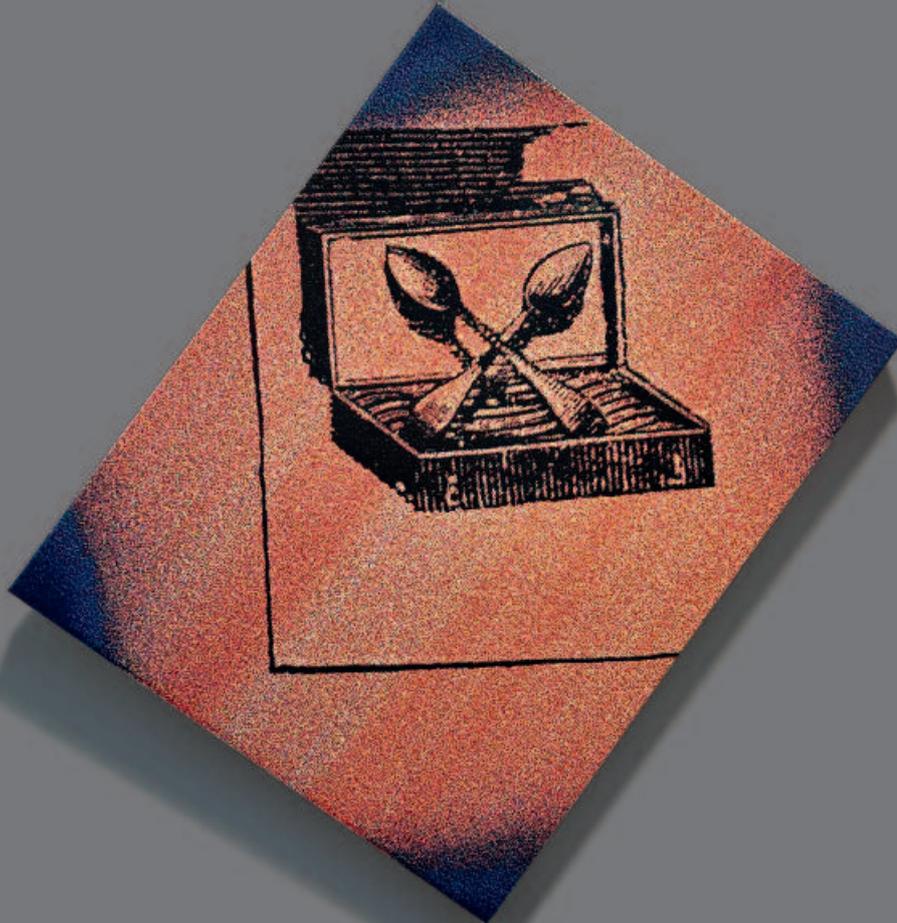


POSITIONEN  
**LEICHT** DEUTSCHER  
**KANN** KUNST  
**JEDER** NACH 1970

*(SIGMAR POLKE)*



**GALERIE THOMAS**

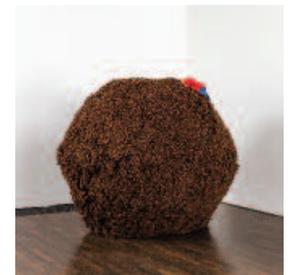
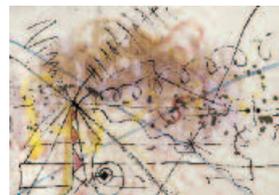
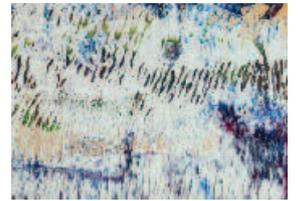
# POSITIONEN DEUTSCHER KUNST NACH 1970

Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat insbesondere in der Malerei erhebliche Impulse von Positionen deutscher Künstler empfangen, schon in der Avantgarde vor und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg durch Strömungen wie den Expressionismus, das Bauhaus, die Neue Sachlichkeit und den Surrealismus. Sowohl in der abstrakten wie in der figurativen Kunst reichten die Einflüsse nach Europa und bis in die USA. Aber auch nach 1970 zählten und zählen viele deutsche Künstlerinnen und Künstler zu den weltweit beachteten Positionen. Die Galerie Thomas stellt in einer sicher subjektiven, aber auch pointierten Präsentation charakteristische Werke der deutschen Kunst in der Gegenwart vor – nicht als Überblick einer viel reicheren Kunstgeschichte, aber doch akzentuierte Auswahl.

Die Ausstellung zeigt rund 25, zum Teil großformatige Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern wie Anselm Kiefer, Jörg Immendorff, Gerhard Richter, Sigmar Polke, Georg Baselitz, A. R. Penck, Günther Förg, Katharina Grosse, Karl Horst Hödicke, Markus Lüpertz, Neo Rauch oder Rosemarie Trockel.

# INHALT

nach Alphabet



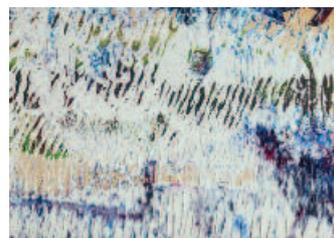
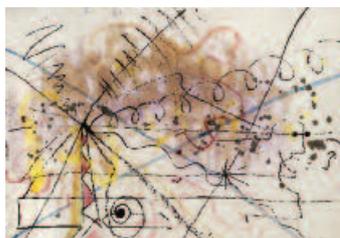
# INHALT

## nach Alphabet

GÜNTHER FÖRG	Rivoli 1989	76
GÜNTHER FÖRG	Ohne Titel 1994	79
GÜNTHER FÖRG	Ohne Titel 2000	82
KATHARINA GROSSE	Ohne Titel 2009	72
KARL HORST HÖDICKE	Gefrühstückt wird im Freien 1979	26
JÖRG IMMENDORFF	Auge um Adler 1981	29
ANSELM KIEFER	Der Universalien-Streit 2003	8
ANSELM KIEFER	Urd, Werdandi, Skuld 1979	11
ANSELM KIEFER	Etroits sont les vaisseaux 1998 - 2000	14
ANSELM KIEFER	Ich halte alle Indien in meiner Hand 1995	17
ANSELM KIEFER	Die Argonauten 2014	19
MARKUS LÜPERTZ	Laubdach 1970	33
MARKUS LÜPERTZ	Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus) 2012	36
A.R. PENCK	TTT mit A.Silva, Fränkie und A.R.Penck frühe 1990er	40
A.R. PENCK	Zufall-Freund oder Feind 2001	43
SIGMAR POLKE	Goldhaar 1999	57
SIGMAR POLKE	Ohne Titel 1988	60
SIGMAR POLKE	Dr Pabscht het z´Schpiez s´Schpäckbschteck z´schpät bschteut 1980/1991	63
NEO RAUCH	Lamm 2006	47
NEO RAUCH	Die Fährte 2007	50
NEO RAUCH	LAUT 1993	53
GERHARD RICHTER	3.3.94 1994	66
GERHARD RICHTER	Ohne Titel (18.3.89) 1989	69
ROSEMARIE TROCKEL	Ohne Titel (Pompon) 1999	22

# INHALT

nach Reihenfolge



# INHALT

## nach Reihenfolge

ANSELM KIEFER	Der Universalien-Streit 2003	8
ANSELM KIEFER	Urd, Werdandi, Skuld 1979	11
ANSELM KIEFER	Etroits sont les vaisseaux 1998 - 2000	14
ANSELM KIEFER	Ich halte alle Indien in meiner Hand 1995	17
ANSELM KIEFER	Die Argonauten 2014	19
ROSEMARIE TROCKEL	Ohne Titel (Pompon) 1999	22
KARL HORST HÖDICKE	Gefrühstückt wird im Freien 1979	26
JÖRG IMMENDORFF	Auge um Adler 1981	29
MARKUS LÜPERTZ	Laubdach 1970	33
MARKUS LÜPERTZ	Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus) 2012	36
A.R. PENCK	TTT mit A.Silva, Fränkie und A.R.Penck frühe 1990er	40
A.R. PENCK	Zufall-Freund oder Feind 2001	43
NEO RAUCH	Lamm 2006	47
NEO RAUCH	Die Fährte 2007	50
NEO RAUCH	LAUT 1993	53
SIGMAR POLKE	Goldhaar 1999	57
SIGMAR POLKE	Ohne Titel 1988	60
SIGMAR POLKE	Dr Pabscht het z´Schpiez s´Schpäckbschteck z´schpät bschteut 1980/1991	63
GERHARD RICHTER	3.3.94 1994	66
GERHARD RICHTER	Ohne Titel (18.3.89) 1989	69
KATHARINA GROSSE	Ohne Titel 2009	72
GÜNTHER FÖRG	Rivoli 1989	76
GÜNTHER FÖRG	Ohne Titel 1994	79
GÜNTHER FÖRG	Ohne Titel 2000	82

# ANSELM KIEFER



Anselm Kiefer ist einer der international bedeutendsten Künstler der Gegenwart. Er ist vor allem für seine intensive Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte bekannt. Hitlerarchitektur und deutsche Sagen dienten ihm als Bildsujets. Zudem beschäftigt er sich in seinen Bildern, Installationen und Künstlerbüchern mit Mythologie und Identität sowie Alchemie, Religion und jüdischer Mystik. Seine Werke sind Skulptur und Bild in einem und die Vielfalt der von ihm verwendeten Materialien ist scheinbar unbegrenzt. Sie sind Symbole für Bewegung und Vergänglichkeit und für die Suche nach der eigenen Identität. Anselm Kiefer studierte Kunst bei Joseph Beuys. 2008 erhielt er als erster bildender Künstler den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Er nahm drei Mal an der documenta in Kassel teil, erhielt den Preis der Jury auf der Biennale von Venedig 1997, den Kaiserring der Stadt Goslar und den Praemium Imperiale.





# ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945 – lebt in Frankreich

---

## Der Universalien-Streit

Schellack und Emulsion auf Leinen  
2003  
190 x 280 cm

### Provenienz

- Atelier des Künstlers
- White Cube
- Privatsammlung, London

Wie ein großes historisches Tableau präsentiert Anselm Kiefer in seinem 2003 entstandenen Werk mit der ins Bild gesetzten Überschrift „Der Universalien-Streit“ einen philosophischen Disput als panoramenhaftes Schaubild.

Der Universalienstreit, der bis in die Antike und auf Platons Ideenlehre zurückgeht, drehte sich vor allem im Hochmittelalter um die Frage, ob die Ideen und Begriffe real existieren. Es standen sich die Realisten auf der einen und die Nominalisten auf der anderen Seite gegenüber. Für die Realisten waren die Ideen und Begriffe tatsächlich existent und alle in der sichtbaren Welt vorhandenen Dinge von ihnen gewissermaßen abhängig, ein Abbild der höchsten Wirklichkeit. Die Nominalisten hingegen verstanden Ideen und Begriffe als Abstraktionen des Geistes, als Namen für die Dinge, die allein als solche individuell und wirklich existieren. Dies ist natürlich nur eine sehr verknäppte, schematische Beschreibung der sehr komplexen philosophischen Diskussion, die aber unter anderem grundlegend für die Entstehung der modernen Naturwissenschaften und deren Möglichkeiten der Erkenntnisgewinnung war.

Kiefer inszeniert in seinem großformatigen Werk die intellektuelle Diskussion des Mittelalters als reale kriegerische Auseinandersetzung mit modernem Kriegsgerät, die sich auf dem wüsten Schlachtfeld einer reliefhaften, pastosen Farblandschaft abspielt und in der sich die Panzer der „Realisten“ und der „Nominalisten“ gegenüberstehen.

Aber in Kiefers Werk ist immer auch die Frage nach dem Wesen der Kunst und ihrer Aufgabe präsent. Die Möglichkeit oder die Aufgabenstellung an die Kunst, einen assoziativen Zugang zu unlösbaren oder paradoxen Problemen zu finden, so wie es auch Mythen versuchen, wenn sie menschliche Grunderfahrungen, die sich sonst nur schwer in rationalen Worten beschreiben lassen, in metaphorischen Geschichten fassen wollen, ist Kiefers Thema, so wie er es selbst formuliert hat: „Die Kunst, die Mythologie ist eine andere Form der Erkenntnis.“

Anselm Kiefer hat seinen persönlichen Universalienstreit über das Wesen der Kunst und ihre Möglichkeiten, das unfassbare Geahnte zu beschreiben, in diesen Worten zusammengefasst:

„Die ganze Malerei, aber auch die Literatur und alles, was damit zusammenhängt, ist ja immer nur ein Herumgehen um etwas Unsagbares, um ein schwarzes Loch oder um einen Krater, dessen Zentrum man nicht betreten kann. Und was man an Themen aufgreift, das hat immer nur den Charakter von Steinchen am Fuß des Kraters – das sind Wegmarken in einem Kreis, der sich hoffentlich immer enger um das Zentrum schließt.“





# ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945 – lebt in Frankreich

---

## Urd, Werdandi, Skuld

Öl, Schellack, Sand und Pigmente auf Leinwand  
1979  
332 x 185,5 cm

### Provenienz

- Galerie Michael Haas, Berlin
- Privatsammlung, Europa (seit 1999)

### Auktionsgeschichte

- Sotheby's, London, 10. Dezember 1997, Los 44
- Ketterer Kunst, München, 1. Oktober 1999, Los 75

### Ausstellungen

- Galerie Michael Haas, Berlin 1989. Zehn Jahre Galerie Michael Haas. S. 33 m. Farbabb.
- Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2010. Islands Never Found. M. Abb.

Der Titel dieser Arbeit von Anselm Kiefer besteht aus den drei Namen der sogenannten Nornen: schicksalsbestimmenden, weiblichen Wesen, die auch Schicksalsfrauen genannt werden. Sie gehen auf das altnordische Gedicht „Völuspá“ zurück, das um 1000 nach Christus entstanden ist und das als das bedeutendste Gedicht des nordischen Mittelalters gilt.

