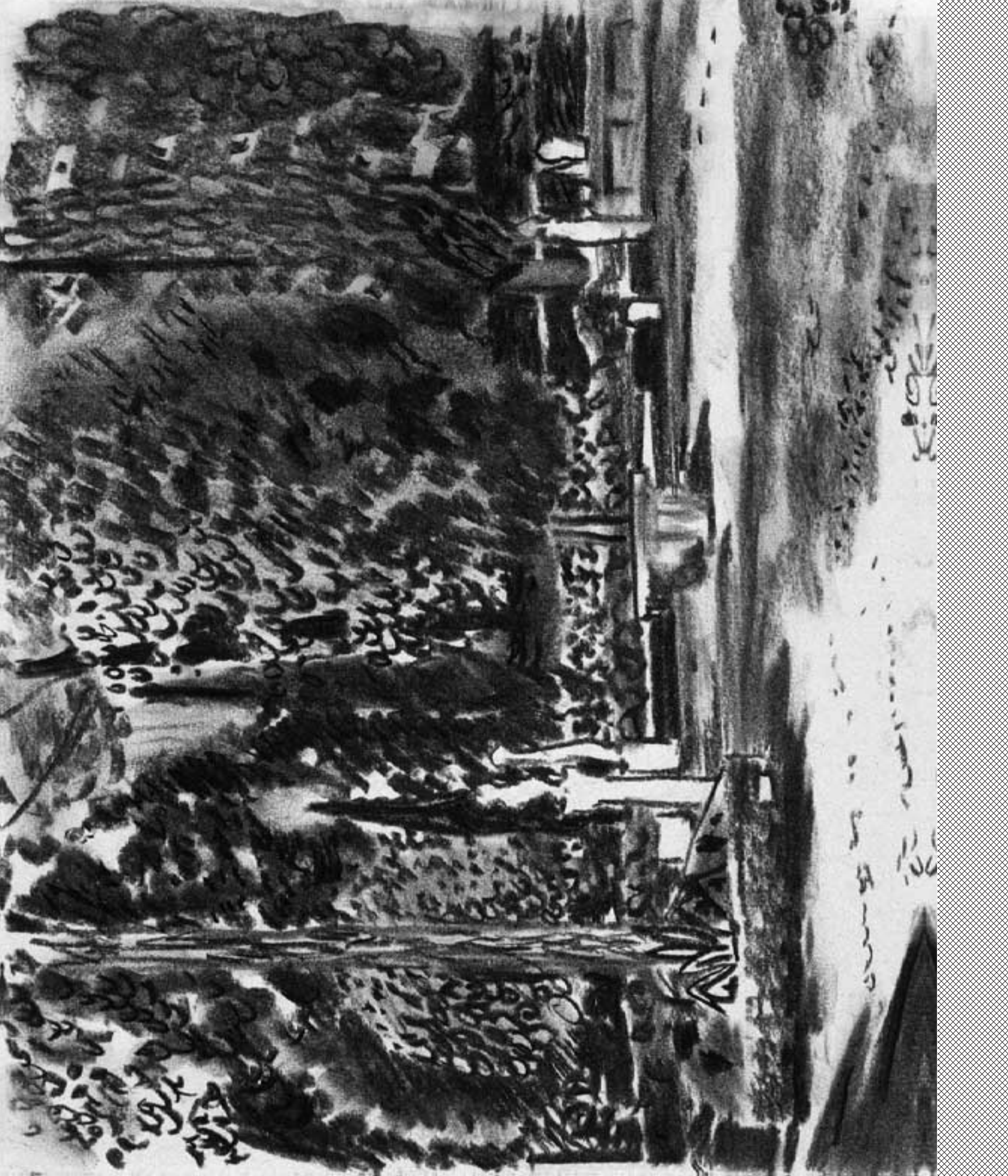


1

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm / 9¼ × 14¼ inch

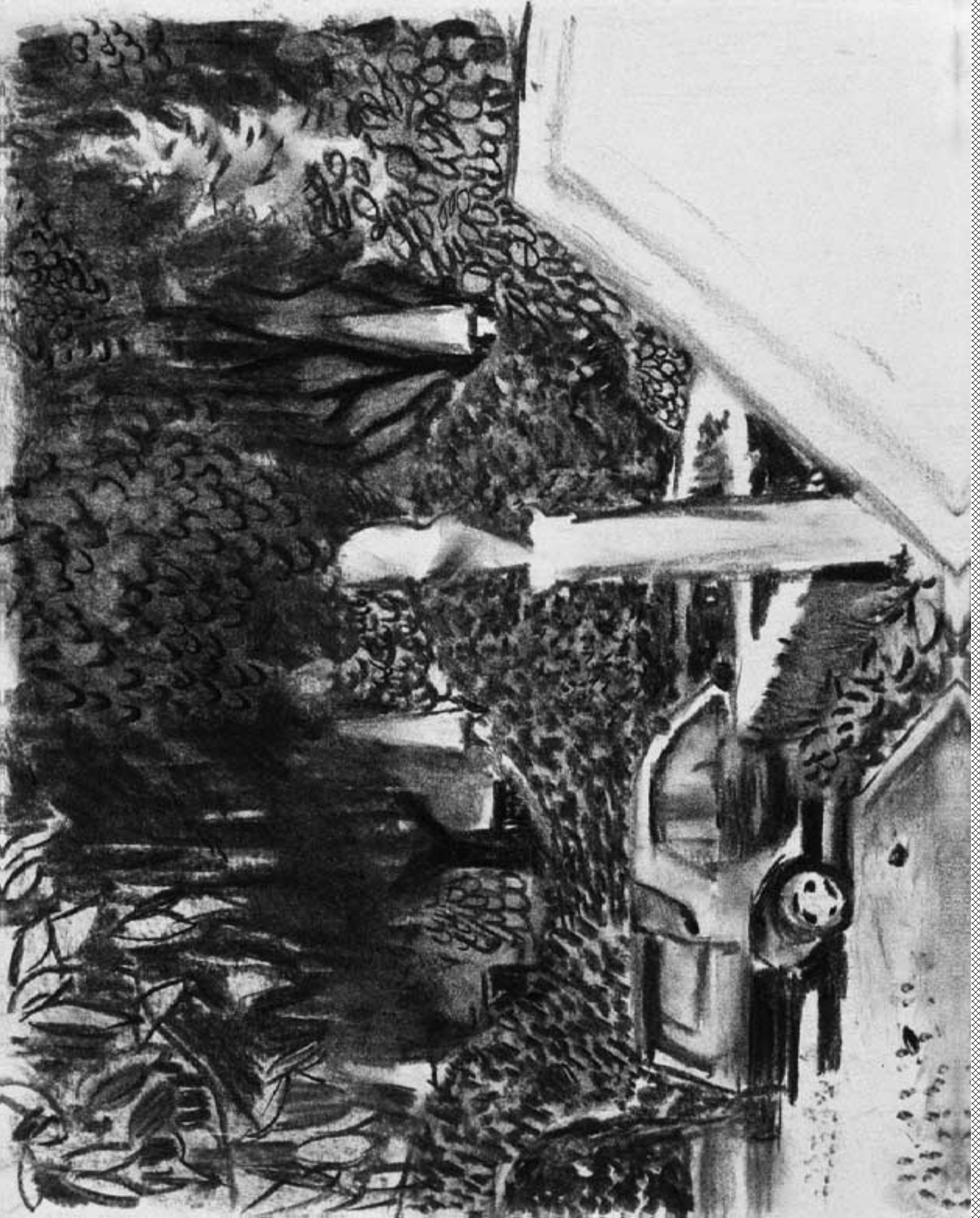


2

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm / 9¼ x 14¼ inch

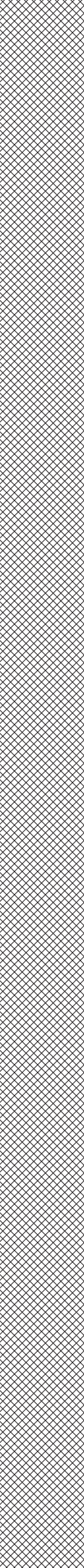
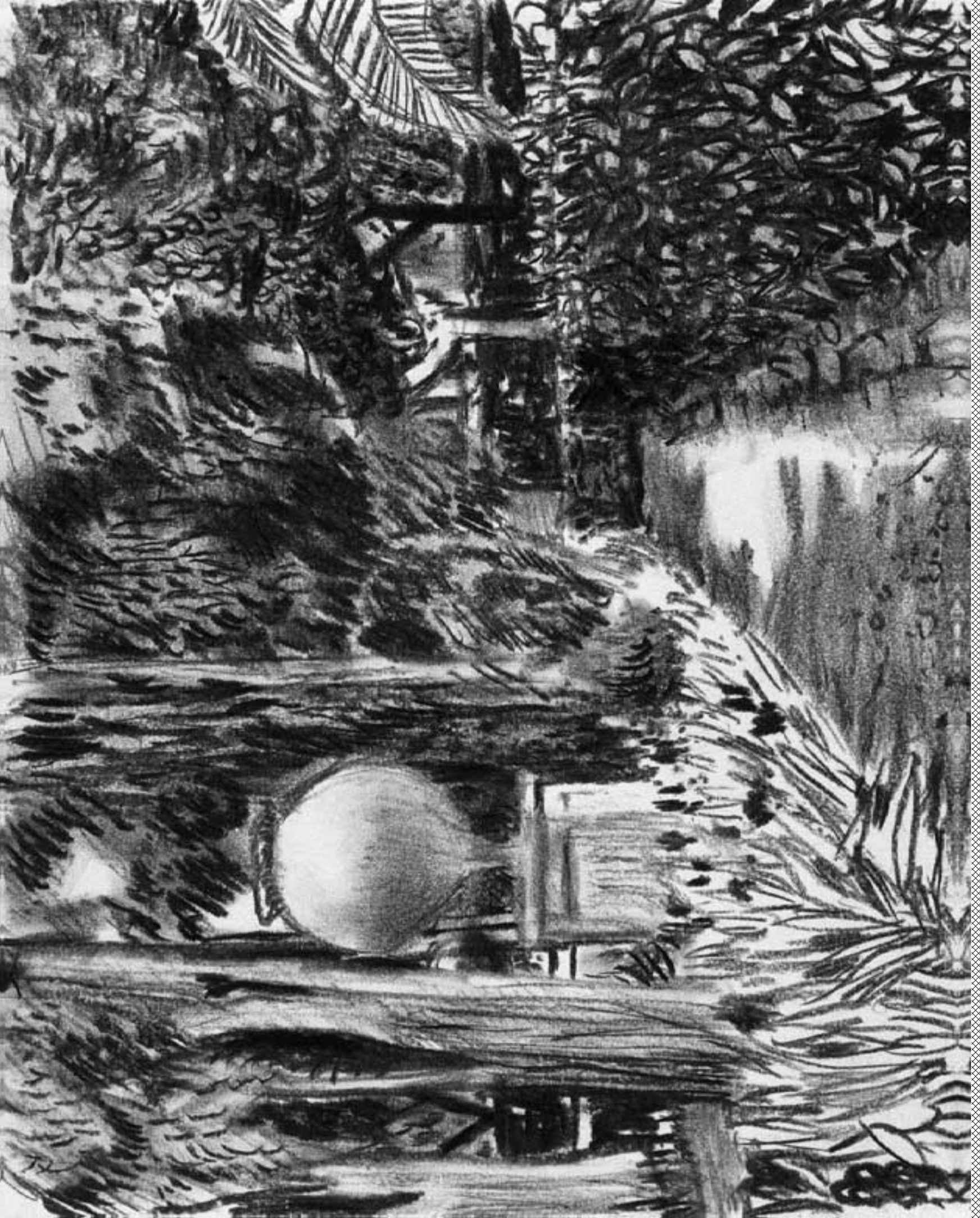
Inhalt/ Contents

- 09 Alexander Tolnay
Die römischen Zeichnungen von Matthias Weischer
-
- 09 Wolfgang Holler
Vor Rom, in Rom – Notizen vor Zeichnungen von Matthias Weischer
-
- 09 Harry Lehmann
Vom Interieur in die Landschaft
-
- 09 Alexander Tolnay
Matthias Weischer's Roman Drawings
-
- 09 Wolfgang Holler
Before Rome, In Rome – Notes in front of drawings by Matthias Weischer
-
- 09 Harry Lehmann
From the Interior into the Landscape
-
- 68 Appendix
Abbildungsverzeichnis/ *List of works*
Biografie/ *Biography*
Bibliografie/ *Bibliography*
-



3

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm / 9¼ × 14¼ inch



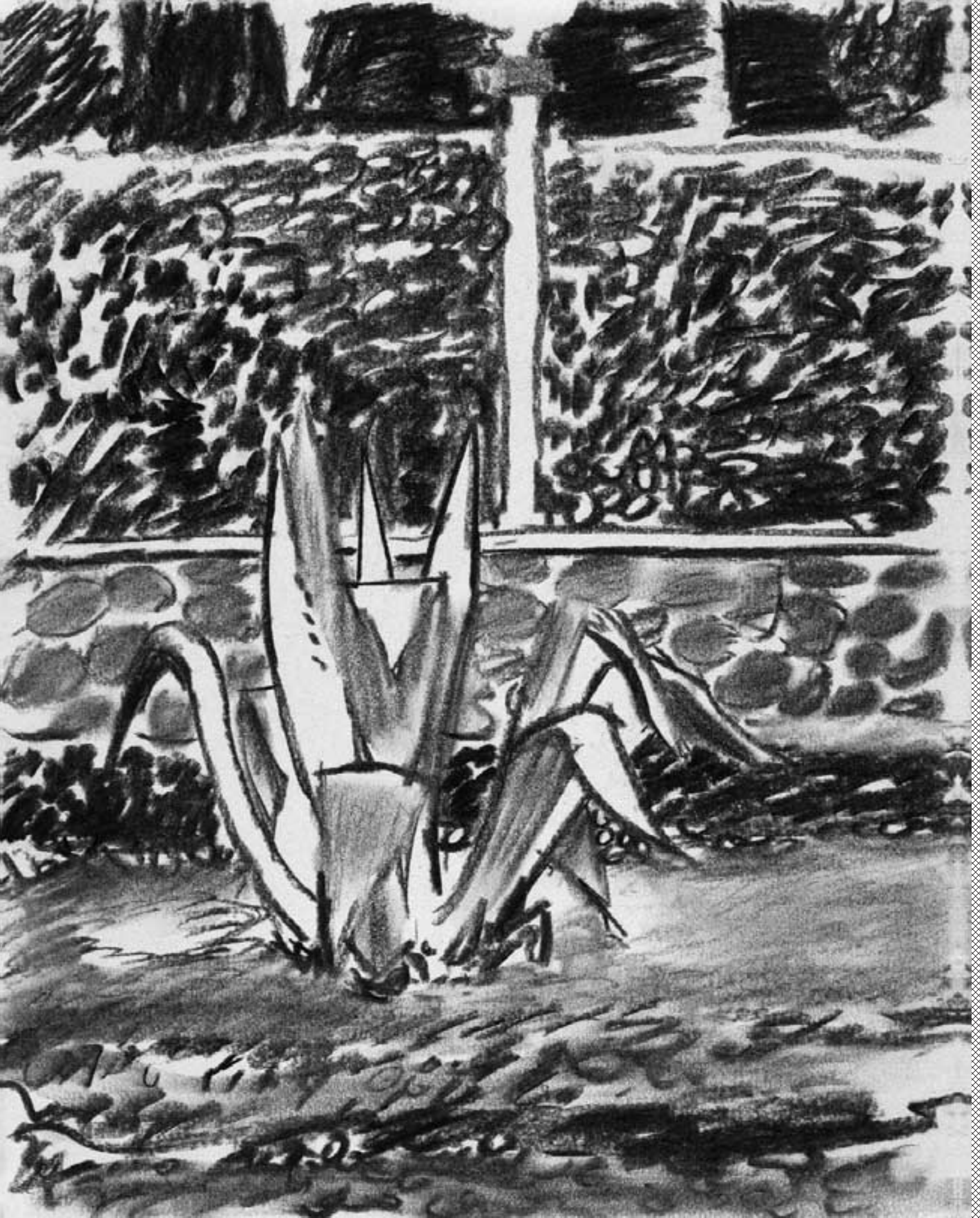
4

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm / 9¼ × 14¼ inch



5

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm / 9¼ × 14¼ inch



6

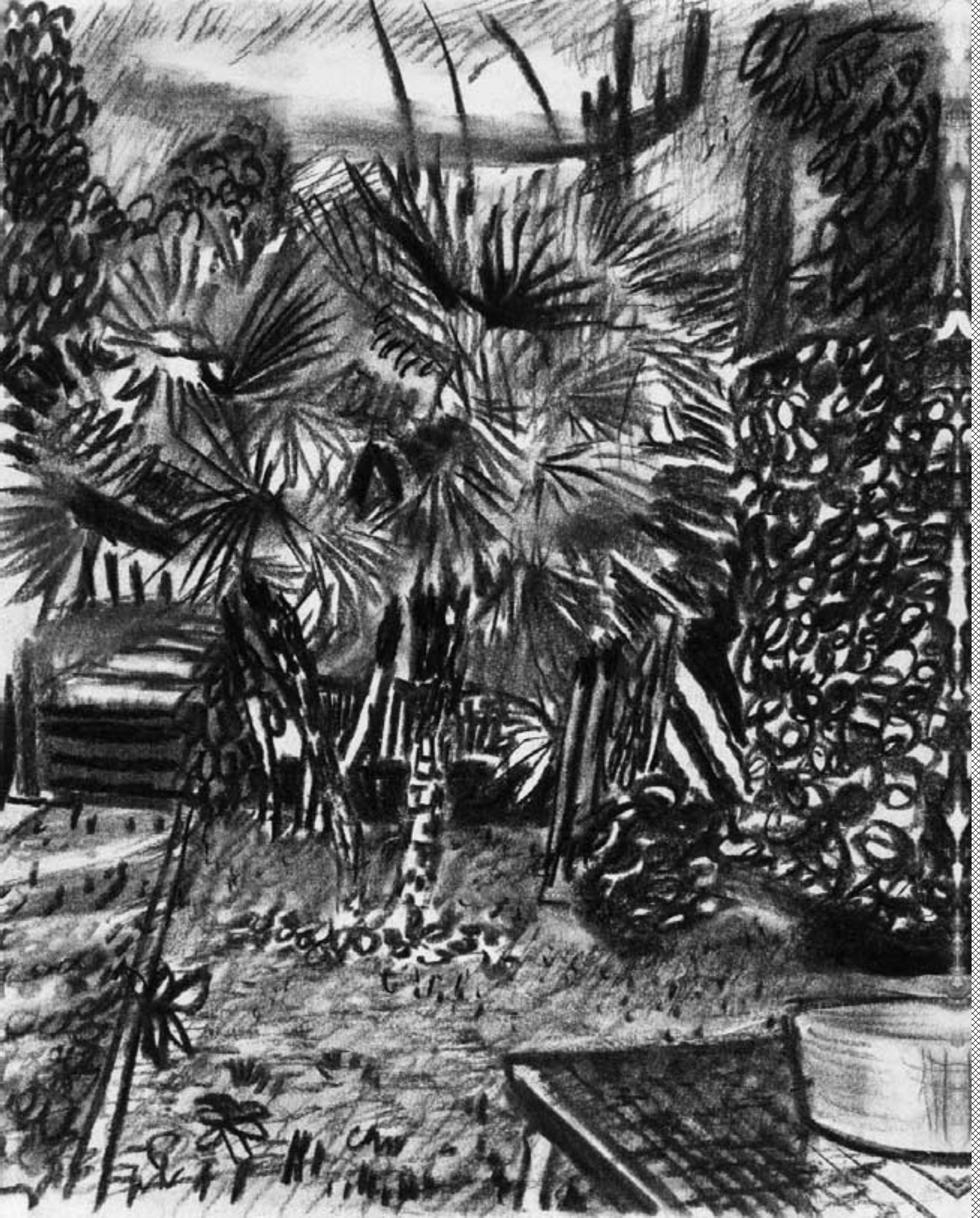
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm / 9¼ × 14¼ inch





7

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm / 9¼ × 14¼ inch





8

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm / 9¼ × 14¼ inch

Vom Interieur in die Landschaft

›Der Garten‹ ist für den Maler Matthias Weischer eine Expedition: ein Hinaustreten aus dem Interieur in die Landschaft. Zogen seine Gemälde den Blick der Betrachter bislang in die Wohnräume hinein, so drängt die große zwölfteilige Lithographie den Blick in die Natur hinaus. Aber der Schritt aus dem Innen- in den Außenraum ist wirklich bloß ein Schritt, ein Schritt hinter die Häuser, an die sich die Parkanlagen und Gärten anschließen. So schaut man hier von einer kleinen Anhöhe herab in die eingezäunte und gepflegte Natur des Japanischen Gartens in Rom. Der Maler bricht nicht in die Ferne auf, sondern er verbleibt in den Übergangszonen zwischen geschlossenem Zimmer und offenem Feld, im Zwischenreich von Kultur und Natur.

I. Naturornamente

Was interessiert Matthias Weischer an dieser Parklandschaft, gibt es eine heimliche Klammer zwischen diesem Gartenpanorama und den früheren Innenraumbildern? In welchem Verhältnis stehen die vielen kleinformatischen Zeichnungen zu jener großteiligen Lithographie? Man kommt diesen Fragen näher, wenn man sich noch einmal jene Interieurs vergegenwärtigt, mit denen Weischer bekannt geworden ist. Es sind Einblicke in Wohnräume, die eine besonders intensive Raumerfahrung vermitteln. Es geht diesen Bildern um Raumpräsenz. Was aber ist überhaupt ›Raum‹ und wie gelangt ›Raum‹ zur Präsenz?

