

KAISERREIHE

**HANS
KAISER**
und
**NADINE
FECHT**

Brandsatz

Brandsatz

HANS KAISER und NADINE FECHT

Die vorliegende Publikation zu der von Ludwig Seyfarth kuratierten Ausstellung „Brandsatz“ ist die vierte im Rahmen der KAISERREIHE, einer Ausstellungsreihe, die in Kooperation des Museums Wilhelm Morgner in Soest mit dem Hans-Kaiser-Kreis e. V. konzipiert worden ist und im Hans-Kaiser-Raum des Museums gezeigt wird.

Fünf Ausstellungen, die jeweils von einer Publikation begleitet werden, sollen neue und ungewöhnliche Perspektiven auf Hans Kaisers Œuvre eröffnen und Arbeiten – darunter auch bisher nicht oder selten gezeigte – aus dem Kunstbesitz der Stadt Soest vorstellen. Die tragende Idee ist dabei, einen lebhaften Dialog zweier Generationen herbeizuführen.

Unser Dank gilt den Leihgebern, die Werke aus ihrem Privatbesitz zur Verfügung gestellt haben, der Künstlerin Nadine Fecht, sowie Ludwig Seyfarth für die Kuratierung der Ausstellung.

Einen besonderen Dank spricht der Hans-Kaiser-Kreis e. V. der Stadt Soest, namentlich Museumsleiterin Dr. Annette Werntze aus, ohne die die Ausstellungsreihe und damit die Publikation nicht möglich gewesen wäre.

Klaus-Peter Kirchner

Vorsitzender des Hans-Kaiser-Kreises e. V.



NADINE FECHT

Studie zu EIGENTUM, 2020
Kohle, Klebeband, Fußabdrücke und
Paracord Brandspuren auf Papier
88 x 102 cm



NADINE FECHT
Studie zu EIGENTUM, 2020
Brandspuren auf Papier
129 x 118,4 cm



NADINE FECHT
Proposition 22, 2021
Brandspuren und Kohle auf Papier
125,2 x 89,2 cm

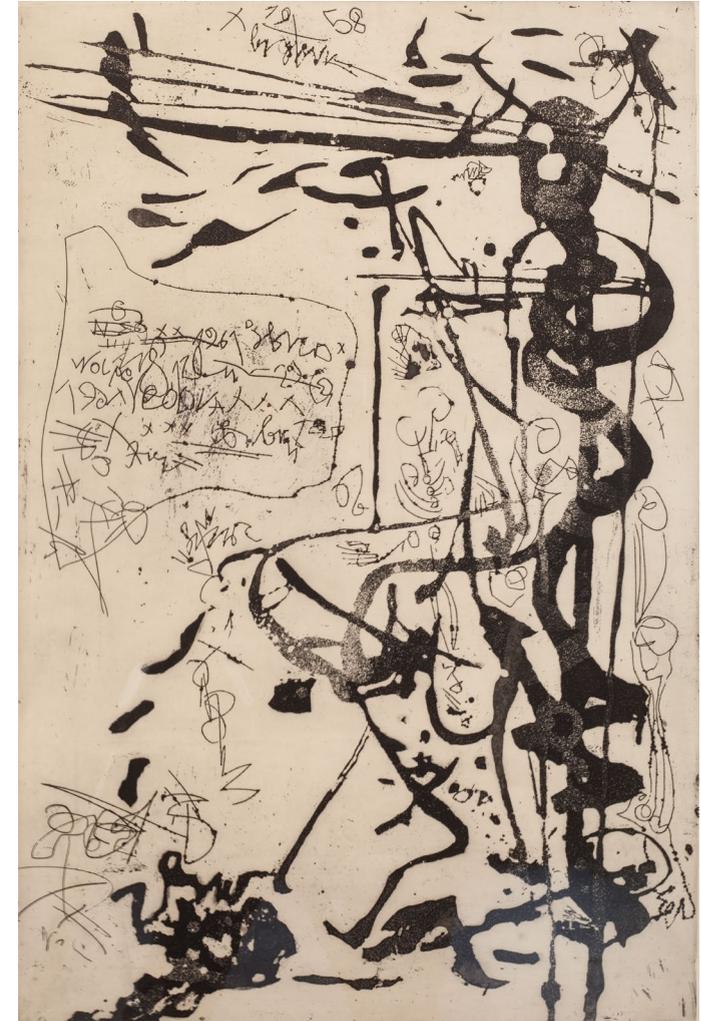


NADINE FECHT

Studie zu EIGENTUM, 2020
Kohle, Klebeband, Fußabdrücke und
Brandspuren auf Papier
102 x 88 cm



HANS KAISER
 Wirbelsäule der Nofretete
 Oder: F. J. Strauß bekommt die Zähne
 geputzt, 1962
 Radierung
 Museum Wilhelm Morgner
 Soester Kunstbesitz
 39,5 x 29,5 cm



HANS KAISER
 Begegnung, 1962
 Radierung
 Museum Wilhelm Morgner
 Soester Kunstbesitz
 59,5 x 39,5 cm



HANS KAISER
ohne Titel (Brandbild), 1959
Nitrolack, gebrannt auf Holz
Privatbesitz
70 x 170 cm

Brandsätze und Erschöpfungszustände

HANS KAISER UND NADINE FECHT

Einzelne Wörter oder Sätze so lange schreibend oder zeichnend wiederholen, bis die Bildfläche gefüllt ist. Einer derartigen Anweisung könnte die 1976 in Mannheim geborene, in Berlin lebende Künstlerin Nadine Fecht gefolgt sein. Sprache und Schrift spielen in ihrem Werk eine zentrale Rolle, was, wie auch Justus Beyerling in seinem Beitrag bemerkt, an Vorgehensweisen der klassischen Konzeptkunst denken lässt, etwa an die „Schreibarbeit“ der deutschen Künstlerin Hanne Darboven. Aber Nadine Fecht geht es ebenso um die sinnliche Erfahrung des Resultats, das sich der direkten Lesbarkeit häufig entzieht. Sowohl das die Körpergröße der BetrachterInnen übersteigende Format vieler Bilder als auch die jeweils verwendete Farbe üben eine fast hypnotische Wirkung aus.

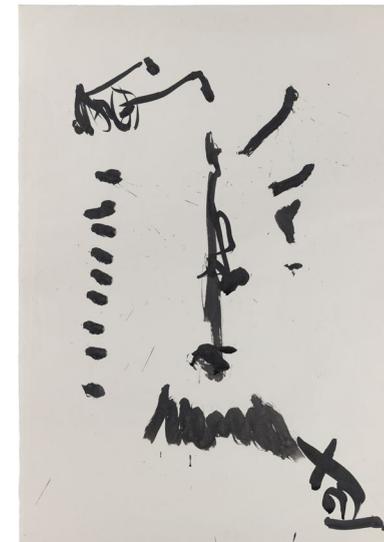
Das Spiel mit der Lesbarkeit ist dabei stets eine Untersuchung über gesellschaftliche Aspekte des Verstehens und den Gebrauch der Sprache. Darüber hinaus geht es Nadine Fecht um Fragen der Disziplin und Selbstoptimierung. Die bis zur Erschöpfung betriebene Ausführung ist zugleich eine Reflexion der Erschöpfungszustände in den heutigen kapitalistischen Gesellschaften.¹