Die Namen der Nornen bedeuten „Schicksal“ (Urd), „Das werdende“ (Verdandi) und „Schuld“ oder „Das was sein soll“ (Skuld) – sie sind Personifikationen von „Vergangenheit“, „Gegenwart“ und „Zukunft“. Sie wohnen an der Wurzel der Weltesche „Yggdrasil“ und sie lenken die Geschicke der Menschen und Götter.

Insbesondere in Richard Wagners „Götterdämmerung“, dem letzten Teil der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“,

spielen diese drei Nornen eine wesentliche Rolle bei der Wertung und Vorausschau der schicksalhaften Handlung.

Kiefer läßt die überlebensgroßen Nornen als schemenhafte, geistgleiche Gestalten erscheinen, deren Körper und Physiognomie nur zu ahnen sind. Zu ihren Füßen liegt ein weißer Ast der Weltesche, die Wotan der nordischen Sage nach hat fällen und zerteilen lassen.

Die reliefhafte, materialreiche Malerei Kiefers unterstreicht die Kraft und Gewalt der Schicksalsgöttinnen über die materielle Welt und stellt zugleich einen Kontrast zu ihrer ungreifbaren äußeren Erscheinung dar. Auch hier thematisiert Kiefer die allegorische Übersetzung des Geworfenseins allen Lebens in eine ungewisse, auch aus der Geschichte letztlich nicht erklärbare Gegenwart und Zukunft in den vielfältigen Formen des Mythos.





## ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945 – lebt in Frankreich

### Etroits sont les vaisseaux



Öl und Mischtechnik auf Leinwand  
1998 - 2000  
190 x 330 x 38 cm

#### Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Privatsammlung, Rheinland (direkt beim Künstler erworben)

Anselm Kiefer hat sich in mehreren Arbeiten und in verschiedenen Techniken mit der 1948 veröffentlichten Gedichtsammlung „Amers“ des französischen Literaturnobelpreisträgers Saint-John Perse beschäftigt. Insbesondere das titelgebende Poem „Étroits sont les vaisseaux“ („Schmal sind die Schiffe“) kehrt des öfteren in Kiefers Werken wieder, so wie hier in dem zwischen 1998 und 2000 entstandenen großen Gemälde.

In gewaltigen Farbkaskaden läßt Kiefer in diesem Bild eine riesige Flutwelle auf eine Wasserfläche hereinbrechen. Aus ihrer Mitte ragt eine erratische Metallform hervor, die die Anmutung eines Schiffsbugs hat, aber in ihrer Struktur aus einzelnen Kompartimenten rätselhaft bleibt. Die Farbwogen sind von Datums- und Uhrzeitangaben, vor allem aber von Strichlisten überschrieben, die an das Abzählen von Tagen wie an der Zellenwand eines Gefängnisses erinnern. Nur bei genauer Betrachtung fällt

auf, dass die Farbfluten eine große Photographie überschwemmen, deren Darstellung unkenntlich bleibt und nur an manchen Stellen in kleinsten Ausschnitten hervorblitzt.

All diese Elemente nehmen die Motive aus dem Gedicht von Saint-John Perse auf, in dem die Metaphern des Meeres und der Schiffe die Themen der Liebe und des Krieges assoziativ verknüpfen. So visualisiert Kiefer einerseits die sinflutartige Welle des Krieges, die die bisherige Welt überschwemmt. Zum anderen verbildlicht Kiefer die Kraft, das Verlangen und die Leidenschaft der Liebe, die Saint-John Perse in seinen Versen beschreibt. Letztlich geht es um die unbezwingbaren Mächte der Zeit und des Schicksals, die das Leben bestimmen, und so ist auch das schmale Schiff, in welchem Saint-John Perse die Liebenden in seinem Gedicht imaginiert, eine Lebensmetapher, die Kiefer in seinem Werk ins Bild setzt:



*„Étroits sont les vaisseaux, étroite notre couche.  
Immense l'étendue des eaux, plus vaste notre empire  
Aux chambres closes du désir.“*

(„Schmal sind die Schiffe, schmal ist unser Liebeslager.  
Grenzenlos die Gewässer, größer unser Reich  
In den verschlossenen Räumen des Verlangens.“)



## ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945 – lebt in Frankreich

Ich halte alle Indien in meiner Hand



Gouache und Bleistift auf Photographie

1995

34,3 x 59 cm

bezeichnet 'Ich halte alle Indien in meiner Hand' in der Mitte der Darstellung

Provenienz

- Galerie Thaddaeus Ropac
- Privatsammlung, Deutschland

Seit dem Mittelalter gab es die Sage des christlichen Priesterkönigs Johannes, eines angeblichen Nachfahren der Heiligen Drei Könige, der über ein Reich voller Kostbarkeiten und mythischer Kreaturen herrsche. Es hieß, seine Herrschaft umfasse die "drei Indien". Damals bezog sich das auf India Major von Malabar bis Ostasien, India Minor von Malabar bis Sind und India Tertia, die Ostküste Afrikas inklusive Äthiopien. Diese Dreiteilung entspricht der damaligen muslimischen Aufteilung in Hind, Sind and Zanj, wobei sich letzteres speziell auf die heutige Küste Tanzanias bezieht.

Der Ausspruch "Ich halte alle Indien in meiner Hand" stammt der Überlieferung nach von dem Portugiesen Vasco da Gama, dem Entdecker des Seeweges nach Indien. König Manuel verlieh ihm den Titel "Almirante do Mar das Índias" (Admiral des Meeres der Indien).

Die stehende Figur im Bild ist Anselm Kiefer selbst. Ende der 1980er Jahre machte Kiefer mehrere Jahre lang ausgedehnte Reisen und widmete sich überwiegend der Fotografie und dem Schreiben. Später verarbeitete er seine Eindrücke in dieser Serie.



## ANSELM KIEFER

Donaueschingen 1945 – lebt in Frankreich

### Die Argonauten



Blei

2014

19 x 23 x 5 cm

Unikat aus einer Serie von 90 unnummerierten, unterschiedlichen Exemplaren

Die Edition von 90 unnummerierten, unterschiedlichen Einzel-exemplaren in verschiedenen Größen und Formen entstand für die Royal Academy of Arts in London, anlässlich der Kiefer-Retrospektive vom 27. September bis 14. Dezember 2014.

Mit einem Zertifikat der Royal Academy of Art, nummeriert 5774.

Provenienz

- Privatsammlung, USA

Kiefers intensive Beschäftigung mit Geschichte und Mythologie schlägt sich auch in der Serie aus unterschiedlichen, aus Blei gefertigten, Flugzeugskulpturen, nieder. Der Künstler versteht diese Serie mit dem Titel „Die Argonauten“ und verweist damit auf den berühmten Argonauten-Mythos und seinen Helden Jason, der sich mit dem überirdisch schnellen Schiff „Argo“ in Begleitung einer illustren Heldenkompanie aufmachte, das „Goldene Vlies“ zurück nach Thessalien zu holen. Den weitverzweigten, faszinierenden Jason-Mythos hat Kiefer immer wieder und intensiv in vielen seiner Werke verarbeitet: „Was für Cézanne die Äpfel waren, ist für mich die

Geschichte der Argonauten“ hat Kiefer einmal gesagt. Die kämpferische Symbolik der Sage hervorhebend, wird bei Kiefer das schnelle Schiff von Jason zu einem Kampf-flugzeug, einem weiteren Leitmotiv in Kiefers künstlerischem Schaffen. Das Flugzeug ist aus schwerem, archaischen Blei, das für Kiefer charakteristische Metall schlechthin – es wird dadurch eigentlich flugunfähig, doch es gewinnt im Zusammenhang mit Kiefers Werk-ikonographie an Bedeutung und eröffnet neue Deutungsebenen, die über die Sage der Argonauten hinausgehen.

# ROSEMARIE TROCKEL



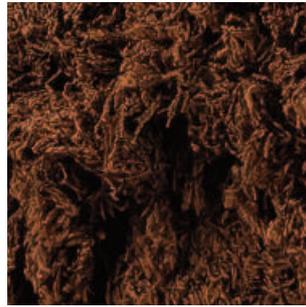
Rosemarie Trockel studierte an der Kunstakademie Düsseldorf, wo sie seit 1998 Professorin ist. Ihr Werk, das immer eine provokative, politische oder gesellschaftliche Aussage beinhaltet, kritisiert oft den Kunstbetrieb und traditionelle Geschlechterrollen. Ihr vielseitiges Oeuvre beinhaltet Zeichnung, Skulptur, Photographie, Installation, Objekte, Strickbilder und Videos. Ende der 1980er Jahre wurde Trockels Werk nicht nur in Deutschland, sondern auch in den USA mit Ausstellungen im MoMA New York, in Chicago und in Boston gewürdigt. 1997 wurde sie zur documenta in Kassel eingeladen, 1999 stellte sie als erste Frau im Deutschen Pavillon auf der Biennale Venedig aus. Einer der vielen Kunstpreise, die ihr zuerkannt wurden, ist 2011 der renommierte Kaiserring der Stadt Goslar. Rosemarie Trockel ist, national wie international, eine der bekanntesten deutschen Künstlerinnen.



ROSEMARIE TROCKEL  
Schwerte 1951 – lebt in Köln

---

Ohne Titel (Pompon)



Wolle, Styropor, Puppe  
1999  
Durchmesser 185 cm

Mit einem Photozertifikat der Künstlerin.

#### Provenance

- Gallery Ileana Tounda, Athen
- Privatsammlung, Athen

#### Ausstellungen

- Monika Sprüth Gallery, Mailand; Ileana Tounda Gallery, Athen 1999/2000. Rosemarie Trockel, Pausa
- MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Rom; Museum Ludwig, Köln 2006.  
Rosemarie Trockel – Post-Menopause. S. 200 m. Abb.
- Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki 2014.  
The Desire for Freedom – Europe 1945-2000: Encounters between Shifting Boundaries. S. 241 m. Farbabb.

Im Jahr ihrer Teilnahme an der Biennale von Venedig, bei der Rosemarie Trockel den deutschen Pavillon bespielte, schuf sie für eine Ausstellung mit dem Titel „Pausa“ die große Skulptur eines Wollknäuels oder „Pompons“, auf dem ein schlafendes Baby liegt.

Die surreale, fast märchenhafte Szene bleibt geheimnisvoll. Zwar suggeriert der „Pompon“ auch durch seine

weiche, anheimelnde Materialität die Harmlosigkeit einer Kinderwollmütze, die mit einem solchen Wollbommel assoziiert werden könnte, doch verschiebt allein die monumentale Größe und Präsenz die friedvolle Anmutung ins Unheimliche. Das auf dieser weichen Riesenkugel schlafende Kind befindet sich zudem bei aller momentanen Geborgenheit in einer trügerischen Sicherheit, wie die instabile Lage auf der runden Oberfläche befürchten läßt.



Seit den 1980er Jahren hat Trockel in ihrer künstlerischen Arbeit die Frage nach Rollenbildern, weiblicher und männlicher Konnotation sowie gesellschaftlichen Konventionen aus einem feministischen, aber immer auch aus dem Blickwinkel des Kindes oder der Kindheit thematisiert. Ihre Wollbilder, Herdplattenkonstellationen, Filme und Installationen beschäftigen sich auf ironische, bisweilen schmerzhaft, aber nie plakative Weise mit der Frage nach Geschlechterrollen und dem sozialen Ort, der dem Individuum durch anerzogene und klischeehafte Vorstellungen zugewiesen wird. Trockel zeigt in ihren Werken, wie der gesellschaftliche Zwang als natürliches Schicksal empfunden wird, als sei es eine biologisch vorgegebene Bestimmung, wie der Einzelne zu leben und welchen Platz er einzunehmen hat. Trockels künstlerische Verarbeitung dieser Infragestellung zeigt immer wieder auf subtile, auch hermetische oder groteske Weise, wie die Angst vor der Freiheit der Selbstbestimmung die Gefahr des Traumas birgt – das auf dem „Pompon“ schlafende Baby ist ein sehr eindrückliches Symbol für diesen Zwiespalt. Überhaupt ist der Schlaf und die unbedingte Freiheit des Fühlens und Denkens – des Träumens eben –, die er gewährt, daher nicht ohne Grund ein weiteres, ständig wie-

derholtes und variiertes Thema in den Werken von Rosemarie Trockel. Die Unterbrechung des unentrinnbaren Rollenkorsetts im Schlaf ist die im erwähnten Ausstellungstitel angesprochene „Pause“, und so wundert es nicht, dass Rosemarie Trockel auch diese Arbeit in einer späteren Ausstellung präsentiert hat, in der es erneut um eine feministisch-ironische Diskussion eines festgelegten und machtorientierten Frauenbildes ging – so impliziert es der Titel der Ausstellung nicht von ungefähr: „Menopause“.



**KARL HORST  
HÖDICKE**



**JÖRG  
IMMENDORFF**





KARL HORST HÖDICKE  
Nürnberg 1938 – lebt in Berlin

Gefühstückt wird im Freien



Öl auf Leinwand  
1979  
200 x 300 cm  
rückseitig signiert, datiert und betitelt

Provenienz

- Privatsammlung, Berlin
- Galerie Thomas, München (2013)
- Privatsammlung, Frankreich (von obigem erworben 2013)
- Privatsammlung, Düsseldorf

Karl Horst Hödicke gehört zu den Pionieren der Neuen Figuration, einer Gruppe von Malern, die in den 1960er Jahren in Opposition zur vorherrschenden Abstraktion der Nachkriegskunst einer figurlichen Malerei den Vorzug gaben. Ihre Bezugspunkte waren nicht das Bauhaus, das Informel und die amerikanische Nachkriegsmoderne, sondern der deutsche Expressionismus und die Malerei des 19. Jahrhunderts. Gerade Hödicke wurde auf diese Weise und als Akademieprofessor zu einer wichtigen Verbindung zwischen der neuen figurativen Malerei der sechziger Jahre und den sogenannten Jungen Wilden, die diesen Impetus in den 1980ern fortgesetzt und mit einer frechen, fast aggressiven popkulturellen Wendung weiter propagiert haben – zu Hödicke's Schülern gehörten etwa Salomé und Helmut Middendorf.

