

## **Anything can happen**

### **Steven Parrino im Interview mit Reinhard Ermen**

*Reinhard Ermen: Steven, ich glaube, Sie sind in New York geboren?*

Steven Parrino: Ja, ich bin in Manhattan geboren und habe meine ersten Jahre hier verbracht, dann zogen meine Eltern in die Vororte auf Long Island. Aber bei der ersten Gelegenheit, die sich mir bot, kam ich zurück nach Manhattan, und jetzt bin ich in Brooklyn. Ich bin Amerikaner, aber meine Grosseltern kamen aus Sizilien und Kalabrien, eine Grossmutter war aus Puerto Rico.

*Wann haben Sie sich dazu entschlossen, Kunst zu machen?*

Mein Vater konnte zeichnen, und als ich klein war, zeichnete er manchmal Comicfiguren für mich, Captain America oder Spiderman, und ich spielte Gitarre. Ich fing dann an, mich für Musik und Kunst zu interessieren, als ich ungefähr drei Jahre alt war. Da wir so nah an New York waren, gab es Schulausflüge in Museen, und ich konnte Jackson Pollock, Barnett Newman, Andy Warhol und die ganzen Minimalisten sehen, als ich aufwuchs. Ich war immer gewissermassen von diesem Geist umgeben, und als ich in die High School kam, fing ich an, allein in die Stadt zu fahren und Vernissagen zu besuchen und solche Sachen. Anfangs fühlte ich mich vor allem zur musikalischen Seite hingezogen, weil ich fand, das sei expressiver, meine visuelle Seite suchte noch nach ihrer Stimme. Und in den 1970er-Jahren war das einzige, mit dem sich auseinanderzusetzen lohnte – jedenfalls für die Kunstwelt – diese kleine Musik-Szene namens No Wave, mit MusikerInnen wie Arto Lindsay und Lydia Lunch. Leute machten interessante Sachen mit Krach und Musik auf eine minimalistische Art, die brutal und interessant war.

*Sie hatten in der High School Kunst, wie wurde das unterrichtet?*

Wir machten unsere kleinen Stillleben oder was wir halt machen sollten, aber ich hatte auch LehrerInnen, die eine Platte von Yoko Ono oder John Cage auflegten, und sie forderten uns mit interessanten Dingen heraus, all diese verrückten Ideen darüber, wie man Kunst machen kann. Im Musikunterricht mussten wir uns mit Charles Ives und Stravinsky auseinandersetzen. Ich hatte Glück, dass die LehrerInnen mich sowohl künstlerisch als auch musikalisch forderten. Das ist hier New York, wo Be-bop passiert ist, wir haben die Philharmoniker, Punk Rock hat hier angefangen, alle diese Szenen. Wenn man hier in den 1960er- und 70er-Jahren aufwuchs, wurde man sehr stimuliert.

*Sie haben auch Performances gemacht; war das, bevor Sie Maler wurden?*

Ja, ich habe mich mit Malerei ausprobiert, aber ich hatte noch damit zu kämpfen, meine Stimme zu finden. Ich spielte da schon in Rockbands und Musik war mein Hauptstudienfach. Die Performances, die ich gemacht habe, waren wie konfrontative Kunst-Happenings. So bin ich beispielsweise in einen Raum gekommen und habe einen Fernseher gegen die Wand geworfen, oder ich habe den Feueralarm aktiviert, und das war dann das Kunstwerk. Sie basierten also auf einer destruktiven Handlung – die meisten Teenager stehen ja sowieso auf destruktive Sachen. Als ich dann an die

