

28.10.2024 –
02.03.2025

Der unendliche Raum – dehnt sich aus

Rune Mielsds



Der unendliche Raum – dehnt sich aus

Mit *Der unendliche Raum – dehnt sich aus* präsentiert das Ludwig Forum die Arbeit der in Köln lebenden Künstlerin Rune Miels (*1935 in Münster), die zwischen 1965 und 1970 in Aachen aktiv war. Nicht nur war sie in dieser Zeit zentrale Akteurin des legendären Kunstvereins *Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst e.V.*, auch entstand in ihrem damaligen Aachener Atelier die Werkgruppe der sogenannten „Röhrenbilder“: großformatige, auf Zeichnungen basierende Malereien von plastisch voll ausformulierten Zylindern, Kegeln und Flächen, an denen sie seit 1968 für einige Jahre arbeitete und von denen Peter und Irene Ludwig 1970 die Nr. 26 (1969) für ihre Sammlung erwarben. Im Zusammenspiel mit einer Auswahl ihrer Primzahl- und Tangentenmalereien aus den Folgejahren wird mit der Ausstellung eine seit über fünf Dekaden anhaltende künstlerische Bearbeitung „unendlicher Räume“ in Auseinandersetzung mit Systemen, Theorien und Phänomenen aus Mathematik, Geometrie, Physik, Philosophie und anderen Wissenschaften vorgestellt, die in Aachen begann. Miels Schaffen ist seither von dem Interesse geleitet, Systemen und Strukturen mathematischer wie politischer Natur eine physische Präsenz zu geben. Sie untersucht und visualisiert diese oftmals im Verborgenen wirkenden Ordnungskonzepte und überführt sie in die Gestalt von Malerei.

Die „Röhrenbilder“ bilden nicht nur Ausgangspunkt und Zentrum der Ausstellung, gleichsam manifestiert sich in ihnen der Beginn einer über viele Jahre anhaltenden Auseinandersetzung mit malerischen Raumbeschreibungen. Im ersten Schritt entwirft die Künstlerin präzise

With *Der unendliche Raum—dehnt sich aus* (The Infinite Space—Expands), Ludwig Forum is presenting the work of the Cologne-based artist Rune Miels (b. 1935 in Münster), who lived in Aachen from 1965 to 1970. Not only was she a central figure in the legendary *Kunstverein Gegenverkehr: Zentrum für aktuelle Kunst e.V.* (a membership-based art club), but during that time she also produced in her Aachen studio a group of works called the “Röhrenbilder” (Tube Paintings): large-format paintings based on drawings of cylinders, cones, and planes rendered fully sculpturally, on which she worked for several years from 1968 onward, and of which Peter and Irene Ludwig purchased Nr. 26 (1969) for their collection in 1970. In interplay with a selection of her paintings of prime numbers and tangents from the following years, the exhibition presents an artist who began in Aachen to create “infinite spaces” by operating with systems, theories, and phenomena from mathematics, geometry, physics, philosophy, and other sciences. Miels’s creative work has been guided ever since by her interest in lending a physical presence to systems and structures of both mathematical and political nature. She studies and visualizes these often-hidden concepts of order and transposes them into the form of painting.

Her “Röhrenbilder” not only constitute the point of departure and center of the exhibition, but also manifest the beginning of a grappling with describing space by means of painting that would continue for many years. Initially, the artist creates precisely worked-out preliminary drawings to try out new combinations of and

ausgearbeitete Vorzeichnungen der Rohrdarstellungen, um neue Kombinationen und Variationen ihres Grundthemas zu erproben, bevor sie die Motive in großformatige Malereien übersetzt. Angeregt von Industriefotografien von Raketenstufen, Öltanks, Steuerungsapparaten oder anderen in Zeitschriften abgebildeten technischen Gerätschaften und Maschinen, bestimmen geometrische Formen auf planen Flächen die jeweilige Leinwand. In perfekt illusionistischer Manier gemalt, treten isolierte Röhren oder Kegel aus monochrom gefassten Bildgründen hervor, zerteilen sie, ragen aus ihnen heraus, oder zielen direkt auf die Betrachter*innen, um immer auch in das Geschehen der sie umgebenden Räume einzugreifen.

Rune Miels interessiert sich für das Rohr als symbolisches Zeichen für Kraft, Technik, Aggression und Rationalität, als geometrische Form sowie als Instrument der Raumbeschreibung. Im Verlauf ihrer Untersuchungen empfindet sie den Fetischcharakter der dargestellten Objekte zunehmend als störend und reduziert in der Folgeserie der „Tangenten“ die Form und Raumbegleitenden Elemente auf einfache Linien. In dem sie, wie die Kunsthistorikerin Annelie Pohlen 1979 schrieb, fortschreitend vom Gegenstand seiner plastisch-räumlichen Realitätsillusion abstrahiert, entstehen aus den „Röhrenbildern“ „Tangentenbilder“: „Das unmittelbar und aggressiv auf den Betrachter gerichtete technoide Symbol weicht der schillernden Sprache abstrakter Systeme. Doch so wie die Röhre gleichermaßen auf die Herrschaft über den Kosmos und die Beherrschung durch den Kosmos verweist, so liegt auch in allen von Menschen aus der erfahrbaren Wirklichkeit abgeleiteten Systemen die Dialektik von Ordnung und Chaos verborgen.“

1976 richtet Rune Miels ihren Fokus auf Zahlensysteme und beginnt sich insbesondere mit den chinesisch-japanischen Sanju-Primzahlen intensiv zu beschäftigen. Auf Schriftrollen schreibt sie mit Tusche alle Sanju-Primzahlen der Strich- und Bambusziffern von 0 bis 120.000 nieder, die sich mit zunehmendem Zahlenwert auf dem Papier

variations on her basic theme, before translating the motifs into large-format paintings. Inspired by industrial photographs of rocket stages, oil tanks, control devices, and other technical equipment and machines depicted in magazines, geometric forms on planar surfaces define the canvas in question. Painted in a perfectly illusionistic manner, isolated tubes or cones protrude from monochrome backgrounds, splitting them up, looming out of them, aiming directly at the viewers in order to integrate them into the action of the space surrounding them.

Rune Miels is interested in the tube as a symbol of strength, technology, aggression, and rationality, as a geometric form as well as an instrument for describing space. Over the course of her investigations, she increasingly found the fetish character of the objects depicted to be distracting and in the subsequent “Tangenten” (tangents) series reduced the elements creating form and space to simple lines. As the art historian Annelie Pohlen wrote in 1979, by increasingly abstracting the objects from the illusion of plastic, spatial reality, the “Tangentenbilder” arose from the “Röhrenbilder”: “The technoid symbol directly and aggressively aimed at the viewer yields to the iridescent language of abstract systems. But just as the tubes point equally to ruling over the cosmos and being ruled by the cosmos, the dialectic of order and chaos also lies hidden in all the systems that people have derived from experienceable reality.”

In 1976, Rune Miels directed her focus on numeral systems and began to work intensely with Chinese-Japanese *sanju* prime numbers in particular. She wrote in ink on scrolls using stroke or bamboo numerals all the *sanju* prime numbers from 0 to 120,000; they get condensed on the paper as their numerical value increases. In the children’s book *10 Finger und die Zahlen 1 bis 10* (10 Fingers and the Numbers 1 to 10), presented in the exhibition along with the prime numbers, Miels superimposes numeral systems on the figures of a splayed hand, alluding to her interest in the

verdichten. Das in der Ausstellung parallel zu den Primzahlen präsentierte Kinderbuch *10 Finger und die Zahlen 1 bis 10*, in dem Miels die Finger einer gespreizten Hand mit Ziffernsystemen überschreibt, verweist auf das Interesse an Zahlensystemen unterschiedlicher Kulturkreise und einem global zu beobachtenden menschlichen Verlangen nach der Etablierung von Ordnungssystemen. „Alles hat Formen, weil es Zahlen in sich hat, nimm ihnen diese und sie sind nichts mehr“, so die Künstlerin in einem ihrer Werke, den spätantiken Kirchenlehrer Augustinus zitierend. Miels Werke sind getragen von den Ambivalenzen der Menschheit: der Suche nach naturwissenschaftlichen Ordnungsstrukturen bei gleichzeitigem Verlangen nach Spiritualität und Irrationalität; der Nähe von Ratio und Magie. So visualisieren sie Ordnungen auch, um sie in der Folge zu hinterfragen und zu destabilisieren.

Ergänzt um 92 Studienzeichnungen, die kürzlich durch die Unterstützung der Peter und Irene Ludwig Stiftung erworben werden konnten, weiteren Entwurfszeichnungen, Ephemera sowie einer Kabinettpräsentation zum „Gegenverkehr“, gibt die Ausstellung im Ludwig Forum anlässlich des bevorstehenden 90. Geburtstags der Künstlerin umfangreiche Einblicke in ihre Untersuchungs- und Interessensfelder. Dabei macht sie einzelne Schritte im Forschungsprozess dieser bemerkenswerten Vorreiterin der Malerei im Informationszeitalter punktuell nachvollziehbar. Der Titel, *Der unendliche Raum – dehnt sich aus*, geht zurück auf ein Gespräch der Künstlerin mit ihrem Bruder über den Raum und die Relativitätstheorie von Albert Einstein. Auf die Frage hin, ob der Satz wissenschaftlich korrekt sei, entgegnete dieser: „Wenn Du das poetisch ausdrücken willst, ist das kein Problem“. Daraufhin ließ Rune Miels ein weißes Schild mit der Aufschrift prägen und installierte es an einer Fußgängerbrücke in Monschau als Teil der Ausstellung *Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst* (1970). Seither bildet der Satz den konzeptuellen Nährboden ihrer Arbeit.

numeral systems of various cultural spheres, and to a human desire to establish ordering systems that can be observed globally. “Everything has forms because they are inherent in numbers; take the latter from them, and they are nothing,” writes the artist in one of her works, citing the Late Antique Church Father Augustine. Miels’s works are characterized by the ambivalences of humanity: the search for scientific ordering structures while longing for spirituality and irrationality; the closeness of reason and magic. Thus, they also visualize orders to subsequently question and destabilize them.

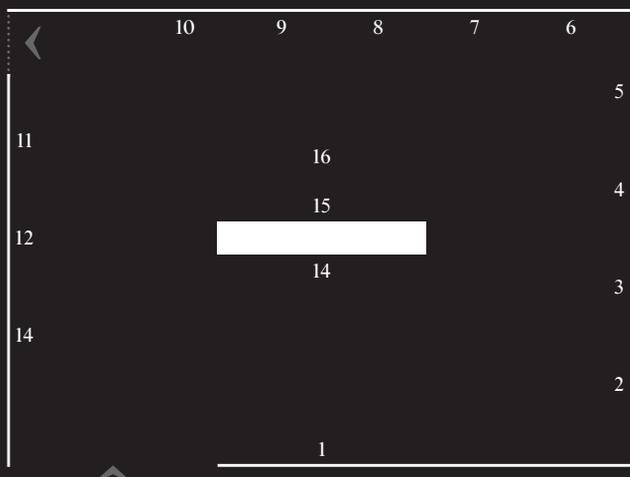
Supplemented by ninety-two drawings that we were able to acquire recently with support from the Peter and Irene Ludwig Foundation, additional study drawings, ephemera, and a gallery presentation on “Gegenverkehr”, the exhibition at Ludwig Forum on the occasion of her imminent ninetieth birthday offers extensive insights into her fields of study and interest. In the process, it enables one to trace one by one individual steps in the research process of this remarkable pioneer of painting in the information age. Its title, *Der unendliche Raum—dehnt sich aus*, stems from a conversation between the artist and her brother about space and Albert Einstein’s theory of relativity. In response to the question whether the statement is scientifically correct, he responded, “If you want to express it poetically, that’s not a problem.” Rune Miels then had a white sign with that text made and installed it on a pedestrian bridge in Monschau as part of the exhibition *Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst* (Environment Accents. The Expansion of Art) (1970). The sentence has been the conceptual basis for her work ever since.

Kuratiert von Eva Birkenstock in Assistenz von Anna Marckwald und Mailin Haberland. Begleitet von einer Kabinettausstellung zum von Rune Miels mitgegründeten Aachener Kunstverein Gegenverkehr – Zentrum für aktuelle Kunst e.V., kuratiert von Holger Otten, Anna Marckwald und Miriam Schmidt

Curated by Eva Birkenstock with assistance from Anna Marckwald and Mailin Haberland. Accompanied by a gallery exhibition, curated by Holger Otten, Anna Marckwald, and Miriam Schmidt, on the Kunstverein Gegenverkehr: Zentrum für aktuelle Kunst e.V., of which Rune Miels was a co-founder.



Vorzeichnung für „Röhrenbild“ / Preliminary drawing for “Röhrenbild” Nr. 26, 1969.
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation



- 1 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
24 aus einer Serie von 92 Zeichnungen
/ 24 from a series of 92 drawings
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 2 *Sanju-Primzahlen 35*, 1976
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
340 × 145 cm
- 3 *Sanju-Primzahlen 29 (94-96000)*, 1978
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
385 × 155 cm
- 4 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
Sieben aus einer Serie von 92
Zeichnungen / Seven from a series of
92 drawings
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 5 *Sanju-Primzahl 1*, 1976
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
332 × 145 cm
- 6 *Sanju-Primzahlen 25 (82000-84999)*, 1977
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
331 × 158 cm
- 7 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
Vier aus einer Serie von 92
Zeichnungen / Four from a series of
92 drawings
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 8 *Sanju-Primzahlen 32 (103000-105999)*,
1977
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
379 × 157 cm
- 9 *Sanju-Primzahlen 34 (109-111000)*, 1976
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
355 × 159 cm
- 10 *B20 (2)*, 1969
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
150 × 100 cm
- 11 *Sanju-Primzahlen 4*, 1976
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
335 × 145 cm
- 12 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
Sieben aus einer Serie von 92
Zeichnungen / Seven from a series of
92 drawings
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions,
frame dimensions 22 × 30 cm
- 13 *Sanju-Primzahlen 30 (97-99000)*, 1979
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
369 × 155 cm
- 14 *Sanju-Primzahlen 36 (115-119000)*, 1979
Tusche auf Leinwand / Ink on canvas
600 × 155 cm
- 15 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
14 aus einer Serie von 92 Zeichnungen
/ 14 from a series of 92 drawings
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 16 Rune Miels: *10 Finger und die Zahlen 1
bis 10*, 1984
Kinderbuch / Children's book
Verlag Willmuth Arenhövel, Berlin
- 1, 4, 7, 12, 15
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
Irene Ludwig Stiftung / Sammlung Ludwig,
Loan Peter and Irene Ludwig Foundation
- 2, 3, 6, 8, 9, 11, 13, 14, 16
Courtesy Rune Miels
- 5
Leihgabe Annelie Pohlen / Loan Annelie
Pohlen
- 10
Leihgabe Gaby und Wilhelm Schürmann
Sammlung / Loan Gaby and Wilhelm
Schürmann Collection

Vorzeichnungen Röhrenbilder

Zugehörige Werke:

I, 4, 7, 12, 15, 18, 22, 24, 29

„Es geht nicht um Darstellung – keine Plastik kann die reale Kraft einer Mauer haben – sondern um Erforschung: um eine außerästhetische Reduktion auf das nicht mehr Darstellbare. Da die Mehrheit der Systeme unsichtbar geworden sind, interessiert es mich, ihre physische Präsenz zurückzuholen.“¹

Rune Miels, 1974

An unterschiedlichen Stellen der Ausstellung sind insgesamt 92 Zeichnungen aus einem Studienkonvolut zu finden, die zwischen 1968 und 1970 in Rune Miels' Aachener Atelier entstanden sind. Über Jahrzehnte in einer vermeintlich unbedeutenden Archivschachtel der Künstlerin gespeichert, wurden sie erst 2024 wiederentdeckt und von der Peter und Irene Ludwig Stiftung für die Sammlungen des Ludwig Forums angekauft. Sie veranschaulichen auf einzigartige Art und Weise den Prozess ihres künstlerischen Denkens und Schritte ihres zeichnerischen und malerischen Arbeitens. Die Zeichnung dient Rune Miels zuerst als Erprobungsinstrument, sie ist Vorarbeit für ihre Malereien wie auch konzeptueller Ursprung für später entwickelte Werkgruppen. Einige Zeichnungen formulierte sie später in Öl auf Leinwand aus, so z.B. auch Nr. 26 – eine Arbeit, die bereits 1970 von Peter und Irene Ludwig gekauft wurde. Gekennzeichnet wird jede später ausformulierte Zeichnung durch einen zusätzlichen Vermerk der Künstlerin am linken unteren Bildrand.

Obwohl es nicht das Abbild der Röhre, sondern vielmehr ihre symbolische und mathematisch-geometrische Dimension ist, die Miels interessiert, sind die Zeichnungen

Preliminary Drawings for the Röhrenbilder (Tube Paintings)

Associated works:

I, 4, 7, 12, 15, 18, 22, 24, 29

“It’s not about representation—no sculpture can have the real power of a wall—but about exploration: an extra-aesthetic reduction to what can no longer be represented. Given that the majority of systems have become invisible, I am interested in reclaiming their physical presence.”¹

Rune Miels, 1974

Across various points in the exhibition can be found a total of 92 drawings, all taken from a study collection created between 1968 and 1970 in Rune Miels's Aachen studio. Having lingered for decades in a seemingly insignificant archive box belonging to the artist, they were rediscovered only in 2024, upon which they were purchased by the Peter and Irene Ludwig Foundation for the collections of the Ludwig Forum. They provide unique illustration of her artistic thought process and the stages of her drawing and painting work. For Rune Miels, drawing serves initially as means of trialing; it is preparatory work for her paintings, and also the conceptual origin of work groups she only developed later. Some drawings were subsequently translated into oil on canvas, among them No. 26—a work that was acquired by Peter and Irene Ludwig as long ago as 1970. Each drawing that was later reworked is marked by an additional note from the artist in the bottom left corner of the image.

