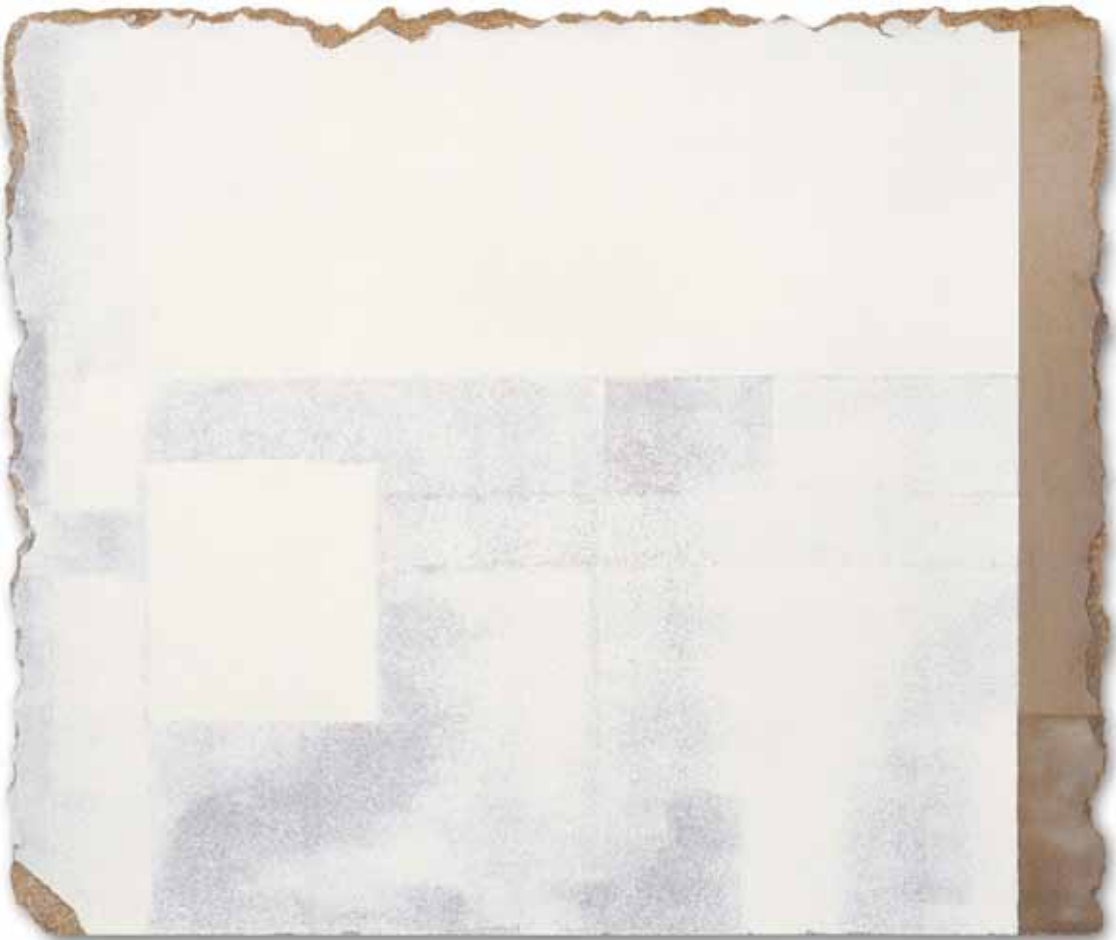


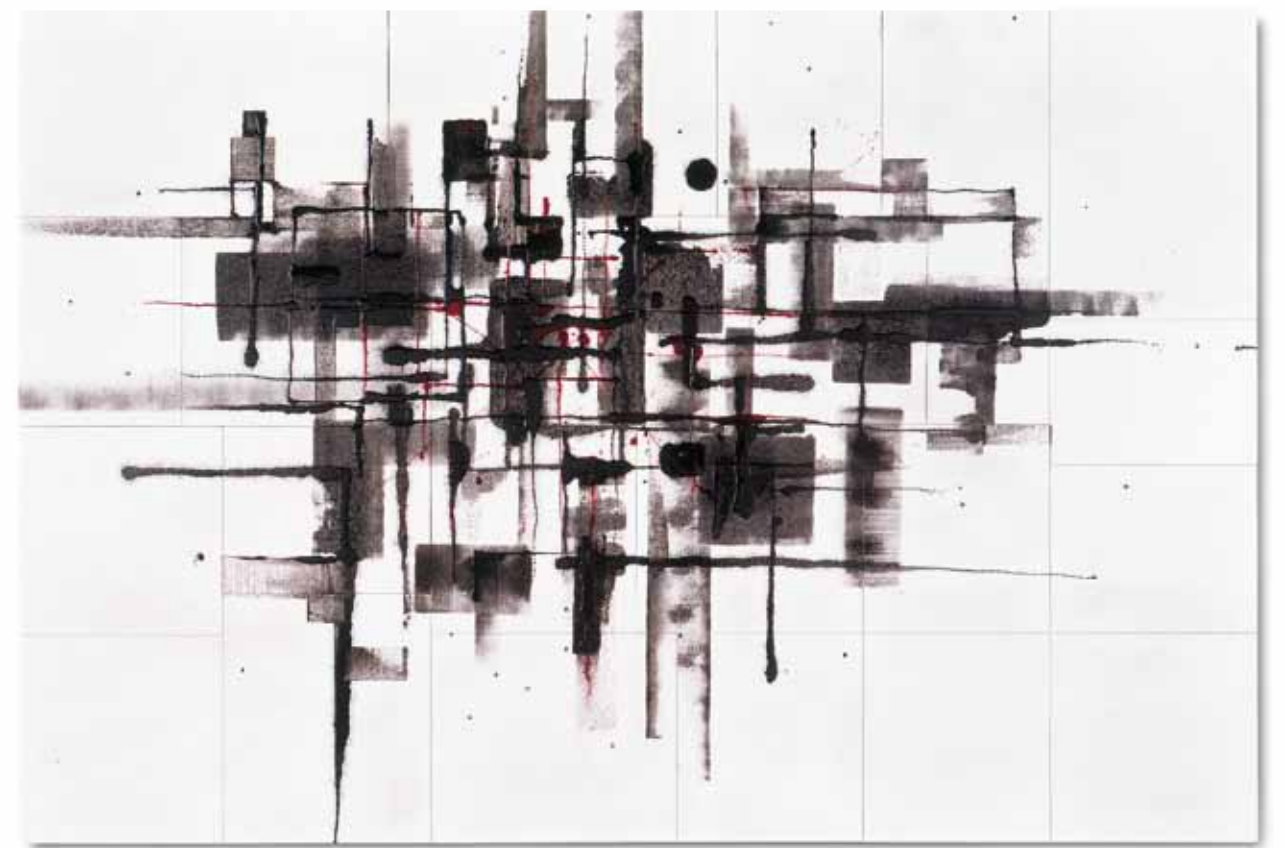
Thilo Heinzmann

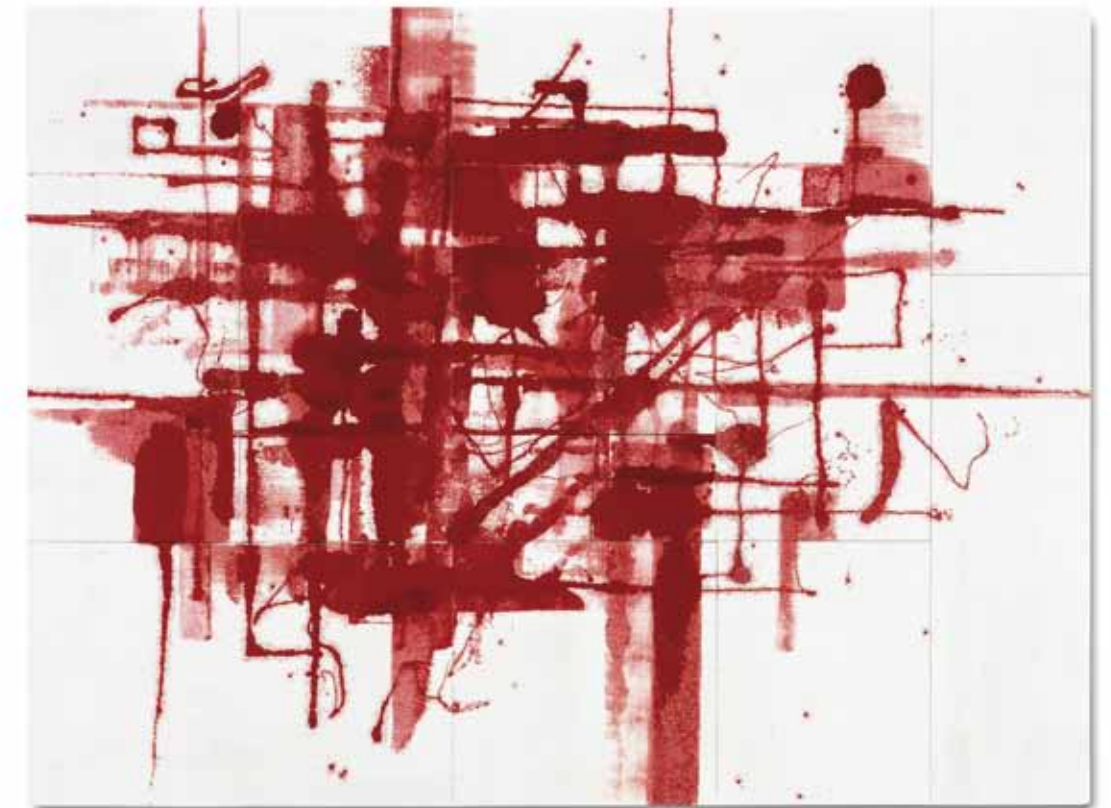












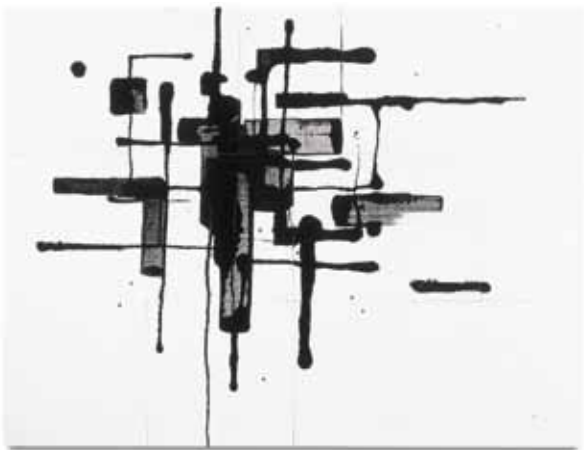
The viewer’s first experience is of a chalk-white picture plane, which is almost square. This white background has a quality that is inscrutable, modern, and impassive; above all, it appears to yield up its texture to the possibility of imprint and disturbance. In this it possesses a certain tension—as though its slightly rough, matte surface is both taut and absorbent. Visually, this presents a quality that makes the picture plane neither the host nor the agent of meaning. Rather, one might think of this dense white surface as providing one half of an aesthetic formula that resolves a tension of opposites—achieving a meticulous balance of pictorial, conceptual, and sensory qualities. For reacting upon, within, and against the flat matte white of the plane is a dramatically diffusing burst of black pigment—a supernova of exploding darkness that manifests as if literally suspended within the instant of its cataclysmic release. The epicenter of this “explosion” of pigment appears to lie just slightly to the left of the center of the picture plane, and to be raised a few degrees toward the upper left corner of the painting. The sensory and emotional effect is immediate and visceral, engaging the viewer’s gaze in the manner of both dramatic spectacle and visual analysis. Firstly, one is aware of what might be termed “points of detonation” within the flaring shards of blackness. These are those points where the pigment is in dense, concentrate clusters, which are then separated by more gaseous-looking areas of grayness, strafed with darker blurs and spots of black, and attended within their hinterland by miniaturized reprises of the central darkness. In terms of patterning and motion, one might liken the dynamism and seemingly arrested velocity of the burst of black pigment to an image within astronomical photography. But as one looks more closely, and allows what might be termed the “gravitational field” of the painting to exert its own rearrangements of sense and space, so a fundamental mysteriousness reasserts itself. For the visual effect of the detonation of black pigment is sensed by the viewer in a manner that is at once visual and tactile; the dichotomies between white and black, speed and stillness, diffusion and explosion, are resolved by the painting into a trans-sensory relationship between texture and form. Pictorial no less than compositional qualities—in terms of media, aesthetics, and what once was critically revered as the “integrity of the picture plane”—are transposed into a simultaneity of sensory impressions: stark, auto-generative, minimal, yet also filled with drama, emotion, and a near scientific sense of wonder. Such could be a viewer’s first impression of a painting made by Thilo Heinzmann in 2012 (*O.T.* [Untitled], like the majority of his works). In the purity of its binary elements (black and white, flatness and velocity) this painting might also be seen to summarize Heinzmann’s founding interest in the balancing of figuration and abstraction—in making these two seemingly opposing qualities synonymous with one another. The art of Thilo Heinzmann, since his earliest works from the mid-nineteen-nineties, might therefore be seen as a pioneering exploration of the nature and capacities of painting. In this, Heinzmann has made a body of work that can seen as both singular and collective, making successive developments in concept and process, the progression of which is cumulative within the sensibility of his artistic concerns.

Over nearly two decades, therefore, Heinzmann has examined in interrelating series of paintings those qualities seen as fundamental to the activity and art of painting: form, color, composition, light, surface, texture, scale. It seems as though his art makes a primary engagement with what might be termed the “primal” conditions of painting. As such, the art of Thilo Heinzmann can also be seen to engage with notions of aesthetic and conceptual fetishism—developing a visual language which makes eloquent the beguiling tension and resolution between sensory and visual phenomena. An early work, *Malerei* (Painting, 1994) goes some way to establishing the terrain of Heinzmann’s enquiries. The viewer sees a landscape-format section of pressboard (or “woodchip”), the edges of which are rough, as though torn and apparently weathered—as if the pressboard had become soft and mulch-like, and then re-constituted and re-hardened. Within this ambiguous and semi-industrial picture plane, there are defined areas of flat white paint, in varying gradations of thickness. In the lower half, the lighter density of whiteness allows the darkness of the pressboard to show through. In the upper section, the whiteness is thicker and more resolved. The painted area is ranged slightly to the left, leaving a margin of raw pressboard, ragged-edged and distressed toward its lower right-hand corner. This margin appears to intensify the inscrutability and ambiguity of the white painted area. The painting seems to play with the apparent impossibility of being simultaneously resolved and left in mid-process. As such, the viewer’s experience of the painted surface and the surface texture of the rough-edged pressboard is placed into a new alignment: there is an actual dialogue between “background” and the painted surface, which in turn redetermines the aesthetic status of the painting. Smoothness and roughness become as visually codependent as “whiteness” and “rawness”—the viewer’s awareness of the act of painting, as much as the materials and processes of painting, becomes as it were anonymously heightened. A slightly later painting, *Sitzende Frau* (Seated Woman, 1995, p. 8) appears to extend the conceptual and aesthetic territory opened up by *Malerei*. In this later work, the “background” of the portrait format of painting is a rich, vivid, and egg-yolk yellow—seemingly applied in forceful vertical strokes, and with varying densities of color. Orange and gold suffuse certain sections, and in the upper left-hand quadrant a reddish gash can be seen that is echoed in a softer, broader, and slightly elongated form toward the lower left. This is flanked by descending hemispherical sections of orange/yellow, which after the punctuation of a forceful downward vertical give way to a roughly square-like section of blue-green, on the upperpart of which sits a square of diaphanous black fabric. This same fabric is used to create the central “pictorial” element: two

