

Marcel van Eeden

TO BE OR NOT TO BE: THAT IS THE QUESTION!

Der Bilderkosmos Marcel van Eedens

Harry Lehmann

Es gibt Sätze der Philosophie, die lösen sich aus ihrem Kontext heraus und verwandeln sich in ein geflügeltes Wort. „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind“, ist ein solcher Satz von Immanuel Kant, der sich zu einer Faustregel für die zeitgenössische Kunst umformulieren lässt: „Ästhetische Kunst ohne Konzept ist blind; konzeptuelle Kunst ohne Ästhetik ist leer.“¹ Marcel van Eeden setzt sich in einer extremen Weise diesem Zwiespalt aus. Auf der einen Seite verfolgt er eine hochspekulative philosophische Idee, auf der anderen Seite entfaltet er diese im Genre der Zeichnung, die aufgrund der Haptik von Papier und Stift an sich schon ein ästhetisches Medium der Kunst ist. Zur Geburtsstunde der Konzeptkunst gehörte der Satz von Joseph Kosuth, dass es notwendig sei, Ästhetik von Kunst zu trennen.² Bislang hieß dies, dass sich ein Konzeptkünstler von den alten ästhetischen Medien der Malerei und der Zeichenkunst so weit als möglich distanziert. Van Eeden hingegen arbeitet seit über zwanzig Jahren konzeptuell und ästhetisch zugleich: Er entwirft weder abstrakte Ideenskizzen noch zeichnet er im klassischen Sinne ein Bild. Am ehesten könnte man ihn einen konzeptionellen Zeichner nennen, was wie ein Oxymoron klingt – ein hölzernes Eisen aus zwei Worten, die nicht zusammengehören.

Das vorliegende Buch möchte einen ersten zusammenfassenden Überblick über das gesamte, bislang vorliegende Werk van Eedens geben; und vielleicht lässt sich erst heute abschätzen – im Rückblick auf ein Konvolut aus tausenden von Zeichnungen –, ob und wie es diesem Künstler gelungen ist, jene Sollbruchstelle in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zwischen Ästhetik und Konzeption mit seinem Werk zu überbrücken.

Konzept

Wann ist ein Kunstwerk ein konzeptionelles Werk? Die simple Antwort auf die verfängliche Frage lautet, dass der Künstler das Konzept seiner Arbeit formulieren muss. Nur wenn er sich selbst auf eine Idee verpflichtet und die Beobachtungsperspektive vorgibt, aus der sich sein Werk erschließt, nur dann stellt er sich in die Traditionslinie der Konzeptkunst – ganz gleich, ob er eine Performance zeigt, eine Rauminstallation aufbaut oder

TO BE OR NOT TO BE: THAT IS THE QUESTION!

Marcel van Eeden's Picture Universe

Harry Lehmann

There are sentences in philosophy that detach from their contexts and turn into familiar sayings. Immanuel Kant's "Thoughts without content are empty; views without concepts are blind" is such a sentence; it can be reformulated as a rule of thumb for contemporary art: "Aesthetic art without a concept is blind; conceptual art without aesthetics is empty."¹ Marcel van Eeden's art opens itself to this dichotomy in extreme fashion. On the one hand, he pursues a highly speculative philosophical idea; on the other hand, he unfolds this idea in the genre of drawing, whose haptics of paper and crayon make it inherently an aesthetic medium of art. Part of the birth hour of Concept Art is Joseph Kosuth's sentence that it is necessary to separate aesthetics from art.² Up to now, this meant that a Concept Artist must distance himself as much as possible from the old aesthetic media of painting and drawing. By contrast, van Eeden has worked for more than twenty years conceptually and aesthetically at the same time: he neither creates abstract idea sketches nor draws a picture in the classical sense. Perhaps he can best be called a conceptual draftsman, which sounds like an oxymoron – a wooden iron made of two words that don't belong together.

This book aims to provide a first summarizing overview of van Eeden's entire oeuvre so far; and perhaps only today – in retrospect on a body of thousands of drawings – can it be estimated whether and how, with his work, this artist has managed to bridge the gap between aesthetics and concept in the history of 20th-century art.

Concept

When is a work of art a conceptual work? The simple answer to this tricky question is that the artist must formulate the concept of his work. Only if he commits himself to an idea and determines the observation perspective from which the work is to be grasped does he place himself in the line of the tradition of Concept Art – whether he stages a Performance, sets up a room installation, or draws or paints a picture in the classical sense. Marcel van Eeden, too, commits himself in an interview to such a position, like Kosuth by distinguishing his work from merely aesthetic art: "Some artists are technically very accomplished and I admire that, but I still ask some questions: 'What do they want to say?' 'Does what

im klassischen Sinne ein Bild zeichnet oder malt. Auch Marcel van Eeden legt sich in einem Interview auf eine solche Position fest, und zwar wie schon Kosuth durch eine Abgrenzung von der bloß ästhetischen Kunst: „Manche Künstler sind technisch sehr versiert und ich bewundere das, aber ich stelle mir dennoch einige Fragen: ‚Was wollen sie sagen?‘ ‚Interessiert es jemanden, was sie sagen wollen, oder ist das nicht mehr von Bedeutung, dass das Gemälde so ‚schön‘ ist?‘ Natürlich halte ich es für wichtig, dass ein Bild gut gemalt ist, aber wenn es darüber hinaus nichts bietet, langweilt es mich. Ein schönes Gemälde ist ein schönes Gemälde ist ein schönes Gemälde. Ich will mich soweit wie möglich von einem bestimmten Stil entfernt halten, aber dennoch einen Zusammenhang zwischen den Arbeiten herstellen. Ihr Herzstück ist das Konzept.“³

Eine solche klare Positionierung ist ungewöhnlich für Maler und Zeichner, deren Konzepte meist implizit bleiben – wenn es sie denn überhaupt gibt. Doch gerade weil sich diese ‚konservativen Gattungen‘ fast ausschließlich über die ästhetische Seite der Kunst definieren und deshalb seit langem schon unter Designverdacht stehen, ist van Eedens Schritt zur Konzeptualisierung eigentlich naheliegend und konsequent. Die Frage ist, ob und wie sich ein solcher Ansatz, der ein ausgeschlossenes Drittes im zeitgenössischen Kunstdiskurs markiert, praktisch realisieren lässt.

Das Konzept eines Kunstwerks sieht man dem Kunstwerk nicht an. Es ruft weder eine gewohnte Assoziation wach noch appelliert es an lebensweltliche Erfahrungshorizonte, sondern es handelt sich um ein Wissen, das nicht selbstverständlich ist. Marcel van Eedens Arbeit liegt ein bereits in der Antike entwickeltes philosophisches Argument gegen die Todesfurcht zugrunde, das er bei Schopenhauer wiederentdeckt hat: „Wenn, was uns den Tod so schrecklich erscheinen lässt, der Gedanke des *Nichtseins* wäre; so müssten wir mit gleichem Schauer der Zeit gedenken, da wir noch nicht waren. Denn es ist unumstößlich gewiss, dass das Nichtsein nach dem Tode nicht verschieden sein kann von dem vor der Geburt, folglich auch nicht beklagenswerter. Eine ganze Unendlichkeit ist abgelaufen, als wir *noch nicht* waren: aber das betrübt uns keineswegs. Hingegen, dass nach dem momentanen Intermezzo eines ephemeren Daseins eine zweite Unendlichkeit folgen sollte, in der wir *nicht mehr* sein werden, finden wir hart, ja unerträglich.“⁴ Es ist diese Überlegung, von welcher sich van Eedens Idee herleitet, ausschließlich Fotografien als Bildvorlagen zum Zeichnen zu verwenden, die vor seiner Geburt entstanden sind. Diese Regel wurde später auch auf Textpassagen ausgeweitet, die in die Bilder hineinkopiert werden. Entstanden ist auf diese Weise das, was van Eeden anfangs die *Enzyklopädie meines Todes* nannte. Das Werk breitet einen Bilderatlas aus, der eine Welt der eigenen Inexistenz zeigt und damit indirekt auf den eigenen Tod verweist. In dieser Welt des Nichtseins standen

they want to say interest anyone, or is that no longer so important, because the painting is so “beautiful”?’ Of course I think it’s important that a picture is painted well, but if it offers nothing beyond that, it bores me. A beautiful painting is a beautiful painting is a beautiful painting. I want to keep myself as distant from a specific style as possible, but nevertheless create a connection between the works. Their core is the concept.”³

Such a clear positioning is unusual for painters and draftsmen, whose concepts usually remain implicit – if they have any at all. But precisely because these “conservative genres” define themselves almost exclusively through the aesthetic side of art, and thus have long stood under suspicion of being mere design, van Eeden’s step toward conceptualization actually suggests itself and is consistent. The question is whether and how such an approach, which marks an excluded middle in contemporary art discourse, can be realized in practice.

The concept of a work of art is not visible in the work of art. It neither arouses a habitual association, nor does it appeal to horizons of experience from one’s world of life; rather, it has to do with a knowledge that is not self-evident. Marcel van Eeden’s work is based on a philosophical argument against the fear of death that was already developed in Antiquity, but that he rediscovered in Schopenhauer: “If what makes death seem so terrible is the idea of *nonbeing*, then we would have to shudder in the same way when we imagined the time when we did not yet exist. For it is incontrovertible that the nonbeing after death cannot be different from the nonbeing before birth, and consequently it cannot be more lamentable. An entire infinity passed while we were *not yet*: but that doesn’t bother us at all. By contrast, we consider it hard, even intolerable, that, after the momentary intermezzo of an ephemeral existence, a second infinity should follow in which we will *no longer* be.”⁴ This is the consideration from which van Eeden derives his idea of using exclusively photographs taken before his birth as drawing models. This rule was later extended to include text passages that he copies into the pictures. What results in this way is what van Eeden at first called the *Encyclopedia of My Death*. The œuvre fans out a picture atlas displaying a world of his own nonexistence, thereby indirectly pointing to his own death. In this world of nonbeing, gentlemen in white smocks and ties still stood behind the shop counter to sell food (Ill. 1). Postponing for the moment all questions about the plausibility, meaning, and function of this idea, let us first examine how van Eeden has put this idea into the picture.

