* are recordings of telephone conversations in which, in each case, a female caller calling from an exhibition space describes the state of a Michael Riedel exhibition during its installation in that space. The *Catherine* recording was made in the Lewis Glucksman Gallery, *Tuesday* in the David Zwirner Gallery, and *Fiontan* at the Tate Modern. The text *Mieke* is the transcription of phone calls and background noise in the Art Basel storeroom, translated into a series of words by the iListen voice-recognition software. Finally, the caller, Mieke, begins reading aloud what the computer has transcribed, thus bringing about an endless loop. The transcripts are laid out in a single column filling the entire width of the page, which further aggravates the already laborious reading process. The audio-book edition of the book for iPod disappoints the demands made on a conventional audio book in that it consists of a computer voice reading out all of the words in alphabetical order. On the other hand, as a work of digital sound poetry, it approximates music, since the phonetic sounds of the words emancipate themselves from the semantic structure of the narrative and become the chief focus of attention. A pictorial section makes up the second half of *Meckert*, featuring photographs of exhibition situations printed over with graphically enlarged text elements. In the *Artforum* series, there is still a balance between legibility and illegibility.

“I like artists’ books because they are:

1. portable
2. durable
3. inexpensive
4. intimate
5. non-precious
6. replicable
7. historical
8. universal”

- Pat Steir (for Printed Matter, Inc.)

The artist's book *Printed and Unprinted Posters (2003–08)* (2008) © 43, on the other hand—published in series form as part of the exhibition *vicini Michael S. Riedel John Bo* at the *Kunstraum Innsbruck*—is entirely illegible. It is a collection of all twenty-three of the artist's printed posters and the material of unprinted



① Dieter Roth: *Kinderbuch*, 28 Seiten, vier Farben, Buchdruck, geometrische Figuren mit eingeschnittenen Löchern (1954–57), 32×32 cm, Spiralbindung, Courtesy/Copyright: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek
Dieter Roth: *Children's Book*, 28 pages, four colors, letterpress, geometric figures with holes cut out (1954–57), 32×32 cm, spiral binding, Courtesy/Copyright: Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek



© 43 *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08)*, 2008
Printed and Unprinted Posters, (2003–08), 2008

jedoch der Musik an, da der phonetische Klang der Wörter sich aus der semantischen Struktur der Erzählung befreit und in den Vordergrund tritt. In der zweiten Hälfte von *Meckert* steht der Bildteil mit Fotografien von Ausstellungssituationen, die hier mit grafisch vergrößerten Textelementen überschrieben sind. Lesbarkeit und Unlesbarkeit sind in der *Artforum*-Reihe noch in Balance.

- »Ich mag Künstlerbücher, denn sie sind:
1. tragbar
 2. haltbar
 3. preiswert
 4. innig
 5. unedel
 6. replizierbar
 7. historisch
 8. universell«
- Pat Steir (für Printed Matter, Inc.)

Unlesbar ist hingegen das Künstlerbuch *Gedruckte und nicht gedruckte Poster (2003–08)* (2008) © 43, das in Folge zu der Ausstellung *vicini Michael S. Riedel John Bo* im *Kunstraum Innsbruck* erschien. Es ist die Sammlung aller 23 gedruckten Poster und das Material von nicht gedruckten Postern in Originalgröße. Die Bild-daten wurden von Michael Riedel in chronologischer Reihenfolge in ein *InDesign*-Dokument gesetzt. Die 5,46 × 3,76 Meter große Fläche, die sich dabei ergab, wurde gleichmäßig zerschnitten und in zwei Bände mit je 368 Seiten gebunden. In der Produktion entstand gleichsam zufällig eine neue Edition von 42 Druckbögen vor dem Zuschnitt auf das Buchformat, die auch als »Poster« bezeichnet werden. Gerade das Bewahren der Originalgröße der Poster zu Anfang hatte zur Folge, dass am Ende kein Poster als Ganzes mehr zu erkennen ist. Auch Titel und Impressum sind unlesbar, dem Anschein nach ist das Buch Makulatur. Ist es ein Künstlerbuch, wie auf der Website des *Kunstraum Innsbruck* warnend angekündigt wird? 1961 hatte der Schweizer Dichter und Grafiker Dieter Roth in den vier Künstlerbüchern *bok 3 a–d* beliebig ausgeschnittene Seiten aus Zeitungen, Comics oder Kindermalbüchern übereinander geschichtet, mit Löchern gestanzt und gebunden. Die Idee war der gebundene Stapel als Buch, das »Buch als Objekt«. ① So ist auch bei Michael Riedel die Umschichtung der Poster in das Format des Buches entscheidend und–wie für Dieter Roth–das Sichtbarmachen der medialen Verschiebung: »Nehmen Sie auf? Hören Sie meine Stimme? Ja das hätten wir doch schon vorher haben können oder? Nicht wahr? Hört man das Gluckern der Flasche und so weiter? Hört man das wenn ich so Aaaah mache? Hört man das Gluckern? Ja? Danke schön. Hört man auch das was Sie sagen? Hört man auch das was Sie sagen? Wird das aufgenommen? Ja? Danke schön. Das nehmen Sie auf ...« Dieter Roth hatte für seinen Live-mitschnitt *Radio Sonate* im Süddeutschen Rundfunk 1976 redaktionelle Eingriffe jedweder Art untersagt. Alles sollte hörbar bleiben. Die medialen Bedingungen hervorzukehren, um eine neue Form der Darstellung zu finden, ist an die technische Aufzeichnung gekoppelt–ein künstlerisches Verfahren der Transkription, das Michael Riedel in eine neue Dimension der Typografie geführt hat. Selbst das Fehlerhafte und Automatisierte

posters in the original size. Riedel laid out the image data in an InDesign document in chronological order. The result was a surface 5.46 by 3.76 meters in size, which he cut up and bound in two volumes of 368 pages each. As a kind of chance by-product, the production process yielded a new edition of 42 printed sheets that were not cut down to book size and were also referred to as posters. The decision to maintain the original sizes of the posters at the start meant that, in the end, none of the posters is recognizable as a whole. The title and copyright page are also illegible, so that the book evidently consists of printers’ waste. Is it an artist’s book, as the *Kunstraum Innsbruck* website cautions its visitors? In 1961 the Swiss poet and graphic artist Dieter Roth made four artist’s books entitled *bok 3 a–d* consisting of pages randomly cut out of newspapers, comic books, and children’s coloring books, stacked, punched with holes, and bound. The idea was the bound stack of paper as a book, the “book as object.” ① In the case of Michael Riedel, the posters’ alteration to book format is likewise decisive, as is the act of making the shift of medium visible. “Are you recording? Do you hear my voice? OK we could have had that sooner couldn’t we? Don’t you agree? Do you hear the glugging of the bottle etc.? Do you hear it when I go Aaaah. Do you hear the glugging? Yes? Thanks. Do you also hear what you’re saying? Do you also hear what you’re saying? Is it also being recorded? Yes? Thanks. Record that....” For *The Radio Sonata*, a live recording carried out on Süd-deutscher Rundfunk radio in 1976, Dieter Roth forbade editorial interventions of any kind. Everything was to remain audible. The act of emphasizing the conditions of the medium to arrive at a new form of presentation was linked with the technical recording procedure. It was an artistic process of transcription which Michael Riedel applied to a new dimension—that of typography. Even the faulty and automated aspects of the transcription are manifest in his books in tonal and typographic form. It is a process of writing and configuration that makes his books distinctive artist’s books which, in the consistent perfection of their production, are as bewildering as they are fascinating.

- | | |
|--|---|
| <p>1
The following quotations by artists were published in the New York magazine <i>Art-Rite</i>, which devoted an issue to the artist’s book in 1976–77 (<i>Art-Rite</i> No. 14–<i>Artists’ Books</i>).</p> <p>2
Michel Butor, “Le livre comme objet,” in idem., <i>Repertoire II: Études et conférences 1959–1963</i> (Paris: Editions de Minuit, 1964), 104–23.</p> <p>3
Michael Riedel, <i>Perlstein</i> (Cologne: König, 2011), 27.</p> <p>4
Ibid., 7.</p> <p>5
Ibid., 12.</p> <p>6
Ibid., 8.</p> <p>7
Michael Nyman, “An Interview with George Brecht by Michael Nyman,” in <i>An Introduction to George Brecht’s Book of the Tumbler on Fire</i>, ed. Henry Martin (Milan: Multipla Editions, 1978), 105–22, here 107–08.</p> | <p>8
Lucy R. Lippard, “The Artist’s Book Goes Public,” <i>Art in America</i>, 65, no. 1 (January–February 1977): 40–41, here 41.</p> <p>9
Lynn Lester Hershman, “Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture,” in <i>Artists Books</i>, ed. Dianne Perry Vanderlip, exh. cat. Moore College of Art (Philadelphia, 1973), 8–14, here 13.</p> <p>10
Ferruccio Busoni, <i>Sketch of a New Esthetic of Music</i>, trans. Dr. Th. Baker (New York: G. Schirmer, 1911), 17–18.</p> <p>11
In the 2014–15 exhibition <i>Give Love Back—Ata Macias and Partners: An Exhibition on the Question of What Applied Art Can Be Today</i>, Michael Riedel took the installation a step further by breaking it down into its individual elements and listing them in the room.</p> |
|--|---|

der Transkription hat in seinen Büchern eine klangliche und typographische Form gefunden, ein Verfahren des Schreibens und des Gestaltens, das seine Bücher zu unverwechselbaren, in ihrer konsequenten Perfektion der Produktion zu ebenso faszinierenden wie irritierenden Künstlerbüchern macht.

1

Die folgenden Zitate von Künstlerinnen und Künstlern wurden in der New Yorker Zeitschrift *Art-Rite*, die dem Künstlerbuch 1976–77 eine Ausgabe widmete (*Art-Rite #14 artists' books*), veröffentlicht.

2

Michel Butor, »Le livre comme objet«, in: ders., *Repertoire II. Études et conférences 1959–1963*. Paris 1964, S. 104–123.

3

Michael Riedel: Perlstein. Köln 2011, S. 27.

4

Ebd. S. 7.

5

Ebd. S. 12.

6

Ebd. S. 8.

7

»George Brecht im Gespräch mit Michael Nyman (1976)«, in: *Jenseits von Ereignissen. Texte zu einer Heterospektive*, Kunsthalle Bern. Bern 1978, S. 79.

8

Lucy R. Lippard, »The Artist's Book Goes Public«, in: *Art in America*. Vol. LXV, No. 1, January–February 1977, S. 41.

9

Lynn Lester Hershman, »Slices of Silence, Parcels of Time: The Book as a Portable Sculpture«, in: *Artists Books*. Moore College of Art, Philadelphia 1973, S. 13.

10

Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig 1916, S. 22.

11

In der Ausstellung von 2014–15 *Give Love Back. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zu der Frage, was angewandte Kunst heute sein kann* führte Michael Riedel die Installation weiter, indem er sie in ihre Einzel-elemente zerlegte und diese im Raum listete.

Rike Felka

Wandtypografie

Wall Typography



① Installationsansicht *A-Z / Die Traumdeutung*, Sigmund-Freud-Institut Frankfurt a. M., 2015 (Detail)
Foto: Wolfgang Günzel
Installation view, *A-Z / The Interpretation of Dreams*, Sigmund-Freud-Institut, Frankfurt am Main, 2015 (detail)
Photo: Wolfgang Günzel

Im Sigmund-Freud-Institut in Frankfurt am Main gibt es eine mit Schrift bedeckte Wand, Wort an Wort: das Vokabular aus Sigmund Freuds *Traumdeutung*, alle Wörter, die *er verwendet* hat, alphabetisch geordnet. ① Mit etwas Abstand gesehen, entsteht der Eindruck von grauen Flächen, die das Format von Schranktüren haben, unterbrochen von schwarzen Punkten, überdimensional groß, die hier wie Satzzeichen wirken und zugleich wie Türöffner gesetzt sind.¹ Die schwarzen Punkte perforieren die Wortflächen und fügen Absätze ein, Weißräume, sie sind das symbolische *punctum*, das Moment des Unterbrechens und der Zugänglichkeit im *studium*, für das die Wörter stehen. (*A–Z, Die Traumdeutung*)²: ein Wortindex, ohne Auswahl, ohne Satzbau, ohne Signifikanz außer der lexikalischen Wortbedeutung, auch da, wo die schwarzen Punkte sich befinden, die, alternierend, das Wandbild optisch auflockern, Bewegung und Leichtigkeit hineinbringen und einen Dimensionswechsel erwirken, einen Fokuswechsel vom Sehen hin zum Lesen.³ Die grauen Flächen haben etwas Flirrendes. Wörter, alphabetisch aneinandergereiht. Um welchen Effekt zu erzielen? Um die Materialität der Sprache zu privilegieren: Sigmund Freuds Entdeckung, aber mit visuellen Mitteln. Die Inhalte werden zunächst einmal abgewertet, um zu einer anderen Sprachwahrnehmung zu kommen. Auf dieser Wand eines *Hörsaals* handelt es sich um Wörter, die sich zuerst in einem handgeschriebenen Manuskript befanden, das Sigmund Freud wohlweislich sofort nach dem Erscheinen des Buches weggeworfen hat. Seither leben sie fort in Buchform. Durch den Computer geschickt und neu sortiert, finden sie sich nun an der Wand, zur Fläche verräumlicht. Dekor und Schautafel, Ausdrucksmaterie und Theoriearbeit, zeigen sie traumlogisch des Rätsels Lösung: Funktion und Feld des Sprechens in der Psychoanalyse, Buchstäbliches jenseits des Intendierten. Sigmund Freuds Entdeckung der Sprachmaterialität – das Wesen der »Modernität«: der Einbruch des »Signifikanten« (Jacques Derrida)⁴ –, die unhintergebar das Sprechen, Hören, Schreiben und Lesen verändert hat, ist visualisiert. Ausgehend von der Idee des Begriffsindexes, einem bewährten Hilfsmittel, das sich *im Anhang*⁵ von wissenschaftlichen Büchern befindet und uns erlaubt, »die Arbeit des Begriffs« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)⁶ in einem Werk systematisch nachzuvollziehen, sind hier *alle* Wörter eines Buches aufgelistet, ohne Seitenzahlen, ohne Weg zurück ins Buch. Alle Wörter sind gleich wichtig. Es gibt keine Hierarchie. Auch die Häufigkeit des Gebrauchs eines Wortes, seine Wiederholungen, sind verzeichnet. Sprache als Materie, zerlegt, ausgelegt, aus der Komposition, aus allen Überlegungen gelöst, vom Denken, von der Logik entbunden. Doch befreit beginnen die Wörter, wenn man sich ihnen annähert, sich auf ihre Nachbarschaften zu beziehen, ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede hervorzukehren, ihre optische Plastizität und ihre phonetische Qualität zu injizieren. »Sprache und Sprechen trennen heißt *gleichzeitig* den Prozess des Sinns eröffnen.« (Roland Barthes)⁷ Das Auge wird von einzelnen Wörtern und Wortfeldern angezogen, der Blick *fällt* auf etwas. Ein Wort blickt zurück. Die benachbarte Buchstabenkunst beginnt, über ihren lexikalisch festgelegten Sinn, ihr Codiertsein, hinauszugehen. Ein Assoziationsprozess könnte beginnen, ein Deutungsspiel sich in Gang

