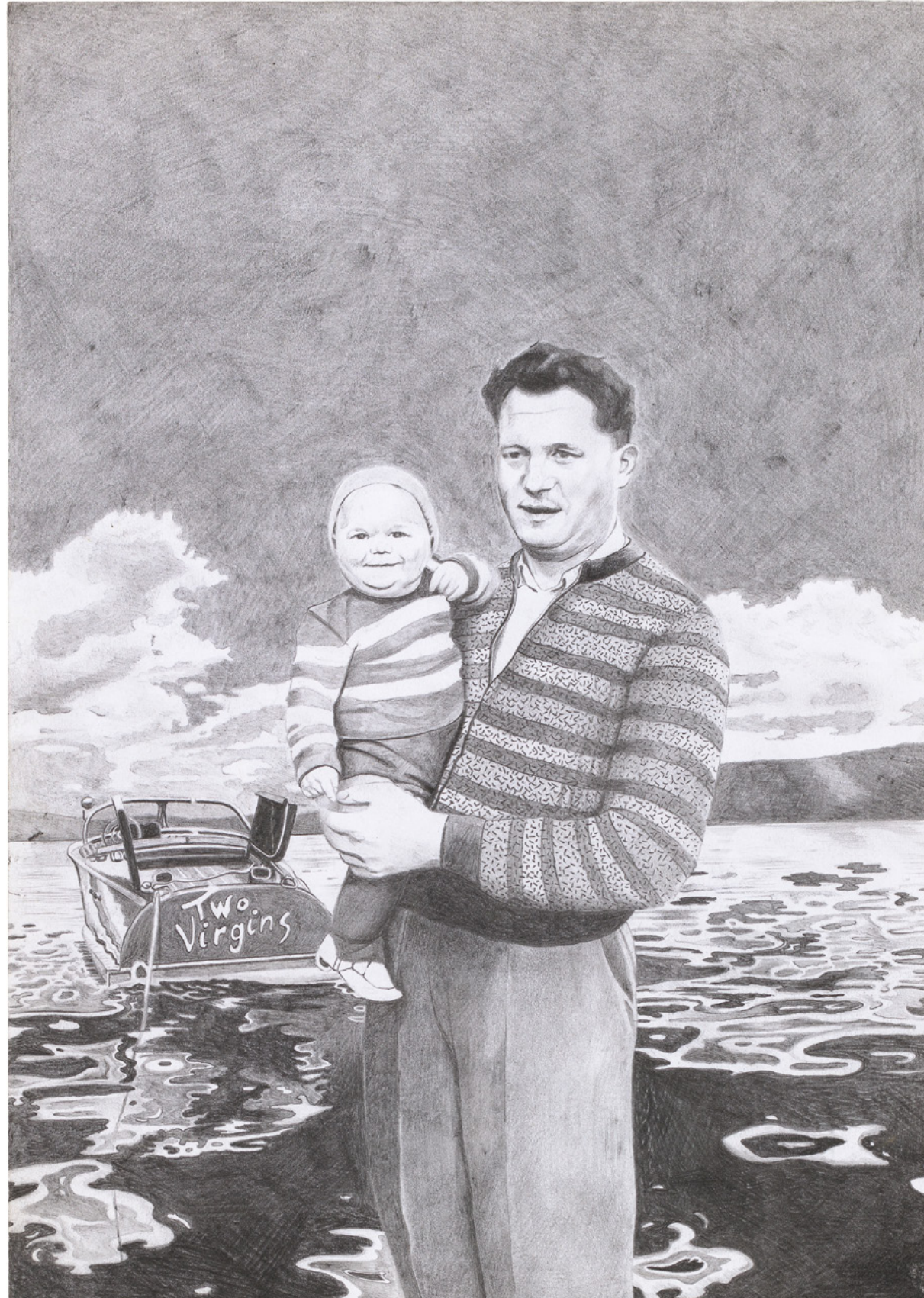


Hans Niehus

*Blick zurück nach vorn
Eine Retrospektive*



Alabama Song

1998, Aquarell auf Bütten, 48x36cm, Sammlung Schürmann

David Bowie ist tot. Er starb im Januar 2016. Es war seine letzte Verwandlung. 1977 war Bowie in Berlin. Im Hansa-Studio „by the wall“ fabrizierte er seine innovativen Alben „Low“ und „Heroes“. In dieser Zeit besuchte er häufig das Brücke-Museum, um die deutschen Expressionisten zu studieren. Darunter Erich Heckel. Auf dem Cover-Foto von „Heroes“ nimmt Bowie eine ähnliche Pose ein wie Heckels „Roquariol“ aus dem Jahr 1917. Ihn faszinierte das Berlin der zwanziger Jahre. Er bewunderte die literarisch-musikalische Zusammenarbeit von Bert Brecht und Kurt Weill. Deren „Alabama Song“ aus „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ war immer wieder Bestandteil seiner Bühnenshows. Zugegeben, die „Doors“ haben den Song 1967 auch schon gebracht, aber Bowies Interesse ging weiter. Zu Brechts Theaterstück „Baal“ komponierte er fünf Songs, die er 1982 als EP herausbrachte.

Das Aquarell Alabama Song greift zurück auf ein Foto von David Bailey. Bailey, der Hausfotograf der frühen Rolling Stones nahm es 1982 auf. Es zeigt Cathérine Deneuve und David Bowie. Beide standen gerade für den Spielfilm „Begierde“ vor der Kamera. Hans Niehus zerstört diesen ursprünglichen Kontext, indem er Cathérine Deneuve durch einen jugendlichen Brecht ersetzt. Und stellt damit einen neuen Kontext her, ermöglicht eine fiktive Begegnung von Bowie und Brecht. Hier treffen zwei Ikonen aufeinander, die sich in der wirklichen Welt in dieser Konstellation nie begegnet wären.

