

Christoph Zuschlag

»Indem ich zitiere, lerne ich das Original kennen.«

Douglas Swans Variationen kunstgeschichtlicher Vorbilder

I.

Kopie, Zitat, Paraphrase, Variation, Remake, Persiflage, Pasticcio, Allusion, Hommage – diese und weitere Begriffe verwendet die Kunstwissenschaft, um ein Phänomen zu bezeichnen, das in formaler, intentionaler und funktionaler Hinsicht äußerst vielfältig ist und zu den Grundprinzipien künstlerischer Produktion überhaupt gehört: die Aneignung kunstgeschichtlicher Vorbilder oder, mit anderen Worten, Kunst über Kunst. Diese bietet schier unerschöpfliche Möglichkeiten, die jeweils eigene künstlerische Handschrift und Aussage zu formen. Seit etwa 1960 ist der Rückgriff auf vorgefundenes Material nicht nur in der bildenden Kunst sehr weit verbreitet; er findet sich ebenso in Literatur und Musik, Film und Theater – und in Form intermedialer Bezüge auch zwischen diesen Gattungen. Der US-amerikanische Kunstkritiker Douglas Crimp konstatierte bereits 1982: »Aneignung, Pastiche, Zitat – diese Methoden reichen faktisch bis in jeden Aspekt unserer Kultur hinein.«¹ Zugleich lässt sich seit einigen Jahrzehnten ein neues Phänomen beobachten, das ich als Metakunst bezeichne. Darunter verstehe ich Kunst über Kunst im doppelten Sinne: zum einen Kunst, die sich explizit auf ein bestimmtes Werk, einen Topos oder das institutionelle Umfeld der Kunstgeschichte bezieht, und zum anderen Kunst, die auf einer Metaebene, in einem bildnerischen Diskurs, Kunst thematisiert.² Genau dies, also der reflektierende und reflektierte Rekurs auf bereits bestehende Kunstwerke, zeichnet auch die Gruppe der hier erstmals einer exemplarischen kunstwissenschaftlichen Analyse unterzogenen Variationen im malerischen Werk von Douglas Swan aus. Dabei recurriert

Christoph Zuschlag

“By quoting, I get to know the original.”

Douglas Swan's Variations on Art Historical Precedents

I.

Copy, quotation, paraphrase, variation, remake, persiflage, pasticcio, allusion, homage – art historians use these terms and others to describe a phenomenon that in formal, intentional and functional respects is extremely diverse and is one of the very basic principle of artistic production: the appropriation of art historical precedents, in other words, art about art. This process offers artists nearly inexhaustible possibilities for shaping their own handwriting and message. Since about 1960, recourse to found material has been widespread, not only in the visual arts; it occurs just as well in literature and music, film and theatre – and also between these categories in the form of cross-media references. American art critic Douglas Crimp noted as early as 1982: “Appropriation, pasticcio, quotation – these methods extend virtually into every aspect of our culture”.¹ At the same time, a new phenomenon has become visible over the past several decades that I designate as meta-art. By that I mean art about art in a twofold sense: on the one hand, art that explicitly refers to a particular work, a topos, or the institutional setting in art history and, on the other hand, art that makes art the focus of pictorial discourse at a meta-level.² And this in particular, namely, a reflecting and reflective recourse to existing artworks, also characterizes the group of variations in the painted oeuvre of Douglas Swan that have been selected here as representative examples for a first-time art-critical analysis. August Macke, by the way, was also one of the artists whose works were chosen by Swan for appropriation in the form of variations. The fact that Swan favoured the term

der Künstler unter anderem auch auf Gemälde August Mackes. Dass Swan, wie seine Bildtitel zeigen, den Begriff der Variation bevorzugte, dürfte mit seiner überaus starken Affinität zur Musik zusammenhängen, in der »Thema und Variation« ein grundlegendes Kompositionsprinzip ist, speziell in der Klavierliteratur. Als routinierter Klavierspieler und Liebhaber Ludwig van Beethovens kannte (und spielte?) Douglas Swan mit Sicherheit Beethovens berühmte *Diabelli-Variationen*.

II.

Zwischen 1978 und 1996 schuf Douglas Swan mindestens 14 Variationen, überwiegend auf Leinwand und Astralon und teilweise begleitet von vorbereitenden Arbeiten auf Papier, nach Gemälden unter anderem von Jan Vermeer, Piero della Francesca, Edgar Degas, August Macke, Robert Delaunay, Pieter Brueghel d.Ä., John Sell Cotman – einem englischen Maler der Romantik – und Henri Matisse.³ Hinzu kommt eine umfangreiche Reihe von Werken nach Musikstücken so unterschiedlicher Komponisten wie Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Richard Strauss, Arthur Honegger und Jan Sibelius, die nicht Gegenstand dieses Essays sind.⁴ Einen – nicht nur im Œuvre von Douglas Swan, sondern auch im Hinblick auf die gesamte Geschichte der europäischen Malerei – wohl einmaligen und daher hochinteressanten Sonderfall stellt das Werk *Equipe de Cardiff, Delaunay* (Abb. S. 69) dar. Nachdem Douglas Swan, worauf weiter unten eingegangen wird, 1989 eine Serie von Variationen nach Gemälden August Mackes geschaffen hatte, wurde er 1990 damit betraut, eine Variation nach einem Bild von Robert Delaunay anzufertigen. Das Besondere: Zwei Fragmente des originalen Bildes von Robert Delaunay aus dem Jahr 1913, das sich ehemals im Besitz von August und Elisabeth Macke befunden hatte und im Zweiten Weltkrieg erheblich beschädigt worden war, sind physischer Bestandteil von Swans Variation!⁵

„variation,“ as is shown by the titles of these works, probably resulted from his very strong affinity to music, where “theme and variation” is a fundamental principle of composition, especially in piano literature. As a seasoned pianist and lover of Ludwig van Beethoven, Douglas Swan surely knew (and possibly played?) Beethoven’s famous *Diabelli Variations*.

II.

