

Steffen Schlichter  
**Publikation\_2013**

Steffen Schlichter  
**Publikation\_2013**

mit einem Text von/with a text by  
Johannes Meinhardt



NY TAPES & bonus material  
Atelier Wilhelmstraße 16 e.V.  
Stuttgart Bad-Cannstatt  
2006

Johannes Meinhardt  
**Einfachheit und Überkomplexität**

I. Malerei

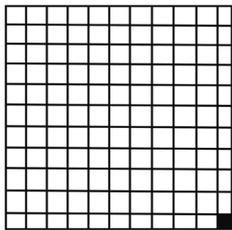
Ein wichtiger Teil der Arbeiten von Steffen Schlichter lässt sich als Malerei wahrnehmen. Zwar gibt es in dieser Malerei nichts, was Malerei im traditionellen Sinn des Wortes wäre: keine Einschreibung der Hand, keinen Strich, keinen Ausdruck, kein Farbsystem, keine Palette, keine Komposition, keine Grundierung, keinen Farbauftrag. Alles, was der Fall

**Aus diesen extrem reduzierten, materiell determinierten Materialien und Materialbedingungen hat Steffen Schlichter eine Reihe von unterschiedlichen Modellen entwickelt.**

ist, sind einerseits industriell hergestellte Halbfertigprodukte und Materialien: quadratische Spanplatten (in den vier Größen 15 x 15 cm, 30 x 30 cm, 60 x 60 cm oder 100 x 100 cm) und industriell hergestellte Klebebänder, deren Breite, Länge und Materialität vorgegeben ist (und mit dem Material ist auch dessen Farbe oder sind

dessen verschiedene Farben oder ist sogar dessen Musterung – wie etwa bei Absperrbändern – vorgegeben); und sind andererseits einfache materielle Auftrags- oder eher Aufklebeweisen: die Klebebänder werden linear, ohne Einschnitte oder Verzerrungen aufgebracht, als materielle Geraden. Aus diesen extrem reduzierten, materiell determinierten Materialien und Materialbedingungen hat Steffen Schlichter eine Reihe von unterschiedlichen Modellen entwickelt – die unvermeidbarerweise als Malerei oder wie Malerei wahrgenommen werden: pikturale Gitter oder Raster, streng geregelte Konstellationen von immer gleichbreiten und gleichfarbigen Linien in der quadratischen Fläche.

Das Grundmodell seiner Verfahrensweisen wurde beispielsweise in den 'Gemälden' der NY TAPES 2005, eingesetzt: „Die Arbeiten aus der Serie der NY TAPES benutzen Klebebänder aus New York City. Diese Klebebänder werden hierbei Stoß an Stoß von oben nach unten dann von links nach rechts auf quadratische Spanplatten geklebt. Es wird immer nur eine Sorte Klebeband pro Arbeit ausgewählt. Es verbleibt eine Restfläche sichtbare Spanplatte in der rechten unteren Ecke. Die Größe dieser Fläche ist abhängig von der Breite des Klebebandes im Verhältnis zur Größe der Spanplatte.“<sup>1</sup> Das industrielle Material ist in seinen Dimensionen festgelegt, und so ist auch die Breite und die Farbe der Linien durch die materielle Realität der Klebebänder determiniert. Doch diese Vorgabe wird ihrerseits durch Kontingenzen – Schwankungen, Abweichungen – überlagert: die Länge der Rollen ist leicht unterschiedlich, stimmt nie ganz überein; ihre Breite ist leichten Schwankungen ausgesetzt, die durch Unsauberkeiten beim Schnitt der Rollen entstanden sind; beim Aufkleben der Klebebänder auf die Spanplatten entstehen leichte Abweichungen, die sich durch die Wiederholung immer derselben Klebebewegung aufschaukeln. Die Materialien, Materialbedingungen und Verfahrensweisen bringen also zwei Arten von Kontingenz hervor: eine geregelte Kontingenz auf



Verfahren 1

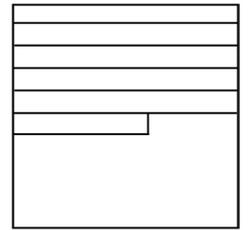
der methodischen Ebene, die dadurch entsteht, dass zwei einfache Maßsysteme, die nicht übereinstimmen, übereinander gelegt werden: das Format der Spanplatten und das Format (vor allem die Breite) der Klebebänder stehen in keinem Zusammenhang und passen nicht zueinander; das repetitive Nebeneinander-Kleben immer neuer Abschnitte der Klebebänder lässt unvermeidbarerweise Reste, Lakunen, leere Stellen übrig. Denn die Klebebänder werden grundsätzlich in ihrer Breite nicht beschnitten; wenn das Band nicht mehr in seiner ganzen Breite auf die Fläche passt, wird es weggelassen. Weiter wird immer eine ganze Rolle Klebeband oder eine Restrolle eingesetzt; auch das Ende der Bänder oder 'Linien' wird nicht kompositorisch entschieden.

Eine zweite Kontingenz aber entsteht aus der schon existierenden materiellen Kontingenz oder Nichtperfektion der Materialien; diese 'Fehler' verstärken sich durch die Iteration immer derselben Verfahrensweise, durch die Wiederholung immer derselben Schritte. „Zu den aktuellen Arbeiten ... möchte ich noch kurz anmerken, dass die Arbeiten aus dem Zusammenspiel verschiedener Informations-/Materialmengen – der Spanplatte als Träger und z.B. 1 Rolle Klebeband einer bestimmten Länge und Breite – und einer definierten Vorgehensweise entstehen. Es sind also keine kompositorisch entwickelten Arbeiten, sondern Ergebnisse des 'Zusammenpralls' spezifischer Parameter und einer bewusst mit scheinbaren 'Fehlern' behafteten, konzeptuellen Handlung.“<sup>2</sup>

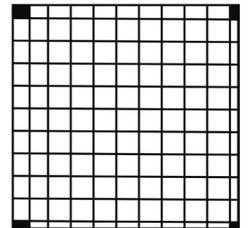
Schlichter hat aus dem Grundmodell (dem ersten Modell) acht weitere pikturale Modelle abgeleitet, die, vor allem durch Schichtung, immer komplexer werden. Das beginnt zweitens damit, dass, wenn eine Rolle Klebeband nicht ausreicht, um die Fläche durch die Iteration der nebeneinander gesetzten Bänder zu bedecken, das Band irgendwo auf der Fläche zu Ende ist, so dass ein Teil der Fläche auf völlig kontingente und unvorhersehbare Weise frei (unbedeckt) bleibt.

Eine verwandte Verfahrensweise geht von der Mittelsenkrechten und -waagerechten (nicht von der oberen und linken Kante) aus. Dabei wird die quadratische Fläche von der Mittelsenkrechten und -waagerechten aus immer wieder halbiert. Wenn, drittens, das Klebeband lang genug ist, führt das, zu Überschneidungen der einzelnen Linien, so dass vier nahezu identische Restquadrate an den vier Ecken der Fläche entstehen. Ist das Klebeband, viertens, aber kürzer, bleiben auch in der Fläche unbedeckte Rechtecke der Spanplatte übrig. Bei diesen Halbierungen werden Abweichungen und Unsauberkeiten zugelassen, die zunehmend die Symmetrie der Fläche stören. Denn solche Abweichungen geschehen auch im Fortgang des Verfahrens immer wieder: die Fläche wird auf diese Weise nicht streng geometrisch aufgeteilt, sondern sie wird in einem Spiel der Abweichungen und Störungen geometrisch immer unverständlicher, immer weniger in ihrer Ordnung durchschaubar.

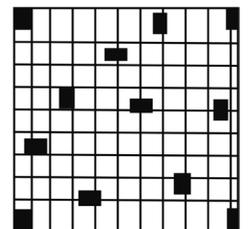
In einem fünften Schritt schneidet Schlichter das Klebeband nicht mehr



Verfahren 2

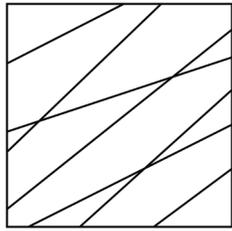


Verfahren 3



Verfahren 4

**In einem Spiel der Abweichungen und Störungen wird die Fläche geometrisch immer unverständlicher.**



Verfahren 5

an der Rückseite des Trägers (der Spanplatte) ab, sondern wickelt es um den ganzen flachen Bildkörper herum. Die orthogonalen Kanten des Trägers legen streng genommen fest, dass die Bänder alle parallel verlaufen; faktisch aber entstehen durch geringe Winkelverschiebungen, die sich in der Iteration des Verfahrens vervielfältigen oder aufschaukeln, irritierende, die Ordnung störende oder sogar zerstörende, unbegreifbare Wirkungen; etwa weil sich Bänder, die nicht parallel bleiben, einander kreuzen, und so zum einen irrationale Winkel bilden, zum anderen Schichtungen erzeugen. Die Überlagerungen der materiellen Bänder werden wie lineare Übermalungen wahrgenommen; bei diesen Übermalungen kann das Auge aber keine unterscheidbaren, übereinander geschichteten Flächen mehr erfassen, sondern bekommt nur jeweils einzelne, lokale Momente der Über- und Unterdeckung des geklebten Bandes zu sehen (Gerhard Richters „Vermalungen“ arbeiten vergleichbar mit einer endlosen Linie, einem durchlaufenden Pinselstrich). So entsteht im Materiellen und Haptischen ein Relief aus Überlagerungen, im Pikturalen und Visuellen aber bildet sich keine sichtbare Schichtung, keine gestaffelte Tiefe, sondern es zeigen sich nur lokale Störungen, lokale Verdeckungen, die für den Blick eine Art

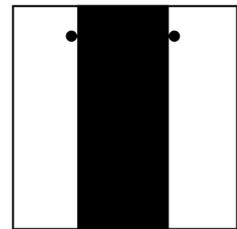
visuelles Dickicht erzeugen; ein Dickicht, dessen Tiefe unmessbar bleibt, nur als Dichte erfahrbar wird.

Wird das Klebeband sechstens so senkrecht um den Bildkörper gewickelt, dass es die Löcher, die in die Rückseite zum Aufhängen der Tafel symmetrisch hineingebohrt worden waren, nicht überdeckt, scheint diese Beschränkung auf eine senkrecht doppelt eingegrenzte

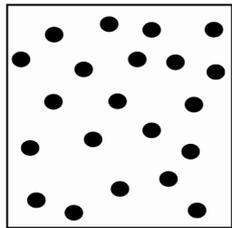
Fläche auf der Vorderseite der Tafel unmotiviert zu sein; erst wenn beide Seiten der Tafel, Vorder- und Rückseite, als gleichwertige Seiten eines flachen quadratischen Objekts gesehen werden, wird die kompositionslose, nämlich funktionale Begründung dieser begrenzten Fläche verständlich; zugleich aber schlägt die funktionale Wahrnehmung eines dreidimensionalen Gegenstandes immer wieder um in die ästhetische Wahrnehmung einer Bildfläche – die ja nicht einmal zweidimensional ist (es ist eine picturale Fläche, keine Oberfläche), geschweige denn dreidimensional.

Die Gitter aus senkrechten und waagerechten Bändern können auch, siebtens, weggelassen werden und durch nur noch geometrisch ableitbare, also gewusste, implizite, nicht explizit gesehene Linien ersetzt werden. Dieses unsichtbare Gitter determiniert dann die Verteilung einer bestimmten, zum Beispiel durch deren Anzahl in der Verkaufspackung determinierten Zahl von Klebepunkten; diese Verteilung wird schnell so vage und unfassbar, dass sie wie zufällig aussehen kann; und tatsächlich verteilt Steffen Schlichter diese Klebepunkte willkürlich auf der Fläche.

Damit verwandt sind die Arbeiten der achten, der einzigen benannten Gruppe („P.M.“ – Piet Mondrian): die Spanplatten werden um 45° gedreht und als rechtwinklige Raute eingesetzt. Dabei werden waagerechte und senkrechte „Linien“ aufgeklebt, die aber nicht symmetrisch zu den beiden



Verfahren 6



Verfahren 7

**Erst wenn beide Seiten der Tafel als gleichwertige Seiten eines flachen quadratischen Objekts gesehen werden, wird die Begründung verständlich.**

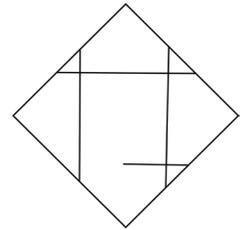
orthogonalen Achsen (die ausgelassen wurden) stehen, sondern verschoben zu diesen aufgesetzt sind. Hier ergibt sich wieder ein unentscheidbares

Hin und Her zwischen funktionaler und ästhetischer Wahrnehmung; von funktionaler Wahrnehmung, die zusammenhangslose Objekte mit jeweils eigenen Kontingenzen erfasst, und von ästhetischer Wahrnehmung, die komplexe kompositionelle Zusammenhänge und damit sinnerfüllte ästhetische Beziehungen in der Bildfläche sieht.

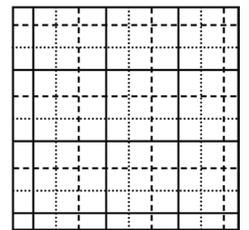
Viele der visuellen Aspekte dieser 'Gemälde' ergeben sich aus der Materialität der Klebebänder: sie können in unterschiedlichem Maße opak, transluzent oder reflexiv sein – was Auswirkungen auf ihre optische Tiefe, auf die Sichtbarkeit oder Erschließbarkeit der farbigen Schichten und Schichtungen hat; sie können dünn und zart, quasi immateriell, oder von massiver, fast rauer Materialität sein; sie können dem entsprechend eher wie Farbschleier oder Farbschichten oder wie materielle Objekte wahrgenommen werden. Indem die materiellen, haptisch-optischen Qualitäten dieser Klebebänder, wenn der funktionale, erfassende Blick in die Wahrnehmung des ästhetischen Zusammenhangs einer komponierten Fläche umschlägt, als rein visuelle Qualitäten gesehen werden. Zugunsten einer rein visuellen Phänomenalität von ihrer Materialität befreit, bereichern diese materiell-haptischen Qualitäten in hohem Grad die pikturale, rein visuelle Sphäre unterschiedlicher Farbqualitäten. Die so entstehende visuelle Präsenz dieser Linien verdankt sich zu einem nicht unwesentlichen Teil der Materialität der Klebebänder. Dieses Umschlagen hatten die russischen Konstruktivisten (besonders Wladimir Tatlin und Iwan Puni) 'Faktur' ('Faktura') genannt und sorgfältig analysiert. In Schlichters 'Gemälden' ist das Spiel des Umschlagens von materiellem Objekt in visuelle Erscheinung ganz zentral: das Gemälde ist zugleich ein Körper mit einer Rückseite und materiellen Kanten; Farbe ist zugleich ein materieller Auftrag und damit eine materielle Schicht, hier ein festes, geklebtes Material, eine Collage; das Gemälde kann auch als pseudofunktionale waagerechte Fläche (wie ein Tablett) verwendet werden.