Although Miels is more interested in the symbolic and mathematical-geometrical dimension of the tube than in creating images of them, the drawings are partially derived from photographs of technical

auch Ergebnisse einer Ableitung von Fotografien von technischen Geräten, Industrie-architektur, Maschinen und Apparaturen, die sie in einem persönlichen Archiv sammelte. In einem konzentrierten analytischen Konzeptionsprozess entwirft sie unermüdlich Variationen von Röhren- und Kegelkörpern im undefinierten Raum. Die technoiden Gebilde entstehen aus nach geometrischen Gesetzen genau kalkulierten Zusammensetzungen, in welchen immer Linien und Kreise eine Fläche bilden. Schraffuren sind akribisch ausgeführt und erzeugen scharfe Lichtreflexe; übersteigerte Perspektiven verhelfen den Gebilden umso mehr zu illusionistischer Plastizität und dem Anschein von ungebremsster Geschwindigkeit. Bereits 1970, als Rune Miels in der Kölner Galerie Wilbrand ausstellt, beschreibt Klaus Honnef die Aggressivität, mit welcher die Röhren aus den Bildern hervortreten und in den realen Raum hineinragen, als attackierten sie die Betrachtenden (S. 24). Während dieser Effekt bereits den Zeichnungen immanent ist, wird er in den größerformatigen Malereien vollends gesteigert.

Das Studienkonvolut ist indikativ für den Beginn von Miels Erforschung von und Faszination für wissenschaftliche Systeme, mathematische Strukturen und Rationalität – zu dieser Zeit kondensiert in der Röhre, die ihr Frühwerk dominiert und lange Zeit als ihr Wiedererkennungsmerkmal gilt. Miels Erforschung kann hier ebenso formal wie symbolisch gelesen werden: die Röhre zieht sich allgegenwärtig durch die Menschheitsgeschichte, sie ist Allegorie für Technik, Fortschritt, Industrie, Infrastruktur, Mechanik und Kybernetik. So erscheinen die Röhren letztlich auch als Gestalten unendlicher Assoziationen: mal sind es Flugzeugturbinen, Kanonenrohre, Gewehrläufe, Projektile oder Raketen, die man als Betrachtende*r zu erkennen glaubt, mal Ferngläser, Objektive, Teleskope, Schornsteine oder Schächte. Das Leitmotiv ihres Frühwerks ist gleichsam Schlüssel für spätere Werkgruppen wie den Sanju-Primzahlen (S. 14) und den Tangentensystemen (S. 34), deren Fragestellungen sie entscheidend aktivierte.

devices, industrial architecture, machines, and equipment that she collected in a personal archive. Via a focused, analytical conceptualization process, she tirelessly drafts variations of tube and cone shapes in undefined space. The technoid structures arise from structures precisely calculated according to geometric principles, in which lines and circles always form a surface. The hatch shading is meticulous, generating sharp reflections of light; exaggerated perspectives extend the illusionistic plasticity of the forms and intensify the appearance of unbridled speed. As early as 1970, when Rune Miels exhibited at Galerie Wilbrand in Cologne, Klaus Honnef described the aggressiveness with which the tubes emerge from the images and project into real space, as though they were attacking the observer (p. 24). While this effect is already inherent in the drawings, it achieves full form in the larger-scale paintings.

This set of studies marks the beginning of Miels's exploration of and fascination with scientific systems, mathematical structures, and rationality—at this point encapsulated in the tube, which dominates her early work and was long seen as her signature motif. Miels's explorations can be understood both formally and symbolically: The tube motif pervades human history, serving as an allegory for technology, progress, industry, infrastructure, mechanics, and cybernetics. The tubes ultimately appear as iterations of endless associations: At times, they resemble aircraft turbines, cannon barrels, rifle barrels, projectiles, or rockets, all of which the viewer believes himself to recognize; at other times, they resemble binoculars, lenses, telescopes, chimneys, or shafts. The central motif of her early works serves as something of a key to later series such as the "Sanju-Primzahlen" (Sanju Prime Numbers) (p. 14) and the "Tangentensysteme" (Tangent Systems) (p. 34), whose lines of inquiry she had begun to invoke decisively.

1 Hecht, Axel: „Rune Miels“. In: *Kunstforum International*, Bd. II, 1974.

1 Hecht, Axel: „Rune Miels“. In: *Kunstforum International*, Vol. II, 1974.





Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ / “Röhrenbilder” preliminary drawings, 1968 – 1970

Fünf aus einer Serie von 92 Zeichnungen / Five from a series of 92 drawings

Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und Irene Ludwig Stiftung / Ludwig Collection, Loan Peter and Irene Ludwig Foundation

Sanju- Primzahlen

Zugehörige Werke:

2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 14

Die Werkgruppe der „Sanju-Primzahlen“ resultiert aus Rune Mielsds' Faszination für die namensgebende Zahlengruppe, die ihre künstlerische Praxis ab Mitte der 1970er Jahre prägt. Nach der Reduktion der noch bildhaften Röhre (vgl. S. 24) auf den rein perspektivisch-geometrischen Ansatz der „Tangentensysteme“ (vgl. S. 34), spiegelt die auf diese folgende Beschäftigung mit Zahlensystemen einen weiteren Abstraktionsschritt: Nicht Formen bestimmen von nun an ihre Bilder, sondern die Zahlenordnungen, auf welchen diese beruhen. Das Verlangen nach Ordnungssystemen und die Bedeutung von Mathematik als Instrument der Erforschung und Erschließung der Welt, die die Menschheitsgeschichte seit Jahrtausenden prägt, wird in Mielsds Werken zur spirituellen und philosophischen Instanz. In ihrer Beschäftigung mit unterschiedlichen Ziffern und Zahlen aus verschiedenen Epochen und Kulturkreisen zeigt sich, dass diese auch divergierenden Lebensrealitäten entspringen. Die Zahl ist auch als Zeichen und Ausdruck sozialer Empfindungen untrennbar mit dem Menschen verbunden – die Logik ist verbindendes gesellschaftliches Prinzip. Besonderes Interesse schenkt Mielsds in ihrem Oeuvre den Sanju-Zahlen, einem uralten chinesisch-japanischem Ziffernsystem, das nur aus Strichen gebildet wird und so, anders als das arabische Zahlensystem, mathematische Zusammenhänge direkt in visuelle Erfahrungen überträgt. Auf der Suche nach einer „Zahlenreihe, die die Abfolge der natürlichen Zahlen um ein etliches vermindert, zugleich eine relativ gleichfähige Streuung besitzt“ und keine

Sanju- Primzahlen (Sanju Prime Numbers)

Associated works:

2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 13, 14

“Sanju-Primzahlen” emerges from Rune Mielsds's fascination with the numerical group that lends its name to the series, which began to take center stage in her artistic practice in the mid-1970s. Following on from the reduction of the still-figurative tube (see p. 24) to the purely perspectival, geometric approach of the “Tangentensysteme” (Tangent Systems) (see p. 34), the subsequent focus on number systems constitutes a further stage of abstraction. From now on, it is not forms that determine her images, but the numerical structures upon which they are based. The desire for systems of order and the significance of mathematics as a tool for exploring and gathering knowledge about the world—pursuits which have shaped human history for millennia—becomes a spiritual and philosophical force in Mielsds's works. In her engagement with different digits and numbers from various eras and cultural areas, it also becomes clear that these systems stem from divergent lived realities. The number, as both a sign and expression of social sentiments, is inseparably linked with humanity—logic is a unifying social principle. Mielsds takes particular interest in her oeuvre in the *sanju* numbers, an ancient Chinese-Japanese numbering system made up entirely of strokes. Unlike Arabic numerals, this system directly transfers mathematical relationships into visual experience. In her search for a “sequence of numbers that significantly reduces the succession of natural numbers, while maintaining a relatively even dispersion,” one that is not arbitrarily imposed by her, she finds in the mathematical system of prime

willkürlich von ihr gesetzt ist, findet sie im mathematischen System der Primzahlen den Ausgangspunkt und zugleich das Motiv für ihre malerische Darstellung der Sanju-Zahlen. Nur durch sich selbst und die Zahl eins teilbar, birgt die Primzahl für Rune Miels eine besondere stoische Schönheit. Neben ihrer Einzigartigkeit ist es vor allem aber auch die ihnen eigene systemimmanente Auflösung von Strukturen, die sie interessiert. Aus dem Wunsch der Sichtbarmachung dieser theoretischen Überlegungen resultiert schließlich die Werkgruppe der „Sanju-Primzahlen“, die 1976 auch Miels' Beitrag auf der documenta 6 in Kassel bilden. Auf bis zu sechs Meter langen Rollen zieht Miels händisch unendlich scheinende Abfolgen von Strichen nach, dem Sanju-Prinzip folgend und akribisch immer mehr Primzahlen erfassend. Um noch mehrstelligere Primzahlen aufnehmen zu können, bezieht sie punktuell die wissenschaftliche Expertise von Mathematiker*innen in ihre vorausgehende Recherche ein. Die zwischen 1976 und 1979 entstandenen im Ludwig Forum gezeigten Arbeiten zeigen eindrücklich, wie die wachsende Anzahl schwarzer Striche den hellen Bildgrund zunehmend verdichtet und schließlich verdunkelt. Die einst logischen Strukturen verschränken sich vor den Augen der Betrachtenden sukzessive zu flirrendem Chaos.

numbers both the starting point and the motif for her artistic representation of the *sanju* numbers. Only divisible by itself and one, the prime number holds for Rune Miels a particular stoic beauty. Beyond the uniqueness of the prime, she is particularly intrigued by the system-immanent dissolution of structures inherent to it. The desire to make these theoretical considerations visible ultimately led to the creation of the “Sanju-Primzahlen” series, which was also Miels's contribution to Documenta 6 in Kassel in 1976. On rolls up to six meters long, Miels manually traces seemingly endless sequences of strokes, adhering to the *sanju* principle and meticulously incorporating increasingly more multi-digit prime numbers. In this, she occasionally consults mathematicians for their expertise during her preparatory research. The works shown at Ludwig Forum, created between 1976 and 1979, dramatically demonstrate how the growing number of black strokes increasingly densifies and eventually darkens the light background. The formerly logical structures gradually intertwine before the viewer's eyes into a shimmering chaos.

Eine kulturgeschichtlich einzigartige Stellung haben in der Geschichte der Ziffernsysteme die sogenannten chinesisch-japanischen Strich- oder Bambusziffern (Sanju). Entwickelt aus einer einfachen Reihung und Bündelung wurden sie nach Einführung der indischen Null zu einer reinen Stellenschrift, die durch ihre Klarheit und Einfachheit besticht, da sie – außer der Null – mit einem Modul auskommt und sehr leicht nachzuvollziehen ist.

Unser Ziffernsystem zum Beispiel besteht aus neun Modulen und der Null. In der Folge der Zahlen wird durch das einfache Prinzip visuell Zahl „wert“ sichtbar, weil niedrige Zahlen in der Abfolge hintereinander helle, hohe Zahlen dagegen dunkle Zonen hervorrufen. Um dieses Phänomen sichtbar zu machen, werden die Sanju-Ziffern als Abfolge aller Primzahlen, die durch ihre relativ regelmäßige Streuung eine Raffung der Folge ermöglichen, hintereinander bis 120 000 niedergeschrieben.

Rune Miels, 1973²

So-called Chinese-Japanese stroke or bamboo numbers (sanju) occupy a unique place in the history of numeral systems. Developed from simply lining up and grouping, once the Indian zero was introduced they became a pure positional notation of impressive clarity and simplicity because—apart from the zero—it gets by with just one modulus and is very easy to understand. Our numeral system, for example, consists of nine moduli and zero.

In the sequence of numbers, the simple principle of the “value” of the number becomes evident visually, because low numbers in the sequence produce bright zones and high numbers dark ones. To make this phenomenon visible, the sanju numbers up to 120,000 are written down one after the other as a series of all prime numbers whose relatively regular distribution makes it possible to grasp the series.

Rune Miels, 1973²

2 Ursprünglich erschienen in / Originally published in:
„Rune Miels. Neue Bilder“, Ausstellungskatalog / Exhibition catalog, Kunsthalle Kiel 1977.



Sanju-Primzahlen 36 (115-119000), 1979
Courtesy Rune Mields

Kinderbuch – Zahlensysteme

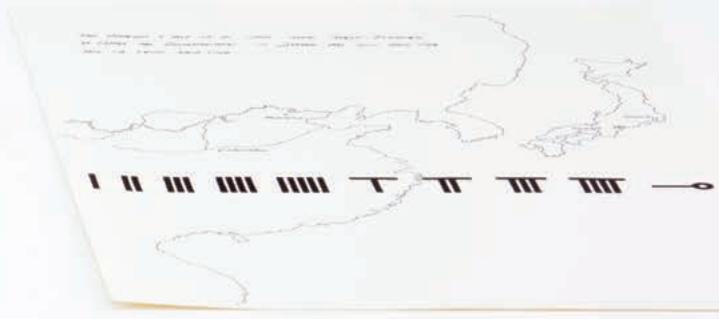
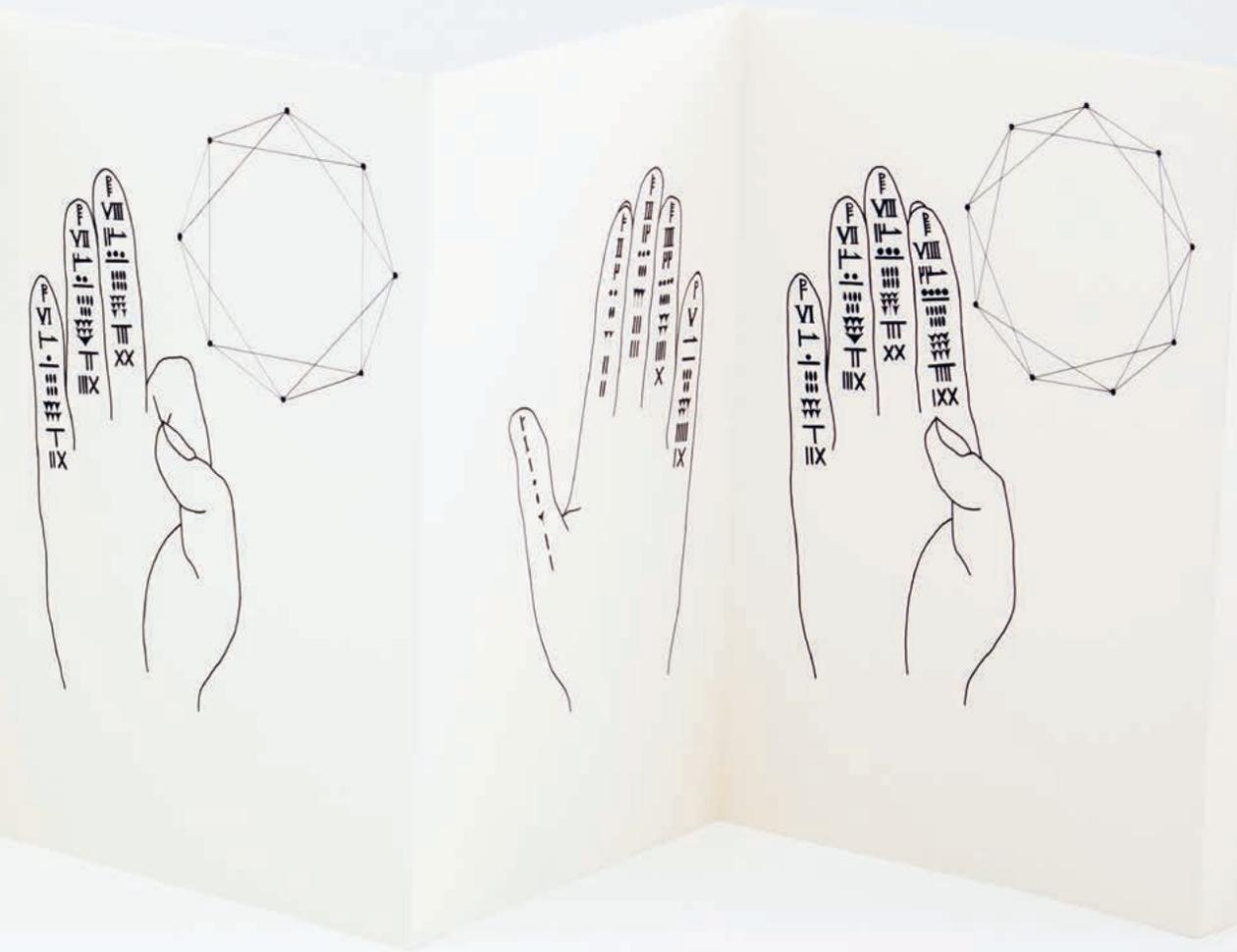
Zugehöriges Werk:
16

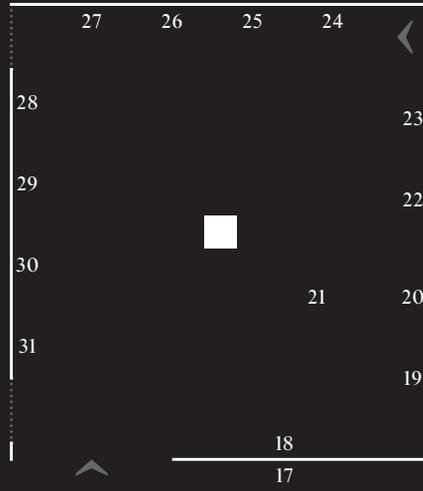
Das von Rune Miels 1984 geschaffene Kinderbuch *10 Finger und die Zahlen 1–10* nimmt gewissermaßen eine Rückübertragung der geschriebenen Zahl in den physischen Raum und auf den eigenen Körper vor. Ausgehend von der kindlichen Erschließung der Welt durch die Visualisierung noch abstrakt scheinender Zahlenwelten anhand der eigenen Finger spürt Miels der globalen Bedeutung von Zahlensystemen als kulturelle Werkzeuge des Erkenntnisgewinns nach. Zeichen aus unterschiedlichen Kulturkreisen zeigen die Vielheit analoger Rechensysteme jenseits universeller binärer Codes, die aus divergierenden lokalen Bedürfnissen und Gegebenheiten erwachsen sind. In der westlichen Welt verbreitete Systeme wie das römische, finden sich neben Zeichen aus der Maya-Kultur, ägyptischen Zahlen und solchen aus China oder Indien. Viel mehr als rein rationale Mittel der Berechnung und Optimierung, repräsentieren sie das menschliche Bedürfnis nach der Erkundung und Erfassung der umgebenden Welt; fungieren gewissermaßen als Bindeglieder zwischen Mensch und Kosmos. Diesem Gedanken folgend stellt Rune Miels den Zahlen, ihrer geographischen Provenienz und ihrer händischen Vergegenständlichung geometrische Formen an die Seite. Je höher die Zahl, desto mehr Ausgangspunkte verbinden sich zu einem an Komplexität zunehmenden System. Die aus der Welt abstrahierte Zahl schafft unendliche räumliche Zusammenhänge – und umgekehrt.