Between 1978 and 1996 Douglas Swan created at least 14 variations, predominantly on canvas and Astralon and partly accompanied by preparatory works on paper after paintings by artists including, among others, Jan Vermeer, Piero della Francesca, Edgar Degas, August Macke, Robert Delaunay, Pieter Brueghel the Elder, John Sell Cotman – an English Romanticist artist – and Henri Matisse.³ In addition there are a large number of works done after music pieces by such different composers as Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Richard Strauss, Arthur Honegger and Jan Sibelius that are not the subject of this essay.⁴ *Equipe de Cardiff, Delaunay* (Ill. p. 69) is likely unique and for that very reason a highly interesting special case – not only with respect to the artist’s œuvre but in the overall context of the history of European painting. After Douglas Swan in 1989 had completed a series of variations after paintings of August Macke, which shall be discussed below, he was asked in 1990 to create a variation after a painting by Robert Delaunay. The unusual aspect here was that two fragments of Robert Delaunay’s canvas, painted in in 1913, which had been in the possession of August and Elisabeth Macke and was extensively damaged in the Second World War, were physically integrated as components in Swan’s variation!⁵



Douglas Swan / Robert Delaunay, **Equipe de Cardiff, Delaunay**. 1912/1990

Öl auf Leinwand und Gemäldefragment von Robert Delaunay | oil on canvas and fragment of a painting by Robert Delaunay, 129 x 119 cm

Privatbesitz | private collection

III.

Die wohl erste, im Folgenden ausführlicher gewürdigte Variation entstand 1978 nach dem Gemälde *Dienstmagd mit Milchkrug* (um 1658) im Rijksmuseum in Amsterdam, einem der bekanntesten Werke des holländischen Barockmalers Jan Vermeer. Dessen kleinformatige, annähernd quadratische Interieurszene zeigt eine in einem schlichten Raum mit weiß getünchten Wänden an einem Tisch stehende Magd, die Milch aus einem Krug in eine Schale umgießt. Douglas Swan bereite- tete sein großformatiges dreiteiliges Tableau *Kitchen maid (after Vermeer)* (Abb. S. 71) in einer Reihe von Skizzen vor, von denen fünf hier erstmals publiziert werden (Abb. S. 73, 75–77).⁶ Sie erlauben einen Einblick in die ausgesprochen formal-analytische Art und Weise, in der sich der Künstler seinem Vorbild näherte.

Alle Studien sind vom Künstler auf der Vorderseite handschriftlich bezeichnet, signiert und datiert. Eine hochformatige Skizze gibt Vermeers Szene nahezu 1:1 wieder, indem sie alle wesentlichen Bildelemente erfasst: In der linken Hälfte das angeschnittene Fenster, die beiden daneben an der Wand hängenden, von Swan nur mit ihren Umrissen gekennzeichneten Gefäße sowie das Stilleben auf dem Tisch, in der rechten Hälfte die Magd und das am Bildrand auf dem Boden stehende Stövchen. Nur die flächig angelegten Gegenstände auf dem Tisch und die Figur der Magd sind detaillierter ausgeführt, während das übrige Inventar sparsam mit nur wenigen Strichen angerissen wird. Das blau-gelbe Gewand der Magd kontrastiert mit wenigen pastos aufgetragenen weißen Partien etwa in der Haube und in der Milch. Eine zweite Studie konzentriert sich ganz auf den Oberkörper der Magd, die mit ihrem nach unten geneigten Kopf völlig in sich versunken scheint.

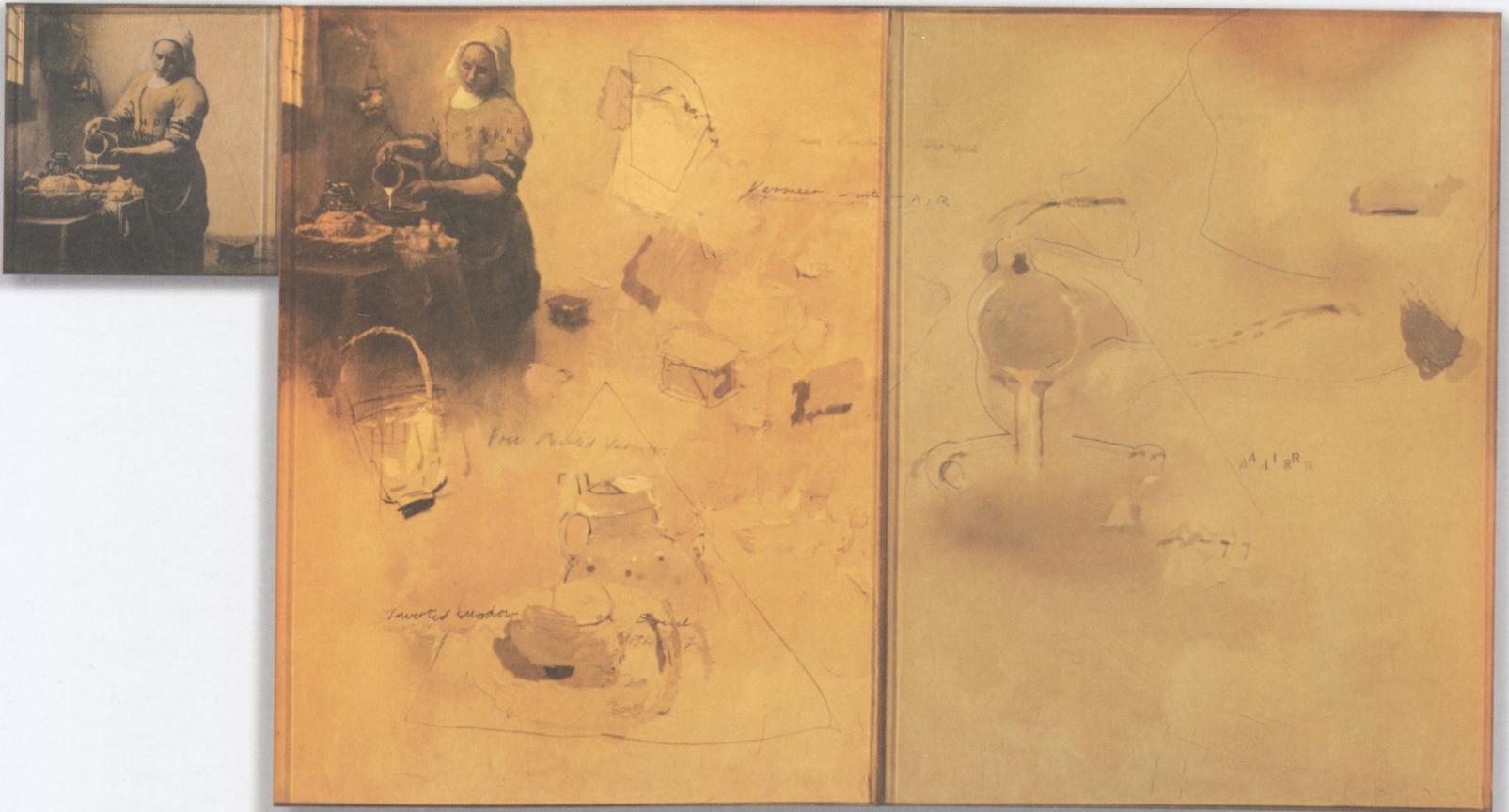
In zwei weiteren Skizzen analysiert Douglas Swan die auf mehreren Dreiecken beruhende Komposition des Vorbildes. Das querformatige Blatt ist mit den Worten »Construction of Triangles in Vermeer« (Konstruktion von Dreiecken in Vermeer) bezeichnet. Drei Dreiecke hat

III.

