



Eva Rosenstiel
Elfenbeinturm

Dietrich Roeschmann

Spurenelemente von Glas, Klee und Landschaft

Zu Eva Rosenstiels Atelier-Projekt *Elfenbeinturm*

Im Herbst, als die Tage kürzer wurden und das Licht milder, füllte Eva Rosenstiel Buttermilch ins Glas und strich damit das große Sprossenfenster ihres Ateliers in St. Märgen ein. Scheibe für Scheibe verschwanden der Himmel und die Landschaft mit den Wiesen und bewaldeten Anhöhen unterhalb des Kapfenbergs hinter der milchigen Schicht, bis irgendwann nur noch ein diffuses, helles Licht von außen nach innen drang. Später wird sie erzählen, wie sehr sie die Wirkung dieses minimalen Eingriffs irritiert habe. Das Zimmer mit Aussicht hatte sich in eine Zelle verwandelt, das Gefühl der Behaustheit in eines der Isolation. Alle Blicke blieben an der Scheibe kleben wie die kleinen Fliegen, die sich von der Buttermilch anziehen ließen und dort nach und nach verendeten. Plötzlich war Eva Rosenstiel allein mit sich und dem Raum, mit dem Licht und den Geräuschen von draußen, die Gegenwart bezeugten, und den Spuren der Vormieter, die auf Vergangenheit verwiesen, hier oben unterm Dach. Unten auf der Straße fahren die Autos durch den Ort. Sie spiegeln sich im großen Schaufenster des Friseursalons in der Wagensteigstraße 4. Weiße Schindeln kleiden die Fassade. Auf dem Rasen vor dem Haus weist ein Schild auf die Künstlerinnen und Künstler hin, die hier arbeiteten.¹ Zuletzt war es die Holzbildhauerin Ursula Schruppf (1924–2020). Mitte der Vierziger hatte die gebürtige Leipzigerin an der Bildhauerschule in der Rhön ihren späteren Mann Viktor kennengelernt und war ihm dann in dessen Heimat nach St. Märgen gefolgt. Die beiden gründeten eine Holzwerkstatt, die Ursula Schruppf später allein übernahm, um ihre vier Kinder mit dem Verkauf von geschnitzten Madonnen, Backmodellen oder von Lehmbruck, Maillol und Barlach inspirierten Holzskulpturen zu ernähren. Hinter der Tür zu ihrer ehemaligen Werkstatt hängen noch heute ein paar Fotos und Zeichnungen aus alten Tagen an der Wand. Romanische Gewölbe, ein toter Fisch im Sand, eine Landschaftsskizze mit dem Turm von San Lorenzo in Castagneto. Daneben verschie-

dene Puppenköpfe, ein paar Fotos ihrer Schnitzereien, die Künstlerin im Louvre, vermutlich in den Siebzigern, lässig posierend neben der Venus von Milo.

Als Ursula Schruppf mit ihrem Mann nach dem Zweiten Weltkrieg in der Wagensteigstraße einzog, lebte und arbeitete im selben Haus bereits der Münchner Maler und Grafiker Gustav Traub (1885–1955). 1942 hatte er sich zusammen mit seiner Frau die Atelierwohnung unter dem Dach eingerichtet, nachdem das Paar nach einem Luftangriff in München alles verloren hatte. Die beiden kannten St. Märgen von ihren Sommeraufenthalten. Der Ort wurde ihre neue Heimat. Wenn Traub im Gasthaus „Hirschen“ aß, zahlte er oft mit einer Zeichnung oder einem kleinen Gemälde. Die Wirtsleute hatten nichts dagegen. Er war kein Unbekannter. Seine Landschaftsbilder, inspiriert von Hans Thoma, wurden an der Großen Deutschen Kunstausstellung von 1937 bis 1944 im Münchner Haus der Kunst gezeigt. Adolf Hitler erwarb dort mehrere seiner Gemälde. 1939 erhielt Traub sogar einen Professorentitel ohne Lehrauftrag, doch er selbst verstand sich nicht als Nazi-Künstler.

Nach Traubs Tod 1955 übernahm der Maler Amandus Goetzell sein Atelier, der dort bis 1970 arbeitete, bevor dann Peter Dreher einzog. Der war da gerade 39 geworden, leitete seit fünf Jahren die Malklasse an der Freiburger Außenstelle der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und war seit 1968 Professor. 1974 entstand hier das erste Bild eines hohen, schlanken Mostglases aus Drehers legendärer Serie *Tag um Tag guter Tag*, die bis zu ihrem letzten Bild aus den 2010er-Jahren auf rund 5000 Wiederholungen ein und desselben Motivs anwuchs. Der Titel ist inspiriert von einer Sentenz aus der zen-buddhistischen Schriftensammlung *Biyān Lu*. Für die Serie wählte Dreher unterschiedliche Sets gleichbleibender Bedingungen. Das Glas stand am immer gleichen Ort, auf der weißen Platte eines Rolltisches vor weißem Hintergrund. Die Nachtbilder entstanden bei identischen Lichtverhältnissen – die Wattstärken und Artikelnummern der Leuchtstoffe hatte er handschriftlich an der Wand notiert, um sie nicht zu vergessen –, während er die Tagbilder bei Tageslicht malte, das durch das große Fenster ins Atelier drang.

Im Jahr 2016 übernahm Eva Rosenstiel das Atelier von Peter Dreher, bei dem sie in den Siebzigern und frühen Achtzigern Malerei studiert hatte. Das Pendeln zwischen seinem Wohnhaus in Wittnau und seinem Atelier in St. Märgen war für den 84-Jährigen zunehmend beschwerlich geworden. Irgendwann kam er dann immer seltener

und am Ende gar nicht mehr. Als die beiden Zimmer unterm Dach der Wagensteigstraße 4 schließlich zur Vermietung standen, entschied sich Eva Rosenstiel diesen Rückzugsort, den sie nie gesehen hatte, sondern nur die Bilder kannte, die dort entstanden waren, nicht aufzugeben, sondern selbst zu beziehen.

Vier Jahre arbeitete Rosenstiel hier im Stillen, bis Peter Dreher im Februar 2020 starb und die Corona-Pandemie kurz darauf plötzlich die Bedingungen ihrer künstlerischen Praxis neu definierte. Rückzug war von nun an nicht mehr in erster Linie eine Frage der freien Entscheidung, sondern ein Gebot der Verantwortung und Solidarität. Die Isolation war nicht selbst gewählt, sondern durch äußere Umstände erzwungen. Das Atelier wurde zum Schutzraum, nicht nur im metaphorischen Sinn, sondern ganz real. Damit stellten sich für Rosenstiel grundsätzliche Fragen: Was passiert in einem derart abgeschotteten Refugium, mit nur einem Fenster, das die einzige Verbindung zur Welt herstellt? Was bedeutet es, hier zu malen? Welche Spuren hinterlässt dieser Raum im Bild – und wie prägen seine Maßgaben das eigene Sehen und die Rezeption der Bilder, die hier entstehen? Dass sie ihrem Projekt den Arbeitstitel *Elfenbeinturm* gab, ist nicht ohne Ironie, folgt die pandemiebedingte Entkopplung von Erfahrungswirklichkeiten doch weniger dem individuellen Bedürfnis nach Einkehr als dem kollektiven Gebot der Distanz.

In seinem Text *Funktion des Ateliers* von 1970/71 beschrieb Daniel Buren das Studio als einen Hybrid aus Produktionsort und Lager, exklusivem Verkaufsraum und einem privaten, der Wirklichkeit entrückten Denk- und Handlungsraum. Sein Einfluss auf den künstlerischen Prozess war für Buren kaum zu überschätzen. „Unter allen – im Allgemeinen nicht wahrgenommenen und erst recht nie befragten – Rahmen, Hüllen und Grenzen, die das Kunstwerk umschließen und es ‚machen‘, (...) gibt es eine Sache, von der nie gesprochen und die noch seltener befragt wird, die aber unter allem, was die Kunst umgibt und bedingt, an erster Stelle steht, nämlich: das Atelier.“² Als Künstler war Buren daran interessiert dieses Konzept zu überwinden, indem er in situ arbeitete und so konsequent jeden Ausstellungsraum, in dem er seine Arbeiten zeigte, in ein Atelier auf Zeit verwandelte.

Auch Eva Rosenstiels Projekt *Elfenbeinturm* kreist um Fragen der Ortsspezifität. Als Malerin interessiert sie sich hier für vor allem für die heimlichen Korrespondenzen zwischen Bild und Raum. Sie beginnt mit dem Atelier zu arbeiten, umkreist den Mythos des krea-

tiven, originellen Künstlers, doch ohne ihn zu demontieren – eher um seine Wirkung zu thematisieren. Sie nimmt das Atelier als Ort des Rückzugs in den Blick und macht zugleich die Entstehungsbedingungen der Arbeiten transparent.

Wie eine Archäologin begibt sie sich so auf Spurensuche im Dachgeschoss in St. Märgen, lässt in einer temporären Inszenierung Vorgefundenes mit Eigenem in Beziehung treten, knüpft Assoziationen – und kehrt immer wieder zurück zum großen Atelierfenster, dieser dünnen, kühl reflektierenden Grenze zwischen Innen- und Außenwelt, die die Blicke gleichermaßen bündelt und zerstreut. In einer Bodeninstallation aus Spiegelkacheln, die Rosenstiel seit langem als Paletten für ihre Malerei nutzt, nimmt sie hier das Raster des Sprossenfensters auf und holt auf diese Weise Himmel und Landschaft in den Raum, die ansonsten draußen blieben.

Am Raster orientiert sich auch das *Elfenbeinturm*-Puzzle, für das Rosenstiel sechs Landschaftsgemälde von Karl Biese, Hermann Dischler, Peter Dreher, Karl Hauptmann, Gustav Traub und sich selbst auf zwölf Holzwürfel gedruckt hat und damit auf spielerische Weise eine Fährte in die überraschend prominente Kunstgeschichte des kleinen Schwarzwaldortes legt.

Ein zentrales Objekt ihrer künstlerischen Ateliererkundung hat Eva Rosenstiel auf dem Rollwagen platziert, den Peter Dreher als festen Ort für das Glas seiner Serie *Tag um Tag guter Tag* nutzte – nämlich die Palette zu dieser Werkgruppe. Rosenstiel war sie beim Renovieren der Atelierküche zufällig aus dem Tiefkühlfach in die Hände gefallen. In den folgenden Wochen diente ihr das im Zustand seines letzten Gebrauchs konservierte Malutensil als Vorlage für eine eigene Serie von Palettenbildern, für die sie als Malgrund die Kopie einer großformatigen, in 36 Quadrate à 30 Zentimeter zerlegten Atelieransicht verwendete, die Dreher irgendwann einmal skizziert haben muss. Rosenstiel hatte die nummerierten Einzelteile der Zeichnung auf dem Speicher des Ateliers entdeckt, zwischen ausrangierten Möbeln und anderem Gerümpel. Als sie das Puzzle dann zusammensetzte, fügte sich der Umraum, in dem sie sich bewegte, zum Bild. Alles war da: der Archivschrank, der runde Tisch, der Rollwagen, das Glas, der mit Farbe verschmierte Malstuhl (der mittlerweile im Speicher stand), die Staffelei – und natürlich das große Sprossenfenster, nicht zufällig ins geometrische Zentrum des Bildbausatzes gerückt, entgegen der realen Ateliersituation, gewissermaßen als Sonne, um die hier alles andere kreist. Das markante

Raster dieses Fensters taucht als Reflexion verzerrt auf jedem Glas aus Peter Dreher's Tag-Serie auf, als Spur des Lichtes, der Landschaft und des Lebens, das draußen seinen gewohnten Gang geht wie hier drinnen das Leben der Kunst. In der Ecke reckt unterdessen noch heute die schwarze Atelierlampe ihren Kopf in den Raum, deren Licht sich in jedem Glas aus der Nacht-Serie spiegelt. Sich diese Bilder anzusehen, im Museum, in der Galerie, im Katalog oder im Internet, bedeutet immer auch, diesen Raum im Bild zu haben, und mit ihm als vagen Schatten das Gegenüber des Malers, der den Pinsel mit erhobenem Kopf zur Leinwand führt, wie ein Film von 2012 dokumentiert, für gut zwei Stunden, selbstvergessen und hochkonzentriert.