Alabama Song

1998, watercolor on handmade paper, 48x36cm, Schürmann collection

David Bowie is dead. He died in January 2016. It was his last transformation. In 1977 Bowie was in Berlin. He produced his innovative albums “Low” and “Heroes” in the Hansa-Studio “by the wall”. At that time he often visited the Brücke-Museum in order to study the German expressionists, among them Erich Heckel. On the cover photo of Heroes” he assumes a pose similar to Heckel’s “Roquariol” from the year 1917. He was fascinated by Berlin in the 1920s. He admired the literary-musical co-operation of Bert Brecht and Kurt Weill. Time and again, their “Alabama Song” from “The Rise and Fall of the City of Mahagonny” was part of his stage shows. True, the “Doors” featured the song as early as 1967, but Bowie’s interest went deeper. He composed five songs for Brecht’s drama “Baal” which he released as an EP in 1982.

The watercolor Alabama Song is based on a photo by David Bailey. Bailey, the favorite photographer of the early Rolling Stones, took it in 1982. It shows Cathérine Deneuve and Davie Bowie. Both were at the time working for the feature film “The Hunger”. Hans Niehus destroys this original context by replacing Cathérine Deneuve with a juvenile Brecht. That way, he creates a new context, makes a fictive meeting between Bowie and Brecht possible. Two icons who would not have met in the real world meet here.



Beuys Revisited

2014, Aquarell auf Bütten, 48x36 cm, Sammlung Tölke

„Something is happening, but you don't know what it is, do you, Mister Jones?“ singt Bob Dylan auf „Highway 61 Revisited“. Das haben sich die Studenten der RWTH Aachen wohl auch gefragt, als sie am 20. Juli 1964 im Audimax die Happening- und Performance-Aktionen verfolgten, die Fluxus-Akteure wie Joseph Beuys, Wolf Vostell, Bazon Brock u.a. auf die Bühne brachten. Provokation lag in der Luft. Es sollte ein „festival der neuen Kunst“ werden, eskalierte aber zu einer Demonstration absoluter Intoleranz seitens der Studenten. Der wissenschaftliche Nachwuchs reagierte mit Unverständnis auf die dargebotenen Aktionen. Mehr noch. Es kam zu lauten Protestrufen, tumultartigen Szenen, Sachbeschädigungen und Rangeleien. Beuys trug eine blutige Nase davon. Und wäre nicht Beuys gewesen, wenn er diesen physischen Angriff nicht gleich zum Bestandteil seiner Performance gemacht hätte. Die Veranstaltung musste schließlich abgebrochen werden, um Schlimmeres zu verhindern.

Aber das Foto vom leidenden, geschundenen Künstler, der sich in Ausübung seiner Kunst eine blutige Nase holt, ist bereits im Kasten (geschossen von Heinrich Riebesehl) und geht auf ewig ein in die Kunstgeschichte.

Eine Frage bleibt. Wenn Beuys sich hier zum Märtyrer stilisiert, der im Namen der Kunst alle Unbill und Grausamkeit der Welt auf sich nimmt und erträgt, was hat es dann mit dem präparierten Hirschkopf auf sich, der da im Audimax über ihm hängt? Wenn wir davon ausgehen, dass der röhrende Hirsch für eine konservative Haltung steht, dann hängt er dort stellvertretend für das reaktionäre Verhalten des jungen akademischen Publikums. Wäre eine Interpretationsmöglichkeit.

Beuys Revisited

2014, watercolor on handmade paper, 48x36 cm, Tölke collection

„Something is happening, but you don't know what it is, do you, Mister Jones?“ Bob Dylan sings in „Highway 61 Revisited“. The students of the Technical University of Aachen may have asked themselves that, too, when they watched the happening-performance-actions staged by Fluxus artists Joseph Beuys, Wolf Vostell, Bazon Brock and others in the main lecture hall in July 1964. There was provocation in the air. It was to become a “festival of new art”, but it escalated into a demonstration of absolute intolerance on the part of the students. The new academic generation reacted to the performances with lack of understanding. Even worse: there were loud shouts of protest, tumultuous scenes, vandalism and wrangling. Beuys walked away with a bloody nose. And would not have been Beuys had he not spontaneously integrated this physical assault into his performance. In the end, the event had to be broken off to prevent worse from happening.

But the photo of the suffering, tortured artist being given a bloody nose while performing his art has already been shot (by Heinrich Riebesehl) and will forever go down into art history.

One question remains. If Beuys stages himself as a martyr accepting and suffering all the rigors and cruelties of the world in the name of art, then what does the preserved stag head hanging above him in the lecture hall mean? Assuming that the roaring stag stands for a conservative attitude, it may hang there to represent the reactionary behavior of the young academic audience. Might be one possible interpretation.





MAMA - GENESUNGSWERKER

Mama-Genesungswerker

1998, Aquarell auf Bütten, 36x48 cm, Sammlung Heins

Deutschland in den Sechzigern. Heintje singt „Mama“ für die bundesdeutschen Hausfrauen. Ulrike Meinhof ist eine hochgeachtete Journalistin, schreibt für die politische Zeitschrift „Konkret“, arbeitet für das Fernsehen. Sie ist verheiratet mit Klaus Rainer Röhl, dem „Konkret“-Herausgeber. Sie haben zwei Kinder, beides Mädchen. Ob die Mädchen ihre Mutter mit „Mama“ angesprochen haben, ist nicht bekannt. Meinhof und Röhl sind fester Bestandteil der linken Hamburger Schickeria, verbringen ihre Sommerferien auf Sylt. Eine perfekte Promi-Familie. Noch sind keine strafbaren Handlungen begangen worden, wenn wir mal von Heintjes „Mama“ absehen. Ulrike Meinhof hat Andreas Baader noch nicht zur Flucht verholfen aus den Räumen der Bibliothek des Deutschen Zentralinstituts für soziale Fragen in Berlin. Es gibt noch keine Baader-Meinhof-Bande, keine RAF. Es ist die Ruhe vor dem Sturm. In diesem zeitgeschichtlichen Spannungsfeld bewegt sich Mama-Genesungswerker.