Children's book – number systems

Associated work:
16

Rune Miels created the children's book *10 Finger und die Zahlen 1–10* (10 Fingers and the Numbers 1–10) in 1984 as something of a re-transference of the written number into physical space and onto the human body. Starting from the child's use of its own fingers to gather information about the world by visualizing still abstract-seeming numerical worlds, Miels traces the global significance of numeral systems as cultural tools for gaining knowledge. Signs from different cultural areas demonstrate the diversity of analog calculation systems, beyond the universal binary codes that arose from divergent local needs and conditions. Systems widely used in the Western world, such as the Roman numeral system, are found alongside signs from Mayan culture, Egyptian numbers, and those from China or India. Much more than purely rational tools for calculation and optimization, they represent the human need to explore the world, to gather information about it; they function in a way as links between humanity and the cosmos. In keeping with this concept, Rune Miels juxtaposes geometric forms against numbers, their geographical origins, and their manual materialization. The higher the number, the more starting points connect to form a system that increases in complexity. The number, abstracted from the world, creates infinite spatial relationships—and vice versa.





- 17 Nr. 26, 1969
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
250 × 200 cm
- 18 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
Zehn aus einer Serie von 92
Zeichnungen / Ten from a series of 92
drawings
Bleistift auf Papier / Pencil on Paper
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 19 B27, 1970
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 150 cm
- 20 Ohne Titel („Röhrenbild“ auf
Landkarte), 1970 / Untitled
 (“Röhrenbild” on a map), 1970
Druck auf Papier / Print on Paper
87 × 93 cm
- 21 Vitrine mit Archivalien
Postkarte von Rune Miels an Klaus
Honnef, undatiert (ca. 1970) / Postcard
from Rune Miels to Klaus Honnef,
undated (ca. 1970)
- Ausstellungsbroschüre „Rune Miels.
Ölbilder“, Von der Heydt Museum
Wuppertal, 17.2.–22.3.1970 / Exhibition
booklet “Rune Miels. Ölbilder”, Von
der Heydt Museum Wuppertal,
17.2.–22.3.1970
- Ausstellungsbroschüre „Rune Miels“,
Galerie Wilbrand, Köln, 1.4.–30.5.1970
/ Exhibition booklet “Rune Miels”,
Galerie Wilbrand, Köln, 1.4.–30.5.1970
- Originalmanuskript des
Ausstellungstextes von Klaus Honnef
über Miels’ „Röhrenbilder“ (für eine
Ausstellung in der Galerie Wilbrandt
1970), Hergenrath im Februar 1970, ©
ZADIK, Universität zu Köln / Original
manuscript of the exhibition text by
Klaus Honnef on Miels’s
“Röhrenbilder” (for an exhibition at
Galerie Wilbrandt 1970), Hergenrath in
February 1970 © ZADIK, Universität
zu Köln
- Ausstellungskatalog der von Klaus
Honnef und Rune Miels gemeinsam
mit Kaspar Vallot kuratierten
Ausstellung Umwelt-Akzente. Die
Expansion der Kunst im öffentlichen
Raum Monschau (9.5.–21.6.1970),
Verlag: Monschau, 1970 / Exhibition
catalog of the exhibition Umwelt-
Akzente. Die Expansion der Kunst in
the public space of Monschau (9.5.–
21.6.1970), publisher: Monschau, 1970
- Rune Miels vor einem ihrer
„Röhrenbilder“ während des
Pressetermins zur Ausstellung Fünf
junge Deutsche. Bildnerische
Raumsituationen im Aachener
Kunstverein „Gegenverkehr e.V.“,
Februar 1970, Foto: Sepp Linckens, ©
Hanne Linckens / Rune Miels in front
of one of her “Röhrenbilder” during
the press event for the exhibition at the
Aachener Kunstverein “Gegenverkehr
e.V.”, February 1970, photo: Sepp
Linckens, © Hanne Linckens
- 22 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
Sieben aus einer Serie von 92
Zeichnungen / Seven from a series of
92 drawings
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 23 B20, 1971
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
150 × 120 cm
- 24 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
Acht aus einer Serie von 92
Zeichnungen / Eight from a series of 92
drawings
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 25 Ohne Titel (Zeichnung Röhrenbild) /
Untitled (“Röhrenbild” drawing), 1970
Bleistift auf Papier / Pencil on paper
65 × 60 cm
- 26 B15, 1970
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 90 cm
- 27 B9, 1970
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
250 × 200 cm
- 28 B19, 1971
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
150 × 120 cm
- 29 Vorzeichnungen „Röhrenbilder“ /
“Röhrenbilder” preliminary drawings,
1968–1970
Zehn aus einer Serie von 92
Zeichnungen / Ten from a series of 92
drawings
Bleistift auf Papier / Pencil on Paper
Maße variabel, Rahmenmaße
22 × 30 cm / Various dimensions, frame
dimensions 22 × 30 cm
- 30 B22, 1971
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
150 × 120 cm
- 31 B23, 1969
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
130 × 100 cm
- 17, 18, 22, 24, 29
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
Irene Ludwig Stiftung / Sammlung Ludwig,
Loan Peter and Irene Ludwig Foundation
- 19, 23, 26, 27, 28, 30, 31
Courtesy Rune Miels
- 20
Leihgabe Klaus und Gabriele Honnef / Loan
Klaus and Gabriele Honnef
- 25
Leihgabe Karin Ronnenberg / Loan Karin
Ronnenberg

Röhrenbilder

Zugehörige Werke:

17, 19, 23, 26, 27, 28, 30, 31

Aus massigen schwarzen Röhren, mal spitz geschlossen, mal weit geöffnet, rekrutiert sich das bildnerische Inventar in Rune Mielsds' Arbeiten. Im Umkreis der technischen Wirklichkeit aufgefunden, durch reduzierende, isolierende und manipulierende Operationen zu autonomen Bildfiguren geprägt, sitzen sie auf planen, weissen Flächen. Sie sind plastisch voll ausformuliert; sorgsame Licht-Schatten-Modulierung, die je nach dem wie das einfallende Licht sie trifft noch subtile Farbchangierungen zwischen kalten Blau- und Violett-Nuancen zulässt, sichert ihnen ein schier handgreifliches Volumen.

Doch die Fläche, worauf sie gravitatisch agieren, ist nicht homogen: ihre Kontinuität ist empfindlich gestört, ihr einheitlicher Verlauf brutal durchbrochen.

Rune Mielsds schlitzt die Fläche ihrer Bilder. Zwar nicht wirklich, sondern malerisch. Und durch die Schlitze lässt sie, aus nur selten angedeuteten Tiefen, die Bildformen ins Bildgeviert vordringen. Zwangsläufig entsteht eine aus zwei unterschiedlich disponierten Ebenen gebildete Flächenstaffelung. Wovon die eine als Fond für die ausgreifenden Röhren fungiert, die andere als Paravent, welcher den eigentlichen Ursprung der Röhren verbirgt. Diese klaren Verhältnisse verschleiert die Malerin indes häufig. Sie schafft dann doppeldeutige Konstellationen, indem sie einunddieselbe Ebene sowohl als Vorder- wie auch als Hintergrund benutzt.

Aber trotz Schichtung verliert der weisse Bildplan seinen flächenhaften Charakter nicht. Die räumliche Komponente in Rune Mielsds' Bildern resultiert fast ausschließlich aus den vollkommen illusionistisch gemalten Röhren. Die Röhren beschreiben den Bildraum. Daß sie

Röhrenbilder

Associated works:

17, 19, 23, 26, 27, 28, 30, 31

The pictorial inventory in Rune Mielsds' works is recruited from massive black tubes, sometimes tapered to a close, sometimes wide open. Found in the surroundings of technological reality, shaped into autonomous visual figures by reducing, isolating, and manipulating operations, they sit on flat, white planes. They are complete sculptural formulations: careful modulation of light and shadow that, depending on how the incident light hits them, still permit subtle oscillations of color between cold nuances of blue and violet, ensuring that they have an almost palpable volume.

But the plane on which their gravity plays out is not homogenous: its continuity is sensitively disturbed, its uniform course brutally ruptured.

Rune Mielsds slits the surface of her pictures. Not actually, but artistically. And through the slit she causes the visual forms to push their way out of only rarely suggested depths into the pictorial rectangle. This necessarily results in a planar staggering of two differently disposed levels. One of them functions as a background for the tubes reaching outward, and the other as a folding screen that conceals the actual origin of the tubes. The painter often veils these clear relationships. Then she creates ambiguous constellations in that the same level is used as both a foreground and a background.

But despite the layering, the white picture plane does not lose its flat character. The spatial component in Rune Mielsds' paintings results almost exclusively from the completely illusionistically painted tubes. The tubes describe the pictorial space. They do not become autonomous but rather remained interlocked with the background because of the

sich gleichwohl nicht verselbstständigen, vielmehr mit dem Fond verklammert bleiben, liegt an den irregulären und letztlich schwer auszumachenden Raum-Flächen-Beziehungen, die Rune Mielsdals etabliert. So greifen unversehens flächige Partien in die vermeintlich plastische Entwicklung der Bildfiguren ein und hemmen sie. Selbst wo die Röhren aus dem Rahmen drängen, so daß die Bilder zu veritablen Bildobjekten werden – zwischen bildnerischem Vokabular und dem Bild, das es vorträgt, ergibt sich infolgedessen ein eigentümlicher Zusammenhang – wird die Flächendimension nicht angetastet.

Von Rune Mielsdals' Arbeiten geht eine unverhohlene Aggressivität aus. Bildebenen werden lädiert, in die Röhren, die stets auf den Betrachter ausgerichtet sind und ihn anzufallen scheinen, sind Flächenteile eingeschnitten.

Es sind unheimliche Bilder: ihre formale Organisation irritiert, ihr Formenbestand attackiert. Den aggressiven Appell steigert Rune Mielsdals obendrein noch dadurch, daß sie übergroße Formate wählt, die dem Betrachter nicht mehr die geringste Chance eines Entkommens einräumen.

Hergenrath im Februar 1970
Klaus Honnef

Ursprünglich erschienen in: Ausstellungstext zu Mielsdals' „Röhrenbilder“ für ihre Ausstellung in der Galerie Wilbrandt 1970.

irregular and ultimately difficult-to-make-out spatial-planar relationships that Rune Mielsdals establishes. Planar parts unexpectedly engage in the supposedly sculptural development of the pictorial figures and hold them back. Even where the tubes force their way out of the frame, so that they become veritable pictorial objects—an unusual connection accordingly results between the visual vocabulary and the picture that presents it—the planar dimension remains untouched.

Rune Mielsdals's radiate an undisguised aggressiveness. Picture planes are injured; planar areas are cut into the tubes, which are already directed at the viewers and seem to attack them.

They are uncanny images: their formal organization is vexing; their supply of forms attacks. Rune Mielsdals further intensifies their aggressive demand by choosing oversized formats that do not give the viewers the slightest chance of escaping.

Hergenrath, February 1970
Klaus Honnef

Originally published as an exhibition text on Mielsdals's "Röhrenbilder" for her exhibition at Galerie Wilbrandt in 1970.

Das Objekt Rohr als Zeichen für Kraft, Technik, Aggression und Rationalität, diese Setzung hatte nicht mehr die anfängliche Faszination für mich, geblieben aber war die Möglichkeit des Rohres als einer geometrisch idealen Form, die als solche Raumbeschreibung möglich machte.

Das Problem der Raumbeschreibung anhand dieses Objektes war der Ausgangspunkt für die Serien von Rohrbildern und -zeichnungen, die jeweils in einem strengen Zusammenhang auf mathematischer Basis standen. Und zwar Darstellung von Raum als von der Wirklichkeit relativ unabhängigem, in sich stimmendem reinen Relationssystem, das auf dem Parallelenaxiom und seiner Bedeutung für die Kunst basiert.

Im Verlauf der Arbeit aber ergab sich, dass die malerische Präsenz und der Fetischcharakter des Objektes immer störender in Bezug auf die Verdeutlichung des Problems wurde, es überlagerte und so eine Ambivalenz des Ausdrucks herstellte, welche sich mehr und mehr als hemmend erwies, weil das Objekt zu stark in eine nicht mehr erwünschte Richtung deutete.

Nur in den mehrreihigen Werkzeichnungsserien erschien das Problem relativ pur. Aber auch hier erwies sich das Objekt als hinderlich auf dem Weg von der systematischen Raumbeschreibung zur sich immer deutlicher als zwangsläufig abzeichnenden Notwendigkeit der Systembeschreibung.

Die Reduktion der Form war die unabweisbare Konsequenz.

Rune Mields, 1973³

The tube object as symbol of strength, technology, aggression, and rationality—this postulate lost its initial fascination for me, but what remained was the possibility of the tube as an ideal geometric form that per se made it possible to describe space.

The problem of describing space using this object was the starting point for the series of tube paintings and drawings, each of which was strictly tied to a mathematical basis. Specifically, space was depicted as a pure, internally consistent system of relations that is relatively independent of reality and is based on the axiom of parallels and its meaning for art.

Over the course of the work, however, it turned out that the painterly presence and fetish character of the object increasingly distracted from the clarification of the problem; it overlapped and hence produced an ambiguity of expression that proved to be more and more inhibiting because the object pointed too much in a direction that was no longer desired.

The problem seemed relatively pure only in the multiple series of working drawings. But here, too, the object turned out to be a hindrance on the path from the systematic description of space to the need for a description of the system that was increasingly revealed to be inevitable.

The reduction of form was the undeniable consequence.

Rune Mields, 1973³

3 Ursprünglich erschienen in / Originally published in:
„Rune Mields. Sancta Ratio“, Ausstellungskatalog / Exhibition catalog, Kunsthalle Lingen 2005. S. / p. 17.



