

Vice Twice

„So können einen die Bilder Reeds an ein Auto erinnern, oder einen Kinofilm, der wie ein Auto strahlt, oder auch an einen Bronzino.“¹

Dave Hickey

Vice Twice

“Thus, one of Reed’s paintings may remind us of a car, or of a movie that shines like a car, or of a Bronzino.”¹

Dave Hickey

¹ Dave Hickey, “David Reed: Flesh, Fabric, Film, Finish,” in: *New York Painters*, exh. cat., Sammlung Goetz, Munich, December 13, 1993–May 13, 1994, Hamburg 1993, p. 43.

² David Reed, “Reading the urban code. Writing the urban code. Painting the urban code. A conversation with David Reed,” see: [http://www.davidreedstudio.com/writings/KronerReed\(English\).pdf](http://www.davidreedstudio.com/writings/KronerReed(English).pdf) (accessed June 7, 2019)

³ Ibid..

Seeing is not a purely physiological process. The sensory data supplied by the eyes must be interpreted by the brain, bringing personal experience and collective cultural influences into play. A sixteenth-century Florentine merchant perceived his surroundings differently than an early-twenty-first-century New York businessman. As civilization progresses and societies evolve, seeing and with it the foundations of art are constantly changing. It is a privilege of modern and contemporary art to reflect on this. David Reed has engaged the static medium of painting in a productive dialogue with the moving images of cinema and television. Since the invention of photography, the existence of painting has been threatened by a succession of new media. What is at stake here may thus be nothing less than the survival of the classical genre—or at least a grand showdown in glorious Technicolor.

Reed underwent an awakening, what he refers to in quasi-mythical terms as his “media Baptism,”² in Monument Valley in the late 1960s. In a cave, where he had retreated to shelter from the sun and the heat, rather than finding spiritual enlightenment, the painter had his very first experience of the way cinema images insert themselves between us and the world: “As I cupped my hands to drink and looked out of the cave, I had a déjà-vu experience. The place felt eerily familiar.”³ It was only years later that Reed understood this experience when he saw John Ford’s famous Western *The*

Sehen ist kein rein physiologischer Vorgang. Die von den Augen gelieferten Sinnesdaten müssen vom Gehirn interpretiert werden. Dabei kommen individuelle Erfahrungen und kollektive kulturelle Prägungen ins Spiel. Ein Florentiner Kaufmann des 16. Jahrhunderts hat seine Umgebung anders wahrgenommen als ein New Yorker Geschäftsmann des angehenden 21. Jahrhunderts. Zivilisatorischer Fortschritt und gesellschaftliche Wandlungen verändern das Sehen und damit die Grundlagen der Kunst permanent. Es ist ein Privileg der modernen und zeitgenössischen Kunst, dies reflektieren zu können. David Reed hat das statische Medium der Malerei in einen fruchtbaren Austausch mit den bewegten Bildern des Kinos und Fernsehens geführt. Seit der Erfindung der Fotografie steht die Malerei in einer existenzbedrohenden Konkurrenz mit den neuen Medien. Insofern könnte es um nicht weniger als das Überleben der klassischen Gattung gehen – oder zumindest um einen großartigen Showdown in leuchtenden Technicolor-Farben.

Seine „Medien-Taufe“², wie David Reed sein Erweckungserlebnis mit mythischen Zügen nennt, erlebte der Künstler 1967/68 im Monument Valley. In einer Höhle, in die sich der Maler zurückzog, um vor Sonne und Hitze geschützt zu sein, fand er nicht spirituelle Erleuchtung, sondern machte zum ersten Mal die Erfahrung, wie sich Kinobilder zwischen uns und die Welt schieben: „Als ich mich hinbeugte, um Wasser (...) zu trinken, und hinaussah, hatte ich ein Déjà-vu-Erlebnis. Der Ort fühlte sich seltsam vertraut für mich an.“³ Erst Jahre später verstand David Reed das Erlebte, als er John Fords berühmten Western

¹ Dave Hickey: „David Reed: Flesh, Fabric, Film, Finish“, in: *New York Painters*, Ausstellungskatalog, Sammlung Goetz, München, 13. Dezember 1993 – 13. Mai 1994, Hamburg 1993, S. 42.