The variation that was presumably Swan's first and is described in greater detail in the following, was done in 1978 after one of the best-known paintings of Dutch Baroque artist Jan Vermeer, *The Milkmaid* (about 1658), to be found in the Rijksmuseum in Amsterdam. Its nearly square interior scene depicts in small format a maid standing at a table and pouring milk from a jug into a bowl in a plain room with white-washed walls. Douglas Swan prepared his large format three-part tableau *Kitchen maid (after Vermeer)* (Ill. p. 71) in a series of sketches, of which five are published here for the first time. (Ill. pp. 73, 75–77).⁶ They give us a look into the decidedly formal-analytical manner and method by which the artist drew closer to his iconic model-work.

The artist titled, signed and dated the front of all of the studies in handwriting. A sketch in portrait format depicts Vermeer's scene nearly 1:1 and captures all of the essential images in the picture: on the left-hand side the slim window segment at the painting's edge, the two containers hanging on the wall next to it and shown by Swan only in outline, and the still life on the table; at right the maid and the little stove on the floor at the picture's rim. Only the objects spread out on the table and the figure of the maid are rendered in greater detail, while the remaining fixtures are outlined sparsely by only a few lines. The maid's blue and yellow garb contrasts with the few white sections such as the headcloth and milk applied impasto. A second study concentrates entirely on the upper body of the maid who appears lost in thought, her head inclined downwards.

In two further sketches Douglas Swan analyses the original painting in terms of the several triangles underlying its compositional structure. A landscape-format study is inscribed with the words "Construction of Triangles in Vermeer". Swan marked three triangles with lines: a large triangle taking in the entire elevation of the image area and designated A, in which the figure of the maid and part of the table are inscribed, as well as two smaller triangles designated as B and C overlaid



Kitchen Maid (after Vermeer). 1978

Triptychon, Öl auf Leinwand, Foto, Astralon, 120,5 x 222,5 x 5 cm |

triptych, oil on canvas, photo, Astralon, 120.5 x 222.5 x 5 cm

Städtische Sammlung Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum

Swan mit Linien markiert, ein großes, über die ganze Höhe der Bildfläche reichendes, mit A gekennzeichnetes Dreieck, in das die Figur der Magd und ein Teil des Tisches eingeschrieben sind, sowie zwei kleinere, mit B und C bezeichnete Dreiecke, die über verschiedene Gegenstände auf dem Tisch gelegt sind. Das hochformatige, mit den Worten »The small inner Triangle in Vermeer's Kitchen Maid« (Das kleine innere Dreieck in Vermeers Küchenmädchen) bezeichnete Blatt rückt das auch hier mit C gekennzeichnete Dreieck ins Zentrum der Komposition. Die letzte, wiederum querformatige Studie, bezeichnet mit »Vermeer Air aspects« (Vermeer Air Aspekte), weist bereits auf das finale Werk voraus: Im oberen rechten Teil des Blattes befinden sich zwei nebeneinanderliegende Bildfelder: Das linke Feld enthält eine summarische, flächig angelegte Skizze des Vorbildes, in der das Mieder der Magd und die beiden links an der Wand hängenden Gefäße in Gelb bzw. Gelb-Weiß akzentuiert sind. In das rechte, ganz linear angelegte, die Konturen nur weniger Bildgegenstände wiedergebende Feld hat Swan das große, in der anderen Studie mit A gekennzeichnete Dreieck eingefügt. Doch anstelle der Magd ist hier ein anderes, durch Größe und Malweise hervorgehobenes Element das beherrschende Bildmotiv. Es handelt sich um die vergrößerte Wiederholung des Umrisses an der linken Wand, der den geflochtenen Weidenkorb mit geschlossenem Deckel repräsentiert. Die nur in diesem Bereich flächig aufgetragene gelbweiße Farbe korrespondiert mit den entsprechenden Bildpartien auf der linken Skizze.

In seinem dreiteiligen Aufbau – eine kleinformatige Tafel links ist wie ein Ausleger an zwei großformatigen Leinwänden befestigt – und der Verwendung von Astralonhauben, die etwa fünf Zentimeter vor dem bemalten Bildträger angebracht sind, fügt sich *Kitchen Maid (after Vermeer)* (Abb. S. 71) in eine ganze Reihe von Werken Douglas Swans in dieser Werkphase, darunter auch, als weitere kunstgeschichtliche Reverenz, *Air Variations on »The Baptism of Christ« by Piero della Francesca* von 1979 (Abb. S. 103). Meist sind es jedoch Fotos einfacher alltäglicher Gegenstände aus dem Atelier des Künstlers, etwa einer

upon various objects on the table. The portrait-format sheet, described with the words "The small inner Triangle in Vermeer's Kitchen Maid," positions the triangle, which here too is designated as C, into the centre of the composition. The last study, once again in landscape format and inscribed as "Vermeer Air aspects," points the way to the final work: in the top right-hand area of the sheet are two image fields placed side-by-side: the field at left shows a summarily and flatly executed sketch of Vermeer's original; accentuated in yellow and yellow-white are the maid's bodice and the two containers hanging at left on the wall. In the field at right, whose strict linear execution shows the contours of only a few pictorial objects, Swan inserted the large triangle designated as A in the other study. But instead of the maid, a different element, emphasized by size and the manner of its rendering, is the dominant image. It is the enlarged repetition of the outline on the left-hand wall that represents the wicker basket with closed lid. The yellow-white pigment applied flatly only in this area corresponds with the respective image sections in the left-hand sketch.

