

**GERHARD MANTZ**  
Die Entfernung von den Dingen  
*The Distance from Things*

Eine Ausstellung der Galerien  
[DAM]Berlin & Heike Strelow, Frankfurt



Unbewusste Regung · *Unconscious Movement* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm





Fokussiertes Glück · *Focused Luck* · 2007 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 140 x 250 cm



Die Wirklichkeit des Scheins · *The Reality of Appearances* · 2008 · 100 x 180 cm

At the beginning of the 19th century a lecture by the London chemist, Luke Howard, released a wave of indignation amongst European romantics. In his lecture, given in the Plough Court Laboratory at the Askesian Society in 1802 and published in 1803 in ‚Philosophical Magazine XVI‘<sup>1</sup>, the amateur meteorologist debunked the idea that clouds were intangible. His classification of clouds into cumulus, stratus, and cirrus suddenly made them scientifically comprehensible. Many of his contemporaries, especially artists, found this unpoetic view of the heavens quite intolerable, even if it was important for cloud research. Clouds were a banner for freedom, untouchable for these artists. And then came ‚a little Englishman‘, as Caspar David Friedrich disparagingly called him, and ‚classified the clouds‘. For the romantic painter this was an ‚intrusion on his artistic freedom, an assault on all free spirits in the world.‘<sup>2</sup>

But the romantic’s fear that scientific and romantic views of nature could not be united was unfounded. The desire for untouched nature, expressed in Friedrich’s fascination for sky and clouds, is still widespread in the 21st. century. Today the sky still stands - in Western culture at least - as a mirror for the soul. We still associate precise feelings and moods with images of landscapes, especially those with sky and clouds, regardless of our scientific knowledge. The roots of this lie in the 18th century. At that time - originating in Great Britain - the boundary-crossing aesthetic categories of the sublime, the beautiful and the picturesque were used in the handling and design of nature. A universally accepted canon for the emotional perception of landscape developed that still moulds our view of nature and landscape today.

And this is what fascinates the Berlin artist, Gerhard Mantz. As he began constructing computer generated landscapes at the end of the ‚90’s he used this subject to evoke feelings and moods in the viewer, and so enable a ‚spontaneous and affective‘ access to the image.<sup>3</sup> The combination of constructed

Zu Beginn des 19. Jahrhundert löste ein Vortrag des Londoner Apothekers Luke Howard eine Welle der Empörung bei den europäischen Romantikern aus. Durch seinen Vortrag, den er im Dezember 1802 im Plough-Court-Laboratorium vor der Askesian Society in London hielt und der 1803 im ‚Philosophical Magazine XVI‘<sup>1</sup> veröffentlicht wurde, raubte der Hobbymeteorologe den Wolken den Nimbus des Unfassbaren. Seine Klassifizierung der Wolken in Kumulus, Status und Zirrus machte diese plötzlich wissenschaftlich fassbar. Viele Zeitgenossen, besonders die Künstler, fanden diesen unpoetischen Blick auf den Himmel einfach unerträglich, der zugleich für die Wolkenforschung so bedeutsam war. Für diese Künstler waren die Wolken Banner der Freiheit, unberührbar. Und da kam einfach ‚ein kleiner Engländer‘, wie Caspar David Friedrich sich abfällig äußerte und ‚klassifiziere die Wolken‘. Für den romantischen Maler war dies ein ‚Eingriff in seine malerische Freiheit, ein Übergriff auf alle freien Geister in der Welt.‘<sup>2</sup>