At the Sigmund-Freud-Institut in Frankfurt am Main, there is a wall covered with writing, word by word: the vocabulary from Sigmund Freud’s *Interpretation of Dreams*, all of the words he used in it, in alphabetical order. ① Seen from a slight distance, it conveys the impression of gray planes in the form of cabinet doors, interrupted by oversized black dots, which here look like punctuation and are at the same time placed like door openers.¹ The black dots perforate the planes of works and introduce paragraphs, white spaces; they are the symbolic *punctum*, the moment of interruption and of accessibility in the *studium* for which the words stand (*A–Z, The Interpretation of Dreams*):² a word index, without selection, without sentence structure, without significance beyond the lexical meaning of the words, even where there are black dots, which alternately open up the mural visually, introduce movement and legerity, cause a shift in dimensions, and a change in focus from seeing to reading.³ The gray planes have a shimmering quality. Words, lined up alphabetically. To achieve what effect? To privilege the materiality of language: Sigmund Freud’s discovery, but by visual means. The content is devalued at first in order to arrive at another perception of language. On this wall of an auditorium, they are words that were first found in an autograph manuscript, which Sigmund Freud wisely immediately threw away as soon as the book was published. Ever since they live on in book form. Sent by computer and resorted, they now find their way on the wall, spatialized as a plane. Decor and diagram, expressive matter and theoretical work, they reveal in the logic of dreams the solution to the riddle: function and field of speaking in psychoanalysis, the literal beyond the intended. Sigmund Freud’s discovery of the materiality of language—the essence of modernity: the breach of the “signifier” (Jacques Derrida),⁴ which has irretrievably altered speaking, hearing, writing, and reading, visualized. Setting out from the idea of a subject index, a tried-and-tested aid, founded in the appendix⁵ of scholarly works, which enables us to follow systematically the “labor of the notion” (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) in a work,⁶ all of the words of a book are listed here, without page numbers, without a path back into the book. All the words are equally important. There is no hierarchy. The frequency of the use of a word, its repetitions, are also indicated. Language as material, dissected, interpreted, separated from the composition, from all reflections, set free from thinking, from logic. But once liberated the words begin, as one approaches them, to refer to their surroundings, their similarities and differences recur to inject their optical plasticity and their phonetic quality. “Separat[ing] the language from speech means ipso facto constituting the problematics of the meaning”⁷ (Roland Barthes). The eye is attracted by individual words and fields of words; the gaze falls on something. A word looks back. The neighboring art of letters begins to go beyond its lexically determined meaning, its encoding. A process of associations could begin to set a play of interpretation in motion, but this time not generated by a machine but rather guided by the unconscious, which famously is also a machine, but a desiring machine. A new text can result, an anagram of *The Interpretation of Dreams*. The store of words of *The Interpretation of Dreams* can

nbewußten unbewußten unbewußten unbewu
ten unbewußten Unbewußten unbewußten Un
rbewußten Unbewußten unbewußten Unbew
ßten unbewußten unbewußten unbewußten ur
rbewußten unbewußten unbewußten unbewu
iten Unbewußten Unbewußten Unbewußten u
rbewußten unbewußten Unbewußten Unbewu
Inbewußten) unbewußter unbewußter unbew
ir unbrauchbar unbrauchbar unbrauchbar. unt
und und und und und und und und und und u
und und und und und und und und und Und und u
und und und und und und und und und und u

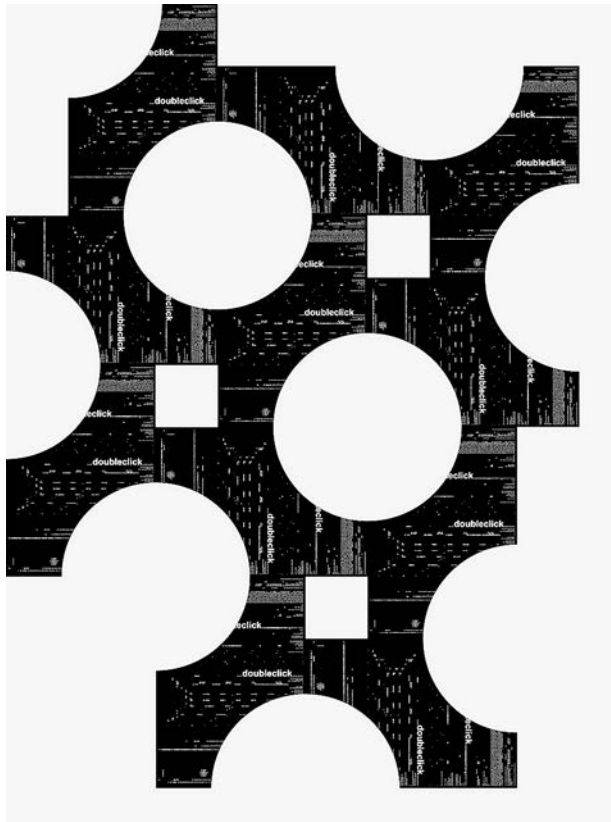
② Ohne Titel (A–Z / Die Traumdeutung), 2015 (Detail)
Foto: Wolfgang Günzel
Untitled (A–Z / The Interpretation of Dreams), 2015 (detail)
Photo: Wolfgang Günzel

setzen, diesmal jedoch nicht von der Maschine generiert, sondern vom Unbewussten gelenkt, das bekanntlich auch eine Maschine ist, aber eine *desiring machine*. Ein neuer Text, ein Anagramm der *Traumdeutung*, könnte entstehen. Der Wortfundus der *Traumdeutung* könnte neu verwendet werden, doch jedes Mal müsste man auswählen, sich entscheiden, Sinn sistieren, eingrenzen. Genau das, was hier konzeptuell aufgeschoben wurde, zugunsten von etwas anderem: das Begehren ist ins Optische gewandert. Es hält den Bezug zur Schrift, es richtet sich auf die Schrift, auf das Wesen der Schrift als »chiffrierte Verräumlichung« (Jacques Derrida)⁸, aber es verschiebt diese Aufgabe ins Sehen. *Aufgabe* und *aufgeben* liegen im Wortregister der *Traumdeutung* nah beieinander. Gesehen wird nicht ein Sinn, sondern seine Trägerin, die Schrift. »Because she is a beautiful writer«, heißt es in einem Popsong.⁹ Die hier eingesetzte Schrift heißt *Arial*, sie spielt die Hauptrolle. ②

Angelehnt an die *Helvetica*, wurde die *Arial* für niedrigauflösende Computerbildschirme entworfen und befindet sich am Anfang der Liste der Systemschriften, die der Computer anbietet.¹⁰ Das Begehren nach der Schrift hat sich in Typografie verwandelt. Es geht nicht mehr primär um Bedeutung, sondern um andere Merkmale dieser Ausdrucksmaterie, um das Plastische, Farbliche, Verteilte. Wie kann man aus der Schrift ein Bild machen? Eine Frage, die schon Cy Twombly auf seine Weise beantwortet hat. Das Bedeutungsspiel des Textes, dieses obskure Objekt der Begierde, wird zum Text als Objekt. Inhalte werden als Kopie von etwas erzeugt, diese Kopie wird im Computer neu arrangiert und an einen anderen Ort gebracht: an die Wand, in den Raum.¹¹ Ausgestellt, aufgewertet wird nicht die begehrte Sache (die Materialität der Rede), sondern das Mittel, das sie transportiert. Ein Bild wird erzeugt, welches diese Sache simuliert, ohne sie hervorzubringen. Die Schrift soll gesehen, nicht gelesen werden. Mit der *Arial* befinden wir uns im Raum der Moderne, der Guten Form, des Minimalismus im Durchgang durch den Computer, dessen Arbeit überall sichtbar wird. Eine formalistisch reduzierte, von ihrer Signifikanz entbundene Schrift legt sich auf die Wände, füllt den Raum, bedeckt ganze Raumsequenzen vom Boden bis zur Decke. A-Signifikanz, aber nicht als Bruch *im* Diskurs, sondern als Fläche. Die Schrift wird entleert, um zum Optischen zu kommen. Das Wort ist Anschauung. Als Speichermedium ohne Subjektivität in Szene gesetzt, formen die Schriftzeichen eine Abwesenheit. Der Subjektivierungsprozess verläuft nicht über eine Auseinandersetzung mit den Inhalten der Schrift, sondern über ihre Gestaltung. Von der plastischen Präsenz der grafischen Zeichen ausgehend, werden Gestaltungsprozesse durchgespielt, deren Begründung sich nicht an der Funktion des Lesens ausrichtet, in der Annahme, dass diese Gestaltungsprozesse veränderten Inhalten entsprechen oder diese nach sich ziehen werden. Die Schrift wird als Bild¹² begriffen, dessen Attraktivität das Geheimnis der Schrift zugleich zeigt und zurücktreten lässt. In einer Bewegung der Umkehrung verwandelt das typografische Dispositiv das *Konnotat* und die damit einhergehende Textarbeit zurück ins *Denotat* und lässt dabei Figuren der Kontingenz aufscheinen, systematisch Stoff heranziehend für ein Formarrangement, das vom Sinn nicht gehemmt wird.

be used anew, but each time one has to select, to decide, to interrupt and limit meaning. Precisely that which was shifted conceptually here in favor of something else: desire has wandered into the optical. It relates to writing; it orients itself around writing, around the essence of writing as “ciphered spacing” (Jacques Derrida),⁸ but it shifts this task to seeing. *Aufgabe* (task) and *aufgeben* (give up) are close together in the index to *The Interpretation of Dreams*. What is seen is not a meaning but its conveyer: writing. “Because she is a beautiful writer,” says the pop song.⁹ The typeface employed here is called Arial; it plays the lead role. ②

Based on Helvetica, Arial was designed for low-resolution computer screens and appears at the top of the list of system fonts the computer offers.¹⁰ The yearning for writing has transformed into typography. It is no longer primarily about meaning but about other features of this expressive material, about the plastic, the colorful, the distributed. How can one make a picture out of writing? A question that Cy Twombly already answered in his way. The play of meaning of the text, this obscure object of desire, becomes the text as object. Content is produced as a copy of something; this copy is rearranged in the computer and brought to another place: onto the wall, into the space.¹¹ What is exhibited, upgraded, is not the thing desired (the materiality of speech) but the means of transporting it. An image is produced that simulates this thing without producing it. Writing should be seen, not read. With Arial, we found ourselves in the realm of the modern, of “good form,” of minimalism in the passage through the computer, whose work becomes visible everywhere. A formally reduced writing liberated of its significance is laid down on the walls, fills the space, covers entire spatial sequences from the floor to the ceiling. Insignificance but not as a rift in the discourse but as a plane. Writing is emptied in order to arrive at the optical. The word is visual perception. Presented as a storage medium without subjectivity, the writing forms an absence. The process of subjectifying occurs not by way of engaging with the content of the writing but by way of designing it. Starting out from the plastic presence of the graphic signs, it runs through design processes whose justification is oriented around the function of reading with the assumption that these design processes correspond to altered contents or that they will carry them along. Writing is understood as an image,¹² whose attractiveness at once reveals the mystery of writing and causes it to recede. In an inverting movement, the typographic apparatus transforms the connoted and hence the associated text work back into the denoted and in the process reveals figures of contingency, which systematically call on material for a formal arrangement that is not hampered by meaning. This homage to writing does not support the quality of a text but rather exhibits an invisible art: typography. It directs the eye to typography, which is invisible because, as art, it is usually not perceived but merely understood as a means to an end. Even today, typography has the status of a secret lore and at the same time is subject to the hampering influence of functional design (it is supposed to aid reading). Meaning pushes its way in front of the optical, and writing is supposed to be only a medium. Here it is reversed: the optical aspect pushes its way



③ Ohne Titel (Doubleclick), 2011
Untitled (Doubleclick), 2011

Diese Hommage an die Schrift unterstützt nicht die Qualität eines Textes, sondern stellt eine unsichtbare Kunst aus: die Typografie. Sie lenkt den Blick auf die Typografie als solche, die »unsichtbar« ist, weil sie, als Kunst, meist nicht wahrgenommen wird, nur als Mittel zum Zweck begriffen wird. Typografie hat bis heute den Status eines Geheimwissens und steht gleichzeitig unter dem hemmenden Einfluss des funktionsbetonten Entwerfens (sie soll dem Lesen dienen). Der Sinn schiebt sich vor das Optische und die Schrift soll *nur* Träger sein. Hier ist es umgekehrt—das optische Moment schiebt sich vor den Sinn, der deshalb lapidar ist (wie der Traum), lexikalisch, denotativ. Die Formen werden aufgewertet, die Inhalte abgewertet: Deshalb genügt ein Minimum an Bezug, *little connection*, wie Gertrude Stein sagt, um anzufangen. Der Text muss möglichst rasch und ohne Aufwand hergestellt werden, damit er an die nächste Wand tapeziert werden kann. Zum Beispiel etwas aufzeichnen, eine *voice-to-text-software* übernimmt die Transkription, dann in der *Arial* ausdrucken. Ein beiläufiges Gespräch beim Aufbau einer Ausstellung, eine Jurydiskussion, ein Gespräch in der Kneipe. Minimal redigiert, ohne Nennung der Sprecher oder Kopieren der Wörter, die der Computer bei einem Text- oder Bildverarbeitungsvorgang anbietet, möglichst neutrale Gebrauchswörter (update, type, slideshow, click, doubleclick, link, color, etc). Schrift ist digitaler Alltag, nicht Denken oder Dichtung.¹³ Die Entlastung vom Sinn kommt der grafischen Arbeit entgegen, deren Eleganz sich durch Reduktion herstellt.¹⁴ Sie kommt besser zum Ausdruck, wenn es keine relevanten Inhalte gibt. Der jeweils eingesetzte Text hat eine Platzhalterfunktion für einen unbekannten Text.¹⁵ Dieser würde den Gestaltungsprinzipien *Reduktion, Wiederholung, feine Unterschiede, Leerflächen, konstitutive continua* entsprechen.

