

S. D. Sauerbier

Bilder des Malens, Bilder vom Malen – Wege aus der Irre

Versuch einer Orientierung

Einige Leute wollen das Studieren der Künste lächerlich machen,
indem sie sagen, man schreibe Bücher über Bildchen.
Was sind aber unsre Gespräche und unsre Schriften anders
als Beschreibungen von Bildchen auf unserer Retina
oder falsche Bildchen in unserem Kopf?

Georg Christoph Lichtenberg¹

1. Der Betrachter als Produzent

Von der »Erschaffung des Kunstwerks im Betrachter« schreibt Rose-Marie Gropp über eine »verleumdete Kunstbewegung« anlässlich der von ihr behaupteten »Wiederentdeckung des deutschen Informel«. – »Alles Gegenständliche, vor allem Figürliche, hatte der Nationalsozialismus kontaminiert mit seiner Ideologie.« – »Neue Bilder mußten gefunden werden, die nicht von vornherein in die noch so nahe Vergangenheit verstrickt waren.« – »An die von der jüngsten Geschichte leergefegte Stelle der harten Form trat das Fließende und Offene, das Gefühlte, dabei keinesfalls Willkürliche: das Werk als Geschehnis, eigentlich die Erschaffung des Kunstwerks im Betrachter.«²

Von gegenstandsloser Kunst als »moderne Abart der Allegorie« – schrieb schon Mitte der 50er Hans Sedlmayr³:

»Der Bruch wird eklatant, wenn das gegenstandslose Bild zur *Chiffre eines Beliebigen* wird, wenn in dem Bild eine ihm passend erscheinende Bedeutung zu ergänzen der subjektiven Willkür des Betrachters überlassen wird. [...] Praktisch ist es dann nicht mehr zu unterscheiden von jener Spielart der gegenstandslosen Malerei, die überhaupt keine über das sinnlich Sichtbare hinausgehende Bedeutung mehr geben will.«⁴

Es hatte durchaus eine Flucht in die Innerlichkeit stattgefunden. Utopisch war die Absicht, eine Form von »Unmittelbarkeit« zu erreichen. »Psychische Regungen nach außen zu kehren« – das konnte nur in Form von sichtbaren *Äquivalenten* für Gefühltes, allein Gespürtes, vom Betrachter tatsächlich nur zu ahnende Empfindungen geschehen. Als bald nach schwärmerischer Begeisterung erfaßten unsereinen unbehagliche Ahnungen: Hier haben sich die Meister aus der Lukas-Gilde entzogen, vor den politischen Problemen der Zeit verabsentiert – bereits um 1960 und nicht erst heute: »Diese Künstler des deutschen Informel sind nicht feige ins apolitisch Gestische ausgewichen, wie ihnen glücklichere Nachgeborene heute wohlfeil gern vorwerfen.«⁵

1 Die Bibliogenie oder Die Entstehung der Bücherwelt. München. 1966. S. 7

2 Rose-Marie Gropp. Die verleumdete Kunstbewegung. Wiederentdeckung des deutschen Informel in der Stuttgarter Staatsgalerie. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17. 3. 2009. Nr. 64, S. 31

3 Hans Sedlmayr. Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg 1955. S. 35

4 ebd.

5 Gropp, a.a.O.

Das *Informel* hatte man innigst verehrt und ist 1959 zur documenta gepilgert, wo die Szene in der Tat von *abstraktem Expressionismus, Informel ...* beherrscht wurde – doch nachhaltige Wirkung hatte Robert Rauschenbergs mit Farbe »besudetes« Bett, das einen Skandal provozierte.

1958 hatte in Düsseldorf die erste große Dada-Retrospektive »Dokumente einer Bewegung« wie eine Bombe eingeschlagen – für die rheinische Kunstentwicklung wohl *das* entscheidende Signal der Hinwendung »nach außen«, in die soziale und kulturpolitische Realität. 1962 folgte am selben Ort »Neo-Dada in der Musik«.

Das Ende der Bilder, die den US-amerikanischen »Geschmack von Freiheit und Abenteuer« propagierten, war eingeleitet und der deutsche Hang zur Innerlichkeit alsbald besiegt. Das utopische Ideal der »Unmittelbarkeit« wurde weiterverfolgt. Als Übervater wirkte alsbald Marcel Duchamp und John Cage in dessen Geiste.

Angenommen, daß im *Informel* die »Erschaffung des Kunstwerks im Betrachter« realisiert worden ist, so wurde sie nun aber ganz anders in die Tat umgesetzt. »Duchamp zufolge machen die Betrachter die Bilder. Sie können die Kunstwerke goutieren, tradieren oder verworfen. Damit bestimmen Sie, was mit dem geschieht, was Ihnen präsentiert wird [...].«⁶

Die Auffassung vom *Betrachter als Produzenten* vertritt Hans Lehmann in anderer Weise, mit Bezug auf Toenges: »Der hochgradig subjektive Blick der Künstlers auf die Dinge kann nur auf gleiche Weise von mir auf seine Arbeiten erwidert werden. Dabei dominiert *meine* Beschäftigung nun seinen Einsatz: für mich – alles andere wird unwichtig und würde nur stören, weil das Werk inzwischen mich reflektiert.«⁷

Auch Sabine Schütz nimmt einen gleichen Gedanken auf: »Zentral ist die Begegnung zwischen Bild und Beschauer, in dessen Wahrnehmung sich ein Bild überhaupt erst als solches vollendet.«⁸

»Sehen ist für Toenges mithin eine Grundvoraussetzung des Herstellens und der Erschließung von Bildern.« Von Voraussetzungen und Bedingungen, von Strukturen der Werke und Resultaten des Prozesses der Interaktion stehen in Rede. Von dem, was ich weiß und was ich erfahren habe, kann ich nicht absehen. Die Erfahrungen des Malers habe ich allerdings nicht gemacht; und sicherlich schließe ich beim Betrachten andere Kontexte an.

Das gute Stück »Suburb in Havanna« (1958) von Willem de Kooning, das ich vor 50 Jahren zum erstenmal sah, dann wieder 1981 – wir sind miteinander alt geworden. Von wegen, nur ich! Das Bild ist jung geblieben und frisch wie am ersten Tag.

Wie hat man im Elternhaus über die Schmiermalerei des Action painting, des Informel geschimpft! Interessant, wie es dann zu Umwertungen kam – wieder und wieder. Zunächst waren die »echten« Expressionisten dran – die Franzosen hatten zumindest den Vorteil der Koloristen.

6 Ana Dimke. »Abstract« zu: Duchamps Kunsttheorie. Eine Lektüre zu Vermittlung von Kunst, Göttingen 2001.

7 Hans Lehmann. Selbstlage. S. 4. – Literatur zu / von Michael Toenges wird im Folgenden kurzgefaßt – vollständige Titel in der Bibliographie

8 Sabine Schütz. Wann ist ein Bild ein Bild? S. 10

Womöglich betreibt auch Toenges Aktualisierung jener subjektivistischen Tendenzen der 50er und frühen 60er Jahre. Da hat einer versucht, seinen Standort zu bestimmen, einerseits sich die Historie anzueignen, zur Zeit der *Appropriation art*. Wer hat die Parolen ausgegeben, und wer hat sie aufgenommen?