Doch die Furcht der Romantiker, dass wissenschaftliche und romantische Sichtweisen auf die Natur sich nicht vereinen lassen, war unberechtigt. Die Sehnsucht nach der unberührten Natur, die sich in Friedrichs Faszination für Himmel und Wolken ausdrückte, ist auch im 21. Jahrhundert noch weit verbreitet. Auch heute gilt der Himmel – zumindest in westlichen Kulturkreisen – als Spiegel der Seele. Noch immer assoziieren wir – ungeachtet unserer naturwissenschaftlichen Kenntnisse – mit Bildern von Landschaften, insbesondere in Verbindung mit Wolken und Himmel, konkrete Gefühle und Stimmungen. Die Grundlage hierfür finden wir im 18. Jahrhundert. Zu dieser Zeit wurden – von Großbritannien ausgehend - grenzüberschreitend die ästhetischen Kategorien des Erhabenen, des Schönen und des Pittoresken bei der Betrachtung und Gestaltung von Natur angewendet. Es entwickelte sich daraus ein allgemeingültiger Kanon für die gefühlsmäßige Wahrnehmung von Landschaft, der bis heute unseren Blick auf Natur und Landschaft prägt.



Kaspar David Friedrich · Der Wanderer über dem Nebelmeer · 1818

landscape and feelings connects him to Caspar David Friedrich, whose paintings were also invented; » The true representation of air, water, rocks and

Und genau dies fasziniert den Berliner Künstler Gerhard Mantz. Als er Ende der 60er Jahre begann am Computer Landschaftsbilder zu konstruieren, nutzte er dieses Sujet um beim Betrachter Gefühle und Stimmungen hervorzurufen und ihm so einen „spontanen und affektiven“ Zugang zum Bild zu ermöglichen.<sup>3</sup> Die Kombination von konstruierter Landschaft und Gefühlen verbindet Gerhard Mantz mit Caspar David Friedrich, dessen Gemälde ebenfalls erfundene Landschaften sind: „...nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln.“ (Caspar David Friedrich)<sup>4</sup>

Doch während es Caspar David Friedrich mit seinen erfundenen Landschaften um das anschauliche Erfassen von Wirklichkeit und Transzendenz ging und er eine tatsächliche Identifikation des Betrachters mit dem Dargestellten anstrebte, nutzt Gerhard Mantz das vertraute Sujet der Landschaft, um den Betrachter zum Unbekannten zu führen. Er lenkt ihn dadurch zunächst vom Konstrukt des Landschaftsraumes ab, um ihn dann in der Auseinandersetzung mit dem Abgebildeten wieder mit diesem zu konfrontieren. Die Konstruiertheit seiner Landschaften, aber auch Mantz' grundlegende Auffassung des Sujets Landschaft als Assoziationsraum für „Erfahrungen und Lebensgefühle“<sup>5</sup> weisen darauf hin, dass er mit seinen Bildern, das Verhältnis von Realität und Fiktion innerhalb der uns umgebenden Wirklichkeit ausloten möchte. Hier wird ein kulturwissenschaftlicher Blick auf Natur und Landschaft sichtbar, den er mit dem amerikanischen Earth Work Künstler Robert Smithson teilt, der 1968 schrieb: „Nature is simply another 18th and 19th century fiction“.<sup>6</sup>

Smithson gehörte in den 60 Jahren des 20. Jahrhunderts zu den Künstlern, die die These vom strikten Antagonismus von Natur und Kultur als Widerspruch zur Realität sahen. Auch Gerhard Mantz entzieht sich mit seinen Landschaftskonstruktionen dieser strikten Trennung: Einerseits durch die Wahl des Sujets, welches Natur und kulturelles Konstrukt zugleich darstellt, andererseits durch die Konstruktion von Atmosphären, die im Betrachter reale Emotionen hervorrufen, die wiederum ein Ergebnis des Wechselspiels von Natur und Kultur sind.

trees is not the task of the painter, rather it should reflect his soul, his feeling.« (Caspar David Friedrich)<sup>4</sup>

And yet, whereas Caspar David Friedrich was concerned in his invented landscapes with the graphic depiction of reality and transcendence and strove for an actual identification of his viewer with its representation, Gerhard Mantz uses the familiar theme of landscape to lead his viewer into the unknown. He first of all distracts him from the construct of landscape spaces in order to confront him with it in the examination of its reproduction. The constructed nature of his landscapes, and also his basic approach to landscape as an associative space for ‚experience and feeling for life‘<sup>5</sup> point to Mantz’s wish to fathom the relationship between reality and fiction within our surrounding reality. A cultural view of nature and landscape is visible here, one that he shares with the American earth work artist, Robert Smithson, who wrote in 1968; ‚Nature is simply another 18th and 19th century fiction.‘<sup>6</sup>

Smithson belonged to those artists in the 1960’s who saw the thesis of the strict antagonism of nature and culture as the antithesis of reality. Gerhard Mantz also withdraws himself from this strict separation in his constructed landscapes; on the one hand through the choice of subject that represents consecutively nature and cultural construct, and on the other through the construction of atmospheres that induce real emotions in the viewer and which are again the result of the interplay between nature and culture.