Akademie kam, wurde mir gesagt: „Du kannst keine Performancekunst studieren, du musst dich entweder für Malerei oder Bildhauerei entscheiden.“ Ich entschied mich für Malerei, denn es war 1979, und alle sagte, die Malerei sei vorbei, Malerei sei tot. Also dachte ich, ich bin wie Dr. Frankenstein und arbeite mit Leichen; so habe ich mich also für die Malerei entschieden. Aber meine Vorstellung von Malerei kam von der Performance-Mentalität, irgendwie ein destruktives Ereignis, die Idee des Entropischen – ich bin sehr auf Robert Smithson abgefahren, als ich an der Kunsthochschule war. Man könnte sagen, das Klima damals war Punk oder negativ. Vito Acconci drohte, Leute mit Baseballschlägern zu schlagen; es gab Warhols Pissebilder, Richard Serra machte diese sehr bedrohlich aussehenden Skulpturen, eine seiner Skulpturen brachte jemanden unbeabsichtigt ums Leben: Es gab da eine Gewalt in seiner Arbeit, ob er das wollte oder nicht. Und dann gab es die Bedrohung durch Terrorismus und die Bedrohung der nuklearen Vernichtung. Und dann gab es da diese Musik, das ging vielleicht mit den Ramones los, es war einfach ein Sperrfeuer an Lärm. Die Ramones gebaren eine jüngere Generation von MusikerInnen, die dann auch die Texte eliminierten, so dass es reiner Lärm war. Dieser Zeitgeist gebar das, was ich mache. Es ist lustig, dass viele Leute mich in formale Malereiausstellungen packen, denn meine Arbeit kommt aus einer Tradition der Anti-Form, die vielleicht mit Pollock beginnt. Sie ist gegen das Formale und versucht, Reinheit in der Malerei zu erreichen. Mir ging es mehr um den dreckigen Aspekt des Lebens, denn davon war ich umgeben – und das ist bis heute so.

*Aber ich denke, Sie waren in diesen Ausstellungen, weil von der Gewalt her eine sehr interessante Diskussion über die formalen Möglichkeiten der Malerei entsteht.*

Ja, und in meinem Ansatz bin ich immer noch sehr konservativ. Ich mache immer noch Gemälde, auch wenn sie dreidimensional sind. Mir ist immer noch sehr bewusst, dass es Farbe auf Leinwand sein muss. Ich will nicht damit anfangen, Skulpturen zu machen, weil das zu viele Türen öffnet, also begrenze ich mich sehr. Selbst mit der Musik, die ich heute spiele, das ist immer noch ein Klang, der sich über einen Zeitraum hinweg entwickelt, er hat dieselbe Art von dekonstruktivistischer Idee, die auch die Bilder haben. Es ist ein reiner Klang, ich versuche, keine Texte hinzuzufügen; wenn es welche gibt, sind sie sehr mutiert. Alle meine Ideen sind auch dieser einen Idee generiert: die Herabsetzung oder Deformation von etwas, das rein ist.

*Sie zerstören nicht, vielmehr machen Sie etwas mit Gewalt.*

Als ich anfing, betrachtete ich die Arbeit, die ich machte, als sozial, da sie politische Konnotationen hatte – sie legte Zeugnis ab von dem, was um mich herum passiert. Jetzt, wo ich älter werde – vielleicht einfach, weil ich ein schlecht gelaunter älterer Mann werde –, entfernt es sich vom Sozialen und ich habe das Gefühl, dass es vielleicht eher so eine natürliche Sache sein könnte. Ich habe zu den Bildern eine Distanz, während ich sie mache, es geht da nicht um persönliche Gefühle. Es ist vielmehr so: Kann man der Natur einen Vorwurf machen, dass sie Zerstörung einsetzt, und ist das destruktiv, oder ist das einfach, wie die Natur eben ist? Wenn ein Vulkan ausbricht, ist das schlimm?

*Es ist normal.*

Genau, und daraus kommt Schöpfung, eine Naturkatastrophe kann eine Insel erschaffen und Leben generieren. Ich setze mich in der winzigen Welt meines Ateliers mit Ästhetik auseinander. Ich sehe Brüche oder Beschädigung als Mittel zum Zweck. Ich habe Arbeiten gemacht, die vorher-nachher sind – eine Tafel ist so rein wie möglich, und die andere Tafel so beschädigt wie möglich – fast wie bei einem Comic. Ich mache sie noch ab und zu. Alles, was man macht, ist politisch, ob einem das gefällt oder nicht; ich habe mich dafür entschieden, damit auf eine distanzierte Weise umzugehen.