B9, 1970
Courtesy Rune Mields

Die Röhre im Raum

The tube in space

Zugehörige Werke:
20, 21

Associated works:
20, 21

Ab den späten 1960er Jahren experimentierte Rune Miels zunehmend mit den räumlichen Möglichkeiten ihres Röhren-sujets. Was ihr zunächst in erster Linie durch perfektionierte zentralperspektivische Präzision auf der Leinwand gelang – die Röhren schienen aus dem Bildraum in den Realraum überzutreten – geschah nun tatsächlich: Einige von ihnen überschritten die bislang durch den Keilrahmen markierte Grenze. So etwa mit der Serie „Shaped Canvas“: Röhrenbilder, in welchen die Spitze des Rohrs über die Leinwand hinaus ragte und die Miels im von ihr mitbegründeten Aachener Kunstverein Gegenverkehr e.V. in der Ausstellung *Fünf junge Deutsche – bildnerische Raumsituationen* neben Werken von Markus Lüpertz, Michael Buthe, Diethelm Basler und Dietmar Ullrich präsentierte. 1970 mündeten die Vorbereitungen für die von Klaus Honnef, Rune Miels und Kaspar Vallot kuratierte wegweisende Ausstellung *Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst* im öffentlichen Raum Monschau, bei der Miels zusätzlich auch als ausstellende Künstlerin partizipierte, in noch umfassendere räumliche Reflexionen. Ihre Zuständigkeiten, die unter anderem die Gestaltung des Ausstellungsplakates umfassten, führten zu grafischen künstlerischen Ansätzen: In mehreren in dieser Zeit entstandenen Arbeiten übertrug Miels das Röhrenmotiv mithilfe von Collagen vom Ausstellungs- in den Stadtraum. In der Überschreibung von Landkarten mit Röhrendarstellungen verschränkt sich der vogelperspektivisch erfasste geografische Raum mit der Zentralperspektive des technischen Motivs. In der in Raum 2 befindlichen Vitrine ist die Ausstellungspublikation

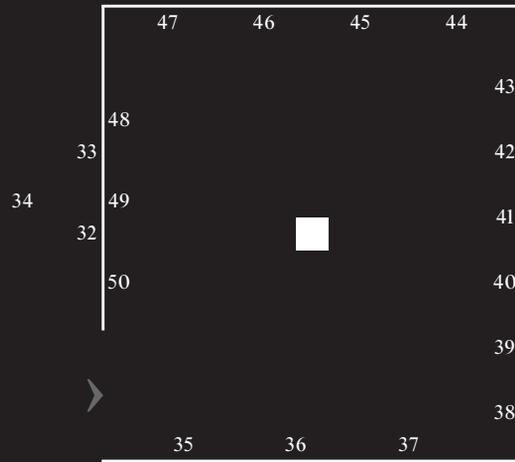
From the late 1960s onward, Rune Miels increasingly experimented with the spatial possibilities of her tube theme. Initially, the effect had been achieved mainly through perfected central-perspective precision on the canvas, making the tubes appear to move from the image space into real space. But now, this effect actually began to take place: Some of them crossed the boundary previously marked by the stretcher frame. One example of this was the “Shaped Canvas” series: tube paintings in which the tip of the tube extended beyond the canvas. In the exhibition *Fünf junge Deutsche—bildnerische Raumsituationen* (Five Young Germans—Visual Spatial Situations), Miels presented these works alongside pieces by Markus Lüpertz, Michael Buthe, Diethelm Basler, and Dietmar Ullrich at the Aachener Kunstverein Gegenverkehr e.V.—an organization she had co-founded. In 1970, all these preparations culminated in the groundbreaking exhibition *Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst* (Environment Accents. The Expansion of Art), curated by Klaus Honnef, Rune Miels, and Kaspar Vallot. The expansion of art into the public space of Monschau—with Miels also participating as an exhibiting artist—led to even broader spatial reflections. Her role, including designing the exhibition poster, led her to adopt approaches from graphic art: In several works created during this period, Miels used collage as a means of transferring the tube motif from the exhibition space into urban space. In the overwriting of maps with tube depictions, the bird’s-eye view of the geographic space merges with the central perspective of the technical motif. The publication from the Monschau

der Monschauer Ausstellung zu sehen. Die aufgeschlagenen Seiten zeigen Beispiele von Collagen von Rune Miels. Sie fingieren durch das Zusammenspiel von Röhren mit Fotografien von Monschauer Häusern und Straßen eine physische Existenz der Röhre im Stadtbild: Mal scheint ein schwarzer Zylinder zwischen zwei Hauswänden hervorzuragen, mal aus einem Fenster zu schnellen.

exhibition is displayed in the case in Room 2, with open pages featuring examples of collages by Rune Miels. Through their interplay with photographs of Monschau buildings and streets, the collages create the illusion that the tubes physically exist in the urban cityscape: At times, a black cylinder seems to protrude between two buildings' walls; at others, it seems to shoot out of a window.



„Röhrenbild“ auf Landkarte / “Röhrenbild” on a map, 1970
Leihgabe Klaus und Gabriele Honnef / Loan Klaus and Gabriele Honnef



- 32 Zeichnungen „Röhrenbilder“ /
Drawings “Röhrenbilder”, 1970–71
Bleistift auf Millimeterpapier / Pencil
on graph paper
Je 22 × 30 cm / 22 × 30 cm each
- 33 Film: Hierzulande – Heutzutage,
Almanach der Woche, Atelierbesuch
und Ausstellung der Malerin Rune
Miels, WDR, 07.04.1970 (04:09 Min)
- 34 Lesetisch / Reading table
- 35 *T-System Rechteck A*, 1976
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 140 cm
- 36 *T-System Rechteck A7*, 1976
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 200 cm
- 37 *T-System Rechteck A1*, 1976
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 140 cm
- 38 *Über die Farbe – Selbstporträt mit großem
schwarz*, 2005
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 120 cm
- 39 Vorzeichnung „Tangentensysteme“ /
“Tangentensysteme” preliminary
drawing, 1973/2024
Bleistift auf Millimeterpapier / Pencil
on graph paper
60 × 100 cm
- 40 *Primzahlquadrat Nr. 39*, 2006
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 140 cm
- 41 *Primzahlquadrat Nr. 38*, 2003
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 140 cm
- 42 *Primzahlquadrat Nr. 36*, 2000
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 140 cm
- 43 *Primzahlquadrat Nr. 32*, 1991
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 140 cm
- 44 *Primzahlquadrat Nr. 26*, 1983
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 140 cm
- 45 *T-System Rhombus A4*, 1973
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 180 cm
- 46 *Der unendliche Raum – dehnt sich aus*,
1970
Emailleschild / Enamel sign
53 × 76 cm
- 47 *Galaxis (Diptychon) Griechische Antike*,
1996
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
Je 200 × 145 cm / 200 × 145 cm each
- 48 *Rhombus A5*, 1974
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
180 × 180 cm
- 49 *T-System Rechteck A5*, 1976
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200 × 140 cm
- 50 *T-System Rechteck A4*, 1976
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
140 × 200 cm
- 32, 35–45, 47–50
Courtesy Rune Miels
- 33
Leihgabe / Loan WDR
- 46
Leihgabe Klaus und Gabriele Honnef / Loan
Klaus and Gabriele Honnef

Zeichnungen Röhrenbilder auf Millimeterpapier

Zugehöriges Werk:

32

Den Stellenwert der Zeichnung im künstlerischen Prozess Rune Mielsds' zeigt – ebenso deutlich wie das in der Ausstellung punktuell wiederkehrende Studienkonvolut – eine Reihe von Bleistiftzeichnungen auf Millimeterpapier, die sich am Eingang des dritten Raumes befinden und die zwischen 1970 und 1971 entstanden sind. Es sind jeweils drei Gruppen der charakteristischen Röhren- und Kegelgebilde, die auf dem Papier im Dreischritt modifiziert werden. Die Gegenüberstellung von oberer und unterer Reihung lässt einen entscheidenden Schritt im Arbeitsprozess der Künstlerin durchschaubar werden: am Anfang steht die präzise kalkulierte geometrische Konstruktion, erst im zweiten Schritt verwandelt die Schraffur die zweidimensionalen Linien, Kreise und Flächen in illusionistische dreidimensionale Körper.

In den an dieser Stelle ausgestellten Zeichnungen nutzt Rune Mielsds wissenschaftliche Instrumentarien. Basierend auf dem kartesischen Raster wurde insbesondere seit dem Aufschwung der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert nach Möglichkeiten zur Messung, Darstellung und Platzierung von Datenpunkten auf einem einheitlichen Maßstab gesucht. Mit dem Millimeterpapier wurde ein Standardwerkzeug zur exakten grafischen Darstellung von mathematischen und technischen Zusammenhängen entwickelt. Dass die geometrische Konstruktion der Gebilde hierbei noch deutlicher offengelegt wird, als in den Zeichnungen der Vorjahre, ist Vorbote ihres zu dieser Zeit immer stärker werdenden Interesses für „die schillernde

Drawings Röhrenbilder on graph paper

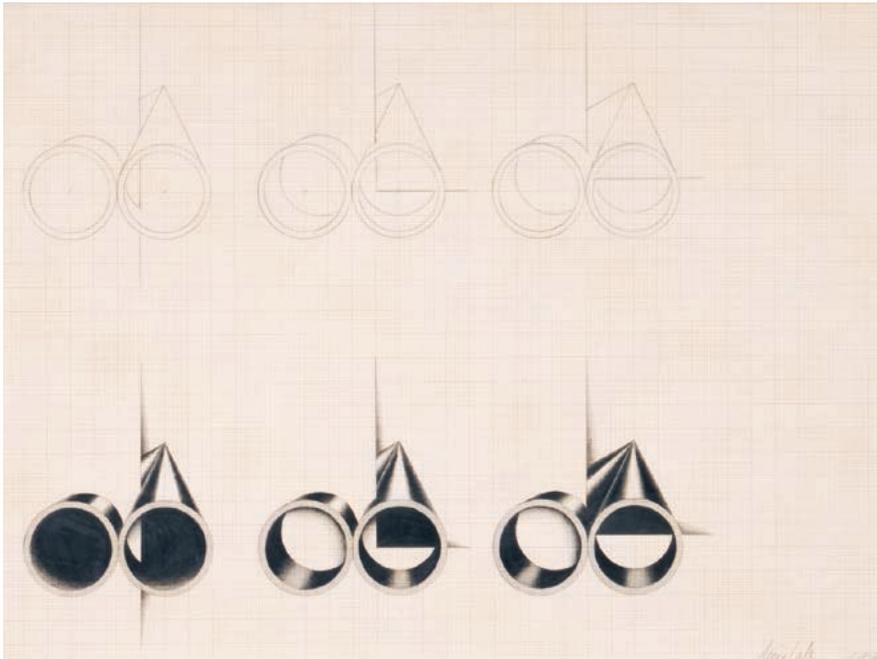
Associated work:

32

The significance of preparatory drawings in Rune Mielsds's artistic process is underlined—just as clearly as in the selectively recurring set of studies in the exhibition—by a series of pencil drawings on graph paper. These are located at the entrance to the third room and were created between 1970 and 1971. They consist of three groups of the characteristic tube and cone forms, modified on the paper in three stages. The juxtaposition of the upper and lower sequences reveals a key step in the artist's working process: The precise, calculated geometric construction comes first, followed only then by hatch shading, which transforms the two-dimensional lines, circles, and planes into illusionistic three-dimensional forms.

In the drawings exhibited here, Rune Mielsds utilizes scientific tools. Based on the Cartesian grid, efforts have been made, particularly since the rise of the natural sciences in the nineteenth century, to find ways to measure, represent, and position data points on a standardized scale. Graph paper was developed as a standardized tool for the precise graphic representation of mathematical and technical relationships. The fact that the geometric construction of the forms is even more explicitly revealed here than in drawings of previous years foreshadows her growing interest at the time in “the opalescent language of abstract systems” (Annelie Pohlen), which soon manifested itself both visually and conceptually in the “Tangent Systems” series.

Sprache abstrakter Systeme“ (Annelie Pohlen), die sich kurz darauf bildlich wie konzeptuell in der Werkgruppe der „Tangentensysteme“ offenbart.



Zeichnung „Röhrenbild“ auf Millimeterpapier / Drawing “Röhrenbild” on graph paper, 1970-71
Courtesy Rune Mields

Tangentensysteme

Zugehörige Werke:

35, 36, 37, 45, 48, 49, 50

Die lange andauernde Auseinandersetzung mit der Röhre seit den 1960er Jahren setzt für Rune Miels einen konzeptionellen Prozess frei, durch welchen sie die Röhre schließlich vollends entgegenständlicht. Ihr sich in den Arbeiten der 1960er Jahren manifestierendes Interesse für das mathematische System als Ordnung hinter der Materie führt ab den frühen 1970er Jahren zu einer radikalen Reduktion ihrer Bildsprache in der Werkgruppe der „Tangentensysteme“. Das werkkonstituierende Element der Perspektive in den Röhrenbildern wird hier für sie zum Ausgangspunkt: Wie sich sehr deutlich in ihren Zeichnungen von Röhren auf Millimeterpapier erkennen lässt, entsteht die perspektivische Darstellung der Röhre aus einer geometrischen Zusammensetzung aus immer zwei Elementen: Kreis und Tangente. Das geometrische System wird erst durch die Schraffur und damit durch die Erzeugung der Illusion von Licht, das auf materielles Volumen trifft, zum Gegenstand der Röhre. Einige ihrer Röhrenzeichnungen und -bilder legen dieses Prinzip bereits offen, indem Flächen nicht vollständig ausschraffiert werden. Die geometrische Konstruiertheit enthüllt sich an dieser Stelle, und dem, was Miels als unsichtbar gewordenen System beschreibt, verleiht sie physische Präsenz. Miels experimentiert mit unterschiedlichen zuvor festgelegten Schemata, worin sie Tangenten in unterschiedlichen Winkeln an eine jeweils variierende Anzahl von Kreisen anlegt, und erzeugt auf diese Weise eigene konzeptuelle Systeme, die auf

Tangentensysteme (Tangent Systems)

Associated works:

35, 36, 37, 45, 48, 49, 50

Rune Miels's long-standing critical engagement with the tube, beginning in the 1960s, initiates a conceptual process through which she ultimately dematerializes the tube entirely. Her interest in the mathematical system as an underlying order of matter, an idea she explored in her works of the 1960s, led to a radical reduction of her visual language in the "Tangent Systems" series, which she began in the early 1970s. The work-defining element of perspective in her tube paintings is present here as her starting point. As is clearly evident in her tube drawings on graph paper, the perspectival representation of the tube arises from a geometric composition always formed of two elements: the circle and the tangent. The geometric system becomes the subject of the tube only through hatch shading, which creates the illusion of light striking a material volume. Some of her tube drawings and paintings already reveal this principle by leaving areas partially unshaded. The geometric constructedness is exposed here, with Miels giving physical presence to what she describes as an invisible system. Miels experiments with various predefined schemas in which she applies tangents at different angles to a varying number of circles, thus creating her own conceptual systems that step onto the canvas. Ultimately, these systems are also attempts to give form to infinity, a thread that continues to run through Miels's oeuvre until the present: The circle, as an infinite shape, produces infinite tangents that can be combined into infinite systems.

die Leinwand treten. Sie sind letztlich auch Versuche, der Unendlichkeit – ein Thema, das sich bis heute wie ein roter Faden durch Miels Oeuvre zieht – Gestalt zu geben: Der Kreis als unendliche Form produziert unendlich viele Tangenten, die zu unendlichen Systemen kombiniert werden können.

Allen Tangentenbildern und -zeichnungen liegt ein einfaches mathematisches System von Kreis und Tangenten zugrunde, daß ich durch die Beschäftigung mit der Perspektive fand.

Die Unterschiede der einzelnen Serien beruhen auf:

1. dem jeweiligen Ausschnitt aus dem System,
2. der Enddeterminante der Tangenten,
3. der Intention, unter der die Serie entstand:
 1. Ordnung, die Ordnung bleibt,
 2. Ordnung, die in visuelles Chaos umschlägt,
 3. Ordnung, bei der über dem visuellen Chaos unendliche Linien entstehen,
4. die Diskussion relationale/nichtrelationale Malerei,
5. die Frage nach der Undurchschaubarkeit von Systemen,
6. die gegenseitige Abhängigkeit von Strukturen.

Rune Miels, 1973⁴

All the Tangent Paintings and Tangent Drawings are based on a simple mathematical system of circle and tangents that I found by working with perspective.

The differences between the individual series are based on:

4. the specific detail from the system;
5. the final determinant of the tangents;
6. the intention behind the series:
7. order that remains order;
8. order that suddenly turns into visual chaos;
9. order in which infinite lines emerge above the visual chaos;
10. the discussion of relational / nonrelational painting;
11. the question about the inscrutability of systems;
12. the mutual dependence of structures.

Rune Miels, 1973⁴

4 Ursprünglich erschienen in / Originally published in:
 „Rune Miels. Sancta Ratio“, Ausstellungskatalog / Exhibition catalog, Kunsthalle Lingen 2005, S. / p. 23.



Rhombus A5, 1974
Courtesy Rune Mields

Primzahl- quadrate

Zugehörige Werke:

40-44

Seit 1973 entsteht die den Tangentensystemen zugehörige Serie der Primzahlquadrate. Ihr Konzept zeigt sich eindringlich anhand einer in diesem Jahr von Rune Mielsd eigens angefertigten Kopie einer Konstruktionszeichnung auf Millimeterpapier aus dem Jahr 1973. Ein Verweis der Künstlerin am linken unteren Bildrand dient als Handlungsanweisung, die das Ergebnis des Systems vorgibt: Sein Erscheinungsbild resultiert in diesem Beispiel aus den Abständen der vier Kreismittelpunkte sowie aus einer Abfolge von Primzahlen. Diese sind in den Quadraten notiert; ihre Summe bestimmt die Länge der Tangenten. Da Mielsd die Bildränder als Begrenzung für die Tangenten definiert, werden sie auf diese Weise in den Bildraum zurückgeleitet. Je höher die Primzahl, die das System vorgibt, desto länger sind die Tangenten und desto mehr verdichtet sich folglich die Bildfläche. Die Grundidee der bis heute nicht abgeschlossenen Serie besteht darin, so viele Arbeiten zu konzipieren, bis durch die kontinuierliche Verdichtung der Tangenten ein absolut schwarzes Bild entsteht.

Primzahl- quadrate (Prime Number Squares)

Associated works:

40-44

The “Primzahlquadrate” series, part of the “Tangentensysteme”, has been ongoing since 1973. The concept is vividly exemplified by a construction drawing copy on graph paper, specially created by Rune Mielsd in that same year. A note by the artist in the lower left corner of the image serves as an instruction, determining the outcome of the system: In this example, its appearance is governed by the distances between the four circle centers and a sequence of prime numbers. These are noted within the squares; their sum determines the length of the tangents. Since Mielsd defines the edges of the image as the boundary for the tangents, they are redirected into the visual space. The higher the prime number specified by the system, the longer the tangents, and consequently, the denser the image surface becomes. The fundamental idea behind the series, which remains unfinished to this day, is to create a sufficient number of works until the continuous densification of tangents eventually leads to a completely black image.