In their complete constructedness, Gerhard Mantz’s images present us with our surrounding natural reality, even when the landscapes primarily remind us of a ‚landscape of the past‘ or a ‚utopian project of untouched nature.‘<sup>7</sup> And when one sees that we live in a landscape entirely reshaped by our culture, that our idea of reality has thus been influenced over hundreds of years, it is clear that Gerhard Mantz’s images are less to do with the representation of real landscapes and more with the visualisation of how our world is actually

In all ihrer Konstruiertheit stellen Gerhard Mantz’s Bilder die uns umgebende Naturrealität dar, auch wenn die dargestellten Landschaften zunächst einmal an „Landschaften der Vergangenheit“ oder „utopische Projekte einer unberührten Natur“<sup>7</sup> erinnern. Doch wenn man sich vor Augen führt, dass wir in einer vollkommen von der Kultur überformten Landschaft leben, dass unsere Vorstellung von Wirklichkeit diese über die Jahrhunderte hinweg geprägt hat, wird deutlich, dass es Gerhard Mantz mit seinen Bildern weniger um die Abbildung realer Landschaften, sondern mehr um die Visualisierung der Konstruiertheit unserer tatsächlichen Lebenswelt geht. Obwohl weder der Mensch selbst, noch menschliche Lebensspuren wie Häuser oder Wege in Mantz’ Landschaften vorkommen, spielt er eine zentrale Rolle als imaginierender Gestalter.



Robert Smithson · *Spiral Jetty* · Utah

Dies wird auch daran deutlich, dass Gerhard Mantz bei der Konstruktion seiner Bilder auf die ästhetische Kategorie des Erhabenen zurückgreift. Allerdings kommt dadurch noch ein weiteres elementares Moment ins Spiel, das den Menschen bei der Wahrnehmung, aber auch bei der Gestaltung von Natur und Landschaft leitet: die Emotion. Mit der Idee des Erhabenen, welche erstmals von Edmund Burke 1757 in seinem Werk über das Erhabene und das Schöne als vom Schönen eigenständige Idee beschrieben wurde, werden starke Gefühle wie Furcht, Ohnmacht, Schrecken oder Schmerz verbunden, jedoch in gemäßigter Form. Burke spricht von einer Form des „Delight“, einer Art angenehmen Entsetzen, er verbindet damit auch Achtung, Respekt, Bewunderung oder Erstaunen. Für die Gestaltung des Erhabenen spielen nach Burke Unendlichkeit,



Mark Rothko · Orange And Yellow · 1956

constructed. Although neither humans nor human traces, such as houses or paths, appear in his landscapes, man plays a central role as their notional designer.

This also makes it clear that in constructing his images Gerhard Mantz refers back to the aesthetic category of the sublime. However, another elementary factor comes into play that man controls perceptually, but also in the design of nature and landscape: emotion. The idea of the sublime, which Edmund Burke first described in 1757 in his work on the sublime, and the beautiful as

an idea independent of the general category, 'beauty', were associated with strong emotions such as dread, impotence, fright and pain, although in moderate form. Burke spoke of a form of 'delight', a kind of pleasant horror that he connected with esteem, respect, admiration or astonishment. According to Burke, infinity, ambiguity, darkness, power, and danger, together with a spatial distance and over-large dimensions play a central role in the formation of the sublime.<sup>8</sup> First after Goethe, who associated it with the perception of a powerful nature standing in opposition to man, could the feeling of the sublime be understood as a part of the cosmos.<sup>9</sup>