17 *Malerei* | 1994

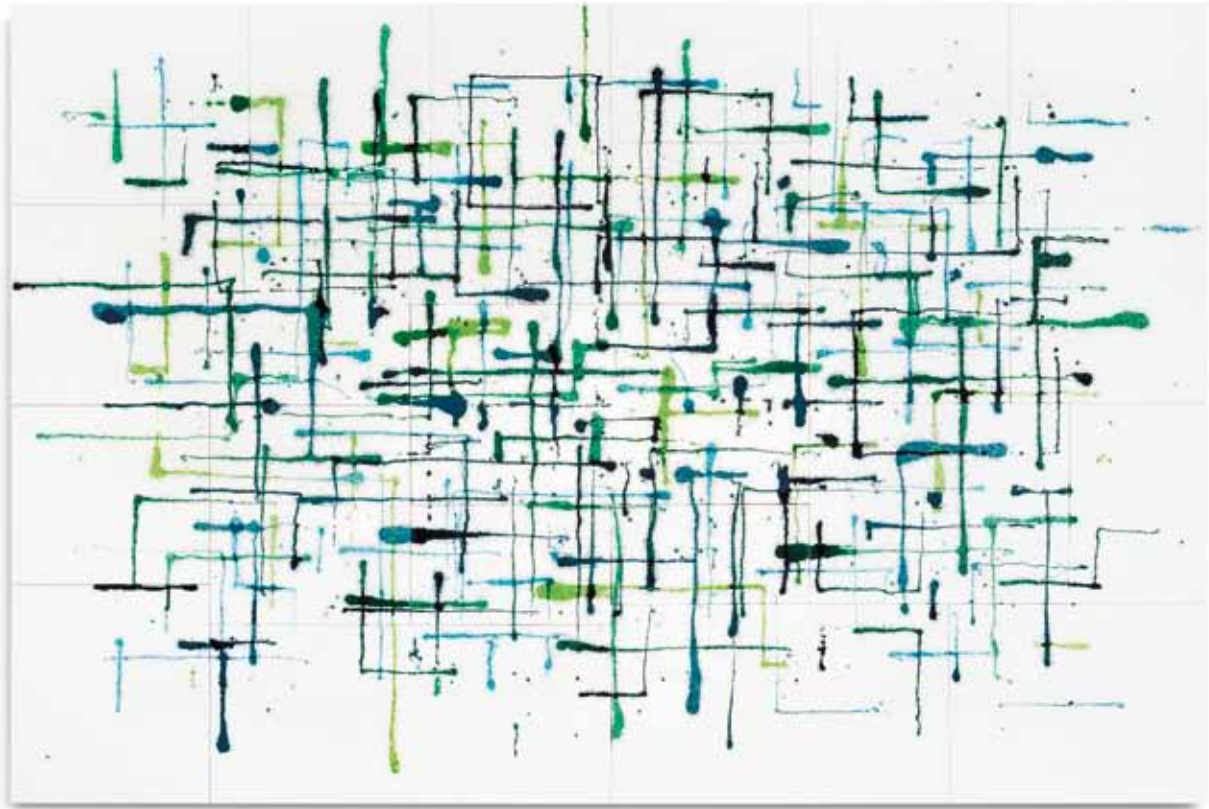


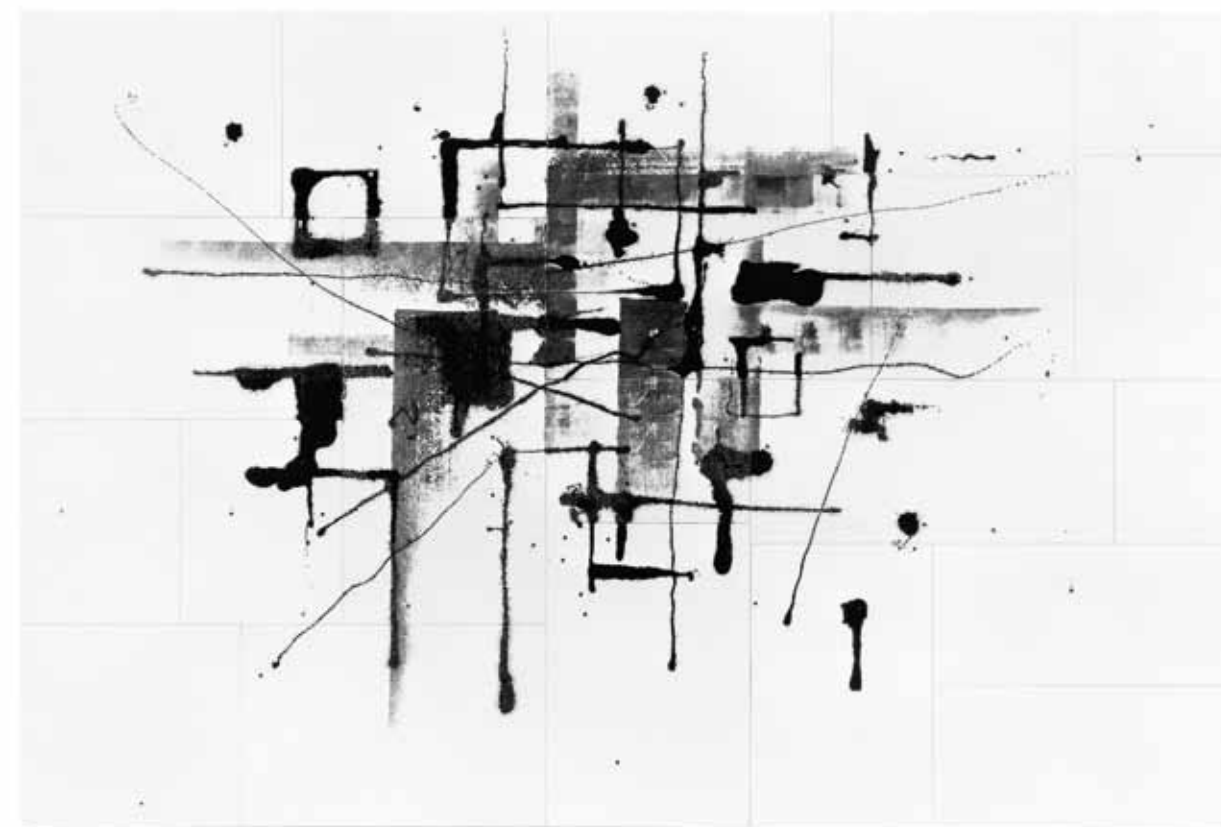
horizontals and a vertical above them, on the right-hand side. The right-hand edge of the picture plane is indented, leaving a strip of whiteness. *Sitzende Frau* becomes more complex, visually, as the viewer attempts to find a point from which to take their bearings. The relationship between the forceful, flame-like color and the “cut-out” elements of semitranslucent black fabric tends to sharpen the viewer’s visual sense, alerting a sensory “second-sight” to the experience of the painting. Heinzmann’s concern, conceptually and aesthetically, appears to be with the capacities of aesthetic sensation that derive from the “stuff” of the painting process. The roles of texture and gesture become fetish-like—engaging with an eroticism that derives from the coupling and abutting of materials, their “erogenous zone” located within the grain and consistency of the edges and meetings of materials, and their heightened and exposed rawness. Once again, these concerns and qualities appear to be cumulatively developed by Heinzmann in the subsequent progression of his art. Having established a deeply felt concern with texture and pictorial presence—and the relationship between figuration and abstraction as repositioned through the dialogue between materials, composition, and aesthetic sensation—Heinzmann then refines these questioning statements into a more concentrated form. A series of works made in the year 2000 in the media of pigment and epoxy resin on styrofoam, each framed behind a plexiglass cover, can be seen to both consolidate and advance the progress of Heinzmann’s art to date. In black, red, and a cool, peppermint green (for example) these paintings—their materiality, effect, and presence both protected and amplified by the box-like plexiglass cover—sharpen the interactions between their media. It is almost as if the resin were bleeding and pooling from elongated vertical and horizontal lacerations, or acid cuts, within and across the picture plane. This produces an effect that might be likened to classic abstraction (echoes of the art of Paul Klee); and yet the foregrounding of texture, process, and substance, enabling self-generative effusions and reactions of effect, imbues the paintings with an immaculate balance of delicacy and volatility. Their presence is at once elemental and chemical, raw and committed to visual and sensory fetishism. The art of Thilo Heinzmann enables an empowering confluence of ideas and art-making processes. At their center would seem to be the paradoxical fusion of aesthetic density (in terms of texture, color, and materials) and a form of covert Minimalism—covert inasmuch as the reduction and refinement of the artistic process, to recognizably minimalist pronouncement, is held in aesthetic reserve to such qualities as primal gesture, tactility, and the conflation of opposing qualities. Heinzmann’s relationship to Minimalism, therefore, can be seen as more of a *consequence* of his art-making processes and conceptualism, rather than their point of departure or intention. The minimalism of process serves to heighten Heinzmann’s celebratory and at times irreverent engagement with painting.

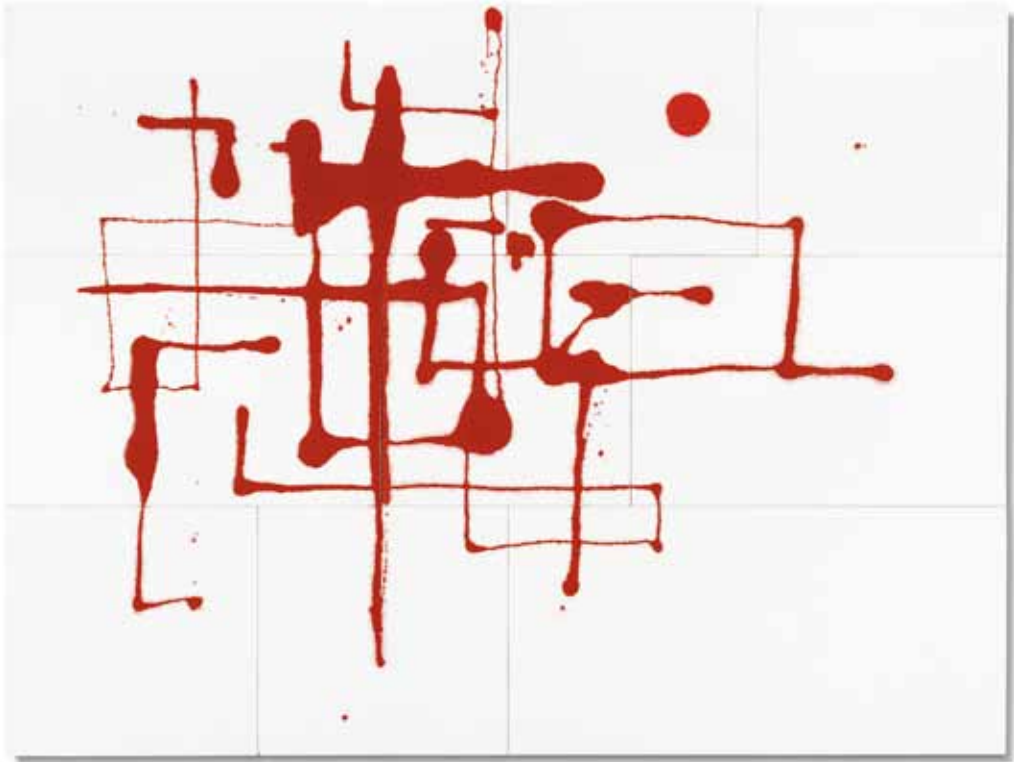


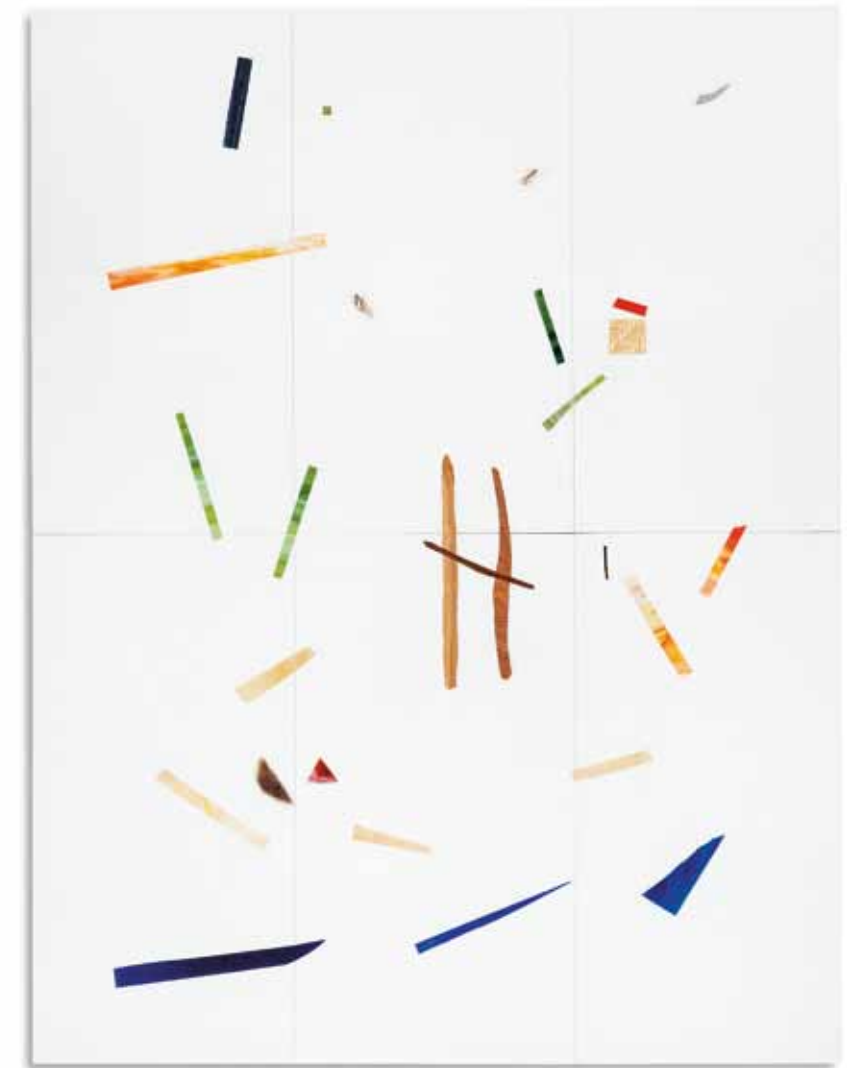
18 O.T. | 1999

There is without doubt a conceptual and aesthetic playfulness to Heinzmann’s art, in which the act of painting can take a variety of increasingly audacious media and processes. His interest with material is extended to include animal hide, mosaic, plaster, gum, peacock feathers, mineral, fur, wood, tin, hessian, cotton wool, and crystal—a bewitching lexicon of media that might, on the one hand, be said to denote archetypical qualities (a periodic table of symbolism) but yet which are deployed by Heinzmann in juxtapositions, patterns, and constellations that appear simultaneously random (consequent on a single gesture) and highly refined. In his Pigment Paintings the diffusion of pigment lends a poetical and richly atmospheric air—an intimation of weightlessness and drift that is matched by the pictorial declaration of parity between material texture and composition. Nuggets and fragments of white cotton wool on a white background (from a series made in 2011–12) may well indicate a near Zen-like approach to process, to both Minimalism *and* the classically Surrealist fascination with the eroticism and fetish-like nature of texture and surface. The art of Thilo Heinzmann is empowered by its constant evasion of set aesthetic criteria. In this, the “primal” nature of the work reasserts itself, rather as though Heinzmann’s sensibility as an artist were closer to that of pre-Christian and “tribal” art-making, in which the exploration of a form and medium is devoted to achieving direct forms of expression, unconcerned with canonical values. This is a position consolidated by Heinzmann’s recent *Tacmo* series of paintings, in which the pristine black surface of the picture plane—at once seemingly taut and yielding—is disturbed by a sequence of deft gestures that leave a “gloss” trail or imprint: black on black. These paintings likewise evade assimilation into a reductively art-historical appreciation of the “black painting”; rather, they possess a tension of opposing qualities (stillness and movement, surface and gesture) that enhance their negotiation of form, and their determined correlation of sense and sensation. As such, Heinzmann’s art can be seen as fixated on simultaneity: on the synchronized enshrinement and deconstruction of painting itself, its materials, grammar, and language. Enmeshed within this simultaneity is a primal joyousness, denying philosophical pessimism and asserting a sensory and intellectual immersion in the possibilities of painting as an act. In this, the art of Thilo Heinzmann is filled with restless enquiry as much as meditational stillness—catching process and transfiguration in their moments of realization, at once immediate and suspended in time.









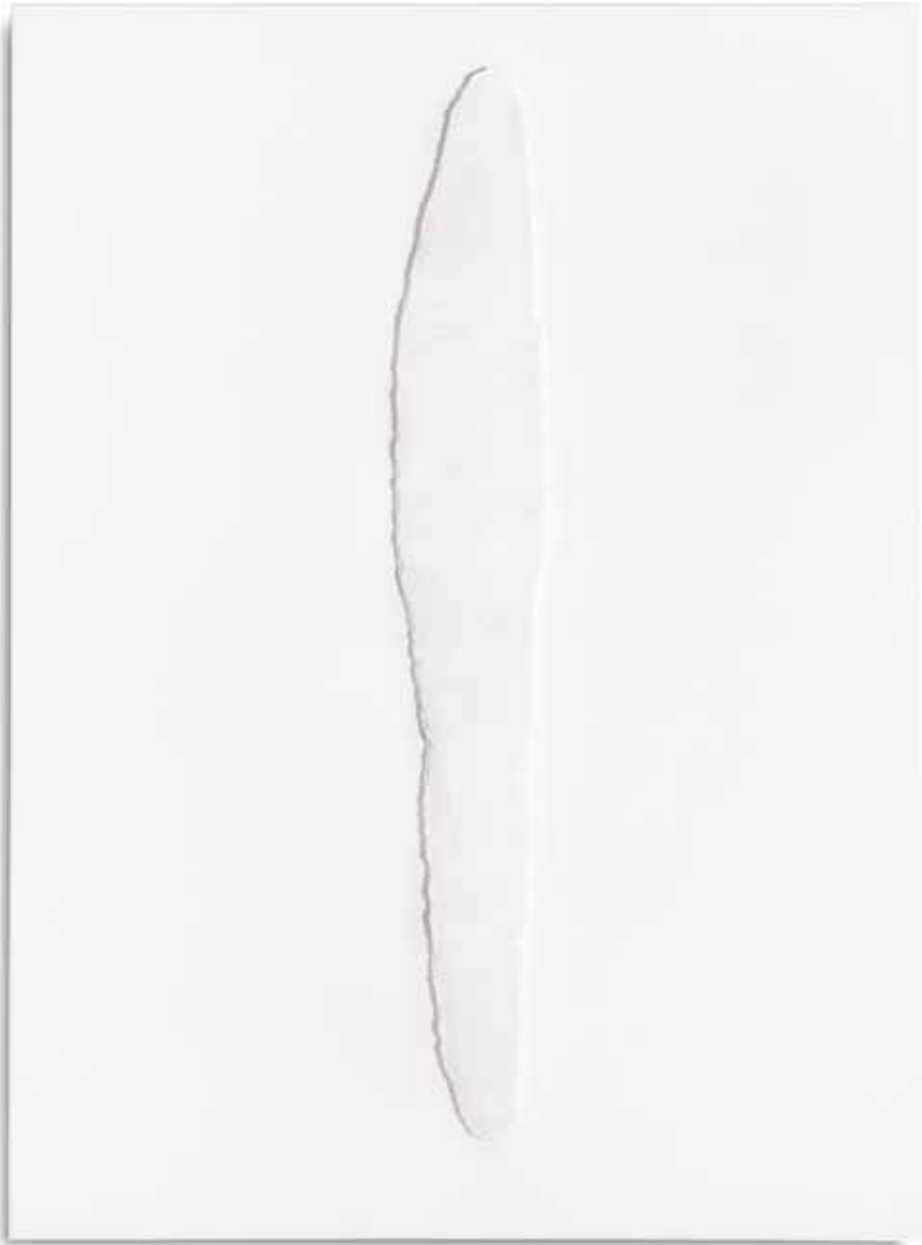


















Der erste Eindruck des Betrachters ist der einer kreideweißen Bildfläche, die nahezu quadratisch ist. Dieser weiße Grund ist von nicht auslotbarer Qualität, modern und unbewegt; in erster Linie tritt er in Erscheinung, um seine Textur der Möglichkeit von Abdruck und Eingriff zu überlassen. Darin ist ihm eine gewisse Spannung eigen – als ob seine leicht raue, matte Oberfläche sowohl straff als auch absorbierend wäre. Visuell entspricht das einer Eigenschaft, welche die Bildfläche weder zum Träger noch zum Vermittler von Bedeutung macht. Eher könnte man denken, diese dichte weiße Oberfläche stelle die Hälfte einer ästhetischen Formel bereit, welche die Spannung von Gegensätzen auflöst – und damit ein fein austariertes Gleichgewicht von malerischen, konzeptuellen und sensorischen Qualitäten erreicht. Denn auf, in und gegen das flache, matte Weiß der Fläche reagiert ein drastisch streuender Ausstoß von schwarzem Pigment – eine Supernova explodierender Dunkelheit, die im Moment ihres kataklysmischen Ausbruchs buchstäblich ausgesetzt zu sein scheint. Das Epizentrum dieser Pigment-»Explosion« scheint leicht links vom Zentrum der Bildfläche zu liegen, und um einige Grade angehoben gegen die linke obere Ecke des Gemäldes. Der sensorische und emotionale Effekt ist unmittelbar und eindringlich, er fesselt den Blick des Betrachters sowohl im Sinne eines dramatischen Spektakels als auch einer visuellen Analyse. Zuerst ist man dessen gewärtig, was als »Detonationspunkte« in den aufflackernden Splintern von Schwarz bezeichnet werden könnte. Punkte, an denen das Pigment zu kompakten Clustern verdichtet ist, die dann abgesondert werden durch eher gasförmig erscheinende Bereiche von Graustufen, beschossen von dunkleren Flecken und schwarzen Stellen und in ihrem Hinterland umstellt von sehr kleinen Reprisen der zentralen Dunkelheit. Hinsichtlich Strukturierung und Bewegung könnte man die Dynamik und die scheinbar stillgestellte Geschwindigkeit des Ausbruchs schwarzen Pigments mit einem Bild aus der Astrofotografie vergleichen. Sieht man jedoch genauer hin und erlaubt dem, was als das »Gravitationsfeld« des Gemäldes bezeichnet werden könnte, seine eigene Neuordnung von Wahrnehmung und Raum aufzubieten, so behauptet sich wiederum eine prinzipielle Rätselhaftigkeit. Denn der visuelle Effekt der Detonation schwarzen Pigments wird vom Betrachter in einer Art wahrgenommen, die visuell und taktil zugleich ist; die Dichotomien zwischen Weiß und Schwarz, Geschwindigkeit und Regungslosigkeit, Diffusion und Explosion werden durch das Gemälde in eine transsensorische Beziehung zwischen Textur und Form aufgelöst. Malerische Qualitäten nicht weniger als solche der Komposition – was Materialien, Ästhetik und das angeht, was die Kritik einst als die »Integrität der Bildfläche« feierte – werden in eine Simultaneität sensorischer Eindrücke überführt: schier, autogenerativ, minimal, jedoch auch erfüllt von Drama, Emotion und einem beinahe wissenschaftlichen Staunen angesichts des Wunderbaren. Derart könnte der erste Eindruck sein, den ein Betrachter eines 2012 entstandenen Gemäldes (*O.T.*, wie die meisten seiner Arbeiten) von Thilo Heinzmann hat. In der Reinheit seiner dualen Elemente (Schwarz und Weiß, »flatness« und Geschwindigkeit) könnte dieses Gemälde auch als Zusammenfassung von Heinzmanns grundsätzlichem Interesse am Ausbalancieren von Figurativem und Abstraktion gesehen werden – daran, diese beiden scheinbar gegensätzlichen Qualitäten einander synonym zu machen. Die Kunst von Thilo