*Manchmal verwenden Sie dieses Plastik, das sieht aus wie Spermien oder so was.*

Es ist Silikon. Es war als Klebstoff gedacht, um etwas zusammenzuhalten, es ist dasselbe Material, das auch für Brustimplantate verwendet wird. Für mich wurde es eine Art von Popmaterial wegen der Brustimplantate und dieser absurden Idee, was wir in unserer Kultur so alles anstellen. Also beschloss ich, zu versuchen, das Bild so hässlich wie möglich zu machen. Das Gemälde ist wie ein Nicht-Gemälde, weil ich mit dem Material gekämpft habe, damit es da bleibt, wo ich es haben wollte. Ich habe eine Ausstellung in New York gemacht, alles schwarze Gemälde. Ein Freund hat die Ausstellung gesehen und gesagt: „Ich wusste gar nicht, wie elegant deine Arbeit ist, so schön und hübsch.“

*Befürchten Sie, dass Ihre Bilder nicht hässlich sind?*

Nun, ich habe eine Serie von eleganten Bildern gemacht, um zu sehen, was passiert, wenn ich die entgegengesetzte Richtung einschlage. Es war keine Angst, sondern eher der Versuch, das Gegenteil zu machen. Als Künstler hat man all diese Absichten für sich selbst, aber die Leute lesen immer auch etwas in deine Arbeit hinein. Leute haben mir gesagt, es sieht so oder so aus. Und für mich ist es immer noch Malerei, das ist alles, was ich sehe, einfach Malerei. Ich kann nicht steuern, was die Leute sich so denken, ich will einfach nur machen, und ich habe bestimmte Ausgangspunkte, dass ich also versuchen will, etwas Hässliches zu machen oder etwas abzuwerten oder ich versuche, die BetrachterInnen zu überraschen. Ich habe eine Serie von Arbeiten mit Wörtern gemacht, mit riesigen Buchstaben, vorwurfsvolle Worte wie *idiot* oder *jerk* [Trottel]. Manche Leute dachten, sie sollten sich angegriffen fühlen, wenn sie diese Arbeiten sehen. Ihre Falschinterpretation war, dass ich die BetrachterInnen beschimpfe, aber wenn jemand beleidigt sein will, ist das wohl in Ordnung.

*Es gibt eine lange Tradition von Schönheit in Gewalt. Ich denke an die Romantiker, die Ruinen liebten – und an Lucio Fontana.*

Ich glaube, Fontana wollte Gott finden. In dem, was er zu machen versuchte, war er wirklich transzendental. Ich bin vielleicht näher bei Mimmo Rotella mit diesen destruktiven Aktivitäten mit Werbeplakaten. Aber ich bin kein Mensch, der nach einem Schöpfer sucht. Ich weiss nicht einmal, ob ich daran glaube; meine Absichten waren ganz anders, viel alltäglicher. Ich habe keine hochgestochenen Ziele oder Hoffnungen.

*Gehört die Gewalt zum Leben in New York dazu?*

Wenn man hier lebt, muss man mit einer Hässlichkeit umgehen, und dann hat es auch etwas sehr Schönes – aber ich glaube, das ist wie überall sonst auf der Welt. Die Faszination, die von Gewalt ausgeht, ist eine Ur-Geschichte. Ich glaube, es gehört zum menschlichen Wesen, sich zu dunkleren Dingen hingezogen zu fühlen. Das ist weder eine gute noch eine schlechte Sache. Ich denke, so bereitet uns die Natur darauf vor, das Leben zu leben. Denken Sie an das antike Rom, das war eine sehr gewalttätige Kultur, aber aus irgendeinem Grund gab es auch extreme Schönheit, wir kehren immer wieder zu dieser Schönheit zurück. Diese Art von Schönheit und Macht ist sehr attraktiv und gefährlich, deshalb fühlen sich die Menschen davon angezogen.

*Machen Sie immer noch Musik?*

Oh ja, seit zwei Jahren trete ich unter dem Namen Electrophilia auf. Es sind meistens Soloauftritte mit einer E-Bassgitarre und einem Synthesizer. Manchmal spiele ich mit anderen MusikerInnen. Das ist dieselbe Idee wie bei den Bildern, ich nehme den Klang und verzerre und verdrehe ihn auf die Art, wie ich das physisch mit den Bildern mache.