Zudem richten sich Nadine Fechts Schriftzeichnungen gegen einseitige und falsche Zuschreibungen, die etwa das weibliche Geschlecht betreffen. Wenn sie in ihrer Arbeit *hysteria* (Abb. S. 37) den Satz „I am not hysterical“ immer und immer wiederholt, versteht sie das selbst als emanzipatives Freischieben von eigentlich überkommenen, doch noch nicht überwundenen Vorstellungen: „Denn bis heute schwimmt, wenn der Begriff ‚Hysterie‘ verwendet wird, die Vorstellung von einer als krankhaft betrachteten, weiblichen Verhaltensweise mit, die als fehlende Selbstkontrolle, mangelnde Disziplin und einer daraus folgenden ausschweifenden Emotion bis hin zu sexueller Zügellosigkeit interpretiert wird.“²

So ist der Satz „I am not hysterical“ weniger als Ausdruck biographischer Erfahrungen zu verstehen denn als Versuch, eine strukturell vorhandene Macht durch den Schreibakt zu bannen und sie so zu überwinden. Dies erschöpft sich jedoch nie auf nur einer Sinnebene, wie auch bei dem Schriftzug „Being White“ auf der in Soest nicht gezeigten Arbeit *privileged*. Eine Lesart wäre, ihn auf die Hautfarbe zu beziehen. Durch die abwertenden rassistischen Zuschreibungen, denen Menschen mit

dunkler Hautfarbe ausgesetzt sind, wird „Whiteness“ als Kategorie der Fremd- und Selbstzuschreibung mit all ihren Konnotationen überhaupt erst produziert.³

Solche Fragen waren in den intellektuellen Diskussionen der 1950er Jahren noch nicht prägend. Doch Hans Kaiser reflektierte das Zeitgeschehen ähnlich intensiv wie heute Nadine Fecht. Wie stark sich dies auch in seinem Werk niederschlägt, wird bisweilen übersehen, wenn es zu sehr nur aus dem Kontext der Nachkriegs-abstraktion und des Informel heraus gesehen wird. Diese Sicht unterschlägt unter anderem den figurativen Aspekt seines Schaffens vor allem in seinem Frühwerk sowie den immer vorhandenen Bezug zum geschriebenen Wort.



o. T. (aus der Eichmannmappe III) (Abb. 1)

Die Abstraktion bei Kaiser beruht letztlich darauf, das Bildnerische und das Geschriebene gleichsam zusammenzuziehen, was etwa das Bild *Golgotha* (Abb. S. 17) deutlich macht. Die Textur aus gestischen Strichlagen bekommt durch den Titel eine klare inhaltliche Richtung, ohne dass der Kalvarienberg oder der Christus am Kreuz direkt dargestellt sind.

Ein klarer referentieller Bezug, der aber nicht als konkrete Wiedergabe herauslesbar ist, findet sich auch bei den skizzenhaften Zeichnungen (Abb. 1), die unter dem Eindruck der Berichterstattung über die Prozesse gegen den Nazi-Täter Adolf Eichmann entstanden sind. Was hier wie in Form kalligraphischer Abbreviaturen ins Bild gesetzt ist, scheint sowohl die visuelle

Darstellbarkeit als auch die schriftliche Fixierung in Frage zu stellen. Vielleicht war diese Nicht-Darstellung auch Hans Kaisers Weg, die „Banalität des Bösen“ auszudrücken, die Hannah Arendt angesichts der scheinbaren Harmlosigkeit eines Menschen empfand, der mit seinem vermeintlich pflichtbewussten Handeln den Tod unzähliger Menschen einleitete.

Ein Foto aus der Zeit des Nationalsozialismus liegt einer Serie von Schriftarbeiten Nadine Fechts zugrunde, in denen sie verschiedenen, auf Formen der Selbstkontrolle verweisenden Worten durch Ergänzungen und Überschreibungen ihre Wirkmacht nimmt. Das Foto ist in der Hitler-Biographie von Peter Longerich mit folgendem Text abgebildet: „Die 1937 in Essen unübersehbar angebrachte Parole ‚Gegen Arbeitsdienst und Remilitarisierung‘ ließ sich nicht ohne Weiteres entfernen. Also suchte man sie durch Verfremdung unkenntlich zu machen.“⁴⁴

Eines der von Nadine Fecht überzeichneten Worte ist „Selbstkritik“ (Abb. 2). Im politischen Raum kann sich der Begriff sowohl auf fehlende Selbstkritik, etwa bei Adolf Eichmann, oder auf die von Gegnern totalitärer Regimes erzwungene Zurücknahme kritischer Äußerungen beziehen. Aber ist nicht auch das künstlerische Handeln immer wieder von Selbstzweifeln, also von ständiger Selbstkritik begleitet?



Mimikry (Abb. 2, Ausschnitt)

Ein politisches Ereignis, auf das Hans Kaiser direkt künstlerisch reagierte, war die Niederschlagung des „Prager Frühlings“ 1968. Der in der Ausstellung gezeigte *Okkupant* (Abb. 3) ist eine von 20-30 kleinen, nicht immer erhaltenen oder noch auffindbaren Tonplastiken, die unter dem Eindruck dieser gewaltsamen Intervention entstanden. Wie die Eichmann-Zeichnungen drängt sich bei der kleinen Plastik auch keine direkt gegenständ-



Okkupant (Abb. 3)

liche Lesart auf, wenn auch die sichtbare Spur der Hand im Ton durch den eine Okkupation assoziierenden Titel in deutlichen Bezug zu dem unrechtmäßigen „Zugriff“ einer militärischen Besetzung tritt.



Der Irrsinn (Abb. 4)

Wenn man sich als Einzelner einem nicht mehr rational erscheinenden Weltgeschehen gegenüber sieht, kann einem dieses als kompletter *Irrsinn* (Abb. 4) erscheinen. Extreme mentale Zustände und Grenzerfahrungen drücken sich eher im Akt der Bildherstellung aus, auch bei Nadine Fecht. Bei Kaiser kann das die geradezu körperliche Aufladung des Bildes zu einer opaken, physischen Widerstand bietenden Fläche

bedeuten, die beschrieben, bezeichnet, bemalt wird, aber deren Widerstand auch bewusst gesucht und dann durchbrochen wird.

Am weitesten geführt ist dies bei den Brandbildern, wo Kaiser mit farbigen Nitrolacken arbeitete, die er in den Bildgrund einbrannte. Feuer und Rauch lenkte der Künstler auch durch seinen eigenen Atem. Auf diese Weise entstanden Ende der 1950er Jahre 27 teilweise großformatige Bilder.⁵

In der Ausstellung der KAISERREIHE „Die Große Straße“ – Hans Kaiser und Carola Ernst“ war 2020 das Brandbild *Die fünf Wundmale* zu sehen, das eine opake, krustige Oberfläche aufweist. Das in dieser Ausstellung gezeigte Brandbild von 1959 (Abb. S. 10/11) weist eine relativ gleichmäßige Oberfläche und eine fast monochrome gelbbraune Farbigkeit auf, wirkt insgesamt moderater. Ihm stehen die „Angriffe“ auf den Bildgrund gegenüber, die Nadine Fecht in ihrer Serie *EIGENTUM* durch explosionsartig abbrennende Zündschnüre erzeugt, womit sie auf dem Papier und durch es hindurch „zeichnet“.

Der Titel *EIGENTUM* legt nahe, den Angriff auf die Bildfläche auch als Metapher für das In-Brand-Setzen des Privateigentums anderer zu lesen, wenn etwa bei Demonstrationen am 1. Mai Autos angezündet werden, sowie als bewusster politischer Protest gegen die vermeintliche Unrechtmäßigkeit eines auf kapitalistischen Marktgesetzen beruhenden Gesellschaftssystems.

Aber wirft Nadine Fecht nicht auch die Frage auf, inwieweit Kunst überhaupt Eigentum sein kann? Was kaufen Sammlerinnen und Sammler, wenn sie ein Werk erwerben? Ist die physische Materie das Kunstwerk oder nicht eher die geistige Substanz, die sich in ihm materialisiert?

