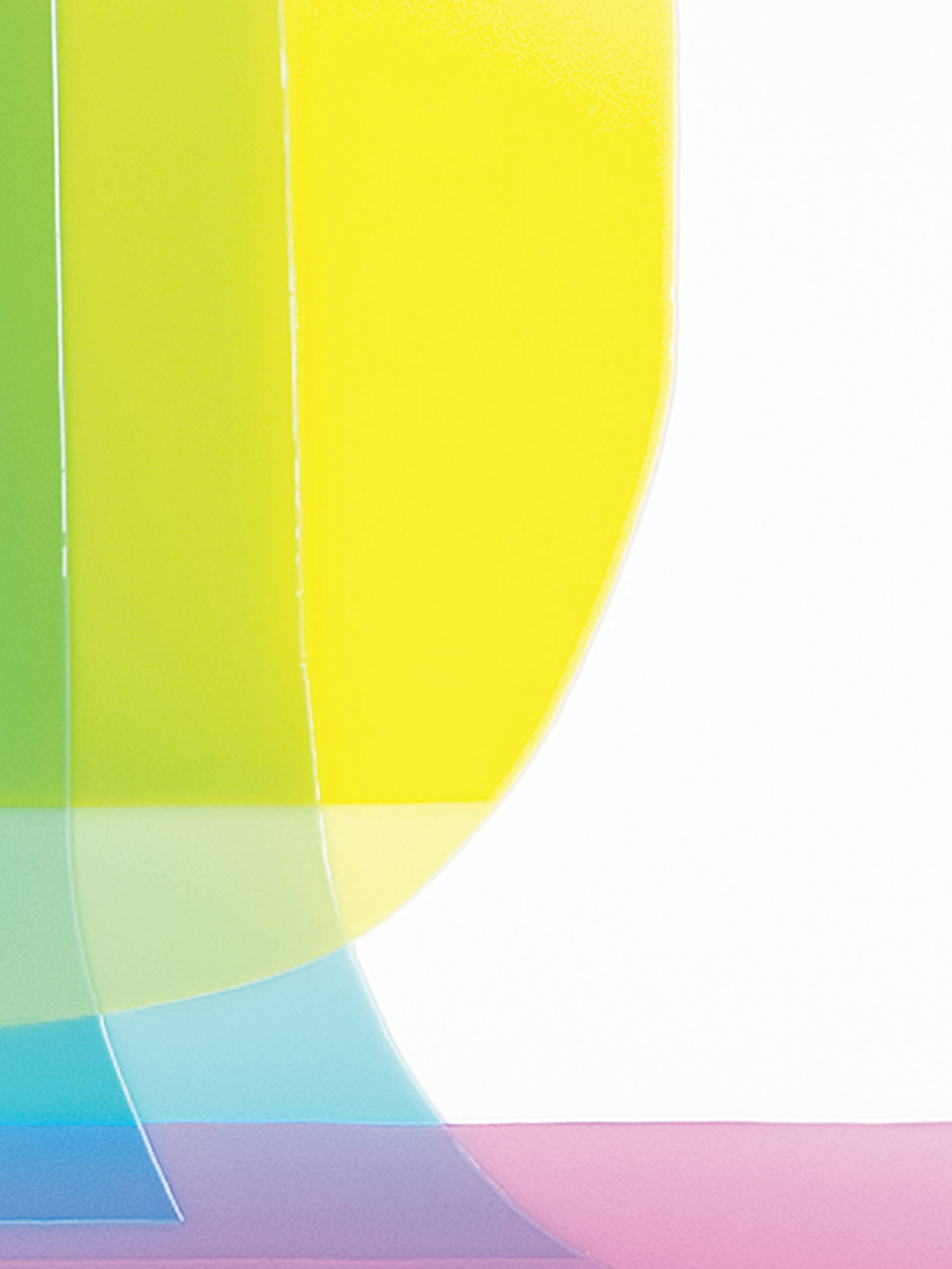




PETER ZIMMERMANN

PLAYLIST

**SAMUELIS BAUMGARTE GALERIE**



PETER ZIMMERMANN

PLAYLIST

4. September – 19. November 2016

**SAMUELIS BAUMGARTE GALERIE**

## Reality Check.

### Die Massenmediatisierung der Wahrnehmung

Helge Schalk

#### Medien

Mit neuen Medien verändern sich Zeichensysteme und damit auch die Möglichkeiten der Menschen, Erfahrungen ihrer Welt zu machen. „Gegenwärtig sind wir dabei, diese so zu organisieren, dass sich die Medienwelten und Medienmenschen von den überlieferten Strukturen und Kulturen lösen und neue soziale Verfassungen und Wissensräume bilden.“ (FASSLER 2002 | 278 f.) Denn Medien „informieren“ die Menschen, indem sie ihre Wahrnehmungen der Welt in bestimmte Formen bringen (FLUSSER 1996), sie führen zur Externalisierung des Zentralnervensystems in die Medien (MCLUHAN 1964), weil Funktionen aller Lebensbereiche in die Medien ausgelagert werden: Fortbewegung, Wahrnehmung, Erinnerung, Kommunikation, Zeiterfahrung, Spiel, Arbeit, Kampf u. v. m. Die Massenmedien schließlich sind ein „Totalsystem mythologischer Interpretation“, dessen „Massenmediatisierung“ im „Aufzwingen von Modellen“, die Welt zu sehen, besteht (BAUDRILLARD 1978 | 99). Sie bringen Bilder hervor, die letztlich wirkungsmächtiger sind als die Wirklichkeit selbst – die nämlich verkommt als Folge medialer Simulationen zum „Simulakrum“, zum Trugbild. Eine neue „Hyperrealität“ verdrängt die Realität, deren Agonie den Sieg des Scheins bedeutet, den die übermächtigen Medien erzeugen. Und sie verwandelt die Realität in eine Realkopie der Medienwelten, die sich in Geschwindigkeit, Perspektive, Kolorit – an Interessantheit insgesamt – an jener messen muss. Diese schon aus den 1970er Jahren stammenden Befunde Baudrillards erinnern stark an Walter Benjamin, der in seinem berühmten Kunstwerkaufsatz die Einzigartigkeit des künstlerischen Originals gefährdet sah, was er am Verlust der „Aura“ des Werks festmachte. Massenware als gleichschaltendes Instrument einer Massenideologie, dieser Bedrohung sah sich Benjamin 1935 gegenüber: „Die Ausrichtung der

Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung“ (BENJAMIN 1935 | 318). Die Agonie des Realen ist somit auch die Agonie des Menschen als Individuum. McLuhan beschrieb die mediale Transformation unserer Kultur mit einem drastischen Vergleich: „mit den elektrischen Medien erlebt der westliche Mensch dieselbe Überflutung wie der ferne Eingeborene“ durch die Alphabetisierung; wir sind darauf schlechterdings „nicht vorbereitet“ (MCLUHAN 1964 | 22). 50 Jahre nach McLuhans Einsicht, dass also das Medium die eigentliche Message ist, hat die Medienevolution neue Medien hervorgebracht, insbesondere neue bildgebende Verfahren und Bildschirmmedien, die uns massenhaft Bilder liefern und damit diese Realität eigener Art schaffen, die Baudrillard Hyperrealität nannte. Dass immer mehr und immer schneller verfügbare Bilder und Informationen eine neue Qualität des Wissens schaffen, ist uns als falsche Medienutopie bald bewusst. Denn eine Orientierung, die Wissenswertes von Wissbarem zu unterscheiden hilft, liefern die Bildschirmmedien nicht mit. Und die Zunahme von Informationen führt eben nicht zu größerer Gewissheit, sondern – wie man aus der Informationstheorie weiß – zur Zunahme von Entropie, also Indifferenz von Informationen bis hin zum Rauschen, das der Rezipient am Ende nur noch vernimmt. Die monochrome Fläche liefert in künstlerischen Arbeiten dafür die Entsprechung.

#### Listen

Wie lassen sich die unendlichen zeichenhaften Verweisungsprozesse der Semiose also ordnen? Den Zusammenhang zwischen der ungeordneten, chaotischen Welt da draußen und der menschlichen Erfahrung stiften Listen. Dieser kulturanthropologisch interessante Gedanke stammt von jenem



Abb. 1 Die Person als Teil des Bildes. Betrachter betreten den gegossenen Boden.  
 Abb. von PETER ZIMMERMANN: Schule von Freiburg. Ausstellungskatalog.  
 Museum für Neue Kunst, Städtische Museen, Freiburg, 2016, S. 8 f.

Umberto Eco, der 2009 vom Louvre gebeten wurde, eine Ausstellung in den Räumen des Pariser Museums zu kuratieren. Mit „Opera Aperta“ hat Eco das sicherlich bedeutsamste kunstphilosophische Werk des 20. Jahrhunderts verfasst, weil er „Offenheit“ als zentrale ästhetische Kategorie auswies; Rezipienten sind durch ihre Interpretationen maßgeblich mitbeteiligt an der Verwirklichung von Kunstwerken (ECO 1964). „Mille e tre“ nannte Eco nun seine Synopse von Kunst- und literarischen Werken in Paris; das aus dieser Arbeit für den Louvre hervorgegangene Buch „Die unendliche Liste“ zeigt das Resultat (ECO 2009). 1003 Listen versammelt es; Beispiele aus der Literatur und Werke der bildenden Kunst werden gegenübergestellt, die das Weltwissen aus unterschiedlichen Epochen präsentieren. Bestien, Gestirne, Pflanzen, Länder, Menschen, Häuser, Götter. Was es alles zu wissen gibt. Eco präsentiert diese Listen nicht als reine Bestandsaufnahmen, sondern ihn interessiert die Frage, wie Ordnungen der Welt im menschlichen Geist entstehen, wie sie sich phänomenologisch wandeln in einer medial getriebenen Welt. Hinter diesen Listen stehen nicht bloß Aufzählungen des Wissbaren, sondern

Logizität, die der menschliche Geist in die Welt bringt und somit eine „Ordnung der Dinge“ erschafft (FOUCAULT 1966) mit dem Ziel, Repräsentationen der Welt in unterschiedlichen symbolischen Formen und Systemen aufzurichten: Geldwert für Dinge oder Arbeit, Art oder Rasse der Natur, Grammatik des Denkens – Repräsentationen, Analogien, Klassifikationen, Abstraktionen – mit dem weitreichenden Nutzen, das mannigfaltige Sein der Welt in Ordnungen zu überführen, die der Mensch erfassen kann. Mit veränderten technischen Möglichkeiten, vor allem mit virtuellen Simulationen und Repräsentationen, wird die Liste zum Modell der Welt: Suchmaschinen liefern heute per Mausclick Listen des Wissbaren und vielleicht Wissenswerten. Aus diesen, durch unsere Suchanfragen scheinbar selbst erzeugten Listen wählen wir, was wir sehen, hören, lesen – wissen wollen. Dabei ist die Autonomie der Wahl eine vorgebliche, denn die Ordnung des Wissbaren zu Wissenswertem liefern Maschinen, die aufgrund uns unbekannter Suchalgorithmen funktionieren. Was es gibt und was aufgelistet wird, ist nicht einerlei, es scheint nur einerlei zu sein; diese optische Täuschung funktioniert perfekt. Immer ist

Sagt mir anitzt, Ihr Musen, olympische Höhen bewohnend:  
 Denn ihr seid Göttinnen, und wart bei allem, und wißt es:  
 Unser Wissen ist nichts, wir horchen allein dem Gerüchte:  
 Welche waren die Fürsten der Danaer, und die Gebieter?  
 Nie vermöcht' ich das Volk zu verkündigen, oder zu nennen:  
 Wären mir auch zehn Kehlen zugleich, zehn redende Zungen.  
 Wär unzerbrechlicher Laut, und ein ehernes Herz mir gewähret:  
 Wenn die olympischen Musen mir nicht, des Ägiserschüttlers  
 Töchter die Zahl ansagten, wieviel vor Ilios kamen.  
 Drum die Ordner der Schiffe genannt und die sämtlichen Schiffe.

Abb. 2 Endlich-unendlich. Der Topos des Unsagbaren in Homers *Ilias*.  
 Realität wird zeichenhaft präsentiert, nicht aber repräsentiert.  
 Auszug aus ECO (2009) | 26.

es so, als generierten wir als Suchende die Listen selbst. Dass uns Maschinen und Programme inzwischen präsentieren, was zusammengehört oder was uns interessieren sollte, könnte selbst ein künstlerischer ironischer Gestus sein, wäre es nicht – wengleich virtuelle – Realität.