The first conceptual decision has to do with the time index of the models, the second with their subject. In principle, any picture can turn up in van Eeden’s material storehouse,



Abb. 1, 1998



Abb. 2, 2002

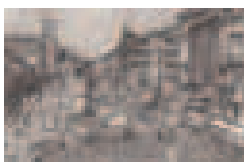


Abb. 3, 2002

zum Beispiel noch Herren mit weißem Kittel und Krawatte hinter der Ladentheke, um Lebensmittel zu verkaufen (Abb. 1). Stellen wir zunächst alle Fragen zurück, welche die Plausibilität, den Sinn und die Funktion dieser Idee berühren, und sehen uns an, wie van Eeden diesen Gedanken ins Bild gesetzt hat.

Die erste konzeptionelle Entscheidung bestimmt den Zeitindex der Vorlagen, die zweite betrifft ihre Sujets. Im Prinzip kann sich jedes Bild in van Eedens Materiallager wiederfinden, das er in Antiquariaten, auf Flohmärkten oder in Bibliotheken entdeckt. Alte Fotos, Atlanten und Enzyklopädien, Illustrierte, Zeitschriften und Tageszeitungen, Fotoalben, elektrische Schaltpläne, technische Zeichnungen, Kunstbände oder Schulbücher – schlichtweg jede Abbildung, die vor dem Stichtag des 22. November 1965 datiert ist, taugt als Bildmaterial, wenn sie eine weitere Bedingung erfüllt: sie muss historisch neutral wie ein Lebensmittelladen sein. Die abgebildeten Personen dürfen, wie die anonymen Verkäufer hinter der Ladentheke, keine Personen der Zeitgeschichte darstellen (Abb. 1); die Gebäude sind schlichte Wohnblöcke und keine Wahrzeichen einer Stadt (Abb. 2); die Omnibusse fahren als anonyme Zeit-

zeugen durch die Straßen (Abb. 3). Man erkennt an den Automodellen, Produkten, Architekturstilen, Verpackungen, Kleiderordnungen, an der Mode und am Design, dass die Bilder aus der Mitte des 20. Jahrhundert stammen müssen, aber ansonsten bleiben die Sujets abstrakt und sind weder mit der großen Geschichte noch mit kleinen Geschichten aufgeladen. Dieser Verzicht auf wiedererkennbare Motive entlastet van Eeden davon, eine Motivwahl treffen zu müssen – weil es ihm um kein konkretes Motiv geht.

Von derselben Formalität ist auch das dritte konzeptionelle Moment, das die Fragen der Zeichentechnik betrifft. Van Eeden benutzt seit Jahren die gleichen fettigen Nero-Grafitstifte, er verwendet die gleichen Bögen Papier, die er anfangs auf das Hochformat 14 x 19 cm und später auf das Querformat von 19 x 28 cm zuschneidet, und er bedient sich der gleichen Zeichenprozedur, indem er jedes Blatt von der linken oberen Ecke diagonal

whether he discovers it in antiquarian bookstores, at flea markets, or in libraries. Old photos, atlases and encyclopedias, illustrated reviews, magazines and newspapers, photo albums, electrical circuit diagrams, technical drawings, art volumes, or schoolbooks – simply every illustration dated before the cutoff date of November 22, 1965 is suitable as pictorial material if it fulfills another prerequisite: it must be as historically neutral as a grocery store. The depicted persons, like the anonymous sales clerks behind the shop counter, must not be public figures (Ill. 1); buildings are simple residential blocks, and not a city's landmarks (Ill. 2); omnibuses drive along the streets as anonymous witnesses to history (Ill. 3). The car models, products, styles of architecture, packaging, dress codes, fashions, and designs clearly indicate that the pictures must come from the middle of the 20th century, but otherwise the subjects remain abstract and are not charged either with history or with stories. This eschewing of recognizable motifs unburdens van Eeden of the need to make a choice of motif – because the point is not a concrete motif.

The same formality informs the third conceptual aspect, which has to do with issues of drawing technique. For years, van Eeden has used the same oily Nero graphite crayons; he uses the same sheets of paper, which he originally cut to a vertical 14 x 19 cm format and later to a 19 x 28 cm horizontal format; and he uses the same drawing procedure, filling the picture from the upper left-hand corner diagonally down to the lower right-hand corner. The artist willingly gives a rational reason for his procedure, namely that, as a right-hander, this prevents one from smearing the drawing. But ultimately, one could just as well draw from the lower left to the upper right or, for that matter, lay a cover over passages already drawn. This seems rather to be another rule that van Eeden has formulated – simply to be able to follow it. Apparently, the automation of work has a value of its own for him. In addition, drawing is subjected to a temporal regime: since 1993, van Eeden has given his 'creative process' a tempo of at least one work per day. In 2001 he finally began to document his work in real time by immediately uploading each newly created drawing onto a website. That makes it possible to publicly follow that and how the artist adheres to his self-imposed set of rules. In this way, in the period between 2001 and 2007, he created exactly 2,387 drawings.⁵

It is obvious that van Eeden's oeuvre is based on an especially strict concept. It regulates the choice of pictorial models and their subjects; it determines the use of the drawing implements; and it dictates a specific work rhythm. But how do these prescriptions fit with the old argument against the fear of death? What does this extreme automation of the artistic process have to do with a time before one is born?

nach rechts unten füllt. Der Künstler gibt zwar bereitwillig einen rationalen Grund für sein Verfahren an, nämlich den, dass man als Rechtshänder auf diese Weise das Blatt nicht verwischt. Letztendlich könnte man aber genauso gut von links nach rechts zeichnen oder die gezeichneten Partien abdecken. Es handelt sich eher um eine weitere Regel, die van Eeden formuliert hat – um ihr folgen zu können. Anscheinend hat die Automatisierung der Arbeit für ihn selbst einen Wert. Zudem wird das Zeichnen einem zeitlichen Regime unterstellt: Seit 1993 taktet van Eeden seinen Schaffensprozess auf mindestens eine Arbeit pro Tag. 2001 beginnt er schließlich damit, sein Werk in Echtzeit zu dokumentieren, indem er sofort jede neu entstandene Zeichnung auf einer Website einstellt. Damit lässt sich öffentlich nachvollziehen, dass und wie sich der Künstler an sein selbstgesetztes Regelwerk hält. Auf diese Weise sind in dem Zeitraum zwischen 2001 und 2007 genau 2387 Zeichnungen entstanden.⁵

Es ist offensichtlich, dass dem Werk van Eedens ein besonders striktes Konzept zugrundeliegt. Es reguliert die Auswahl der Bildvorlagen und ihrer Sujets, es bestimmt die Verwendung der Zeichenutensilien und es gibt einen ganz bestimmten Arbeitsrhythmus vor. Doch wie passen diese Vorschriften zu jenem alten Argument gegen die Todesfurcht? Was hat diese extreme Automatisierung des künstlerischen Prozesses mit dem Besinnen auf eine Zeit des Ungeborens zu tun?

Philosophie

Bereits im Alter von zwanzig Jahren hatte Marcel van Eeden die Entscheidung getroffen, ausschließlich mit Motiven zu arbeiten, die einen Verweis auf seine eigene Nichtexistenz mit sich führen. Zu einer solchen bizarren Idee gelangt man nicht ohne Grund; nichts scheint näher zu liegen, als hier nach biografischen Gründen zu suchen. Doch van Eeden vermeidet es, sich über diesen Punkt öffentlich zu äußern; das einzige, was er auf Nachfragen bestätigen wird, ist, dass es hierfür ein auslösendes Ereignis gab. Der Tod eines Menschen hätte früh sein Interesse für Schopenhauers nihilistische Philosophie geweckt. Einige Jahre später entdeckt er die Aphorismen Ciorans für sich, den die Idee, das Gestorbensein mit dem Nichtgeborenssein gleichzusetzen, schon nicht mehr überzeugt: „Warum das Nichts fürchten, das uns erwartet, da es sich doch von dem Nichts, das uns vorangeht, nicht unterscheidet – dieses Argument aus der Antike gegen die Todesfurcht ist als Trost unannehmbar.“⁶ Je mehr man über die Verbindung zwischen Leben und Werk bei van Eeden nachdenkt, je mehr man einen Zusammenhang zwischen Todeserfahrung und

Philosophy

At the age of twenty, Marcel van Eeden had already decided to work exclusively with motifs that bear within them an indication of his own nonexistence. One doesn't arrive at such a bizarre idea without reason; nothing seems to suggest itself as much as to look for biographical reasons. But van Eeden avoids publicly saying anything about this point; the only thing he confirms when asked is that there was indeed a triggering event. The death of a person aroused his interest in Schopenhauer's nihilistic philosophy at an early age. A few years later, he discovered Cioran's aphorisms. Cioran was no longer convinced by the equating of having died with not having been born: "Why fear the nothingness that awaits us, since it is indistinguishable from the nothingness that preceded us – this argument from Antiquity is unacceptable as consolation against the fear of death."⁶ The more one thinks about the connection between life and work with van Eeden and the more one seeks a connection between the experience of death and the pictorial encyclopedia, the more mysterious the latter becomes. How can the fear of death devolve on a man whose life has just begun and who is not threatened by war, illness, or poverty? When someone mourns, it doesn't normally mean that he begins to doubt the meaning of life. How does death throw people who come too close to it out of their life course or sketch out for them a life path, as was the case with van Eeden?

Every action has 'meaning', i.e., it points to other actions and from there to a purpose, a motive, a desire, or a value. Human existence is accordingly anchored in a self-stabilizing universe of meaning. Reflecting on death holds the opportunity and the danger that it can trigger a cascade of questions about meaning under whose pressure this universe implodes – that under the weight of these thoughts, simply nothing remains of what had until then been a plausible and familiar meaning of life. For example, one sees a man die who worked all his life for a house, and in this moment one asks oneself whether his life was fulfilled in these bricks. A person who places what has been taken for granted about a form of life in such doubt soon confronts the insight passed down by philosophy, by Christianity, and by Buddhism that everything is vain and that people's ultimate motivations can almost always be reduced to ambition, vanity, narrow-mindedness, compulsion, desperation, and fear – and that, in the face of death, all of these are futile motives.

There is a long tradition of dealing with such crises of meaning, whereby two fundamentally different "survival strategies" are recommended. One is "carpe diem", the other "memento mori". The one piece of advice banishes doubt and encourages the despairing person to live in the here and now. Horace's sentence, "Use the day, and believe in the next

Bilderencyklopädie sucht, desto mysteriöser wird dieser. Wie kann sich überhaupt eine Angst vor dem Tode auf einen Mann übertragen, für den das Leben gerade erst begonnen hat und der weder durch Krieg, Krankheit oder Not bedroht ist? Wenn jemand trauert, dann heißt dies normalerweise nicht, dass er am Sinn seines Lebens zu zweifeln beginnt. Wie kommt es, dass der Tod Menschen, die ihm zu nahe kommen, aus ihrer Lebensbahn wirft oder ihnen einen Lebensweg vorzeichnet, wie es bei van Eeden der Fall war?