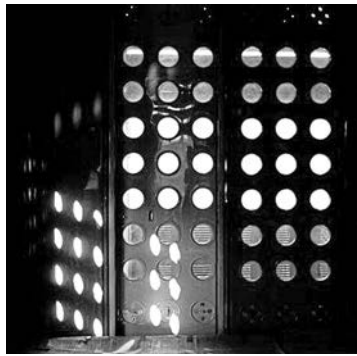
③

Doch zurück zu Sigmund. Die schwarzen Punkte, die als ikonische Zeichen¹⁶ an bestimmten Stellen in das Bild eingefügt sind, haben in den senkrecht stehenden grauen Rechtecken die symbolische Funktion von Markpunkten, Pausen oder Störern im Sprachfluss. Durch sie wird der Text zum Bild und das Bild zum Text.¹⁷ Sie sind weder aufgedruckt noch aufcollagiert, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, sondern in die Weißfläche gestanzt. Darunter liegt schwarzes Papier, das die kreisförmigen Leerräume maximal sichtbar macht. Auch die Schrift ist nicht schwarz auf weiß gedruckt, sondern in weiße MDF-Platten gefräst worden. Die einzelnen Buchstaben sind ebenso wie die übergroßen Punkte Leerräume. Ihre dreidimensionale Tiefe lässt die Inskriptionen flimmern, weil der Winkel des Blicks, der darauf fällt, sich verschiebt. Die Arbeit mit dem Speichermedium »Schrift« hat ihre eigenen Gesetze—nicht nur durch ihre Ausdehnung ist sie hier offenbar etwas anderes als im Buch. Die Buchstaben werden als Muster gesehen. Das Muster ist aber nicht gleichmäßig, es hat keinen einheitlichen Grauwert, es flirrt vor den Augen des Betrachters. Bei genauerem Hinsehen handelt es sich nicht um eine minimalistische Schrifttapete, sondern um eine *Op Art*-Buchstabenplastik, deren Gestanztheit den Status dessen, was wir sehen oder lesen, verschiebt. Die Schriftzeichen formen die Abwesenheit—deshalb sind sie *perforiert*, sie wurden, wie bei Sigmund Freuds

in front of the meaning, which is for that reason lapidary (like the dream), lexical, denotative. The value of form is increased and of content decreased. For that reason, a minimum of connection—“little connection,” as Gertrude Stein says, is sufficient to start. The text must be produced as quickly as possible and without great effort so that it can be papered onto the next wall. For example, something is recorded, transcribed with voice-to-text software, then printed out using Arial. A conversation in passing while installing an exhibition, a jury’s discussion, a conversation in a bar. Minimally edited, without naming the speakers, or copying the words, which the computer offers in a process of text or image processing, functional words as neutral as possible (update, type, slideshow, click, double-click, link, color, etc.). Writing is quotidian digital life, not thinking or poetry.¹³ The reduction of the burden of meaning intensifies the graphic work, whose elegance is produced by means of reduction.¹⁴ It expresses itself better if there is no relevant content. The text employed functions as a placeholder for an unknown text.¹⁵ The latter would correspond to the design principles of *reduction, repetition, distinctions, blank spaces, constitutive continua*. ③

But back to Sigmund Freud. The black dots that are inserted as iconic signs¹⁶ in specific places in the image function symbolically within the vertical gray rectangles as mnemonic points, pauses, or interruptions in the flow of speech. They turn the text into an image and the image into a text.¹⁷ They are neither printed nor collaged on, as one might think at first glance, but rather punched into the white surface. Beneath the surface is black paper, which makes the circular voids as visible as possible. The writing is not printed black on white but rather milled into white medium-density fiberboards. The individual letters as well as the oversized dots are voids. Their three-dimensional depth causes the inscriptions to shimmer, because the angle of viewing shifts. Work with the storage medium of writing has its own laws—it is clearly something different here than in a book, not just because it is extended. The letters are seen as patterns. But the patterns are not regular; there is no uniform type color; it shimmers before the viewer’s eyes. On closer inspection, it is not a minimal wall-paper with writing but rather an *Op Art* letter sculpture, which because it is stamped shifts the status of that which we see or read. The writing forms the absence—it is therefore perforated; it is, as with Sigmund Freud’s mystic writing pad, pressed into a surface, into solid material, with a stylus, not by hand but by a machine, with no writing body. The black dots that attract the eye are not printed but are rather holes. ④

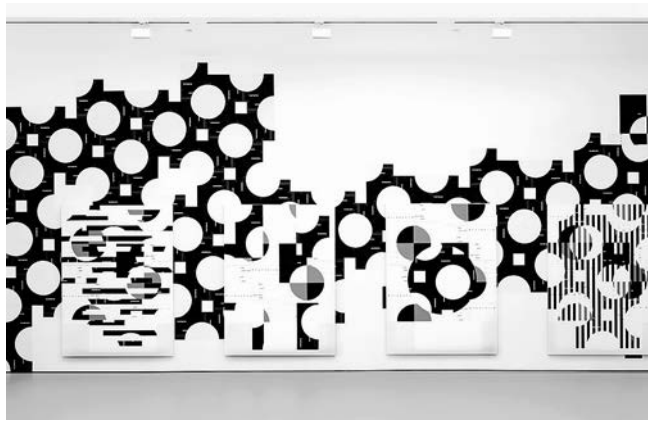
In other works, language games, puns, overprinting, or words that are written by a transcription program as they are pronounced also function as markers, so that the distinction between “phonetic” and “written” no longer applies. These language games, which break the law of insignificance, slow down reading of the text walls; they cause the viewer’s eye to linger a little longer; they amuse and provide occasion for new parodic puns. But it is not about inventing language games but rather primarily about producing an image from writing,



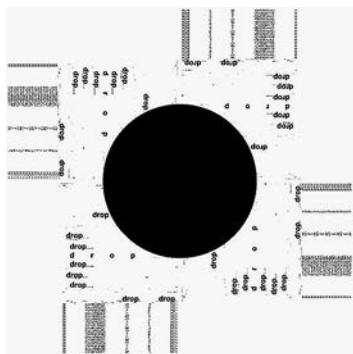
④ Jean Prouvé, *Maison Tropicale*, Detail, Foto/Photo: Rike Felka



⑥ Alison und/and Peter Smithson, *House of the Future*, Foto/Photo: Rike Felka



⑤ Ausstellungsansicht *Michael Riedel–PowerPoint* (David Zwirner Gallery, New York), 2013
Installation view, *Michael Riedel–PowerPoint* (David Zwirner Gallery, New York), 2013



Ⓔ ① *Ohne Titel (Update; Display; Visible; Slideshow; Background; Drop; Color; Poster; ...)*, hier: *Drop*, 2014, *Untitled (Update; Display; Visible; Slideshow; Background; Drop; Color; Poster; ...)*, here: *Drop*, 2014

Wunderblock, mit einem Stichel in eine Oberfläche, in festes Material eingedrückt, aber nicht von Hand, sondern maschinell, ohne schreibenden Körper. Die schwarzen Punkte, von denen das Auge angezogen wird, sind nicht aufgedruckt, sondern Löcher. ④

In anderen Arbeiten funktionieren als Marker auch Sprachspiele, Wortwitze, Überdruckungen oder Wörter, die vom Transkriptionsprogramm so geschrieben wurden, wie sie *ausgesprochen* worden sind und so die Differenz von »phonetisch« und »geschrieben« wegfällt. Diese Sprachspiele nun, die das Gesetz der A-Signifikanz durchbrechen, verlangsamen das Lesen auf den Schriftwänden, sie lassen das Auge des Betrachters ein wenig länger verweilen, sie amüsieren und geben Anlass zu neuen parodistischen Wortwitzen. Doch geht es nicht um die Erfindung von Sprachspielen, sondern primär darum, aus Schrift ein Bild herzustellen und dazu braucht es nun einmal *eyecatcher*, Buchstaben und Elemente, die in der reduzierten und dadurch eleganten Komposition auffallen, damit der Witz nicht verlorengeht. Je nach dem zur Verfügung gestellten Platz dehnt sich die Schrift aus, vom Poster bis zur Wand, in den Raum, in die Halle, jeweils durchsetzt mit *negative space*, mit Freiflächen, welche die Wirksamkeit des zu Sehenden erhöhen und Luftigkeit und Räumlichkeit ins Bild holen. ⑤

⑥ Wie ein Wabenbau setzt sich die schwarz/weiße Arbeit fort, hier für die Galerie David Zwirner, in der zunächst nur *eine* Farbe (lila), auftaucht. Ist eine Sequenz genügend wiederholt und ausgeschöpft worden, schließt sich eine neue Sequenz an, und eine neue Farbe (hellblau) kommt ins Spiel. Je weiter man sich von der Arbeit entfernt, umso mehr treten zwei »gegenstrebige« Elemente hervor, die dem Ganzen Spannung verleihen: Durchlöcherung und Überlagerung. Was überlagert sich? Die als poröse Linien fungierenden Wörter¹⁸ werden überlagert von Kreisen¹⁹, die keine Wörter enthalten. Stellenweise wird das (durch »cut-and-paste« am Computer²⁰ erstellte Bild in Streifen zerschnitten und diese Streifen dann verschoben, so dass sich optisch eine Schraffur ergibt, die eine Durchlässigkeit des Tableaus suggeriert. Auf die mit Postern beklebte Wand wird eine zweite Schicht von Bildern gehängt. Denn die Schrifttapete setzt sich aus Postern zusammen. Diese zweite Schicht von Bildern enthält ein Konzentrat der ersten Bildschicht: Verdichtungen, Vergrößerungen, Fragmentierungen, und diese Konzentrat-Bilder, etwa so groß wie eine Tür, wirken auf der ersten Bildschicht wie Eingänge oder Fenster, die ins Bild hineinführen, insofern die Vorgehensweise noch einmal komprimiert gezeigt wird. Fenster, nicht in eine andere Welt, sondern ins Innere der ersten. Wenige Elemente werden maximal variiert. Einzelne Teile werden entmischt, aus dem Bild herausgenommen und in einer anderen Ausstellung unter einem anderen Titel neu kombiniert, vor einem anderen Hintergrund präsentiert. In *Poster Paintings* (2010) Ⓔ ① wird diese Vorgehensweise gesteigert, noch mehr Schichten werden gebildet, die geometrischen Grundformen Kreis und Quadrat noch deutlicher herausgehoben, nach einem Verfahren, das im Film *Blow up* anhand eines Fotos vorgeführt wird: Aus einem Bild wird ein Detail herausvergrößert und auf einen unbekannten Signifikanten hin »mit der Lupe« durchsucht. ⑦

and for that it needs an eye-catcher: letters and elements that attract attention in the reduced and hence elegant composition, so that the joke does not get lost. Depending on the room made available, the writing spreads out, from the poster to the wall, into the space, into the hall, always permeated by negative space, open spaces that increase the effectiveness of what is to be seen and bring air and space into the image. ⑤

⑥ Like a honeycomb, the black-and-white work continues, in this case for the Galerie David Zwirner, where at first only one color (lilac) appears. Once a sequence has been repeated sufficiently and exhausted, a new sequence joins in, and a new color (light blue) comes into play. The further one gets from the work, the more that two opposed elements that lend tension to the whole stand out: perforation and superimposition. What superimposes? The words, which function like porous lines,¹⁸ are superimposed by circles that contain no words.¹⁹ In some places the image, which was produced on the computer by cutting and pasting,²⁰ is cut into stripes, and then these stripes are shifted so that optically a kind of hatching results, suggesting the permeability of a tableau. On the wall with posters pasted on it, a second layer of images is hung. This second layer of images contains a concentrate of the first layer of images: condensations, enlargements, fragmentations, and these concentrate images, roughly the size of a door, look like entrances or windows on the first layer of images, leading into the picture, so that the approach is shown once again in compressed form. They are windows not into another world but into the interior of the first one. A few elements are varied maximally. The individual parts are taken out of the mixture, removed from the picture, and combined anew under a different title in another exhibition and presented against another backdrop. In *Poster Paintings* (2010) Ⓔ ①, this approach is intensified, with even more layers being formed; the basic geometric forms of circle and square are emphasized even more clearly, based on a method that was demonstrated with a photograph in the film *Blow-Up*: a detail from the image is enlarged and examined “with a magnifying glass” for unknown signifiers. ⑦

Jean Prouvé was one of the modernist architects who dissolved the wall. He was working with aluminum walls, which he perforated with circles in order to make this wall element that he would apply in certain places (in the entry, for example) seem permeable in a certain way and to create a specific lighting effect in the interior. The exterior enters the interior as if seen through a lens or the porthole of a ship, emphasizing the legerity, the thinness of the wall, of his prefabricated houses intended for the South. No windows, no columns in order to break down the wall but rather a new form of opening that triggers associations with dimly lit underwater journeys with circular views of the aboveground landscape. ⑧

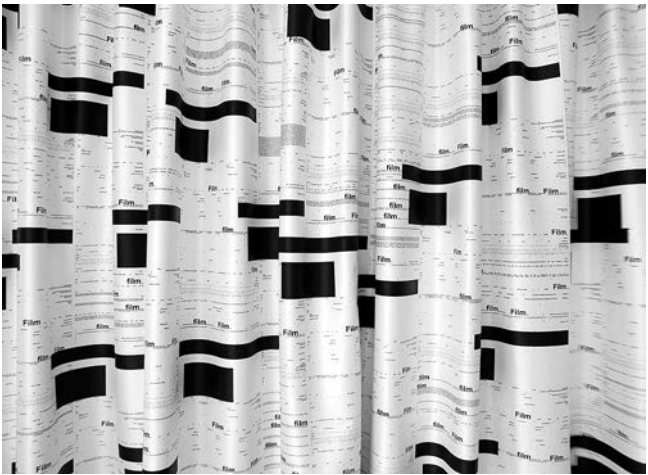
A curtain with the word *film* repeated on it, sometimes lowercase, sometimes uppercase, was hung in a museum to delimit a temporary cinema. In between: distributed evenly and with sensitivity on the white plane, stripe-shaped blocks of texts of tiny letters and words with a nice type color, once again in Arial,



⑦ Filmstill aus »Blow Up« von Michelangelo Antonioni, Film still from *Blow-Up* by Michelangelo Antonioni. Film still: Rike Felka



⑧ Jean Prouvé, *Maison Tropicale*, Detail, Foto/Photo: Rike Felka



⑨ Kinovorhang für *Double Feature*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. Cinema curtain for *Double Feature*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main



⑩ Michael Riedel, *EFFJ KNOOS [JEFF KOONS]*, Le Point Perché du Palais de Tokyo, 2015, Paris. Foto/Photo: Aurélien Mole

Jean Prouvé gehört zu den Architekten der Moderne, welche die Wand aufgelöst haben. Er arbeitete mit Aluminiumwänden, die er mit Kreisen perforierte, um dieses Wandelement, das er an bestimmten Stellen (zum Beispiel im Eingangsbereich) anbrachte, auf spezifische Weise durchlässig zu gestalten und einen bestimmten Lichteﬀekt im Inneren zu erzielen. Das Außen tritt wie durch eine Linse oder ein Schiffsfenster gesehen ins Innere ein und betont die Leichtigkeit, die Dünne der Wand seiner für den Süden gedachten Fertighäuser. Keine Fenster, keine Säulen, um die Wand aufzulösen, sondern eine neue Form der Öffnung, die Assoziationen an dämmerige Unterwasserfahrten auslöst, mit kreisförmigen Durchblicken in die oberirdische Landschaft. ⑧