Solchen implizit aufgeworfenen Fragen rücken Nadine Fechts Werk wieder in die Nähe der Konzeptkunst, wobei aber das verwendete Material stets unmittelbare emotionale und körperbezogene Assoziationen weckt.

An die Verletzlichkeit menschlicher Haut lassen nicht nur die Bilder der *Eigentum*-Serie denken, sondern auch eine große, flexible, mit Schnittlöchern durchbrochene Oberfläche: das aus hunderten von Griffen und Griffverstärkern gebrauchter Plastiktragetaschen zusammengefügte Netz (Abb. S. 18-21), das sich unregelmäßig von der Wand aus auf dem Boden verteilt. Wenn hier die Oberfläche eines Meeres als Assoziation auftaucht, dann unmittelbar auch die Verunreinigung des Wassers durch Plastikmüll und andere Abfälle. Die Löcher verweisen auf die sie greifenden Hände. Hände können Tüten halten, aber auch nach Rettung suchen, etwa vor dem Ertrinken, und auch selbst Rettende sein. Die plastisch nachgebildeten, lebensgroßen Hände, die an zwei Stellen an das Netz herangeführt sind, lassen dies offen. Ihre Haltung ähnelt der Hand auf einer Selbstbildniszeichnung Hans Kaisers von 1954 (Abb. S. 27). Die Hand und der Kopf isoliert auf das Blatt gesetzt, könnte auf die Koordination von Auge und Hand beim Zeichnen und Malen verweisen.

Ein ungewöhnliches „Selbstbildnis“ von Nadine Fecht zeigt weder ihr Porträt noch ihre Hände, sondern ganz wörtlich ihren *Standpunkt*, so wie das Blatt betitelt ist (Abb. S. 26). Man kann dies als Verweis auf den Standpunkt sehen, den sie in ihrer

künstlerischen Haltung einnimmt. Der eigene Fußabdruck ist aber auch die Spur, die man hinterlässt, wenngleich sie hier zart und schemenhaft erscheint. In den Debatten um den Klimawandel beziehungsweise seine mögliche Verhinderung hat sich der Begriff des ökologischen Fußabdrucks inzwischen eingebürgert.

Für beide, sowohl für Hans Kaiser als auch für Nadine Fecht, ist das künstlerische Schaffen ein Akt der Befreiung von äußeren Zwängen, kollektiven Prozessen und politischen Geschehnissen. Ihre Kunst lässt sich wie eine Sonde auffassen, mit der sich in komplexe Zusammenhänge hineinleuchten lässt, und die, wenn es einen Widerstand zu durchbrechen gilt, auch zerstörerische Energie entfalten kann.

Ludwig Seyfarth

¹ Siehe etwa die These des französischen Soziologen Alain Ehrenberg vom „Erschöpften Selbst“ und aktuell: Vera Kling, Benigna Gerisch, Hartmut Rosa (Hg.): *Lost in Perfection. Zur Optimierung von Gesellschaft und Psyche*. Berlin 2021.

² Thomas Köllhofer: *Am Limit*. In: Ders. (Hg.): *Nadine Fecht – AMOK*. Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim. Berlin 2019, S. 13-21, hier S. 18.

³ Näher dazu siehe ebd., S. 19-21.

⁴ Thomas Köllhofer (Hg.): *Nadine Fecht – AMOK*. Ausst. Kat. Kunsthalle Mannheim. Berlin 2019, S. 9. Bild und Bildunterschrift aus Peter Longerich: *Hitler. Biographie*. München 2015, S. 475.

⁵ Dazu äußerte Hans Kaiser selbst in einer 1981 auf Ibiza niedergeschriebenen biographischen Notiz: „Dann kamen meine Brandbilder, ich wollte den Zerfall mit in den Raum aufnehmen. Da ich mit Nitrolack arbeitete und das Wachsen des Bildes durch Atem lenkte ohne Schutzmaske, erlitt ich eine lebensgefährliche Nitrovergiftung. Ich musste so zu arbeiten aufgeben.“ Der vollständige Text erstmals veröffentlicht 2020 in der Publikation der KAISERREIHE „Die Große Straße“ – Hans Kaiser und Carola Ernst, S. 27. Abbildung des Brandbilds „Die fünf Wundmale“ dort S. 25.

HANS KAISER (Abb. 1, S. 13)

Ohne Titel (aus der Eichmannmappe III), 1962
Tusche auf Papier, 86,0 x 61,5 cm
Inv.Nr. KdZ 6291 LM
LWL-Museum für Kunst und Kultur,
Westfälisches Landesmuseum, Münster

NADINE FECHT (Abb. 2, S. 14)

Mimikry (Selbstkritik), 2017
Letraset und Farbstift auf Papier
44,6 x 62 cm

HANS KAISER (Abb. 3, S. 14)

Okkupant, 1968
Ton
Privatbesitz
24,5 x 23 x 17 cm

HANS KAISER (Abb. 4, S. 14)

Der Irrsinn, 1944
Öl auf Pappe
61 x 47,5 cm
Privatbesitz

NADINE FECHT (Abb. S. 17-21)

Netz, 2020
Aluminium, gebrauchtes
Plastik auf Tyvek
Maße variabel



HANS KAISER

Golgatha
Ibizenkisches Tagebuch, 1961
Mischtechnik auf Pappe auf Holz
Sammlung Kirchner
105 x 75 cm





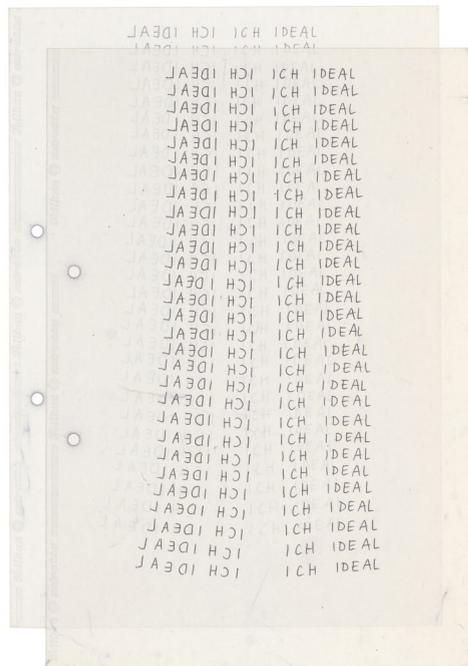
Incendiary Devices and States of Exhaustion

HANS KAISER AND NADINE FECHT

Repeat written words or sentences until the picture surface is full. Nadine Fecht, who was born in 1976 in Mannheim and lives in Berlin, could have followed such an instruction. Language and writing play a central role in her work that, as Justus Beyerling remarked in his text, makes one think of the processes of classical conceptual art, such as the „Schreibarbeit“ (“text work”) of the German artist Hanne Darboven. But Nadine Fecht is just as concerned with the sensual experience of the result that often eludes direct readability. Both the format of many images, which exceeds the viewer’s height, and the colours used in each case have an almost hypnotic effect.