»Was ist Malerei!« Michael Toenges' Frage versah Hans Lehmann mit einem Rufzeichen! »Überdecken und Sichtbarmachen bzw. Sichtbarmachen durch Überdecken sind die Grundprinzipien, nach denen Michael Toenges arbeitet.«⁹

Zu den Leistungen eines Künstlers gehören seine »Programme«, die Aufgaben, die er sich selbst und selbständig stellt – als Phrase vom »Sich-neu-Erfinden« steht derzeit in jeder zweiten Zeitung.

Auch ist Aktualisierung zu bemerken von Auffassungen, die »aus der Zeit gefallen« waren, von übergangenen, vergessenen Konzepten oder Plänen ... Nicht wenige Verfahren, etliche ästhetische Prozesse gehen nun in die Revision. Solche Situationen – zwar weniger einschneidend und tiefgehend als kurz 1945 – gab es seitdem immer wieder. Doch wollte der Maler die lange Strecke nicht noch einmal ablaufen, vor allem nicht die Abwege und Sackgassen. Oder etwa willentlich in die Irre geraten?

Gibt's denn eine »Stunde Null«, wie sie Gropp wahrhaben möchte? »Daß man vielmehr, wollte man wirklich von vorn beginnen, das Malen und Zeichnen selbst prüfen müsse, und daß, was ein Bild ausmacht, erst einmal ausgespart bleiben sollte«¹⁰ – was ist es, »was ein Bild ausmacht«? Wir Betrachter machen es mit den Künstlern aus. Preisfrage: Wo ist heute vorn? 1966 fragte mich Ben Vautier: »What's new, what's important?«

Vermeiden und Vermindern wurden vollzogen und zu ihrem Ende gebracht. Hat sich Entleeren und Entmaterialisieren als Geste erledigt, gar verbraucht? *Das Innerste des Tempels ist leer.*¹¹

Sind die Bilder nun leer gelassen oder entleert worden, so stellt sich die Frage: Mit was werden sie denn jetzt *tatsächlich* »angefüllt« – vom Betrachter?

9 Lehmann. Was ist Malerei! unpagin

10 Gropp, a.a.O.

11 S. D. Sauerbier. Über Probleme der Abwesenheit von Bedeutung, Bezeichnung und Form. In: Barbara Wichelhaus, Hermann Sturm (Hrsg.). Breccien. Viersen 1996

2. Toenges' und anderer Fragen

Die Rede war davon, daß der Betrachter sein Bild selber schaffe – doch wird zumeist nur vom Maler als Schaffendem gesprochen. Sind wir bei einem Zirkel gelandet? Nun ist ja der Künstler der erste Betrachter seiner eigenen Bilder, selbstredend der erste Interpret und Urteilende.

Zugleich erörtert Hans Lehmann dabei die ›Gegenbewegung‹ und diese »führt vom Betrachter weg« – insofern wendet Toenges' Malerei sich vom Bestätigen, Wiedererkennen und Nachahmen ab ...

Was zunächst der Maler mit sich selbst auszumachen hat, sind dergleichen Fragen: »Führt jede Malerei zu einem Bild?« – »Wie lerne ich, dem eigenständigen Sehen zu vertrauen? – »Wie lerne ich, meine eigene Arbeit auszuhalten?«¹² Mit solcherlei Fragen umreißt Toenges »seine Suche nach einer ›reinen‹ oder ›absoluten‹ Ausdrucksform der Malerei«, schreibt Jürgen Raap. *Fragen nach Malerei, Fragen über Fragen.*

Mitte der 80er sollte und wollte ich für Toenges' Ausstellung in einer Düsseldorfer Kunsthandlung einen Aufsatz schreiben.¹³

Geht es um Auffassungen von Künstlern, bitte ich als ›Täter‹ im Gegenzug das ›Opfer‹: der Künstler möge mir drei Fragen stellen, dazu zwei Ersatzfragen, ›für den Notfall‹. Nehmen wir mal an: ich motivierte und stimulierte auf diese Weise Michael Toenges' zu seiner Sammlung von Fragen.

»Wann ist ein Bild ein Bild?« heißt Sabine Schütz' Abhandlung über Malerei von Toenges. Das wollte man schon seit langem wissen.¹⁴ Die Antwort fällt befremdlich aus: »Als ganz und gar mit sich selbst identisch, stellen diese Bilder selbst die Fragen, und auch die Antworten sind in ihnen verborgen. Wenn es dem Maler gelungen ist, diesen innerbildlichen dialektischen Prozeß – ganz ohne Worte, allein mit Malerei – aufzudecken, dann ist sein Bild ein Bild.«¹⁵ Inflationär ist seit einiger Zeit das Reden über Identität.

12 Jürgen Raap. Notizen zu den Arbeiten von Michael Toenges. S. 1

13 Wir wollten ein Heftchen machen – ein Resultat: »Die guten Bilder und die gute Malerei des Michael Toenges« sollte mein Aufsatz heißen. Der hatte am Ende einen Umfang von ca. 50 Seiten. Der Kunsthändler Bugdahn aber hat sich tot gestellt. Wie wir dann die Äquivalente tauschten: Toenges entlohnte mich mit etlichen Metern abgemalter Kunstpostkarten »nach van Gogh« (von mindestens 3m Länge). Es war die Zeit der famosen, kommoden Art der Commodity Art und der Enteignung in der Kunst. Von Toenges erfahre ich nun den Titel: »Über Geschichte - von Geschichte - über van Gogh - von van Gogh.« Eine von Toenges' frühen Ausstellungen hatte den Titel: »DE HISTORIA – TRANS HISTORIAM.« (Krefeld, Galerie Hock, 1985) Aus solchen Erwägungen habe ich ihn 1986 zum Symposium »Über die Grenze« eingeladen. Wer weiter gucken und lesen will: Seit den frühen Siebzigern hat (sich) Elaine Sturtevant, die alte Dame der ›Appropriation Art‹, anderer Leute Kunst angeeignet. — Siehe auch: »Kommt Kunst von Kunst?« S.D.Sauerbier. Gespräch mit Uli Bohnen, Kurator der Ausstellung »Hommage – Demontage.« In: Kunstforum international. Ruppichteroth 1988. Bd. 97

14 »Wann ist ein Bild?« In den 70ern begann ich eine Umfrage an einer Hochschule, die sich nebenbei auch mit Fragen der Kunst beschäftigt, jedenfalls mit deren Didaktik. Die Pädagogen hatten keinen einigermaßen zufriedenstellenden oder gar verbindlichen Begriff von dem, was ein ›Bild‹ sei.

