

Joerg Bader

KLEINER HENNING-READER
LITTLE HENNING READER

- A-Z -

Arabeske, die (weiblich): Der Fremdwörterduden schlägt für dieses griechisch-lateinische Wort „rankenförmige Verzierung, Ornament“ vor; uns interessiert hier speziell die Schlangenlinie. Wolfgang Ullrich schildert in seinem Buch *Was war Kunst? – Biographien eines Begriffs* (Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 2005, S. 49) die „Geschichte“ der *Line of Beauty and Grace*. Darin geht er auf William Hogarths Buch *The Analysis of Beauty* (London 1753) ein. Der berühmte Londoner Kupferstecher und Erneuerer der englischen Portraitmalerei wollte mit seiner theoretischen Schrift auch die Schönheit und somit den Geschmack neu bestimmen. Dementsprechend lautet der Untertitel: *Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* (siehe auch unter **Geschmack, der**). Auf einem 1745 gemalten Selbstportrait Hogarths, 1749 als Kupferstich seitenverkehrt vom Künstler verlegt, erscheint links, d. h. rechts im Vordergrund eine geschlängelte Linie auf einer auf drei Büchern abgestützten Palette. Dem Schatten nach zu schließen, den die Linie wirft, muss es sich um eine dreidimensionale Linie handeln, vielleicht ein Drahtstück. Die gemalte Version trägt den Titel *The Line of Beauty and Grace*, die grafische Version nur noch *The Line of Beauty*. Um die Druckkosten für seine Theorie-schrift zu finanzieren, publizierte der Künstler 1752 ein Subskriptionsblatt mit einer Zeichnung. Darauf erkennen wir in einer ans Abendmahl angelehnten Szene sechs Männer, die um einen Tisch gruppiert sind, und im Vordergrund auf dem Tisch eine Tellerschale mit einem Ei und zwei Aalen. Die Form der Aale ähnelt der Schlangellinie verblüffend. Drei der Männer versuchen, ein Ei auf dem Tisch gerade aufzurichten. Die Schlangellinie und das Ei des Kolumbus liegen für Hogarth nicht weit auseinander. Als ein Jahr später *The Analysis of Beauty* erscheint, zeigt das Frontispiz des Buches prompt eine aufgerichtete Schlangenlinie in einer (Glas)Pyramide.

Die Pyramide steht auf einem kleinen Sockel, der auf seiner Vorderkante die Inschrift *Variety* trägt. Im Vorwort zitiert Hogarth den italienischen Künstler Giovanni Paolo Lomazzo, der 150 Jahre vor Hogarth der Schlangenlinie – der *figura serpentina*, wie er sie nannte – eine wichtige Rolle in den bildenden Künsten zuwies. Laut Hogarth sind „die dreieckige Form und die Schlangenlinie die zwei ausdrucksvollsten Formen, die man ersinnen kann, um sich nicht nur die Schönheit und die Grazie, sondern die ganze Ordnung der Form vorzustellen“. Hogarth suchte ganz klar eine Versöhnung von Vielfalt und Ordnung (siehe auch unter **Ordnung, die**). Seine nicht hierarchische, nicht symmetrische Ästhetik ist ein Affront gegen alle klassischen Regeln. Der bekannte Satiriker verweist in Anspielung auf die Schlangenlinie auf den Haken schlagenden Hasen bei der Jagd. „Für ihn [Hogarth] repräsentiert die Schlangenlinie nämlich nur das allgemeine Muster, die «das Auge zu einer spielerischen Weise des Verfolgens führt»“, schreibt Wolfgang Ullrich. Hogarth spinnt sein Witzgarn noch weiter, wenn er die Schlangenlinie mit dem Schraubengewinde eines Bratenwenders vergleicht (siehe auch unter **Verdauung, die**), ja, er schraubt seine Metaphorik noch weiter, wenn er sich erinnert, wie gern er am Beispiel solcher Einfachheit soviel Abwechslung beobachten konnte, ganz wie bei einem Kontertanz. Zwar gibt er zu, dass ihn der Tanz mehr „in den Bann zog, zumal, wenn ich eifrig all die Drehungen einer beliebten Tänzerin verfolgte, die dem Auge einen bezaubernden Anblick bot“. *The Analysis of Beauty* ist dementsprechend auch mit einer Illustration eines höfischen Tanzes illustriert. Die Tafel ist u. a. von Gesichts- und Linienstudien umrahmt. Goethe machte sich lustig über Hogarth, zählte er ihn doch zu den „Undulisten“, den „Schlänglern“, während Schiller den Maler in seiner These bestätigte, dass die Schlangenlinie das Schönste sei, ja gar ein Symbol der Toleranz. Wolfgang Ullrich fasst Hogarths Ästhetik zusammen: „Es scheint, als habe Schiller hier Hogarths Kupferstich vor Augen gehabt und die Tanzszenen auch nicht nur als höfisch-läppisches Geplänkel begriffen, sondern als Vision einer gelingenden Gesellschaft: Zwar sind bei einem Tanz auf relativ engem Raum zahlreiche Menschen versammelt, doch kann sich jeder zumindest so lange ungestört entfalten, als er selbst sensibel genug ist, nur so viel Platz zu beanspruchen, dass er anderen nicht im Weg steht. Die *Line of Beauty and Grace* verkörpert besser als jede andere Form beides, Freiheit und Feingefühl, Neugier und Dezentheit, und wer sie erst einmal so versteht, wird sie – das ist die gemeinsame Überzeugung von Hogarth und Schiller – als Leitbild eines integer-zufriedenen Weltverhältnisses, einer auf Ästhetik gründenden Ethik nicht mehr vergessen können.“

Arabesque: The Oxford English Dictionary defines the word ‘arabesque’ as “an ornamental design consisting of intertwined flowing lines”; here we are specifically interested in the flowing line itself. In his book *Was war Kunst? – Biographien eines Begriffs* (Frankfurt on the Main: Fischer Taschenbuchverlag, 2005, p. 49), Wolfgang Ullrich traces the history of the *Line of Beauty and Grace*, focussing among other things on William Hogarth’s book *The Analysis of Beauty*. In writing this treatise, the celebrated London printmaker and reformer of portrait painting in 18th-century England wanted to redefine beauty and taste, thus the book is subtitled: *Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste*. (See also **Taste**, p. 39.) A painted self-portrait by Hogarth from 1745, which he also published in 1749 as a reversed copperplate engraving, shows in the left (later right) foreground a winding, serpentine line running across the artist’s palette, which rests on three bound volumes. Judging by the shadow cast by this line, it must be something three-dimensional such as a piece of wire. The painted version is entitled *The Line of Beauty and Grace*, while the engraving is simply called *The Line of Beauty*. In 1752, in order to raise money to cover the printing costs of his treatise, the artist published a subscription sheet with a drawing. Here we see six men grouped around a table in a scene reminiscent of the Last Supper, in the foreground a plate holding an egg and two eels. The shape of the eels is strikingly similar to that of the serpentine line. Three of the men shown are trying to stand an egg upright on the tabletop. For Hogarth there was no great difference between the serpentine line and the egg (which Columbus stood on its end by breaking it). When his treatise *The Analysis of Beauty* was published a year later, the frontispiece promptly featured an upright serpentine line inside a glass pyramid. The pyramid is mounted on a small pedestal, the front edge of which bears the inscription ‘VARIETY’. In the preface, Hogarth quotes the Italian artist Giovanni Paolo Lomazzo who, 150 years previously, had ascribed the serpentine line – or *figura serpentinata*, as he called it – an important role in the fine arts. In Hogarth’s view, “the triangular form of the glass, and the serpentine line itself, are the two most expressive figures that can be thought of to signify not only beauty and grace, but the whole *order of form*.” (*The Analysis of Beauty*, London, 1753; facs. edn., London: The Scholar Press, 1969, p. xvii.)

In this work Hogarth clearly seeks to reconcile variety with order. (See also **Order**, p. 76.) The non-hierarchical, asymmetrical aesthetic he proposes is an affront to all the classical rules. As a celebrated satirist he alludes indirectly to the serpentine line when he describes a zigzagging hare during a hunt. Wolfgang Ullrich writes: “For him [Hogarth], the serpentine line merely represents the general pattern that ‘may be said [...] to *lead the eye a kind of chase*’”. Hogarth spins out this drollery by comparing the serpentine line to the screw thread of a turnspit (see also **Digestion**, p. 99); twisting the metaphor even further, he recalls the pleasure he took in observing so much variety in such a simple example, the same kind of sensation he later felt at watching a contredanse, although he does admit that this was “somewhat more engaging; particularly when my eye eagerly pursued a favourite dancer, through all the windings of the figure, who then was bewitching to the sight (...)” (*The Analysis of Beauty*, pp. 25ff.) *The Analysis of Beauty* correspondingly includes an illustration of a courtly dance. Among other things, the plate is framed by face and line studies. Goethe mocked Hogarth as belonging to the ‘undulists’ or ‘meanderers’, while Schiller supported the painter in his theory that the serpentine line was the most beautiful form, indeed even a symbol of tolerance. Wolfgang Ullrich sums up Hogarth’s aesthetic theory as follows: “It seems as though Schiller had Hogarth’s engraving in mind here and likewise did not regard the dancing scene as merely a ridiculous courtly to-and-fro but rather as a vision of a successful society: although at a dance many people are gathered together within a relatively small space, they can all happily do their own thing, at least as long as they are sensitive enough to claim only so much space for themselves as not to get in the way of others. *The Line of Beauty and Grace* embodies both qualities – freedom and sensitivity, curiosity and decency – better than any other form, and anyone who comprehends it as such will – both Hogarth and Schiller believe – never be able to forget it as the model of a relation to the world characterized by integrity and contentedness, a system of ethics based on aesthetics.”



Playing With Anja (Bachelor's Diary)

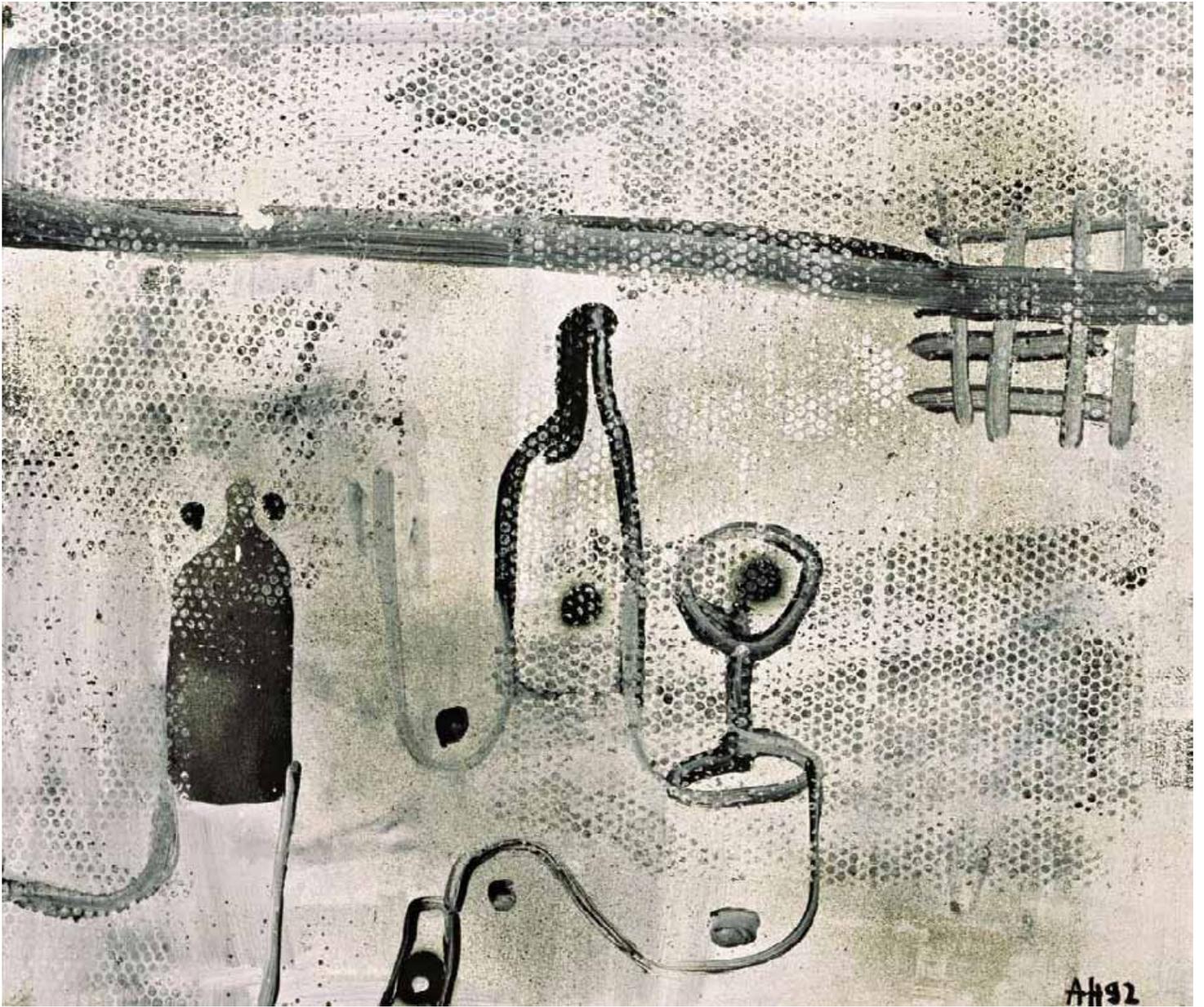
1990

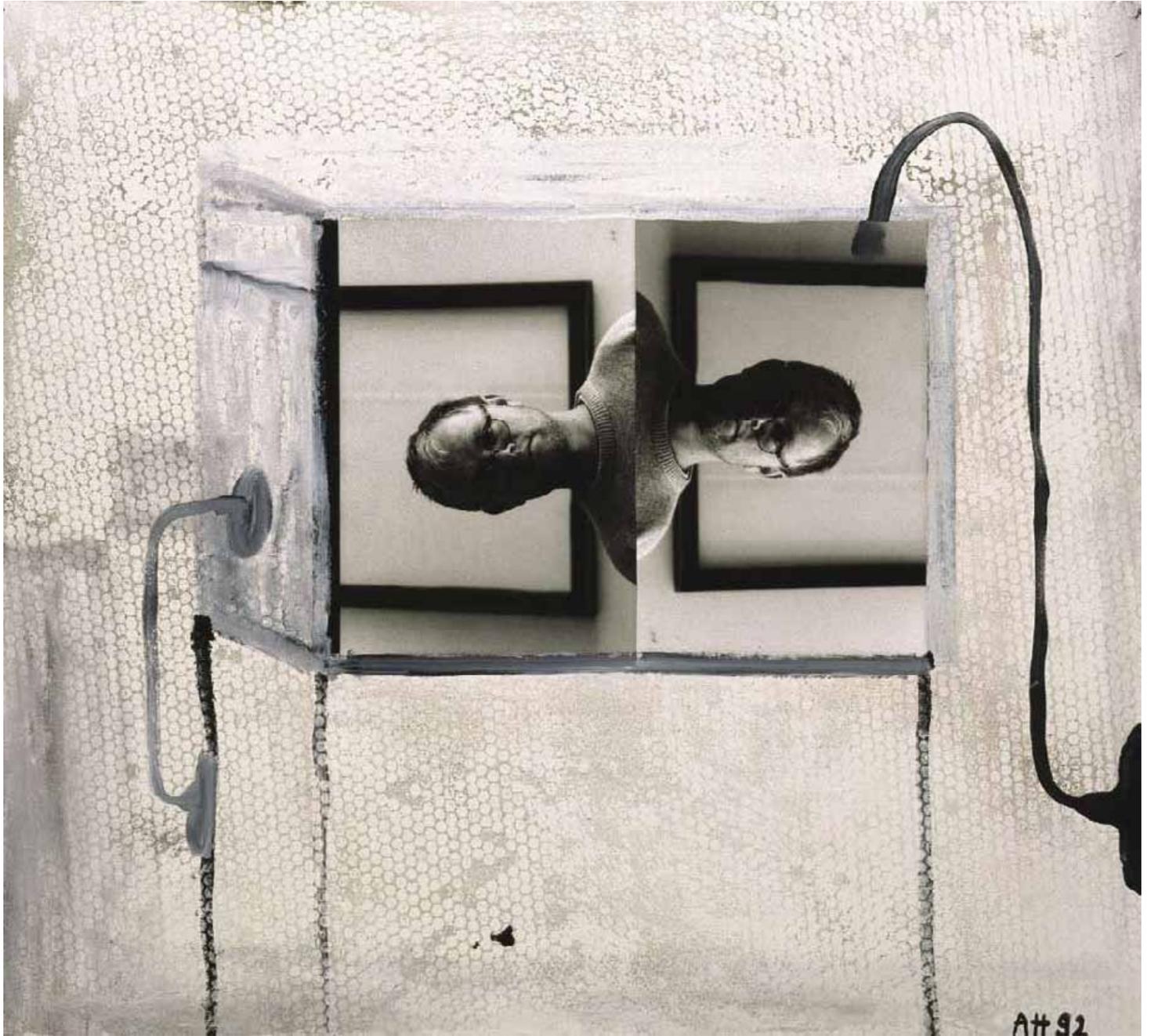
Noten, Fotokopien, Zeichnungen und Öl auf Leinwand
210 x 190 cm





Stilleben No. 15 (mit Cocktailgläsern)
1992
Öl und Fotografie auf Leinwand
101,5 x 91,5 cm





Stilleben No. 6 (Fisch)
1992
Fotografie und Öl auf Leinwand
91,5 x 101,5 cm



Beschaulichkeit, die (weiblich): Wären es nur Skulpturen, die der Künstler zur Schau stellt, wäre die Sache einfach. Nun sind da aber noch die Sitzmöbel, die zum meditativen Betrachten der Skulpturen einladen. Locker über den Raum verteilt, stehen sie konstant im Blickfeld – ganz entgegen der gängigen Museografie, die für Skulpturen Sitzgelegenheiten den Wänden entlang vorsieht, für Malerei Bänke in der Mitte des Ausstellungssaales, Rückenlehne gegen Rückenlehne. In Anton Hennings neuer Ausstellung ist nun sogar ein Sessel auf



einen kunstvoll bemalten Sockel gehieft, der so hoch ist wie der Sessel selbst (*Portrait No. 235 (Arbiter)*, 2007). Ja, der Sessel schaut auf sein Publikum herab. Verlangt der Künstler etwa eine höhere Achtung vor dem Sessel als vor den Skulpturen? Zudem verstellt der mit weißem Leder bezogene Fauteuil im Lounge-Stil auch den Blick auf die Wand und somit auf die Bilder. Soll die Polstergarnitur, obwohl für meditatives Betrachten vorgesehen, den Blick auf die Kunst verstellen? Oder ist die Ausstattung – um Himmels Willen – etwa

ebenfalls als Kunst zu verstehen? Mit solchen Fragen stecken wir schon tief in Anton Hennings Gedankenwelt. Soll man Kunst genießen, oder besser nicht? Ja, schon, aber nicht ohne Stolpersteine, könnte man den Künstler vielleicht flüstern hören. So wie der Künstler mit seinem Publikum umgeht, hadert er auch mit sich selbst. Jede errungene Position stellt er sofort wieder in Frage. Seine Selbstkritik führt ihn, und uns, zu immer neuen Gefilden, weniger der Erkenntnis als vielmehr der Erfahrung. Dieses stete Hinterfragen, ohne sich selbst allzu ernst zu nehmen, hält ihn und uns in Schwung. Verkalkung, körperliche wie geistige, kommt bei Anton Henning gar nicht erst auf. Denn hat man sich auf einem der Sessel niedergelassen, sollte man den Platz alsbald wieder wechseln, möchte man in den Genuss aller Werke kommen. Diese körperliche Beweglichkeit entspricht auch der geforderten geistigen Mobilität. (siehe auch unter **Möbel, die**, und unter **Einrichtungshaus, das**)

Contemplative respite: It would be a simple matter if Anton Henning only exhibited sculptures. But his installations also include chairs that invite a contemplative view of the sculptures. Scattered around the room, they are constantly within the viewer's field of vision – a clear rejection of standard museological practice which envisages seating options placed along the walls for viewing sculptures, and benches placed back to back in the centre of the space for viewing paintings. In the artist's new exhibition, an easy chair has even been heaved up onto an artfully painted pedestal as tall as the chair itself (*Portrait No. 235 (Arbiter)*, 2007), with the result that the armchair looks down on its audience. Is the artist demanding that the armchair be held in greater esteem than the sculptures? More importantly, the white leather lounge also blocks our view of the wall and therefore of the paintings. Is this upholstery, provided for the purposes of thoughtful contemplation, actually meant to obstruct the view of art? Or is the furniture – heaven forbid – also to be regarded as art? With questions like these we have already become immersed in Anton Henning's world of ideas. Should art be enjoyed, or rather not? It should, but not without the odd stumbling block, one can almost hear the artist whisper. Henning struggles with himself in exactly the same way as with his audience: each newly established position is immediately called into question. His self-criticism leads him, and us, into entirely new realms – but these are realms of experience rather than knowledge. The artist's constant questioning, without taking himself too seriously, keeps both him and us on our toes. Calcification – of the body or mind – doesn't even begin to occur when you're looking at Anton Henning's art, because no sooner have you sat down on one of the armchairs than you have to change places again in order to enjoy all the works. This physical mobility is also consistent with the mental agility required. (See also **Furniture** and **Furniture Store**, p. 70.)