Für Eva Rosenstiel war es eine konzeptuelle Entscheidung, dieses Fenster versuchsweise mit Buttermilch gegen die Außenwelt abzudichten, um so statt auf die Funktion auf seine schiere Dinglichkeit zu fokussieren. Fast möchte man darin einen Kommentar zu Marcel Duchamp's *Fresh Widow* von 1920 erkennen, dem Modell eines französischen Fensters, dessen Scheiben der Künstler mit schwarzem Leder beklebt hatte. Duchamp ließ damit der 1435 erstmals bei Leon Battista Alberti erwähnten und längst zur Phrase erstarrten Metapher vom Bild als Fenster zur Welt ironisch die Rollläden runter. Das verschlossene Fenster ermöglichte nun „gleichsam als Kompensation für die Aussichtslosigkeit eine Selbstbespiegelung des Betrachters, der sich als das begehrende Ich und als der eigentliche Entstehungsort des Kunstwerks erkennen sollte“, wie Maria Müller-Scharek im Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung *Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp* schreibt.³

Die Versenkung in den Raum hinter der geweißten Scheibe verdankt sich zugleich einem klaren Forschungsinteresse. Es geht ihr darum zu erkunden, wie Spuren den Raum und die Perspektive auf die Dinge, die hier entstanden sind, prägen; wie in der Abgeschiedenheit Raum und Zeit zerfließen und wie ein Entkommen aus diesem museal aufgeladenen Kontext möglich sein könnte. „Ich hatte lange das Gefühl, dass ich mit allem, was ich hier tue, immer etwas vernichte“, sagt Rosenstiel. Es ist das typische Paradox der Archäologie: Kommt beim Ausheben einer Baugrube ein Fundstück zu Tage, kann es den Weg ins Museum nur zum Preis der Zerstörung seines ursprünglichen Fundzusammenhangs finden. Verbleibt es dagegen vor Ort, mutiert der Fundzusammenhang entweder zum Museum – oder die Grabungsstelle wird früher oder später zugeschüttet und

ein Haus darauf gebaut. Eva Rosenstiel entschied sich dafür, die Dinge nicht zu konservieren, sondern sie als Material zur Reflexion über Raum und Erinnerung zu nutzen und sie in Spurenelementen in ihre eigenen Arbeiten einsickern zu lassen, die sie wiederum im Atelier arrangierte und von dem Fotografen Bernhard Strauss dokumentieren ließ.

Zum Beispiel die Palette: Gut 25 Mal hat Rosenstiel Peter Dreher's Palette gemalt. Es sind seltsame Malerei-Hybride, die um die Frage kreisen, wo genau eigentlich die Grenze verläuft zwischen der Palette als Utensil, Beweisstück, Asservat, und der Palette als Bild? Wie lässt sich das Malen einer Palette definieren: als mimetische Rekonstruktion von Farbspektren und Mischungsverhältnissen nach der Hand eines verstorbenen Künstlers? Als körperlicher Nachvollzug seines künstlerischen Handelns? Als Kopie? Als Initiation? Vermutlich trifft vieles gleichermaßen zu. Und auch das Arrangement des großen Bodenbildes aus den quadratischen Spiegelkacheln dürfte diesem Wunsch folgen, in der Mimikry an das Fundobjekt etwas über den Raum zu lernen, das eigene Agieren darin und das Agieren des anderen. Vermutlich, sagt Rosenstiel, habe Peter Dreher die 36-teilige Zeichnung seines Ateliers genau dort ausgelegt, wo aktuell die Spiegelkacheln den Himmel reflektieren – oder ein riesiges, quadratisches Loch in den Boden reißen, als Öffnung ins Untergeschoss der Fantasie, je nachdem wie man es sieht.

Nimmt man eine andere Perspektive ein, spiegelt sich in der Bodenarbeit nicht der Himmel, sondern die Stirnwand des Studios, an die Rosenstiel in der Regel großformatige Arbeiten zur Probe hängt. Für ihr Projekt *Elfenbeinturm* nutzt sie die Wand für eine Malerei-Installation, die ausgehend von Peter Dreher's Serie *Die Kleeblume* das vielschichtige Verhältnis von Atelier und Landschaft, Motivwahl und Malerei untersucht.

Dreher hatte seine Serie 1976 unterm Dach in der Wagensteigstraße begonnen. Dazu pflückte er draußen eine gewöhnliche Kleeblume, wie sie hier überall auf den Wiesen wächst, und stellte sie dann im Studio in ein schlankes Glas, randvoll mit Wasser gefüllt. Tag für Tag malte er das kleine Blumenstillleben mit ritueller Disziplin und beobachtete dabei, wie sich das Motiv langsam veränderte. Mit sinkendem Wasserspiegel wich die frische Farbe aus der Blüte, die grünen Blätter wurden gelb, nach zwei Wochen wirkten sie trocken, der Kopf knickte ab, das Wasser trübte ein, verdunstete schließlich ganz und hinterließ dünne Schmutzränder am Glaskörper. Bild 59 markierte

1983 das vorläufige Ende der Serie. Als Dreher sie 2011 wieder aufnahm, verharrte die Kleeblume in exakt der gleichen Position wie er sie zuletzt gemalt hatte. Beobachtete er zu Beginn der Serie das Sterben als Übergang, war es nun der Tod. Als ein „Stehenbleiben im Fluss der Zeit“ hatte Peter Dreher seine Wiederholungen im Interview mit Hans-Ulrich Obrist im Katalogbuch *Die Kleeblume* beschrieben – und darauf bestanden, dass es ihm nicht um die Botschaft eines Memento mori gegangen sei, nicht um die naturalistische Wiedergabe des Welkens, sondern um Fragen des Festhaltens von Licht, Schatten, Farbe und der langsamen Veränderung der Textur organischen Materials mit den Mitteln der Malerei.⁴

Tatsächlich produzieren Drehers Kleeblumen-Bilder eine bemerkenswerte Stille. Das Summen der Bienen und Zwitschern der Vögel ist aus ihnen ausgesperrt, die Landschaft St. Märgens mit ihren saftigen Wiesen, verdichtet im Grün der Blätter und im Violett der Blüte, scheint sukzessive ins Atelier diffundiert zu sein wie das Licht, flüchtig, von Tag zu Tag.

Die vertrockneten Pflanzenreste im Wasserglas sind so gleichermaßen Motiv und Abfallprodukt des Malprozesses, den Eva Rosenstiel in mehreren künstlerischen Interventionen im Atelierraum thematisiert. Ausgangspunkt dieser Arbeiten sind einige großformatige Fotografien einer Kleeblumenwiese. Die wandfüllenden Schwarzweiß-Drucke – mal vertikal, mal horizontal auf Architektenpapier geplottet –, hat Rosenstiel mit transparenter Silbertusche lasiert. Die Hochformate dienen ihr als Zeichengrund für riesige Porträts einzelner stengelloser Kleeblüten mit dem Graphitstift. Wie schillernde Pompoms aus schwarzem Samt schweben sie glänzend auf den rollenbildartigen Papierbahnen, hinter denen sich – wie hinter einem Bühnenprospekt – die Regale ihres Ateliers voller Bücher, Schachteln, Pinsel und Fotokartons verbergen.

Eine querformatige Panoramaansicht der Wiese hingegen nutzt Rosenstiel als Hintergrund für eine Hommage an Drehers Kleeblumen-Serie in Gestalt einer Malerei-Installation von zehn quadratischen Kleeporträts in Öl – gemalt auf Fotografien von Bleistiftnotizen, welche die Künstlerin überall im Atelier von Peter Dreher verstreut an den Wänden fand. Mal sind es die Abfahrtszeiten des Busses nach Freiburg, mal eine immerwährende Reisepackliste, die Frequenzen seiner Lieblingsradiosender oder Haiku-Fragmente von Dichtern wie Basho, Kobayashi Issa oder Kaga no Chiyojo, oft wie absichtlich verstümmelt, um die eigene Erinnerung zu trainieren, oder um die

Räume zwischen den Worten noch größer zu machen, in welche die Imagination sickern kann. „Am Ende meiner Reise ohne Ziel ...“, steht dann dort an der Wand – doch die andere Hälfte von Kawai Soras Gedicht fehlt : „... will ich fallen in Ginsterblüten“. Oder: „Auch auf der kleinsten Insel ...“ – Schnitt, Leere: „... hat der Bauer im Feld seine Lerche über sich.“

Diese Haiku-Fragmente, die Rosenstiel in ihren Klee-Bildern dokumentiert und nutzt, öffnen auf ebenso beiläufige wie zwingende Weise den Blick in die Landschaft. Immer wieder hat Dreher von seinem Atelierfenster aus den Horizont gesucht – wie vor ihm Gustav Traub und Amandus Goetzell –, die Kammlinie hinterm Haus, mit der Lücke zwischen den beiden Waldstücken, und auch Eva Rosenstiel malte zuletzt Bild um Bild aus dieser Perspektive. Die Topografie diente ihr dabei als formaler Rahmen für ihre künstlerischen Erkundungen des Verhältnisses zwischen der Enge des Ateliers und der Weite der Landschaft, aber auch der Flüchtigkeit der Wahrnehmung von Welt und der vergleichsweise verlässlichen Materialität von Farbe und Bildträger. In einem Zeichenschrank hat Rosenstiel diese Blicke nun gesammelt. Dicht an dicht reihen sie sich in den halb geöffneten Schubladen aneinander und ergeben in der Zusammenschau ein Landschaftsmodell der eigenen Art – ausufernd wie eine wissenschaftliche Datenbank, gleichermaßen eigenständiges Werk und Dokument einer fortgesetzten malerischen Verausgabung, einer Meditation über das Licht und das Wetter, über Wiederholung und Differenz, über das durchs Fenster gerahmte Sehen und die schwimmenden Grenzen zwischen dem Innen und Außen, die wesentlich Architektur und Zivilisation ausmachen, und über Geschichte und Gegenwart.

„Das Entscheidende beim Malen ist die Ichlosigkeit“, hatte Peter Dreher einmal über seine Arbeit geschrieben. „Man sucht diesen Zustand immer wieder, und er ist fast unabhängig von dem, was man malt. In dieser Hinsicht ist er vergleichbar mit dem Zustand des Gebets. Man betet und verschwendet keinen Gedanken daran, ob man besser oder schlechter betet. Es ist etwas, was man tut, was man tun will und muss. Es ist nichts, was man sich vornimmt.“ Sein Atelier in St. Märgen sei der perfekte Ort dafür. „Es liegt 950 Meter hoch, die Luft ist, als ob man Sekt getrunken hätte – und ich kann gleich anfangen zu malen.“⁵

In seiner fotografischen Auseinandersetzung mit Eva Rosenstiels Spurensuche in der Wagensteigstraße 4 in St. Märgen hat sich der

Fotograf Bernhard Strauss vom Entdeckergeist der Künstlerin inspirieren lassen. Seine Bilder überraschen mit ungewöhnlichen Perspektiven. Wie bei Rosenstiel kommen nicht selten Spiegel zum Einsatz, etwa um die Aufmerksamkeit auf die Unterseite des Rolltisches zu lenken, auf dem Peter Dreher sein Mostglas platzierte und aktuell eine ganze Sammlung von Gläsern steht, die ihm Freunde aus aller Welt mitgebracht hatten und die er wie vieles andere einfach im Atelier ließ, als er nicht mehr nach St. Märgen kam und Eva Rosenstiel das Studio von ihm übernahm. Eine andere Aufnahme zeigt die Tischkante, an der Dreher die Nummern der gemalten Gläser notierte, um sie abzuhaken. Rosenstiel konnte sich bislang nicht überwinden, sie abzuwischen. Auch die Bleistiftmarkierungen an den Wänden hat sie noch nicht überstrichen, auf den Holzdielen sind noch die Farbspritzer der vergangenen Jahrzehnte zu sehen. Doch jetzt sind sie dokumentiert, die Verbindungen sind hergestellt, jede Ecke wurde in den Blick genommen. Ein guter Zeitpunkt, um aufzuräumen, die Spuren zu beseitigen und sich das Atelier wieder als Arbeitsort zurückzuerobern.