Die Klebebänder können auch vielfarbig oder gemustert sein, nicht nur monochrom. Das gilt neuntens zum Beispiel für japanische Schmuckbänder aus Reispapier, die schon als Zusammenstellung von drei verschiedenen Farben oder Mustern verkauft werden. Werden diese Bänder dann aufgeklebt, ausgehend vom orthogonalen Kreuz der Mittelsenkrechten und –waagerechten, ergibt sich ein scheinbar ausgewähltes, motiviertes, gewebeartiges Muster. Noch viel verwirrender, in vielen Fällen nicht mehr durchschaubar (nicht mehr auf das Bildungsgesetz, die Verfahrensweise, und auf die Schichtungsverhältnisse hin durchschaubar) werden die Tafeln, wenn Steffen Schlichter Klebebänder einsetzt, die in sich gemustert sind. Durch das zwar aufgrund der benützten Verfahrensweise geregelte, aber durch Abweichungen gestörte, nicht mehr durchschaubare Neben- und Übereinanderliegen immer derselben Muster entstehen scheinbar

**Hier ergibt sich wieder ein unentscheidbares Hin und Her zwischen funktionaler und ästhetischer Wahrnehmung.**

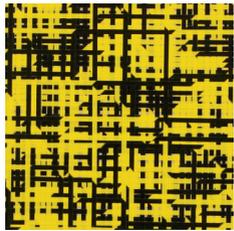


Verfahren 8



Verfahren 9

**Die Verfahrensweise der immer weiter fortschreitenden Halbierung der Flächen ist eine Verfahrensweise der reflexiven Selbstanwendung.**



Ausschnitt Code 88341

**Der Bedeutsamkeitssog solcher Schichtungen ermöglicht und erfordert eine spezifische Art der ästhetischen Wahrnehmung.**

chaotische (nicht in ihrer Kausalität, sondern für einen Blick, der visuelle Beziehungen und Relationen sucht, chaotische) Figuren, die nicht miteinander streng identisch sind, die gerade keine sich wiederholenden Muster mehr sind, sondern die sich voneinander leicht unterscheiden, durch Mikrodifferenzen voneinander abweichen: ein Spiel der Identität und der Abweichung, der Wiederholung und der Ähnlichkeit.

Die Verfahrensweise der immer weiter fortschreitenden (allerdings durch kleine Abweichungen gestörten) Halbierung der Flächen, ausgehend vom Mittelkreuz, ist eine Verfahrensweise der reflexiven Selbstanwendung; wie in den mathematischen Reihen, die durch Selbstanwendung entstehen – so in der Fibonacci-Reihe – erzeugen diese selbstreflexiven Reihen Selbstähnlichkeit. Sie entstehen nur im Prozess, lassen sich nicht vorweg berechnen, sondern erzeugen sich durch die Selbstanwendung selbst. Diese Selbstähnlichkeit, wie in den Mandelbrot-Reihen, ermöglicht ein erstaunliches Gleiten in der Größe, eine Selbstähnlichkeit durch alle Dimensionen hindurch.

Die Effekte der Schichtungen und der Selbstanwendung ergeben keine Op Art (die von der Beherrschung optischer Effekte lebt), sondern umgekehrt unkontrollierbare, unvorhersehbare visuelle Wirkungen. Deren Undurchschaubarkeit oder Komplexität verleiht ihnen eine semantische Aura, eine besondere Suggestivität. Einfachste Elemente und einfachste Regeln erzeugen durch ihre prozessuale, additive Schichtung höchst komplexe Ergebnisse, die aus Reihen von Mikrodifferenzen (oder Mikrorhythmen oder Mikrointervallen) bestehen. Die indirekte Methode der Produktion visueller Effekte einerseits durch streng formale, geregelte Verfahrensweisen, andererseits durch Abweichungen oder Störungen, und zuletzt durch unkontrollierbare, selbstähnliche Schichtungen – und damit die indirekte, nichtintentionale Erzeugung höchst komplexer, selbstähnlicher Figuren – bringt vor allem eine starke semantische Suggestion hervor,

eine suggestive Bedeutsamkeit ohne bestimmten Sinn; so wie auch überkomplexe kontingente Verteilungen (der Sternenhimmel) oder wie überkomplexe malerische Verfahren der Abweichung und Störung (zum Beispiel in den „Abstrakten Gemälden“ von Gerhard Richter) einen solchen Sog erzeugen können: den Sog der Suggestion einer nicht mehr fassbaren, überkomplexen Ordnung.

In der Musik lässt sich eine solche Suggestion besser beobachten: leicht versetzte, leicht verschobene Schichtungen einfacher Muster (das klassische Modell dafür sind die „Phase Patterns“ von Steve Reich) erzeugen in ihrer Addition ein komplexes Spiel von Wiederholungen und Verschiebungen, das ganz neue Techniken einer asemantischen Wahrnehmung, einer Wahrnehmung der Abweichungen und verschobenen Schichtungen erfordert. Oder, das zweite Modell, die kompositionelle Dichte eines Musikstücks nimmt immer weiter zu, bis eine überkomplex werdende Ordnung

entsteht, die sich nicht mehr durchhören (also nicht mehr kompositionell nachkonstruieren) lässt und für den Hörer in ein chaotisches Rauschen umschlägt (Pierre Boulez zum Beispiel hat mit solchen Verfahren gearbeitet). Der Bedeutsamkeitssog solcher Schichtungen auch im optischen Bereich ermöglicht und erfordert eine spezifische Art der ästhetischen Wahrnehmung. In der Komplexität dieser Schichtungen geht es nicht mehr um Kompositionen, aber auch nicht mehr um Sinn oder Bedeutungen, sondern um das Gleiten der Differenzen, die durch die sich verschiebende, differentielle Vervielfältigung entsteht. Die Suggestivität solcher Überkomplexität hängt eng mit ihrer Undurchdringlichkeit zusammen; diese geht von einfachen, sich wiederholenden und geschichteten Pattern oder Mustern aus, und treibt diese in das Unfassbare. Die einander überlagernden Ordnungen (immer dasselbe, iterative und selbstähnliche Pattern wie bei Steve Reich oder Steffen Schlichter oder die kompositionelle Verdichtung, etwa bei Pierre Boulez oder Gerhard Richter) werden überkomplex und implodieren an einem Punkt, der individuell variieren kann, aber unvermeidbar ist. Gibt es nicht, so, wie es eine akustische Implosion gibt, das katastrophale Implodieren einer nicht mehr akustisch analysierbaren Überkomplexität der Überlagerungen oder Verdichtungen in ein chaotisches Rauschen, auch eine visuelle Implosion, ein visuelles `Rauschen`?



Ausschnitt Code 86299

## II. System und Verzeichnis

Steffen Schlichter verortet seine Arbeiten zwischen zwei Polen, deren Widerspruch sich nicht nur nicht auflösen lässt, sondern der ihnen eine besondere Spannung verleiht; eine Spannung, die an den unterschiedlichsten Stellen und in den unterschiedlichsten Momenten seines Werks bzw. seiner Arbeit immer wieder auftaucht, die ein ganz entscheidendes Merkmal seiner Arbeit ist.

Seine Arbeiten – die deswegen von ihm `Arbeiten` genannt werden, weil er, verankert in der Kritik des Idealismus der modernen Kunst (besonders der modernen Malerei) in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts, im damaligen Konzeptionellwerden der Kunst, die wesentlichen Kategorien der idealistischen Moderne bewusst und aktiv unterläuft: die Kategorien „Autor“, „Kunstwerk“, „Komposition“ und davon abgeleitet „Schöpfung“ oder „Authentizität“ – sind zugleich auch Werke, Kunstwerke, in einem nicht mehr naiven, in einem komplexen Sinn des Wortes: sie überschreiten häufig die bloße Faktizität oder Phänomenalität (in dem etwas flachen Sinn, in dem vor allem in den USA von einer phänomenologischen Wende der Kunst um und nach 1960 die Rede war) des Gesetzmäßigen und Durchschaubaren von hergestellten Objekten und bringen auf diese Weise, indirekt, wieder ästhetische Autorschaft und ästhetischen Werkcharakter ins Spiel – die sich aber grundlegend verändert haben: der Autor versteht das Werk nicht mehr als Artikulation einer immateriellen Schöpferkraft



Ausschnitt Code 79319

(der Einbildungskraft oder Imagination), sondern er sieht im Werk komplexe Phänomene und Mehrdeutigkeiten der Wahrnehmung auftauchen, die einen neuen, nichtidealistischen Begriff des Ästhetischen (oder der ästhetischen Sphäre) fordern.

Steffen Schlichter verortet seine Arbeiten – abgesehen von wörtlichen Verortungen in Lagern und Regalen, in temporären oder dauerhaften Lagerzuständen – einerseits in einem chronologischen Werkverzeichnis, verknüpft mit Datum und Unterschrift, andererseits in einem System, das den einzelnen Arbeiten einen fünfstelligen Code zuweist. Diese Codes

**Die Codes bilden ein logisch-systematisches Ordnungssystem, das parallel zum Werkverzeichnis existiert.**

bilden ein logisch-systematisches Ordnungssystem, das parallel zum Werkverzeichnis, aber mit diesem nicht im Geringsten übereinstimmend existiert; das aber vor allem nicht chronologisch aufzeichnend verfährt, sondern wie eine generative Struktur mögliche Werke (analog zu der generativen Struktur einer natürlichen Sprache, die Sätze ermöglicht) aus sich entlässt, aus sich hervorgehen lässt.

Diese Codes entspringen einem (fiktiven) Programm, das die zu realisierenden künstlerischen Arbeiten als mögliche Positionen innerhalb einer vorgegebenen Kombinatorik definiert und erzeugt; jede einzelne Arbeit ist dann durch die Kombinatorik des Programms im Allgemeinen determiniert und realisiert eine strukturelle Potentialität. Der Code weist also jeder Arbeit einen Ort in einer sie vorweg bestimmenden Matrix zu. Daraus ergibt sich, dass die einzelnen Arbeiten als Realisierungen kombinatorischer Möglichkeiten wahrnehmbar werden, als Anwendungen von vorgegebenen Gesetzen und Ableitungen von vorgegebenen Regeln – wie das beispielsweise auf einer elementaren Ebene die 'Black Paintings' von Frank Stella durchexerziert haben.



Programmmordner Codes

Umgekehrt versteht sich ein Werkverzeichnis als nachträgliche, chronologische und damit völlig kontingente, keinen Gesetzen folgende Aufzeichnung der individuellen Werke, die ein Künstler, ein Autor, als subjektähnliche Individuen geschaffen hat. Kunstwerke im Sinne der idealistischen Ästhetik (die die Moderne geprägt hat) sind subjektähnlich, weil sie individuelle Artikulationen von Subjektivität sind – und Subjektivität existiert, streng genommen, nur in ihren und durch ihre Artikulationen oder Äußerungen.

**Durch diese doppelte Determination in zwei unvereinbaren Ordnungssystemen werden die Arbeiten auch doppelt markiert.**

Das Werkverzeichnis ist chronologisch und, dem Wunder der künstlerischen Schöpfung entsprechend, kontingent; das Programm fingiert eine achronologische, vorgegebene Ordnungsstruktur. Durch diese doppelte Determination in zwei unvereinbaren Ordnungssystemen werden die einzelnen Arbeiten auch doppelt – und widersprüchlich – markiert: erstens werden sie durch ihre Aufnahme in das Werkverzeichnis, quasi willkürlich, zum authentischen, auktorialen Kunstwerk erklärt, das den Geheimnissen historisch-biographischen Kontingenz unterliegt; zweitens werden sie als gegenständliche Realisierung und Materialisierung abgeleiteter,

gesetzmäßiger Möglichkeiten innerhalb einer Struktur verstanden; ihre materielle Existenz ist dann sekundär gegenüber der generativen Grammatik, den Bildungsregeln oder Gesetzen, aus denen sie hervorgehen – dann sind sie nur Werkzeuge, mit deren Hilfe die Potentialität der Sprache oder des Bildungsgesetzes eine sensuelle und materielle Realität annimmt.

### III. Installation

Der zweite, etwa gleichgewichtige Teil der Arbeiten von Steffen Schlichter sind Installationen. Dabei umfasst diese Gruppe sehr unterschiedliche Typen von Arbeiten: zum einen handelt es sich um Arbeiten, die seine 'materialistische Malerei' auf Flächen ausweiten, die vorgefunden wurden, auf reale Wand- oder Bodenflächen – so die „Bodenprobe Benutzeroberfläche“ oder die Arbeit „766 x“. Ein wichtiger Teil dieser Arbeiten sind Markierungen, die auf der Wandfläche oder im Raum bestimmte Orte betonen und in die Wahrnehmung rücken, ohne dass ersichtlich würde, warum diese Stellen markiert worden sind – oder: worauf die Wahrnehmung gerichtet oder verschoben werden soll. In einem gewissen Sinn ist bei diesen Installationen die Arbeit ein Werkzeug, das den konkreten Ort ortsbezogen klärt und sichtbar macht; die Verfahrensweise rückt den Ort mit seinen Bedingungen und Eigenschaften, indem sie ihn ausstellt, markiert und verändert, in die Sichtbarkeit oder in die Öffentlichkeit. Doch worauf hingewiesen wird, was der Aufmerksamkeit empfohlen oder in den Blick gerückt wird, ist nicht evident, spricht nicht von selbst: es sind zufällige Überbleibsel realen Gebrauchs von Materialien und realer Arbeit, die durch ihre Übertragung in andere Räume und ihre Inszenierung in einer Installation eine rätselhafte, suggestive, pseudokompositionelle und pseudoauktoriale Qualität annehmen.