Karl Horst Hödicke setzte sich in seinen Bildern intensiv mit deutscher Geschichte und Symbolik, aber auch der deutschen Nachkriegsgesellschaft auseinander, so wie seine Generationskollegen Jörg Immendorff, Markus Lüpertz oder A. R. Penck.

Dennoch spielt auch der Rekurs auf die großen Meister und Vorbilder der Kunstgeschichte ein wichtiger Bestandteil seines Themenkanons. „Gefühstückt wird im Freien“ ist eine Paraphrase des berühmten Gemäldes „Le déjeuner sur l'herbe“ von Edouard Manet, einem der absoluten Gründungsbilder der Moderne. Neben der kunsthistorischen Bedeutung aus malerischer und ikonographischer Sicht ist es aber sicher auch der von Manet mit diesem Bild ausgelöste Skandal in der französischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Aspekt, der bei Hödicke wie bei vielen anderen Künstlern der Moderne und der Gegenwart bewirkte, das Werk in einer eigenen Interpretation aufzugreifen.

Hödicke schreibt sich damit in eine Tradition ein, die sowohl die Referenz an als auch die Überwindung des Meisters zum Ziel hat. In fast demselben Format wie Manet malt Hödicke seine Fassung in einem heftigen, expressiven Gestus und verfremdet das Vorbild.





JÖRG IMMENDORFF  
Bleckede 1945 – 2007 Düsseldorf

---

Auge um Adler

Öl auf Leinwand

1981

164 x 120 cm

signiert und datiert unten links, betitelt rechts

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Galerie Michael Werner, Köln
- Privatsammlung (2004 bei obiger erworben)
- Privatsammlung (seit 2020)

Auktionsgeschichte

- Christie's London: 13. Februar 2020, Los 190

Ausstellungen

- Zürich, Kunsthaus Zürich, Immendorff, 1983-1984, S. 170, Nr. 118, S. 146 m. Abb.
- Warschau, Muzeum Narodowe Warszawie, Immendorff, 1998, Nr. 25, S. 159 m. Abb.

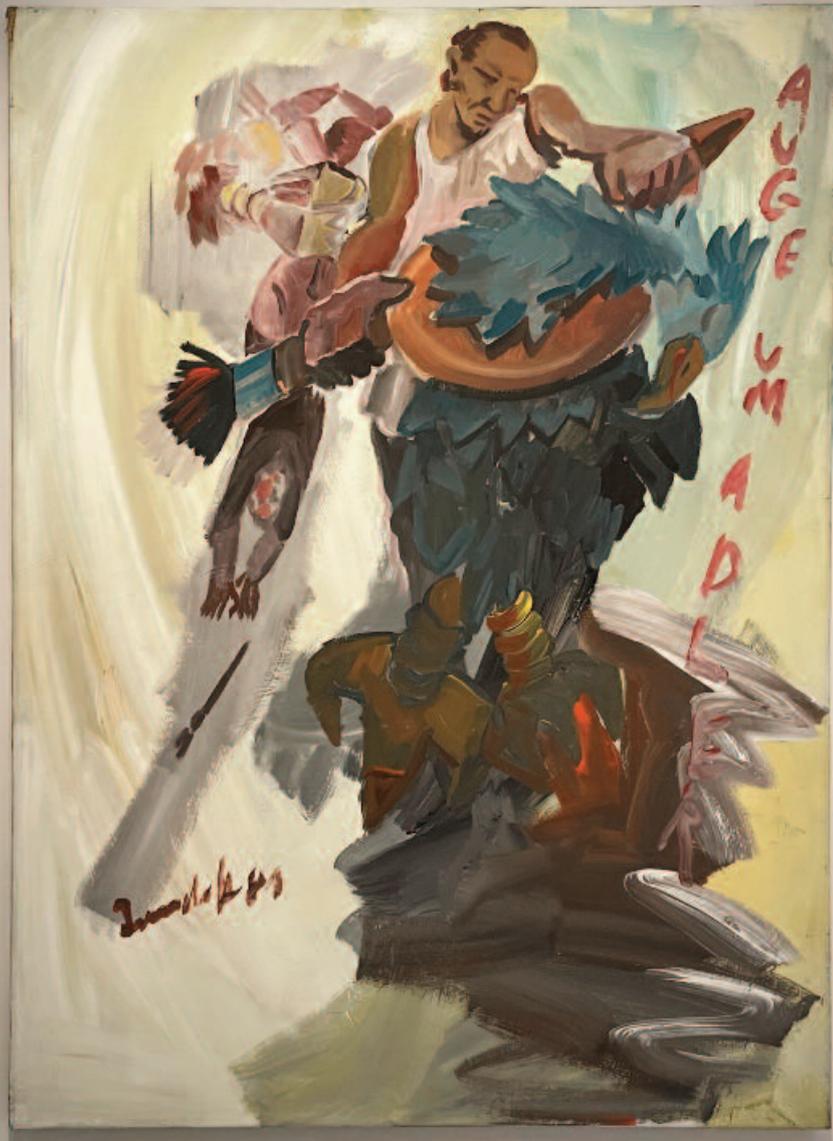
Der offenbar geköpfte Adler, dessen Haupt wie das des Holofernes oder Johannes des Täufers in der klassischen Malerei auf einem Tablett – der hier ein Spiegel zu sein scheint – präsentiert wird, die an einen Arbeiter erinnernde männliche Figur und der neben ihm stürzende Maler, dazu der Slogan-artige Titel im Bild – typische Elemente der Malerei von Jörg Immendorff, der sich seit den späten sechziger Jahren über seine Kunst mit deutscher Geschichte und politischer Agitation auseinandergesetzt hat. Der biblische Spruch der Vergeltung „Auge um Auge“ wird bei Immendorff zu einem auf das deutsche Wappentier bezogenen Aufruf oder einer Warnung, die der Künstler mit seiner zwischen Figuration und gestischer Malerei changierenden Darstellung ins Bild setzt. Kunst und insbesondere Malerei sind für Immendorff kein Selbstzweck, sondern müssen im Dienst einer politischen Haltung stehen, die sie nicht begründet, sondern begleitet. Der Adler ist für Immendorff bis zur deutschen Wiedervereinigung neben dem klassischen Künstler-Alter Ego des Affen das immer wiederkehrende Symboltier,

das in seiner als Beitrag zur gesellschaftlichen Diskussion verstandenen Malerei immer wieder Verwendung findet.

Wie wichtig für Immendorff der Anspruch war, dass seine Kunst gesellschaftspolitische Relevanz hat, zeigt sich nicht nur in dem bekannten Zitat, in dem der Maler fordert, Kunst solle zur Kartoffel – also zu einem Grundnahrungsmittel aller Bevölkerungsschichten – werden, sondern auch in diesem Ausspruch Immendorffs:

„Malerei sollte nicht zur hektischen Pinselei ohne Position werden.“

Aber nicht nur thematisch, sondern auch formal ist dieses Gemälde von 1981, auf dem Höhepunkt des im geteilten Deutschland besonders empfindlich wahrgenommenen Kalten Krieges und, kunstgeschichtlich, am Beginn des Siegeszuges der neoexpressionistischen figurativen Malerei der Jungen Wilden ein herausragendes Beispiel der deutschen Malerei der achtziger Jahre und darüber hinaus ein charakteristisches Werk Jörg Immendorffs.



# MARKUS LÜPERTZ



Markus Lüpertz ist einer der bekanntesten deutschen Gegenwartskünstler, er wird oft als 'Neo-Expressionist' bezeichnet. Nach einem Studium an der Werkkunstschule Krefeld ging er 1962 als freischaffender Künstler nach Berlin, wo er mit der sogenannten 'dithyrambischen Malerei' begann. Sie bedeutete ihm Form, aber auch Ausdruck seiner künstlerischen Leidenschaft, wie er 1966 in seinem Manifest 'Kunst, die im Wege steht. Dithyrambisches Manifest' ausführte. 1970 erhielt Lüpertz den Preis der Villa Romana, Florenz. Er war von 1976 bis 1987 Professor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. 1981 schuf er die ersten Skulpturen, die bald einen wichtigen Platz in seinem Schaffen einnahmen. Dennoch schuf der vielseitige Künstler sowohl Kirchenfenster für die Kathedrale in Nevers wie Bühnenbilder und Kostüme für die Oper, und schrieb nebenbei Gedichte. 1986 nahm er einen Lehrstuhl an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf an, wurde 1988 deren Rektor und leitete sie 20 Jahre lang. 1990 erhielt er den Lovis-Corinth-Preis der Künstlergilde Esslingen.



## MARKUS LÜPERTZ

Liberec/Böhmen 1941 – lebt in Düsseldorf

### Laubdach



Acryl auf Leinwand  
1970  
201,5 x 295 cm  
signiert 'Markus' unten links

#### Provenienz

- Galerie Rudolf Springer, Berlin
- Privatsammlung, Süddeutschland (1970 bei obigem erworben)
- Privatsammlung (seit 1991)

Nachdem Markus Lüpertz ab etwa 1964 den Begriff des Dithyrambus zur Charakterisierung seiner Malerei für sich in Anspruch genommen hatte, begann er gegen 1970 mit seiner Werkgruppe der „Deutschen Motive“. Darunter zählten für Lüpertz insbesondere ideologisch und geschichtlich aufgeladene Gegenstände mit Symbolcharakter, wie der Stahlhelm, Militärmützen, die Getreideähre und auch der Wald. Ihre im Sinne von Lüpertz „dithyrambische“ Wiedergabe im Bild entzog diesen Symbolen ihre Bedeutungskraft, entleerte sie geradezu ihrer Aussagefähigkeit und ersetzte inhaltliche Affirmation durch freie malerische Assoziation. Für Lüpertz war dieses Vorgehen eine neue Form der Abstraktion, wie er selbst deutlich gemacht hat:

„Abstraktion nicht im Sinne des Abstrahierens, sondern als die Erfindung eines unsinnigen Gegenstandes ... Als eine Art Ufo, ein aus einer anderen Welt gestrandetes Element. Als neuen, unsinnigen, poetischen Gegenstand. So verstand ich damals die Abstraktion: als das nicht Begreifbare.“

Lüpertz malte das „Laubdach“ 1970, dem Jahr, in dem er durch den ihm zuerkannten Villa Romana-Preis längere Zeit in Florenz lebte. Die noch allgegenwärtige faschisti-

sche Formsprache im italienischen Alltag dieser Zeit und in der Architektur mag Lüpertz noch stärker als zuvor zur Reflexion über die „deutschen Motive“ angeregt haben. Zu diesen gehört ganz wesentlich auch der Wald, der mindestens seit der deutschen Romantik eine bedeutende Rolle als Symbol des Deutschen, des Nordischen, aber auch des Unheimlichen und damit als Metapher des Seelischen in Kunst und Literatur spielt.

Das „Laubdach“ zeigt einen Blick nach oben in das dichte Blättergewirr eines oder mehrerer Bäume, nur hier und da durch die Äste und kleine Durchblicke auf den blauen Himmel unterbrochen. Lüpertz läßt ganz offenbar trotz der flächigen Darstellung eines einfachen, fast banalen Sujets weitergehende Assoziationen zu, die aber gänzlich in der Verantwortung des Betrachters liegen. So könnte man angesichts des nach oben in die Höhe gerichteten Blickwinkels an italienische Deckenfresken denken. Aber, wie ein Vergleich mit dem ebenfalls 1970 entstandenen, motivgleichen Gemälde „Spätsommer I – dithyrambisch“ zeigt, ließe sich auch an eine Camouflage denken – ein militärisches Tarnnetz, das hier von Lüpertz seiner martialischen Bedeutung entkleidet und zum „Laubdach“ verharmlost wird.





# MARKUS LÜPERTZ

Liberec/Böhmen 1941 – lebt in Düsseldorf

## Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus)

Öl und Mischtechnik auf Leinwand im Original Künstlerrahmen  
2012  
126,5 x 207 cm  
monogrammiert oben rechts

### Provenienz

- MM Promotion, Köln
- Privatsammlung (von Obigem erworben 2012)

### Ausstellungen

- PaulLoebe-Haus. Markus Lüpertz. Das Grundgesetz. Berlin 2014

Markus Lüpertz hat sich 2012 mit den ersten 19 Artikeln des deutschen Grundgesetzes, den sogenannten Grundrechten künstlerisch auseinandergesetzt, und 19 Gemälde, eines zu jedem Artikel, sowie eine Bronzeskulptur geschaffen.

Die Skulptur zeigt einen in Rottönen gefassten männlichen Torso, der auch auf allen 19 Gemälden wiederkehrt, so auch in dem Bild „Artikel 3 (Grundgesetz-Zyklus)“. Hier also bezieht sich Lüpertz auf den dritten Grundgesetz-Artikel, der die Gleichheit aller Menschen proklamiert und garantiert.

Das Motiv des männlichen Torsos kehrt in Lüpertz' Werken beständig wieder: ein unmittelbarer Bezug auf die Antike, aber auch ein Symbol der Unvollendetheit wie

der Verletzbarkeit gleichermaßen, eine Hieroglyphe für den Menschen, das Menschsein insgesamt. Für Lüpertz ist die Antike und ihre Rezeption eine Art „Grundgesetz“ der Kunst, ein Standard und eine Referenzgröße, deren Interpretation für den Künstler Maßstab seines eigenen Schaffens, aber auch ein ebenso erratisches wie ikonisches Symbol des Menschen ist.

Diese männliche Figur findet sich in den Variationen des Grundgesetz-Zyklus in einer Umgebung wieder, die an die märkische Landschaft erinnert, welche Lüpertz gewissermaßen direkt aus seinem Atelierfenster erblicken kann: Felder, Wiesen, Wälder und ein einzelner Baum bilden den Rahmen für die Torso-Figur. Auch diese Konstellation erinnert an frühere Kompositionen von Lüpertz, etwa in den Motivbildern oder den dithyrambischen Gemälden.