Ein Raum definiert sich generell über seine Grenzen. Dies trifft selbst für ›soziale Räume‹ oder gar für den ›Weltraum‹ zu, von dem man nur noch nicht weiß, ob er sich ausdehnt oder kontrahiert. Der unendliche Raum ist nichts als ein Raum, dessen Grenzen sich unendlich verschieben lassen, ansonsten bleibt er eine rein mathematische Größe. Der Inbegriff eines Raumes ist dementsprechend das Zimmer, das durch Seitenwände, Fußboden, Decke und Rückwand begrenzt wird und für Weischer zum zentralen Motiv wurde. Hier stößt das Auge des Betrachters unmittelbar auf blickdichte Flächen, hier gewinnt die räumliche Begrenzung ihr Lebensweltformat.

Wenn man sich also wie Weischer für die Atmosphäre, den Charakter und die Stimmung von Räumen interessiert, dann muss man auf die Raumgrenzen achten. Entsprechend richtet er sein ganzes Augenmerk auf die Gestaltung der Wände, Decken und Böden, denn je präsenter solche raumbegrenzenden Flächen sind, desto stärker wird auch die Präsenz des ganzen Interieurs. So werden die Wände als Farbwände gemalt, welche die Haptik der dick aufgetragenen Ölfarbe annehmen. Die Fußböden sind von Läufern, Matratzen oder Teppichen bedeckt, die zu Flächen in der Fläche werden. Das glänzende Parkett spiegelt sein Umfeld zurück und gibt dem Raum eine Tiefendimension. An den Seitenwänden lehnen Leinwände, an denen die Vertikalen des Zimmers aus dem Lot geraten. Oder ein starkes künstliches Licht zerlegt mit seinen Schlagschatten ein Zimmer in Hell-Dunkel-Kontraste. All diese Arrangements strukturieren zusätzlich die begrenzenden Flächen, so dass sie eine Materialität und Gegenständlichkeit gewinnen, wie sie die weiße Wand oder der graue Fußbodenbelag nicht besitzen.

Man sieht, der Maler bedient sich einer ganzen Reihe von Techniken, um die Raumwirkung seiner Interieurs zu intensivieren. Allerdings handelt es sich dabei zumeist um Verfahren, die sich nicht unmittelbar auf die Natur übertragen lassen. Nur an einem Punkt kommt es dazu, dass das Interieur die Natur und die Natur das Interieur imitiert: im Ornament. Überall stößt man in Weischers Innenräumen auf solche Muster; sie finden sich auf Tapeten und Duschvorhängen, auf Kissen- und Bettbezügen, auf Läufern und an den Gardinen. Auf der einen Seite sind sie für den Geschmack der sechziger und siebziger Jahre charakteristisch, auf der anderen Seite erfüllen sie aber auch die Funktion, die Wand als Wand und den Raum als Raum in Erscheinung treten zu lassen. Diese Oberflächentexturen haben in der Natur ihr Vorbild und überzeichnen sie zugleich. Das Zusammenspiel von Wiederholung und Variation ist das Grundprinzip eines jeden Ornaments, das sich in der gesamten Pflanzenwelt wiederfindet: Jeder Baum besteht aus Ästen, die in einem ganz bestimmten Winkel aus dem Stamm treten; aus jedem großen Ast treiben kleine Äste hervor, die sich in einer ganz charakteristischen Weise verzweigen; an jedem Zweig bilden sich Blätter, die eine Grundform besitzen. Und in bezug auf all diese sich regelmäßig wiederholenden Naturgrößen gibt es ein bestimmtes Maß an Abweichung, Abwandlung und Variation.

Wenn man sich nun die Fülle von Zeichnungen, Pastellen und Aquarellen anschaut, die Matthias Weischer im letzten halben Jahr geschaffen hat, dann fällt vor allem ihr ornamentaler Charakter auf, der Versuch, eine Landschaft nicht nur aus den Bäumen, Sträuchern, Wegen und Rasenflächen zusammenzusetzen, sondern diese Phänomene selbst noch einmal in ihre kleinsten unteilbaren Einheiten zu zerlegen. Die Kohlezeichnung (Abb. XX) zeigt dies exemplarisch in der Abfolge einer Blattpflanze, die aufgrund der direkten Sonneneinstrahlung nur in ihre Umrisse zerlegt wird, und einer kleinen und einer großen Hecke, die ein geradezu interieurhaftes Muster ausbilden. Dieser Innenraumeffekt kommt nur zustande, weil hier ein Gebüsch so zurechtgeschnitten wird, dass alle Blätter an seinen planen Flächen demselben Lichteinfall ausgesetzt sind. Die kleine Mauer, welche sich zwischen die beiden Hecken schiebt und an der einzelne Steine aus dem Gemäuer hervortreten, imitiert noch einmal dieses ornamentale Spiel der Natur.

Es ist mithin das Ornament, das bei Weischer den Garten mit dem Interieur verbindet. Aber im Unterschied zu den Innenräumen, für die es in unzähligen Katalogen die fertigen Tapetenmuster gibt, die man je nach Bedarf in die Bilder kopieren kann, müssen die Naturornamente zunächst einmal gefunden und erfunden werden. Bereits die Heckenblätter sind keine naturalistischen Abbilder, sondern stellen eine starke Abstraktion und Verallgemeinerung dar. Jeder Baum, jeder Strauch, jede Rasenfläche und jedes Beet erzeugt ein spezifisches Muster aus Licht und Schatten, für das die charakteristischen Zeichenelemente erst definiert werden müssen. Entsprechend tragen die vielen Kohlezeichnungen und Pastelle, die vorwiegend in der Villa Massimo in Rom entstanden sind, einen starken experimentellen Charakter. Selbst die Aquarelle, in denen normalerweise die nassen Farben ineinander verlaufen, dienen dieser Suche nach den ästhetischen Elementen der Natur. Auch hier werden auf die bereits getrockneten Aquarellblätter in einem zweiten Arbeitsgang Schraffuren, Linienmuster, Halbkreise, Punkte und Flecken mit dem Pinsel aufgetragen, welche die einzelnen Bäume und Gebüsche je verschieden strukturieren (Abb. XX).

Weischers kleinformatische Papierarbeiten dienen nicht nur dazu, die Wahrnehmung zu analysieren und daraus die entsprechenden grafischen Muster zu abstrahieren, sondern das einmal gefundene Naturornament muss sich auch in der Körpersprache einprägen. Für einen Maler, der seine Innenraumbilder bislang durch fortwährende Übermalungen hergestellt hat, verändert sich damit die Relation zwischen Beobachtung und Motorik in der Malerei. Geht in den Interieurs die malende Hand dem prüfenden Auge voraus, so muss in der Natur zuerst das Auge den Gegenstand richtig erfassen und diese Wahrnehmung dann in eine präzise Pinselbewegung übersetzen. Die Zeichnungen dienen aus diesem Grunde auch einer besonderen Einübung – der Einübung in den mimetischen Impuls vom Auge zur Hand.

Beim Heraustreten aus dem Interieur in die Landschaft steht die Wahl des Sujets noch ganz unterm Vorzeichen des Interieurs. Die Gärten und Parkanlagen sind Orte in der Natur, die als Räume entworfen sind und einer bestimmten Gartenarchitektur unterliegen. Durch das Anlegen von Alleen, Wegen, Rasenflächen, Hecken und Blumenbeeten wird der Naturraum geometrisch überformt und kann damit auch besondere Raumqualitäten annehmen. So erscheint auf einer Kohlezeichnung der Park der Villa Massimo (Abb. XX) als ein Innenraum, der von einer Kiesfläche und einer Wand aus Parkbäumen begrenzt wird und selbst nach oben hin geschlossen erscheint. Die Bäume im Hintergrund verschwinden fast vollständig in der Fläche, sie unterscheiden sich nur noch durch ihr inneres Muster voneinander und umstellen den hellen Platz wie eine schwarze Tapetenwand. Wie intensiv solche Gartenarchitekturen in Erscheinung treten, hängt natürlich stark vom Beobachterstandpunkt ab. Entsprechend haben die Zeichnungen und Aquarelle eine dreifache Funktion auf Weischers Weg aus dem Interieur in den Garten: sie analysieren das Naturornament in der Landschaft, sie folgen dessen mimetischen Impulsen in die Hand und sie suchen nach jenen Blickwinkeln, in denen der Garten sich emphatisch als ein Naturraum zeigt.

II. Der Garten

›Der Garten‹ ist für Matthias Weischer die erste große Arbeit, die sich einen Außenraum erschließt. Obwohl sich die zwölf Einzelblätter zu einem einzigen Landschaftsbild zusammensetzten, so wurden sie zu diesem Zweck nicht etwa passgenau zugeschnitten, sondern bleiben durch einen weißen Randstreifen getrennt. Ein weißes Gitternetz legt sich über das Bild, das die Landschaft einteilt, in Fragmente zerlegt oder gar desintegriert? Es gehört zum besonderen Reiz dieser Arbeit, dass sie über diese konzeptuelle Idee das Verhältnis von Teil und Ganzem im Bild artikuliert und damit genau jene Fragen provoziert.

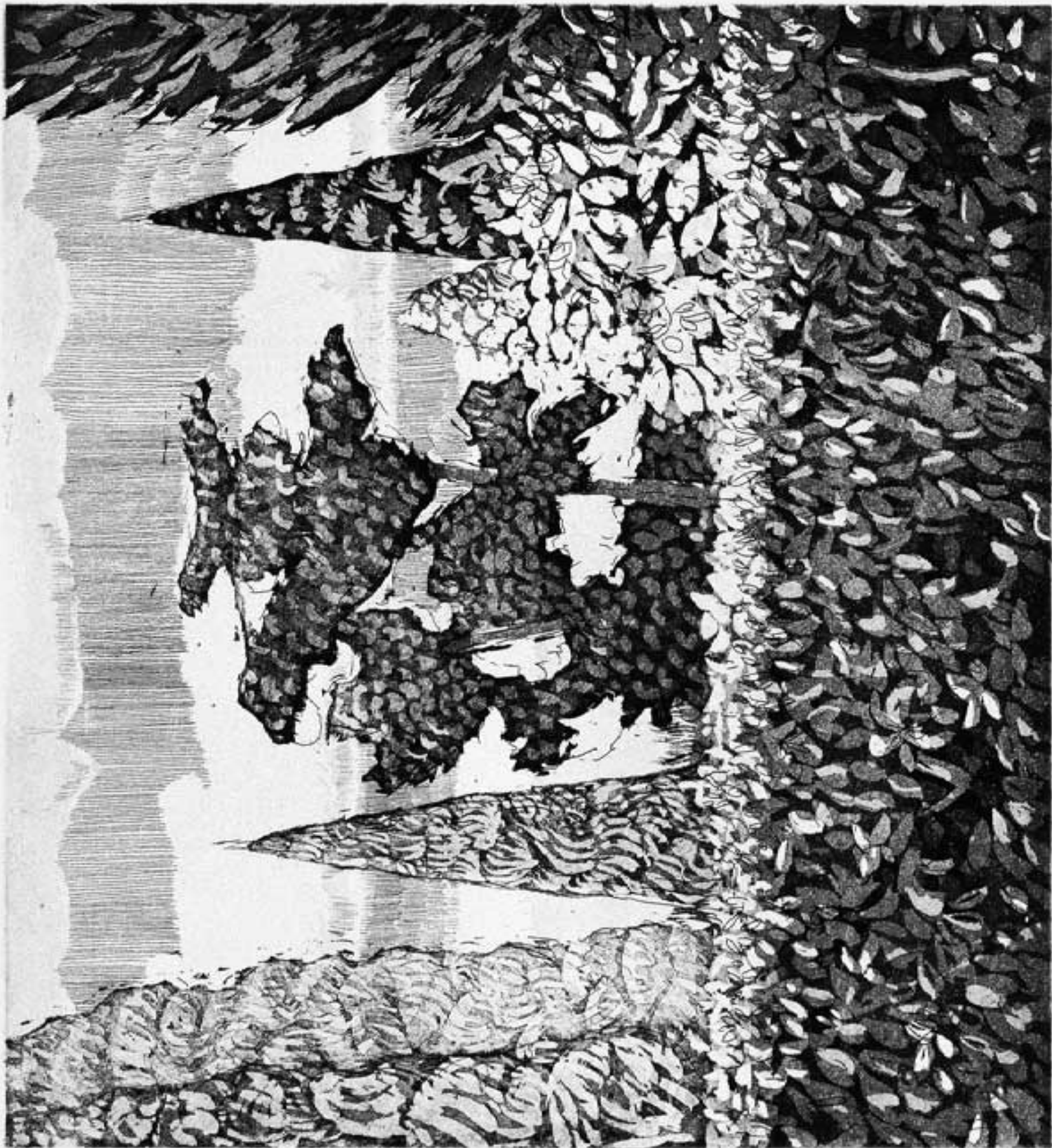
Der weiße Trennstreifen zwischen den Einzelbildern macht etwas am Wahrnehmungsprozess bewusst, was sich ansonsten automatisch vollzieht: nämlich, dass wir unsere Bewusstseinsbilder aus einer Vielzahl von Einzelbildern zusammensetzen. Wer real vor diesem Landschaftspanorama steht, könnte es genauso wenig wie sein lithografisches Abbild ›auf einen Blick‹ erfassen. Man schaut entweder über die Büsche und Hecken im Vordergrund auf die Wegegabelung herab, oder durch die blattlosen Äste des Baumes hindurch in die Ferne. Man kann den

Blick an der langgestreckten Hecke am Horizont entlang schweifen lassen, oder man verfolgt den unteren Weg, der durchs Geäst hindurchschimmert und auf das Ufer eines kleinen Sees stößt. All diese einzelnen Blicke werden von den Einzelbildern der Lithografie künstlich fokussiert. Der weiße Streifen ist das visuelle Hindernis, das den Wahrnehmungsfluss unterbricht und den Betrachter dazu anhält, die Einheit des Bildes aus solchen diskreten Einzelbildern zusammenzusetzen. Der ›Garten‹ auf dem Bild zeigt, wie man eigentlich einen solchen Garten in der Natur sehen würde, wobei die künstliche Wahrnehmungsverzögerung überhaupt erst jene Erlebniszeit freisetzt, in der man sich der eigenen Wahrnehmung bewusst werden kann.

Trotz der Tatsache, dass das Gesamtbild des Gartens in zwölf Teile zerlegt wird, handelt es sich um ein in sich geschlossenes Bild. Die Wegegabelung bildet das Zentrum, von dem aus sich drei Kieswege durch die Landschaft ziehen, auf denen man von einem zum anderen Bild ›übergehen‹ kann. Das natürliche Wegenetz des Gartens überbrückt das künstliche Raster der Lithografie, welches die Kieswege nach seiner geometrischen Logik durchkreuzt. Der Eindruck der Abgeschlossenheit wird durch jene horizontale Heckenzeile verstärkt, welche nicht nur die Parkgrenzen, sondern auch die Sichtgrenzen definiert – eine Grenze, die man weder überschreiten noch über die man hinwegsehen kann. Nur auf dem äußersten Bildrand rechts oben reicht der Blick in die Weite. Die langgezogene Heckengrenze macht hier einen scharfen Knick und gibt eine Ecke von der Landschaft dahinter preis.

Das Gitternetz der weißen Randstreifen entperspektiviert das gesamte Bild, sprich, es löst die Zentralperspektive des Panoramas weitgehend auf. Das schräg herabfallende Heckenstück bleibt ein vager Anhaltspunkt für solch eine vereinheitlichte Raumperspektive, ansonsten weist der Bildaufbau vier senkrechte Sichtbahnen auf, auf denen die drei übereinander angeordneten Bilder sich als Vorder-, Mittel- und Hintergrund lesen lassen. Es bleibt der Eindruck, dass die perspektivischen Verkürzungen primär vom Einzelbild her angelegt sind und nur sekundär für das zusammengesetzte Großbild gelten. Diese Sicht des Malers auf die Natur wird nicht kaschiert, sondern durch das Rastersystem sichtbar gemacht und erzeugt eine multiperspektivische Gliederung des Panoramabildes. Die künstliche Festlegung von vier Blickachsen und drei Blickebenen ist aber nicht nur ein Trick, mit dem sich Weischer gegenüber naiver Landschaftsmalerei immunisiert, sondern es ist ein bildlicher Reflex auf die Landschaftserfahrung selbst. Ein Panorama erschließt sich nie von einem einzigen Gesichtspunkt aus, man geht ein paar Schritt nach links und wendet sich nach rechts und manchen Blick in die Ferne muss man sich auf einem Höhenweg erst erwandern.

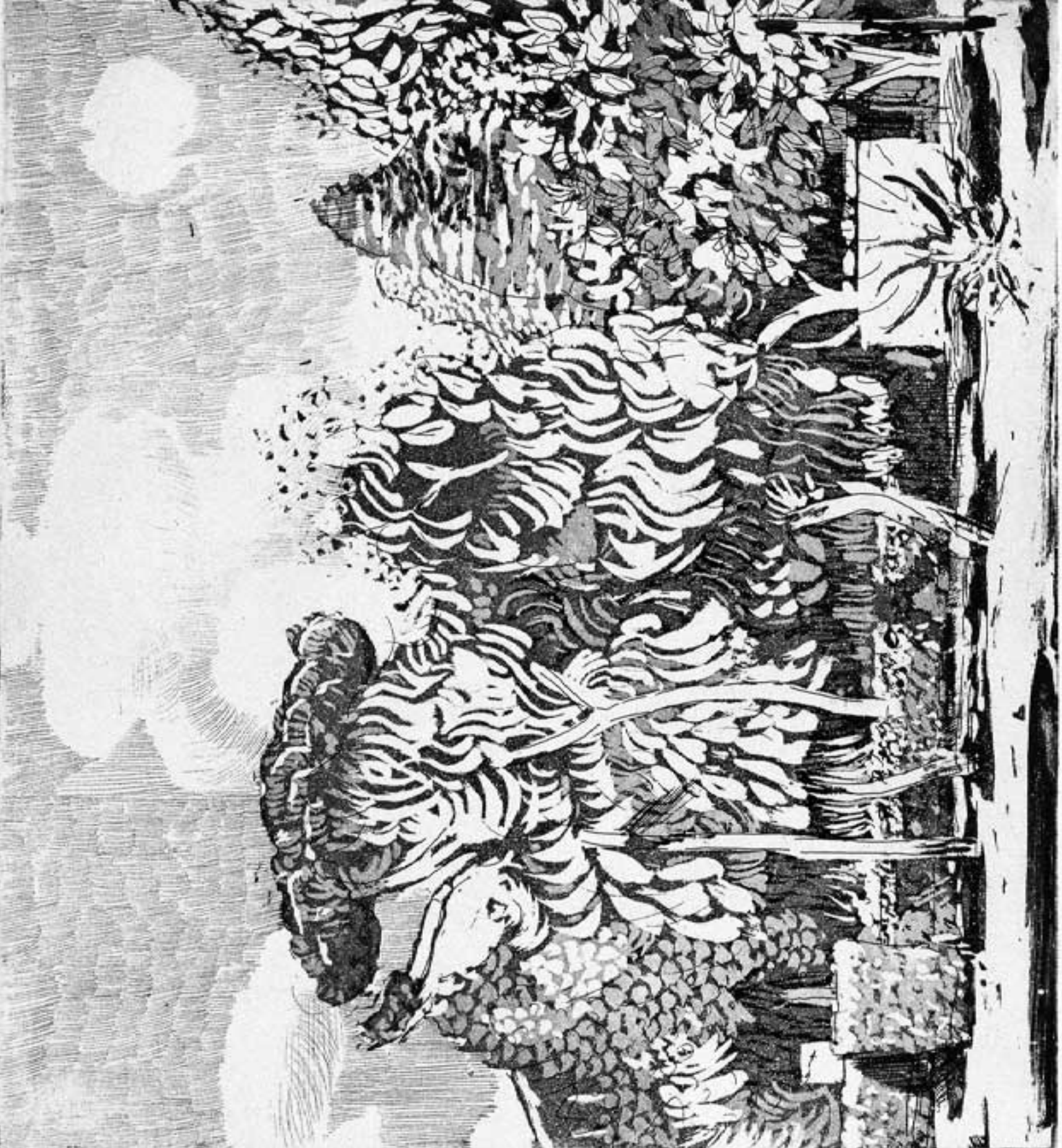
So wie schon bei den Interieurs erzielt Weischer auch in dieser Parklandschaft Raumwirkungen, die sich nicht aus der Zentralperspektive ergeben und mit ihr sogar in Konflikt geraten können. Neben der Zergliederung des Bildraumes spielt auch hier das Ornament die entscheidende Rolle. Besonders markant zeigt es sich an jenem kleinen runden Strauch, der aus bizarren dreizackigen Blattformen zusammengesetzt ist, oder an der heimlichen Korrespondenz zwischen den drei Fischen im Teich, welche dieselbe Blattform annehmen wie das Gebüsch, das vor der Wegegabelung steht. Nicht zuletzt führen solche Naturzeichen einen zusätzlichen Maßstab ins Bild ein, anhand von dem sich Größen und Entfernungen





9

o.T. (Radierung), 2007
Radierung/etching
22 × 25 cm / 8⁵/₈ × 14 ⁷/₈ inch





10

o.T. (Radierung), 2007
Radierung/etching
22 × 25 cm / 8⁵/₈ × 14 ⁷/₈ inch

bemessen lassen. Im ›Garten‹ befindet sich zum Beispiel eine undefinierbare Pflanze, die aus zwei sichelförmige Halbkreisformen zusammengesetzt ist, dessen Grundform sich aber in größerer Distanz und um ein Vielfaches verkleinert noch einmal in einer Baumkrone wiederfindet. Der Halbkreis wird zum optischen Code, nach dem der Maler die Landschaft dechiffriert und eine diagonale Blickachse durchs Bild legt: von der abstrakten Form über das konkrete Naturornament, das sich in der Ferne in der Schraffur verliert.