Gerhard Mantz's images develop the formative elements named by Burke. They confront us with an over-powerful nature that emits endlessness and danger. This applies as much to his images in which the horizon lies in the distance, as to those in which hills or plants block the horizon.<sup>10</sup> Mantz experiments

Unklarheit, Dunkelheit, Macht, Gefahr sowie eine räumliche Distanz und überdimensionale Größenverhältnisse eine zentrale Rolle.<sup>8</sup> Nach Goethe ermöglichte es erst das Gefühl des Erhabenen, welches er mit der Wahrnehmung einer dem Menschen mächtig gegenüberstehenden Natur assoziierte, sich als Teil des Kosmos zu begreifen.<sup>9</sup>

Gerhard Mantz' Bilder bauen auf den von Burke genannten Gestaltungselementen auf. Sie konfrontieren uns mit einer übermächtigen Natur, die Unendlichkeit und Gefahr vermittelt. Dies gilt sowohl für seine Arbeiten, in denen der Horizont weit entfernt liegt, als auch für die Bilder, in denen der Horizont durch Anhöhen oder Pflanzen verbarrikiert wird.<sup>10</sup> Mantz experimentiert mit der Darstellung einer erhabenen Landschaft, erliegt aber nicht der Versuchung, ein Idyll darzustellen, wie es in der Malerei der Romantik vorkommt.

Dennoch verbindet ihn, wie oben bereits erwähnt, vieles mit den Malern dieser Epoche. Mit Caspar David Friedrich teilt er zudem eine Affinität zur Darstellung von Wolken. In vielen seiner Bilder, und dies gilt gleichfalls für Friedrich, unterstreichen Wolken das Moment des Erhabenen. Dunkle, sich am Himmel zusammen ziehende Wolken wecken die Vorstellung von Gefahr und Macht, andere Wolkenformationen spielen mit den Ideen von Transparenz und Unklarheit, und in manchen Bildern unterstützen die Wolken die von der See- oder Berglandschaft kommunizierte Idee der Unendlichkeit.

Für Caspar David Friedrich waren Wolken ein Inbegriff für Freiheit, aber auch für das Göttliche. Laut seiner Frau durfte er beim Himmelmalen nicht gestört werden, es sei für ihn wie ein Gottesdienst.<sup>11</sup> Dies gilt mit Sicherheit nicht für Gerhard Mantz, der sich selbst als einen durch und durch konstruktivistischen Künstler versteht. Dennoch transportieren Wolken auch für ihn Vorstellungen von Freiheit, Transzendenz und übernatürlichen Mächten. Deutlich wird dies insbesondere bei seiner jüngsten Serie von Bildern, in denen die Wolken nicht nur als ergänzendes Element im Bild erscheinen, sondern selbst das zentrale

with the representation of a sublime landscape but does not succumb to the attempt to reproduce an idyll, as in romantic painting.

He does, however, as mentioned above, share a lot in common with painters of this era. He shares furthermore an affinity for the representation of clouds with Caspar David Friedrich. In many of his images, and the same goes for Friedrich, clouds underline the aspect of the sublime. Dark, gathering clouds awaken feelings of danger and power, other cloud formations play with ideas of transparency and ambiguity, and in some images the clouds strengthen the impression of endlessness initiated in the lake- or mountainscape.