1 Vgl. St. Märgen. Eine Spurensuche. Zehn Begegnungen, St. Märgen 2004.

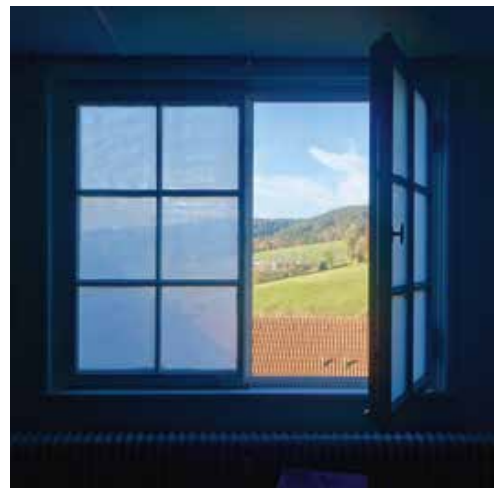
2 Daniel Buren, Funktion des Ateliers, 1970/71, in: Ders.: Achtung! Texte 1967–1991, Dresden 1995.

3 Maria Müller-Scharek, in: Fensterbilder seit Matisse und Duchamp, Ostfildern 2021, S. 87.

4 Hans-Ulrich Obrist im Gespräch mit Peter Dreher, in: Peter Dreher, Die Kleeblume, Freiburg 2012, S. 17 (unpaginiert).

5 Peter Dreher, Gesprächsnotizen, in: Peter Dreher, Hommage an die Malerei, Katalog zur Ausstellung im Museum für Neue Kunst Freiburg, Köln 2012, S. 146f.





Dirk Teuber

Vom Turm aus Elfenbein – beispielsweise

Die etwas altertümliche, gleichwohl repräsentativ mit einem Ornament versehene und vom Wetter gegebte Holztür mit schwergängigem Kastenschloss seitlich eines verschindelten Hauses in gräulichem Weiß – ein Nebeneingang. Die Stufen der zweifach gebrochenen knarrenden Treppe führen auf einen Absatz, von dem aus sich ein mäßig großer Raum öffnet. Das einzige nach Norden gerichtete Sprossenfenster gibt den Blick frei aufs benachbarte rote Ziegeldach und die dahinterliegenden sich weitenden Wiesen und dunkel besäumten Höhen des südlichen Schwarzwaldes. Eine schmale Nische mit Rundbogenfenster als Küche nach rechts. Ein Grafikschränk. Sitzgelegenheiten. Schemel mit Farbspritzern. Neben einer Staffelei, teilweise behängt mit einem blaukarierten Handtuch, einem weißen in sich verschlungenen Herrenhemd und einer beigefarbenen Jacke aus wolligem Stoff, sind durch eine steile Treppe Schlafraum und Bad erreichbar. Anspruchslos, auf Wesentliches reduziert. Ein Gehäus, ein Refugium, eine Klausur mit allen Bequemlichkeiten für das Leben dort eingerichtet. Jenes Leben, das sich in der Zurückgezogenheit ereignen will, in der Konzentration auf das Hier und Jetzt, dem Alltag, seinen Ansprüchen und den oft doch auch nur vermeintlichen Notwendigkeiten entzogen.

Doch Elfenbeinturm könnte vieles sein, ein Atelier, eine Werkstatt, ein Labor, ein Gehäus, ein Turm zu Schutz und Trutze, mit Fernsicht, gern auch ohne Ausblick, ein Bett wie das von Marcel Proust, das U-Boot Nautilus von Jules Vernes Kapitän Nemo, die angemessene Wohnstatt des Grafen Des Esseintes in Joris-Karl Huysmans Dekaden-Roman *Gegen den Strich* oder das Schloss der Kindlichen Kaiserin im Land Phantasien in Michael Endes *Die unendliche Geschichte*. Allenthalben, so scheint's, gilt Rückzug fern des sozialen Lebens, des zwischenmenschlichen Dialogs, gespickt mit unzähligen Anmutungen, Befindlichkeiten und Bedürfnissen, als Maßstab der Selbstannäherung. Und nein, eine schöne Joggingstrecke, eine erlesene Briefmarkensammlung, ein gut gepflegter Garten, eine fahr-

planmäßige Modelleisenbahn, eine gehäkelte Tischdecke, das gute, böse, dumme, kluge Buch zur falschen Zeit, all das sind keine Elfenbeintürme, oder etwa doch? Schweigen, Askese, Konzentration auf etwas außerhalb des Alltags, außerhalb von Pflicht und Zweckbindung, sind vielleicht doch nur von entfernter Verwandtschaft, aber immerhin. Trotz wie Misstrauen, Neid wie Unsicherheit, Ignoranz wie unbedingter Beharrungswille können entstehen. Die Grenzen jedenfalls sind fließend, auch weil die Dauer des Aufenthalts dort unbestimmt ist, kein standardisierbares Maß hat.

Der Ort stellt den Anspruch an das, was man beispielsweise wesentlich nennen könnte, was die je einzigen Bedürfnisse, aber eben auch die westlich gestellte Frage nach dem je Einzelnen in seiner Einzelheit zum Klingen bringt. Das Atelier des Malers, der Malerin, wo Abkehr und Verzicht, Abkehr und Leugnung der Notwendigkeit des zwischenmenschlichen Austauschs offensichtlich scheinen will: Hingabe an ein Handeln, das dem Kreislauf des Sozialen entzogen und sich den wirtschaftlichen Dispositionen verweigert, anerkannt in seiner Daseinsberechtigung im gesellschaftlichen Kontext.

Autonomie will in Anspruch genommen sein, gesichert und grundgesetzlich verankert: Kunst – und auch Wissenschaft sind frei. 895 Meter über dem Meeresspiegel im Irgendwo auf dieser Welt – ein Elfenbeinturm?

Was sagt man, wenn man Elfenbeinturm sagt, schreibt: eine Rede-weise? Was ist gemeint? Sicher nicht ein real existierendes Gebäude, zu dem es allerdings Wege und eine Geschichte gibt.¹ Eine Imagination, (k)eine Lebensperspektive, Bedürfnis, Hoffnung, ein Fluch, im Bewusstsein, im zur Welt sein, leiblich nur zu imaginieren. Und doch ist es ein Ort, darin zu wohnen. Wer fühlt sich dort behaust, wem oder was entzogen? Was lässt sich dort bewahren? Oder gar verstecken? Muss man ihn verteidigen? Und wenn ja, warum? Zwiespalt und Überraschung, Geheimnis und Raum und Materie in der Imagination. ... Was ist das für eine morbide Architektur, deren Baumaterial auf Knochen verweist und aus Zähnen gewonnen wird? Elfenbein zu erlangen, bedeutet Gefahr, Mühe, Anstrengung, Kampf, und heißt Mord, Tod, heißt mächtig sein, und heißt Leben vernichten. Das Leibliche, das Flüchtige, das Lebendige ist nicht mehr greifbar, scheint verloren?

Allem, was sich um Elfenbein dreht, wohnt also das Moment der Beherrschung, der Überformung des Vorgefundenen, der wilden, der ungezähmten, der aus sich selbst herausentwickelnden Natur

inne, gewonnen durch das menschliche Vermögen zu Vorstellung und Einsicht, Geschick und Geist. So kann denn auch Elfenbein als Baumaterial für ein Gebilde dienen, das die künstlerische Imaginationskraft und Deutung der Welt und die Selbsterkundung seiner Mittel und Wege – zudem vom Turm, vom erhöhten Standpunkt aus –, bewahrt. Inwieweit ein in dieser Weise errichtetes Gebilde der Fantasie auch der Charakterisierung seiner dort vermuteten bzw. imaginierten Bewohner*innen dienen mag, kann, soll und muss sicher nicht abschließend geklärt werden. Doch lassen sich durchaus überraschende Einsichten konstatieren, die im allgemeinen Sprachgebrauch heute sicher nicht mehr bewusst gegenwärtig sind, gleichwohl nachhallen mögen.

Als hilfsbereit wirkende Kräfte des Körperlosen zumindest im deutschen Sprachgebrauch etwa die Elfen zu vermuten, zu denen auch die Gnome, Zwerge und Alpe gehören, ist legitim, entbehrt aber der etymologischen Grundlage. Im Mittelhochdeutschen steht, so weiß das *Deutsche Wörterbuch* der Brüder Grimm zu berichten, die Ableitung von Helfantbein, helfenbein auch elpenbeen bis ins 17. Jahrhundert zu Gebote, also eher der Knochen des Elefanten.² Elfenbein ist kostbar, es ist schön, in Reinheit, mildem Glanz, gestaltbarer Materialität, wenngleich immer nur als Modell stark genug für einen ganzen Turm, so Schutz und Trutz symbolisch herbeirufend – bislang. Und dieser Werkstoff bedarf des achtsamen Umgangs in der Form, damit an die Macht über die Natur, den Kampf, den Tod auch erinnert sein kann, aber eben nicht nur. Denn legt der Stoff nicht auch Zeugnis ab von der Schönheit in der Natur und den Sinn dafür, die, biblisch gesprochen, der Schöpfergott den Menschen offenbart hat, und damit auch von der Schönheit des menschlichen Leibes, der geliebten Frau, im Hohelied Salomos, 7,5: „Dein Hals ist ein Turm aus Elfenbein“, mariologisch in der Lauretanischen Litanei und dem Rosenkranzgebet, bis hinein in die Gegenwart: „Du elfenbeiner Turm“? Andererseits, abermals biblisch gesprochen, ein Stoff auch, der von opulentem Reichtum, von herrscherlicher Repräsentanz und schwelgerischem Luxus zeugt, und damit auch von menschlicher Eitelkeit? Unversehens kommt so eine moralische Dimensionen zur Sprache, implizit wird Verzicht, Askese eingefordert. Um dennoch an all das zu erinnern, wird es im Handwerk als Material noch einmal durch die menschlichen Geschicke geadelt, findet in animistischen Zusammenhängen einen Ort, in dem es Kraft vermittelt, Geheimnis beschworen, wohl seit jeher als magisch

erfahren, etwa in den Amuletten paläolithischer Frauenfiguren oder jenem in Ulm aufbewahrten Zwitterwesen zwischen Mensch und Löwe. Zwiespältiges zeigt sich im Elfenbein immer auch. So bildet es im 19. Gesang von Homers *Odyssee* im Traum der Penelope das Tor durch das sich die Täuschung, die Lüge einschleicht, die als Prophezeiung keinen Rückhalt in der Wirklichkeit haben wird.³ Das Tor aus Elfenbein steht im Gegensatz zum Tor aus Horn. Hier wird der Schlafenden eine reale Vision des Kommenden geboten. Diese doppelte Passage einer literarischen Metapher lässt sich bis in die Literatur des 20. Jahrhunderts verfolgen.⁴ Und dann wieder findet Elfenbein im 5. Jahrhundert v. Chr. zusammen mit Gold in den Kolossalstatuen des Zeus in Olympia und der Pallas Athene im Parthenon Eingang in die Weltwunder der klassischen Antike. Es findet sich in seinem milden Weiß, stets sanft schimmernd im Licht, auf den prachtvollen Einbänden mittelalterlicher Codices, in den Altargeräten des christlichen Rituals, der Pyxis für die Hostie, der Krümme für den Bischofsstab, dem Kamm, dem Leib Christi am Kreuz. In den Kunst- und Wunderkammern, den Museen feiert es die handwerkliche Kraft der Imagination in feinsinnigen, sensiblen Gestaltungen. Und dann, seit 1837, die Symbiose des Magisch-Animistischen mit dem Ästhetischen, eine begriffliche Setzung, und diese in einem Spannungsverhältnis bis in die Gegenwart. Der Kritiker stellt fest, dass der Dichter, der Künstler, sich vom alltäglichen Leben in einen Elfenbeinturm zurückgezogen hat und ausschließlich seiner künstlerischen Mission verpflichtet zu sein scheint.⁵ Was Sainte-Beuve über Gérard de Nerval aussagt, wird später auch zur Formel über Wissenschaft, deren Daseinszweck sich unmittelbar nicht vermittelt. So die Genese des Künstlers, der Künstlerin, im und nach dem Zeitalter der Empfindsamkeit, nach dem Rekurs auf die Erfahrungen im Eigenen, Individuellen, Selbstbestimmbaren und Selbstbestimmten. Damit ist im gesellschaftlichen Kontext im Sinne der Selbstverwirklichung und Selbsterfahrung zugleich die Entfremdung vom Alltäglichen, den profanen Bedürfnissen und Verpflichtungen manifest. Weltfremdheit und Notwendigkeit des Rückzugs scheinen miteinander unlösbar verbunden, romantisch genialisch gedeutete Einsamkeit als ein das Kollektiv befremdendes Bedürfnis.⁶ Der Rückzug in den Elfenbeinturm kann notwendig sein, um durch selbstverantwortete Strategie die künstlerische, auch wissenschaftliche Forschung fortzuentwickeln. So erschließen sich Wege und Fragestellungen nicht auf den ersten Blick oder eine kurzgefasste