Heinzmann – beginnend mit seinen frühesten, Mitte der 1990er-Jahre entstandenen Arbeiten – kann daher als bahnbrechende Exploration des Wesens und der Möglichkeiten von Malerei gesehen werden. Hierin hat Heinzmann ein Werk geschaffen, das sowohl singulär als auch kollektiv ist, Konzeption und Durchführung sukzessive weiterentwickelnd, als ein stetiges Fortschreiten in der Sensibilität seiner künstlerischen Anliegen. Im Laufe von fast zwei Jahrzehnten hat Heinzmann sonach in aufeinander bezogenen Reihen von Gemälden jene Qualitäten untersucht, die als wesentlich für die Arbeit und die Kunst des Malens angesehen werden: Form, Farbe, Komposition, Licht, Oberfläche, Textur, Proportion. Es scheint, als ob seine Kunst eine grundlegende Bindung mit dem eingeht, was sich als die »Ur«-Bedingungen der Malerei bezeichnen ließe. Von daher kann die Kunst Thilo Heinzmanns auch in Verbindung mit Vorstellungen von ästhetischem und anthropologischem Fetischismus gesehen werden – als Entwickeln einer visuellen Sprache, welche die verführerische Spannung und Lösung zwischen sensorischen und visuellen Phänomenen artikuliert. Eine frühe Arbeit, *Malerei* (1994, S. 4), trägt einiges dazu bei, das Terrain von Heinzmanns Erkundungen abzustecken. Der Betrachter sieht eine Querformatplatte aus Pressspan (oder »Grobspan«), deren Kanten roh sind, als seien sie gerissen und sichtlich verwittert – als ob der Pressspan aufgeweicht und mulchartig geworden wäre und dann wieder zusammengesetzt und gehärtet. Auf dieser mehrdeutigen und semiindustriellen Bildfläche sind klar abgegrenzte Bereiche weißer Lackfarbe, in variierender Dicke. In der unteren Hälfte lässt das weniger dichte Weiß den dunklen Pressspan durchscheinen. Im oberen Teil ist das Weiß dicker und resoluter. Der bemalte Bereich ist etwas nach links verschoben und lässt einen Rand rohen Pressspans mit zerklüfteten Kanten und Brüchen, an der rechten unteren Ecke. Dieser Rand scheint das nicht Auslotbare und die Mehrdeutigkeit des weiß bemalten Bereiches zu intensivieren. Das Gemälde scheint mit der offensichtlichen Unmöglichkeit zu spielen, ausgeführt und gleichzeitig auf halber Strecke liegen gelassen zu sein. Von daher wird das Erlebnis beim Betrachten der bemalten Oberfläche und der Oberflächentextur des grobkantigen Pressspans in eine neue Ausrichtung gebracht: Es gibt einen tatsächlichen Dialog zwischen »Hintergrund« und bemalter Oberfläche, der wiederum den ästhetischen Status des Gemäldes neu bestimmt. Glätte und Rauheit werden visuell ebenso voneinander abhängig wie »Weiße« und »Rohheit« – das Bewusstsein des Betrachters für den Akt des Malens, wie für die Materialien und Arbeitsweisen der Malerei, wird gewissermaßen anonym gesteigert. Ein etwas späteres Gemälde, *Sitzende Frau* (1995, S. 8), scheint das konzeptuelle und ästhetische Terrain zu erweitern, das durch *Malerei* eröffnet wurde. In dieser späteren Arbeit ist der »Hintergrund« des hochformatigen Gemäldes ein sattes, lebhaftes Dottergelb – anscheinend in kräftigen vertikalen Strichen aufgetragen, und in variierenden Farbtintensitäten. Orange und Gold

47 O.T. | 1994/2004



durchfluten bestimmte Bereiche, und im linken oberen Viertel ist eine rötliche Ritze zu sehen, die von einer weichen, breiteren und etwas längeren links unten widergespiegelt wird. Das wird von absinkenden hemisphärischen Abschnitten von Orange-Gelb flankiert, die nach der Markierung durch eine kraftvolle nach unten gerichtete Vertikale einem fast quadratischen Abschnitt von Blau-Grün weichen, an dessen oberen Ende sich ein Viereck aus durchscheinendem schwarzen Gewebe befindet. Das gleiche Gewebe wird verwendet für das zentrale »malerische« Element: zwei Horizontalen und rechter Hand darüber eine Vertikale. Am rechten Rand rückt die Bildfläche unregelmäßig ein, wodurch ein Bildstreifen Weiß belassen wird.

Sitzende Frau wird visuell noch komplexer, wenn der Betrachter versucht, einen Punkt ausfindig zu machen, von dem aus er sich orientieren kann. Die Beziehung zwischen der kraftvollen, flammengleichen Farbe und den »ausgeschnittenen« Elementen aus halbtransparentem, schwarzem Gewebe hat die Tendenz den Blick des Betrachters zu schärfen, ein sensorisches »Hellsehen« für das Erleben des Gemäldes zu wecken. Heinzmann scheint es, konzeptuell und ästhetisch um die Tragweite ästhetischen Empfindens zu gehen, die sich aus dem »Stoff« des Malprozesses ergibt. Die Funktionen von Textur und Geste werden quasi zu Fetischen – lassen sich auf eine Erotik ein, die von der Paarung und dem Aneinanderstoßen von Materialien herrührt, ihrer »erogenen Zone«, die in der Körnung und Konsistenz der Kanten und im Zusammentreffen von Materialien zu verorten sind, sowie in ihrer betonten und entblößten Rohheit.

Noch einmal, diese Anliegen und Qualitäten scheinen von Heinzmann im weiteren Fortschreiten seiner Kunst mehr und mehr entwickelt worden zu sein. Nachdem er ein aufrichtiges Bemühen um Struktur und bildhafte Präsenz ins Werk gesetzt hatte – und die durch den Dialog zwischen Materialien, Komposition und ästhetischem Empfinden neu positionierte Beziehung zwischen Figurativem und Abstraktion –, verfeinerte Heinzmann diese fragenden Statements zu einer konzentrierteren Form.

Eine im Jahr 2000 geschaffene Reihe von Arbeiten, aus den Materialien Pigment und Epoxidharz auf Styropor, gerahmt unter Plexiglas, kann als Affirmation und zugleich als Weitertreiben der bisherigen Entwicklung seiner Kunst verstanden werden. In Schwarz, Rot und einem kühlen Pfefferminzgrün (zum Beispiel) sind diese Gemälde – deren Materialität, Wirkung und Präsenz durch die kastenartige Acrylglasshaube geschützt und zugleich erweitert werden – eine Zuspitzung der Interaktionen zwischen ihren Materialien. Es ist beinahe so, als ob das Harz aus den länglichen vertikalen und horizontalen Rissen oder scharfen Schnitten in und über der Bildfläche bluten und stocken würde. Dies erzeugt einen Effekt, der mit klassischer Abstraktion vergleichbar ist (Echos der Kunst von Paul Klee); und dennoch durchtränkt das Hervorheben von Struktur, Schaffensprozess und Werkstoff, das Freisetzen von selbstgenerierten Verteilungen und Reaktionseffekten die Gemälde mit einer makellosen Balance von Leichtigkeit und Flüchtigkeit. Ihre Präsenz ist gleichzeitig natürlich und synthetisch, roh und visuellem und sensorischem Fetischismus verpflichtet.

Die Kunst von Thilo Heinzmann macht ein wirksames Zusammenfließen von Ideen und Schaffensprozessen möglich. In ihrem Mittelpunkt steht wohl die paradoxe Fusion von ästhetischer Dichte (hinsichtlich Struktur, Farbe und Materialien) und einer Art von verborgenem Minimalismus – verborgen insofern, als die Reduktion und Verfeinerung des künstlerischen

Prozesses in ästhetischer Reserve zu erkennbar minimalistischen Äußerungen gehalten wird, für solche Qualitäten wie ursprüngliche Geste, taktile Wahrnehmung und die Engführung gegensätzlicher Eigenschaften. Heinzmanns Beziehung zum Minimalismus kann deshalb eher als *Konsequenz* seiner Schaffensprozesse und Konzeptualisierung gesehen werden, denn als ihr Ausgangspunkt oder Zweck. Der Minimalismus der Durchführung dient dazu, Heinzmanns zeremoniellen und manchmal auch ehrfurchtslosen Dialog mit der Malerei anzureichern.

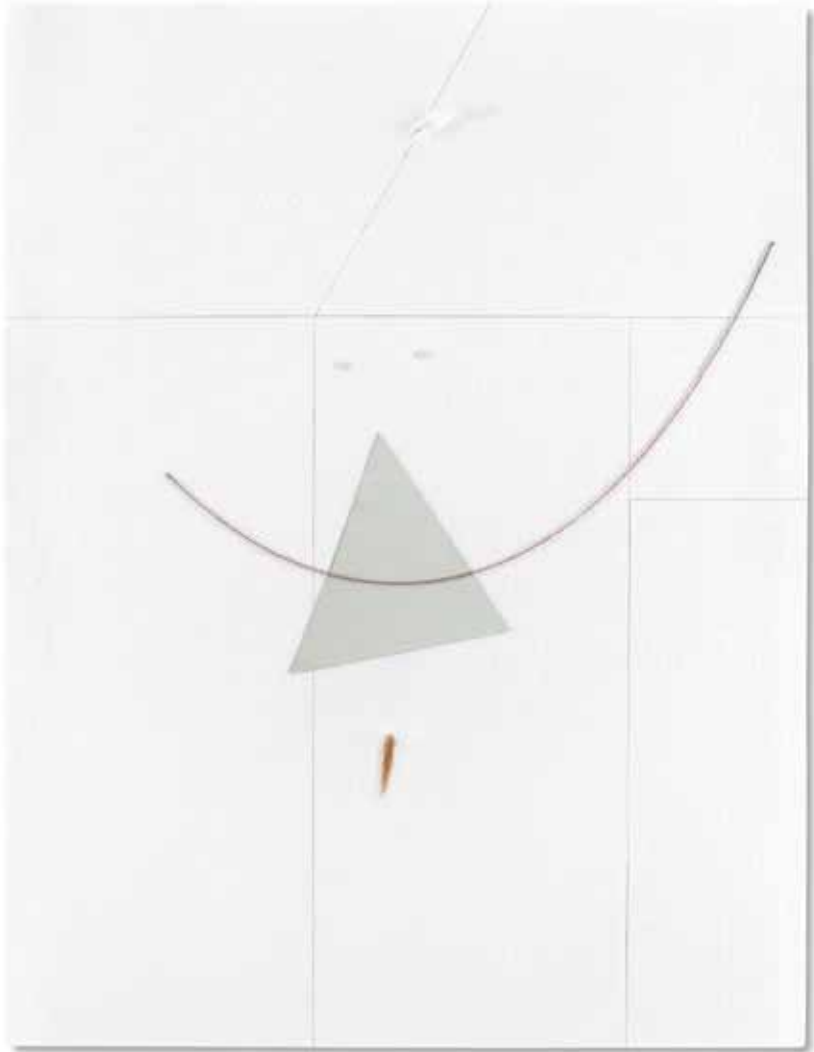
Ohne Zweifel gibt es in Heinzmanns Kunst eine konzeptuelle und ästhetische Verspieltheit, in der der Akt des Malens eine Vielfalt immer gewagterer Materialien und Prozesse aufweisen kann. Sein Materialinteresse erstreckt sich bis hin zu Tierhaut, Mosaiksteinen, Gips, Gummi, Pfauenfedern, Mineralien, Pelz, Holz, Zinn, Rupfen, Watte und Kristall – ein faszinierender Materialschatz, von dem man einerseits sagen könnte, er verweise auf archetypische Qualitäten (ein Periodensystem des Symbolismus), der jedoch von Heinzmann in Nebeneinanderstellungen, Mustern und Konstellationen eingesetzt wird, die beiläufig (einer einzigen Geste folgend) und gleichzeitig in hohem Maße verfeinert anmuten.

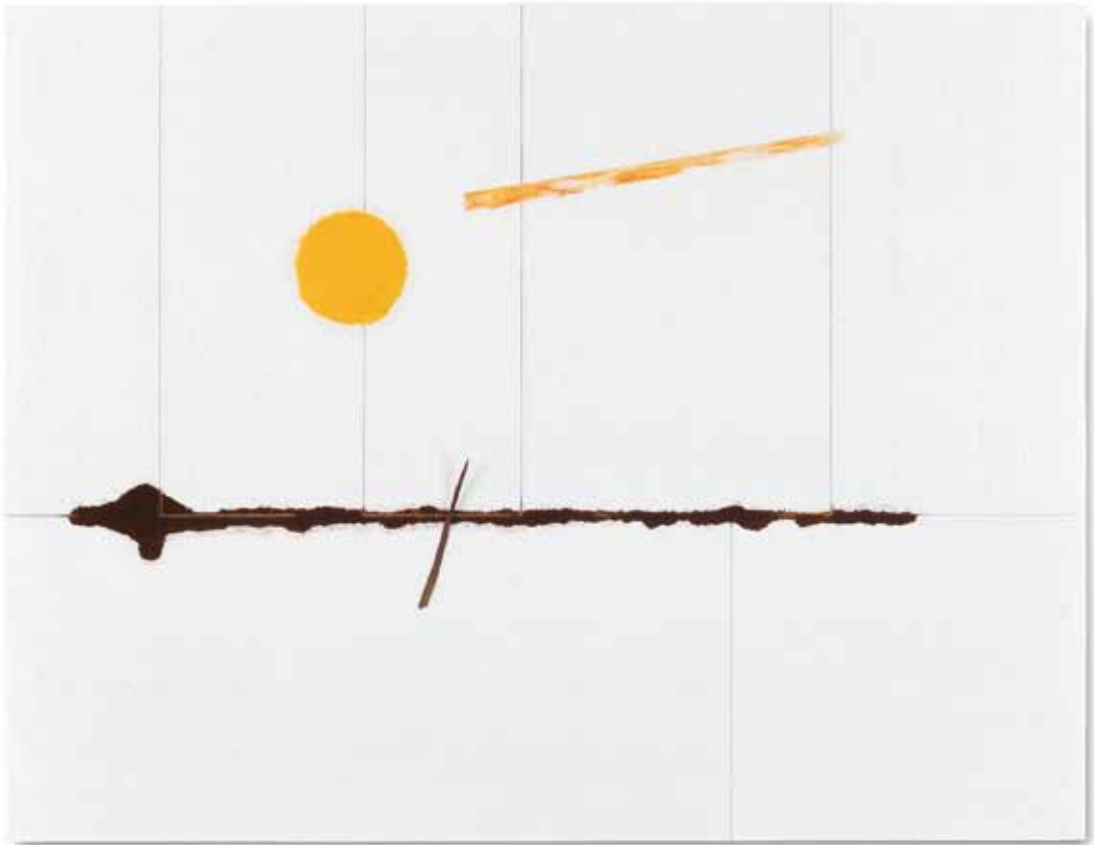
Seinen »Pigmentbildern« gibt die Streuung von Pigment eine poetische und atmosphärisch reiche Note – eine Andeutung von Schwerelosigkeit und Driften, die mit der bildhaften Deklaration der Gleichwertigkeit von materialer Textur und Komposition zusammenstimmt. Bauschen und Fetzen weißer Watte auf weißem Hintergrund (aus einer 2011/12 entstandenen Werkgruppe) können wohl eine beinahe Zen-gleiche Annäherung an den Arbeitsprozess anzeigen, an Minimalismus *und* die klassisch surrealistische Faszination für Erotik und den Fetischcharakter von Textur und Oberfläche.

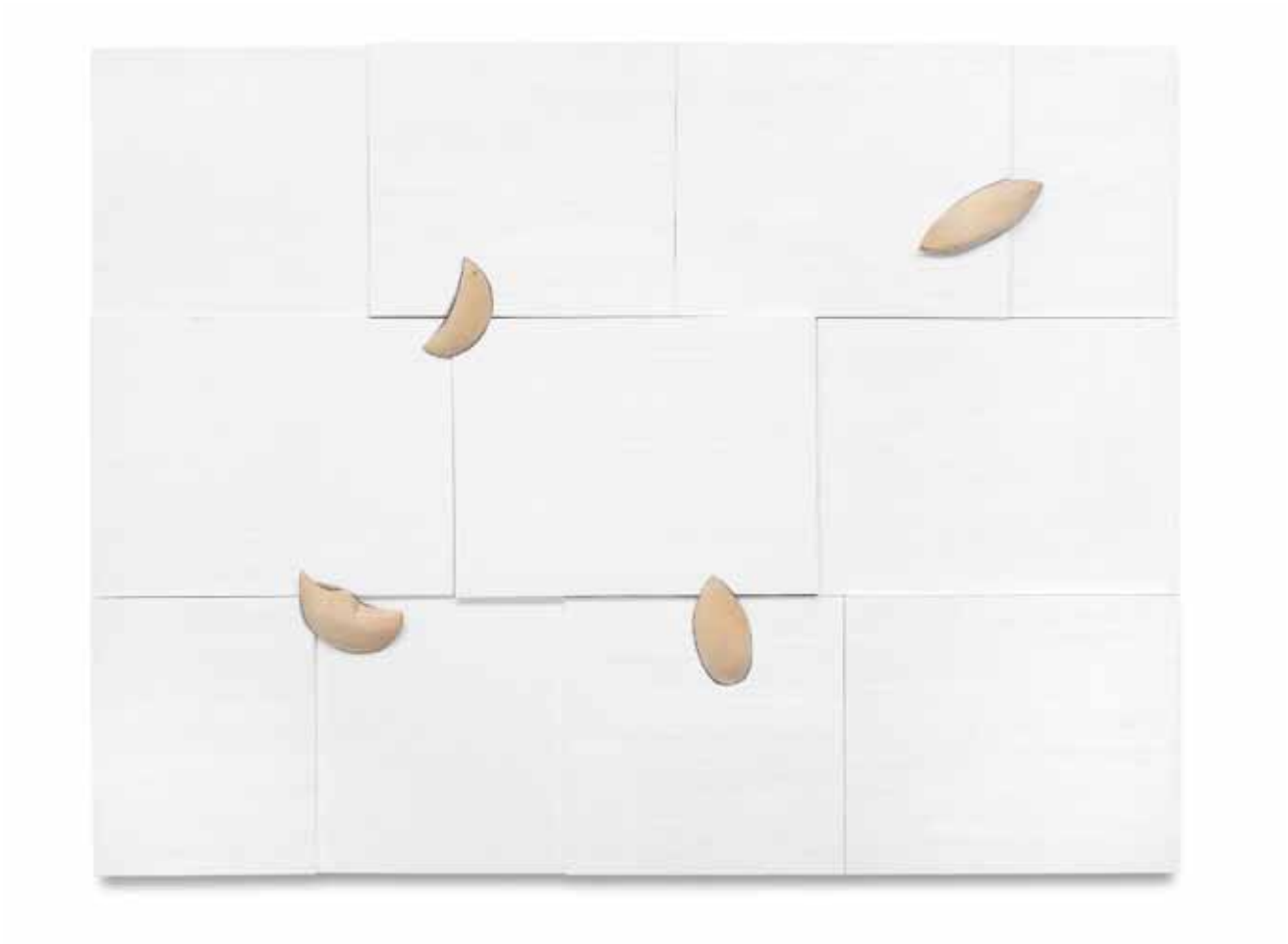
Die Kunst von Thilo Heinzmann bezieht ihre Kraft aus der beständigen Umgehung gesetzter ästhetischer Kriterien. Darin behauptet sich das »Ur«-Wesen der Arbeit, gerade so als ob Heinzmanns künstlerische Sensibilität jener der vorchristlichen und »ethnologischen« Kunst näher wäre, in denen die Erkundung einer Form und eines Materials dem Erlangen direkter Ausdrucksformen gewidmet ist, unbekümmert um kanonische Werte.