Abstract Painting No. 11
1992
Öl auf Cibachrome
152,5 x 122 cm





Mitarbeiterin No. 2
1993
Silbergelatine-Abzug
90 x 120,3 cm

Camp, der, das (vielleicht männlich, vielleicht geschlechtslos) (zum Substantiv mutiertes Adjektiv): Susan Sontag veröffentlichte ihren Aufsatz „Notes on Camp“ 1964. Ist heute von Kitsch oder Low Culture oder Schönheit oder Hässlichkeit oder Stil die Rede, kommt kein Autor um diesen Aufsatz herum, von Fredric Jameson über Umberto Eco bis zu Beat Wyss. Die New Yorker Essayistin schreibt darin: „Zum Wesen des Camp gehört vielmehr die Liebe zum Unnatürlichen: zum Trick und zur Übertreibung.“ Und weiter: „Camp ist eine Art unter anderen, die Welt als ein ästhetisches Phänomen zu betrachten. Nicht um Schönheit geht es dabei, sondern um den Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung.“ Und noch weiter: „Viele Beispiele für Camp sind Dinge, die, von einem «seriösen» Standpunkt aus betrachtet, entweder minderwertige Kunst oder Kitsch sind. Freilich nicht alle. Camp ist nicht unbedingt minderwertige Kunst; es gibt auch gewisse Kunstwerke, die man als Camp ansehen kann.“ (*Partisan Review* 31, S. 287) Ute Dettmar und Thomas Küpper beobachten in ihrem Buch *Kitsch – Texte und Theorien* (Philipp Reclam GmbH & Co. Verlag, Stuttgart 2007): „Eine der Quellen, aus denen sich die Freude am «guten schlechten Geschmack» speist, ist die Tradition des «Camp». In ihr wird Kitsch mit einem Anflug von Ironie verehrt. Der Ausdruck «Camp» verbreitete sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Umgangssprache des Theaters, der höheren Gesellschaft, städtischer Subkultur, der Modewelt und des Showgeschäfts. Seit den 1920er Jahren bezeichnet er auch einen literarischen Stil, den unter anderen der Schriftsteller Oscar Wilde repräsentiert, als ein Autor, der mit Ästhetizismus, aristokratischem Habitus, Ironie, theatralischer Frivolität, sexueller Grenzüberschreitung und Feminität in Verbindung gebracht wird.“ (siehe auch unter **Dandy, der**) Umberto Eco führt in *Die Geschichte der Häßlichkeit* Susan Sontags Überlegungen zu Camp weiter: „In diesem Sinn verwandelt Camp das Häßliche von gestern in einen Gegenstand ästhetischen Wohlgefallens von heute – in einem zwiespältigen Spiel, bei dem nicht klar ist, ob das Häßliche zum Schönen befreit oder das Schöne (als «Reizendes») zum Häßlichen wird.“ Und über die Schwärmerei für Opern in der Campästhetik nachsinnend, schreibt Umberto Eco weiter: „In solchen Fällen äußert sich die entzückte Reaktion des Camp-Genießers in einem «Das ist zu viel! Das ist unglaublich!»“ (Hanser Verlag, München 2007, 417/418) (siehe auch unter **Zuviel des Guten**)

Camp (adjectival noun): Susan Sontag published her essay “Notes on Camp” in 1964. It is a seminal work that no contemporary author writing about kitsch or low culture or beauty or ugliness or style can afford to ignore – from Fredric Jameson via Umberto Eco to Beat Wyss. Here the New York essayist writes: “Indeed the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.” She continues: “It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization.” And later: “Many examples of Camp are things which, from a ‘serious’ point of view, are either bad art or kitsch. Not all, though. Not only is Camp not necessarily bad art, but some art which can be approached as Camp [...] merits the most serious admiration and study.” (“Notes on Camp” in *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Picador, 2001, pp. 275ff.)

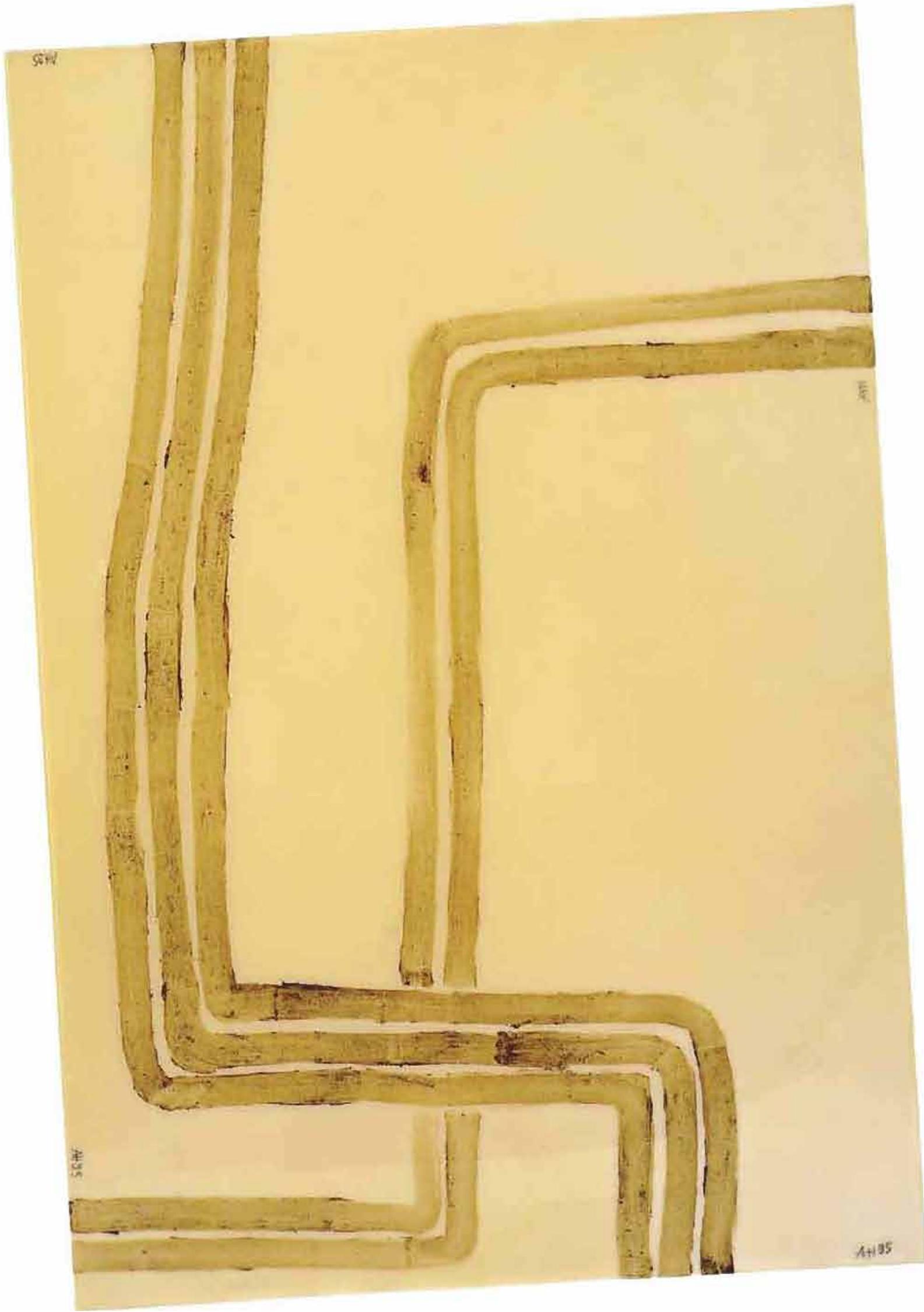
In their book *Kitsch – Texte und Theorien* (Stuttgart: Reclam, 2007), Ute Dettmar and Thomas Küpper observe that: “One of the sources from which the pleasure in ‘good bad taste’ is drawn is the tradition of ‘camp’, where kitsch is revered with a touch of irony. The term ‘camp’ became prevalent in the early part of the 20th century in the vernacular of the theatre, high society, urban subculture, fashion and show business. Since the 1920s it has also been used to describe a literary style, represented among others by the writer Oscar Wilde, an author associated with aestheticism, aristocratic bearing, irony, theatrical frivolity, sexual transgression and femininity.” (See also **Dandy**, p. 27.) In *On Ugliness*, Umberto Eco takes up and runs with Susan Sontag’s observations on camp: “In this sense camp transforms what was ugly yesterday into today’s object of aesthetic pleasure – in an ambiguous play in which it is not clear whether ugliness is redeemed as beauty or whether beauty (as the ‘interesting’) is reduced to ugliness.” And, reflecting upon the enthusiasm for opera in the camp aesthetic, he continues: “In this case the delighted reaction of the camp enthusiast is ‘It’s too much, it’s unbelievable!’” (London: Harvill Secker, 2007, pp. 417f.) (See also **Too Much of a Good Thing**, p. 102.)

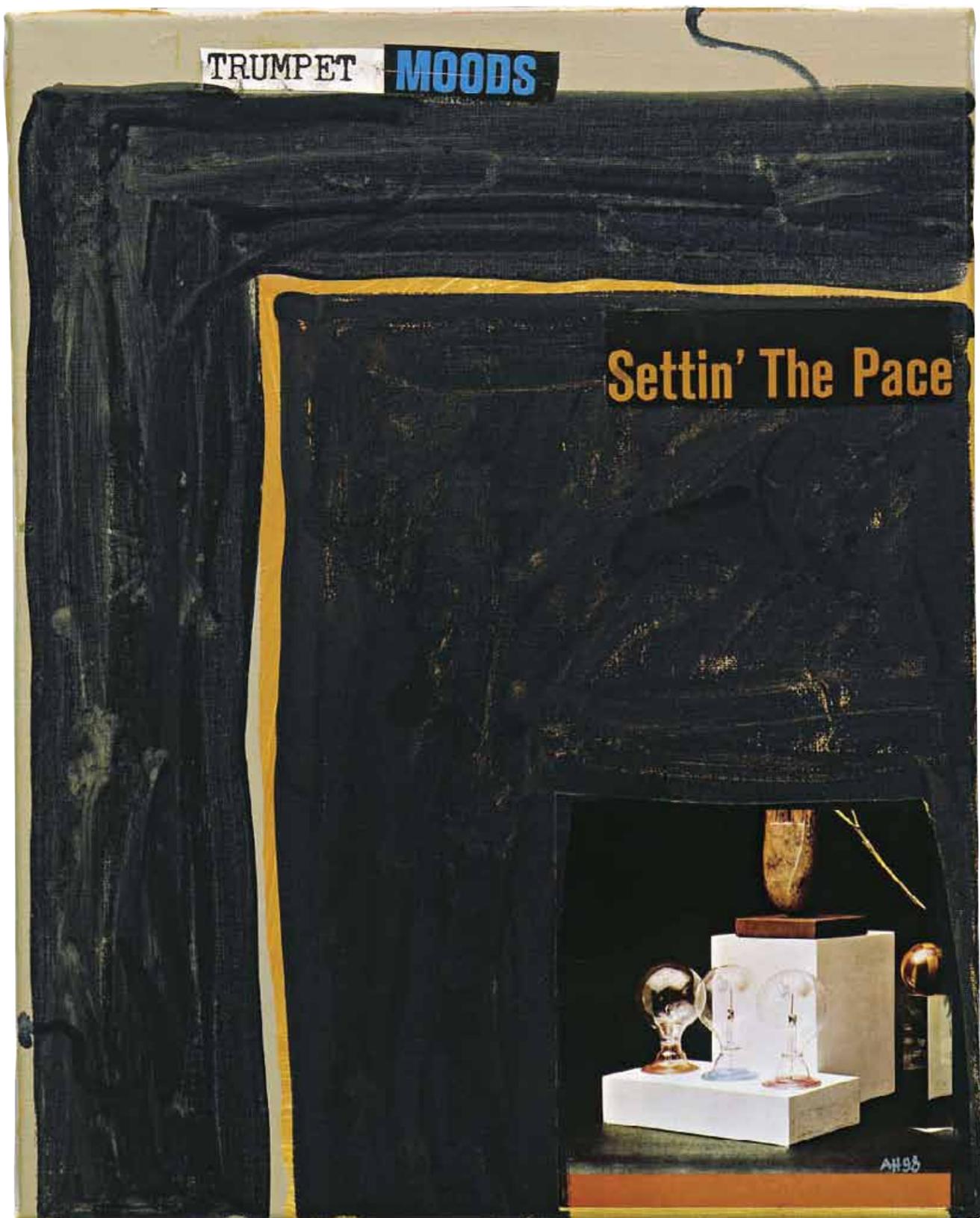
MS

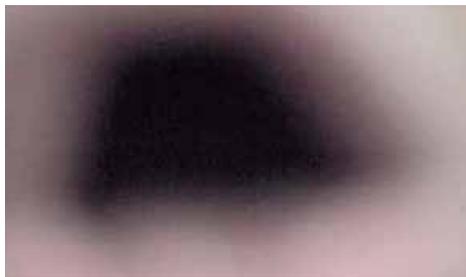
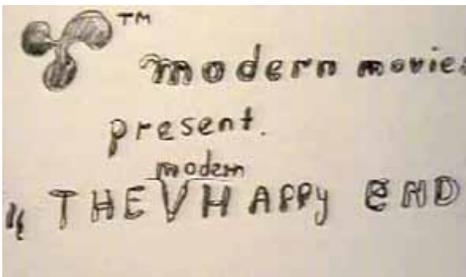
MS

MS

MS



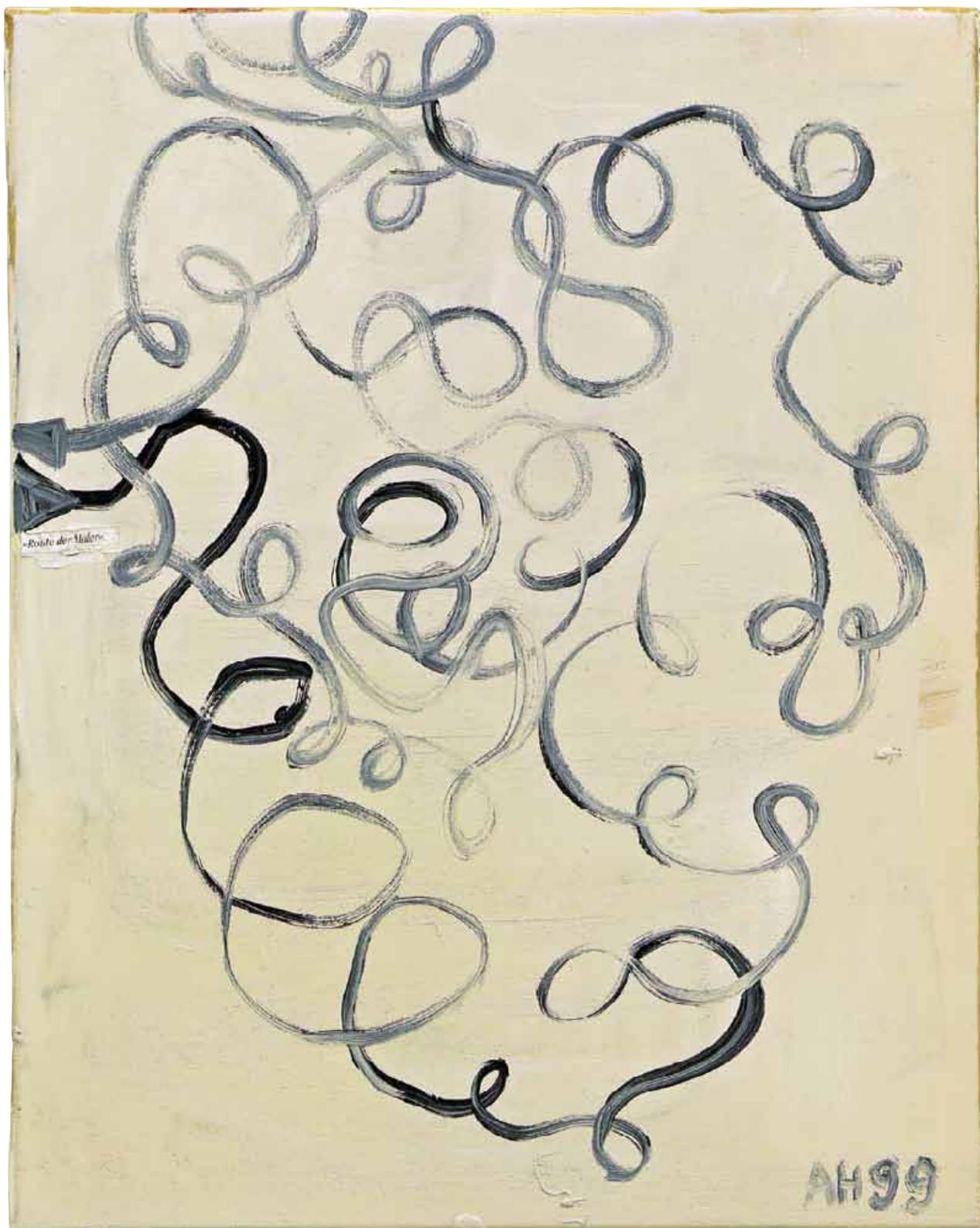








Kenneth's Curls No. 2
1998
Öl auf Leinwand
220 x 188,5 cm



Dandy, der (männlich): Günter Erbe schreibt in seinem Buch *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*: „Der Dandy alten Stils ist elitär-aristokratisch, er schöpft aus den Wertmustern einer versunkenen Epoche, die er in seiner Person wiederbeleben will. Er existiert außerhalb der Zeitmoden, ist ein konservativer Rebell und verachtet die moderne Massen- und Medienkultur. War der Dandy zu Baudelaires Zeiten ein heroischer Typus, ein Herkules ohne Beschäftigung, so wäre die Aufgabe, die er heute zu bewältigen hätte, um vieles schwerer.“ (Böhlau Verlag, Köln 2002, S. 303) Schwer zu wissen, ob sich Anton Henning in dieser Beschreibung wiedererkennt (siehe auch unter **Camp, der, das**).