15 Schütz, a.a.O. S. 10

Schütz greift etliche Fragen von Toenges auf: »Was ist ein Bild? Was ist Malerei? Wann wird Malerei zum Bild?«¹⁶ Und: »Was ist ein Bild? Wann ist es tragfähig?« fragt Toenges sich selbst. Ihm deutet, daß das, »was sich jetzt als eigene Welt darstellt, ständig von diesem unterschwelligem Gedanken mitgetragen wird: Was ist ein Bild? Wann ist es tragfähig? Diese Frage, wann ist ein Bild ein Bild, die ist bis heute da.«¹⁷

»Warum malen, und wenn ja, was entsteht daraus?«¹⁸ fragt Hans Lehmann. Er meinte mit Bezug auf Toenges, die beiden Fragen »sind ihm wechselweise Hindernis und Triebkraft.« Und weiter: »Aber warum ist Malerei (oder Kunst) überhaupt?«¹⁹

Vom tätigen, Bilder durch Wahrnehmung abschließenden Betrachter war die Rede. Wahrnehmung bereits ist Tätigkeit, Handlung; wir erleiden sie nicht bloß. Allerdings benötigen wir zur Wahrnehmung mindestens Muster der Aufmerksamkeit und Notiznahme, ja bestimmte Modelle in unserem Bewußtsein – und davor oder darunter. Ordnung sehen wir – wenn nicht ins Chaos hinein, so doch dem chaotisch Erscheinenden an; Zusammenhanglosigkeit ist uns unerträglich. Und Leere füllen wir sofort aus – *horror vacui* greift Platz ... Unterstellungen im Vorhinein werden wirksam: Die Wirklichkeit weise keine sprunghaften Brüche auf, keine Leerstellen oder »Klüfte«.

Von Interesse sind die Realhandlungen bei der Bilderfertigung, schließlich das Erzeugnis, das Resultat des Prozesses als Überrest. »Malerei ist einerseits Tätigkeit, Handlung, Prozeß: Damit schließen die Maler an vorhergehende Situationen und die aktuelle Entwicklung um 1960 an. Andererseits ist das Gemälde jeweils ein statisches, überzeitliches *Ding*: eine Sache mit Spuren von ebendiesen Vorgängen und Aktionen, als Ergebnis eines Arbeitsprozesses.«²⁰ Hans Lehmann bemerkt, daß »aus der Länge des Armes heraus agiert, der gesamte Körper werkt mit und läßt das Finger-Handgelenkige beiseite. Das Aufbringen der zähen Ölfarbe in gedehnten, großflächigen und satten Pinselbahnen – in-, neben- und übereinander – heizt die Muskeln auf und wärmt das Hirn.«²¹

Bewegungen (von Teilen) des Körpers werden vor der stehenden oder über der liegenden Malfläche ausgeführt: als Bewegung der Finger, die den Pinsel führen, der ganzen Hand bis zum Gelenk, von Unterarm bis zum Ellenbogen, des gesamten Arms, von Oberkörper bis zur Hüfte und ganzem Körper. Die Spuren der Malhandlungen zeigen natürlich unterschiedliche Resultate, die Folgen sind sichtbar.

Bewegung als *Thema* – das ist Bewegung des Werkzeugs auf dem Farbträger, des Malers vor der Leinwand – andererseits auch des Betrachters vor dem Bild und Bewegung seiner Augen, schließlich das Hervorrufen eines Eindrucks von Bewegtheit der malerischen Bestandteile des Bildes beim Betrachter.²²

16 a.a.O. S. 9

17 Michael Toenges. Tischgespräch mit Jens Peter Koerver. S. 5

18 Lehmann. Was ist Malerei

19 ebd. – Karl Riha gab vor Zeiten eine plausible Antwort: »Weil mer net allerweil veegle kann.«

20 Siehe Sauerbier. Über Farbe, über Malerei. Zur Gegenwart und Entwicklung eines Sujets. In: K – Kunstzeitschrift. Braunschweig 1985, H. 1. S. 90

21 Lehmann. Exposition; unpagin.

22 Siehe Sauerbier. Über Farbe, über Malerei. S. 91

»Die Malspuren verraten die Unmittelbarkeit der gewaltigen Prozedur«, und solche »Unmittelbarkeit« hatte uns Ende der 50er bereits an abstraktem Expressionismus, Informel fasziniert – *Authentizität* und *Präsenz* sind zurzeit die entsprechenden Modewörter. Alsdann kamen einem Zweifel, ob das Unterfangen überhaupt möglich sei, »Unmittelbarkeit« zu erreichen.

Ende der 50er Jahre gingen Künstler wie Rauschenberg oder Kaprow (wieder) dazu über, Stücke »kruder Wirklichkeit«, Bestandteile aus der Außenwelt ihren Bildwerken zu integrieren, auf breiter Front war die Fluxus-Bande damit befaßt. Wo solche Versuche, »Unmittelbarkeit« als Utopie zu verwirklichen, nicht mitvollzogen und weiterverfolgt wurden, blieben etliche Maler entschieden dabei, allein mit der Farbe »Unmittelbarkeit« zu erlangen. Praktiken der Übermalung mögen bei Toenges gleichermaßen bestimmend gewesen sein, sich »Wirklichkeit von Bildern« anzueignen – stehen bleiben Anzeiger, Anzeichen, Spuren als Indizien. Nehmen wir an, es handelt sich bei Toenges um Versuche der Aktualisierung von solcherlei Vorhaben.²³

Ulrich Krempel spricht »von der eigentlichen Leistung dieser Bilder, von der malerischen Grundfrage nach den Werten, die die Farbe als Verlauf, als Körper, als Masse, als Volumen, als Schicht, als Haut, als schützender Überzug gewinnt.«²⁴ Toenges ist lange schon mit Problemen von Farbplastik und -relief befaßt; vor mehr als zehn Jahren schrieb Hans Lehmann: »Gegenwärtig wendet Toenges Farbe als ein Medium an, welches gleichzeitig den optischen und haptischen Sinn anspricht. Er will demnach keine Illusion eines farbigen Reliefs erzeugen, im Gegenteil – er will das Farbrelief selbst.«²⁵ »Er verwendet lediglich pastoses Farbmaterial, bis ein viskoser Farbschlick das Bildgeviert bedeckt und sich breiig über seine Ränder schiebt. Denn nicht die Kanten des Spannrahmens ergeben den äußeren Abschluß des Bildes, sondern die überkragende Farbdecke selbst, die sich allmählich durch den Trocknungsprozeß zu einem zähen Schorf mit Graten und Schrunden verfestigt, schafft ihn.«²⁶

23 Siehe Anm. 9. — Vgl. Sauerbier. Wörter, Bilder und Sachen. Grundlegung einer Bildersprachlehre. Heidelberg 1984. Kap. 2. Vorschriften und Ausführungen. Realisationsstufen des ästhetischen Prozesses und ihre Notation.

24 Krempel. Farbhäute; unpagin.

25 Lehmann 1988. Selbstlage. S. 2

26 ebd.

3. Realität, Wirklichkeit usw. Zwischenbemerkung

Grenze galt im 20. Jahrhundert oft als Thema in den Künsten: »von der Grenze handeln oder aber über die Grenze gehen«. Toenges nahm 1986 am Symposium »Über die Grenze«²⁷ teil. Er hat freilich Rahmen als Grenzanzeiger vom oder zum Bild und Nichtbild oder zwischen ihnen nicht ausdrücklich als Thema genommen.²⁸

Rahmen sind Grenzanzeiger zwischen »Realität und Kunstwirklichkeit«, zwischen vom Künstler Gemeintem – und eben Nichtgemeintem. Zwischen der Realität »da draußen« und der Wirklichkeit »dort drinnen« ist der Rahmen *Niemandsland* zwischen den »Kommunikationssystemen« von Kunst und Alltag. Er markiert die »Kluft von Realität und Kunstwirklichkeit«, wie sie Hans Lehmann benennt – schon sind wir in Gefilden der *Jenseitsforschung* angelangt: wie es nämlich mit Sach-Verhalten und Tat-Sachen steht, wie die Gebilde gemacht sind – das ist sicher eine Frage der Technik.