² David Reed: „Ich möchte die Zeit zurück in die abstrakte Malerei führen. Ein Gespräch mit Magdalena Kröner“, in: *Kunstforum International*, Bd. 225, März – April 2014, „Obsessionen I“, S. 155.

³ A.a.O., S. 153 f.

The Searchers sah und die Höhle als Location wiedererkannte. Die Anekdote klingt wie David Reeds persönliches Höhlengleichnis. Während bei Platon die Einsicht in das wahre Sein vom Schein der Schatten befreit, erkannte der Künstler, wie die bewegten Schattenbilder des Films die Wirklichkeit auch außerhalb der Höhle des Kinos durchdringen. Wo ließe sich diese Erfahrung auch besser machen als im Monument Valley? Dort, wo John Ford zuvor schon *Stagecoach* gedreht hatte, erweist sich nicht nur aus der Perspektive von John Fords Point das Naturschöne als Reflex des Kinoschönen.

Dass David Reed das Kino nicht im Sinne seiner Ikonographie zum Gegenstand seiner Kunst machte (wie etwa in der Pop Art geschehen), sondern in den abstrakteren Kategorien von Licht, Form und Struktur, sichert dem Künstler seinen Rang in der Gegenwartskunst. „Später, als die Oberflächen und Farben meiner Werke ohne mein Zutun begannen, fotografisch auszusehen, erinnerte ich mich an diesen Vorfall damals in der Wüste und verstand ihn besser. Von da an entschied ich, diese offenbar existierende Verbindung ernst zu nehmen und damit zu arbeiten. (...) Ich stellte fest, dass es Sinn machte, fortan über Fokus und Unschärfen, über Close-Ups, Flashbacks und Bewegung nachzudenken. Nicht über traditionelle malerische Komposition.“⁴ David Reed versteht es wie kein Zweiter, die kinematografische Bedingtheit zeitgenössischen Sehens in seinen Gemälden zum Erlebnis, ja zu einem Fest für das Auge zu machen. Gern lässt er seine Kunst von seinem New Yorker Künstlerkollegen Fabian Marcaccio als „Technicolor Painting“ bezeichnen.⁵

⁴ A.a.O., S.155

⁵ David Reed: „Eigentlich ist es die abstrakte Malerei, die heute die Errungenschaften der Pop-Art fortsetzt und weiterentwickelt. Ein Gespräch von Noemi Smolik“, in *Kunstforum International*, Bd. 133, Februar – April 1996, „Die Zukunft des Körpers II“, S.304.

Searchers and recognized the cave as a location. This anecdote sounds like the artist’s personal version of Plato’s cave—whereas in the original, insight into true being offers liberation from the illusions created by shadows, Reed realized how the moving shadow images of cinema permeate reality even outside the cave of cinema. Where better to have such an experience than Monument Valley? In this place where Ford had previously shot *Stagecoach*, natural beauty proves to be a reflection of cinematic beauty—and not just when viewed from John Ford Point. The fact that Reed has made cinema the subject of his art not in terms of its iconography (as Pop Art did) but via the more abstract categories of light, form, and structure is the basis for his reputation within contemporary art: “Later, when, without my intending it, the surfaces and color of my paintings started to look photographic, I remembered this experience and better understood what was happening. I decided I had better take this connection to film and photography seriously and work with it. (...) I found that I was better off thinking about focus, pans and close-ups, flashbacks and movement. Not traditional painting composition.”⁴ Like no one else, Reed knows how to turn cinema’s impact on contemporary seeing into an experience in his paintings, into a feast for the eyes. He welcomes the description of his art by fellow New York artist Fabian Marcaccio as “Technicolor painting.”⁵ Not for nothing does Reed often work with elongated formats that

⁴ Ibid..