The game with legibility is always an exploration of social aspects of understanding and the use of language. In addition, Nadine Fecht is concerned about questions of discipline and self-optimisation. The activity carried out to exhaustion simultaneously reflects states of exhaustion in today’s capitalist society.¹

Furthermore, Nadine Fecht’s written drawings are directed against one-sided and unilateral attributions that affect the female gender. For example, when in the work *hysteria* (p. 37) she repeatedly writes the sentence “I am not hysterical”, she understands it as an emancipative liberation from actually outdated but not yet overcome ideas: “To this day, when the term ‚hysteria‘ is used, it evokes the idea of a female pattern of behaviour viewed as pathological, which is interpreted as a lack of self-control, a lack of discipline, resulting in excessive emotion extending to sexual licentiousness.”²



Studie zu Ich-Ideal (Abb. 1)

Hence the sentence “I am not hysterical” is to be understood as less an expression of biographical experience than as an attempt to banish and thus overcome a structurally existing power through the act of writing. However, this is never exhausted on only one level of meaning, as in the words “Being White” in the work *privileged*, which was not shown in Soest. One reading would be a reference to skin colour. The derogatory racist attributions to which dark-skinned people have been subjected produced „whiteness“ as a category of difference and self-attribution with all its connotations in the first place.³

Such questions were not yet influential in intellectual discussions in the 1950s. Nevertheless, Hans Kaiser reflected on contemporary events just as intensively as Nadine Fecht does today. The extent to which this is reflected in his work is often overlooked when seen only in the context of post-war abstraction and the Informel. This view misappropriates, among other things, the figurative aspect of his works, especially in his early pieces, and the ever-present connection to the written word. Kaiser’s abstraction is based ultimately on bringing the pictorial and the written together, as the image *Golgotha* (p. 17) illustrates. The title gives the structure of gestural layers of strokes a clear contextual direction without Golgotha or Christ being represented.

A clear referential connection, which cannot, however, be discerned as a concrete reproduction, is also found in the sketch-like drawings (p. 13) produced in response to the reporting on the trial of Nazi perpetrator Adolf Eichmann. What is set in the image here as calligraphic abbreviations appears to question both visual representability and the written record. Perhaps this non-representation is also Hans Kaiser’s way of expressing the “banality of evil” that Hannah Arendt sensed in light of the apparent harmlessness of a person who brought about the death of countless people with his supposedly dutiful actions.

A National Socialist photograph is the basis of a series of writing works by Nadine Fecht, in which she adds to and overwrites different words relating to forms of self-control, thus removing their power. The photo is reproduced in the Hitler biography by Peter Longerich with the following text: “The slogan ‘Against Labour Service and Remilitarisation’, written in a prominent place in Essen in 1937 could not be removed. Therefore an attempt was made to make it illegible by defamiliarisation.”⁴

One of Nadine Fecht’s overwritten words is “Selbstkritik” (self-criticism) (p. 14). In the political sphere, the term can refer to a lack of self-criticism, as with Adolf Eichmann, or to the forced retraction of critical statements by opponents of totalitarian

regimes. But is not artistic activity always accompanied by self-doubt and thus by constant self-criticism?

A political event to which Hans Kaiser artistically reacted was the suppression of the "Prague Spring" in 1968. *Okkupant* (Occupant, p. 14), shown in the exhibition, is one of 20-30 small clay sculptures, some of which are lost or not preserved, created in reaction to this violent intervention. Like the Eichmann drawings, the small sculpture cannot be read in a directly representational way, even when the visible trace of the hand in the clay is an obvious reference to the unlawful "attack" of a military occupation, as reflected in the title.

When one, as an individual, is confronted with an apparently no longer rational world event, it can appear as complete *Irrsinn* (Madness) (p. 14). Extreme mental states and borderline experiences tend to be expressed more in the act of making the image, as is also the case with Nadine Fecht. In Kaiser's work, this almost somatic charging of the image can mean an opaque, physically resistant surface that can be written, drawn and painted on, yet whose resistance is consciously sought and then broken through. This is taken furthest in the burn paintings for which Kaiser uses nitro paints which he then burns into the painting ground. He also uses his breath to spread the fire and smoke. Using this method, he produced 27, sometimes large-format paintings at the end of the 1950s.⁵

The 2020 KAISERREIHE exhibition "The big Street – Hans Kaiser and Carola Ernst" included the burn painting *Die fünf Wundmale* (The Five Stigmata) with its opaque, crusty surface. The 1959 burn painting (pp. 10/11) in this show has a relatively even surface and an almost monochrome yellow-brown colouring, giving a more moderate effect overall. Opposite this painting, we see the "attacks" on the painting ground that Nadine Fecht creates in her series *EIGENTUM* (OWNERSHIP) using explosively burning fuses to "draw" on and through the paper. The title *EIGENTUM* suggests that the attack on the picture surface can be read as a metaphor for setting fire to the private property of others as in, for example, burning cars at the May 1st demonstrations and the conscious political protest against the supposed inequity of a social system based on capitalistic market laws.

But does Nadine Fecht not also ask how far art can be property? What are collectors buying when they purchase an artwork? Is it the physical material, or is it more the intellectual substance it materialises? Such implicitly-raised issues shift Nadine Fecht's work ever nearer to conceptual art in which the materials used awake immediate emotional and body-related associations.

The vulnerability of human skin is evoked not only in images from the *Eigentum*

series. Another of her works is a large, flexible, hole-filled surface constructed from hundreds of used plastic bag handles made into a Netz (Net) (pp. 18-21) that spreads unevenly from wall to floor. When the surface of an ocean is associatively summoned, so too is its pollution with plastic waste and other rubbish. The holes refer to the hands gripping them. Hands can hold bags but can also entreat for rescue, for example, when drowning. Hands can also be rescuers themselves. The sculpturally reproduced, life-size hands attached to two points on the net leave this open. Their action resembles the hand of a self-portrait drawing by Hans Kaiser from 1954 (p. 27). The hand and the head are isolated on the paper and could refer to the coordination of hand and eye in the act of drawing.

An unusual "self-portrait" by Nadine Fecht shows neither her portrait nor her hands but quite literally her *Standpunkt* (Standpoint) (p. 26). One can understand it as a reference to the standpoint she takes in her artistic position. However, one's own footprint is the trace one leaves behind, even if it appears delicate and faint here. In the debates about climate change or its possible prevention, the term "ecological footprint" has become commonplace.

For both Hans Kaiser and Nadine Fecht, artistic creation is an act of freeing oneself from external pressures, collective processes and political events. Their art can be seen as a probe with which to illuminate complex interconnections and when a resistance has to be breached, as a destructive energy that can be released.

Ludwig Seyfarth

¹ See, for example, the thesis of the French sociologist Alain Ehrenberg on the "exhausted self" and currently: Vera Kling, Benigna Gerisch, Hartmut Rosa (eds.): *Lost in Perfection. Zur Optimierung von Gesellschaft und Psyche*. Berlin 2021.

² Thomas Köllhofer: *Am Limit*. In: same (ed.): *Nadine Fecht – AMOK*. Exh. Cat. Kunsthalle Mannheim. Berlin 2019, pp. 13-21, here p. 18.

³ For more details, see *ibid.*, pp. 19-21.

⁴ Thomas Köllhofer (ed.): *Nadine Fecht – AMOK*. Exh. cat. Kunsthalle Mannheim. Berlin 2019, p. 9. Image and caption from Peter Longerich: *Hitler. Biographie*. München 2015, p. 475.

⁵ Hans Kaiser himself commented on this in a biographical note written down in Ibiza in 1981: "Then came my burn pictures, I wanted to capture the decay within the space. Because I worked with nitro paint and manipulated it with my breath without a face mask, I suffered a life-threatening nitro poisoning. So I had to give up working that way. It was finished and completed anyway." (pp. 30/31) The complete text was first published in 2020 in the KAISERREIHE publication "Die Große Straße" – Hans Kaiser and Carola Ernst, p. 27. Illustration of the burn painting "Die fünf Wundmale" p. 25.