Die komplexe Arbeit „100,3 : 100,3 oder einigen wir uns auf unentschieden (Bodenprobe - Benutzeroberfläche III)“ wurde 1999 in der Moltkeerei Werkstatt Köln ausgestellt oder eher inszeniert. „Ankauf des Lagerbestandes einer Schreinerei im Herbst 1997: ca. 1000 Teile Spanplatten, Hartfaserplatten etc. unterschiedlichster Größen und Materialstärken. Die Gesamtmenge an Platten bildet ein Depot spezifischer Teile, auf das für zukünftige Arbeiten zurückgegriffen werden kann. Jede einzelne Platte kann man als eine spezifische Information begreifen, bei deren Entstehung die Aufmerksamkeit des Schreiners oder des Kunden jedoch gerade nicht auf dieses, jetzt noch vorhandene Stück gerichtet war, sondern ursprünglich auf ein oder mehrere Teile, die der Kunde für einen bestimmten Zweck benötigte, um die Reststücke, die sich nun im Depot befinden, als 'Negativinformationen' zurückzulassen.“ Diese Schnittreste, diese Negativformen aus der wirklichen Arbeit der Schreinerei wurden in folgender Weise installiert: „Die Maße der Moltkeerei

**100,3 : 100,3 oder einigen wir uns auf unentschieden (Bodenprobe - Benutzeroberfläche III)**



Köln 1999

Werkstatt wurden mit dem eingelagerten Depot an Spanplatten in Beziehung gesetzt: 1. Stück für Stück wurden Spanplatten aus dem Depot entnommen, ausgemessen, die Maße notiert, und gesondert zur Seite gestellt. 2. War das aus dem Plan für den jeweiligen Raum (Ausstellungsraum, Büro, Lagerraum, Küche, Naßzelle) ermittelte Maß in Quadratmetern durch Addition der einzelnen Plattenmaße erreicht, wurde dadurch die dem jeweiligen Raum entsprechende Anzahl an Platten definiert. Insgesamt handelte es sich um eine Anzahl von 427 Stück, die die Gesamtgrundfläche der Molkerei Werkstatt von 100,3 qm bedeckten. 3. Die in ihren Maßen unveränderten Platten wurden, nachdem sie in die Räume der

**Die Maße der Molkerei Werkstatt wurden mit dem eingelagerten Depot an Spanplatten in Beziehung gesetzt.**



Köln 1999



Weilheim 1996

Molkerei Werkstatt transportiert wurden, dort flach auf dem Boden ausgebreitet. Dies geschah unter folgenden Kriterien: a.) Im Ausstellungsraum wurde versucht, sie, unter Berücksichtigung der funktionalen Bedingungen wie nach innen aufschlagende Türen oder dem Heizstrahler der auf dem Boden steht mit so wenig Lücken wie möglich auszubreiten. Die aus der Diskrepanz zwischen Planung und im Raum realisierter Ausführung sich ergebende 'Restmenge' erzwang eine zweite Schicht von Platten, die sich auf der ersten frei verteilte. b.) In den angrenzenden Räumen (Büro, Lagerraum, Küche, Naßzelle) befinden sich verschiedene Möbel und Einrichtungsgegenstände. In diesen Räumen wurden die Platten so nah wie möglich um sämtliche Möbel und Gegenstände herum ausgelegt. Es ergab sich entsprechend der größeren Anzahl an 'Störfaktoren' eine ausgebreitete zweite, dritte oder vierte Schicht an Platten. Auch hier wurden die funktionalen Bedingungen der Räume (Türen öffnen, schließen etc.) berücksichtigt. Sämtliche Platten wurden nach der Installation in das Depot zurückgelegt.<sup>43</sup>

Ähnlich komplex in ihrem Spiel mit kontingenten Verteilungen ist die ihrerseits ebenso mehrstufige Arbeit „766 x“. „Im Rahmen des Projekts Gewerkstellung II (zur Klärung ) vom 22.06. - 07.07.1996 im FORUM KUNST, Weilheim/Teck wurden alle an den Wänden der Galerie vorhandenen Tapeten entfernt, um die darunter liegenden Strukturen unzähliger Löcher offen zu legen. Im Anschluß daran wurde mit Bleistift ein Raster auf eine exemplarisch ausgewählte Galeriewand (2,40 x 4,65 m) gezeichnet, mit dessen Hilfe die genaue Position jedes einzelnen Loches in der Wand bestimmt und im Maßstab 1:10 auf Millimeterpapier übertragen werden konnte. Das so erstellte Diagramm diente als Basis für verschiedene weitere Arbeiten.“<sup>44</sup> Im nächsten Schritt, 1997, wurde dieses Diagramm

in einem anderen Raum eingesetzt, in der Ausstellung **766 x** „766 x in der Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen“. Zuerst „wurden die 766 Punkte des Diagramms vom August 1996 einzeln, entsprechend ihrer jeweiligen exakten Position, auf 766 Bögen DIN A2 Papier übertragen. Dabei wurde systematisch von links nach rechts, bzw. bei den sich in einer senkrechten Linie befindlichen Löchern von oben nach unten, mit einem Leuchttisch, einem Anschlag

und einem Tuschestift 'gescannt'. Eine (...) Kopie dieser 766 DIN A2 Bögen bedeckte die Wände des Ausstellungsraums im Dachgeschoss der Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen in 7 Zeilen aus je 110 Bögen. Mit einem Nagel wurden durch die auf den Bögen fixierten Positionen 766 Löcher in die Wand geschlagen. Danach wurden die Bögen entfernt.“<sup>5</sup> In einem weiteren Schritt acht Jahre später, in der Ausstellung „766 x (Wiederaufnahme: 0 KB)“ in der Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen, 2004, wurden 766 Nägel nach Zufallskriterien in die Wand geschlagen; auf sie wurden 766 unbespielte CD-Rohlinge gehängt, also digitale Informationsträger mit 0 KB Information.

Zum anderen handelt es sich bei den Installationen um Arbeiten, die umfassende Lagerbestände im Rahmen vorgegebener Räume so installieren, dass sie wie eine Verortung oder Bestandsaufnahme dieser Bestände (die Arbeiten umfassen, aber auch Materialien, Werkzeuge, Ordnungsarchitekturen, Listen, 'Pfade') funktionieren. Steffen Schlichter nennt diese Installationen 'Subsumptionsarchitekturen'; auch wenn er noch weitere Implikationen mit diesem Namen verbindet, bezieht er sich doch auch auf die subsumierende Arbeit des Verstandes, der alle Gegenstände der Wahrnehmung unter ihren Begriff subsumiert und damit in einer mentalen Architektur, in einer strukturellen Ordnung der Begriffe, verortet – und dadurch erst identifiziert. Zu diesen Installationen gehören die „Gewerkstellungen“; und unter diesen war „Server: 270=250 (Gewerkstellung III)“ im Bahnwärterhaus Esslingen, 2002, besonders interessant. In Esslingen hatte Schlichter eine Speicherstruktur aus Schwerlastregalen errichtet, die wie 'Steckplätze' oder potentiale Speicherorte funktionieren; zur Eröffnung war dieses Lager dann mit unterschiedlichsten Arbeiten und Materialien aus seinem Bestand gefüllt (alles hatte seinen Lagerplatz); im Verlauf der Ausstellung wurde jede Woche einmal ein Teil dieses Bestands willkürlich (vom Leiter der Villa Merkel, Andreas Baur, ausgewählt) entfernt, so dass am Ende das Lagersystem wieder leer stand.

Diese Installation, bei der er das Bahnwärterhaus explizit 'Server' nannte, arbeitete mit der Analogie von Lagerraum (mit seinem Regalsystem) und von Computer (mit seinem Speichersystem); von materiellem und immateriellem Lager; von Speicher als geregelte Lagerung von Objekten und von Wissenspeicher. Dem zugrunde liegt zuletzt die Analogie von Wahrnehmungsobjekten und von Sprachelementen, die Analogie der Ordnung der Dinge und der Ordnung des Wissens. Dabei werden diskursives Wissen und medial ausgelagerte Information gleichgestellt. Die dahinter stehende Analogie von Bewusstsein (oder genauer: Wissen) und Computer, von mentalem Wissenspeicher und digitalem Informationsspeicher (der Bewusstseinsinhalte auslagert, aber nicht ersetzt) bezieht sich auch auf die Speicherordnung und Speicherarchitektur, also auch auf die Verortung im Speicher und die Organisation des Zugriffs.

**Zugrunde liegt zuletzt die Analogie von Wahrnehmungsobjekten und von Sprachelementen, die Analogie der Ordnung der Dinge und der Ordnung des Wissens.**



Reutlingen 2004



Esslingen 2002



Esslingen 2002

Die Analogie von Weltordnung und Bewusstsein, die zurückführt auf den Gegensatz von gegenständlicher Welt, die in der Wahrnehmung identifiziert (apperzipiert) werden muss, und von begrifflicher Welt, die die Gegenstände der Welt erst begreift, konfrontiert die Besucher mit jener primären oder ursprünglichen Trennung oder Spaltung, auf der die europäische Metaphysik aufgebaut wurde: mit der Entgegensetzung von materieller und von geistiger Welt. Der deutsche Idealismus verstand konsequenterweise jedes Begreifen eines Objekts als Subsumption seiner sensuellen Daten unter seinen Begriff. Jedes Objekt bzw. jeder Gegenstand wird nur begriffen, wenn er bewusst wahrgenommen und damit dem Schematismus der Begriffe bzw. dem System des Wissens subsumiert wurde. Die Ordnung der Dinge ist eine klassifikatorische Ordnung des Wissens. Das Bewusstsein ist also, unter anderem, auch ein Speicher, an dem genauso wichtig wie seine Inhalte deren Klassifikation und die 'Architektur' dieser Klassifikation ist.

#### IV. Ästhetik

Da die Arbeiten von Steffen Schlichter mit Entgegensetzungen von sehr unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen arbeiten, kommen mehrere Ästhetiken ins Spiel. Sein historischer Ausgangspunkt ist der in der europäischen Neuzeit wesentliche Gegensatz zwischen der funktionalen Einstellung, die darauf geht, körperliche Objekte im Raum zu begreifen und haptisch-begrifflich zu erfassen, und der idealistischen ästhetischen Einstellung, die ein Kunstwerk wie einen Text als Artikulation eines Sinns versteht, der der bewussten oder auch expressiven und unbewussten Arbeit eines Autors entspringt. Gegen diese idealistische Ästhetik der Moderne stellt sich Schlichter, indem er die wesentlichen Kategorien dieser Ästhetik unterläuft: die Kategorien der Autorschaft, der schöpferischen Erzeugung,

des Kunstwerks, der Komposition und ästhetischen Sinnhaftigkeit (der ästhetischen Illusion). Aber er sieht zugleich, dass er sich als Künstler der idealistischen Ästhetik nie ganz entwinden kann; als grundlegendes, wenn auch historisch-kulturell bedingtes ästhetisches Wahrnehmungsmodell der europäischen Neuzeit wird

es auch in einer kritischen ästhetischen Einstellung nicht einfach überwunden, sondern eher aufgehoben (mit Hegel: erstens wird es aufbewahrt, zweitens wird ihm seine Gültigkeit abgesprochen, drittens wird es auf eine höhere, reflexivere Stufe gehoben); deswegen spielt Schlichter immer wieder auf sie an.

An den Gegenpol der aufgehobenen idealistischen Ästhetik stellt Schlichter, zusammen mit den Heroen der kritischen Postmoderne der sechziger und siebziger Jahre (wie Frank Stella und Robert Rauschenberg), eine 'materialistische' Ästhetik, eine Position der Selbstreflexion und Selbstkritik der



Stuttgart 2000

**Gegen diese idealistische Ästhetik der Moderne stellt sich Schlichter, indem er die wesentlichen Kategorien dieser Ästhetik unterläuft.**

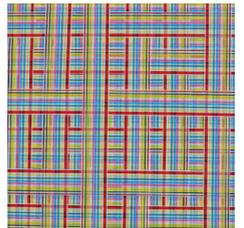
idealistischen Moderne: diese stellte die Sinnhaftigkeit von Kunstwerken in Frage und begann die pikturalen und kontextuellen Bedingungen zu untersuchen, unter denen eine funktional wahrgenommene materielle Oberfläche in eine ästhetisch wahrgenommene pikturale Fläche umschlägt. Dieses Umschlagen erwies sich dabei als etwas, was unabhängig von den Intentionen eines Autors, ja sogar unabhängig von aller Autorschaft eintreten kann – die ästhetische Wahrnehmung löste sich auf diese Weise von der Kunst. Die extremste (und sowohl allgemeinste als auch gemeinste) Folgerung aus dieser Einsicht ist, dass alles Beliebige ästhetisch wahrgenommen werden kann, also wie ein komponiertes, auktoriales Kunstwerk kontempliert werden kann.

An die Stelle der irrationalen, schöpferischen und spontanen Komposition der idealistischen Ästhetik mit ihrer ästhetischen Illusion (die genauer ästhetische Erscheinung oder ästhetische Phänomenalität genannt werden sollte) stellten viele der frühen kritisch-postmodernen Künstler die geometrische oder mathematische 'Idealität' eines Verfahrens. Die Ableitung aus einer Regel lässt eine Arbeit quasi von selbst entstehen. Je intelligibler dabei eine mathematische Ordnung ist, desto stärker wird sie als Regel oder Gesetz und nicht als bloßer Gegenstand erkannt. Die geometrische Einfachheit der Reihe, der Iteration, des Gitters, des Rasters, der additiven Wiederholung ermöglicht dem Betrachter, die rationale Intelligibilität des Verfahrens zu erkennen. Das erinnert an die 'objektive' Ästhetik des Platonismus, für den die mathematische Intelligibilität eines Objekts, seine geometrische oder relationale Einfachheit seine Schönheit ausmachte.

Einige der Verfahrensweisen von Steffen Schlichter aber überschreiten ganz radikal diese logisch-geometrische Intelligibilität des Verfahrens durch Überlagerungen und Schichtungen, die mit minimalen Differenzen arbeiten, mit Abweichungen, Verschiebungen und Störungen. In diesen Arbeiten sind die Schichtungen und Überlagerungen nicht mehr aus einer Funktion ableitbar; sie entstehen erst dadurch, dass jeder Schritt reflexiv oder reversiv auf sich selbst angewandt wird. In solchen fraktalen Reihen verstärken sich geringste visuelle Abweichungen immer mehr, so dass sich zunehmend eine nicht mehr intelligente, nicht mehr durchschaubare Überkomplexität ausbildet, deren chaotische Anmutung mit einer starken Suggestivität verknüpft ist. An die Stelle der Präsentation einer Regel, eines Gesetzes oder einer Verfahrensweise tritt die differentielle Selbstähnlichkeit der Patterns.



Neuhausen 1999



Ausschnitt Code 61738

**An die Stelle der Präsentation einer Regel, eines Gesetzes oder einer Verfahrensweise tritt die differentielle Selbstähnlichkeit der Patterns.**

Anmerkungen:

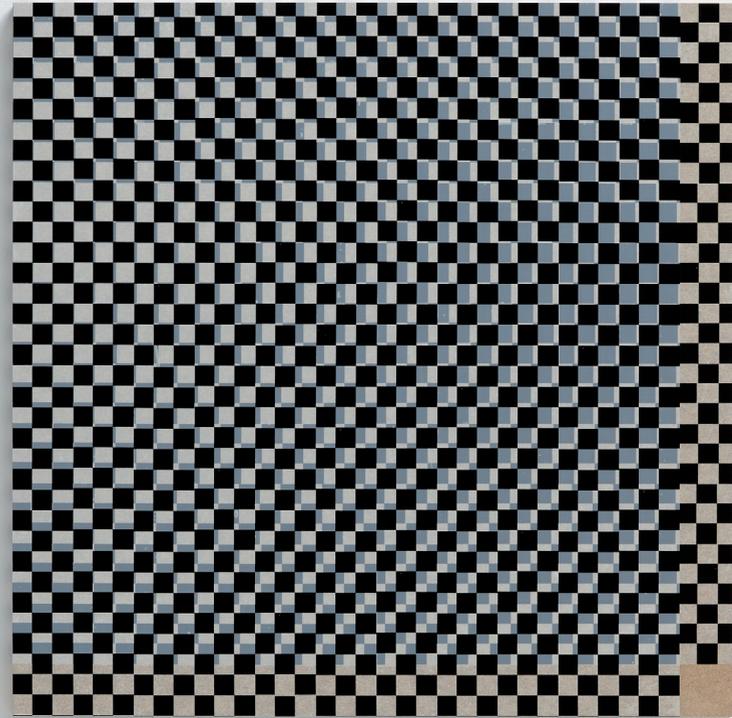
<sup>1</sup> Steffen Schlichter

<sup>2</sup> Steffen Schlichter, Brief an Johannes Meinhardt vom 17.12.2012

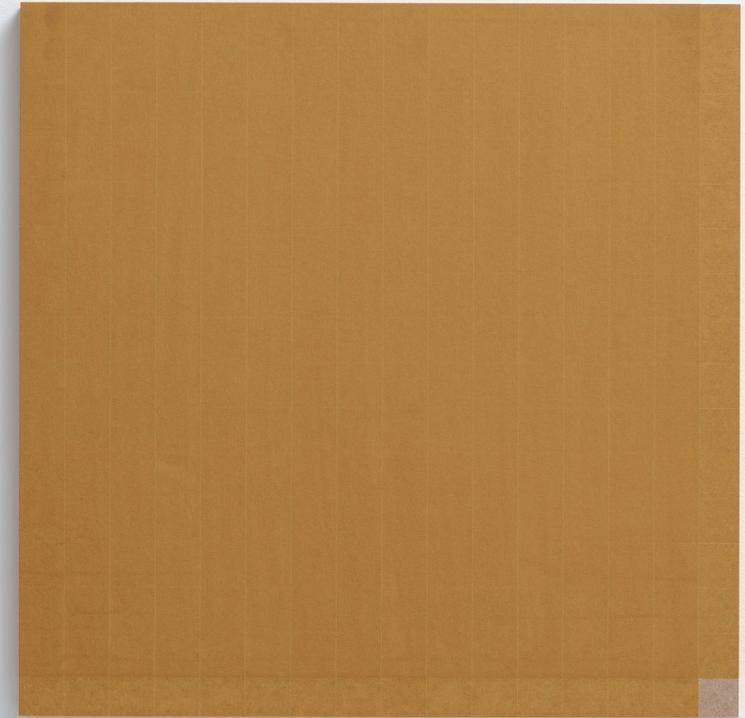
<sup>3</sup> Steffen Schlichter

<sup>4</sup> Steffen Schlichter

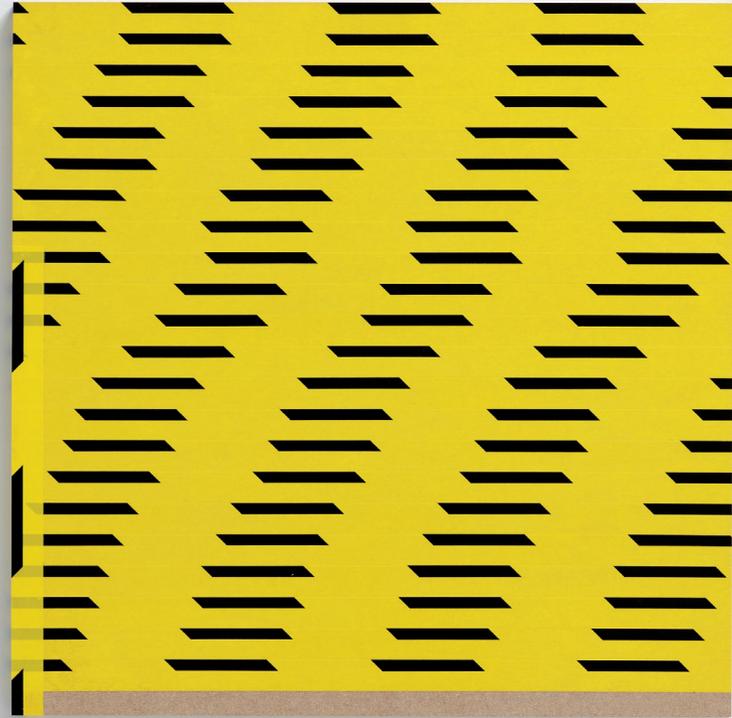
<sup>5</sup> Steffen Schlichter



Code 55400  
02/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 11021



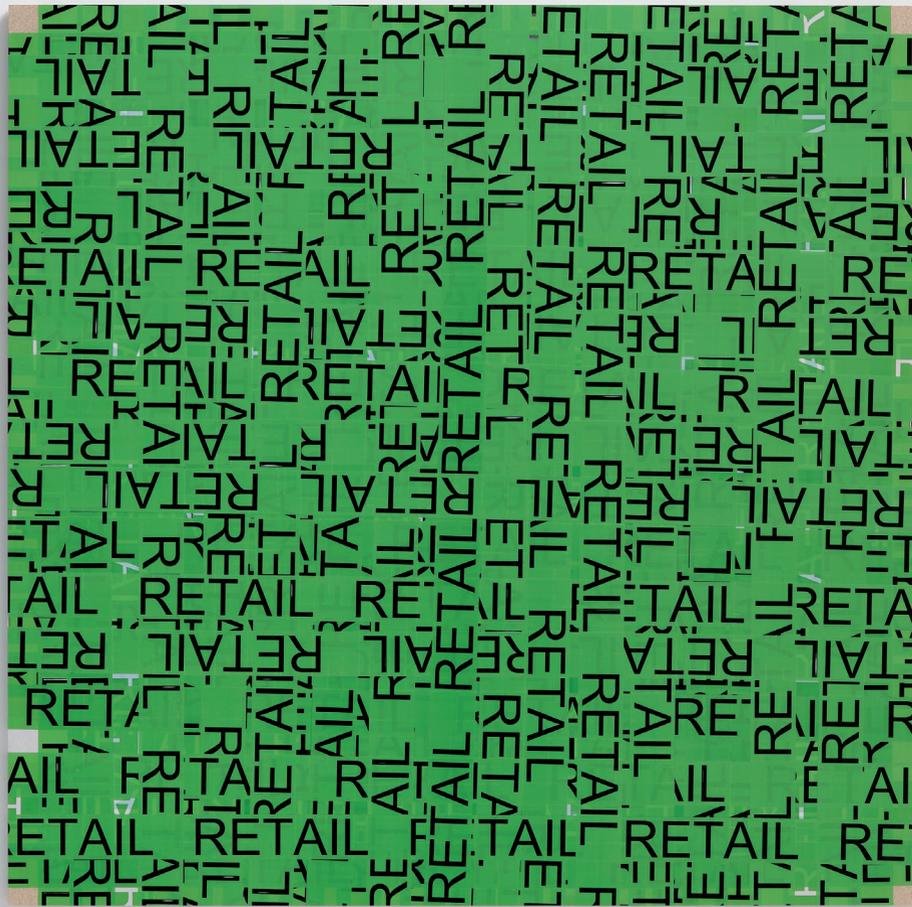
Code 86990  
11/10  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 10055



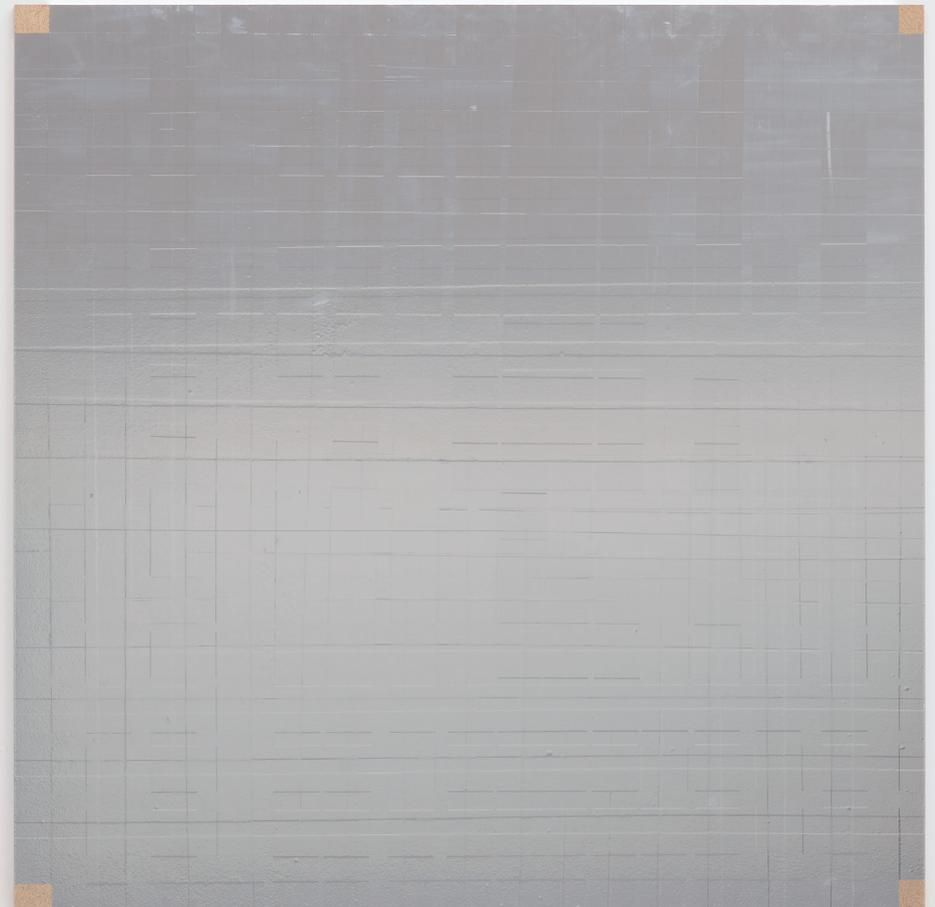
Code 84506  
01/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 11012



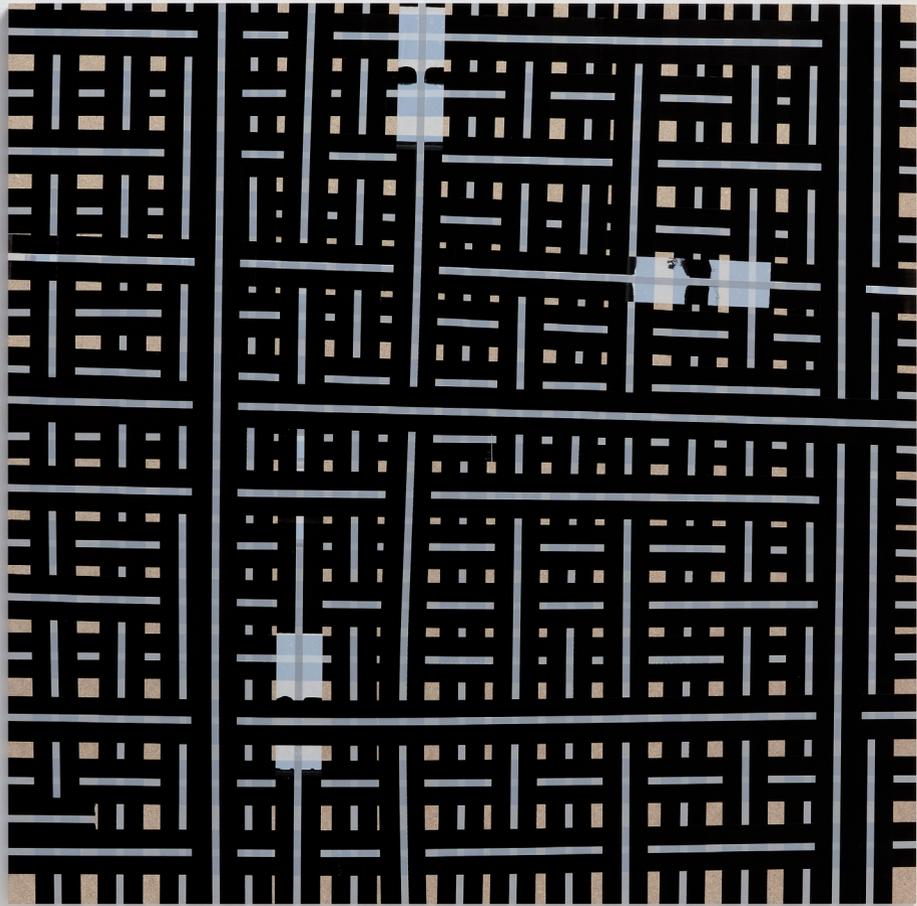
Code 93439  
11/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 11074



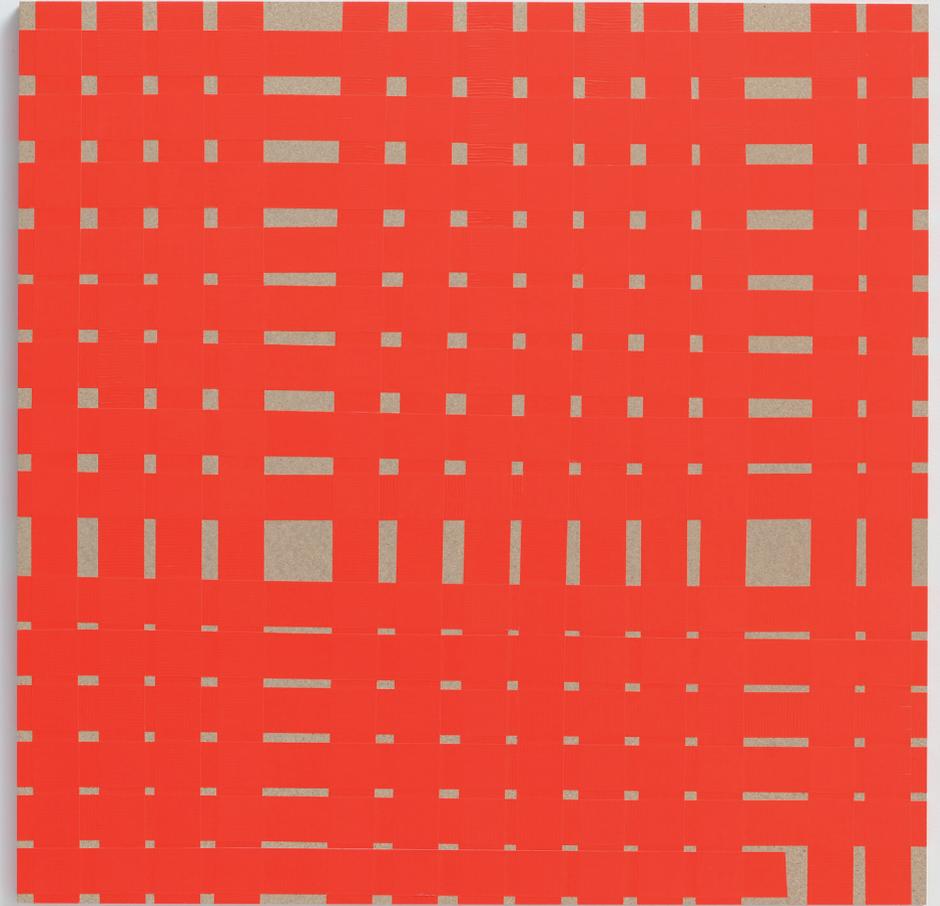
Code 85749  
12/12  
Spanplatte, Klebeband  
Chipboard, adhesive tape  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 12074



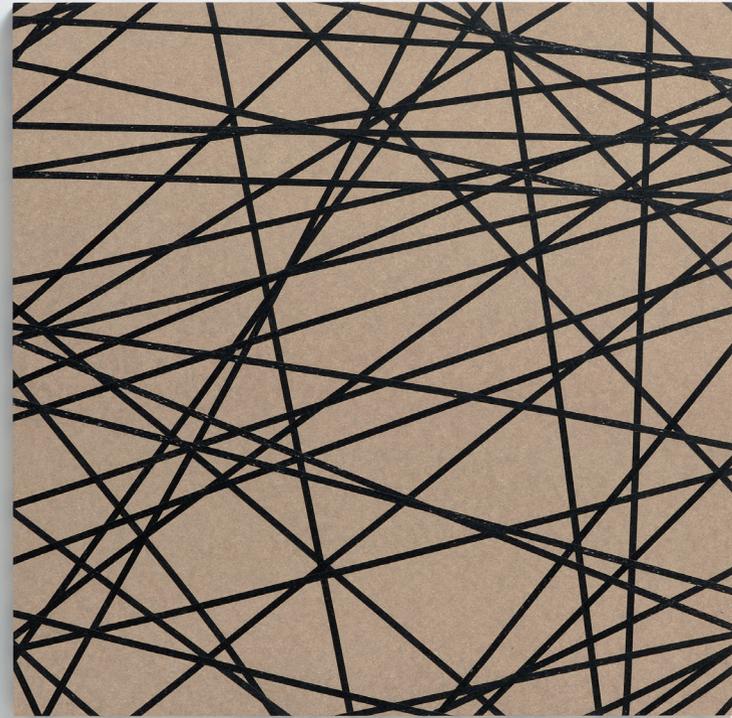
Code 26625  
01/12  
Spanplatte, Klebeband  
Chipboard, adhesive tape  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 12004