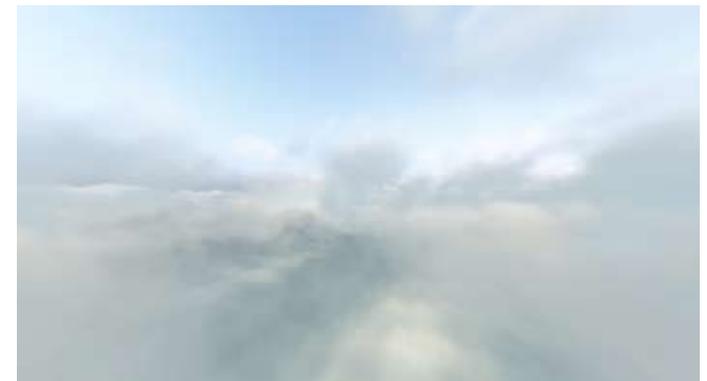
For Caspar David Friedrich clouds were an embodiment of freedom, but also stood for the divine. According to his wife, no one was allowed to disturb him when he was painting skies; it was, for him, a sacred act.<sup>11</sup> This is certainly not the case for Gerhard Mantz, who sees himself through and through as a constructivist artist. However, he also sees in clouds an image of freedom, transcendence and unnatural powers. This is particularly clear in his latest works in which the clouds are not just an additional element in the image, but form the central motif. All the images in this series are conceived from a bird's-eye view; thick clouds in the foreground only allow hints of the landscape or horizon, or at least partly obscure them. The images are controlled through their colours: in some a transparent white dominates, through which the blue of the horizon or the water's surface shimmers, and there are others in which an impermeable white predominates, in which grey or black are mixed, or white, grey or blue tones are combined with yellow, orange or red.

Even more here than in previous works, the artist renounces objectivity. The images are undoubtedly recognisable as cloudscape, and yet they transport, through their colour above all, different, culturally grounded ideas about the sky and clouds. As already mentioned, Mantz always based his landscapes on ‚archetypal spatial situations, which could be transferred to life situations‘,

Bildmotiv bilden.

Alle Bilder dieser Serie wurden aus der Perspektive eines Vogels konzipiert, dichte Wolken im Vordergrund der Bilder lassen entweder die Landschaft und den Horizont nur erahnen oder verdecken ihn zumindest zum Teil. Beherrscht werden die Bilder durch die Farben: So dominiert in manchen ein transparentes Weiß, durch welches das Blau des Horizonts oder einer Wasserfläche durchschimmern kann, es finden sich aber auch Arbeiten, in denen ein undurchdringliches Weiß vorherrscht, in das sich Grau oder Schwarz mischt oder es verbinden sich Weiß-, Grau- und Blautöne mit den Farben Gelb, Orange oder Rot.

Noch weiter gehend als bei den meisten seiner bisherigen Landschaftsbilder verzichtet der Künstler hier auf Gegenständlichkeit. Die Bilder sind zwar zweifelsfrei als Wolkenlandschaften erkennbar, dennoch transportieren sich durch die Farben vor allem verschiedene, kulturell verankerte Vorstellungen von Himmel und Wolken. Wie bereits erwähnt, basierten Mantz Landschaftsbilder immer schon auf „archetypische Raumsituationen, die auf Lebenssituationen übertragbar waren“ und beim Betrachter persönliche, aber auch kulturelle Erinnerungen hervorrufen konnten. Nun scheint er auf der Suche nach den



Entfernte Inkubation · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 55 x 100 cm



Die Flügel der Gedanken · *The Wings of Thoughts* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 140 x 270 cm

and recall personal as well as cultural memories in the viewer. Now he seems to be on a search for the ‚archetype of memory‘ but on an even higher level of abstraction. In so doing, he is walking a thin line. His concentration on colour as the carrier of emotions in these images reminds one of the work of Mark Rothko. Like him, Mantz is interested in colour as the transporter of emotions and ideas, and yet, unlike Rothko or Friedrich, he does not want to convey metaphysical experiences, rather he wants to get closer to the collective unconscious, the archetype of memory, through the awakening of emotions and affects, and the visualisation of cultural constructs. Thus Mantz’s cloud images confirm that Friedrich’s anxiety about the researches of London chemist, Luke Howard, were unfounded. The basic human desire of for freedom and unspoilt nature survives all scientific research even today.

*Translation by Heather Allen*

„Archetypen der Erinnerung“ jedoch einen noch höheren Abstraktionsgrad zu verfolgen. Dabei bewegt er sich auf einem schmalen Grat. In seiner Konzentration auf die Farbe als Träger von Emotionen erinnert er mit diesen Bildern an Arbeiten von Mark Rothko. Wie dieser interessiert er sich für die Farbe als Träger von Emotionen und Ideen. Doch anders als Rothko oder auch Friedrich will Mantz mit seinen Bildern keine metaphysische Erfahrungen vermitteln, sondern vielmehr durch das Wecken von Emotionen und Affektionen und der Visualisierung von kulturellen Konstrukten sich dem kollektiven Unbewussten, den Archetypen der Erinnerung, nähern. So machen Mantz Wolkenbilder auch deutlich, dass Friedrichs Furcht vor den Forschungen des Londoner Apothekers Luke Howard unberechtigt war.