NADINE FECHT (Abb. 1, S. 22)

Studie zu Ich Ideal, 2018
Kugelschreiber auf Thermopapier
31,7 x 23 cm



NADINE FECHT
Standpunkt, 2021
Kohle auf Papier
29,7 x 21 cm



HANS KAISER
Selbstbildnis, 1954
Kohle auf Papier
75,5 x 56,2 cm
Privatbesitz

SCHREIBEN, SAMMELN, ZEICHNEN

„SKIZZEN“ IM WERK VON HANS KAISER UND NADINE FECHT

Nadine Fecht beschreibt das für ihr Werk zentrale Medium der Zeichnung als „eine Hypotenuse – der kürzeste und genaueste Weg für eine Idee, Form anzunehmen“.¹ Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass sie damit die Idee dem zeichnerischen Akt vor- und überordnet und mit ihrer konzeptuellen künstlerischen Arbeit weit entfernt ist von der spontan-gestischen Malerei Hans Kaisers. Dass das Verhältnis komplizierter ist, zeigt die Betrachtung der beiden Werken zugrundeliegenden Skizzenpraxis.

Nadine Fecht findet, stets ausgehend von der Beobachtung des Sozialen und Politischen, nicht auf einem rein intellektuellen Weg zu ‚Idee‘ und ‚Form‘, sondern gerade in einer Umgehung des Verstandes. So beschreibt sie das Zeichnen auch als „ein ‚[A]btasten‘, fast wie im Dunkeln“ all jener im Unterbewusstsein sedimentierten Erfahrungen und Beobachtungen, als „absichtslos“ und „vorsprachlich“.² In der Praxis führt dies zu Varianten eines unbewussten, automatischen Zeichnens, das sich in eine Traditionslinie zur surrealistischen *écriture automatique* stellen lässt, allerdings nicht beim physischen Automatismus verharret, der tendenziell immer wieder ähnliche Strukturen produziert. Diese Gefahr versucht sie durch ein zufälliges, beiläufiges Entstehen der Zeichnungen zu umgehen. Es mischen sich dabei, wie das Blatt ohne Titel (*Verstärker*) zeigt (Abb. 6, S. 32), etwa Fotografie, Zeichnung, Notizen, sowie die Spuren anderer Werke, hier die Schriftproben und die Strichliste aus der Arbeit an *hysteria* (Abb. S. 37) oder der Lautsprecher und die Schellackflecken, die im Kontext von *unfinished business* (Abb. S. 38) stehen. Einerseits in der ‚Vorsprachlichkeit‘ schwer lesbar, zuweilen kryptisch, blitzen doch für Fecht zentrale politische Themen auf, vor allem das Verhältnis von Individuum und Kollektiv, und semantisieren die primär absichtslosen Spuren – findet sich doch ein einzelnes „I AM NOT“ im Chor des „I AM“, sowie abgegrenzt durch die diagonal verlaufende Linie ein isoliertes „I AM“.

In diesen Zeichnungen, die als Spuren wie als Ausgangspunkt für neue Arbeiten ein Archiv zeichnerischer Handlungen darstellen, findet die Künstlerin jene Formwurdungen von Ideen, die sie in der Folge in verschiedenen Studien (Abb. S. 22) und schließlich in ihren großformatigen Werken ausarbeitet. Ihr Werk lässt sich somit zwar als ein konzeptuelles bezeichnen, doch ist der ideelle Gehalt nie zu trennen von der zeichnerischen Praxis, oder wie Hans Platschek es einmal formuliert hat: „Das Geistige in der Kunst wird mit der Hand gemacht.“³

In gleicher Weise grundlegend sind die Skizzen im Werk von Hans Kaiser. Seine unzähligen Skizzenblöcke, in denen sich neben Porträt- und Landschaftsskizzen immer wieder auch kurze Notate und lyrische Texte – seine *Einschreibungen*⁴ – finden, zeugen von der Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz, der Begegnung mit Mensch und Raum, und der „lebendige[n] Transzendenz, die die Schönheit verspricht“ (Camus),⁵ die Kaiser nicht nur bildlich, sondern auch gedanklich und begrifflich zu erfassen sucht. Einerseits Dokumentation seiner künstlerischen Haltung geben die Skizzen andererseits einen Einblick in die Entwicklung seiner Werke, vor allem in die Genese jenes *Neben-* und *Ineinander* von Schrift und Zeichnung, von Text und Bild, jener Handschrift, mit denen er sich seinen Werken einschreibt.

So begleiten seine *Einschreibungen* nicht nur die Skizzen, sondern werden auf verschiedene Weisen, zum Teil direkt als Schriftblock, in diese integriert (Abb. 2, S. 30). Die Gouachen, die er auf Grundlage der Skizzen anfertigt, verdanken dieser Praxis ihr Spannungsverhältnis von Bildfläche und Bildraum. Schrift fungiert zudem, wie eine Skizze zur Serie *An der alten Finca* (Abb. 7, S. 33) zeigt, als Referenz auf die Landschaft, zuvorderst deren Farbigkeit, die in der Tuschezeichnung ausschließlich schriftlich fixiert ist. Es findet sich etwa mittig im Hintergrund die Angabe „tief grün“ oder vom linken Rand bis zur Mitte des Vordergrundes mehrfach „violett“, die Farbe der links der Mitte notierten „Bougainvillea“. Zwar überführt er diese Notationen in seinen Gouachen wieder in die Evokation der Landschaft, in eine violette Woge der blühenden Bougainvillea vor einem tiefgrünen Hügel, doch werden die skripturalen Elemente keineswegs restlos in Farbe aufgelöst und geraten, oft unlesbar und hermetisch, in ihrem ästhetischen Eigenwert in den Blick. Zeichnung und Schrift sind nicht zu trennen. Die Landschaften sind gleichermaßen skizziert und ‚erschrieben‘.

Auch wenn Hans Kaisers *Einschreibung* in der subjektiven Handschrift der ‚Vorsprachlichkeit‘ der ‚Skizzen‘ Nadine Fechts und ihrem Versuch, die subjektive Wahrnehmung im Arbeitsprozess zu objektivieren und zu erproben, „inwieweit der/die AutorIn im Medium der Zeichnung zurücktreten kann“,⁶ gegenübersteht, verbindet beide Werke der Ausgangspunkt in der Zeichnung als primärem künstlerischen Erkenntnismedium.

Justus Beyerling

¹ Elina Norden: Contemporary Drawing: The Underdog who ends up winning. In: *artterritory*, 17.06.2019. [Zitat im Original in Englisch]. URL: https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/24184-contemporary_drawing_the_underdog_who_ends_up_winning [abgerufen am 15.4.2022].