vereinfachende Formel, tragen Risiken, Fälschungen, Irrwege zum Gefahrenpotential im Rückzug bei. Zudem gilt das Befremden der Allgemeinheit, die die Rolle der Verwertungsgemeinschaft einnehmen möchte und auch nicht selten den Anspruch des gesunden Menschenverstands als Richtlinie nimmt, einem Produkt, das sich dem unmittelbaren Verständnis – materiell wie ideell gesprochen –, verschließen mag. Das betrifft gleichermaßen die künstlerische Produktion wie die Relevanz wissenschaftlicher Erkenntnis – hier die Rezeption durch die Kunstkritik, Museen, Galerien, nicht zuletzt den Kunsthandel, dort die Förderung der Grundlagenforschung, die immer wieder auf Zukunft durch Überzeugen, Vertrauen baut, ohne unmittelbar verständliche wie verwertbare Ergebnisse zeitigen zu können oder zu müssen. Zwar ist der Elfenbeinturm im übertragenen Sinn Ort der Reinheit, der Kostbarkeit, in dem diese Art von Produktion die Eigenart ihres Wesens verankert sieht. Nicht zu leugnen wäre natürlich auch, dass der Einschätzung eine durch Missgunst und Neid beförderte Abneigung zugrunde liegt und Verunsicherung gegenüber einer Lebenshaltung wie einer so gearteten Arbeitssituation hervorruft. Es bleibt allerdings immer wieder auch ein Paradoxon im Sinne westlicher Orientierung und Lebenskultur für die Idee des Individuellen, des Einzigartigen als gesellschaftsbildende Grundlage eines Selbstverständnisses. Letzteres wird dann insbesondere eingefordert, wenn es um die Diskussion sozialer Verantwortlichkeit geht. Dann steht die Frage im Raum, ob die Autonomie der Kunst nicht diese politische Verantwortung auch in ihren Inhalten, in ihrer Form abbilden muss.

Ende der 50er-Jahre erlebt der Begriff „Elfenbeinturm“ eine eigenwillige bis dahin so nicht gesehene politisch konnotierte Renaissance. Der Verband Deutscher Studentenschaften (VDS), die Dachorganisation der knapp 200 000 Studenten und Studentinnen in der Bundesrepublik Deutschland, fordert 1959 mit dem Ruf nach grundlegenden Reformen den „Abschied vom Elfenbeinturm“. Intern gilt es, politisches Engagement zuzulassen und damit ein demokratisches Bewusstsein für die Hochschule und so gesellschaftliche Relevanz und Austausch zu befördern,⁷ wohingegen 1958, ein Jahr zuvor, der Aufsatz *In Defence of the Ivory Tower* des Kunsthistorikers Erwin Panofsky erscheint⁸. Die Erweiterung des Kunstbegriffs, der Ausstieg aus dem Bild, die Suche nach neuen Inhalten für die Kunst zeigt einmal mehr, wie viele Räume der Elfenbeinturm manchmal auch nur für kurze Zeit bereithält. Die explizite

Aufhebung der Grenze von Kunst und Leben ist weithin verkündetes Programm und Bedürfnis. Für die Malerei suchen Figur und gegenständliches Motiv, die Bildsprache der Werbung und der Massenmedien einen neuen bildlichen Ausdruck – und auch ein neues Publikum. 1968 dokumentiert die Ausstellung *ars multiplicata* wie mit der Akzeptanz bislang eher missachteter Reproduktionstechniken Kunst breitere Publikumsschichten erreicht. Nicht zuletzt zur Belebung des Kunsthandels, der in diesen Jahren zur Gründung des ersten deutschen Kunstmarkts für zeitgenössische Kunst führt. Andererseits nehmen Künstler und Künstlerinnen im Bereich der Minimal Art und der Analytischen Malerei, Barnett Newman, Robert Rauschenberg, Agnes Martin, aber auch Imi Knoebel, der frühverstorbene Blinky Palermo als Schüler von Joseph Beuys, die Frage nach den Bedingungen von Malerei auf neue Weise ernst. Kunst als Ort sich selbstbestimmender Wahrnehmung gilt nun als eigener Raum einer komplexen Fragestellung nach den Bedingtheiten des jeweiligen Mediums, sei es Malerei, Skulptur, Fotografie, Video, Installation. Es geht um Fragen, die die Kunst von jeglichen verweisenden Inhalten befreit sieht und die hin zum Verzicht auf die Veranschaulichung persönlicher Befindlichkeit in Form und Ausdruck führt. Im Klima der Studentenunruhen hingegen wirft Jörg Immendorff 1973 die Frage nach dem gesellschaftlichen Ort der Malerei, in der Kunst auf, scheint so die Forderung „Raus aus dem Elfenbeinturm in die politische Verantwortung“ in die Diskussion einzubringen. *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?* zeigt einen Mann, der in das Atelier eines Malers stürzt, während im Hintergrund eine Demonstration mit Transparenten zu sehen ist. Möglichkeit und Scheitern einer ästhetischen Symbiose von Bildsprache, die sich an der ideologischen Fragestellung des Klassenkampfes orientiert, wird hier zum Thema. Das explizit moralische Postulat des politischen Engagements bricht sich am Medium, denn die Kunst bleibt im Atelier, in der Galerie, im Museum, ist Zeugnis der Zeit und Apell im Streit um das soziale Miteinander, verhartet aber immer im Raum des Ästhetischen.⁹ Deutliche Stellungnahmen liefert die Literatur, Peter Handke besteht auf der Autonomie des Ästhetischen. Er verkündet 1972: „Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms“, und bekennt sich freimütig zu einer Literatur, die sich ausschließlich an ästhetischen Kriterien zu messen bereit ist.¹⁰ Wenige Jahre später wird 1976 Siegfried Lenz in seiner Rede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Hamburg den notwendigen Austausch zwischen *Elfenbeinturm und*

Barrikade darlegen.¹¹ In Freiburg ist das Klima nicht zuletzt auch durch die legendäre Diskussion zwischen Rudi Dutschke und Ralf Dahrendorf im Januar 1968 auf einem Lautsprecherwagen vor der Freiburger Stadthalle politisiert.¹² Peter Dreher, der seit 1965 an der Kunstakademie Karlsruhe lehrt, wird in diesem Jahr zum Leiter der Außenstelle Freiburg berufen. Dieses Klima bestimmt und trägt die Bedeutung, die man dem Atelier in St. Märgen zumessen kann. Es gilt, einen Ort für die Kunst am Beispiel der Malerei zu definieren. Dreher hat dies als unverzichtbare Aufgabe und Bringschuld gesehen. Und es ist das Atelier in St. Märgen, das den physischen wie den spirituell anregenden Raum geboten hat, in dem diese Prüfung auf einzigartige Weise durch Malerei über Jahrzehnte gelungen ist. Es ist der Ort, an dem tausende von Gemälden entstanden sind, in dem Dreher die für die Malerei des 20. / 21. Jahrhunderts einzigartige Serie *Tag um Tag – guter Tag* konzeptuell 1972, dann ab 1974 kontinuierlich über viele Jahrzehnte entwickeln konnte. Dreher hat hier malendes Handeln als unabdingbaren Prozess für sich bestimmt, in der Konstellation: gesehenes Objekt ist handwerkliche Umsetzung durch Farbe auf der Leinwand. Ein Mostglas, motivisch banal wie semantisch unerheblich, bestimmt als gesehenes Objekt die Serie. Der Verzicht auf Erfindung des Motivs und malerischer Ausdruck zugunsten sachlicher Wahrnehmung versetzt ihn in die Lage größtmöglicher Kontrolle über die Bildgestaltung durch laborhaft festgelegte Positionierung von Glas und Leinwand im Raum, Lichtführung eingeschlossen. Elementar ist immer wieder das, was sich dem Auge darbietet, der Prozess die stupende Beobachtung dessen, was sich ereignet, wenn Entscheidungen sich aufdrängen, die das zu Sehende scheinbar oder tatsächlich verlangen. Die Frage nach der Autonomie der Kunst fordert eine Prüfung des Selbstverhältnisses zur Bestimmung der Welt am Beispiel der Malerei, die jenseits der Mitteilung etwas über die Dinge offenbaren kann. Dreher rekurriert auf die unterschiedlichen Positionen, die sich in der zeitgenössischen Kunst dieser Jahre abbilden, nimmt Anregungen aus der Pop Art, Minimal Art, Concept Art, Realismus und Figuration auf, findet allerdings auch Bezüge in die Geschichte der Malerei hinein, die in der Serie widerhallen und Zeitgenossenschaft bilden. Dabei ist diese Haltung in einem umfassenderen Sinn durchaus auch politisch zu sehen, jenseits einer zeitgeistigen ideologisch orientierten illustrativen Bildsprache. Es werden dabei bürgerliche, im eigentlichen Sinn außerkünstlerische Ansprüche

und Bewertungen ebenso in Frage gestellt wie etwa Originalität der Bilderfindung, die Einzigartigkeit der Handschrift und Bildsetzung, Vollendung und Meisterwerk bis hin zur Verweigerung der Teilhabe an Ausstellungen mit dem Argument: „Er kommt ja nicht weiter. Er malt immer nur dasselbe!“ Jedes Gemälde ist ein je einzelnes im Moment des Vollzugs. Nicht eines gleicht dem anderen. Denn es geht darum, die Arbeit am Bild zu begreifen als in permanenter Bewegung befindlich und von dem aus alles, was Kunst, was einen Künstler, eine Künstlerin betrifft, möglich ist. Dies zeigt sich dann auch in der Vielgestaltigkeit der unterschiedlichsten Motivreihen, die das Werk von Peter Dreher kennzeichnet, und in den zahllosen sehr verschiedenen Arbeiten seiner Schülerinnen und Schüler, die er im Laufe seiner Lehrtätigkeit in Freiburg geprägt hat. Der Elfenbeinturm ist ein eigenwilliges, auch unwohnliches Gemäuer. Und Künstler und Künstlerinnen gehen hinein, wollen endlich raus, werden hineingeschickt, sollen endlich herauskommen, sollen gern oder wollen auch ungern drin bleiben. Es ist ein Gehäuse, das physisch nicht existiert, oder vielleicht doch? Eine Idee, auch ein Lebensentwurf, geschützt durch Hoffnung auf Rückzug, auf Erkenntnis, auf Durchleuchtung dessen, was das Eigene, gern auch das Eigentliche ist.