Jede Handlung besitzt einen ‚Sinn‘; d.h. sie verweist auf andere Handlungen, und von da aus auf einen Zweck, ein Motiv, ein Begehren oder einen Wert. Entsprechend ist das menschliche Dasein in einem Sinnuniversum verankert, das sich selbst stabilisiert. Die Besinnung auf den Tod birgt die Chance und die Gefahr, dass sie eine Kaskade von Sinnfragen auslöst, unter denen dieses Universum implodiert – dass unter diesen Gedanken vom bis dahin plausiblen und vertrauten Lebenssinn schlichtweg *nichts* übrigbleibt. Man sieht zum Beispiel einen Mann sterben, der ein Leben lang für ein Haus gearbeitet hat, und fragt sich im selben Moment, ob sich sein Leben in diesen Ziegelsteinen erfüllt haben mag. Wer die Selbstverständlichkeiten einer Lebensform derart in Zweifel stellt, stößt schnell auf die von der Philosophie, vom Christentum und vom Buddhismus überlieferte Einsicht, dass alles eitel sei, dass sich die letzten Beweggründe der Menschen fast immer auf Ehrgeiz, Eitelkeit, Borniertheit, Zwang, Not und Angst herunterrechnen lassen – und dass dies im Angesicht des Todes alles nichtige Motive sind.

Es gibt eine lange Tradition, mit solchen Sinnkrisen umzugehen, wobei hierbei zwei grundsätzlich verschiedene Überlebensstrategien empfohlen werden. Die eine lautet „Carpe diem“, die andere „Memento mori“. Der eine Ratschlag zerstreut die Zweifel und ermuntert die Verzweifelten, im Hier und Jetzt zu leben. Der Satz von Horaz „Nutze den Tag, und glaube so wenig wie möglich an den nächsten!“ ruft die Menschen in die Unmittelbarkeit ihres Lebens zurück. Der andere Ratschlag „Bedenke, dass du sterben musst!“ weist in die entgegengesetzte Richtung und ist eine Aufforderung zum Innehalten, zum Nachdenken und zur Kontemplation. Der Schlüssel zu van Eedens Werk ist, dass es diese beiden konträren Lebensweisheiten in sich vereint. Auf der einen Seite sinnt jede Zeichnung über das Todesthema nach, auf der anderen Seite zwingt ihn seine Selbstverpflichtung zur täglichen Zeichnung zur permanenten Aktivität.

Van Eeden bedient sich der List aller Skeptiker und ringt dem Leben einen Sinn ab, indem er dessen uneinlösbares Sinnversprechen thematisiert. Der Sinn des menschlichen Daseins bestimmt sich über den illusionslosen Blick auf die Lebensillusionen. Der Punkt wird deutlich, wenn man Ciorans Schriften als Hintergrundphilosophie van Eedens liest. Wie ein Leitthema kann man aus dessen Aphorismen den Gedanken heraushören, dass

as little as possible!" calls people back to the immediacy of their lives. The other suggestion, "Remember that you must die!", points in the opposite direction and is an appeal to collect oneself, to meditate and contemplate. The key to van Eeden's work is that it unites these two opposite wise sayings. On the one hand, each drawing contemplates the theme of death; on the other hand, van Eeden's self-obligation to daily drawing forces him to engage in constant activity.

Van Eeden makes use of the trick of all skeptics and wrests meaning from life by taking its unfulfillable promise of meaning as his theme. The meaning of human existence defines itself through an illusion-free gaze at all illusions about life. The point becomes clear when one reads Cioran's writings as van Eeden's background philosophy. Like a guiding theme, one can hear in Cioran's aphorisms the idea that becoming aware of dying leads to a clear-sightedness about the futile motivations of life, which, however, makes the individual more or less incapable of living. "For our deeds, and also for our mere will to live, the demand for clear-sightedness is almost as baleful as clear-sightedness itself."⁷ In compensation, it offers the great promise of freedom: "Clear-sightedness is the only vice that makes one free – free *in a desert*."⁸ Here, too, Cioran does not forget to declare the costs of this freedom; and he also says that "clearly seeing" can itself in turn become a motive for action: "However much one sees through the deception, it is impossible to live without any hope. One always preserves some hope or other, without knowing it, and this unconscious hope replaces all other expressed ones that one has rejected or exhausted."⁹ Part of this illusion-free nihilism is that it finally casts a skeptical gaze on its own motives. Behind the claim not to deceive oneself, unlike everyone else, once again a sublime ambition is presumably concealed. Cioran rightly says about this: "It is a great strength and a great good fortune to be able to live without any ambition. I force myself to do so. But the fact that I force myself still has something of ambition in it."¹⁰

For Marcel van Eeden, out of this spirit of Cioran's, drawing became a form of life in which he meditates on the "last things" with Nero crayon and paper. Everyone knows the strange fascination exerted by old magazines and photos, which one leafs through with the idea that this is all past and has long since gone out of existence. This light feeling of "all is vanity" that arises when viewing such historical testimony is the primary impulse for Marcel van Eeden's work. The photo material makes the drawing possible and the drawing gives a form to his dealings with these documents of his own nonexistence. Even the choice of the medium in which he works is significant for an artist who takes a skeptical stance toward any occupation that provides a livelihood as well as toward life as a bohemian. There is definitely something symbolic about buying for 5 Euros a 76 x 56 cm sheet of

die Vergewärtigung des Sterbens zu einer „Klarsicht“ über die nichtigen Beweggründe des Lebens führt, was den Einzelnen allerdings mehr oder weniger lebensuntüchtig mache. „Für unsere Taten, auch für unseren bloßen Lebenswillen ist der Anspruch auf Klarsicht so unheilvoll wie die Klarsicht selber.“⁷ Dafür hält sie das große Versprechen der Freiheit parat: „Klarsicht ist das einzige Laster das frei macht – frei *in einer Wüste*.“⁸ Cioran vergisst auch hier nicht, die Kosten dieser Freiheit mitzubedenken; und er sagt auch, dass das ‚klare Sehen‘ selbst wieder zum Handlungsmotiv werden kann: „Wie sehr man die Täuschung durchschaut hat, es ist unmöglich, ohne jede Hoffnung zu leben. Irgendeine bewahrt man stets, ohne es zu wissen, und diese unbewusste Hoffnung ersetzt alle andern ausgedrückten, die man verworfen oder erschöpft hat.“⁹ Zu diesem illusionslosen Nihilismus gehört auch, dass dieser zum Schluss skeptisch auf seine eigenen Motive blickt. Vermutlich ist hinter dem Anspruch, sich im Unterschied zu allen anderen nicht zu belügen, selbst noch einmal ein sublimierender Ehrgeiz verborgen. Cioran sagt hierzu treffend: „Es ist eine große Kraft und ein großes Glück, ohne jeglichen Ehrgeiz leben zu können. Ich zwingen mich dazu. Doch die Tatsache, dass ich mich zwingen, hat immer noch etwas von Ehrgeiz.“¹⁰

Aus diesem Geiste Ciorans wurde das Zeichnen für Marcel van Eeden eine Lebensform, in der er über die ‚letzten Dinge‘ mit Negrostift und Papier meditiert. Jeder kennt die seltsame Faszination, die von alten Zeitschriften und Fotos ausgeht, die man mit dem Gedanken durchblättert, dass all dies vergangen ist und längst nicht mehr existiert. Dieses leichte Vanitasgefühl, das sich beim Betrachten solcher Zeitzeugnisse einstellt, ist der Primärimpuls für van Eedens Werk. Das Fotomaterial ermöglicht das Zeichnen und das Zeichnen gibt der Beschäftigung mit diesen Dokumenten der eigenen Inexistenz eine Form. Selbst die Wahl des Arbeitsmediums wird bei einem Künstler bedeutungsvoll, der einem Brotberuf genauso skeptisch wie dem Bohemeleben gegenüber steht. Es hat durchaus etwas Symbolträchtiges an sich, wenn man sich einen Zeichenbogen für 5 Euro das Stück im Format von 76 x 56 cm kauft, ihn in der Mitte faltet, in zwei Hälften auseinander reißt, diese Prozedur noch zweimal wiederholt, und damit das Zeichenmaterial für eine ganze Woche in der Hand hält. Die Zeichnung erlaubt es van Eeden, zu jeder Zeit an jedem Ort ohne Materialkosten und Studiomieten arbeiten zu können. Praktisch sind für ihn solche ökonomischen Überlegungen längst irrelevant geworden, doch nach wie vor vermittelt die Zeichnung ein Gefühl von Unabhängigkeit und Freiheit, das zu dieser Existenzform wesentlich gehört.

Besonders charakteristisch ist für van Eedens Werk, dass es Regeln folgt. Geregelt ist die Auswahl der Bildvorlagen, der Sujets und der Zeichenmaterialien, vor allem aber

paper, folding it in the middle, tearing the two halves apart, repeating this procedure two more times, and thereby holding the drawing material for a whole week in one's hands. The drawing enables van Eeden to work at any time in any place without further material costs or studio rent. Practically, such economic considerations have long since become irrelevant for him, but drawing still gives him a feeling of independence and freedom, which is an essential part of this form of existence.

Especially characteristic of Eeden's oeuvre is that it follows rules. The choice of pictorial models, subjects, and drawing materials is regulated, but above all a tempo of picture production is also given. The question of what this automating of the artistic process has to do with the theme of death has remained open till now. Nor will one be able to answer it as long as one seeks the reason for death' disconcertment for the living exclusively in the fact of death, rather than in the questions of meaning that death provokes.

For anyone who questions human motivations radically enough and views existence's resources of meaning without illusion, the everyday motives for action surrender their motive power. The monks already countered this danger of melancholy arising from too much thought by giving extremely strong structure to their life in the cloister – from the daily schedule, through times for prayer, to the annually recurring holidays. Someone seeking a contemplative form of existence cannot wait until the muse visits him. And so van Eeden's set of rules is what first gives him the form in which he can "live" his meditation on nonbeing. The idea and the method of his daily work are greatly predetermined and are varied in one or another aspect only at great intervals. Such an art is not exhausted in the aesthetic experience of the individual drawings; this is more a practice of drawing than an art of drawing in the classical sense. If his vast archive of images opens up in an exhibition, then one sees a still image of a performance that has gone on for decades – in its final consequence, a meditation on death that ends with it.