Ein Vorhang, auf dem immer wieder das Wort »Film« steht, mal klein-, mal großgeschrieben, wurde in einem Museum aufgehängt, um ein temporär eingerichtetes Kino abzugrenzen. Dazwischen: Auf der weißen Fläche gleichmäßig und mit Zartgefühl verteilte, streifenförmige Textblöcke aus winzigen Buchstaben und Wörtern, die einen schönen Grauwert haben, wieder in der *Arial*, rhythmisch überlagert mit proportional ähnlichen, rechteckigen Schwarzflächen, die das Auge als erstes wahrnimmt, noch vor dem Wort »film«, welches durch Fettdruck überall hervorspringt. Ein singulärer Text wird auch hier durch eine Reproduktion von Wörtern ersetzt, die das Lesen blockieren sollen, und die Schrift wird wieder zum Muster, diesmal auf einem Stoff, einer weichen Wand, Wellen werfend. Der sogenannte »Kinovorhang«, raumtrennend, lichtundurchlässig, schalldämpfend, lenkte den Besucher der *Schirn Kunsthalle Frankfurt* in einen Raum, in dem ein »Film« lief. ⑨

Um das Sehen von (Schrift-)Bildern zu maximieren, ist die Arbeit im Raum und mit dem Raum der nächste logische Schritt. Vom Computerausdruck zur Wand und von da aus zum Raum: alle Wände – auch Boden und Decke gehören zu den Wänden – werden einbezogen. Vor nichts macht die Schrift halt. Texte finden sich auf Türen, und sie werden um Raumecken geklebt. Der Raum wird mit Schrift gefüllt, Schrift wird zum Raum, um dem Besucher nahezulegen, dass auch der Raum eine Schrift ist, immer schon oszillierend zwischen Funktionalität und Denken. Was bei dieser Verwandlung des Raums in Schrift unterschwellig an Spezifik entsteht (und hier schaltet sich *the desiring machine* ein), ist eine Clubatmosphäre, die an unterseeische Maschinenräume, an das fantasierte Innere von Schreibmaschinen anschließt. »Club clubbed« heißt es auf einer Schrifttapete. Im Keller des Palais de Tokyo in Paris wurden, in einer Zuspitzung vorher erprobter Verfahren, nur mehr zwei Zeichen dichotomisch wiederholt: »0/1«, der Binärcode, die ultimative, kleinste Informationseinheit im Computer, graphisch so verstärkt und verfremdet, dass es sich nicht nur um die Grundformel des Binarismus, sondern auch um einen Kreis und ein Rechteck handeln könnte, diesmal in einem technoinspirierten *look*. Während vorher die Schrift im Raum freigesetzt wurde, erzeugt diese Reduktion der Zeichen eine gegenläufige Strebung: eine Einschließung. Man *spürt* den Computer. Die Schriftzeichen sind aus seinem Rahmen gesprungen und haben den Raum geflutet. ⑩ Sie erzeugen ein Flimmern und Flirren am Nullpunkt

are rhythmically overlapped by proportionally similar, rectangular fields of black, which the eye perceives first, even before the world “film”, which leaps out in bold type everywhere. A singular text is replaced by a reproduction of words that are supposed to block reading, and the writing becomes a pattern again, this time on a textile, a soft wall, causing waves on a material. The so-called cinema curtain, which separates space, does not allow light to pass through, and muffles noise, directs visitors to the Schirn Kunsthalle Frankfurt into a room where a “film” was being shown. ⑨

In order to maximize the seeing of (text) images, working in space and with space is the next logical step. From a computer printout to the wall and from there to the space: all of the walls—the floor and ceiling are walls as well—are incorporated. Nothing stops writing. Texts are found on doors and glued to corners of the room. The space is filled with writing; writing becomes space in order to suggest to the viewer that space is also writing, always oscillating between functionality and thinking. The specificity that results subliminally in this transformation of space into writing (and here the desiring machine kicks in) is a kind of club atmosphere that connects with undersea machine rooms, the fantasized interior of writing machines. “Club clubbed” reads the text on the wallpaper. In the basement of the Palais de Tokyo in Paris, as an intensification of methods tried earlier, two signs are repeated dichotomously: “0/1,” the binary code, the ultimate, tiniest unit of information in a computer, so amplified and defamiliarized that they might be not only the basic formula of binarism but also a circle and a rectangle, this time with a look inspired by techno (music). Whereas previous writing was liberated in space, this reduction of the signs produces a contrary effort: an inclusion. One feels the computer. The writing has exceeded its framework and flooded the room. ⑩ It produces a twinkling and shimmering at the zero point of meaning that we are tasked to read endlessly, encore ... Everything still seems to lead to paper, but soon everything material will be stored on a cloud.

1 The wall can slide. See Sigmund Freud’s remarks in *The Interpretation of Dreams* on the subject of the “tight place” (Schränk, “closet”): Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. A. A. Brill (New York: Macmillan, 1913), 323–24. But Sigmund Freud does not “decode”; rather, he “deciphers—the latter different in that a cryptogram only takes on its full dimensions when it is in a lost language.” See also Jacques Lacan, “The Instance of the Letter in the Unconscious; or, Reason since Freud,” in idem, *Écrits*, trans. Bruce Fink with H  lo  se Fink and Russell Grigg (New York: W. W. Norton, 2006), 412–41, esp. 425.

2 Michael Riedel’s work in the Sigmund-Freud-Institut in Frankfurt am Main (2014) has no title, just a designation: *Untitled (A–Z, The Interpretation of Dreams)*. Because not all twenty-six letters of the alphabet could be milled, because of the expense, a selection of eighteen letters was made, which perhaps gives the work, following an opposing impulse, a consistency in terms of content; for example, the

letter “T” is included, which has the words that begin with “Traum-” (dream). The letters A through D and P through Z are complete, as well as part of E and part of O. (First the complete index of words under discussion was printed from A to Z on paper. In order to support the institute, the text was printed in the form of twenty-eight graphic works and placed in a portfolio; fifty portfolios could be purchased at a price of 5,000 euros each. The Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main purchased one of them for its Book and Graphic Arts collection and assigned it the inventory number LNBZ 1360.1-28.)

3 The black dots occur in the text wherever a new letter begins. Visually, they permit many associations, some contradictory. For example, according to Michael Riedel the dots here look like “moving bodies.” In other works they hide something that should not be visible.

4 On this, see Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore:

des Sinns, der uns endlos zu lesen aufgeben ist, *encore* ... Noch scheint alles auf Papier hinauszulaufen, aber bald wird alles Materielle in einer *cloud* aufgehoben sein.

1
Die Wand ist verschiebbar. Vgl. Sigmund Freuds Bemerkungen in der *Traumdeutung* zum Thema »Schrank« (Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*. Frankfurt a. M.. 1972, S. 348). Aber: Sigmund Freud »dekodiert« nicht, sondern er »entziffert, was sich vom ersten durch den Umstand unterscheidet, dass ein Kryptogramm alle seine Dimensionen nur besitzt, wenn es einer verlorenen Sprache angehört.« (siehe: Jacques Lacan: *Schriften II*. Olten 1975, S. 36.)

2
Die Arbeit von Michael Riedel im Sigmund-Freud-Institut in Frankfurt a. M. (2014) hat keinen Titel, aber eine Bezeichnung: »Ohne Titel (A–Z Die Traumdeutung)«. Da aus Kostengründen nicht alle 28 Buchstaben des Alphabets gefräst werden konnten, wurde eine Auswahl von 18 Buchstaben getroffen, die der Arbeit, möglicherweise hier einem gegenläufigen Impuls folgend, eine inhaltsbezogene Konsistenz gibt; beispielsweise ist der Buchstabe »T« dabei, der die Wörter beinhaltet, die mit »Traum« anfangen. Komplett sind die Buchstaben A–D, und P–Z, außerdem ein Teil von E und ein Teil von O. (Vorausgang dem der vollständige Ausdruck des hier in Rede stehenden Wortindexes von A–Z auf Papier. Der Text wurde, um das Institut zu unterstützen, in Form von 28 Grafiken gedruckt und in eine Mappe gelegt; 50 Mappen davon konnten zum Preis von je 5.000,- Euro gekauft werden. Eine davon hat das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt a. M. für seine Sammlung »Buchkunst und Grafik« erworben und unter der Nummer LNBZ 1360,1-28 inventarisiert.)

3
Die schwarzen Punkte tauchen immer dann im Text auf, wenn ein neuer Buchstabe anfängt. Optisch lassen sie viele Assoziationen zu, die sich auch widersprechen können. Unter anderem wirken die Punkte, so Michael Riedel, hier wie »Bewegungskörper«. In anderen Arbeiten verdecken sie etwas, was nicht sichtbar sein soll.

4
Siehe dazu Jacques Derrida: *Grammatologie*. Frankfurt a. M. 1974, S. 104.

5
Im Anhang der *Traumdeutung* gibt es mehr als nur einen Begriffsindex; es gibt das Traumregister, das Symbolregister, das Namen- und Sachregister, das Register der Gleichnisse, das Register der Redensarten, Wortspiele, Scherze, Anekdoten, Witze und Zitate.

6
Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. »Vorrede«. Frankfurt a. M. 1981, S. 65.

7
Roland Barthes: *Elemente der Semiology*. Frankfurt a. M. 1981, S. 15.

8
Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a. M. 1972, S. 315.

9
»A beautiful writer«: Das wird bekanntlich auch oft über Sigmund Freud gesagt.

10
Die *Helvetica* ist die Vorgängerin der *Arial* (1982), die ebenfalls eine

serifenlose Groteskschrift ist. Ihre Klarheit und Modernität erklärt ihren massenhaften Gebrauch, insbesondere für *Plakate*. Sie passt sich allen Gegebenheiten an, sie sieht immer gut aus. Die *Arial* hat einen hohen Grauwert, läßt sich deshalb auf dem Computerbildschirm besser lesen als die *Helvetica*, fällt jedoch im Unterschied zur *Helvetica* auseinander. Michael Riedel verwendet die *Arial* durchgängig für seine Plakate. Diese werden als Serie angelegt, funktionieren aber auch einzeln. Da es sich oft um Einladungen und Ankündigungen zu Ausstellungen handelt, sind sie Produkte im Sinne des Kommunikationsdesigns, sie sind Werbemittel, und damit angewandte Kunst im Sinne einer Zielgerichtetheit.

11
Vor Augen geführt wird hier auch die Funktion des Computers, eine »Sortiertechnik« (Michael Riedel) zu sein: eine Resource digitaler Textverarbeitungsmöglichkeiten.

12
Die Schrift ist auf den ersten Blick kein Bild. Lesen und Schreiben ist linear, erfolgt von links nach rechts, ist ein Durchgang durch winzige, unsinnliche Träger, die Unmittelbarkeit, Sinnlichkeit, Natürlichkeit, Authentizität etc. erst nachträglich erwirken (unsichtbar, in der »Vorstellung«, im »Geist«). Damit es Text gibt, muß »Sinnlichkeit«, alles, was fasziniert, zunächst reduziert werden, um sich *dann* verschoben, kritisch, poetisch etc. herzustellen. Schrift impliziert einen Verlust. Das Bild spricht im Unterschied dazu bekanntlich die sinnliche Wahrnehmung direkt an. Die Gestalt, die Farben werden vom Auge unmittelbar erfasst.

13
Als Material werden häufig Screenshots und PowerPoint-Präsentationen eingesetzt. Siehe Werkliste S. 48–51, 56.

14
Reduktion wird beispielsweise sichtbar im Umgang mit den Schriftgrößen. Nicht mehr als zwei Schriftgrößen werden auf einem Poster eingesetzt, eine der Grundregeln für gute Typografie. Eine Zurücknahme, die dem Vorgang der formalen Klärung bei gleichzeitiger Verdichtung entgegenkommt.

15
Der Text ist ein Stellvertreter, so wie in den Schriftenbüchern, aus denen der Typograf unter hunderten von Schriften eine Schrifttype einkreist, immer dieselbe Zeile steht (*the quick brown fox jumps over the lazy dog...*), die nur minimal, gerade eben noch Sinn macht, aber dafür alle Buchstaben enthält und dem Auge erlaubt, die feinen Differenzen zwischen den verschiedenen Schrifttypen zu erkennen und für den jeweiligen Zweck zu bewerten.

16
Die schwarzen Punkte spielen auf John Baldessaris Ästhetik an, dessen kreisförmige Marker ebenfalls ein Loch im Bild erzeugen. Wo genau befinden sich die Punkte in der Traumdeutungsarbeit? Weder an subjektiv festgelegten noch aus optischen Gründen gewählten Orten, vielmehr sind sie systematisch zwischen den Buchstaben des Alphabets, also beispielsweise zwischen der Wortgruppe, die mit A und der

Johns Hopkins University Press, 2017), 323.

5
The appendix to *The Interpretation of Dreams* has more than one subject index: there is an index of dreams, an index of symbols, an index of names and things, an index of parables, an index of figures of speech, puns, jests, anecdotes, jokes, and quotations.

6
Georg Wilhelm Friedrich Hegel, "Preface," in idem, *The Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (Oxford, UK: Oxford University Press, 1977), 2–45, esp. 43.

7
Roland Barthes, *Elements of Semiology*, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1977), 16–17.

8
Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing," in idem, *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1978), 196–231, 205.

9
"A beautiful writer": that is, of course, often said of Sigmund Freud as well.

10
Helvetica is a precursor to Arial (1982), which is another a sans serif grotesque typeface designed for commercial work. The latter's clarity and modernity account for massive use, especially for posters. It adapts to all conditions and always looks good. Arial has a strong type color, so it can be more easily read on computer screens than Helvetica, but unlike Helvetica it has a tendency to fall apart. Michael Riedel uses Arial consistently for his posters. They are designed as series but also function alone. Because they are often invitations to or announcements of exhibitions, they are products in the sense of communication design: advertising and hence applied art in the sense of a focused objective.

11
This also illustrates the computer's function as a kind of "sorting technology" (Michael Riedel): a resource for digital word processing.

12
At first glance, writing is not an image. Reading and writing are linear, from left to right: a passage through tiny, nonsensical bearers of meaning that only retrospectively produce immediacy, sensuousness, naturalness, authenticity, etc. (invisible, in the idea, in the mind). For there to be text, sensuousness, everything that fascinates first has to be reduced in order to then produce it in shifted way, critically, poetically, etc. Writing implies a loss. By contrast, the image famously addresses sensory perception directly. The figure, the colors, are immediately grasped by the eye.

13
Screenshots and PowerPoint presentations are often employed as material, see p. 48–51, 56.

14
Reduction becomes visible, for example, when dealing with type sizes. No more than two type sizes are employed for one poster—one of the basic rules of good typography. It is a reduction that suits the process of clarifying formally while at the same time condensing.

15
The text is a representative, just as in the type books from which the typographer chooses one typeface from among hundreds, the same line always appears (*the quick brown fox ...*), which only just makes sense but contains all the letters of the alphabet, enabling the eye to see the subtle differences between different typefaces and to evaluate them for a given purpose.

16
The black dots allude to the aesthetic of John Baldessari, whose circular markers also produce a hole in the picture. Where exactly are the dots in the work on *The Interpretation of Dreams*? In places chosen neither subjectively nor for optical reasons; instead, they are systematically inserted between the letters of the alphabet, for example, between the group of words beginning with A and those beginning with B. The letter with the greatest area (since the repetitions were also noted by computer) is D (used in the German definite articles *der*, *die*, and *das*), while Y has the least. ⁽¹⁰⁾



⁽¹⁰⁾ Olivetti store, St. Mark's Square, Venice, Italy. Photo: Michael Carapetian, 2016.