Dandy: In his book *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst. Eine Geschichte des mondänen Lebens*, Günter Erbe writes: “The old-style dandy is elitist and aristocratic; he draws upon the value patterns of a lost era, which he seeks to revive in the form of his own person. He exists outside temporary fashions, is a conservative rebel and despises modern mass and media culture. If the dandy of Baudelaire’s day was a heroic character, an unemployed Hercules, the task he would have to accomplish today would be a much more difficult one.” (Cologne: Böhlau Verlag, 2002, p. 303.) It is difficult to know whether Anton Henning recognizes himself in this description. (See also **Camp**, p. 20.)

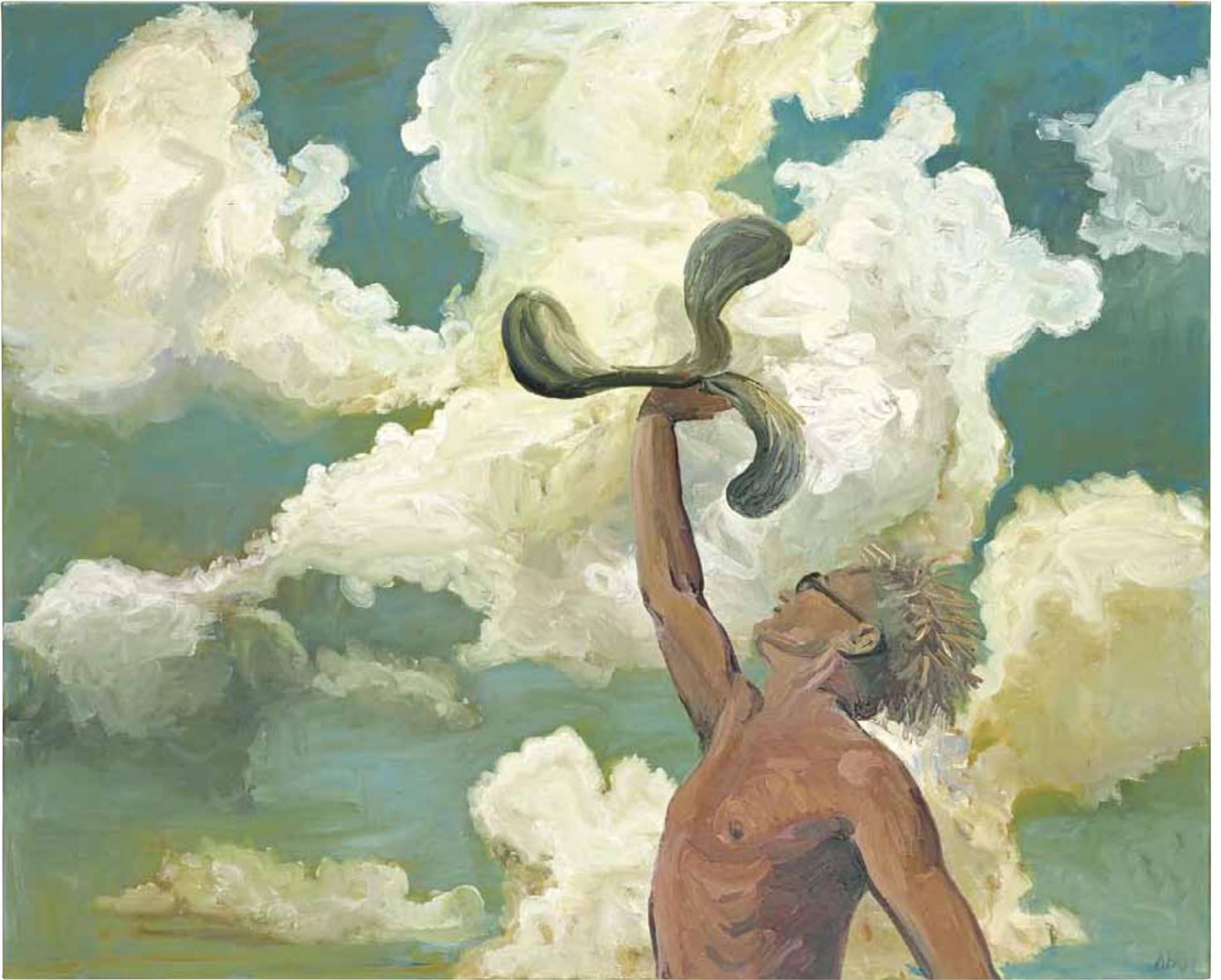
Einrichtungshaus, das (sachlich): In der Aktion *Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* hingen Konrad Lueg und Gerhard Richter ihre Werke und die anderer Künstler an die Wände des Einrichtungshauses Berges in Düsseldorf. Auf dokumentarischen Fotografien dieser „Demonstration“ aus dem Jahre 1963 vermischen sich Kunst und Leben auf ausweglose Weise: Die Möbel, auf denen die Künstler selbst Platz genommen haben, sind auf Sockel gestellt, und die Werke sind zwischen diesen sowie an den Wänden arrangiert. Ist *Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* eine dreidimensionale Weiterführung von Richard Hamiltons 1956 entstandener Collage *Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing?*, so wird mit Anton Hennings Salons die Sache noch verzwickter. Einmal im Salon, gehört das Publikum zur Einrichtung wie die Möbel, die Bilder und die Skulpturen. Die Rolle, die Anton Henning in seinen Installationen seinem Publikum zuteilt, ist eine zweifache: zum einen die Rolle des Betrachters, zum anderen die des Teilnehmers an einem „Tableau vivant“. Aber ein „Tableau vivant“, das kein Drehbuch kennt und sich nur zufällig ergibt, auflöst und erneuert (siehe auch unter **Kinopanorama, das** und unter **Möbel, das** und unter **Publikum, das**).

Furniture Store: In *Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus*, an action staged in 1963 by Konrad Lueg and Gerhard Richter, the two protagonists hung their own works and those of other artists on the walls of the Berges furniture store in Düsseldorf. Documentary photographs of this ‘demonstration’ show how art and life here became inextricably merged: the pieces of furniture the artists are sitting on are mounted on pedestals, and the artworks are arranged between these and on the walls. If *Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* is a three-dimensional continuation of Richard Hamilton’s 1956 collage *Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing?*, then with Anton Henning’s salons things get even more complicated. Once inside these salons, viewers become part of the décor, just like the furniture, the paintings and the sculptures. In Henning’s installations, the audience has a twofold role to play: that of spectator and that of participant in a ‘tableau vivant’. But a ‘tableau vivant’ without a script that is composed, decomposed and recomposed completely by chance. (See also **Cinematic Panorama**, p. 56, **Furniture**, p. 70, and **Public**, p. 76.)

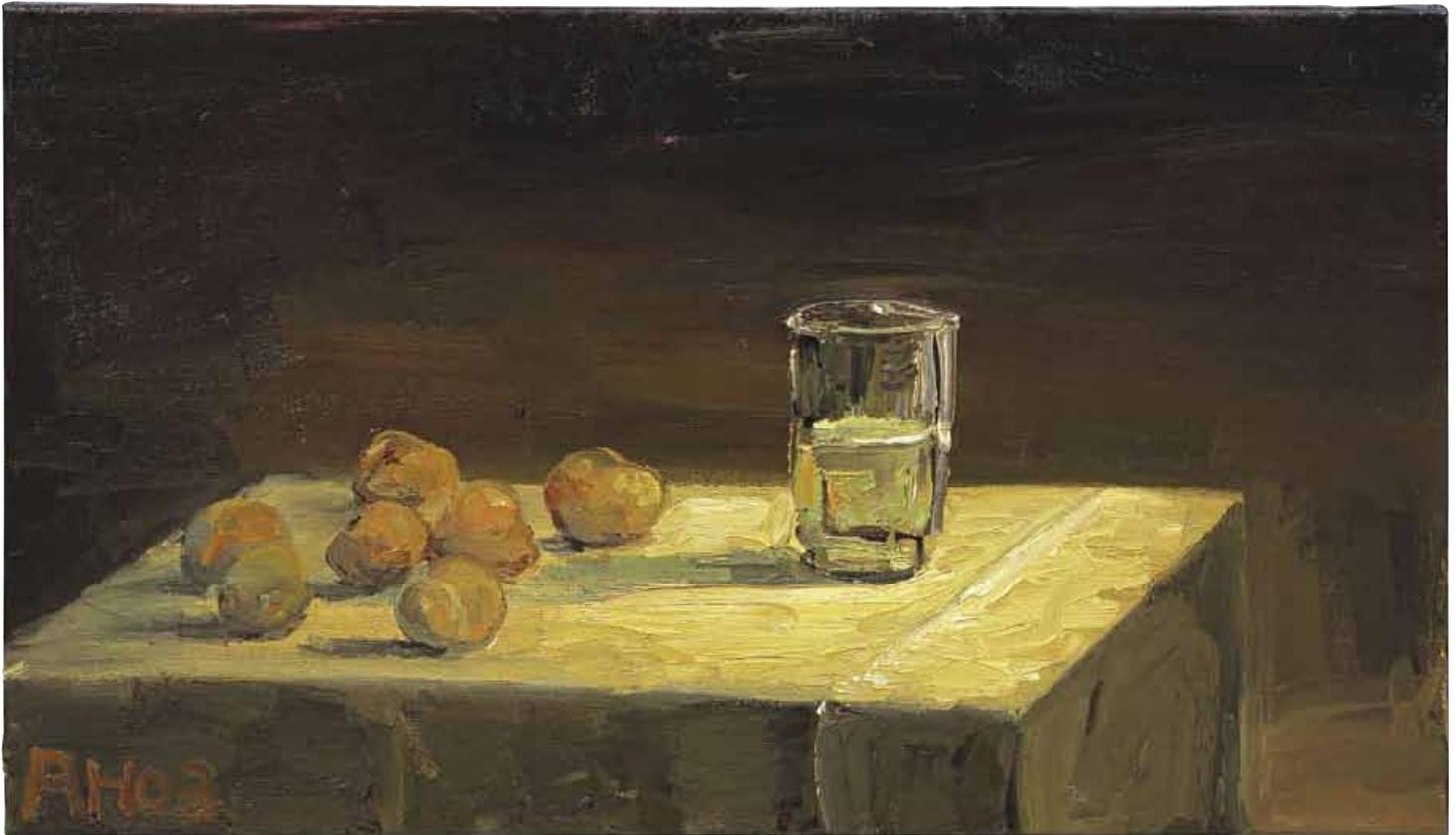




Interieur No. 105
2001
Öl auf Leinwand
94,5 x 377 cm







Freigeist, der (männlich): In Friedrich Nietzsches Kapitel „Anzeichen höherer und niederer Kultur“, N° 225 in *Menschliches Allzumenschliches*, kann man unter dem Eintrag „Freigeist ein relativer Begriff“ Folgendes nachlesen: „Man nennt den einen Freigeist, welcher anders denkt, als man von ihm auf Grund seiner Herkunft, Umgebung, seines Standes und Amtes oder auf Grund der herrschenden Zeitansichten erwartet. Er ist die Ausnahme, die gebundenen Geister sind die Regel; diese werfen ihm vor, daß seine freien Grundsätze ihren Ursprung entweder in der Sucht aufzufallen haben, oder gar auf freie Handlungen, das heißt auf solche, welche mit der gebundenen Moral unvereinbar sind, schließen lassen. Bisweilen sagt man auch, diese oder jene freien Grundsätze seien aus Verschrobenheit und Überspanntheit des Kopfes herzuleiten; doch spricht so nur die Bosheit, welche selber an das nicht glaubt, was sie sagt, aber damit schaden will: denn das Zeugnis für die größere Güte und Schärfe seines Intellekts ist dem Freigeist gewöhnlich ins Gesicht geschrieben, so lesbar, daß es die gebundenen Geister gut genug verstehen.“ (Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1978, S. 185)



Free Spirit: In the section entitled 'Tokens of Higher and Lower Culture' in Friedrich Nietzsche's book *Human, All Too Human*, the following appears as number 225 under the heading 'Free spirit a relative concept:' "He is called a free spirit who thinks differently from what, on the basis of his origin, environment, his class and profession, or on the basis of the dominant views of the age, would have been expected of him. He is the exception, the fettered spirits are the rule; the latter reproach him that his free principles either originate in a desire to shock and offend or eventuate in free actions, that is to say in actions incompatible with sound morals. Occasionally it is also said that this or that free principle is to be attributed to perversity and mental over-excitation; but this is merely the voice of malice, which does not believe what it says but desires only to wound: for the superior quality and sharpness of his intellect is usually written on the face of the free spirit in characters clear enough even for the fettered spirit to read." (Trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 108.)







Salon, Ausstellungsansicht Arndt & Partner, Berlin, 2003





Geschmack, der (männlich): Kaum jemand wird mit allen Farben und Formen, die der Künstler kombiniert, auf gutem Fuß stehen können: Auf eine primitive Arabeske (*La route des peintres No. 2*, 1999, S. 26) kann ein „Stilleben mit Früchten“ folgen (*Stilleben mit Früchten No. 12*, 2003; *Stilleben mit Früchten No. 13*, 2003, S. 32), mit dem das 18. Jahrhundert wiederersteht, dann eine kitschige Freikörperkultur-Ironie (*Fliegen No. 2*, 2001) und weiter ein „orphistisches“ Feld-und-Wald-Arrangement (*Interieur No. 335*, 2006, S. 61) oder eine Mondrian-



ähnliche Komposition (*Interieur No. 171*, 2002), die aber so dumpf und dunkel wirkt, als ob Georges Rouault Pate gestanden und sie mit der elegant rationalen Ausgeglichenheit des weltmännischen Holländers doch nichts am Hut habe. Wer kann schon diese Push- and Pull-Methode (Hans Hofmann lässt grüßen) durchstehen, diese Heiß-Kalt-Heiß-Kalt-Bäder des Manker-Melodie-Malers? Nur der Künstler selbst: „Ich liebe sie alle“, bringt er ohne zu zögern über die Lippen.

Dass so ein Picabia-Konterfei (*Portrait No. 212*, 2007, S. 90) wie auch die rauchende Arabeske im Marcel-Breuer-Sessel die Sympathie des Publikums erntet, versteht sich in unserer postmodernen Kunstwelt von selbst. Aber wer wird sich dem *Portrait No. 232* (2007), diesem misslungenen Miro-Revival, mit der nötigen Hingabe zuwenden können? Ja, was das Kuratoren-Team der *Documenta 12* versuchte, scheint Anton Henning zu gelingen: Erziehung durch Ästhetik! (siehe auch unter **Salon, der**)

Taste: There are unlikely to be many people who will be on good terms with all the colours and forms Anton Henning combines: a primitive arabesque (*La route des peintres No. 2*, 1999, p. 26) can well be followed by a still life with fruit (*Stilleben mit Früchten No. 12*, 2003; *Stilleben mit Früchten No. 13*, 2003, p. 32) that revives 18th-century traditions, then by



a kitschy, ironic treatment of naturism (*Fliegen No. 2*, 2001), an ‘Orphist’ field-and-forest arrangement (*Interieur No. 335*, 2006, p. 61) or a Mondrianesque composition (*Interieur No. 171*, 2002), which is, however, so dull and dark that it seems to have Georges Rouault as its spiritual godfather and

has in fact little in common with the elegantly rational poise of the urbane Dutchman. Indeed who can cope with this ‘push and pull’ method (shades of Hans Hofmann), this alternating hot-and-cold treatment meted out by the Manker Melody painter? Only the artist himself, it would seem: “I love them all,” he affirms without the slightest hesitation. In today’s postmodern art world, it goes without saying that his Picabia likeness (*Portrait No. 212*, 2007, p. 90) or the smoking arabesque in the Marcel Breuer chair will find favour with the audience. But who will be able to arouse sufficient enthusiasm for the Miro revival flop that is *Portrait No. 232* (2007)? It does indeed seem as if Anton Henning has achieved what the curators of *Documenta 12* were attempting: education through aesthetic experience! (See also **Salon**, p. 83.)



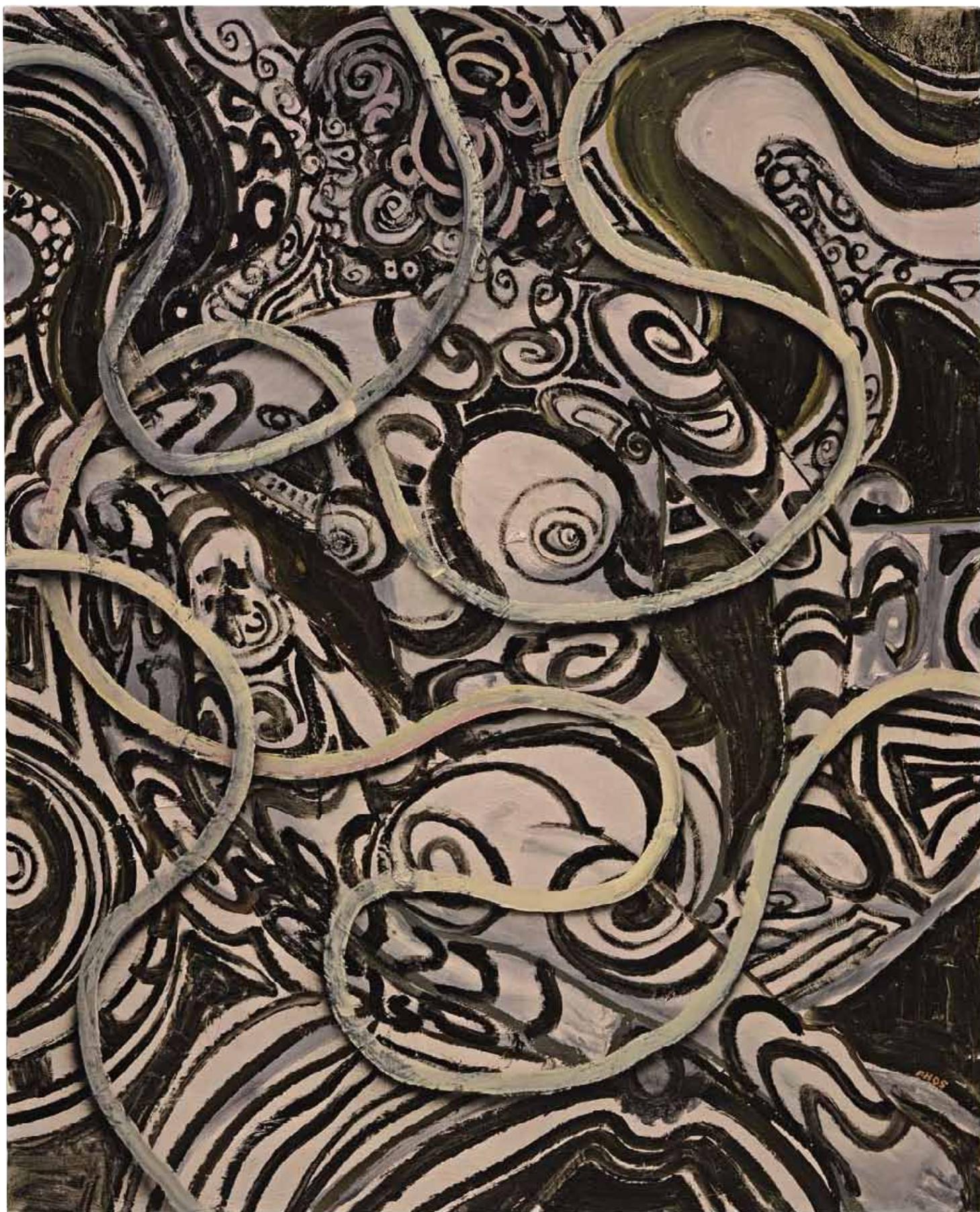




Söhnel
2005
Glas, Epoxidharz, Insekten,
Keramik, Holz, diverse Medien
212 x 61 x 71 cm (inkl. Sockel)

Historie, die (franz.: die Geschichte, weiblich): „Es ist wahr“, schreibt Friedrich Nietzsche in *Unzeitgemäße Betrachtungen*, „erst dadurch, daß der Mensch denkend, überdenkend, vergleichend, trennend, zusammenschließend jenes unhistorische Element einschränkt, erst dadurch, daß innerhalb jeder umschließenden Dunstwolke ein heller blitzender Lichtschein entsteht – also erst durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen: aber in einem Übermaße von Historie hört der Mensch wieder auf, und ohne jene Hölle des Unhistorischen würde er nie angefangen haben und anzufangen wagen“. (Insel Verlag, Frankfurt am Main 1981, S. 102)

History: “It is true,” writes Friedrich Nietzsche in *Untimely Meditations*, “that only by imposing limits on this unhistorical element by thinking, reflecting, comparing, distinguishing, drawing conclusions, only through the appearance within that encompassing cloud of a vivid flash of light – thus only through the power of employing the past for the purposes of life and of again introducing into history that which has been done and is gone – did man become man: but with an excess of history man again ceases to exist, and without that envelope of the unhistorical he would never have begun or dared to begin.” (Trans. R. J. Hollingdale, ed. Daniel Breazeale, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 64.)