Bilder bieten konventionell einen Blick in die Räume oder Raum »da draußen«, aber ebenso in einen Bildraum »dort drinnen«, und der muß gar nicht illusioniert sein. Wir bewegen uns sozusagen in zwei Welten: der Realität »da draußen«, wie sie »vor aller Augen liegt« und der Wirklichkeit im Gehirn, des »Theaters im Oberstübchen«. Realitäten sind solche des Bildes und im Bild für sich, der »Welt da draußen«, und des Bildes als Teil der umfassenden Realität.

27 14./15. Februar 1986 im Kölnischen Kunstverein, veranstaltet vom Institut für Jenseitsforschung, dem ich als Gründungsdirektor vorstehe, in Zusammenarbeit mit der Universität zu Köln.

28 wie etwa beispielhaft Günter Porrmann.

4. Über Interpretation – unter Null

Mit Problemen von Bedeutung und Bezeichnung schlagen sich nicht wenige Interpretatoren herum. Unterscheiden wir präsenzgebundene *Gegenstandsbedeutung* der betreffenden Sache: eines Dinges, einer Person oder eines Ereignisses entgegen der *Zeichenbedeutung*, bei der ja Nicht-Präsentes, sogar Unmögliches bezeichnet werden und Bedeutung erlangen kann, was niemals existieren wird.

Toenges' Gemälde sind zunächst gemachte Sachen, und die besitzen gleichermaßen ihre *Gegenstandsbedeutung*. Interpretierbar sind aber nun mal bloß *Zeichen*, und zwar nur durch (andere) Zeichen – einen Stein kann ich nicht ausdeuten; ehestens gelingt es Anzeichen, die er trägt, die ich ihm »*ansehe*«. Umgekehrt ist die Frage, wie es mit der *Reduktion*, dem Vermindern oder aber Rückführen von Zeichen- auf Gegenstandsbedeutung sich verhält, wenn etwa (Bild-)Reproduktionen mit Farbe bedeckt, überzogen werden ...

Für welche Informationen steht dieses ästhetische Objekt, die dem Bild vom Betrachter nicht unmittelbar zu entnehmen sind – sondern entsprechend seiner Vergesellschaftung, bei der man auch Bilder »entziffern« und »lesen« lernte? Der *Drang zur Unmittelbarkeit* läßt sich aber nur durch Vermittlung, durch vermittelte Vergesellschaftung einigermaßen plausibel ins Werk setzen. Ready-mades benötigen gleicherweise eine »Umgebung« der Bezugnahme – oder die Dinge bleiben stumm.

Zur Eigenart und Problematik von Malerei gehört nach traditioneller Auffassung, daß sie nicht umkodierbar ist. »Die Farbe ist mit ihren spezifischen malerischen Qualitäten eben nicht in ein anderes Medium übersetzbar.«²⁹ Jürgen Raap diskutiert mit Blick auf Toenges' Bilder Fragen der Bezugnahme und der »Bildhaftigkeit« seiner Malerei. Aus der Behauptung: »Das Bild von Toenges hat keinerlei Bezüge zu einer dinglichen Realität« zieht Raap auch den Schluß: »es ist der klassischen Abbild-Funktion enthoben.«³⁰

»Bezüge zu einer dinglichen Realität« haben Toenges Malereien allemal. Ein erster Bezug ist gegeben, wenn die Malerei als Anzeichen, Spur, Indiz betrachtet wird. Zweiter Bezug in Hinsicht auf seine Mittel: Bilder von Toenges enthalten zwar nicht gesetzmäßige Zeichen, ihre Mittel werden vielmehr für jeweils *einmalige* und auf ihrer *Qualität* begründete Zeichen eingesetzt. Und ein dritter Bezug mit Blick auf die Zeichenträger dieser Malerei und ihre Deutbarkeit ist damit gegeben, daß Toenges' Bilder zwar *für Interpretation offene Zeichen sind*, aber eben nicht irgendwo, sondern innerhalb des Kommunikationssystems »Kunst«, ihrer Institutionen und privaten wie öffentlichen Orte. Diese Gemälde in ihrer »dinglichen Realität« kommen nicht erwartbar auf der Straße, im Wald oder bei der Automontage vor.

Jürgen Raap stellt die Behauptung auf, Toenges' Malereien hätten »keinen Zeichencharakter im semiotischen Sinne, denn sie transportieren keine inhaltlichen Bedeutungen.«³¹ Da ist es wieder: das Asbach-uralte Leiden am Kunstwerk als Transport-Mittel, als Wägelchen für »inhaltliche Bedeutungen«, das Leiden am Inhalt und mit den Schläuchen...

29 Raap. Farblandschaften. Anmerkungen zu einem Bild von Michael Toenges aus dem Jahr 2003. Unveröff. Manuskript.

30 ebd.

31 ebd.

Vor Zeiten (1976) hat unsereiner ein Modell für solche reduzierten Zeichen entwickelt – seither weitgehend brauchbar.³² Dargelegt wurden die Kategorien von Leere, Abwesenheit, Offenheit und Unbestimmtheit in den Zeichendimensionen:

von Bedeutung *leere Zeichen*,³³

Zeichen, die wie ungegenständliche Kunst nicht auf einen (*bestimmten*) Gegenstand Bezug nehmen,³⁴

Zeichen von / mit *unbestimmter* Form³⁵ sowie für Interpretation *offene Zeichen*³⁶.

Wie aber *erzählt* man ohne Sprache, ohne Bilder, ja ohne Zeichen überhaupt? wie nur allein mit Farbflächen ohne »Zeichencharakter im semiotischen Sinne«?

Nach Raap hat indes »das Nebeneinander der Farbflächen einen erzählerischen Charakter«³⁷. Wenn Toenges' Bilder »keinen Zeichencharakter« besitzen sollen – von »Lektüre« kann Raap dann nicht sprechen und sagen, »die Folge der Farben« sei »lesbar wie eine Textur.«³⁸

Auch Hans Lehmann äußert sich vage, wenn es um die Frage nach Sinn oder Inhalt geht: »Es kann also nicht allein auf den Inhalt, auf den *Sinn* ankommen, der in den Werken eingeschlossen ist, sondern auch auf den emotionalen Klang, den sie im Betrachter hervorrufen.«³⁹ . Hingegen sagt Lehmann von Toenges: »Er bildet nicht ab, sondern ein. Er stellt nichts nach, sondern vor.«⁴⁰ Angenehm ist mir diese Äußerung, weil sie ohne jene vertrackten Widersprüche auskommt.