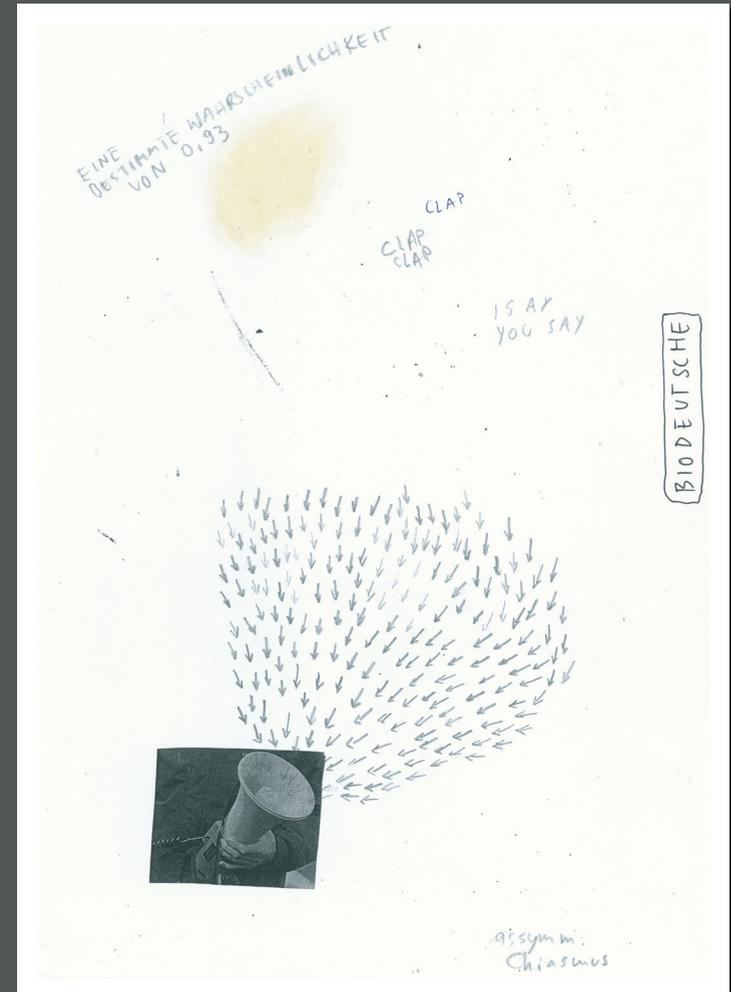
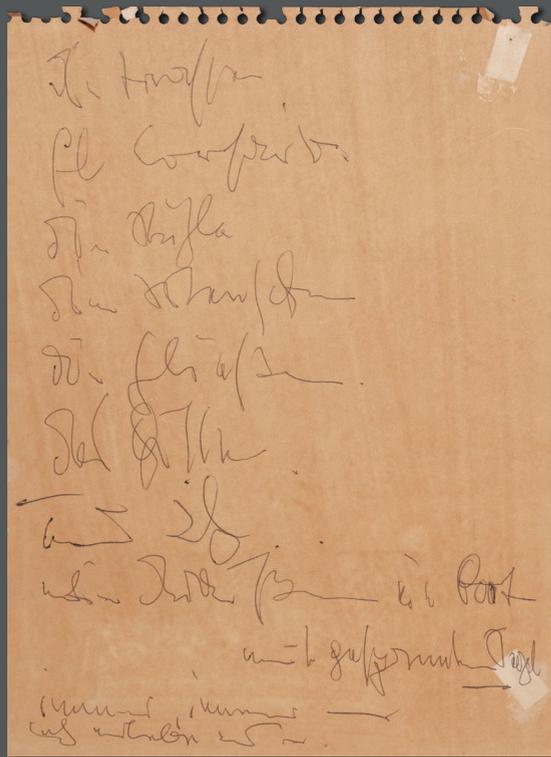
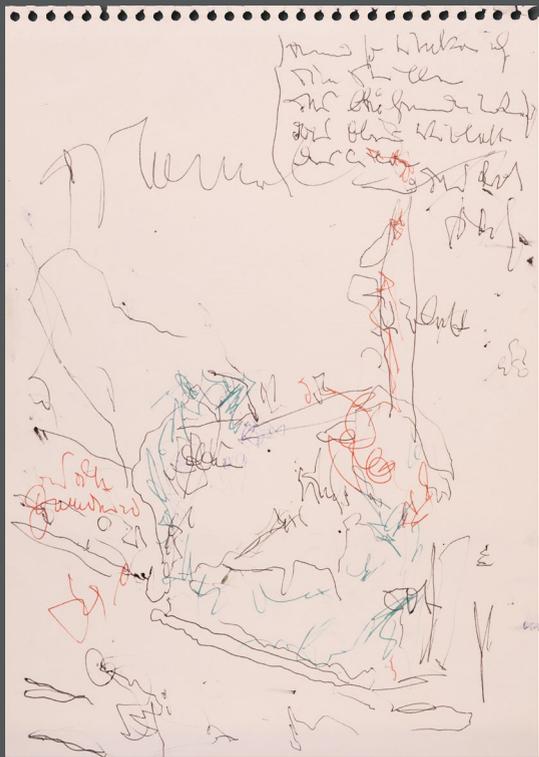
² Draw #12. Nadine Fecht. Hg. von Nora Schattauer. Berlin 2017, o.S.

³ Hans Platschek: Neue Figurationen. Aus der Werkstatt der heutigen Malerei. München 1959, S. 101.

⁴ Eine Auswahl von ‚Einschreibungen‘ und Skizzen findet sich in: Hans Kaiser: *Randgänge. Einschreibungen 1960-1982*. Hg. von Anna H. Berger. Soest 1992.

⁵ Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte. Essays*. Reinbek bei Hamburg 2011 [1953], S. 337.

⁶ Jürgen Dehm: Interview: Nadine Fecht. In: *artfridge*, 28.4.2014. [Zitat im Original in Englisch]. URL: <http://www.artfridge.de/2014/08/interview-nadine-fecht.html> [abgerufen am 15.4.2022].

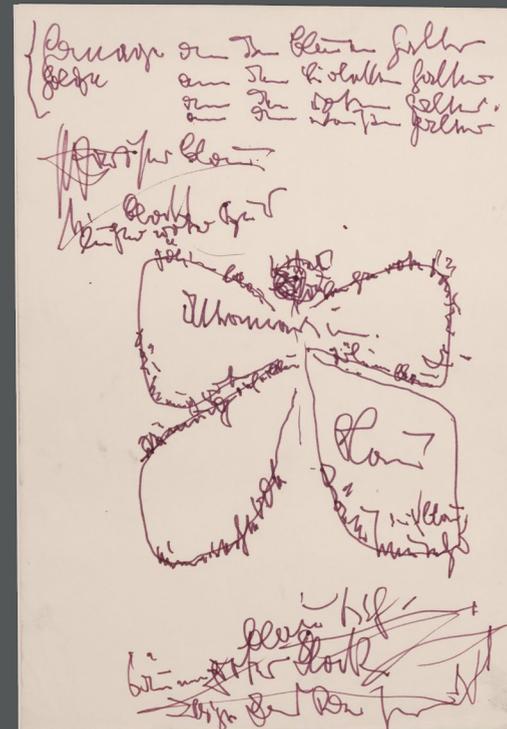
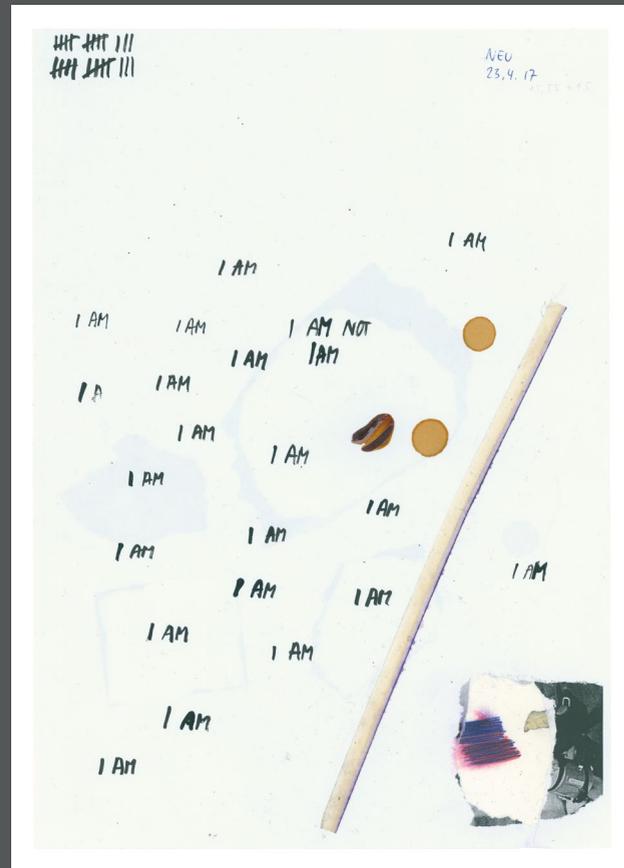