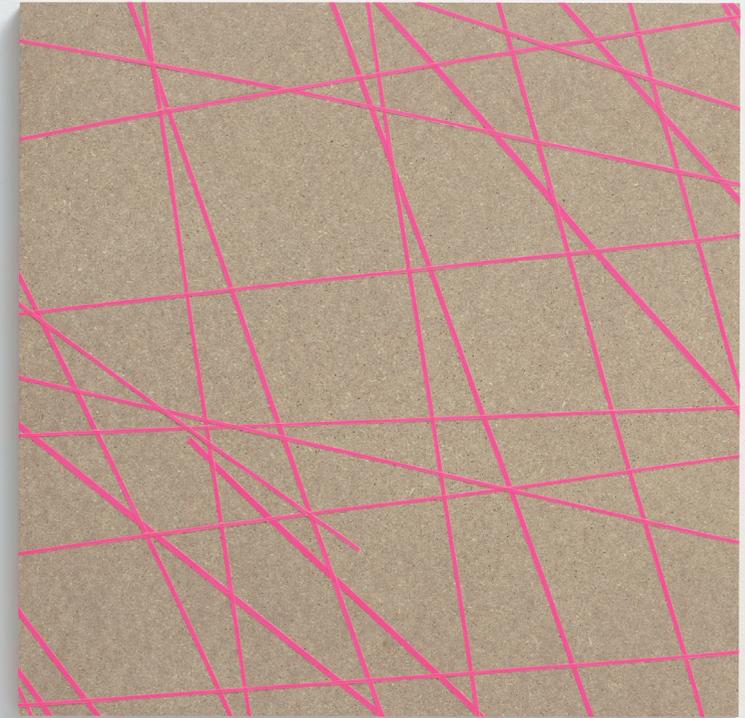
Code 26292  
12/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 12071



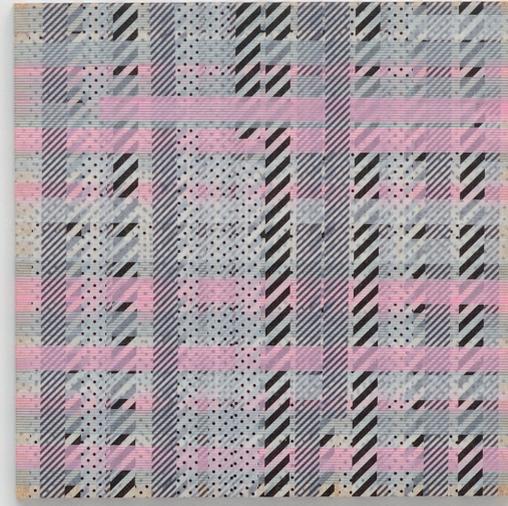
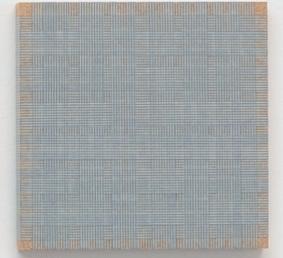
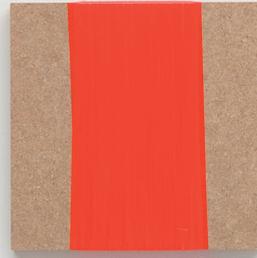
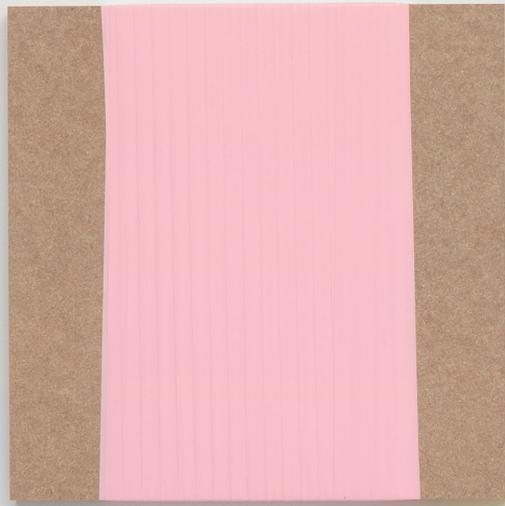
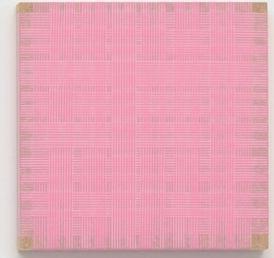
Code 10686  
10/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 11071



Code 42901  
05/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 12026



Code 93126  
05/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 12028



Code 3527  
(NY/A.S.)  
07/10  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
30 x 30 x 1,9 cm  
WWZ 10029

Code 76539  
01/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 11016

Code 90080  
01/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 11015

Code 24589  
06/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 11042

Code 30033  
02/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 12012

Code 6950  
02/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 12016

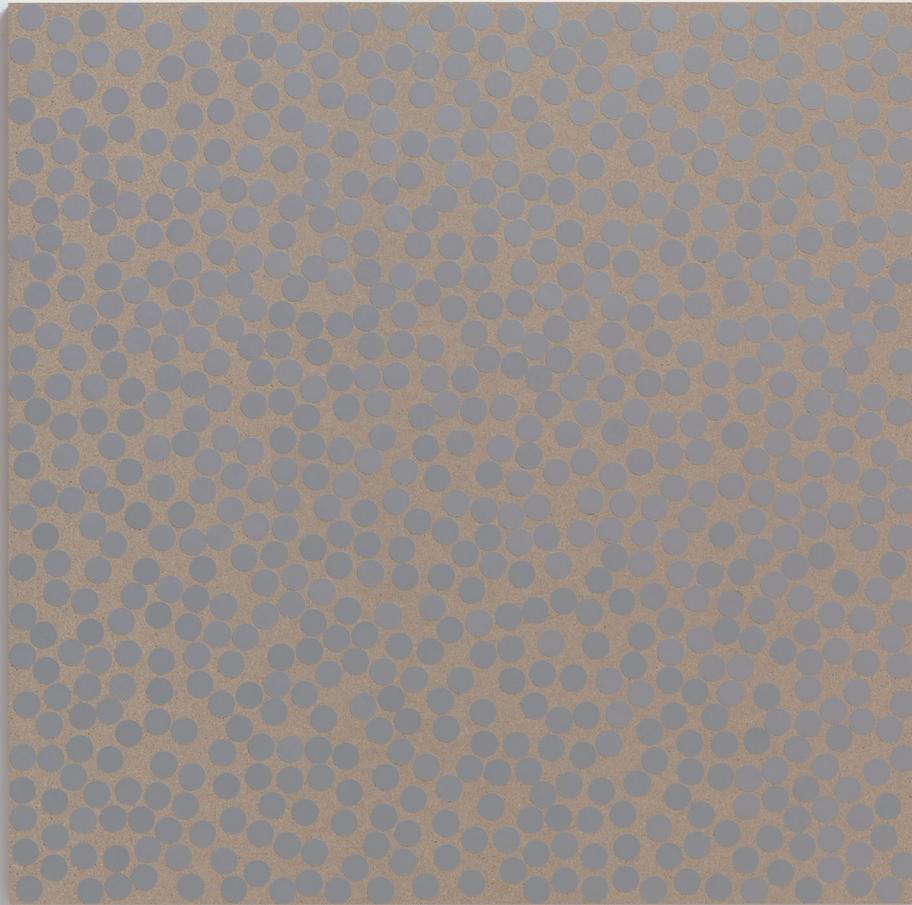
Code 42964  
02/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
30 x 30 x 1,9 cm  
WWZ 12017

Code 13445  
02/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 12014

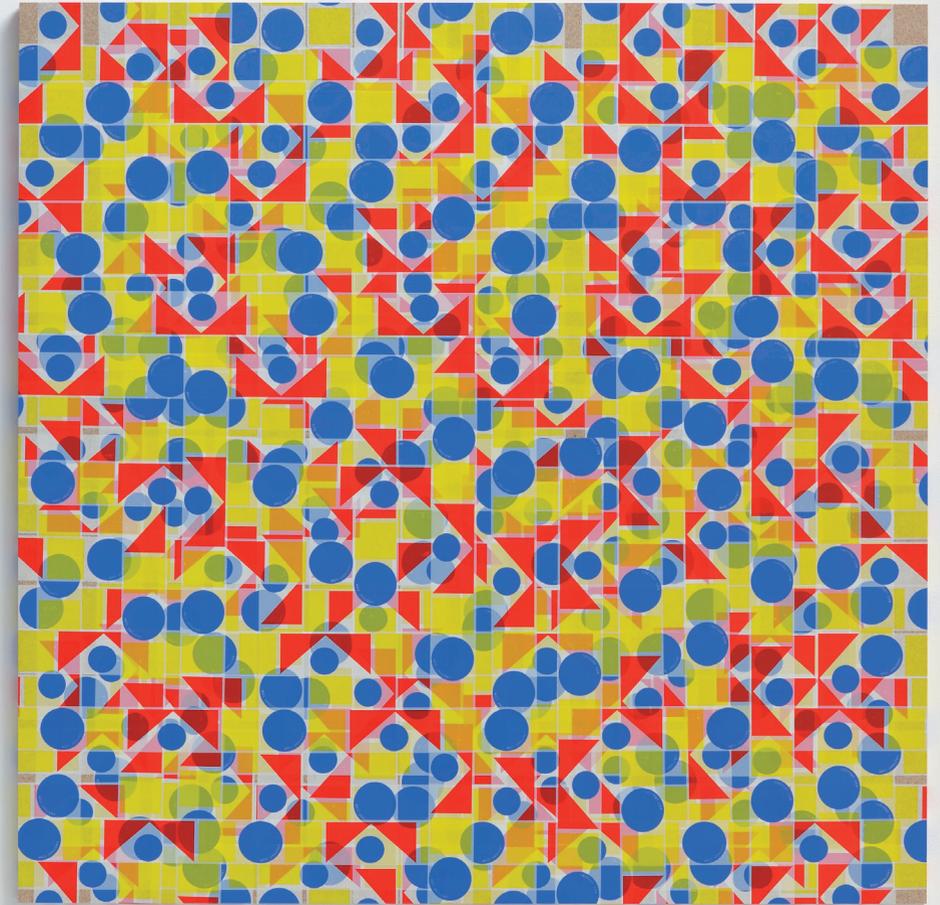
Code 38540  
02/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 12015

Code 95708  
02/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 12013

Code 71075  
02/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
15 x 15 x 1,9 cm  
WWZ 12011

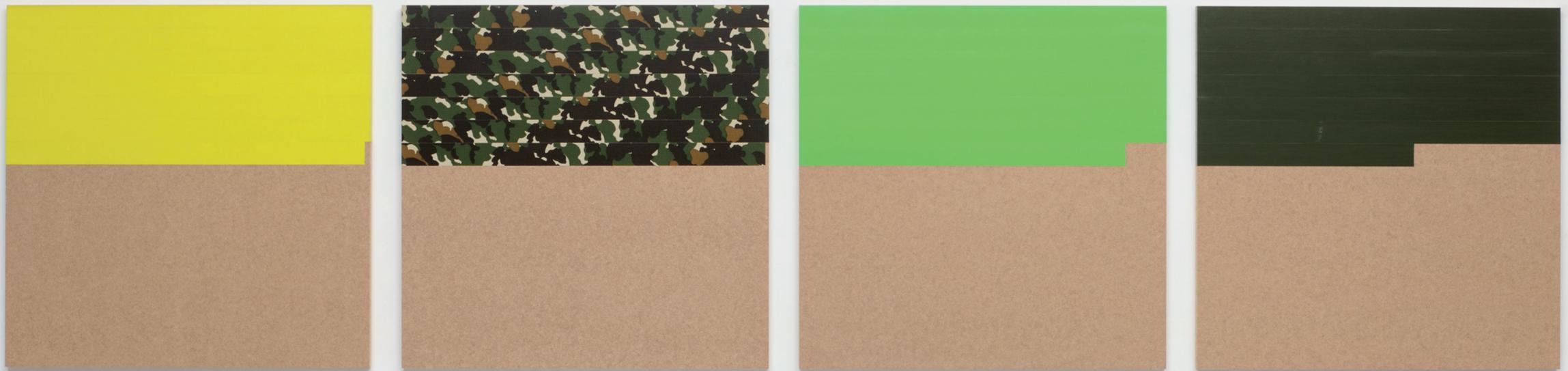


766 x  
10/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 11070

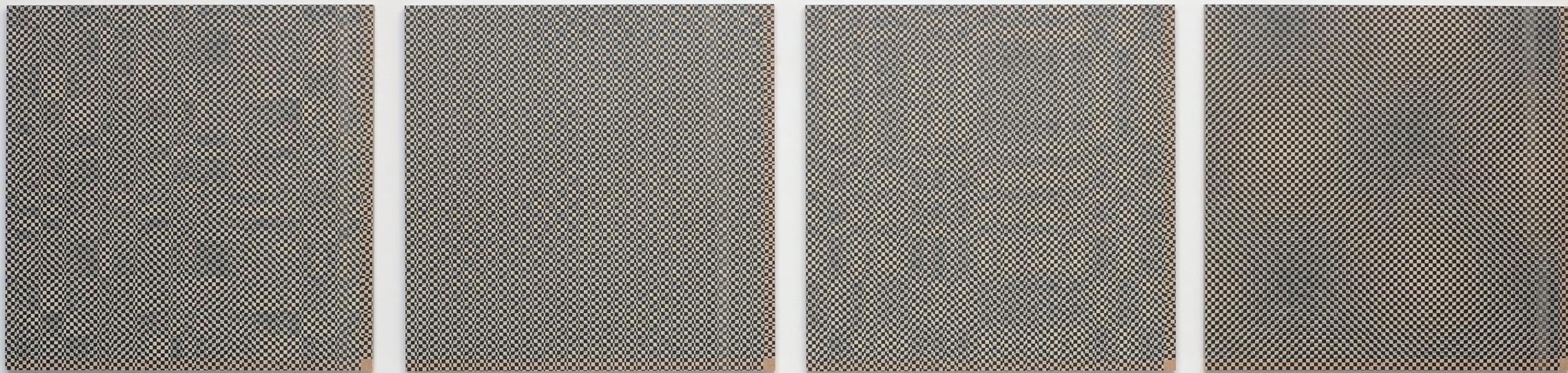


Code 99444  
01/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 12001





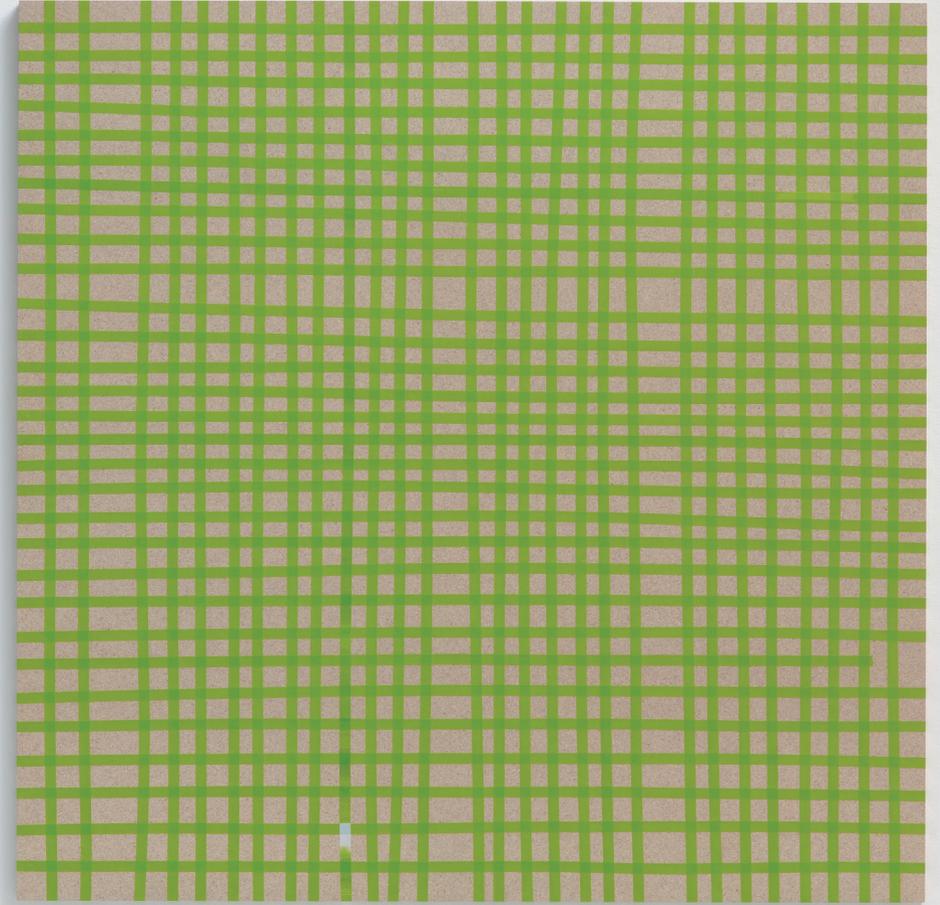
Tape Tower Camouflage  
01/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
4 Teile je 60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 11019