Das ikonische Zeichen – begründet auf der Basis von *Ähnlichkeit* oder *Gleichheit* – hat anscheinend viele Eigenschaften mit dem bezeichneten Gegenstand gemeinsam (etwa die Orange) – *Ähnlichkeit* besteht, wie man weiß, erst zwischen Wahrnehmungsmodellen von den Dingen, den Gegenständen in unserem Bewußtsein und andererseits in den ikonischen Zeichen, die jene wiedergeben. Die *Gemeinsamkeiten* gibt's allenfalls im Bereich der Wahrnehmungsmodelle von Gegenstand und Bild – keinesfalls jedoch »unmittelbar« von Gegenstand und Bild selbst. »Wiedererkennungsversuche« richten sich indes nicht bloß auf Dinge oder Personen, Ereignisse oder Handlungen ..., sondern oftmals auch auf Stil, Manier, Ausdruck – und dabei hat man es zunächst mit Indizien und eben nicht mit ikonischen Zeichen zu tun. Zugleich sind »Wiedererkennungsversuche« auf formale Strukturen als »abstrakte Modelle« gerichtet.

Was ein »Zeichen für sich selbst«⁴¹ sei – Zeichen für sich allein gibt's allerdings nicht.

32 referiert von Dieter Schlenstedt. Artikel »Darstellung«. In: Karlheinz Barck (u.a. Hrsg.) *Ästhetische Grundbegriffe*. [...] Bd.1. Stuttgart, Weimar 2000. S. 870

33 exemplarisch George Brechts mit »Void« beschriftete Objekte, die der Betrachter mit Sinn und Bedeutung füllt. – »Fill with own imagination« forderte Addi Koepcke, »Intuition« empfahl Joseph Beuys »statt Kochbuch«.

34 Wir kennen sie seit den Zeiten von Kasimir Malewitschs Ikonen einer »gegenstandsloser Welt«

35 Dies gilt im strengen Sinne zunächst für Pläne und Anweisungen zu noch nicht ausgeführten Zeichen – programmatisch in John Cages »music indeterminate of its performance«.

36 Dies sind keine Zeichen, die »bloß« Sachmitteilungen machen, vor allem keine Begriffszeichen

37 Raap. *Farblandschaften*

38 ebd.

39 Lehmann. *Selbstlage*. S. 4

40 ebd.

41 Toenges. *Von Farben, Linien und Flügeln*. Für die Freunde vom Flugverein »VfS Krefeld«. 1997; unpagin.

»Als ganz und gar mit sich selbst identisch, stellen diese Bilder selbst die Fragen, und auch die Antworten sind in ihnen verborgen.«⁴² Wären sie *mit sich selbst identisch, ganz und gar*, dann wären Toenges' Bilder ganz einfach nur Dinge – oder aber die Resultate von logischen, mathematischen Beweisen: a | a.

Sabine Schütz spricht mit Bezug auf Toenges' Bilder von einer »selbstbezogenen, quasi autarken Malerei.« – Auf einmal sind die Bilder von Toenges aber doch wieder Zeichen: »In erster Linie *repräsentieren* diese Bilder sich selbst [...]«⁴³ – Wie machen die Bilder das bloß? frage ich mich seit langem schon. Das leisten wohl nur Begriffszeichen, wenn etwa das Wort »Wort« sich selbst repräsentiert ..., zudem noch ein Beispiel für sich als Begriffszeichen bietet.

»Es gibt keine Möglichkeiten, die Zeichen allein für sich oder in ihrer kontrastierenden Beziehung zu den gegenständlichen Reproduktionen zu entschlüsseln. Ihre Formen halten sich nur an sich selbst und stehen für nichts anderes. Ihr Gehalt – der Dialog zwischen Künstler und Vorlage – begegnet mir mit Wortlosigkeit.«⁴⁴ Da ist man sprachlos – oder auch nicht, je nach gutem Dünken.



»Glas«, Ölfarbe auf Leinwand, 40/35 cm, 2010

42 Schütz, a.a.O. S. 10

43 a.a.O. S. 9

44 Lehmann. Selbstlage. S. 4

»Es scheint mir, als wolle sich Toenges nicht dem Publikum, sondern den Abbildungen mitteilen – und zwar durch seine aufgemalte Chiffrierung. Diese Kommunikationsrichtung führt vom Betrachter weg.«⁴⁵ Derselbe Autor konzentriert seine Aufmerksamkeit nun auf die Antwort des Betrachters: »weil das Werk inzwischen mich reflektiert.«⁴⁶ Wieder fragt sich der geneigte Leser, wie vollbringt das Werk ein solches Kunststück, insbesondere wenn es *bedeutungsleer* sein soll? Hat das Werk diese Leistung hinter dem Rücken des Betrachters auf ihn übertragen und hat der auch noch seinen Spaß daran? Handelt es sich also um ein Phänomen von *Interpassivität*?

Toenges bewegt sich zwischen Extremen: der Gegenstandsbedeutung von Dingen – und von Reproduktionen als »Malerei über Malerei«. Die Skizze ist der »verlorenen Form« vergleichbar – der (Vor-)Zeichnung auf einem Steinquader, die verschwunden ist, wenn der Bildhauer die Skulptur »aus dem Stein herausgeholt hat«. Ein gleiches gilt von etlichen Reproduktionen die Toenges übermalt, »hervorgeholt«, »weggemalt« oder auf andere Weise verwendet hat.

»Erst wenn dieser Moment da ist, erst wenn meine Vorstellung oder Idee restlos zugrunde gegangen ist, habe ich das Gefühl, zu arbeiten.«⁴⁷

Für Ulrich Krempel »dient die Farbe nicht dem Bezeichnen-Müssen, dem Benennen-Sollen. [...] Bevor noch sie etwas bedeuten, [...] geht es [...] um die Farbe selbst, [um die Lust,] ihr eine Form zu geben und nicht nur mit ihrer Hilfe eine Form entstehen zu lassen.«⁴⁸ Kann es sein, daß der Maler beim Abstraktesten ansetzt: bei »bloßen Farben und Formen, nämlich Abstraktion von Bezeichnung und Bedeutung, welche wiederum Abstraktion von den Absichten, dem Gebrauch, der Wirkung von Zeichen ist?

Und das *Gegenteil*, wie ein anderer Kollege befindet, der Grundideen des *Informel* gegen Toenges' Auffassungen abgrenzen will:

»[...] die Formlosigkeit dieser abstrakten Stilströmung resultiert(e) aus einer bewußten Verneinung der Form. Toenges hingegen hat [...] Fragen nach der Form einfach als redundant ausgeblendet zugunsten einer ungestörten Beschäftigung mit Farbe.«⁴⁹

45 Lehmann. Selbstlage. S. 4

46 ebd.