17
With this intertwining, the question arises whether language can be understood as fundamentally determined by vision and whether seeing can be grasped fundamentally as dependent on language. For an effort to complicate the seemingly simple opposition of text and image, see Roland Barthes, "Rhetoric of the Image," in idem, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), 32–51.

18
The words on the posters are suited to the established, empirical use of language; they correspond to the ordinary use of language. But, to quote Karl Kraus, "the more the gaze lingers on a single word, the stranger it seems." The group of puns ("eventevent") is distinct from this. They leave the realm of "coded writing" (Jacques Derrida), because they transcend or undermine the simple communication of meaning. The participation of the viewer comes into play here.

19
The iconic sign—for example, the circle or segment of a circle (taking up Ellsworth Kelly)—stands in the foreground optically; the surfaces with writing (taking up Emigre and David Carson) are background. The circle is the figure and the text the ground. The crucial thing is that the separating wall between language and painting is broken down.

20
On Michael Riedel's "cut-and-paste aesthetic," see Tina Kukieliski, *Fade through Black*, in Michael Riedel: *Poster–Painting–Presentation* (New York: David Zwirner, 2016), 8.

Wortgruppe, die mit B anfängt, eingefügt. Die größte Flächenausdehnung (denn auch die Wortwiederholungen wurden vom Computer verzeichnet) hat der Buchstabe D (mit Worten wie *der*, *die*, *das*), die geringste der Buchstabe Y. ⁽¹⁰⁾



⁽¹⁰⁾ Olivetti-store Markusplatz, Venedig, Italien, Foto: Michael Carapetian, 2016.

17
An diese *Verschränkung* läßt sich die Frage stellen, ob Sprache hier grundsätzlich als vom Sehen determiniert begriffen und das Sehen grundsätzlich als von Sprache abhängig aufgefasst wird? Zur Komplizierung der scheinbar einfachen Opposition von Text und Bild siehe auch: Roland Barthes, »Rhetorik des Bildes«. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt a.M. 1990.

18
Die Wörter auf den Postern passen sich dem festgelegten, empirischen Gebrauch der Sprache an, sie entsprechen dem normalen Sprachgebrauch. Aber (mit Karl Kraus): »je länger der Blick auf einem einzelnen Wort verweilt, umso fremder erscheint es«. Davon unterschieden ist die Gruppe der Wortspiele (»eventevent«). Sie verlassen den Bereich der »codierten Schrift« (Jacques Derrida), weil sie die einfache Übermittlung von Sinn übersteigen oder unterminieren. Hier kommt die Beteiligung des Sehenden ins Spiel.

19
Das ikonische Zeichen, zum Beispiel der Kreis oder das Kreissegment (an Elsworth Kelly anschließend), steht optisch im Vordergrund, die Schriftflächen (an Emigre und Carson anschließend) sind *background*. Der Kreis ist Figur, der Text Grund. Entscheidend ist, dass die trennende Wand zwischen Sprache und *painting* aufgelöst wird.

20
Zur »cut-and-paste aesthetic« von Michael Riedel, siehe: Tina Kukieliski, *Fade through Black*. In: Michael Riedel, *Poster–Painting–Presentation*. New York 2016, S. 8.

AutorInnen/Künstler

Authors/Artist

Matthias Wagner K

Matthias Wagner K ist seit 2012 Direktor des Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main. Er kam über das Theater und die Bildende Kunst zu Vermittlung und Präsentation von Kunst und Kultur. 2006 wurde er als Kurator an die Nordischen Botschaften Berlin, 2009 zum künstlerischen Leiter der ersten *Nordic Fashion Biennale* in Reykjavik berufen und zeichnete als Chefkurator im Auftrag der Republik Island verantwortlich für das Kunst- und Kulturprogramm *Sagenhaftes Island* zur Frankfurter Buchmesse 2011. Er war Leiter der *1. Biennale für Internationale Lichtkunst–open light in privat spaces* im Jahr 2010, ist Mitglied im Netzwerk Deutsche KuratorInnen des Goethe-Instituts und seit Mai 2018 Honorarprofessor im Fachbereich Design an der Hochschule für Gestaltung Offenbach. Zuletzt kuratierte er in dem von ihm geleiteten Museum die Ausstellung *Jil Sander. Präsens*.

Matthias Wagner K has been the director of the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main since 2012. He came to the imparting and presentation of art and culture by way of theater and the fine arts. In 2006 he was named curator of the Nordic Embassies in Berlin and in 2009 artistic director of the first Nordic Fashion Biennale in Reykjavik; in the name of the Republic of Iceland he was responsible as head curator for the art and culture program *Fabulous Iceland* at the Frankfurt Book Fair in 2011. He was director of the first Biennale for International Light Art, *open light in private spaces* in 2010; he is a member of the Goethe Institute’s network of German curators and since May 2018 has been honorary professor of design at the Hochschule für Gestaltung in Offenbach. Most recently, he curated the exhibition *Jil Sander: Present Tense* at the museum he directs.

Eva Linhart

Eva Linhart ist Kustodin und Kuratorin am Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main und leitet die Abteilung Buchkunst und Grafik seit 2003. Zu ihren Forschungsgebieten zählen neben der »Genieästhetik«, die Frage nach der »ästhetischen Grenze« sowie die Positionierung des künstlerischen Buchobjekts als »performativer Kunstraum«. Sie war und ist Lehrbeauftragte an verschiedenen Hochschulen und Universitäten. Ihre wichtigsten Ausstellungen sind: *Almir Mavignier. Additive Plakate; Tobias Rehberger. Flach. Plakate, Plakatkonzepte und Wandmalereien; Double Intensity. 30 Jahre Brinkmann & Bose* sowie *Buchkunst total/Sammlung total*. Zuletzt fragte sie mit der Ausstellung *Give Love Back. Ata Macias und Partner* danach, was angewandte Kunst heute sein kann.

Eva Linhart is a curator at the Museum Angewandte Kunst and has headed the Department of Book and Graphic Art since 2003. The areas of her research include the aesthetics of the genius, the question of the aesthetic boundary, and the positioning of the artist's book as performative art space. She has been a lecturer at various universities). Her most important exhibitions are: *Almir Mavignier: Additive Plakate; Tobias Rehberger: Flach; Plakate, Plakatkonzepte und Wandmalereien; Double Intensity: 30 Jahre Brinkmann & Bose*; and *Buchkunst total/Sammlung total*.

Most recently, in the exhibition *Give Love Back: Ata Macias und Partner*, she raised the question of what can be considered applied art today.

Julian Müller

Julian Müller ist Soziologe, er forscht und lehrt am Institut für Soziologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Fragen der Kultursoziologie, der Biografiefor schung sowie kommunikationstheoretische Fragen. Zu seinen jüngsten Publikationen zählen *Niklas Luhmann. Philosophie für Einsteiger* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016) und *Bestimmbare Unbestimmtheiten. Skizze einer indeterministischen Soziologie* (München: Wilhelm Fink Verlag, 2015).

Julian Müller is a sociologist; he does research and teaches in the Sociology Department of the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich. His research emphases include questions of cultural sociology, biographical research and communication theory. His most recent publications include *Niklas Luhmann: Philosophie für Einsteiger* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016) and *Bestimmbare Unbestimmtheiten. Skizze einer indeterministischen Soziologie* (Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015).

Antje Krause-Wahl

Antje Krause-Wahl vertritt seit 2017 die Professur für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Zeitenössische Kunst am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt a.M. Von 2013–16 hatte sie eine von der DFG geförderte eigene Stelle an der Goethe-Universität für ihr Buchprojekt über die Relation von Kunst und Mode in Künstler- und Modezeitschriften im 20. Jhdt. Davor war sie von 2012–13 Vertretungsprofessorin für Kunsttheorie an der Kunsthochschule Mainz. Ihre Arbeits- und Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen (Künstler)Zeitschriften, Kunst und Mode, Künstleridentität, -ausbildung und Theorien künstlerischen Schaffens, Malerei und Malereitheorie, Wechselwirkungen digitaler Kultur und zeitgenössischer Kunst, Geschlechterforschung (queer studies) und visuelle Kultur.

Since 2017 Antje Krause-Wahl has represented the professorial chair for art history (focusing on contemporary art) in the Institute of Art History at the Goethe University Frankfurt am Main. From 2013–16 she had her own post—funded by the German Research Foundation (DFG)—at the Goethe University for her book project concerning the relationship between art and fashion in artists’ and fashion magazines in the twentieth century. Prior to that, from 2012–13, she was deputy professor for art theory at the Academy of Fine Arts Mainz. The key areas of focus in her work and research lie in the realms of (artists’) magazines, art and fashion, artistic identity, art training and theories of artistic production, painting and painting theory, the interaction of digital culture and contemporary art, gender and queer studies, and visual culture.

Michael Lailach

Michael Lailach ist Kurator und wissenschaftlicher Mitarbeiter der Kunstbibliothek–Staatliche Museen

zu Berlin. Seit 2002 leitet er in der Kunstbibliothek die Sammlung Buch- und Medienkunst mit über 20.000 illustrierten Büchern und Künstlerbüchern und das umfangreiche Archiv der Sammlung Marzona mit Büchern, Zeitschriften, Einladungskarten, Plakaten, Schallplatten, Filmen, Briefen und Fotografien der Kunst der 60er und 70er Jahre. In seinen Ausstellungen und Publikationen stand das Thema »Avantgarde« und ihre innovativen medialen Strategien im Mittelpunkt, etwa *Poetry Intermedia* (2002), *Based on Paper* (2007), *High Fidelity–Künstlerschallplatten* (2008), *Welt aus Schrift* (2010), *Avantgarde!* (2014) und zuletzt *Jean Dubuffet* (2015).

Michael Lailach is a curator and research associate of the Kunstbibliothek (art library) of the Staatliche Museen zu Berlin. Since 2002 he has overseen the collection of book and media art there, encompassing more than 20,000 illustrated books and artists’ books and the extensive Marzona Collection archive comprising books, magazines, invitations, posters, records, films, letters and photographs of the art of the 1960s and ’70s. His exhibitions and publications—for example *Poetry Intermedia* (2002), *Based on Paper* (2007), *High Fidelity–Künstlerschallplatten* (2008), *Welt aus Schrift* (2010), *Avantgarde!* (2014) and, most recently, *Jean Dubuffet* (2015)—revolve around the “avant-garde” and its innovative media strategies.

Rike Felka

Rike Felka, Literaturwissenschaftlerin und Verlegerin, lebt und arbeitet in Berlin. Lehrtätigkeit im In- und Ausland. Publikationen zum Schriftbegriff, zur Texttheorie und zur Typografie (u. a.: *Psychische Schrift. Freud-Derrida-Celan*. Wien 1991; *Eingefaltete Zeit. Derridas Philosophie der Schrift*. Leipzig 2013; »Die Gestalt der Sprache«. In: *Double Intensity*, Ausstellungskatalog des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt, Berlin 2011).

Rike Felka, a literary scholar and publisher, lives and works in Berlin. She has taught in Germany and abroad. She has published on the concept of writing, on the theory of text, and on typography, e.g., *Psychische Schrift: Freud, Derrida, Celan* (Vienna: Turia & Kant, 1991); *Eingefaltete Zeit: Derridas Philosophie der Schrift* (Leipzig: Institut für Buchkunst, 2013); and “Die Gestalt der Sprache,” in *Double Intensity*, exh. cat., Museum für Angewandte Kunst, Frankfurt (Berlin: Brinkmann & Bose, 2011).

Michael Riedel

1994–2000
Kunstakademie Düsseldorf
Städelschule, Frankfurt a.M.
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Seit 2017
Professor für Malerei und Grafik an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Einzelausstellungen (Auswahl)

2017
Geldmacher, Geldmuseum der Deutschen Bundesbank, Frankfurt a.M.
CV, Kunsthalle Zürich (Ausstellungskatalog)
Kommunikation (zusammen mit Roberto Ohrt und Marcus Hurttig), Archiv Christoph Schifferli, Zürich
One and Three Chairs (Wien), Curated by_vienna 2017: image/reads/text. Sprache in der zeitgenössischen Kunst. Kuratiert von Sabine Schaschl und Michael Riedel, Gabriele Senn Galerie, Wien/Vienna
L, Installation in der Eingangshalle der Art Cologne, Köln (Ausstellungskatalog)
Erweiterungsbau der Moderne Galerie des Saarlandmuseums (zusammen mit Kühn Malvezzi), Saarbrücken, Germany
Cornell Tech Mag Kunst am Bau/ dauerhafte Installation, Cornell Tech University, Roosevelt Island, New York

2016
Art Material, David Zwirner, New York
One and Three Chairs (Winterthur), Fotomuseum Winterthur, Schweiz
Aftershows (Palais de Tokyo 2013–2015), Gabriele Senn Galerie, Wien
Aftershows (Palais de Tokyo 2013–2015), Bischoff Projects, Frankfurt a.M.
Edition für Dom Perignon (Vintage 2006)

2015
EFFE KNOOS [JEFF KOONS], Palais de Tokyo, Paris
(dritter Teil, temporäre Installation, Ausstellungskatalog)
FKK (MMK), Freitagsküche im Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. (dauerhafte Installation)
Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen], Kunstverein Braunschweig
Fonds M-ARCO, Marseille (Ausstellungskatalog)
Record, Label, Play Back (malentendu, ignorance, doubles flous), Galerie Michel Rein, Paris

2014
Michael Riedel liest Oskar, Österreichisches Museum für angewandte Kunst (MAK), Wien
Dual air (Dürer), Palais de Tokyo, Paris (zweiter Teil, temporäre Installation)
Interventions 03, Goethe-Institut, Amsterdam
Laws of Form, David Zwirner, London
Ohne Titel (A–Z, Die Traumdeutung), Sigmund-Freud-Institut, Frankfurt a.M. (dauerhafte Installation; mit limitierter Edition)
record, label, playback (Missverständnis, Ignoranz, doppelte Unschärfe)/ (malentendu, ignorance, doubles flous), Gabriele Senn Galerie, Wien (Ausstellungsübernahme: Galerie Michel Rein, Paris)

2013
Jacques comité [Giacometti], Palais de Tokyo, Paris (erster Teil, temporäre Installation)
Galeria BWA Sokół, Nowy Sacz, Woiwodschaft Kleinpolen
Galerie Michel Rein, Brüssel
Gabriele Senn Galerie, Wien
PowerPoint, David Zwirner, New York
Set Design für *Wallpaper (Issue 180)*, London
Art material (Riesenalk), ABC Berlin (Einzelpresentation am Messestand Gabriele Senn Galerie)

2012
Kunste zur Text, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. (Ausstellungskatalog)
Kunste zur Text (Algorithmiques), Galerie Michel Rein, Paris
The Armory Show, New York (Einzelpresentation am Messestand David Zwirner)
Kinovorhang für Double Feature, Schirn Kunsthalle Frankfurt a.M.