III. Raumkonzepte

»Der Garten« ist eine Arbeit, welche die Wahrnehmung der Natur einem Raster unterwirft. Was heißt dies für das Naturbild, das sich so artikuliert? Lässt sich von hier aus ein Zusammenhang zu Weischers Interieurs herstellen? Offensichtlich gerät die Natur damit unter einen stark analysierenden Blick. Sie wird, wie es das Wort sagt, in seine elementaren Bestandteile aufgelöst und entsprechend als etwas Zusammengesetztes und Zerlegbares dargestellt, wobei die letzten unteilbaren Einheiten Wahrnehmungseinheiten sind – dies betrifft sowohl die Naturornamente im Detail als auch die zwölf Bildausschnitte im Ganzen.

Eine derart analytische Bildtechnik konfrontiert den Betrachter mit den Wahrnehmungsmechanismen, die für ihn ansonsten geräuschlos im Hintergrund ablaufen. Der einzelne Wahrnehmungseindruck ist für sich genommen ›perfekt‹, weil er die meisten Phänomene immer schon als eine ›vollkommene‹ Gestalt erfasst, die ihren Sinn hat. Der flüchtige Blick aus dem Fenster zeigt eine Landschaft, der Blick in die Landschaft trifft auf einen Baum, der Blick auf den Baum fällt auf eine Linde, an der Linde bemerkt man, dass sie blüht, und die Lindenblüten wiederum werden von Bienen umsummt. So etwa könnte eine Wahrnehmungskaskade aussehen, die ein Betrachter beim Anblick eines Stückchens Natur durchläuft, wobei solche Kaskaden gewöhnlich nicht präsent gehalten werden. Man ist im alltäglichen Aufmerksamkeitsregime entweder in der Nähe oder in der Ferne, nie aber in der Nähe und in der Ferne zugleich. Genau dies aber wäre die Voraussetzung dafür, um auch einen Naturraum als Raum wahrnehmen zu können. Seine entlegenen Begrenzungen müssten genauso präsent wie eine Zimmerwand sein und seine Vegetation ebenso prägnant, wie es ein Teppich oder ein Lampenschirm ist.

Die Malerei von Matthias Weischer stellt ein künstliches Medium dar, in dem die Wahrnehmung – die sich normalerweise immer auf etwas, auf einen Bildausschnitt, auf den Vordergrund oder den Hintergrund, auf das Naheliegendste oder Entfernteste konzentriert – künstlich gespannt wird. Die Bestimmung von Natur-elementen und Bildausschnitten kommt einer Definition von kleinsten und größten Wahrnehmungseinheiten gleich, zwischen denen die Aufmerksamkeit hin und her oszillieren kann. Der ›Garten‹ erzeugt eine zweigepolte Wahrnehmung zwischen größter Nähe und kleinster Ferne, und erst diese generiert die atmosphärische Spannung, in der man eine Landschaft als einen Naturraum erfährt.

Dieses Raumkonzept stellt sich gegen das Bildverständnis der Romantik und der Avantgarde zugleich. Weischers Naturräume wollen als Räume präsent sein und müssen entsprechend immer auch Raumgrenzen definieren. Die Romantik

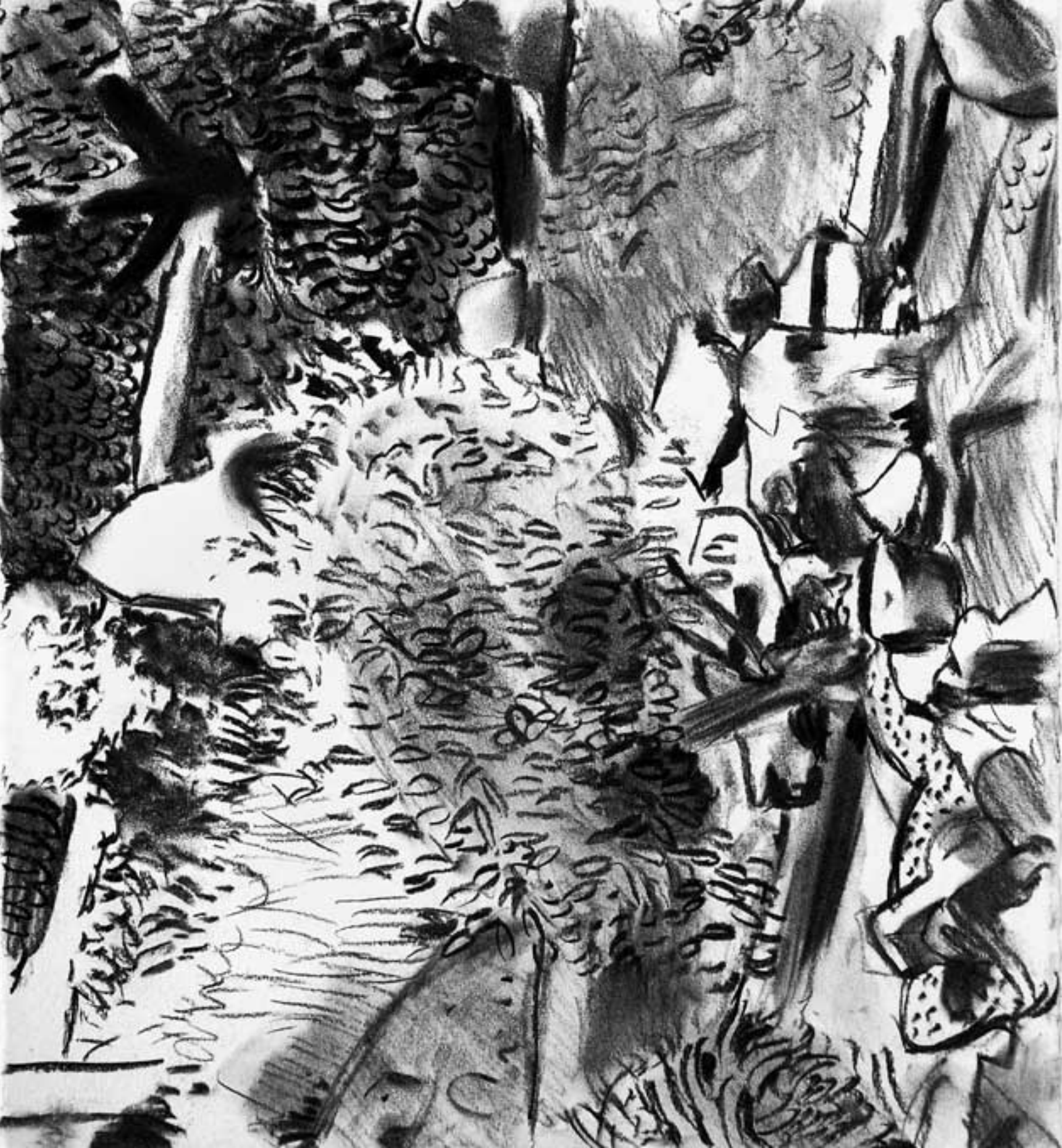
hingegen folgte der Idee einer Natur, die sich in den unendlichen Raum weitet und damit zum Sinnbild eines Absoluten wird. Nicht die Präsenz, sondern die Apräsenz des Raumes und seine unendliche Entgrenzung waren das Darstellungsmittel der romantischen Malerei. Auf eine Aufhebung räumlicher Strukturen zielte auch die abstrakte Malerei der Avantgarde, nur dass sie die Raumdarstellung nicht in die Unendlichkeit verschob, sondern vollständig in der Fläche auflöste. In Weischers ›Garten‹ scheint sich das Raumkonzept des Interieurs noch einmal zu radikalisieren, denn jetzt wird offensichtlich, dass er sich nicht nur gegen die moderne Verflachung, sondern auch gegen die romantische Entgrenzung des Bildraumes wendet.

All diese Abgrenzungen definieren eine malerische Position und provozieren umso stärker die Frage nach dem ästhetischen Gehalt, der sich in diesem enggezogenen Netz aus künstlerischen Entscheidungen artikuliert. Letztendlich handelt es sich hier um ein affirmatives Raumverhältnis, das dem Betrachter als Identifikationsfläche angeboten wird: Schau in die Natur, als ob Du in den ›Garten‹ blickst, lautet die stille Aufforderung der Lithografie. Aber weshalb? Einen ersten Anhaltspunkt für dieses Interesse findet sich in dem Faktum, dass Weischers Wiederaaneignung des Bildraumes sich genauso entschieden gegen das klassische Ideal einer zentralperspektivischen Bildorganisation wendet. Letztendlich vergegenwärtigt die Zentralperspektive nicht den Raum als solchen, sondern schafft nur die Weltbühne, auf der sich der Mensch, die Natur oder eine Gesellschaft zeigt. Weischer aber geht es tatsächlich um die bildliche Erzeugung einer Raumatmosphäre, und an diesem zugespitzten Darstellungsinteresse, das im Heraustreten in die Landschaft erst unmissverständlich wird, stellt sich in aller Schärfe die Frage nach dem ›ästhetischen Wozu‹ – eine Frage, die letztendlich über den Rang zeitgenössischer Kunst entscheidet.

Das Verhältnis einer Kultur zu ihrem Raum gehört sicherlich zu den entscheidenden Weltverhältnissen, die es gibt. Aber es ist keineswegs selbstverständlich, dass die Malerei ein bestimmtes Raumkonzept thematisiert und sich entsprechend für Innen- und Außenräume interessiert. Weshalb fasziniert plötzlich wieder der dreidimensionale Raum, der über Jahrzehnte hinweg zu den unbrauchbaren Konventionen der Malereigeschichte gezählt wurde? Die moderne Malerei zog sich nicht zuletzt deswegen aus dem Bildraum in die Fläche der Leinwand zurück, weil mit der Erfindung der Fotografie das alte Problem der Darstellung des Raumes in der Fläche, das die Malerei über Jahrhunderte angetrieben und motiviert hatte, perfekt gelöst schien. Die These, dass das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zwangsläufig seine Aura verliert, ist jedoch nicht zu halten; man kann sogar sagen, dass gerade die künstlerische Fotografie in der Lage ist, die Aura von Räumen zu fixieren. Richtig dürfte allerdings sein, dass die ununterbrochene Bildproduktion der Medienwelt zu einer systematischen ›Verflachung‹ der Raumerfahrung führt. Die neue Bilderflut ist eine Flut von funktionalen Bildern, die sich auf einen Blick erschließen müssen, um ihren Zweck erfüllen zu können. Jede Raumerfahrung aber setzt einen bildhaften Erfahrungsraum voraus, der sich aus vielen Raumansichten zusammensetzen muss. Die Malerei von Matthias Weischer scheint genau diesen neuralgischen Punkt zu suchen und in einer visuell enträumlichten Kultur der Präsenz des Raumes nachzuspüren und zu analysieren. Ihre Distanz zum fotografischen Abbild macht es möglich, dass sie nicht nur die Raumpräsenz evoziert, sondern zugleich auch die Bedingungen der

Raumwahrnehmung reflektiert.

Der Schritt aus dem Interieur in die Landschaft bedeutet nicht nur einen Wechsel des Sujets, sondern wirft auch ein anderes Licht auf das Raumkonzept des Interieurs. Und vielleicht führt diese Expedition in den Naturraum überhaupt nicht soweit in die Ferne, wie man vielleicht vermuten würde. Denn schaut man aus einiger Entfernung auf den ›Garten‹, dann stellt sich ein seltsamer Kippeffekt ein: Die weißen Streifen bleiben nicht der leere Zwischenraum, der das eine Motiv vom anderen trennt, sondern vergegenständlichen sich. Wie bei einem Vexierbild fällt die Landschaft in den Hintergrund zurück und tritt das weiße Raster – also ob es Fensterkreuze wären – aus dem Bildraum hervor. Man könnte jetzt denken, es sind die zwölf Fensterscheiben eines Atelierfensters, durch die der Maler auf den dahinter liegenden Garten blickt.



10

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm

11

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm

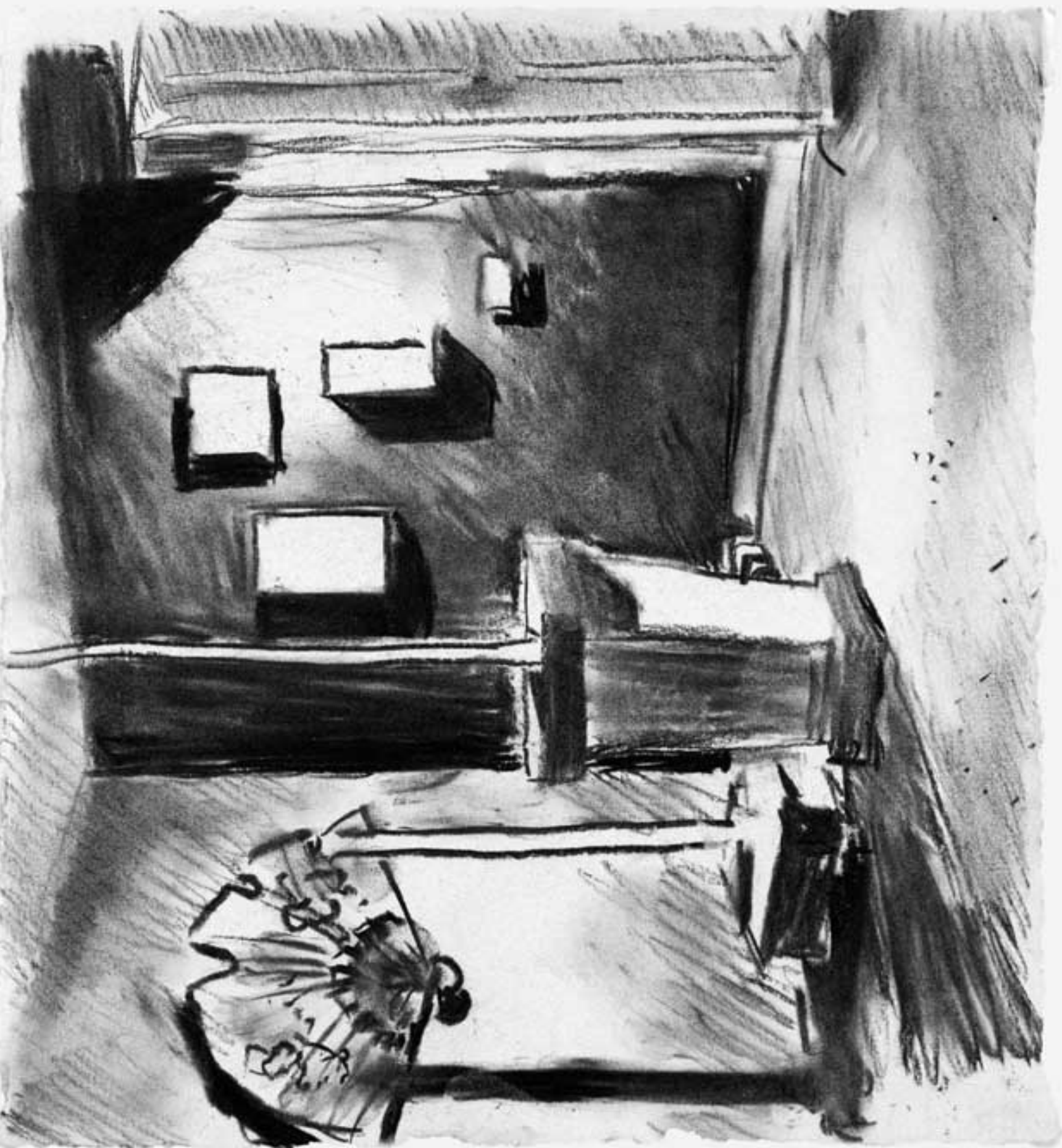


13

o. T. (Aquarell), 2007
Aquarellfarbe · watercolor
22,5 × 34 cm · 8 × 13³/₈ inch

14

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



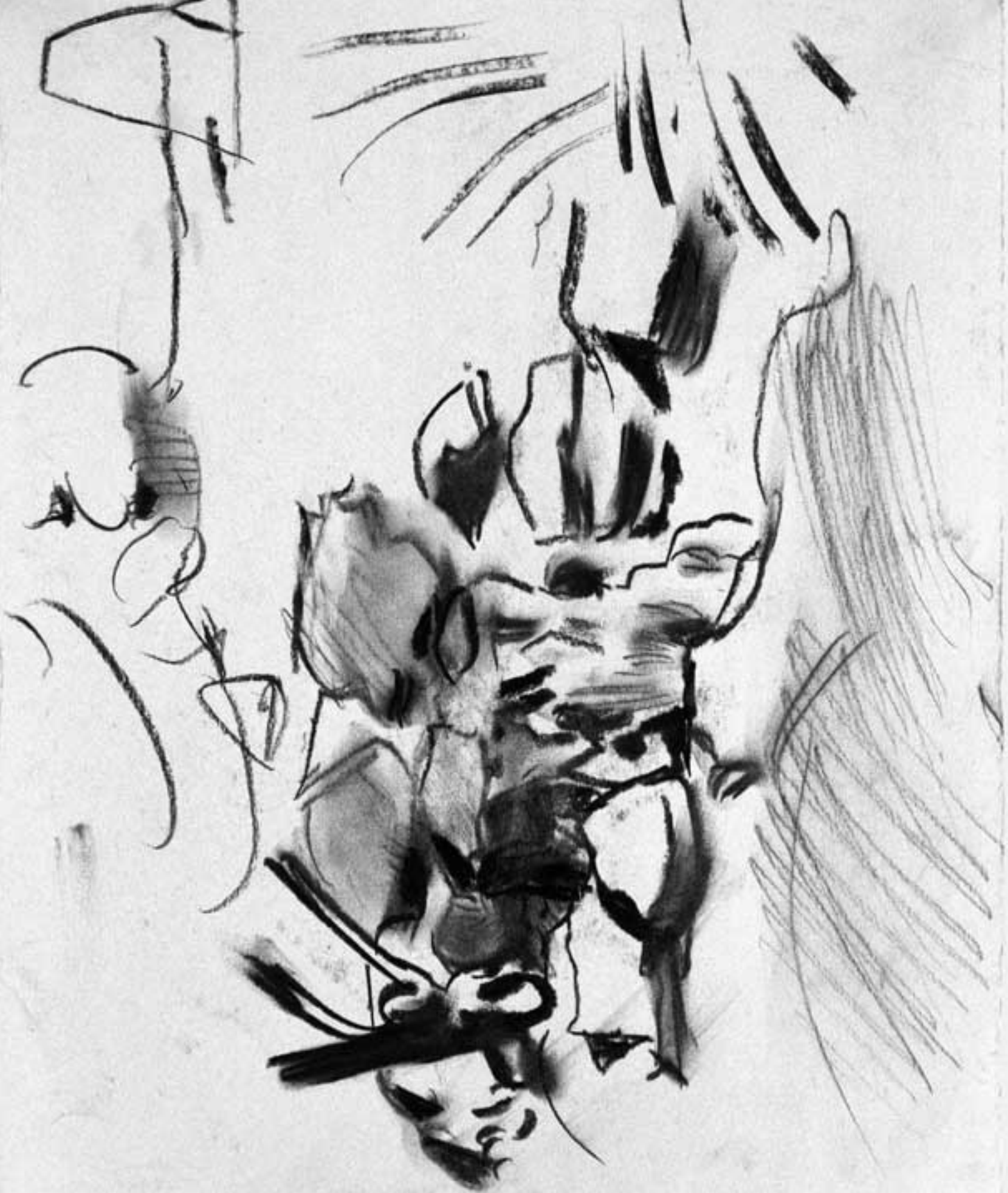
15

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



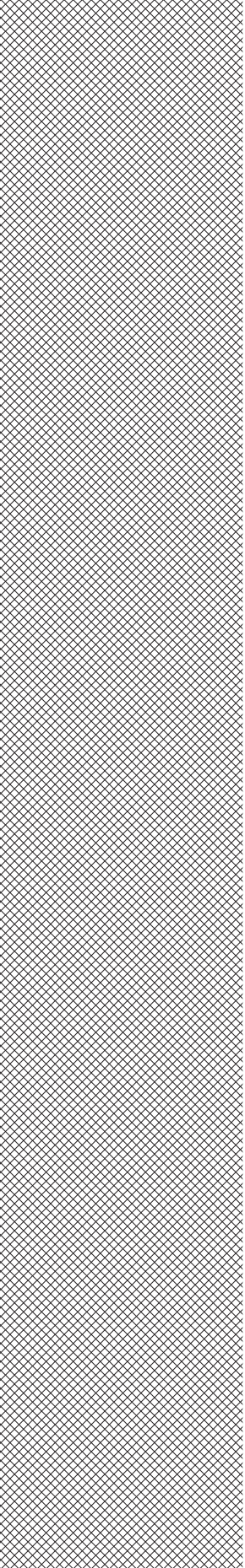
16

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



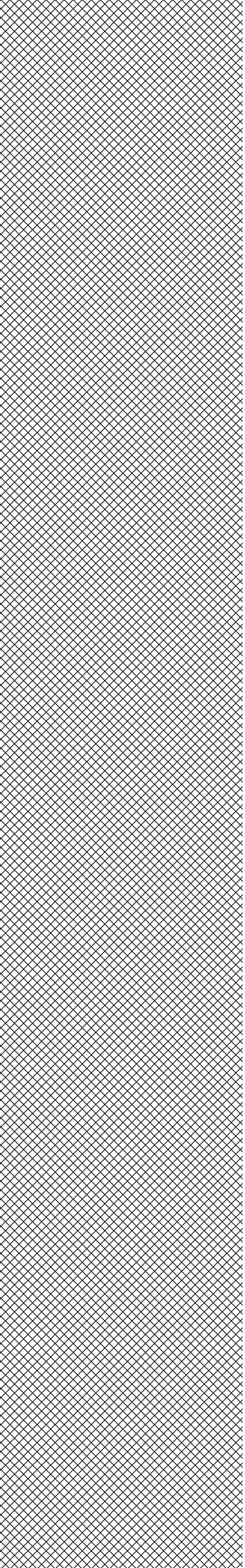
17

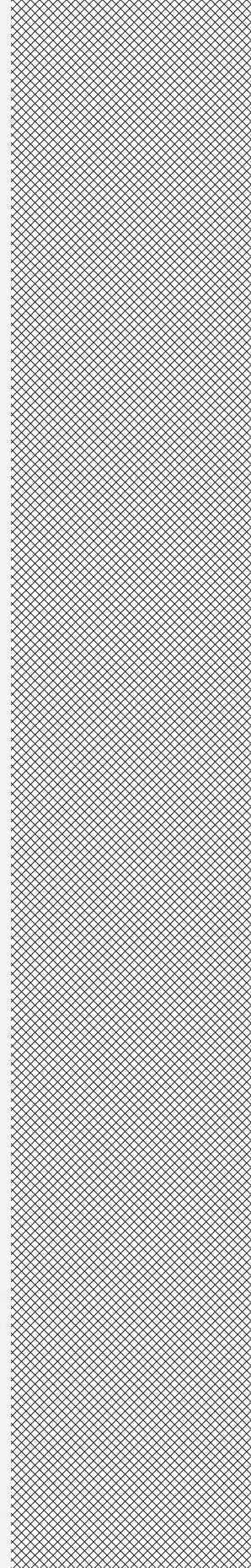
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