Die Beliebigkeit der Auflistung hat schon 1966 Jorge Luis Borges mit seiner berühmt gewordenen Erzählung entlarvt, in der folgende Liste auftaucht: „a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörende, i) die sich wie Tolle gebärden, j) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, k) und so weiter, l) die den Wasserkrug zerbrochen haben, m) die von weitem wie Fliegen aussehen.“ (BORGES 1966 | 212) Was mag das für eine menschliche Gemeinschaft sein, die eine solche Ordnung hervorbringt? Suspendiert sind hier logische Kategorien wie die der Widerspruchsfreiheit, denn wir können uns beispielsweise nicht vorstellen, wie eine Menge sich selbst als Element enthalten soll. Aber: Kann uns nicht jede Weltordnung so absurd erscheinen wie diese, wenn wir sie als Liste begreifen? Es gibt sie eben nicht, diese ominöse „Karte des Reiches im Maßstab 1:1“, wie Umberto Eco eine ebenfalls berühmt gewordene Erzählung betitelt, in der er ironisch die Unmöglichkeit thematisiert, die Wirklichkeit so zu kartographieren, wie sie ist (ECO 1982). Listen bilden keine vorfindliche Wirklichkeit ab, sondern erschaffen diese. Und damit ordnen sie eben auch disparate, widersprüchliche, fremde Dinge und Sachverhalte zusammen, als würden sie zusammengehören – Versuche, die unendliche Mannigfaltigkeit des Seins visuell

und logisch erfassbar zu machen. Dazu ordnen sie Ausschnitte des Seins zusammen und enden mit einem zumeist unausgesprochenen Und so weiter – das sich in Borges' Liste ironischerweise als eigene Kategorie einschleicht. Dies gilt sowohl für pragmatische Listen (z. B. Telefonbücher, Speisekarten, Museumskataloge), die einen referentiellen Charakter haben, weil sie auf existierende Dinge verweisen, als auch für die von Eco so genannten poetischen Listen, die eine Referenz nicht darstellen, sondern generieren, indem sie Dinge oder Sachverhalte durch Aufzählungen veranschaulichen und sie dadurch selbst erschaffen. In Homers „Ilias“ findet Eco die Urform für das akkumulierende Prinzip: Der Erzähler des Epos bekennt die Nichtigkeit menschlichen Wissens und die Unfähigkeit, die Gegner Trojas hinlänglich zu benennen, selbst wenn ihm „zehn Kehlen zugleich, zehn redende Zungen“ gegeben wären. Den „Topos des Unsagbaren“ nennt Eco dies, archetypisch letztlich für alle Listen, die *pars pro toto* für die unerfassbare Unendlichkeit stehen – in ihrem Sein, aber mehr noch in der Wahrnehmung dieses Seins (ECO 2009 | 49). Wie Homer so nutzen auch alle anderen Listenautoren die Mittel der Rhetorik, um Unendliches im Endlichen erfassbar zu machen: Die *Akkumulation* als Häufung, die *Enumeratio* als *Rekapitulation* und die *Congeries* als Reihung. Die Vielfalt solcher Listen reicht von wissenschaftlichen Klassifikationen bis hin zu chaotischen Ballungen und schließlich zu Paradoxien, die das Listenprinzip ironisch entlarven (BORGES 1966). Dass dieses rhetorische Prinzip nicht nur in der Literatur funktioniert, sondern eben auch in der bildenden Kunst, zeigen die Abbildungen in Ecos Buch von der römischen Antike bis in die Gegenwart, bei denen es



Abb. 3 Liste ins Bild gesetzt. Kommissionsliste, digital verfremdet.  
Abb. aus PETER ZIMMERMANN: Schule von Freiburg. Ausstellungskatalog.  
Museum für Neue Kunst, Städtische Museen Freiburg, 2016 | 59.

sich übrigens durchweg um gegenständliche Werke handelt. Aber es gibt auch abstrakte Kunstwerke, die sich als Liste begreifen lassen, weil sie Form-elemente in einer bestimmten Struktur anordnen, selbst wenn diese zufällig ist; weil sie einen Ausschnitt des großen Ganzen und damit *pars pro toto* eben auch das große Ganze als Limesbegriff menschlicher Erfahrung zeigen.

Hat man das ubiquitäre Listenprinzip einmal erkannt, kann man kaum einen Text oder ein Bild betrachten, ohne die Akkumulationen des Werks zu analysieren. Beinahe ertappt man das Denken dabei, wie es diese semiotische Struktur anwendet, um dem Gedanken eine Form zu geben. „Vertigine della lista“, so heißt Ecos Buch dann auch im Original, und wirklich: nicht nur die Allgegenwart der Liste ist schwindelerregend, auch der Blick in die Unendlichkeit der Dinge wie der menschlichen Erfahrungen der Dinge ist es. Im Deutschen gestattet die Umgangssprache eine Äquivokation des Begriffs Vertigo, die auf eine Tendenz der Philosophie hinweist, mediale Darstellungen pauschal als Schwindel zu diskreditieren. Dieser Topos reicht bis Platon zurück, wirkt durch die christliche und neuplatonische Tradition hindurch über die Neuzeit bis in die Moderne. Noch Bert Brecht beschreibt in seiner

„Radiotheorie“ das Radio als Unfall der Technikgeschichte, als Medium, das „nichts zu sagen“ hat, kulturelle Institutionen nur „imitiert“ und sich als „Stellvertreter“ parasitär zu seinen Inhalten verhält, weil es diese lediglich distribuiert (BRECHT 1930). In eine Welt, die eben auch aus Handykameras und sozialen Medien besteht, scheinen solcherlei Befunde nicht zu passen.

### Bilder

Mit neuen technischen Möglichkeiten ist ein neuer Bildtypus entstanden, der die Wahrnehmung und Dekodierung auf besondere Weise herausfordert. Vilém Flusser hat dafür den Terminus „Technobild“ geprägt. Im Gegensatz zu traditionellen Bildern, die der Mensch handwerklich erstellt, werden Technobilder von Maschinen erzeugt, die der Mensch zu eben diesem Zweck erfindet, baut und programmiert. Dahinter steckt die Idee, auch sehen und zeigen zu wollen, was wir vermuten und behaupten. Bildmontagen, algorithmische Verfremdungen und Filterungen von Bildbearbeitungsprogrammen, Bilder von Mikroskopen, Röntgengeräten, Wärmebildkameras und Weltraumteleskopen, Hologramme, Diagramme, Atommodelle, Zell-Strukturen sind „Apparate-Operatoren-

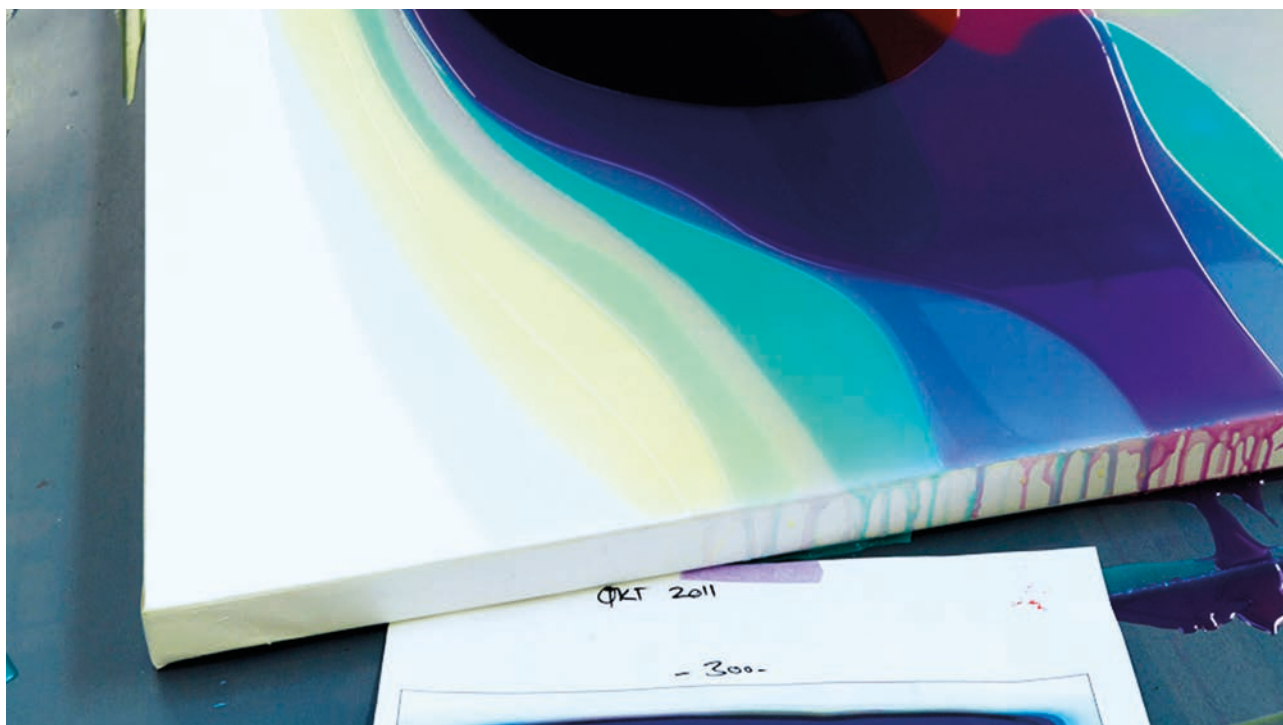


Abb. 4 Spiegelung. Ausstellungsraum und Betrachter verändern das Bild. Die Reflexionen regen Selbstreflexionen an. Atelierfotografie einer Arbeit Peter Zimmermanns im Entstehen.

Komplexe“ (FLUSSER 1996 | 150), denen gemeinsam ist, dass dem Betrachter in der Regel nicht die Codes ihrer Erzeugung bekannt sind, mit denen er sie dekodieren könnte. Sie wirken dennoch, oder besser: gerade deshalb. Wüssten wir, wie Werbebilder konstruiert werden, um einen Kaufreiz auszulösen, würden wir nicht kaufen. Würden wir uns bewusst machen, dass das Ultraschallbild unseres Kindes lediglich eine Computerberechnung und Datenmodellierung ist, würden wir nicht wagen, beispielsweise eine Ähnlichkeit zwischen Embryo und Elternteil zu erkennen. Wir wären skeptisch. Hier wird deutlich, dass Medien eben auch „Eigensinn“ erzeugen (SCHALK 2003). Für Flusser ist aber die Konsequenz aus der Beobachtung, dass Massentechnobilder funktionieren, dass sie „lügen“. „Wir gehen ihnen auf den Leim und halten sie für traditionelle Bilder, die wir ja zu lesen gelernt haben“ (FLUSSER 1996 | 153), wir unterstellen ihnen eine mythologische Bedeutung, glauben dem erzählten Mythos, weil wir die technische Sprache ihrer Erzeugung nicht kennen. Eine Konsequenz müsste die sein, Technobilder zu demaskieren, und das kann heißen, den Code ihrer Herstellung transparent zu machen. Das kann aber auch heißen, Technobilder in anderen Symbolformen verfügbar zu machen, sie also aus ihren pragmatischen Kontexten herauszustellen, sie in der künstlerischen Bearbeitung zu ästhetisieren und damit zu verhindern, dass sie zu „Visiotypen“ werden, wie Uwe Pörksen die massenhafte Verbreitung stereotyper bildlicher Darstellungen nennt, die unsere Vorstellungen der Dinge modellieren – etwa die schematische Darstellung der

DNA-Doppelhelix – und die in Perversionen wie der Darstellung realer Kriegsszenen aus *Egoshooter-* oder *First-person-Perspektive* münden (PÖRKSEN 1997).

Vielleicht ist es angesichts der Wirkungsmächtigkeit des *world wide web* und überhaupt der Bildschirmmedien, die Informationen wie Bilder massenhaft verfügbar machen, an der Zeit, jene Parole Nam June Paiks zu modifizieren, die er 1965 gegen das Fernsehen richtete: „Das Internet hat uns lange genug attackiert. Jetzt schlagen wir zurück.“ Damit könnte gemeint sein, den Menschen die Souveränität über ihre eigenen Erfahrungen zurückzugeben, indem sie ihre Wahrnehmungen vor dem Hintergrund der massenmedialen Präsenz von Bildern reflektieren. Indem sie sich als Teil der massenmedial inszenierten virtuellen Welten begreifen, aber indem sie sich gleichzeitig souverän über diese Welten hinweg bewegen und nicht nur in ihnen. Indem sie sich der Beschleunigung von Informations- und Kommunikationsprozessen, dem Zeitdruck, der durch ein Ideal von Echtzeit entsteht, widersetzen. Indem sie Bedeutsamkeit gegen die Bilderflut setzen, Echtheit gegen Simulation, das Hier und Jetzt gegen die globale Ausweitung der Erfahrung. Schönheit des Originals gegen Massenware. Dies vermögen „offene Kunstwerke“, indem sie ein performatives Erlebnis ermöglichen, Reflexionsflächen sind für die Selbstreflexion der Betrachter. Ausgelöst durch jenes „Befremden des Menschen vor seiner Erscheinung im Spiegel“, das auf die „Selbstentfremdung“ in der „Repräsentation des Menschen durch die Apparate“ zeigt (BENJAMIN 1935 | 332).



## Literatur

### BAUDRILLARD 1978

JEAN BAUDRILLARD: Requiem für die Medien. In: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen. Aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger. Berlin 1978 | 83–118.

### BENJAMIN 1935

WALTER BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin. Ein Lesebuch, hrsg. von Michael Opitz. Frankfurt am Main 1996 | 313–347.

### BORGES 1966

JORGE LUIS BORGES: Die analytische Sprache John Wilkins'. In: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur. München 1966 | 212.