Charity Activists for Disadvantaged Mothers

1998, watercolor on handmade paper, 36x48 cm, Heins collection

Germany in the 1960s. Heintje is singing “Mama” for the housewives of the Federal Republic of Germany. Ulrike Meinhof is a highly respected journalist writing for the political magazine “Konkret” and working for television. She is married to Klaus Rainer Röhl, the editor of “Konkret”. They have two children, both girls. We do not know whether the girls called their mother “Mama”. Meinhof and Röhl are integrated members of the left-wing in-crowd of Hamburg, they spend their summer vacation on Sylt. A perfect upper-ten family. No criminal acts have been committed yet — Heintje’s “Mama” disregarded. Ulrike Meinhof has not yet helped Andreas Baader flee from the rooms of the Library of the German Central Institute of Social Affairs in Berlin. The Baader-Meinhof-Gang, the RAF does not exist yet. It is the calm before the storm. The children collecting money for the charity move within this conflict area of contemporary history.



The blue bra girl

2015, Aquarell auf Transparentpapier, 36x48 cm, Sammlung Schmeer

Kairo, Tahir-Platz 2013. Eine junge, halb entblößte Frau liegt am Boden, wird von enthemmten Polizisten drangsaliert und getreten. Die Polizisten lassen schließlich von ihr ab, einer von ihnen deckt sie zu, kaschiert ihre Verletzungen. Die brutale Szene dauert nur wenige Sekunden. Sie ist auf YouTube zu sehen, ist millionenfach angeklickt worden. Die hier attackierte Frau geistert seitdem als „blue bra girl“ durch das Internet. Sie ist zur Ikone geworden, wurde gar Vorlage für eine Comic-Figur.

Hans Niehus überträgt einen Ausschnitt aus dem kurzen Video auf Transparentpapier. Das durchsichtige Transparentpapier weckt Assoziationen. Es erinnert an den Negativ-Film/Diafilm, der Grundlage war für die Entwicklung, Herstellung und Wiedergabe von analog fotografierten Bildern. Oder an die großen Filmspulen, die durch eine ständige Abfolge von Einzelbildern die optische Wiedergabe von Spielfilmen in den Kinos ermöglichte. All diese Medien sind transparent, durchsichtig. Und gelten heute als antiquiert, werden verortet im längst vergangenen zwanzigsten Jahrhundert. Das Video vom Tahir-Platz aber wurde von einem Handy aufgenommen. Das gefilmte Geschehen wird digital aufgezeichnet und auf einer Speicherkarte abgelegt. Das Medium „Speicherkarte“ ist zwar nicht mehr transparent, aber durchsichtig und demaskierend ist die auf ihr gespeicherte, von arabischen „Ordnungshütern“ vorgeführte Choreographie des Grauens allemal.

The blue bra girl

2015, watercolor on transparent paper, 36x48 cm, Schmeer collection

Kairo, Tahrir Square 2013. A young, half-exposed woman is lying on the ground, being harassed and kicked by uninhibited policemen. Eventually the policemen leave her alone, one of them covers her up, hides her wounds. The brutal scene takes only seconds. It can be seen on YouTube, has been clicked millions of times. The woman being attacked here has haunted the internet as “the blue bra girl” ever since. She has become an icon, was even used as the model for a comic character.

Hans Niehus transfers a still from this short video clip on transparent paper. The transparency of the paper evokes connotations. It recalls the negative film /slide film which was the basis of the development, production and reproduction of analogous photos. Or the big film coils making the optical reproduction of feature films in the cinemas possible by means of a continuous series of separate photos. All these media are transparent, lucid. And are nowadays considered antiquated, attributed to the long-past twentieth century. The video clip of the Tahrir Square, however, was recorded by a cell phone. The filmed event is digitally recorded and stored on a “memory card”. This medium is no longer transparent, but what is definitely transparent and unmasking is the choreography performed by the Arabian “keepers of law and order” stored on it.

Troika

2007, Aquarell auf Bütten, 48x36 cm, Sammlung Klute

Ein Mann verschwindet. Gerhard Schröder, Joschka Fischer und Oskar Lafontaine präsentieren sich im Herbst 1998 gut gelaunt den Kameraleuten. Sie haben gerade die Bundestagswahlen gewonnen. Schröder zelebriert sein legendäres wölfisches Lachen, er ist der neue Bundeskanzler. Fischer wird Außenminister und Lafontaine übernimmt die Finanzen. Dann passiert es. Lafontaine ist erst wenige Monate im Amt und taucht im März 1999 plötzlich ab, ist für niemanden mehr erreichbar. Was war geschehen? Niemand weiß es genau. Hat er das Amt geschmissen, nach so kurzer Zeit schon den Hut genommen? Burnout?

Hans Niehus platziert zwei fast identische Motive untereinander. Das obere mit Lafontaine, das untere ohne ihn. Oben die Troika in Champagnerlaune, unten das verbleibende Duo. Also ein klassisches Beispiel von Bildmanipulation.