Interieur No. 316
2005
Öl auf Leinwand
152,5 x 122,2 cm



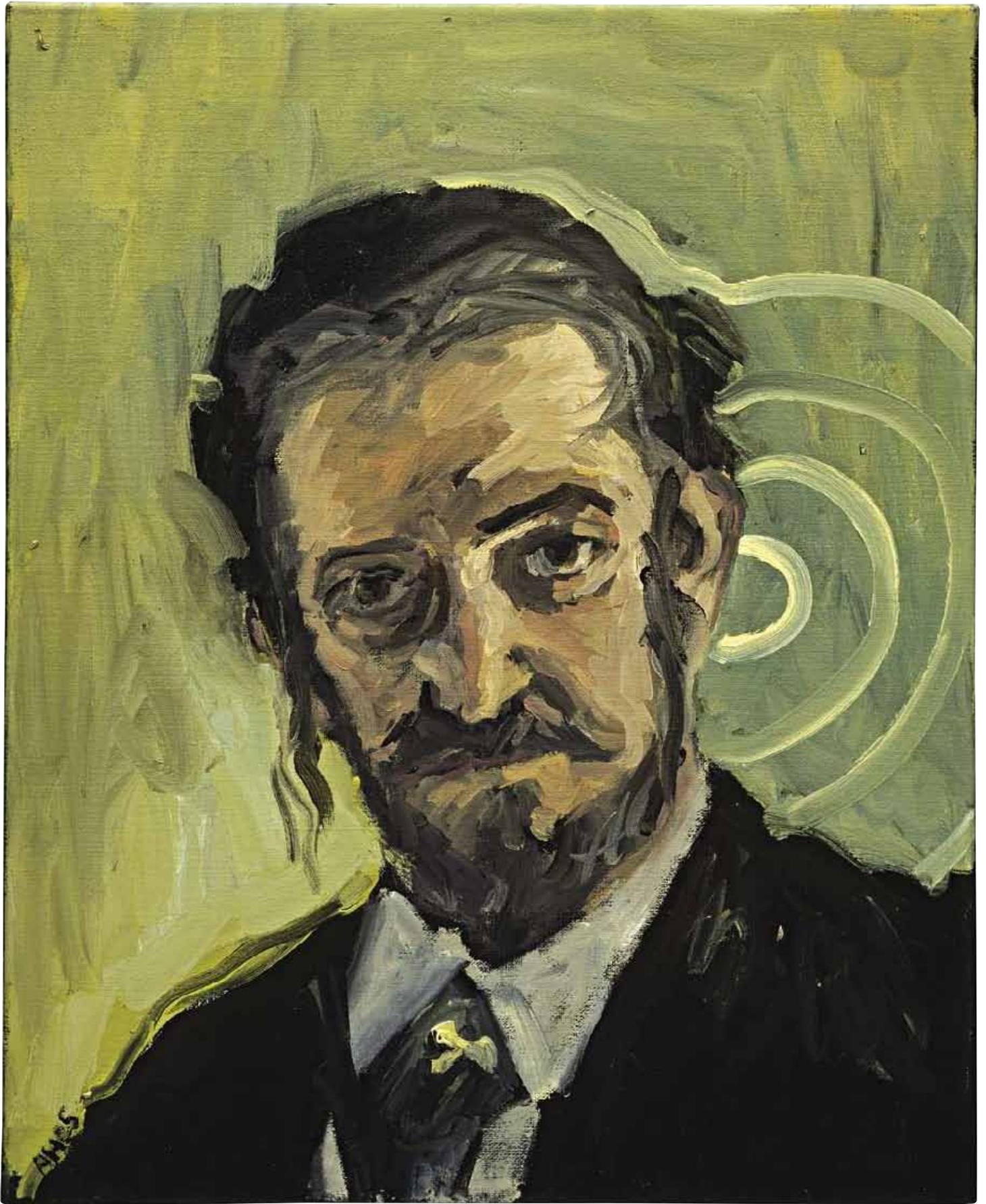






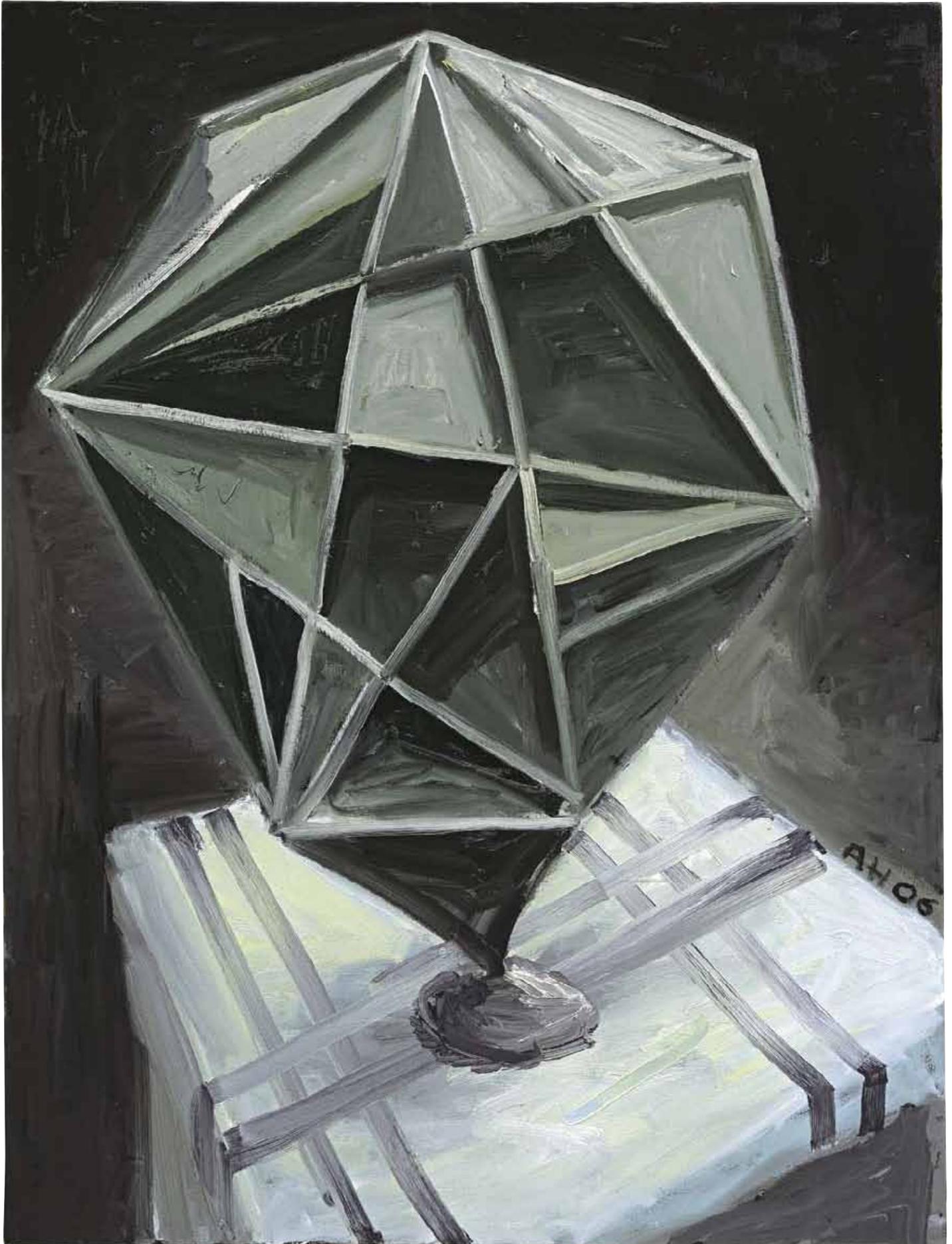


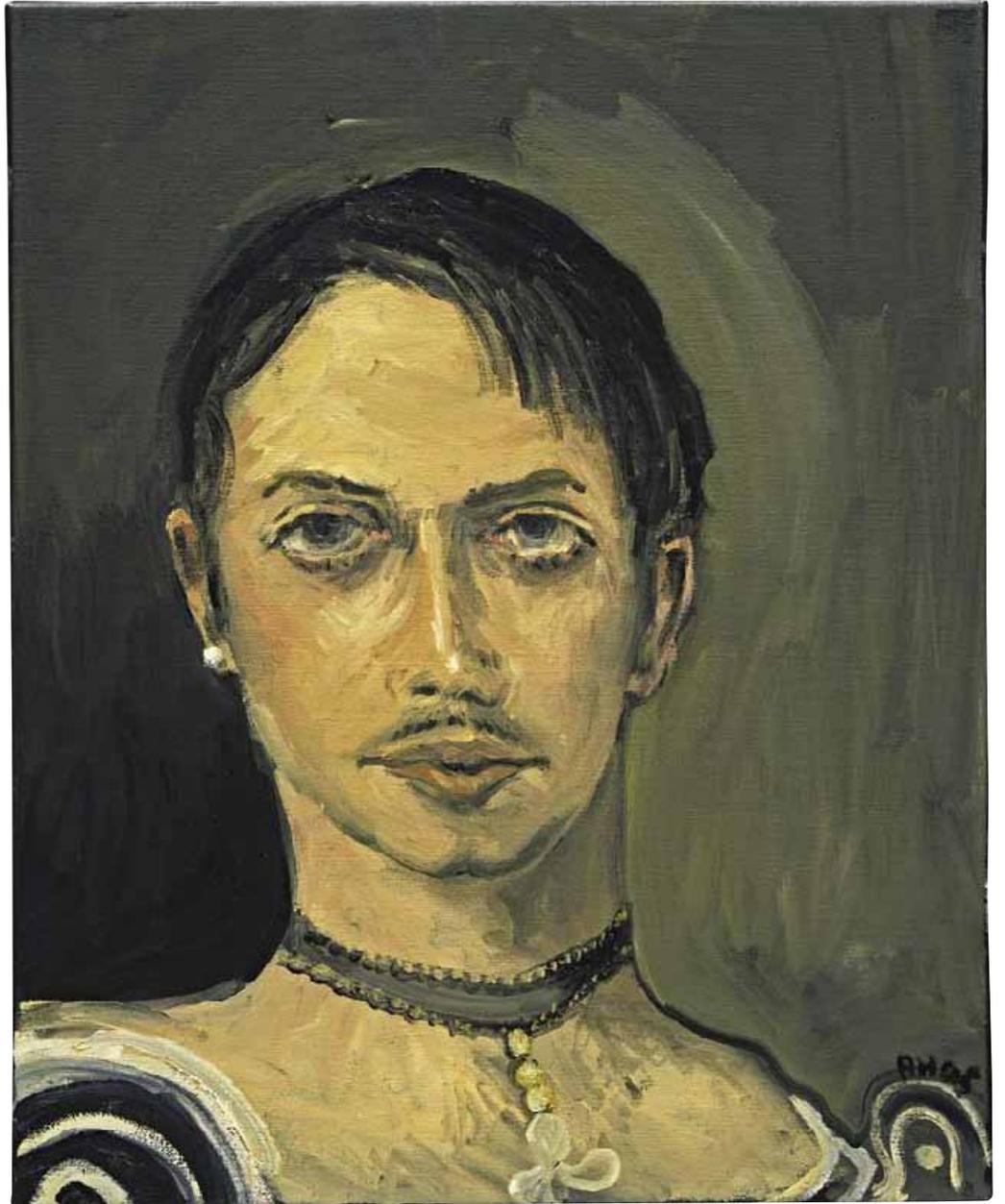




Interpretation, die (weiblich): Im Falle von Anton Henning und mit Blick auf seine Bezüge zur Kunstgeschichte, scheint es angebrachter zu sein, von Interpretation, denn von Zitat zu sprechen. „Dem Kunstwerk kommen also (intentionale) Momente zu, die seinem banalen Alltagsäquivalent abgehen. Somit ist Interpretation ein wesentliches, der Existenz des Kunstwerkes zugehöriges Moment“, interpretiert Norbert Schneider den zeitgenössischen amerikanischen Philosophen Arthur Danto in seiner *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne* (Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart 1996, S. 229). Weiter oben schreibt Schneider über Danto: „Kunstwerke sind «about the world» in einer Weise, wie es gewöhnliche Objekte nicht sind. Kunst ist insofern stets «repräsentational», nicht bloß im vordergründig mimetischen, abbildlichen Sinne, sondern auch in demjenigen, dass es das Bewusstsein, die Intentionalität des Künstlers, seine Weltsicht und Kunstanschauung repräsentiert.“ In diesem Zusammenhang könnte man darüber spekulieren, inwiefern Anton Henning mit einem Bein bei Picasso steckt und mit dem anderen bei Duchamp. Anders gesagt, die Malerei ist für Anton Henning mehr Frage einer Faktur (Picasso), während sich das Inhaltliche bei ihm vor allem übers Ready-made manifestiert (Duchamp). Er behandelt z. B. die verschiedenen Genres wie Ready-mades, die von ihm assistiert werden. Ihm geht es nicht darum, nach zwanzig Jahren nochmals die xte Version appropriationistischer Kunst durch zu exerzieren, sondern die Bilder zu malen, die es noch nicht gibt und die er unbedingt sehen will (siehe auch unter **Titel, der** und unter **Verdauung, die**).

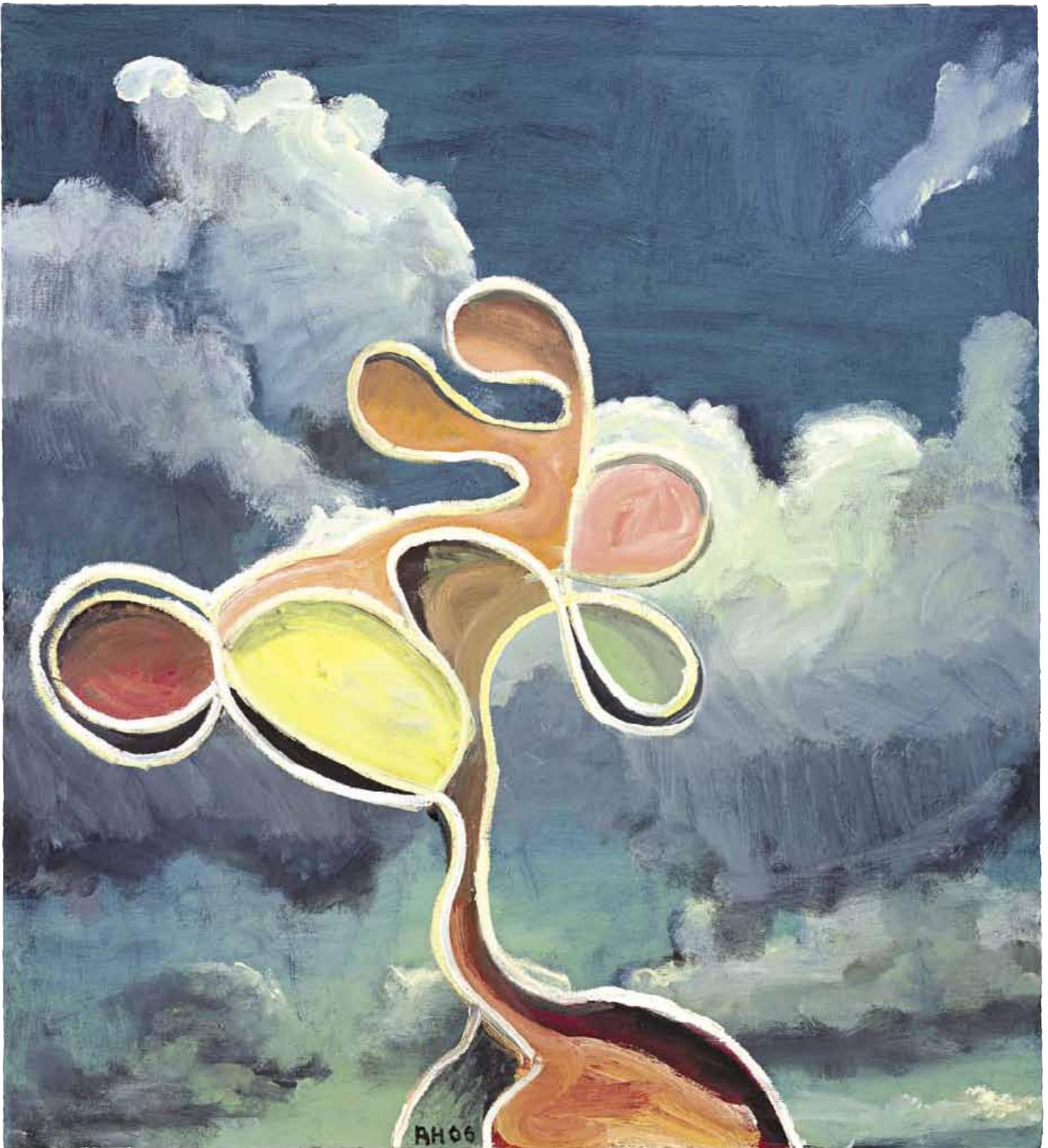
Interpretation: In the case of Anton Henning, and particularly with regard to his relationship to art history, it would seem more appropriate to talk of interpretation rather than quotation. “Thus the artwork has (intentional) aspects that its banal everyday equivalent lacks. As such, interpretation is an essential aspect and an inherent part of the artwork’s existence,” Norbert Schneider comments upon the contemporary American philosopher Arthur Danto in his book *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne* (Stuttgart: Reclam, 1996, p. 229). Earlier he writes, again with reference to Danto: “Artworks are ‘about the world’ in a way that ordinary objects are not. Art is therefore always ‘representational’, not just in the superficially mimetic, depictive sense but also in the sense that it represents the consciousness and intentionality of the artist, his world view and conception of art.” In this respect it would be interesting to speculate to what extent Anton Henning has one foot in Picasso’s camp and the other in Duchamp’s. To put it another way: for Henning, painting is more a question of facture (Picasso), while the content of his work is manifested above all through the readymade (Duchamp). For example, he treats the different artistic genres like readymades that he assists. He does not want to be working through the umpteenth version of appropriation art again twenty years down the line; instead he wants to paint those pictures which do not yet exist and which he is absolutely anxious to see. (See also **Title**, p. 94, and **Digestion**, p. 99.)