Der unendliche Raum The infinite space

Zugehörige Werke:

46, 47

Associated works:

46, 47

Als Teil der Ausstellung *Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst*, die 1970 im öffentlichen Raum Monschau stattfand (vgl. S. 28), entwickelte Rune Miels eine Arbeit, die ihre räumlichen Überlegungen auf einen simplen, für die hiesige Ausstellung titelgebenden Satz reduzierte: „*Der unendliche Raum – dehnt sich aus*“. Entsprechend seiner Präsentation im Stadtraum formal an ein handelsübliches Verkehrsschild angelehnt, scheint die Arbeit doch Gegenteiliges als ihr Trägerobjekt zu intendieren: Nicht die Disziplinierung städtischer Choreographien und Bewegungen durch ein Regelwerk liegt ihr zugrunde, vielmehr scheint Miels den Blick auf das Spektrum des Möglichen weiten zu wollen. Der Form ging ihre Beobachtung voraus, dass es im idyllischen Eifelstädtchen Monschau bis zu diesem Zeitpunkt keine einzige Ampel gab. Der Satz wiederum rekurriert auf ein Gespräch zwischen Miels und ihrem Bruder über Einsteins Relativitätstheorie. Auf ihre Frage, ob der vorgeschlagene Satz wissenschaftlich korrekt sei, erwiderte dieser: „Wenn du das poetisch ausdrücken willst, ist das kein Problem“. An die Stelle der in Monschau bis dato überwiegend ausbleibenden Verkehrsregeln des 21. Jahrhunderts rückt durch Miels ein neues, gleichsam universelles wie zeitloses Leitsystem, das ihr Denken und Werk bis heute prägt.

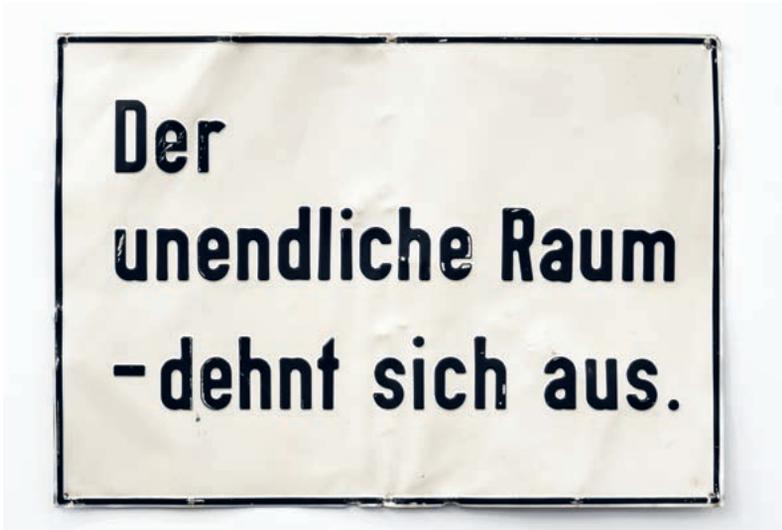
Zeugnis dieser noch immer andauernden Beschäftigung ist auch das neben dem Schild präsentierte Werk *Galaxis (Diptychon) Griechische Antike* von 1996. Der unendliche Raum hält hier in Form des Andromedanebels, einer rund 2,5 Millionen Lichtjahre von der Welt entfernten Spiralgalaxie, nun auch motivisch Einzug.

As part of the 1970 exhibition *Umwelt-Akzente. Die Expansion der Kunst* (Environment Accents. The Expansion of Art), which was shown in public space across Monschau (see p. 28), Rune Miels developed a work that reduced her spatial considerations to a simple phrase, which also became the title of the exhibition: “*Der unendliche Raum—dehnt sich aus*” (The Infinite Space—Expands). In line with its presentation in urban space formally resembling a standard traffic sign, the intention of the work nonetheless seems very different to that of the physical object that carries the work: It is not about disciplining urban choreography and movements through a set of rules, but rather Miels seems to seek to broaden the view of possibility. Before arriving at the form, she had noted that the charming town of Monschau in the Eifel had no traffic lights. The titular phrase, though, refers to a conversation between Miels and her brother about Einstein’s theory of relativity. When she asked if the suggested phrase was scientifically correct, he replied, “It’s not a problem if you want to express it poetically.” In place of present-day traffic regulations, largely absent in Monschau at that time, Miels introduces a new, universally applicable and timeless guidance system—one which continues to shape her thinking and work to this day.

Galaxis (Diptychon) Griechische Antike (Galaxis (Diptych) Greek Antiquity) from 1996, presented alongside the sign, is a further testament to this ongoing critical engagement. Here, infinite space finds its way in as a motif in the form of the Andromeda Galaxy, a spiral galaxy approximately 2.5 million light-years away from

Die Himmelsformation gilt gemeinhin als das entfernteste Objekt, das unter guten Bedingungen mit bloßem Auge beobachtet werden kann. Während ihre Darstellung links von dem vertrauten Satz über den unendlichen Raum überzogen wird, wird die Galaxie auf der rechten Leinwand von einem Zitat aus den altgriechischen Mysterien von Orpheus durchsetzt: „Nacht, dich feiert mein Lied, der Götter und Menschen Gebärerin. Aller Wesen Ursprung ist Nacht!“ Durch die Überschreibung des Weltall Sujets mit irdischer Lyrik, die sich mit dem Ursprung der Menschheit befasst, werden Mensch und Kosmos in *Galaxis (Diptychon) Griechische Antike*, das zu Miels Serie der *Schöpfungsmythen* zählt, eins.

Earth. The celestial formation is generally considered the most distant object observable—under good conditions—with the naked eye. While the depiction on the left is overlaid with the familiar phrase about infinite space, the galaxy on the right canvas is interwoven with a quote from the ancient Greek mysteries of Orpheus: “Night, my song celebrates you, the bearer of gods and humans. The origin of all beings is Night!” By overlaying the cosmic subject with an earthly poetry that addresses the origin of humanity, *Galaxis (Diptychon) Griechische Antike* brings together humanity and the cosmos in a work that forms part of Miels’s series on creation myths.



Selbstporträt

Zugehöriges Werk:
38

Über ein Selbstporträt der Künstlerin in Dreiviertelprofil legt sich eine bildfüllende Ansammlung von 116 unterschiedlichen Bezeichnungen für Nuancen der Farbe Schwarz in Blockschrift. Das Werk trägt den Titel *Über die Farbe – Selbstporträt mit großem Schwarz* und auch hier ist Mielsds Ansatz von enzyklopädischer Genauigkeit bestimmt. Mit analytischem Ansatz scheint sie das Gesamtspektrum aller Farbabstufungen sammeln und ordnen zu wollen. Dabei sind es jedoch nicht die tatsächlichen, phänomenologisch wahrnehmbaren Schwarzabstufungen, die auf das Auge der Betrachtenden treffen, sondern es sind ihre unendlich scheinenden sprachlichen Differenzierungen von Beschreibungen, die die Künstlerin interessieren. So verschiebt sie die Wahrnehmung der Farbe in den Bereich des Systematischen und des Imaginativen.

Ihre konzeptuelle Auseinandersetzung mit dem Thema Farbe beginnt sie bereits in den 1980er Jahren in der Werkgruppe *Über die Farbe*, worin sie ebenso minutiös bildnerisch-sprachliche Enzyklopädien anderer Farben wie Rot, Gelb, Violett, Grün, Braun oder Weiß entwirft. Die intellektuellen Leistungen des Menschen und die damit verbundenen Möglichkeiten, aber auch Grenzen werden abermals zum Thema dieser Werkgruppe. Ausnahmslos arbeitet Mielsds – auch in diesen Beispielen – in den Farben Schwarz und Weiß. Die ästhetische Farbgestaltung tritt auf diese Weise zugunsten einer dezidierten Konzentration auf den Signifikanten, das Zeichen, zurück.

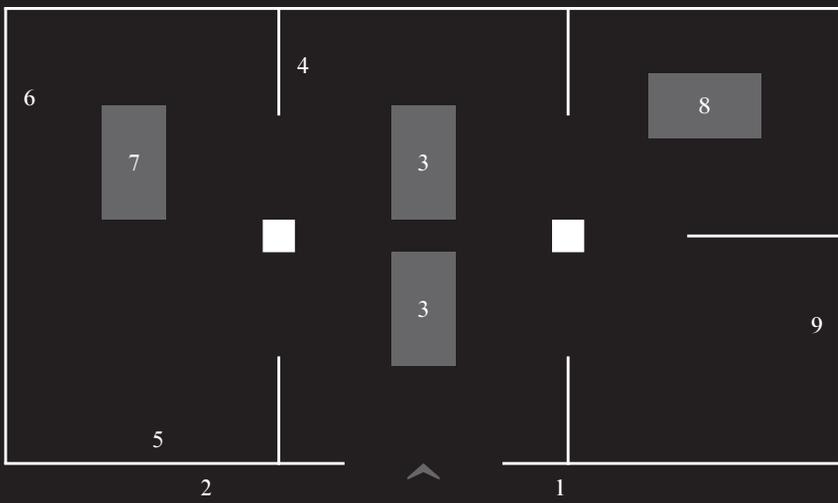
Self – Portrait

Associated work:
38

Across a self-portrait of the artist in three-quarter profile, a full-image collection of 116 different terms for nuances of the color black is superimposed in block lettering. The work is titled *Über die Farbe—Selbstporträt mit großem Schwarz* (On Color—Self-Portrait with Large Black). Here too, Mielsds's approach is defined by encyclopedic precision. Taking an analytical approach, she seems to aim at collecting and categorizing the entire spectrum of color gradations. However, the artist is interested not in the actual, phenomenologically perceptible gradations of black that meet the viewer's eye, but rather in seemingly infinite linguistic differentiations of descriptions. Consequently, she shifts the perception of color into the realm of the systematic and the imaginative.

Her critical conceptual engagement with color began already in the 1980s in the *Über die Farbe* (On Color) series, in which she drafted similar artistic-linguistic encyclopedias for other colors, like red, yellow, violet, green, brown, and white. Again, this group of works addresses the intellectual achievements of humanity, along with the possibilities—and limits—associated with them. Without exception, Mielsds works in black and white, even here. It is thus that the aesthetic design of color recedes in favor of a deliberate emphasis on the signifier—on the symbol.





- 1 Original Eingangsschild Gegenverkehr
– Zentrum für aktuelle Kunst e.V. /
Original entrance sign Gegenverkehr
– Zentrum für aktuelle Kunst e.V.
- 2 Info-Tapete zur Geschichte des
„Gegenverkehr“ / Info wallpaper on
the history of “Gegenverkehr”
- 3 Ephemera zur Geschichte des
„Gegenverkehr“ / Ephemera on the
history of “Gegenverkehr”
- 4 Chronologie der Ausstellungen im
„Gegenverkehr“ / Chronology of the
exhibitions at “Gegenverkehr”
- 5 Robert Stanley
Hockey on Plexiglass, 1968
[Hockey auf Plexiglas]
Farbe auf Plexiglas / Paint on plexiglas
64 × 91,2 × 0,6 cm
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
Irene Ludwig Stiftung / Ludwig
Collection, Loan Peter and Irene
Ludwig Foundation
- 6 Mel Ramos
Blue Coat, 1966
[Blauer Mantel]
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
145 × 104 cm
Sammlung Ludwig, Leihgabe Peter und
Irene Ludwig Stiftung / Ludwig
Ludwig Foundation
- 7 Ephemera zu den Ausstellungen von
Mel Ramos und Robert Stanley im
„Gegenverkehr“ / Ephemera on the
exhibitions by Mel Ramos and Robert
Stanley at “Gegenverkehr”
- 8 Fotografien und Ausstellungskataloge
des „Gegenverkehr“ / Photographs and
exhibition catalogs of “Gegenverkehr”
- 9 *Hierzulande – Heutzutage, Almanach der
Woche, Ausstellung von Peter Brüning im
Kunstzentrum „Gegenverkehr“*, WDR,
8.10.1968 (3:54 Min)

*Hierzulande – Heutzutage, Almanach der
Woche, Retrospektive des Malers Gerhard
Richter im Kunstzentrum „Gegenverkehr“*,
WDR, 1.4.1969 (5:52 Min)

*Hierzulande – Heutzutage, Almanach der
Woche, Robert Stanley – Pop-Bilder-
Ausstellung im Kunstzentrum
„Gegenverkehr“*, WDR, 4.3.1969
(1:50 Min)

bekanntesten Künstler*innen wie Bernd und Hilla Becher, Daniel Buren, Michael Buthe, Jan Dibbets, Gilbert & George, Günther Uecker und Gerhard Richter – letzterer hatte hier seine erste Einzelausstellung außerhalb des Kunstmarkts. Klaus Honnef, hauptverantwortlich für das künstlerische Programm, initiierte weiterhin Ausstellungen US-amerikanischer Künstler*innen wie Allan D’Arcangelo, Mel Ramos, Robert Stanley oder Lawrence Weiner. Der Aachener Kunstverein war eine der ersten Institutionen in Europa, die sich der in den 1960er-Jahren aufkommenden Konzeptkunst widmeten. Das visionäre Ausstellungs- und Veranstaltungsprogramm machte den „Gegenverkehr“ bis weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt.

Aus den gemeinsamen Aktivitäten Mielsds’ und Honnefs im „Gegenverkehr“ resultierte auch ihre Mitarbeit an der Monschauer Gruppenausstellung *Umwelt-Akzente* (1970), die sie zusammen mit dem Journalisten Kaspar Vallot kuratierten. In der wegweisenden Ausstellung zu Kunst im öffentlichen Raum waren Arbeiten von unter anderem Keith Arnatt, Daniel Buren, Jan Dibbets, Renate Weh und Lawrence Weiner zu sehen. Rune Mielsds selbst präsentierte zu diesem Anlass erstmals ihr Schild *Der unendliche Raum – dehnt sich aus*.

Auch Irene und Peter Ludwig gehörten zu den regelmäßigen Besucher*innen des „Gegenverkehrs“ und unterstützten den Verein durch Anzeigen für Schokolade in den Ausstellungskatalogen und regelmäßige Ankäufe von künstlerischen Arbeiten. Neben Rune Mielsds’ *Nr. 26* (1969) sind *Blue Coat* (1966) von Mel Ramos und *Hockey on Plexiglass* (1968) von Robert Stanley zu sehen, die die Ludwigs im „Gegenverkehr“ erwarben. Darüber hinaus erzählen Ausstellungskataloge, Fotografien, historische Filmaufnahmen und weitere Archivalien aus dem Ludwig Forum – ergänzend zur Einzelausstellung von Rune Mielsds – die Geschichte des „Gegenverkehrs“.

George, Günther Uecker, and Gerhard Richter. The last-named had his first solo exhibition outside the art market. Klaus Honnef, who bore primary responsibility for the artistic program, also initiated exhibitions by such artists from the United States as Allan D’Arcangelo, Mel Ramos, Robert Stanley, and Lawrence Weiner. The Kunstverein was one of the first institutions in Europe to dedicate itself to the Conceptual Art that was emerging in the 1960s. Its visionary exhibition and event program made “Gegenverkehr” famous well beyond state borders.

The joint activities of Mielsds and Honnef at “Gegenverkehr” also resulted in them collaborating on the group exhibition *Umwelt-Akzente* (1970) in Monschau, which they curated with the journalist Kaspar Vallot. This pioneering exhibition on art in public spaces included works by Keith Arnatt, Daniel Buren, Jan Dibbets, Renate Weh, and Lawrence Weiner, among others. Rune Mielsds herself presented her sign *Der unendliche Raum—dehnt sich aus* (The Infinite Space—Expands) for the first time in the urban space of Monschau.

Irene and Peter Ludwig were among the regular visitors of “Gegenverkehr” and supported it by advertising chocolate in the exhibition catalogs and regularly purchasing works of art. In addition to Rune Mielsds’s “Röhrenbild” *Nr. 26* (1969), *Blue Coat* (1966) by Mel Ramos and *Hockey on Plexiglass* (1968) by Robert Stanley, which the Ludwigs acquired at “Gegenverkehr”, can be seen at Ludwig Forum. Furthermore, numerous exhibition catalogs, photographs, historical films, and other materials from the Ludwig Forum archive tell the story of “Gegenverkehr”, supplementing Rune Mielsds’s solo exhibition.

GEGENVERKEHR e.V.



**ZENTRUM FÜR
AKTUELLE KUNST**

Ausstellungen

Peter Brüning
3.10. – 2.11.1968

Rupprecht Geiger
7.11. – 30.11.1968

Winfried Gaul
5.12. – 28.12.1968

Allan D’Arcangelo
16.1. – 6.2.1969

Robert Stanley
27.2. – 22.3.1969

Gerhard Richter
27.3. – 22.4.1969

Günther Uecker
1.5. – 31.5.1969

Daniel Spoerri
28.8. – 20.9.1969

Dieter Krieg
25.9. – 20.10.1969

Mel Ramos
23.10. – 22.11.1969

Lambert Maria Wintersperger
27.11. – 20.12.1969

Jos Manders
8.1. – 31.1.1970

Fünf junge Deutsche. Bildnerische Raumsituationen
Buthe, Lüpertz, Miels, Päsler, Ullrich
19.2. – 7.3.1970

24 Stunden Arbeitszeit
Anatol, Verhufen, Hink
28.2.1970 – 29.2.1970

Jan Dibbets
12.3. – 4.4.1970

Exhibitions

Gruppe „Syn“
16.4. – 9.5.1970

Lawrence Weiner
22.5. – 30.5.1970

Erich Reusch
4.6. – 27.6.1970

Reiner Ruthenbeck
1.10. – 24.10.1970

Gilbert & George
8.10. – 13.10.1970

Adolf Luther
21.11. – 23.12.1970

Hans-Jürgen Breuste
14.1. – 12.2.1971

Daniel Buren
14.1. – 12.2.1971

Bernd und Hilla Becher
4.3. – 26.3.1971

Ferdinand Spindel
8.4. – 30.4.1971

Stanley Brouwn
6.5. – 28.5.1971

Mario Nigro
9.9. – 30.9.1971

Hansjoachim Dietrich
7.10. – 29.10.1971

Georg Karl Pfahler
25.11. – 17.12.1971

Klaus Rinke
30.12.1971 – 18.1.1972

Ordnung und Order and Chaos Chaos

Die Faszination der Systeme
Zu den Arbeiten von Rune Miels, von Annelie Pohlen

The Allure of Systems
On the Works of Rune Miels, by Annelie Pohlen

„Im Grunde ist alles, was Du begreifst, schön. Die Mathematiker sagen: ‚Die richtige Lösung ist auch eine schöne Lösung.‘“ Das klingt lapidar, leicht dahergesagt. In ihrer Einfachheit umschreiben solche Sätze das tiefere Wesen von Schönheit, mathematischer so gut wie künstlerischer, komplexer als manch hochtrabend-gestelzte Definition. Warum dieses Zitat? Es ist die Antwort von Rune Miels auf meine Frage, ob sie bewußt auf die augenfällig ästhetische Wirkung ihrer Werke zusteure. Was ist damit gesagt? Nicht mehr und nicht weniger als dies: die Schönheit der äußeren Erscheinung ist der materielle, der dem Auge greifbar gewordene Ausdruck für die Schönheit eines geistigen Vorgangs.