In its three-part structure – a small-format panel at left is attached extension-like to two large-format canvases – and the use of Astralon sheaths that are affixed roughly five centimetres above the painted surface, *Kitchen Maid (after Vermeer)* (Ill. p. 71) fits in with a whole series of works by Douglas Swan in this artistic phase, including, as another gesture of reverence to a famous painting, *Air Variations on "The Baptism of Christ" by Piero della Francesca* from 1979 (Ill. p. 103). Usually, however, these are photos of simple articles of everyday use from the artist's studio, such as a sink, a broom or a bucket of paint that set the theme and are then varied in painterly technique and distorted on both canvases. In every case, the small extension shows the (repainted) photo – the stencilled word "Photo" is lettered on the superimposed Astralon cover. At the top left-hand corner of the middle panel the image of the photo's motif is repeated in enlarged painterly form – the word "PAINT" appears on the superimposed cover, while in the bottom right half of the middle panel individual image motifs of the original



Study – Vermeer's Kitchen Maid. 1978
Mischtechnik auf Büttten, 50,2 x 34,3 cm |
mixed media on laid paper, 50.2 x 34.3 cm
Nachlass Douglas Swan | Douglas Swan Estate



Vermeer's Kitchen Maid. 1978
Mischtechnik auf Büttten, 44,6 x 36,3 cm |
mixed media on laid paper, 44.6 x 36.3 cm
Nachlass Douglas Swan | Douglas Swan Estate

Spüle, eines Besens oder eines Farbeimers, die das Thema vorgeben, das dann auf den beiden Leinwänden malerisch variiert und verfremdet wird. Der kleine Ausleger enthält jeweils das (mit Farbe überarbeitete) Foto – auf der Astralonhaube darüber steht in Schablonenschrift »Photo« –, auf der mittleren Tafel wird in der oberen linken Ecke das Motiv des Fotos malerisch in vergrößerter Form wiederholt – auf der Haube darüber steht »PAINT« –, während in der unteren und rechten Hälfte der mittleren Tafel einzelne Bildmotive der Vorlage malerisch variiert werden. Noch freier, lockerer, atmosphärischer erfolgt die Abstraktion und Auflösung einzelner Bildmotive der Vorlage schließlich auf der rechten Tafel – auf der Haube darüber steht »AIR«.

»Mich interessiert das Doppelleben visueller Phänomene; derselbe Gegenstand, gesehen auf verschiedene Weise«, schreibt Douglas Swan in seinem »Statement« im Katalog des Braunschweiger Kunstvereins von 1979, und weiter unten: »Möglicherweise ist das der Grund, daß viele meiner Triptychen mit der zweifachen Vorstellung des Themas ›beginnen‹, erstens dem Foto, um das Normale festzuhalten, und zweitens der gemalten Version, die sich schon in Material und Größe vom ersten entfernt. Und dann folgt die Malerei, die wie ein Zug einen bekannten Bahnhof mit unbekanntem Zielen verläßt. [...] In einigen meiner Interpretationen von ›alten Meistern‹, z. B. dem Milchmädchen von Vermeer, taucht das Thema ebenfalls zweimal auf, wird aber bereits in der ersten gemalten Version stark verändert. Durch die erste malerische Umsetzung – entdecken ›erkennen‹ – versetze ich mich in die Lage, die Elemente des Themas freizusetzen, zu stören, aufzubrechen für eine neue visuelle Erfahrung, aufzudecken.«⁷

Douglas Swan hat in dieser Werkphase der späten 1970er-Jahre eine Vorliebe für ein reduziertes, toniges Kolorit. Seine Vermeer-Variation ist in einer gelb-ocker bis bräunlichen Farbskala gehalten, in die vereinzelt weiße Lichter gesetzt sind. Die klaren Blau- und Grüntöne und das Dunkelrot bei Vermeer hat Swan in der fotografischen Reproduktion im linken Teil des Triptychons übermalt und in der malerischen Wiederholung der Komposition Vermeers auf der mittleren Tafel (in die

are painterly varied. The abstraction and dissolution of individual pictorial motifs in the original work are done in an even freer, looser and atmospheric manner on the right-hand panel – whose superimposed cover shows the word "AIR".

In his "Statement" in the catalogue of the Braunschweiger Kunstverein of 1979, Douglas Swan noted that "The double lives of visual phenomena interest me; the same object viewed in different ways," and also: "This is possibly the reason that many of my triptychs "begin" with the twofold presentation of the theme: first the photo to record the normal condition, and secondly the painted version that departs from the first already in terms of material and size. And then follows my artistic transformation, that takes off like a train leaving a familiar railway station for an unknown destination. [...] In some of my interpretations of "old masters," for instance Vermeer's Milkmaid, the theme emerges twice but is already greatly transformed in the first painted version. With the first painted transformation – discover "recognize" – I put myself in a position to release, disturb, break up the elements of the theme for a new visual experience, to reveal".⁷

In this late 1970s work phase Douglas Swan showed a partiality for reduced, claylike colouring. His Vermeer variation is kept in a yellow-ochre to brownish colour scale, into which isolated white lights are set. In the photographic reproduction in the left part of the triptych Swan has painted over Vermeer's clear blue and green tones and his dark red and has avoided them in the painted repeat of Vermeer's composition on the middle panel (upon which he has drawn the compositional triangle C). The compositional triangle B appears in enlarged form in the lower half of this middle panel. At the apex of the triangle is the handwritten addition "Free painted Vermeer" and in the lower part of the middle panel "Inverted Shadow on Bread". Above the triangle some details of Vermeer's original take on their own independent existence in painterly form: the metal handled vessel, the little stove, the wicker basket. The motifs appear several times on both of the painted surfaces (the canvas and the Astralon cover) as painted image,