Control Tape  
02/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
4 Teile je 60 x 60 x 1,9 cm  
WVZ 11024



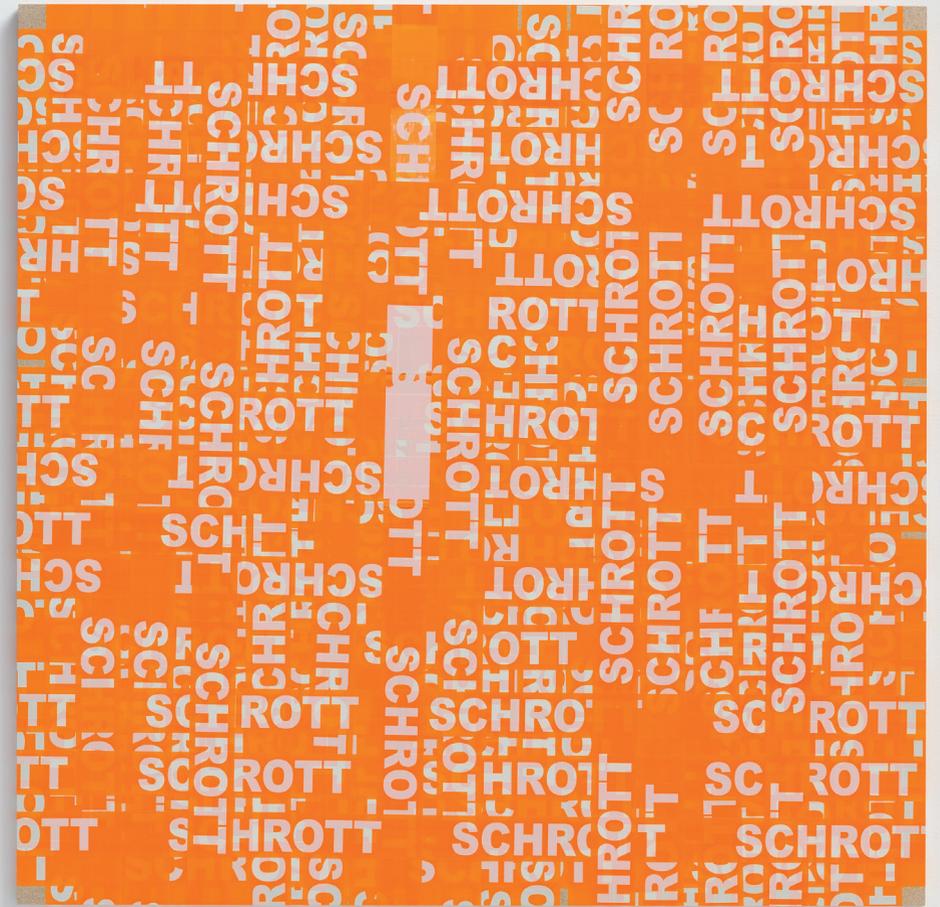
Code 74050  
04/13  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 13016



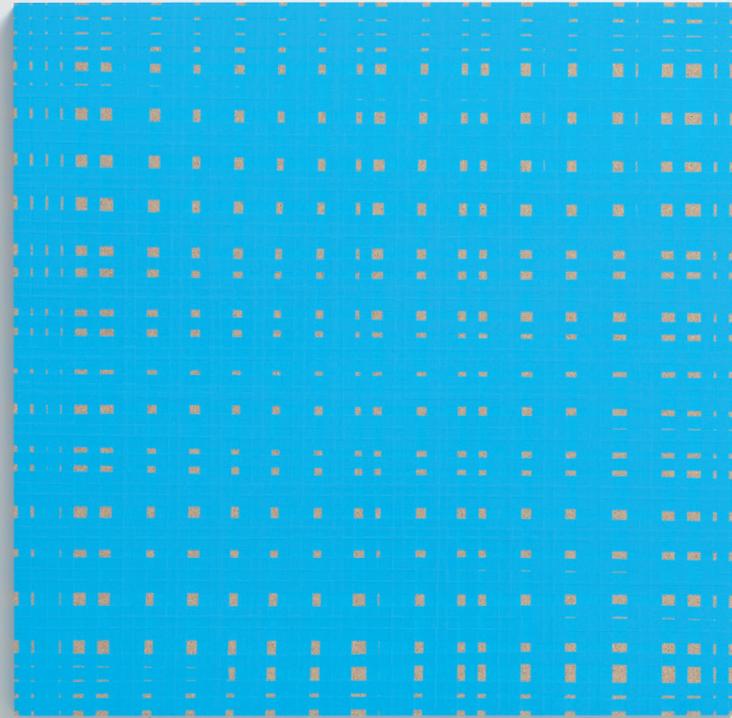
Code 30766  
11/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 12057



Code 52494  
12/12  
Spanplatte, Klebeband  
Chipboard, adhesive tape  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 12072



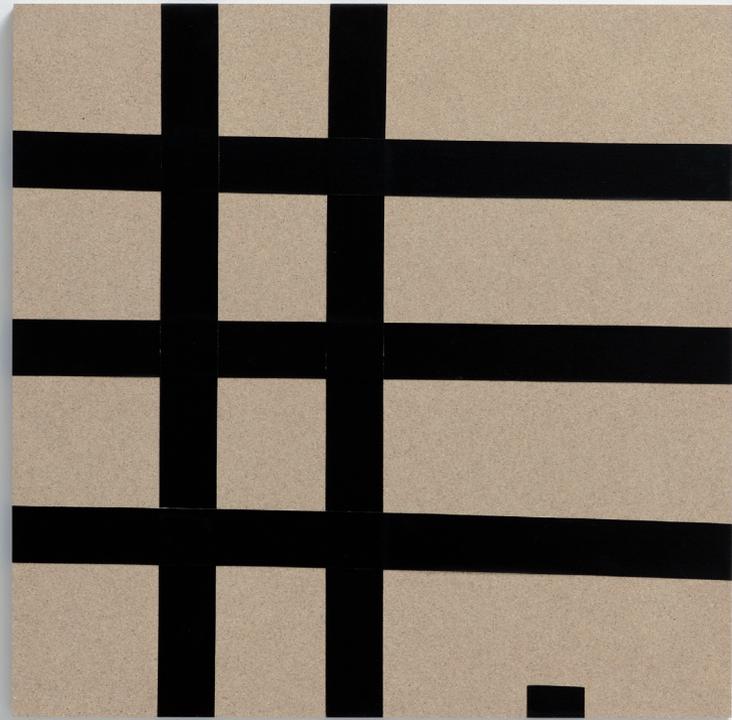
Code 47838  
12/12  
Spanplatte, Klebeband  
Chipboard, adhesive tape  
100 x 100 x 1,9 cm  
WVZ 12070



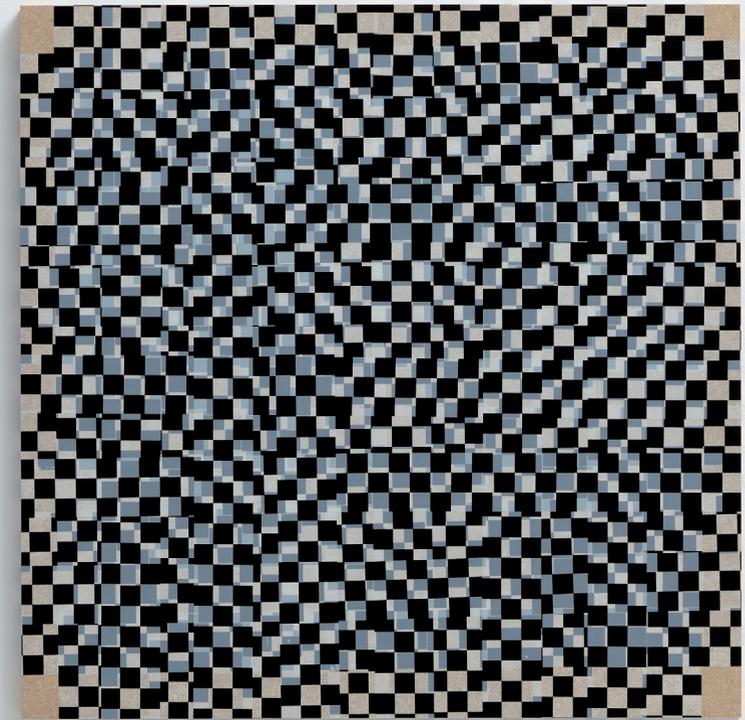
Code 31814  
03/13  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 13013



1 – 8.2  
03/13  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 13009



Code 32438  
12/12  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 12068



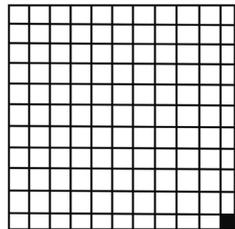
Code 6657  
06/11  
Spanplatte, Klebeband  
*Chipboard, adhesive tape*  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 11044

Johannes Meinhardt  
**Simplicity and Overcomplexity**

I. Painting

**From these extremely reduced, materially determined materials and conditions of those materials, Steffen Schlichter has created a series of different models.**

One important group of Steffen Schlichter's works can be perceived as paintings, even though there is nothing about this painting that would be painting in the traditional sense of the word: no inscription of the hand, no stroke, no expression, no color system, no palette, no composition, no priming, no application of paint. Everything that is the case is, on the one hand, industrially manufactured semi-finished products and materials: square particle boards (in four sizes: 15 × 15 cm, 30 × 30 cm, 60 × 60 cm, and 100 × 100 cm) and industrially manufactured tape, whose width, length, and materials are predetermined (and along with the material, their color or colors or even their patterns—in the case of barrier tape, for example—are predetermined) and, on the other hand, simple material methods of application or rather taping: the tape is applied linearly without cuts or distortions, as material straight lines. From these extremely reduced, materially determined materials and conditions of those materials, Steffen Schlichter has created a series of different models, which are inevitably perceived as painting or like painting: pictorial grids, strictly regulated constellations of lines, always the same width and color, on a square plane.



Method 1

The basic model of his methods was employed, for example, in the “paintings” known as the NY TAPES 2005: “The works of the series of NY TAPES used tape from New York City. The tape was applied to square particle boards, edge to edge first from top to bottom and then from left to right. Just one kind of tape is selected for each work. An area in the lower right corner of the particle board remains exposed. The size of this area depends on the width of the tape in relation to the size of the particle board.”<sup>1</sup> The dimensions of the industrial material are fixed, and so the width and color of the lines are determined by the material reality of the tape. But this directive is in turn subject to contingencies, variations, and deviations: the length of the rolls varies slightly, never being exactly the same; their width is subject to slight variations that result from inaccuracies when cutting the rolls; slight deviations result when applying the tape to the particle boards, and they accumulate as the same taping movement is repeated.

The materials, the requirements for them, and the methods used thus produce two kinds of contingency: a regulated contingency on the methodological level, which results from superimposing two different measuring systems that do not coincide: the format of the particle boards and the format (in particular the width) of the tape are not connected and do not

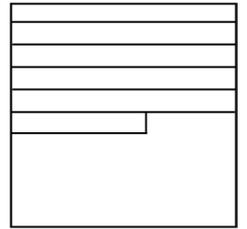
go together; repeatedly applying new sections of tape side by side inevitably leaves behind remnants, lacunae, blank areas. This is because the tape is as a matter of principle not cut along its width; if the whole width of the tape does not fit on the surface, it is not applied. Moreover, only entire rolls of tape or leftover rolls are used; the end of the rolls or “lines” is not decided on the basis of the composition.

A second contingency results from the preexisting material contingency or the imperfection of the materials; these “mistakes” are amplified by the iteration of the same method, by always repeating the same steps. “Concerning my current works [...] I would like to say briefly that they derive from the interplay of different quantities of information/material—the particle board as support and, for example, one roll of tape of a certain length and width—as well as a predefined method. So these are not works developed based on composition but rather the results of the ‘colliding’ of specific parameters and a conceptual action that is deliberately fraught with apparent ‘errors.’”<sup>2</sup>

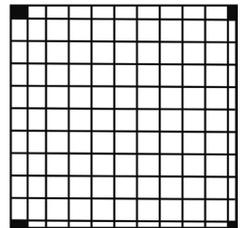
Schlichter has derived from this basic model (the first model) eight additional pictorial models, which become increasingly complex, especially in terms of their layering. The second one begins when a role of tape is not sufficient to cover the surface with the iteration of juxtaposed tape, when the tape ends somewhere on the surface, so that part of the surface remains free (uncovered) in a completely contingent and unpredictable way.

A related method works out from the central vertical and the central horizontal line (not from the top edge and the left edge). Here the square surface is always cut in half by the central vertical and the central horizontal line. If the tape is long enough, this results in the third case, in which the individual lines overlap, resulting in four almost identical blank squares at the four corners of the plane. When the tape is shorter, however, the fourth case results, in which there are uncovered rectangles on the plane as well. In these bisections, deviations and inaccuracies are permitted that increasingly disturb the symmetry of the plane. That is because such deviations recur as the method progresses: the plane is thus not subdivided in a strictly symmetrical way; instead, in a play of deviations and disturbances, its geometry becomes increasingly difficult to understand and its order increasingly inscrutable.