*Vorhin haben Sie Warhol erwähnt.*

Wir mussten mit Andy umgehen. Das Wichtige an Andy war nicht, dass er ein Popkünstler oder eine Modemensch war, sondern dass er die Verantwortung auf sich genommen hat, ein Spiegel zu sein. Wenn er ein Societykünstler war, dann war in dem Moment sein Leben so. Er fand es nicht unter seiner Würde, Ideen von überall her zu nehmen. Er war ein Rock'n'Roll-Promoter, ein Dokumentarfilmemacher, ein Spielfilmemacher. Er gab sich selber auf, um auf diese Weise verantwortlich zu sein. Und es ist merkwürdig, über Andy mit dem Begriff Verantwortung zu sprechen, aber wenn du unverantwortlich bist, machst du Türen zu, lebst in einer fabrizierten Welt und ignorierst das Leben. Diese Verantwortung wurde an mich weitergegeben, und ich hoffe, ich konnte ihm gerecht werden, indem ich ein verantwortungsvoller Künstler bin und das Leben so gut ich kann spiegele. Ob dieses Leben hässlich oder schön ist, entzieht sich meiner Kontrolle, aber das entzieht sich der Kontrolle von allen. Das macht die Malerei so wichtig, weil du spiegelst, was um dich herum ist. Du bringst die heutige Herangehensweise an die Malerei, statt rein formale Malerei zu betreiben. Ich denke, das Akademische ist der Tod der Kunst.

Das Problem ist, dass die Welt ein dreckiger Ort ist. Man könnte all diese apollinischen Ideen und Hoffnungen haben, aber das Leben ist nicht perfekt, und Dionysius ist halt auch dabei. Ich möchte ein Gleichgewicht erreichen, es ist wie so ein Yin-Yang-Ding, um mal wie ein alter Hippie zu klingen, der ich nicht bin! Es kann nicht alles Perfektion, Perfektion, Perfektion sein, weil immer irgend was kommt und alles kaputt macht, sei das nun das Finanzamt oder das Leben. Vielleicht könnte man die Kunst als eine Oase betrachten, aber ich finde, es ist interessanter, über Manet oder Courbet oder Andy oder Pollock nachzudenken und mit der Gier des Lebens umzugehen, statt zu versuchen, vor ihr zu fliehen.

*War Warhol der einzige Spiegel in diesen Zeiten?*

Nein, ich denke, Leute wie Smithson sind damit umgegangen, aber er war von Andy beeinflusst. Pollock ist damit umgegangen, aber er war natürlich nicht von Andy beeinflusst. Er hatte mit dieser überwältigenden Weite zu tun, die er mit Alkohol

unterdrücken musste, weil es einfach zu viel war und er das nicht alles aufnehmen konnte. Für mich ist er eher ein Realist als ein Abstrakter Expressionist. Alle KünstlerInnen müssen mit der Realität umgehen. Selbst Mondrian ging mit der Idee, in New York zu leben, auf eine sehr reale Weise um. *Broadway Boogie Woogie* ist ein unglaubliches Meisterwerk und setzt sich mit Jazz auseinander und mit einer Liebe für New York und der Idee des Rasters, denn er zog buchstäblich in das Raster ein. New York ist ein gigantisches, aktives, buntes Raster, dem man nicht entkommt, ausser man geht weg. In der Geschichte gab es immer Künstler – Caravaggio, da Vinci – die sich ungeschönt mit der Härte des Lebens auseinandergesetzt haben.

*Vielleicht ist Gewalt in der Kunst nur mit einer Grenze möglich; das Bild explodiert, aber innerhalb des Rahmens.*

Vielleicht ist es nicht fair, den Begriff Gewalt zu verwenden, vielleicht sollte man lieber (Zer-)Störung oder Entwertung verwenden, ich benutze beide ständig.

*Aber in einer formalen Situation?*

Es ist mir sehr bewusst, dass es innerhalb eines formalen Aufbaus existieren muss. Auch Andy war das klar, er machte Bilder und Filme innerhalb eines formalen Gefüges, um sich mit Inhalten auseinanderzusetzen. Und auf einer bestimmten Ebene glaube ich immer noch an Inhalt; ich bin ein abstrakter Maler, aber ich glaube, man kann auch in abstrakten Bildern Inhalte haben. Ich denke, wenn wir der Malerei so viel Inhalt entziehen würden, dann bliebe nur noch eine Leerstelle übrig. Indem ich Inhalt zurückbringe, mache ich die Reinheit dreckig, die die sogenannten radikalen Maler wollten. Weniger Menschen sagen: „Das kann keine Malerei sein“, und mehr Leute sagen: „Ja, das ist eine Malerei.“ Ist das dann immer noch radikal?

*In diesem Bild ist ein Augapfel.*

Ja, da ist ein alberner Monster-Augapfel aus Gummi in der Mitte des Bildes.