⁵ David Reed, “Eigentlich ist es die abstrakte Malerei, die heute die Errungenschaften der Pop-art fortsetzt und weiterentwickelt. Ein Gespräch von Noemi Smolik,” in *Kunstforum International* (133, 1996), p. 304.





freely admit their roots in the dimensions of the silver screen.

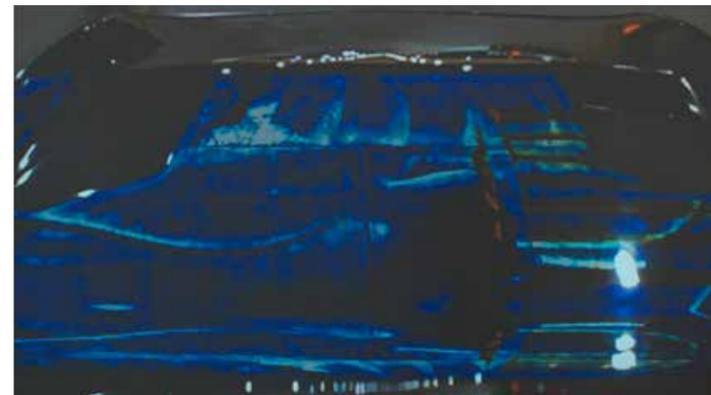
Over the years, Reed's engagement with cinema has passed through various phases. From Alfred Hitchcock's *Vertigo* or Budd Boetticher's *Ride Lonesome* through vampire films that can be metaphorically linked to the relationship between new and old media: "Media as doubling machines are vampires. The old media fear that the new doppelgängers will live on their blood, that they will be bled dry, consumed and contaminated. The new media always claim to replace the old media."⁶ Reed's response to this challenge is to beat the enemy at its own game, as painting itself mutates into a vampire.

⁶ Peter Weibel, "Phantom Painting. Reading Reed: Painting between Autopsy and Autopsy," in *I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me – Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von David Reed*, exh. cat., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, June 20–July 28, 1996, p. 53.

Nicht umsonst wählt Reed mit Vorliebe langgestreckte Formate, die ihre Abstammung von Kinoleinwänden nicht leugnen.

Im Laufe der Jahre hat David Reeds Auseinandersetzung mit dem Kino verschiedene Stationen genommen. Von Alfred Hitchcocks *Vertigo* über Budd Boettichers Western *Ride Lonesome* bis hin zu Vampirfilmen, die sich metaphorisch auf das Verhältnis der neuen zu den alten Medien beziehen lassen: „Die Medien als Verdoppelungsmaschinen sind Vampire, denn die alten Medien befürchten, dass die neuen Doppelgänger von ihrem Blut leben, dass sie von ihnen ausgesaugt, verzehrt und verseucht werden, zumal die neuen Medien immer mit diesem Anspruch auftreten, die alten Medien abzulösen.“⁶ Den Gegner mit seinen eigenen Waffen schlagen, eine Malerei, die

⁶ Peter Weibel: „Phantom Malerei. Reed lesen: Malerei zwischen Autopsie und Autoskopie“, in: „*I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me*“ – *Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von David Reed*, Ausstellungskatalog, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 20. Juni – 28. Juli 1996, S. 46.



⁷ Richard Zoglin, "Cool Cops, Hot Show," in *Time*, September 16, 1985.
⁸ See Lee Katzin, "The show is written for an MTV audience, which is more interested in images, emotions and energy than plot and character and

At first glance, it may come as surprise that the cineaste painter also watches television. But *Miami Vice*, the legendary American television series launched by NBC in 1984, was a visual revelation and Reed was not immune to its spell. With *Miami Vice*, the "cinematic eye"⁷ conquered what was then still the small screen. Replacing plot and characters with images, emotions, and pure energy revolutionized television.⁸ Color and form triumphed over content, which often took a back seat. Michael Mann, executive producer of the series, imposed strict guidelines concerning the look and especially the color scheme (not so dissimilar to the *Color Studies* that precede Reed's paintings). Shades of red and brown were frowned upon, with



selbst zum Vampir mutiert, das ist die Antwort David Reeds auf diese Herausforderung.