2011
Club(b)ed Club, Zoo Gallery, Nantes
Bischoff Projects, Frankfurt a.M.
The quick brown fox jumps over the lazy dog, David Zwirner, New York
The quick brown fox jumps over the lazy dog, Gabriele Senn Galerie, Wien
Time Bank Robbery, Portikus, Frankfurt a.M. (künstlerische Intervention in *Time/Bank: Julieta Aranda und Anton Vidokle*)
Viennafair 2011 (Einzelpresentation am Messestand Gabriele Senn Galerie)

2010
Galerie Michel Rein, Paris
The quick brown fox jumps over the lazy dog, Kunstverein Hamburg (mit limitierter Edition)

2009
Michael Riedel, Galerie Francesca Pia, Zürich

2008
Filmed Film, David Zwirner, New York
Michael Riedel und die Ausstellung "Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden", Städel Museum, Frankfurt a.M.
Vier Vorschläge zur Veränderung/ Four Proposals for Change, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin
The Inevitable Show (reproducing fame), Lewis Glucksman Gallery, Cork, Ireland

2007
ARTIISSIMA (II) ARTIISSIIMA (III), Artissima International Fair of Contemporary Art, Turin
Gabriele Senn Galerie, Wien
Vicini *Michael S.–Riedel John Bo*, Kunstraum Innsbruck (Ausstellungskatalog)
Frieze Art Fair, London (Einzelpresentation am Messestand David Zwirner)

2006
24.04.2011 –16.03.2006, Galerie Michael Neff, Frankfurt a.M.
Oskar-von-Miller Straße 16 (Textil), High & Low: Fine Art Fair Frankfurt, Frankfurt a.M. (Ausstellungskatalog)
Tirala, Art Statements, Art 37 Basel, Basel (Ausstellungskatalog)
Open Space, Open Space, Art Cologne 2006, Köln (Einzelpresentation am Messestand David Zwirner)

2005
Momentane Monumente, Aedes West und Berlinische Galerie, Berlin

(Kuratoren: Kühn Malvezzi und Michael S. Riedel; Ausstellungsübernahme: Gió Marconi, Mailand; Ausstellungskatalog)
London Report, Gabriele Senn Galerie, Wien
Neo, David Zwirner, New York (Ausstellungskatalog)
Frieze Art Fair, London (Einzelpresentation am Messestand Gabriele Senn Galerie)

2004
Nichael Z. Riebel, Galerie Dépendance, Brüssel
NOS/NO.-..... (ROBERT JOHNSON), Galerie Michael Neff, Frankfurt a.M. (Ausstellungskatalog)
Quasi Portikus, Frieze Art Fair, London (Einzelpresentation am Messestand des Portikus; Ausstellungskatalog)

2003
»*Au fur et à mesure que la saison s’avança, changea le tableau que je trouvais à la fenêtre. 24. Natürlich wäre hier auch möglich gewesen: Au fur et à mesure que la saison s’avança, le tableau que je trouvais à la fenêtre, changea.*« *24 Marcel Proust*, Gabriele Senn Galerie, Wien
Schleifmühlgasse 1A, The Armory Show, New York
Art Frankfurt 2003, Frankfurt a.M. (Installation am Messestand der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Kunstvereine/ADKV)

2002
Opel, Ausstellungshalle A1 Adam Opel AG, Rüsselsheim

2001
Christopher Wool, Michael Riedel und Achim Lengerer; Gabriele Senn Galerie, Wien
Moving Walls, Galerie Michael Neff, Frankfurt a.M. (künstlerische Intervention mit Achim Lengerer in *Jeppe Hein: Sving*)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2016
Fertile Lands, Fondation d’entreprise Ricard, Paris
Sighs Trapped by Liars–Language in Art, Künstlerhaus KM- Halle für Kunst & Medien, Graz
...und eine welt noch, Kunsthaus Hamburg
We’ve been hiding too long, David Achenbach Projects; Wuppertal presently, neugerriemschneider, Berlin

2015
All Watched Over, James Cohan Gallery, New York
Famed–Privileg der Umstände, Galerie Gabriele Senn, Wien (co-kuratiert von by_vienna 2015: *Tomorrow Today*)
Individual Stories. Collecting as Portrait and Methodology, Kunsthalle Wien/Museumsquartier, Wien (Ausstellungskatalog)
A Space is a Space is a Space, Deutsches Architektur Zentrum (DAZ), Berlin
They printed it!, Kunsthalle Zürich
Une Saison Graphique 15, Gare de le Havre (organisiert von: Fonds regional d’art contemporain Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen)

2014
Unendlicher Spaß/Infinite Jest, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M. (Ausstellungskatalog)

Give Love Back. Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zu der Frage, was angewandte Kunst heute sein kann, Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a.M.
Wo ist hier? #1: Malerei und Gegenwart, Kunstverein Reutlingen

2013
Art for Rollins: The Alfond Collection of Contemporary Art, Cornell Fine Arts Museum, Rollins College, Winter Park, Florida (Ausstellungskatalog)
I knOw yoU, Irish Museum of Modern Art, Earlsfort Terrace, Dublin (Ausstellungskatalog)

2012
Ändere dich, Situation!, Stadtgalerie Schwaz, Tirol
Context Message, Zach Feuer, New York
Fremde Überall/Foreigners Every-where: Zeitgenössische Kunst aus der Pomeranz Collection, Jüdisches Museum Wien
L’Institut des archives sauvages, Villa Arson, Nizza, Côte d’Azur
Made in Germany Zwei, Sprengel Museum Hannover, Kunstverein Hannover, Kestnergesellschaft, Hannover (Ausstellungskatalog)
No Disaster, Deichtorhallen Hamburg, Falckenberg Collection, Deichtorhallen Hamburg (Ausstellungskatalog)
Thomas Bayrle, Jürgen Krause, Michael Riedel, Jens Risch, Peter Roehr, Bischoff Projects, Frankfurt a.M.

2011
Books on Books, Swiss Institute, New York
Fragile Helden, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt a.M.
Multiples & co, Villa du Parc, Centre d’art contemporain, Annemasse, Region Rhône-Alpes
So machen wir es–Techniken und Ästhetik der Aneignung. V on Ei Arakawa bis Andy Warhol, Kunsthaus Bregenz (Ausstellungskatalog)

2010
And so on, and so on, and so on, Harris Lieberman Gallery, New York
Die Blumen, COCO (Contemporary Concerns), Wien
Funktionen der Zeichnung, MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M.
Miroirs Noirs, Fondation d’Entreprise Ricard, Paris
New Frankfurt Internationals: Stories and Stages, Frankfurter Kunstverein und MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. (Ausstellungskatalog)
Paradise Lost–Holidays in Hell, Centro Cultural Andratx, Mallorca
Permanent Mimesis. An Exhibition about Realism and Simulation, Galleria Civica d’Arte Moderna, Turin (Ausstellungskatalog)
Von A Nach B, Von B Nach P, Bielefelder Kunstverein, Bielefeld (Ausstellungsübernahme: Le Confort Moderne, Poitiers; mit Ausstellungsbroschüre)

2009
Best of Kunstraum Innsbruck 2004–2009, Kunstraum Innsbruck
Bridges & Tunnels, New Jerseyy, Basel
Bridges & Tunnels, Hard Hat, Genf
My Generation–Gruppe 5", Kunstverein Familie Montez, Frankfurt a.M.
On A Clear Day I Can See Forever, Whatspace, Tilburg
Stutter, Tate Modern, London

AutorInnen

Authors

154

Künstler

155

2008
Das Piraterie-Problem, Branden-burgischer Kunstverein, Potsdam
Depositions, Galerie Francesca Pia, Zürich
The Gallery, David Zwirner, New York
The Inevitable Show (reproducing fame), Lewis Glucksman Gallery, Cork (anlässlich der Wander-ausstellung „*The Eternal Now: Warhol and the Factory* ‘63–‘68; Ausstellungskatalog)
Hotel Marienbad 002, Sammlung Rausch, Kunst-Werke Berlin
Karotten und Schweinehals–Deutsche Kunst seit 1995, Kunstverein Oldenburg
My Generation–Gruppe 4, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt a.M.
No Leftovers, Kunsthalle Bern
P2P, peer to peer, Casino Luxembourg –forum d’art contemporain, Luxemburg
Records played backwards, The Modern Institute, Glasgow

2007
Biennale de Lyon 2007: The History of a Decade that has not yet been named, La Sucrière, Villeurbanne
Institute of Contemporary Art, Bullukian Foundation, Lyon
Museum of Contemporary Art, Lyon (Ausstellungskatalog)
Dependance, Galerie Neu, Berlin
The importance of not being seen, Galerie Isabella Bortolozzi/Café Moskau, Berlin
Kiosk, Artists’ Space, New York
Outside–In I: there have to be many..., Kunstverein Braunschweig
Not Right But Wrong, Jet, Berlin

2006
Riss, Lücke, Scharnier A/Rift, Gap, Hinge A, Galerie nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien
Villa Jelmini: The Complex of Respect, Kunsthalle Bern

2005
Early Work by Gallery Artists, David Zwirner, New York
Été Urbain, Gabriele Senn Galerie, Wien
Les Grands Spectacles, Museum der Moderne, Salzburg
Die Moskauer Biennale der Zeitgenössischen Kunst, Lenin Museum, Moskau (Ausstellungskatalog)

2004
Black Friday. Exercises in Hermetics, Galerie Kamm, Berlin
Wiener Linien–Kunst und Stadt-beobachtung seit 1960, Wien Museum, Wien

2003
Kontext, Form, Troja, Secession, Wien (Ausstellungskatalog)
Zeichnen Sprechen Schreiben, Galerie Krobath Wimmer, Wien

Veranstaltungen der Oskar-von-Miller Straße 16 (2000–2013)

Oskar-von-Miller Straße 16 ist ein von Michael Riedel und Dennis Loesch im Jahr 2000 initiierter experimen-teller Kunstraum.

2013
Zweite Anekdotenkonferenz [Katalog *Oskar*]

2011
Die Situationistischen Internationalen

2007
Riow (Club[ble]d Club)
SK N E ST SSE [Katalog]

2005
Demolition of Oskar-von-Miller Straße 16, Frankfurt a.M.

2004
Freitagssküche (seit 2004)

2003
Erste Anekdotenkonferenz [Katalog *Oskar*]

2002
Doubled Wall
Gert & Georg
Max Goldt & Robert Gernhardt
Oskar-von-Miller Straße 16
Remake of New Year’s Eve Weekender
Simon Starling

2001
Warhol Shooting
Jason Rhoades–Wassertest
Lola Montez
Marco Lulic–Disco Wilhelm Reich
Version FFM

Remake Atomic Cafe München (Club[ble]d Club)
Remake Club Eleven Köln (Club[ble]d Club)
Rirkrit Tiravanija

2000
Benjamin v. Stuckrad-Barre–Blackbox
Guy Debord
Jim Isermann
Legendary Orgasm
Oppenheimer Bar
Recuperata Libertate

Publikationen

2017
CV, Verlag der Buchhandlung Walther König, 13×21 cm, 168 Seiten.
Fuchs, Verlag der Buchhandlung Walther König, 26,5×26,5 cm, 352 Seiten.
Muster des Kunstsystems [Wall-papers], Verlag der Buchhandlung Walther König, mit 19 heraus-trennbaren Musterbögen, 23,8×33,5 cm.

2016
Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen (Einladungen 1997–2015), Verlag der Buch-handlung Walther König, 2 Bände, 13,5×18,5 cm, 976 Seiten.
Poster–Painting–Presentation, David Zwirner Books, 24×31,5 cm, 176 Seiten.

2015
Jacques Comité/Dual Air, Koenig Books London, 22,5×31 cm, 144 Seiten.
Michael Riedel, éditions P, 20,5×30,5 cm, 32 Seiten.

2014
Les Cahiers du Musée nationale d’art moderne, Contribution by Michael Riedel, Éditions du Centre Pompidou, 19×26 cm, 113 Seiten.
Oskar–a novel, David Zwirner Books, 26,8×26,8 cm, 492 Seiten.
Wallpaper, Contribution by Michael Riedel, Southernprint Ltd., 22×29,8 cm, 211 Seiten.

2013
Quart Heft für Kultur Tirol, Contribution by Michael Riedel, Haymon Verlag, 24×30 cm, 139 Seiten.

2012
Frieze, Contribution by Michael Riedel, Frieze Publishing GmbH, 22,8×30 cm, 150 Seiten.

Made in Germany Zwei (CMYK), self-published, 4 Kataloge, jeweils 21,2×27 cm, 271 Seiten.

2011
Perlstein, Koenig Books London, 26,5×26,5 cm, 324 Seiten.
The quick brown fox jumps over the lazy dog, self-published, 16 Booklets, 16 Postkarten, Booklets 21×29,5 cm, Postkarten 20×20 cm.

2010
The quick brown fox jumps over the lazy dog, self-published, 10 Booklets, 10 Postkarten, 1 Poster, Booklets 21×29,5 cm, Postkarten 10,5×15 cm, Poster 21×29,5 cm.

ZéroDeux, Contribution by Michael Riedel, Association Zoo Galerie, 21×29,7 cm, 82 Seiten.
ZéroDeux (CMYK), self-published, 4 Kataloge, 21×29,7 cm, 82 Seiten.

2009
CMYK (Katalog Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden), self-published, 4 Kataloge, 24,5 cm×30,5 cm, jeweils 404 Seiten.
Meckert, Koenig Books London, 26,5×26,5 cm, 400 Seiten.
Os–, self-published, 21×29,5 cm, 6 Seiten (leaflet).
Spike (CMYK), self-published, 4 Kataloge, 22,5×28 cm, jeweils 114 Seiten.

2008
Gedruckte und nicht gedruckte Poster, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2 Publikationen, 13,5×18,5 cm, jeweils 368 Seiten.
Meise, Contribution by Michael Riedel, Heckler und Koch, 20,8×29,6 cm, 142 Seiten.

2007
Frieze (CMYK), self-published, 4 Kataloge, 29,8×20,3 cm, 176 Seiten.

Saab 95–Sinnmachen beenden, Monobuchverlag, 20,5×21 cm, 84 Seiten.

SK NE ST SSE, self-published, 14,5×21 cm, 40 Seiten.

2006
Tirala, Schlebrügge, 26,5×26,5 cm, 312 Seiten.

2005
Kühn Malvezzi 2005, Revolver Verlag, 18×26 cm, 90 Seiten.
Neo, David Zwirner Books, 21×29,8 cm, 128 Seiten.

2004
Johnson Robert, Revolver Verlag, 21×29,5 cm, 128 Seiten.
Quasi Portikus (False Frieze Art Fair Katalog), Revolver Verlag, 14×19,5 cm, 224 Seiten.
Scheissen und Brunzen (shitting and pissing), Revolver Verlag, 29,7×21cm, 48 Seiten.

5. *Teil (in a glass darkly)*, in Zusam-menarbeit mit Michael Pfrommer, self-published, 15×21 cm, 12 Seiten.