Im September 2020. Corona bedingt Rückzug ohnehin. Aber jetzt dort. Im Atelier. Dreher's Spuren noch sichtbar, moderat, unaufdringlich, wenig Mobiliar, ein Sessel, ein Tisch, ein farbbespritzter Hocker, vier hochrechteckige rückwärtig verspiegelte Vitrinen mit irgendwelchen Gläsern. Notat der Busabfahrtszeiten auf dem Türrahmen. Jetzt Eva Rosenstiel. An der Wand rechts vom Sprossenfenster fast über die gesamte Breite ein querrrechteckiges Gemälde. Abermals Stoffe, Kleidungsstücke, befranste Tischdecken, Vorhänge, Hosen, Hemden, Sommerkleider, gemustert, auch uni, ein Stilleben im Panoramaformat. Aber eigentlich nur Textilien in Haufen, ohne eindeutige Funktion und Herkunftsnachweis, ob aus Paris, Neu-Delhi oder Timbuktu, Fake und Schein, Mode unendlich. Was ist echt, was authentisch? Undeutbare abstrakte Formen konturbetont im Fall der Falten, Materialsuggestion, ein Durcheinander wie zu einem vielfarbigen Mosaik gebannt auf grauem Grund, doch nur scheinbar plastisch illusionistisch, in der Art eines Reliefs in die Fläche gebreitet. Stupende Präzision in der Modulierung durch Lichtverläufe, Schattentiefen, wie fotografisch festgehalten aus einem Wertstoffcontainer gekippt, oder auf einen überbordenden Kleidermarkt,

oder ist es der Sekundärmarkt, der Tertiärmarkt, der Graue Markt? Erzählt wird eine Geschichte der Gegenwart der Mode, des Geschmacks, des Bedarfs, der Produktion, der Überproduktion, des Warenkreislaufs, des Marketing in Marktlücken und Marktnischen, der Produktionsbedingungen, der Arbeitsplätze und ihrer Verlagerung, der Bereicherung der Wenigen durch die Vielen, der Ausbeutung, des Konsums, der Konsumindustrie, der Ökonomie, der Ökologie, des Ressourcenverbrauchs und der Abfallverwertung. Aber auch Geschichten um Sinnlichkeit, erotisches Begehren, Garderobe, Kleidung und Verkleidung, Würde und Achtung, den gesellschaftlichen Status, der Bedürftigkeit, des Schutzes, der Not, der Verzweiflung, der Schoah, der Flüchtlingsströme und Kriegstoten. Es sind nur mit Raffinement gemalte Textilhaufen, aber was bieten sie zum Sehen, was erzählen sie so auch über diese kamerabasierten Bilderfluten, die wir in uns tragen, die uns von der Welt berichten, was enthüllen sie, was verbergen sie, wer entscheidet und warum, dass wir gerade diese Bilder in uns tragen und jene nicht? Geschichte global, von der Ersten, der Zweiten, der Dritten Welt und wohl jeder weiteren Welt des Anthropozän gemalt erzählt. Der Elfenbeinturm ist sicher immer auch löchrig zu denken, hat Spalten, Ritzen, Fenster, Türen, bietet aber auch geschlossene Wände, Räume, Raumfluchten, Säle, hin und wieder Dachschrägen oder Balken, sich den Kopf daran zu stoßen. Gerade letzteres hilft manchmal, um den eigenen Ort zu finden, auch wieder zu finden.

Auf der Seite lehnt eine Platte mit verkrusteter Ölfarbe in unendlich vielen Formen, Nuancen, Schattierungen, Abdrücke der Pinsel, und dazu Zeit, Lebenszeit und Zeitgenossenschaft. Arbeitsmaterial im Elfenbeinturm.

- 1 Vgl. Brigitte Caster, Barbara Westermann (Hg.): Der Elfenbeinturm – ein Reiseführer, in: Kunstforum International, Band 51. Juli Rupperichteroth 1982 ? Steven Shapin: The Ivory Tower. The History of a Figure of Speech and Its Cultural Uses, in: The British Journal for the History of Science, Band 45/1, März 2012, S. 1–27.
- 2 <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, Band 3, Sp. 413. Zugriff am: 03.03.2022.
- 3 Michael Camin: Zweifel, Wahrheit und Trug der Träume bei Homer, unter: https://www.researchgate.net/publication/319443312_Zweifel_Wahrheit_und_Trug_der_Traume_bei_Homer. Zugriff am: 14.04.2022.
- 4 https://de.wikibrief.org/wiki/Gates_of_horn_and_ivory. Zugriff am: 12.04.2022.
- 5 <https://scienceblogs.de/zoopolitikon/2010/02/02/totschlagargumente-ii-der-elfenbeinturm/>Zugriff 06.04.2022 die beiden Quellen würde ich nicht angeben da ohne Autor und sozusagen aufbereitetes Allgemeinwissen
- 6 Zur Frage nach der Genese des Begriffs vom Individuum in der Neuzeit vgl. Rüdiger Safranski: Einzel sein – eine philosophische Herausforderung, München 2021.
- 7 Vgl. Wolfgang Kalischer: Abschied vom Elfenbeinturm, Bonn 1960.
- 8 Erwin Panofsky: In Defense of the Ivory Tower, in: The Centennial Review of Arts & Science, Band 1/2, 1957, S. 111–122.
- 9 Helmut Draxler: Wo stehst du, Kollege?, in: Texte zur Kunst, 18. März 2011, S. 116 f., unter: <https://www.textezurkunst.de/81/wo-stehst-du-kollege/>. Zugriff am: 20.03.2022.
- 10 Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt/M 1972.
- 11 Siegfried Lenz: Elfenbeinturm und Barrikade – Schriftsteller zwischen Literatur und Politik, Hamburg 1976.
- 12 Vgl. Jürgen Fröhlich: Liberalismus trifft auf APO und gewinnt nach Punkten, unter: <https://www.freiheit.org/de/deutschland/liberalismus-trifft-auf-apo-und-gewinnt-nach-punkten>. Zugriff am: 18.02.2022.







Dietrich Roeschmann

Trace Elements of Glass, Clover and Landscape

On Eva Rosenstiel's Studio Project *Elfenbeinturm (Ivory Tower)*

In autumn, as the days grew shorter and the lighter milder, Eva Rosenstiel poured buttermilk into a glass and brushed it on the large lattice window of her studio in St. Märgen. Pane by pane, the sky and the landscape with its meadows and forested hills below the Kapfenberg disappeared behind the milky layer, until merely a diffuse, bright light penetrated from the outside. She later gave an account of how disturbing she found the effect of this minimal intervention. The room with a view had become a cell, the sense of abode had turned into a feeling of isolation. All gazes stuck to the pane like small flies letting themselves be attracted to the buttermilk and gradually perishing there. Eva Rosenstiel was suddenly alone with herself and the room, with the light and sounds from outside testifying to the present and the traces of the previous tenants pointing to the past, up here under the roof.

Down on the street, cars drive through the village, reflected by the large shop windows of the hairdresser's at Wagensteigstraße 4. White shingles cover the facade. On the lawn in front of the house, a sign lists the artists who had worked here.¹ Most recently, the wood-carver Ursula Schrumpf (1924–2020). In the mid-1940s, the Leipzig-born artist had met her future husband Viktor at the Bildhauerschule in der Rhön and then moved with him to his hometown of St. Märgen. The two founded a wood workshop that Ursula Schrumpf later operated on her own to support her four children by selling carved Madonnas, baking models or wooden sculptures inspired by Lehmbruck, Maillol and Barlach. Behind the door to her workshop, a few photos and drawings from olden days are still hanging on the wall. Romantic vaults, a dead fish in the sand, a landscape sketch with the tower of San Lorenzo in Castagneto. Next to them, several photos of her carvings, the artist in the Louvre casually posing next to the Venus of Milo, probably from the 1970s.

When Ursula Schrumpf moved to Wagensteigstraße with her hus-

band after the Second World War, the Munich painter and graphic artist Gustav Traub (1885–1955) was already living and working in the same house. In 1942 he and his wife had installed a studio flat under the roof, after losing everything through an air raid in Munich. The two were familiar with St. Märgen from their summer stays. It became their new hometown. When Traub dined at the "Hirschen" inn, he often paid with a drawing or small painting. That was alright with the innkeepers. He was not unknown. His landscape pictures inspired by Hans Thoma, were shown at the Great German Art Exhibitions held from 1937 to 1944 at the Haus der Deutschen Kunst in Munich, where Adolf Hitler bought several of his paintings. In 1939 Traub even received the title of professor without a teaching assignment, but he did not grasp himself as a Nazi artist.

After Traub's death in 1955, the painter Amandus Goetzell took over his studio and worked there until 1970, when Peter Dreher moved in. Dreher had just turned 39, he had been directing the painting class at the Freiburg branch of the State Academy of Fine Arts Karlsruhe for five years and became a professor in 1968. In 1974 he created the first painting of a tall, narrow cider glass of his legendary series *Day by Day, Good Day* that until the last one from 2010 grew to around 5,000 repetitions of one and the same motif. The title was inspired by a phrase from *Blue Cliff Record*, the Zen Buddhist collection of writings. For the series, Dreher chose different sets under the same conditions. The glass always stood at the same place, on the white top of a trolley against a white background. The night pictures were made under identical light conditions – he had handwritten the wattages and article numbers of the fluorescent materials on the wall so as not to forget them – while the day pictures were painted by daylight illuminating the studio through the large window.

In 2016 Eva Rosenstiel took over the studio from Peter Dreher, under whom she had studied painting in the 1970s and early 1980s. It had become increasingly cumbersome for the 84-year-old to commute between his home in Wittnau and his studio in St. Märgen. At one point, he started being there less and less often and in the end not at all anymore. When the two rooms under the roof at Wagensteigstraße 4 were available for rent, Eva Rosenstiel decided not to give up this retreat which she had never personally seen – being familiar only with the artworks created there – but to move in herself.

Rosenstiel worked here quietly for four years, until Peter Dreher died in February 2020 and the Corona pandemic suddenly redefined the

conditions of her artistic practice a short while later. Withdrawal was from then on no longer a question of free choice, but an imperative driven by responsibility and solidarity. The isolation was not self-chosen but imposed by the external circumstances. The studio became a safe haven, not only in a metaphorical sense but factually. Fundamental questions thus arose for Rosenstiel: What happens in such a reclusive refuge with just one window as the only connection to the world? What does it mean to paint here? What marks does the room leave on the picture – and how do its conditions influence one's own gaze and the reception of the pictures created here? The working title of her project, *Elfenbeinturm (Ivory Tower)*, is not without irony, since the pandemic-induced separation of experiential realities follows less an individual need for withdrawal than the collective imperative of social distancing.

In his text *The Function of the Studio* from 1970/71, Daniel Buren described the studio as a hybrid production site and storage place, as an exclusive salesroom and a private place for thinking and acting that is withdrawn from reality. For Buren, the studio's influence on the artistic process could hardly be overrated. "Of all the frames, envelopes, and limits – usually not perceived and certainly never questioned – which enclose and constitute the work of art [...], there is one rarely even mentioned today that remains of primary importance: the artist's studio."² As an artist, Buren was interested in overcoming this concept by working in situ and thus consistently transforming every gallery space in which he presented his works into a temporary studio.

Eva Rosenstiel's project *Elfenbeinturm* also revolves around questions of site-specificity. As a painter, she is predominantly interested in the secret correspondences between image and space. She starts working with the studio, circling around the myth of the creative, original artist without chipping away at it – instead addressing its effects. She regards the studio as a place of withdrawal and simultaneously makes the formation conditions of the works of art transparent. Like an archaeologist, she searches for traces on the attic floor in St. Märgen, relating found objects to her own ones in a temporary mise-en-scène, linking associations – and repeatedly returning to the large studio window, this thin, cool, reflecting border between inner and outer world that both bundles and disperses the view. In a floor installation made of mirror tiles that Rosenstiel has long been using as palettes for her paintings, she takes up the grid of the lat-

tice window and in this way brings the sky and the landscape, which otherwise remain outside, into the room.

The grid is also a point of orientation for the *Elfenbeinturm* puzzle, for which Rosenstiel printed six landscape paintings by Karl Biese, Hermann Dischler, Peter Dreher, Karl Hauptmann, Gustav Traub and herself on twelve wooden dice, thus playfully laying a trail to the surprisingly prominent art history of the small town in the Black Forest. Eva Rosenstiel placed a key object of her artistic exploration of the studio on the trolley that Peter Dreher used as a fixed location for his series *Day by Day, Good Day* – namely the palette related to this group of works. While renovating the studio's kitchen, she discovered it by chance in the freezer compartment. In the following weeks, the painting utensil preserved in the state of its last use served as a model for her own series of palette pictures. As a painting ground, she used the copy of a large-format studio view disassembled into 36 squares, each measuring 30 centimetres, that Dreher must have sketched at one point. Rosenstiel discovered the individual numbered parts of the drawing in the attic of the studio, between disused furniture and other stuff. When she put the puzzle together, the environment in which she moved about became an image. Everything was there: the archive cabinet, the round table, the trolley, the glass, the paint-smear chair (meanwhile standing in the attic), the easel – and, of course, the large lattice window, which was placed not by chance, and contrary to the actual studio situation, in the geometric centre of picture assembly kit as a sun, so to speak, around which everything else revolves. The window's striking grid appears as a distorted reflection on every glass of Peter Dreher's day series, as a trace of the light, the landscape and the life going on as usual outside, just as the life of art continues inside. In the corner, the black studio lamp still cranes its head into the room – its light reflected on every glass of the night series. To look at these paintings – in the museum, the gallery, the catalogue or on the internet – always also means having this room in the picture, and with it, as a vague shadow, the artist as the vis-à-vis, his head raised, leading the brush to the canvas, as documented by a film from 2012, for more than two hours, self-forgotten and in deep concentration.