Schon immer wurden Bilder manipuliert, häufig mit der Absicht, unerwünschte Personen aus dem öffentlichen Bewusstsein zu tilgen. Denken wir an die Stalin-Ära. Nachdem Leo Trotzki, ein Weggefährte Lenins unter Stalin in Ungnade gefallen war, wurde er aus allen offiziellen Bildmedien entfernt. Das betraf vor allem die Fotografien, die ihn an der Seite Lenins zeigten. Der ungeliebte Trotzki wurde wegretuschiert als hätte es ihn nie gegeben. Natürlich sind diese von Stalin veranlassten Bildmanipulationen auch ein Akt von Geschichtsfälschung. Die Person Trotzki sollte aus dem kollektiven Bewusstsein der Sowjetunion ein für alle Mal gestrichen werden. Aber kommen wir zurück auf das Troika-Blatt. Lafontaines Abwesenheit im unteren Bild ist natürlich nicht das Ergebnis staatlich verordneter Bildfälschung, sondern das einer Bildmontage von Hans Niehus. Die Troika von 1998 bestehend aus Schröder, Fischer und Lafontaine war eine Momentaufnahme flüchtigen politischen Glücks. Eben war er noch da, aber jetzt ist er weg!

Troika

2007, watercolor on handmade paper, 48x36 cm, Klute collection

A man disappears. Gerhard Schröder, Joschka Fischer and Oskar Lafontaine cheerfully present themselves to the cameramen in fall 1998. They have just won the national elections. Schröder displays his legendary wolfish laughter, he is the new chancellor. Fischer becomes his foreign minister, and Lafontaine takes over the finance ministry. Then it happens. Lafontaine has only been in office for a few months when he suddenly disappears in March 1999, nobody can reach him any longer. What has happened? Nobody knows exactly. Has he quit the office, packed his bags after such a short time? Burnout?

Hans Niehus places two almost identical motifs below each other; the top one with Lafontaine, the bottom one without him. The Troika in high spirits above, the remaining duo below. That is, a classic example of image manipulation.

Photos have always been manipulated, often intending to eliminate unwanted persons from public awareness. Think of the Stalin era. After Leo Trotzki, a companion of Lenin under Stalin, had become a persona non grata, he was erased from all official picture media. This first of all concerned the photos showing him with Lenin. The unpopular Trotzki was removed as if he had never existed. Of course all these photo manipulations ordered by Stalin were also acts of falsifying history. The individual Trotzki was to be eliminated from the collective consciousness of the Soviet Union once and for all. But let us return to the Troika piece. Of course Lafontaine's absence in the bottom picture is not the result of politically ordered image forgery, but that of a picture montage by Hans Niehus. The Troika from 1998 consisting of Schröder, Fischer und Lafontaine was a snapshot of brief political happiness. Present a moment ago, but gone now.



Acid

2003, Bleistift auf Zeichenpapier, 48x36cm, Sammlung Lukianto

Rolf Dieter Brinkmann, der zornige junge Dichter aus Köln, der 1974 bei einem Autounfall in England ums Leben kam, hätte seine Freude gehabt an der spontanen Lyrik, die Musiker wie Eminem zwanzig Jahre später hervorbrachten. Eminem, der nach endlosen Wettbewerben im improvisierten Reimen, den sogenannten „Battles“, zum gefeierten HipHop-Star avancierte, ist gewiss ein Vertreter einer neuen amerikanischen Lyrik. Zumindest aber einer Lyrik, deren Entstehungsprozess neuartig ist. Und hätte es ihn in den späten Sechzigern schon gegeben, wäre er sicher in die von Rolf Dieter Brinkmann und Ralf-Rainer Rygulla 1969 herausgebrachten Anthologie „Acid. Neue amerikanische Szene“ aufgenommen worden. Die umfangreiche Anthologie versammelt schlechthin die popkulturelle Avantgarde der Endsechziger: Beat-Poeten wie Michael McClure, Pop-Artisten wie Andy Warhol und Musiker wie Frank Zappa melden sich zu Wort.

Die Zeichnung wirft ein Licht auf das bildnerischen Schaffen des Dichters Rolf Dieter Brinkmann. Brinkmann hat seine literarischen Erkundungen (sei es Prosa oder Poesie) immer gern mit bildnerischen Mitteln angereichert und erweitert. Er nutzt die Technik der Collage und bedient sich bei den Erzeugnissen der allgegenwärtigen Printmedien. Er schneidet, reißt, klebt und erweist sich dabei als genialer Bild-Monteur. Oft überwiegen die bildnerischen Anteile die Textanteile. Und so stellt jede einzelne Seite aus seinem „Schnitte“-Collageroman (posthum erschienen 1988) für sich genommen ein kleines Kunstwerk dar. Die Zeichnung zitiert die Seite 41 aus besagtem „Schnitte“-Roman und lässt sie als „Hintergrund“ für den Auftritt von Eminem fungieren. Dieser steht in lässig-arroganter HipHop-Pose vor einem „Chromschlitten“ aus längst vergangener Zeit als Detroit, Eminems Heimatstadt, noch die florierende Motor-City war.