Œuvre

Van Eeden's art is a mantra that draws and does not speak. This much can be deduced from the concept and background philosophy that is constitutive of his work. The conceptual approach explains much, but does not open up the concrete work. Let us recall the main points of the various expressions it has taken on in twenty years.

As early as 1985, van Eeden came up with the fundamental idea of using only pictorial models produced before his birth. In this beginning period, he created paintings

gibt es auch ein Zeitmaß für die Bilderproduktion. Die Frage, was diese Automatisierung des künstlerischen Prozesses mit dem Todesthema zu tun hat, war bislang offen geblieben. Man wird sie auch nicht beantworten können, solange man die Beunruhigung des Todes für die Lebenden ausschließlich im Faktum des Todes und nicht in den Sinnfragen sucht, welche der Tod provoziert.

Wer radikal genug die menschlichen Beweggründe hinterfragt und illusionslos auf die Sinnressourcen des Daseins blickt, für den büßen die alltäglichen Handlungsmotive ihre Antriebskraft ein. Bereits die Mönche begegneten dieser Gefahr der Melancholie, die durch zu viel Nachdenklichkeit entsteht, indem sie ihr Klosterleben – vom Tagesablauf, über die Gebetszeiten, bis zu den jährlichen Feiertagen – äußerst stark strukturierten. Wer eine kontemplative Existenzform sucht, kann nicht darauf warten, bis er von den Museen geküsst wird. Insofern bildet auch das Regelwerk van Eedens erst die Form, in der sich seine Meditation über das Nichtsein ‚leben‘ lässt. Die Idee und die Methode seiner täglichen Arbeit sind weitgehend festgelegt und werden nur in größeren Zeitabschnitten in dem ein oder anderen Aspekt variiert. Eine solche Kunst geht in der ästhetischen Erfahrung der einzelnen Zeichenblätter nicht auf; es handelt sich mehr um eine Zeichenpraxis als um Zeichenkunst im klassischen Sinn. Wenn sich in einer Ausstellung sein großes Bilderarchiv öffnet, dann sieht man eine Performance im Stillstand, die seit Jahrzehnten läuft – in letzter Konsequenz eine Meditation über den Tod, die mit ihm endet.

Werk

Van Eedens Kunst ist ein Mantra, das man zeichnet und nicht spricht. Soviel lässt sich aus dem Konzept und der Hintergrundphilosophie schließen, die für seine Arbeit konstitutiv sind. Der konzeptuelle Ansatz erklärt viel, aber erschließt nicht das konkrete Werk. Vergewärtigen wir uns zunächst stichpunktartig, welche verschiedenen Ausprägungen es in zwanzig Jahren angenommen hat.

Bereits 1985 hatte van Eeden die Grundidee, nur Bildvorlagen zu verwenden, die vor seiner Geburt entstanden sind. In dieser Anfangszeit entstehen Gemälde, denen das Aufnahmedatum des Vorlagenfotos eingeschrieben wurde (Abb. 4). In dieser ersten Werkphase, die etwa sieben Jahre andauert, hatte sich van Eeden den für alle weiteren Arbeiten verbindlichen Grundsatz zu Eigen gemacht, nur anonyme Motive abzuzeichnen. Das kann durchaus heißen, dass, wie auf dem nebenstehenden Bild, die Kirche an der *Sportlaan* in Den Haag zu sehen ist; doch besitzt dieses Gebäude keinen überschüssigen Symbolwert



Abb. 4, 1993

inscribed with the date when the photos employed were taken (Ill. 4). In this first phase of work, which lasted about seven years, van Eeden had adopted the principle, which would be obligatory for all his later works, of re-creating only anonymous motifs. As in the picture shown here, this can certainly allow a view of the church on the Sportlaan in The Hague; but this building possesses no surplus symbolic value for the viewer. Instead, here, as in other pictures, one can recognize a symbol: reduced to two simple triangles, an hourglass – which in the most literal sense stands for time's trickling away. Van Eeden is interested in the time that has seeped away, in the sand that collected in the lower part of the hourglass before his birth. Each new picture begins by turning this hourglass upside-down so that the past can trickle once more through the hourglass of his art.

Not until 1992 did van Eeden shift to the medium of drawing and set the rule for himself of producing one picture with Nero crayon in the same format each day. At this point, at the latest, the conception was completely developed and, from now on, would be varied and supplemented only in this or that aspect, for example when, in 1998, he shifted from the small vertical formats to horizontal formats twice their size or when, two years later, he decided to begin an Internet diary in which he makes his daily work public. If one closely examines his entire oeuvre, one finds isolated formats that do not conform to the rule, for example the street scene (Ill. 5) that has a triple horizontal format; but this is one of those typical exceptions that confirm the rule. In an artistic work, even if it belongs to Concept Art, decisions are seldom made abstractly; rather, a number of variants are tried out, in order to convince oneself "with one's own eyes" that one need not take recourse to them. The anomalous formats may have such an experimental function of self-reassurance in van Eeden's oeuvre.

But the year 2007 could mark a real turning point, because van Eeden ends his drawing logbook – the *tekenlog* – without visible reason. What had happened? Until about 2001, his oeuvre consisted of individual drawings tied together solely by their formal concept. They were snapshots from a world that no longer existed; there was no substantive connection between them. With each individual drawing, the weblog testifies to this. In the same year, for the first time van Eeden creates script pictures on which sentences like the following can be read: *The worst trait in human nature, however, remains schadenfreude.* (Ill. 6). The old German Fraktur script and the reference to *human nature* mark a past time – today one would neither write nor argue in this way. But what does a picture imply that asks the viewer, in modern script: *did you know?* (Ill. 7) What should one have known here? As soon as language becomes the motif of a picture so directly, the drawings begin suggesting a context of meaning that they did not possess before. These are the fine, strange



Abb. 5, 2001

Van Eeden interessiert sich für die verronnene Zeit, für den Sand, der sich vor seiner Geburt im unteren Glas angesammelt hat. Jedes neue Bild beginnt damit, dass er diese Sanduhr umdreht, so dass die Vergangenheit noch einmal durch das Stundenglas seiner Kunst rieseln kann.

Erst 1992 wechselt van Eeden in das Medium der Zeichnung und legte sich darauf fest, täglich ein Blatt mit Negrostift im selben Format fertigzustellen. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die Konzeption vollständig ausgebildet und wird fortan nur noch in dem ein oder anderen Aspekt verändert und ergänzt, etwa, als er 1998 von den kleinen Hochformaten zu den doppelt so großen Querformaten wechselt oder drei Jahre später sich dafür entscheidet, ein Internettagebuch zu beginnen, in dem er sein Tagewerk öffentlich macht. Wer das Gesamtwerk eingehender studiert, wird vereinzelt auch abnormale Formate finden, etwa jene Straßenansicht (Abb. 5), die einem dreifachen Querformat entspricht; aber hierbei handelt es sich um eine der typischen Ausnahmen von der Regel, die die Regel bestätigen. In einer künstlerischen Arbeit, selbst wenn sie zur Konzeptkunst gehören, werden Entscheidungen selten abstrakt getroffen, sondern es werden verschiedene Varianten ausprobiert, um sich ‚mit eigenen Augen‘ davon überzeugen zu können, dass man auf sie nicht zurückgreifen muss. Die anomalen Formate dürften eine solche experimentelle Selbstversicherungsfunktion in van Eedens Werk besitzen.

Eine wirkliche Zäsur könnte allerdings das Jahr 2007 markieren, als van Eeden ohne ersichtlichen Grund sein Zeichenlogbuch – den *tekenlog* – beendet. Was war geschehen? Bis etwa 2001 besteht das Werk aus Einzelzeichnungen, die allein durch ihr formales Konzept miteinander verbunden waren. Es handelt sich um Schnappschüsse aus einer nicht mehr existenten Welt, zwischen denen es keinen weiteren inhaltlichen Zusammenhang gibt. Der Weblog legt hiervon – mit jeder einzelnen Zeichnung – Zeugnis ab.



Abb. 6, 2001

Im selben Jahr erscheinen erstmals Schriftbilder, auf denen Sätze wie der folgende zu lesen sind: *Der schlechteste Zug in der menschlichen Natur bleibt aber die Schadenfreude.* (Abb. 6) Die altdeutsche Frakturschrift und der Verweis auf die *menschliche Natur* markieren eine vergangene Zeit – man würde heute weder so schreiben noch argumentieren.

für den Betrachter. Stattdessen kann man hier, wie auch auf anderen Bildern ein wirkliches Symbol erkennen: eine auf zwei einfache Dreiecke reduzierte Sanduhr, die im wahrsten Sinne des Wortes für das Verrinnen der Zeit steht.

threads of meaning that suddenly weave themselves into the drawing œuvre and secretly come into conflict with the idea of the diary.

Beginning in 2004, van Eeden not only draws script pictures; the individual motifs now also take on a coherence based in a common theme. Here is documented the life that played out in the late 1940s in the environs of the *Galerie Stangl*, located in Munich; or more precisely, the life that could have played out, considering the photographs that van Eeden uses as models. For example, he draws the fictional works of art by the three artists Exner, Stringer, and Vlasto, as if this gallery had once exhibited them. (Ill. 8). The impression that van Eeden's work is here on the cusp of taking on a new form is intensified when additional series are created that are even more intensely self-enclosed. Unlike the encyclopedic work of the earlier years, these are pictorial stories that were published separately as books with titles of their own.

K. M. Wiegand. Life and Work is the title of the series created between 2005 and 2006 with which van Eeden gained renown at the Berlin Biennale 2006. Not every drawing focuses with tunnel vision on the past anymore; here the subject is the "life and work" of a specific person. This provides from the beginning a theme through which a story can be told. Another link in this series are the text fragments that are usually stenciled into an empty space on the lower edge of the picture. The name "Wiegand" appears in almost every caption, so that the depicted objects, which would otherwise be meaningless, the depicted works of art and exhibitions, that would otherwise not be attributable to any artist, and the drawn persons, who appear in various ages and disguises, are brought into explicit connection with this one man. Here van Eeden is the classical narrator who, from a bird's-eye view, tells the readers what his "novel hero" thinks, feels, or is just about to do.