Das ist eine Haltung, die von der jüngsten Werkgruppe konsolidiert wird, den *Tacmos*, bei denen in die makellos schwarze Oberfläche der Bildebene – dem Anschein nach zugleich straff und nachgiebig – eingegriffen wird in einer Folge sicherer Gesten, die eine »Glanz«-Spur oder einen Abdruck hinterlassen: schwarz auf schwarz. Diese Gemälde entziehen sich gleichermaßen der Vereinnahmung durch eine reduzierende kunsthistorische Wertschätzung des »schwarzen Bildes«; vielmehr weisen sie eine Spannung gegensätzlicher Qualitäten auf (Reglosigkeit und Bewegung, Oberfläche und Geste), die ihr Verhandeln von Form anreichern sowie auch ihr unbeirrtes Korrelieren von Verstand und Empfindung.

Von daher kann Heinzmanns Kunst als fixiert auf Simultaneität verstanden werden: auf die synchronisierte Wahrung und Dekonstruktion der Malerei selbst, ihrer Materialien, Grammatik und Sprache. Verwoben in diese Simultaneität ist eine Ur-Freude, die philosophischen Pessimismus zurückweist und ein sensorisches und intellektuelles Vertiefen in die Möglichkeiten der Malerei als Tat geltend macht. Somit ist die Kunst von Thilo Heinzmann ebenso voller rastloser Recherchen wie meditativer Reglosigkeit – sie fängt Prozess und Transfiguration in den Momenten ihrer Umsetzung ein, ist Plötzlichkeit und Aufheben der Zeit in einem.

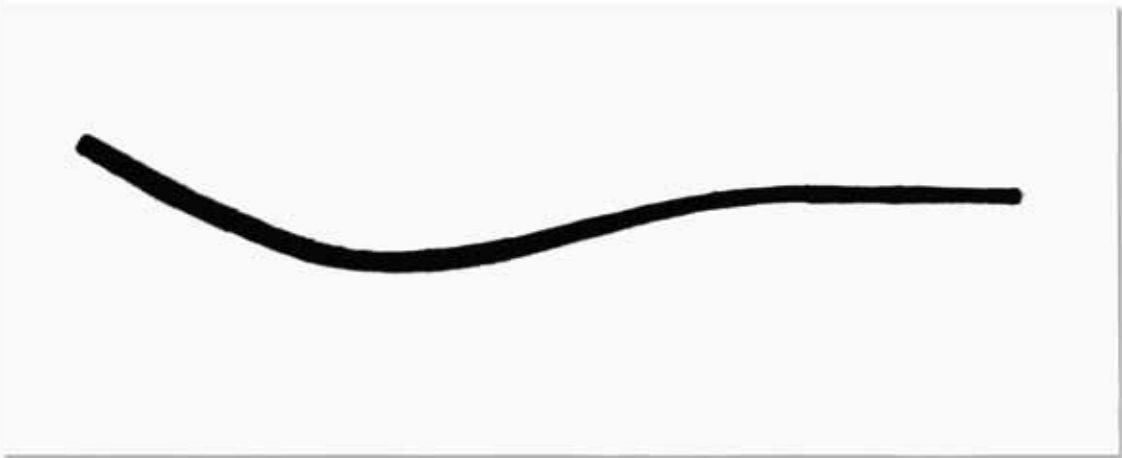


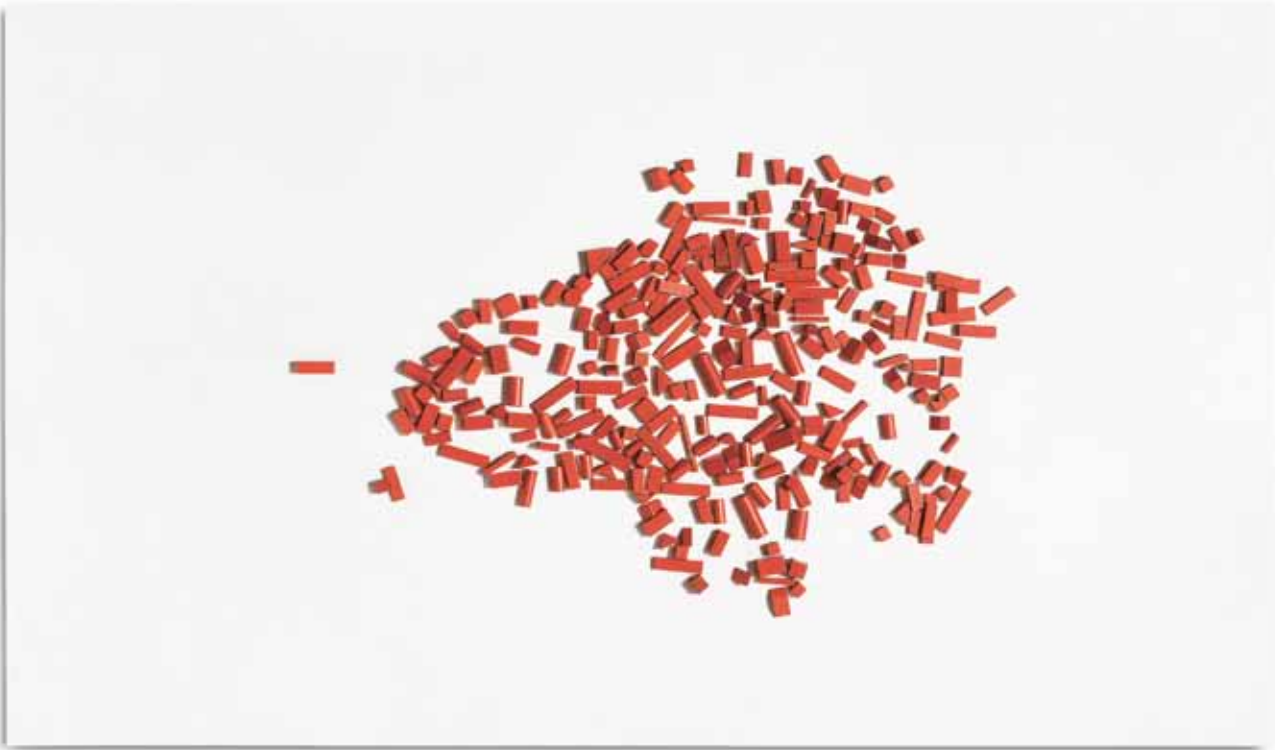


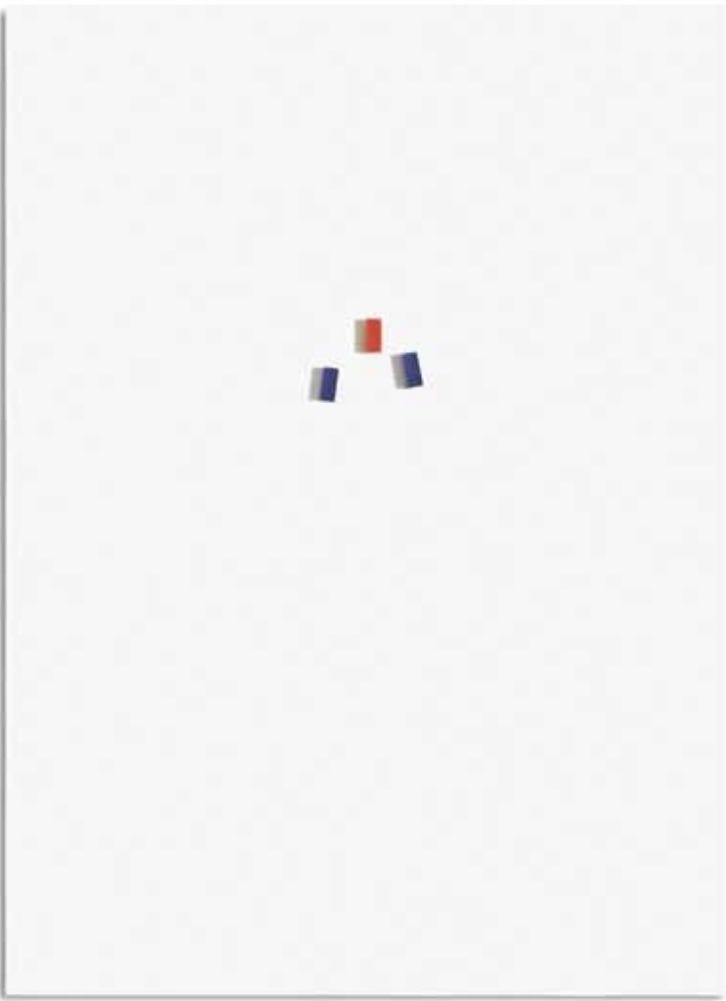








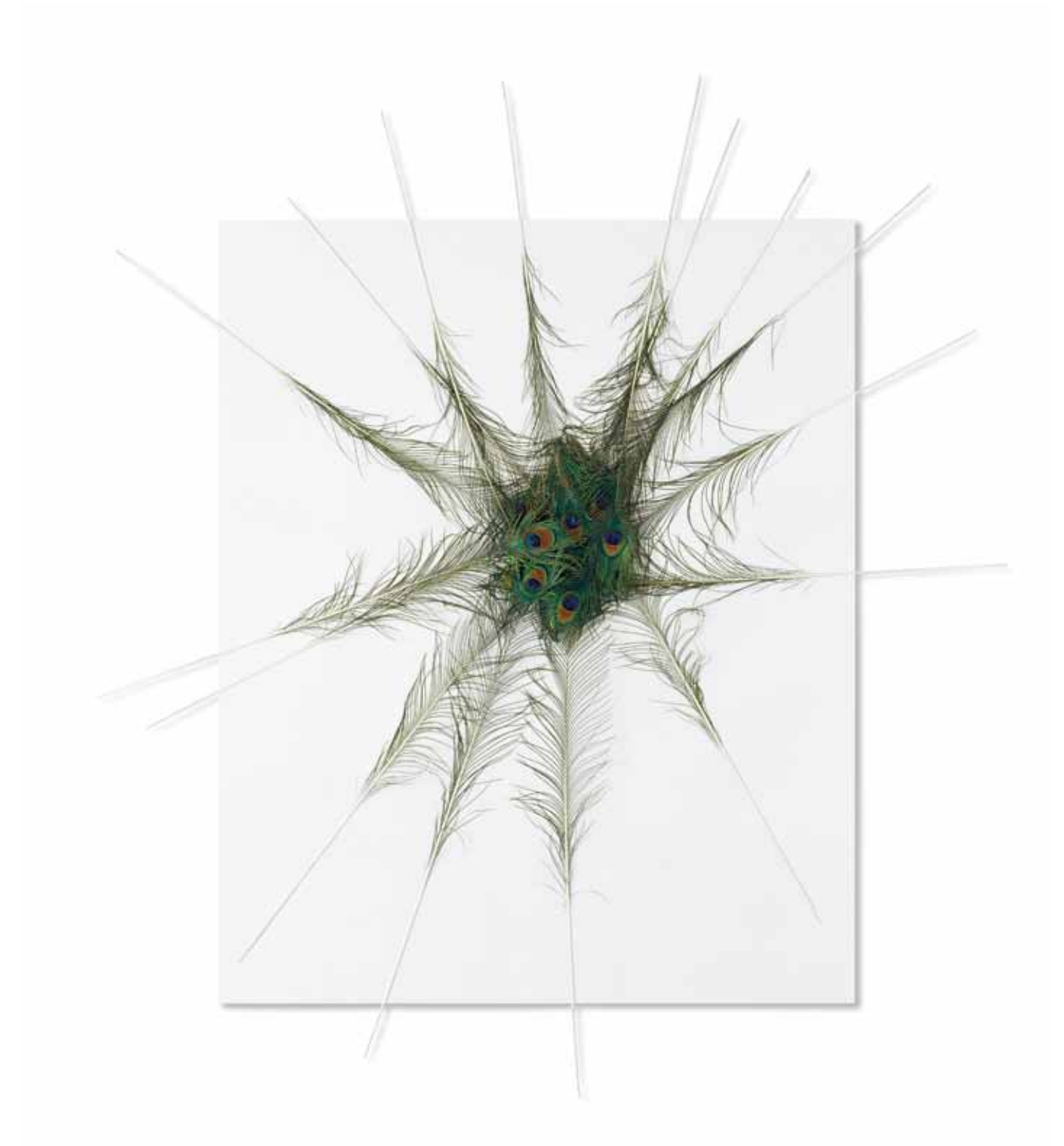
































Painting has always been situated between two senses. Although it is obviously made for the sense of sight, it also addresses the sense of touch, albeit less directly so. Touch figures in the physical contact by which paint is applied to the picture’s planar support—a moment in which the painterly image is generated in the first place; touch also factors into painting through the potentially tangible material of the finished pictorial surface; or it could be drawn in when a painting depicts objects in space, making them seem as if they were bodies that could be touched. There has always been a haptic quality to the painted image, mediated by the eye. In this manner, painting means interweaving sight and touch, and out of this weave, it invents a multiplicity of possible forms, impressions, and aesthetic values. Indeed, one might also say that not even the concept of pictorial composition is limited to the interplay of visual elements but rather encompasses inherently tactile aspects.

Painting with Crystal and Fur

Thilo Heinzmann’s works unfold a painterly program, even where they display concrete material objects. This means that although the surfaces of his pictures may hold, for instance, a crystal, an ammonite, a piece of fur, a peacock feather, or cotton fuzz, these things do not belong in the field of “assemblages,” contrary to a categorization demanded by art-historically trained reflexes. One may be lead to think that the aim here is to transform the space of painting into another, actually spatially extended dimension: what was once the planar site of visual representation—the canvas—would now figure as a spatially concrete, physical entity upon which material objects are placed. This would (re)define the space of art as a zone in which observers, in their bodiliness, encounter objects. “Art” would consist in negotiating the meetings that take place in this type of space. In fact, however, Heinzmann is concerned with something else. Even when he works with apparently non-painterly materials and techniques, he still pursues a painterly aesthetic.

Let us look at one of the paintings in which fur meets crystal (*D.C.I.B.I.T.*, p. 89). The precise, sharply cut edges of an animal skin are placed so that the texture of the hair is visually emphasized. The black, brown, and white coloring forms a flaming pattern that combines a slightly curved lineature with a smoky visual progression from light to dark. The crystal—an amethyst, in this case—provides a similar play of color in purple hues. Zones of various degrees of transparency and fogginess flow into each other. The irregular, prismatic shape of the stone runs from the outside edges toward the translucent interior in fractured veins of gentle furrows and fissures.

Heinzmann’s works make all of these features perceivable, which is to say that he does not treat the surface of the painting as a panel, upon which found objects are simply displayed. Rather, things are arranged here in such a manner that their structures, grains, and coloring become visible. They are offered as visual opportunities, made accessible to the eye; indeed, they are tapped into as sources from which springs a nuanced interplay of optical characteristics. This is a direct link to the pictorial tradition of painting. For one of painting’s most

important objectives since the Renaissance has been to open the view onto the world and its things. Or to put it differently: to turn the things that already exist in this world into objects for beholding.

One could also say that the crystal and the fur are visually acknowledged. The medium used to communicate these visual values is classic enough: painting. This also means that abstraction and representation enter into a particular relationship here. First of all, Heinzmann’s works are of course determined by the historical caesura that allowed modernist art to temporarily suspend painting’s representational program. In Heinzmann’s work, this impulse toward abstraction extends to things themselves. That is, the crystal is not here to be seen as the object “crystal,” or the fur is not here to be seen as the object “fur,” but to be regarded as the source of a wealth of visual impressions. In this movement, however, the abstracting approach also leads back to the history of painting as an art of representation. Even seventeenth-century still life painters, for instance, had to abstract from the objects they were observing in order to reduce them to two-dimensional impressions. In Heinzmann’s work, the thing itself becomes the object of this painterly, representational impulse. Precisely because the crystal is undeniably on top of the panel, while also being suspended in its state as a thing, its optical qualities are set free: its color gradient, the refraction of light to which it gives rise, the various degrees of transparency it contains, and so on. Liberated from the state of objecthood, the effect of the material qualities is, in turn, inseparable from modernism’s attempts at nonrepresentational abstraction, according to which these values are meant to matter as such. In the present case, painting is representational, or more precisely, it puts things in front of the eye, and yet it is simultaneously abstract and abstracting. Furthermore, it does not derive its quality solely from the fact that it allows both elements to exist side by side, but also because one element determines the other.¹

Marble: Depicting the Visual Plane

Painting here, therefore, is a double operation: it depicts the wealth of things that populate the world while simultaneously subtracting their objectness. It is concrete and abstract. Painting renders a visual surplus, while it quite practically takes the crystal, the fur, the feather, and the ammonite, as well as the colorful building block or the fossil, and removes them from the hand that might have touched these things in everyday life, picked them up, carried them from here to there, or weighed them. The visual benefit gained by Heinzmann’s works, therefore, coincides with a shift that moves things just beyond the horizon of tangibility, so that they just peek out over to



the side on which we might have been able to touch them. Being able to see more means removing something from the area in which it can be accessed by hand. This painterly interplay of representation and withdrawal is especially visible in the marble mosaics. They completely cover the surface of the painting’s support in closely laid fragments. This simultaneously doubles the surface and visually elevates it a few centimeters to a slightly higher altitude—the subtle over-and-under weave of the canvas would lie just a little bit deeper. Now, its irregular forms reveal the interplay of uneven structures, and also a limited, internally differentiated palette of gray, white, and brown hues, which also includes the shimmering, embedded particles of the stone. It is possible to discover here an echo of the color of naked canvas. Encrusted, as it were, in marble, as if it had been covered by geological or architectonic activity, the image of a canvas is evoked on the surface made of stone.² The representational and demonstrative function of painting has asserted itself here and claimed the marble as its own element by making it emulate its own regular support—the textile foundation. The place that is thus made accessible unites characteristics of two apparently irreconcilable positions. On the one hand, this work method is linked to the history of painting, as a shrouding and at the same time revealing veil through which the pictorial representational function of the work of art is figured.³ On the other hand, the pattern of intersecting lines resulting from the system of furrows in between the fragments of marble refers to that classic modernist project that has been described as the negation of just this kind of representationalism. The grid—the orthogonal, optical woven pattern—has been understood as a type of optical and semiotic recourse to the material base of painting.⁴ One is painting as something that represents and depicts the world; the other is a self-referential and recursive art that primarily points to its own conditions. Both varieties are present in the marble mosaics. And here is stone—a material that is difficult to surpass in terms of weight, solidity, and haptic concreteness—set up in such a way that—in addition to its obvious materiality (perhaps one sees a geological cross-section of layers of sediment, a wall, or even a paved ground here)—it begins to invent visual fictions, in this way displaying the image of a canvas. Two diametrically opposed kinds of material—marble and fabric—are blended into each other in the realm of the visible.