**The small inner Triangle in Vermeer's
Kitchen Maid. 1978**

Mischtechnik auf Bütten |

mixed media on laid paper, 70 x 50 cm

Nachlass Douglas Swan | Douglas Swan Estate



Construction of Triangles in Vermeer. 1978

Mischtechnik auf Büten | mixed media on laid paper, 50 x 70 cm

Nachlass Douglas Swan | Douglas Swan Estate



2 Vermeer Air aspects. 1978

Mischtechnik auf Bütten, 42,8 x 61 cm | mixed media on laid paper, 42.8 x 61 cm

Nachlass Douglas Swan | Douglas Swan Estate

er das kompositionelle Dreieck C eingezeichnet hat) vermieden. In dieser mittleren Tafel erscheint in der unteren Hälfte in vergrößerter Form das kompositionelle Dreieck B. An der Spitze des Dreiecks befindet sich der handschriftliche Zusatz »Free Painted Vermeer« (Frei gemalter Vermeer), im unteren mittleren Bereich steht »Inverted Shadow on Bread« (Umgekehrter Schatten auf Brot). Über dem Dreieck entfalten einige Details der Vorlage ein malerisches Eigenleben: das metallene Henkelgefäß, das Stövchen, der geflochtene Korb. Die Motive erscheinen mehrfach auf beiden Malflächen (der Leinwand und der Astralondecke), als gemaltes Abbild, als abstrahierte Farbfläche, als lineare Kontur, als Schatten. Hierzu der Künstler: »Deshalb arbeite ich in den AIR-Bildern auf zwei Oberflächen, wo ich einen Hintergedanken, die Widerspiegelung einer Form über das Original lagern kann, ohne dieses drastisch zu verändern.«⁸ »AIR« meint bei Douglas Swan zum einen ganz konkret den Luftraum zwischen Astralondecke und Leinwand, zum anderen ist er eine Metapher für die malerische Transformation der aus der (Kunst-)Wirklichkeit entlehnten Motive. In den Worten des Künstlers: »[AIR] bezeichnet gezielt einmal den Raum zwischen den beiden Bildflächen und dann meine neue Realitätsebene, in der die harte Objektstruktur in eine luftigere Malerei gebracht ist.«⁹ Dies wird in der rechten Tafel deutlich: Hauptmotiv ist hier die stark abstrahierte, vergrößerte Wiedergabe des Milchkruges, der, ebenso wie die darunter befindliche Schale und der ebenfalls vergrößerte, angeschnittene Oberkörper der Magd, nur fragmenthaft erscheint und mit zarten Konturlinien angedeutet wird.

Seine mehrteiligen Bilder verstand Douglas Swan nach den Ausführungen von Lothar Romain in einem 1977 erschienenen Katalog »als Kompositionen nach der Sonatenhauptsatzform ohne Reprise«.¹⁰ Zum Kompositionsprinzip der Sonate gehört die Vorstellung eines Themas in Teil A, die Variation dieses Themas in Teil B und die Wiederaufnahme (Reprise) des Themas in Teil C. Ich kenne keinen anderen Maler, der ein musikalisches Kompositionsprinzip so explizit und systematisch für seine Kunst adaptiert und fruchtbar gemacht hätte wie

as abstracted coloured expanse, as linear contour, as shadow. On this point the artist noted: "That is why I like to paint on two surfaces – as in the AIR-paintings. Where I can superimpose an afterthought, a reflection of a form, on the original without drastically altering it".⁸ In Douglas Swan's work "AIR" means, on the one hand, very specifically the air-space between Astralondecke and canvas and, on the other hand, it is a metaphor for the painterly transformation of the motif borrowed from (art-) reality. In the words of the artist: "[AIR] designates precisely the space between the two image planes and then my new level of reality in which the hard object structure is incorporated into a more airy form of painting".⁹ This becomes clear in the right-hand panel: the primary motif here is the strongly abstracted and enlarged rendering of the milk jug, which, just as the bowl beneath the jug and the likewise enlarged and partially shown upper body of the maid, appears here only fragmented and implied in delicate contour lines.

According to remarks by Lothar Romain in his 1977 catalogue, Douglas Swan understood his multi-segmented pictures "as compositions in classical sonata form without reprise".¹⁰ The composition structure of the sonata calls for a theme to be stated in Part A, varied in Part B, and recommenced (reprise) in Part C. I know no other painter who, like Douglas Swan, would so explicitly and systematically have adapted a principle of music composition and made it fruitful for his art. Carl Friedrich Schröder described this as "painting born from the spirit of music": "As a painter, [Swan] 'thinks' in categories of music: repetition and contrast, rhythm, melody, tone, harmony, compositional technique – he composes his pictures according to these principles".¹¹

IV.

In 1989, when Douglas Swan had lived in Germany's capital for 13 years, the city of Bonn celebrated its 2000th anniversary. To mark the occasion the artist created a series of some 40 works of Bonn motifs, which the General-Anzeiger Bonn and Galerie Hennemann

Douglas Swan. Von einer »Malerei aus dem Geist der Musik« spricht Carl Friedrich Schröder: »Als Maler ›denkt‹ [Swan] in Kategorien der Musik: Wiederholung und Kontrast, Rhythmik, Melodik, Klangfarbe, Harmonie, Satztechnik – danach komponiert er Bilder.«¹¹

IV.

1989, Douglas Swan wohnte seit 13 Jahren in der Bundeshauptstadt, beging Bonn seine 2000-Jahr-Feier. Aus diesem Anlass schuf der Künstler eine Serie von rund 40 Werken zu Bonner Motiven, die vom General-Anzeiger Bonn und der Galerie Hennemann in einer Ausstellung und einem Katalog präsentiert wurden,¹² darunter ein Zyklus von Gemälden nach Bildern von August Macke. Seit 1980 arbeitete Douglas Swan in einem Atelier, das ihm der Unternehmer Til Macke, Enkel August Mackes, in den Räumen seines Familienunternehmens C. Gerhardt auf der Bornheimer Straße 98–100, in unmittelbarer Nachbarschaft des ehemaligen Wohn- und Arbeitshauses von August Macke, zur Verfügung gestellt hatte. Til Macke war es auch, von dem die Anregung zu den Macke-Variationen ausging. Swan schuf zunächst vier Bilder nach Macke, jeweils in Öl auf Leinwand (von den Astralonhüllen war er mittlerweile abgekommen): *Free variation on the »Häuser mit Brücke« (Victoria-Brücke) 1912 by August Macke* (Abb. S. 83), *Variations on »Unser Garten mit blühenden Rabatten« 1912 by August Macke* (Abb. S. 85), *Variations on the »Marienkirche mit Häusern + Schornstein« 1911 von August Macke* (Abb. S. 84) sowie *Variations on the »Hutladen« 1913 from August Macke* (Abb. S. 81). Dann folgte noch ein fünftes Bild: *»Der Modeladen« 1913 von August Macke – free variations from Douglas Swan*. Beim Blick auf die Serie sticht sofort zweierlei ins Auge: zum einen ihre ausgesprochene Buntfarbigkeit, wobei jeweils eine aus dem jeweiligen Vorbild entlehnte Farbe den Ton angibt; zum anderen ihr (mit einer Ausnahme) quadratisches Format (drei Mal 110 x 110 cm und jeweils ein Mal 112 x 112 cm und 70 x 80 cm). Die Wahl eines leuchtenden Kolorits dürfte mit der expressio-