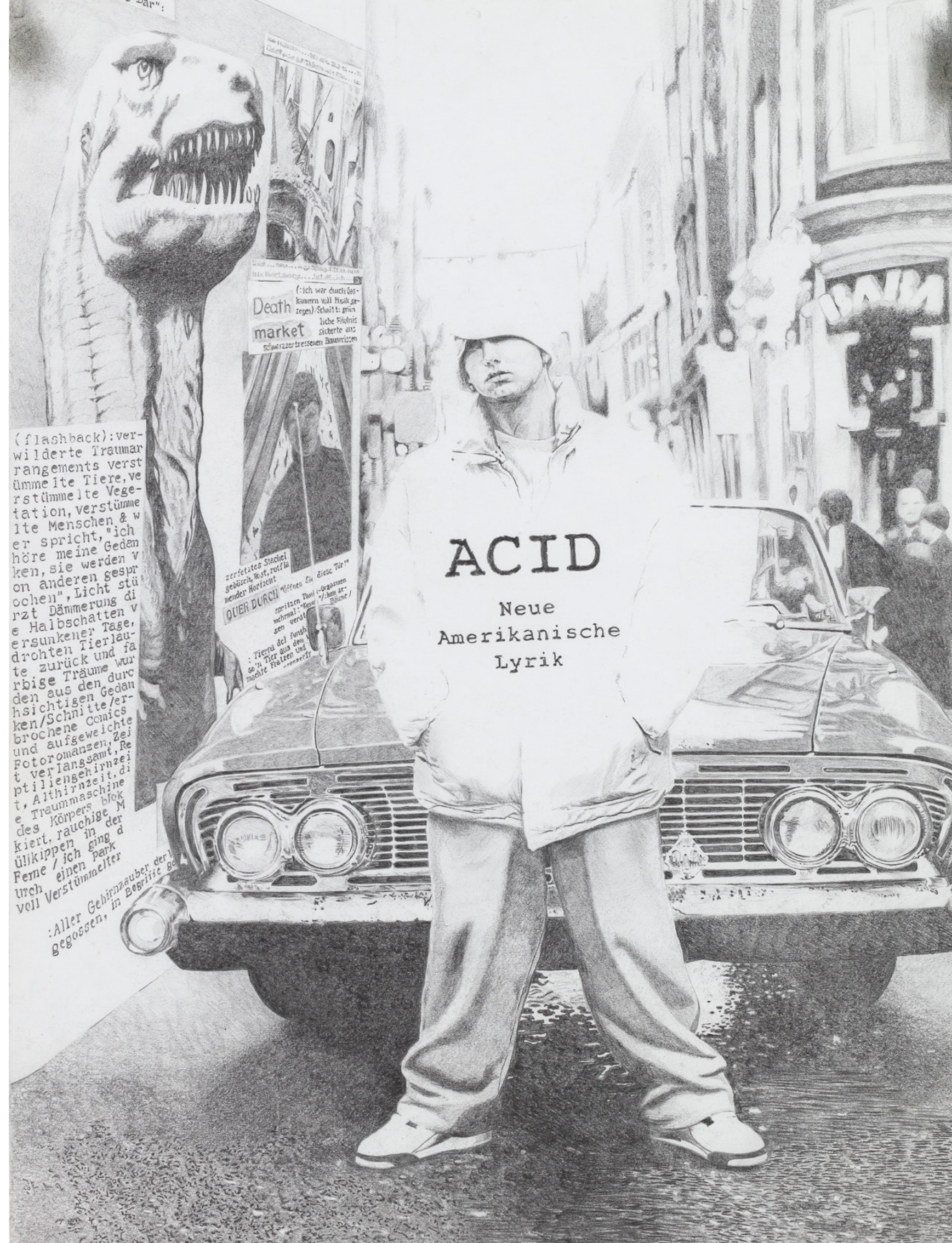
Acid

2003, pencil on drawing paper, 48x36cm, Lukianto collection

Rolf Dieter Brinkmann, the angry young poet from Cologne who died in a car crash in England in 1974, would have thoroughly enjoyed the spontaneous poetry that musicians such as Eminem created twenty years later. Eminem, who became a celebrated hip hop star after endless competitions of improvised rhyming, the so-called “battles”, is definitely a representative of modern American poetry, at least of that type of poetry whose development is innovative. And had he already lived in the late 1960s, he certainly would have been included in the anthology “Acid. New American Scene” published by Rolf Dieter Brinkmann and Ralf-Rainer Rygulla in 1969. This voluminous anthology is the ultimate collection of the avant-garde of pop culture of the late 60s: beat poets like Michael McClure, pop artists like Andy Warhol and musicians like Frank Zappa express themselves here.

The drawing enlightens the pictorial creativity of the poet Rolf Dieter Brinkmann. Brinkmann always enhanced and extended his literary explorations (be they prose or poetry) by means of images. He employs the collage technique making use of products from the omnipresent print media. He cuts, tears, pastes and in doing so proves to be an ingenious montage artist. Often the visual elements are more dominant than the texts. That is why every single page from his “collage novel Cuts” (published posthumously in 1988) is a small piece of art in its own right.

The drawing quotes page 41 from the above-mentioned “novel Cuts” and uses it as the backdrop of Eminem’s performance. He is standing in front of a chrome “battle-ship” from days long past in which Detroit, Eminem’s home town, was still the prosperous motor city.



Velvet Underground in Bayern

2000, Aquarell auf Bütten, 48x36cm, Sammlung Schmeer

Wir schreiben das Jahr 1967 und befinden uns irgendwo im ländlichen Bayern. Vielleicht läuten gerade die Kirchturmglocken. Es ist Sonntagnachmittag. Niemand ist unterwegs. Die sonntägliche Langeweile hat sich über das Dorf gelegt. Zumindest aus der Sicht der Jugendlichen. Dann tritt doch jemand vor die Tür. Und traut seinen Augen nicht. Steht da wirklich Andy Warhol inmitten seiner Entourage aus der New Yorker „Factory“? Und tatsächlich. Es ist Andy Warhol. Und es ist auch seine Entourage. Aber diese fünf Gestalten um Warhol herum, drei männlich, zwei weiblich, verbindet ein besonderes Band. Sie sind Musiker und bilden zusammen die Avantgarde-Rock-Band „Velvet Underground“.