2003
Oskar, in Zusammenarbeit mit Dennis Loesch, Silverbridge Paris, 17×24 cm, 660 Seiten.

2002
Deutsch–Tedesco, Monobuchverlag, 9,5×15 cm, 194 Seiten.

2001
Christopher Wool, self-published, 17 Booklets, 21×29,7 cm, 32 Seiten.

Oskar-von-Miller Straße 16, self-published, 13 Booklets, 29,7×30 cm.

2000
Heldenplatz I, self-published, 21×29,8 cm, 9 Blätter (ungebunden).

Heldenplatz II, self-published, 21×29,8 cm, 6 Blätter (ungebunden).

legendary orgasm, in Zusammen-arbeit mit Alina V. Grumiller, Marcus A. Hurttig, Dennis B. Loesch, self-published, 31,7×29,7 cm, 22 Blätter (ungebunden).

Scheissen und Brunzen, self-published, 21×29,8 cm, 8 Blätter (ungebunden).

Michael Riedel

1994–2000
Kunstakademie Düsseldorf
Städelschule, Frankfurt am Main
École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Since 2017
Professor of Painting and Graphic Art at the Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig

Solo Exhibitions (Selection)

2017
Geldmacher (Money Makers), Geldmuseum der Deutschen Bundesbank, Frankfurt am Main
CV, Kunsthalle Zürich (exhibition catalog)

Kommunikation (with Roberto Ohrt and Marcus Hurttig), Archiv Christoph Schifferli, Zurich
One and Three Chairs (Vienna). Curated by_vienna 2017: image/reads/text. *Sprache in der zeitgenössischen Kunst* (Language in Contemporary Art). Curated by Sabine Schaschl and Michael Riedel, Gabriele Senn Galerie, Vienna
L, installation in the foyer of Art Cologne (exhibition catalog)
Addition to the Moderne Galerie of the Saarlandmuseum (with Kühn Malvezzi), Saarbrücken, Germany
Cornell Tech Mag, site-specific art commission/permanent installa-tion, Cornell Tech University, Roosevelt Island, New York

2016
Art Material, David Zwirner, New York
One and Three Chairs (Winterthur), Fotomuseum Winterthur, Switzerland

Aftershows (Palais de Tokyo, 2013–2015), Gabriele Senn Galerie, Vienna

Aftershows (Palais de Tokyo, 2013–2015), Bischoff Projects, Frankfurt am Main
Edition for Dom Perignon (vintage 2006)

2015
EFFEJ KNOOS [JEFF KOONS], Palais de Tokyo, Paris (third part; temporary installation; exhibition catalog)

FKK (MMK), Friday kitchen in the Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (permanent installation)

Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen [Einladungen] (Seen and Unseen Exhibitions [Invita-tions]), Kunstverein Braunschweig
Fonds M-ARCO, Marseilles (exhibition catalog)
Record, Label, Play Back (malentendu, ignorance, doubles flous), Galerie Michel Rein, Paris

2014
Michael Riedel liest Oskar (Michael Riedel Reads Oskar), Öster-reichisches Museum für ange-wandte Kunst (MAK), Vienna
Dual Air [Dürer], Palais de Tokyo, Paris (part two; temporary installation)

Interventions 03, Goethe-Institut, Amsterdam

Laws of Form, David Zwirner, London
Ohne Titel [A–Z, Die Traumdeutung] (Untitled [A–Z, The Interpretation of Dreams]), Sigmund-Freud-Institut, Frankfurt (permanent installation; with limited edition)
record, label, playback (Missver-ständnis, Ignoranz, doppelte Unschärfe)/(malentendu,

ignorance, doubles flous), Gabriele Senn Galerie, Vienna (second exhibition venue: Galerie Michel Rein, Paris)

2013
Jacques Comité [Giacometti], Palais de Tokyo, Paris (part one; temporary installation)
Galeria BWA Sokół, Nowy Sacz, Lesser Poland Voivodeship
Galerie Michel Rein, Brussels
Gabriele Senn Galerie, Vienna
PowerPoint, David Zwirner, New York

Set design for *Wallpaper (Issue 180)*, London
Art Material (Riesenalk), ABC Berlin (solo presentation at the Gabriele Senn Galerie stand)

2012
Kunste zur Text, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (exhibition catalog)
Kunste zur Text (Algorithmiques), Galerie Michel Rein, Paris
The Armory Show, New York (solo presentation at the David Zwirner stand)
Cinema curtain for *Double Feature*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main

2011
Club[ble]d Club, Zoo Gallery, Nantes
Bischoff Projects, Frankfurt am Main
The Quick Brown Fox Jumps over the Lazy Dog, David Zwirner, New York

The Quick Brown Fox Jumps over the Lazy Dog, Gabriele Senn Galerie, Vienna

Time Bank Robbery, Portikus, Frankfurt am Main (artistic intervention in Time/Bank: Julieta Aranda and Anton Vidokle)

Viennafair 2011 (solo presentation at the Gabriele Senn Galerie stand)

2010
Galerie Michel Rein, Paris
The Quick Brown Fox Jumps over the Lazy Dog, Kunstverein Hamburg (with limited edition)

2009
Michael Riedel, Galerie Francesca Pia, Zurich

2008
Filmed Film, David Zwirner, New York
Michael Riedel und die Ausstellung “Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden” (Michael Riedel and the Exhibition “Master of Flémalle and Rogier van der Weyden”), Städel Museum, Frankfurt am Main

Vier *Vorschläge zur Veränderung/ Four Proposals for Change*, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin
The Inevitable Show (Reproducing Fame), Lewis Glucksman Gallery, Cork, Ireland

2007
ARTHISSIMA (II) ARTHISSIIMA (III), Artissima International Fair of Contemporary Art, Turin
Gabriele Senn Galerie, Vienna
Vicini Michael-S.-Riedel John Bo, Kunstraum Innsbruck (exhibition catalog)
Frieze Art Fair, London (Solo presentation at the David Zwirner stand)

2006
24.04.2011–16.03.2006, Galerie Michael Neff, Frankfurt am Main
Oskar-von-Miller Strasse 16 (Textil), High & Low: Fine Art Fair
Frankfurt, Frankfurt am Main (exhibition catalog)
Tirala, Art Statements, Art 37 Basel, Basel (exhibition catalog)

Open Space, Open Space, Art Cologne
2006, Cologne (solo presentation at the David Zwirner stand)

2005
Momentane Monumente, Aedes
West and Berlinische Galerie, Berlin (curators: Kühn Malvezzi and Michael S. Riedel; second exhibition venture: Gió Marconi, Mailand; exhibition catalog)
London Report, Gabriele Senn Galerie, Vienna

Neo, David Zwirner, New York (exhibition catalog)
Frieze Art Fair, London (solo presen-tation at the Gabriele Senn Galerie stand)

2004
Nichae Z, Riebel, Galerie Dépendance, Brussels
NOSNHO.-..... (ROBERT JOHNSON), Galerie Michael Neff, Frankfurt am Main (exhibition catalog)
Quasi Portikus, Frieze Art Fair, London (solo presentation at the Portikus stand; exhibition catalog)

2003
“Au fur et à mesure que la saison s’avança, changea le tableau que je trouvais à la fenêtre. 24. Natürlich wäre hier auch möglich gewesen: Au fur et à mesure que la saison s’avança, le tableau que je trouvais à la fenêtre, changea.” 24 Marcel Proust, Gabriele Senn Galerie, Vienna
Schleifmühlgasse 1A, The Armory Show, New York
Art Frankfurt 2003, Frankfurt am Main (installation at the Arbeits-gemeinschaft Deutscher Kunstver-eine [ADKV] stand)

2002
Opel, Ausstellungshalle A1 Adam Opel AG, Rüsselsheim

2001
Christopher Wool, Michael Riedel, und Achim Lengerer, Gabriele Senn Galerie, Vienna
Moving Walls, Galerie Michael Neff, Frankfurt am Main (artistic intervention with Achim Lengerer in *Jeppe Hein: Sving*)

Group Exhibitions (Selection)

2016
Fertile Lands, Fondation d’entreprise Ricard, Paris
Sighs Trapped by Liars: Language in Art, Künstlerhaus KM-, Halle für Kunst & Medien, Graz
... und eine welt noch (...and yet one more world), Kunsthaus Hamburg
We’ve Been Hiding Too Long, David Achenbach Projects, Wuppertal
presently, neugerriemschneider, Berlin

2015
All Watched Over, James Cohan Gallery, New York
Famed: Privileg der Umstände (Famed: Privilege of Circum-stances), Galerie Gabriele Senn, Vienna (co-curated by_vienna 2015: Tomorrow Today)
Individual Stories: Collecting as Portrait and Methodology, Kunsthalle Wien/Museumsquar-tier, Vienna (exhibition catalog)
A Space Is a Space Is a Space, Deutsches Architektur Zentrum (DAZ), Berlin
They Printed it!, Kunsthalle Zürich
Une Saison Graphique 15, Gare de le Havre (organized by Fonds regional d’art contemporain Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen)

2014
Unendlicher Spass/Infinite Jest, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (exhibition catalog)

Give Love Back: Ata Macias und Partner. Eine Ausstellung zu der Frage, was angewandte Kunst heute sein kann (An Exhibition on the Question “What Can Applied Art Be Today?”), Museum Angewandte Kunst, Frankfurt
Wo ist hier? #1: Malerei und Gegen-wart (Where Is Here? #1 Painting and the Present), Kunstverein Reutlingen

2013
Art for Rollins: The Alfond Collection of Contemporary Art, Cornell Fine Arts Museum, Rollins College, Winter Park, Florida (exhibition catalog)

I knOw yoU, Irish Museum of Modern Art, Earlsfort Terrace, Dublin (exhibition catalog)

2012
Ändere dich, Situation! (Change Your Situation!), Stadtgalerie Schwaz, Tirol
Context Message, Zach Feuer, New York
Fremde Überall: Zeitgenössische Kunst aus der Pomeranz Collection/ Foreigners Everywhere: Contem-porary Art from the Pomeranz Collection, Jüdisches Museum, Vienna

L’Institut des archives sauvages, Villa Arson, Nice, Côte d’Azur
Made in Germany Zwei, Sprengel Museum Hannover, Kunstverein Hannover, Kestnergesellschaft, Hannover (exhibition catalog)
No Disaster: Deichtorhallen Hamburg, Falckenberg Collection, Deichtor-hallen Hamburg (exhibition catalog)

Thomas Bayrle, Jürgen Krause, Michael Riedel, Jens Risch, Peter Roehr, Bischoff Projects, Frankfurt

2011
Books on Books, Swiss Institute, New York
Fragile Helden (Fragile Heroes), Kunst-verein Familie Montez, Frankfurt
Multiples & Co., Villa du Parc, Centre d’art contemporain, Annemasse, Rhône-Alpes region
So machen wir es: Techniken und Ästhetik der Aneignung: Von Ei Arakawa bis Andy Warhol (That’s the Way We Do It: Techniques and Aesthetics of Appropriation; From Ei Arakawa to Andy Warhol), Kunsthaus Bregenz (exhibition catalog)

2010
And so on, and so on, and so on ..., Harris Lieberman Gallery, New York
Die Blumen (The Flowers), COCO (Contemporary Concerns), Vienna
Funktionen der Zeichnung (Functions of Drawing), MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Miroirs Noirs (Black Mirrors), Fonda-tion d’Entreprise Ricard, Paris
New Frankfurt Internationals: Stories and Stages, Frankfurter Kunst-verein and MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (exhibition catalog)
Paradise Lost: Holidays in Hell, Centro Cultural Andratx, Mallorca
Permanent Mimesis: An Exhibition about Realism and Simulation, Galleria Civica d’Arte Moderna, Turin (exhibition catalog)

Von A Nach B, Von B Nach P (From A to B, From B to P), Bielefelder Kunstverein, Bielefeld (repeat of the exhibition *Le Confort Moderne, Poitiers*; with exhibition brochure)

2009
Best of Kunstraum Innsbruck, 2004–2009, Kunstraum Innsbruck
Bridges & Tunnels, New Jersey, Basel
Bridges & Tunnels, Hard Hat, Geneva
My Generation: Gruppe 5, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt am Main
On a Clear Day I Can See Forever, Whitespace, Tilburg
Stutter, Tate Modern, London

2008
Das Piraterie-Problem, Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam
Depositions, Galerie Francesca Pia, Zurich
The Gallery, David Zwirner, New York
The Inevitable Show (Reproducing Fame), Lewis Glucksman Gallery, Cork (on the occasion of the traveling exhibition *The Eternal Now: Warhol and the Factory, 1963–68*; exhibition catalog)
Hotel Marienbad 002, Sammlung Rausch, Kunst-Werke Berlin
Karotten und Schweinehals: Deutsche Kunst seit 1995 (Carrots and Neck of Pork: German Art since 1995), Kunstverein Oldenburg
My Generation: Gruppe 4, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt
No Leftovers, Kunsthalle Bern
P2P: Peer to Peer, Casino Luxembourg–Forum d’art contemporain, Luxembourg
Records Played Backwards, The Modern Institute, Glasgow

2007
Biennale de Lyon 2007: The History of a Decade That Has Not Yet Been Named, La Sucrière, Villeurbanne
Institute of Contemporary Art, Bullukian Foundation, Lyon
Museum of Contemporary Art, Lyon (exhibition catalog)
Dependance, Galerie Neu, Berlin
The Importance of Not Being Seen, Galerie Isabella Bortolozzi/Café Moskau, Berlin
Kiosk, Artists’ Space, New York
Outside-In I: There Have to Be Many ..., Kunstverein Braunschweig
Not Right but Wrong, Jet, Berlin

2006
Riss, Lücke, Scharnier A/Rift, Gap, Hinge A, Galerie nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Vienna
Villa Jelmini: The Complex of Respect, Kunsthalle Bern

2005
Early Work by Gallery Artists, David Zwirner, New York
Été Urbain, Gabriele Senn Galerie, Vienna
Les Grands Spectacles, Museum der Moderne, Salzburg
The Moscow Biennial of Contemporary Art, Lenin Museum, Moscow (exhibition catalog)

2004
Black Friday: Exercises in Hermetics, Galerie Kamm, Berlin
Wiener Linien: Kunst und Stadtbeobachtung seit 1960 (Viennese Lines: Art and Observing the City since 1960), Wien Museum, Vienna

2003
Kontext, Form, Troja, Secession, Vienna (exhibition catalog)
Zeichnen Sprechen Schreiben (Draw Speak Write), Galerie Krobath Wimmer, Vienna

Events at Oskar-von-Miller Strasse 16 (2000–2013)

Oskar-von-Miller Strasse 16 is an experimental art space initiated by Michael Riedel and Dennis Loesch in 2000.