then presented in an exhibition and catalogue,¹² including a group of paintings after works by August Macke. Since 1980 Douglas Swan had worked in a studio made available to him by businessman Til Macke, grandson of August Macke, in the rooms of the family-owned company C. Gerhardt in Bornheimer Strasse 98–100, right next door to the former residence and studio building of August Macke. It was also Til Macke who had suggested the idea of Macke variations. Swan first created four paintings after Macke, each of them done in oil on canvas (he had meanwhile stopped working with Astralon covers): *Free variation on the "Häuser mit Brücke" (Victoria-Brücke) 1912 by August Macke* (Ill. p. 83), *Variations on "Unser Garten mit blühenden Rabatten" 1912 by August Macke* (Ill. p. 85), *Variations on the "Marienkirche mit Häusern + Schornstein" 1911 von August Macke* (Ill. p. 84) and *Variations on the "Hutladen" 1913 from August Macke* (Ill. p. 81), followed by a fifth painting, *"Der Modeladen" 1913 von August Macke – free variations from Douglas Swan*. A look at the series makes two things immediately apparent: on the one hand, the works' decidedly bright colours, whereby in each of them a colour taken from the respective Macke original sets the tone; on the other hand, their (with one slight exception) square format (three are 110 cm x 110 cm and one is 112 cm x 112 cm, whereas one is 70 cm x 80 cm). The choice of luminous colouring was likely connected to August Macke's Expressionist colourfulness as well as the fondness for colour by Til Macke who had commissioned the works. Why Douglas Swan preferred the rather static square format over the more dynamic and narrative landscape format (none of the Macke originals is square) remains unanswered. However, we do know that Swan engaged in an intensive dialogue with the art of August Macke. Swan noted in an interview that "by quoting, I get to know the original. It was damned hard to paint like Macke".¹³

In formal terms Douglas Swan's Macke variations are identically arranged: positioned at the upper left corner of the work – more or less as start, etude, theme, picture in picture – is a painted repetition of the respective original rendered with such precision and accuracy of detail,

nistischen Farbigkeit August Mackes ebenso zusammenhängen wie mit den Vorlieben des Auftraggebers Til Macke. Warum Douglas Swan jedoch das eher statische quadratische Format dem dynamischeren, erzählerischen Querformat vorzog (keines der Vorbilder ist quadratisch), bleibt offen. Fest steht indessen, dass er sich intensiv mit der Kunst August Mackes auseinandersetzte. In einem Interview bemerkte Swan dazu: »Indem ich zitiere, lerne ich das Original kennen. Es war verdammt schwer, wie Macke zu malen.«¹³

Die Macke-Variationen von Douglas Swan sind formal alle identisch aufgebaut: In der oberen linken Bildecke findet sich – gleichsam als Auftakt, Etüde, Thema, Bild im Bild – eine gemalte Wiedergabe des jeweiligen Vorbildes, die so präzise und detailgetreu ist, dass man fast von einer Kopie sprechen möchte. Allerdings ist das Vorbild nie in Gänze wiedergegeben, sondern geht an den unteren und rechten Seiten ohne Zäsur in die freie Malerei Swans über, die etwa drei Viertel der Leinwand bedeckt. Swan löst jeweils ein einzelnes Element oder mehrere Details aus der Vorlage heraus – eine auf einer Straße fahrende Kutsche, die Silhouette eines Hauses, einen Schornstein, Hüte – und transformiert sie malerisch. Vom Aufbau her entsprechen die Macke-Variationen den mittleren Tafeln von Swans Triptychen der späten 1970er-Jahre.

Exemplarisch sei das Bild *Variations on the »Hutladen« 1913 from August Macke* (Abb. S. 81) näher betrachtet. Die Vorlage von August Macke in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München gehört zur Gruppe der Schaufensterbilder im reifen Werk des Künstlers. Dargestellt ist die schlanke Rückenfigur einer mit einer königsblauen Robe elegant gekleideten Dame, welche die Auslage eines Hutgeschäftes betrachtet. Wie Preziosen werden fünf Hüte auf goldenen Stangen präsentiert. Douglas Swan entlehnt sowohl das aus Weiß-, Gelb-, Orange- und Ockertönen bestehende Kolorit seiner Variation als auch das Hauptmotiv der Hüte dem Vorbild. Zwei rote Linien führen wie Antennen von der Wiedergabe des Macke-Gemäldes in das Feld der Variation und bilden dort den Umriss einer großen Hutform,

that it could almost be described as a copy. But the original work is never wholly repeated; rather, at the lower and right-hand sides it extends without interruption into Swan's free painting which covers roughly three-quarters of the canvas. In each of the works, Swan removes a single element or several details from the original – a coach travelling along the road, the silhouette of a house, a chimney, hats – and transforms them in painterly technique. In terms of structure, the Macke variations correspond to the middle panels of Swan's triptychs of the late 1970s.

The *Variations on the »Hutladen« 1913 from August Macke* (Ill. p. 81) will now be discussed more closely as a representative example of these works. The original by August Macke, now in the collection of the Städtische Galerie im Lenbachhaus in Munich, is one of a group of shop-window pictures from the mature work of the artist. Portrayed from behind is the slim figure of a woman elegantly dressed in royal blue as she looks over the display in the window of a hat shop. Five hats are presented as precious items on gold perches. For his variation, Douglas Swan borrows the white, yellow, orange and ochre tones of Macke's original as well as the main motif of hats. Two red lines lead like antennae from the repetition of the Macke painting to the variation field, where they form the outline of a large hat in which one of Macke's hats is enclosed. As strongly abstracted and enlarged reproductions, the hats take on a painterly life of their own. But the pictorial image is always recognizable to the viewer, whether painted in an expressive flow or as pigment layered on with the palette knife, whether as a negative form whose contours are vaguely implied and scratched as outline onto the surface. And yet the process of motif fragmentation and dissolution into pure painting is far advanced, the picture ground appearing to be downright informal. The art of Douglas Swan oscillates effortlessly between figuration and abstraction.