HANS KAISER (Abb. 1)
 Skizze, 1950er Jahre
 Tusche auf Schreibpapier
 Erbgemeinschaft Hans und Hilde Kaiser

HANS KAISER (Abb. 2)
 Entwurfsskizze
 Ibiza, 1972
 Zeichenstift und Buntstift auf
 Zeichenkarton
 Erbgemeinschaft Hans und Hilde Kaiser

HANS KAISER (Abb. 3)
 Einschreibung (verso: Entwurfsskizze), o.J.
 Kugelschreiber auf leichtem
 Zeichenkarton
 Erbgemeinschaft Hans und Hilde Kaiser

NADINE FECHT (Abb. 4)
 ohne Titel (Verstärker), 2019
 Bleistift, Kugelschreiber und Ölfleck
 auf Archivpapier



HANS KAISER (Abb. 5)
Rückseite eines Skizzenblocks
Ibiza, 1981
Erbengemeinschaft Hans und Hilde Kaiser

NADINE FECHT (Abb. 6)
ohne Titel (Verstärker), 2019
Tusche, Kugelschreiber, Papierabrisse und
Schellack auf Archivpapier

HANS KAISER (Abb. 7)
Skizze zur Serie An der alten Finca, 1978
Tusche auf Zeichenkarton
Erbengemeinschaft Hans und Hilde Kaiser

HANS KAISER (Abb. 8)
Entwurfsskizze zur Serie der Falterbilder
Ibiza, 1973
Tusche auf Durchschlagpapier
Privatbesitz

Writing, Collecting, Drawing

'SKETCHING' IN THE WORK OF HANS KAISER AND NADINE FECHT

Nadine Fecht describes drawing, the primary medium for her work, as “a hypotenuse – the shortest and most accurate way for an idea to take form”.¹ Initially, one might think that she thus places the idea above and before the act of drawing and that her conceptual artwork is far removed from Hans Kaiser’s spontaneous-gestural painting. However, this relationship is more complex, as shown by examining the sketching practice underlying both artists’ works.

Always starting from social and political observations, Nadine Fecht does not progress to an ‘idea’ and ‘form’ via a purely intellectual path, but precisely in a circumvention of the intellect. Thus she also describes drawing as „a ‚groping‘, almost as if in the dark “of all those experiences and observations sedimented in the subconscious, as „unintentional“ and “pre-linguistic”.² In practice, this leads to variants of an unconscious, automatic drawing that can be placed in the tradition of surrealist *écriture automatique* but does not persist with physical automatism, which tends to produce similar structures repeatedly. She tries to avoid this danger through a random, incidental creation of the drawings. As a result of her process, photography, drawing, notes and traces of other works are seen in Untitled (*Verstärker [Amplifier]*) (Fig. 6, p. 32), or writing specimens and the tally sheet from the work on *hysteria* (Fig. p. 37), or the loudspeaker and shellac stains in the context of *unfinished business* (Fig. p. 38). For one thing, although the ‘pre-linguistic’ is difficult to read and sometimes cryptic, central political themes for Fecht flare up, especially the relationship between the individual and the collective, and semanticise the primarily unintentional traces – there is, after all, a single “I AM NOT” in the chorus of “I AM” and an isolated “I AM” marked out by the diagonally running line.

In these drawings, which as traces and starting points for new works represent an archive of drawing actions, the artist finds those formalisations of ideas that she subsequently develops in various studies (Fig. p. 22) and finally in her large-format works. Her work can thus be described as conceptual, yet the immaterial form can never be separated from the practice of drawing, or, as Hans Platschek once articulated: “The intellectual in art is made with the hand.”³

Sketches are fundamental to Hans Kaiser’s work in the same way. His numerous sketchbooks, in which short notations and lyrical texts – his *Einschreibungen*

(inscriptions)⁴ – repeatedly appear alongside portrait and landscape sketches, witness the confrontation with one’s own existence, encounters with people and space and the “living transcendence, of which beauty carries the promise” (Camus)⁵ that Kaiser seeks to capture not only pictorially but also intellectually and conceptually. While documenting his artistic position, the sketches also provide an insight into the development of his works, particularly the genesis of that juxtaposition and interplay of writing and drawing, text and image, that handwriting with which he inscribes himself into his works.

The *Einschreibungen* thus accompany the sketches and are also partially integrated into them as blocks of text in different ways (Fig. 2, p. 30). The gouaches, developed from the sketches, owe their tension between picture surface and pictorial space to this practice. Writing additionally functions as a reference to the landscape, first and foremost its colouring that is set out in writing in the ink drawings, as seen in the sketch for the series *An der alten Finca* (At the old Cottage) (Fig. 7, p. 33). Towards the centre of the background is the specification “dark green”, or from the left edge to the middle, “violet” is repeated. Colours to the left of the centre are recorded as “bougainvillaea”. Although he again transposes these notations in the gouaches in the evocation of a landscape or a wave of bougainvillaea in bloom in front of a dark green hill, the scripted elements are by no means dissolved into colour and become visible, often unreadable and hermetic, in their intrinsic aesthetic value. Drawing and writing are inseparable. The landscapes are sketched and ‘written’ in equal measure.

Even when Hans Kaiser’s *Einschreibung* (inscription) in subjective handwriting contrast with Nadine Fecht’s “pre-linguistic” sketches and her attempts to objectify subjective perception in the work process and test „to which degree an author can be able to withdraw herself/himself from the medium of drawing”,⁶ the works of both artists share their starting points in drawing as their primary artistic medium of cognition.

Justus Beyerling

¹ Elina Norden: Contemporary Drawing: The Underdog who ends up winning. In: arterritory, 17.06.2019. URL: https://artterritory.com/en/visual_arts/interviews/24184-contemporary_drawing_the_underdog_who_ends_up_winning [referenced 15.4.2022].