1 Luke Howard, *On the Modification of Clouds*, Original in: „Philosophical Magazine XVI“, London 1803, Nachdruck, in: Hellmann, G., „Neudrucke von Schriften und Karten über Meteorologie und Erdmagnetismus“, No. 3, Berlin 1894.

2 Vgl. hierzu: Richard Hamblin, *Die Erfindung der Wolken - Wie ein unbekannter Meteorologe die Sprache des Himmels erforschte*. Frankfurt/M., Insel-Verlag, 2001.

3 Vgl. hierzu: *Eine ferne Zukunft, Wolf Lieser im Gespräch mit Gerhard Mantz*, in: „Gerhard Mantz, Formen der Bewusstlosigkeit“, hrsg. vom DAM, Berlin, 2006, S. 68.

4 *Wo Caspar David Friedrich seine Motive fand*, Münchener Abendblatt, 7. Oktober 2006.

5 *Eine ferne Zukunft, Wolf Lieser im Gespräch mit Gerhard Mantz*, a.A.o..

6 Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, 1968, in: „Robert Smithson, The collected Writings“, Berkley, CA, Los Angeles, CA, London, 1986, S. 85.

7 Vgl. hierzu Grit Weber, *Periphere Sicht*, in: „Gerhard Mantz, Periphere Sicht“, hrsg. von Galerie Erhard Witzel und Galerie Albrecht Baumgarten, Wiesbaden und Freiburg, 2005, S.3.

8 Vgl. hierzu: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hrsg. von Werner Strube. Philosophische Bibliothek, Band 324. Meiner, Hamburg 1989.

9 Vgl. hierzu: Stefan Groß, *Johann Wolfgang Goethe und seine Kritik am sentimentalen Garten*, in: Tabula Rasa, Jenenser Zeitschrift für Kritisches Denken, Ausgabe 20, 12. Jahrgang 2003

10 Vgl. hierzu: 5 *Eine ferne Zukunft, Wolf Lieser im Gespräch mit Gerhard Mantz*, a.A.o..

11 Vgl. hierzu Presstext Brucerius Kunstforum zur Ausstellung Wolkenbilder. *Die Entdeckung des Himmels*.





Die Treue des Teufels · *The Faithfulness of the Devil* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Die Melancholie der Reinheit · *The Melancholy of Purity* · 2007 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Die Entfernung von den Dingen · *The Distance from Things* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm





Die Müdigkeit der Erde · *The Tiredness of Earth* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



The Left Hand of Darkness No. 2 · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm



Die Antwort der Schöpfung · *Creation's Answer* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm

So wie die Seestücke vom letzten Blick des Ertrinkenden auf die Schönheit der Welt berichten, vom Schwimmer, der sich in einem trügerischen Medium befindet, das ebenso seine Lust als auch sein Tod sein kann, so berichten die Wolkenbilder von einer ephemeren, jenseits des Meeres liegenden, zwar schönen, doch gänzlich unwirtlichen Welt. Eine Welt die, wenn nicht jenseits des Todes, so doch jenseits der greifbaren Welt liegt, jenseits der Dinge.

*Gerhard Mantz, Juli 2008*



Frühgeborenes Licht · *Premature Light* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Die Signatur des Charakters · *The Signature of Characters* · 2008 · 55 x 100 cm



I'll See You in my Dreams · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Zuträgliche Macht · *Salubrious Power* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Lwd. · 100 x 180 cm



Gefasster Entschluss.: *Final Decision* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Lwd. · 55 x 100 cm



Im Rücken der Zukunft · *Behind the Future* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 140 x 270 cm



Der Staub der Ereignisse · *The Dust of Events* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Rachsüchtiger Ansturm · *Vengeful Onslaught* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 140 x 270 cm



Unwesentliche Enthüllung · *Irrelevant Exposure* 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

Just as the images passing before a drowning man's eyes tell of the beauty of the world, or a swimmer finds himself in a treacherous medium that can be his pleasure as well as his death, so the cloud images tell of an ephemeral, beautiful and yet totally inhospitable world on the other side of the sea. A world that lies, if not on the other side of death, then on the other side of the tangible world, the other side of things.