### BRECHT 1930

BERTOLT BRECHT: Radiotheorie. In: Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur und Kunst I. Frankfurt am Main 1967 | 117–134.

### ECO 2009

UMBERTO ECO: Die unendliche Liste. Aus dem Italienischen von Barbara Kleiner. München 2009.

### ECO 1962

UMBERTO ECO: Das offene Kunstwerk. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1993.

### ECO 1982

UMBERTO ECO: Die Karte des Reichs im Maßstab 1:1.

In: Platon im Striptease-Lokal. Parodien und Travestien. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München, Wien 1990 | 85–97.

### FAßLER 2002

MANFRED FAßLER: Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit. Wien u. a. 2002.

### FLUSSER 1996

VILÉM FLUSSER: Kommunikologie, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Frankfurt am Main 1996.

### FOUCAULT 1966

MICHEL FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge. Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main 1994.

### MCLUHAN 1964

MARSHALL MCLUHAN: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Aus dem Englischen von Meinrad Amann. Düsseldorf, Wien 1968.

### PÖRKSEN 1997

UWE PÖRKSEN: Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype. Stuttgart 1997.

### SCHALK 2003

HELGE SCHALK: Medien und Modernisierung. In: Erziehung in der Moderne, hrsg. von Dirk Rustemeyer. Würzburg 2003 | 349–368.



Studio Peter Zimmermann



## Reality Check.

### The Mass Mediatization of Perception

Helge Schalk

#### Media

With new forms of media, symbolic systems are changing, and therefore the possibilities for people to experience things in their environment. "We are currently organising things so that the media worlds and people using the media are breaking away from traditional structures and cultures and forming new social arrangements and areas of knowledge." (FÄBLER 2002 | 278 f.) This is because the media "in-forms" people by expressing its perceptions of the world in certain forms (FLUSSER 1996), and leads to the externalising of the central nervous system in the media (MCLUHAN 1964), since the functions of every area of life are outsourced to the media: forward movement, perception, memory, communication, experience of time, play, work, conflict and much more. The mass media are ultimately a "total system of mythological interpretation", the "mass mediatization" of which consists in the "imposing of models" of perceiving the world (BAUDRILLARD 1978 | 99). The media yields images which ultimately have a more powerful impact than reality itself - which disintegrates as a consequence of media simulations into a "simulacrum", or a mirage. A new "hyper reality" forces reality aside, the agony of which represents the victory of appearances that the all-powerful media creates. Furthermore, it transforms reality into a virtual copy of the media worlds, which are measured against speed, outlook, colour - above all, being interesting. These findings, which originate from the 1970s, strongly recall Walter Benjamin, who in his famous essay on art saw the uniqueness of the artistic original to be at risk, which he connected to the loss of the "aura" of the work. Benjamin saw himself confronted with the threat of mass-produced products as the synchronised instrument of a mass ideology in 1935: "The orientation of reality to the masses, and the masses to reality, is a process of unlimited implications both for thought and perception" (BENJAMIN 1935

| 318). The agony of the real is therefore also the agony of the person as an individual. McLuhan described the media-based transformation of our culture with a drastic comparison: "With electronic media, westerners experience the same inundation as those born far away" due to literacy; unfortunately, we are "not prepared for it" (MCLUHAN 1964 | 22). 50 years after McLuhan's insight that the medium is the actual message, the media revolution has yielded forms of media, especially image-based and screen-based media which provide us with mass images and therefore create the special kind of reality which Baudrillard called "hyper reality". We are largely aware that increasing amounts of images and information being available at ever faster speeds has created a new form of knowledge which is a false media utopia. This is because screen media do not provide any orientation that aids the differentiation between information that is worth knowing and information that is provided. And the increasing amounts of information do not lead to more certainty but - as is known from information theory - to an increase in entropy, meaning an indifference towards information, which is eventually perceived as being background noise by the recipient. In artworks, it is the monochrome surface that is equivalent in this case.

#### Lists

How, therefore, can the infinite emblematic referral processes be organised in terms of semiosis? The relationship between the disorderly, chaotic outside world and human experience yield lists. This thought, which is of interest from the cultural anthropological perspective, originates from Umberto Eco, who was requested to curate an exhibition at the Louvre in Paris in 2009. With "Opera Aperta", Eco put together what is certainly the most important art-philosophical work of the



Fig. 1 The person as part of the image. Beholders walk a Cast Floor  
 Fig from PETER ZIMMERMANN: The Freiburg School Exhibition Catalogue.  
 Museum of Contemporary Art, City Museums Freiburg 2016, p. 8 f.

20th century, because its key aesthetic category is “openness”; recipients also play a key role in the realisation of works of art through their interpretations (ECO 1964). “Mille e tre” was the name that Eco now gave to his synopsis of art and literary works in Paris; the book “The Infinity of Lists” which resulted from this work for the Louvre shows the result (ECO 2009). It is a collection of 1,003 lists; examples from literature and visual art works are compared which present world knowledge from different eras. Beasts, celestial bodies, plants, countries, people, houses, gods. Everything there is to know. Eco doesn’t present these lists simply as an inventory, but he is interested in the question of how world orders occur in the human spirit, and how they change at the phenomenological level in a media-driven world. Behind these lists aren’t just listings of what there is to know, but logicity which the human spirit brings to the world and therefore creates an “order of things” (FOUCAULT 1966), with the goal of establishing representations of the world in different symbolic shapes and systems: Money in return for things or work, a species or breed of nature, the grammar of thinking – representations, analogies, classifica-

tions, abstractions - the far-reaching benefit of bringing a sense of order to the manifold nature of the world, which a person can grasp. With changed technical possibilities, and especially with virtual simulations and representations, the list becomes a model of the world: nowadays, search engines produce lists of information and, perhaps, things worth knowing, at the click of a mouse. From these lists, which are apparently created by our own search queries, we choose what we want to see, hear, read - and know. In this respect the autonomy of choice is illusory, however, because the arranging of the information provided into information worth knowing is provided by machines which work according to algorithms of which we are unaware. What information there is and what is actually listed is not the same but only appears to be the same; this visual deception functions perfectly. It always seems as though the person conducting the search generates the list themselves. The fact that machines and programmes present data that goes together or that we should be interested in could itself be an ironic artistic gesture were it not – if not a virtual – reality. The random nature of the list was previously exposed by Jorge

Sagt mir anitzt, Ihr Musen, olympische Höhen bewohnend:  
 Denn ihr seid Göttinnen, und wart bei allem, und wißt es:  
 Unser Wissen ist nichts, wir horchen allein dem Gerüchte:  
 Welche waren die Fürsten der Danaer, und die Gebieter?  
 Nie vermöcht' ich das Volk zu verkündigen, oder zu nennen:  
 Wären mir auch zehn Kehlen zugleich, zehn redende Zungen.  
 Wär unzerbrechlicher Laut, und ein ehernes Herz mir gewähret:  
 Wenn die olympischen Musen mir nicht, des Ägiserschüttlers  
 Töchter die Zahl ansagten, wieviel vor Ilios kamen.  
 Drum die Ordner der Schiffe genannt und die sämtlichen Schiffe.

Fig. 2 Finite-infinite. The topos of the unspeakable in Homer's *Ilias*. Reality is presented in art but not represented.  
 Extract of ECO (2009) | 26.

Luis Borges in 1966 with his now famous essay in which the following list appears: “a) Animals that belong to the King, b) embalmed animals, c) tame animals, d) suckling pigs, e) sirens, f) mythical creatures, g) stray dogs, h) animals belonging to this group, i) animals that behave like trolls, j) animals drawn with a fine camel hair brush, k) and so on, l) animals that broke the water jug, m) which look like flies from a distance.” (BORGES 1966 | 212) What kind of a human society creates such a system of order? Logical categories such as consistency are suspended here, because we cannot imagine, for example, how a set can be an element of itself. And yet: is it not possible for any world order to appear as absurd as this one if we perceive it as a list? This ominous “Map of the realm in a scale of 1:1” doesn’t exist, which was also the title of an essay by Umberto Eco, in which he ironically addresses the impossibility of mapping reality as it is (ECO 1982). Lists do not map an existing reality, they create it. In this way, they bring disparate, contradictory, foreign things and issues together as if they belong together – attempts to make the infinite manifold nature of being visually and logically understandable. They also arrange the bits and pieces of being together, and mostly end with an unspoken “and so on” – which ironically makes its way into Borge’s list as its own category. This applies to both everyday lists (such as telephone books, menus, museum catalogues) which have a referential character because they refer to existing things, as well as to lists referred to by Eco as being poetic, which do not represent a reference but serve to generate, by illustrating things or issues with lists, thereby becoming self-creating. In Homers “Ilias”, Eco finds the original form of the

principle of accumulation: the narrator of the epic work attests to the nullity of human knowledge and the inability to adequately name the opponents of Troy even if he were given “ten throats at the same time as ten talking tongues.” Eco calls this the “topos of the unspeakable”, as an ultimate archetype for all lists which *pars pro toto* stand for unspeakable infinity – in their being, but more so, in the perception of this being (ECO 2009 | 49). Like Homer, all of the other authors of lists therefore use the medium of rhetoric in order to make the infinite seem finite: *Accumulation* as a grouping, the *Enumeratio* as recapitulation and the *Congeries* as a sequence. The variety of such lists stretches from scientific classifications to chaotic groupings and finally to paradoxes which portray the listing principle in an ironic light (BORGES 1966). The fact that this rhetorical principle not only works in literature but in the visual arts can be seen in the images depicted in Eco’s book from Roman antiquity to the present day, incidentally, all of which are figurative works. Abstract works of art also exist that can be interpreted as a list, however, because they arrange the formal elements in a certain structure even if this is superfluous; because they show part of the greater whole and therefore, *pars pro toto* the greater whole as a limit appertaining to human experience. If one has recognised the ubiquitous listing principle, it is almost impossible to perceive a text or an image without analysing the accumulations of the work. One almost catches oneself thinking how it uses this semiotic structure in order to give shape to the thought. “Vertigine della lista” is the original name of Eco’s book, and it is genuinely the case that it isn’t just the omnipresence of the list that is dizzying but also the insight



Fig. 3 List transformed into image. Commission list, digitally transformed.  
 Fig from PETER ZIMMERMANN: The Freiburg School Exhibition Catalogue.  
 Museum of Contemporary Art, City Museums Freiburg 2016 | 59.

into the infinite nature of things, such as the human experience of things. In German, informal usage has given the term “vertigo” an equivocation which addresses the tendency of philosophy to discredit media representations as being fraudulent. This topos goes all the way back to Plato and encompasses the Christian and neo-platonic tradition, the early modern era and the present day. In his “theory of radio”, Bertold Brecht also describes radio as being an accident of the history of technology, as a medium that has “nothing to say”, that only “imitates” cultural institutions, and acts in a parasitic way as a “representative” of its contents, because all it does is distribute them (BRECHT 1930). In a world in which mobile telephone cameras and social media are commonplace, however, findings of this kind do not appear to be appropriate.

### Images

With the new technical possibilities, a new type of image has come into being that poses a particular challenge to perception and decoding. Vilém Flusser coined the term “techno image” to describe this phenomenon. In contrast to traditional images that people create with their own hands, techno images are created by machines that people have invented, constructed

and programmed for this very purpose. Behind this is the idea of wanting to see and show what we suspect and believe to be the case. Image montages, algorithm-based transformations and filters used by image editing programs, images sourced from microscopes, X-ray equipment, thermal imaging cameras and space telescopes, holograms, diagrams, atomic models, cellular structures are “apparatus operator constructs” (FLUSSER 1996 | 150) that have one thing in common: the beholder is not generally aware of the codes used in their creation with which they could decode the image. Despite this, they work, or even better: they work because of this. If we knew how the images used in advertising that urge us to buy something were made, we wouldn’t buy the product. If we knew that the ultrasound image of our future baby was simply a computer calculation and data model, we wouldn’t attempt to draw comparisons between the embryo and one of the parents, for example. We would be sceptical. It therefore becomes clear that media create “self will” (SCHALK 2003). Flusser, however, draws the conclusion that mass techno images work by “lying”. “We are taken in by them and see them as being the traditional images that we have learned to interpret” (FLUSSER 1996 | 153), we attribute a mythological relevance to them and believe in the



Fig. 4 Reflection, exhibition space and beholder change the image. The reflections encourage self reflection  
 Studio photograph of a work by Peter Zimmermann which is in progress.

myths they tell us because we are unaware of the technical language of their creation. As a result of this, techno images require unmasking, which can mean making the code behind their production transparent. However, it can also mean making techno images available in other symbolic forms, removing them from their pragmatic contexts, aestheticising them in terms of their artistic design, and thereby preventing them from becoming the “visio types” which is the name given to the mass-distribution of stereotype-based images that shape our perception of things by Uwe Pörksen – an example of which is the schematic presentation of the DNA double helix – and which find expression in perversions, such as the depiction of actual scenes of war from the *ego-shooter* or *first-person perspective* (PÖRKSEN 1997).