Dass der cineastische Maler auch fernsieht, mag auf den ersten Blick überraschen. Doch *Miami Vice*, die legendäre US-Fernsehserie, die NBC 1984 startete, war eine visuelle Offenbarung, die auch David Reed in ihren Bann zog. Mit *Miami Vice* eroberte das „cinematic eye“⁷ die damals noch kleinen Bildschirme. Bilder, Emotionen und pure Energie statt Handlung und Charaktere revolutionierten das Fernsehen.⁸ Farbe und Form triumphierten über den Inhalt, der oft zur Nebensache verkam. Michael Mann, der Executive Producer der Serie, lieferte strenge Vorgaben zum Look und insbesondere zur Farbgestaltung – gar nicht so unähnlich den *Color Studies* David Reeds, die den Gemälden vorausgehen. Rot- und

⁷ Richard Zoglin: „Cool Cops, Hot Show“, in: *Time*, 16. September 1985.
⁸ Vgl. Lee Katzin: „Die Serie wurde auf das klassische MTV-Publikum zugeschnitten, das sich mehr für Bilder, Gefühle und Energien als für Handlung, Figuren und Dialoge interessiert.“ Zitiert nach: Zoglin, 1985, siehe Anm. 7.

Brauntöne waren in *Miami Vice* verpönt, dafür prägten Pink und Türkis, Pfirsich und Fuchsia die ausgefeilten Farbkonzepte, vom Meer- und Himmelsblau ganz zu schweigen. Kein Aufwand wurde gescheut, um passende Settings zu finden. Und wenn ein Haus in Beige nicht ins Farbschema passte, wurde es kurzerhand grau umgestrichen. Doch der wichtigste Träger der Emotion war die Musik. „MTV Cops“ soll die erste Idee zur Serie gelautet haben.⁹ Mehr als 10.000 US-Dollar wurden pro Folge für die Musikrechte eingeplant.

Auch in der vielleicht schönsten Szene von *Miami Vice* spielt die Musik eine entscheidende Rolle: Phil Collins’ Song *In the Air Tonight*. Die beiden Cops Crockett und Tubbs fahren in einem schwarzen Ferrari 365 GTS/4 Daytona Spider durch die Nacht. Einstellungen zeigen Details des Wagens wie einen gelben Blinker, ein rotierendes Hinterrad mit chromglänzenden Felgen und zweimal die Motorhaube mit den darüber gleitenden Reflexionen. Bilder und Musik verschmelzen vollkommen zu einem ebenso coolen wie melancholischen Ganzen. Thomas Carter, der Regisseur des Pilotfilms von 1984, aus dem die Szene stammt, meint zu Recht: „Das ist wohl *die* prototypische *Miami-Vice*-Sequenz.“¹⁰ Es ist deshalb kein Zufall, dass David Reed ausgerechnet diese Szene für eine kurze Videoarbeit gewählt hat. *Reflections* heißt sie – nach den Lichtreflexen auf der Kühlerhaube. Der Künstler hat das Originalfilmbild manipuliert und ein Gemälde eingeschmuggelt, das er bereits 1984/85 gemalt hatte. #212 zählt zu den seltenen Ausnahmen, in denen der Künstler neben der fortlaufenden Nummerierung noch einen Titel hinzugefügt hat. #212 (*Vice*) zeichnet

sophisticated color concepts dominated instead by pink and turquoise, peach and fuchsia, not to mention the blues of sea and sky. No expense was spared to find the right locations. And if a beige house clashed with the color scheme, it was simply painted gray. But the main emotional vehicle was the music. The first idea for the series is said to have been “MTV Cops”⁹ and the planned music rights budget was over 10,000 dollars per episode.