Nehmen wir mal an, die Dorfjugendlichen hätten Kenntnis gehabt von der Existenz und der Musik dieser New Yorker Band. Sie wären wohl aus dem Häuschen geraten. Keine Spur mehr von lähmender Langeweile. Ihre Erziehungsberechtigten hätten Kommentare abgegeben wie „Hoffentlich machen die sich hier nicht breit!“ „Der eine sitzt schon auf einem Gartenstuhl!“ „Und trägt eine Sonnenbrille, obwohl die gar nicht scheint!“

Velvet Underground in Bavaria

2000, watercolor on handmade paper, 48x36 cm, Schmeer collection

It is the year 1967, and we are somewhere in rural Bavaria. The church bells may be ringing. It is Sunday afternoon. Nobody is outside. Sunday boredom has covered the village. At least from the perspective of the youths. Then, someone actually does step out of the door. And does not trust his eyes. Is that really Andy Warhol standing among his entourage from the New York “Factory?” And it is true – It really is Andy Warhol. And it is also his entourage. But these five characters surrounding Warhol, three male, two female, are connected by a special band. They are musicians and together make up the avant-garde rock band “Velvet Underground”.

Let us imagine the village youths had known about the existence and the music of this New York band. They would certainly have gone wild. Not a trace left of the paralyzing boredom. Their parents would have made comments such as “We hope they won’t take over here!” “One of them is already sitting on a garden chair!” “And he is wearing sun glasses although the sun is not shining!”



Der Belgier

2002, Aquarell auf Bütten, 48x36cm, Sammlung Schürmann

Welche Gemeinsamkeiten bestehen zwischen René Magritte und Jacques Brel? Beide sind Belgier, prominente Aushängeschilder für ihr Land. Beide lebten in Brüssel, Brel zumindest zeitweise. Beide waren Raucher, zeigen dies ungeniert auf zahlreichen überlieferten Fotografien. O.K. Gemeinsames Fehlverhalten aus heutiger Sicht. Und danach kommt nichts mehr, das beide verbindet? Eben doch. Da gibt es diesen Ort an der belgischen Küste mit dem merkwürdigen Namen Knocke-Le Zoute. Brel besingt ihn, Magritte erinnert und realisiert wundersame Wandmalereien für ihn bzw. für das dort befindliche Spielcasino.

Das Aquarell *Der Belgier* führt uns an einen ebensolchen Küstenort. Und an einem seiner umliegenden Strände begegnen wir jenem graubemäntelten Melonenträger, der in Magrittes Bilderwelten so häufig auftaucht. Magritte war ja selbst leidenschaftlicher Melonenträger. Diese von ihm erschaffene Bildfigur verkörpert in perfekter Weise den unauffälligen Durchschnittsbelgier, er ist ein Nowhere-Man, ein Nobody mit Einheitsgesicht (vgl. *Le mois des vendanges*, 1959). Und somit bestens geeignet, Magrittes Bildaussagen neutral und ausdruckslos zu kommentieren oder durch pure Anwesenheit zu bezeugen.

Trotz seiner „Mitgliedschaft“ in der belgischen Fraktion der surrealistischen Bewegung um André Breton pflegte Magritte einen den wohlgeordneten bürgerlichen Verhältnissen seiner Zeit angepassten Lebensstil. Wir können davon ausgehen, dass Magrittes Atelier in einem ordnungsgemäßen Zustand war. Der anonyme Mann mit dem grauen Mantel und der Melone auf dem Kopf ist Magrittes Alter Ego. Indes befinden wir uns immer noch am Strand, vor uns steht beharrlich der Magrittesche Durchschnittsbelgier. Aber etwas ist anders. Das stilisierte „Jedermann“-Gesicht ohne individuellen Züge, wie wir es bei Magritte vermuten würden, ist einem Portrait von Jacques Brel gewichen. Der Bildmontage-Arbeit von Hans Niehus sei Dank. Brel und die Belgier verschmelzen hier zum Belgier. Zeitlebens hegte Brel, der in Paris und Brüssel lebte, eine Hassliebe zu seinem Heimatland Belgien. Brel und Magritte waren Zeitgenossen (noch eine Gemeinsamkeit). Ob sie je voneinander gehört haben? Vielleicht. Ob sie sich persönlich begegnet sind? Wer weiß, Belgien ist bekanntlich ein kleines Land.

The Belgian

2002, watercolor on handmade paper, 48x36cm, Schürmann collection

What do René Magritte and Jacques Brel have in common? They both are Belgians, well-known figureheads of their nation. Both lived in Brussels – Brel did so at least intermittently. Both smoked and did so openly and without the slightest embarrassment, as numerous photos prove. Okay. Wrongdoing, from a present-day point of view. And apart from that is there nothing that connects the two? But there is. There is this town at the Belgian sea-side by the odd name of Knocke-Le Zoute. Brel sings about it, Magritte devises and realizes peculiar murals for it or rather for the casino located there.

The watercolor *The Belgian* takes us to just such a coastal resort. And on one of its local beaches we come across that man wearing a grey coat and a bowler hat who appears so often in Magritte's paintings. After all, Magritte himself wore his bowler ardently. The character he created is a perfect embodiment of the inconspicuous average Belgian, he is a nowhere-man, a nobody with a nondescript face (see *Le mois des vendanges*, 1959). This makes him the perfect medium to comment on Magritte's pictorial message neutrally and expressionlessly or to testify to it by his mere presence.

Although he belonged to the Belgian faction of the surrealist movement following André Breton, Magritte kept up a life style adapted to well-ordered bourgeois circumstances. We may take for granted that Magritte's studio was in orderly conditions. The anonymous man with the grey coat and the bowler hat on his head is Magritte's alter ego. Meanwhile, we are still at the beach, and this average Belgian stolidly keeps standing in front of us. But something is different. The stylized face of "Everyman" lacking individual traits, as we would expect from Magritte, has been replaced by a portrait of Jacques Brel, thanks to the picture montage carried out by Hans Niehus. Brel and the Belgians here merge into the Belgier. All his life, Brel, who lived in Paris and Brussels, harbored a love-hate relationship towards Belgium, his home land. Brel and Magritte were contemporaries (something else they have in common). Did they ever hear of each other? May be! Did they ever meet? Who knows? After all, Belgium is a small country.