This kind of omniscient author, who maintains an overview, is urgently needed with such a multiple subject as Wiegand, who combines innumerable careers and life plans within himself. Thus, we see this man as a mountain climber (Ill. 9), professional boxer (Ill. 10), caricaturist, photographer, pilot, gangster, editor of an architecture magazine (Ill. 11), street musician (Ill. 12), ambassador (Ill. 13), admiral, and again and again as an artist.

Clearly, tales are told here with an extremely large number of lacunae, which is also displayed by the fact that the captions suddenly break off in the middle of a sentence or even in the middle of a word: *Immediately after she married Karl Wiegand, Elizabeth Taylor had to be taken to the hosp-* (Ill. 14), and already the script ends and the next page continues without transition to a depiction of Wiegand as U.S. Commander (Ill. 15).



Abb. 7, 2001

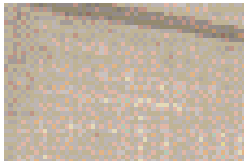


Abb. 8, aus: Otto Stangl, 2005

Doch was impliziert ein Bild, das mit moderner Schrift den Betrachter fragt: *did you know?* (Abb. 7). Was hätte man hier wissen sollen? Sobald Sprache so unvermittelt zum Bildmotiv wird, beginnen die Zeichnungen einen Bedeutungszusammenhang zu suggerieren, den sie vordem nicht besaßen. Es sind diese feinen fremdartigen Sinnfäden, die sich auf einmal in das Zeichenwerk weben und heimlich mit der Tagebuchidee in Konflikt geraten.

Ab 2004 beginnt van Eeden nicht nur Schriftbilder zu zeichnen, sondern die Einzelmotive bekommen jetzt auch einen Zusammenhalt, der in einem gemeinsamen Thema begründet liegt. Dokumentiert wird hier das Leben, das sich in den späten vierziger Jahren im Umkreis der in München ansässigen *Galerie Stangl* abgespielt hat oder besser gesagt, angesichts der Fotografien, die van Eeden als Vorlagen verwendet, abgespielt haben könnte. So zeichnet er zum Beispiel die fiktiven Kunstwerke der drei Künstler Exner, Stringer und Vlasto, als ob sie einst von dieser Galerie ausgestellt wurden. (Abb. 8). Der Eindruck, dass van Eedens Werk im Begriff steht eine neue Form anzunehmen, verstärkt sich noch, als weitere, noch viel stärker in sich abgeschlossene Serien entstehen. Im Unterschied zu dem enzyklopädischen Werk aus den Jahren zuvor handelt es sich hier um Bildgeschichten, die mit eigenem Titel separat als Bücher publiziert wurden.

K. M. Wiegand. Life and Work heißt die zwischen 2005 und 2006 entstandene Serie, mit der van Eeden auf der Berlin Biennale 2006 bekannt geworden ist. Hier fokussiert nicht mehr jede einzelne Zeichnung einen Tunnelblick in die Vergangenheit, sondern jetzt geht es um das ‚Leben und Werk‘ einer konkreten Person. Damit ist von vornherein ein Thema vorgegeben, über das eine Geschichte erzählt werden kann. Ein weiteres Bindeglied in dieser Serie sind die Textfragmente, die zumeist in einen Leerraum an der unteren Bildkante mit Hilfe einer Buchstabenschablone eingetragen werden. Fast in jeder Bildunterschrift kommt der Name ‚Wiegand‘ vor, so dass die abgebildeten Gegenstände, die ansonsten bedeutungslos wären, die abgebildeten Kunstwerke und Ausstellungen, die sich ansonsten keinem Künstler zuordnen ließen, und die gezeichneten Personen, die in unterschiedlichen Lebensaltern und Verkleidungen vorkommen, explizit mit diesem

Van Eeden takes a completely different tack in the next picture story, titled *Celia*. Here, continuous text passages from four different literary sources run one after the other through the picture story; but they no longer have anything at all to do with the corresponding pictures. The excerpt about the *nice, charming gentleman* that runs through the first twenty-three pictures seems completely absurd if one looks at the pictorial motifs it accompanies. What does function, however, is a “visual reading”, i.e., one views an individual picture and reads the script as a text fragment. Now a concrete connection can always be made from the words about the *superior gentlemen*, which continue to hum in one’s ears as background sound, to the pictures. Take the text to the following four drawings (Ill. 16–19): *[Peop]le who are nothing more than simple, simply do not fit with us. A superior gentlemen, in our opinion, is only he who – the text continues on the next page – imagines a lot of vain and silly things about himself and who, above all, is able to imagine that his nose is better than any other random – next drawing – good and sensible person’s nose. The behavior of a superior gentleman clearly expresses this – next page – odd presupposition, and we rely upon this. He who is merely good, straight, and honest and no oth-*. That these considerations are commented by the four pictorial motifs – effervescent water bubbles, a train station, a cake, and a pistol – apparently is the kind of bizarre nonsense about which one likes to laugh – sarcastically, waspishly, derisively, or maliciously – as in the Theater of the Absurd. But in each picture there is a tipping point that provokes a kind of counter-ridicule. The water bubbles become the blubbing of these misses who do not like the simple gentlemen. The train station shows dividing tracks where, in these ladies’ logic, the paths to the acceptable and the unacceptable gentlemen separate. The behavior of the superior gentlemen could come extremely close to the idea of a cream torte with chocolate icing, and the pistol leaves the reader no doubt that these women are deadly serious about their maxims. Van Eeden’s drawings do not tell a picture story, but illustrate the spirit out of which the words speak – and this is the spirit of the years before he was born.

In *Celia*, the interplay between language and image is thus completely different from in *K. M. Wiegand*, where the text fragments explain the drawings, rather than the drawings paraphrasing the continuous text. Common to both series, however, is that in one or another way they produce absolutely no substantive coherence between the individual pictures. This is probably the deeper reason why van Eeden breaks off his *tekenlog* on December 2, 2007. The last entry in this work catalog reads *The End*. The weblog is the perfect presentation medium to show a drawing on a computer monitor and to archive it under a specific date; but as soon as picture stories are generated out of this pictorial material, the entire ordering principle of the Internet diary is undermined.



Abb. 9, aus: K. M. Wiegand. *Life and work*, 2005



Abb. 10, aus: K. M. Wiegand. *Life and work*, 2005



Abb. 11, aus: K. M. Wiegand. *Life and work*, 2005

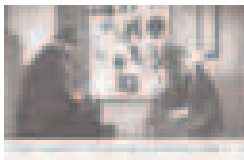


Abb. 12, aus: K. M. Wiegand. *Life and work*, 2005



Abb. 13, aus: K. M. Wiegand. *Life and work*, 2006



Abb. 14, aus: K. M. Wiegand. *Life and work*, 2006



Abb. 15, aus: K. M. Wiegand. *Life and work*, 2005

einem Mann in Verbindung gebracht werden. Van Eeden ist hier der klassische Erzähler, der den Lesern aus der Vogelperspektive erklärt, was sein ‚Romanheld‘ denkt, fühlt oder gerade im Begriff steht, zu tun.

Ein solcher allwissender Autor, der den Überblick bewahrt, ist bei einem derart multiplen Subjekt wie Wiegand dringend erforderlich, das unzählige Karrieren und Lebensentwürfe in sich vereint. So sieht man diesen Mann als Bergsteiger (Abb. 9), Profiboxer (Abb. 10), Karikaturist, Fotograf, Pilot, Gangster, Herausgeber einer Architekturzeitschrift (Abb. 11), Straßenmusikant (Abb. 12), Botschafter (Abb. 13), Admiral und immer wieder als Künstler.

Offenbar wird hier eine Geschichte mit extrem vielen Lücken erzählt, was sich unter anderem daran zeigt, dass die Bildunterschriften mitten im Satz oder gar mitten im Wort plötzlich abbrechen: *Unmittelbar, nachdem sie Karl Wiegand geheiratet hatte, musste Elizabeth Taylor ins Krankenhaus ein-* (Abb. 14), und schon endet der Schriftzug und es geht auf der nächsten Seite überganglos mit einer Darstellung von Wiegand als U.S. Commander weiter (Abb. 15).

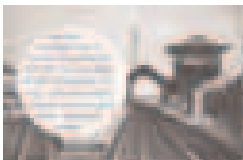
Ganz anders verfährt van Eeden in der nächsten Bildgeschichte mit dem Titel *Celia*. Hier laufen durchgängige Textpassagen aus vier verschiedenen literarischen Quellen nacheinander durch die Bildgeschichte, nur haben sie inhaltlich überhaupt nichts mehr mit den entsprechenden Bildern zu tun. Der Abschnitt über die *netten, reizenden Herren*, welcher über die ersten dreiundzwanzig Blätter geht, wirkt vollkommen absurd, wenn man sich dazu die dazugehörigen Bildmotive anschaut. Was allerdings funktioniert, ist ein ‚visuelles Le-

Another consequence of the narrative networking of his works was that, at this time, van Eeden increasingly distanced himself from continuing to call his project an *Encyclopedia of My Death*. But then what is this accumulation of pictures?

The step from the encyclopedia to the series is already taken in 2004, as mentioned before. Nevertheless, van Eeden does not decide until three years later to end the *tekening*. The reason for this delay may be that the narrative aspect experiences a further intensification and it becomes obvious that the whole type of his work thereby changes. Thus, in the 150-part series *The Archaeologist*, for the first time persons coming from earlier-created stories encounter each other. The archaeologist Oswald Sollmann meets Wiegand and Boryna, a man whom van Eeden introduced in 2007 in a small, 38-part series titled *The Death of Matheus Boryna*. Added to this is that he draws two dream series, the respective nightmares of Oswald Sollmann (*Oswald's Dream*, 2007) and Matheus Boryna (*Matheus' Dream*, 2007); a similar dream series is also planned for Karl M. Wiegand in 2009.