For Eva Rosenstiel, it was a conceptual decision to attempt to seal this window off to the outside world using buttermilk so as to focus not on its function but on its pure objectness. One is tempted to see in it a commentary on Marcel Duchamp's *Fresh Widow* from 1920,

the model of a French window onto the panes of which the artist had glued black leather. Duchamp thus ironically closed the shutters on the metaphor of the picture as a window to the world, first mentioned by Leon Battista Alberti in 1435, which had long become a cliché. The sealed-off window now allows, "as compensation for the viewlessness, so to speak, a self-reflection of the beholders who are to recognise themselves as the desiring ego and the artwork's actual place of origin", as Maria Müller-Scharek writes in the catalogue of the Düsseldorf exhibition *Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*.³

The immersion in the space behind the whitened panes simultaneously owes to a distinct research interest. Rosenstiel is concerned with exploring how traces shape the space and the perspective on the things created here; how space and time dissolve in seclusion and how an income from this museally charged context might be possible. "I long had the feeling that with everything I do here I always destroy something", says Rosenstiel. It is a typical paradox of archaeology: once a find is excavated in a pit, it can find its way to the museum only at the price of the destruction of the original context of where it was found. If it remains on site, the place where it was found either turns into a museum – or the dig site is sooner or later filled and a house is built on it. Eva Rosenstiel decided not to preserve the things but to use them as material to reflect on space and memory and let them trickle into her own works as trace elements. She then arranged the works in the studio and had them documented by the photographer Bernhard Strauss.

For example, the palette: Rosenstiel painted Peter Dreher's palette more than 25 times. These are strange painting hybrids that revolve around the question as to where exactly the border is drawn between the palette as a utensil, a piece of evidence, an exhibit and the palette as a picture. How can painting on a palette be defined: as the mimetic reconstruction of the colour spectrum and mixing ratios after the hand of a deceased artist? As a bodily re-enactment of his artistic actions? As a copy? As an initiation? Many of these things most likely apply in equal measure. And also the arrangement of the large floor picture made of square mirror tiles probably follows the wish to learn something about the room, one's own actions and the actions of the other in it, by mimicking the found object. Rosenstiel says that Peter Dreher presumably placed the 36-part drawing of his studio precisely where the mirror tiles now reflect the sky – or tear a

huge, square hole in the floor as an opening to the cellar of imagination, depending on how one sees it.

When viewed from a different angle, the floor work reflects not the sky but the front wall of the studio, on which Rosenstiel usually tries out the hanging of large-format works. For her project *Elfenbeinturm*, she uses the wall for a painting installation that, based on Peter Dreher's series *Die Kleeblume (The Clover Flower)*, examines the complex relationship between studio and landscape, choice of motif and painting.

Dreher began his series in 1976 under the roof of the house on Wagensteigstraße. He plucked a common clover flower as they can be found everywhere in the fields here and placed it in a slim glass filled to the brim with water in his studio. Every day, he painted the small flower still life with ritualistic discipline and observed how the motif gradually changed. With the sinking water level, the fresh colour also disappeared from the flower, the green leaves turned yellow, after two weeks they appeared dry, the blossom drooped, the water became murky and then entirely evaporated, leaving thin, dirty marks on the glass. Picture 59 marked the provisional end of the series in 1983. When Dreher resumed the series in 2011, the clover flower was in the exact same position in which he had painted it last. While at the start of the series he observed dying as transition, it was now death. In an interview with Hans-Ulrich Obrist for the catalogue *Die Kleeblume*, Peter Dreher described his repetitions, insisting that his intention was not to convey a *memento mori* or to naturalistically depict wilting, but to address questions related to the capturing of light, to shadow, colour and the gradual change in texture of an organic material with the means of painting.⁴

Dreher's clover flower paintings indeed produce a remarkable silence. The buzz of the bees and the chirping of birds are excluded from them, the landscape of St. Märgen with its lush meadows, condensed in the green of the leaves and the violet of the blossom, appears to have been successively diffused into the studio, like the light, transient, from day to day.

The dried rests of the plant in the water glass are thus both motif and waste product of the painting process that Eva Rosenstiel addresses in several artistic interventions in the studio space. The starting point of these works consists in several large-format photographs of a field with clover flowers. Rosenstiel glazed the wall-fill-

ing black-and-white prints – plotted either vertically or horizontally on transparent paper – with transparent silver ink. The vertical formats serve as the ground for her huge portraits of individual, stemless clover flowers drawn with a graphite pencil. They float like shiny, iridescent pompoms made of black velvet on the lengths of paper resembling scroll paintings, behind which the shelves of her studio filled with books, boxes, brushes and photo cartons are hidden – like behind a scenic prospect.

In contrast, Rosenstiel used a horizontal-format panoramic view of the field as the background for an homage to Dreher's clover flower series in the form of a painting installation of ten square clover portraits in oil – painted on photographs of pencil notes that the artist found spread across the walls everywhere in Peter Dreher's studio. Some indicate the departure times of the bus to Freiburg, others an everlasting list of things to pack for a journey, the frequencies of his favourite radio stations or haiku fragments by poets such as Basho, Kobayashi Issa or Kaga no Chiyojo, often deliberately broken off to train his own memory or to enlarge the spaces between the words through which one's imagination can seep. "At the end of my journey without a goal ...", is written on the wall, but the other half of Kawai Sora's poem is missing: "... I want to fall onto broom blossoms". Or: "Even on the smallest island ..." – Cut, emptiness: "... the farmer in the field has his lark above him."

The haiku fragments that Rosenstiel documents and uses in her clover pictures open the view to the landscape in a both casual and compelling way. Dreher repeatedly sought the horizon from his studio window – as did Gustav Traub and Amandus Goetzell before him: the ridgeline behind the house with the gap between the two wooded areas. And Eva Rosenstiel, too, recently painted a series of pictures from this perspective. The topography served as a formal frame for her artistic explorations of the relationship between the constriction of the studio and the expanse of the landscape, but also the fleetingness of the perception of the world and the relatively reliable materiality of paint and picture support. Rosenstiel has now collected these views in a drawing cabinet. Side by side they form rows in the half-open drawers and together form a landscape model of its own kind – proliferating like a scientific database, both autonomous work and a document of ongoing painterly expenditure, a meditation on light and weather, on repetition and difference, on sight framed through the window and the blurry borders between

inside and outside that essentially constitute architecture and civilisation, and on history and the present.

"The main thing when painting is egolessness", Peter Dreher once wrote about his work. "One seeks this state time and again, and it is almost independent of what one paints. In this respect, it is comparable with the state of praying. One prays and does not spare a thought about whether one is praying in a better or worse way. It is something you do, something you want to do and must do. It is nothing you intend to do." His studio in St. Märgen is the perfect place for this. "It lies 950 metres high, the air is as if you had drunk champagne – and I can start painting right away."⁵

Photographer Bernhard Strauss' dealing with Eva Rosenstiel's search for traces at Wagensteigstraße 4 in St. Märgen was inspired by artist's spirit of discovery. His photos surprise one with unusual perspectives. Like Rosenstiel, he often uses mirrors, for example, to draw attention to the bottom side of the trolley on top of which Peter Dreher had placed his cider glass and that now harbours an entire collection of glasses that friends had brought to him from all over the world and that, like so many other things, he simply left in the studio when he stopped coming to St. Märgen and Eva Rosenstiel took over the studio. Another photograph shows the edge of the table on which Dreher jotted down the numbers of the painted glasses to tick them off. Until now, Rosenstiel could not bring herself to wipe them away. She has also not painted over the pencil markings on the wall, and the floorboards still bear dashes of paint from the past decades. But they are now documented, the connections have been made, each corner has been inspected. A good point in time to clean up, remove the traces and reconquer the studio as a workplace.

1 See *St. Märgen. Eine Spurensuche. Zehn Begegnungen*, St. Märgen, 2004.

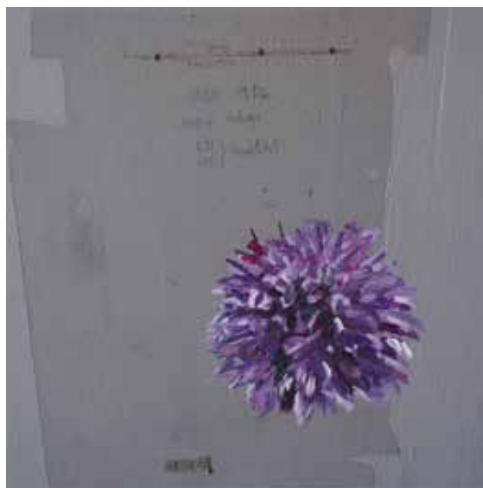
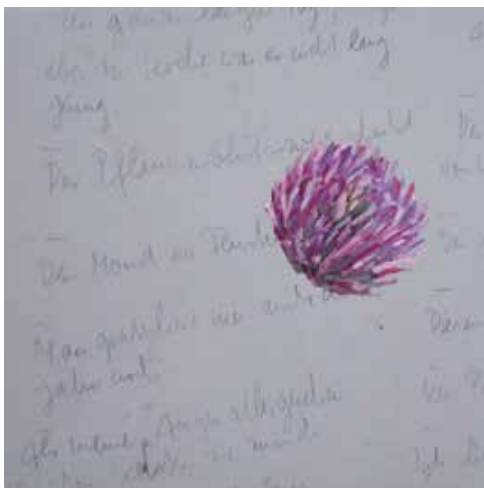
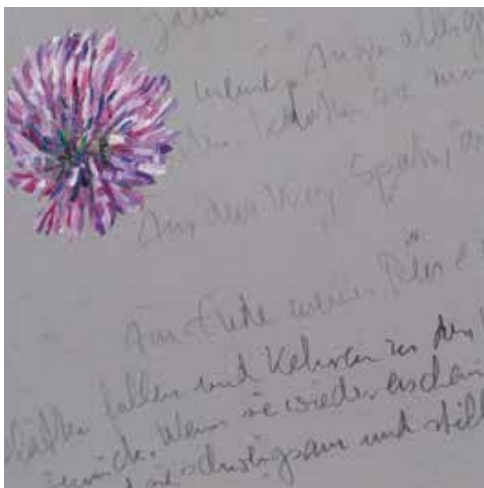
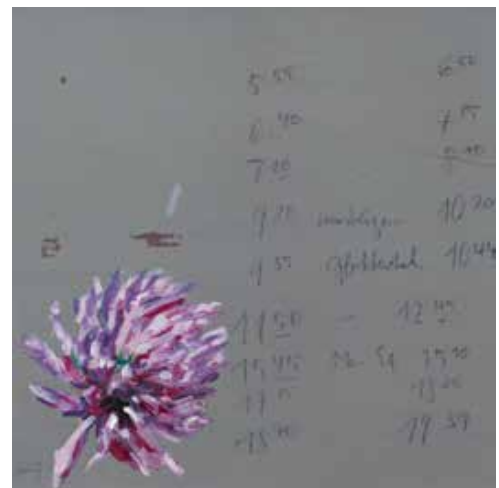
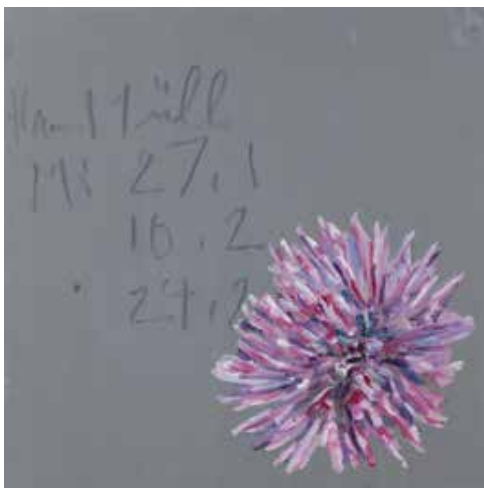
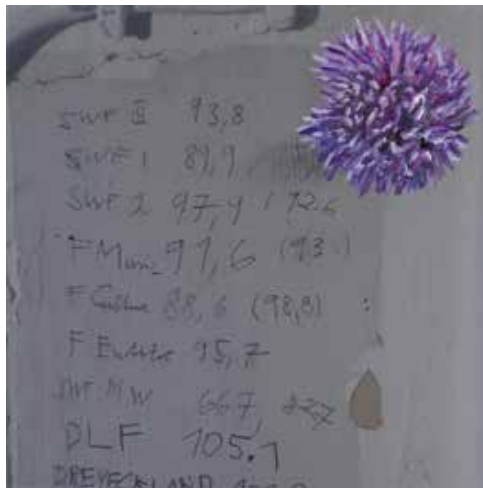
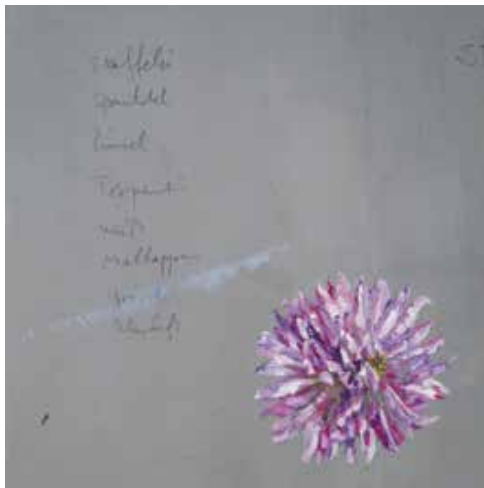
2 Daniel Buren, "The Function of the Studio", trans. by Thomas Repensek, October, Vol. 10 (Autumn 1979), p. 51.