Lüpertz verbindet darin seit Beginn seiner Malerei den romantischen Mythos des Waldes mit einer Reflektion über eine latent „deutsche“ Symbolik. Aber es ist nie eine vollkommene arkadische, unberührte Natur, sondern, wie die Felder und vereinzelt sichtbar werdenden Häuser im Hintergrund zeigen, auch eine vom Menschen gestaltete und genutzte Landschaft. Kultur und Natur treffen hier ebenso wie in der als antiker Torso artifiziell umgestalteten männlichen Figur aufeinander.

Darauf verweist auch das letzte, den Bildzyklus und dieses Gemälde bestimmende Motiv: der Torso wird stets von einem Boot oder einer Barke begleitet, im vorliegenden Bild gar körperlich durchdrungen. Dieses in der wasserlosen Landschaft mysteriöse Symbol erlaubt endlose Assoziationen der Reise, des Aufbruchs, der aktiven

Gestaltung der Lebenswelt, die Lüpertz aber in seinen Bildvariationen dem Betrachter überläßt.

In der Darstellung seines Themas findet Lüpertz ein Motivvokabular, das er in einer expressiven, farbstarken, zugleich aber lockeren und mit dünnen Farben lasierenden Malweise durchdekliniert.

Das Grundgesetz interpretiert Lüpertz in diesen metaphorischen Bildern als eine Art antikes „Idyll“, einen Idealzustand, von dem die Realität immer wieder abzuweichen droht, und dessen Fragilität und Instabilität eine beständige Aufforderung bedeuten, die Reise zu seiner annähernden Vervollkommnung anzutreten.

# A.R. PENCK



A.R. Penck ist das Pseudonym des Künstlers Ralf Winkler und seine listige Antwort auf die dogmatische Kulturpolitik der DDR und die von ihm erlittenen Schikanen als ehemaliger Bürger und Künstler. Zeitgleich verweist es auf einen, von ihm sehr verehrten, gleichnamigen Geomorphologen. Anfang der 1960er Jahre erhielten erstmals Pencks stark schematisierte, an prähistorische Höhlenmalereien erinnernde Figuren Einzug in sein Werk. Diese archaischen Figuren und symbolhaften Zeichen wurden von nun an Hauptmerkmal seiner farbenfrohen Bild- und Formsprache, die er auch auf seine Plastiken übertrug. 1980 wurde Penck ausgebürgert, zog in die BRD und lehrte von 1989 bis 2005 als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf. Penck stellte mehrmals auf der documenta und der Biennale in Venedig aus.



A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

TTT mit A.Silva, Fränkie und A.R.Penck



Acryl auf Leinwand  
frühe 1990er  
78 x 95 x 4 cm  
signiert unten links

Provenienz  
- Privatsammlung, Deutschland

Auktionsgeschichte  
- Lempertz Köln, 3. Dezember 1994, Los 769

Der auf den ersten Blick kryptische Titel entschlüsselt sich leicht über Pencks zweite künstlerische Leidenschaft neben der Malerei: der Musik. „TTT“, in den 1990er Jahren neu formiert als „The New TTT“ war eine Jazzband mit A.R. Penck als Drummer, die seit den 1970er Jahren unter anderem in New York auftrat und zahlreiche Schallplatten in unterschiedlicher Besetzung aufgenommen hat. Die weiteren Genannten im Titel sind Alan Silva, der Synthesizer spielte, und Frank „Fränkie“ Wollny an Gitarre und Bass. „TTT“ steht für „Triple Trip Touch“, und die Band existiert auch nach dem Tod Pencks in loser Zusammenkunft bis heute, zuweilen mit Markus Lüpertz als „künstlerischem“ Nachfolger am Piano.

In Pencks charakteristischer Zeichensprache präsentiert er die drei Bandmitglieder offenbar in voller Aktion, kreisförmig um ein zentrales Stern- oder Sonnenmotiv angeordnet, das vielleicht auch als die Bassdrum von Pencks Schlagzeug gelesen werden kann. Die Penck'schen „Strichmännchen“, hier wie so oft gleich archaischen Fruchtbarkeitssymbolen phallisch ausgezeichnet, gruppieren sich um das radähnliche Zentrum mit verschiedenen

Gesten, so dass die gesamte Komposition einen rhythmischen, zirkulierenden Charakter bekommt.

Penck's Interesse an den musikalischen Mustern und der Improvisation des (Free-)Jazz verbindet sich hier mit seinem malerischen Bestreben, eine möglichst entindividualisierte, rohe Bildsprache zu finden, die in wiederkehrenden Symbolen, einfacher Lesbarkeit und serieller Anordnung eine Nullebene figurativer Kommunikation etablieren kann. So sind die rudimentären Formen Pencks nicht nur eine Absage an einen wie auch immer gearteten normativen Formenkanon, gegen den Penck sowohl in seiner damals noch sozialistisch-realistischen ostdeutschen Heimat opponierte, sondern auch in der westlich-kommerziellen Welt der damaligen BRD. So sehr Pencks Figuren auch eine Reaktion auf Urban Art in New Yorker und europäischen Graffiti sein mögen, so sind sie vor allem der Versuch, einen direkten bildnerischen Ausdruck zu finden, der keinen äußeren Regeln unterworfen ist – ein Bestreben, das Penck in dieser Arbeit mit den freien tonalen Patterns des Jazz assoziativ verbindet.





A.R. PENCK

Dresden 1939 – 2017 Zürich

## Zufall-Freund oder Feind



Acryl auf Leinwand

2001

80 x 100 cm

signiert unten rechts

Provenienz

- Atelier des Künstlers
- Galerie Michael Werner, Köln (2002)
- Galerie Karsten Greve, Köln
- Privatsammlung, Italien (von obigem erworben)
- Privatsammlung, Frankreich (seit 2022)

Ausstellungen

- Galerie Michael Werner. A.R. Penck. Neue Bilder. Köln 2002
- Michael Werner Gallery. Recent paintings by A.R. Penck. New York 2002, Nr. 6 m. Abb.

Eine wie fallend oder schwebend erscheinende männliche Figur – eigentlich ein in der typischen Darstellungsweise Pencks als Piktogramm gestaltete Darstellung einer solchen Figur – erscheint hier vor dem Hintergrund einer gespenstischen schwarzen Silhouette, die an die Gestalt eines Adlers erinnert. Umgeben sind die beiden Figuren von einer Reihe fallender Würfel, die den im Titel genannten Zufall sinnbildlich darstellen.

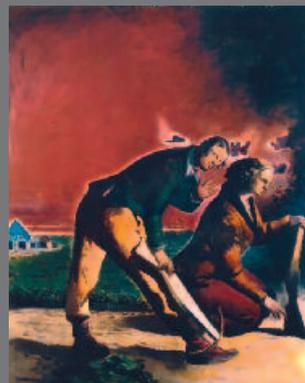
Natürlich kommt bei einer solchen Darstellung in Verbindung mit dem Titel, den der Künstler dem Bild gegeben hat, das für die Entwicklung der modernen Literatur und Kunst so wichtige Gedicht Stéphane Mallarmés in den Sinn: „Un coup de dés n’abolira jamais le hasard“ („Ein Würfelwurf wird den Zufall niemals abschaffen“) vollzieht in seiner typographischen Setzung schon sehr früh die Verbindung von Bild und Text in einer ungetrennten Einheit. Der Zufall, das zufällige kreative Gestalten sollte seinerseits zu einem Arbeitsprinzip der Moderne bleiben,

und das Improvisatorische ist auch für Penck eine Grundlage des Schaffensprozesses. Angesichts der dem Zufall ausgelieferten Figur scheint Penck hier eine Chiffre des Schicksalhaften, des in sein Fatum geworfenen Menschen zu verbildlichen. Mit dem Adler verknüpft sich aber zudem die Assoziation einer aktuelleren Gesellschaftskritik, denn der Adler als deutsches Wappentier ist auch bei Penck mit seiner deutsch-deutschen Biographie stets ein Verweis auf seine latente oder manifeste Opposition zum herrschenden System – auch hier ist das Schicksal, in welchem System der einzelne lebt, zufällig und nicht per se gut oder schlecht.

Der Zufall als ein wichtiges gedankliches Prinzip der Moderne und der Nachkriegsmoderne, sei es intellektuell im Surrealismus oder strukturell in der gestischen Abstraktion, zwei wichtigen künstlerischen Bezugspunkten Pencks, bleibt ambivalent: sein Wirken kann ebenso fruchtbar wie bedeutungslos sein.



# NEO RAUCH





NEO RAUCH  
Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

---

Lamm

Öl auf Leinwand  
2006  
280 x 210 cm

Provenienz

- Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin
- Privatsammlung, USA (seit 2006)

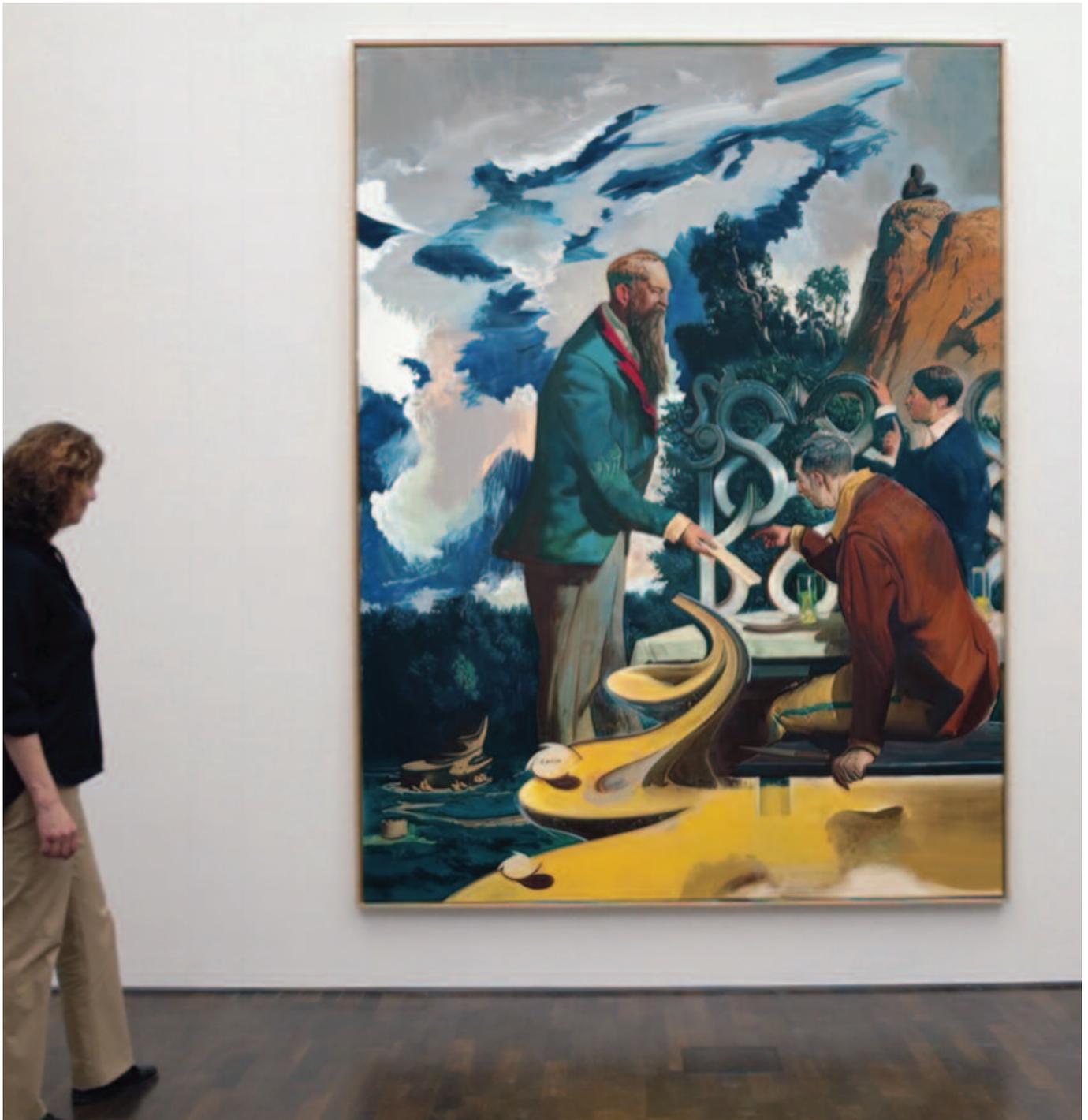
Als wichtigster Vertreter der sogenannten „Neuen Leipziger Schule“ steht Neo Rauch für eine figürliche Malerei, die Elemente der Historienmalerei und des Surrealismus verknüpft. Seine bizarren, überraschenden und rätselhaften Bildfindungen, die er in seinem typischen realistischen und in Farbe und Duktus an Plakatkunst erinnernden Stil komponiert, haben ihn zu einem der erfolgreichsten und meistdiskutierten Maler der Gegenwart gemacht.

In „Lamm“ von 2006 fügt Neo Rauch in der für ihn typischen Weise die Ikonographie seiner Komposition aus mehreren Figuren zusammen, die in einer seltsam-surrealen, räumlich und zeitlich nicht verortbaren Umgebung offenbar zu einer bedeutsamen Zusammenkunft erschienen sind, die sich einer Interpretation weitgehend verschließt.

Die drei Männer, die sich vor einer dramatischen Wolken- und Bergkulisse um einen spärlich gedeckten Tisch versammelt haben und über ein schmales Buch in der Hand des Stehenden zu diskutieren scheinen, lassen sich

in ihrer Beziehung zueinander nicht deuten. Bizarre, sich teilweise auflösende Stein- und Architekturformationen umgeben sie und verstärken den Eindruck eines Traumgesichts – Bilder des Unbewussten und erträumte Assoziationen spielen nach seiner eigenen Aussage für Neo Rauch ohnehin eine wichtige Rolle bei seinen Bildfindungen. Das titelgebende Lamm hingegen erscheint nicht im Bild, sondern nur als kleiner Schriftzug in einer der rätselhaften Kartuschen im Vordergrund.