Seit den Anfängen ihrer künstlerischen Tätigkeit ist es die Besessenheit zu begreifen, ja die Faszination begreifen zu können, die in einem nachgerade unerschütterlich arbeitsintensiven künstlerischen Prozeß wie ein Motor wirkt. Mathematisch fundierte Ordnungsgefüge der gesamten Menschheitsgeschichte sind das Terrain, auf dem Rune Miels mit unverhohlener Neugier herumstöbert, aufdeckt, sichtbar macht. Die Zahl ist ihr Element. Leicht zur Hand ist der Verdacht, daß der Mathematik, den Naturwissenschaften der Künstlerin Liebe gelte. Weit gefehlt. Beide waren und sind ihr gefühlsmäßig fremd. Es geht auch nicht um Mathematik, um Naturwissenschaften um

“In essence, everything that you comprehend is beautiful. The mathematicians say: ‘The right solution is also a beautiful solution.’” It sounds succinct, easy enough to say. In their simplicity, such theorems encapsulate the deeper essence of beauty—mathematical beauty every bit as much as artistic beauty, beauty more complex than many a grandiloquent, stilted definition. Why this quote? It is Rune Miels’s answer to my question on whether she aims consciously for the strikingly aesthetic impact of her works. What is meant here? No more and no less than this: The beauty of the external figure is the material, become-tangible-to-the-eye expression for the beauty of a cognitive process.

Since the early days of her work as an artist, an obsessive will to understand—indeed, a fascination at being able to understand—has been at work like a motor within her well-nigh unwaveringly labor-intensive artistic process. Mathematically based structures of order across the entirety of human history are the terrain upon which Rune Miels rummages, reveals, and makes visible, with unashamed curiosity. The number is her element. It would be natural to suspect that the artist feels love toward mathematics, toward the natural sciences. Far from it: Both were and remain emotionally foreign to her. Nor is it about mathematics, about natural sciences for their own sake. It is, rather, about the

ihrer selbst willen. Es geht dagegen um die Zahl als Sinnbild menschlichen Strebens, das Chaos der greifbaren und nicht-greifbaren Welt zu ordnen. Es ist der Urtrieb, der Philosophie, Wissenschaft und auch Kunst verbindet in dem Willen, der Unüberschaubarkeit der Welt das Gesetz der Ordnung, den Logos abzuringen.

Im heutigen Gesellschaftsgefüge ist dem Wissenschaftler die Bindung an diese universale Grunderkenntnisfrage weitgehend verloren gegangen. In kaum mehr übersehbarer Spezialisierung ist das in Zahlen materialisierte Wissen um das Universum, den Mikro- und Makrokosmos, verteilt auf einen Ameisenhaufen von Spezialisten, deren individuelle Begrenztheit um so weiter wächst, als die Spezialisierung zunimmt. Hinter dem in ungezählten Einzelzellen vorwärtsgetriebenen Streben nach ordnender Erkenntnis wächst das Chaos und innerhalb des Chaos die Möglichkeit der Macht einzelner aufgrund zufällig größeren Wissens. Die Spannung zwischen Struktur, System, Ordnung auf der einen und Chaos auf der anderen Seite, diese dialektische Situation des Seins, in welcher die Zahl als scheinbar festeste Einheit einen nachgerade sinnbildlichen Platz einnimmt, liefert gewissermaßen die Hefe für einen ebenso konstanten wie konsequenten künstlerischen Eroberungsprozeß.

Als Rune Miels begann, war es die Röhre, die ihre Bildwelt beherrschte; die Röhre als Zeichen des Fortschritts und der Bedrohung zugleich, Sinnbild auch eines durch die Wissenschaften beherrschten technischen Zeitalters. Ihre Faszination läßt sich kaum leugnen. Man beobachtete mit Unvoreingenommenheit die brillante Konstruktion eines Raffineriegebietes. Welch eine bestechende Ordnung in diesen Kathedralen des technischen ‚Fortschritts‘! Ordnung gleichwohl, die das Chaos unweigerlich in sich birgt. Mit den Röhrenbildern erreichte Rune Miels die Aufmerksamkeit der kunstinteressierten Öffentlichkeit in einem Maße, daß für lange Zeit ihre Weiterentwicklung in weiten Kreisen kaum registriert wurde. Was Wunder, die

number as an emblem of human ambition, the chaos of applying order to the comprehensible and non-comprehensible worlds. It is a primal instinct that combines philosophy, science, and even art in the will to wrest from the world's unfathomability the law of order, the Logos.

In today's social fabric, scientists have for the most part lost their connection to this universal question of essential knowledge. With an almost unsurveyable degree of specialization, the materialized-in-numbers knowledge about the universe, about the micro- and macrocosmos, is distributed among an anthill of specialists whose individual limitations grow as specialization increases. Behind these ambitions, driven forward in innumerable individual cells toward a cognition that creates order, chaos grows, and within that chaos grows the potential for individuals to possess a power based on serendipitously greater knowledge. The tension between structure, system, and order on the one hand and chaos on the other, this dialectical situation of being in which the number as a seemingly fixed unit takes a well-nigh symbolic seat, supplies as it were the yeast for a process of artistic conquest as consistent as it is systematic.

When Rune Miels began, it was tubes that dominated her visual world; tubes simultaneously as a sign of progress and of threat, symbols too of a technological age dominated by the sciences. Their allure can hardly be denied. One observed with impartiality the dazzling construction of a domain of refinery. What ravishing order in these cathedrals of technical 'progress'! An order, nonetheless, that inevitably harbors chaos. With the tube images, Rune Miels won the attention of art audiences to such a degree that for a long time, her later development went barely recognised in many circles. Hardly a shock: the art scene needs its pigeonholes! This development played out silently and, in a subtle fashion, seamlessly. Rune Miels did not simply switch to another subject; rather, she found her way to a systematic expansion of her starting point. Via her continual abstraction from

Kunstszene braucht ihre Schubladen! Die Entwicklung vollzog sich lautlos und auf subtile Weise nahtlos. Rune Miels wechselte nicht einfach das Thema, sondern fand zu einer konsequenten Vertiefung des Ausgangspunktes. Indem sie fortschreitend vom Gegenstand seiner plastisch-räumlichen Realitätsillusion abstrahierte, entstanden aus den Röhrenbildern die Tangentenbilder. Konstruktionszeichnungen für die Röhren bieten im Nachhinein eine Art Verständnisbrücke. Entscheidender als die optisch nachvollziehbare Gegebenheit aber ist der gedankliche Prozeß. Die Röhre, in einer uns konkret umgebenden Wirklichkeit Behältnis einer auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhenden technischen Zivilisation, tritt fortan zurück hinter den abstrakten Systemen, mittels derer Menschen die Welt zu durchdringen und zu beherrschen suchen. Das unmittelbar und aggressiv auf den Betrachter gerichtete technoide Symbol weicht der schillernden Sprache abstrakter Systeme. Doch so wie die Röhre gleichermaßen auf die Herrschaft über den Kosmos und die Beherrschung durch den Kosmos verweist, so liegt auch in allen von Menschen aus der erfahrbaren Wirklichkeit abgeleiteten Systemen die Dialektik von Ordnung und Chaos verborgen.

Ins Zentrum des künstlerischen Interesses rückt fortan die Zahl wie die auf der Ordnung der Zahlen basierenden geometrischen Strukturen. Im folgenden ist nun keineswegs eine chronologisch fortschreitende Analyse des auf die Röhrenbilder folgenden künstlerischen Kanons von Rune Miels beabsichtigt. Dem widersetzen sich allemal ihre konstanten Rückgriffe auf schon einmal behandelte Sujets in neuen oder anders akzentuierten Zusammenhängen. Ein wahrlich aberwitziges Unterfangen wäre es, dieses Werk nach ikonografischen Gesichtspunkten zu ordnen: die Tangentenbilder von den magischen Quadraten, die Primzahlen von den Polygonen und so fort nach rein visuellen Kategorien zu unterscheiden. Über solche Brücken läßt sich kein Zugang

the subject matter's sculptural, spatial illusion of reality, the tube paintings gave way to the tangent paintings. In retrospect, the technical drawings for the tubes provide a kind of bridge of understanding. More important, however, than optically perceptible actuality is the mental process. The tube, which in our tangible reality serves as a vessel for a technological civilization based on scientific knowledge, henceforth recedes behind the abstract systems through which humans seek to penetrate and control the world. Squarely and aggressively directed toward the viewer, the technoid symbol softens the opalescent language of abstract systems. But just as the tubes refer both to ruling over the cosmos and ruling by the cosmos, so too does the dialectic of order and chaos lie concealed within all systems humans have derived from experienceable reality.

From that point on, her artistic interest turns to the number and to geometric structures based on numerical order. What follows is by no means intended as a chronological, progressive analysis of Rune Miels's artistic canon following the tube paintings. Yet this focus is invariably countered by the regular recourse she takes to previously explored subjects, but now in new or differently accentuated contexts. It would be a truly absurd endeavor to order this work according to iconographic criteria; to separate the tangent paintings from the magical squares, the prime numbers from the polygons and so on, purely according to visual categories. Such bridges provide no gateway. In this oeuvre, the iconographic elements have no meaning in and of themselves. Had they any, the artist would be proving herself wrong by confessing her aversion to the mathematical sciences. The mathematical symbols become relevant only when they are linked together in an effort to identify existential laws, only when the dense coexistence of systematics and sudden leaps is made visible.

The number appears in all cultures as the symbol, or even archetype, of cosmic order. Not only Western thinkers:

finden. Die ikonografischen Versatzstücke haben für sich genommen in diesem Werk keine Bedeutung. Käme ihnen diese zu, die Künstlerin würde sich selbst Lügen strafen bei ihrem Geständnis, den mathematischen Wissenschaften abhold zu sein. Erst ihre Verknüpfungen im Bestreben, existentielle Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, erst im Sichtbarmachen des dichten Nebeneinanders von Systematik und plötzlichen Sprüngen, gewinnen die mathematischen Symbole Relevanz.

Die Zahl taucht in allen Kulturkreisen als das Sinn- oder gar Urbild kosmischer Ordnung auf. Nicht nur die abendländischen Denker, auch die Vertreter außereuropäischer Kulturen belegen in vielfältigen Beispielen die Bedeutsamkeit der Zahl für den jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhalt. Man wird in grober Vereinfachung der geschichtlichen Entwicklung der Menschheit davon ausgehen können, daß die Zahl als arithmetisches wie als geometrisches ‚Werkzeug‘ zunächst aus der Beobachtung natürlicher Phänomene abgeleitet und zur weiteren Erforschung des Lebensraumes verstanden und gebraucht wurde. Dies gilt für eine ‚primitive‘ Ebene wie für eine ‚höhere‘ erkenntnistheoretisch-philosophische. Desgleichen kann in der Folge in den verschiedenen Kulturkreisen eine Umkehrung dieser ursprünglichen Funktion der Zahl konstatiert werden eben dort, wo ihre unendlichen Reihungen und Verknüpfungsmöglichkeiten in ein die Verstandeskkräfte übersteigendes Deutungssystem einfließen. Mit dem Moment, da sich die Zahl dem rationalen Begreifen entzieht – ob es diesen Zustand nun je für eine größere Gemeinschaft gegeben hat oder nicht, spielt hier grundsätzlich keine Rolle –, mit diesem Moment wurde sie im Gebrauch der wenigen, die mit ihr umzugehen verstanden, zum Herrschaftsinstrument, verdeutlichte sie die Macht des Wissens oder gewann auf der anderen Seite in geheimnisvoller Umdeutung die Macht der magischen Zeichen. Magie nicht als Zauber oder widernatürlicher Betrug, sondern als die sich in den einfachen Zahlenzeichen

representatives of non-European cultures too provide manifold examples of the significance of numbers for cohesion in their respective societies. In a rough simplification of the historical development of humanity, one would be able to assume that the number, as both an arithmetical and geometric ‘tool,’ was initially derived from the observation of natural phenomena then understood and used for further exploration of the living environment. This applies to a ‘primitive’ level just as it does to a ‘higher,’ epistemological and philosophical one. Similarly, at that very point where numbers’ infinite sequences and possibilities for combinations flow into an interpretive system that exceeds the human capacity for comprehension, an inversion of this original function of numbers can subsequently be observed in the various cultural spheres. At the moment the number eludes rational comprehension—whether or not such a state ever applied to broader collective is fundamentally irrelevant here—it became an instrument of power in the hands of the few who understood how to wield it, an instrument of domination, demonstrating the power of knowledge, or, on the other hand, gaining the power of magical symbols through secretive transformation of meaning. Magic not as a spell or unnatural deception, but as the mysterious order of the cosmos, reflected in simple numerical signs.

Rune Mielsd’s drive to explore the realm of numbers, their rational, irrational, and magical meanings, is far more complex than may superficially appear, given the calm nature of her visual works. At its core, this conceals a determined will to retrace a path—one along which humanity believed it had been advancing—in order to gain fundamental insights into how human beings relate to mathematically grounded systems of world exploration. From the experience of the world of objects, humans derive abstract systems that they cast back like a grid over this world of objects, as a way to create fixed points of orientation amid the disarray of the manifold. As one progressed further in understanding, the

widerspiegelnde geheimnisvolle Ordnung im Kosmos.

Rune Miels Impetus, sich dem Feld der Zahlen, ihren rationalen, irrationalen und magischen Bedeutungen zu widmen, ist vielschichtiger als dies angesichts ihrer ruhigen Bildwerke oberflächlich gesehen den Anschein hat. Im tiefsten Grunde verbirgt sich dahinter der entschiedene Wille, einen Weg, den die Menschheit bislang vorwärts zu schreiten glaubte, zurückzugehen, um zu grundsätzlichen Einsichten über die Beziehung des Menschen zu mathematisch fundierten Systemen der Welterforschung zu gelangen. Von der Erfahrung der Dingwelt leitet der Mensch abstrakte Systeme ab, die er einem Raster gleich dieser Dingwelt wieder überwirft, um sich, in der Verwirrung durch das Vielzählige, Fixpunkte der Orientierung zu schaffen. Je weiter man in den Erkenntnissen fortzuschreiten schien, um so komplizierter mußten die Strukturen werden, mit denen man dem noch Unbekannten auf der Spur war. Die Strukturen wurden dem Einzelnen fortschreitend fremder. Retteten sich die Menschen früherer Epochen und Kulturen in die Gleichsetzung des Nicht-Mehr-Greifbaren mit dem Magischen, so bleibt dem Menschen des nach-magischen und nach-religiösen Zeitalters allenfalls das Erschrecken vor den ihm bedrohlich fremd gewordenen Systemen oder aber die Flucht in den blinden Glauben an jene, die dies wohl noch zu beherrschen in der Lage sind. Rune Miels gehört weder der einen noch der anderen Gruppe an. Ihr Streben ist auf Begreifen-, Erkennen-Wollen gerichtet. Dies hat, je mehr die Wissenschaften dem Laien zur quasi-magischen Bedrohung werden, mit dem Selbstwertgefühl des Individuums im wissenschaftlich-technischen Dickicht seiner Umwelt zu tun. Es geht um die Entschiedenheit des Individuums, sich seiner Umwelt zu versichern, hinter die Kulissen zu blicken, die ‚Schöpfungen‘ des Menschen auf ihre gesellschaftliche Bedeutung im jeweiligen Zusammenhang abzuklopfen und ihren grundsätzlichen Stellenwert für den Menschen zu begreifen.

structures with which one sought to pursue the still-unknown had to become more complex. The structures became increasingly alien to the individual. While people of earlier epochs and cultures sought refuge in equating the no-longer comprehensible with the magical, the human being of the post-magical and post-religious age is left, at best, with a dread in the face of systems that have become threateningly alien; or, alternately, with an escape into blind faith in those seemingly still capable of mastering those systems. Rune Miels belongs to neither group. Her ambitions are directed towards seeking to understand, seeking to recognize. The more the sciences become a quasi-magical threat to the layperson, the more this has to do with self-worth of individuals in the scientific, technical thicket of their environment. At stake here is the individual's determination to assure themselves of their environment, to look behind the scenes, to critically examine human 'creations' for their social significance in each context and to grasp their essential importance for humanity.