2013
Zweite Anekdotenkonferenz/ Second Conference of Anecdotes [catalog *Oskar*]

2011
Die Situationistischen Internationalen (The Situationist Internationals)

2007
Riow (Club(b)ed Club) SK N E ST SSE [catalog]

2005
Demolition of Oskar-von-Miller Strasse 16, Frankfurt

2004
Freitagsküche (Friday Kitchen) (since 2004)

2003
Erste Anekdotenkonferenz/ First Conference of Anecdotes [catalog *Oskar*]

2002
Doubled Wall: Gert & Georg Max Goldt & Robert Gernhardt Oskar-von-Miller Strasse 16
Remake of New Year’s Eve Weekender
Simon Starling

2001
Warhol Shooting
Jason Rhoades: Wassertest
Lola Montez
Marco Lulic: Disco Wilhelm Reich
Version FFM
Remake Atomic Cafe München (Club(b)ed Club)
Remake Club Eleven Köln (Club(b)ed Club)
Rirkrit Tiravanija

2000
Benjamin v. Stuckrad-Barre: Blackbox
Guy Debord
Jim Isermann
Legendary Orgasm
Oppenheimer Bar
Recuperata Libertate

Publications

2017
CV, Verlag der Buchhandlung Walther König,13×21 cm, 168 pages.
Fuchs, Verlag der Buchhandlung Walther König, 26.5×26.5 cm, 352 pages.
Muster des Kunstsystems [Wallpapers] (Pattern of the Art System [Wallpapers]), Verlag der Buchhandlung Walther König, with 19 detachable sample sheets, 23.8×33.5 cm.

2016
Besuchte und nicht besuchte Ausstellungen (Einladungen 1997–2015) (Seen and Unseen Exhibitions [Invitations 1997–2015]), Verlag der Buchhandlung Walther König, 2 volumes, 13.5×18.5 cm, 976 pages.
Poster—Painting—Presentation, David Zwirner Books, 24×31.5 cm, 176 pages.

2015
Jacques Comité/Dual Air, Koenig Books London, 22.5×31 cm, 144 pages.

Michael Riedel, éditions P, 20.5×30.5 cm, 32 pages.

2014
Les Cahiers du Musée nationale d’art moderne, contribution by Michael Riedel, Éditions du Centre Pompidou, 19×26 cm, 113 pages.
Oskar—a novel, David Zwirner Books, 26.8×26.8 cm, 492 pages.
Wallpaper, contribution by Michael Riedel, Southernprint Ltd., 22×29.8 cm, 211 pages.

2013
Quart Heft für Kultur Tirol, contribution by Michael Riedel, Haymon Verlag, 24×30 cm, 139 pages.

2012
Frieze, contribution by Michael Riedel, Frieze Publishing GmbH, 22.8×30 cm, 150 pages.
Made in Germany Zwei (CMYK), self-published, 4 catalogs, each 21.2×27 cm, 271 pages.

2011
Pertstein, Koenig Books London, 26.5×26.5 cm, 324 pages.
The Quick Brown Fox Jumps over the Lazy Dog, self-published, 16 booklets, 16 postcards, booklets 21×29.5 cm, postcards 20×20 cm.

2010
The Quick Brown Fox Jumps over the Lazy Dog, 10 booklets, 10 postcards, 1 poster, self-published, booklets 21×29.5 cm, postcards 10.5×15 cm, poster 21×29.5 cm.

ZéroDeux, contribution by Michael Riedel, Association Zoo Galerie, 21×29.7 cm, 82 pages.
ZéroDeux (CMYK), self-published, 4 catalogs, 21×29.7 cm, 82 pages.

2009
CMYK (Katalog Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden), self-published, 4 catalogs, 24.5 cm×30.5 cm, each 404 pages.
Meckert, Koenig Books London, 26.5×26.5 cm, 400 pages.
Os–, self-published, 21×29.5 cm, 6 pages (leaflet).
Spike (CMYK), 4 catalogs, self-published, 22.5×28 cm, each 114 pages.

2008
Gedruckte und nicht gedruckte Poster/ Printed and Unprinted Posters, Verlag der Buchhandlung Walther König, 13.5×18.5 cm, 2 volumes, each 368 pages.
Meise, contribution by Michael Riedel, Heckler and Koch, 20.8×29.6 cm, 142 pages.

2007
Frieze (CMYK), self-published, 4 catalogs, 29.8×20.3 cm, 176 pages.
Saab 95: Sinnmachen beenden (Saab 95: Stop Making Sense), Monobuchverlag, 20.5×21 cm, 84 pages.
SK NE ST SSE, self-published, 14.5×21 cm, 40 pages.

2006
Tirala, Schlebrügge, 26.5×26.5 cm, 312 pages.

2005
Kühn Malvezzi 2005, Revolver Verlag, 18×26 cm, 90 pages.
Neo, David Zwirner Books, 21×29.8 cm, 128 pages.

2004
Johnson Robert, Revolver Verlag, 21×29.5 cm, 128 pages.
Quasi Portikus (False Frieze Art Fair Katalog), Revolver Verlag, 14×19.5 cm, 224 pages.
Scheissen und Brunzen (Shitting and Pissing), Revolver Verlag, 29.7×21 cm, 48 pages.
5. Teil (in a Glass Darkly), in collaboration with Michael Pfrommer, self-published, 15×21 cm, 12 pages.

2003
Oskar, in collaboration with Dennis Loesch, Silverbridge Paris, 17×24 cm, 660 pages.

2002
Deutsch–Tedesco, Monobuchverlag, 9.5×15 cm, 194 pages.

2001
Christopher Wool, self-published, 17 booklets, 21×29.7 cm, each 32 pages.
Oskar-von-Miller Strasse 16, self-published, 13 booklets, 29.7×30 cm.

2000
Heldenplatz I, self-published, 21×29.8 cm, 9 sheets (unbound).
Heldenplatz II, self-published, 21×29.8 cm, 6 sheets (unbound).
legendary orgasm, in collaboration with Alina V. Grumiller, Marcus A. Hurttig, and Dennis B. Loesch, self-published, 31.7×29.7 cm, 22 sheets (unbound).
Scheissen und Brunzen, self-published, 21×29.8 cm, 8 sheets (unbound).

Publikation
Publication

Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung/
This publication accompanies
the exhibition

Michael Riedel. Grafik als Ereignis
9. Juni–14. Oktober 2018
Michael Riedel: Graphic Art as Event
June 9 to October 14, 2018

Herausgeber/Editor
Matthias Wagner K,
Dr. Eva Linhart

Konzept/Concept
Dr. Eva Linhart, Sandra Doeller

Redaktion/Editing
Dr. Eva Linhart

Assistenz/Assistant
Celena Ohmer, Melanie Rauch,
Junia Thiede

Übersetzung/Translation
S. 113–124: Matthew Partridge
S. 125–138: Judith Rosenthal
S. 125–138 (Zitate/Quotes):
Wilfried Pratner
Alle übrigen Texte/All other texts:
Stephen Mason

Schlussredaktion Englisch/
Copy-editing English
Keonaona Peterson

Lektorat/Proofreading
Junia Thiede, Daniela Böhmeler

Grafische Gestaltung/Graphic design
Sandra Doeller

Assistenz/Assistant
Merle Petsch

Druck/Printing
Innenteil: BVZ Berliner
Zeitungsdruck GmbH,
Umschlag: VD Vereinte
Druckwerke Frankfurt UG
(Haftungsbeschränkt)

Bindung/Binding
Industriebuchbinderei
Fuhrmann GmbH & Co. KG

Auflage/Print run
12.000

Diese Publikation wird mit dem
Museumseintritt in das Museum
Angewandte Kunst erworben
und ist ausschließlich über das
Museum beziehbar.
This publication is purchased
with admission to the Museum
Angewandte Kunst and is obtain-
able only through the museum.

Alle Rechte vorbehalten.
All rights reserved.

© 2018 Michael Riedel, Autoren/the
authors, Übersetzer/translators und/
and Museum Angewandte Kunst,
Frankfurt am Main

Erste Auflage/First edition
Printed in Germany

ISBN: 978-3-88270-7

Michael Riedels Dank gilt ganz
besonders/Michael Riedel would like
to thank especially Denise Mawila
sowie/as well as Gabriele Senn,
Michel Rein, Wilfried Kühn, Max
Hollein, Marcus Andrew Hurttig
und allen anderen an der Ausstellung
Beteiligten/and everyone else
involved in the exhibition.

Impressum

Ausstellung
Exhibition

Direktor/Director
Matthias Wagner K

Kuratorin/Curator
Dr. Eva Linhart

In Kooperation mit/
in cooperation with
Studio Michael Riedel
Künstlerische Assistenz
Benjamin Klöckner
Kommunikation
Jodie Winkler
Galerie
Gabriele Senn Galerie
(Wien/Vienna),
Galerie Michel Rein (Paris)

Ausstellungsassistentz/
Exhibition assistance
Cosima Grosser, Celena Ohmer,
Melanie Rauch, Junia Thiede

Grafische Gestaltung/Graphic design
Sandra Doeller

Ausstellungsleitung/
Exhibition direction
David Beikirch

Ausstellungsbau/
Exhibition construction
Messegrafik & Messebau
Schreiber

Technische Leitung/
Technical direction
Thomas Funk

Ausstellungsaufbau/
Exhibition installation
Schreiber Messegrafik &
Messebau, Stefan Beuttler,
Tobias Cunz, Bjarte Gismarvik,
Peter Otterbein, Katrin Trost

Passepartouts und Einrahmungen/
Matting and framing
Hartmut Wirks

Montierung grafischer Arbeiten/
Mounting of graphic works
Anna Zablocka

Projektorganisation/
Project organization
Sabine Huth

Bild-, Ton- und Projektionstechnik/
Image, sound and projection
technology
satis&fy AG, Markus Berger

Druck Plakat, Einladung/
Printing poster, invitation
VD Vereinte Druckwerke
Frankfurt UG (Haftungs-
beschränkt)

Kunstspedition/
Art handling and transport
Hasenkamp Internationale
Transporte GmbH, Hühnerscheidt
Kunstservice, Frankfurt

Restaurierung/Restoration
Christian Dressen, Kathrin
Röttger

Werkkomplex *Signetische Zeichnung*:
Ruth Schmutzler, Städel Museum,
Leiterin Restaurierung–
Zeichnung, Graphik, Fotografie
Betreuung Papierarbeiten extern:
Anna Zablocka, Diplom-Restaura-
torin, Restaurierung und
Konservierung von Dokumenten
und Kunst auf Papier

Übersetzung/Translation
Stephen Mason, Judith Rosenthal

Archiv/Archive
Ute Kunze, Sybille Münchenberg

Registrrarin/Registrar
Isabelle Kollig

Kommunikationsdesign/
Communication design
Sandra Doeller

Assistenz/Assistance
Merle Petsch, Stefanie Häffner

Create, Vermittlung/Education
Simone Richter, Estela Braun
Carrasco, Janina Pilch

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /
Press and Public Relations
Dorothee Maas, Natali-Lina Pitzer,
Anna Richter, Erika Ehrenberg

Stellvertretende Direktorin/
Deputy director
Grit Weber

Direktionsassistentz/
Direction assistance
Sandra Schwarz

Assistenz/Assistant
Monika Wagener

Verwaltung/Administration
Natalie Graf-Schwab

Mitarbeit/Associate
Tilo Kohl

Technik/Technology
Marcel Bode

Hausmeister/Caretaker
Stanislav Yakushev

Technischer Service/
Technical service
Michael Frenz, Ralf Gehner

Kasse, Information/
Box office, information
Adriana-Carmen Nemtanu

Schließdienst/Security
Gabriele Rodino, Jon Heitmann,
Simon Lange, Iraj Hafiz,
Piotr Dwornik

Leihgeber/Lenders
Steffen Jobst, Wilfried Kuehn,
Signetische Zeichnung:
Städel Museum, Frankfurt am
Main, Eigentum des Städtelschen
Museums-Vereins e.V.

Stiftung Museum Angewandte Kunst

Präsidentin/President
Dr. Paula Macedo Weiß

Kuratorium/Advisory board
Gregor Ade, Michael Arnold,
Dr. Alexander von Boch, Patricia
Caspar, Dr. h. c. Udo Corts,
Heike Eichhorn, Dr. Andreas
Dietzel, Prof. Dr. Rainer Forst,
Peter Gatzemeier, Prof. Dr. Klaus
Günther, Wilfried Kuehn,
Ute Kunze, Elena von Metzler,
Bascha Mika, Dr. Klaus Mössle,
Alex Oppermann, Dr. Claudia
Orben, Sandra Paul, Steen
Rothenberger, Till Schneider,
Karin Thoma

Vorsitzender/Chairman
Peter Zizka

Stellvertretende Vorsitzende/
Deputy chair
Ulrike Berendson

Fördernde Stiftungen und Firmen-
mitglieder/Supporting foundations
and firm members

ABN Amro Bank, B. Metzler
seel. Sohn & Co. KGaA, Beiten
Burkhardt Rechtsanwaltsgesell-
schaft mbH, Bögner Hensel &
Partner Rechtsanwälte Notare
Steuerberater, Caparol Icons,
Ernst Max von Grunelius-Stiftung,
Ernst & Young GmbH Wirtschafts-
prüfungsgesellschaft, exitecture
architekten, eXperimente–eine
Kulturinitiative der/a cultural
initiative of the Aventis Foundation,
Fleming’s Hotels & Restaurants,
Formfellows Kommunikations-
Design, IQ Steuerberatungsgesell-
schaft mbH, Kulturfonds Frankfurt
RheinMain, Dr. Marschner
Stiftung

Fördermitglieder/
Supporting members

Michael Arnold, Helmuth & Marie
Artmann, Michael Beye & Lukas
Scheid, Elisabeth Biermann,
Sarah Brylewski, Sandra Doeller,
Dr. Thomas Dürbeck & Laura
Melara-Dürbeck, Dr. Christian
Duve, Andreas Dzaack & Jens
Kessler, Hans & Jutta Gonder,
Knut Günther, Dr. Kai Hart-Hönig,
Dr. Heiko Jäkel, Dr. Andreas
Junius & Roswitha Keppler-
Junius, Friedrich Keller, Thorsten
Michalik, Klaus & Irina Mössle,
Elke & Scheid Mumtaz, Reinfried
& Dr. Ana Pohl, Alexandra Reiff-
Winterhelt, Steen Rothenberger,
Björn Ruisinger & Claudia Buss-
Ruisinger, Gabi Schirrmacher,
Rebecca Caroline Schmidt,
Sunhild Theuerkauf & Andreas
Lukic, Alex Urseanu & Micky
Rosen, Christof Gottfried von
Dryander, Dr. Daniel Weiß &
Dr. Paula Macedo Weiß sowie
78 weitere Förderer/and 78
further supporters


Kunstgewerbeverein in
Frankfurt am Main e.V. /
Polytechnische Gesellschaft

Vorsitzender/Chairman
Dr. Reinhard Hermes

Schatzmeister/Treasurer
Dipl. Vw. Herbert Sahn

Weitere Mitglieder/Further members
Michael Arnold, Dr. Anett Göthe,
Ulrike Müller, Sandra Paul

Ein Museum der Stadt Frankfurt
am Main/A museum of the city of
Frankfurt/Main

 MUSEUMSUFERFRANKFURT

Die Ausstellung wird gefördert
durch/Exhibition sponsored by

**hessische
kultur
stiftung**

Der Katalog wird gefördert und
unterstützt von/Catalog sponsored
and supported by

STIFTUNGKUNSTFONDS

WILLKIE FARR & GALLAGHER LLP

Hotelpartner/Hotel partner

FLEMING’S

Imprint