Portrait No. 76
2006
Öl auf Leinwand
125,9 x 94,3 cm

Portrait No. 62
2005
Öl auf Leinwand
50,3 x 40,2 cm



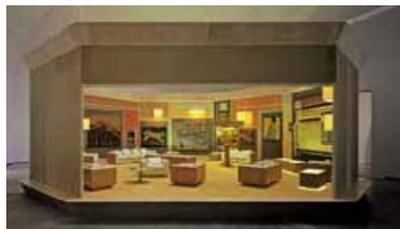
54

Portrait No. 117
2006
Öl auf Leinwand
110,5 x 100 cm

Haus No. 1
2006
Ölfarbe auf Bronze, Holzsockel
172,3 x 51,3 x 51,3 cm
(inkl. Sockel)

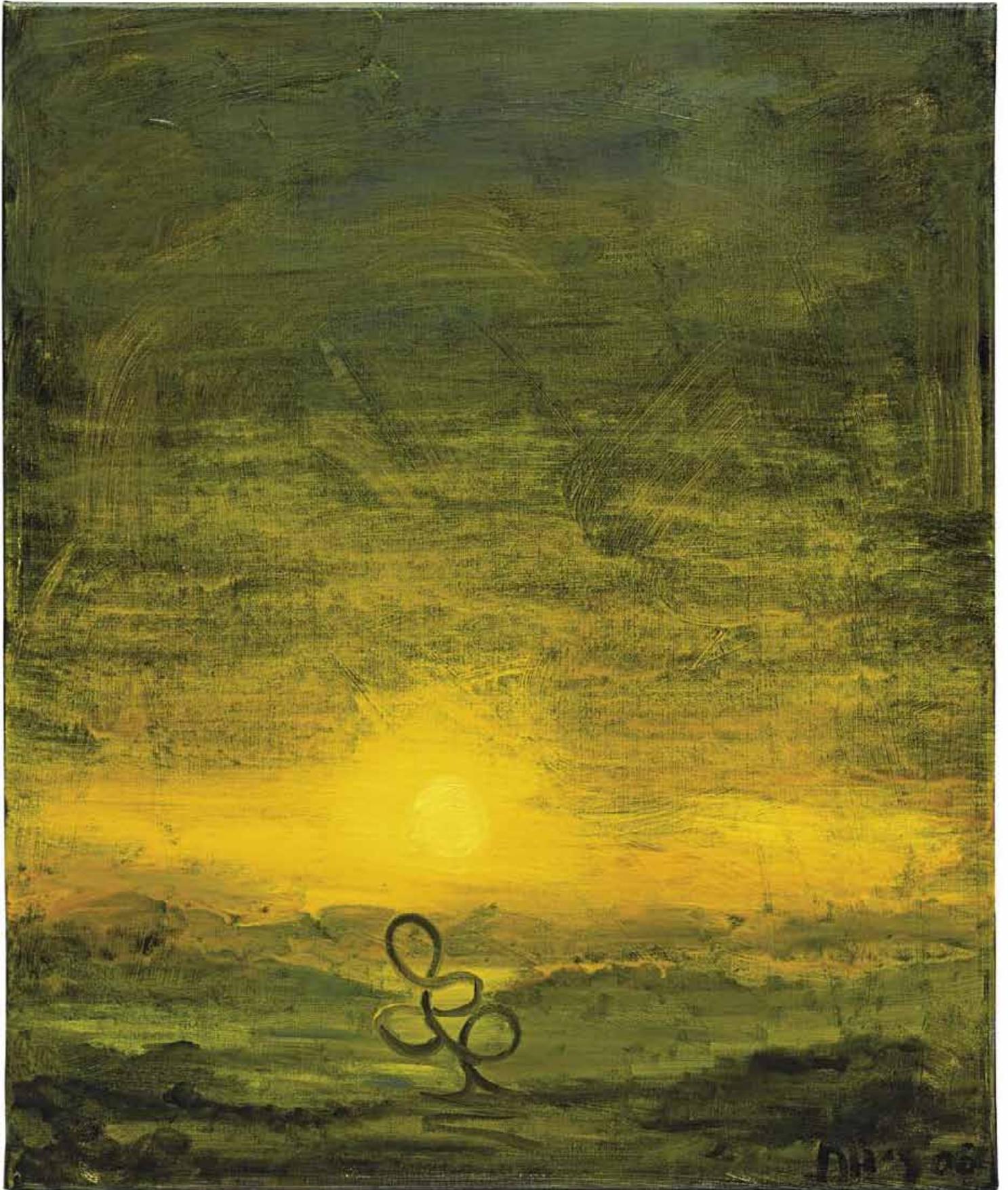


Kinopanorama, das (sachlich): Wie eine russische Matroschka-Puppe hat der Künstler sein Werk über die Jahre entwickelt. Erst malte er Salons, dann hängte er diese Salonbilder in selbstgebaute Salons, und neuerdings sind einige dieser Salons so gebaut, dass ein panorama-



förmiger Ausschnitt, wie ein Breitleinwand-Kino, den Blick auf den Salon frei gibt, zum Beispiel im Fall des *Oktogon für Herford* (2005). Ist schlussendlich Anton Hennings Beitrag nur ein Dekor für einen Film, in dem es weder Haupt- noch Nebenrollen gibt, sondern nur Statisten – von uns selbst gespielt? (siehe auch unter **Möbel, das**)

Cinematic Panorama: Over the years, Anton Henning developed a body of work in the manner of Russian nesting dolls. First he painted salons, then he hung these salon paintings inside salons he built himself, and latterly some of these have been constructed with a panoramic opening to provide a cinemascopic view of the salon, as can be seen in *Oktogon für Herford* (2005). Is Henning's contribution ultimately nothing more than the décor for a film in which there are no leading or supporting parts, only extras – played by us? (See also **Furniture**, p. 70.)



Blumenstilleben No. 352
2006
Öl auf Leinwand
60 x 50,4 cm



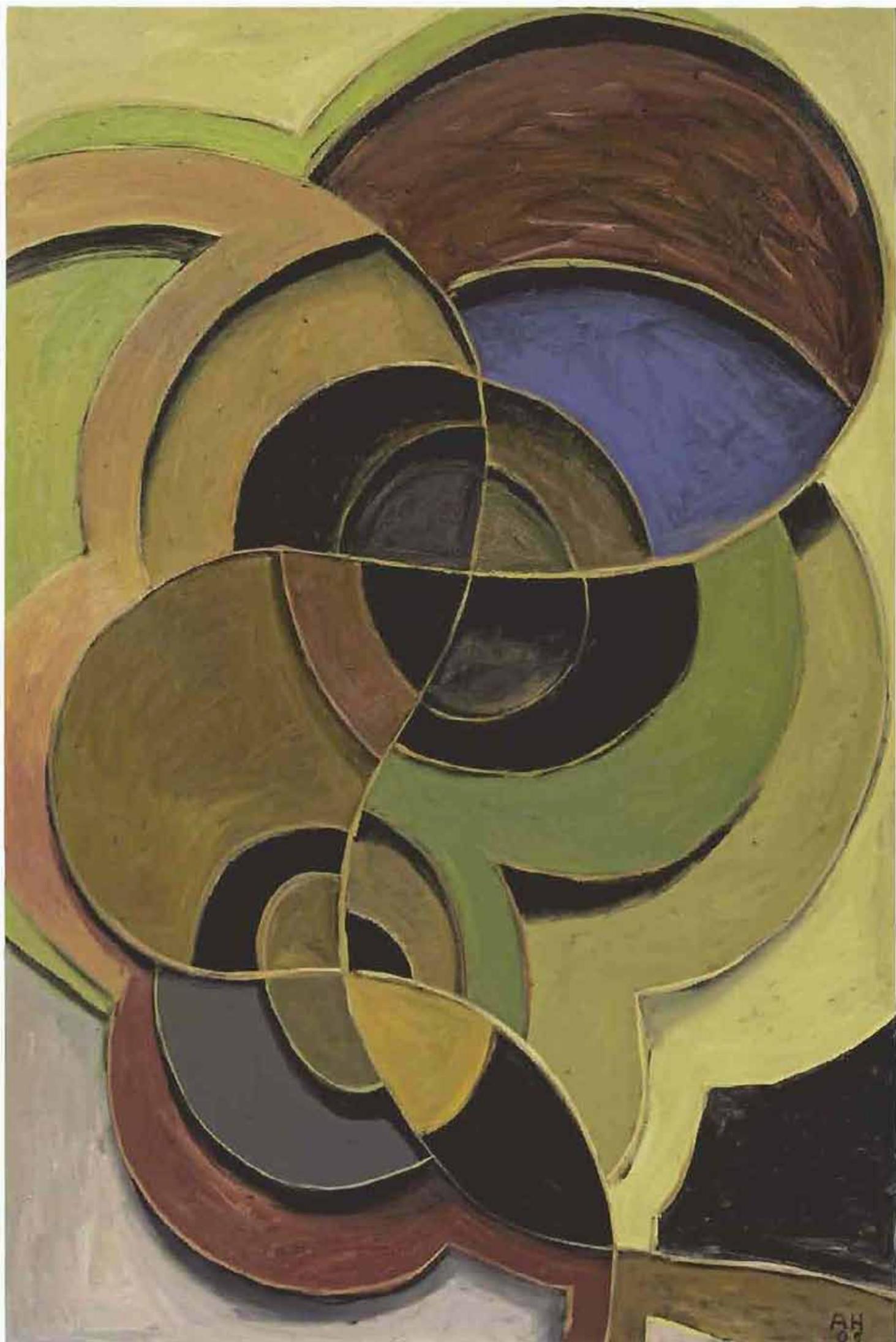
58

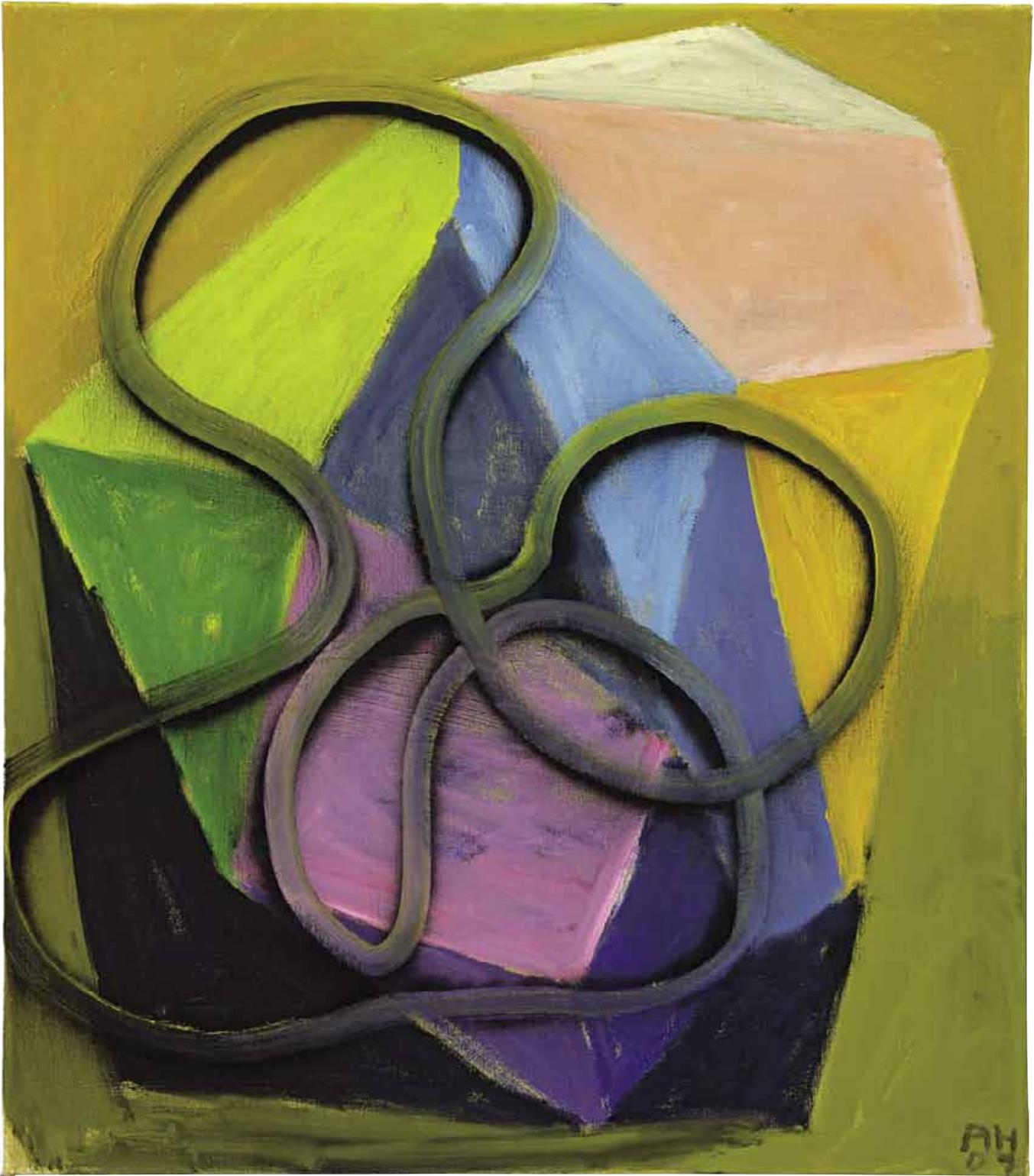
Mintrex
2005
Holz, Glas, Gelmatte,
4 Leuchtstoffröhren
50 x 92,5 x 52,2 cm

Interieur No. 302
2005
Öl auf Leinwand
183,3 x 122 cm





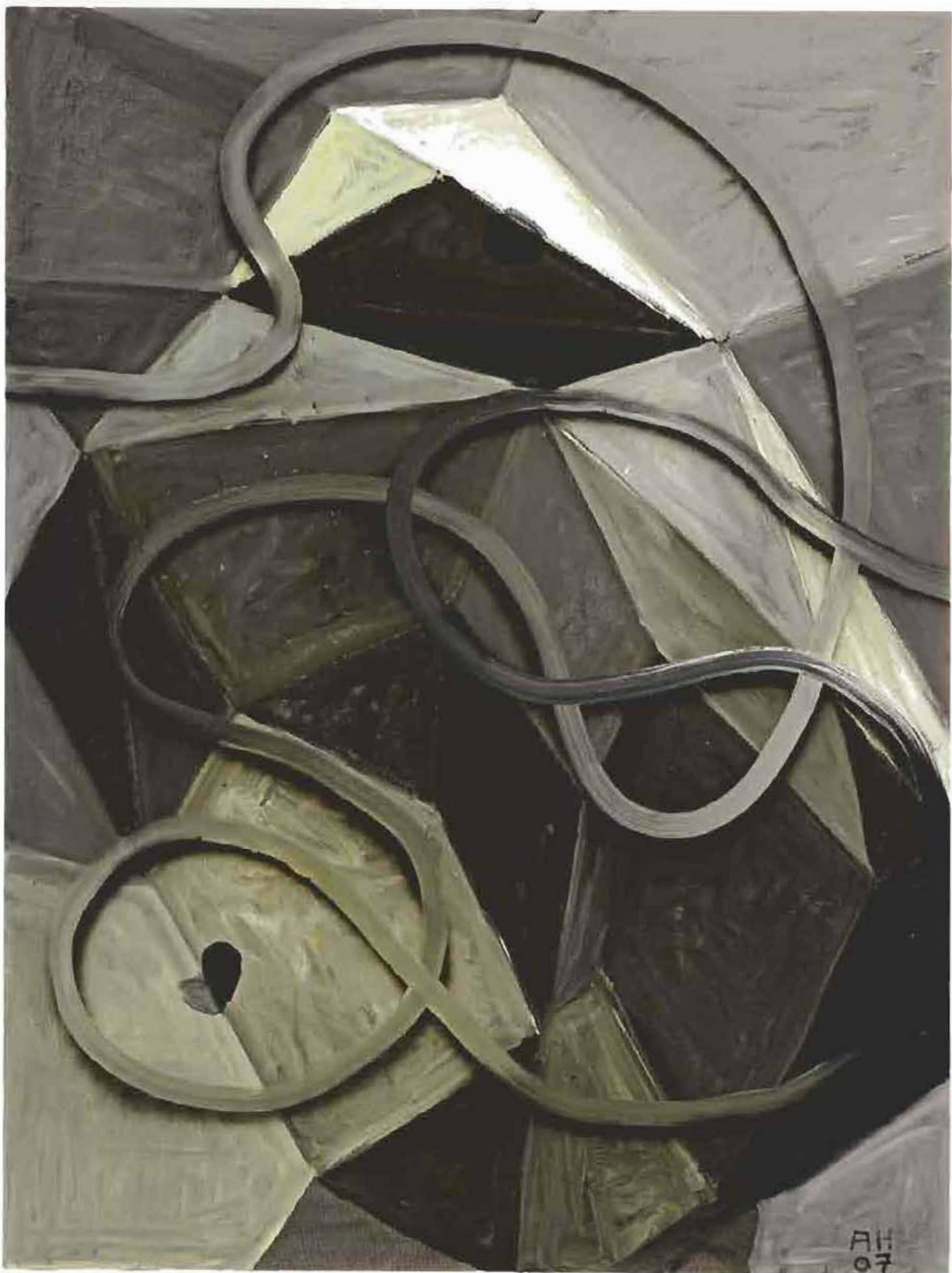




62

Accessoire No. 1
2007
Öl auf Leinwand
80 x 70,4 cm

Interieur No. 382
2007
Öl auf Leinwand
125,9 x 94,2 cm





Linie, die (weiblich): Was unter anderem Anton Hennings disparate Sujets und Stile zusammenhält, ist die mäandernde Linie, die wir seit 1997 sich stets mehr und mehr überlagernd durch sein Werk verfolgen können. Sie formiert sich 1998 zur Manifestlinie: *La route des peintres No. 2* (1999). Sehr frei, mit schwarzer Farbe auf eine kleinformatige weiße Leinwand gemalt, erkennen wir die schlängelnde Spur eines schlierenden Pinsels, als ob wir aus der Luft dem Weg Camiers und Merciers folgen würden. Auf dem Ölbild *Interieur No. 241* (2004, S. 40) segmentiert die Schlangenlinie die Bildfläche und ruft mit seinen Mauve-Farben Erinnerungen an Dekorationsstoffe der 50er Jahre wach, die selbst z. T. wiederum Muster von abstrakten Malereien sein könnten. Es kann aber auch vorkommen, dass sich diese durch Anton Hennings Werk leitende Linie ganz einfach auf einem Marcel-Breuer-Stuhl ausruht und eine Zigarette pafft und selbst wiederum einen sich schlängelnden Rauch aufsteigen lässt (*Portrait No. 197*, 2007). Legte sich dieselbe Linie einst auf die mit einem ganz anderen Motiv bemalte Bildfläche, malte sie der Künstler später mit einem räumlichen Illusionseffekt. War sie in ihren Anfängen mehr oder weniger in Regenbogenfarben gehalten, weder PEACE noch gay, so trat sie mal pointillistisch gemalt (*Blumenstilleben No. 368*, 2007), mal dunkler gefärbt auf oder wird gar zum Parasit, der den Blick auf darunter gemalte Objekte verhindert, z. B. in der Arbeit *Portrait No. 208* aus dem Jahr 2007 (siehe unbedingt auch unter **Arabeske, die**).