Der letzte Obskurant

Ben Kaufmann

„Im Grund‘ ist alles ein Betrug und ein Selbstbetrug, aber eigentlich großartig.“ – Thomas Bernhard

Über Hans Niehus und seine Arbeiten zu schreiben, ist vermeintlich einfach und schwierig zugleich. Die Trostlosigkeit, die Lächerlichkeit, die vergnüglichen Momente des Lebens – Niehus spürt sie kongenial in populären, zumeist medial weit verbreiteten Vorlagen auf und bringt sie mit Pinsel technisch versiert auf Papier und auf den Punkt. Was bedeutet hier ‚auf den Punkt‘? Dieser Punkt markiert die Schnittstelle eines allgemein gegenwärtigen Bildkosmos und der individuellen Wahrnehmung. Niehus dekonstruiert Zeitgeschichte, nimmt ihr den Habitus der Unantastbarkeit und erweitert sie in seinem Sinne um eine für den Einzelnen neu erfahrbare Wahrheit. Was nur einen Augenblick, ja einen Bruchteil einer Sekunde belichtet wurde, aber Sinnbild für ein ganzes Leben ist und als Pressefoto sprichwörtlich um die ganze Welt ging, wird durch Niehus bewusst tiefer gehangen, indem er es zum Kunstwerk erhöht. Einen entscheidenden Beitrag zum Tieferhängen liefern zudem seine präzisen Texte zu den einzelnen Werken, wie

The last obscurantist

Ben Kaufmann. Translation by Sabine Kranz

“Basically everything is deception and self-deception, but actually brilliant.” – Thomas Bernhard.

Writing about Hans Niehus appears to be simple and difficult at the same time. The desolation, the ludicrousness, the amusing moments of life – Niehus congenially detects them in popular, wide-spread mass media and transfers the originals on the paper with technically perfect brush strokes, that is he actually ‘gets to the point’ – but what does that mean here? This ‘point’ marks off the interface between a widely available range of images and individual perception. Niehus deconstructs contemporary history, divests it of its air of inviolability and expands it according to his liking. He points out a truth each individual can experience anew. Events may have lasted for only a moment, may even have taken only a split second to be photographed but have become symbols of a whole life and literally gone around the whole world as press photos. Niehus deliberately ‘hangs them lower’ by heightening them into pieces of art. His concise texts on the individual works contribute considerably to hanging them lower, which is true for this publication as well. By

auch in der vorliegenden Publikation. Mittels des Transfers in das Medium Aquarell wählt Niehus eine offensichtlich zarte Methode um seine Thesen an die Wand zu schlagen und konterkariert das Größere, Schneller und Teurer des Kunstbetriebs. Vielmehr setzt er auf das Kleinformat und die Sprengkraft der Ironie. Jedwedes profane Bildmotiv, kann durch Niehus die Erhebung in den Kontext der bildenden Kunst erfahren. Indem er es zu einem Teil seines Œuvres macht, wird es Teil seiner Bilanz – trotz der Vergänglichkeit und Verletzbarkeit des gewählten Materials, meißelt er die banal erscheinenden Szenen gleichsam wie in Stein. Ganz nebenbei agiert Niehus einem Appreneur der Post Internet Generation gleich: seine Aquarelle sind analogen Applikationen gleich, die den Zugriff auf das inhaltlich Wesentliche schneller zugänglich machen. Effizienz, Effektivität und Kreativität sind im Start Up Jargon von Bedeutung, im Werk von Hans Niehus wäre das Ziel der App folgerichtig mit Rezeption umschrieben und die Werke dienen der Reflektion im besten Sinne.

Soweit so gut, und da wird es auch schon einfach kompliziert. Denn, Hans Niehus zeichnet nicht nur ab oder paust durch – nein: er leuchtet die in den Vorlagen

transforming them into watercolors, Niehus chooses an evidently subtle method to post his theses on the wall, thus counteracting the urge of the art business to be bigger, faster, and more expensive. Instead, he counts on the small format and on the explosive force of irony. Thanks to Niehus, any profane image may be enhanced so it can be integrated in the context of visual art. By making it part of his oeuvre it becomes part of his balance sheet. In spite of the transitoriness and vulnerability of the chosen material he actually appears to chisel the seemingly banal scenes as if he were working on stone. Quite incidentally, he acts like an appreneur of the post internet generation: his watercolors resemble analogous applications which make access to vital contents available more quickly. Efficiency, effectiveness and creativity are important in the jargon of start-ups; in the oeuvre of Hans Niehus, the objective of the app can logically be described as reception, and his works supply reflection in the best sense of the word.

So far, so good, but this is where things also start becoming simply complicated. Hans Niehus not only draws copies or traces them, but enlightens the real situation in the original in a new way. And in

reale Situation neu aus. Und dabei spielt es wenig bis gar keine Rolle, ob wir dem Dargestellten auch trauen können. Als ob eine Linse die Strippen der großen Welt bindet, so blendet Hans Niehus Umgebungen, Interieure und Staffagen aus und ab, um letztlich nur die Pointe, das Essentielle in seinen kleinformatischen Aquarellblättern zu fokussieren. Dieses Szenario ähnelt dem einer Camera Obscura und kann durchaus als Metapher für die menschliche Wahrnehmung interpretiert werden.