In view of the power of the *world wide web* and particularly screen media which ensure the mass availability of the information and images, perhaps now would be a good time to modify the statement addressing television made by Nam June Paik in 1965: “The internet has attacked us for long enough. Now we’re fighting back.” This could mean returning people their

sovereignty over their own experiences in the sense that they reflect on their perceptions before the backdrop of the presence of images in the mass-media. In terms of them seeing themselves as part of the virtual world created by the mass-media, but also in terms of them having the confidence to exist away from this world and not simply within it. In terms of them resisting the accelerating process of information and communication and the time pressure brought about by an ideal of real time; in terms of them putting meaning before the flood of images, reality before simulation and the here and now before the global expansion of experience. The beauty of the original before the mass produced. This is enabled by “open works” because they facilitate a performance-based experience and reflection surfaces are for the self-reflection of the beholder. This is triggered by that “alienation suffered by the person when looking at themselves in a mirror,” which demonstrates the “self-alienation” in the “representation of the person by the apparatus” (BENJAMIN 1935 | 332).



## Literature

### BAUDRILLARD 1978

JEAN BAUDRILLARD: Requiem für die Medien. In: Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen (*Requiem for the Media. In: Cool Killer or the Insurrection of Signs.*) Translated from the French by Hans-Joachim Metzger. Berlin 1978 | 83 –118.

### BENJAMIN 1935

WALTER BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin. Ein Lesebuch (*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: Walter Benjamin, a Reader*), ed. Michael Opitz. Frankfurt am Main 1996 | 313–347.

### BORGES 1966

JORGE LUIS BORGES: Die analytische Sprache John Wilkins'. In: Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur (*The Analytical Language of John Wilkins. In: The One and the Many. Essays on Literature*), Munich 1966 | 212.

### BRECHT 1930

BERTOLT BRECHT: Radiotheorie. In: Gesammelte Werke. Schriften zur Literatur und Kunst I. (*Radio Theory. In: Collected Works. Essays on Literature and Art I.*) Frankfurt am Main 1967 | 117–134.

### ECO 2009

UMBERTO ECO: Die unendliche Liste. (*The Infinity of Lists.*) Translated from the Italian by Barbara Kleiner. Munich 2009.

### ECO 1962

UMBERTO ECO: Das offene Kunstwerk (*The Open Work*). Translated from the Italian by Günter Memmert. 6th ed. Frankfurt am Main 1993.

### ECO 1982

UMBERTO ECO : Die Karte des Reichs im Maßstab 1:1. In:

Platon im Striptease-Lokal. Parodien und Travestien (*The Map of the Empire in a Scale of 1:1. In: Plato in the Striptease Bar. Parodies and Travesties*). Translated from the Italian by Burkhart Kroeber. Munich, Vienna 1990 | 85–97.

### FASSLER 2002

MANFRED FAßLER: Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit (*Imagery. Navigations through the Repertoire of Visibility*). Vienna 2002.

### FLUSSER 1996

VILÉM FLUSSER: Kommunikologie (*Communicology*), ed. by Stefan Bollmann and Edith Flusser. Frankfurt am Main 1996.

### FOUCAULT 1966

MICHEL FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge (*The Order of Things*). Translated from the French by Ulrich Köppen. 12th ed., Frankfurt am Main 1994.

### MCLUHAN 1964

MARSHALL MCLUHAN: Die magischen Kanäle. Understanding Media (*Understanding Media: The Extensions of Man*). Translated from the English by Meinrad Amann. Düsseldorf, Vienna 1968.

### PÖRKSEN 1997

UWE PÖRKSEN: Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype (*The World Market of Images: a Philosophy of Visiotypes*). Stuttgart 1997.

### SCHALK 2003

HELGE SCHALK: Medien und Modernisierung. In: Erziehung in der Moderne (*Media and Modernisation. In: Education Today*), ed. by Dirk Rustemeyer. Würzburg 2003 | 349–368.