Line: One element, among others, that holds Anton Henning's disparate subjects and styles together is the meandering line that, since 1997, we can trace throughout his work and has become steadily more superimposing. In 1998 the line became a manifesto: *La route des peintres No. 2* (1999). As if we were following Mercier and Camier's journey from the air, it shows a wavy line traced by a streaking brush, executed very freely in black paint on a small white canvas. In the oil painting *Interieur No. 241* (2004, p. 40), the serpentine line segments the picture plane, its mauve tones evoking memories of 1950s furnishing fabrics, some of which could equally be patterns from abstract paintings. It can also happen, however, that this line running through Anton Henning's work simply decides to sit itself on a Marcel Breuer chair and puff on a cigarette (*Portrait No. 197*, 2007), sending its own rising curl of smoke into the air. If this same line was once applied to a painting with a quite different subject, the artist later painted it in such a way as to give it the illusion of three-dimensionality. And while in his early works he more or less kept to rainbow colours – representing neither PEACE nor gay – at times the line was painted in a pointillist style (*Blumenstilleben No. 368*, 2007) and at others it was darker in colour or even became a parasite, obstructing the view onto the subjects painted beneath, as for example in *Portrait No. 208* from 2007. (Definitely see also **Arabesque, p. 8.**)



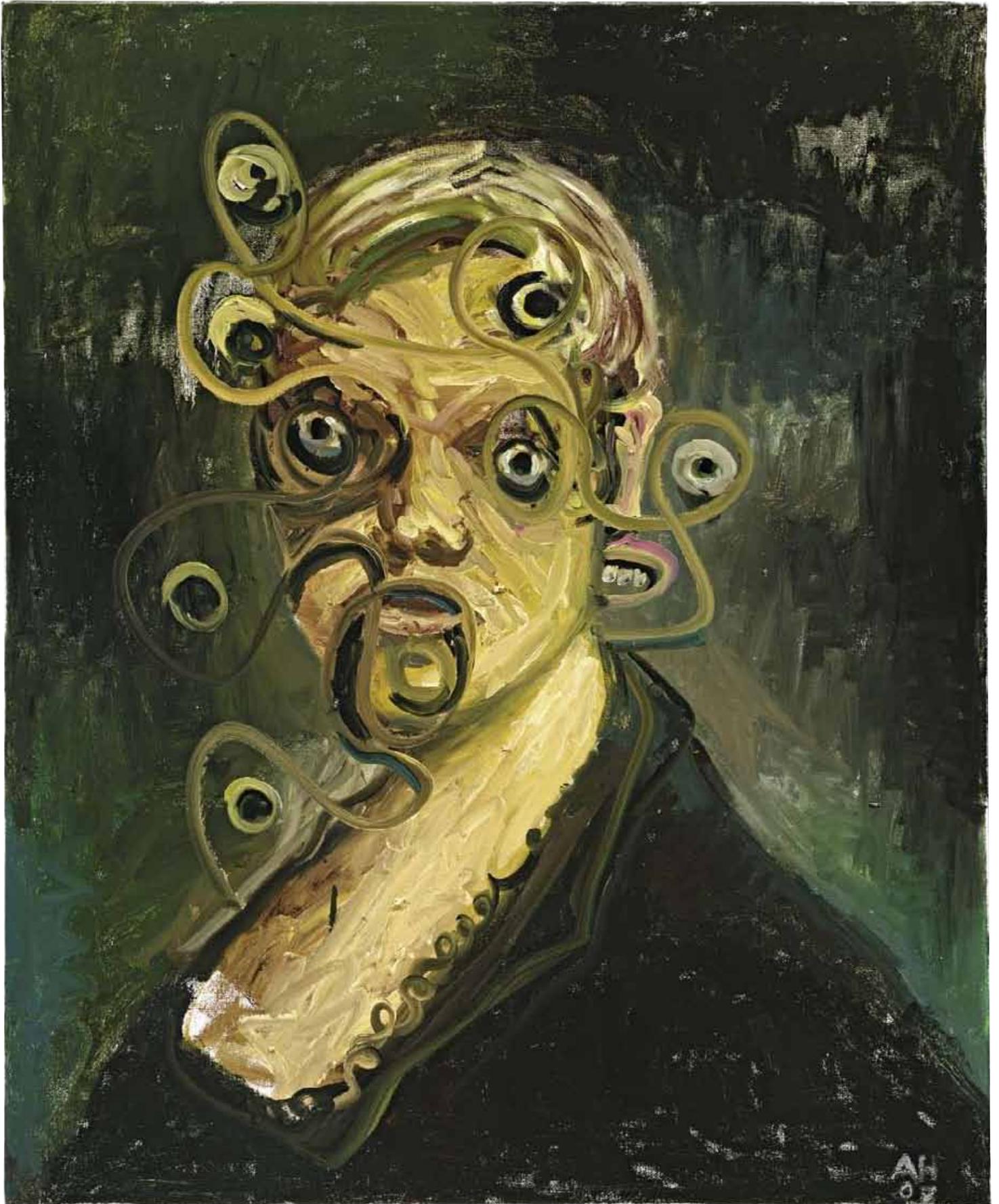


Portrait No. 215
2007
Gips, Schellack, Ölfarbe, Wachs,
Silikon, Draht, Holz
168 x 50 x 50 cm (inkl. Sockel)



Portrait No. 216
2007
Gips, Schellack, Ölfarbe, Wachs,
Silikon, Draht, Holz
202 x 50 x 55 cm (inkl. Sockel)





Portrait No. 195
2007
Gips, Schellack, Ölfarbe, Wachs,
Draht, Holz
164 x 38 x 42 cm (inkl. Sockel)

Portrait No. 225
2007
Öl auf Leinwand
109,9 x 90,3 cm

Material(ität), die (weiblich): Holz, Leinwand, Ölfarbe, Autolack, Kot, Epoxydharz, Papier, Bronze, Marmor, Gips, Video, Musik (Henning komponiert und spielt die Musik in seinen Filmen), Neonröhren, Silikongel, Leder.

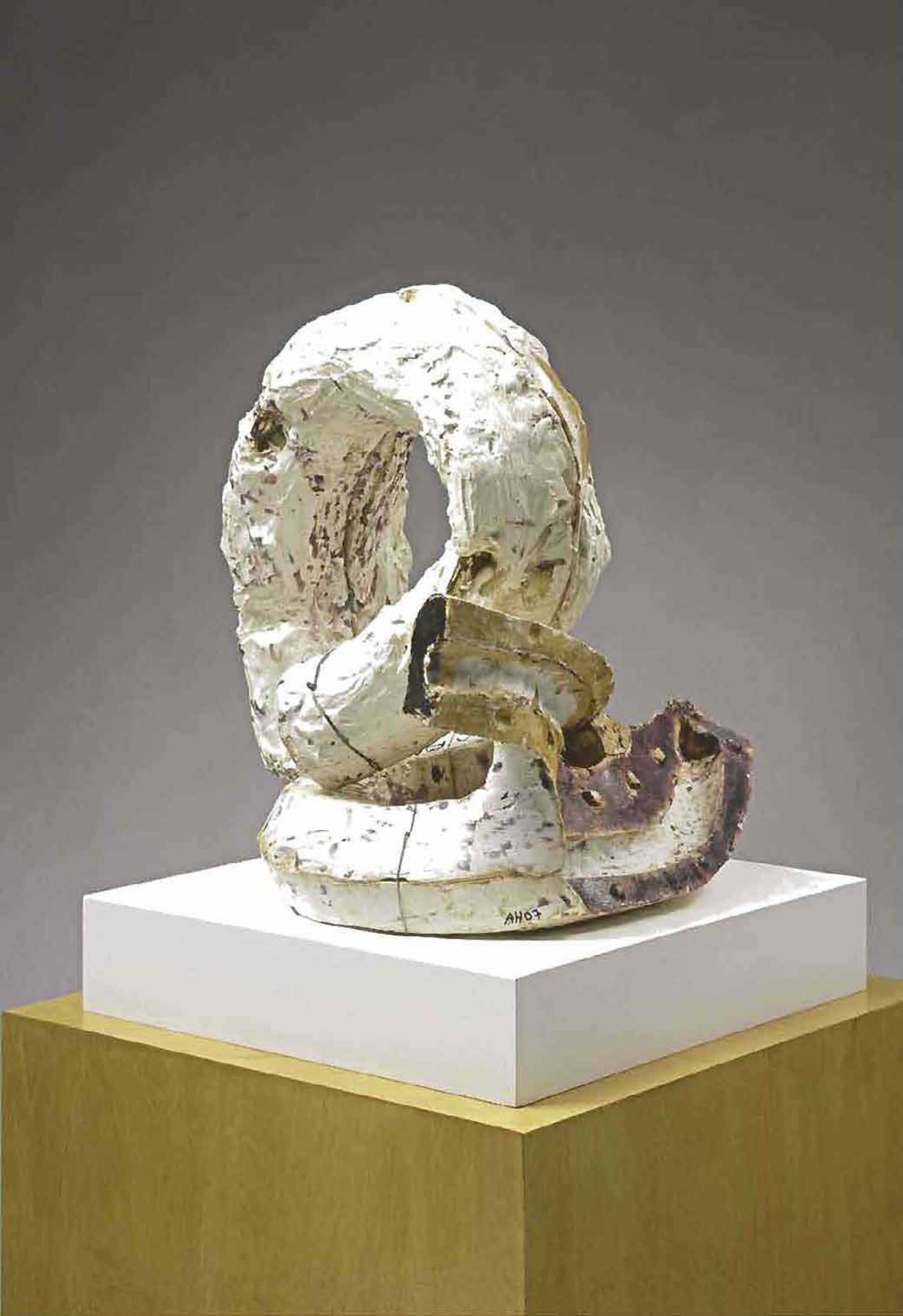
Material(ity): Wood, canvas, oil paint, car paint, excrement, epoxy resin, paper, bronze, marble, plaster, video, music (Henning composes and plays the music in his films), neon tubes, silicon gel, leather.

Möbel, das (sachlich): Die Möbel von Anton Henning sind rechteckig, quadratisch und rund und könnten von einem Minimal-Künstler stammen, außer dass ihnen der Quaker-Aspekt fehlt und sie daher auch komfortabler sind. Sie besitzen jene Qualität, von der Matisse wohl träumte: gedacht für den abends müde von der Arbeit heimkehrenden Menschen, der sich meditierend in ein Gemälde vertieft. Entscheidend im Falle Anton Hennings ist, dass man seine Möbel mit seinen Skulpturen nicht verwechseln kann! (siehe auch unter **Salon, der**)

Furniture: Anton Henning's furniture is rectangular, square or round, and could almost have been made by a minimalist artist, except that it doesn't have that distinctly Quaker character and is therefore more comfortable. It possesses the quality Matisse may have dreamed of, namely intended for someone coming home tired from work to immerse himself in a painting. The crucial aspect in Anton Henning's case is that his furniture cannot be confused with his sculptures! (See also **Salon**, p. 83.)

Nichts, das (sachlich):

Nothingness:

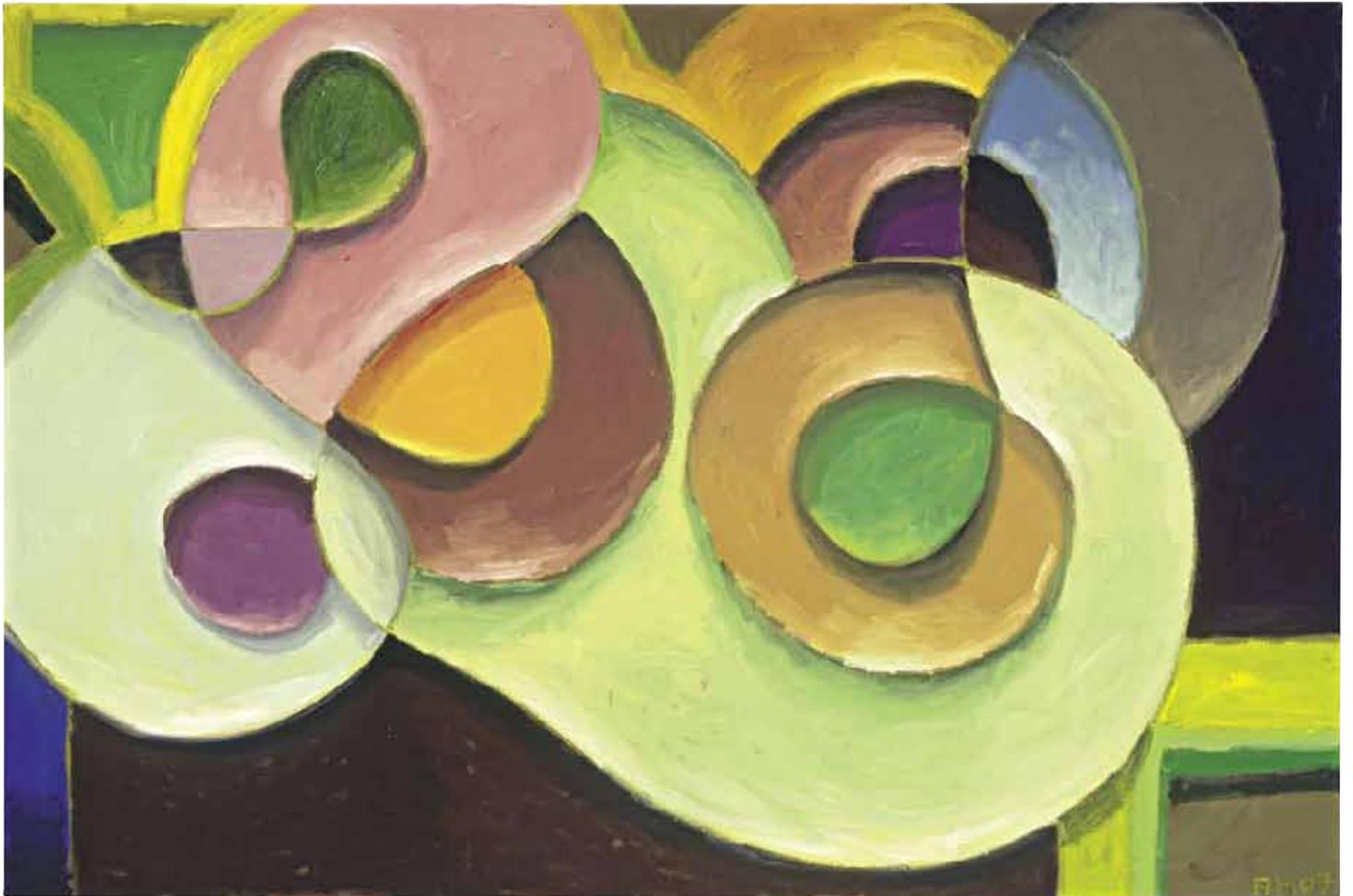






Portrait No. 236
2007
Öl auf Leinwand
183 x 213 cm





Interieur No. 373
2007
Öl auf Leinwand
121,7 x 182,8 cm



Ordnung, die (weiblich): Die Vielfalt in der Ordnung (siehe unter **Arabeske, die**).

Order: The variety in order. (See also **Arabesque**, p. 8.)

Publikum, das (sachlich): „Das Publikum wird“, Friedrich Nietzsche folgend, „wenn es über Gemälde nachdenkt, dabei zum Dichter, und wenn es über Gedichte nachdenkt, zum Forscher. Im Augenblick, da der Künstler es anruft, fehlt es immer am rechten Sinn, nicht also an der Geistes- sondern an der Sinnesgegenwart.“ (*Sämtliche Werke. Menschliches Allzumenschliches*, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1978, S. 183) (siehe auch unter **Salon, der**)

The Public: According to Friedrich Nietzsche, “When it reflects on pictures, the public becomes a poet, and when it reflects on poems it becomes a researcher. At the moment the artist calls to it, it never has the right kind of interest: presence of interest, not presence of mind, is what it lacks.” (*Human, All Too Human*, trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 342.) (See also **Salon**, p. 83.)



Reaktion, die (weiblich): Malerei ist bei Anton Henning die Geschichte von einem, der auszog, den anderen das Fürchten zu lehren. Es scheint, als ob der Maler auf empirische Art und Weise herauszufinden versucht, ob es im 21. Jahrhundert noch möglich ist, mit Malerei zu provozieren, Polemiken auszulösen, die Leute in Streitgespräche zu verwickeln. Als ob der Maler wissen wollte, ob wir, sein Publikum, mit allen Skandalwässerchen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts gewaschen, noch Kräftens sind zu reagieren.

Reaction: For Anton Henning, painting is the story of someone who went forth to teach others what fear is. It seems as though the painter is attempting to find out through empirical analysis whether painting in the 21st century still has the power to provoke, trigger polemics or engage people in a discourse. As if the painter wanted to know if we, his audience, who are familiar with all the scandalous tricks of the 20th-century avant-garde, still have the energy to react.





Portrait No. 196
2007
Gips, Schellack, Ölfarbe,
Wachs, Silikon, Draht, Holz
160 x 60 x 50 cm (inkl. Sockel)

Portrait No. 226
2007
Öl auf Leinwand
125,5 x 94,1 cm



80

o. T. (Entwurf für Außenskulptur)
2007
Öl auf Leinwand
60 x 50 cm

Stehende No. 2
2007
Holz, Epoxidharz und Lack
281,5 x 56 x 53 cm
(inkl. Sockel)



Salon, der (franz.: die Wohnstube, männlich): „... es ist ein Geschichtsfaktum“, schreibt Thierry de Duve in *Clement Greenberg entre les lignes*, „dass sich die Geschichte der Avantgarden und des Modernismus – was den Mainstream anbelangt – in Paris abgespielt hat, auf der Bühne des (oder der) Salons, bis hin zum Ersten Weltkrieg, und dass die neuen Bedingungen der Produktion und der Rezeption, wie sie der Salon entwickelt hat, fürs Wesentliche bis heute gültig geblieben sind.“ (Éditions Dis Voir, Paris 1996, S. 62/63, Übersetzung v. Verf.)

Jeder war zu den Pariser Salon-Ausstellungen zugelassen, unabhängig seines Geschlechts oder seiner Klassenzugehörigkeit. Dies bestätigen auch die Besucherzahlen. 1855 waren es sage und schreibe 900.000, die herbeiströmten, um an den neusten Bilderstreitereien teilzuhaben. Das Publikum hielt mit Kommentaren und Kritik auch nicht zurück. Dieses resolut demokratische Selbstverständnis des Kunsturteils, mit dem jeder seinen Kommentar abgeben kann, hat sich in den letzten 150 Jahren durchgesetzt, wie gescheit oder dumm das Urteil auch sein mag. Diese Selbstgewissheit des Publikums setzt Anton Henning jetzt in seinen inszenierten Salons auf den Prüfstand. Das prüfende Publikum selbst wird nun vom Künstler geprüft. Er wirbelt alle Kategorien durcheinander.