Die Arbeiten von Hans Niehus bedienen sich eines hohen Wiedererkennungswerts der dargestellten Personen und Situationen und sie entwickeln diesen auch selbst. Schnell erreichen sie den Status eines Klassikers und verströmen einen hohen Sammlungsreiz: wer eines hat, ist einerseits glücklich, doch ringt er schon süchtig nach dem nächsten. Dass sie mit weiblichen Reizen keinesfalls geizen, frivol, unterhaltsam und so gar nicht politisch korrekt sind, scheint offensichtlich. Doch ist gerade letzteres vielleicht umso mehr der Fall, denn Niehus bildet die vorherrschenden Gesellschafts- und Geschlechterhierarchien 1:1 ab und thematisiert somit explizit – gemäß dem Motto: so sieht es da draußen eben aus – diese Bilder sind real.

this, it matters little or not at all whether we can really trust his representation. Niehus fades out or depicts surroundings, interiors and decorations as if the strings holding the world together were bound together in a lense. Ultimately, his small watercolors focus on nothing but the punchline, the essence. This scenario resembles that of a camera obscura and may well be interpreted as a metaphor of human perception.

Hans Niehus makes use of the high recognition value of the represented persons and situations which may be generated by the works themselves. Quickly they reach the status of classics and exude a high degree of collector attraction: On the one hand, owning one makes the collector happy, but as if addicted he immediately pines for the next none. It is obvious that they definitely do not use female sex appeal sparingly, that they are frivolous, entertaining and not at all politically correct. But especially the latter may be so much more the case as Niehus depicts the prevailing social and historical hierarchies one to one and in doing so exposes them explicitly, according to the motto: that is what it looks like out there, after all – these pictures are real.

Biografie

1954 · geboren in Löhne/Westfalen; 1974/75–1982 · Staatliche Kunstakademie Düsseldorf; 1980–1981 · Tätigkeit als Kunsterzieher Köln; 1992–1995 · Fachhochschule für Bibliotheks- und Dokumentationswesen, Köln; 1995 bis heute · lebt in Vaals (NL)

Einzelausstellungen

1987 · *Cartoons*, Zentralbibliothek Moers; 2000 · Jakobshof, Aachen; 2001 · Stadtbibliothek, Dinslaken; 2003 · */10*, Adamski Galleryforcontemporaryart Aachen; 2006 · *I HATE THE SERPENT’S KISS*, Adamski Gallery for contemporary art* Aachen; 2010 · *Various Positions*, Galerie 45 Aachen; 2011 · *reality happens*, KuKuK Aachen; 2012 · *Mars longa vita brevis*, Galerie Tedden Düsseldorf; 2014 · *Arts and Politics*, EU Parlament und PresseClub Brüssel;

Gruppenausstellungen

2001 · *Wiederaufnahme/Retake*, NAK Neuer Aachener Kunstverein; 2002 · *Das Örtliche. Die Kunst gesehen zu werden*. NAK Neuer Aachener Kunstverein; 2002 · *Prophets of Boom*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Artikel in der FAZ); 2003 · *Gibt’s mich wirklich*, 4 Räume aus der Sammlung Schürmann, im K21, Düsseldorf; 2004 · *Trendwände*, Düsseldorf; 2004 · *kurzdavordanach*, Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln; 2005 · *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF Ausstellung*, in den Kunstwerken, Berlin; anschließend in Graz; 2005 · *PAINT IT LOUD*, Galerie Peter Tedden, Oberhausen; 2006 · *Goethe Abwärts*, Sammlung Falckenberg, Mönchehaus Museum Goslar; 2007/08 · *IMAGINE THE DISTANCE, AACHEN TO ARLINGTON ARLINGTON TO AACHEN*, Art Center, Arlington und Ludwig Forum, Aachen; 2010 · *Neugierig?* Kunst des 21. Jahrhunderts aus privaten Sammlungen. Bundeskunsthalle Bonn; 2013 · *Beuysland ist abgebrannt*, Städtische Kunsthalle Speyer; 2015 · *14 A 144*, 14 KünstlerInnen im Ackerloft, Düsseldorf

Abbildungsverzeichnis

Cover · *Two Virgins*, 2017, Bleistift auf Zeichenpapier, 29,7x21 cm; S. 3 · *Alabama Song*, 1998, Aquarell auf Bütten, 48x36 cm; S. 5 · *Beuys Revisited*, 2014, Aquarell auf Bütten, 48x36 cm; S. 6 · *Mama-Genesungswerker*, 1998, Aquarell auf Bütten, 36x48 cm; S. 8 · *The blue bra girl*, 2015, Aquarell auf Transparentpapier, 36x48 cm; S. 11 · *Troika*, 2007, Aquarell auf Bütten, 48x36 cm; S. 13 · *Acid*, 2003, Bleistift auf Zeichenpapier, 48x36 cm; S. 15 · *Velvet Underground in Bayern*, 2000, Aquarell auf Bütten, 48x36 cm; S. 17 · *Der Brelgier*, 2002, Aquarell auf Bütten, 48x36 cm

RAUM für KUNST AACHEN ELISENGALERIE

RAUM für KUNST
Friedrich-Wilhelm-Platz 5-6
52062 Aachen
t 0241/45 44 510
e raum-fuer-kunst@euregiopost.de
w sparkasse-aachen.de/raum-fuer-kunst

Herausgeber	RAUM für KUNST © 2017 Sparkasse Aachen Hans Niehus und Autoren
Ausstellung	06.05.–24.06.2017
Kuratorin	Helga Scholl
Texte	Ben Kaufmann, Hans Niehus
Übersetzung	Sabine Kranz
Fotografien	Peter Hinschläger
Layout	RAUM für KUNST, Anne Eitze
Druck	frank druck+medien GmbH & Co. KG, Aachen
Auflage	800