47 Toenges. Über meine Arbeit. [Erste Fassung 2008.]

48 Krempel, a.a.O.

49 Raap. Notizen zu den Arbeiten von Michael Toenges. S. 3

5. Farben – Zeichen. Von und zu den Farben

Betrachter von Toenges' Malerei Bilder stellen mitunter seltsame Fragen, wie jene nach der Farbe »an sich«: »Roter Faden ist generell das Diktum absoluter Zweckfreiheit der Malerei bzw. der *Farbe an sich*, und immer wieder lautet die Kardinalfrage: »Die Leinwand dient der Farbe, aber wann ist die Leinwand so gesättigt, daß die Farbe auch dem Bildgrund dient?«⁵⁰

»Hat Farbe a priori eine Bedeutung?«⁵¹ fragt Jürgen Raap. Eine Rätselfrage, die mit Verweisungen auf Farbsymbolik allein nur insuffizient zu beantworten ist. Selbst und verständlich hat Farbe Bedeutung, gefühlhafte und gedankliche Entsprechungen – aber eben nicht bloß *begriffliche*: nicht nur der Treue, Liebe, Unschuld, Trauer, der Hoffnung, des Neides bis hin zu Grau als Farbe der Not – allerdings in unserem Kulturkreis; anderwärts mag Weiß die Farbe der Trauer sein.

Neben den gesellschaftlicher Übereinkunft, Zusammenfassung und Begriffsbildung gibt's halt noch die gleichenden, sinnlich-ähnlichen Zeichen, schließlich die Indizien, Verweisungen oder Anzeichen – und die hat Raap in dieser Hinsicht aus dem Blick verloren. Denken wir bloß an all die Farben, die ihre Bezeichnungen von ihrer Substantialität erhielten von Zimtbraun, Mennige, Kobalt, von Messing- bis zu Safrangelb oder Zementweiß. *Natürlich* funktionieren viele Farben als Indizien: Grünspan ebenso wie Wangenrot oder Morgenröte und blaues Auge oder blaue Flecken ...

Die Bedeutung von »orange« oder »violett« beruht keinesfalls auf Konvention, ebensowenig gras-, blatt- und olivengrün ..., deren Bezeichnungen am Träger des Materials festgemacht wurden.

»Kann Farbe »für sich« bereits Zeichen sein?« fragt Toenges. Zweifelsohne als: Zeichen bloßer Qualität (ebenso wie Geschmack und Geruch von Getränken oder Speisen), Farbe, die Regelhaftig- oder Gesetzmäßigkeiten anzeigt (wie medizinische und technische Testsubstanzen) singuläres Zeichen – einmalig auf Grund der Beschaffenheit der Farbe von Zeichenträgern, gleichsam als »Zufallszeichen«.

50 Raap. Notizen zu den Arbeiten von Michael Toenges. S. 3

51 Raap. Farblandschaften

6. Metaphern und Allegorien

In Texten zu Toenges' Malerei fällt das häufige Reden *über* gemalte Bilder in Sprachbildern auf. Ich nehme dies auch als Hinweis darauf, daß insbesondere Problemen der Farbe nicht *unmittelbar* beizukommen ist. *Farbton* und *Tonfarbe* sind metaphorische Bezeichnungen, die jeweils in Bereiche anderer Sinne und Wahrnehmungen überwechseln.

Toenges verwendet in Selbstzeugnissen gern Metaphern und Analogien, Sinnbilder und Gleichnisse. »Ich weiß nicht genau, wie meine Bilder aussehen. Aber ich weiß, wie sie sich *anfühlen* müssen, und ich weiß, wie sich die Bilder in der Kunstgeschichte *anhören*, ich kenne den Klang von Malerei.«⁵² Er kennzeichnet seine bildnerische Technik als »Naht«⁵³; und da »ist zu ahnen, daß alle diese hier versammelten Nebengeräusche wichtig sind, um zum richtigen, ganzen Klang zu kommen.«⁵⁴ »Es kann also nicht allein auf den Inhalt, auf den Sinn ankommen, der in den Werken eingeschlossen ist, sondern auch auf den emotionalen Klang, den sie im Betrachter hervorrufen.«⁵⁵

»Das Malen« als Sujet, als Gegenstand und Genre – im Plural sind es Gegenstände oder Dinge: nämlich Bilder, Gemälde, Malereien. Ansonsten ist Malerei im Singular sowohl Vorgang, Prozeß, Tätigkeit und Arbeit als auch Thema und dabei oftmals als Abstraktum ein *Begriff, der zusammenfaßt und verallgemeinert*. »Der praktische Vorgang wird auch als geistige Haltung verstanden, die ausschließlich das Eigene gibt, ohne ein Anderes wiedergeben zu wollen und auf diese Weise Bilder des Malens hervorbringt.«⁵⁶

Mit dem *Eigenen* und dem *Selbst* ist das so eine Sache. »*Bilder des Malens* hervorzubringen« – das kann eigentlich nur in Form von *Allegorien* geschehen, also auf der Basis von Zuschreibung des Bildlichen zum Begriff, daß nämlich dem *Bildlichen* nun *Begrifflichkeit* zugrunde gelegt wird.⁵⁷

Probleme der »Malweise« wurden zudem noch auf eine andere Weise von solchen der Thematik, der Sujets oder Genres abgehoben. Es ginge Toenges »ums Malen und um den Maler selbst;«⁵⁸ »[...] ihm geht es nicht in erster Linie darum, ein »schönes« Bild hervorzubringen, sondern die Malerei selbst ist sein ureigenster Bild-Gegenstand geworden.«⁵⁹ – »Er malt sein Bild, dessen Gegenstand *das Malen, die Malerei* ist und nicht eine Landschaft oder ein Gebäude.«⁶⁰

Dies für heute. Ein andermal zu Fragen der *Metonymie* und weiterer rhetorischer Figuren ..., wenn davon die Rede sein soll, etwa *das Kreuz anzubeten*.

52 Toenges. Über meine Arbeit.

53 ders. Tischgespräch. S. 4

54 a.a.O. S. 3

55 Lehmann. Selbstlage. S. 4

56 a.a.O., S. 1

57 Die rhetorische Figur der Allegorie verstand ja schon Goethe als »ins Bild versetzter Begriff«

58 Lehmann. Selbstlage. S. 1

59 ders. Was ist Malerei!

60 ders. Selbstlage. S. 3

7. *Von Material und Handlung. Zwischenbemerkung*

Von *Reduktion* war bereits die Rede: von *Verminderung* aus einem »Minimalbestand« und von *Zurückführen* auf Prinzipien oder eine »Grundordnung«.

Bei Toenges handelt es sich um wenig oder gar nicht geplante Malerei, die nach seinen Worten dann erst beginnt, wenn »meine Vorstellung oder Idee restlos zugrunde gegangen ist.«⁶¹ Ein nicht abgeschlossener *im Prinzip unendlicher* Malprozeß nimmt nun seinen Anfang, bei dem »an alles gedacht wurde, nur nicht an sein Ende«⁶² – ein solcher Prozeß kann nur abgebrochen werden.⁶³

»Farbe als Verlauf, als Körper, als Masse, als Volumen, als Schicht, als Haut, als schützender Überzug« – schreibt Ulrich Krempel. Ist Zufall im Spiel, oder vertraut Toenges auf Intuition? Hat er der Farbe »freien Lauf gelassen« oder ihn kanalisieren, die Farbflüsse begradigen wollen?

61 Toenges. Über meine Arbeit.

62 Lehmann. Exposition.

63 exemplarisch vorgeführt in dem Film mit »Le Mystère Picasso« von Henri-Georges Clouzot aus dem Jahr 1956, in dem Pablo Picasso den andauernden Formenwandel beim Malen selbst durchführt.