Wenn es heute in unseren Hyperkonsumgesellschaften noch so etwas wie einen Kunst-Salon gibt, einen Ort, zu dem in kürzester Zeit eine größtmögliche Schar Kunstinteressierter hinströmt, wo Kunst zum gesellschaftlichen Anlass wird, wo sich Künstler, Publikum und Kunstvermittler, kurzum jeder, der etwas auf sich hält, ein Stelldichein geben, dann sind es sicher die Kunstmesen. Nicht mehr nur in Paris, sondern in allen möglichen Haupt- und Nebenstädten der Welt, am besten am Strand von Miami. Dass nicht mehr Urteile zählen, sondern nur noch Preise, ist heute ein Allgemeinplatz. Schreiben über Kunst – wie hier und jetzt – ist irrelevant und folgenlos, der Kauf von Kunst hingegen nur grandios, und das ist stadtbekannt (um des Reimes willen!).

Ein Salon von Anton Henning ist ein Zeitraffer, eine Inszenierung widersprüchlicher Ästhetiken mit Referenzen an unterschiedliche Epochen, die Jahrhunderte auseinander liegen mögen.

Die dadaistisch klingende Collage *Playing With Anja (Bachelor's Diary)* (1990) mag einen Bewunderer des *Stilleben mit Früchten No. 12* (2003) abstoßen; und ein Betrachter, der sich selbst eine gewisse Dosis Humor eingesteht, schmunzelt vielleicht über die im Meer untergehende Schleifensonne, die das Euter der im Vordergrund stehenden Milchkuh anzupapfen scheint, ereifert sich aber vor dem Porno-Lutschbild *Interieur No. 117* (2002), um schließlich



auszurufen „Die ist des Guten zuviel!“ Der Ruf kommt zu spät, hat doch der Künstler selbst schon die Ausstellungen 1998 im Kasseler Kunstverein und im Espace des Arts in Chalon-sur-Saône *Too much of a good thing* genannt. Manchmal komprimiert der Künstler seine gegensätzlichen Pole in einem einzigen Werk. Die unbeholfen geschwungene, beinah elegante *Liegende No. 3* (2007) mit dem feinst erarbeiteten Farbenspiel liegt auf einem zu eng beschnittenen Sockel, der kunterbunt nach Aufmerksamkeit schreit und sich – jedoch nur von einer Seite her betrachtet – brutal gegen die abstrakte Bronzeskulptur aufbäumt. Eine Schwester im Bereich der Malerei ist das *Portrait No. 212* (2007). Mag die rechte Kopfseite, frontal gemalt, von weitem betrachtet, an ein Olga-Bild von Picasso erinnern, gibt die linke Seite mit einer einzigen schlingenförmigen Profillinie ein lüsternes, wahrscheinlich männliches Monster ab, das manchen Graffiti-Künstler das Malen lehren könnte (siehe auch unter **Geschmack, der**).



Salon: "... it is a historical fact," writes Thierry de Duve in *Clement Greenberg entre les lignes*, "that the history of the avant-gardes and of modernism – as far as the mainstream is concerned – took place in Paris, on the stage of the salon(s), up until the First World War, and that the new conditions of production and reception that were developed by the Salon have remained essentially valid to this day." (Paris: Éditions Dis Voir, 1996, pp. 62f.)

The exhibitions at the Paris Salon were open to everyone, irrespective of gender or class. This is confirmed by the number of visitors: in 1855 no fewer than 900,000 people flocked to take part in the latest controversial debates on art. And the audience was unsparing in their comments and criticism. This resolutely democratic approach toward artistic judgement, whereby everyone feels qualified to pass comment no matter how clever or stupid that comment may be, has become widely accepted over the past 150 years. Now this self-assurance on the part of the audience is being put to the test in Anton Henning's staged salons: the scrutinizing public is itself being scrutinized by the artist, and all the categories are being shaken up in the process.

If in today's hyper-consumerist society there is anything resembling an art salon – a place to which the largest throng of people interested in art will flock within the shortest period of time, where art becomes a social occasion and where artists, art communicators and the public (in short, any self-respecting art enthusiast) come together – it must surely be the art fair. Such fairs are now held not only in Paris but also in a variety of capital and major cities around the world, and ideally on the beach in Miami. It is a truism to say that nowadays it is not judgements but prices that count. Writing about art – as I am doing now – is irrelevant and without consequence.

A salon created by Anton Henning involves a time lapse – a staging of conflicting aesthetics with references to different eras that may lie centuries apart. An admirer of the *Stilleben mit Früchten No. 12* (2003) might be turned off by the collage with the Dadaist title *Playing With Anja (Bachelor's Diary)* (1990), while a viewer who admits to possessing some degree of humour may smile at the ribbon-like sun setting over the sea that seems to be trying to milk the udder of the cow in the foreground, but get worked up about the pornographic blow-job picture *Interieur No. 117* (2002) and finally exclaim "That's too much of a good thing!" The outcry comes too late, however, as the artist himself has already used the title *Too much of a good thing* for his exhibitions at the Kasseler Kunstverein and the Espace des Arts in Chalon-sur-Saône in 1998. Occasionally the artist compresses his opposing poles into a single work: with its finely crafted play of colours, the awkwardly curved, almost elegant sculpture *Liegende No. 3* (2007) is mounted on a too-small pedestal whose multicoloured surface pattern screams for attention and – although only on one side – rebels violently against the abstract bronze sculpture. A sister piece to this in the realm of painting is *Portrait No. 212* (2007). While the frontal image on the right-hand side, seen from afar, may recall one of Picasso's portraits of Olga, the profile on the left-hand side, drawn with a single wavy line, shows a lecherous, probably male monster that could teach graffiti artists a thing or two about painting. (See also **Taste**, p. 39.)







Portrait No. 197
2007
Öl auf Leinwand
100 x 100,3 cm



86

Stilleben mit Früchten No. 48
2007
Öl auf Leinwand
100 x 70,3 cm

Portrait No. 224 (mit Juwelen)
2007
Holz, Epoxidharz und Lack
202 x 140 x 95,5 cm (inkl. Sockel)





Stil, der (männlich): Buffon sagte: „Le style c’est l’homme.“ Roland Barthes schreibt in *Der entgegengerichtete und der stumpfe Sinn* (Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 209/210. Franz. Originalausgabe *L’obvie et l’obtus*, Essais critiques III, Editions du Seuil, Paris 1982, S.183), „Denken Sie den Stil weg, und es gibt keinen besonderen Menschen mehr. Der Stilgedanke war also in allen Künsten historisch mit einem Humanismus der Person verbunden. Nehmen Sie ein ungewöhnliches Beispiel, das des Schriftbildes: Die Handschrift, lange Zeit hindurch unpersönlich (während der Antike und des Mittelalters), begann sich in der Renaissance, dem Anbruch der Neuzeit, zu individualisieren; heute aber, wo die Person eine aussterbende oder zumindest gefährdete Vorstellung ist, verblasst unter dem Herdentrieb, der die Massenkultur antreibt, die Persönlichkeit der Schrift.“

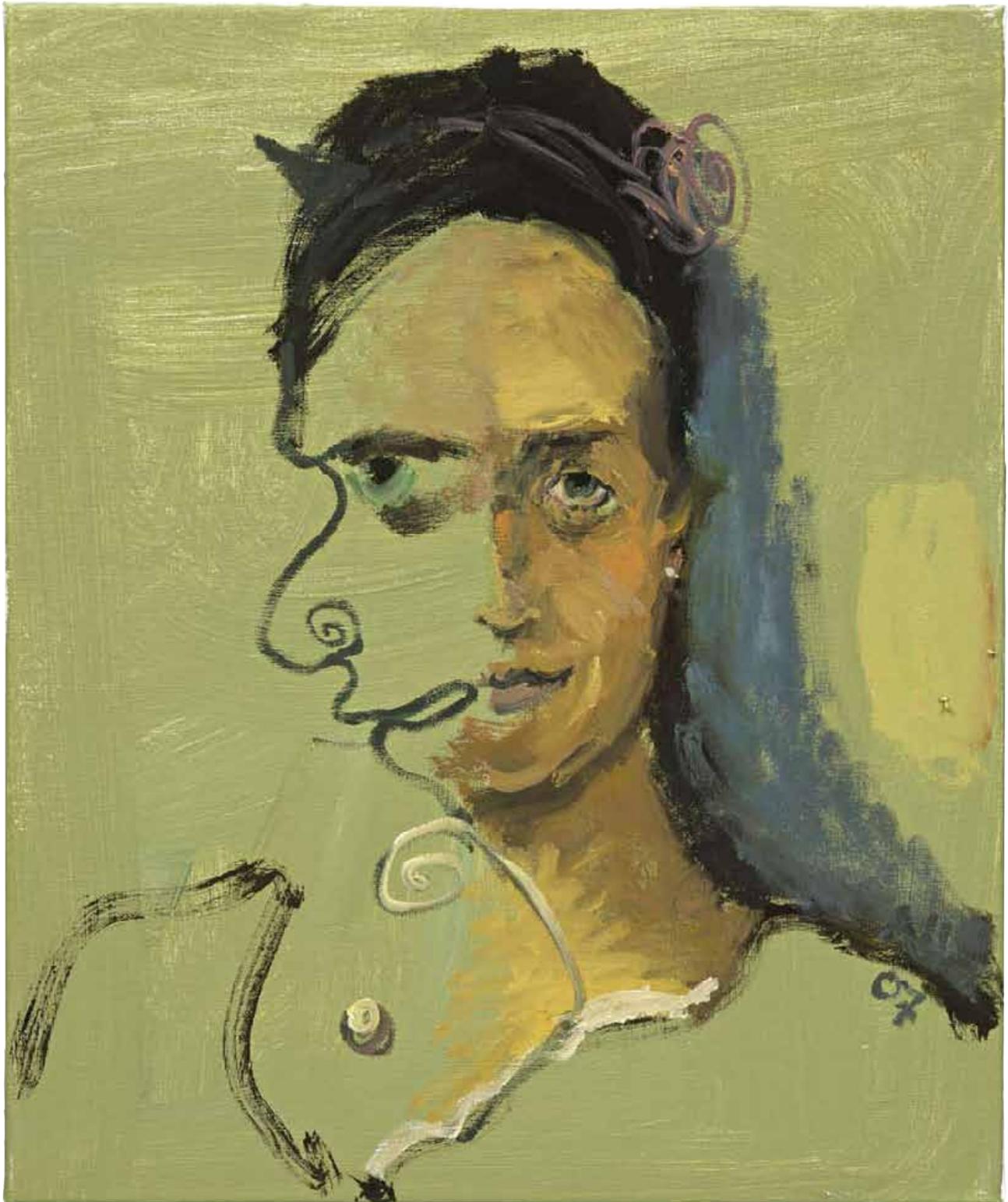
Beat Wyss bringt in seinem Essay „Stil oder die »Nachträglichkeit« des Neuen“ den Willen zum Stil auf den Punkt: „»Stil« in diesem Sinne ist das Rotwelsch der Künstler, ein Zeichensystem, womit diese sich durch die Räume und Zeiten der Kunstgeschichte heimlich verständigen. Mit dem persönlichen Stil, den der Künstler entwickelt, hinterlässt er, wie der Fahrende an Türen und Grenzmarken der Dörfer und Gehöfte, Verhandlungsangebote, Drohungen und Treffpunkte.“ Zuvor, Spenglers Überlegungen zum Mangel an Stil und zum Übermaß an Kritik diskutierend, stellt Wyss fest: „Stil und Kritik sind Gegensatzpaare. Stil steht für innere Gewissheit, Gespür für die richtige Form, die schickliche Haltung; Kritik steht für den methodischen Zweifel, intellektuelles Abwägen und Infragestellen. Stil steht für Kultur, Kritik für Zivilisation.“ (*Kursbuch* 142, Dezember 2000, Rowohlt Berlin Verlag, Berlin 2000, S. 4)

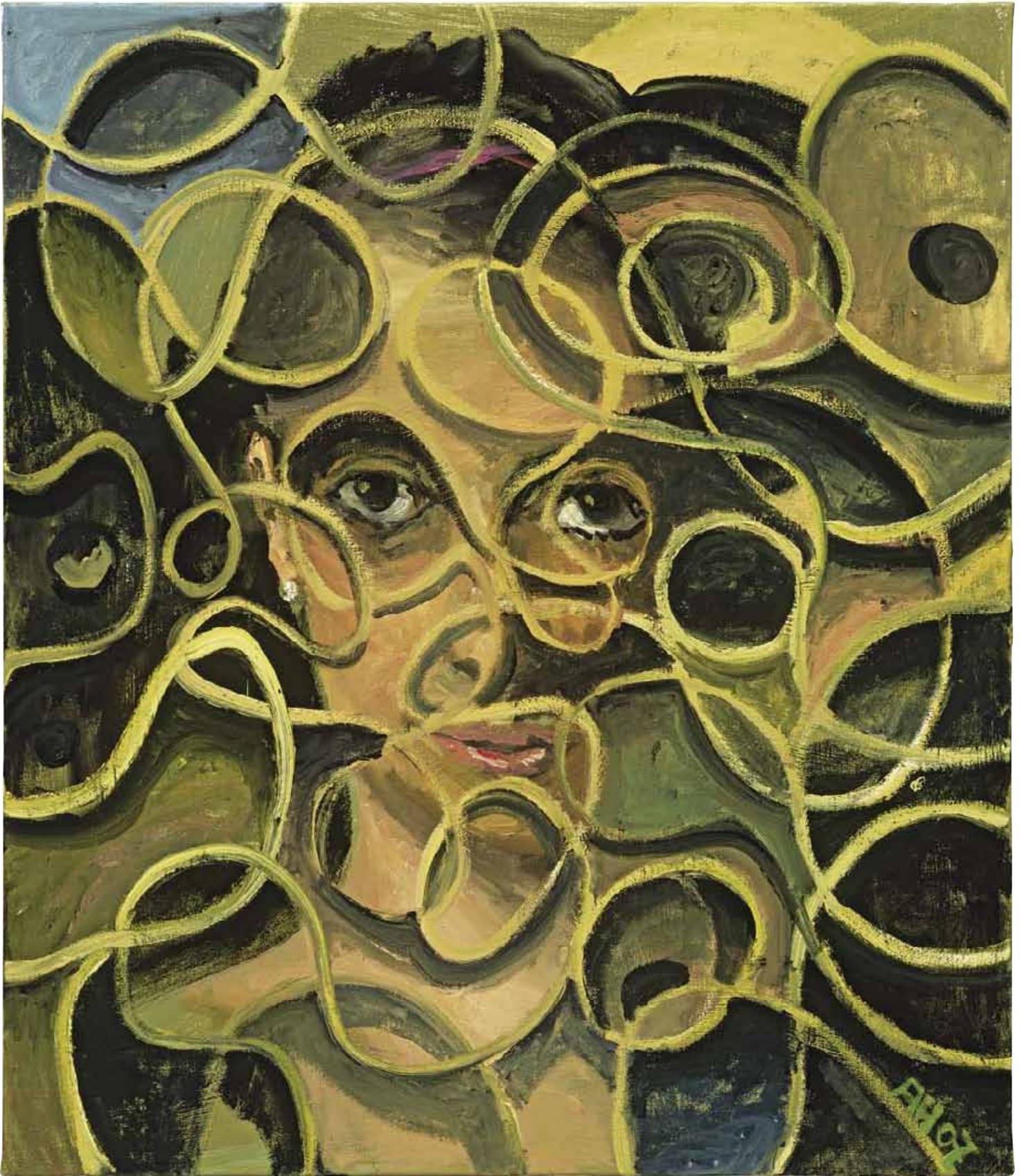


Style: Buffon said: “Le style, c’est l’homme.” In *The Responsibility of Forms*, Roland Barthes writes: “Take away style and there is no longer any (individual) man. The notion of style, in all the arts, has therefore been linked, historically, to a humanism of the person. Consider an unlikely example, that of ‘graphism’: manual writing, long impersonal (during Antiquity and the Middle Ages), began to be individualized in the Renaissance, dawn of the modern period; but today, when the person is a moribund idea, or at least a menaced one, under the pressure of the gregarious forces which animate mass culture, the personality of writing is fading out.” (Trans. Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1991, p. 201. Original French title: *L’obvie et l’obtus*, Essais critiques III, Paris: Editions du Seuil, 1982, p. 183.)

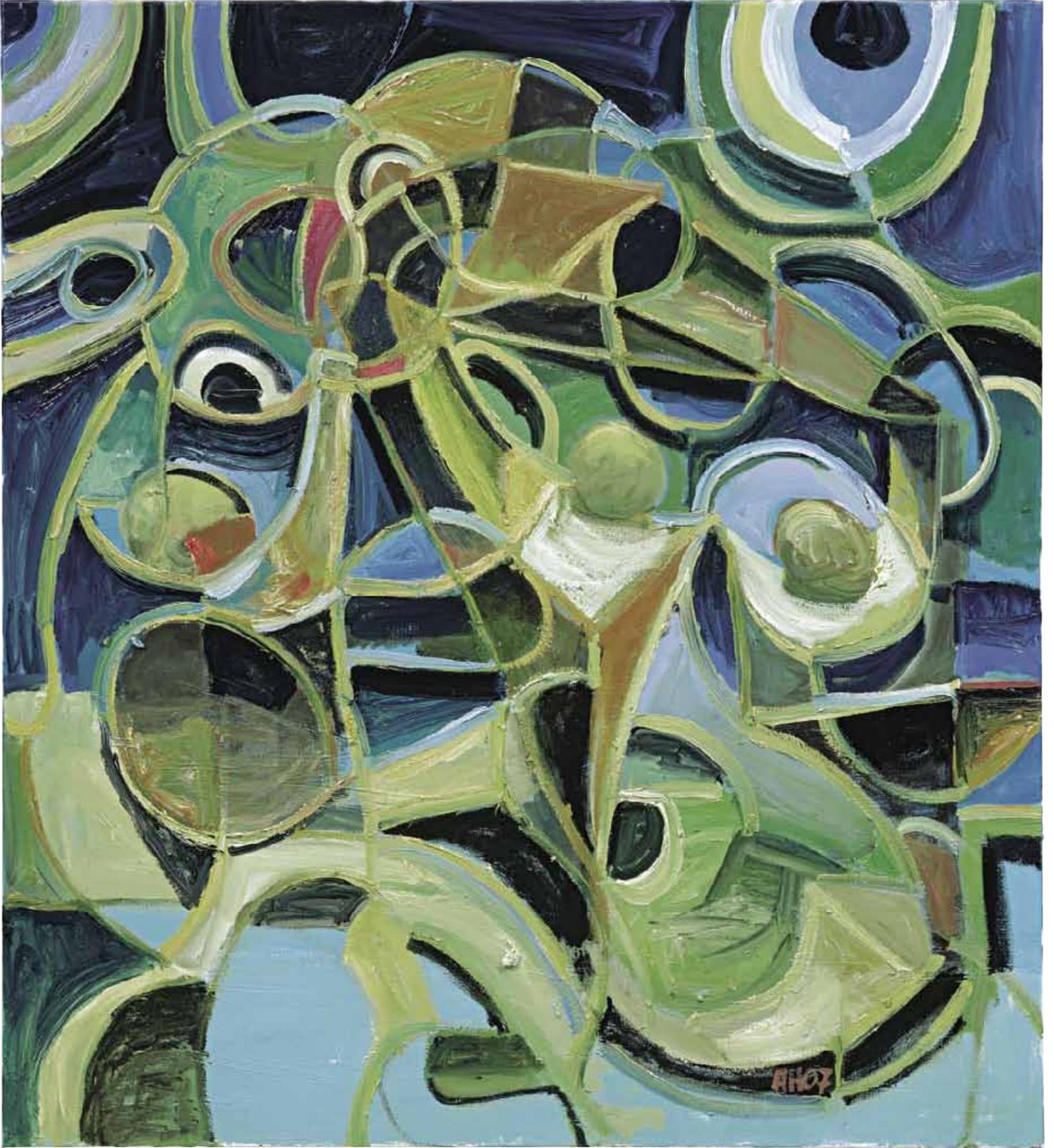
In his essay “Stil oder die ‘Nachträglichkeit’ des Neuen”, Beat Wyss gets to the core of the ‘will to style’ issue: “‘Style’ in this sense is the argot of artists, a system of signs they use to communicate in secret across the spaces and times of art history. By means of the personal style he or she develops, the artist leaves proposals for consideration, threats and meeting points, just like a traveller does on the doors and signposts of villages and farmsteads.” Previously, in his discussion of Spengler’s observations on the lack of style and the excess of criticism, Wyss notes that: “Style and criticism are polar opposites. Style stands for inner certainty, for a sense of the correct form and appropriate bearing; criticism stands for methodical doubt, intellectual consideration and questioning. Style stands for culture, criticism for civilization.” (*Kursbuch 142*, December 2000, Berlin: Rowohlt Berlin Verlag, 2000, p. 4.)