18

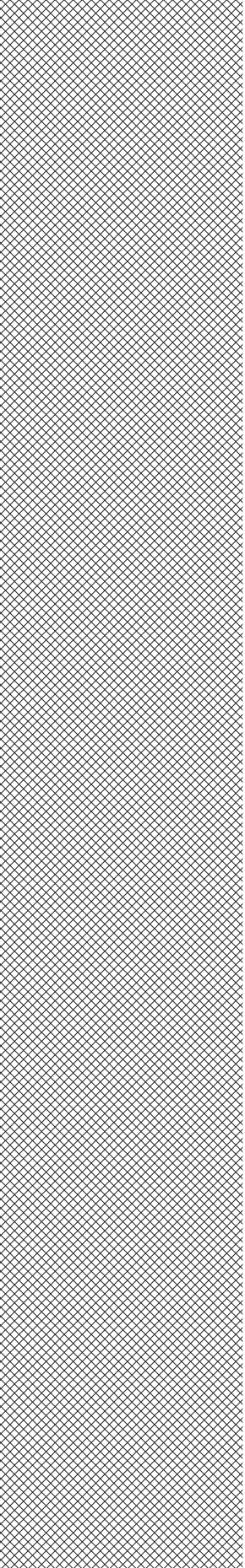
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm

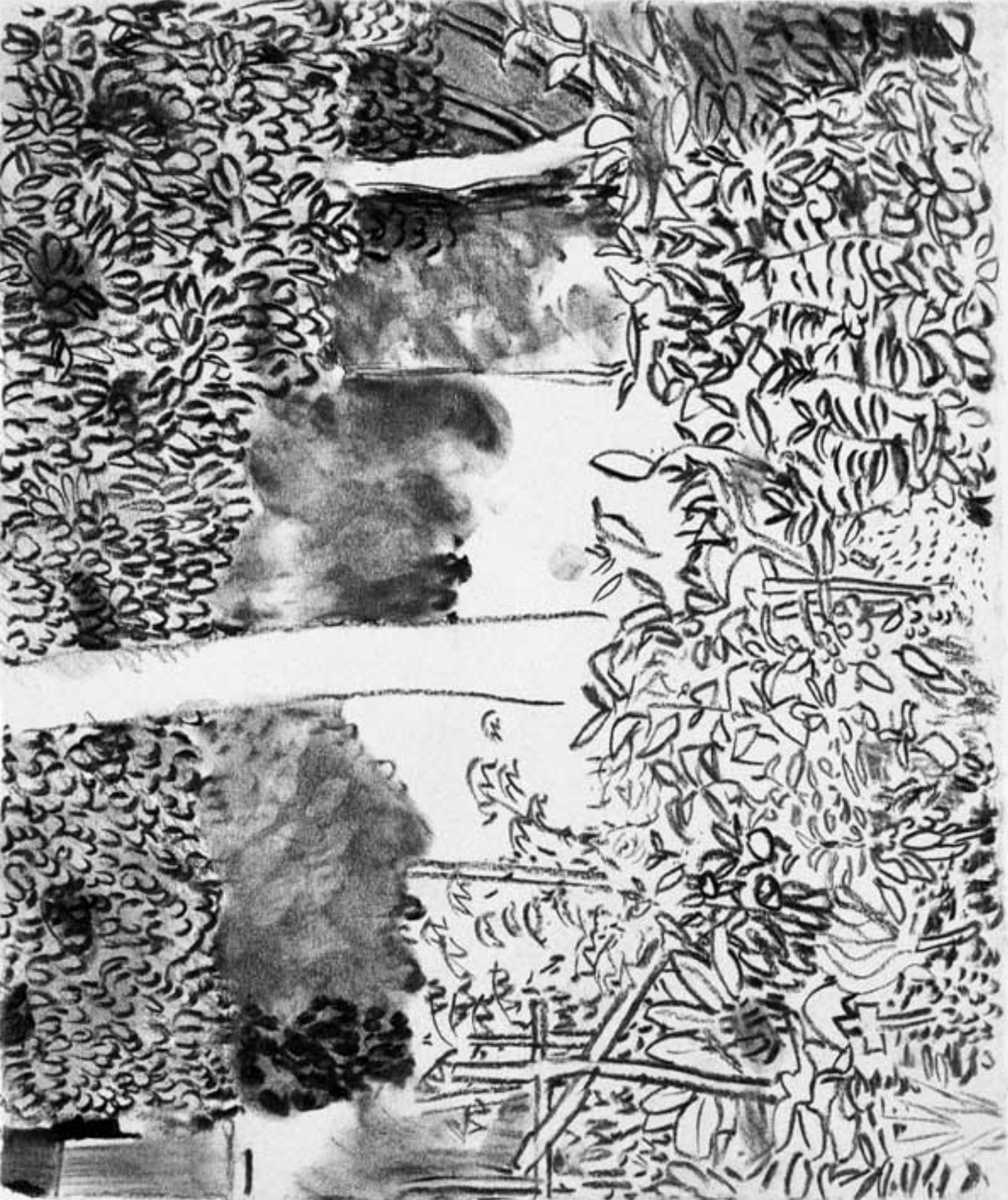




19

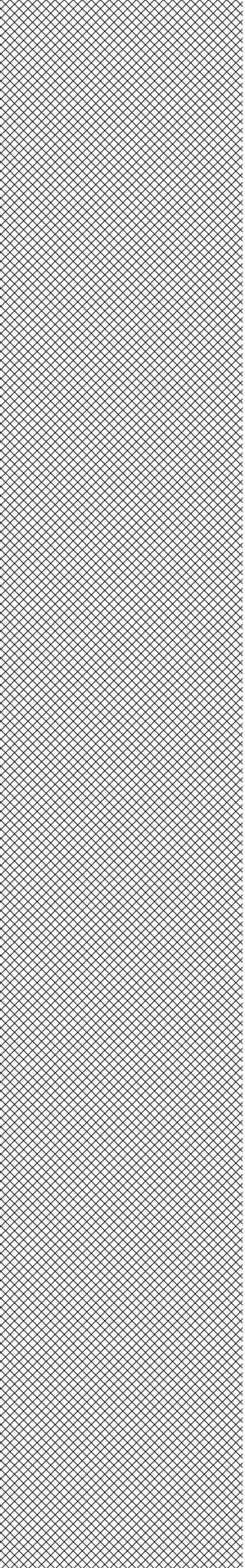
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm





20

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



From the Interior into the Landscape

For the painter Matthias Weischer, 'The Garden' is an expedition: a stepping out from the interior into the landscape. If his paintings up to now drew the viewer's gaze into dwelling spaces, now the large twelve-part lithography thrusts the gaze into nature. But the step from the interior to the exterior space is really only a step, a step behind the buildings adjoining the parks and gardens. Here one looks down from a slight elevation into the fenced and cultivated nature of the Japanese Garden in Rome. The painter doesn't set off for somewhere faraway, but remains in the transition zones between closed rooms and the open field, in the intermediate realm between culture and nature.

I. Natural Ornaments

What interests Matthias Weischer about this park landscape? Is there a secret connection between this garden panorama and the earlier interior paintings? What is the relationship between the many small-format drawings and the large segments of this lithography? One comes closer to this question if one recalls once more the interiors with which Weischer became known. They are glimpses of living spaces that convey an especially intense experience of space. The point of these pictures is the presence of space. But what is 'space' and how does 'space' achieve presence?

A space is generally defined by its boundaries. This is also true of 'social spaces' and even of 'outer space', of which we do not yet know whether it is expanding or contracting. Infinite space is nothing but a space whose boundaries can be endlessly extended; otherwise it remains a purely mathematical dimension. The epitome of space is, correspondingly, the room, which is bounded by side walls, the floor, the ceiling, and the back wall. This is what became Weischer's central motif. Here the viewer's gaze collides directly with surfaces impenetrable to the gaze; here spatial limitation takes on its world-of-life format.

So if, like Weischer, one takes an interest in the atmosphere, character, and mood of rooms, one must pay attention to the boundaries of the room. Accordingly, he focuses entirely the design of the walls, ceilings, and floors, because the greater presence such room-bounding surfaces have, the more intense is also the presence of the whole interior. Thus, walls are painted as color walls that take on the haptic character of the impasto oil paint. The floors are covered with rugs, mattresses, or carpets and become surfaces in the surface. The gleaming parquet mirrors its surroundings and gives the room a depth dimension. Against the side walls lean canvases that shifts

the room's verticals out of plumb. Or a powerful artificial light and the shadows it casts dismantle a room into light-dark contrasts. All of these arrangements also structure the adjoining surfaces, so that they take on a materiality and concreteness that the white wall or gray floor covering do not possess.

One can see that the painter employs a whole array of techniques to intensify the spatial effect of his interiors. But most of these methods cannot be applied directly to nature. There is only one point where the interior mimics nature and nature mimics the interior: in the ornament. In Weischer's interior spaces, one encounters such patterns; they can be found on wallpapers and shower curtains, on pillowcases and bed linens, on rugs and curtains. On the one hand, these ornaments are characteristic of the taste of the 1960s and 1970s; but on the other hand, they also carry out the function of letting the wall appear as a wall and the room as a room. The surface textures have their model in nature, but exaggerate it. The interplay of repetition and variation is the basic principle of every ornament found in the entire plant kingdom; every tree consists of boughs that protrude from the trunk at a specific angle; from each large bough appear smaller limbs that branch out in a very characteristic manner; on each twig grow leaves with a basic form. And in relation to all these regularly repeated natural phenomena there is a certain degree of deviation, transformation, and variation.

If one peruses the wealth of drawings, pastels, and watercolors that Matthias Weischer has created in the last half year, what is particularly conspicuous is their ornamental character, the attempt to put a landscape together not only from trees, bushes, paths, and lawns, but also to dismantle these phenomena into their smallest indivisible units. The charcoal drawing (III. XX) provides a good example in the sequence of a foliage plant that the direct sunlight subdivides into its mere contours, and a small and a large hedge that present a pattern that looks like nothing if not an interior. This interior space effect arises only because the shrubbery has been cut in such a way that all the leaves on its plane surfaces are exposed to the same angle of light. The low wall inserting itself between the two hedges, some of whose individual stones emerge from the masonry, imitate once again this ornamental play of nature.

It is thus the ornament that ties the garden to the interior in Weischer's work. But in contrast to the interior spaces, for which countless catalogs provide finished wallpaper patterns that can be copied into pictures as needed, the ornaments of nature must first be found and invented. The leaves of the hedge are already not naturalistic depictions, but strongly abstracted and generalized. Each tree, each bush, each lawn, and each flowerbed creates a specific pattern of light and

shadow, for which the characteristic drawing elements must first be defined. Accordingly, the many charcoal drawings and pastels created primarily at the Villa Massimo in Rome have an intensely experimental character. Even the watercolors, in which the wet paints normally blur into each other, serve this search for the aesthetic elements of nature. Here, too, the already dried watercolor pictures are subjected to a second phase of work in which cross-hatching, line patterns, semicircles, points, and blotches are added with a brush, thereby giving each individual tree and bush a respectively different structure (Ill. XX).

Weischer's small-format works on paper serve not only to analyze perception and to abstract from it the corresponding graphic patterns; once found, the natural ornament must mold the artist's body language. For a painter who up till now has produced his interior pictures by continuous overpainting, this alters the relationship between observation and motorics in painting. In the interiors, the painting hand moves ahead of the inspecting eye; but in nature, the eye must first properly grasp the object and then translate this perception into a precise motion of the brush. For this reason, the more than 300 drawings serve as a special kind of practice – practice in transferring the mimetic impulse from the eye to the hand.

When stepping out of the interior into the landscape, the choice of subject still stands under the sign of the interior. The gardens and parks are places in nature that have been designed as rooms and that are subject to a specific garden architecture. Laying out avenues, paths, lawns, hedges, and flowerbeds geometrically remodels the natural space, which can thus take on particular room qualities. For example, the park of the Villa Massimo (Ill. XX) in a charcoal drawing appears as an interior space bounded by a gravel surface and a wall of park trees; it appears closed even vertically. The trees in the background disappear almost completely in the surface, distinguished from each other only by their internal pattern, and surround the brightly lit clearing like a wall with black wallpaper. Of course, the intensity with which such garden architectures appear greatly depends on the observer's standpoint. Accordingly, the drawings and watercolors have a triple function on Weischer's way from the interior into the garden: they analyze the natural ornament in the landscape, they follow its mimetic impulses into the hand, and they seek the viewing angles in which the garden emphatically shows itself as a natural space.

II. The Garden

'The Garden' is Matthias Weischer's first large work exploring an external space. Although the twelve individual pictures together compose a single landscape picture, they were not cut to fit precisely,

but remain separated by a white margin. Does the white grid laid over the picture divide the landscape, dismantle it into fragments, or even disintegrate it? It is part of this work's special appeal that this conceptual idea articulates the relationship between part and whole in the picture, thereby provoking precisely these questions.

The white dividing strip between the individual pictures makes us aware of something in the process of perception that otherwise proceeds automatically: namely, that we put the images in consciousness together from a large number of individual images. Someone standing in front of this landscape panorama could no more grasp it »at one glance« than he can grasp Weischer's lithographic depiction. One looks either over the bushes and hedges in the foreground down onto the fork in the road, or one looks through the bare branches of the tree into the distance. One can let one's gaze wander along the extended hedge on the horizon, or one can follow the lower path that can be made out through the branches and that runs down to the shore of a small lake. All these individual glimpses are artificially focused by the individual pictures in the lithography. The white strip is the visual obstacle that interrupts the stream of perception and that requires the viewer to put the unity of the picture together from such discrete individual images. The 'Garden' in the picture shows how one would actually see such a garden in nature, whereby the artificial deceleration of perception is what opens up the experiential time in which one can become aware of one's own perception.

Although the entire picture is cut into twelve parts, it is still a unified whole. The fork in the road is the center from which three gravel paths run through the landscape and on which one can 'pass' from one picture to the other. The natural network of paths in the garden bridges over the artificial grid of the lithography, which crosses through the gravel paths in accordance with its geometrical logic. The impression of closure is intensified by the horizontal hedge, which defines the boundaries not only of the park, but also of our field of vision – a boundary one can neither walk across nor see across. Only in the uttermost margin of the picture, in the upper right, does the gaze move into the distance. The long hedge boundary bends sharply, revealing a bit of the landscape behind it.

The grid network of white marginal strips dissolves the central perspective of the panorama to a great degree. The diagonally falling piece of hedge remains a vague indication of such a unified spatial perspective; otherwise, the construction of the picture displays four vertical lines of sight, on which the three vertically arranged pictures can be read as foreground middle ground, and background. The impression remains that the perspectival foreshortenings are conceived primarily in terms of the individual pictures and

are only secondarily valid for the assembled larger picture. The grid system does not hide the painter's view of nature, but reveals it. It creates a multi-perspectival organization of the panorama picture. The artificial determination of four lines of view and three levels of view, however, is not merely a trick with which Weischer immunizes himself against naïve landscape painting; it is also a pictorial reflex in response to the landscape experience itself. A panorama never shows itself from a single viewpoint; one takes a few steps to the left, turns to the right, and a glimpse of the distance may be acquired only by strolling on an elevated path.

As earlier with his interiors, in this park landscape Weischer achieves spatial effects that do not arise from central perspective and that can even conflict with it. Along with the organization of the pictorial space, the ornament plays a decisive role here. This is revealed particularly strikingly in the little round bush comprising bizarre, three-pronged leaf forms and in their secret correspondence with the three fish in the pond, which have the same leaf form as the bush directly in front of the fork in the road. Not least, such natural signs introduce an additional scale to the picture, by means of which sizes and distances can be measured. The 'Garden', for example, contains an indefinable plant composed of two sickle-shaped semicircles, whose basic form is found again at a greater distance and much reduced in size in the crown of a tree. The semicircle becomes an optical code according to which the painter decides the landscape and places a diagonal line of sight through the picture: from the abstract form through the concrete natural ornament that loses itself in the cross-hatching in the distance.

III. Spatial Concepts

'The Garden' is a work that subjects perception of nature to a grid. What does this mean for the image of nature articulated in this way? Can a connection be made to Weischer's interiors? Nature obviously finds itself under an intensely analytical gaze. As the word implies, it is dismantled into its elementary components and correspondingly depicted as something put together and capable of being dismantled, whereby the final, indivisible units are units of perception – this applies to the details of the natural ornaments as well as to the twelve picture segments as a whole.

Such an analytical pictorial technique confronts the viewer with the mechanisms of perception that otherwise operate silently in the background for him. The individual perceptual impression, taken in itself, is 'perfect', because it always already grasps most phenomena as a 'perfect' form that makes sense. A fleeting glimpse out the window shows a landscape, the gaze into the landscape falls on a tree, the gaze at the tree falls on

a linden, and one notices that the linden is blossoming, and the linden flowers, in turn, are surrounded by the buzzing of bees. This is how a cascade of perception could appear that a viewer moves through when viewing a piece of nature, whereby such cascades are not usually held present in the mind. In the everyday regime of attention, one is either close up or distant, but never close up and distant at the same time. But that would be precisely the precondition for perceiving a natural space as a room. Its distant boundaries would have to be just as present as the wall of a room, and its vegetation would have to be just as striking as a curtain or lampshade.

Matthias Weischer's painting is an artificial medium that artificially stretches perception – which normally always concentrates on something, on a segment of a picture, on the foreground or the background, on what is closest or most distant. The determination of elements of nature and picture segments is the equivalent of a definition of smallest and largest perceptual units, between which attention can oscillate back and forth. The 'Garden' produces a two-poled perception between greatest proximity and smallest distance, and only these generate the atmospheric tension in which one can experience a landscape as a natural space.