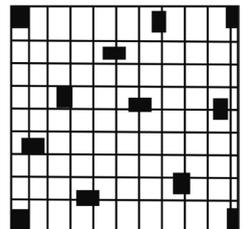
In a fifth step Schlichter no longer cuts off the tape at the back of the support (the particle board) but rather wraps it around the entire planar volume of the painting. Strictly speaking, the orthogonal edges of the support prescribe that the all the lengths of tape run parallel; in fact, however, slight shifts in the angle result, which with the iteration of the procedure multiply or accumulate, with effects that are vexing, that disturb or even destroy the order, or that remain incomprehensible; this is because the pieces of tape that do not remain parallel intersect one another and thus, first, form an irrational angle and, second, result in layering.



Method 2

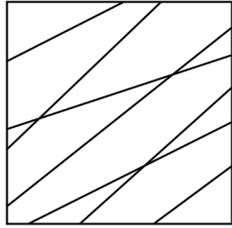


Method 3



Method 4

**In a play of deviations and disturbances, its geometry becomes increasingly difficult to understand.**



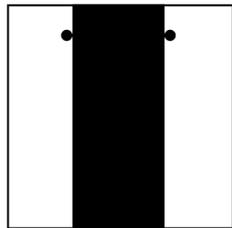
Method 5

The superimpositions of the material tape are perceived like linear overpainting; with such overpainting, however, the eye can no longer comprehend distinguishable, superimposed planes but rather sees only individual, local moments of the tape lines covering one another (Gerhard Richter's *Vermalungen* [Unpaintings] function analogously with an endless line, a continuous brushstroke). In material and haptic terms, this results in a relief of superimpositions; in pictorial and visual terms, however, there is no visible layering, not staggered depth; instead, there are only local disturbances, local concealments that result in a kind of visual thicket for the eye—a thicket whose depth remains immeasurable and is experienced therefore experienced only as thickness.

In the sixth case, when the tape is wrapped vertically around the pictorial volume, so that it does not cover the holes that have been drilled symmetrically into the back of the panel in order to hang it, this restriction to a plane that has been restricted vertically in two places does not have any apparent motivation when seen from the front. Only when both sides of

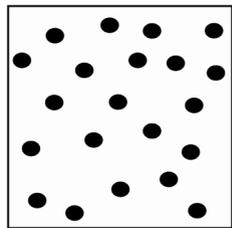
**Only when both sides of the panel, front and back, are seen as two equal sides of a flat, square object is it possible to understand this restricted plane, which is based not on the composition but on function.**

the panel, front and back, are seen as two equal sides of a flat, square object is it possible to understand this restricted plane, which is based not on the composition but on function. At the same time, however, the functional perception of a three-dimensional object repeatedly turns into the aesthetic perception of a picture plane—which is, after all, not even two-dimensional (it is a plane, not a surface), much less three dimensional.



Method 6

The grids of vertical and horizontal tape can also, seventh, be left out and be replaced by lines that can only be derived geometrically and are therefore deliberately implicit, not explicit. This invisible gird then determines the distribution of a specific number of adhesions points—determined, for example, by the retail packaging; this distribution quickly becomes so vague and incomprehensible that it can seem random; and indeed Steffen Schlichter in fact distributes these adhesions points on the surface arbitrarily.



Method 7

The works of the eighth group—the only one with a name: P. M. for Piet Mondrian—are related to that: the particle boards are rotated forty-five degrees and used as rectangular diamonds. Horizontal and vertical “lines” are taped to it, but they are not symmetrical to the two orthogonal axis (which have been left blank) but rather shifted in relation to them. This results in an undecided back and forth between functional and aesthetic perception: from functional perception that comprehends the disconnected objects with their specific contingencies and from aesthetic perception that sees the complex compositional connections and hence meaningful aesthetic relationships within the picture plane.

Many of the visual aspects of these “paintings” result from the materiality of the tape; it can be opaque to varying degrees, translucent, or reflective, which affects its optical depth and the visibility or legibility or its colo-

red layers; they can be thin and delicate, quasi-immaterial, or of massive, almost raw materiality; correspondingly, they can be perceived more like veils or layers of color or more like material objects. That is because the material, haptic-optic qualities of such tape are seen as purely visual qualities when the functional, comprehending gaze turns into the perception of the aesthetic context of a composed plane. Liberated in favor of a

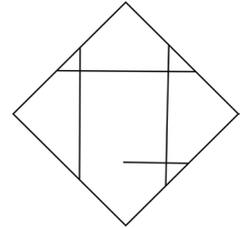
purely visual phenomenalism of their materiality, these material-haptic qualities enrich to a large degree the pictorial, purely visual sphere of different qualities of colors. The resulting visual presence of these lines is due, to a not insignificant degree, to the materiality of the tape. This sudden switching back and forth was called “facture” (*faktura*) by the Russian Constructivists and was carefully analyzed by them (especially by Vladimir Tatlin and Ivan Puni). Playing with the sudden shift from material object to visual appearance is very central to Schlichter’s “paintings”: the painting is at once a volume with a back and material edges; paint is both a material application and hence a material layer, in this case a solid, glued material, a collage; the painting can thus also be used as a pseudo-functional horizontal plane (like a tablet).

The tape can have many colors or a pattern but cannot be monochrome. That is true of the ninth case, for example, Japanese ornamental ribbons of rice paper, which are sold as a collection of three different colors or patterns. When these tapes are applied, starting from the orthogonal cross of central vertical and horizontal lines, a seemingly deliberate, motivated, weblike patterns results. Even more confusingly, in many cases, the panels can no longer be grasped—in terms the rules by which they are formed, the methods, and the relationships between the layers—when Steffen Schlichter uses tape that has its own pattern. Because juxtaposition and superimposition of the same pattern, which is regular because of the method used by disturbed by the deviations, can no longer be comprehended, seemingly chaotic figures result—chaotic not in terms of their causality but for the eye, which seeks visual relationships—that are not strictly identical to one another, which are no longer repeating patterns but rather differ slightly from one another, deviating in microdifferences: a play of identity and deviation, repetition and similarity.

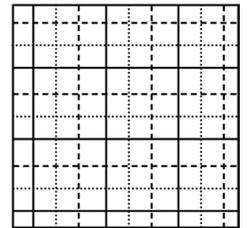
The method of the progressing halving of the planes (albeit disturbed by small deviations), starting out from the intersection at the center, is one of reflexive self-application. As in mathematical series that result from self-application—such as the Fibonacci series—these self-reflexive series produce self-similarity. They result only in the process and cannot be calculated in advance but are produced by the self-application itself. As with Mandelbrot series, this self-similarity permits an astonishing variation in size, with self-similarity across all dimensions.

The effects of layering and self-application do not result in Op Art (which depends on the mastery of optical effects) but rather in uncontrollable,

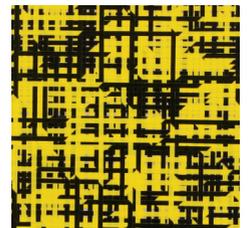
**This results in an undecided back and forth between functional and aesthetic perception.**



Method 8



Method 9



Detail Code 88341

**The method of the progressing halving of the planes (albeit disturbed by small deviations), starting out from the intersection at the center, is one of reflexive self-application.**



Detail Code 86299

**The vortex of significance of such layers is made possible and demanded by a certain kind of aesthetic perception. The complexity of these layers is no longer about compositions but also no longer about meaning or significance but rather about the sliding of differences that results from the shifting, differential multiplication.**

unpredictable visual effects. The incomprehensibility or complexity of the latter gives them a semantic aura, a particular suggestiveness. The simplest elements and simplest rules produce, as a result of the processual, additive layering, highly complex results composed of series of microdifferences (or microrhythms or microintervals). The indirect method for producing visual effects—on the one hand, by strictly formal, regulated methods; on the other hand, by deviations or disturbances and not least by producing uncontrollable, self-similar layers, and hence the indirect, unintentional production of highly complex, self-similar figures—produces above all a strong, semantic suggestion, a suggestive significance without a specific meaning; and overcomplex, contingent distributions (the stars in the sky) or overcomplex artistic procedures of deviation and disturbance (for example, Gerhard Richter’s abstract paintings) can produce such a vortex: the vortex of the suggestion of an order that is overly complex and can no longer be grasped.

This kind of suggestion can be observed better in music: slightly transposed, slightly shifted, layers of simple patterns (the classic model for this is Steve Reich’s “phase patterns”) produce by addition by a complex play of repetitions and shifts, which demands entirely new techniques of asemantic perception, a perception of deviations and shifted layers. Or, the second model, the compositional density of a piece of music increases until an overly complex order results that can no longer be grasped by listening (and hence cannot be reconstructed compositionally), which for the listener suddenly becomes chaotic noise (Pierre Boulez has worked with such methods, for example).

The vortex of significance of such layers is made possible and demanded by a certain kind of aesthetic perception. The complexity of these layers is no longer about compositions but also no longer about meaning or significance but rather about the sliding of differences that results from the shifting, differential multiplication. The suggestiveness of such overcomplexity is closely connected to its impenetrability; the latter presumes simple, repeating, and layered patterns and drives them to the incomprehensible. The overlapping orders (always the same iterative and self-similar patterns like those of Steve Reich or Steffen Schlichter or compositional density of the likes of Pierre Boulez or Gerhard Richter) become overcomplex and implode at a point that can vary according to individual but is unavoidable. Just as there is an acoustic implosion, is there not always the

catastrophic imploding of a hypercomplexity of overlapping or condensation that can no longer be analyzed acoustically into a chaotic noise, even a visual implosion, a visual “noise”?

## II. System and List

Steffen Schlichter locates his works between two poles whose antithesis not only cannot be resolved but also lends them a particular tension—a tension that recurs repeatedly in various places and at various moments in his works or in his work and is a very crucial feature of his work. His works—which he calls “works” because he is anchored in modern art’s (especially modern painting’s) critique of idealism in the 1960s, in art that was then becoming conceptual, which deliberately and actively undermined essential categories of idealistic modernism, such as the “author,” the “work of art,” the “composition,” and derived from that the “creation” or “authenticity”—are at the same time works of art in a complex sense of that phrase that is no longer naive: they often transgress mere facticity or phenomenality (in the somewhat shallow sense in which one spoke of a phenomenological turn in art around and after 1960, especially in the United States) of the regular and comprehensible quality of manufactured objects and thus once again bring into play, indirectly, either aesthetic authorship and aesthetic character of the work but have not fundamentally changed. The author no longer understands the work as the articulation of an immaterial creative power (the imagination) but rather sees in the work complex phenomena and multiple meanings of perception that demand a new, nonidealistic concept of the aesthetic (or of the aesthetic sphere).

Steffen Schlichter locates his works—apart from literal locations in storerooms and on selves, in temporary or long-term storage—in a chronological list of works, on the one hand, in which they are assigned a date and signature, and, on the other hand, in a system that assigns a five-digit code to each work. These codes form a logical, systematic ordering system that exists in parallel with the list of his works but does not correspond to it in the slightest; above all, its approach is not chronological but rather discharges, produces possible works like a generative structure (analogous to the generative structure of a natural language, which makes it possible to form sentences).

These codes derive from a (fictive) program that defines and produces the artist’s works to be realized as possible positions within a predetermined combinatorics; every single work is determined by the combinatorics of the program and realizes a structural potentiality. The code thus assigns to every work a place within a matrix that predetermines it. As a result, the individual works can be perceived as realizations of combinatorial possibilities, as applications of existing laws, and derivations of preestablished rules—just as, for example, the Black Paintings of Frank Stella did this exercise on a basic level.

Conversely, an artist’s list of works is understood to be a list of the individual works that an artist, an author, has created as subject-like individuals



Detail Code 79319

**These codes form a logical, systematic ordering system that exists in parallel with the list of his works.**



Program folders Codes

and is made after those works, in chronologic order, and hence completely contingent and not conforming to any rules. Works of art in the spirit of idealistic aesthetics (as formulated by the modern era) are similar to subjects because they are individual articulations of subjectivity—and subjectivity exists, strictly speaking, only in and through its articulations or expressions.

The list of works is chronological and, in keeping with the miracle of artistic creation, contingent; the program fabricates a predetermined non-chronological ordering structure. As a result of this dual determination in two irreconcilable systems of order, the individual works are also marked

**As a result of this dual determination in two irreconcilable systems of order, the individual works are also marked in two ways.**

in two—contradictory—ways: first, by including them in the list of works they are declared, more or less arbitrarily, to be authentic authorial works of art, which are subject to the mysterious of historical and biographical contingency; second, they are understood to be the objective realization and materialization of derived,

rule-based possibilities within a structure; their material existence is then secondary to the generative grammar, the rules or laws of formation from which they were produced—then they are simply tools my means of which the potentiality of language or the laws of formation take on a sensory, material reality.

### III. Installation

The second, roughly equally important group of works in Steffen Schlichter's oeuvre comprises his installations. It includes very different types of works: First, there are works that expand his “materialist painting” to preexisting surfaces on real walls or floors, such as Bodenprobe Benutzeroberfläche (Soil sample user interface) and 766 x. One important

**110.3 : 100.3; or, Let's agree on undecided [Soil sample—user interface III]**

aspect of these works is markings that emphasize specific places on the wall or in the space and draw attention to them without making it evident why these places are marked—or why perception should be directed or shifted. In a certain sense, in these installations the work is a

tool that clarifies the given place in a site-specific way and makes it visible: by exhibiting, marking, and changing the site, the method makes it, along with its particular conditions and qualities, visible and public. But what is being pointed to, recommended to our attention, or moved into our focus is not evident and does not speak for itself: they are random remnants of the real use of materials and real work, which take on a mysterious, suggestive, pseudo-compositional and pseudo-authorial quality by being transferred to other spaces and staged in an installation.

The complex work 100,3 : 100,3; oder, Einigen wir uns auf unentschieden (Bodenprobe – Benutzeroberfläche III) (110.3:100.3; or, Let's agree on undecided [Soil sample—user interface III]) was exhibited, or rather



Cologne 1999

stated, at the Moltkerei Werkstatt in Cologne. “Sale of the contents of the storeroom of a carpenter’s workshop in autumn 1997: ca. 1,000 parts, with particle board, fiberboard, etc., in a wide variety of sizes and thicknesses. The total quantity of boards represents a store of specific parts, which can be used for future works. Every individual board can be understood as specific information during whose making the attention of the carpenter or of the customer was, however, not focused on this piece that is yet present but rather originally on one or more parts that the customer needed for a specific purpose in order to leave behind the remnants found in the store as ‘negative information.’” These leftover cuts, these negative forms from the carpenter’s real work, were installed in the following way:

“The dimensions of the Moltkerei Werkstatt were related to the store of particle boards: 1. Particle boards were removed from the store piece by piece, measured, the dimensions being noted, and set aside separately. 2. Once the dimension in square meters derived from the plan for the room in question (exhibition space, office, storeroom, kitchen, restroom) had been reached by adding the dimensions of the individual boards, the room in question was defined by the corresponding number of boards. There were 427 pieces in all, covering the entire floor area of the Moltkerei Werkstatt: 100.3 square meters.