*Ist das ein Schritt zu einer Art von Realismus?*

Nein, das ist eine Anomalie. Ich bin ein grosser Fan von B-Movies und Science-Fiction- und Horrorfilmen. Vorhin sprachen wir vom Tod der Malerei und davon, dass ich so eine Art Dr. Frankenstein-Figur bin. Dieses Bild existierte eine lange Zeit ohne den Augapfel, und dann hat ihn mir jemand gegeben und zufälligerweise passte er da rein. Ich mag Ad Reinhardts Cartoon, in dem ein Mann vor diesem abstrakten Bild steht und fragt: „Haha was stellt das dar?“ Und dann schreit das Bild zurück und sagt: „Was stellst du denn dar?“ Ich mag diese Idee der Konfrontation, wo das Bild auf dich zurückschaut. Und das wurde der Witz über die Moderne, denn ich denke – oder dachte – abstrakte Gemälde wären ein grosses Chaos, wie ein Pollock oder Picasso. Also wurde das einfach dieses Instrument oder der Witz für mich.

*Sie haben gesagt, es sei nicht Ihre Absicht, elegante Bilder zu machen, aber in der Ausstellung bei Rolf Rieke im März diesen Jahres [2000] hatte ich das Gefühl, dass Sie sich vielleicht in diese Richtung bewegen könnten.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Galerie Rolf Rieke, Köln, 2000.

Nun, ich bin nicht unglücklich, wenn die Bilder elegant werden. Die Bilder, die Rolf hatte, waren eine Art, unterschiedliche Arbeitsmethoden miteinander zu kombinieren. Ich hatte dieses Ziehen und ich hatte ein Loch im Bild, das führte zu einem Strudel. Die Idee in Rolfs Ausstellung war, eine Serie von Arbeiten zu machen, die sich aufeinander bezogen, die aber auch dieses konzentrische Drehen haben. Deshalb hiessen viele der Arbeiten *Spinouts* oder *Burnouts*, wie wenn ein Autorad durchdreht.

*Wie gehen Sie mit dem Problem der Komposition um?*

Da gibt es kein richtig oder falsch. Es ist eine sehr amerikanische Idee, die Komposition zu eliminieren, indem man etwas mitten in das Bild setzt und so schroff wie möglich ist. Ich glaube, Donald Judd hat über diese Vorstellung der amerikanischen Komposition mit Blick auf Kenneth Noland's Malerei oder Jasper Johns' *Target Paintings* geschrieben. Das einzige kompositorische Mittel, das ich nutze, ist, dass ich eine Grösse auswähle. Was das Ziehen angeht, das ist total anti-formal, weil die Leinwand auf der Vorderseite liegt, wenn ich so arbeite. Ich nehme die Klammern raus, ich ziehe und ich befestige wieder. Ich schau mir das Bild nicht einmal an, bis es fertig ist. Durch das Anti-Formale setzt es sich mit formalen Anliegen auseinander, also bekommt man auf eine merkwürdige Weise beides. Man generiert immer wieder interessante Dinge, wenn man diese Lockerheit drinhat. Es ist fast, als hätte ich für die letzten zwanzig Jahre immer wieder dasselbe Bild gemacht. Es ändert sich nur ein wenig. Und ich denke, das ist der Minimalismus in meiner Arbeit: Es ist kein formaler Minimalismus, sondern mehr ein Minimalismus des Handelns.

*Woran arbeiten Sie in letzter Zeit?*

Ich mache diese Dinger, die ich Fresken nenne. Ich nehme Rigipsplatten, male sie schwarz an und zerstöre sie dann. In Italien habe ich gerade elf Tafeln gemacht, die einen ganzen Raum ausfüllten, und da hatten wir dann die Trümmer rumliegen. Es hat immer noch einen Bezug zu traditioneller Malerei, weil es Farbe auf Gips ist – eine zeitgenössische Art, Fresken zu machen, wenn es auch kein reines Fresko ist. Es hatte immer noch diese zerstörende Mentalität, aber es spricht einen ganzen Raum an.

*Wann haben Sie die Arbeiten mit den Wabenplatten gemacht?*

An der Kunsthochschule hatte ich nicht viel Geld für Material, aber was man im Müll finden konnte, war Pappkarton, was ja eine Papierhonigwabe ist. Also habe ich monochrome Arbeiten gemacht, die kaputt und verbogen waren. Später hatte ich ein bisschen Geld zusammengekratzt und Wabenplatten entdeckt, Frank Stella benutzte das. Es ist ein sehr leichtes Material, das im Flugzeugbau zum Einsatz kommt. Also machte ich mich daran, grössere Versionen der kleineren Arbeiten zu machen, die ich an der Kunsthochschule gemacht hatte, und zwar mit diesem neuen Material. Ich ritze die Rückseite an und mache das Paneel kaputt, indem ich es verbiege. Es ist eine langsamere, andere Art, sich mit denselben Themen auseinanderzusetzen. Die Räume, von denen ich gerade gesprochen habe, beziehen sich ganz direkt auf diese Arbeiten, ausser dass die Paneele aus Rigips sind und nicht aus Aluminium.