**IVY 2016**

Epoxid auf Leinwand | 70 × 50 cm

—

**IVY 2016**

Epoxy resin on canvas | 70 × 50 cm







**SHEET 2016**  
Epoxid auf Leinwand | 80 × 48 cm

—

**SHEET 2016**  
Epoxy resin on canvas | 80 × 48 cm

**Les+ 2012**

Epoxid auf Leinwand | 270 × 170 cm

—

**Les+ 2012**

Epoxy resin on canvas | 270 × 170 cm

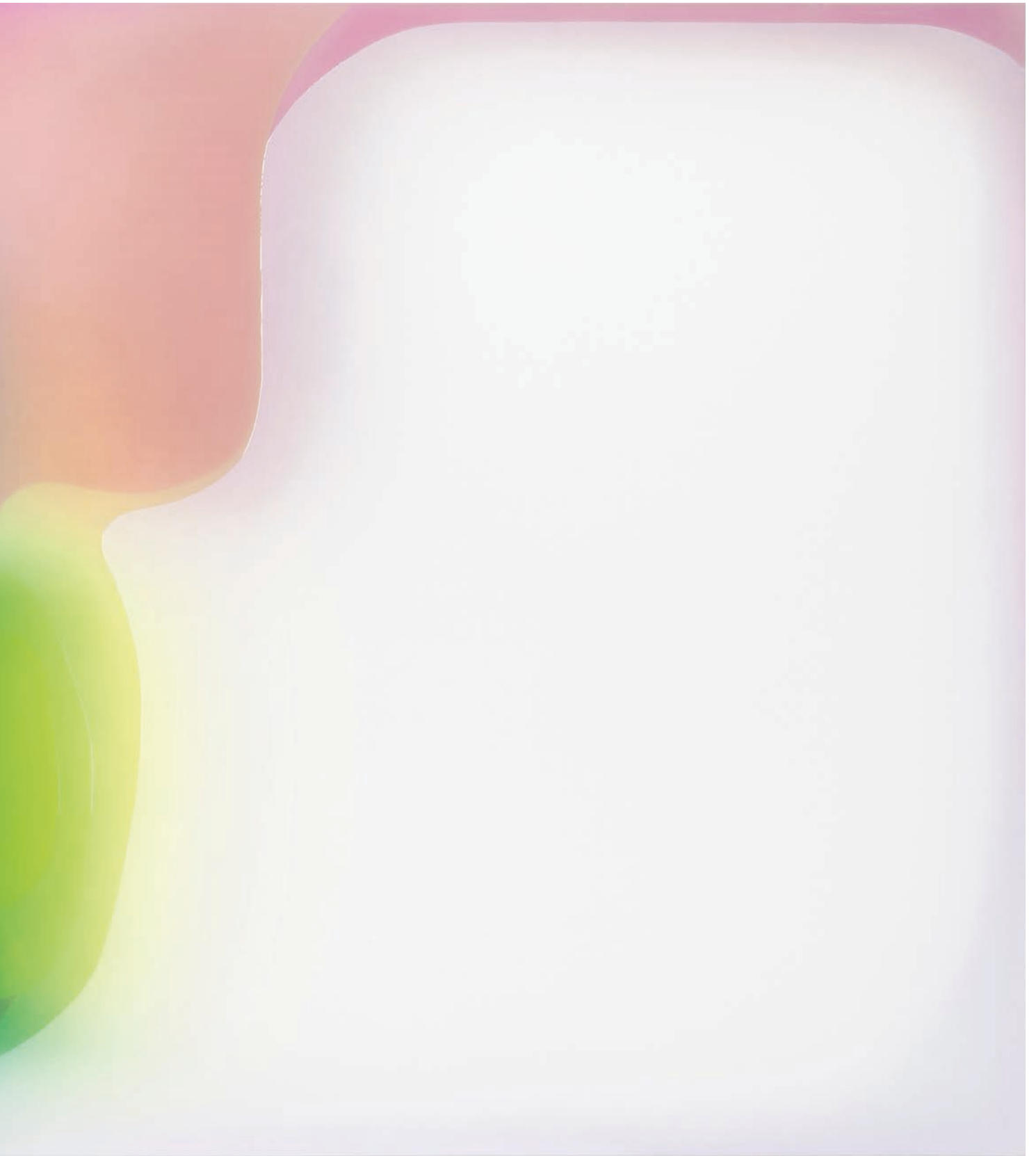


**VIBE 2014**  
Airbrush / Epoxid auf Leinwand  
200 × 300 cm

—  
**VIBE 2014**  
Airbrush / Epoxy resin on canvas  
200 × 300 cm







**HEEL 2014**

Epoxid auf Leinwand | 150 × 110 cm

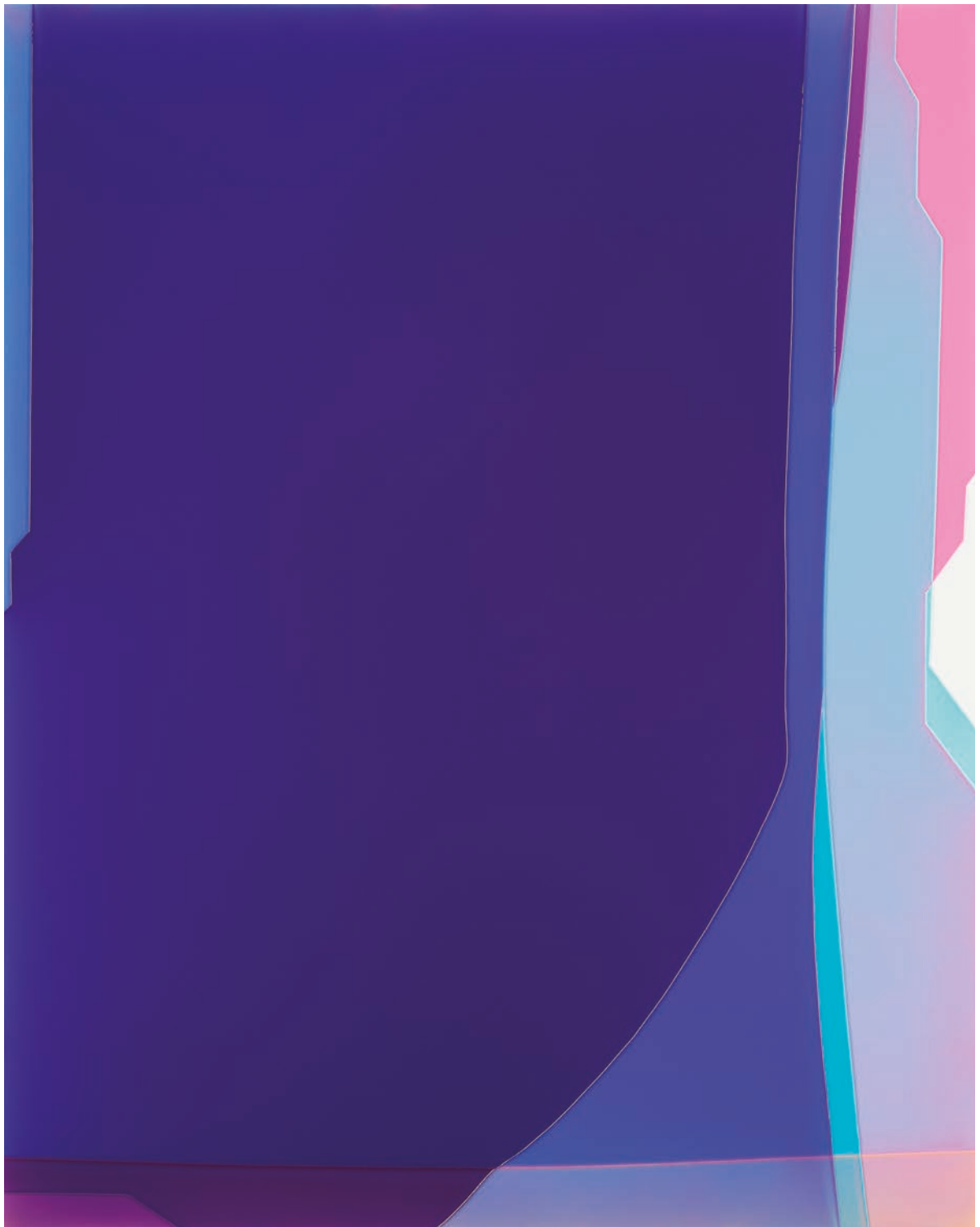
—

**HEEL 2014**

Epoxy resin on canvas | 150 × 110 cm







**PANEL 2016**  
Epoxy auf Leinwand | 150 × 120 cm

—  
**PANEL 2016**  
Epoxy resin on canvas | 150 × 120 cm

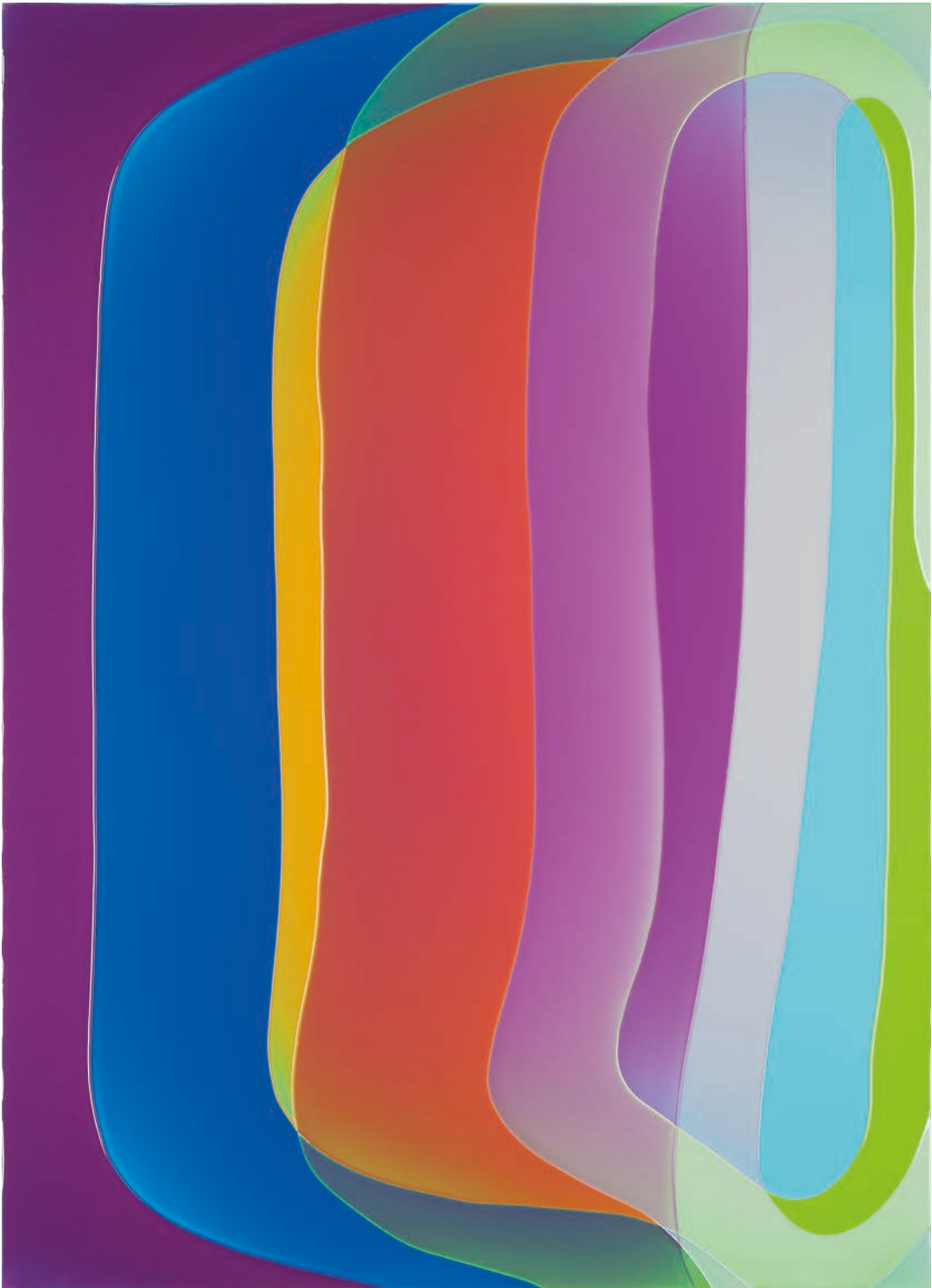
**ECCO 2016**

Epoxid auf Leinwand | 180 × 130 cm

—

**ECCO 2016**

Epoxy resin on canvas | 180 × 130 cm



**CORAL 2008**

Epoxid auf Leinwand | 100 × 80 cm

—

**CORAL 2008**

Epoxy resin on canvas | 100 × 80 cm





**IMMIX 2008**

Epoxid auf Leinwand | 85 × 68 cm

—

**IMMIX 2008**

Epoxy resin on canvas | 85 × 68 cm



**STRATO 2014**  
Epoxyd auf Leinwand |  
200 x 300 cm

—  
**STRATO 2014**  
Epoxy resin on canvas |  
200 x 300 cm



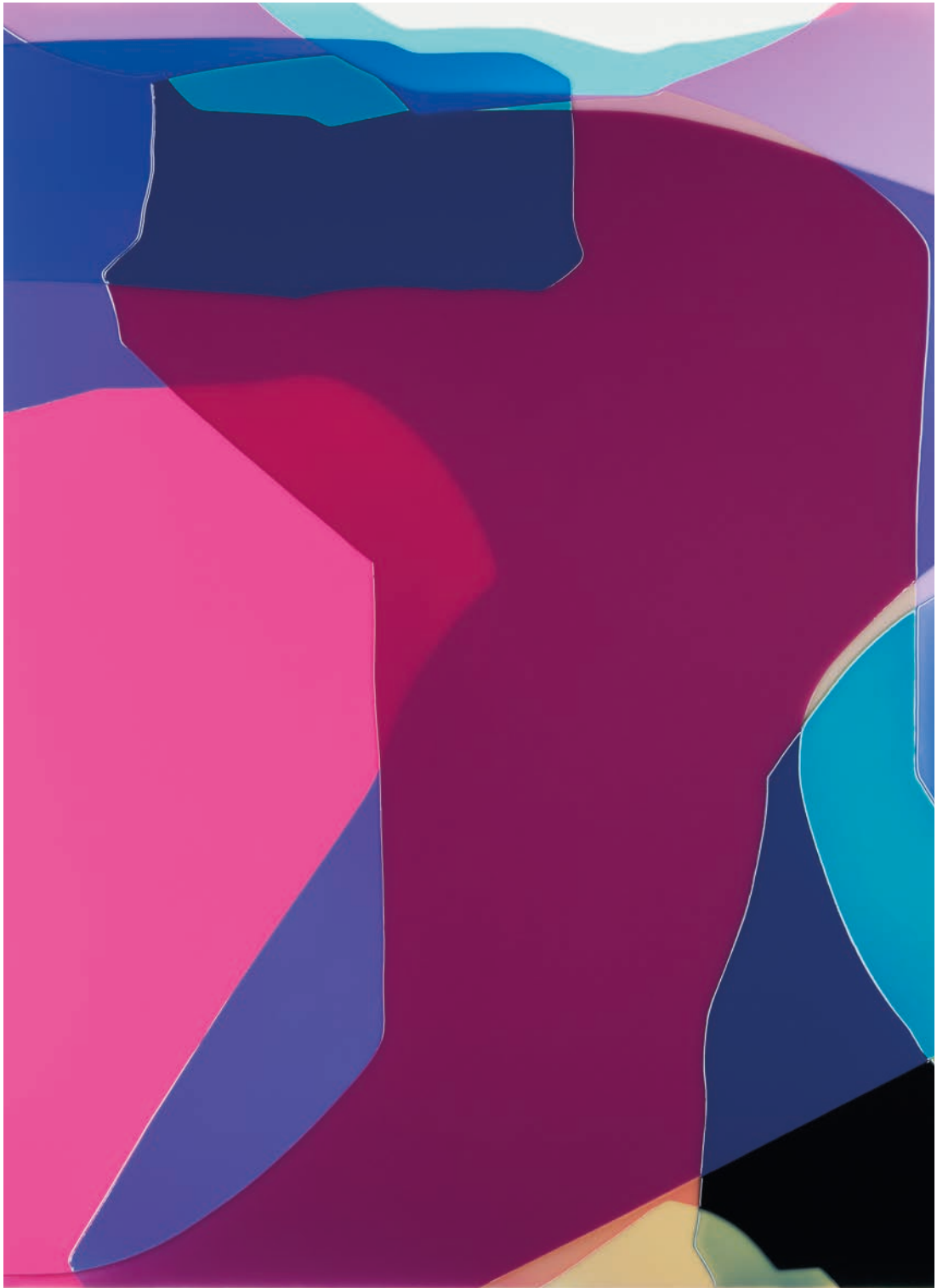


**LAYER 2016**

Epoxid auf Leinwand | 150 × 110 cm

**LAYER 2016**

Epoxy resin on canvas | 150 × 110 cm



**SPECIES 2 2008**

Epoxid auf Leinwand | 60 × 45 cm

—

**SPECIES 2 2008**

Epoxy resin on canvas | 60 × 45 cm







**SMOKE 2008**

Epoxid auf Leinwand | 250 × 160 cm

—

**SMOKE 2008**

Epoxy resin on canvas | 250 × 160 cm

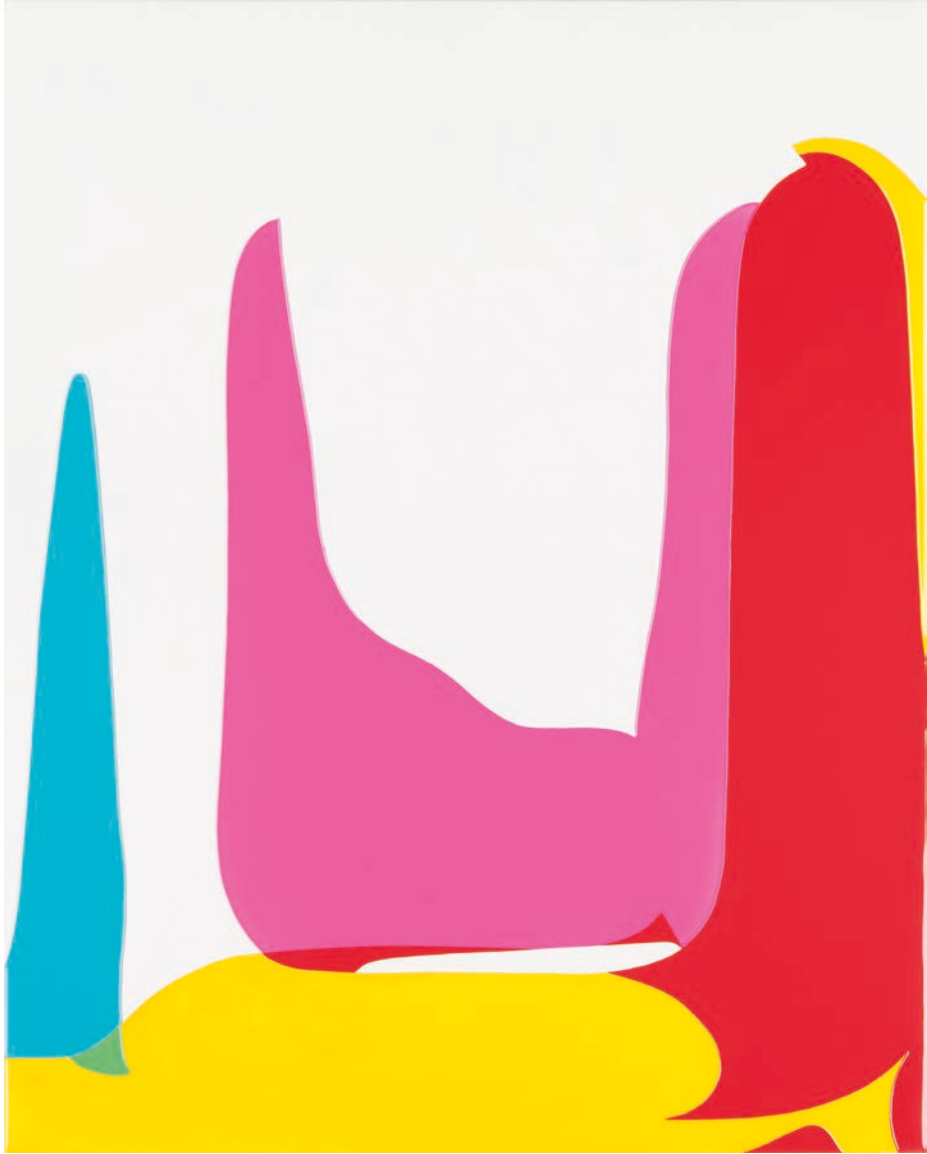
**MODULE 2012**

Epoxid auf Leinwand | 150 × 120 cm

—

**MODULE 2012**

Epoxy resin on canvas | 150 × 120 cm



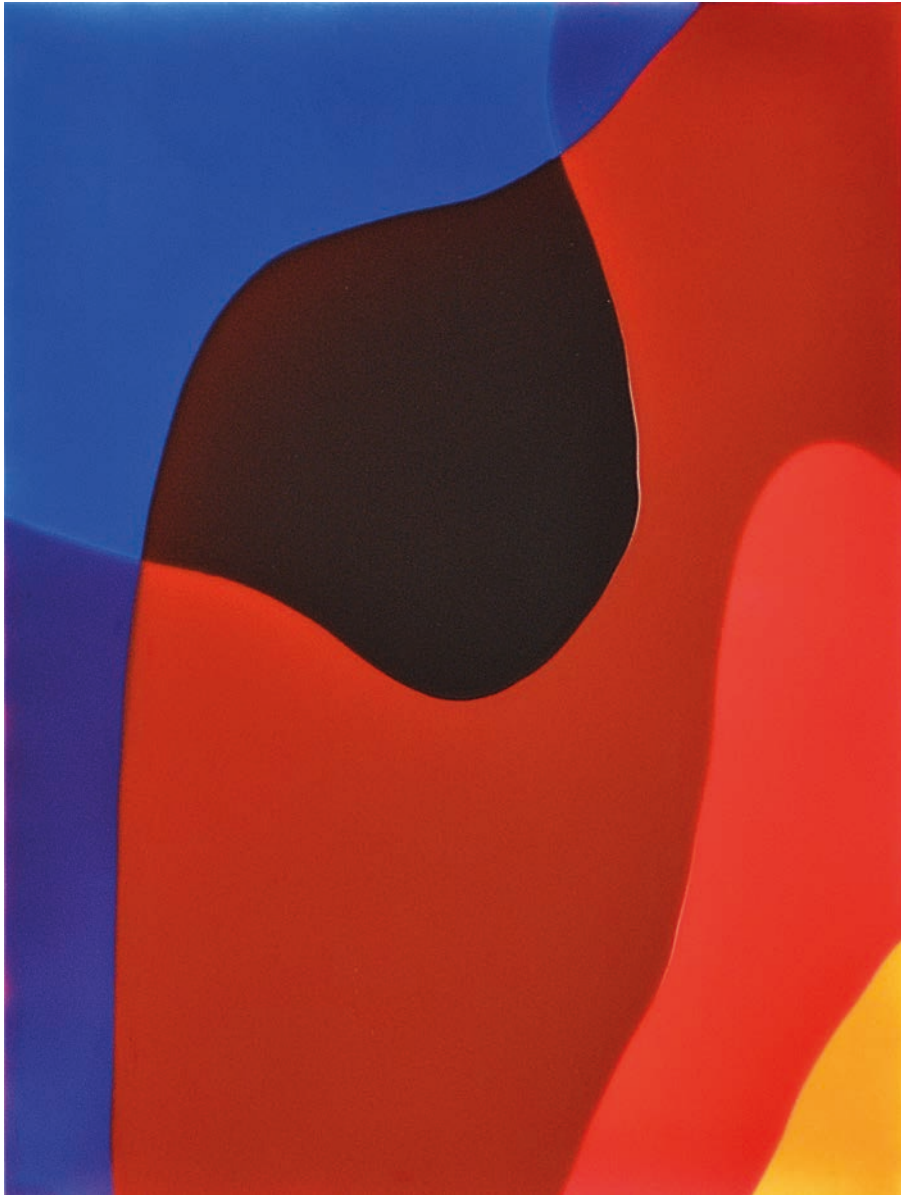
**SPECIES 3 2008**

Epoxid auf Leinwand | 60 × 45 cm

—

**SPECIES 3 2008**

Epoxy resin on canvas | 60 × 45 cm



**ROCKS** 2015  
Epoxid auf Leinwand | 200 × 300 cm

—  
**ROCKS** 2015  
Epoxy resin on canvas | 200 × 300 cm







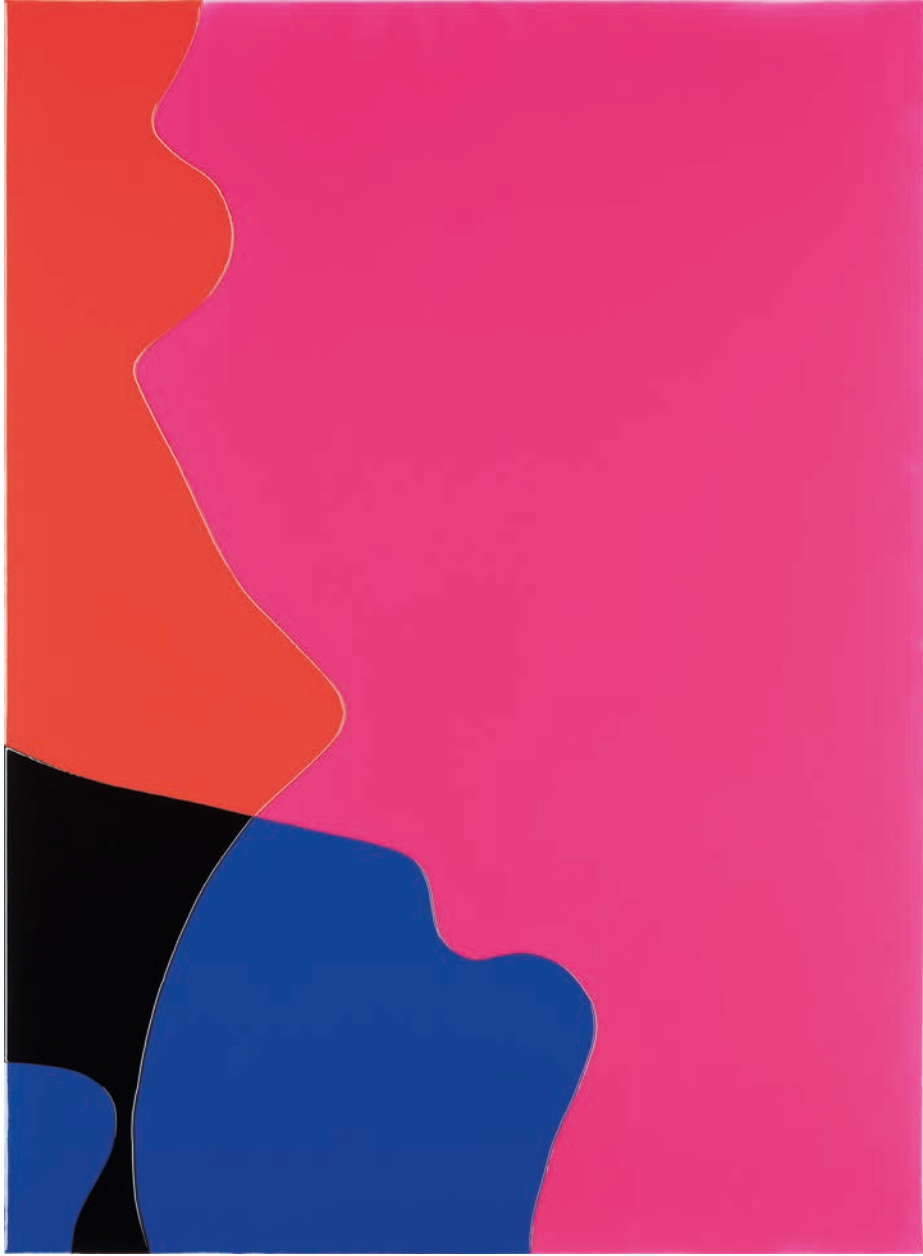
**CROSSING** 2015

Epoxid auf Leinwand | 150 × 110 cm

—

**CROSSING** 2015

Epoxy resin on canvas | 150 × 110 cm



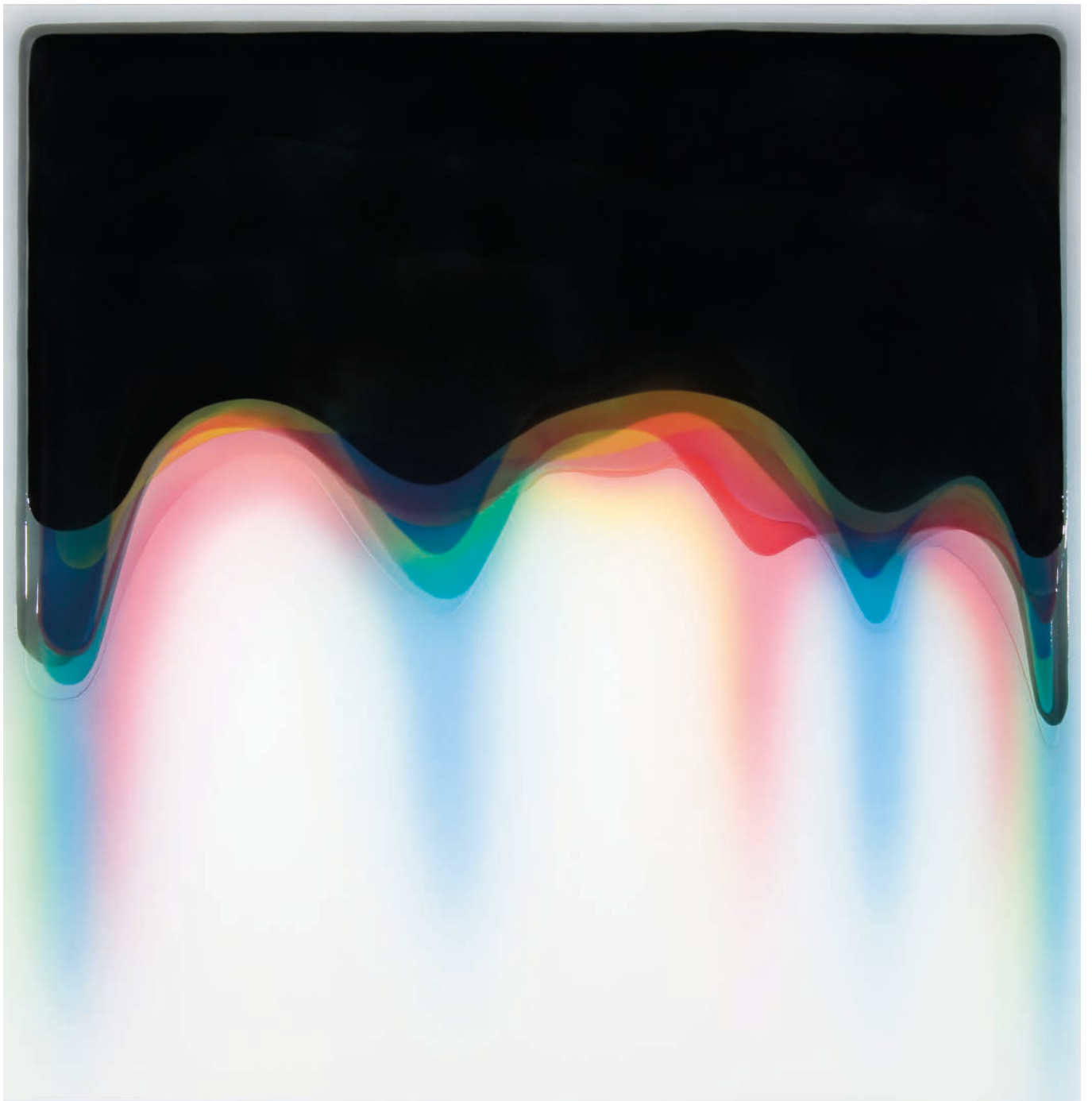
**UMBRELLA 2012**

Airbrush/Epoxid auf Leinwand | 200 × 200 cm

—

**UMBRELLA 2012**

Airbrush/Epoxy resin on canvas | 200 × 200 cm



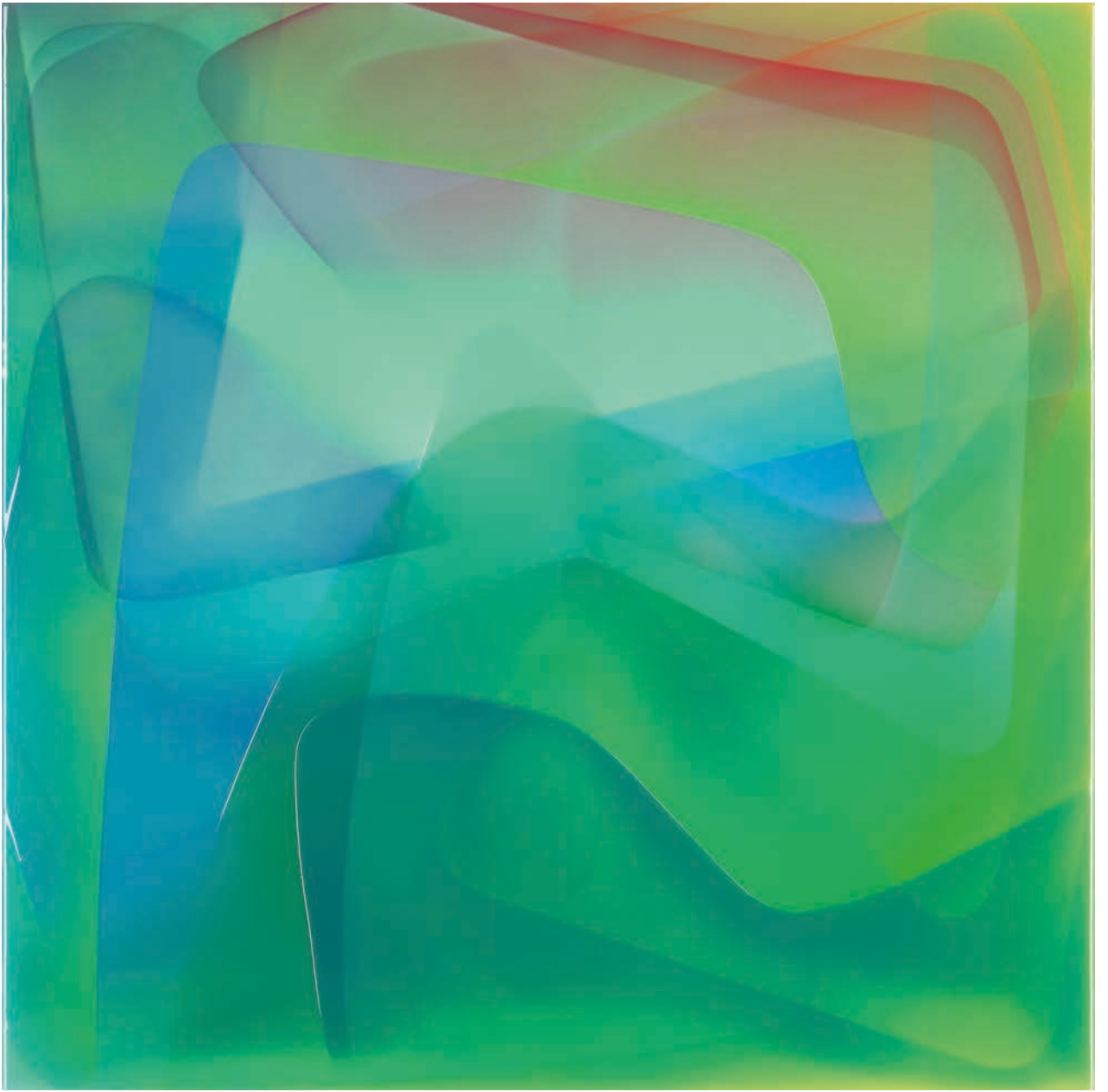
**MINCE** 2014

Airbrush/Epoxid auf Leinwand | 160 × 160 cm

—

**MINCE** 2014

Airbrush/Epoxy resin on canvas | 160 × 160 cm



**SCAN 2016**

Epoxid auf Leinwand | 250 × 160 cm

—

**SCAN 2016**

Epoxy resin on canvas | 250 × 160 cm





**PILE 2011**

Epoxid auf Leinwand | 180 × 130 cm

—

**PILE 2011**

Epoxy resin on canvas | 180 × 130 cm



**PENTA 2015**

Epoxid auf Leinwand | 80 × 60 cm

—

**PENTA 2015**

Epoxy resin on canvas | 80 × 60 cm



**PRISM** 2014 | Epoxid auf Leinwand | 250 × 160 cm

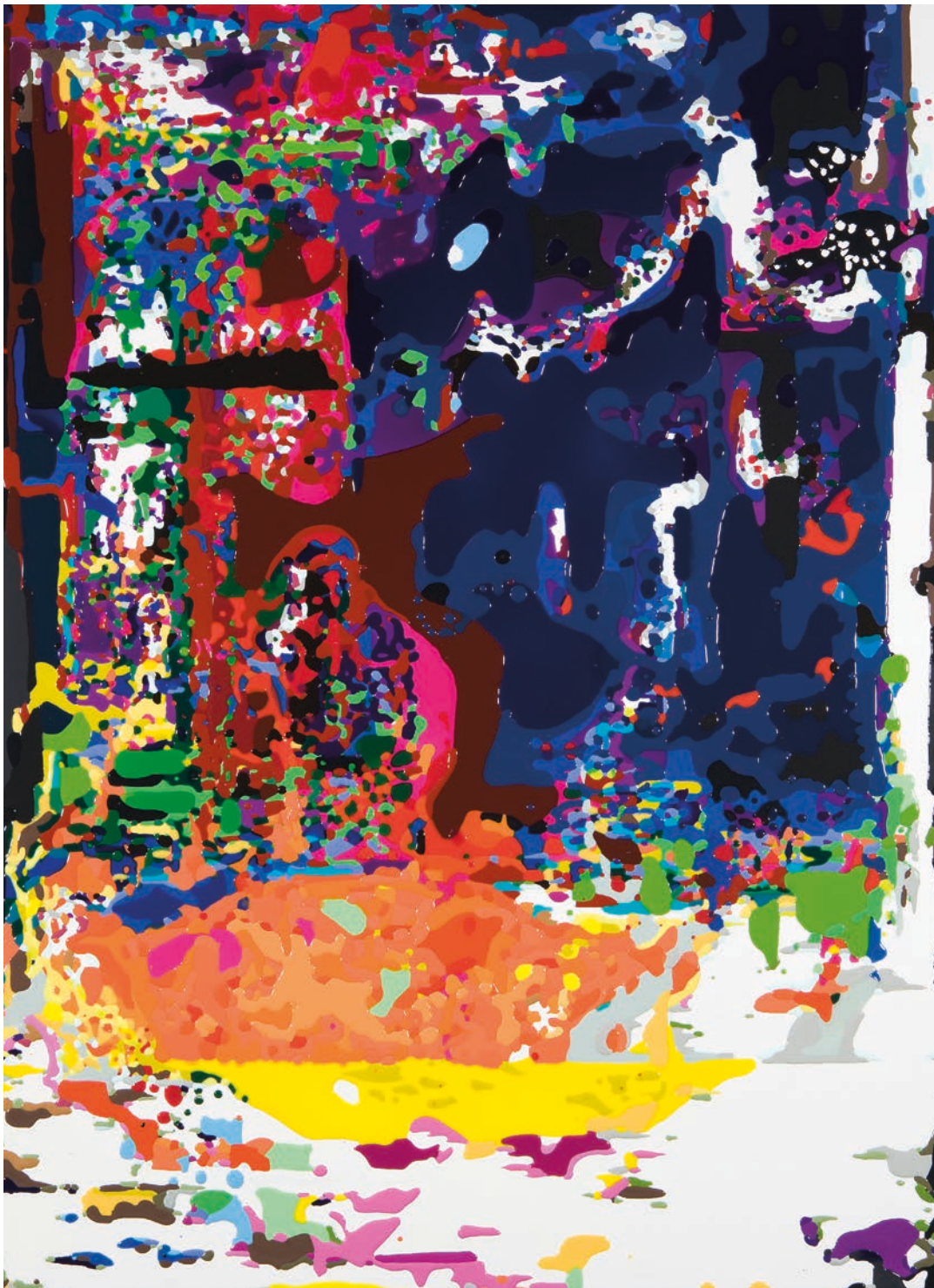