The Aggregates of Pigment: Color

In the case of the Pigment Paintings, the process of setting visual and material values next to each other takes on a special quality. First of all, pigment does not figure here as the “material” of painting that would be exhibited in order to make the effects of this art form become transparent toward the conditions and processes of its own making. The pigment is also employed without being subjected to any representational function or to the forces of a binding agent. The way in which it is used on Heinzmann’s canvases creates, in turn, a genuinely painterly effect. Otherwise it would be impossible to explain the progression from a more delicate to a denser spread, and thus from a lighter to a darker and more intensive blue, red, green, or black. In Western art, this interest in the impact of color and its sensory qualities is inseparable from painterly technique. Heinzmann’s works stand in this

tradition, even though they do not preoccupy themselves with questions of how to describe objects and bodies through tracing their outlines or through planar projection. Nowhere does the powder condense into the cloudiest of representations, yet color is also not perceived as a purely optical, intrinsic value—the pigment is too prominent for that. Instead, color is roughened up, as it were, by the pigment. Furthermore, one can compare the contrast between the coarse, grainy spots and the colored mist, or the fog of spreading hues, on the one hand, with the white surface that is devoid of any sort of canvas texture and characterized by a regular unevenness, on the other. In this juxtaposition, the interplay between various types of painterly *faktura* is deployed, but with a slight shift.⁵ Thus, the work and its impact are set in motion through an element—pigment powder—whose lack of aggregation and non-submission to binding forces would usually put it in a place that precedes the work process. This also opens up new ways to mix the colors, which are not first dissolved in a chemical medium and then presented to the eye as a compact visual tone that can in turn be mixed with other hues. Instead, “mixing” here signifies a relationship that takes place directly within the eye as an optical combination, resulting from an interplay of the pigment’s material qualities and its application to the structured surface. This creates mono- or polychromatic effects that include the transitions between various degrees of color, as well as the inherent transition the paint makes, from a material carrier to an optical value. Meaning: color is present here as both hue and material. Procedures that resemble these explorations of new color spectra can be observed in the Styrofoam and (some) of the Hessian Paintings, as well as in the *Porcelain Paintings*. However, Heinzmann proceeds with these materials in the exact opposite way. Here, the paint does not appear in a powdery, dustlike consistency; rather, the pigment is mixed with resin. The resulting variously colored liquids are then poured on so that they form intersecting traces. Some of these trajectories of paint are of a homogenous tone, while others display hardened streams of various degrees of color, lying side by side. The expression “application of paint” only does insufficient justice to the result, because it presupposes a stable support, a surface, *onto which* a colored substance is added. But here the structural fields thus created—which seem to oscillate between brushstroke and pure flow of color—are sometimes absorbed by the canvas, while other times they remain distinctly above that ground, creating reflective surfaces of deceptive moistness and liquidity. Sunk into the pores of the fabric and then gleaming on top of it, almost like puddles, the colors play around their usual baseline, the horizon of the painting’s surface. Deeper and flatter than usual, duller and wetter, they complement the work of the Pigment Paintings. While the Pigment Paintings allow the graininess of the colors to fan out



in a kind of Northern Lights spectra, these latter examples go off on a search for the multi-faceted quality that is inherent in paint as a fluid medium. Finally, in the case of the *Porcelain Paintings*, the color white appears in various states of glaze (iridescent) or non-glaze (matte), scattered across the irregular mini-peaks and valleys, the winding slopes and surfaces of the porcelain bodies, like isolated flower petals jutting out of the painting’s surface. By expanding it into actual space, the paint here is, in a certain way, exposed to a play of shadows that is not subjected to the regularizing distribution that occurs on the picture’s even plane. Thus, Heinzmann’s work unfolds different states of chromaticity in conjunction with diverse materials of different colors. Color appears in alternating aggregate states, which in turn modulate its optical effects.

Horizon of Touch

As soon as the materials have found their place on the surface of the painting, they appear on a vertical plane before the eye of the beholder, separated by the distance of the gaze. Their material qualities unfold for the eye. The powdery quality of the pigment, the hairiness of the fur, the loose density of the cotton—all of these haptic values are accessed *visually*. At first sight, this type of work is based on two leading artistic values that have been in effect at least since the advent of classic modernism: texture and *faktura*. It is not, however, identical with either one. By the term texture one would understand the various types of marks of a given work’s surface that render its material haptic qualities, its roughness, its smoothness, its unpolished grain, to various degrees of visibility. *Faktura*, by contrast, would be the kind of marking that refers to the way the material has been worked upon, thus constituting an index of the artist as the one who has invested labor in the work’s production.⁶ The mode in which Heinzmann deals with surfaces and materials is related to both, but the focus is on the surface qualities of artistic materials in general: the texture of fur; the matte, iridescent, hardened surface of cooled tin that still conveys an impression of fluidity; porcelain bodies displaying various degrees of enameling that reflect or do not reflect at all; the fine weave of the canvas on which these things lie; the rough weave of the hessian, which is in turn treated in different ways, put into various states of smoothness and rigidity. This kind of “working the tangible” comprises the white foundation of the Cotton Paintings, created by reworking the surface with the smallest of peaks and valleys; it also comprises the fine little hairs that stand up on the unprocessed outer edges of the canvas; the changing powdery quality of pigment, which ranges from filmy to thick deposits; and the rough or fine grain of the styrofoam. The list goes on. The *Tacmo* series of works then expands this project to include the modulation of various degrees of visual dullness and reflection. On the edge of the color spectrum—black—their various structured zones unfold: the roughened surfaces and smooth spots made with different brush textures and hands—an interplay of material-optical impressions. The light-swallowing surfaces are contrasted with curves and paths that shimmer silkily with light. Involving both texture and *faktura*, Heinzmann’s work invents a multiplicity of ways that surfaces can manifest.

This whole enterprise, however, is not a purely art-historical maneuver. The impulse behind it is a different one, having far more to do with the aforementioned desire to depict the wealth of things in this world. When these are made accessible to the sense of sight, it is done in a way that makes it possible to perceive a plenitude of haptic qualities: the fine hairs that stand up on the edges of the canvases; the unraveling threads that stick out of the unhemmed edges of the hessian; the surfaces of canvases that have been roughened and then smoothed over; the double hardness with which a splash of tin is scattered on a light metal plate; the way that paint pigment settles into the smallest notches of the grounding. All of these stimulate the sense of touch. So much haptic value is generated here that it is almost impossible not to imagine actually touching it. Yet the viewers are denied this actual physical contact, which only intensifies the way they experience the horizon of these pictures in front of them. It is a horizon solely accessible through the gaze. In this light it is now possible to once again take another look at the *Tacmos*. Hand and brush have left their marks on their black surfaces, through a process that is achieved by reversing the traditional manner of working. While the brush, or the hand, normally applies paint, adding layers, here they work in a subtractive, smoothening mode. Dashes, curves, straight lines of various widths and lengths are the result of the fact that the still-damp paint is worked over, that thin films are stripped away from the layers on the surface. This creates traces of that act of touch that is of course denied the viewers. For the view opened by up Heinzmann’s paintings encompasses a territory that lies just beyond touch. The silky, matte qualities of the *Tacmos*, the splayed furs, the delicacy of marble dust, the smallest of crystals, the powdered pigment, and the weave of the hessian: all of this challenges the sense of touch, asking to be touched, in a way—and yet is reserved for the eye alone. It is this kind of reservation—ultimately, the reservation of painting—that makes it all the more tangibly attractive.

1 Here, one could also mention the philosopher Edmund Husserl’s concept of the suspending power of “image consciousness” (*Bildbewußtsein*). According to Husserl, the optical imagination parenthesizes the weight of (object-related) reality. One might say that the visual abundance of the real in its entire plenitude only emerges in parallel to this type of suspension; see Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein* (Hamburg, 2006). In the Western tradition, painting was, for a long time, the artistic technique whose depictions of the visible world fulfilled a comparable, objective function. Making things visible on the canvas robbed them of their real weight, but at the same time it reinforced their visual reality.

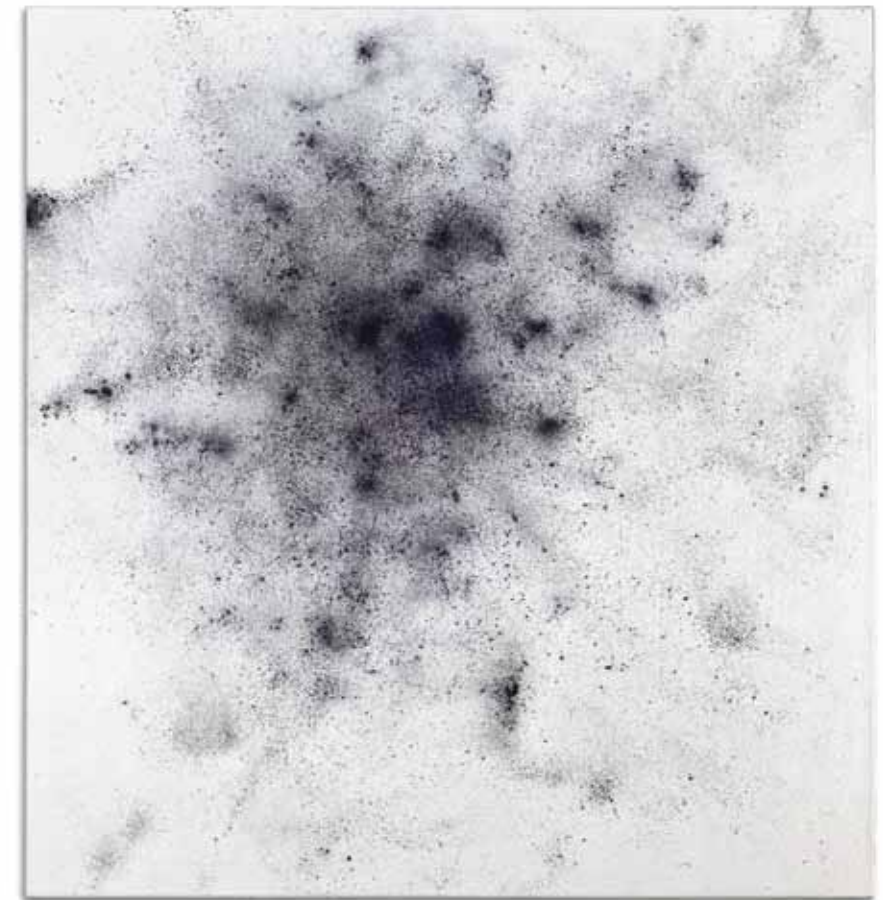
2 Heinzmann’s treatment of the surfaces of the *Tacmos*, of the cotton and Pigment Paintings, makes this very canvas disappear through creating a system of small peaks and valleys in the process of applying paint.

3 See Johannes Endres et al., eds., *Ikonologie des Zwischenraums: Der Schleier als Medium und Metapher* (Munich, 2005).

4 See Rosalind E. Krauss, “Grids,” in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA, and London, 1994), pp. 8–22.

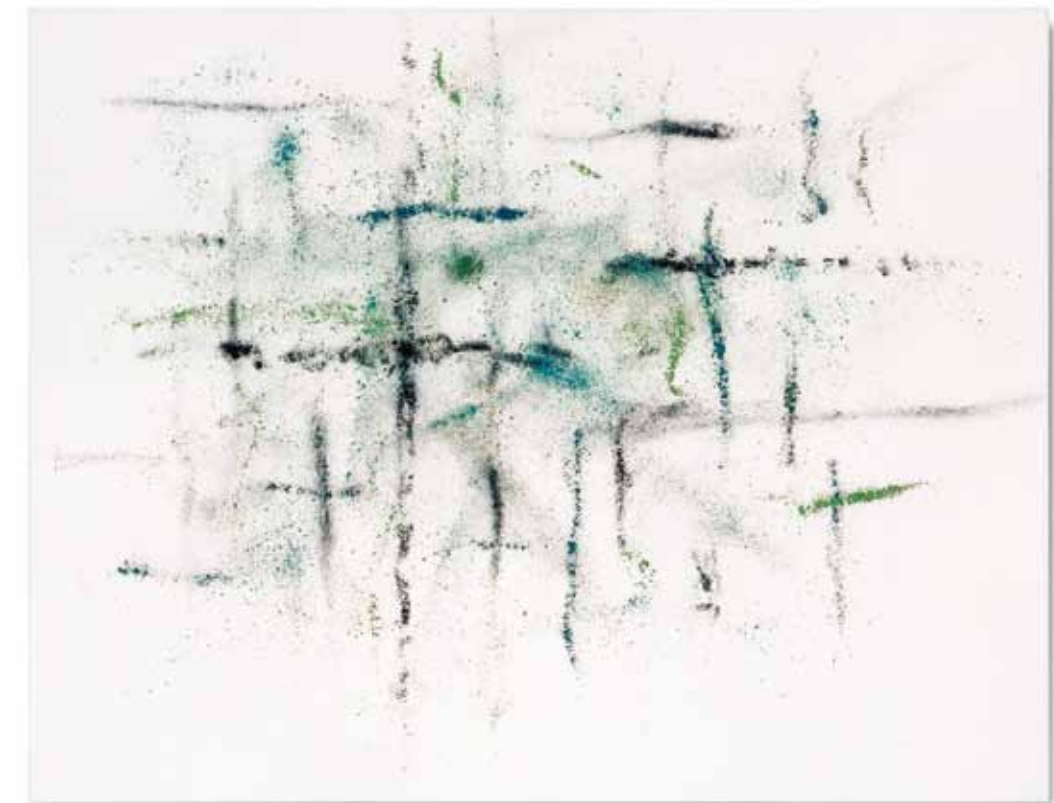
5 In fact, the category of *faktura* here signifies a subclass within the system of an overall work on surface-structure. See the section on the “Horizon of Touch.”

6 See Benjamin Buchloh, “From Faktura to Factography,” *OCTOBER* 30 (Autumn 1984), pp. 82–119. See also Maria Gough, “Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde,” *RES: Anthropology and Aesthetics* 36 (Autumn 1999), pp. 32–59.





















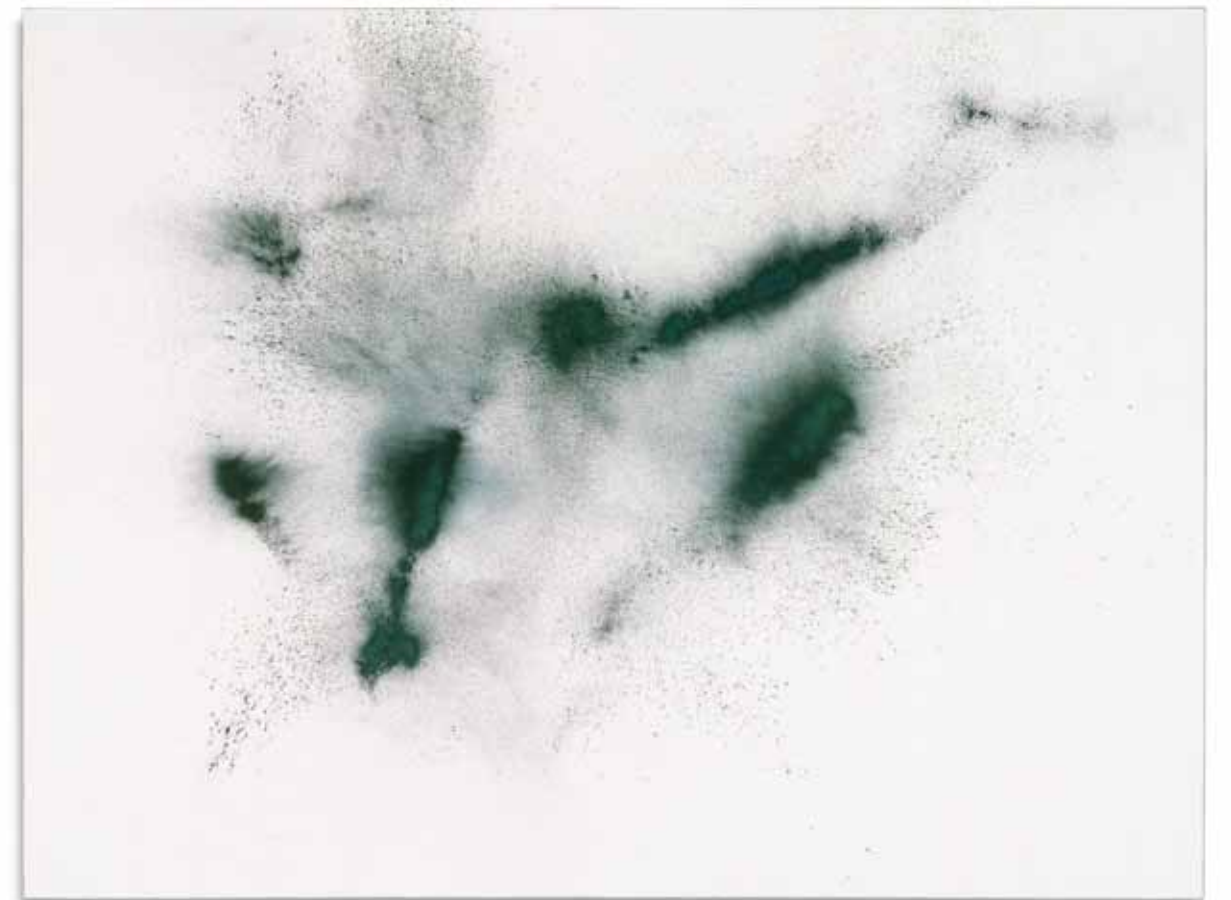






















Schon immer liegt die Malerei zwischen zwei Sinnen. Während sie einerseits ganz klar für den Sehsinn gemacht ist, spielt in ihr andererseits auch der Tastsinn eine Rolle, wenngleich auch weniger direkt. Sei es durch den physischen Kontakt mit der Grundfläche des Bildes, durch den dieses, zum Beispiel im Farbauftrag, erst hergestellt wurde; sei es durch die am Ende dastehende, zumindest potenziell berührbare materielle Oberfläche des Bildes; sei es, indem die Dinge im Raum dargestellt und damit als scheinbar berührbare Körper visualisiert wurden. Dem malerischen Bild eignet immer schon eine durch das Auge vermittelte haptische Qualität. In dieser Hinsicht heißt Malen nicht zuletzt, Sehen und Berühren ineinander zu verschränken und aus dieser Verschränkung eine Vielfalt möglicher Formen, Eindrücke und ästhetischer Werte zu erfinden. Ja, man könnte sogar sagen, dass selbst der Begriff der malerischen Komposition nicht auf ein Zusammenspiel visueller Elemente beschränkt ist, sondern eben auch taktile Momente in sich fasst.