Variations on the "Hutladen" 1913 from August Macke. 1989

Öl auf Leinwand | oil on canvas, 110 x 110 cm

Privatbesitz | private collection

in die einer der Hüte Mackes eingeschlossen ist. Die Hüte entfalten auf der Bildfläche als stark abstrahierte, vergrößerte Wiedergaben ein malerisches Eigenleben. Ob als mit expressivem Duktus gemalte oder mit dem Spachtel aufgetragene farbige Fläche, ob als mit eingekratzten Konturlinien schemenhaft angedeutete Negativform, immer ist der Bildgegenstand für den Betrachter erkennbar. Dabei ist der Prozess der Motivvergliederung und -auflösung in reine Malerei weit vorangeschritten, mutet der Bildfond geradezu informell an. Die Malerei von Douglas Swan oszilliert souverän zwischen Figuration und Abstraktion.

V.

Douglas Swans Variationen kunstgeschichtlicher Vorbilder sind eine Entdeckung, die größere Aufmerksamkeit verdient. Sie resultieren aus der intensiven Beschäftigung eines Malers mit den Werken anderer, von ihm bewunderter Maler. Dabei ist Swan nach eigener Aussage »interessiert an der Kunst um der Kunst willen«,¹⁴ also an den formal-ästhetischen Qualitäten der Vorbilder, der Komposition von Bildmotiven, Farben und Formen. Aus ihnen entwickelt er seine malerischen Metamorphosen, wobei auffällt, dass es stets die alltäglichen, neben-sächlichen Dinge sind, die sein Interesse wecken, wie etwa der Weidenkorb bei Jan Vermeer oder die Hüte bei August Macke. Inhaltliche Aspekte interessieren ihn nicht. Deswegen sind seine Variationen auch keine Paraphrasen im Sinne inhaltlicher Neuinterpretationen. Darauf hat Lothar Romain zu Recht hingewiesen: »Er malt Bilder von Bildern und über Bilder, greift fremde Maltechniken, Bildmotive und Valeurs auf, nicht um sie zu paraphrasieren, sondern um darauf hinzuweisen, daß Kunstbilder immer nur im Kontext von Kunst entstehen, daß die versuchte Aneignung von Wirklichkeit selbst wieder nur Ausschnitt und Teil der gesamten künstlerischen Bemühungen darum sein kann. Das ist am deutlichsten zu sehen in seinen Reflexionen über alte Meister, wo statt des Bildes von einem Gegenstand das ganze Bild einer malerischen Erfahrung mit Gegenständen bzw. Personen aufgenom-

V.

Douglas Swan's variations on precedents from art history are a discovery deserving of greater attention. They are the product of an artist's intensive study of works by artists whom he admires. And yet, Douglas Swan himself said that he was "interested in art for art's sake,"¹⁴ thus, in the formal-aesthetic qualities of the precedents, the composition of pictorial motifs, colours and forms. With them as his starting point he develops his artistic metamorphoses, revealing, however, that it is the everyday things, the secondary things, that stir his interest, such as Jan Vermeer's wicker basket or August Macke's hats. Content-related aspects fail to interest him. For that reason, his variations are also not paraphrases in the sense of new interpretations of content. Lothar Romain rightly noted: "He paints pictures of pictures and about pictures, draws on eccentric painting techniques, picture motifs and values, not to paraphrase them but to point out that painted pictures are created only in the context of art, that the attempted appropriation of reality itself can only be an excerpt and part of overall artistic endeavours to this end. That is to be seen most clearly in his reflexions on old masters where, rather than creating the picture of an object, he receives and deliberates on the overall achievement of a painterly experience, with objects and persons, in a painterly process of deliberation subject to individual appropriation".¹⁵ When Douglas Swan says that his pictures "use the 'appearance' of things as a springboard,"¹⁶ he means that the artworks provide him with a reason for a painted dialogue, which in turn we viewers may use as a springboard: Douglas Swan's Macke variations let us see August Macke with different eyes.



Free variation on the "Häuser mit Brücke" (Victoria-Brücke) 1912, by August Macke. 1989

Öl auf Leinwand | oil on canvas, 70 x 80 cm

Privatbesitz | private collection



Variations on the "Marienkirche mit Häusern + Schornstein" 1911 von August Macke. 1989

Öl auf Leinwand | oil on canvas, 112 x 112 cm

Privatbesitz | private collection



Variations on "Unser Garten mit blühenden Rabatten" 1912 by August Macke. 1989

Öl auf Leinwand | oil on canvas, 110 x 110 cm

Privatbesitz | private collection

men und einem malerischen Prozeß des Nachdenkens darüber, der individuellen Aneignung unterworfen wird.«¹⁵ Wenn Douglas Swan sagt, dass seine Bilder »die ›Erscheinung‹ der Dinge als Sprungbrett benutzen«,¹⁶ so dienen ihm die Vorbilder aus der Kunstgeschichte als Anlass für gemalte Dialoge, die wiederum wir Betrachter als Sprungbrett benutzen können: Douglas Swans Macke-Variationen, sie lassen uns August Macke mit anderen Augen sehen.

Anmerkungen

- 1 Crimp, Douglas: »Das Aneignen der Aneignung« [1982], in: ders.: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, S. 141–151 und S. 342, hier: S. 141. Für zahlreiche wertvolle Hinweise danke ich Axel Wendelberger herzlich.
- 2 Vgl. Zuschlag, Christoph: »Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert«, in: Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (Hrsg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, München, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, Wolftratshausen 2002, S. 171–189. Ders.: »Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität«, in: Horstkotte, Silke/Leonhard, Karin (Hrsg.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 89–99. Ders.: »Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art«, in: Mensger, Ariane (Hrsg.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012, S. 126–135.
- 3 Die Angaben beziehen sich auf die in der Literatur abgebildeten Werke. Jan Thorn-Prikker erwähnt darüber hinaus Variationen zu Werken von Georges de la Tour, Pierre Bonnard, Amadeo Modigliani und Georges Braque, von denen mir keine Abbildungen bekannt sind. Vgl. Thorn-Prikker, Jan: »Douglas Swan. Variationen zu Bonn«, in: *Douglas Swan. Bonn-Variationen*, Ausstellungskatalog Galerie Hennemann Bonn [1989], S. 82–85, hier: S. 83 f.
- 4 Vgl. hierzu: *Douglas Swan. Von den Geigen made in Cremona bis zur sinfonischen Lokomotive Pacific 231*, Ausstellungskatalog Art Galerie Pudelko, Bonn 1994.
- 5 Vgl. hierzu: Drenker-Nagels, Klara: »Vorwort«, in: Ewers-Schultz, Ina: *Rendezvous bei August Macke. Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst 1913*, Ausstellungskatalog August Macke Haus e.V., Bonn 2003, S. 7–11, hier: S. 8–10.