*Gerhard Mantz, July 2008*



Simultaner Verlauf · *Simultaneous Progress* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm  
nächste Seite: *The Left Hand Of Darkness* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 140 x 270 cm (Ausschnitt)











Unabweisbare Gefahr Nr. 3 · *Irrefutable Danger No. 3* · 2007 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm  
vorige Seite: Zunehmende Entfernung · *Increasing Distance* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm (Ausschnitt)



Die Kraft der Hingabe · *The Power of Devotion* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm





Inszenierte Anbetung · *Staged Worship* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Unterlassene Gegenwehr · *Neglected Resistance* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm



Die Unbesonnene Handlung - *The Imprudent Deed* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Apokalyptische Langsamkeit · *Apolcalyptic Slowness* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Das Risiko · *The Risk* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



1950 in Neu-Ulm geboren, lebt in Berlin. 1970-75 Kunstakademie Karlsruhe. 1979 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg. 1981-82 Stipendium für die Cité des Arts, Paris. 1984-85 Künstlerhaus Bethanien, Berlin. 1986 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin. 1986-87 Stipendium des Kunstfonds, Bonn. 1994 Cité des Arts, Paris. 1995 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin.

**Einzelausstellungen:** 2009 Galerie Heike Strelow, Frankfurt. 2008 [DAM]Berlin. 2007 Galerie Caesar & Koba, Hamburg. Galerie Heike Strelow, Frankfurt. Goethe Institut, Berlin 2006 [DAM]Berlin. Galerie Albert Baumgarten, Freiburg. 2005 [DAM]Berlin. Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf. Galerie Ehrhard Witzel, Wiesbaden. 2004 Oskar Friedl Gallery, Chicago. 2003 Artforum Offenburg. 2002 Galerie Erhard Witzel, Wiesbaden. 2001 Galerie Leuchter & Peltzer, Düsseldorf. Galerie Gudrun Spielvogel, München. Städtische Galerie, Karlsruhe. 2000 Galerie Baumgarten, Freiburg. Galerie Hoffmann, Friedberg. Galerie Klaus Fischer und Runge, Berlin. 1999 Kunsthalle, Erfurt. Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg. Kunstmuseum Ahlen. Städtische Sammlungen Neu-Ulm. Galerie Rottloff, Karlsruhe. 1996 Galerie Leuchter & Peltzer, Düsseldorf. Galerie Durhammer, Frankfurt. Städtische Galerie, Schwäbisch Hall. Galerie Baumgarten, Freiburg. Galerie Friebe, Lüdenscheid. 1995 Galerie Thieme, Darmstadt. Galerie Edition Gutsch, Berlin. 1994 Galerie Kunst und Raum, Hannover. Galerie Rottloff, Karlsruhe. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 1993 Galerie Friebe, Lüdenscheid. Galerie Kasten und Steinmetz, Mannheim. 1992 Kunstmuseum Heidenheim. Galerie Heimeshoff, Essen. Galerie Melchior, Kassel. Galerie Vincenz Sala, Berlin. 1991 Kunstfonds Bonn. Galerie Kunst und Raum, Hannover. Kunsthalle Odense. Galerie Gebauer und Günther, Berlin. 1990 Galerie Burgis Geismann, Köln. 1989 Galerie von Witzleben, Karlsruhe. Hartje Gallery, Frankfurt. Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. Städtische Galerie, Ravensburg. 1988 Hartje Gallery, Frankfurt. 1987 Neuer Berliner Kunstverein. Galerie Brigitte March, Stuttgart. Galerie Offermann, Köln. Galerie Schröder, Mönchengladbach. 1986 Galerie Nikolaus Sonne, Berlin. 1985 Künstlerhaus Bethanien, Berlin. 1984 Galerie Anselm Dreher, Berlin. 1983 Ulmer Museum. 1982 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 1980 Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart.