A step into the past, then, is imperative. Only a blindly arrogant Western consciousness, driven by a belief in progress, could have failed to recognize the highly developed systems non-European cultures had created for the intellectual conquest of reality. Now that Western hubris is reaching its limits, now that the soaring belief in progress is collapsing, now that one must reckon with what was once disregarded, the majority's eyes have been opened to the significance of other cultures. Artists have long been doing pioneering work in this regard.

Across a multitude of works, Rune Miels has linked the various cultural circles' number systems as fundamental signs of the human ambition to pursue knowledge—an ambition which nullifies perceived hierarchical differences. Even in her recent work for an alternative children's book, she inventoried, as it were, human communities across the entire world through their number systems. In its simplest form, the counting hand indicates

Von daher ist der Schritt in die Vergangenheit zwingend. Nur ein vor lauter Fortschrittsglauben blindwütig arrogantes abendländisches Bewußtsein hat verkennen können, welche hochentwickelte Systeme zur geistigen Eroberung der Wirklichkeit außereuropäische Kulturen schufen. Nun, da der abendländische Herrenwahn an seine Grenzen stößt, da der himmelstürmende Fortschrittsglauben zusammenbricht, nun da man mit dem einst Mißachteten rechnen muß, sind auch der Mehrheit die Augen geöffnet für die Bedeutung anderer Kulturen. Künstler haben hier schon früh Pionierarbeit geleistet.

Rune Miels hat in einer Vielzahl von Arbeiten die Zahlensysteme verschiedener Kulturkreise verknüpft als grundsätzliche Zeichen menschlichen Erkenntnisstrebens, welches vermeintliche Rangunterschiede zunichte macht. Noch in einer letzten Arbeit für ein alternatives Kinderbuch erfaßte sie gleichsam die menschlichen Gemeinschaften über die gesamte Welt in ihren Zahlensystemen. In einfachster Form verweist die zählende Hand auf die Zahlzeichen, die Ziffern der verschiedenen Kulturkreise und bewirkt so schon im Kind eine Ahnung vom Gleichsein im Anderssein der Zeichen, von der existentiellen Verbundenheit der Menschen im Bedürfnis des ordnenden Zählens. Den bildlichen Vergleich der Zahlzeichen hat sie in verschiedenen Konstellationen immer wieder aufgegriffen. Indem sie ein Beispiel der poetischen Tradition Japans, den Haiku-Vers, in die Zahlzeichen verschiedener Kulturkreise ‚übersetzt‘, gewinnt die Zahl eine Ausstrahlungskraft zurück, welche das technoide Bewußtsein der Gegenwart zerstörte, gelingt Rune Miels eine verbindende Kraft zwischen Kulturen, die sich scheinbar so fremd sind wie die der Mayas und Römer, der Chinesen und Babylonier und so fort. Dies ist einer der Aspekte in Rune Miels' künstlerischem Werk, der harmonischste vielleicht. Ein weiterer: die faszinierende Dialektik von Ordnung und systematischer Unordnung. Auf mehreren Rollenbildern wurden Sanju-Zahlen, chinesisch-japanische Strich- und

the number symbols, the digits of different cultures, and thereby evokes even for a child a sense of the equality-in-difference of signs, a sense of people's existential connectedness in the need for order-creating counting. In various constellations, she has repeatedly revisited the visual comparison of number symbols. By 'translating' an example from the poetic tradition of Japan—the Haiku verse—into the number symbols of various cultures, she restores to the number a radiance that had shattered the technoid consciousness of the present; the number gains a unifying power between cultures that seem as foreign to each other as those of the Mayans and Romans, the Chinese and Babylonians, and so forth. This is one aspect of Rune Miels's artistic work, and perhaps the most harmonious. Another aspect: the fascinating dialectic of order and systematic disorder. On several scroll images were written *sanju* numbers, Chinese-Japanese stroke and bamboo numerals. 'Limiting' the entire number sequence to prime numbers produced a concentration that, in the course of rapid progression, sharply illustrated densifications in the visual appearance, a regularity that can no longer be grasped by purely intellectual forces. A work on the Sieve of Eratosthenes revisits the topic of prime numbers. Eratosthenes, the head of the Library of Alexandria in the third century BC, developed a system, based on the elimination of all multiples of natural numbers, for finding prime numbers. The visual structure of the prime numbers on the surface is dependent on the size of the sieve, i.e., on the number of digits per row. An investigation across 80 drawings revealed that no matter how the sieve is arranged, the order of the prime numbers on the surface shows only three possible structures: vertical, diagonal-vertical, and doubly diagonal. On the other hand, it became clear that in the progression to higher values, the structures are eroded such that they lose their distinctiveness, and with it possibly their essence.

"I am interested in the irrationality of numbers," says Rune Miels, referring here,

Bambusziffern niedergeschrieben. Durch die ‚Beschränkung‘ der gesamten Zahlenfolge auf die Primzahlen ergab sich eine Raffung, die bei der schnell fortschreitenden Progression Verdichtungen im optischen Erscheinungsbild markant verdeutlichten, eine Gesetzmäßigkeit, die den rein geistigen Kräften nicht mehr greifbar ist. Eine Arbeit über das „Sieb des Eratosthenes“ greift das Thema der Primzahlen noch einmal auf. Eratosthenes, Leiter der Bibliothek von Alexandria im 3. vorchristlichen Jahrhundert, entwickelte ein System zur Auffindung der Primzahlen, das auf der Streichung aller Vielfachen der natürlichen Zahlen beruht. Von der Größe des Siebes, d. h. der Anzahl der Ziffern pro Reihe, ist die visuelle Struktur der Primzahlen auf der Fläche abhängig. Eine Untersuchung in 80 Zeichnungen ergab, daß wie auch immer das Sieb aussieht, die Ordnung der Primzahlen auf der Fläche nur drei mögliche Strukturen zeigt: vertikal, diagonal-vertikal und zweifach diagonal. Auf der anderen Seite wurde deutlich, daß im Fortschreiten zu höheren Werten die Strukturen derart ausgezehrt werden, daß sie ihre Unterscheidbarkeit und damit möglicherweise ihr Wesen einbüßen.

„Ich bin interessiert an der Irrationalität der Zahlen“, sagt Rune Miels und meint damit u. a. dieses Umkippen einer greifbaren Ordnungsstruktur in ihr Gegenteil, in visuelles Chaos aus der Sicht des Betrachters. Oberflächlich gesehen scheint es widersinnig, Zahl und Irrationalität in einem Atemzug zu nennen. In der Skala gesellschaftlicher Ordnungsgefüge, ‚beansprucht‘ die Zahl ein Höchstmaß an Rationalität, dies gar in einem Grade, daß wir uns deren Sicherheit bisweilen in blinder Gedankenlosigkeit anvertrauen. Dort, wo wir versuchen, Zahlen höherer Progression wirklich zu begreifen, gerät die menschliche Ratio bald an ihre Grenzen, wird die Zahl eine indifferente Leerformel für den einen, die faszinierende Beschwörung des Unendlichen für den anderen. Hier zeichnend und malend sichtbar, das Undenkbare sinnlich wahrnehmbar zu

among other things, to this switch of a tangible order structure over into its complete opposite, into what the viewer perceives as visual chaos. Superficially, it seems contradictory to mention numbers and irrationality in the same breath. At the scale of structures of social order, the number ‘lays claim’ to a high degree of rationality, to such an extent that we sometimes entrust ourselves in blind thoughtlessness to its certainty. Where we seek to truly grasp numbers of higher progression, human reason soon reaches its limits; the number becomes an empty, indifferent formula for the one, the fascinating invocation of the infinite for the other. Here, making the unthinkable visible through drawing and painting—making it sensually perceptible, approaching the unimaginable realms—is a matter that becomes all the more urgent in the computer age, as power is exercised over the most unimaginable numbers. And what has been said about the number applies mutatis mutandis to all constructive systems.

“[Things] have forms because they have numbers; take away their form and number and they will be nothing.” Rune Miels prefaced a publication on her work with this quote from St. Augustine. Yet the infinitely continued series—theoretically feasible, no longer intellectually comprehensible—ultimately reveals itself in practical reproduction, in the drawing-and-painting approach, to be formless, chaotic. Here lies the allure that, for the artist, results from the irrationality of numbers. Where the no-longer conceivable takes on material contours in the image, it develops an explosive power that unsettles the self-assurance of rational thought: it corresponds to the many surprises within a system, the deviations from what one had believed to be a fixed structure. In her various treatises on the ‘101s’, Rune Miels has lent visibility to this by enumerating the fields in polygonal areas. In their totality, her artistic investigations consistently lead to similar results: Systematic developments, which one might be inclined to continue after a certain number of ‘trials,’ reveal

machen, sich den unvorstellbaren Regionen zu nähern, ist ein Anliegen, das um so drängender wird, als gerade über die unvorstellbarsten Zahlen im Computer-Zeitalter Macht ausgeübt wird. Und was für die Zahlen gesagt wurde, gilt mutatis mutandis für alle aufbauenden Systeme.

„Alles hat Formen, weil es Zahlen in sich hat. Nimm ihnen diese, und sie sind nichts mehr.“ Dieses Zitat des Augustinus stellte Rune Miels einer Publikation über ihre Arbeit voran. Doch die unendlich fortgesetzte Reihe, theoretisch machbar, gedanklich nicht mehr nachvollziehbar, entpuppt sich im praktischen Nachvollzug, im zeichnend-malenden Zugriff am Ende als formlos, als chaotisch. Hier liegt die Faszination, die für die Künstlerin aus der Irrationalität der Zahlen resultiert. Wo das nicht mehr Vorstellbare im Bild materielle Konturen erhält, entfaltet es eine explosive Kraft, welche die Selbstsicherheit des rationalen Denkens erschüttert. Es sind die vielen Überraschungen innerhalb eines Systems, die Abweichungen von dem, was man schon als feste Struktur zu erkennen glaubte. Rune Miels hat dies in ihren verschiedenen Abhandlungen über das ‚Einmaleins‘ im Durchzählen der Felder in polygonen Flächen sichtbar gemacht. In ihrer Gesamtheit führen ihre bildnerischen Untersuchungen immer wieder zu ähnlichen Ergebnissen: systematische Entwicklungen, die man nach einer gewissen Anzahl von ‚Proben‘ fortzuschreiben geneigt ist, weisen Brüche auf. Ordnung und Chaos liegen schon im einfachsten Zahlensystem dicht beieinander. So schreibt Rune Miels etwa zu einer Arbeit „Tangentensystem Rechteck“: „An dieser Arbeit interessiert mich der Umschlag von Ordnung in visuelle Unordnung sowie von Gleichförmigkeit in punktuelle Kumulation“ oder zu einer anderen Arbeit, die ebenfalls auf dem Tangentensystem aufbaut – „Fünf unendliche Linien“ –: „An dieser Arbeit interessiert mich der Aspekt des visuellen Chaos, über dem die Ordnung der unendlichen Linien steht.“

Die im Zahlensystem grundlegende Vorstellung von höchster Ordnung und

fractures. Even in the simplest number system, order and chaos lie close together. On a work titled *Tangentensystem Rechteck* (Rectangle Tangent System), for example, Rune Miels writes: “In this work, I am interested in the shift from order to visual disorder and from uniformity to point-by-point accumulation”; or, regarding another work, *Fünf unendliche Linien* (Five Infinite Lines), which likewise builds on the tangent system: “In this work, I am interested in the aspect of visual chaos, over which stands the order of the infinite lines.”

The notion of ultimate order and symmetry inherent in the number system has, in all cultures, endowed the number with a symbolic or even mystical significance that accompanies its key role in understanding the world. An illustrative example of this is the speculative exploitation of Pythagorean numerology, whose influence especially blossomed during the knowledge-hungry era of the Renaissance. The belief that one might derive means of incantation from knowledge of the numerical proportions embedded in nature was evident. The rationality of numbers fueled imagination and the human desire for control, leading to curious forms of irrationalism. The categorizations of numerical and spatial systems with universal cosmic values stand at the limits of such developments. The recoding of the numerical structure of order into symbolic values plays a significant role in Rune Miels’s work, where with *Anrufung der großen Mutter* (Invocation of the Great Mother), a magical, incantatory quality may take the upper hand, and in *zemîn u zemân* a philosophical and existential symbolism is able to do so.

A multitude of investigations might be added here. In each case, the artist draws on predefined signs and symbols, exploring them by tracing their structures and subjecting them to variations according to a set system—*Das Lo-shu und seine Spiegelungen* (The Lo Shu and its Reflections), for example—a core human inclination that seeks to make cosmic principles visible. The idea of this order is born from the ambition to

Symmetrie hat in allen Kulturen der Zahl neben ihrer Schlüsselstellung bei der Erkenntnis der Welt eine symbolische oder gar mystische Bedeutung zukommen lassen. Beispielhaft sei auf die spekulative Ausbeutung der pythagoreischen Zahlenlehre verwiesen, deren Nachwirkungen insbesondere in der erkenntnissüchtigen Epoche der Renaissance erhebliche Blüten trieben. Der Glaube, aus der Kenntnis der in der Natur grundgelegten Zahlenverhältnisse Mittel der Beschwörung ableiten zu können, lag nahe. Die Rationalität der Zahl beflügelte die Fantasie und den Herrschaftsdrang der Menschen zu wunderlichem Irrationalismus. An der Grenze zu derartigen Entwicklungen stehen die Zuordnungen von Zahlen- und Flächensystemen zu universellen kosmischen Werten. Die Umdeutung des Ordnungsgefüges der Zahlen zu symbolischen Werten spielt in der Arbeit von Rune Miels eine erhebliche Rolle, wobei wie im Falle der „Anrufung der großen Mutter“ der magische Beschwörungscharakter und im Falle von „zemîn u zemân“ eine philosophisch-existentielle Symbolik die Oberhand gewinnen kann.

Es ließe sich eine Vielzahl von Untersuchungen hier anfügen. In allen Fällen greift die Künstlerin auf vorgegebene Zeichen und Symbole zurück, erforscht diese, indem sie ihren Strukturen nachgeht, sie nach einem festgelegten System variierenden Eingriffen unterwirft – etwa „Das Lo-shu und seine Spiegelungen“ –, eine menschliche Grundhaltung, die auf das Sichtbar-machen-Wollen kosmischer Gesetzmäßigkeiten aus ist. Die Vorstellung dieser Ordnung ist geboren aus dem Streben nach Harmonie im Chaos. Doch in seiner unendlichen Dehnbarkeit ist dem von Menschen aus der Beobachtung der Dinge abgeleiteten Ordnungsgefüge immer auch die Antithese, das Chaos immanent, Chaos jeden falls für das nicht mehr nachvollziehen könnende Bewußtsein. Das Umschlagen von Ordnung in Unordnung. System in Chaos, Rational-Verfügbares in Irrational-Bedrohliches ist in verschiedenen Konstellationen in den Arbeiten von Rune Miels ablesbar. Dabei kommt

reach harmony within chaos. Yet in its infinite elasticity, the structure of order derived by humans from the observation of things always contains its antithesis, chaos—chaos, at least, for the consciousness that is no longer able to comprehend it. Order crossing over into disorder. System within chaos, the rationally accessible within the irrationally threatening, are legible in various configurations in the works of Rune Miels. Ultimately, the distinction between magical symbols and geometric structures holds only formal significance. All that ultimately reveals itself in the recourse to numerical symbolism of past cultures is a pervasive human approach. This factor is brought forcefully to mind whenever symbols of ancient cultures meet those of the technological age, whenever Rune Miels intertwines the enigmatic magic of computer text with the symbolism of earlier times.

Only in the synthesis of all these aspects does the artistic intent become clear. The isolative focus on individual iconographic symbols in Rune Miels's work has repeatedly led to misleading comparisons with other artists. It is not about tangents, nor about magical signs as such. It is about making visible an inclination common to humans in all cultures: the desire to create structures of order and to expand them into an all-encompassing network of agreement about reality, to the point where these structures of order elude rational accessibility. It is about the power of these systems in the hands of a few and about the powerlessness of all in the face of those systems becoming self-sustaining. It is about systems as attempts by humans to communicate with and about reality.

At this point, the question of what this has to do with art can be answered with little difficulty. Here, there can be no insistence on craft—which could make these works if it were only a matter of technique—nor can there be any identification of art with a signature of genius. Since the artist adheres strictly to the predetermined system, such virtuosity becomes unnecessary in and of itself. Likewise irrelevant is a

letztlich der Unterscheidung von magischen Zeichen und geometrischen Strukturen nur formale Bedeutung zu. Im Rückgriff auf die Zahlensymbolik vergangener Kulturen offenbart sich letztlich nur eine durchgängige menschliche Haltung. Dieser Aspekt wird immer dann nachdrücklich ins Bewußtsein gerückt, wenn die Zeichen alter Kulturen auf die Zeichen des technischen Zeitalters treffen, wenn Rune Miels die rätselhafte Magie der Computer-Schrift mit der Symbolik früherer Zeiten verquickt.

Erst in der Zusammenschau all dieser Aspekte wird das künstlerische Anliegen bewußt. Die isolierende Beachtung einzelner ikonografischer Zeichen in der Arbeit von Rune Miels hat immer wieder zu irreführenden Vergleichen mit anderen Künstlern geführt. Es geht weder um Tangenten noch um magische Zeichen als solche. Es geht um das Sichtbarmachen einer dem Menschen in allen Kulturen eigenen Haltung, Ordnungsgefüge zu schaffen, diese zu einem allumfassenden Netz der Verständigung über die Wirklichkeit auszubauen bis zu einem Punkt, da sich diese Ordnungsgefüge der rationalen Verfügbarkeit entziehen. Es geht um die Macht dieser Systeme in der Hand weniger und die Ohnmacht aller vor ihrer Verselbständigung. Es geht um die Systeme als Versuche des Menschen, mit und über die Wirklichkeit zu kommunizieren.