8. Malerei und Magie. Phänomene der Interpassivität

Dinge sehen dich an. Und was machen sie mit dir? Was denkt das Bild über dich, von dir?

Toenges fragt sich als Maler: »Was will das Bild von mir?« Relikte von Magie sind im Alltag zu finden, insbesondere in Fällen von *Interpassivität*, insbesondere wenn wir nämlich Zeichen so behandeln wie das, was sie selbst bezeichnen.⁶⁴

Gemeint sind selbstverständlich nicht Wörter wie ›lesen‹, sondern Zeichen nach dem Musterfall der Eucharistie Brot und Wein, die *wortwörtlich* als Fleisch und Blut Christi ›behandelt‹, nämlich verzehrt, einverleibt werden.

Und mindestens Reste von Magie finden sich in der Behandlung von Kunstwerken – verweltlichte religiöse Objekte, sind sie zu Subjekten geworden. »Das Bild wirkt«, ihm wird also eine ›Wirkkraft‹ oder ›Wirkmächtigkeit‹ unterstellt: Das Bild behandelt mich, das Bild wirkt auf mich ein. Heißt es: Das Bild *macht Sinn*, so wird ihm womöglich sogar Wille und Bewußtsein zugeschrieben oder unterschoben.

Mit einem Bildertitel nahm Theo Lambertin ironisch auf solche Unterstellung Bezug: »*Bild, die Wand betrachtend*« (1985, Acryl auf Fotoleinen).

Dem Bild für sich wird über die Bedeutung und Bezeichnung hinaus Handlungsvermögen zugesprochen. Mediumismus ist da nicht fern: »Nur die Aura des Originals bietet dem Betrachter alle Bildinformationen.«⁶⁵

Ineinssetzung von Zeichen als *Medium* mit seinem Gegenstand ist eine Grundlage für Ding-Magie; die Regeln des Umgangs mit magischen Objekten bestimmen sodann Formen von Ritualen als magische Handlungen und Ereignisse.

Laßt nicht nur Blumen sprechen!⁶⁶

Vor etlichen Jahren sah er einen etwas derangierten Mann vor einem Gemüseladen stehen – der redete auf die dort feilgebotenen Tomaten ein, ausgiebig und laut sprach er mit denen. Seitdem unbeantwortete Frage: Was haben denn die Tomaten zu dem Mann gesagt?

Sinngebung und Sinnentnahme jedenfalls erklärte er sich seither nach jenem ›Modell Tomate: ›Was sagt mir das Buch, das ich lese? Das Buch liest in mir. Was ist es, das in mir liest?‹

Was denkt das Buch über den Leser, was denkt das Bild über den Betrachter, von ihm? Wie denkt das Bild im Betrachter, wie denkt dieses Heft hier im Leser? Mit solchen Gedanken war er beschäftigt, als er eine Galerie betrat, wo er eine Ausstellung von Konzeptkunst erwartete. Statt dessen wurde die Galerie gerade renoviert. Er hob eine der ausgelegten Zeitungen auf und fand – Zufall, Fügung, Schicksal? – die passende Zusammenfassung zum ›Problem Tomate: ›*Cogitor cogito sum*‹ (Franz von Baader).

Weitere Funde schlossen sich an, zum Beispiel »*Junger Mann Lorenzo Lotto betrachtend*« (Giulio Paolini).

64 Siehe meine Auffassung dazu: Interaktiv. Interpassiv? Rituale und Fetische in Kunst, Medien und Alltag. Referat beim Symposium: Zur Interpassivität der Rituale. Berlin 1998

65 Raap. Farblandschaften.

66 Nr. 231. In: Sauerbier. Seife waschen. Oder: Der Sinn der Sache. Ein Sammelsurium. Edition Vision. Salzburg 1994

9. Vom Irren. Der / die / das Irre. Oder: Abweichungen vom Wege

Vom *Irren* kann wohl nur reden, wer auch vom *rechten* Weg sprechen kann. Nichtwissen im östlichen Denken des Chan in China oder Zen in Japan ist indes ein Ideal – ich halte es mit dem Spruch meines Freundes Ludwig Gosewitz:⁶⁷

»Ich weiß nicht, daß ich nichts weiß.« Genial! Muß man aber nicht selber sein.

Der Weg in die Irre – alle Orientierungen, alle Bestimmungen der Rhetorik (die bekanntlich auf Abweichung von Erwartbarkeit begründet ist) wären außer Kraft gesetzt – umfassende Abweichung »in allen Richtungen«. Ziemlich unwahrscheinlich. Toenges ist ja schon in der Lage, Aussagen *darüber* machen. Abweichung fehlgeschlagen.

»Der Weg in die Irre liegt mir näher als der Weg zur vermeintlichen Wahrheit. Ein Fehler scheint mir wahrscheinlicher und richtiger, als ein geglückter Pinselstrich. Ich habe die Vorstellung und den Wunsch, immer ein Anfänger zu sein, weil ich das Anfängerglück so liebe.«⁶⁸ Schwierig zu begreifen ist für mich, daß einer wissentlich in die Irre zu gehen beabsichtigt.

Toenges ist Flieger. »Wenn ich mit meinem Flugzeug fliege, nehme ich alles gleichzeitig wahr.«⁶⁹ »Jede Arbeit hat für einen Augenblick wie die Nadel eines Kompasses eine Möglichkeit angedeutet. Und immer wieder geht man in die Irre.«⁷⁰

Heißt Irren die Orientierung verloren haben – wo sind heute die Fixpunkte der Orientierung in der Kunst? Verrückt werden, nicht ganz richtig sein, nicht recht gescheit sein, nicht von hier – von wo dann? Unrecht haben – wer bestimmt, was rechtens in der Malerei sei? Sich vertun, die falsche Wahl treffen – die richtige Wahl, bei welcher Alternative? Von der Wahrheit abweichen – warum nicht gut gelogen?

Witz ist immer Abweichung von Erwartbarkeit – *Abweichung wovon?*

»Ich möchte das malen, was ich nicht kann! Wenn ich etwas nicht kann, finde ich es gut und interessant, diese Sache zu lernen.«⁷¹ Er kann zwar nicht malen, aber das kann er ganz gut. Polke und Schmit sind Beispiele, wie Leute aus dem Unvermögen Kapital geschlagen haben. Nicht unter die Irren reiht sich Toenges ein – denen Leo Navratil soviel Anstrengung gewidmet hat. Blalla W. Hallmann hatte ein anderes Schicksal beim In-die-Irre-Gehen ...

»Und wir Heutigen?

Den Kompaß haben wir ja, und das ist das, was wir Maler anderen Menschen zeigen können: mit dem Ding umzugehen. Das ist vielleicht lehrbar: dieses In-die-Irre-Gehen; das ist es, woran ich arbeite: meinen Mut aufrecht zu halten, in Bewegung zu bleiben, neue Orte kennenzulernen, auch wenn ich weiß, daß es ein Irrtum ist, ein Fehler sein muß – zwingend. Aber das ist es ja, dieses nicht Erklärbare – daß wir Menschen uns auf den Weg machen, das zu erkunden, was wir nicht können!⁷²

67 von ihm 1966 als »Adventssatz« bekommen.