Die für Rauch typische realistische Malweise verleiht der Darstellung dabei die Anmutung eines Historienbildes oder einer romantischen Malerei aus dem 19. Jahrhundert. Diese formale Seite der Darstellung, das Malerische an sich, ist für Rauch ohnehin der wesentliche Teil seiner Arbeit, wie er selbst in einem Gespräch formuliert hat: „Das Wie ist sowieso die ausschlaggebende Fragestellung der Malerei. Das Wie triumphiert über das Was, sonst taugt die Malerei nichts, sonst ist sie reine Journaille. Es ist einfach so, dass die Sinne jeden Quadratzentimeter



der Leinwand abweiden und den psychischen Organismus, die Seele, dadurch ernähren. Mehr kann man von Kunst nicht erwarten, wenn sie denn vorliegt. Und wenn die Nährstoffe, die man auf diesem Wege zu sich nimmt, auch noch Informationen mit sich führen, um so besser. Aber die Reihenfolge ist eben in dieser Weise zu setzen.“

Das Dargestellte hingegen, die rätselhafte Szene, die dem Betrachter abnötigt, selbst einen Sinnzusammenhang zu assoziieren und über die Geschichte, die Rauchs Bild zu erzählen scheint, nachzudenken, ist für Rauch eine Möglichkeit, Träume und freie Gedanken-

flüge, das Hermetische der Welt und des gedachten metaphysischen Raums dahinter zu erkunden oder zumindest spürbar zu machen.

Neo Rauch fasst es in zwei Sätzen so zusammen: „Die Leinwand ist im Grunde eine Art Parabolantenne, die dem Auffangen von Zusendungen aus dem metaphysischen Raum zuträglich ist. [...] Und wenn meine Bilder in der Hinsicht mitwirken können am Projekt der Wiederverzauberung der Welt, dann will ich mich gerne einen Romantiker nennen.“



NEO RAUCH  
Leipzig 1960 – lebt in Leipzig

---

Die Fährte

Öl auf Leinwand  
2007  
250 x 200 cm  
signiert und datiert unten links

Provenienz

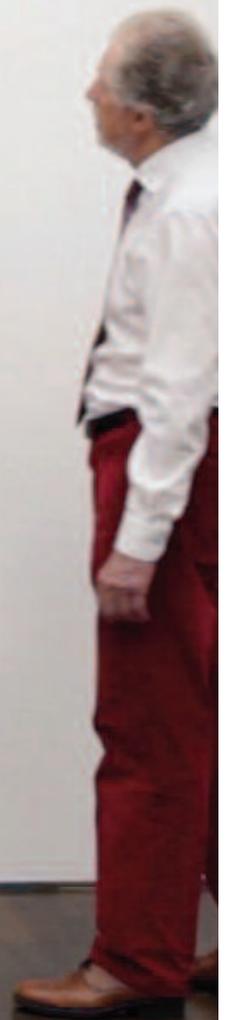
- Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin
- Privatsammlung, USA (seit 2008)

Ausstellungen

- Max Ernst Museum, Brühl 2007/2008. Neo Rauch – Para

Neo Rauch spricht bei seiner Malerei explizit vom Unterbewussten als Quelle der Bildfindungen, und dass er den Zufall als Kompositionselement zulässt, verweist deutlich auf den Surrealismus. Die collageähnliche Technik, die Verformungen und Verfremdungen der Figuren und Objekte, deren erratische Aufgabe im Bild und der unklare Verwendungszweck – all dies sind typische Elemente einer surrealistischen Ästhetik. Es ist eine Ästhetik des Überraschenden, die das Zusammenbringen des nicht Zusammengehörigen, die Verbildlichung des Unerwarteten und die freie Assoziation von Traumbildern verwendet, um eine Tür in das Unterbewusste zu öffnen. Das in Rauchs Kompositionen entstehende Rätsel und der daraus resultierende Bedeutungsverdacht beim Betrachter bleibt aber angesichts einer enigmatischen, nicht deutbaren Ikonographie auf Dauer ungelöst.

Genau dies macht den Reiz der Bilder Neo Rauchs aus, die auf vieles zu verweisen und von einer unerhörten Geschichte zu erzählen scheinen, die dennoch nie greifbar wird. Es ist dieser Blick in das Unterbewusste, der sich in der bildhaft manifestierten Traumwelt Neo Rauchs offenbart. Der Maler selbst hat diese Absicht so kommentiert: „Ich bin offenbar ein Erzähler, ich benötige Gegenständliches, um der Poesie meiner Träume näher zu kommen. ... Ich kann jetzt endlich mit diesen Dingen buchstabieren. ... Ich versuche, Regie zu führen. Ich versuche, die Dinge im Zaum zu halten und die Aspekte des Unterbewussten bewußt zu inszenieren. ... Das ist das Schöne am Prinzip Malerei, dass sich die Verwerfungen im Seelischen, die unterseeischen Strömungen sehr direkt manifestieren, ob ich es will oder nicht.“





LAUT

Öl auf Papier auf Holz  
1993  
4 Teile, 330 x 327 cm  
signiert und datiert Mitte rechts

Provenienz

- Galerie Eigen+Art, Leipzig/Berlin
- Privatsammlung, USA

Zwischen 1993 und 1995 schuf Neo Rauch neun großformatige Rundbilder, von denen sich heute vier in Museumssammlungen befinden. Zu dieser Werkgruppe gehört auch „LAUT“ von 1993, eine der frühesten Arbeiten, in denen Rauch die klassische Form des Tondos ins Monumentalformat überführte. Der Kreis aus vier Teilen zeigt zwei Bildfelder und im unteren Drittel ein Textfeld mit dem titelgebenden Wort „LAUT“ in Großbuchstaben. Die beiden Bildfelder zeigen zwei Figuren, eine Art langen Tisch und schwer identifizierbare Objekte. Auch ein Kreuz oder Plus-Zeichen wiederholt sich in beiden Bildfeldern. Die Figuren im rechten Bildfeld tragen Kopfhörer, eines der wenigen lesbaren Details, die sich auf den Titel zu beziehen scheinen. Während die Tische einen Tiefenraum erzeugen, erinnert die Deckenlampe in der rechten Szene sehr an Picassos Formulierung in seinem Gemälde „Guernica“. Die gesamte Arbeit wirkt wie eine Collage, was durch Technik und Materialien – Papier und Holz – unterstützt wird. Die Darstellung hat etwas Holzschnittartiges, und in der Gesamtschau wird dadurch der Einfluss des deutschen Expressionismus auf Rauchs Malerei spürbar. Die zwei aufeinanderfolgenden Bildsegmente, in denen sich die Figuren und die Komposition modifiziert wiederholen, ergeben fast den Eindruck einer Filmsequenz. Das große Schriftfeld wiederum läßt sich mit Plakatkunst, Werbebannern oder Propagandatafeln assoziieren, die für Neo Rauchs Bildsprache tatsächlich bedeutungsvoll sind.

1993 markiert das Jahr des künstlerischen Durchbruchs von Neo Rauch, sowohl hinsichtlich seines eigentlichen Werkes als auch seiner öffentlichen Wahrnehmung. Für den Künstler selbst sind die Tondi wie „LAUT“ die ersten vollgültigen, anerkannten Arbeiten in seinem Werk. Neo Rauch verbindet die Entstehung der Tondi und damit den Beginn seines eigenständigen malerischen Schaffens mit der Inspiration durch einen Traum, einer Art unterbewußter Offenbarung, und er selbst trägt dieses Ereignis in der Manier einer Künstleranekdote vor:

„Ich träumte, dass ich in einer großen Halle mit quadratischen Wänden war, wie ein Würfel, aber sehr groß, sehr hoch, und an der Wand war ein großes Mandala. Die ganze Wand war bedeckt und sie war schwarz und sie war sehr strukturiert, sie war aus Eisen und in der Mitte war ein sehr kleines Hakenkreuz – nicht das politische Hakenkreuz, das buddhistische Zeichen. Ich hatte so etwas noch nie zuvor gesehen, es kam definitiv aus dem kollektiven Unterbewusstsein. Also änderte ich die Richtung und malte das [erste] große Tondo, und das war der Anfang.“

Und weiter:

„Das war ein Hinweis auf eine Konzentration, auf ein Zu-sich-Finden, ein Sich-Ausmitteln, dem ich mich ausgesetzt habe, indem ich danach diese großen schwarzen Tondi gefertigt habe. Die waren etwas wie ein Umarmen des Materials auf dem Boden des Kinderzimmers, des Spielplatzes, im Sinne des Versuchs, alles zusammenzuführen,



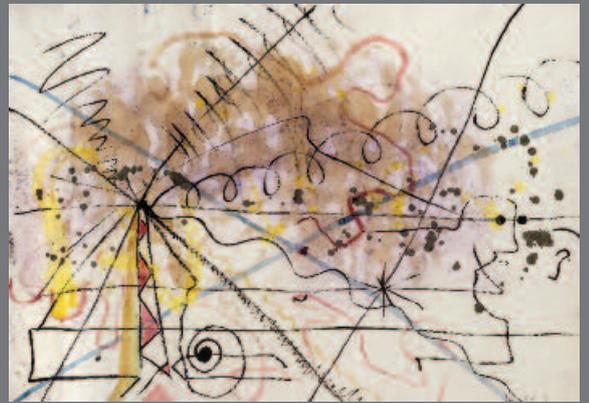
was mir noch zu Händen ist, zur Verfügung steht, eine Umzirkelung meines Selbst. Da habe ich auch angefangen, die Figuration wieder stärker in den Blick zu nehmen und sie mit der nötigen Liebe wieder zur Geltung zu bringen.“

Dass Neo Rauch so explizit auf das Unterbewusste als Quelle der Bildfindungen verweist und den Zufall als Kompositionselement zulässt, verweist deutlich auf den Surrealismus. Die collageähnliche Technik, die Verformungen und Verfremdungen der Figuren und Objekte, deren erratische Aufgabe im Bild und der unklare Verwendungszweck – all dies sind typische Elemente einer surrealistischen Ästhetik. Es ist eine Ästhetik des Überraschenden, die das Zusammenbringen des nicht Zusammengehörigen, die Verbildlichung des Unerwarteten und die freie Assoziation von Traumbildern verwendet, um eine Tür in das Unterbewusste zu öffnen. Auch das Loch, die Auslassung mitten in der linken Bildhälfte, die eine Öffnung in die Materialität des Bildes darstellt, wirkt zugleich, als sei eine Bildinformation getilgt worden. Das so entste-

hende Rätsel und der daraus resultierende Bedeutungsverdacht beim Betrachter bleibt aber angesichts einer enigmatischen, nicht deutbaren Ikonographie auf Dauer ungelöst.

Genau dies macht den Reiz der Bilder Neo Rauchs aus, die auf vieles zu verweisen und von einer unerhörten Geschichte zu erzählen scheinen, die dennoch nie greifbar wird. Es ist dieser Blick in das Unterbewusste, der sich in der bildhaft manifestierten Traumwelt Neo Rauchs offenbart. Der Maler selbst hat diese Absicht so kommentiert: „Ich bin offenbar ein Erzähler, ich benötige Gegenständliches, um der Poesie meiner Träume näher zu kommen. (...) Ich kann jetzt endlich mit diesen Dingen buchstabieren. (...) Ich versuche, Regie zu führen. Ich versuche, die Dinge im Zaum zu halten und die Aspekte des Unterbewußten bewußt zu inszenieren. (...) Das ist das Schöne am Prinzip Malerei, dass sich die Verwerfungen im Seelischen, die unterseeischen Strömungen sehr direkt manifestieren, ob ich es will oder nicht.“

# SIGMAR POLKE



1963 prägte Sigmar Polke zusammen mit Gerhard Richter und Konrad Lueg den Begriff des 'Kapitalistischen Realismus'. Polkes Gemälde der 1960er Jahre stellten Massenprodukte des alltäglichen Lebens dar, auf Untergründen wie Tapete oder Stoff. Vorbild war die zeitgenössische Dekoration und Reklame. Ab 1963 verwendete er Punkteraster. In seinen Werken kritisierte Polke Konsumverhalten und Politik, doch immer auf humorvolle Weise. Ab den 1980er Jahren beschäftigte er sich in seinen abstrakten Malereien mit verschiedensten Techniken und Materialien, u.a. mit photochemischen, wärme- und feuchtigkeitsempfindlichen aber auch giftigen Substanzen. Polke erhielt zahlreiche Ehrungen, darunter den Goldenen Löwen der XLIII Biennale di Venezia, den Carnegie Award der Carnegie International, Pittsburgh, den Kaiserring der Stadt Goslar und den Praemium Imperiale der Japan Art Association, Tokio. Umfassende Retrospektiven seines Werks wurden 2001 in Humlebaek, Oslo und Köln gezeigt, sowie 2007 im Museum Moderner Kunst (MUMOK) in Wien und 2014/2015 im Museum of Modern Art in New York, der Tate Modern in London und im Museum Ludwig in Köln.



Goldhaar

Sprühlack, Acryl und Gouache auf Papier  
1999

99,7 x 69,9 cm

signiert und datiert unten rechts, in der Mitte betitelt 'Goldhaar' sowie unten links gewidmet 'Für Fritz Storz'

Wir danken Herrn Michael Trier für die freundliche, wissenschaftliche Beratung.