---

*Aber Ihre Hauptmaterialien sind die Malereien auf Leinwand.*

Nun, ich habe immer noch sehr traditionelle Malereimaterialien im Kopf, und die Wabenplatten wurde für mich traditionell, als ich entdeckte, dass Stella sie verwendete. Farbe auf Tafel oder Paneel ist eine traditionelle Idee. Ich habe – bis jetzt – mir noch nichts aus Holz vorgenommen und es zerstört, aber ich weiss, Imi Knoebel hat diese Arbeiten gemacht, die er „Schlachtenbilder“ nannte. Es waren grosse schwarz bemalte Holzpaneele; er ging mit einer Säge auf sie los und zerstörte sie. Und die waren mir nah – vielleicht hat Imi meine Bilder für mich gemacht!

*Aber ist es möglich, dass es irgendwann mit Gemälden mit Rahmen und Leinwand vorbei sein wird?*

Die freistehenden Arbeiten waren so. Das Problem bei mir ist, statt mich der nächsten Sache zuzuwenden, will ich alles machen. Ich weiss nicht, worum es in der Zukunft gehen wird, das werde ich herausbekommen müssen, wenn es soweit ist. Wissen Sie, alles kann passieren.

(Postskriptum)

Im Juni 2000 machte ich für den SWR in New York ein Interview mit dem chinesischen Komponisten Tan Dun, der einen Teil zu Helmuth Rillings *Passion 2000* in Stuttgart geliefert hatte: *Water Passion after St. Matthews*. Die Tatsache, dass ich für diesen New York-Aufenthalt einen DAT Recorder dabei hatte, nutzte ich für weitere Aufnahmen mit Künstlern, die auf meiner persönlichen Agenda standen. Ich sprach also mit Max Cole, Rudolf de Crignis, John Evans, Russel Maltz, Joseph Marioni, Steven Parrino, Stephen Rosenthal, Susan Smith und Christopher Wool. Die Idee, daraus ein Radiofeature mit Künstlern jenseits des marktkonformen Mainstreams zu machen, blieb etwas zu lange liegen, denn nach dem 11. September 2001 interessierte sich niemand mehr für Einwohner von New York, die nichts von der Jahrhundertkatastrophe wussten.

Das Interview mit Steven Parrino fand am 26. Juni in Brooklyn in seinem Studio statt. In dem garagenähnlichen Ambiente gab es nicht nur zahlreiche Baustellen und Versuchsanordnungen seiner tagtäglichen „Bildproduktion“, sondern auch reichlich Platz für zwei mächtige Motorräder. Als das Gespräch fast schon vorbei und das Gerät bereits ausgeschaltet war, fiel der Name Warhol erneut. Und inspirierte eine zweite Runde, für die der Recorder erneut angeworfen wurde. Insgesamt 47 Minuten sind auf meinem Tape. Ausführlich habe ich aus dem Interview in meiner Besprechung der grossen Parrino-Retrospektive 2006 in Genf fürs *Kunstforum International* (Band 180) zitiert.<sup>2</sup> Die hier abgedruckte vollständige Version gibt die wesentlichen Kernlinien wieder, Nebensächlichkeiten fielen unter den Tisch. Diese Fassung wurde erstmals im grossen Bestandskatalog der Sammlung Ricke in Frankfurt, St.Gallen und Liechtenstein (Ostfildern 2008) in der englischen Originalversion veröffentlicht.<sup>3</sup>

Reinhard Ermen

Übersetzung: Wilhelm Werthern, zweisprachkunst

---

<sup>2</sup> Ermen, Reinhard: „Steven Parrino: Reflecting Live“, *Kunstforum International*, 180 (Mai–Juni 2006), S. 369–371.

<sup>3</sup> Meyer-Stoll, Christiane: Sammlung Rolf Ricke: ein Zeitdokument, Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, S. 274–276.