**Gruppenausstellungen:** 2007 „Wasserwelt“ Kunsthaus Potsdam. 2006 „Landscape“ Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf. „Täuschungsmanöver“ Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall. „Landscape / Inscape“, St Paul St Gallery, Auckland, New Zealand. 2005 Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf. „Not Still Art“, Micro Museum, Brooklyn. „Vom Club ins Museum?“, Aroma, Berlin. 2004 „Natur ganz Kunst“, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. „Between Spaces“, Gallery Asbaek, Copenhagen. „Digital Move“, Sony Center, Berlin. „Not Still Art“, Micro Museum, Brooklyn. 2003 „Der Große Ausdruck“, Städtische Galerie, Bremen and KMZA Berlin. „Der Silberne Schnitt“, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. „Between Spaces“, Centro Cultural Antrax, Mallorca, Spain. MOV Festival, Sapporo, Japan. „Constructed Life“, ZKM, Karlsruhe. 2002 „Der Berg“, Heidelberger Kunstverein. 2001 „Kein schöner Land“, KMZA, Berlin. „natürlichkünstlich“, Kunsthalle Rostock, Kunstverein Mannheim, Haus am Waldsee, Berlin. „Spektrum Kunstlandschaft“, Kunsthalle Darmstadt. 2000 Jariwala Westzone Gallery, London. KMZA, Berlin. 1999 „Digital Sunshine“, Brands Klaedefabrik, Odense. 1998 „Signaturen des Sichtbaren“, Galerie am Fischmarkt, Erfurt. 1997 „Labor Rot“, Essen. 1996 „Neo Structuralism“, BGH Gallery, Los Angeles. „Begegnungen Prag-Berlin“, Tschechisches Zentrum, Berlin. Galerie im Staudenhof, Potsdam. „Missing Links“, Galerie Klaus Fischer, Berlin. 1995 „Shaped Paintings - Painted Shapes“, Jariwala Gallery, London. „Schweben“, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl. 1994 „Shaped Paintings - Painted Shapes“, Dortmund. 1993 „Klassische Konstanten“, Erfurt. 1992 „Interferenzen“, St. Petersburg. 1991 „Berlin ohne Grenzen“, Kopenhagen. Interferenzen, Riga. 1990 Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. 1989 Hartje Gallery, Boston. Mincher Wilcox Gallery, San Francisco. Contemporary Art Center, Osaka. 1988 Georg Kolbe Museum, Berlin. „Vorbilder“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe. Galerie Conrads, Neuss. Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. 1987 „Zehn : Zehn“, Kunsthalle Köln und Berlin. Deutscher Künstlerbund, Bremen. Hartje Gallery, Frankfurt. 1986 „Intericon“, Charlottenborg, Kopenhagen. 1985 Bericht 85, Kunsthalle Berlin. 1983 „Projekt 18, Neue Abstraktion“, Charlottenborg, Kopenhagen. Forum „Junger Kunst“, Stuttgart, Mannheim, Baden-Baden. 1980 Badischer Kunstverein, Karlsruhe.



Mit der Schärfe des Blicks · *With a Piercing Glance* · 2008 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

## Impressum

Herausgeber:

[DAM]Berlin Tucholskystraße 37, D-10117 Berlin, +49 (0)30 280 98 135,  
berlin@dam.org, www.dam-berlin.de

Galerie Heike Strelow, Hanauer Landstraße 52, 60314 Frankfurt am Main,  
+49 (0) 69-48 00 544, info@galerieheikestrelow.de,  
www.galerieheikestrelow.de

Gestaltung, Satz, Fotos: Gerhard Mantz.

Druck: Hoffmann Druck GmbH, Wolgast. Auflage: 700.

Copyright: Gerhard Mantz 2008. www.gerhard-mantz.de

<http://www.gerhard-mantz.de>