Provenienz

- Michael Werner Gallery, New York
- Privatsammlung, Portugal
- Privatsammlung (von obigem erworben)
- Privatsammlung, Miami/ Toronto (seit 2014)

„Es sind die Prozesse an und für sich, die mich interessieren. Das Bild ist nicht wirklich nötig. Da Unvorhersehbare erweist sich als das Interessante.“  
(Sigmar Polke)

Es ist diese Prozesshaftigkeit, die Polke auch in seinen „Farbproben“, die er seit den 1970er anfertigt, ergründet. Hier experimentiert er mit Erden, Chemikalien und Pigmenten und beobachtet ihre Verwandlung auf dem Bildträger, je nach dem, in welchen Zustand sie vom Künstler versetzt wurden. Genauso wie mit Farben, experimentiert Polke seit jeher mit verschiedenen Maltechniken und kombiniert diese auf dem Bildträger.

Auch die vorliegende Arbeit „Goldhaar“ aus dem Jahr 1999 zeigt, wie vielschichtig Polke Farben und Formen in einen künstlerischen Zusammenhang bringt.

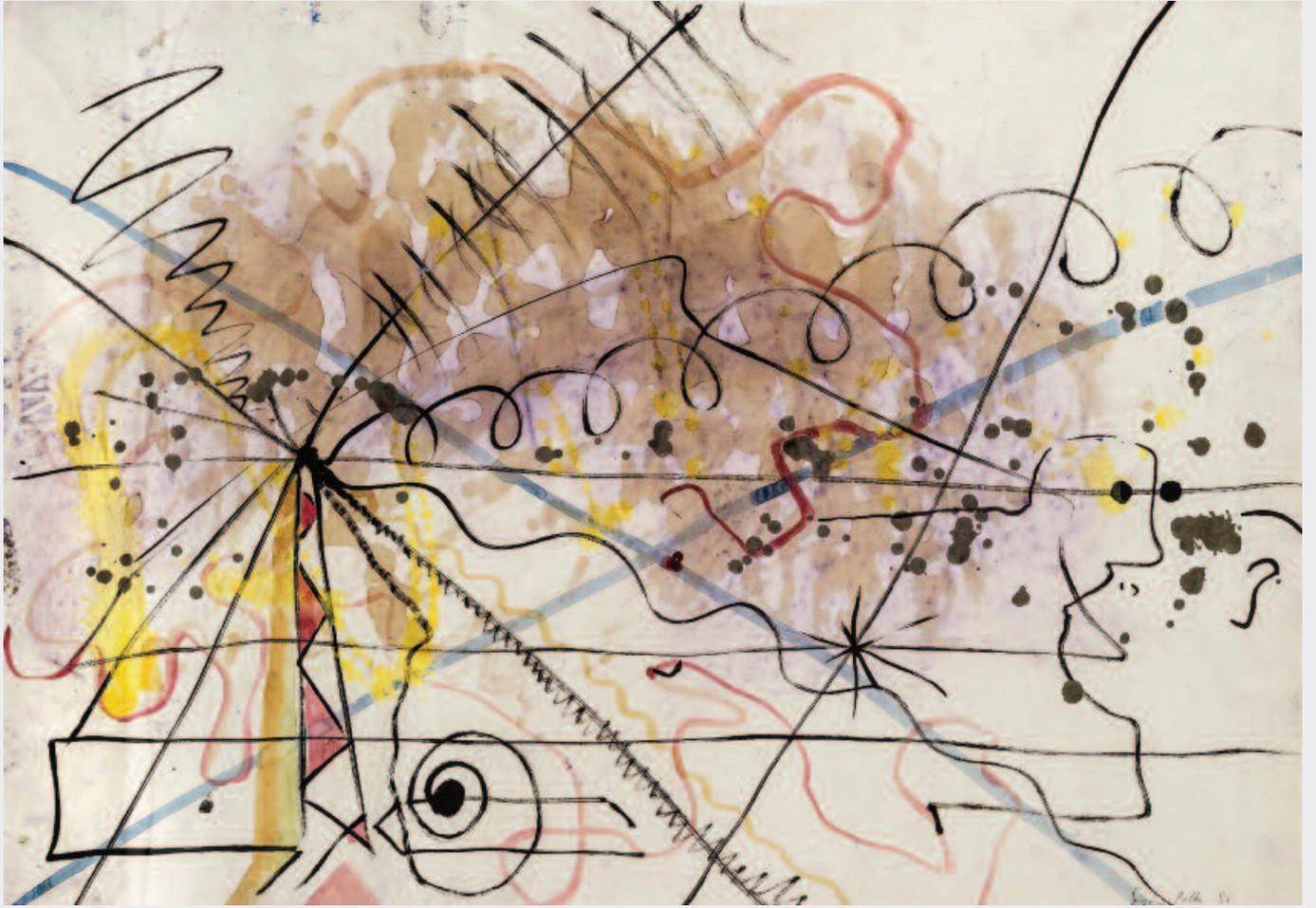
Im Zentrum der Komposition steht eine längliche mit Goldfarbe gesprühte Form, deren Farbüberschuss der Künstler in verschiedene Richtungen hat auslaufen lassen, so dass sich feine Verästelungen gebildet haben. Korrespondierend dazu verhalten sich die dünnen, weißen Linien, die sich auf der linken Seite des Bildes über einem nebelartig grau hingesprühten Untergrund zu einem feinen Gitternetz spinnen. Durchbrochen werde diese durch Spuren, die mit der Rückseite eines Pinsels auf den noch feuchten Untergrund gekratzt wurden und die Polke in der Mitte Neon Gelb akzentuiert.

Der untere Bereich des Bildes definiert sich durch eine violette Farbigkeit: die mit einem breiten Pinsel aufgetragene Gouache verwässert sich zur Mitte hin aquarellhaft. Darüber sprüht Polke zwei blaue Kreisformen mit dreidimensionalen Charakter, die sich nach hinten zu öffnen scheinen und den Bildträger zu durchbrechen scheinen.



„Polkes ‚abstrakte‘ Malerei wiederholt natürliche Vorgänge und Gesetzmäßigkeiten mit analog gesteuertem Malmaterial. Mit dem Oszillieren zwischen amorphen und sich gestaltenden Formen, mit motivischen Kürzeln sowie initiierten chemischen Prozessen spielt er auf natürliche Phänomene an. Werden die sich scheinbar noch wandelnden, offenen Fließformen mit Pinselzeichnungen, Rastermotiven, Stoffmustern oder transparenten Bildträgern kombiniert, sind sie entweder als naturhaft oder

aber als Äquivalent für andauernde, offene Prozesse im allgemeinen Sinn lesbar, etwa als mentale Prozesse wie Erinnerungen, als historische Umwälzungsprozesse oder alchemistische Prozesse. Die Fließformen sind immer inhaltlich determiniert, der Bildinhalt findet seine Entsprechung immer auch auf materialer Ebene.“ (Anita Shah, Die Dinge zu sehen wie sie sind, Zu Sigmar Polkes malerischem Werk seit 1981, Weimar 2001, S. 162).



SIGMAR POLKE  
Oels, Schlesien 1941 – 2010 Köln

---

Ohne Titel

Lack, Dispersion und Tusche auf Papier  
1988  
70 x 100 cm  
signiert und datiert unten rechts

Wir danken Herrn Michael Trier für die freundliche, wissenschaftliche Beratung.

Provenienz  
- GAHP Galerie und Artothek, Fürstenfeldbruck  
- Privatsammlung, Süddeutschland (bei obiger 2000 erworben)

Sigmar Polke hat von Beginn seiner künstlerischen Arbeit stets eine ironische Distanz zu den verschiedenen Strömungen der Gegenwartskunst und ihren theoretischen Ansprüchen gehalten und diesen relativierenden Blick in seinen eigenen Werken durch Pastiche, Zitat und Parodie thematisiert. Die Heilserwartung gegenüber dem „Geistigen in der Kunst“ blieb ihm suspekt, und wenngleich er selbst auf vielfache Weise mit künstlerischen Techniken experimentierte und neue erfand, geschah auch dies nie mit völliger Ernsthaftigkeit im Sinne eines bedeutenden Beitrags zur Gegenwartskunst.

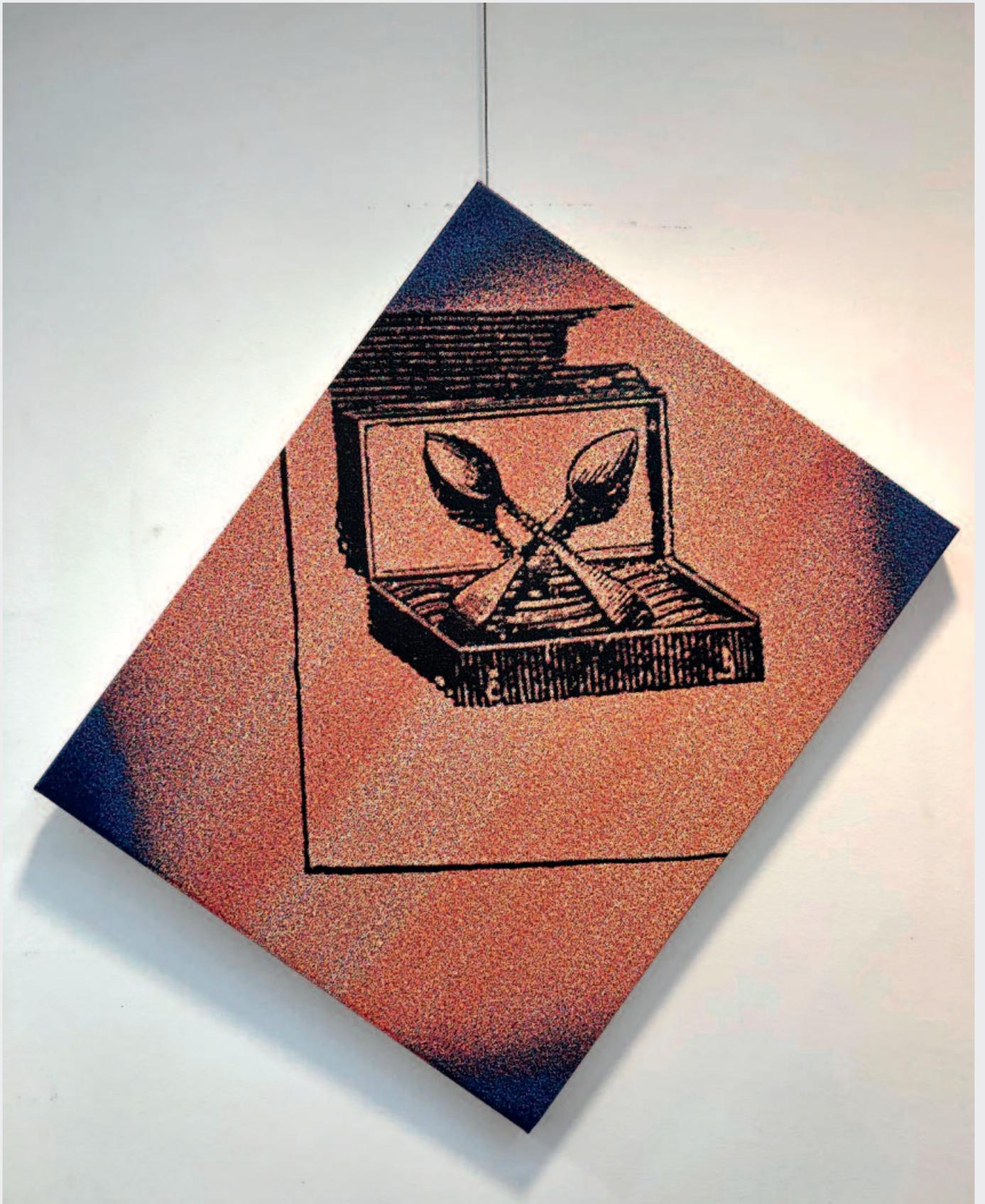
In seinem abstrakten Bild von 1988 nimmt Polke ganz deutlich die ungegenständlichen Kompositionen Wassily Kandinskys zum Vorbild, und obwohl sich das Werk – anders als in Fällen, in denen Polke durch eine Beschriftung oder Betitelung eine spöttische Note hinzufügt – jeden Kommentars enthält, führt allein die Überbetonung der

malerischen Mittel zu einem ironischen Ton. Die übereinandergelegten Farbflecken, Linien und Arabesken suggerieren eine Komposition mit einem gefühlten Zentrum im rechten Bilddrittel, aber die schiere Menge an Zeichen wirkt in gewissem Sinne übermotiviert. Polkes Girlanden, Kringel, Wellenlinien und gekreuzten Geraden führen einen karnevalesken Tanz auf, der durchaus etwas Musikalisches hat, dem aber jeder Ernst und jede Vergeistigung im Sinne Kandinskys fehlt.

Die ausgelassene, fast übertriebene Verwendung denkbar vieler abstrakter Muster macht sich offenbar über die komplizierten theoretischen Überlegungen zu erratischen Formen in der Abstraktion lustig und persifliert den hohen Anspruch solcher Bildfindungen, wie es sich auch in Sigmar Polkes augenzwinkerndem, lakonischen Spruch zum Selbstverständnis des Künstlers ausdrückt:

„Leicht kann jeder.“

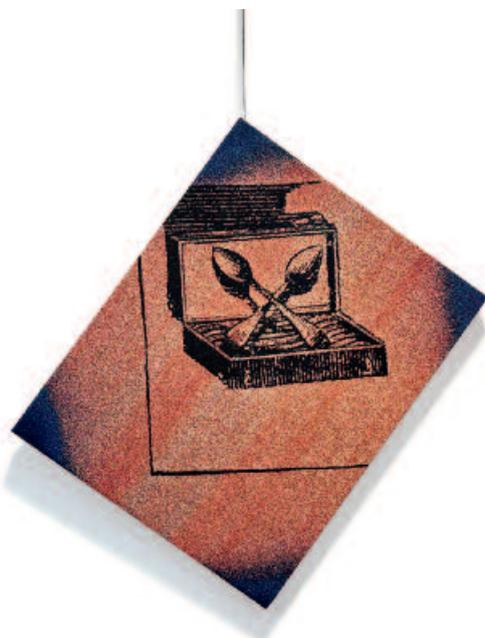




SIGMAR POLKE

Oels, Schlesien 1941 – 2010 Köln

Dr Pabscht het z'Schpiez s'Schpäckbschteck z'schpät bschteut



Computer-Reproduktion mit Vierfarbdrucker, Acryllack auf Vinyl

1980/1991

50 x 40 cm

rückseitig auf einem Etikett signiert, '64/100' nummeriert, gedruckt betitelt und 'Edition für Parkett 30, 1991' beschriftet  
Auflage 100 lateinisch und 20 römisch nummerierte Exemplare

Becker/von der Osten 2000 Nr. 91

Provenienz

- Edition für Parkett

- Privatsammlung, Süddeutschland

Literatur

- Becker, Jürgen; Claus von Osten (Hrsg.). Sigmar Polke. Die Editionen 1963 - 2000 Catalogue Raisonné. Ostfildern-Ruit 2000. Nr. 91, S.264 f.