Zwiebel
2007
Bronze, Holz
170 x 70 x 90 cm (inkl. Sockel)





Portrait No. 208
2007
Öl auf Leinwand
70 x 60,3 cm



Titel, der (männlich): „o.T.“ findet man nur selten auf den Schildern in Anton Hennings Ausstellungen. Doch verwirren die Titel mehr, als dass sie zum Verständnis beitragen.



Ein bebrillter bärtiger Kopf ist mit „Portrait“ betitelt, obwohl es sich dabei um ein Selbstportrait handelt (*Portrait 16.07.02, 2002*). Eine vom unteren Bildrand emporragende Schlingenfigur wird als Portrait ausgegeben (*Portrait No. 8, 2003*), während eine andere, ganz ähnliche, aus einem transparenten Gefäß aufsteigende Schlingenfigur dem Titel zufolge ein Blumenstillleben darstellt (*Blumenstillleben No. 147, 2002*).



Ein anderes, gleich benanntes Bild zeigt wiederum tatsächlich sonnenblumenähnliche Stengel in einer transparenten Vase (*Blumenstillleben No. 134, 2002*). Abstrakte mondrianeske Malereien können mit „Interieur“ betitelt sein (*Interieur No. 155, 2002*), genauso wie Gemälde, auf denen eine Wohnstube mit Canapé, Chromlampe, Kaffeetischchen, Sessel und Gemälden zu sehen ist. Anton Hennings Titel führen häufig auf die falsche Spur, z. B. die beiden großformatigen Fotografien, auf der einen ist der enge Ausschnitt einer Frauenscham abgebildet, auf der anderen ein nackter Frauentorso, der sich entspannt auf einer Tischplatte abstützt. Erstere heißt *Mitarbeiterin 1*, letztere *Mitarbeiterin 2*.



Inwiefern arbeiten diese kopflosen sollen vor allem der Betrachter. Deshalb wie ein Haken schlagender Hase. Er Betrachter selbst sich ein Bild macht.

Was soll Mit-Arbeit hier bedeuten? Frauen-Torsi mit? Mitarbeiten verteilt der Künstler seine Titel erwartet nicht mehr, als dass der Für ihn ist erst der verwirrte Mensch in der Lage, aus eigenen Schemen auszusteigen und Scheuklappen abzuwerfen.

Die von Anton Henning gestiftete Verwirrung zielt auch gegen die Akademie und den Salon. Waren diese beiden Instanzen die Autorität für die Bestimmung der Gattungen, signalisiert der Künstler mit seinem Verwirrspiel klar, dass es ihm nach der Schleifung dieser Instanzen durch die Avantgarden nicht um eine Restauration dieser geht. Martin Hentschel beschreibt bestens unsere nach-moderne Zeit im Katalog *Das Abenteuer der Malerei* (Edition Tertium, Ostfildern 1995), wenn er vom „Spielraum des Kunstmöglichen“ in der Postmoderne schreibt: „Es scheint [...] als habe sich der ironische Impetus in das Bewusstsein der zeitgenössischen Künstler bereits eingesenkt als etwas, das dem Anlass künstlerischer Produktion vorausliegt.“ Er zitiert aus Umberto Ecos Nachschrift zu *Der Name der Rose* (Hanser Verlag, München 1984): „Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, [...] auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss: mit Ironie, ohne Unschuld.“ (siehe auch **Historie, die**) (dieser Abschnitt könnte auch **Ästhetische Erziehung, die** heißen)

Title: “Untitled” is rarely found on the labels in Anton Henning’s exhibitions. However his titles tend to confuse more than they enlighten. A bespectacled bearded head is called a portrait, although it is actually a self-portrait (*Portrait 16.07.02*, 2002). A looped figure rising up from the bottom edge of the picture is described as a portrait (*Portrait No. 8*, 2003), while another, quite similar looped figure climbing out of a transparent container is – according to the title – the depiction of a still life with flowers (*Blumenstilleben No. 147*, 2002). There is, on the other hand, a similarly titled work that does indeed show sunflower-like stems in a transparent vase (*Blumenstilleben No. 134*, 2002). Abstract Mondrianesque paintings can be called



interiors (*Interieur No. 155*, 2002), as can paintings showing a living room complete with couch, chrome lamp, coffee table, armchair and paintings. Anton Henning’s titles often lead us up the wrong path, as in the case of the two large-scale photographs where one frame shows a close-up view of a woman’s pubic area, the other the torso of a naked woman leaning against a table. The former is entitled *Mitarbeiterin 1*, the latter *Mitarbeiterin 2*. But what is ‘Mitarbeit’ (co-work) supposed to mean here? In what way are these headless female torsos co-workers? Above all it is the viewer who is supposed to cooperate. This is why the artist scatters his titles like a zigzagging hare. He expects nothing more than that the viewer draws his or her own conclusions. For Anton Henning, it is only when someone is confused that they can abandon their own fixed patterns and cast off their blinkers.



The confusion generated by Anton Henning is also aimed at the academy and the salon. If these two institutions were once *the* authority for the definition of genres, this game of confusion is a clear signal from the artist that for him there is no question of restoring them to this position following their demolition by the avant-gardes. Martin Hentschel gives a good description of our postmodern age in the catalogue *Das Abenteuer der Malerei* (Ostfildern: Edition Tertium, 1995), when he talks about the “scope of what is possible in art” in the postmodern world: “It seems [...] as though the ironic impetus has already become embedded in the consciousness of contemporary artists as something that *precedes* the motivation for artistic production.” He also quotes from Umberto Eco’s postscript to *The Name of the Rose* (trans. William Weaver, San Diego, New York and London: Harcourt Brace, 1994, p. 532): “The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence, must be revisited: but with irony, not innocently.” (See **History**, p. 42.) (This section could also be called **Aesthetic Education**)



Blumenstilleben No. 370
2007
Öl auf Leinwand
213,5 x 183 cm





Portrait No. 235 (Arbiter)
2007
Holz, Stahl, Leder, Schaumstoff
und Daunenfedern
228 x 120 x 90 cm

Portrait No. 237
2007
Öl auf Leinwand
110 x 90,3 cm

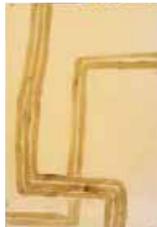


Urteil, das (sachlich): Das ästhetische Urteil (siehe auch unter **Salon, der**). Soll das Urteil wirklich ganz sportlich einem Schiedsrichter überlassen werden, wie es der Künstler – nicht ohne Humor – mit seinem neuen Werk *Portrait No. 235 (Arbiter)*, aus dem Jahr 2007, suggeriert? Oder meint er wohl, die Kritik soll sportlicher werden? Vielleicht sogar nur die hochfliegenden Bälle zählen? Oder ist dieser hochgestellte Sessel eine Einladung an jeden, sich aus einer gewissen geistigen Höhe zur Ausstellung zu äußern? (siehe auch unter **Publikum, das**)



Judgement: Aesthetic judgement. (See also **Salon**, p. 83.) Should judgement, in a truly sportsmanlike manner, really be left up to an arbitrator or referee, as the artist suggests – with a fair degree of humour – in his new work from 2007 *Portrait No. 235 (Arbiter)*? Or does he mean that criticism should become more sportsmanlike? Even perhaps that only the high-flying balls should be counted? Or is the elevated armchair an invitation for everyone to express his/her opinion on the exhibition from a certain intellectual height? (See also **Public**, p. 76.)

Verdauung, die (weiblich): Anton Henning ist ein ausgezeichnete Koch. Ab und zu streiten sich der Maler und der Koch. Dann kann es vorkommen, dass der Maler dem Koch zuvorkommt. Zum Nachteil der hungrigen Gäste. Denn sie finden nicht eines seiner ausgezeichneten Mahle deutscher Küche vor, sondern einen auf die Tischplatte gemalten Teller mitsamt Gedeck. Umgekehrt kann es auch vorkommen, dass ein Ausstellungsbesucher nicht mehr weiß, ob er in einem Speiselokal oder in einem Museum steht, kann er doch z. B. auf einem Schild Folgendes lesen: „Komposition mit frischen Ruppiner Steinpilzen, Garten-Rucola, Parmesan mit von Schubertschem Riesling, Kabinett Herrenberg 1994, danach Gorgonzola mit von Schubertschem Riesling, Auslese Abtberg 1989, dazu Apfeltorte“. Dieser Text, der sich wie ein Menü liest, ist nichts anderes als die Zusammensetzung der malerischen Materie, die der Betrachter vor sich hat, wenn er das unter Glasur kotbraune Hakenkreuz vor sich sieht. Es sind des Meisters Fäkalien. Piero Manzoni lässt grüßen (siehe auch **Geschmack, der**). In-sich-aufnehmen und Wiedergeben, ob nun im wortwörtlichen oder übertragenen Sinn, ist ein Grundverfahren des Künstlers. Seine an Meister der Moderne erinnernden Malereien sind Früchte dieses Verdauungsprozesses (siehe auch unter **Interpretation, die**).



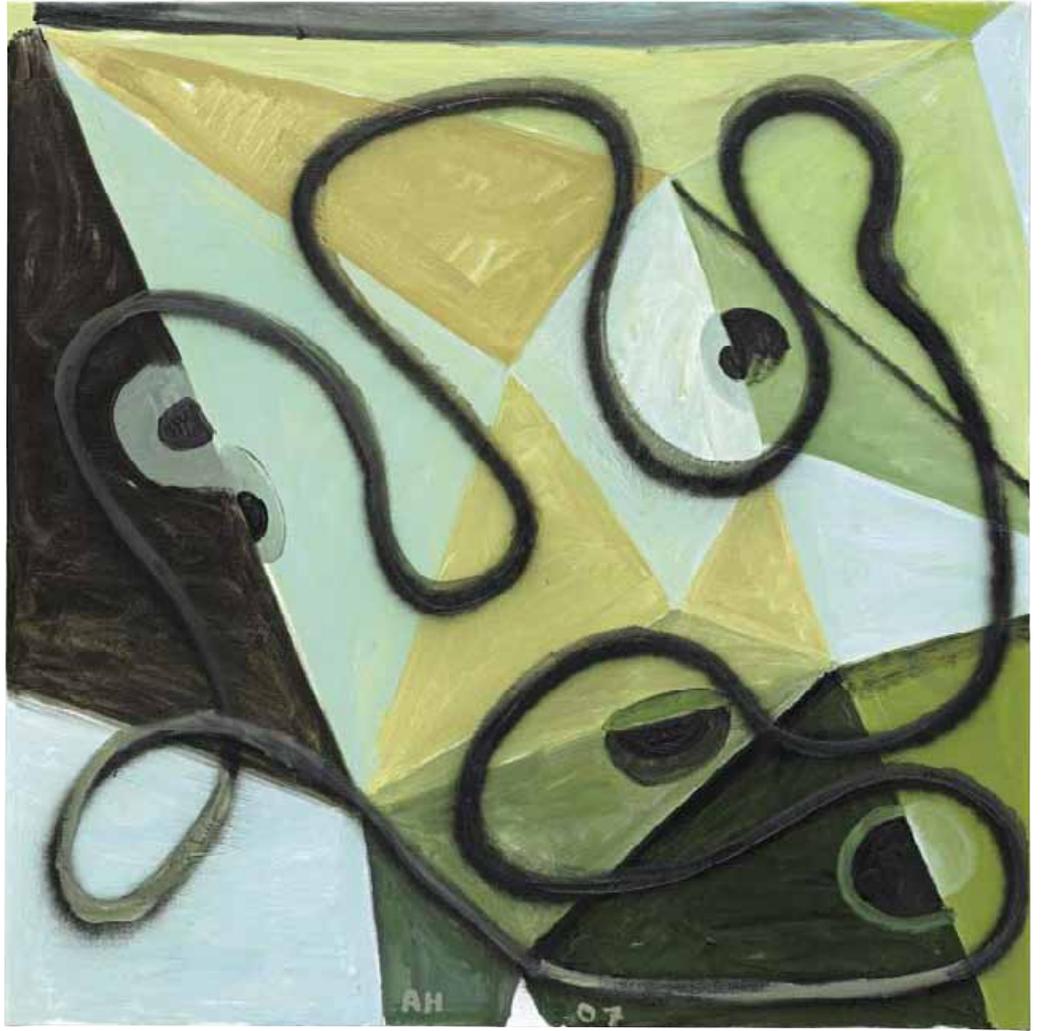
Digestion: Anton Henning is an excellent cook. Occasionally the painter and the cook argue, and sometimes the painter will then pre-empt the cook, which is unfortunate for his hungry guests. Because then, rather than being served one of his excellent meals of German cuisine, they are presented with a plate – complete with cutlery – painted on the tabletop. Conversely it can also happen that an exhibition visitor is no longer sure whether they are in a restaurant or a museum, for example when they read the following text on a label: “Komposition mit frischen Ruppiner Steinpilzen, Garten-Rucola, Parmesan mit von Schubertschem Riesling, Kabinett Herrenberg 1994, danach Gorgonzola mit von Schubertschem Riesling, Auslese Abtberg 1989, dazu Apfeltorte” (Composition with cèpes, rocket, Parmesan with von Schubertscher Riesling Herrenberg Kabinett 1994, Gorgonzola, Riesling Abtsberg Auslese 1989). This text, which reads like a menu, is nothing other than the composition of the painterly substance viewers are looking at when they contemplate the glazed brown swastika in front of them. These are the master’s own faeces. Piero Manzoni revisited. (See also **Taste**, p. 39.) Taking in and giving back – whether in the literal or metaphorical sense – is a fundamental process undergone by the artist. His paintings, reminiscent of modernist masters, are the fruits of this digestive process. (See also **Interpretation**, p. 51.)



100

Interieur No. 383
2007
Öl auf Leinwand
220 x 250,2 cm

Interieur No. 386
2007
Öl auf Leinwand
100,2 x 99,9 cm



Wärme, die (weiblich): Der Künstler wünscht sich, dass in seinen Salons zwischen den Werken ein Klang oder reine Wärme spürbar wird.

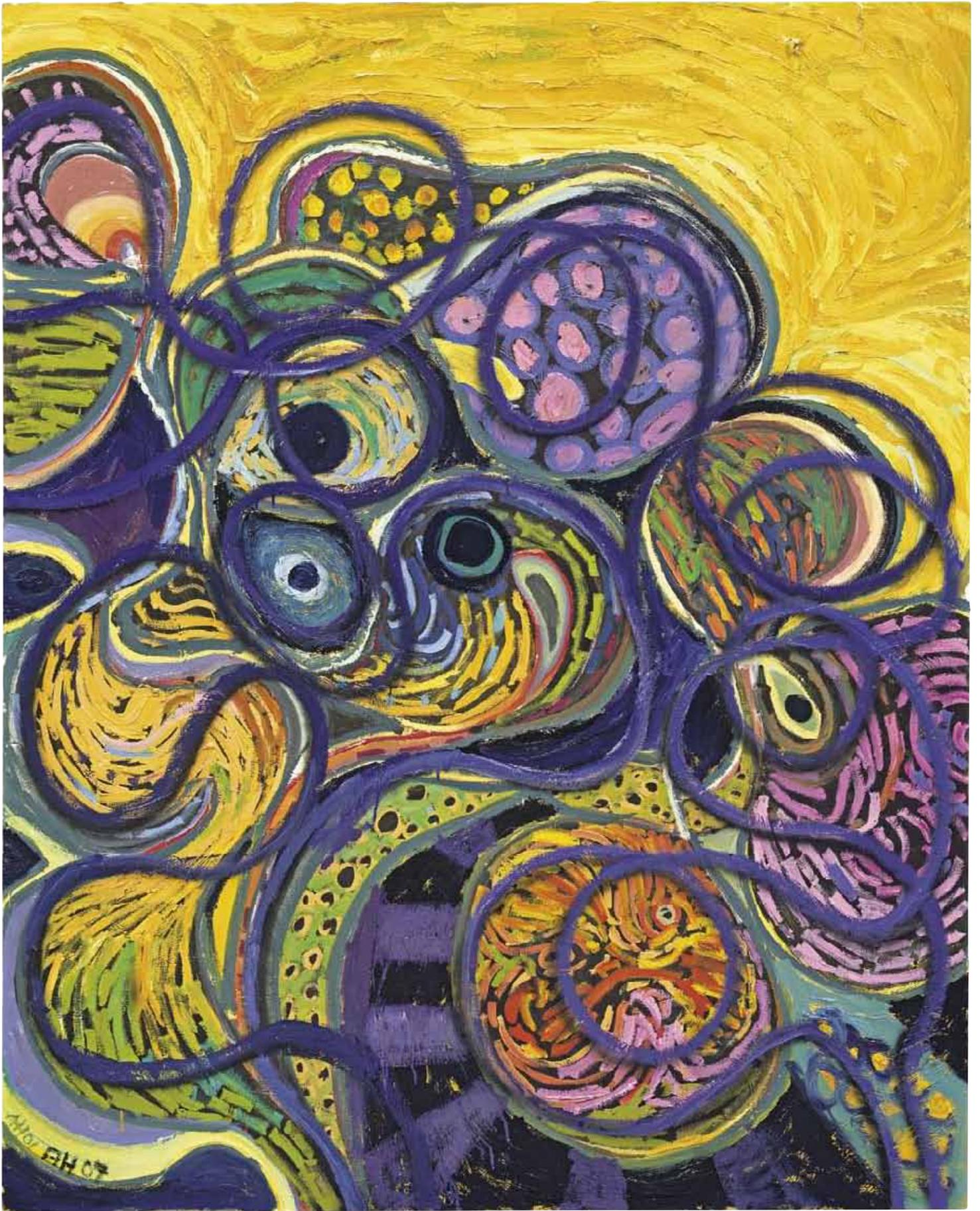
Warmth: The artist wishes for a sound to be perceived or pure warmth to be felt between the works in his salons.

XY ungelöst: Die beiden Buchstaben stehen für alle ungelösten Fragen, die Anton Hennings Kunst stets aufs Neue produziert.

XY unsolved: These two letters stand for all the unsolved questions continually being raised by Anton Henning's art. (*Aktenzeichen XY...ungelöst* is a popular television programme in which viewers are encouraged to assist the police in solving crimes. The programme first aired in 1967 and is produced by the German public broadcaster ZDF.)

Zuviel des Guten (Too Much of a Good Thing): (Siehe auch unter **Ende, das** – falls auffindbar)

Too Much of a Good Thing: (See also **End, The** – if you can find it.)



Blumenstilleben No. 361
2007
Öl auf Leinwand
152,8 x 122,2 cm