In perhaps the most beautiful scene in *Miami Vice*, music plays a key role. The cops Crockett and Tubbs drive through the night in a black Ferrari 365 GTS/4 Daytona Spider. A sequence of shots show details of the car like a yellow indicator, a turning back wheel with shiny chrome hubcaps, and two views of the hood with reflections gliding over it, accompanied by the Phil Collins song *In the Air Tonight*. The images and the music merge into a whole that is both cool and melancholy. Thomas Carter, the director of the 1984 pilot in which this scene appears, has rightly noted: “That is probably the prototypical *Miami Vice* sequence.”¹⁰ So it is no coincidence that Reed chose this specific scene for a short video work, *Reflections*, for which he manipulated the original footage, smuggling in a painting he made around 1984/85. This painting is one of the few works for which Reed used not only a number but also a title: #212 (*Vice*) is marked by saturated shades of blue and yellow that are reflected, in the video, in the car’s high-gloss bodywork,

words.” Quoted from Zoglin, “Cool Cops, Hot Show.”
⁹ See Andrew Sargent, “Miami Vice,” in *St. James Encyclopedia of Popular Culture*, 2nd ed., 2013, p. 552.

¹⁰ Quoted from Zoglin, “Cool Cops, Hot Show.”
¹¹ David Carrier and David Reed, “Tradition, Eclecticism, Self-Consciousness. Baroque Art and Abstract Painting,” in

creating the impression of driving beneath the painting. While the painting itself was already a homage to the television series, now this is reflected into the film—*Vice Twice*.

This recalls the way Reed infiltrates *Vertigo* in his installations *Judy’s Bedroom* (1992) and *Scottie’s Bedroom* (1994). In the accompanying films, we see the paintings #328 and #345 in the corresponding scenes from *Vertigo* hanging on the bedroom wall. Their position is precisely determined. They are physically present in the film, whereas in the short *Miami Vice* video the location of the painting remains uncertain. It is a kind of heavenly apparition that we perceive only indirectly, via the colored reflections in the car’s shiny surfaces. Rather than being present as a whole, the picture develops, appearing and disappearing. In a text co-written with philosophy professor David Carrier in 1991, Reed inquires into the temporality of images: “Another less frequently asked question is ‘When is the depicted image?’ An image that appeals to the spectator (...) appears as if in the temporal present. (...) We see it as if the depicted event was happening right before our eyes. The illusion of immediacy is as important, or more important, than illusion of space.”¹¹ In *Reflections*, the film medium supports the immediate presence of painting.

“Reflected Light” is the title of an essay by Reed also published in 1991—a very personal treatise on the Sieneese Mannerist

¹¹ David Carrier und David Reed: „Tradition, Eclecticism, Self-Consciousness. Baroque Art and Abstract Painting“, in: *Arts Magazine* 65, No. 5, January 1991, S. 47.

sich durch satte Blau- und Gelbtöne aus, die im Video vom hochglänzenden Lack reflektiert werden. Es entsteht der Eindruck, man führe unter dem Gemälde hindurch. War schon das Gemälde eine Hommage an die Fernsehserie, so spiegelt es sich nun in den Film hinein – *Vice Twice*.

Der Vorgang erinnert an David Reeds Infiltration von *Vertigo* in den beiden Installationen *Judy’s Bedroom* (1992) und *Scottie’s Bedroom* (1994). In den jeweils zugehörigen Filmen sieht man die Gemälde #328 und #345 in den entsprechenden *Vertigo*-Szenen als Schlafzimmerbilder an der Wand hängen. Ihr Ort ist genau bestimmt. Sie sind im Film physisch präsent. Ganz anders das kurze Video zu *Miami Vice*: Der Ort des Gemäldes bleibt unbestimmt. Es ist eine Art himmlische Erscheinung, die wir nur indirekt, in den Farbreflexen auf dem spiegelnden Lack wahrnehmen können. Das Bild ist nicht in toto anwesend, sondern entwickelt sich. Es erscheint und verschwindet wieder. In einem gemeinsam mit dem Philosophieprofessor David Carrier verfassten Text von 1991 fragt David Reed nach der Zeitlichkeit der Bilder: „Weniger häufig wird die Frage gestellt: ‚Wann passiert das dargestellte Bild?‘ Ein Bild, das den Betrachter anspricht (...) und der zeitlichen Gegenwart zu entspringen scheint. (...) Wir sehen es, als ob das dargestellte Ereignis sich vor unseren Augen abspielt. Die Illusion der Unmittelbarkeit ist ebenso wichtig, wenn nicht noch wichtiger als die des Raums.“¹¹ In *Reflections* unterstützt das Medium des Films das Präsenz der Malerei.