—

**PRISM** 2014 | Epoxy resin on canvas | 250 × 160 cm









滴 2 / DROP 2 2012  
Epoxid auf Leinwand | 150 × 110 cm

—  
滴 2 / DROP 2 2012  
Epoxy resin on canvas | 150 × 110 cm

**PETER ZIMMERMANN**

**1956**

Geboren in / Born in Freiburg im Breisgau

**1979–1984**

Studium an der / Studies at the Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart

**2002–2007**

Professor an der / at the Kunsthochschule für Medien, Köln / Cologne

**Seit / Since 1984**

Lebt und arbeitet in Köln / Lives and works in Cologne



**2017**

Hartlepool Art Gallery, UK

**2016**

Museum gegenstandsfreier Kunst,  
Otterndorf

Lisa Ungar /Charim Galerie, Wien  
*Playlist*, Samuelis Baumgarte Galerie,  
Bielefeld

*Schule von Freiburg*,  
Museum für neue Kunst, Freiburg  
*Diffusion*, Anima Gallery, Doha

**2015**

Nunu Fine Arts, Taipeh  
*Fleece*, Laleh June Gallery, Basel

**2014**

*Sur le Motif*, Galerie Perrotin, Paris  
Galerie Nosbaum und Reding,  
Luxemburg

**2013**

*Undertones*, Wasserman Projects,  
Detroit  
Johyun Galerie Busan, Korea  
*crystal & fruits*, Galerie Michael Janssen,  
Singapur  
*chrome*, dirmart Galerie, Istanbul

**2012**

Galerie Nosbaum und Reding,  
Luxemburg  
Galerie Soares, Lissabon  
*滴 drop*, Galerie Perrotin, Hongkong

**2011**

*Panorama*, Kunstforum und Kunstverein  
Schwäbisch Hall  
Galerie MaxWeberSixFriedrich,  
München  
Galerie Zellweger, Lugano

**2010**

*Kith an Kin*, Galerie Emmanuel Perrotin,  
Paris  
*Next of kin*, dirimart, Istanbul

**2009**

Galeria Distrito 4, Madrid  
Galerie Michael Janssen, Berlin  
Galerie Six Friedrich Lisa Ungar,  
München  
*All you need*, Museum Moderner Kunst  
Klagenfurt (MMKK) (Kat.)

**2008**

*Currents*, Columbus Museum of Arts,  
Columbus  
Galeria Filomena Soares, Lissabon

**2007**

*wheel*, Kunsthalle Nürnberg  
*Reliance*, Galerie Emmanuel Perrotin,  
Paris

**2006**

*Capas de gelatina / Layers of jelly*,  
Centro de Arte Contemporáneo,  
Málaga (Kat.)  
DistritoQu4tro, Madrid  
*Cialis, Xanax...*,  
Emmanuel Perrotin Gallery, Miami

**2005**

*New Paintings*, Crown Gallery, Brüssel  
OMR Gallery, Mexiko-Stadt City  
(mitThomas Grünfeld)

**2004**

*Before After*, Delaware Center of  
Contemporary Arts, Delaware  
*Poles and Pokers*,  
Galerie Michael Janssen, Köln  
Galeria Filomena Soares, Lissabon

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
*Peter Zimmermann. Malerei*, 20.21  
Galerie Edition Kunsthandel, Essen

**2003**

*x-pollination [hængning og høring]*  
(mit Claus Carstensen),  
Esbjerg Kunstmuseum, Esbjerg (Kat.)  
Angstrom Gallery, Dallas

**2002**

Galerie Emmanuel Perrotin, Paris  
Galerie Michael Janssen, Köln  
Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc.,  
New York  
*Zipp*, Kasseler Kunstverein, Kassel

**2001**

20.21 Galerie Edition Kunsthandel, Essen  
*Flow*, Kunstverein Heilbronn (Publ.)

**2000**

Galerie Six Friedrich & Lisa Ungar,  
München

**1999**

Galerie Meile, Luzern  