In the series *Witness for the Prosecution*, the biographical threads of Celia, Sollmann, and Boryna are tied together. Celia testifies to the court on the death of Boryna, whom she says was killed by Oswald Sollmann. Where the plot strands of the series are interwoven in this way, they burst the bounds of the work archive's old narrative form. But the texts inscribed into the pictures, too, no longer consist of disjointed sentence fragments as in *K. M. Wiegand. Life and Work* or of text passages from diverse sources, as in *Celia*; here the text continuously adopts the conventional form of a linear narrative. In the first eight drawings, for example, one reads: *My name is Celia Coplestone. I'm twenty-six years old and / this is the story of a murder. It was a murder committed so subtly, so smoothly, that I, who was / an unwitting accomplice both before and after the fact, had no idea at the time that any crime had / been committed. Only gradually, with the years, did that series of events, so innocuous seeming / at the time, fall into a pattern in my mind and give me a clear picture of exactly what happened during / my stay in Berlin with Oswald Sollmann. Oswald was a non-descript man with light, untidy / hair and quick brown eyes. In his free hand he would carry a large bag of chocolates. / Oswald shared my enthusiasm for secret feasts, but he had another, all-absorbing enthusiasm which I ...* (see illustrations pp. 241-XXX)

Once again, the drawings do not illustrate the text, but symbolize it. The story begins; a white 1 can be seen. The witness for the prosecution says, *This is the story of a murder* – and one views a speaking mouth and a heaven full of eyes as witnesses. The text in the fourth drawing speaks of seemingly harmless events – which is countered by the sight of two pieces of raw meat. Apparently, the word is of a clear image that, over time, has gradually coalesced in Celia's mind – but one perceives an inscrutable subject. In the seventh

Abb. 16, aus: *Celia*, 2006Abb. 18, aus: *Celia*, 2006Abb. 17, aus: *Celia*, 2006Abb. 19, aus: *Celia*, 2006

sen', d. h. man sieht sich ein einzelnes Bild an und liest dazu die Schrift als Textfragment. Jetzt lässt sich von der Rede über die *besseren Herren*, die einem weiter als Hintergrundsound im Ohr summt, jederzeit ein konkreter Bezug zu den Bildern herstellen. Nehmen wir den Text zu den folgenden vier Zeichnungen (Abb. 16–19): *[Leut]te, die weiter nichts als schlicht sind, passen uns durchaus nicht. Ein besserer Herr ist nach unserer Meinung nur der, der sich – es geht auf dem nächsten Blatt weiter – ziemlich viel eitles und albernes Zeug einbildet und der sich vor allen Dingen einzubilden vermag, dass seine Nase besser ist als irgendeines beliebigen andern –* nächste Zeichnung – *guten und vernünftigen Menschen Nase. Das Betragen eines bessern Herrn spricht diese eigentümliche –* nächstes Blatt – *Voraussetzung deutlich aus, und hierauf verlassen wir uns. Wer nur gut, grad*

und ehrlich ist und weiter keinen an-. Dass diese Überlegungen mit den vier Bildmotiven der sprudelnden Wasserblasen, des Bahnhofs, der Torte und einer Pistole kommentiert werden, gehört anscheinend zu jener Sorte schrägen Unsinn, über den man wie im Absurden Theater gern – sarkastisch, bissig, hämisch oder boshaft – lacht. Doch es gibt einen Kippunkt in jedem Bild, der eine Art Gegenspott provoziert. Die Wasserblasen werden zum Geblubber dieser Fräuleins, denen die schlichten Herren nicht passen. Der Bahnhof zeigt eine Weiche, an der sich nach dieser Damenlogik die Wege zu den akzeptablen und inakzeptablen Herren scheiden. Auch dürfte das Betragen der besseren Herren der Vorstellung einer Sahnetorte mit Schokoladenguss äußerst nahekommen, und die Pistole macht dem Leser klar, dass es diesen Frauen todernst mit ihren Lebensweisheiten ist. Van Eedens Zeichnungen erzählen keine Bildgeschichte, sondern sie illustrieren den Geist, der aus den Worten spricht – und dies ist der Zeitgeist aus den Jahren, bevor er geboren war.

In *Celia* funktioniert das Zusammenspiel zwischen Sprache und Bild also vollkommen anders als in *K. M. Wiegand*, wo die Textbruchstücke die Zeichnungen erläutern und nicht die Zeichnungen den durchlaufenden Text paraphrasieren. Gemeinsam ist beiden Serien aber, dass sie auf die ein oder andere Weise überhaupt einen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den Einzelbildern herstellen. Dies dürfte der tiefer liegende Grund dafür gewesen sein, dass van Eeden seinen *tekenlog* am 2. Dezember 2007 abbricht.

drawing, one reads that Oswald carried a large box of chocolates – but the picture shows instead someone holding a submachine gun. The witness' relatively simple story takes on poetic substance with such pictorial metaphors that show something that language or the witness is unable to say. Thus, one could also call van Eeden's drawing in these most recent series "performative pictures".

The preliminary endpoint in this third work phase – after the "pictures" and the "encyclopedia" – will probably be the project planned next with the title *November 22, 1948, 2 p.m.*, in which all four "series heroes" encounter each other. It aims to show how Wiegand, Celia, Boryna, and Sollmann spend this day. The date itself coincides with van Eeden's birthday and extends seventeen years back into the time of his own nonexistence – perhaps a reference to the experience of death that left its stamp on his youth. In this preliminarily final story, at the latest, it becomes clear that van Eeden has not divulged his theme. The decisive difference, however, is that here he not only kaleidoscopically recalls a time that pre-existed him and gathers together its widely strewn splinters in a conglomeration of thousands of drawings, but that he now also constructs this world on his own. This aspect became especially clear in the most recent exhibition. The individual drawings are no longer intended to have an effect by themselves, but are transformed into particles of a room installation in which the walls are part of the design (Ill. 21) and entire exhibition rooms are restored in three dimensions. Most recently, such an "exhibition in the exhibition" was on view in the Heidelberger Kunstverein, where one could look through a small viewing window into a closed-off room in which the fictitious oil paintings of Oswald Sollmann were exhibited (Ill. 22). These are pictures that van Eeden has actually painted in oil on canvas, but which a pane of glass separates from the viewer (so that the silhouette of the photographer is mirrored in the photo). On the accompanying text plaque, one reads: *Exhibition Oswald Sollmann, Galerie Müller, Stuttgart, November 22, 1948* – which means nothing else than that here one already receives a first "picture" of this date (Ill. 23). All in all, these space-occupying stagings testify that van Eeden's interest now is in designing an entire universe with its own actors and events. But what kind of a world is arising here? Is it really merely a universe of nonexistence that is being made present?

Philosophy often finds its ideas in everyday statements that it takes literally – a trick that also works well in van Eeden's art concept. At bottom, it means that only photos that were taken before his own birthdate can be employed as pictorial models. The hidden implication of this commitment is that this determines a window in time that is limited by not only one, but two cutoff dates: the artist's birthdate and the birthdate of photography.

Der letzte Eintrag in diesem Arbeitskatalog lautet: *The End*. Der Weblog ist das perfekte Präsentationsmedium, um eine Zeichnung auf dem Bildschirm anzuzeigen und unter einem bestimmten Datum zu archivieren; sobald aus diesem Bildermaterial aber Bildgeschichten generiert werden, wird das ganze Ordnungsprinzip des Internettagebuchs unterminiert. Eine weitere Folge der narrativen Vernetzung seiner Arbeiten war, dass van Eeden sich zu dieser Zeit mehr und mehr davon distanzierte, sein Projekt weiterhin eine *Enzyklopädie meines Todes* zu nennen. Doch was ist dieses Bilderkonvolut dann?

Der Schritt von der Enzyklopädie zur Serie vollzieht sich wie gesagt bereits 2004. Dennoch trifft van Eeden erst drei Jahre später die Entscheidung, den *tekenlog* zu beenden. Der Grund für diese Verzögerung dürfte darin liegen, dass das narrative Moment noch eine Steigerung erfuhr und offensichtlich wurde, dass sich damit der ganze Typus seines Werkes veränderte. So treffen in der 150-teiligen Serie *Der Archäologe* erstmals Personen aufeinander, die aus vorher entstandenen Geschichten stammen. Der Archäologe Oswald Sollmann trifft auf Wiegand und Boryna, einen Mann, den van Eeden 2007 in einer kleinen 38-teiligen Serien mit dem Titel *Der Tod des Matheus Boryna* eingeführt hat. Hinzu kommt, dass er zwei Traumserien zeichnet, in denen es um einen Angsttraum von Oswald Sollmann (*Oswald's Dream*, 2007) bzw. von Matheus Boryna (*Matheus Dream*, 2007) geht; außerdem ist eine solche Traumserie auch zu Karl M. Wiegand für 2009 geplant.

In der Serie *Witness für the prosecution* werden die biografischen Fäden von Celia, Sollman und Boryna miteinander verknüpft. Celia berichtet vor Gericht vom Tod Borynas, der ihrer Aussage nach durch Oswald Sollmann umgebracht wurde. Wo sich die Handlungsstränge, der Serien derart verweben, sprengen sie die alte Darstellungsform des Arbeitsarchivs. Aber auch der den Bildern eingeschriebene Text besteht hier nicht mehr aus zusammenhanglosen Satzbruchstücken wie bei *K.M. Wiegand. Life and Work* oder aus Textpassagen, die unterschiedlichen Quellen entstammen, wie bei *Celia*, sondern hier nimmt der Text durchgängig die konventionelle Gestalt eine linearen Erzählung an. Auf den ersten acht Zeichnungen liest man zum Beispiel: *Mein Name ist Celia Coplestone. Ich bin 26 Jahre alt und / dies ist die Geschichte eines Mordes. Es war ein Mord, der so raffiniert, so problemlos ausgeführt wurde, dass ich, die / ein unwissentlicher Komplize sowohl vor als auch nach der Tat war, keine Ahnung hatte, dass ein Verbrechen / verübt wurde. Nur allmählich, mit den Jahren, fügte sich diese Abfolge von Vorkommnissen, so harmlos scheinend / zu der Zeit, in meinem Kopf zu einem Bild und zeigt mir ein klares Bild von dem, was pasierte während / meines Aufenthaltes in Berlin mit Oswald Sollmann. Oswald war ein ausdrucksloser Mann mit hellem, unordentlichem / Haar und schnellen, braunen Augen. In sei-*

The picture stories can therefore go back only as far as 1826, when Joseph Nicéphore Niépce made the first picture “drawn with light”.