Reflected Light ist ein Aufsatz von David Reed betitelt, der ebenfalls 1991 erschien. Es handelt

sich um eine sehr persönliche Abhandlung über den manieristischen Sieneser Maler Domenico Beccafumi (gest. 1551), den Reed treffend als „den Steven Spielberg seiner Zeit“ charakterisiert. ¹²Der New Yorker Maler ist fasziniert von Beccafumis Kunst, mit Licht die Welt zu enthüllen, insbesondere jedoch von seinem Umgang mit reflektiertem Licht. Reeds Lieblingsbild in diesem Zusammenhang ist die Verkündigung(1546) aus Sarteano. Lange hatte Reed gerätselt, was es wohl mit einem dunkelbraunen Umhang auf sich hat, der unter dem Madonnengewand hervorkommt und im Vordergrund des Gemäldes auf dem Boden liegt. „Dann bemerkte ich in seinen tiefsten Schatten das Flackern gespiegelter Glanzpunkte vom Kleid des Engels in Feuerrot, Rosa und Gelb.“ ¹³Die schwarze Motorhaube aus Miami Vice fungiert ganz ähnlich wie der dunkelbraune Umhang – nämlich als Projektionsfläche für das Faszinosum von Farbe und Licht, das zwei Maler über mehr als 500 Jahre hinweg miteinander verbindet.

David Reed ist ein Pictor doctus, der sich ausdrücklich der Tradition der abendländischen Kunstgeschichte verpflichtet sieht. Mühelos könnte er das Atelier mit dem Hörsaal tauschen, um dort Vorlesungen über die Geschichte der Malerei zu halten. Er ist ein echter Kenner italienischer Kunst, die er auf Reisen nach Mailand, Venedig, Rom, Neapel, Urbino, Parma und Siena studierte. Was ihn jedoch vor allem auszeichnet, ist sein ebenso brillantes wie inspirierendes intellektuelles Vermögen, über alle Grenzen von alter und moderner Kunst hinweg das Verbindende zu erkennen, ähnliche Problemstellungen und verwandte Lösungen. „Viele modernistische

painter Domenico Beccafumi (1486–1551) who Reed fittingly characterizes as “the Steven Spielberg of his time.” ¹²The New York painter is fascinated by Beccafumi’s ability to reveal the world with light, and especially by his use of reflected light. Reed’s favorite picture in this context is the Annunciation (1546) from Sarteano. For a long time, Reed had puzzled over the dark brown cloak that emerges from beneath the Madonna and lies on the ground in the foreground. “Then I noticed that in its darkest shadows are flickering reflected high-lights of fire red, rose, and yellow from the angel’s dress.” ¹³The black car hood from Miami Vice performs a similar function as the dark brown cloak—acting as a projection screen for a fascination with color and light that connects two painters over more than five centuries.

Reed is a pictor doctus, a learned artist firmly and explicitly bound to the tradition of western art history. He could effortlessly switch his studio for the academy, where he might give lectures on the history of painting. He is a true connoisseur of Italian art, which he studied on trips to Milan, Venice, Rome, Naples, Urbino, Parma, and Siena. What marks him out above all, however, is his brilliant and inspiring intellectual ability to identify links across art-historical boundaries, seeing similar problems and related solutions in different periods: “Many modernist painters thought Old Master techniques were old-fashioned and rejected them. But by studying Mannerist

Arts Magazine (65/5, 1991), p.47.
¹² David Reed, “Reflected Light. In Siena with Beccafumi,” in Arts

¹² David Reed: „Reflected Light. In Siena with Beccafumi“, in: Arts Magazine 65 No. 7, March 1991, S52.