3 *Duchamp*, Ostfildern, 2021, p. 87.

4 "Hans-Ulrich Obrist im Gespräch mit Peter Dreher", in: *Peter Dreher, Die Kleeblume*, Freiburg, 2012, p. 17 (non paginated).

5 Peter Dreher, "Gesprächsnotizen", in: *Peter Dreher, Hommage an die Malerei*, exh. cat., Museum für Neue Kunst Freiburg, Cologne, 2012, p. 146f.





Dirk Teuber

On the Tower of Ivory – for example

The somewhat antiquated, yet representatively ornamented and weather-beaten wooden door with a stiff case lock located on the side of a grey-white shingled house – a side entrance. The steps of the doubly broken, creaking stairway lead to a landing opening to a moderately large room. The single lattice window facing north offers a view to the neighbouring red-tiled roof and, behind it, expanding meadows and the darkly trimmed heights of the southern Black Forest. A narrow niche with an arched window to the right serves as a kitchen. There's a cabinet for graphics. Seats. A stool with splashes of paint. From next to the easel, partially covered with a blue-checked towel, a white tangled men's shirt and a beige-coloured wool jacket, the bedroom and bathroom can be reached via a steep stairwell. Modest, reduced to the essentials. A housing, a refuge, an hermitage furnished with all amenities for life there. A life that wants to take place in reclusiveness, in concentration on the here and now, on everyday life, its demands and often merely supposed necessities. An ivory tower could be many things, however, a studio, a workshop, a lab, a housing, a tower for protection and defence, with a view to the distance, preferably also without a vista, a bed like that of Marcel Proust, the Nautilus submarine of Jules Verne's Captain Nemo, the appropriate abode of the Duc Des Esseintes in Joris-Karl Huysman's "Decadent" novel *Against Nature* or the castle of the Childlike Empress in the land of Fantastica in Michael Ende's *The Neverending Story*. It seems that everywhere, the retreat far away from social life, from interpersonal dialogue, filled with innumerable allusions, sentiments and needs, counts as the yardstick of coming closer to one's self. And no, a nice long jogging route, a distinguished stamp collection, a well-tended garden, a scheduled model railway, a crocheted tablecloth, the good, stupid, witty book at the wrong time, all these are not ivory towers, or are they? Silence, asceticism, concentration on something that does not belong to daily life, that has nothing to do with duty and purpose, are perhaps only distantly affiliated, but

still. Both defiance and distrust, envy and insecurity, ignorance and persistence can arise. At any rate, the boundaries are blurred, also because the length of the stay there is not determined, it has no measure that can be standardised.

The location makes a demand on what could be called essential, for example, something which makes every single need, but also the fundamentally posed question as to each individual in its individuality, resonate. The studio of the painter, where retreat and renunciation, withdrawal and denial of the necessity of interpersonal exchange seem apparent: abandonment to an activity withdrawn from the cycle of sociality and refusing economic dispositions, acknowledged in its right to exist in the social context. Autonomy seeks to be utilised, secured and constitutionally anchored: art – and science, as well, are free. 895 metres above sea level, somewhere in this world – an ivory tower?

What is enunciated when saying or writing ivory tower: a figure of speech? What is meant? Surely not an actually existing building, to which there are, however, paths and that has a history.¹ An imagination, one (or no) perspective on life, a need, a hope, a curse, situated in one's consciousness, in one's being towards the world, corporeal only in one's imagination. And yet it is a place to live in. Who feels at home there, withdrawn from whom or what? What can be preserved there? Or even hidden? Must it be defended? And if so, why? Discord and surprise, secret and space and matter in one's imagination. ... What kind of morbid architecture is this, the building material of which refers to bones and is gained from teeth? To gain ivory implies danger, effort, exertion, fight, and it means murder, death, it means being powerful, and it means destroying life. The corporeal, the transient, the living are no longer tangible, do they seem lost? Everything that revolves around ivory, then, harbours the moment of domination, of imposing a form on what is found, on wild, untamed nature evolving out of itself, won by the human capacity of imagination and insight, skill and wit. Hence, ivory can also serve as a building material for a structure that preserves the artistic power of imagination and interpretation of the world and the self-exploration of its ways and means – what is more: from a tower, from a heightened position. To what extent a fantastical structure erected in this way can also serve to characterise its presumed or imagined inhabitants can't, shouldn't and mustn't be determined once and for all. But surprising insights can indeed be established that are certainly

no longer consciously present in today's common parlance, although they may still resonate there.

At least in German language usage [ivory = *Elfenbein*], it is legitimate to presume elves [*Elfen*], to which gnomes, midgits and night-mares also belong, as helpful forces of the bodiless, but this has no etymological basis. The *Deutsche Wörterbuch* of the Grimm Brothers states that until the 17th century, Middle High German offers the derivation of *Elfenbein* from *Helfantbein*, *helfenbein* or also *elpen-bein*, meaning the bones of elephants.²

Ivory is precious, it is beautiful, it exists in purity, it has a mild gloss, it is a malleable material, but for an entire tower it is only strong enough in the form of a model, thus symbolically invoking protection and defence – until now. And this material requires careful treatment of its form, so that the power over nature, the fight and also death can be recalled – but not only that. For doesn't the material also bear witness to the beauty of nature and its appreciation that, in biblical terms, was revealed to humans by the Creator, and thus also to the beauty of the human body, the loved woman, in the Song of Solomon 7:5: "Your neck is like a tower made of ivory"; Mariologically in the Litany of Loreto and the Rosary prayer, up until the present: "You ivory tower"? On the other hand, again in biblical terms, also a material that testifies to opulent wealth, sovereign representation and sumptuous luxury, and thus also to human vanity? Suddenly a kind of moral dimension is addressed, implicitly demanding renunciation, asceticism. So as to remember this all the same, it is once again ennobled as a material by human skills, it finds a place in animistic contexts where it conveys energy, evokes secrets that have likely always been experienced as magical, for example, in the amulets of Palaeolithic female figures or the hybrid creatures between man and lion preserved in Ulm. Ambivalence is also always revealed in ivory. For example, in the 19th song of Homer's *Odyssey* in the dream of Penelope, the gate through which deception, the lie creeps in, which as a prophecy will no longer be supported by reality.³ The gate of ivory stands in opposition to the gate of horn. Here, the sleeper is offered a real vision of what is to come. This double passage of a literary metaphor can be found all the way to 20th-century literature.⁴ And then, in the 5th century BC, ivory along with gold enters into the wonders of the ancient world in the colossal statues of Zeus in Olympia and the Pallas Athene in the Parthenon. It can be found in its mild white, always shimmering softly in the light, on the

magnificent bindings of medieval codices, in the altar utensils of the Christian ritual, the Pyxis for the host, the crook of the crosier, the comb, the body of Christ on the cross. In art and wonder chambers, in museums, it celebrates the artisan power of imagination in subtle, sensitive shapes.

And then, since 1837, the symbiosis of the magical-animistic with the aesthetic, a conceptual posit, made in a tensional relationship, until today. The critic establishes that the poet, the artist, has withdrawn from everyday life to an ivory tower and appears obliged solely to his or her artistic mission.⁵ What Sainte-Beuve said about Gérard de Nerval later also becomes the formula applied to science, whose *raison d'être* is not directly conveyed. For example, the genesis of the artist in and after the age of sensitivity, after the recourse made to the experiences in the own, the individual, that which can be and is self-determined. In the social context in the sense of self-realisation and self-experience, this simultaneously manifests alienation from daily life, from mundane needs and obligations. Unworldliness and the necessity of withdrawal appear inextricably linked, and lonesomeness interpreted in a romantic and ingenious way appears as a need that alienates the collective.⁶ Retreating to the ivory tower can be necessary to advance artistic and also scientific research through a self-responsible strategy. For example, paths and problems cannot be discerned at first sight or a in a short, simplifying formula, while risks, falsifications, wrong tracks contribute to the exposure to hazards when withdrawing. Moreover, alienation of the public, which would like to assume the role of a utilisation community and often employs the claim of common sense as a yardstick, arises in the light of a product that cannot be directly understood, both in material and ideal terms. This applies equally to artistic production and the relevance of scientific insights – in the first case, the reception through art criticism, museums, galleries and not least the art trade, in the second, the advancement of basic research that time and again banks on the future through persuasion and trust, without being able or having to directly yield comprehensible and exploitable results. In a metaphorical sense, the ivory tower is a place of purity, of preciousness, where this kind of production sees the peculiarity of its essence anchored. But, of course, it cannot be denied that this assessment is based on a rejection transported by resentment and envy and evokes discomfiture in the face of such a way of life and such a working situation. However, it also repeatedly

remains a paradox in the sense of a Western orientation and culture of life for the idea of individuality and uniqueness as a society-forming foundation of a self-understanding. The latter is demanded especially when the issue is social responsibility. Then, the question arises as to whether the autonomy of art shouldn't reflect this political responsibility in its content and form, as well.

At the end of the 1950s, the term "ivory tower" experiences a peculiar, politically connoted renaissance as it was not been seen until then. The Verband Deutscher Studentenschaften (VDS), the umbrella organisation of almost 200,000 students in the Federal Republic of Germany, in 1959 demands the "departure from the ivory tower" with their call for fundamental reforms. Internally, the issue is to allow political activities and thus democratic awareness at the universities and consequently to facilitate societal relevance and exchange.⁷ A year earlier, in 1958, on the other hand, the essay *In Defence of the Ivory Tower* by the art historian Erwin Panofsky is published.⁸ The expansion of the concept of art, the departure from the image, the search for new contents for art once again shows how many rooms the ivory tower sometimes provides, even if only briefly. The explicit abolishment of the boundaries between art and life becomes a widely propagated programme and need. For painting, figure and representational motif, the image language of advertising and the mass media seek a new pictorial expression – and also a new audience. In 1968 the exhibition *ars multiplicata* documents how hitherto more or less disregarded reproduction techniques in art reach an ever broader audience. Not least, to enliven the art trade that in these years leads to the foundation of the first German contemporary art fair. On the other hand, artists in the field of Minimal Art and analytical painting, such as Barnett Newman, Robert Ryman, Agnes Martin, but also Imi Knoebel and Blinky Palermo, the early deceased student of Joseph Beuys, take the question of the conditions of painting seriously in a new manner. Art as the place of self-determined perception now counts as a space of its own, dedicated to complex issues related to the contingencies of the respective medium, be it painting, sculpture, photography, video, installation. It is about issues that regard art as liberated from any kind of referencing content, leading all the way to dispensing with the illustration of personal sentiments in terms of form and expression. In the climate of the student protests, Jörg Immendorff, in contrast, raises the question as to the social place of painting in 1973, thus