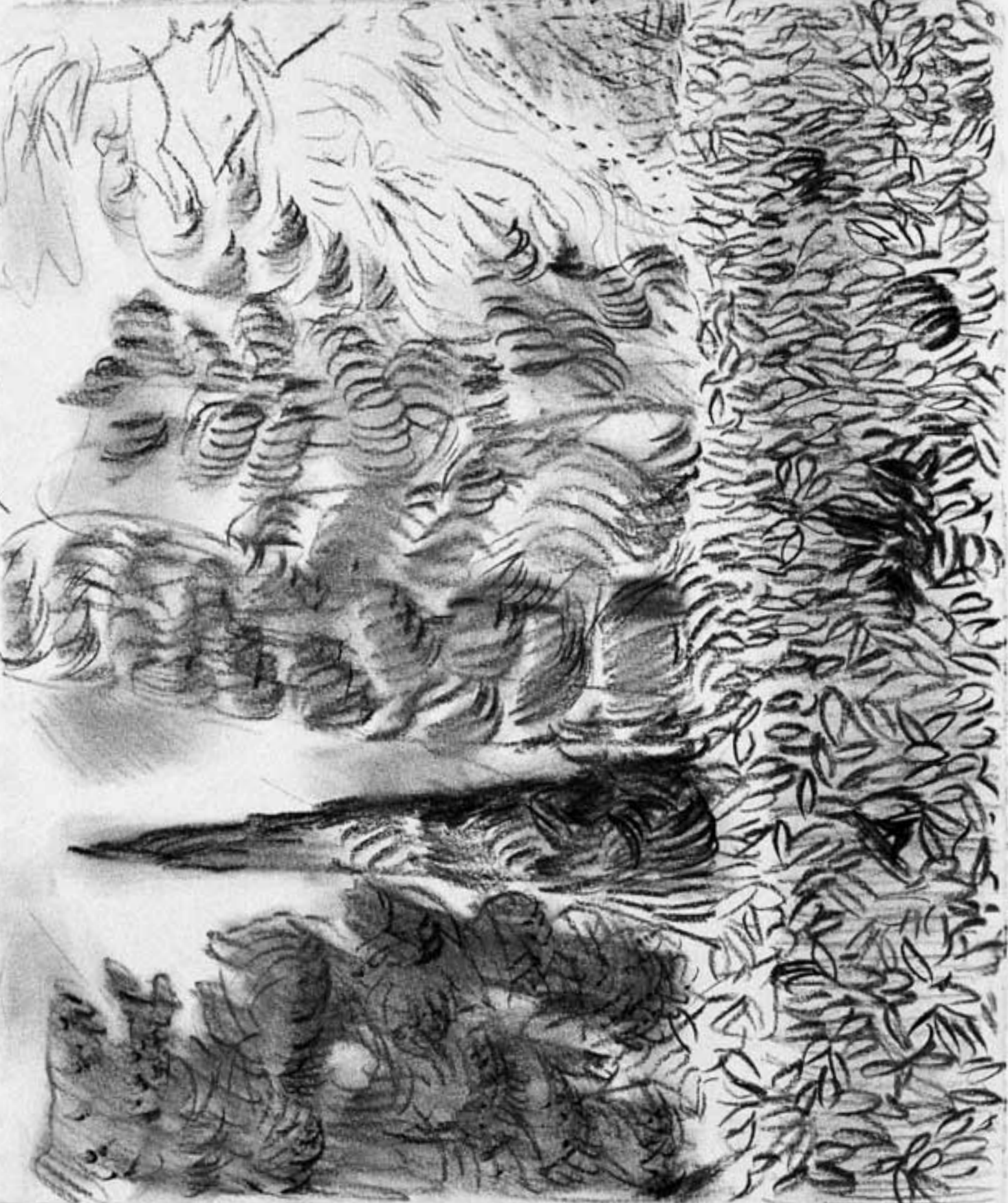
This spatial concept opposes the pictorial understanding of Romanticism and of the avant-garde at the same time. Weischer's natural spaces want to be present as rooms and, accordingly, must always also define the boundaries of the space. Romanticism, by contrast, followed the idea of a nature that expands into an endless space and thus becomes an emblem of an absolute. The means of depiction of Romantic painting was not the presence, but the non-presence of space – and its endless unbounding. The abstract painting of the avant-garde, too, aimed to suspend spatial structures, except that it did not push the depiction of space into infinity, but dissolved it completely in the surface. In Weischer's 'Garden', the spatial concept of the interior seems radicalized once again, because now it becomes obvious that the artists turns not only against the modern flattening, but also against the Romantic unbounding of pictorial space.

All these distinctions define a painterly position and provoke all the stronger the question of the aesthetic content articulated in this tightened network of artistic decisions. Ultimately, this is an affirmative spatial relationship that is offered to the viewer as an identification surface: Look at nature as if you were looking at the 'Garden', is the silent call of the lithography. But why? A first indication of this interest is found in the fact that Weischer's re-appropriation of the pictorial space turns equally decisively against the classical ideal of a central-perspectival organization of the picture. Ultimately, central perspective does not make space as such present, but merely creates

the world stage on which the human being, nature, or a society shows itself. But Weischer is actually interested in the pictorial evocation of a spatial atmosphere, and this pointed interest in depiction, which becomes unmistakable in his stepping out into the landscape, urgently raises the question of the 'aesthetic wherefore' – a question that ultimately decides the rank of contemporary art.

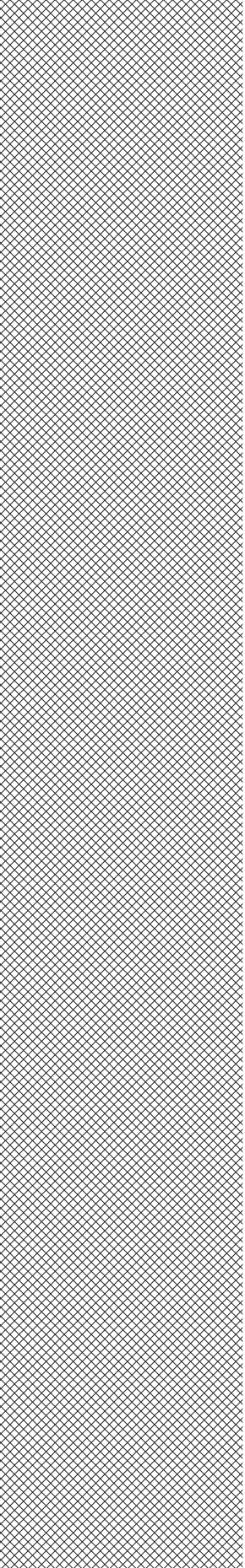
A culture's relationship to its space is surely among the most decisive relationships to the world that exist. But it is in no way self-evident that painting should take a particular spatial concept as its theme and be interested in interior and exterior spaces. Why is three-dimensional space, which for decades was considered one of the out-moded conventions of painting history, suddenly fascinating again? Not least among the reasons why modern painting withdrew from pictorial space onto the surface of the canvas is that it seemed that the invention of photography had perfectly solved the old problem of the depiction of space on a surface, which had driven and motivated painting for centuries. But the hypothesis that the work of art necessarily loses its aura in the age of its technical reproducibility is untenable; one can even say that precisely artistic photography is able to fixate the aura of spaces. But it is probably true that the uninterrupted production of pictures in the media world has led to a systematic 'flattening' of spatial experience. The new flood of images is a flood of functional images that must be graspable at first glance, if they are to fulfill their purpose. But every experience of space presupposes a pictorial space of experience that must be put together from many views of space. Matthias Weischer's painting seems to seek precisely this neuralgic point and to trace and analyze the presence of space in a visually de-spatialized culture. Its distance from photographic depiction enables it not only to evoke the presence of space, but at the same time also to reflect the preconditions of spatial perception.

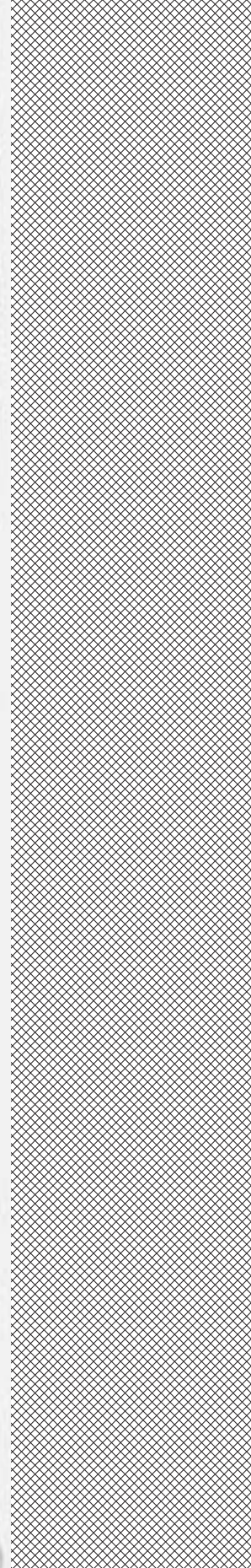
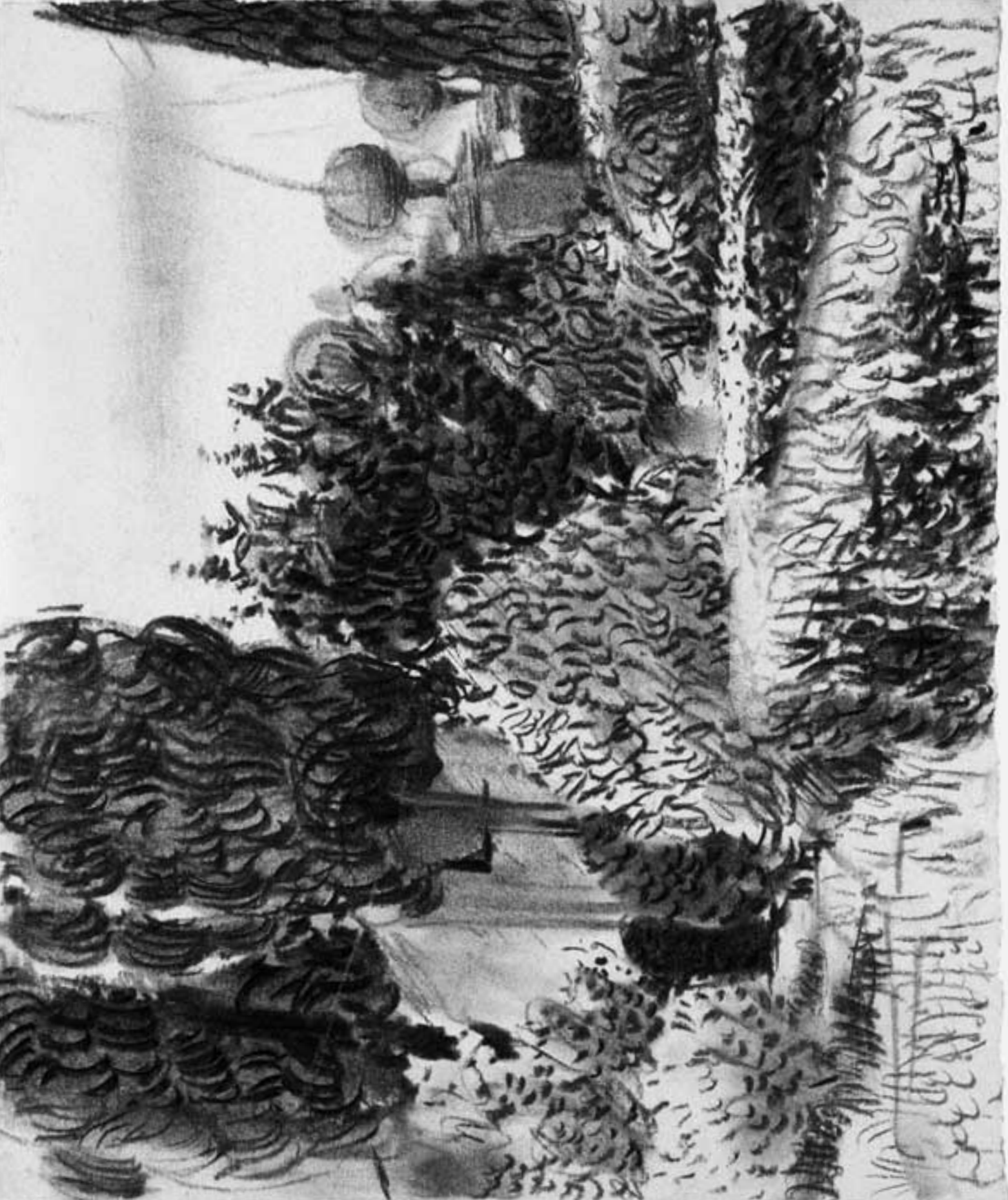
The step from the interior into the landscape is not only a change of subject, but also casts a different light on the spatial concept of the interior. And perhaps this expedition into natural space does not lead as far away as one might suspect. For if one looks at the 'Garden' from a certain distance, then a strange reversal takes place: the white strips do not remain the empty interstices separating one motif from the other, but make themselves present. As in a picture puzzle, the landscape moves into the background and the white grid moves forward out of the pictorial space, like the crossbars of a window. Now one could imagine that these are twelve windowpanes in a studio window through which the painter gazes at the garden outside.



21

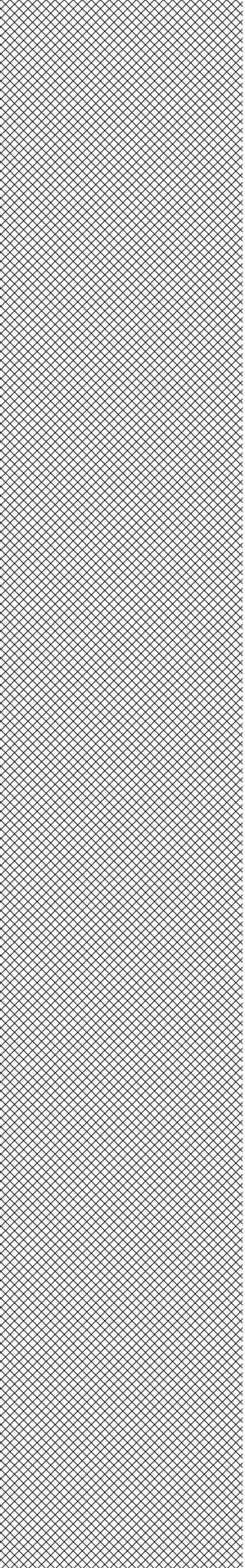
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm





22

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm





23

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



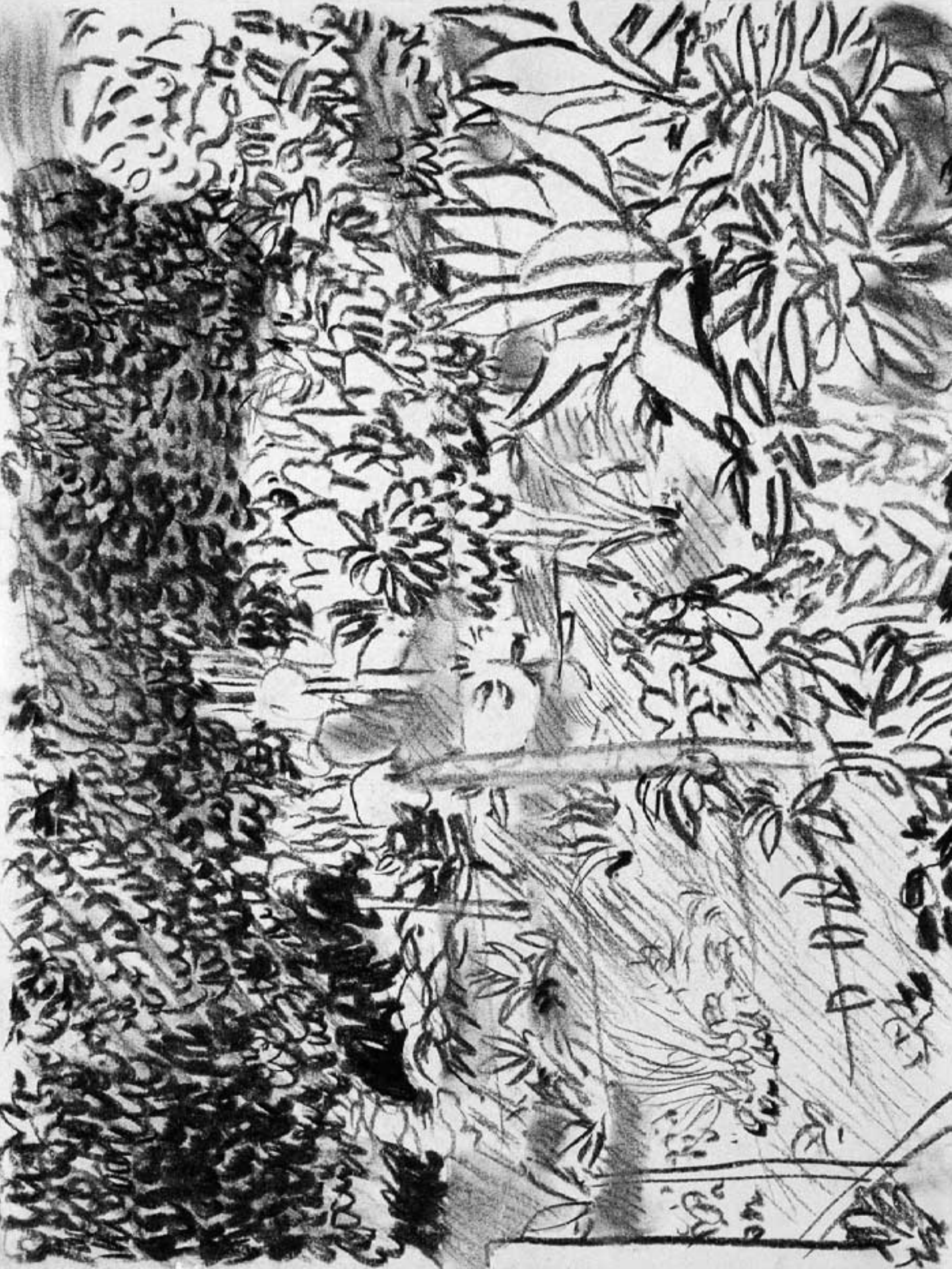
24

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



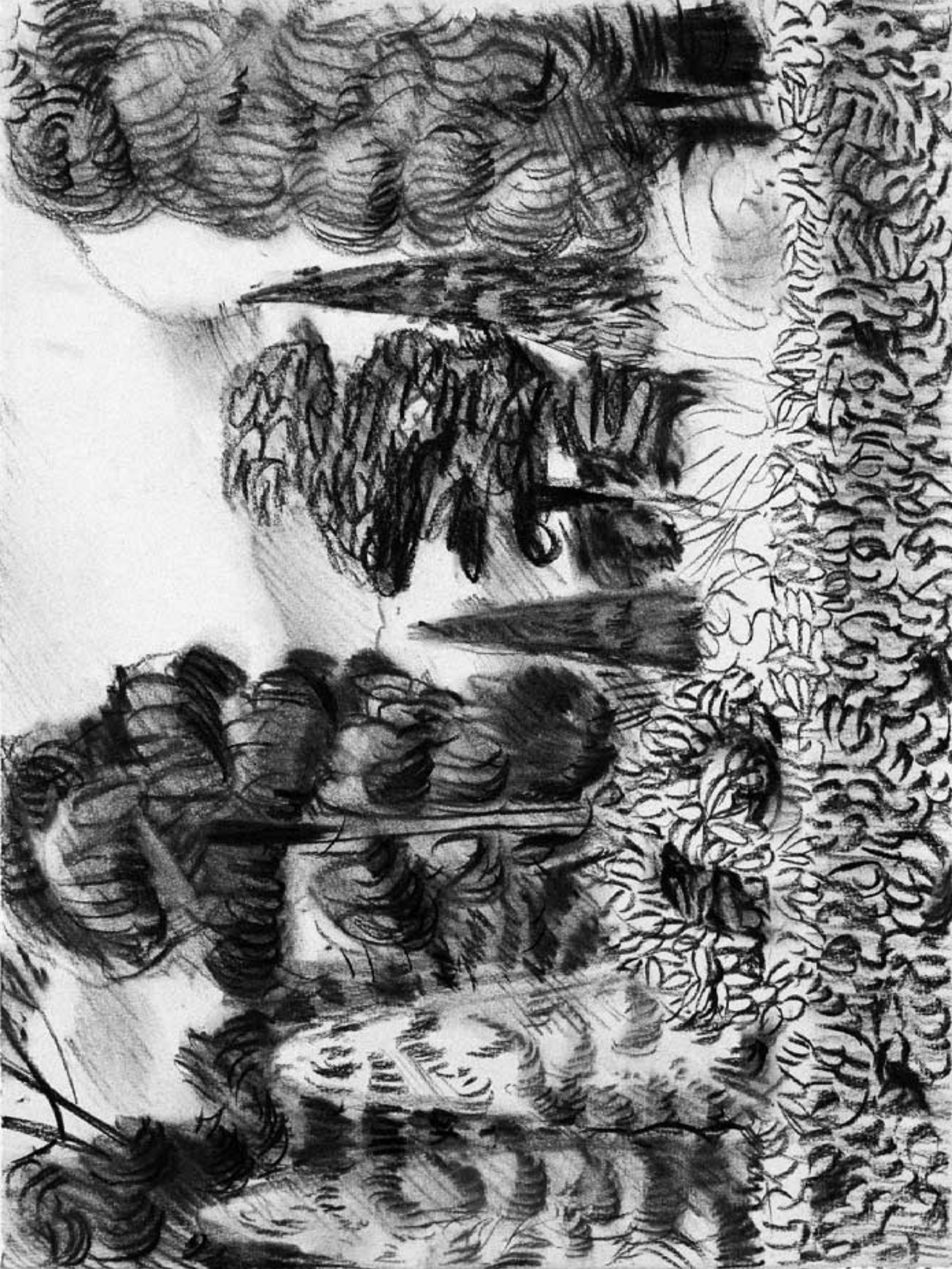
25

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



26

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



28

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



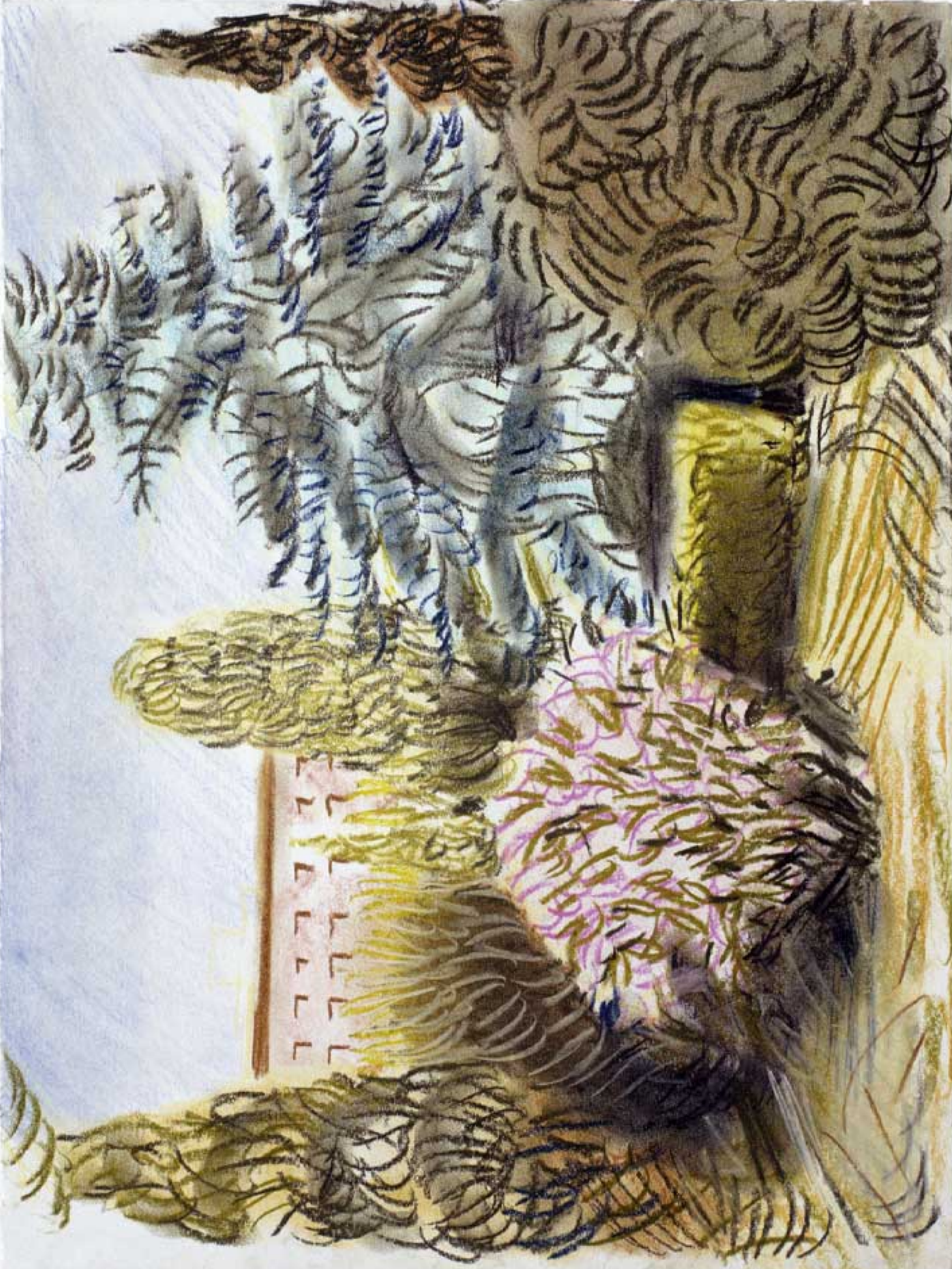
29

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



30

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



32

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



33

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



34

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



35

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



36

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm

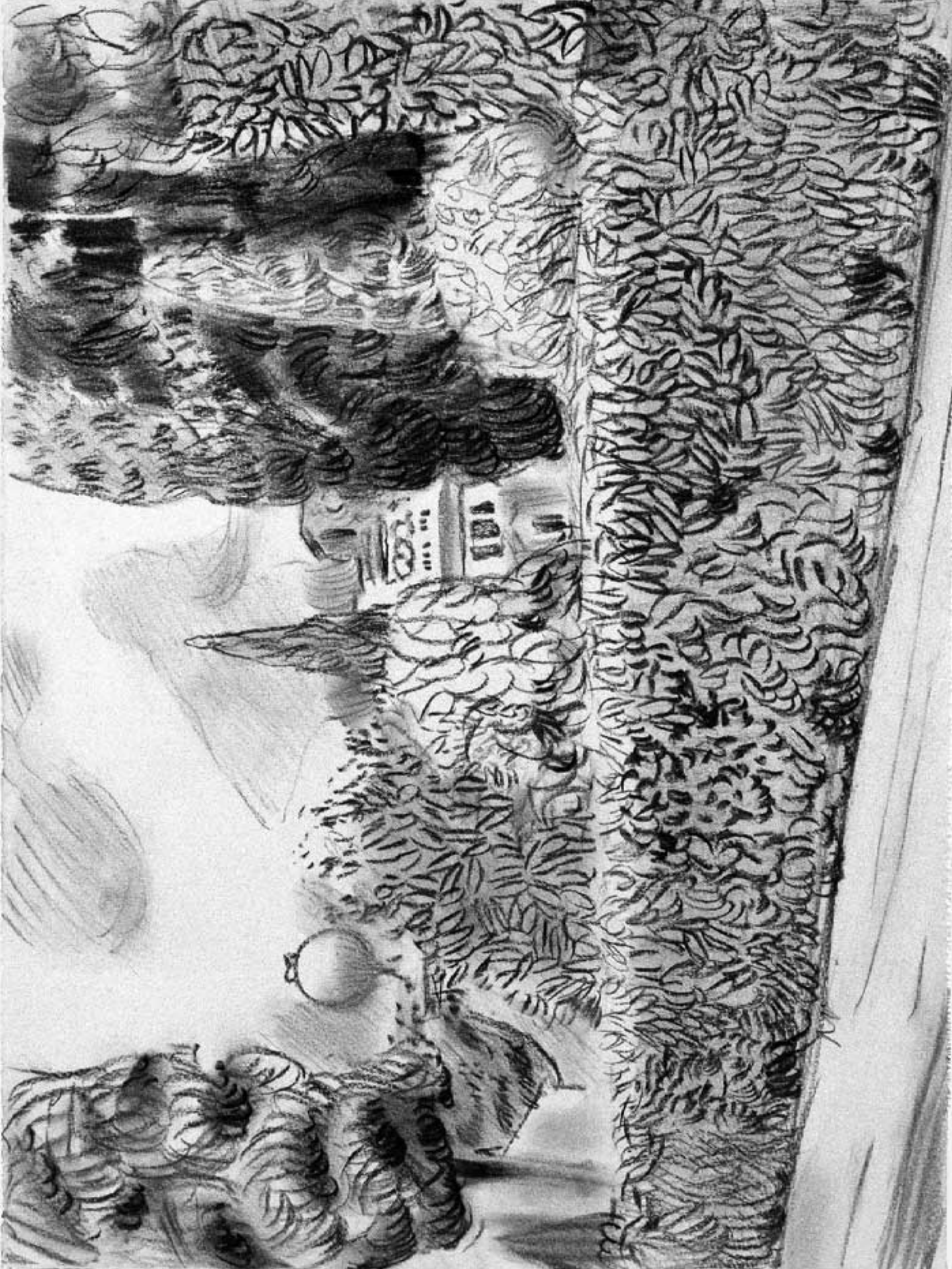


37

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



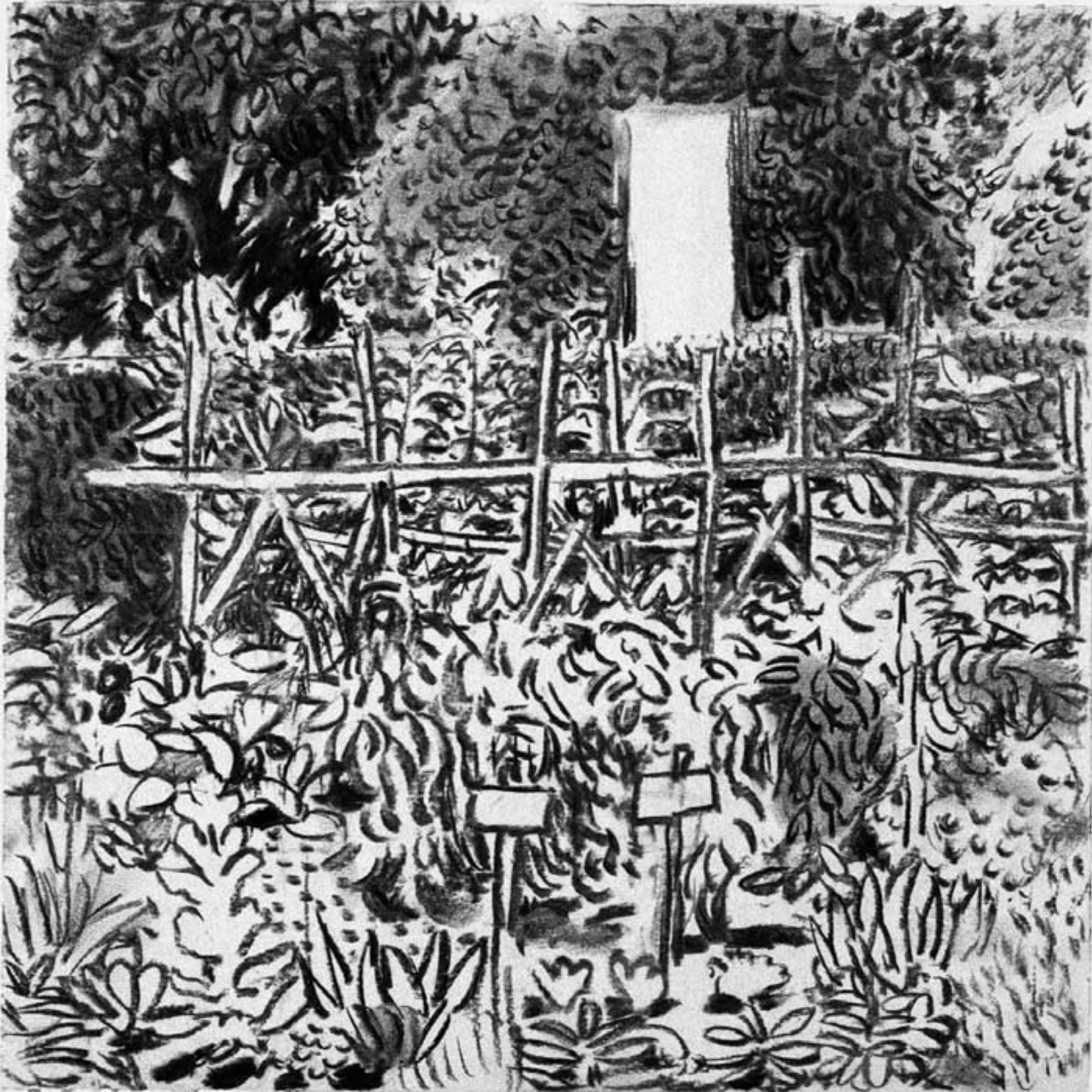
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm





40

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



41

o.T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 × 32 cm



42

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm

1

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle / charcoal
 24 × 32 cm / 9½ × 14⅝ inch
 WV Nr. 07/134

2

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 24 × 32 cm / 9½ × 14⅝ inch
 WV Nr. 07/132

3

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 24 × 32 cm / 9½ × 14⅝ inch
 WV Nr. 07/140

4

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 24 × 32 cm / 9½ × 14⅝ inch
 WV Nr. 07/139

5

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 32 × 24 cm / 14⅝ × 9½ inch
 WV Nr. 07/150

6

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 32 × 24 cm / 14⅝ × 9½ inch
 WV Nr. 07/160

7

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 32 × 24 cm / 14⅝ × 9½ inch
 WV Nr. 07/151

8

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 32 × 24 cm / 14⅝ × 9½ inch
 WV Nr. 07/157

9

o. T. (Radierung), 2007
 Radierung / etching
 Blatt: 53 × 39 cm / 20⅞ × 15⅜ inch,
 Motiv: 22 × 25 cm / 8⅝ × 9⅞ inch
 edition: 1/35
 WV Nr. 07/549

10

o. T. (Radierung), 2007
 Radierung / etching
 Blatt: 53 × 39 cm / 20⅞ × 15⅜ inch,
 Motiv: 22 × 25 cm / 8⅝ × 9⅞ inch
 edition: 1/35
 WV Nr. 07/595

11

o. T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 22,5 × 34 cm / 8⅞ × 13⅜ inch
 WV Nr. 07/231

12

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 21 × 25,5 cm / 8¼ × 10 inch
 WV Nr. 07/278

13

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 22 × 26 cm / 8⅝ × 10¼ inch
 WV Nr. 07/290

14

o. T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 22,5 × 34 cm / 8⅞ × 13⅜ inch
 WV Nr. 07/228

15

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 21 × 25,5 cm / 8¼ × 10 inch
 WV Nr. 07/277

16

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 21 × 26 cm / 8¼ × 10¼ inch
 WV Nr. 07/282

17

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 21 × 25,5 cm / 8¼ × 10 inch
 WV Nr. 07/285

18

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 21,5 × 25,5 cm / 8½ × 10 inch
 WV Nr. 07/233

19

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 22,5 × 26 cm / 8⅞ × 10¼ inch
 WV Nr. 07/259

20

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 21,5 × 25,5 cm / 8½ × 10 inch
 WV Nr. 07/238

21

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 34 cm / 10 × 13⅜ inch
 WV Nr. 07/437

22

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 26 × 28 cm / 10¼ × 11 inch
 WV Nr. 07/376

23

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 26 × 28 cm / 10¼ × 11 inch
 WV Nr. 07/377

24

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 24 × 32 cm / 9½ × 14⅝ inch
 WV Nr. 07/387

25

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 34 cm / 10 × 13⅜ inch
 WV Nr. 07/445

26

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 26 × 28 cm / 10¼ × 11 inch
 WV Nr. 07/373

27

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 26 × 28 cm / 10¼ × 11 inch
 WV Nr. 07/361

28

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 34 cm / 10 × 13⅜ inch
 WV Nr. 07/438

29

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25 × 34 cm / 9⅞ × 13⅜ inch
 WV Nr. 07/440 439 ???

30

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 25,5 cm / 10 × 10 inch
 WV Nr. 07/319

31

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 25,5 cm / 10 × 10 inch
 WV Nr. 07/318

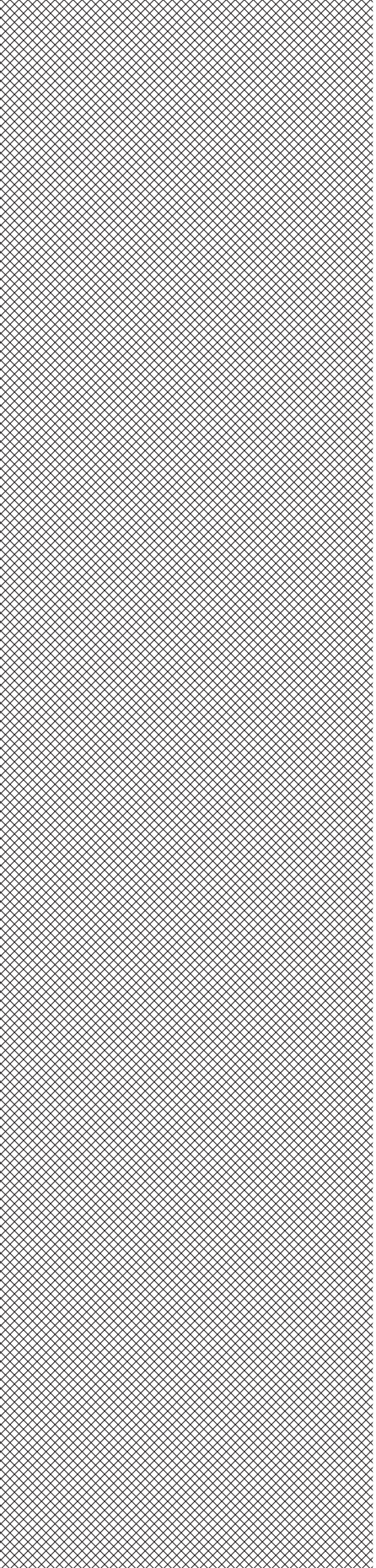
32

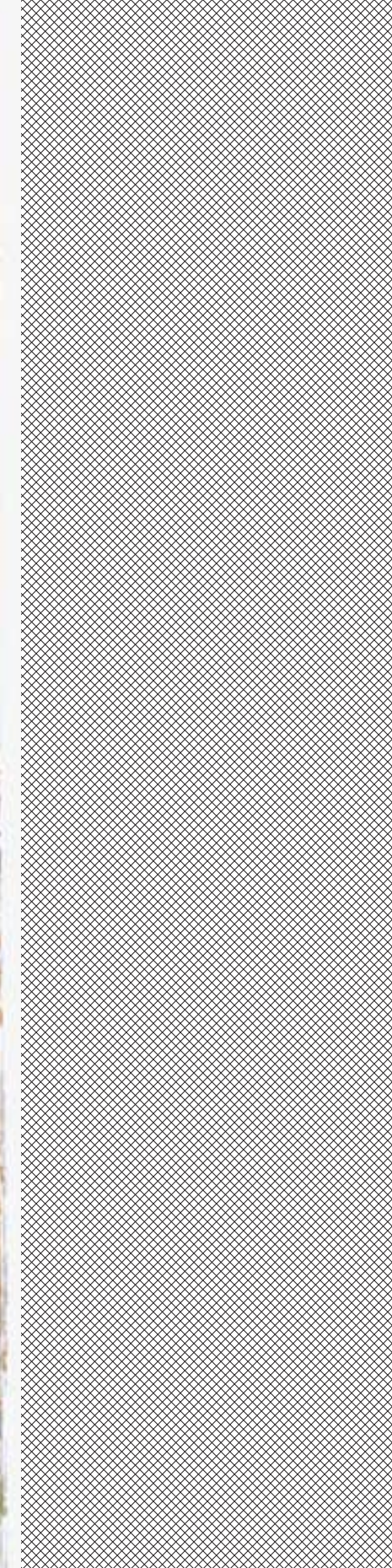
o. T. (Zeichnung), 2007
 Pastellkreide auf Papier / crayon on paper
 26 × 34 cm / 10¼ × 13⅜ inch
 WV Nr. 07/167



43

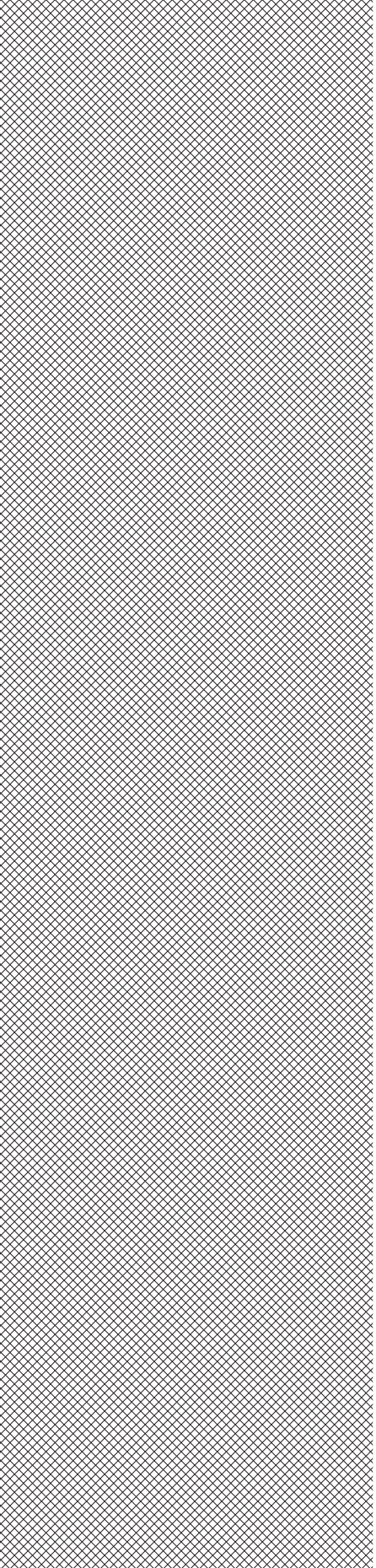
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm





44

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



33

o. T. (Zeichnung), 2007
 Pastellkreide auf Papier / crayon on paper
 25,5 × 34 cm / 10 × 13³/₈ inch
 WV Nr. 07/423

34

o. T. (Zeichnung), 2007
 Pastellkreide auf Papier / crayon on paper
 25,5 × 25,5 cm / 10 × 10 inch
 WV Nr. 07/341

36

o. T. (Zeichnung), 2007
 Pastellkreide auf Papier / crayon on paper
 25,5 × 34 cm / 10 × 13³/₈ inch
 WV Nr. 07/425

37

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 34 cm / 10 × 13³/₈ inch
 WV Nr. 07/175

38

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 25,5 cm / 10 × 10 inch
 WV Nr. 07/309

39

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 25,5 × 25,5 cm / 10 × 10 inch
 WV Nr. 07/344

40

o. T. (Zeichnung), 2007
 Kohle auf Papier / charcoal on paper
 24 × 32 cm / 9¹/₂ × 14⁵/₈ inch
 WV Nr. 07/403

41

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 19 × 24,5 cm / 7¹/₂ × 9⁵/₈ inch
 WV Nr. 07/221

44

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 19 × 25 cm / 7¹/₂ × 9⁷/₈ inch
 WV Nr. 07/214

46

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 19 × 25 cm / 7¹/₂ × 9⁷/₈ inch
 WV Nr. 07/215