¹³ A.a.O., S. 53.



Maler hielten die Techniken Alter Meister für altmodisch und lehnten sie ab. Aber durch mein Studium manieristischer und barocker Gemälde entdeckte ich Lasurtechniken, die nicht notwendigerweise nostalgisch sind (...).“¹⁴ David Reeds Blick zurück reicht jedoch noch tiefer und sucht nach historischen Parallelen zu seinem eigenen Standort in der Kunstgeschichte. In Anlehnung an Studien Erwin Panofskys über den Barock vergleicht Reed das Verhältnis der zeitgenössischen Künstler zum Abstrakten Expressionismus mit dem des Barock zur Renaissance. Zeichnete sich die Hochrenaissance durch eine Balance zwischen Klassizität und Naturalismus aus, so bedeutete der Manierismus mit seiner Betonung extremer Körperbewegungen eine Störung dieses Gleichgewichts. „Der Barock strebt nach der Ausgewogenheit der Renaissance. Der Barock ist wie eine wiedererlangte Renaissance, in der es spukt. Es gibt Emotionalität und die Erkenntnis dieser Emotionalität; das Bewusstsein verschafft sich Raum und ist sich gewahr.“¹⁵ Auch die Geschichte ist ein Spiegel.

Auf die künstlerische Verwandtschaft David Reeds mit dem Manierismus wurde wiederholt aufmerksam gemacht. So sprach beispielsweise der Kunstkritiker Georg Imdahl davon, dass David Reeds „... ornamentale Rüschen, Schleifen, Faltenwürfe heftig mit dem Manierismus flirteten.“¹⁶ Es wäre auch erstaunlich, wenn Reeds glatte und artifizielle Malerei ihre Interpreten nicht auf diese Spur brächte, zumal der Künstler immer wieder selbst hervorhebt, was er seiner Auseinandersetzung mit der Malerei des Cinquecento verdankt: „Der Form und der Komposition der barocken

and Baroque paintings, I discovered ways of using glazing techniques that aren’t necessarily nostalgic.”¹⁴ But Reed goes deeper still, seeking out historical parallels to his own position in art history. With reference to Erwin Panofsky’s studies of the Baroque, Reed compares the relationship between contemporary artists and Abstract Expressionism to that between the Baroque and the Renaissance. While the High Renaissance was marked by a balance between classicism and naturalism, Mannerism’s emphasis on extreme actions signified a disruption of this equilibrium: “The Baroque attempts to regain the balance of the Renaissance. The Baroque is the Renaissance regained, but haunted. There is emotion and the awareness of that emotion; consciousness stands aloof and knows.”¹⁵ History, too, is a mirror.

Attention has often been drawn to Reed’s artistic affinity with Mannerism. Art critic Georg Imdahl, for example, writes that Reed’s “ornamental ruffs, bows, and folds flirt heavily with mannerism.”¹⁶ And it would be surprising if Reed’s smooth, artificial painting did not set its interpreters on this trail, especially as the artist himself has repeatedly stressed his debt to his study of Cinquecento painting: “Although the form and composition of Baroque and Mannerist painting did nothing for me, I was struck by their extreme color schemes. These extreme colors reflect extreme emotions, meaning this painting is highly artificial and

¹⁴ *Magazine* (65/7, 1991), p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ “Strange things can happen: David Reed in conversation with Pia Gottschalle,” in *David Reed. Heart of Glass. Gemälde und Zeichnungen 1967–2012*, exh. cat., Kunstmuseum Bonn, June 28–October 7, 2012, p. 61.

¹⁷ Carrier and Reed, “Tradition, Eclecticism, Self-Consciousness,” p. 49.

¹⁸ Georg Imdahl, “Bilder unterschiedlichster Temperamente,” in

Süddeutsche Zeitung, Sept. 4, 2013, p. 13.