Malerei mit Kristall und Fell

Thilo Heinzmanns Werke entfalten ein malerisches Programm, selbst dort noch, wo sie die materiellen Dinge als solche zeigen. Konkret bedeutet dies, dass in seinen Arbeiten zum Beispiel ein Kristall, ein Ammonit, ein Stück Fell, eine Pfauenfeder oder ein Watteflaum, die auf der Grundfläche des Bildes stehen, nicht – auch wenn eine solche Einordnung zunächst von kunsthistorisch geschulten Reflexen verlangt würde – in den Bereich der assemblierten Objekte gehören. Man könnte meinen, dass es hier darum geht, den Raum der Malerei in einen anderen Bereich zu transformieren, nämlich in eine tatsächlich räumlich ausgedehnte Dimension: Was einmal eine Fläche der visuellen Darstellung war – die Leinwand –, figuriert nun als räumlich konkrete, körperliche Einheit, auf der materielle Gegenstände platziert sind. Damit wäre der Raum der Kunst als Bereich (neu) definiert, in dem die Betrachter in ihrer Körperlichkeit eben auf Objekte treffen und das Kunstgeschehen in dieser räumlichen Begegnung aushandeln. Tatsächlich geht es Heinzmann aber um etwas anderes. Selbst wenn er mit scheinbar unmalerischen Materialien und Techniken zu Werke geht, gilt sein Interesse der Fortführung einer malerischen Ästhetik. Betrachten wir eines der Bilder, auf denen Fell auf Kristall trifft (*D. C. I. B. I. T.*, S. 89). Die präzise und scharf geschnittene Kante der Tierhaut liegt so, dass die Maserung des Haars betont zum Vorschein kommt. Das Schwarz, Braun und Weiß seiner Färbung verbindet sich zu einem flammenden Muster, das eine leicht geschwungene Lineatur mit dem optisch-rauchigen Verlauf von Hell zu Dunkel kombiniert. Farblich gibt der Kristall, hier ein Amethyst, ein ähnlich anmutendes Spiel in violetter Tönung. Zonen unterschiedlicher Transparenz und Milchigkeit verlaufen ineinander. Die irregulär-prismatische Form des Steines setzt sich von den Außenkanten bis ins durchscheinende Innere fort in einem gebrochenen Adersystem zarter Furchen und Sprünge. All das machen Heinzmanns Arbeiten wahrnehmbar. Damit ist gesagt, dass er die Fläche des Bildes nicht als eine Tafel begreift, auf der gefundene Objekte einfach vorgezeigt werden.

Vielmehr werden die Dinge hier so arrangiert, dass ihre Strukturen, Maserungen, Färbungen sichtbar werden. Sie werden als visuelle Gelegenheiten dargeboten und damit für das Sehen erschlossen, ja überhaupt erst als Quellen angezapft, aus denen ein nuanciertes Spiel optischer Eigenschaften entspringt. Das ist nicht zuletzt ein Anknüpfen an die darstellende Tradition der Malerei. Eines von deren wichtigsten Anliegen ist nämlich seit der Renaissance gewesen, den Blick auf die Welt und ihre Dinge hin zu öffnen. Oder, anders gesagt: das in der Welt Vorhandene zum Gegenstand des Sehens zu machen. Man könnte auch sagen: Der Kristall und das Fell werden als solche visuell gewürdigt. Das Medium zur Mitteilung dieser visuellen Werte ist klassisch genug: die Malerei. Das heißt in diesem Sinne auch, dass Abstraktion und malerische Darstellung hier in ein besonderes Verhältnis treten. Denn erstens sind Heinzmanns Arbeiten natürlich durch die historische Zäsur bedingt, mit der die Kunst der klassischen Moderne das Darstellungsprogramm der Malerei zu einem vorläufigen Ende führte. Dieser abstrahierende Impuls weitet sich bei Heinzmann auf die Dinge aus. Will sagen: Der Kristall steht hier nicht als Objekt »Kristall«, das Fell nicht als Objekt »Fell« zur Betrachtung, sondern als Quelle eines Reichtums visueller Eindrücke. Damit führt der abstrahierende Zugriff aber auch zurück in die Geschichte der Malerei als Kunst der Darstellung. Denn bereits auch der Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts, beispielsweise, musste im Akt des Malens das Gesehene Objekt als Ding abstrahieren, um es auf den Flächeneindruck zu reduzieren. Bei Heinzmann hat dieser malerisch-darstellende Impuls die Objekte selbst zum Gegenstand. Eben weil der Kristall einerseits unleugbar auf der Tafel steht, andererseits aber in seiner Dinglichkeit suspendiert wird, setzt er seine optischen Qualitäten frei: den Farbverlauf, die Brechung, die verschiedenen Grade der Transparenz und so fort. Dieses von den Dingen befreite Wirken materieller Eigenschaften ist wiederum untrennbar mit dem Projekt der nicht-darstellenden malerischen Abstraktion der Moderne verbunden, nach dem diese Werte als solche Geltung erlangen sollen. Im vorliegenden Fall nun ist die Malerei darstellend, oder genauer: etwas-vor-Augenstellend und abstrahierend zugleich. Und weiter: Sie bezieht ihre Qualität nicht nur daraus, dass sie beide Elemente nebeneinander bestehen lässt, sondern auch dadurch, dass das eine Element das andere bedingt.¹

Marmor – Die Bildfläche abbilden

Der Einsatz der Malerei ist hier also zweiwertig: Sie zeigt den Reichtum der Dinge, die ihrerseits die Welt bevölkern, und zieht ihnen gleichzeitig die Dinglichkeit ab. Sie ist konkret und abstrakt. Sie macht ein Mehr sichtbar und entzieht den Kristall, das Fell, die Feder, den Ammonit, aber auch das farbige Bauklötzchen oder das Fossil ganz praktisch dem Zugriff, der



diese im Alltag berührt, angehoben, von hier nach dort getragen, oder in der Hand gewogen hätte. Der visuelle Gewinn, den Heinzmanns Arbeiten eintragen, korrespondiert also mit einem Schub, der die Dinge knapp jenseits des Horizonts der Berührbarkeit ansiedelt, sodass sie gerade noch auf unsere Seite herüberlugen, auf der wir sie hätten anfassen können. Mehr sehen können, bedeutet einen Entzug aus dem Bereich des manuellen Zugriffs.

Dieses malerische Widerspiel von Darstellung und Entzug wird auf besondere Weise in den Marmormosaiken deutlich, die in eng aneinandergefügtten Bruchstücken die Grundfläche des Bildträgers vollständig bedecken. Diese Fläche wird damit zugleich verdoppelt und visuell auf ein um wenige Zentimeter erhabeneres Niveau gehievt – nur um Geringes tiefer stünde das subtile Über und Unter des gewebten Textils der Leinwand. Es entfaltet sich nun in irregulärer Form das Spiel unebener Strukturen sowie eine eingegrenzte, intern differenzierte Palette von Grau-, Weiß- und Brauntönen inklusive der schimmernden Einsprengsel des Steins. Hierin ist ein farbliches Echo ungründerten Maltuchs zu entdecken. Quasi mit Marmor verkrustet, als wäre sie durch geologische oder architektonische Aktivität verhüllt worden, entsteht auf der aus Stein angeordneten Oberfläche wiederum das Bild einer Leinwand.² Die darstellende und zeigende Funktion der Malerei hat sich hier durchgesetzt, hat den Marmor zu ihrem Element gemacht, indem sie ihren eigenen üblichen Träger – die textile Grundfläche – nachbildet. Der damit zugänglich werdende Ort vereint Eigenschaften zweier scheinbar unvereinbarer Positionen. Einerseits schließt diese Arbeitsweise an die Geschichte der Malerei als verhüllend-zeigendem Schleier, mit dem die bildliche Darstellungsfunktion des Kunstwerks figuriert wurde, an.³ Andererseits wird mit dem Kreuzlinienmuster, das hier aus dem System der Furchen zwischen den Marmorbruchstücken entsteht, auf jenes Projekt der klassischen Moderne verwiesen, das als Negation eben jener Darstellung beschrieben worden ist. In den Gittern, »grids«, den orthogonalen visuellen Webmustern, hat man einen optisch-zeichenartigen Rekurs auf den materiellen Träger der Malerei – die Leinwand – erkannt.⁴ Das eine wäre die Malerei als Welt darstellende und zeigende, das andere als auf sich selbst und ihre Bedingtheiten rekurrierende Kunst. Beide Spielarten sind in den Marmormosaiken präsent. Und: Hier ist Stein, ein an Schwere und Solidität, also auch haptischer Konkretheit schwer zu überbietendes Material, so eingesetzt, dass er zusätzlich zu seiner unübersehbaren Dinglichkeit – vielleicht sieht man hier einen geologischen Aufriss sedimentierter Schichten, eine Mauer, oder sogar einen gepflasterten Boden – ins visuelle Fabulieren gerät und auf diese Weise das Bild einer Leinwand zeigt. Zwei geradezu entgegengesetzte Materialitäten – Marmor und Textil – werden im Bereich des Sichtbaren ineinandergeblendet.

Aggregate des Pigments – Farbe

Die Operation eines Nebeneinanderstellens visueller und materieller Werte bekommt eine besondere Qualität im Fall der Pigmentbilder. Das Pigment figuriert hier zunächst nicht als Werkstoff der Malerei, der auf dem Bild ausgestellt wird, um das Wirken der Malerei auf sich selbst hin durchsichtig werden zu lassen. Vielmehr wird Pigment hier, durchaus abstrahierend, jenseits der Indienstnahme durch Abbildung oder Bindemittel verwendet. Die Art

und Weise, in der es auf Heinzmanns Leinwänden zum Einsatz kommt, erzeugt wiederum eine genuin malerische Wirkung. Nur so erklärt sich der Verlauf, mit dem eine zartere in eine dichtere Stelle führt und damit ein helleres in ein dunkleres und zugleich intensiveres Blau, Rot, Grün oder Schwarz. Dieses Interesse an der Wirkmächtigkeit der Farbe und ihren sensorischen Qualitäten ist in der Tradition der westlichen Kunst untrennbar mit der malerischen Technik verbunden. Heinzmanns Arbeiten stehen in dieser Linie, ohne sich allerdings mit Fragen der Körperbeschreibung durch grafischen Umriss oder Flächenprojektion zu beschäftigen. Der Staubverlauf verdichtet sich hier nicht einmal zur wolkigsten Darstellung. Die Farbe tritt aber auch nicht als rein optischer Eigenwert in den Wahrnehmungsraum – dafür hat das Pigment eine zu starke Prominenz. Stattdessen wird die Farbe quasi pigmentartig aufgeraut.

Und weiter: Man vergleiche den Kontrast zwischen den sich mancherorts zur Körnigkeit verdichtenden, sich andernorts in einem kolorierten Hauch oder Nebel ausbreitenden Tönen einerseits und andererseits der von jeglicher Leinwandtextur befreiten, weißen Grundfläche, die durch regelmäßige Unebenheit gekennzeichnet ist. Man hat hier das Spiel zwischen verschiedenen Typen der malerischen Faktur, jedoch in leicht verschobener Aufstellung.⁵ Mit einem Element, das in seiner Unverbundenheit sonst vor dem malerischen Arbeitsprozess liegt – Pigmentstaub –, wird hier also der Werk- und Wirkprozess in Gang gesetzt. Somit erschließen sich auch neue Möglichkeiten für die Mischung der Farbe, die hier nicht in einem chemischen Medium zunächst aufgelöst und dann dem Auge als kompakter Ton, der wiederum mit anderen Tönen gemischt werden kann, begegnet. Stattdessen bezeichnet »mischen« hier ein Verhältnis, das sich im Zusammenspiel der Materialität des Pigments und in dessen Auftrag auf die strukturierte Oberfläche als optische Kombination direkt im Auge vollzieht. So entstehen mono- oder polychrome Wirkungen, die nicht nur die Übergänge unterschiedlicher Grade der Farbigkeit, sondern immer auch den Übergang innerhalb der Farbe zwischen materiellem Träger und visuellem Wert umfassen. Das heißt: Farbe ist hier zugleich als Ton und Stoff präsent.

Eine Arbeit, die diesem Erschließen neuer Spektren der Farbigkeit ähnelt, lässt sich an den Styropor- und (manchen) Rupfenbildern sowie an den *Porcelain Paintings* beobachten. Mit diesen Materialien geht Heinzmann allerdings genau den umgekehrten Weg. Hier tritt die Farbe nicht in staubartiger Konsistenz in Erscheinung, sondern das Pigment ist in eine Harzmischung eingegangen. Die so hergestellten unterschiedlich kolorierten Flüssigkeiten werden dann in Güssen überkreuz aufgetragen. Manche dieser Bahnen werden farbig homogen, in manchen stehen ausgehärtete Strömungen verschiedener Farbigkeitsgrade nebeneinander. Der Begriff des »Auftrags« wird dem Resultat nur unzureichend gerecht, denn teils werden die dabei entstehenden Strukturfelder, die zwischen Pinselstrich und reinem Farbfluss zu schwanken scheinen, vom Trägermaterial aufgesogen, teils bleiben sie merklich auf dem Grund stehen und erzeugen reflektierende Oberflächen von trügerischer Feuchte. Abgesunken in die Poren des Textils, und dann auch wieder fast wie Pfützen auf ihm schillernd, lassen sie die Farbe ihre übliche Grundlinie – den Oberflächenhorizont der Bildfläche – umspielen. Tiefer und flacher als sonst, stumpfer und feuchter, komplementieren sie die Arbeit der Pigmentbilder. Jene lassen die Körnigkeit der Farbe in nordlichtartige Spektren auffächern, diese hier begeben sich auf die Suche nach der Vielfalt, die in der Farbe als

flüssigem Medium enthalten ist. Im Fall der *Porcelain Paintings* schließlich erscheint die Farbe Weiß in verschiedenen Stadien der Glasur (schimmernd) beziehungsweise Non-Glasur (matt) und verteilt auf die unregelmäßigen Minikuppen und -täler, die wie vereinzelte Blütenblätter sich windenden Flanken und Oberflächen der Porzellankörper, die aus der Bildfläche emporragen. Durch diese Ausdehnung in den tatsächlichen Raum hinein wird die Farbe hier in einer Weise auch einem Spiel des Schattenwurfs ausgesetzt, das nicht durch die Ebene je schon klar aufgeteilt ist. So entfaltet Heinzmanns Arbeit in Verbindung mit diversen Materialien unterschiedliche Farben und auch unterschiedliche Stadien der Farbigkeit. Die Farbe tritt in wechselnde Aggregatzustände ein, die wiederum ihre optische Wirkung modulieren.

Horizont der Berührung

Sobald die Materialien ihren Ort auf der Bildfläche gefunden haben, treten sie dem Auge des Betrachters, durch die Blickdistanz separiert, in der Vertikalen gegenüber. Es entfaltet sich ihre Materialität für das Sehen. Die Staubbörmigkeit des Pigments, die Haarigkeit des Fells, die lockere Dichte der Watte – sie alle sind als haptische Werte visuell erschlossen. Diese Arbeitsweise orientiert sich zunächst an zwei Leitwerten der Kunst seit der klassischen Moderne – Textur und Faktur. Sie fällt aber mit keinem der beiden in eins. Unter Textur wären jene haptisch markierten Oberflächenerscheinungen zu verstehen, die ihre Rauheit, Glätte, unpolierte Maserung (oder Ähnliches) in verschiedenen Graden sichtbar machen. Faktur dagegen wäre derjenige Typ von Markierung, der auf das Bearbeitet-Sein des Materials hinweist und damit als Index des Künstlers als (Be-)Arbeitendem auftritt.⁶ Der Modus, in dem Heinzmann die Oberflächen und Materialien behandelt, ist mit beiden verwandt, legt aber einen Schwerpunkt auf die Oberflächenbeschaffenheiten der Materialien der Kunst überhaupt: die Maserungen des Fells; die matt schimmernde, immer noch einen Eindruck von Zähflüssigkeit vermittelnde, gehärtete Oberfläche erkalteten Zinns; die in verschiedenen Graden der Lackierung reflektierenden oder nicht reflektierenden Porzellankörper; die feine Webart der Leinwand, auf der diese stehen; die groben Webmuster des Rupfens, die wiederum durch verschiedenste Formen der Behandlung in unterschiedliche Grade der Geschmeidigkeit und Starre versetzt werden. Diese Arbeit am Haptischen beinhaltet die durch Überarbeitung hergestellte, aus kleinsten Erhebungen und Vertiefungen bestehende weiße Grundfläche der Wattedbilder, genauso wie die von den unbearbeiteten Außenkanten der Leinwand abstehenden feinen Härchen, die von hauchdünner zu dichter Ablagerung changierende Pudrigkeit des Pigments, genauso wie die grobe oder feine Körnung des Styropors. Die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Die Werkreihe der *Tacmos* verlängert dieses Projekt dann zur Modulation von verschiedenen Graden visueller Stumpfheit und Reflexion. Farblich am Rand des Spektrums – Schwarz – gelegen, entfalten ihre unterschiedlich strukturierten Zonen – die geraute Fläche und die mit verschiedenen Pinselmaserungen und den Händen eingearbeiteten Glättungen – ein Widerspiel optischer Materialeindrücke. Der Helligkeit schluckenden Fläche stehen Kurven und Bahnen gegenüber, denen der Lichteinfall einen seidigen Schimmer verleiht.

Textur und Faktur umfassend erfindet Heinzmanns Arbeit also eine Vielfalt verschiedener Erscheinungsweisen der Oberflächen.

Das Ganze geschieht hier aber nicht als reines kunsthistorisches Manöver. Der Impuls ist ein anderer und hat viel eher mit der zu Anfang erwähnten Darstellung des Reichtums der Dinge in der Welt zu tun. Wenn diese hier dem Sehsinn zugänglich gemacht werden, so doch auf eine Weise, dass eine Fülle haptischer Qualitäten zu sehen ist: die von den Leinwandrändern abstehenden Härchen; die sich entwirrenden Fäden, die aus den ungesäumten Kanten der Rupfen herausragen; die Flächen aufgerauter und wieder geglätteter Leinwand; die gedoppelte Härte, mit der ein Zinn-Splash auf Leichtmetallplatte auseinanderstiebt; die Ansiedelungen von Farbstaub in den kleinsten Kerbungen des Grundes. All das sind Reize für den Tastsinn. Hier wird so viel haptischer Wert generiert, dass es nahezu unmöglich ist, sich die tatsächliche Berührung nicht vorzustellen. Diese bleibt dem Betrachter jedoch verwehrt und intensiviert so die Horizonterfahrung vor diesen Bildern. Es ist ein nur den Blicken erreichbarer Horizont.

Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die *Tacmos* noch einmal neu betrachten. Auf deren schwarzen Flächen haben Hand und Pinsel ihre Spuren gezogen und zwar in einem Verfahren, das sich als Umkehrung der traditionellen Arbeitsweise vollzieht. Während nämlich der Pinsel – oder auch die Hand – für gewöhnlich Farbe auftragen, das heißt Schichten hinzufügen, arbeiten sie hier in einem subtraktiven und glättenden Modus. Schwünge, Kurven, Geraden von variierender Breite und Länge resultieren daraus, dass hier in die noch feuchte Farbe hineingearbeitet und über sie hinwegstreichend etwas von der Oberflächenschicht hauchdünn abgenommen wurde. So erzeugen sie Spuren einer Berührung, die auszuführen den Betrachtern dieser Arbeit notwendig verwehrt bleibt. Denn der Blick, den Heinzmanns Bilder eröffnen, geht in einen Bereich, der gerade jenseits der Berührung liegt. Die Seidigkeit und Mattigkeit der *Tacmos*, die gespreizten Felle, die Feinheit zerstäubten Marmors, kleinster Kristalle und Pigmentstaubs, das Rupfengewebe: all dies fordert den Tastsinn heraus, will quasi berührt werden – und ist doch allein fürs Auge reserviert. Eine Reserviertheit, letztlich die Reserviertheit der Malerei, die sie haptisch um so attraktiver macht.

- Man könnte hier auch mit einem Begriff des Philosophen Edmund Husserl von der suspendieren Kraft des Bildbewusstseins sprechen. Husserl zufolge klammert die optische Vorstellungskraft die Wirkmächtigkeit der (dinglichen) Wirklichkeit als solche ein. Parallel zu dieser Operation, könnte man sagen, tritt erst der visuelle Reichtum des Wirklichen in seiner ganzen Fülle zutage. (Vgl. Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein*, Hamburg 2006). Die Malerei war in der westlichen Tradition lange jene künstlerische Technik, die in ihren Darstellungen der sichtbaren Welt eine vergleichbare, objektivierte Funktion erfüllte. Indem sie die Dinge auf der Leinwand sichtbar machte, nahm sie ihnen ihr reales Gewicht, verstärkte aber gleichzeitig die Wirklichkeit ihrer Visualität.
- Übrigens genau jener Leinwand, die Heinzmanns Flächenbearbeitungen auf den Watte- und Pigmentbildern, aber auch auf den *Tacmos* zum Verschwinden bringen, indem sie sie mit einem System minimaler Kuppen und Täler im Farbauftrag überziehen.
- Vgl. *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, hrsg. von Johannes Endres u. a., München 2005.
- Vgl. Rosalind Krauss, »Grids«, in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. und London 1994, S. 8–22.
- Tatsächlich bedeutet die Kategorie der Faktur hier eine Unterklasse innerhalb des Systems einer übergreifenden Arbeit an der Oberflächenstruktur. Vgl. erster Absatz *Horizont der Berührung*.
- Vgl. Benjamin Buchloh, »From Faktura to Factography«, in: *October*, 30, Herbst 1984, S. 82–119. Und: Maria Gough, »Faktura. The Making of the Russian Avant-Garde«, in: *RES. Anthropology and Aesthetics*, 36, Herbst 1999, S. 32–59.









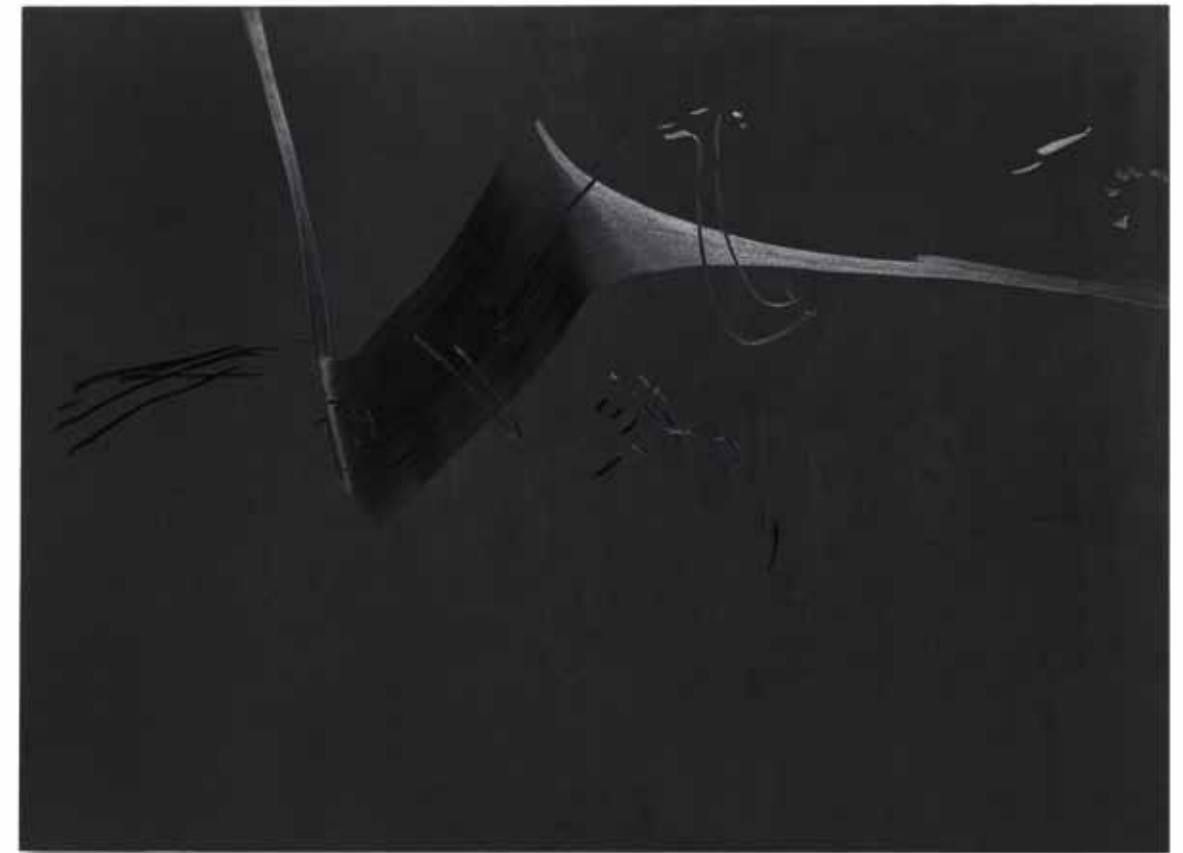
















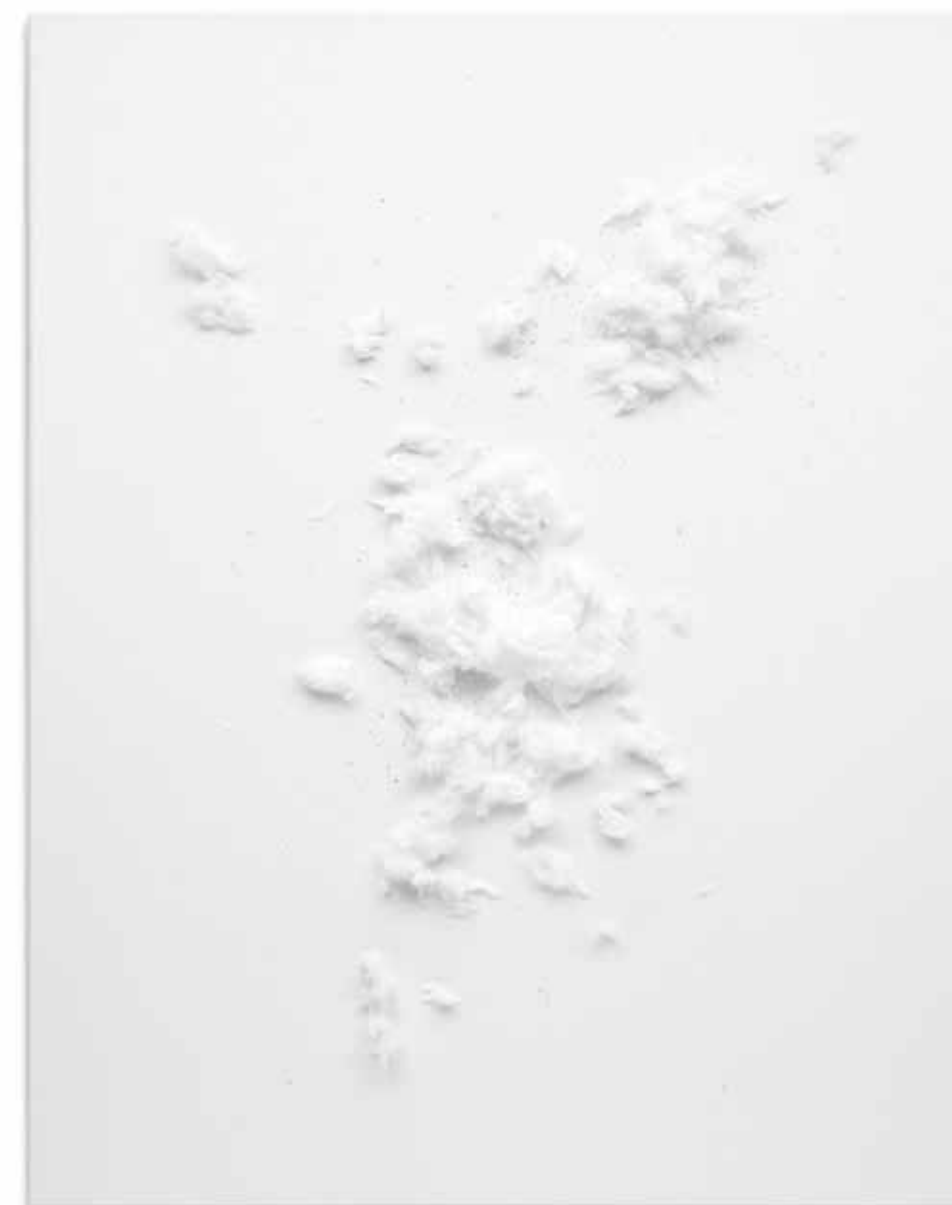




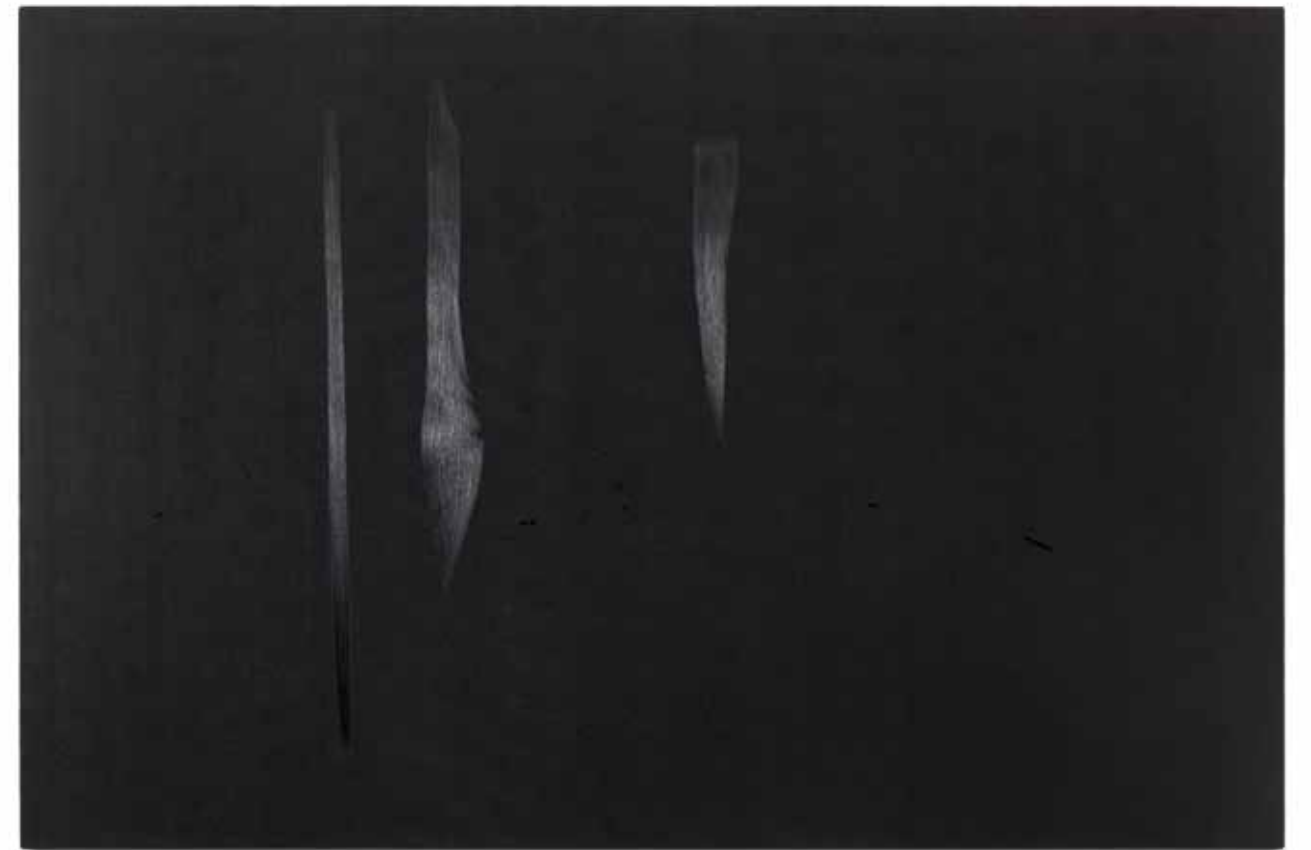


































born / geboren 1969

lives and works in / lebt und arbeitet in Berlin

1992–1997 Staatliche Hochschule für Bildende Künste
Städelschule, Frankfurt am Main

Solo Exhibitions (Selection) / Einzelausstellungen
(Auswahl)

2012 *Tacmo*, Andersen’s, Copenhagen / Kopenhagen
Porcelain Paintings, dépendance, Brussels / Brüssel

2011 *Would You Take the Ball from a Little Baby*,
Bortolami Gallery, New York
I’m Red, She’s Yellow, We’re Blue, Carl Freedman
Gallery, London
Thilo Heinzmann, Galerie Guido W. Baudach, Berlin
Thilo Heinzmann, Galerie Bernd Kugler, Innsbruck

2010 *Straight from the Cotton Fields. Naked. It’s
Unbelievable*, Galerie Guido W. Baudach, Berlin
Thilo Heinzmann, dépendance, Brussels / Brüssel
Thilo Heinzmann, Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid

2009 *Thilo Heinzmann*, Galerie Bernd Kugler, Innsbruck
Thilo Heinzmann, Andersen’s, Copenhagen / Kopen-
hagen
Thilo Heinzmann, Carl Freedman Gallery, London

2008 *An Empty Stomach Is the Devil’s Playground*,
Bortolami Gallery, New York
Thilo Heinzmann, Guido W. Baudach, Berlin
Thilo Heinzmann, Parisa Kind, Frankfurt am Main

2007 *Thilo Heinzmann*, Galerie Bernd Kugler, Innsbruck
Thilo Heinzmann, Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid

2006 *Thilo Heinzmann*, Galerie Guido W. Baudach, Berlin
Thilo Heinzmann, Galerie Parisa Kind, Frankfurt
am Main

2005 *Zum Atmen und Wünschen*, Galerie Bernd Kugler,
Innsbruck

2004 *Schönheit, Pracht, Wollust und Gelassenheit*,
Galerie Guido W. Baudach, Berlin
Alle Tage, Alle Jahre, Alle Jahre, Alle Tage,
Galerie Christine Mayer, Munich / München

2003 *The Hand, the Heart, the Soul*, Galería Heinrich
Ehrhardt, Madrid

2002 *When a Woman Loves a Man*, Maschenmode,
Berlin
The Year and the Woman, Asprey Jacques, London

2000 *Joy n Pain Sunshine n Rain*, Galerie Michael Neff,
Frankfurt am Main

1999 *1.Diciembre 1999 – 29.Enero 2000* (with / mit
Thomas Zipp), Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid

1997 *Thilo Heinzmann*, Galerie Neu, Berlin

1995 *Thilo Heinzmann*, Birgit Küng, Zurich / Zürich

Group Exhibitions (Selection) / Gruppenausstellungen
(Auswahl)

2012 *Post-War and Contemporary Art Collection*,
Oklahoma City Museum of Art, Oklahoma
Exploring Never Stops, Kunsthandel Wolfgang
Werner, Berlin

2011 *Masterpieces of Painting in the Collection of the
IVAM: Past, Present and Future*, IVAM Institut
Valencià d’Art Modern, Valencia
*Thomas Bayrle kuratiert (ungern) Schrippenkönig
mit p?*, Galerie Mezzanin, Vienna / Wien
Fruchtbaresland, Carl Freedman Gallery, London
True Faith, Andersen’s, Copenhagen / Kopenhagen

2010 *Re-Dressing*, Bortolami Gallery, New York
Seated Man, Carl Freedman Gallery, London

2009 *Amor fati*, Galerie Guido W. Baudach, Berlin
5 Years for Friends, Galerie Bernd Kugler,
Innsbruck
Berlin 2000, PaceWildenstein, New York

2008 *That’s The Way It Is*, Galerie Guido W. Baudach,
Berlin
Untitled, 6 x 2, 2008, M.1 Arthur Boskamp-
Stiftung, Hohenlockstedt
Hotel Marienbad 002: Sammlung Rausch,
KW Berlin, Berlin
Das Grosse Nichts, Gebert Stiftung, Rapperswil-
Jona
Andersens Wohnung revisited 1996–1999,
Andersen’s, Berlin

2007 *Thilo Heinzmann, Antonni Lena, Bojan Sarcevic*,
Bortolami Gallery, New York
Kommando Friedrich Hölderlin, Galerie Max
Hetzler, Berlin
Substance & Surface, Bortolami Gallery, New York
Return to Forever, Forever and a day Büro, Berlin
Optik Schröder, Kunstverein Braunschweig,
Braunschweig

2006 *Ketzer & Co*, Haus der Kunst, Brno / Brünn

2005 *Papier*, Galerie Guido W. Baudach, Berlin
36 x 27 x 10, Volkspalast, Berlin

2004 *Guido W. Baudach*, Galerie Guido W. Baudach,
Berlin
Invite #8, Klosterfelde, Berlin

2003 *Deutschemalereizweitausenddrei*, Frankfurter
Kunstverein, Frankfurt am Main

2002 *Friede, Freiheit, Freude*, Maschenmode, Berlin
Christian Flamm, Thilo Heinzmann, Michel Majerus,
Antje Majewski, Nader, Asprey Jacques, London