An diesem Punkt läßt sich die Frage, was dies mit Kunst zu tun habe, ohne besondere Schwierigkeiten beantworten. Auszuschließen ist hier das Beharren auf dem Handwerklichen – könnte diese Arbeiten machen, ginge es allein um die Technik – ebenso wie die Identifizierung von Kunst mit einer genialischen Handschrift. Indem sich die Künstlerin streng an die vorgegebene Systematik hält, erübrigt sich derartige Kunstfertigkeit von selbst. Unerheblich auch eine nur äußerlich bestimmbare Stilfrage. Entscheidend aber ist die Tatsache, daß sich in jedem Werk exemplarisch eine autonome Wirklichkeit verdichtet, daß die individuelle künstlerische Erforschung der Wirklichkeit im Werk

question of style that can only be ascertained externally. Crucial, however, is that in each work, an autonomous reality is condensed in paradigmatic form; and that the individual artistic exploration of reality in the work, as an existential attitude, leads to a perfected connection between 'content' and 'form.' There are hence two ways to approach the artist's work: One consists in an attempt to verify the mathematical constructions for their own sake. Experience has shown that such an attempt often leads the majority to a mental confusion that at times makes the work inaccessible, often resulting in the misconception that this work is supposedly a lifeless translation of mathematical relations. The second way involves the viewer's mental and sensory dialogue with the image, in an openness to the optically graspable, sensorially perceptible, and alluring dialectic of reality, a reality which ultimately 'only' finds its paradigmatic expression in the number-based systems. In this very work, harmony and chaos, system and disorder, knowledge and magic are not mathematical questions but existential, human ones that the artist explores using the means of art. By drawing and painting every individual step of this research process herself and in truly painstaking detail, by not entrusting things to that magician of the technological age, the computer, intellectual knowledge, and sensory experience are united in an oeuvre whose intellectual and sensory radiance can only be overlooked when viewed with considerable superficiality.

Originally published in:
 "Rune Miels. Mythen, Zeichen, Systeme. Bilder, Zeichnungen 1971-1979." Exhibition catalog, Haus am Waldsee 1979. Berlin 1979.

als existentielle Haltung zu einer vollendeten Verknüpfung von ‚Inhalt‘ und ‚Form‘ findet. Nun gibt es zweierlei Wege, sich dem Werk der Künstlerin zu nähern: der eine besteht im Versuch, die mathematischen Konstruktionen um ihrer selbst willen zu überprüfen. Ein solcher Versuch führt erfahrungsgemäß bei der Mehrheit zu einer geistigen Konfusion, die den Zugang zum Werk bisweilen versperrt, führt auch nicht selten zu dem Mißverständnis, dieses Werk sei eine blutleere Übersetzung mathematischer Verhältnisse. Der zweite Weg besteht in einem geistig-sinnlichen Dialog des Betrachters mit dem Bild, in der Offenheit für die dem Auge greifbare, sinnlich wahrnehmbar gewordene faszinierende Dialektik der Wirklichkeit, die in den auf der Zahl aufbauenden Systemen letztlich ‚nur‘ ihren exemplarischen Ausdruck findet. Harmonie und Chaos, System und Unordnung, Wissen und Magie sind eben in diesem Werk keine mathematischen, sondern existentiell-menschliche Fragen, denen die Künstlerin mit den Mitteln der Kunst nachspürt. Indem sie zeichnend und malend in wahrlich mühsamer Kleinarbeit jeden einzelnen Schritt in diesem Forschungsprozeß selbst vollzieht, indem sie sich nicht dem Magier des technischen Zeitalters, dem Computer, überantwortet, verbinden sich gedankliches Wissen und sinnliche Erfahrung zu einem Werk, dessen geistig-sinnliche Ausstrahlung allenfalls bei sehr oberflächlicher Betrachtung zu übersehen ist.

Ursprünglich erschienen in:
 „Rune Miels. Mythen, Zeichen,
 Systeme. Bilder, Zeichnungen
 1971–1979.“ Ausstellungskatalog,
 Haus am Waldsee 1979. Berlin 1979.

Rune Miels

* 1935 in Münster, lebt in Köln / lives in Cologne

Preise und Stipendien / Prizes and awards

- 2016 Zonta Cologne Art Award
- 2009 Konrad-von-Soest-Preis
- 2000 Gabriele Münter Preis
- 1997 Kulturpreis, Stadt Köln / City of Cologne
- 1972 Kritikerpreis für Bildende Künste, Köln / Cologne

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo exhibitions (selection)

- 2025 *Poems – die Liebe zum Wort*, Galerie Pamme-Vogelsang, Köln / Cologne
- 2024 *Der unendliche Raum – dehnt sich aus*, Ludwig Forum Aachen
- 2022 *Uccello*, Galerie Pamme-Vogelsang, Köln
- 2019 *ENDLICH UNENDLICH*, Galerie Karin Sachs, München / Munich
- Formel + Reflexion*, Galerie Judith Andreae, Bonn
- 2018 *Zeit und Zeichen*, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden
- 2016 *Rune Miels – Moderne Mathematische Kunst*, Mathematikum Gießen
- Die Zahlen sind die Drogen*, Fuhrwerkswaage, Köln / Cologne
- 2015 *Topoi*, Galerie Angelika Harthan, Stuttgart
- 666 – Die Tiere des Teufels*, Galerie Carol Johnssen, München / Munich
- 2012 *Birds – Birds – Birds*, Galerie Carol Johnssen, München / Munich
- 2011 *Rune Miels, INFINITY*, Akademie Franz-Hitze-Haus, Münster;
Dominikanerkloster, Braunschweig
- 2010 *Rune Miels. INFINITY*, Galerie der Stadt Sindelfingen
- 2009 *Rune Miels, Konrad-von-Soest-Preis 2009*, LWL Museum für Kunst und Kultur, Münster
- 2008 *Die Mathematik ist eine Teufelskunst*, Künstlerhaus Göppingen
- 2007 *Tikatoutine*, Forum für Kunst, Heidelberg
- 2005 *Sancta Ratio*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen; Kunsthalle Lingen
- 2003 *Vom Ursprung der Ordnung*, Von der Heydt-Museum, Wuppertal
- 1999 *Tod und Apokalypse*, Kirche St. Maternus, Köln / Cologne
- 1994 *Schöpfungsmythen*, Kunstverein Konstanz
- 1982 *Tangentsystem, Zahlensysteme, Arabische Ornamente*, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)

- 2024 *beyond algorithms_digital utopia*, Frauenmuseum, Bonn
- 2023 *Wort Schrift Zeichen. Das Alphabet der Kunst*, Kolumba, Köln / Cologne
- 2022 *Lebenswerk*, Kunsthalle der HfBk Dresden
- 2020 *Blumenbesprengung*, Ludwig Forum Aachen
- Rubens und der Barock im Norden*, Diözesanmuseum, Paderborn
- Wir Blumen. Die Leichtigkeit des Fragilen. Werke aus der Sammlung Schürmann*,
Kunstverein Hannover
- 2019 *SOT4thF – Sound on the 4th Floor*, Daimler Contemporary, Berlin
- Blickwechsel: Neue Frauenbilder*, Galerie von Braunbehrens, Stuttgart
- Flüchtige Entwürfe*, DKB (Deutscher Künstlerbund), Berlin

- 2017 *Ohne Schlüssel und Schloss? Chancen und Risiken von Big Data*, Museum Pfalzgalerie
Kaiserslautern
Revision, Kunstmuseum Bonn
- 2016 *(Un)erwartet*, Kunstmuseum Stuttgart
Hero, Museum am Dom, Trier
- 2014 *Apokalypse Now!*, Pfalzgalerie, Kaiserslautern
- 2011 *denken*, Kolumba, Köln / Cologne
Wasserstandsmeldungen, Kunstmuseum Bonn
- 2005 *EXIT*, ZKM | Zentrum für Kunst und Medien
- 2002 *Aus gegebenem Anlass*, Sprengel-Museum, Hannover
- 2001 *Markers. Art & Poetry in Venice*, Via Garibaldi (während der 49. Venedig Biennale /
during 49th Venice Biennial), Venedig / Venice
- 1984 *Neue Malerei in Deutschland, Dimension IV*, Haus der Kunst, München /
Munich; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf
- 1982 *Deutsche Zeichnungen der Gegenwart*, Museum Ludwig, Köln / Cologne
- 1978 *Zwischen Malerei und Plastik*, Bonner Kunstverein, Bonn
- 1977 *documenta 6*, Kassel
- 1975 *Sechs aus Köln – Blume, Klauke, Marx, Miels, Paeffgen, Prager*, Kölnischer Kunstverein,
Köln / Cologne
- 1972 *Szene Rhein – Ruhr ,72*, Museum Folkwang, Essen

Kataloge und Veröffentlichungen / Catalogues and publications

- 2021 Pohlen, Annelie, „Rune Miels, Von der subversiven Schönheit des Denkens.
Im unendlichen Raum aus Buchstaben, Worten, Zahlen, Linien und Figuren“.
In: *Kunstforum International* Bd. / Vol. 275
- 2010 „Rune Miels – Infinity. Werke der letzten Jahre“, hg. v. / ed. by Galerie der Stadt
Sindelfingen, Sindelfingen
- 2005 „Rune Miels – Sancta Ratio“, Ausstellungskatalog / Exhibition catalog Kunsthalle
+ Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, hg. v. / ed. by Kunstverein Lingen
Kunsthalle, Handrup
- 2001 „Rune Miels – Schwarze Göttinnen. Ein Zyklus“. Mit einem Vorwort von /
With an introduction by Gisliind Nabakowski, hg. v. / ed. by Arnehövel, Berlin
- 1996 *Rune Miels: „Steinzeitgeometrie: Archiv der Zeichen“*, Berlin
- 1990 *Rune Miels: „Die Hand und die Fünf“*, hg. v. / ed. by Arnehövel, Berlin
- 1984 „10 Finger und die Zahlen 1 bis 10“, hg. v. / ed. by Arenhövel, mit Texten von /
with texts by Rune Miels, Annelie Pohlen, Berlin
- 1979 „Rune Miels. Mythen, Zeichen, Systeme. Bilder und Zeichnungen 1971–1979“,
Ausstellungskatalog / exhibition catalog Haus am Waldsee, Berlin

Öffentliche Sammlungen (Auswahl) / Collections (selection)

- Kunstmuseum Bonn
Kunsthalle Bremen
Kunsthalle Kiel
Kunstsammlung des deutschen Bundestages
Ludwig Forum Aachen
Museum Ludwig, Köln / Cologne
Museum of Fine Arts, Budapest
Nationalgalerie, Berlin
ZKM | Zentrum für Kunst und Medien

Impressum / Imprint

Begleitheft zur Ausstellung / Exhibition booklet

Rune Miels. *Der unendliche Raum –
dehnt sich aus*

28.10.2024 – 02.03.2025

Kuratorin / Curator

Eva Birkenstock

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistants

Anna Marckwald, Mailin Haberland

Kabinettausstellung

zum Kunstverein Gegenverkehr – Zentrum
für aktuelle Kunst e.V., kuratiert von Holger
Otten (Kurator), Anna Marckwald und
Miriam Schmidt (kuratorische Assistenz)

Gallery exhibition

on the Kunstverein Gegenverkehr – Zentrum
für aktuelle Kunst e.V., curated by Holger
Otten (curator), Anna Marckwald, and
Miriam Schmidt (curatorial assistants)

Herausgeberin / Publisher

Eva Birkenstock

Redaktion / Managing Editor

Gesa Hüwe

Autor*innen / Authors

Eva Birkenstock (S./pp. 3–5), Klaus Honnef
(S./pp. 24–25), Anna Marckwald
(S./pp. 14–15, 19, 28–29, 39–40),
Rune Miels (S./pp. 16, 26, 36), Holger
Otten (S./pp. 46–47), Annelie Pohlen
(S./p. 52–61), Miriam Schmidt (S./pp. 10–11,
32–33, 34–35, 38, 41, 46–47)

Korrektorat / Proofreading

Nancy Chapple

Übersetzungen / Translations

Steven Lindberg (Birkenstock, Honnef,
Miels, Otten), Matthew James Scown
(Marckwald, Pohlen, Schmidt)

Gestaltung / Graphic Design

Studio Thomas Spallek
mit / with Fabian Weins

Gestaltung Info-Tapete / Graphic Design info wallpaper Gegenverkehr –

Zentrum für aktuelle Kunst e.V.
DDT2w Dusan Totovic,
Werner Wernicke

Druck / Print

Druckerei Kettler, Bönen

Dank an alle Leihgeber*innen / Thanks to all lenders

Klaus und / and Gabriele Honnef, Annelie
Pohlen, Karin Ronnenberg, Gaby und / and
Wilhelm Schürmann

Besonderer Dank an / Special thanks to

Rune Miels und /
and Gudrun Pamme-Vogelsang

Abbildungen / Images

Mareike Tocha (Fotos S. / Photos pp. 7,
12/13, 17, 20/21, 27, 33, 37, 40, 43, 48/49)

©2024 Ludwig Forum Aachen

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Ludwig Forum Aachen

Ein Museum der

stadt aachen



Jülicher Straße 97–109

D-52070 Aachen

www.ludwigforum.de

Öffnungszeiten / Opening hours

Di–So 10–17 Uhr, Do 10–20 Uhr

Tue–Sun 10am–5pm, Thu 10am–8pm

Förderer / Sponsors

LP
IS
Peter und Irene
Ludwig Stiftung

Bildungspartner /
Educational Partner

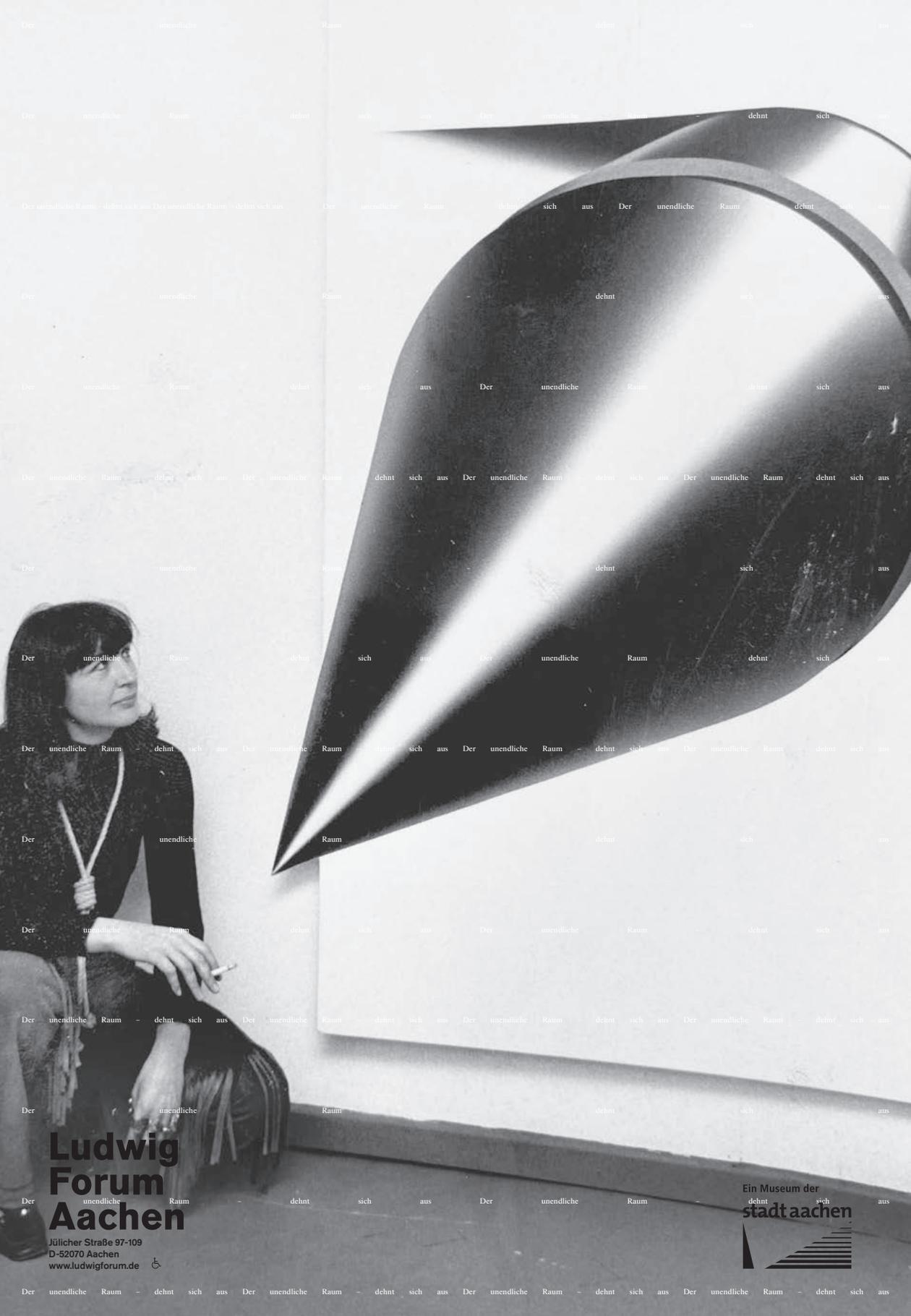


Mobilitätspartner /
Mobility Partner



Kulturpartner /
Culture Partner





Ludwig Forum Aachen

Jülicher Straße 97-109
D-52070 Aachen
www.ludwigforum.de



Ein Museum der
Stadt Aachen