¹⁷ David Reed, “Eigentlich ist es die abstrakte Malerei ...”

¹⁸ Arnold Hauser, *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance* (Munich, 1979), p. 186.

¹⁹ Georg Kauffmann, *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Propyläen-Kunstgeschichte, Vol. 8 (Frankfurt, Berlin, Vienna, 1984), p. 79.

²⁰ Anecdote supplied by my wife, Angela Wenzel, who studied under Georg Kauffmann in Münster.

theatrical. The pictures are like a stage, although the emotions are authentic. I hope the same applies to my pictures.”¹⁷

Arnold Hauser’s description of Pontormo’s *Deposition from the Cross* at Santa Felicita in Florence can easily be applied to a typical painting by Reed, as when he speaks of “a certain excess of refinement and awareness, a certain formal exaggeration, verging on the forced.”¹⁸ However, these few words also suffice to show how problematic Mannerism can be as a stylistic concept, prone as it is to value judgements. And if these value judgements are negative, then Mannerism is soon identified with untruthfulness, caprice, and bizarrerie. No one knew this better than Georg Kauffmann, who until 1990 taught art history at Münster University, specializing in the sixteenth century. Addressing this problem in the corresponding volume of *Propyläen Kunstgeschichte* (a 26-volume standard work on art history in German), he notes: “Mannerism is an intellectual category that can be applied arbitrarily.”¹⁹ In order to render the phenomenon comprehensible in spite of its complexity, when asked in seminars what Mannerism was, Kauffmann reportedly advised his students to take a look at *Miami Vice*.²⁰

¹⁷ Reed, 1996, siehe Anm. 5.

¹⁸ Arnold Hauser: *Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. Die Entwicklung des Manierismus seit der Krise der Renaissance*, München 1979, S. 186.

¹⁹ Georg Kauffmann: *Die Kunst des 16. Jahrhunderts*, Propyläen-Kunstgeschichte Bd. VIII, Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1984, S. 79.

²⁰ Überliefert von meiner Frau, Angela Wenzel, die bei Georg Kauffmann in Münster studiert hat.

und der manieristischen Malerei konnte ich nichts abgewinnen, dafür aber der extremen Farbigkeit. Diese extreme Farbigkeit entspricht extremen Emotionen, was jedoch bedeutet, dass diese Malerei sehr künstlich und theatralisch ist. Die Bilder sind wie eine Bühne, obwohl die Emotionen authentisch sind. Ich hoffe, das trifft auch für meine Bilder zu.“¹⁷

Arnold Hausers Charakteristik von Pontormos *Kreuzabnahme* aus St. Felicita in Florenz ließe sich ohne Weiteres auf ein typisches Gemälde von David Reed übertragen, wenn etwa von „... einem gewissen Übermaß von Raffinement und Bewusstheit, einer gewissen Zugespitztheit der Form und einer Bewegung an der Grenze des Forcierten“ die Rede ist.¹⁸ Schon an diesen wenigen Begriffen wird jedoch auch deutlich, wie problematisch der Stilbegriff des Manierismus ist, da er zu Wertungen tendiert. Und fallen diese negativ aus, dann wird Manierismus schnell mit Unwahrhaftigkeit, Willkür und Bizarrerie identifiziert. Niemand hat dies besser gewusst als Georg Kauffmann, der bis 1990 an der Westfälischen Wilhelms-Universität in Münster Kunstgeschichte lehrte und sich auf das 16. Jahrhundert spezialisiert hatte. Im entsprechenden Band der Propyläen-Kunstgeschichte schrieb er zu dieser Problematik: „Der Manierismus ist eine Kategorie des Denkens, die willkürlich verwendet werden kann.“¹⁹ Um das komplexe Phänomen seinen Studenten dennoch verständlich zu machen, soll Georg Kauffmann in einem Seminar auf die Frage, was denn nun Manierismus sei, empfohlen haben, sich *Miami Vice* anzusehen.²⁰