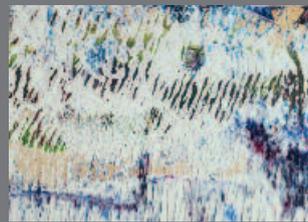
Für seinen Beitrag zur Edition des schweizerischen Kunstmagazins Parkett griff Sigmar Polke auf einen nicht nur, aber besonders in der Schweiz sehr bekannten und beliebten Zungenbrecher-Spruch als Titel zurück, den er im schwyzerdytschen Dialekt beließ. Nicht nur darin blieb Polke seinem ironischen Humor, der für seine künstlerische Herangehensweise typisch ist, treu, sondern auch seine Techniken des Bildzitats, der Kopie, der Rasterung und der Verfremdung, die sich hier in dem „schief“ aufgehängten Bildträger widerspiegelt, finden sich hier wieder.

Das titelgebende „Speckbesteck“, das der Papst in Spiez zu spät bestellt hat, wird durch ein gekreuztes Paar Löffel

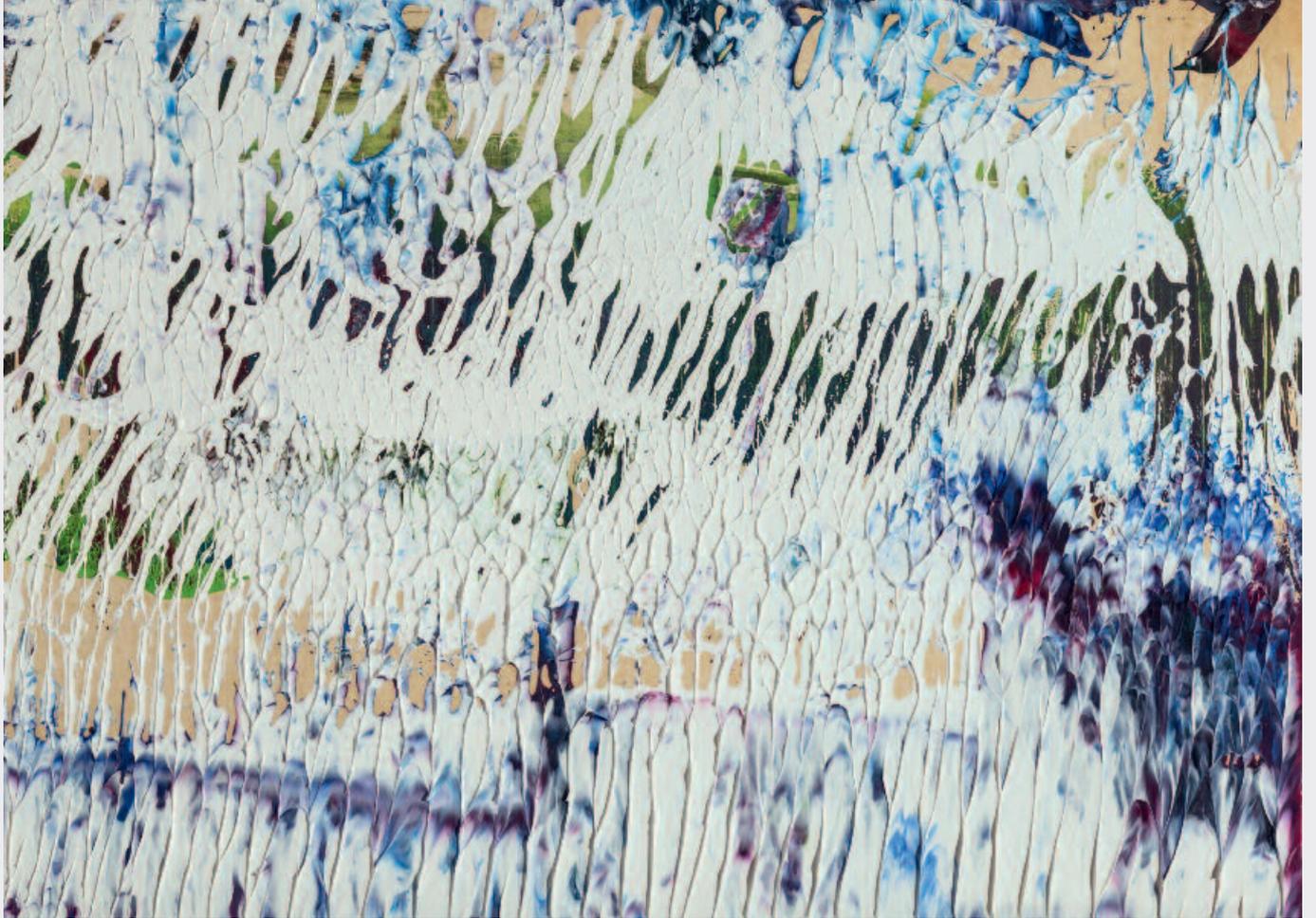
auf einem geöffneten Besteckkoffer repräsentiert. Das Motiv ist ein Bildzitat aus einer Collage von Max Ernst, und da auch Max Ernst dieses Detail einer anderen Vorlage entnommen hat, handelt es sich gewissermaßen bei Polke um eine „Drittverwendung“, mit der er Zitat, Bedeutungsverschiebung, kontextabhängige Bedeutungsebenen und mediale Verbreitung von Bildern kommentiert, einem zentralen Thema seiner künstlerischen Arbeit.

Das Motiv selbst stammt aus der fünften Collage der Gruppe „Le Lion de Belfort“, die am Anfang von Max Ernsts berühmtem Collageroman „Une semaine de bonté“ von 1933 (1934 publiziert) steht.

# GERHARD RICHTER



Gerhard Richter hat der Gegenwartskunst vermutlich mehr Türen geöffnet als jeder andere Künstler. Seit den 1960er Jahren hat er mit seiner grenzenlosen Kreativität immer wieder völlig neue und scheinbar gegensätzliche Werkgruppen hervor gebracht, die jede für sich ausreichend Stoff für ein Lebenswerk geboten hätte. Sein Oeuvre ist heute beispiellos. Er nahm sechs Mal an der documenta teil und ist u.a. Träger des Kaiserrings der Stadt Goslar und des Praemium Imperiale. 1997 erhielt er den Goldenen Löwen der Biennale von Venedig.



3.3.94

Öl auf Karton

1994

21 x 29,8 cm / Trägerkarton 40 x 49 cm

rückseitig signiert und datiert

zusätzlich signiert und datiert auf dem Trägerkarton

Provenienz

- Aschenbach Galerie, Amsterdam
- Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen
- Privatsammlung, Griechenland (seit 2012)
- Privatsammlung David Teplitzky and Peggy Scott (seit 2016)
- Sammlung Conceptio Unlimited Limited, Hong Kong (2017)
- Sammlung Gerald Rodolitz, Bangkok
- Privatsammlung, Hong Kong
- Privatsammlung, Frankreich (seit 2022)

Auktionsgeschichte

- Lempertz Köln, 1. Dezember 2012, Los 718
- Phillips London, 28. Juni 2016, Los 129
- Lempertz Köln, 1. Juni 2022, Los 48

Gerhard Richters nur mit dem Datum des Entstehungstages „3.3.94“ betitelte Arbeit in Öl auf Karton zeichnet sich durch die für seine abstrakten und ungegenständlichen Arbeiten charakteristische Technik aus, mehrere Farbschichten übereinander zu legen und sie mit der Rakel so zu bearbeiten, dass sowohl die Farbschichten als auch der Gesamteindruck der Bildoberfläche eine Bewegtheit und Haptik erlangen, die die Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachters herausfordern.

Auf einem nur teilweise mit blauen, grünen und roten Farbflecken bedeckten Untergrund trägt Richter pastose weiße Farbe auf, die er durch die Bearbeitung mit der Rakel in ein wellenartiges, mit Graten fast organisch bewegtes Geflecht verwandelt, durch das sowohl der Bildgrund als auch die darunterliegenden Farbtöne teilweise sichtbar bleiben oder sich mit dem Weiß bis an die Bildoberfläche vermischen. Durch die nur teilweise Sichtbarkeit der unteren Farbschicht entsteht ein Bedeutungsverdacht, als bedecke und verfremde das Weiß der obersten Schicht eine figurative,

lesbare Darstellung, vergleichbar dem Effekt, den Richter in seinen Übermalungen von Photographien erzeugt. Auch das Weiß selbst nimmt durch die Art und Weise des Auftrags eine scheinbar figurative Rolle an, wirkt wie in Bewegung, wachsend und sich aktiv über das Bild verbreitend. Die pastose, haptische Oberfläche macht zugleich den Reiz des Bildes aus, denn dadurch bekommt sie eine materielle Realität, die der reinen Farbe eine objekthafte Realität verleiht.

Dieses Spiel mit der Illusion und der Mimesis als Gegenspieler der reinen Abstraktion ist es, das Richter in seiner Auseinandersetzung mit der Malerei interessiert. Seine Frage an die Malerei zielt darauf ab, dem Betrachter die Wahrnehmungslücke zwischen dem realen, „echten“ Farbmateriale und der erwarteten Abbildhaftigkeit eines Bildes ins Bewußtsein zu bringen. Darüber hinaus manifestiert sich in der tagesgenauen Datierung ein tagebuchartiger Charakter, der aus dem Werk eine Momentaufnahme des fortschreitenden malerischen Suchens macht.





GERHARD RICHTER  
Dresden 1932 – lebt in Köln

---

Ohne Titel (18.3.89)



Öl auf Papier auf Künstlerkarton

1989

Blatt: 21 x 29,7 cm, Künstlerkarton: 36,2 x 44,2 cm  
signiert rechts und datiert links auf dem Künstlerkarton  
rückseitig bezeichnet '18.3.'

Das Werk ist im Online Werkverzeichnis Gerhard Richter registriert.

Provenienz

- Galerie Ludorff, Düsseldorf
- Privatsammlung, Deutschland (von obiger 1997 erworben)
- Privatsammlung, Deutschland (seit 2005)
- Privatsammlung, Belgien (seit 2022)

Auktionsgeschichte

- Christie's, London, 24. Juni 2005, Los 102
- Ketterer Kunst, 9. Dezember 2022, Los 178

Ausstellungen

- Galerie Bernd Lütze, Friedrichshafen 1991/1992. Gerhard Richter, Arbeiten auf Papier 1988-1990. Nr. 7

# KATHARINA GROSSE





## KATHARINA GROSSE

Freiburg im Breisgau 1961 – lebt in Düsseldorf und Berlin

Ohne Titel



Acryl und Erde auf Leinwand  
2009  
150 x 121 cm  
rückseitig signiert und datiert

### Provenienz

- Gagosian Gallery, New York
- Privatsammlung, USA
- Privatsammlung, Frankreich

### Ausstellungen

- Baltimore Museum of Art. Katharine Grosse: Is It You? Baltimore 2020

Die Abstraktion in den Werken von Katharina Grosse steht in der Tradition der Farbfeldmalerei, des abstrakten Expressionismus und der Kunst des Informel. Ihre Techniken beziehen sich auf so unterschiedliche Praktiken und Stile wie die des Impressionismus, von Graffiti, Performance, Prozess- und Installationskunst. Katharina Grosse löst die Malerei von der materiellen Realität in jeglicher Form, vom Primat der Dinge. Ihre Malerei selbst muss weder entwickelt, eingegrenzt oder bestimmt werden, noch folgt sie der Bestimmung einer Realität außerhalb der Malerei. Während die Leinwand durch ihre Kanten scharf abgegrenzt ist, läuft das Gemälde virtuell darüber hinaus und wird wiederum von den Kanten in Form von Schnitten, Linien und Konturen durchkreuzt. Insofern erscheinen die Ränder der Leinwand nur als mögliche, vorübergehende und unverbindliche Begrenzung des Gemäldes. Ihre Malerei ist ohne Komposition, ausschließlich durch Farbe bestimmt. Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und läßt im Farbauftrag keine malerische Handschrift erkennen. Katharina Grosse hat

seit 1998 die Spritzpistole als ihr bevorzugtes Werkzeug entdeckt, was ihr den Weg zu neuen Ausdrucksformen ebnete. Lebhaftige Farbschwaden fließen über die monumentale Leinwand und erzeugen eine wachsende Komplexität von Klang, Tiefe und Bewegung.