Klemens Gasser & Tanja Grunert, Inc.,  
New York  
The Agency, London  
(mit Stephen Willats)

**1998**

*Eigentlich könnte alles auch anders sein*,  
Kölnischer Kunstverein, Köln (Publ.)  
*Kisten & Plakate*,  
Städtische Galerie Donaueschingen

**1997**

*(OmU)*, Otto Dix Haus, Gera (Kat.)  
Galerie Kienzle & Gmeiner, Berlin  
*boxes + surfaces*, The Agency, London

**1996**

*Artist in Residence*, Neue Galerie am  
Landesmuseum Joanneum, Graz (Publ.)  
*Remixes*, Icebox, Athen  
*Öffentlich / Privat* (mit Thomas Locher),  
Kunstraum der Universität  
Lüneburg und Künstlerhaus Stuttgart  
Galerie Urs Meile, Luzern

**1995**

Galerie Six Friedrich, München  
*Remixes*, The Agency, London

**1994**

Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart  
Galerie Urs Meile, Luzern

**1993**

Galerie Tanja Grunert und  
Galerie Zwirner, Köln

**1992**

Kunstverein Münster (Kat.)  
Kunstforum München  
Kunstverein Ludwigsburg  
Gallery HAM, Nagoya

**1991**

Galerie Tanja Grunert, Köln

**1990**

Galerie Christian Gögger, München

**1989**

Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart  
Galerie Tanja Grunert, Köln (Kat.)

**1988**

Richard Foncke Gallery, Gent

**1987**

Galerie Tanja Grunert, Köln

**1986**

Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten

**1983**

Galerie Tanja Grunert, Stuttgart

**2016**

GAA Gallery, Provincetown, MA

**2013**

*To Open Eyes - Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, Kunsthalle Bielefeld

*Happy Birthday*, Galerie Perrotin /

25 Years, Tripostal, Lille

*Biennial Of The South in Panama 2013*,

Panama

**2012**

*The slide show, Mechanism Skateboards*, mit Olafur Eliasson, Katharina Grosse,

Guyton/Walker, Albert Ohlen, David

Reed, Anselm Reyle, Dirk Skreber,

Josh Smith, Peter Zimmermann,

FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand

*formal?* mit Thomas Grünfeld, Wilhelm

Mundt, Andreas Schultze, Rainer Splitt,

Jens Wolf, Peter Zimmermann,

Galerie Max Weber Six Friedrich,

München

*Shibboleth, öffentlich/privat* –

Thomas Locher und Peter Zimmermann,

Frederiksberg, Dänemark

**2011**

*Farbe im Fluß*, Museum Weserburg,

Bremen (Kat.)

**2010**

*Slick surfaces*, Kulturform Witten (Kat.)

*Beauty is Diamond*, Galerie Laleh June,

Basel

**2009**

*Exquisite Corps Drawings*, Armory Show, New York,

*Reloaded*, Kunstmuseum Bonn

*Extended*, ZKM, Karlsruhe, Sammlung der Landesbank Baden-Württemberg (Kat.)

**2008**

*Platicismes*, Centre Cultural Sa Nostra in Palma (Kat.)

*There is Desire left (Knock, knock)* Werke aus der Sammlung Mondstudio,

Museum Wiesbaden (Kat.)

*Vetrautes Terrain. Aktuelle Kunst in &*

*über Deutschland – collector's choice*,

Museum für Neue Kunst,

ZKM Karlsruhe, (Kat.)

*A Truley German Saving Grace*,

Norma Desmond Production, Los Angeles

Open Space featuring European Kunst-

halle, Art Cologne 2008

*There is Desire left (Knock, knock)*

Werke aus der Sammlung Mondstudio,

Kunstmuseum Bern (Kat.)