43

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 19 × 25 cm / 7¹/₂ × 9⁷/₈ inch
 WV Nr. 07/218

45

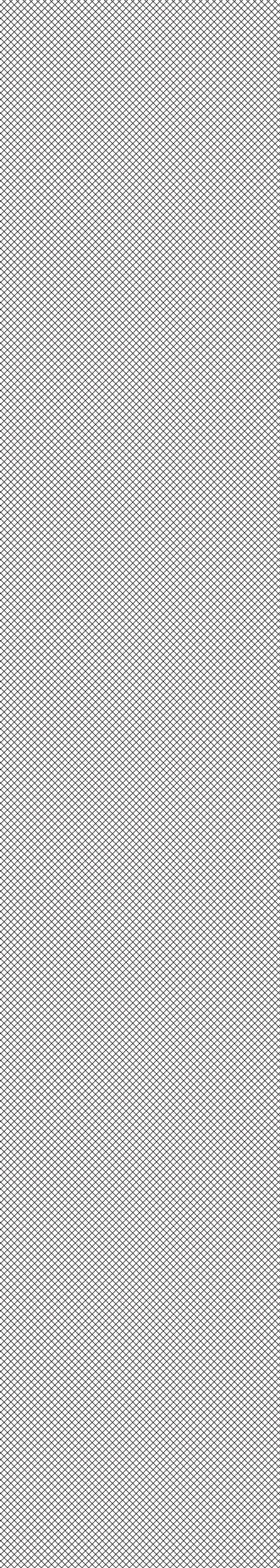
o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 19 × 24,5 cm / 7¹/₂ × 9⁵/₈ inch
 WV Nr. 07/217

42

o.T. (Aquarell), 2007
 Aquarellfarbe / watercolor
 19 × 24,5 cm / 7¹/₂ × 9⁵/₈ inch
 WV Nr. 07/219

43

12-teilige Lithografie



Matthias Weischer

1973

geboren in/ *born in* Elte (Westfalen)
lebt in/ *lives in* Leipzig

1995–2001

Studium der Malerei an der/ *Studies painting at the* Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig

2000–3

Meisterschüler bei/ *student in the master class of* Prof. Sighard Gille

Einzelausstellungen/ Solo Exhibitions

2008

CAC Málaga – Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Spanien/ *Spain*
Galerie EIGEN+ART, Leipzig
Kloster Bentlage, Rheine

2007

Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, Schweiz/ *Switzerland*
Kunsthalle Mannheim
Gemeentemuseum, Den Haag, Niederlande/ *The Hague, Netherlands*
Matthias Weischer, Der Garten – Arbeiten auf Papier, Neuer Berliner Kunstverein

2006

Matthias Weischer. Arbeiten auf Papier, Kunstverein Konstanz; Kunstverein Ulm
Galerie EIGEN+ART, Leipzig
Matthias Weischer. Malerei, Ludwig Forum Aachen

2005

Museum der bildenden Künste Leipzig, Ausstellung anlässlich der Verleihung des Kunstpreises der LVZ/ *solo exhibition on the occasion of the LVZ art award*

2004

Simultan, Künstlerhaus Bremen

2003

3 Zimmer, Diele, Bad, Galerie LIGA, Berlin
Anthony Wilkinson Gallery, London, GB

2002

Räumen, Kunsthaus Essen

2001

Matthias Weischer. Malerei, Galerie Kleindienst, Leipzig
Antrittsausstellung, Kabinett der Galerie im Kunsthaus Essen

Gruppenausstellungen/ Group Exhibitions

2008

MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Italien/ *Italy*

2007

Ausgewählt – Sammlung zeitgenössischer Malerei und Grafik der VNG-AG, Kulturhaus Leuna
MAD LOVE – Young Art from Danish Private Collections, Museum of Modern Art
ARKEN, Arken, Dänemark
Part V. Fantasy and Fiction, Teil des Ausstellungszyklus/ *part of the exhibition series* Imagination Becomes Reality, ZKM, Karlsruhe
Weischer meets Beckmann, Kunsthalle Mannheim
Rockers Island. Olbricht Collection, Folkwang Museum Essen

2006

Part V. Fantasy and Reality, Teil des Ausstellungszyklus/ *part of the exhibition series* Imagination Becomes Reality, Sammlung Goetz, München
Landschaft, Galerie EIGEN+ ART, Berlin
Full House – Gesichter einer Sammlung, Kunsthalle Mannheim
Artists from Leipzig, Arario Beijing, Peking/ *Beijing*, China
Netherlands vs. Germany. Painting/ Malerei, GEM museum voor actuele kunst, Den Haag, Niederlande/ *The Hague, the Netherlands*
VNG-art präsentiert deutsche Malerei, Muzeum Rzezby, Królikarnia, Warschau/ *Warsaw*; Städtische Galerie Arsenal Poznan, Polen/ *Poland*
Deutsche Wandstücke/ *Sette scene di nuova pittura germanica*, Museion Bozen, Italien/ *Bolzano, Italy*
MADE IN LEIPZIG – Bilder aus einer Stadt, Sammlung Essl, Klosterneuburg, Österreich
Archi-Peinture, Le Plateau, Paris, Frankreich/ *France*; Camden Arts Center, London, GB
Neue Malerei. Erwerbungen 2002–2005, Museum Frieder Burda, Baden-Baden

2005

51. Biennale di Venezia. The experience of art, Italienischer Pavillon/ *italian pavilion*, Venedig, Italien/ *Venice, Italy*
Life After Death: New Paintings from the Rubell Family Collection, MASS MoCA, North Adams; Kemper Museum of Contem-

porary Art; Salt Lake Art Center, Salt Lake City; Freye Art Museum, Seattle; Katzen Arts Center at American University, Washington D.C., USA; Site Santa Fe, New Mexico
 Expanded Painting – Painting and around, Prague Biennale 2, Prag, Tschechien/
Prague, Czech Republic
 La nouvelle peinture allemande, Carré d'Art – Musée D'Art Contemporain de Nimes, Frankreich/ *France*
 Cold Hearts. Artists from Leipzig, Arario Gallery, Cheonan, Korea
 From Leipzig, Cleveland Museum of Art, USA
 Portrait, Galerie EIGEN+ART, Berlin
 David, Matthes und ich, Kunstverein Nürnberg/ *Nuremberg*; Kunstverein Bielefeld

2004

Northern Light: Leipzig in Miami, Rubell Family Collection, Miami, USA
 Direkte Malerei, Kunsthalle Mannheim
 Matthias Weischer, David Schnell, Tim Eitel, Galerie EIGEN+ART, Berlin

2003

sieben mal malerei, Neuer Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Künste Leipzig
 Drei Positionen zur Malerei: Tim Eitel, Cornelius Völker, Matthias Weischer, Allianz Versicherungs-AG, Treptowers, Berlin

2002

6 aus 11, LIGA, Berlin
 Leipziger Lerchen, Kunstverein Speyer
 Junge Malerei, Kunstverein Sulzfeld
 Galerie EIGEN+ART, Leipzig
 Convoi. Tilo Baumgärtel, Peter Busch, Christoph Ruckhäberle, David Schnell, Matthias Weischer, Foyer der IG Metall, Frankfurt am Main

2001

Galerie Kleindienst, Leipzig
 Szenenwechsel XX, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
 at home, Kunstverein Lindau

2000

lokal, Galerie EIGEN+ART, Leipzig
 Liga, Steibs Hof, Leipzig

Bibliographie/ *Bibliography*Kataloge/ *Catalogues*

2007

Matthias Weischer. Malerei/ Painting, Ausst. Kat./ *exh. cat.* Museum zu Allerheiligen Schaffhausen
Rockers Island. Olbricht Collection, Ausst. Kat./ *exh. cat.* Folkwang Museum Essen
Imagination Becomes Reality, Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im/ *catalogue on the occasion of the homonymous exhibition at* ZKM Karlsruhe

2006

nullvier nullfünf. mdbk, Jahresheft des Museums der bildenden Künste Leipzig, herausgegeben von Hans-Werner Schmidt, Leipzig 2006.
Part V. Fantasy and Fiction, Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im ZKM Karlsruhe, 2006.
Schilderkunst Nederland – Deutschland Malerei, Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung *Netherlands vs. Germany 3-3* im GEM Museum für zeitgenössische Kunst, Den Haag, 2007.
Deutsche Wandstücke, Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museion Bozen, 2006.
New German Painting. Remix, Christoph Tannert (Hg.), Prestel Verlag München (u.a.) 2006, pp. 240-245.
Vrije Schilderkunst, Amsterdam 2006.
Life after death: New Leipzig Paintings from the Rubell Family Collection, hrsg. von Marc Coetzee und Laura Steward Heon anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Mass MoCA, North Adams, Massachusetts, 2006.
Matthias Weischer, hrsg. vom Museum der bildenden Künste, der Katalog erscheint zur Einzelausstellung anlässlich der Verleihung des Kunstpreises der LVZ an Matthias Weischer. 2006.

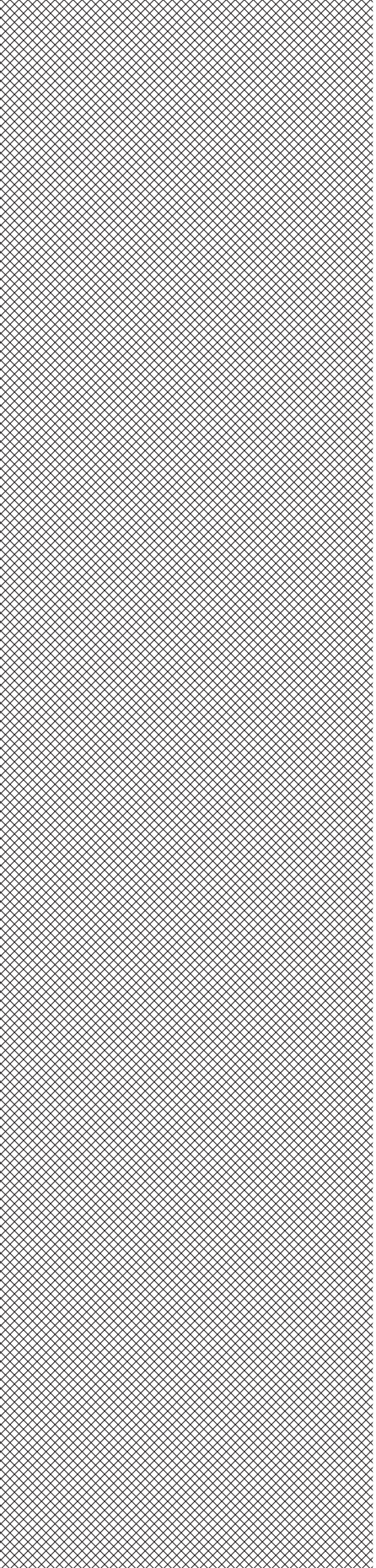
2005

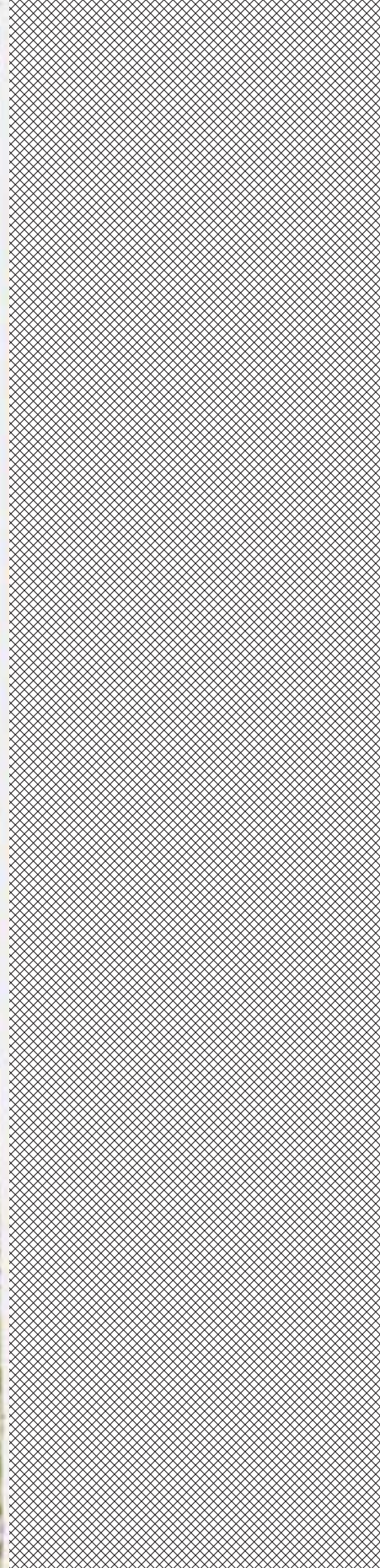
Kunstpreis der Leipziger Volkszeitung, hrsg. LVZ, Leipzig, 2005
 Most Wanted the Olbricht Collection, hrsg. Sammlung Olbricht, Verlag der Buchhandlung Walter König Köln 2005.
 La nouvelle peinture allemande, hrsg. von Françoise Cohen, der Katalog erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Carré d'Art in Nimes, 11.05.2005 – 18.11.2005, Paris 2005.
 Cold Hearts, hrsg. von Arario, der Katalog



45

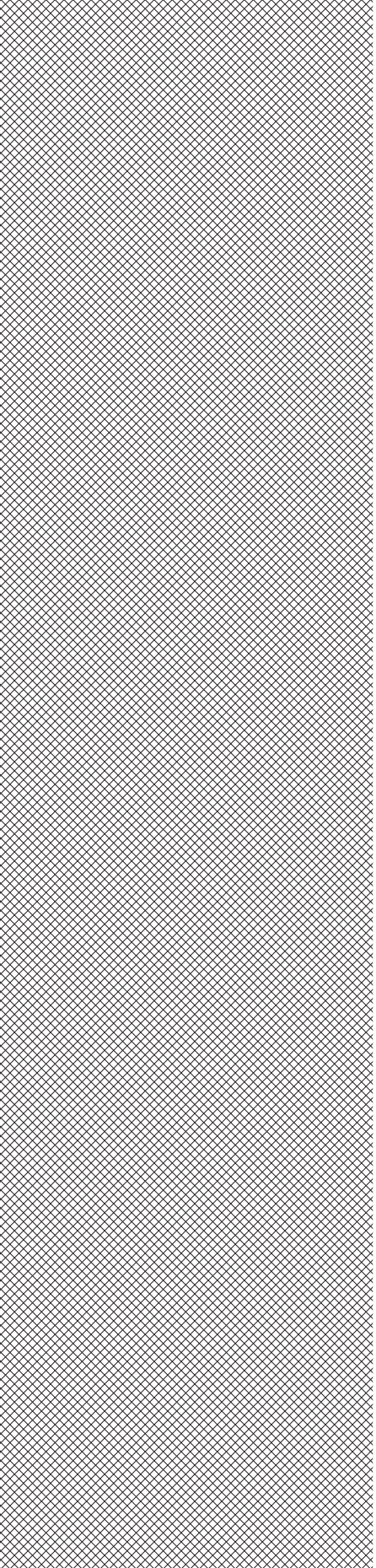
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm





46

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



erschien anlässlich der Ausstellung Cold Hearts: Artists from Leipzig, 16.04.2005 – 26.06.2005, Korea 2005.

David, Matthes und ich, hrsg. von Natalie de Ligt, Kunstverein Nürnberg und Stefanie Heraeus, Kunstverein Bielefeld, anlässlich der gleichnamigen Ausstellungen im Kunstverein Nürnberg vom 27. Januar 2005 – 27. März 2005 und im Kunstverein Bielefeld vom 09.04.2005 – 05.06.2005, Nürnberg 2005.

The triumph of painting, Ausstellungskatalog, Saatchi Gallery 2005.

2004

Matthias Weischer: Simultan, hrsg. von Susanne Pfeffer, Künstlerhaus Bremen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Künstlerhaus Bremen, 11.09.2004 – 17.10.2004, Ostfildern-Ruit 2004.

Direkte Malerei, hrsg. von Rolf Lauter, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, Die neue Kunsthalle IV, 6. November 2004 – 1. Mai 2005, Mannheim 2004

2003

Drei Positionen zur Malerei: Tim Eitel, Cornelius Völker, Matthias Weischer, hrsg. von Allianz Versicherungs-AG anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Treptowers, 13.06.2003 – 5.9.2003, Berlin 2003.
sieben mal malerei, hrsg. von Neuer Leipziger Kunstverein anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum der bildenden Künste Leipzig vom 17.04.2003 – 15.06.2003, Bielefeld 2003.

2002

Matthias Weischer: Räumen, Katalog anlässlich des Stipendiums Junge Kunst Essen und der gleichnamigen Ausstellung in der Galerie im Kunsthaus Essen, 12.04.2002 – 19.05.2002, Essen 2002.
Convoi, hrsg. von der IG Metall, Galerie Kleindienst, Leipzig 2002.

Magazine / Zeitungen / Film

2007

Spilker, Isabell: Ein Bild von Dir, blond, August 2007, S. 56-60
Anonym: Die teuerste Woche aller Zeiten, monopol, Nr. 7/2007, S. 104-107
Lüthi, Andreas: Eine Zelebrierung des Malprozesses, Schaffhausen Nachrichten, 26.05.2007, S. 19
Hoffmann, Annette: Im Rachen der Malerei, www.regioartline.org, 23.05.07
Rubarth, Christina: Wie ein Junger die Kunstszene aufmischt, Chili/Die Südost-

schweiz am Sonntag, 29. April 2007, S. 3
Bergmann, Rudij: Räume der Moderne, SWR Nachtkultur, 18. Mai 2007

Zahner, Monika: Trotz Unkenrufen: Die Malerei lebt, Schaffhausen Nachrichten, 14.05.2007, S. 15

Lüthi, Andreas: Ich will meine Entwicklung nicht stoppen, Schaffhausen Nachrichten, 12. Mai 2007, S. 19

Anonym (A.L.): Weischer in Schaffhausen, Schaffhausen Nachrichten, 12.05.2007, S. 19

Maak, Niklas: Die Romlinienform der deutschen Kunst, FAZ, 21.04.2007, Nr. 93, S. Z1-Z2

Abbildung: Harper's Magazine, April 2007, S. 29

Röminger-Czako, Ritva: Leipzig – maalaus-taitteen uusi Mekka, taide, 1/07, S. 4-11

von Becker, Peter: Das Haus der Geister, Der Tagesspiegel, 01.03.07, Nr. 19475, S. 3

Michael, Meinhard: Es ist gut, mal wegzugehen, LVZ 16.02.2007

2006 Mason, Rainer Michael: Les utopies localisées de Matthias Weischer, ArtPassions, 8/06, S. 26-33

Marcus, J.S.: Masters of arts: the New Leipzig School, The Wall Street Journal Europe, Weekend Journal, 8.-10. Dez. 2006, S. W14-W17

Maak, Niklas: Der Maler, der aus der Kälte kam, FAZ, 02.12.2006, S. Z3

Thon, Ute: Aus Öl wird Blei, art, Dezember 2006, S. 118

Rohr-Bongard: Capital-Kunstkompass: Die 100 Umtriebigsten, Capital, 23/2006, S. 124-128

Anonym: 100 für Deutschland. NEON-Liste, Neon, Dezember 06, S. 24

Müller, Hans-Joachim: Geschmack aus der Nebenniere, art, Nr. 11 2006, S. 48-54

Anonym: The age of diversity in art, The Wall Street Journal Europe, 11.-13.08.2006

Hohmann, Silke: In Neoland, Tagesspiegel, 16.09.2006, S. 28

Schümer, Dirk: Weil Germanen so gern malen. Eine Ausstellung in Bozen zeigt neue deutsche Maler als Fresko-Künstler, FAZ, 29.07.2006, S. 36

Richter, Verena: Alle Regeln der Kunst, GQ, Juli 2006, S. 122-126

Dietze, Antje/Darian, Veronika: Lipska przedzalnia, arteon, Mai 2006, S. 20-22

Bauer, Mariella: Heiß auf Zeitgenossen, Euro, 07/2006, S. 120-123

Spiegler, Marc: Die stille Angst vor dem Crash, Neue Züricher Zeitung, 11.06.2006, S. 65-66