2001 *Musterkarte – Modelos de Pintura Alemana*,
Galería Heinrich Ehrhardt, Madrid
Viva November, Städtische Galerie Wolfsburg,
Wolfsburg
Montana Sacra, Circles 5, ZKM, Karlsruhe

2000 *Death Race 2000*, Thread Waxing Space, New York
Berlin – Binnendifferenz, Galerie Krinzinger, Vienna /
Wien, Bregenz

1999 *Malerei*, Init Kunsthalle, Berlin
Offencia Europa, Galleria d’Arte Moderna di
Bologna, Bologna

1998 *Junge Szene*, Secession, Vienna / Wien

1997 *Ex-Centrics*, Vordingborg
To Show You What’s NEU, Galerie Neu, Berlin

1993 *Männerkunst, Frauenkunst*, Kunstverein
Kippenberger at / im Fridericianum, Kassel

4	<i>Malerei</i> 1994 Acrylic, lacquer on pressboard / Acryl, Lack auf Pressspan 150 x 180 cm Private Collection	22	<i>O.T.</i> 2000 Pigment, epoxy resin on styrofoam behind plexiglass cover / Pigment, Epoxidharz auf Styropor hinter Acrylglashaube 200 x 300 cm Private Collection, Hamburg	42	<i>Liebesgeschichte</i> 2004 Cotton wool behind plexiglass cover / Watte hinter Acrylglas-haube 148 x 190 cm Collection: Tate, London	60	<i>Liegende</i> 2006 Mink on aluminum / Nerz auf Aluminium 125 x 302 cm Private Collection	80	<i>O.T.</i> 2008 Fur, wood on aluminum / Fell, Holz auf Aluminium 169 x 150 cm Private Collection	104	<i>O.T.</i> 2008 Fur, pigment, epoxy resin on aluminum behind plexiglass cover / Fell, Pigment, Epoxidharz auf Aluminium hinter Acrylglas-haube 151,5 x 113,5 cm Maria and Tim Blum, Los Angeles
6	<i>O.T.</i> 1994 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglashaube 140 x 180 cm Private Collection	24	<i>O.T.</i> 1999 Pigment, epoxy resin on styrofoam behind plexiglass cover / Pigment, Epoxidharz auf Styropor hinter Acrylglashaube 153 x 203 cm Courtesy of the artist and Galerie Guido W. Baudach	44	<i>Ein Paar</i> 2004 Styrofoam, ink, glass / Styropor, Tusche, Glas 90 x 120 cm Private Collection	62	<i>O.T.</i> 2006 Wood on aluminum / Holz auf Aluminium 150 x 257 cm Private Collection	82	<i>O.T.</i> 2009 Parchment, lacquer on aluminum / Pergament, Lack auf Aluminium 150 x 130 cm Private Collection	106	<i>O.T.</i> 2008 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglashaube 143 x 183 cm Private Collection, New York
8	<i>Sitzende Frau</i> 1995 Oil, fabric on canvas / Öl, Stoff auf Leinwand 180 x 150 cm Private Collection	26	<i>When a Man Loves a Woman</i> 2002 Glass, wood, bast, fur, feathers on styrofoam behind plexiglass cover / Glas, Holz, Bast, Fell, Federn auf Styropor hinter Acrylglashaube 191 x 146 cm Private Collection	47	<i>O.T.</i> 1994 / 2004 Lacquer on plastic, oak frame / Lack auf Kunststoff, Eichenholzrahmen 153 x 153 cm Private Collection	64	<i>Mann aus dem Wasser steigend</i> 2006 Wood on aluminum / Holz auf Aluminium 205 x 150 cm Private Collection	84	<i>SOW</i> 2008 Fur, wood, tin on aluminum / Fell, Holz, Zinn auf Aluminium 150 x 128 cm Private Collection	110	<i>O.T.</i> 2008 Tin on aluminum / Zinn auf Aluminium 150 x 126 cm Private Collection
10	<i>O.T.</i> 1997 Diverse fabrics / verschiedene Stoffe 160 x 140 cm Goetzpartners Corporate Collection	28	<i>O.T.</i> 2002 Glass on styrofoam / Glas auf Styropor 137 x 106 cm Private Collection	50	<i>March</i> 2002 Crystals, glass, leather, fur, silver, feather on styrofoam behind plexiglass cover / Kristalle, Glas, Leder, Fell, Silber, Feder auf Styropor hinter Acrylglashaube 140 x 110 cm Private Collection	66	<i>Aicmo</i> 2009 Aluminum / Aluminium 148 x 132 cm Private Collection	86	<i>Mann</i> 2008 Fur, pigment, epoxy resin on aluminum / Fell, Pigment, Epoxidharz auf Aluminium 208 x 154 cm Private Collection	112	<i>O.T.</i> 2008 Styrofoam, epoxy resin, pigment behind plexiglass cover / Styropor, Epoxidharz, Pigment hinter Acrylglashaube 200 x 150 cm Sammlung Südhausbau
12	<i>O.T.</i> 2000 Pigment, epoxy resin on styrofoam behind plexiglass cover / Pigment, Epoxidharz auf Styropor hinter Acrylglashaube 300 x 200 cm Collection: Tate, London	30	<i>O.T.</i> 2001 Glass on styrofoam / Glas auf Styropor 100 x 103 cm Private Collection	52	<i>August</i> 2002 Pigment, epoxy resin, wood, glass on styrofoam behind plexiglass cover / Pigment, Epoxidharz, Holz, Glas auf Styropor hinter Acrylglas-haube 110 x 140 cm Private Collection, London	70	<i>Der gute Mann</i> 2006 Wood on aluminum / Holz auf Aluminium 272 x 147 cm Private Collection	88	<i>D.C.I.B.I.T.</i> 2007 Fur, crystal on aluminum / Fell, Kristall auf Aluminium 150 x 165 cm Sammlung Südhausbau	114	<i>Venus</i> 2008 Styrofoam, epoxy resin, pigment behind plexiglass cover / Styropor, Epoxidharz, Pigment hinter Acrylglashaube 135 x 200 cm Collection Charles Asprey, London
14	<i>O.T.</i> 2000 Pigment, epoxy resin on styrofoam behind plexiglass cover / Pigment, Epoxidharz auf Styropor hinter Acrylglashaube 151,5 x 201,5 cm Private Collection	32	<i>Danke</i> 2002 Marble / Marmor 164 x 103 cm Private Collection	54	<i>The Soul</i> 2003 Lime on styrofoam behind plexiglass cover / Linde auf Styropor hinter Acrylglashaube 151 x 198 cm Private Collection	74	<i>O.T.</i> 2006 Crystal on aluminum / Kristall auf Aluminium 155 x 125 cm Private Collection, London	90	<i>Aicmo</i> 2007 Aluminum / Aluminium 150 x 462 cm Courtesy of the artist and Bortolami Gallery	116	<i>Primavera</i> 2010 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglashaube 192 x 127 cm Private Collection
17	<i>Malerei</i> 1994 Acrylic, lacquer on pressboard / Acryl, Lack auf Pressspan 150 x 180 cm Collection of Stefania Bortolami	36	<i>Akt</i> 2004 Cotton wool / Watte 146 x 103 cm Private Collection	56	<i>O.T.</i> 2004 Cotton wool, pigment, silver dust, framed / Watte, Pigment, Silberstaub, gerahmt 102 x 126 cm Goetzpartners Corporate Collection	76	<i>O.T.</i> 2006 Plaster on aluminum / Gips auf Aluminium 150 x 305 cm Collection Charles Asprey, London	92	<i>BOT</i> 2008 Fur, crystal on aluminum / Fell, Kristall auf Aluminium 150 x 114 cm Private Collection	118	<i>Liebespaar</i> 2009 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglashaube 189 x 136 cm Courtesy of the artist and Carl Freedman Gallery
18	<i>O.T.</i> 1999 Pigment, epoxy resin on styrofoam behind plexiglass cover / Pigment, Epoxidharz auf Styropor hinter Acrylglashaube 151,5 x 201,5 cm Private Collection	38	<i>Frau</i> 2004 Styrofoam behind plexiglass cover / Styropor hinter Acrylglashaube 200 x 148 cm Private Collection	58	<i>Weltwesen</i> 2004 Agate stones on styrofoam behind plexiglass cover / Achate auf Styropor hinter Acrylglashaube 124 x 124 cm Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland	78	<i>O.T.</i> 2008 Fur, pigment, epoxy resin on aluminum behind plexiglass cover / Fell, Pigment, Epoxidharz auf Aluminium hinter Acrylglashaube 171 x 150,5 cm Il Giardino dei Lauri, Italy	97	<i>O.T.</i> 2012 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglashaube 154 x 194 cm Private Collection, Sweden	120	<i>O.T.</i> 2008 Hessian, epoxy resin / Rupfen, Epoxidharz 220 x 164 cm Courtesy of the artist and Galerie Guido W. Baudach
20	<i>O.T.</i> 2000 Pigment, epoxy resin on styrofoam behind plexiglass cover / Pigment, Epoxidharz auf Styropor hinter Acrylglashaube 204 x 304 cm Collection Charles Asprey, London	40	<i>My Only</i> 2004 Mirror mosaic, mink, framed / Spiegelmosaik, Nerz, gerahmt 103 x 62 cm Collection Charles Asprey, London					100	<i>O.T.</i> 2008 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglashaube 135 x 130 cm Private Collection, Austria		

122	O.T. 2009 Styrofoam, pigment, mineral, epoxy resin behind plexiglass cover / Styropor, Pigment, Mineral, Epoxidharz hinter Acrylglasshaube 200 x 152 cm Courtesy of the artist and Carl Freedman Gallery	140	Aicmo 2011 Aluminum, framed / Aluminium, gerahmt 150 x 130 cm Collection of Louise and Peter Smith	162	O.T. 2010 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 212,5 x 187,5 cm Private Collection	180	O.T. 2010 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 150 x 140 cm Damiana Leoni, Rome	196	O.T. 2012 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 151 x 131 cm Private Collection
124	O.T. 2011 Styrofoam, pigment, epoxy resin behind plexiglass cover / Styropor, Pigment, Epoxidharz hinter Acrylglasshaube 201 x 151 cm Private Collection	143	Katze 2006 Wood on canvas behind plexiglass cover / Holz auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 90 x 69 cm Private Collection	164	Die drei Grazien / The three Graces 2012 Hessian, pigment, epoxy resin behind plexiglass cover / Rupfen, Pigment, Epoxidharz hinter Acrylglasshaube 131,3 x 151,2 cm Courtesy of the artist and Carl Freedman Gallery	182	O. T. 2011 Cotton wool, crystals behind plexiglass cover / Watte, Kristalle hinter Acrylglasshaube 191 x 151 cm Collection of Paul Ettlinger and Raimund Berthold, London	198	Tacmo 2012 Oil on canvas behind plexiglass cover / Öl auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 173 x 153 cm Courtesy of the artist and Galerie Guido W. Baudach
126	O.T. 2012 Styrofoam, pigment, epoxy resin behind plexiglass cover / Styropor, Pigment, Epoxidharz hinter Acrylglasshaube 176 x 149 cm Private Collection, Paris	148	O.T. 2010 Hessian, pigment, epoxy resin behind plexiglass cover / Rupfen, Pigment, Epoxidharz hinter Acrylglasshaube 181 x 151 cm Courtesy of the artist and Bortolami Gallery	166	Tacmo 2011 Oil on canvas behind plexiglass cover / Öl auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 195 x 264 cm Private Collection	184	O. T. 2011 Cotton wool, crystals behind plexiglass cover / Watte, Kristalle hinter Acrylglasshaube 151 x 131 cm Private Collection	200	O.T. 2012 Porcelain, epoxy resin, pigment on canvas behind plexiglass cover / Porzellan, Epoxidharz, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 131 x 151 cm Aishti Foundation
128	O.T. 2009 Fur on aluminum / Fell auf Aluminium 148 x 130 cm Private Collection	150	O.T. 2011 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 153 x 133 cm Private Collection	168	O.T. 2011 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 264 x 196 cm (each / je) Private Collection	186	Tacmo 2012 Oil on canvas behind plexiglass cover / Öl auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 201 x 300 cm Courtesy of the artist and Andersen's	202	O.T. 2012 Porcelain, epoxy resin, pigment on canvas behind plexiglass cover / Porzellan, Epoxidharz, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 131 x 151 cm Private Collection, Cologne
130	O.T. 2010 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 155 x 206 cm Private Collection	152	O.T. 2011 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 215 x 192 cm Collection of Christophe and Anne-Gaëlle Van de Weghe, New York	172	Marmormosaik 2012 Marble mosaic / Marmormosaik 150 x 124 cm Private Collection	188	Aicmo 2012 Aluminum, framed / Aluminium, gerahmt 169 x 148 cm Courtesy of the artist and Andersen's	204	O.T. 2012 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 194 x 154 cm (each / je) Private Collection
134	Aicmo 2008 Aluminum / Aluminium 138 x 103 cm Courtesy of the artist and Carl Freedman Gallery	154	O.T. 2011 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 193 x 239 cm Private Collection	174	O.T. 2011 Oil, pigment, crystals on canvas, framed / Öl, Pigment, Kristalle auf Leinwand, gerahmt 94 x 84 cm Private Collection	190	O.T. 2012 Cotton wool, crystals behind plexiglass cover / Watte, Kristalle hinter Acrylglasshaube 151 x 131 cm Courtesy of the artist and Galerie Guido W. Baudach	206	Porcelain 2012
136	O.T. 2008 Hessian, epoxy resin, tin / Rupfen, Epoxidharz, Zinn 169 x 178 cm Private Collection	158	O.T. 2011 Oil, pigment on canvas, framed / Öl, Pigment auf Leinwand, gerahmt 85 x 73 cm Private Collection, Hamburg	176	O.T. 2010 Hessian, cotton wool, epoxy resin behind plexiglass cover / Rupfen, Watte, Epoxidharz hinter Acrylglasshaube 151 x 132 cm Courtesy of the artist and Galerie Guido W. Baudach	192	O.T. 2012 Hessian, pigment, epoxy resin behind plexiglass cover / Rupfen, Pigment, Epoxidharz hinter Acrylglasshaube 175 x 148 cm Sammlung Südhausbau	208	Aicmo 2011 Aluminum, framed / Aluminium, gerahmt 169 x 148 cm Courtesy of the artist and Carl Freedman Gallery
138	O.T. 2010 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 180 x 150 cm Collection of David Shuman	160	O.T. 2009 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 143 x 180 cm Courtesy of the artist and Galeria Heinrich Ehrhardt	178	O.T. 2010 Oil, pigment on canvas behind plexiglass cover / Öl, Pigment auf Leinwand hinter Acrylglasshaube 175 x 205,5 cm Private Collection, Argentina	194	O.T. 2012 Tin on aluminum / Zinn auf Aluminium 150 x 218 cm MN Collection, Denmark		



Danken möchte ich zuerst meiner Liebe Leonor.

Meinen Eltern danke ich ebenso von Herzen wie meinem Bruder Olaf, meiner Schwester Caroline und unserem Onkel Matthias.

Allen, die am Zustandekommen dieses Buches mitgewirkt haben, gilt mein aufrichtiger Dank. Cristina Steingräber danke ich für ihre grundsätzliche Unterstützung und die Zusammenstellung des ausgezeichneten Hatje-Cantz-Teams; nennen möchte ich Katja Jaeger, Verena Gerlach und Jan Scheffler. Außerdem bin ich meinen Freunden Roman und Maria zu besonderem Dank verpflichtet sowie den Autoren Philipp und Michael.

Mein tiefer Dank gilt den Galerien, die seit Jahren meine Arbeit vermitteln, ihr eine Basis geben. Mit Esther und Heinrich aus Madrid verbindet mich seit unserer gemeinsamen Frankfurter Zeit eine echte Freundschaft. Guido hat zusammen mit seinem wunderbaren Team, Berit, Sophie, Lorena, Jolle und Sönke, in Berlin einen Ort geschaffen, der für mich immer mehr so etwas wie ein gutes Zuhause ist. Sonja und Bernd aus Innsbruck sind auf ihre lebenswerte Weise immer für mich da. Stefania hat mir zu einem sehr wichtigen Zeitpunkt die Möglichkeit gegeben, meine Bilder in New York zu zeigen. Dafür bin ich ihr und Nicole zutiefst dankbar. Wirklich glücklich bin ich über all die schönen Dinge, die Carl, Robert, Kathryn und Claire mir in London ermöglichen. Claus, mein alter Kompagnon aus Andersens Wohnung, ist, auch mit Scot, ein entscheidender Partner in Kopenhagen geworden. Dass Ayelet, Gabi und Michael aus Brüssel als meine jüngste Galerie diese chronologische Folge beschließen, freut mich überaus, da Michael und ich uns vor zwanzig Jahren tatsächlich unter einem Tisch kennengelernt haben.

Ohne die sorgfältige und kundige Mitarbeit von Kim, Caroline, Stef, Alexander sowie Mika wäre es mir nicht vergönnt gewesen, die Ausstellungen der letzten Jahre zu realisieren.

Von meinen Lehrern möchte ich die beiden nennen, mit denen ich über Jahre zusammen sein durfte: Martin Kippenberger und Thomas Bayrle sind für meine Entwicklung unleugbar von zentraler Bedeutung.

Für das anhaltende tätige Interesse an meiner Arbeit kann ich meinem Freund und Sammler Charles Asprey gar nicht genug danken.

Freundinnen und Freunde, die ich hier nicht alle mit Namen nennen kann, gaben mir immer wieder die wundervolle Gelegenheit, zuzuhören und zu reden, zu sehen und zu lernen.

Ja, freudig bin ich in der großen Werkstatt des höchsten aller Künstler zugange, in der Werkstatt vom lieben Gott.

Thilo Heinzmann

Photography / Fotografie: Roman März

Editing / Redaktion: Mika Schmid, Caroline Heinzmann

Archive / Werkverzeichnis: Caroline Heinzmann, Mika Schmid

Copyediting / Lektorat: Dawn Michelle d'Atri,
Charlotte Neugebauer, Hatje Cantz, Dr. Maria Zinfert

Translations / Übersetzungen: Alexandra Grabec, Allison Moseley,
Dr. Philipp Ekardt, Dr. Maria Zinfert

Graphic design / Grafische Gestaltung: Verena Gerlach

Typeface / Schrift: Odile Book

Reproductions / Reproduktionen: Jan Scheffler and / und Team,
prints-professional.de

Production / Herstellung: Katja Jaeger, Hatje Cantz

Paper / Papier: Arctic Volume white, 170 g/m²

Dustjacket / Schutzumschlag: IP Adelt GmbH

Printing and binding / Gesamtherstellung: DZA Druckerei
zu Altenburg GmbH, Altenburg

Photo credits / Fotonachweis: Luis Asin: p. / S. 133;
Anders Sune Berg: p. / S. 217; Laura Egger: pp. / S. 11, 57, 59;
Thomas Müller: p. / S. 157; Adam Reich: p. / S. 17

© 2012 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Thilo Heinzmann; and
authors / und Autoren

© 2012 for the reproduced works by / der abgebildeten Werke von
Thilo Heinzmann: the artist / der Künstler

Published by / Erschienen im

Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32

73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

Hatje Cantz books are available internationally at selected
bookstores. For more information about our distribution
partners, please visit our website at www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-3428-8

Printed in Germany