3. Once they had been transported to the rooms of the Moltkerei Werkstatt, the boards, whose dimensions had not been altered, were spread out flat on the floor. This was done according to the following criteria: (a) In the exhibition room, they were spread out with as few gaps as possible, taking into account functional considerations such as doors opening inward and the radiator, which sits on the floor. The ‘remnants’ resulting from the discrepancy between planning and the actual realization in the room necessitated a second layer of boards, which were distributed freely on top of the first one. (b) In the adjoining rooms (office, storeroom, kitchen, restroom), there are various pieces of furniture and fixtures. There the boards were arranged as closely as possible around the furniture and objects. In keeping with the large number of “disruptive factors,” a second, third, or fourth layer of boards had to be spread out. Here too the functional circumstances of the rooms (opening and closing doors, etc.) were taken into account. All the boards were returned to storage following the installation.”<sup>3</sup>

**766 x**

The multistage work 766 x is similarly complex in its play with contingent distributions. “For the project Gewerkstellung II (Zur Klärung) (Workstellung [For clarification]), June 22–July 7, 1996, at the Kunstforum in Weilheim an der Teck, all of the wallpaper on the walls of the gallery were removed to expose the structures of countless holes beneath. Then a grid was drawn in pencil on a gallery wall (2.40 x 4.65 m) chosen as an example; using the grid as an aid, the precise



Cologne 1999

**One important aspect of these works is markings that emphasize specific places on the wall or in the space and draw attention to them without making it evident why these places are marked —or why perception should be directed or shifted.**



Weilheim 1996



Reutlingen 2004

position of every hole in the wall was determined and transferred to graph paper on a scale of 1 to 10. The resulting diagram served as the basis for various subsequent works.”<sup>4</sup> During the next step, in 1977, this diagram was employed in another room, for the exhibition 766 × at the Stiftung für konkrete Kunst in Reutlingen. First, “the 766 dots of the diagram from August 1996 were transferred, according to their precise position, to 766 sheets of A2 paper. They were ‘scanned’ systematically using a light table, a straightedge, and an ink pen, working from left to right or, for the wholes found in a vertical line, from top to bottom. A [...] copy of these 766 A2 sheets covered the walls of the exhibition space on the top floor of the Stiftung für Konkrete Kunst in Reutlingen, in seven rows of 110 sheets each. The 766 holes were marked with a nail in the positions indicated on the sheets. Then the sheets were removed.”<sup>5</sup> In another step eight years later, for the exhibition 766 × (Wiederaufnahme: 0 KB) (766 × [Revival: 0 KB]) at the Stiftung für Konkrete Kunst in Reutlingen; 766 nails were nailed into the wall according to chance criteria; 766 blank CDs were hung on the, that is to say, digital storage with 0 KB.

**Ultimately, it was based on the analogy of objects of perception and linguistic elements; the analogy of the order of things and order of knowledge.**

Other installations include works that install the extensive holdings in storage in the existing spaces in such a way that they function like a localization or inventory of these holdings (which include works but also materials, tools, ordering architectures, lists, “paths”). Steffen Schlichter calls these installations “subsumption architectures.” Although he himself associates other

implications with this name, he is referring in part to the subsuming work of reason, which subsumes all the objects of perception to its concepts and hence to a metal architecture, to a structure ordering of the terms—and in the process identifies them in the first place. These installations include his “Gewerkstellationen”; one especially interesting example of these is Server: 270=250 (Gewerkstellation III) at the Bahnwärterhaus Esslingen, 2002. In Esslingen, Schlichter set up a storage structure of heavy-duty shelving that functioned as “hiding places” or potential storage sites. For the opening, this storage was then filled with a wide variety of works and materials from his holdings (everything has its storage place); over the course of the exhibition, each week some of these holdings were removed arbitrarily (selected by Andreas Baur, the director of the Villa Merkel), so that at the end the storage system was empty again.

This installation, in which he explicitly called the Bahnwärterhaus a “server,” worked on the analogy of a storeroom (with its shelving system) and the computer (with its storage system); of material and immaterial storage; of storage as the regulated storing of objects; and of knowledge storage. Ultimately, it was based on the analogy of objects of perception and linguistic elements; the analogy of the order of things and order of knowledge. Hence discursive knowledge and information stored on media are equated. The analogy behind this is of consciousness (or, more precisely, know-



Esslingen 2002



Esslingen 2002

ledge) and computer, of mental storage of knowledge and digital storage of information (in which the contents of consciousness are outsourced but not replaced) alludes to the ordering and architecture of storage—that is, to the location in the storage and the organization of access.

The analogy of world order and consciousness, which can be traced back to the antithesis between the world of objects, which has to be identified by perception (apperceived), and the world of concepts, which is what comprehends the objects in the world in the first place, confronts the viewer with the primary or original separation or rift on which European metaphysics was based: the opposition of the material and the spiritual world. German idealism understood any comprehension of an object as the subsumption of its sensory data to its concept. Every object is only understood if it is perceived consciously and is therefore subsumed to the schematics of concepts or to the system of knowledge. The order of things is a classificatory order of knowledge. Consciousness is therefore, among other things, a form of storage whose classification and “architecture” of this classification are just as important as its content.

#### IV. Aesthetics

Because Steffen Schlichter works by opposing very different ways of perceiving, several aesthetics come into play. His point of departure in history is an antithesis that was crucial to the modern era in Europe: that between the functional view, which is concerned with apprehending physical objects in space and comprehending them haptically and conceptually, and the idealistic, aesthetic view, which understands a work of art as an articulation like a text that results from the conscious or expressive and unconscious work of an author. Schlichter counters this idealistic aesthetic of the modern era by undermining its essential categories: authorship, creative production, the work of art, composition, and aesthetic sensuousness (of aesthetic illusion). At the same time, however, he recognizes that as an artist he can never elude the idealistic aesthetic entirely; as a fundamental—albeit historically and culturally conditioned—model for aesthetic perception in the modern era in Europe; it cannot simply be overcome by adopting a critical aesthetic view but instead sublated (in Hegel’s sense: first, it is preserved; second, its validity is denied, and third, it is elevated to a higher, more reflective level); that is why Schlichter alludes to it repeatedly.

On the opposite pole of sublated idealistic aesthetics, Schlichter places together with the heroes of the critical postmodernism of the 1960s and 1970s, such as Frank Stella and Robert Ryman, a “materialist” aesthetic, a self-reflection, and self-criticism of idealistic modernism, which called into question the sensuousness of works of art and began to study the pictorial and contextual conditions under which a material surfaced

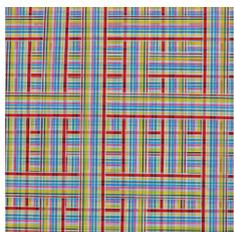


Stuttgart 2000



Neuhausen 1999

**Schlichter counters this idealistic aesthetic of the modern era by undermining its essential categories.**



Detail Code 61738

perceived as functional can suddenly turn into an aesthetically perceived picture plane. This sudden change thus turns out to be something that can occur independently of the intentions of an author and even independently of all authorship—and in this way aesthetic perception breaks free of art. The most extreme (and probably most universal as well as most common) conclusion of this view is that anything can be perceived aesthetically—that is, contemplated as a composed, authorial work of art.

The irrational, creative, and spontaneous composition of idealistic aesthetics with its aesthetic illusion (which should be called, more precisely, the aesthetic appearance or aesthetic phenomenalism) was for many of the early critical postmodernist artists replaced by the geometric or mathematical “ideality” of a method. Derivation from rule enables the work to emerge on its own, so to speak. The more intelligible a mathematical order it, the more it is recognized as a rule or law and not as a mere object. The geometric simplicity of the series, the iteration, the grid, the additive repetition enables the viewer to perceive the rational intelligibility of the method. That recalls the “objective” aesthetic of Platonism, for which the mathematical intelligibility of an object, its geometric or relational simplicity, constituted its beauty.

But several of Steffen Schlichter’s methods very radically transcend the method’s logical, geometric intelligibility by means of superimpositions and layers that work with minimal differences, with deviations, shifts, and disturbances. In these works, the layers and superimpositions can no longer be derived from a function; they result only from the fact that every step can be applied reflexively or in reverse to itself. In such fractal series, the smallest visual deviations are reinforced more and more, increasingly resulting in an over-complexity that is neither intelligible nor scrutable and whose apparent chaos is linked to powerful suggestiveness. Rather than presenting a rule, a law, or a method, the differential self-similarity of the patterns emerges.

**Rather than presenting a rule, a law, or a method, the differential self-similarity of the patterns emerges.**

Notes:

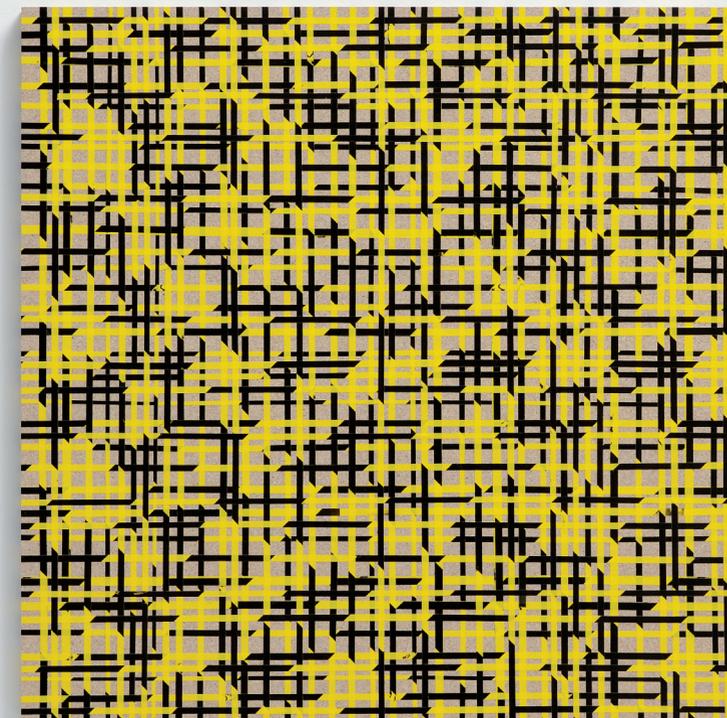
<sup>1</sup> Steffen Schlichter

<sup>2</sup> Steffen Schlichter, letter to Johannes Meinhardt, December, 17, 2012

<sup>3</sup> Steffen Schlichter

<sup>4</sup> Steffen Schlichter

<sup>5</sup> Steffen Schlichter



Code 77336  
12/12  
Spanplatte, Klebeband  
Chipboard, adhesive tape  
60 x 60 x 1,9 cm  
WWZ 12067



53,8 : 53,8 oder einigen wir uns auf unentschieden  
(Bodenprobe - Benutzeroberfläche VI)  
Schauraum  
Nürtingen  
2004

Steffen Schlichter

Jahrgang 1967

Kunstseminar Metzgingen 1987 – 1991

Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 1993 – 1997

Einzelprojekte:

**1991** Eine Gewerkstellatation als Arbeitsfeld, Forum Kunst, Weilheim/Teck  
**1993** Massvolle Schnitte - Ein Raum, ProVisorium, Nürtingen **1994** Raumausstattung Schlichter, Teckstraße 14, Kirchheim/Teck **1996** Positionen - Ein Raum, Staatliche Akademie d.B.K., Stuttgart – Augenblicke genügen nicht, Kunstraum I, Reutlingen – Gewerkstellatation II (Zur Klärung), Forum Kunst, Weilheim/Teck **1997** 766 x in der Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen **1999** 100,3:100,3 oder einigen wir uns auf unentschieden (Bodenprobe - Benutzeroberfläche III), Molkerei Werkstatt, Köln – Vier Gewerke für Kurt Herrmann und Liselotte Dahl-Herrmann, Kunstverein Neuhausen a.d.F. im Rahmen von Risiko Curating **2000** Subsumtionsarchitekturen, Alpha-Jetzt, Stuttgart **2002** Server: 270 = 250 (Gewerkstellatation III), Bahnwärterhaus, Esslingen **2003** Rührei? eine plastische Skizze für HN, Neue Kunst im Hagenbucher, Heilbronn (ststs) **2004** 53,8 : 53,8 oder einigen wir uns auf unentschieden (Bodenprobe - Benutzeroberfläche VI), Schauraum, Nürtingen – 766 x (Wiederaufnahme: OKB), Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen **2006** Rack 1-2006 Brussels, CCNOA, Brüssel (ststs) – NY TAPES & bonus material, Atelier Wilhelmstraße 16 e.V., Stuttgart Bad-Cannstatt **2007** Rack 1-2007 Basel, Hebel\_121, Basel (ststs) **2008** Rack 1-2008 Home, Kirchheim Teck (ststs) **2009** Rack 1-2009 White Space, Oberwelt, Stuttgart (ststs) – Versatzstücke, Stuttgarter Kunstverein (ststs) – Rack 2-2009 RT, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen (ststs) – Keller gefunden, Byfanger Straße, Essen (ststs) **2010** Rack 1-2010 M Galerie Royal, München (ststs) **2011** Rack 1-2011 HN, Neue Kunst im Hagenbucher, Heilbronn (ststs) **2012** Rack 1-2012 Voyeur, Kunstverein Gästezimmer e.V., Stuttgart/Möhringen (ststs) **2013** Codes, Galerie Reinhold Maas, Reutlingen

Die mit (ststs) bezeichneten Projekte sind Gemeinschaftsarbeiten mit Stef Stigel.

Gruppenprojekte (Auswahl):

**2000** Das Lagerhaus „... der Raum ist das Warenlager aller Dinge ...“, Neue Kunst im Hagenbucher, Heilbronn – (eine Ausstellung) im Engelbergturm, Leonberg – Hoch lebe das edle Handwerk der Schlächter!, Städt. Galerie im Museum Folkwang zu Gast im Hof einer ehemaligen Metzgerei, Essen **2001** Arbeitsspeicher, Atelierhaus Fresnostraße, Münster – Spinball, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart **2002** Stationen I, Bürgerhospital, Stuttgart **2006** Take off, Hebel\_121, Basel **2007** Beauty Farm, Neue Kunst im Hagenbucher, Heilbronn **2008** Ähnlichkeiten - Hommage à Fortuny, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen **2009** Das Quadrat in der Sammlung, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen **2011** Portability & Network, Spaces, Cleveland/Ohio – Kunstwerke Werfen, Situatives Brachland Museum, Bochum **2013** Umbruch 2013, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen – Doppelbock, Kunstverein Neuhausen a.d.F. und Kunstverein Gästezimmer e.V.

Johannes Meinhardt

Geboren 1955 in Schwäbisch Gmünd

Promotion in Philosophie

Seit 1980 tätig als Kunstkritiker und Kunsttheoretiker

Johannes Meinhardt, born 1955 in Schwaebisch Gmuend, Germany  
Studied Philosophy, German Literature, Art History; MA in Philosophy,  
MA in German Literature, PhD in Philosophy  
Collaborator of the art magazine Kunstforum (since 1980)  
and other art magazines

Impressum

Herausgeber	Steffen Schlichter
<i>Publisher</i>	
Gestaltung	Stef Stigel, Steffen Schlichter
<i>Layout</i>	
Fotografie	Carsten Gliese, Steffen Schlichter
<i>Photography</i>	
Übersetzung	Steven Lindberg
<i>Translation</i>	
Herstellung	Druckerei Hertle, Kirchheim/Teck
<i>Production</i>	

© 2013 Steffen Schlichter, Johannes Meinhardt

Printed in Germany 2013

www.ststs.de

ISBN 978-3-00-042113-6