Spiegler, Almuth: Marktphänomen mit zwei Generationen, art, 6/06, S. 88-89

Lorch, Catrin: Dramatisch koloriert, FAZ, 10.Juni, S. 55

Simons, Riki: Hedendaags werk, arts &

- auto, 13.Mai, S. 38-40
- Ovitz, Michael: Artist to watch, Departures, Mai / Juni, S. 166
- Francblin, Catherine: Archipeinture Painters build Architecture, Art press, Mai 2006
- Bailly, Bérénice: Variations d'artistes sur la représentation de la ville, Le Monde, 20.04.2006
- Bock, Johannes: Berliner Premieren, artnet, 28. April
- Anonym: Wie geht es weiter mit Weischer?, monopol, Nr.3/06, S. 64
- Rumpoldin, Susanne: Die Neue Leipziger Schule, Leipziger Alumni International, Frühjahr/Sommer, S. 8/9
- Koldehoff, Stefan: Dieser Markt ist nicht verrückt, WamS, 14.05.2006, S. 80-81
- Schmidt-Wulfen, Stephan: Die Mechanik des 'Wunders' – Ein Kommentar zur 'Neuen Leipziger Schule', Parnass Kunstmagazin, Heft 2/2006, Mai/August, S. 86-89
- Preuss, Sebastian: Räume wie bei Doris Day – Matthias Weischers Interieurbilder in der Galerie Eigen+Art, Berliner Zeitung, Nr. 103, 4. Mai 2006, S. 31
- de Ruyter, Thibaut: Matthias Weischer – Collisions And Corners, Art Press, 323, Mai 2006, S. 43-47
- Araghi, Verena (et al.): Jahrmarkt der neuen Gründer, Der Spiegel, 10.04.2006, S. 140-142
- Tannert, Christoph: On the East in the West, in: Constructing New Berlin, München/Berlin/London/New York 2006, S. 32-45
- Anonym: Kunst à la Rolex, Park Avenue, April 2006, S. 38
- Spagnesi, Licia: Matthias Weischer. Nel labirinto della Parcezionia, Arte, März 2006, S. 172-177
- Clewing, Ulrich: Matthias Weischer, Der Tagesspiegel, 25.03.2006, S. 24
- Cazanave, Juliette: Matthias Weischer, Arte/ Image & compagnie, Film aus der Reihe L'Art et la Manière, 2006
- Rauterberg, Hanno: Showdown der Genies, DIE ZEIT, 02.03.2006
- Hanson, Sarah P.: Mentor for each other, ARTnews, Februar 2006, S. 38
- Ries, Elmar: Der Leinwandheld. Immer schon wollte Matthias Weischer Maler werden / jetzt hat er Erfolg und leidet an dessen Kehrseite, Westfälische Nachrichten, 15.02.2006
- Hoog, Eckhard: Shooting-Star der deutschen Kunstszene, Aachener Zeitung, 09.02.2006
- Michael, Meinhard: Träume, auch bei Tage, LVZ, 01.02.2006, S. 8
- Michael, Meinhard: Was Kunst kostet: Eine kleine Serie über Leipziger Maler und den Kunstmarkt – Teil I – Preise sind nur Werkzeuge, LV, 13.01.2006
- Huge, Dieter: New York liebt ihn schon, Münstersche Zeitung, 21.01.2006
- Huge, Dieter: Schritt für Schritt zur Spitze, Münstersche Zeitung, 21.01.2006
- Lubow, Arthur: The New Leipzig School, New York Times Magazine, 08.01.2006, S. 38-43
- 2005 Gurewitsch, Matthew: David Hockney and Matthias Weischer. A hand in the mirror, The Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative, 2005
- Anonym: Malen mit Matthias Weischer, Faz, Sonntagszeitung, 25.12.2005, S. 45
- Hellmich, Sigrun: Spiel mit der Illusion, Sächsische Zeitung, 8. Dezember 2005
- Neuenschwander, Simone: Backlash, Art Review, Dezember 2005, S. 114-119
- Wendland, Johannes: Was entsteht, muss raus, Frankfurter Rundschau, 30.11.2005
- Koerner von Gustorf, Oliver: Frühreifer Meister, Welt am Sonntag, 27.11.2005
- Rauterberg, Hanno: Das Versteckspiel, Die Zeit, 10.11.2005, S. 53
- Kleindienst, Jürgen: Ach so trügerisch, LVZ, 14. November 2005
- Michael, Meinhard: Ein Fest für die Kunst, LVZ, 14. November 2005
- Hochstein, Christine: Rembrandt im Rücken, LVZ, 27. Oktober 2005, S. 10
- Spiegler, Marc: Capitalising on Frieze, Christie's and Sotheby's reposition their mid-season sales as contemporary art market events, The Art newspaper, 22.10.2005
- Deutsch, Kristina: Trotz großer Nase Sensationspreise, FAZ, 30. Oktober 2005, S. 69
- Ahrens, Klaus: Der Maler-Macher, manager magazin spezial, Oktober 2005
- Anonym: Viele kleine Schritte, Für Meschede, 26.09.2005
- Anonym: Weischer's Räume sind ohne Anfang und Ende, Sauerland Kurier, 2.10.2005
- Anonym: Laudatio auf den Preisträger, Wesfalenpost, 23.09.2005
- Demtröder, Eberhard: Kein Mensch da – oder doch, Westfälische Rundschau, 26.09.2005
- Anonym: August-Macke-Preis an Matthias Weischer, Meschede: Das Magazin, Nr. 8 / 2005.
- Anonym: Räume erzählen von Menschen, Westfälische Rundschau, 26.09.05
- Anonym: Macke-Preis am 24. September am Weischer, Mescheder Rundschau, 28.09.05
- Rabenstaat, Richard: Alles so kompliziert hier, Zitty, Nr. 18, S. 88-89
- Bradley, Kimberly: Eastern Exposure, Visa Infinite No 2. 2005, S.151-157
- Anonym: Matthias Weischer | Painter, Details, August 2005, S. 36
- Simons, Riki: Tussen Oost en West, Elsevier,

20. August 2005, S. 74-77
 Marzluf, Arnold: Die Leere als ästhetische Qualität, Bremen, 04.08.2005
 Clauer, Markus: Der Spurenleger, art, August 2005, S. 34-41
 Cunaccia, Cesare: Spazi della mente, Architectural Digest, italienische Ausgabe Juni 2005, S. 164169
 Spiegler, Almuth: Und die Party geht weiter, Die Presse, 20.06.2005
 Coulson, Amanda: Matthias Weischer, Contemporary, Nr. 74, Juli 2005, S. 102 – 105
 von Naso, Rüdiger: Aus Sicht der Frauen, Madame, August Nr. 8, 2005, S. 66
 Schüle, Christian: Die stille Revolte, Die Zeit, 21.07.05, S. 35
 Kaiser, Paul: Made in Leipzig, Sie+Er Sonntagsblick Magazin, 29.05.2005, S. 4-11
 Mouléne, Claire und Jean Max Colard: Lions d'ordre, Les Inrockuptibles. S. 78-80
 Jocks, Norbert: Glücklich mit sich allein, Kunstforum, Juni-August 2005, Bd. 176, S. 266-269
 Anonym: Czech Republic-Prague The Prague Biennale, The Art Newspaper, Mai 2005, S. 9
 Volk, Gregory: Figuring the New Germany, Art in Amerika, Juni/Juli 2005, S. 154-159; 197
 Christofori, Ralf: Matthias Weischers möblierte Lebensentwürfe, Monopol, Juni/Juli 2005, S. 134-141
 Hochstein, Christine: Spannendes Rennen Kopf an Kopf, LVZ, 25.05.2005, S. 10
 Hochstein, Christine: Interieur als Psychogramm, LVZ, 25.05.2005, S.10
 Wiese, Heidi: Leer und ziellos, Westfälischer Anzeiger, Hammer Zeitung, 11.05.2005
 Strecker, Manfred: Im Holz-Ver-schlag gefangen, NW 09.04.2005
 Papat, Hendrik: Kunst als einsamer Dialog, LVZ, 22.-23.01.2005
 Hafner, Hans-Jürgen: David, Matthes und ich, Kunstforum International, Bd. 175, Mai 2005, S. 336-338
 Pfeffer, Susanne: Matthias Weischer, bdap, no 18, Sommer 2005
 Anonym: Der Osten setzt weltweit Trends, max, Nr. 4, 2005, S. 76
 Dreckmann, Claus: Leben in Leipzig, malen für die Welt, Bunte, 03.03.2005, S. 89 – 90
 Anonym: Malerei aus Leipzig. David, Matthes und Ich, Bielefelder Spiegel 8/2005, S. 24
 Tannert, Christoph: Agieren in der Etappe, Freitag 08, 25.02.05, S. 17
 Maak, Niklas: Les mystères de l'école de Leipzig, Le Journal des Arts, 21.01.2005
 Anonym: Maxi ist verliebt in..., Maxi, Januar 2005, S. 154
 Anonym: Junge Kunst auf der Überholspur, WB Bielefelder Kultur, 18.01.2005
 2004 Mack, Gerhard und Georg Hohenberg: Die Stadt der Leinwandhelden, art, Nr. 12, Dezember 2004, S. 34-45
 Ausstellungshinweise: du im Dezember – Das Journal, du 752, Dezember/Januar 2005, S. 83
 Muströph, Tom: Konstruktivistisch real, Neues Deutschland, 14.12.2004
 Beßling, Rainer: Matthias Weischer, Artists Kunstmagazin, 4/2004, S. 28-31
 Wiensowski, Ingeborg: Ostige Räume, Kultur Spiegel, Dezember 2004, S. 32
 Wittneven, Katrin: Die Wellenreiter, Der Tagesspiegel, 27.11.2004, S. 33
 Karcher, Eva: Exklusives Lehrjahr, Vogue Deutsch, November 2004, S. 326
 Anonym: Arts Sans Frontières, Le Mentorat Rolex 2e cycle, La Revue des Moutres, 2004, S. 75
 Schmidt, Johannes: New Power, New Pictures, Flash Art International, November-Dezember 2004, S.78-83, Titelseite
 Selldorf, Annabelle: Die Typisch deutsche Gründlichkeit tut der Qualität sehr gut, AD, Oktober 2004, S. 56
 Gotzek, Susanne: Deutsche Meister, max, Nr. 11 2004, S. 116-120
 Anonym: Rolex em defesa das artes, Horas, September/ November 2004, S. 90
 Anonym: Mission erfüllt in Berlin, Sächsische Zeitung, 26.09.2004, S. 17
 Egan, Maura: Neue School, The New York Times Style Magazine, Herbst 2004, S. 126-128
 Maak, Niklas: Mit Dekor: Matthias Weischer in Bremen, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.09.2004, S. 41
 Preuss, Sebastian: Endstation Asien für die Hirschmenschen, Berliner Zeitung, 23.09.2004, S. 36
 Preuss, Sebastian: Design oder Nichtsein, Berliner Zeitung, 18./19.09.2004, S. 34
 Anonym: Tür zum Osten, Wirtschaftswoche, 09.09.2004, S. 225
 Anonym: Allievo & Maestro, Casamica, 04.09.2004
 Anonym: Genf: Rolex Mentor und Meister-schüler Initiative, Kunst Bulletin, September 2004, S. 70
 Anonym: Matthias Weischer, Monopol Nr. 3 August/September 2004
 Bergmann, Rudij: Geordnete Unordnung, Frankfurter Rundschau, 02.09.2004
 Petiz, Joana: Boas ideias, Oindependente, August 2004
 Anonym: Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative, Esquire, August 2004
 Anonym: Rolex regala il tempo, Case da abitare, 01.08.2004
 Anonym: Lehrjahr, Vogue Deutsch, Juli 2004

Anonym: Der neue Meisterschüler, Freundin, 10.07.2004, S. 16
 Christmann, Holger: Der Meisterschüler, Art, Nr. 7 2004, S. 118
 Villinger, Carina: A League of Their Own, Art+Auction, Juni 2004, S. 92 ff.
 Bergmann Rudij: Hinter der Popfassade, Frankfurter Rundschau, Mai 2004
 F. Farhall, Laura: Young Berliners, Lapiz, 199/200, Januar/Februar 2004
 Anonym: On two Hudson River Piers, The New York Times, 12.03.2004
 Anonym: Das Meer zeigt seine Zunge, du752, Dezember 2004, Nr.11, S. 83
 Anonym: Hieronymus Bosch. Verloren im Paradies, du750, Oktober 2004, Nr. 9
 Anonym: Amerika. Vereinigten Staaten. Geteiltes Land, du749, September 2004, Nr. 8, S.75
 Anonym: Neue Arenen. Bauen für den Sport, du748, Juli 2004 Nr. 6, S.91
 Anonym: Was ist Kunst?, du747, Nr.5, Juni 2004, S.75
 Anonym: The generation game, The Telegraph Art Review, 15.05.2004
 Anonym: Artist Hockney turns teacher, Daily Telegraph, 14.05.2004
 Anonym: Anton Cechov. Dramen des Alltags, du746, Nr. 4, Mai 2004, S. 75
 Anonym: Paare. Es geht nicht ohne den Anderen, auch wenn es mit dem..., du745, Nr.3, April 2004, S. 71
 Anonym: Ägypten. Das verlorene Geheimnis, du744, Nr.2, März 2004, S. 71

Öffentliche und Private Sammlungen:

Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
 ARKEN Museum for Moderne Kunst
 Museum der bildenden Künste Leipzig
 Arario Collection
 The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (Permanent Collection)
 Sammlung Goetz, München
 Sammlung Olbricht, Essen
 The Rubell Family Collection
 Museum Frieder Burda, Baden-Baden
 Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg/Wien
 Collection Susan and Michael Hort, New York
 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen

Stipendien und Preise/ Scholarships and awards

2007

Stipendium der Deutschen Akademie Rom Villa Massimo, Rom/ *Scholarship of the Deutschen Akademie Rom Villa Massimo, Rome*

2005

Kunstpreis der Leipziger Volkszeitung/ *Art award of Leipziger Volkszeitung*
 Preisträger des August-Macke-Preises der Stadt Meschede/ *laureate of the August-Macke-Preis der Stadt Meschede*

2004–5

Preisträger der Rolex Mentor und Meisterschüler Initiative, Mentor: David Hockney/ *laureate of the Rolex Mentor and Masterstudent Initiative with David Hockney*

2002–3

Stipendium Stiftung Kunstfonds zur Förderung der zeitgenössischen bildenden Kunst, Bonn e.V./ *scholarship Stiftung Kunstfonds Bonn e.V.*

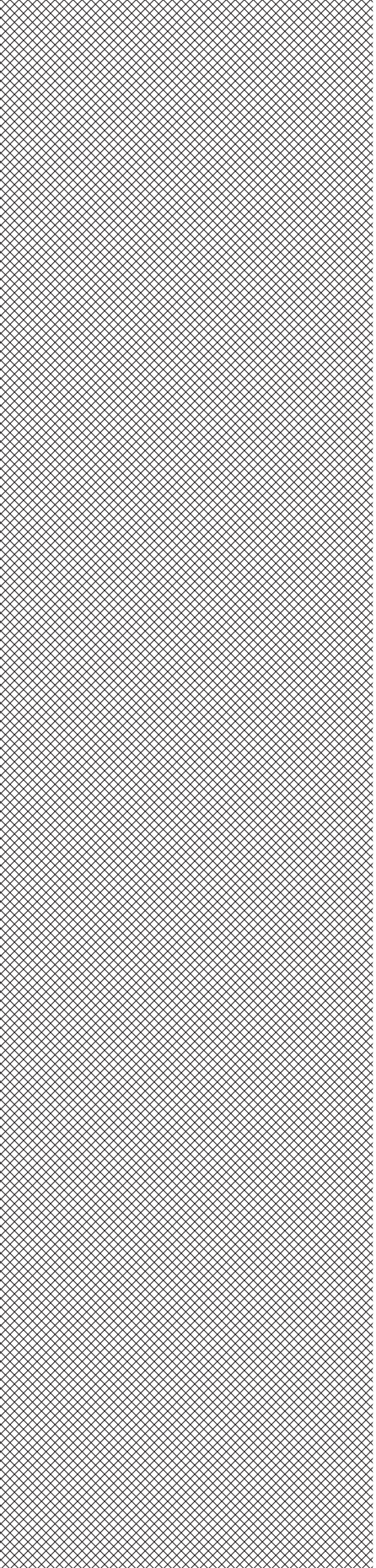
2001–2

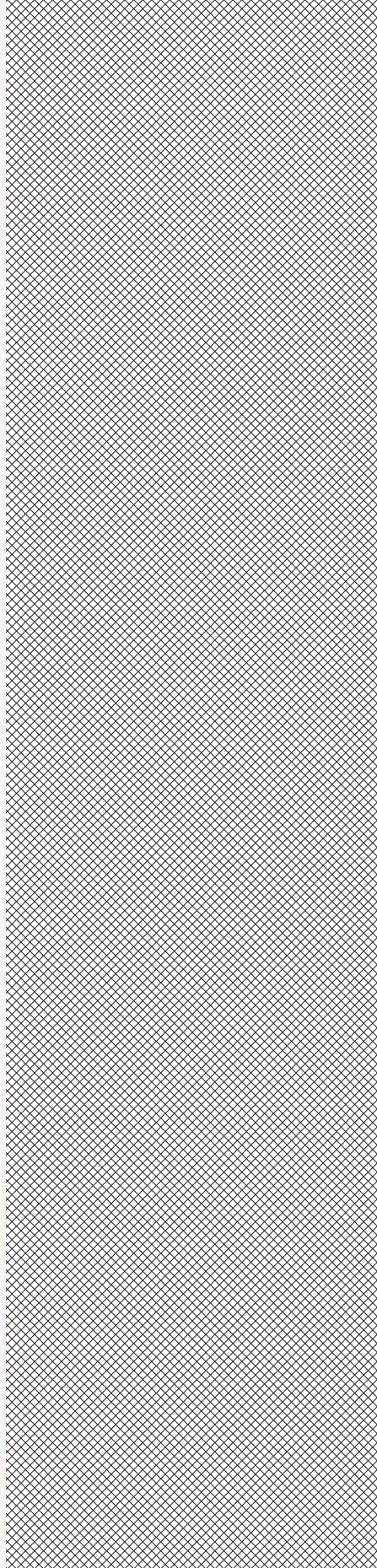
Stipendium Junge Kunst in Essen im Kunsthaus Essen/ *scholarship Junge Kunst in Essen at Kunsthaus Essen*



47

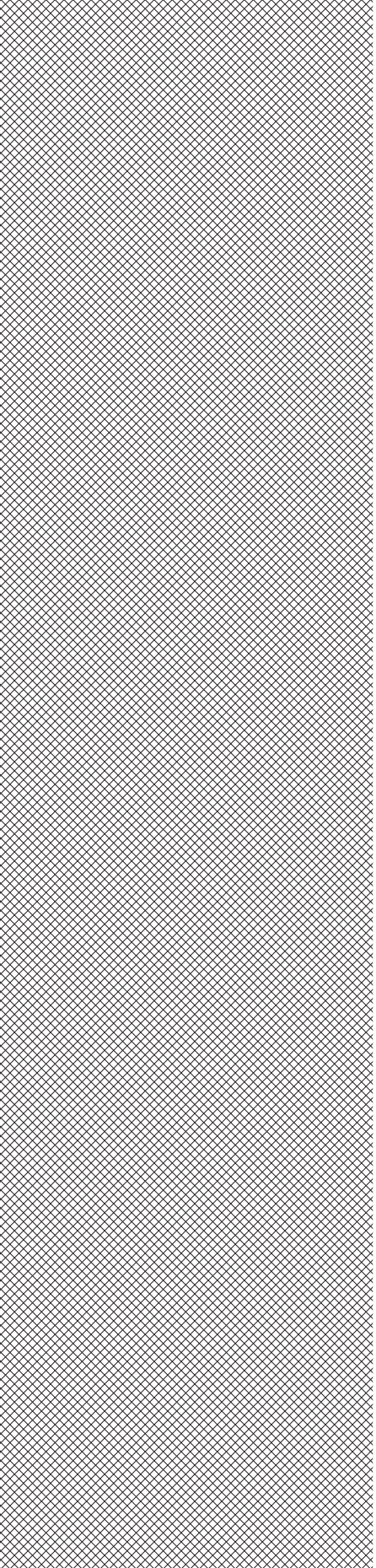
o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm





48

o. T. (Zeichnung), 2007
Kohle auf Papier
24 x 32 cm



Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/ *This publication is published in conjunction with the exhibition*

Matthias Weischer
Der Garten – Arbeiten auf Papier
10. November–23. Dezember 2007
Neuen Berliner Kunstverein

Matthias Weischer
Der Garten – Arbeiten auf Papier
27. Januar–9. März 2008
Kloster Bentlage, Rheine

Herausgeber/ *Editor*
Alexander Tolnay
Lektorat/ *Copyediting*
Elke Hannemann
Übersetzungen/ *Translations*
Mitch Cohen
Gestaltung, Satz/
Graphic design, typesetting
Spector, Markus Dreßen
Schrift/ *Typeface*
Helvetica BQ, Roman, Italic
Reproduktionen/ *Reproductions*
Uwe Walter, Berlin
Druck/ *Printing*
Messedruck Leipzig GmbH
Papier/ *Paper*
Munken Print Cream 15, 115 g/m²
Buchbinderei/ *Binding*
Kunst und Verlagsbuchbinderei, Leipzig

© 2007 Galerie EIGEN+ART, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Neuer Berliner Kunstverein und Autoren/ *and authors*

© 2007 für die abgebildeten Werke von/ *for the reproduced works by* Matthias Weischer: VG Bild-Kunst, Bonn

Alle Arbeiten/ *All works* courtesy Galerie EIGEN+ART, Leipzig/ Berlin, www.eigen-art.com

Erschienen im/ *Published by*
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstraße 32
73760 Ostfildern
Deutschland/ *Germany*
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores and from the following distribution partners:
USA/North America – D.A.P., Distributed Art Publishers, New York, www.artbook.com
UK – Art Books International, London, www.art-bks.com

Australia – Tower Books, Frenchs Forest (Sydney), www.towerbooks.com.au
France – Interart, Paris, www.interart.fr
Belgium – Exhibitions International, Leuven, www.exhibitionsinternational.be
Switzerland – Scheidegger, Affoltern am Albis, www.ava.ch
For Asia, Japan, South America, and Africa, as well as for general questions, please contact Hatje Cantz directly at sales@hatjecantz.de, or visit our homepage at www.hatjecantz.com for further information.

ISBN 978-3-7757-2042-7

Printed in Germany

Dank/ *Thanks to*



Gedruckt mit Mitteln der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin unter Befürwortung der Kulturverwaltung des Berliner Senats.

Gefördert vom Ministerpräsidenten des Landes Nordrhein-Westfalen.

LWL – Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.