Looking back on van Eeden’s complete works, it becomes clear that his drawings increasingly imitate the black-and-white photo. He eschews *passe-partouts*, which are customary only for art photographs and are not used for the everyday and press photos he uses. In addition, he crops his picture motifs as in a snapshot, for example with the man whose forehead, chin, and pipe fall outside the picture (Ill. 23). Another typical trait of old photographs is that, because of the low-aperture lenses, they darken at the margins, as can be seen in this drawing of a train (Ill. 24). That van Eeden’s interest is the photographic gaze into the past is thus not only an unintended implication of his concept, but is also reflected in his aesthetic. The question, of course, is what this means for the perception and interpretation of the picture stories. The age of photography coincides with the age of modern industry, and the latter in turn creates the economic foundations for the development of the modern individual. For the first time in human history, not only a few isolated poets and thinkers, but a whole social stratum of intellectuals can grasp themselves as free individuals. But such a self-determined form of life also delegates the questions of meaning to the individual person and discharges him forever into transcendental homelessness. It can no longer be taken for granted that religion and morals can automatically answer the ultimate questions about the meaning of existence. In comparison with the certainties that the traditional Christian worldview was able to offer until then, all worldly foundations for human meaning in life had to seem baseless. This was the intellectual-historical constellation that emerged in the 19th century and prepared the ground for Schopenhauer’s and Nietzsche’s nihilistic philosophies.

The age of photography is thus also the era that brought forth nihilism as a worldview. Van Eeden’s work shows this world, which has unleashed doubt about the meaningfulness of existence and to which it is now exposed without protection. Wiegand, Celia, Boryna, and Sollmann embody the modern individual, who cannot only be abstractly taken into account, as in the encyclopedia, but now also appears concretely with name, character, and a story. Wiegand in particular is an ideal-typical representative of this era: a multiple personality living thousands of lives, practicing innumerable professions and playing every imaginable social role offered him – or that he imitates as a charlatan (Ill. 25). Sollmann, too, who journeys like a nomad from one place to another and is at home everywhere and nowhere, who has two murders on the conscience he no longer possesses, stands as an example of the individual left to his own devices. In addition, Wiegand, Boryna, and Soll-



Abb. 20–22:
Installationsansicht
Witness for the Prosecution,
Heidelberger Kunstverein 2008
Foto: Markus Kaesler,
© Heidelberger Kunstverein, 2008

ner freien Hand trug er eine große Box mit Schokolade. / Oswald teilte meine Begeisterung für geheime Feste, aber er hatte eine weitere, alles vereinnahmende Begeisterung, die ich / (siehe Abb. S. 24/11.).

Wiederum illustrieren die Zeichnungen nicht den Text, sondern sie versinnbildlichen ihn. Die Geschichte beginnt – zu sehen ist eine weiße Eins. Die Zeugin der Anklage sagt: *Dies ist die Geschichte eines Mordes* – und man blickt auf einen sprechenden Mund und einen Himmel voller Augen-Zeugen. Auf der vierten Zeichnung ist von harmlos scheinenden Vorkommnissen die Rede – was durch den Anblick von zwei Stücken rohen Fleisches konkretisiert wird. Anschließend ist von einem klaren Bild die Rede, dass sich in Celia's Kopf mit der Zeit zusammengesetzt hat – doch man nimmt ein undurchschaubares Sujet wahr. Auf der siebten Zeichnung liest man, dass Oswald eine große Box mit Schokolade trug – doch statt dessen hält jemand eine Maschinenpistole in den Händen. Die relativ schlichte Geschichte der Zeugin gewinnt einen poetischen Gehalt durch solche Bildmetaphern, die etwas zeigen, was die Sprache bzw. die Zeugin nicht zu sagen vermag. Insofern könnte man van Eedens Zeichnung in diesen letzten Serien auch ‚performative Bilder‘ nennen.

Den vorläufigen Schlusspunkt in dieser dritten Werkphase – nach den ‚Bildern‘ und der ‚Enzyklopädie‘ – dürfte das demnächst geplante Projekt mit dem Titel *22. November 1948, 14 Uhr* markieren, in dem sich alle vier ‚Serienhelden‘ begegnen. Gezeigt werden soll, wie Wiegand, Celia, Boryna und Sollmann diesen einen Tag verbringen. Das Datum selbst fällt mit dem Geburtstag van Eedens zusammen und reicht siebzehn Jahre in die Zeit seines eigenen Nichtseins zurück – vielleicht ein Verweis auf jene Todeserfahrung, die ihn in seiner Jugend geprägt hat. Spätestens in dieser vorläufigen Schlussgeschichte wird klar, dass van Eeden sein Thema nicht preisgegeben hat. Der entscheidende Unterschied ist allerdings, dass er hier nicht nur eine für ihn vorexistente Zeit kaleidoskopartig erinnert und deren verstreute Splitter in einem Sammelsurium von tausenden von Zeichnungen zusammenträgt, sondern dass er diese Welt jetzt eigenhändig konstruiert. Dieser Aspekt wurde in der letzten Ausstellung besonders deutlich. Die einzelnen Zeichnungen sollen nicht mehr für sich allein wirken, sondern sie verwandeln sich zu Partikeln in einer Rauminstallation, in der die Wände gestaltet (Abb. 21) und ganze Ausstellungsräume dreidimensional nachgebaut werden. Zuletzt war eine solche ‚Ausstellung in der Ausstellung‘ im Heidelberger Kunstverein zu sehen, wo man durch ein kleines Sichtfenster in einen abgeschlossenen Raum blicken konnte, in dem die fiktiven Öbilder von Oswald Sollmann ausgestellt waren (Abb. 22). Es handelt sich um Bilder, die van Eeden tatsächlich mit Öl auf Leinwand gemalt hat, von denen der Betrachter aber durch eine Glasscheibe getrennt

mann appear in the ideal form of life of modern man: each of them realizes himself as an artist (Ill. 26–28). Again, these persons are not the well-known protagonists of Classical Modernism, but actors from the third rank of postwar Modernism, who stand as examples more for the fact that this art has prevailed as a social phenomenon.

Marcel van Eeden follows a nihilistic concept and draws a picture universe in which nihilism is recreated as an inherent worldview of modernity. But to what degree could this oeuvre, with its untimely content, become a part of contemporary art that has something to say to its contemporaries? I think that here van Eeden responds to a “problem”: that the West’s cultural realm has dissolved in the last decades with the cultivation of an “entertainment society” – which, by the way, the Dutch artist himself says has found its most bizarre expressions in his own country. This identifiable “problem” is that today not only individual learned people, as in all high cultures, and not only a thin layer of intellectuals, as in the period of Classical Modernism, regard themselves as modern individuals, but that in today’s world in principle everyone faces the same problems of meaning that Schopenhauer, Cioran – and Marcel van Eeden – have described. Thus, Wiegand, Celia, Sollmann, and Boryna are our alter egos, and their world is the one from which these questions about the meaning of existence and the valuation of death emerge.

These ideas, of course, are reconstruction and interpretation at the same time, and as far as this can be determined, this was not the mode of interpretation that made van Eeden successful and renowned. First he was perceived as a postmodern artist who designed extremely deconstructed picture stories and, precisely as a draftsman, especially perfidiously took the game with the significant and the endless shifting of meanings in the art system to an extreme. But with its concept, van Eeden’s work is a Trojan horse that is being pulled into this ideological fortress to great applause.

blieb (so dass sich auf ihr im Foto der Schatten des Fotografen spiegelt). Auf der dazugehörigen Schrifttafel ist zu lesen: *Ausstellung Oswald Sollmann, Galerie Müller, Stuttgart, 22. November 1948* – was nichts anderes heißt, als dass man hier bereits ein erstes ‚Bild‘ von jenem besagten Tag gezeigt bekommt (Abb. 23). Alles in allem zeugen diese raumgreifenden Inszenierungen davon, dass es van Eeden jetzt darum geht, ein ganzes Universum mit eigenen Akteuren und Geschehnissen zu entwerfen. Doch was ist dies für eine Welt, die hier entsteht? Ist es tatsächlich bloß ein Universum des Nichtseins, das vergegenwärtigt wird?

Die Philosophie findet ihre Ideen oft in alltäglichen Aussagen, die sie wörtlich nimmt – ein Trick, der auch bei van Eedens Kunstkonzeption funktioniert. Sie besagt im Kern, dass nur Fotos, die vor dem eigenen Geburtsdatum aufgenommen wurden, als Bildvorlagen Verwendung finden dürfen. Die versteckte Implikation dieser Festlegung ist, dass damit ein Zeitfenster bestimmt wird, das nicht nur durch einen, sondern durch zwei Stichtage begrenzt ist: durch das Geburtsdatum des Künstlers und das Geburtsdatum der Fotografie. Die Bildgeschichten könnten also maximal bis ins Jahr 1826 zurückreichen, in dem Joseph Nicéphore Niépce das erste Bild ‚mit Licht gezeichnet‘ hat.

Blickt man auf das Gesamtwerk van Eedens zurück, so wird deutlich, dass seine Zeichnungen das Schwarz-Weiß-Foto mehr und mehr imitieren. Er verzichtet auf Passepartouts, die nur für Kunstfotografien üblich sind, nicht aber für die Alltags- und Pressefotos verwendet werden, auf die er zurückgreift. Zudem schneidet er seine Bildmotive

wie bei einem Schnappschuss an, etwa bei jenem Mann, bei dem Stirn, Kinn und Pfeife aus dem Bild fallen (Abb. 23). Ein weiteres typisches Merkmal alter Fotografien ist, dass sie wegen der lichtschwachen Linsen an den Rändern verdunkeln, wie dies auf dieser Eisenbahnzeichnung zu sehen ist (Abb. 24). Dass es van Eeden um den fotografischen Blick in die Vergangenheit geht, ist also nicht nur eine unbeabsichtigte Implikation seines Konzepts, sondern schlägt sich auch in seiner Ästhetik nieder. Die Frage ist natürlich, was dies für die Wahrnehmung und Interpretation der Bildgeschichten bedeutet.