68 Toenges. Über meine Arbeit.

69 ders. Von Farben, Linien und Flügeln.

70 ders. An Stefan Kraus. Briefentwurf. 2007

71 ebd.

72 ebd.

Ausstellungen (Auswahl)

2009	Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach
2009	Howard Yezerski Gallery, Boston
2008	Galerie Margarete Roeder, Köln
2008	Galerie Patricia Sweetow, San Francisco
2007	Verein für aktuelle Kunst, Oberhausen
2006	Galerie Margarete Roeder, Köln
2005	Galerie Patricia Sweetow, San Francisco
2005	Galerie Hermeyer, München
2004	Galerie S65, Köln
2004	Schmidt Contemporary Art, St. Louis, Missouri
2004	Hiram Butler - Devin Borden Gallery, Houston
2004	Galerie Gesellschaft, Berlin
2003	Galerie Margarete Roeder, New York
2003	Galerie Patricia Sweetow, San Francisco
2003	Galerie S65, Aalst, Belgien
2002	HerderRaumFürKunst, Köln
2002	Galerie Margarete Roeder, New York
2002	Galerie Gesellschaft, Berlin
2001	Galerie S65, Aalst, Belgien
2001	Galerie Patricia Sweetow, San Francisco
2000	Galerie Ulrich Mueller, Köln
1999	Dormagen - Guffanti Haus, Köln
1992	Künstlerhaus Hamburg
1991	Galerie Maeder, Berlin
1990	Galerie Conrads, Neuss
1988	Artothek, Köln
1986	Galerie Bugdahn, Düsseldorf
1985	Galerie Hock, Krefeld
1982	Kunstverein Krefeld

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

- | | |
|-------------|--|
| 2009 | Kunsthalle Dominikanerkirche, Osnabrück |
| 2009 | Galerie Michael Schneider, Bonn |
| 2007 | Galerie Gesellschaft, Berlin |
| 2007 | Galerie Margarete Roeder, Köln |
| 2007 | Schmidt Contemporary Art, St. Louis, Missouri |
| 2006 | Galerie Margarete Roeder, New-York |
| 2005 | Galerie Margarete Roeder, New-York |
| 2004 | Kunstwerk, Köln |
| 2004 | Eugene Binder, Marfa, Texas |
| 2004 | Galerie Mark Müller, Zürich |
| 2003 | Galerie S65, Köln |
| 2003 | Galerie Margarete Roeder, New York |
| 2000 | Galerie Ulrich Mueller, Köln |
| 1992 | Köln Kunst, Kunsthalle Köln |
| 1999 | BIS - Museum - Mönchengladbach |
| 1998 | Atelier Senser Straße, München |
| 1996 | Verein für intermediale Künste, Krefeld |
| 1994 | Kunstverein Arti et Amicitiae, Amsterdam, Niederlande |
| 1992 | Köln Kunst, Kunsthalle Köln |
| 1992 | Facetten van hedendaagse kunst, Gent, Belgien |
| 1988 | Galerie am Maxwehr, Landshut |
| 1988 | Galerie Conrads, Neuss |
| 1987 | Hansa Allee, Düsseldorf |
| 1986 | Studio Massimi, Rom |
| 1985 | Symposium im Kunstverein Köln »über die Grenzen« |
| 1952 | geboren in Pfaffenhofen an der Ilm in Bayern,
aufgewachsen in Essen im Ruhrgebiet |
| 1958 - 1963 | Volksschule in Essen |
| 1963 - 1971 | Gymnasien in Essen, Moers und Krefeld |
| 1971 - 1975 | Werkkunstschule (Fachhochschule) in Krefeld, Abschluß Des. grad. |
| 1980 - 1981 | Gast bei Prof. F. Schwegler, Kunstakademie Düsseldorf |

Literatur (Auswahl)

- Kenneth Baker. Review, San Francisco Chronicle, San Francisco, 2008
— Review, San Francisco Chronicle, San Francisco, 2005
- David Bonetti. Michael Toenges/Peter Tollens: Abstract Paintings at Schmidt Contemporary Art, St. Louis Post-Dispatch July 18, 2004
- Reinhard Ermen. Kunstforum International. Band 109. Ruppichterorth, 1990
- Ulrich Krempel. Farbhäute. In: Udo Bugdahn (Hrsg.). Michael Toenges [Ausst.kat.]. Düsseldorf 1988
- Jens Peter Koerver. Chronos-Kronos, Herausgeber Manfred Förster, Köln, 2006
— Tischgespräch mit Jens Peter Koerver. In: Kölner Skizzen. (Hrsg.: Dietmar Schneider.) 30.Jg. H. 2. Köln 2008
— Katalog »HerderRaumFürKunst«, Köln 2004
- Stefan Kraus. »Auswahl eins«. Kolumba, Köln 2007, S.166
- Hans Lehmann. Selbstlage. Begleittext zur Ausstellung »Michael Toenges« Berlin 1991, Maeder Galerie (geschrieben 1988 – engl. u. d. Titel »Exposition« in »Michael Toenges.« »HerderRaumFürKunst«, Köln 2004)
— Was ist Malerei! Begleittext zur Ausstellung »Michael Toenges.« Berlin, 2000. Galerie Gesellschaft
— Ha, daß wir nicht unmittelbar mit den Augen. Begleittext zur Ausstellung »Michael Toenges.« Berlin 2002. Galerie Gesellschaft
- Jürgen Raap. Notizen zu den Arbeiten von Michael Toenges. In: »Michael Toenges« [Ausst.kat.]. Berlin 1992. Maeder Galerie
— Kunstforum International. Band 94. Ruppichterorth, 1988
— Farblandschaften. Anmerkungen zu einem Bild von M.T. aus dem Jahr 2003. (Unveröff. Ms.)
— Kunstforum International. Band 185. Ruppichterorth, 2007
- S. D. Sauerbier. Über Farbe, über Malerei. Zur Gegenwart und Entwicklung eines Sujets. In: K – Kunstzeitschrift. Braunschweig 1985, H. 1. (Teilabdr.)
- Sabine Schütz. Wann ist ein Bild ein Bild? In: »Michael Toenges« [Ausst.kat.]. »Michael Toenges«, Berlin 1992. Maeder Galerie
— Kunstforum International. Band 87. Ruppichterorth, 1987
- Michael Toenges. Von Farben, Linien und Flügeln. Für die Freunde vom Flugverein »VfS Krefeld« (Unveröff. Ms., 1993)
— Über den Geschmack von Streuselkuchen. Zur Abschlussausstellung des Dormagen-Guffanti-Stipendiums, Köln 1999.
— Über Transistoren. (Unveröff. Ms., 2002)
— Über meine Arbeit. »Meine Malerei ist wie eine Kompassnadel...« (Unveröff. Ms., 2008)
— Malerei ist wie ein Instrument. Begleittext zur Ausstellung »Michael Toenges.« Köln 2008 Galerie Margarete Roeder. Revidierte Fassung in: »Magie der Farbe« [Ausst.kat.] Osnabrück 2009, Kunsthalle Dominikanerkirche
— Als Maler markiere ich bestimmte Gebiete. Brief an S. K., Kolumba. (Unveröff. Ms., 2008)