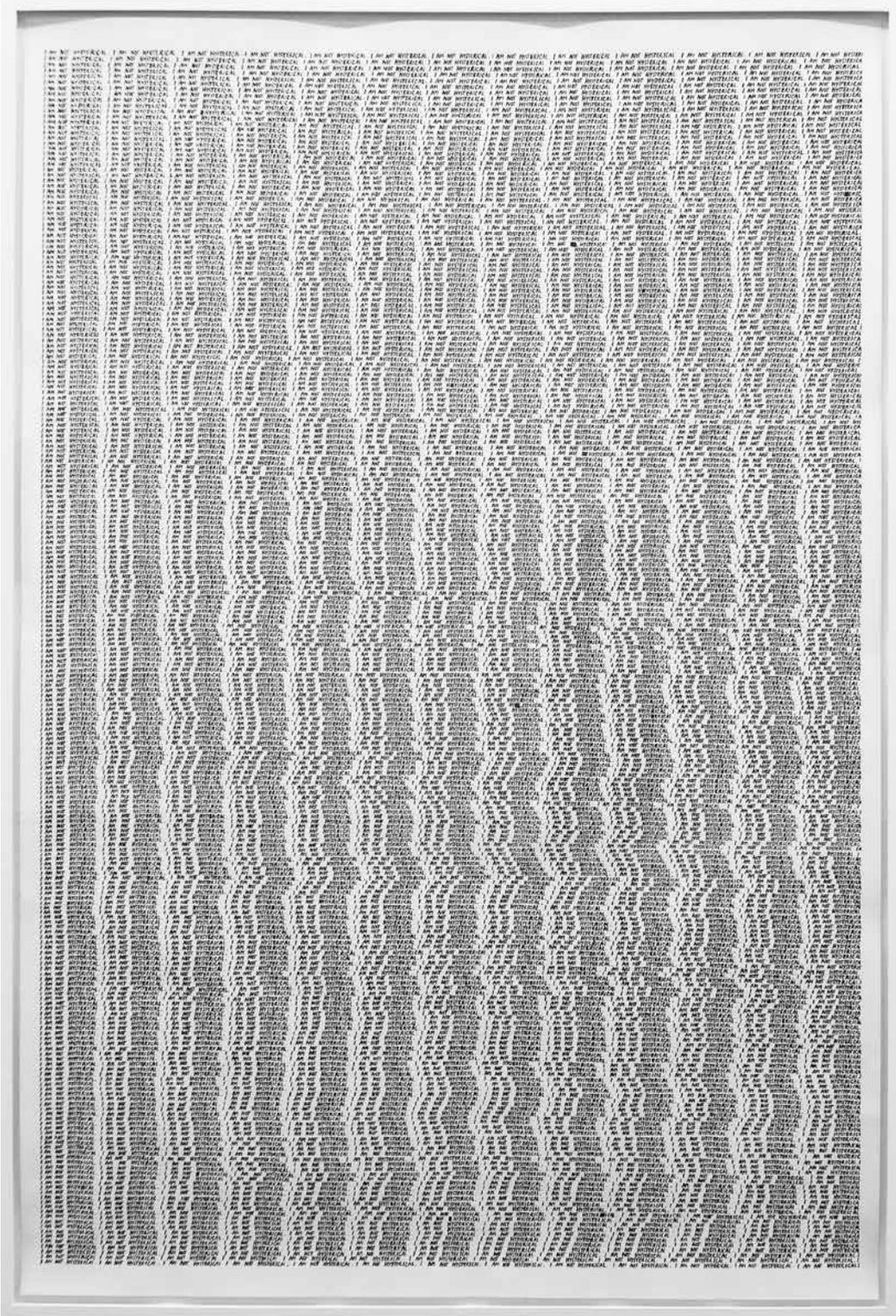
² Draw #12. Nadine Fecht. Ed. Nora Schattauer. Berlin 2017.

³ Hans Platschek: Neue Figurationen. Aus der Werkstatt der heutigen Malerei. München 1959, p. 101.

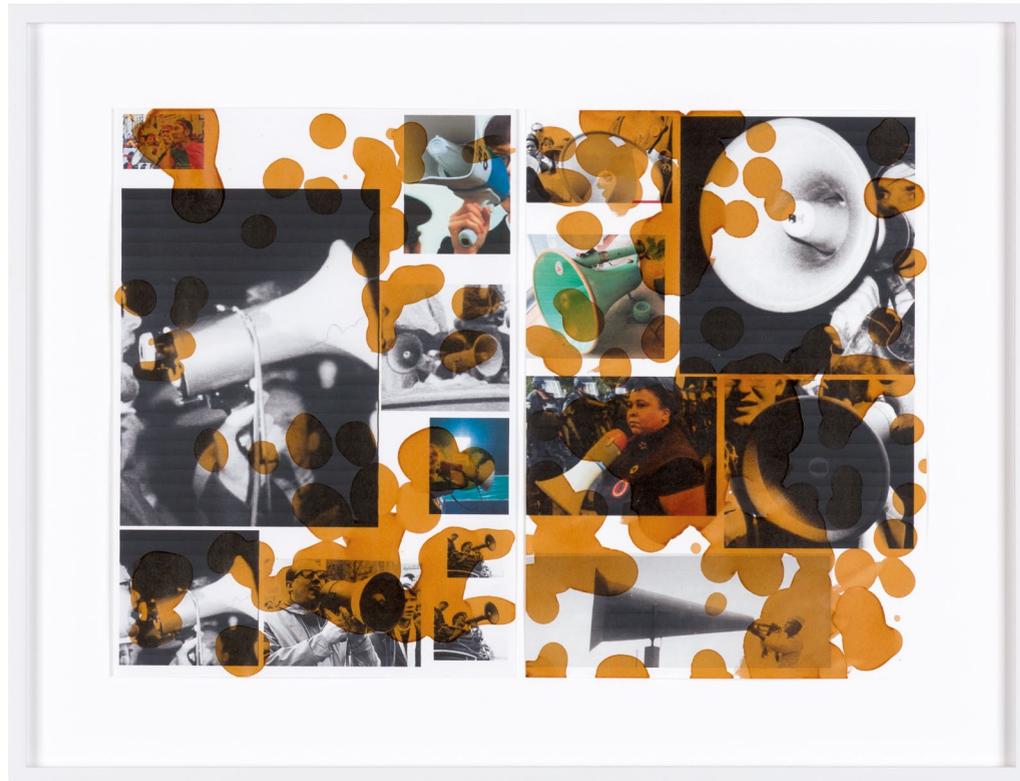
⁴ A selection of ‘Einschreibungen’ and sketches are in: Hans Kaiser: Randgänge. *Einschreibungen* 1960-1982. Ed. Anna H. Berger. Soest 1992.

⁵ Albert Camus: The Rebel. An Essay on Man in Revolt. New York 1956, p. 258.

⁶ Jürgen Dehm: Interview: Nadine Fecht. In: artfridge, 28.4.2014. URL: <http://www.artfridge.de/2014/08/interview-nadine-fecht.html> [referenced 15.4.2022].



NADINE FECHT
hysteria, 2017
Tusche auf Papier
206 x 138,5 cm



NADINE FECHT

Studie zu unfinished business, 2020
 Digitaldruck und Schellack auf Papier
 53,5 x 40,7 cm

IMPRESSUM

IMPRINT

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /
 This publication is published on the occasion of the exhibition
„BRANDSATZ“ – Hans Kaiser und Nadine Fecht, Museum Wilhelm Morgner,
 Soest, 13. März bis 22. Mai 2022

Herausgeber/Editor:
Hans-Kaiser-Kreis e. V., Soest



Kurator/Curator:
Ludwig Seyfarth

Alle Werke von Nadine Fecht im Besitz der Künstlerin / All Works by Nadine Fecht
 are owned by the artist

Texte und Redaktion / Texts and managing editors:
Ludwig Seyfarth, Justus Beyerling

Grafische Gestaltung und Konzeption / Graphic design and conception:
tooldesign, www.tooldesign.de

Übersetzung/Translation:
Heather Allen

Fotografie/Photographs:
tooldesign, Christian Luig: Abb. S. 8, S. 9, S. 10 – 11, Abb. 3 S. 14, 17, S. 18 – 19, S. 20 – 21,
 S. 27, S. 30, Abb. 5 S. 32

Nadine Fecht: S. 22, Abb. 4 S. 31, Abb. 5 S. 32, S. 37

Marcus Schneider: Abb. Cover, S. 3, S. 4, S. 5, S. 26, S. 38

Kunsthalle Mannheim, Kathrin Schwab: Abb. 2 S.14

Galerie Georg Nothelfer, Kathrin Rother: S. 8

LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster,

Hanna Neander: Abb. S. 13

Copyright 2022 / Copyright 2022

Alle Rechte sind, insbesondere das Recht der Vervielfältigung, Verbreitung und Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des
 Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
 Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights, especially the right of reproduction and distribution as well as translation, are reserved. No part of the work may
 be reproduced in any form or processed, reproduced or distributed using electronic systems without written permission.