Notes

- 1 Crimp, Douglas: "Das Aneignen der Aneignung" [1982], in Crimp: *Über die Ruinen des Museums*, Dresden/Basel 1996, pp. 141–151 and p. 342, here: p. 141. I would like to thank Axel Wendelberger warmly for his many valuable suggestions.
- 2 Cf. Zuschlag, Christoph: "Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 20. Jahrhundert," in Mai, Ekkehard/Wettengl, Kurt (ed.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, exhibition catalogue Haus der Kunst, München, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud, Köln, Wolftratshausen 2002, pp. 171–189. Zuschlag: "Auf dem Weg zu einer Theorie der Interikonizität," in Horstkotte, Silke/Leonhard, Karin (ed.): *Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text*, Köln/Weimar/Wien 2006, pp. 89–99. Zuschlag: "Die Kopie ist das Original. Über Appropriation Art," in Mensger, Ariane (ed.): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, exhibition catalogue Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Bielefeld 2012, pp. 126–135.
- 3 Information refers to the works illustrated in the literature. Jan Thorn-Prikker also mentions variations after works by Georges de la Tour, Pierre Bonnard, Amadeo Modigliani and Georges Braque, depictions of which are not known to me. Cf. Thorn-Prikker, Jan: "Douglas Swan. Variations on Bonn," in *Douglas Swan. Bonn-Variationen*, exhibition catalogue Galerie Hennemann Bonn [1989], pp. 82–85, here: p. 83 f.
- 4 See also: *Douglas Swan. Von den Geigen made in Cremona bis zur sinfonischen Lokomotive Pacific 231*, exhibition catalogue Galerie Pudelko, Bonn 1994.
- 5 See also: Drenker-Nagels, Klara: "Vorwort," in Ewers-Schultz, Ina: *Rendezvous bei August Macke. Robert Delaunay – Guillaume Apollinaire – Max Ernst 1913*, exhibition catalogue August Macke Haus e.V., Bonn 2003, pp. 7–11, here: pp. 8–10.
- 6 Two additional sketches are reproduced in *Douglas Swan*, exhibition catalogue Suermond-Ludwig-Museum, Aachen, Hedendaagse Kunst, Utrecht, Stedelijke Kunsthal Moriaan, 's-Hertogenbosch, Kunstverein Pforzheim, Museum Bochum, Galerie Linssen, Bonn 1978/79, Bonn 1978, pp. 132 f.
- 7 Swan, Douglas: "Statement" in Blume, Dieter: *Douglas Swan. Arbeiten auf Leinwand und Papier*, exhibition catalogue Kunstverein Braunschweig 1979, pp. 17 f., here: p. 18.

- 6 Zwei weitere Skizzen sind reproduziert in: *Douglas Swan*, Ausstellungskatalog Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, Hedendaagse Kunst, Utrecht, Stedelijke Kunsthal Moriaan, 's-Hertogenbosch, Kunstverein Pforzheim, Museum Bochum, Galerie Linssen, Bonn 1978/79, Bonn 1978, S. 132 f.
- 7 Swan, Douglas: »Statement«, in: Blume, Dieter: *Douglas Swan. Arbeiten auf Leinwand und Papier*, Ausstellungskatalog Kunstverein Braunschweig 1979, S. 17 f., hier: S. 18.
- 8 Swan, Douglas: »Einige zufällige Gedanken über das Malen«, in: Ausstellungskatalog Aachen u.a. 1978/79 (wie Anm. 6), S. 32 f., hier: S. 32.
- 9 Puvogel, Renate: »Gespräch mit Douglas Swan«, in: Ausstellungskatalog Aachen u.a. 1978/79 (wie Anm. 6), S. 21–28, hier: S. 25 f.
- 10 Romain, Lothar: »Ob es aber der Hund war? Über Douglas Swan«, in: *Douglas Swan. Air Aspects. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausstellungskatalog Galerie Linssen, Bonn 1977, n.p.
- 11 Schröer, Carl Friedrich: »Thema und Variation, oder: Diabelli läßt grüßen«, in: Ausstellungskatalog Bonn [1989] (wie Anm. 3), S. 7–19, hier: S. 8.
- 12 Vgl. Ausstellungskatalog Bonn [1989] (wie Anm. 3).
- 13 Susanne Weingarten, »Abfahrt in Bonn, Ankunft an unbekanntem Zielen«, in: art, Nr. 8/August 1989, S. 76–83, hier: S. 81.
- 14 Swan, Zufällige Gedanken (wie Anm. 8), S. 33.
- 15 Romain, Lothar: Die Dinge als Sprungbrett, in: Blume 1979 (wie Anm. 7), S. 7–11, hier: S. 10.
- 16 Swan, Zufällige Gedanken (wie Anm. 8), S. 32.
- 8 Swan, Douglas: "Some random thoughts on painting," in exhibition catalogue Aachen et al. 1978/79 (see note 6), pp. 29–31, here: p. 29 f.
- 9 Puvogel, Renate: "Gespräch mit Douglas Swan," in exhibition catalogue Aachen et al. 1978/79 (see note 6), pp. 21–28, here: p. 25 f.
- 10 Romain, Lothar: "Ob es aber der Hund war? Über Douglas Swan," in *Douglas Swan. Air Aspects. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen*, exhibition catalogue Galerie Linssen, Bonn 1977, n.p.
- 11 Schröer, Carl Friedrich: "Thema und Variation, oder: Diabelli läßt grüßen," in exhibition catalogue Bonn [1989] (see note 3), pp. 7–19, here: p. 8.
- 12 Cf. exhibition catalogue Bonn [1989] (see note 3).
- 13 Susanne Weingarten, "Abfahrt in Bonn, Ankunft an unbekanntem Zielen," in art, No. 8/August 1989, pp. 76–83, here: p. 81.
- 14 Swan, "Some random thoughts on painting," in exhibition catalogue Aachen et al. 1978/79 (see note 6), p. 31.
- 15 Romain, Lothar: Die Dinge als Sprungbrett, in Blume 1979 (see note 7), pp. 7–11, here: p. 10.
- 16 Swan, "Some random thoughts on painting" (see note 8), p. 30.