*abstrakt abstract*. MMKK. Museum Mo-

derner Kunst Kärnten., Klagenfurt (Kat.)

**2007**

gmg Gallery Marina Goncharenko

*Strange Brew*, curated by Wolfgang

Schoppmann, Max Lang Gallery,

New York, 2007 (Kat.)

*Small is beautiful*, Klemens Gasser &

Tanja Grünert Inc. New York

*Mechanism*,

Projektraum Galerie Janssen, Berlin

*National Geographic*, Norma Desmond

Productions, Los Angeles

Moskau Biennale

**2006**

*Different Realities*, Crown Gallery,

Brüssel

*floating forms. abstract art now*, Wilhelm-

Hack-Museum, Ludwigshafen (Kat.)

**2005**

*Waters and Watercolours*,

Galerie Georg Kargl, Wien

*Der Kunst ihre Räume*, Bonner Kunstverein, Bonn

*The Dazzling Show*, Galerie Roellin Duerr, Sankt Gallen

*Extreme Abstraction*, Albright Knox Art

Gallery, Buffalo

*Vom bild // zum Bild. Metarmorphose*,

Museum der Moderne Salzburg Ruperti-

num, Salzburg (Kat.)

*Spinnwebzeit*, Museum für Moderne

Kunst, Frankfurt am Main

*Ratatouille*, 20.21

Galerie Edition Kunsthandel, Essen

*Nach Rokytník. Die Sammlung der EVN*,

Museum Moderner Kunst –

Stiftung Ludwig, Wien

*Das schwarze Quadrat*,

Museum Ritter, Waldenbuch

*Miradas y conceptos*,

Museo Extremeño e Iberoamericano de

Arte Contemporáneo, Badajoz

*10 Years!*, Galerie Michael Janssen, Köln

**2004**

*Rodolphe Janssen feat Michael Janssen*,

Galerie Rodolphe Janssen, Brüssel

*Thomas Locher. Wilhelm Mundt. Peter*

*Zimmermann*, Galerie Six Friedrich & Lisa

Ungar, München

*Schöner wohnen*, Platform voor aktuele

kunst, Barendrecht

**2003**

*Der silberne Schnitt*.

*25 Jahre Kunststiftung Baden-Württemberg*,

Württembergischer Kunstverein, Stuttg.

*Kunstgriffe*, Hessische Landesbank,

Frankfurt am Main (Kat.)

*Der weite Blick*,

Galerie Rolf Ricke, Köln

*Ohne Titel*,

Produzentengalerie, Hamburg

*Preview 2003,*  
The Happy Lion, Los Angeles  
*ReProduction 2,*  
Galerie Georg Kargl, Wien  
*Schweigen, Oberlandesgericht Köln*  
*New Abstract Painting. Painting Abstract*  
*Now. Abstraktion in der Neuen Malerei,*  
Museum Morsbroich, Leverkusen (Kat.)  
*For All. Jack Helgesen Collection,*  
Vestfossen Kunstlaboratorium,  
Vestfossen (Kat.)  
*Parr Pictures (still cheap), 20.21*  
Galerie Edition Kunsthandel, Essen

#### 2002

*Art & Economy,*  
Deichtorhallen Hamburg (Kat.)  
*Swing Club,*  
Galerie Michael Janssen, Köln  
*Zipp, Kunstverein Kassel*  
*Schwarzwald Hochstraße,*  
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden  
*Shopping. 100 Jahre Kunst und Konsum,*  
Schirn Kunsthalle Frankfurt,  
Frankfurt am Main (Kat.)  
*von ... der Farbe, Galerie Monika Reitz,*  
Frankfurt am Main  
*Kunst nach Kunst. Art after Art,*  
Neues Museum Weserburg, Bremen (Kat.)  
*ReProduction,*  
Galerie Bernard Knaus, Mannheim  
*Post-Digital Painting,*  
Cranbrook Art Museum, Detroit  
*Iconoclash, Zentrum für Kunst und*  
*Medientechnologie, Karlsruhe (Kat.)*  
*Bilder einer Bank – Die Neuerwerbungen,*  
WGZ-Bank, Düsseldorf (Kat.)

#### 2001

*Jackson Pollock, Galerie Zwinger, Berlin*  
*Der Larsen Effekt. Prozesshafte Resonanzen*  
*in der zeitgenössischen Kunst,*

OK Centrum für Gegenwartskunst,  
Linz u. a.

#### 2000

*Reality Bites, Kunsthalle Nürnberg*  
*The Very First, Galerie Rivet, Köln*  
*Orbis Terrarum. Ways of Worldmaking.*  
*Cartography and Contemporary Art, Mu-*  
*seum Plantin Moretus, Antwerpen (Kat.)*  
*Zeitgenossen / Contemporarians: Malerei /*  
*Paintings, 20.21*  
Galerie Edition Kunsthandel, Essen  
*Griffelkunst, Kunsthau Hamburg*  
*Möbel, Neue Galerie am Landesmuseum*  
Joanneum, Graz  
*Stanze, Museum für Moderne Kunst,*  
Bozen (Kat.)  
*Close Up. Oberfläche und Nahsicht in der*  
*zeitgenössischen bildenden Kunst und im*  
*Film, Kunstverein im Marienbad,*  
Freiburg im Breisgau,  
Kunstverein Baselland, Basel  
und Kunstverein Hannover (Kat.)

#### 1999

*Rethinking Knowledge, OFW,*  
Universität zu Köln (Kat.)  
*Collection 99,*  
Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig  
*Trace, The Liverpool Biennale of Contem-*  
*porary Art, Liverpool (Kat.)*  
*Zoom. Ansichten zur deutschen Gegen-*  
*wartskunst. Sammlung Landesbank*  
Baden-Württemberg, Forum der  
Landesbank Baden-Württemberg,  
Stuttgart u. a. (Kat.)  
*haltbar bis ... immer schneller,*  
Kunsthalle Krems

#### 1998

*Ausgewählte Arbeiten, Galerie Goebel, Stuttg.*

#### 1997

*Glossy, Galerie Michael Janssen, Köln*  
*Von Airo bis Zimmermann,*  
Galerie Gasser & Grunert, Köln  
*Bildraum erweitert,*  
Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle (Kat.)  
*Wortwechsel,*  
Ausstellungsraum Lothringer Straße,  
München (Kat.)  
*Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen*  
*zu Gast im Bonner Kunstverein, Bonner*  
Kunstverein, Bonn (Kat.)  
*Andere Orte: öffentliche Räume und Kunst,*  
Kunstmuseum des Kantons Thurgau,  
Kartause Ittingen  
*mitteln. raum vor ort,*  
Bonner Kunstverein, Bonn (Kat.)  
*Unconditioned State of Search,*  
Transmission Gallery, Glasgow  
*Kunst ... Arbeit, Forum der Südwest LB,*  
Stuttgart (Kat.)

#### 1996

*Angebote, Kunstraum München*  
*Private View, Henry Moore Foundation,*  
Bowes Museum Barnard Castle,  
Darlington (Kat.)  
*Sommerlust, Galerie Urs Meile, Luzern*  
*Surfing Systems, Kasseler Kunstverein,*  
Kassel (Kat.)  
*Kunst im Anschlag, Museum für Ange-*  
*wandte Kunst, Köln (Kat.)*  
*Zufall und systematische Unordnung.*  
*Paper Art 6, Leopold-Hoesch-Museum,*  
Düren (Kat.)

#### 1995

*Pittura / Immedia. Malerei in den 90er*  
*Jahren, Neue Galerie am Landesmuseum*  
Joanneum, Graz (Kat.)  
*Shift, Stichting de Appel,*  
Amsterdam (Kat.)

*Das Ende der Avantgarde. Kunst als Dienstleistung*, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München (Kat.)  
*On Beauty*, Regina Gallery, Moskau

**1994**

*Schnittstellen*,  
Kunstverein Heidelberg (Kat.)  
*Aura*, Wiener Secession, Wien (Kat.)  
*Miniatures*, The Agency, London  
*Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis zur Gegenwart*,  
Deichtorhallen Hamburg (Kat.)  
*The Art and Media Exhibition*,  
Magic Media-Hallen, Köln  
*temporary translation(s) – Sammlung Schürmann*,  
Deichtorhallen Hamburg (Kat.)

**1993**

*Kunst um Kunst*,  
Kunsthalle Bielefeld (Kat.)  
*Re-Present*, Todd Gallery, London  
*Aperto. Biennale di Venezia*,  
Venedig (Kat.)  
*Kontext Kunst*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Kat.)

**1992**

*Kunstprodukt Heimat*, Morath Institut,  
Freiburg im Breisgau  
*Art meets Ads*,  
Kunsthalle Düsseldorf (Kat.)  
*Refusing to Surface*,  
John Hansard Gallery, Southampton  
und Ikon Gallery, Birmingham (Kat.)

**1991**

*Wir über uns*,  
Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart  
*Vis-à-vis*,  
Anciennes Etablissements, Lüttich

**1990**

*How to Look at Art-Talk*,  
Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart  
*Kontexte*,  
Badischer Kunstverein,  
Karlsruhe (Kat.)

**1988**

*Galerie Tanja Grunert*, Köln

**1987**

*Denkpause*, Karsten Schubert Gallery  
und Maureen Paley Gallery, London

**1985**

Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten

**1984**

*Eine andere Plastik*, Gutenbergstr. 62,  
Stuttgart  
*Kunstlandschaft BRD*,  
Kasseler Kunstverein, Kassel

**1981**

Galerie Tanja Grunert, Stuttgart



- Peter Zimmermann, Schule von Freiburg. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Museum für Neue Kunst, Freiburg, 2016
- Marietta Franke, Interview, hrsg. von Damiani / Galerie Perrotin, Paris, Hong Kong, New York, 2013
- Andrea Madesta, Making of. Publikation der Kanzlei Ebner Stolz Mönning Bachem, Stuttgart, 2011
- Joe Houston, Next of Kin. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Galerie dirimart, Istanbul, 2010
- Andrea Madesta, All you need – Der Bildbegriff bei Peter Zimmermann. Snoek Verlag, Köln, 2009
- Andrea Madesta (Hrsg.) : abstrakt. MMKK. Museum Moderner Kunst Kärnten. Snoek Verlag, Köln, 2008.
- Astrid Wege, Kohärenz und Differenz. In: Ellen Seifermann(Hrsg), Peter Zimmermann, wheel, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2007.
- Hubertus Butin, Peter Zimmermann. Painting, hrsg. von Hatje Cantz Verlag Ostfildern 2007, S. 142
- Margrit Brehm, The Reflection of Surfaces in: *Peter Zimmermann. Epoxiology*, hrsg. von Axel Heil und Wolfgang Schoppmann, Köln 2006, o. S.
- Stephan Berg, En flujo. In the flow, in: *Peter Zimmermann. Capas de gelatina. Layers of jelly*, Ausst.-Kat., Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga 2006, S. 10–35.
- Margit Zuckriegl, Peter Zimmermann. Die Gedanken der Bilder, in: *Vom bild // zum bild. metamorphose*. Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg Rupertinum, Salzburg 2005, S. 42–47.
- Kai Uwe Schierz, Kunst als Sprachform. Zu den Bildstrategien von Claus Carstensen und Peter Zimmermann, in: *x-pollination [hængning og høring]*, Ausst.-Kat. Esbjerg Kunstmuseum, Esbjerg 2003, S. 17.
- Detlef Stein, Peter Zimmermann. Pollock, in: *Kunst nach Kunst. Art after Art*, Ausst.-Kat. Neues Museum Weserburg, Bremen 2002, S. 202–204.
- Jens Schröter, Es ist ganz schwer, überhaupt sichtbar zu werden ... It is very difficult simply to be visible ... in: *Peter Zimmermann*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Erfurt, Erfurt 2001, S.

## IMPRESSUM / IMPRINT

TEXT / TEXT	Dr. Helge Schalk, Ruhr-Universität, Bochum
HERSTELLUNG / PRODUCTION	Tina Paschetag, Bielefeld
FOTO / PHOTO	Thorsten Schneider, Bernhard Strauss
REDAKTION / EDITORIAL	Alexander Baumgarte, Bianca Obloh, Petra Schreiner
HERAUSGEBER / EDITOR	Samuelis Baumgarte Galerie e.K., Bielefeld

ERSCHIENEN BEI / PUBLISHED BY

**Samuelis Baumgarte Galerie e.K.**

Niederwall 10  
D-33602 Bielefeld

+49 (0)521 560310

**info@samuelis-baumgarte.com**  
**samuelis-baumgarte.com**

**ISBN 978-3-9816408-6-1**

**Printed in Germany**

© Samuelis Baumgarte Galerie e.K.

Peter Zimmermann, Köln  
VG Bild-Kunst  
Autoren und Fotografen

Wir bedanken uns bei dem Atelier Zimmermann für die freundliche Kooperation.





**SAMUELIS BAUMGARTE GALERIE e.K.**

Niederwall 10  
D-33602 Bielefeld

+49 (0)521 560310

[info@samuelis-baumgarte.com](mailto:info@samuelis-baumgarte.com)  
[samuelis-baumgarte.com](http://samuelis-baumgarte.com)