Das Zeitalter der Fotografie fällt mit dem Zeitalter der Industriemoderne zusammen, und diese wiederum schafft die ökonomischen Grundlagen für die

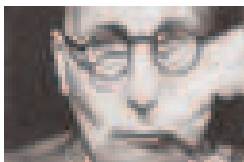


Abb. 23, 2006



Abb. 24, aus: *Der Archäologe. Die Reisen des Oswald Sollmann*, 2007

- 1 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: Complete Works 3–4, ed. by W. Weischedel, Frankfurt am Main 1974, B75
- 2 Joseph Kosuth, *Kunst nach der Philosophie*, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, ed. by C. Harrison and P. Wood, Ostfildern-Ruit 1998, p. 1031.
- 3 Marcel van Eeden, in: *Marcel van Eeden: Sensational. New Way to Paint*, Galerie Zink, Munich / Berlin 2008, p. 61
- 4 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Vol. 2, Complete Works 3, ed. by W. Frh. v. Löhneysen, Frankfurt am Main 1986, p. 595
- 5 See Marcel van Eeden, *tekenlog. tekeningen / drawings / zeichnungen. dagelijks / daily / täglich*, in: <http://www.marcelvaneeden.nl/archief1.html> from May 14th, 2009
- 6 E. M. Cioran: *Vom Nachteil, geboren zu sein*, Frankfurt am Main 1979, p. 78
- 7 *Ibid.*, p. 80
- 8 *Ibid.*, p. 13
- 9 *Ibid.*, p. 46
- 10 *Ibid.*, p. 123

Ausbildung des modernen Subjekts. Erstmals in der Menschheitsgeschichte können sich nicht nur vereinzelt Dichter und Denker, sondern eine ganze soziale Schicht von Intellektuellen als freie Individuen begreifen. Eine solche selbstverantwortete Lebensform überantwortet aber auch die Sinnfragen dem je einzelnen Menschen und entlässt ihn auf ewig in die transzendente Obdachlosigkeit. Es ist nicht mehr selbstverständlich, dass die letzten Fragen nach dem Sinn des Daseins sich automatisch über Religion und Moral beantworten lassen. Im Vergleich zu den Gewissheiten, die das überlieferte christliche

Weltbild bis dahin bieten konnte, mussten alle weltlichen Begründungen für den menschlichen Lebensinn als nichtig erscheinen. Es war diese geistesgeschichtliche Konstellation, die sich im 19. Jahrhundert ausbildet und den Boden für Schopenhauers und Nietzsches nihilistische Philosophie bereitet hat.

Das Zeitalter der Fotografie ist also auch das Zeitalter, das den Nihilismus als Weltanschauung hervorgebracht hat. Van Eedens Werk zeigt diese Welt, die den Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Daseins entfacht hat und diesem von nun an schutzlos ausgeliefert ist. Wiegand, Celia, Boryna und Sollmann verkörpern das moderne Subjekt, das sich nicht nur wie in der Enzyklopädie abstrakt mitdenken lässt, sondern das nun mit Namen, Charakter und einer Geschichte konkret in Erscheinung tritt. Besonders Wiegand ist ein idealtypischer Vertreter dieser Zeit: eine multiple Persönlichkeit, die

tausend Leben lebt, unzählige Berufe ausübt und jede nur denkbare sozial Rolle spielt, die sich ihm bietet – oder als Hochstapler imitiert (Abb. 25). Auch Sollmann, der wie ein Nomade von einem Ort zum anderen reist und überall und nirgends zu Hause ist, der zwei Morde auf dem Gewissen hat, das er nicht mehr besitzt, steht exemplarisch für das sich selbst überlassene Subjekt. Zudem treten Wiegand, Boryna und Sollmann in der idealen Lebensform des modernen Menschen schlechthin in Erscheinung: Sie verwirklichen sich allesamt als Künstler (Abb. 26–28). Wiederum handelt es sich bei diesen Personen nicht um die bekannten Protagonisten der Klassischen Moderne, sondern um Akteure aus der dritten Reihe der Nachkriegsmoderne, die eher exemplarisch dafür stehen, dass sich diese Kunst als soziales Phänomen durchgesetzt hat.



Abb. 25, aus: K. M. Wiegand.
Life and Work, 2005



Abb. 26, aus: *Der Tod des
Matheus Boryna*, 2006



Abb. 27, aus: *Der Archäologe.
Die Reisen des Oswald Sollmann*,
2008



Abb. 28, aus: K. M. Wiegand.
Life and work, 2005

Abbildungsverzeichnis / List of Illustrations**Text Lehmann**

Abb. / Ill. 1, Marcel van Eeden, o.T., 1998, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Courtesy Galerie Zink, München / Berlin

Abb. / Ill. 2, Marcel van Eeden, o.T., 2002, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Courtesy Galerie Zink, München / Berlin

Abb. / Ill. 3, Marcel van Eeden, o.T., 2002, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Courtesy Galerie Zink, München / Berlin

Abb. / Ill. 4, Marcel van Eeden, o.T., 1993, Öl auf Holz / oil on wood, 25 x 20 cm
 Sammlung des Künstlers / Collection of the artist

Abb. / Ill. 5, Marcel van Eeden, o.T., 2001, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 84 cm
 Courtesy Galerie Zink München / Berlin

Abb. / Ill. 6, Marcel van Eeden, o.T., 2001, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Courtesy Galerie Zink, München / Berlin

Abb. / Ill. 7, Marcel van Eeden, o.T., 2001, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Courtesy Galerie Zink, München / Berlin

Abb. / Ill. 8, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *Otto Stangl*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Privatsammlung Österreich / private collection aus / from tria

Abb. / Ill. 9, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *K.M. Wiegand. Life and Work*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Sammlung Goetz

Abb. / Ill. 10, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *K.M. Wiegand. Life and Work*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28
 Sammlung Goetz

Abb. / Ill. 11, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *K.M. Wiegand. Life and Work*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Sammlung Goetz

Abb. / Ill. 12, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *K.M. Wiegand. Life and Work*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Sammlung Goetz

Abb. / Ill. 13, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *K.M. Wiegand. Life and Work*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Sammlung Goetz

Abb. / Ill. 14, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *K.M. Wiegand. Life and Work*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm

Abb. / Ill. 15, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *K.M. Wiegand. Life and Work*, 2005, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm

Abb. / Ill. 16, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *Celia*, 2006, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Burger Collection, Hongkong

Abb. / Ill. 17, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *Celia*, 2006, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Burger Collection, Hongkong

Abb. / Ill. 18, Marcel van Eeden, o.T., aus / from: *Celia*, 2006, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
 Burger Collection, Hongkong

Marcel van Eeden folgt einem nihilistischen Konzept und zeichnet ein Bilderuniversum, in dem der Nihilismus als eine inhärente Weltsicht der Moderne noch einmal entsteht. Doch inwiefern konnte dieses Werk mit seinem unzeitgemäßen Gehalt zu einem Teil der zeitgenössischen Kunst werden, die ihren Zeitgenossen etwas zu sagen hat? Ich denke, dass van Eeden hier auf ein ‚Problem‘ reagiert, das der Kulturkreis des Westens in den letzten Jahrzehnten mit der Kultivierung einer Spaßgesellschaft aufgelöst hatte – die übrigens nach eigener Auskunft des niederländischen Künstlers ihre bizarrsten Ausprägungen in seiner Heimat gefunden hat. Jenes identifizierbare ‚Problem‘ besteht darin, dass heutzutage nicht nur einzelne Gebildete, wie in allen Hochkulturen, und auch nicht nur eine dünne Schicht von Intellektuellen, wie zur Zeit der Klassischen Moderne, sich als moderne Subjekte verstehen, sondern dass in der heutigen Welt sich im Prinzip jeder als Selbstunternehmer seines Lebens definieren muss. Das heißt aber auch, dass jeder vor den gleichen Sinnproblemen steht, wie sie Schopenhauer, Cioran – und Marcel van Eeden – beschrieben haben. Insofern sind Wiegand, Celia, Sollmann und Boryna unsere Alter Egos, und ihre Welt ist die, aus der jene Fragen nach dem Sinn des Daseins und der Wertschätzung des Todes hervor kommen.

Diese Ideen sind natürlich Rekonstruktion und Interpretation zugleich, und soweit sich dies abschätzen lässt, war es nicht diese Lesart, mit der van Eeden erfolgreich und bekannt geworden ist. Zunächst einmal ist er als postmoderner Künstler wahrgenommen worden, der extrem dekonstruierte Bildgeschichten entwirft und gerade als Zeichner auf eine besonders perfide Weise das Spiel mit den Signifikanten und die unendlichen Verschiebung der Bedeutungen im Kunstsystems auf die Spitze getrieben hat. Doch van Eedens Werk ist mit seinem Konzept ein trojanisches Pferd, das, unter viel Beifall, in diese ideologische Festung hineingezogen wird.

- 1 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, in: GW 3–4, hrsg. v. W. Weischedel, FfM 1974, B75.
- 2 Joseph Kosuth: „Kunst nach der Philosophie“, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Ch. Harrison und P. Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 1031.
- 3 Marcel van Eeden, in: *Marcel van Eeden: Sensational. New Way to Paint*, hrsg. v. Galerie Zink, München / Berlin 2008, S. 6f.
- 4 Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, GW 3, hrsg. v. W. Frh. v. Löhneysen, Frankfurt am Main 1986, S. 595
- 5 Siehe Marcel van Eeden, *tekenlog. tekeningen / drawings / zeichnungen. dagelijks / daily / täglich*, in: <http://www.marcelvaneeden.nl/archief1.html> am 14.05.2009
- 6 E. M. Cioran: *Vom Nachteil, geboren zu sein*, Frankfurt am Main 1979, S. 78
- 7 Ebd., S. 80
- 8 Ebd., S. 13
- 9 Ebd., S. 46
- 10 Ebd., S. 123

Abb. / Ill. 19, Marcel van Eeden, o.T., aus / from:
Celia, 2006, Nerostift auf Bütten / nero pencil on
laid paper, 19 x 28 cm
Burger Collection, Hongkong

Abb. / Ill. 20–22, Installationsansichten / installati-
on views *Witness for the Prosecution*, Heidelberger
Kunstverein 2008
Foto: Markus Kaesler, copyright: Heidelberger
Kunstverein, 2008

Abb. / Ill. 23, Marcel van Eeden, o.T., 2006, Nerostift
auf Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
Privatsammlung München

Abb. / Ill. 24, Marcel van Eeden, o.T., aus / from:
Der Archäologe. Die Reisen des Oswald Sollmann,
2007
Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid paper,
19 x 28 cm
Chadha Art Collection, The Netherlands

Abb. / Ill. 25, Marcel van Eeden, o.T., aus / from:
K.M. Wiegand. Life and Work, 2005, Nerostift auf
Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
Sammlung Goetz

Abb. / Ill. 26, Marcel van Eeden, o.T., aus / from:
Der Tod des Matheus Boryna, 2006, Nerostift auf
Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
Privatsammlung / private collection

Abb. / Ill. 27, Marcel van Eeden, o.T., aus / from:
Der Archäologe. Die Reisen des Oswald Sollmann,
2008, Nerostift auf Bütten / nero pencil on laid
paper, 19 x 28 cm
Chadha Art Collection, The Netherlands

Abb. / Ill. 28, Marcel van Eeden, o.T., aus / from:
K.M. Wiegand. Life and Work, 2005, Nerostift auf
Bütten / nero pencil on laid paper, 19 x 28 cm
Sammlung Goetz