contributing the demand "Get out of the ivory tower and take political responsibility" to the discussion, as it seems. *Where Do You Stand With Your Art, Colleague?* shows a man bursting into the studio of a painter, while in the background a protest march with banners can be seen. The theme here is the possibility and failure of an aesthetic symbiosis of a picture language oriented towards the ideological issues of class struggle. The explicitly moral postulate of political commitment breaks when it confronts the medium, because art remains in the studio, in the gallery, in the museum, it is a testimony of the times and an appeal in the dispute regarding social coexistence, but it always remains in the space of the aesthetic.⁹ Clear statements are provided by literature, with Peter Handke insisting on the autonomy of the aesthetic. In 1972 he declares: "I am an inhabitant of the ivory tower", and commits to a literature that only lets itself be measured by aesthetic criteria.¹⁰ A few years later, in 1976, Siegfried Lenz explicates the necessary exchange between *Ivory Tower and Barricade* in his eponymous speech held on the occasion of receiving an honorary doctor's degree from the University of Hamburg.¹¹ In Freiburg, the atmosphere is politicised not least due to the legendary discussion between Rudi Dutschke and Ralf Dahrendorf in January 1968 on a loudspeaker van in front of Freiburg's town hall.¹² That same year, Peter Dreher, who has been teaching at the Kunstakademie Karlsruhe since 1965, is appointed the director of the Freiburg branch. This climate determines and underpins the relevance that can be attributed to the studio in St. Märgen. It is about defining a place for art based on the example of painting. Dreher saw this as an indispensable mission and obligation to fulfil. And it is the studio in St. Märgen that provided the physical and spiritually inspiring space in which this test has uniquely succeeded through painting over decades. It is the place where thousands of paintings were created, where Dreher was able to develop, first conceptually in 1972 and then continuously over many decades, the series *Day by Day, Good Day*, which was unique for painting in the 20th and 21st century. Here, Dreher defined for himself painterly action as an inevitable process in the constellation: perceived object is artisanal implementation through paint on canvas. A cider glass, a mundane motif and semantically insignificant, determines the series as the perceived object. Dispensing with the invention of the motif and painterly expression in favour of objective perception enables him to exert the greatest possible control over the picture composition by positioning

the glass and the canvas in the room in a laboratory-like way, including the lighting. The fundamental thing is repeatedly that which the eye is offered, the process of stupendously observing what happens when decisions are imposed that the observed object seemingly or actually demands. The question pertaining to the autonomy of art calls for checking one's relationship to the determination of the world based on the example of painting, which can reveal something about the objects that goes beyond what is communicated. Dreher makes recourse to the different positions reflected in contemporary art of these years, he is inspired by Pop Art, Minimal Art, Concept Art, Realism and figuration, but he also finds references to the history of painting that resonate in the series and establish contemporaneity. In a broader sense, this stance can indeed be regarded as political, beyond an ideologically oriented, illustrative image language following the zeitgeist. Bourgeois claims and evaluations, in the actual sense non-artistic, are called into question just as much as the originality of pictorial solutions, the uniqueness of signature and imagery, completion and masterpiece. He even refuses to partake in exhibitions with the following argument: "He doesn't progress. He always only paints the same thing!" Each painting is singular in the moment of its execution. No picture resembles the other. For it is about grasping the work on the picture as being in constant motion and from which everything that affects art and the artist is possible. This is then also revealed in the polymorphism of the most various series of motifs that characterise Peter Dreher's oeuvre and in the numerous, quite variegated works of his students who he had influenced during his years of teaching in Freiburg. The ivory tower is an idiosyncratic and also unusual structure. And artists go inside, finally want to get out, are sent in, are supposed to finally come out, should gladly stay inside or want to reluctantly stay inside. It is a structure that does not exist physically, or does it perhaps? An idea, also a life plan, protected by the hope for withdrawal, for insight, for examining that which is one's own, gladly also that which is the essence. September 2020. Withdrawal anyway, due to corona. But now being there. In the studio. Dreher's traces are still visible, moderately, unobtrusively, not much furniture, an armchair, a table, a paint-splattered stool, four high, rectangular glass cabinets with mirrors in the back containing an assortment of glasses. A note with the bus departure times on the doorframe. Now, Eva Rosenstiel. On the wall to the right of the lattice window almost across the whole width, a horizon-

tal, rectangular painting. Again, fabrics, pieces of clothing, fringed tablecloths, curtains, pants, shirts, summer dresses, patterned, also plain, a still life in panorama format. But actually only textiles in heaps, without a clear function or indication of origin, whether from Paris, New Delhi or Timbuktu, fake and appearance, endless fashion. What is real, what is authentic? Uninterpretable, abstract shapes, pronounced contours in the case of folds, a suggestion of material, a tangle, captured like a multi-coloured mosaic on a grey ground, but only seemingly plastically illusionistic, like a relief spread out on the surface. Stupendous precision in the modulation through gradients of light, shadow depths, like photographically captured after being dumped from a recycling container, or at an overflowing clothes market, or is it the secondary market, the tertiary market, the grey market? What is told is a story of the present state of fashion, of taste, of needs, of production, of overproduction, of the cycle of goods, of marketing in market gaps and market niches, of production conditions, of workplaces and their relocation, of the enrichment of the few through the many, of exploitation, of consumption, of the consumer industry, of the economy, of the ecology, of the use of resources and the utilisation of waste. But also stories of sensuality, erotic desire, wardrobe, clothing and disguise, dignity and respect, of social status, of poverty, of protection, of distress, of despair, of the Shoah, of the flows of migrants and the war dead. They are merely heaps of textiles painted with refinement, but what do they offer the eye, what do they also tell us about these camera-based image floods that we carry in ourselves, that give an account on the world, what do they reveal, what do they conceal, who decides for what reason that we are supposed to carry precisely these images in ourselves and not other ones? Global history, from the First, the Second, the Third World and probably every further world of the Anthropocene, narrated in painting. The ivory tower must surely also always be conceived as porous, it has fissures, cracks, windows, doors, while simultaneously offering closed walls, spaces, suites of rooms, halls, occasional roof slopes or beams to bump your head. It is precisely the latter that sometimes helps finding or rediscovering one's own place.

On the side leans a panel with crusty oil paint in innumerable forms, nuances, shades, brush impressions, and, in addition, time, lifetime and contemporaneity. Working material in the ivory tower.

- 1 See Brigitte Caster, Barbara Westermann (eds.), "Der Elfenbeinturm – ein Reiseführer", *Kunstforum International*, vol. 51. Juli Rupperichterth 1982 ? Steven Shapin, "The Ivory Tower. The History of a Figure of Speech and Its Cultural Uses", *The British Journal for the History of Science*, vol. 45/1, March 2012, pp. 1–27.
- 2 <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB#1>, Band 3, Sp. 413, (accessed 03.03.2022).
- 3 Michael Camin, "Zweifel, Wahrheit und Trug der Träume bei Homer", at: https://www.researchgate.net/publication/319443312_Zweifel_Wahrheit_und_Trug_der_Traume_bei_Homer (accessed 14.04.2022).
- 4 https://de.wikibrief.org/wiki/Gates_of_horn_and_ivory. Zugriff am: 12.04.2022.
- 5 <https://scienceblogs.de/zoonpolitikon/2010/02/02/totschlagargumente-ii-der-elfenbeinturm/> (accessed 06.04.2022 die beiden Quellen würde ich nicht angeben da ohne Autor und sozusagen aufbereitetes Allgemeinwissen
- 6 On the genesis of the concept of the individual in modern times, see Rüdiger Safranski, *Einzelnen sein – eine philosophische Herausforderung*, Munich, 2021.
- 7 See Wolfgang Kalischer, *Abschied vom Elfenbeinturm*, Bonn, 1960.
- 8 Erwin Panofsky, "In Defense of the Ivory Tower", *The Centennial Review of Arts & Science*, vol. 1/2, 1957, pp. 111–122.
- 9 Helmut Draxler, "Wo stehst du, Kollege?", *Texte zur Kunst*, March 18 2011, p. 116 f., at: <https://www.textezurkunst.de/81/wo-stehst-du-kollege/> (accessed 20.03.2022).
- 10 Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/M, 1972.
- 11 Siegfried Lenz, *Elfenbeinturm und Barrikade – Schriftsteller zwischen Literatur und Politik*, Hamburg, 1976.
- 12 See Jürgen Fröhlich, "Liberalismus trifft auf APO und gewinnt nach Punkten", at: <https://www.freiheit.org/de/deutschland/liberalismus-trifft-auf-apo-und-gewinnt-nach-punkten> (accessed 18.02.2022).





Eva Rosenstiel

1951 in Hüfingen auf der Baar geboren, lebt und arbeitet in Freiburg und seit 2015 zudem in St. Märgen. Dort übernahm sie das Atelier von Peter Dreher (1932 – 2020), bei dem sie nach einem Studium der Kunstwissenschaft an der Universität Freiburg von 1975 – 1981 an der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe, Außenstelle Freiburg, Malerei studiert hatte. In ihrer Arbeit erkundet die Künstlerin die Bedingungen des Sehens und die Beziehungen zwischen Bild und Raum, Farbe und Objekt.

Ihre Arbeiten waren in zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen zu sehen und sind in mehr als zwei Dutzend öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten, darunter im Kunstmuseum Basel / Gegenwart, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und in der Peter Dreher Stiftung. Rosenstiel war Stipendiatin im Kavalierhaus Langenargen, im Künstlerhaus Ahrenshoop und im Künstlerbahnhof Ebernborg Bad Kreuznach. Sie hatte Arbeitsaufenthalte im Atelier der Kunststiftung Baden-Württemberg Berlin, an der Staatlichen Majolika Manufaktur Karlsruhe und in der Villa Romana in Florenz. Ein Stipendium des Landes Baden-Württemberg führte sie zudem an die Cité internationale des arts in Paris, wohin sie seither mehrfach zu Arbeitsaufenthalten zurückkehrte. Ihr jüngste Arbeit „Elfenbeinturm“ wurde mit einem Projektstipendium des Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg gefördert. Eva Rosenstiel ist Mutter von vier Söhnen.

Eva Rosenstiel

born in Hüfingen auf der Baar, Germany, in 1951, lives and works in Freiburg im Breisgau and since 2015 has also been working in St. Märgen, where she took over the studio of Peter Dreher (1932 – 2020). After her studies of art history in Freiburg (1975 – 1981), she studied painting under Dreher at the Freiburg branch of the Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe. In her work, the artist explores the conditions of perception and the relationships between image, space, colour and object.

Her works have been on view in numerous solo and groups exhibitions and are represented in more than two dozen public and private collections, including the Kunstmuseum Basel/Gegenwart, the Germanisches Nationalmuseum Nürnberg and the Peter Dreher-Stiftung. Rosenstiel was a grant recipient at Kavalierhaus Langenargen, Künstlerhaus Ahrenshoop and Künstlerbahnhof Ebernborg/Bad Kreuznach. She had work stays in the studio of the Kunststiftung Baden-Württemberg Berlin, at the Staatliche Majolika Manufaktur Karlsruhe and Villa Romana in Florence. A grant of the Federal State of Baden-Württemberg brought her to the Cité internationale des arts in Paris, where she has since returned to several times for work stays. Her most recent piece, Elfenbeinturm, was funded by a project grant of the Ministry of Science, Research and the Arts Baden-Württemberg. Eva Rosenstiel is the mother of four sons.

Impressum / Imprint

Eva Rosenstiel – Elfenbeinturm

Autoren / Editorial

Dietrich Roeschmann, Freiburg i. Br.

Dirk Teuber, Baden-Baden

Übersetzung / Translation

Klaus Hoffmann, Berlin

Lektorat / Copyediting

Katharina Gewehr, Frankfurt a. M.

Bildnachweis / Photo credit

Bernhard Strauß, Freiburg i. Br.

Konzept und Grafische Gestaltung / Concept and Graphik design

Eva Rosenstiel, Dietrich Roeschmann, Dieter Weber, Werner Nübling
Freiburg i. Br.

Gesamtherstellung / Publisher

modo Verlag, Freiburg i. Br.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie: dnb.de /

*The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie: <http://dnb.dnb.de>.*

© 2022 für diese Ausgabe / *for this edition*: Eva Rosenstiel und / *and* modo
Verlag, Freiburg i. Br.,

für die Texte / *for the texts*: bei den Autorinnen und Autoren / *with the authors*

für die abgebildeten Werke / *for the illustrated works*: Eva Rosenstiel

modo Verlag GmbH Freiburg i. Br.

Printed in Germany

www.modoverlag.de

ISBN 978-3-86833-319-0

Gefördert durch / *Supported by*



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Kulturamt

Freiburg
I M B R E I S C A U