Orange- und Grüntöne dominieren den Bildraum, akzentuiert durch rostbraune und violette Partien, und stehen im Kontrast zu der (noch) nicht von der Farbe erfassten weissen Fläche des Bildgrundes. Die Magie von Katharina Grosses Malerei liegt in diesen oszillierenden, dynamischen Farbwelten, die virtuell den gesamten umgebenden Raum zu überwuchern trachten, oder, wie Grosse es mit ihren eigenen Worten beschrieb:

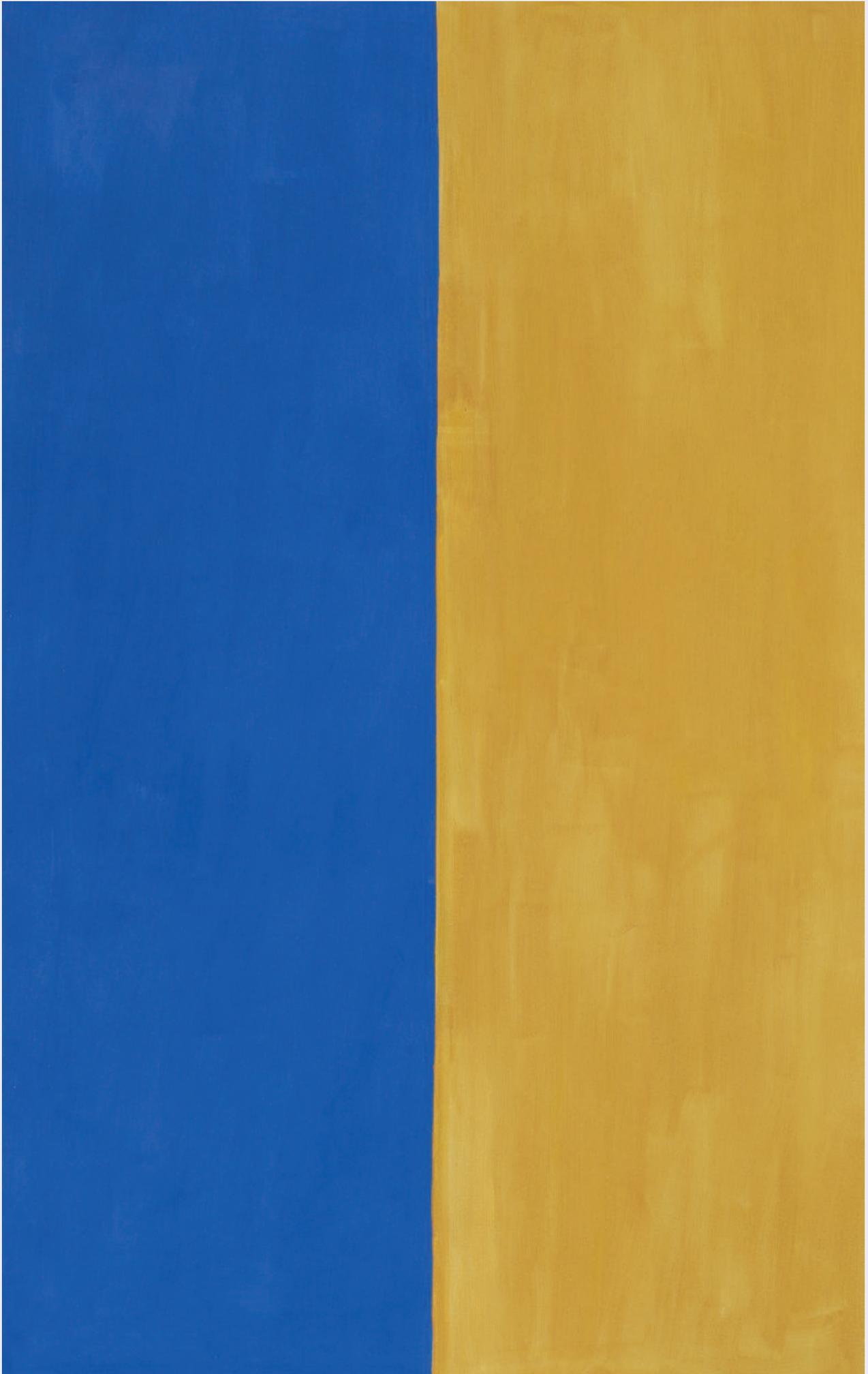
„Das Gesamtbild oder die Fähigkeit des Bildes, einen ganzen Raum zu definieren und sich auch in Richtung Architektur zu bewegen, ist für mich total faszinierend. Ich mache immer große Bilder, ich habe schon als Kind große Bilder gemalt.“



# GÜNTHER FÖRG

Günther Förgs Werk zeichnet sich durch eine material- und medienübergreifende Bildsprache aus, deren wesentliches Merkmal der Raumbezug ist. Seit Ende der 1970er Jahre entwickelte er diese in der Photographie, Malerei, Skulptur und mit Installationen. Mit seiner materialbetonten abstrakten Malerei, die sich zunächst in oftmals schwarzen und grauen monochromen Arbeiten manifestierte, erschloß Förg auch neue Bildträger wie Blei und Aluminium. In den 1990er Jahren entstanden großformatige, farbige Fenster- und Gitterbilder, sowie Arbeiten, die in der Tradition der Farbfeldmalerei stehen und die stets im Zusammenhang mit der Erkundung und Umdeutung von Räumen zu sehen sind. In seinen photographischen Serien beschäftigte er sich mit architekturgeschichtlich bedeutungsvollen Bauten des 20. Jahrhunderts. Die Bezugnahme auf den Raum blieb auch hier wirksam und inspirierte Förg zu weiterer künstlerischer Auseinandersetzung mit architektonischen Strukturen und Bauelementen, losgelöst aus ihrem Kontext. Förg war mit seinem Werk 1992 auf der documenta IX vertreten. Ab 1999 war er Professor an der Akademie der Bildenden Künste in München.





# GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg im Breisgau

---

## Rivoli

Acryl auf Leinwand

1989

220 x 140 cm

rückseitig signiert, datiert und betitelt

Das Werk ist unter der Nummer WWF.89.B.0229 im Archiv Günther Förg registriert.

### Provenienz

- Greene Naftali Gallery, New York
- Privatsammlung, Paris
- Privatsammlung, USA

### Ausstellungen

- Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli 1989  
Domenico Bianchi, Alan Charlton, Günther Förg, Barbara Kruger, Toon Verhoef

Günther Förgs „Rivoli“ entstand 1989 – und darauf spielt der Titel des Werkes an – für eine Einzelausstellung im Museum für zeitgenössische Kunst im Castello di Rivoli nahe Turin. Eine Abfolge hochformatiger Gemälde, zu denen das vorliegende Werk gehört, gliedern und akzentuieren die Architektur des Ausstellungsraumes. Jede Tafel ist in unterschiedlich breite Farbstreifen wechselnder Farbtöne aufgeteilt, wodurch ein doppelter Rhythmus entsteht, der den gesamten Raum nachhaltig verändert. Genau dies ist Förgs Absicht, denn sein Interesse gilt der Bewußtmachung von Raum- und Flächenverhältnissen. Dennoch kann jedes einzelne Bild mit dieser Aufgabe al-

leine stehen und den Betrachter veranlassen, die räumliche Situation zu befragen. Auch die Oberflächenstruktur der Farbe, deren Textur Förg wie den Pinselstrich bewußt sichtbar läßt, erzeugt einen Rhythmus, eine Bewegtheit, die statt der eigentlich streng geometrischen Komposition das Malerische betont. In „Rivoli“ nimmt Förg die Teilung des Farbfeldes genau zur Hälfte vor und verwendet mit Blau und Gelb zwei der drei Grundfarben. Dieser kompositionellen Strenge steht auch hier die malerische Oberfläche entgegen, so dass Dynamik und Statik der gesamten Bildergruppe in diesem Einzelwerk vollkommen wiedergegeben sind.





# GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg im Breisgau

---

## Ohne Titel

Acryl auf Holz, im Künstlerrahmen  
1994  
63,6 x 35,5 cm

Dieses Werk ist unter der Nummer WWF.94.B.0249 im Günther Förg Archiv registriert.

### Provenienz

- Privatsammlung, Deutschland
- Georg Kargl Fine Arts, Wien
- Privatsammlung, Wien
- Privatsammlung, London
- Privatsammlung, Frankreich

### Auktionsgeschichte

- Phillips London, 14. Februar 2020, Los 170

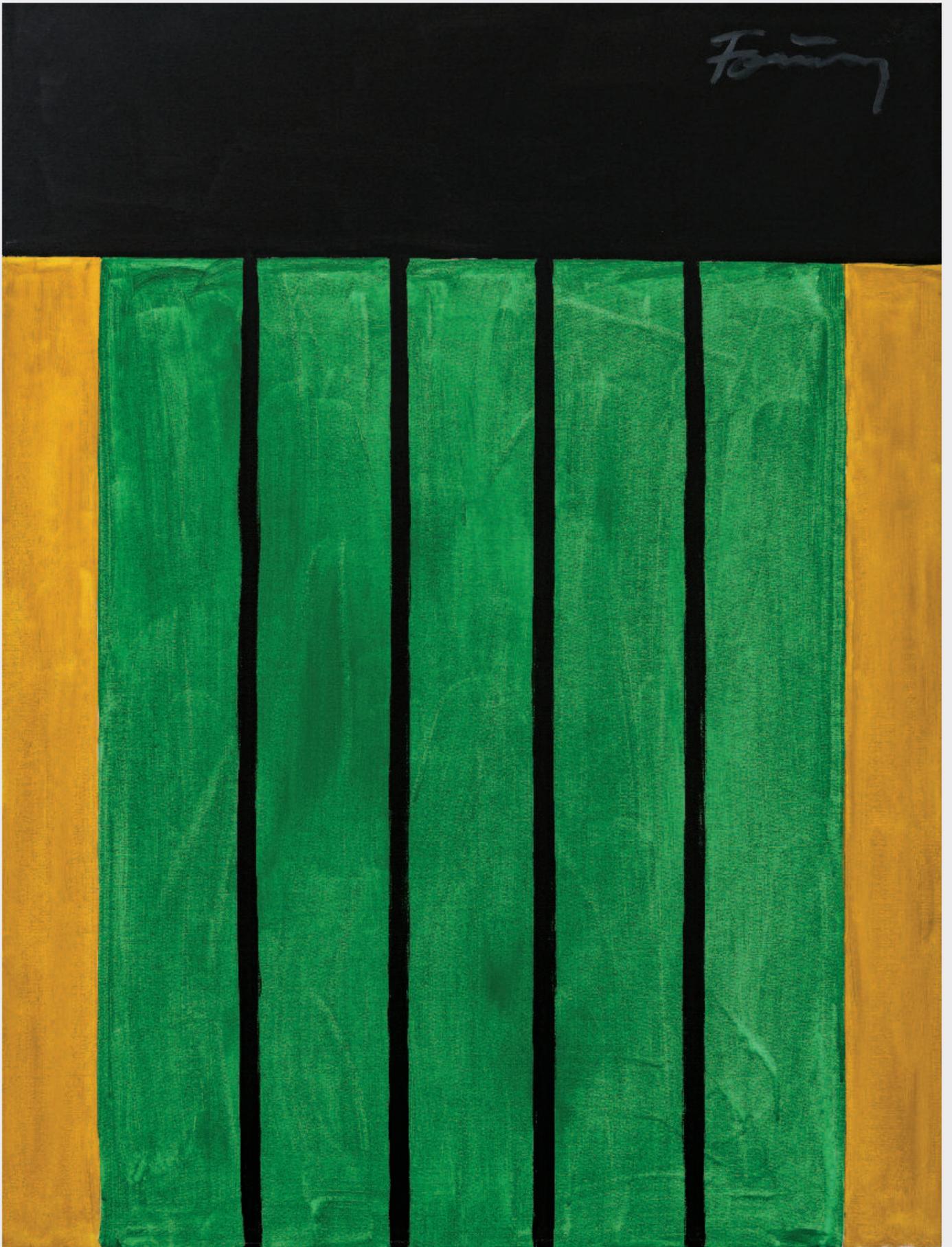
Günther Förg ist der bedeutendste Vertreter einer konzeptuellen Farbfeldmalerei in Deutschland, die durch ihre Materialität, etwa in den berühmten Bleibildern, und dem engen Bezug zur Architektur, die ihn auch zur Wandmalerei geführt hat, stark an einer Einbeziehung und Beeinflussung des Betrachters orientiert ist. Auch großformatige Architektur- und Porträtphotographie, die stilbildend für das gesamte Genre in der Gegenwartsphotographie geworden ist, bildet einen wichtigen Teil seines Werks, das spätestens seit seiner Teilnahme an der documenta 9 im Jahr 1992 auch weltweit große Beachtung findet.

In seinem Werk ohne Titel von 1994 reflektiert Förg seinen malerischen Ansatz auf anschauliche Weise. Der gestische Malduktus in den beiden orange-gelben und rostroten Farbfeldern widerspricht der strengen geometrischen Komposition, die Förg als vorgegeben impliziert, aber dennoch durch seine Malweise konterkariert. Dieser Widerspruch ist ganz charakteristisch für die Malerei Förgs, der durchaus beabsichtigt, die Wahrnehmung des

Betrachters suggestiv zu beeinflussen. Die spontane Assoziation von Farbfeldmalerei und geometrischer Abstraktion, mit der Förg hier spielt, wird durch die wuchernde lebendige Form der Farbflächen in Frage gestellt. Für den Betrachter ist nicht eindeutig, welches Feld das andere überlappt, und ob eine Übermalung, die sich an manchen Stellen zu zeigen scheint, stattgefunden hat. Förg betreibt ein Vexierspiel mit Vordergrund und Hintergrund, die das Bild eher zu haben scheint als eine Gegenüberstellung zweier Farbflächen auf gleicher Höhe. Dadurch erhält das Gemälde nicht nur eine Bewegtheit in den Farben an sich, sondern auch eine räumliche Tiefe, die das malerische Thema der Perspektive und das Gefühl des Konstruktiven, Architektonischen aufruft.

Günther Förg gelingt es hier, auf äußerst knappem Raum und mit maximaler Reduktion der Mittel ein komplexes Farb-Raum-Gefüge ins Werk zu setzen, dass seine künstlerischen Anliegen im Kern beinhaltet.





# GÜNTHER FÖRG

Füssen 1952 – 2013 Freiburg im Breisgau

---

Ohne Titel

Acryl auf Leinwand  
2000  
120 x 90 cm  
signiert oben rechts  
rückseitig signiert und datiert

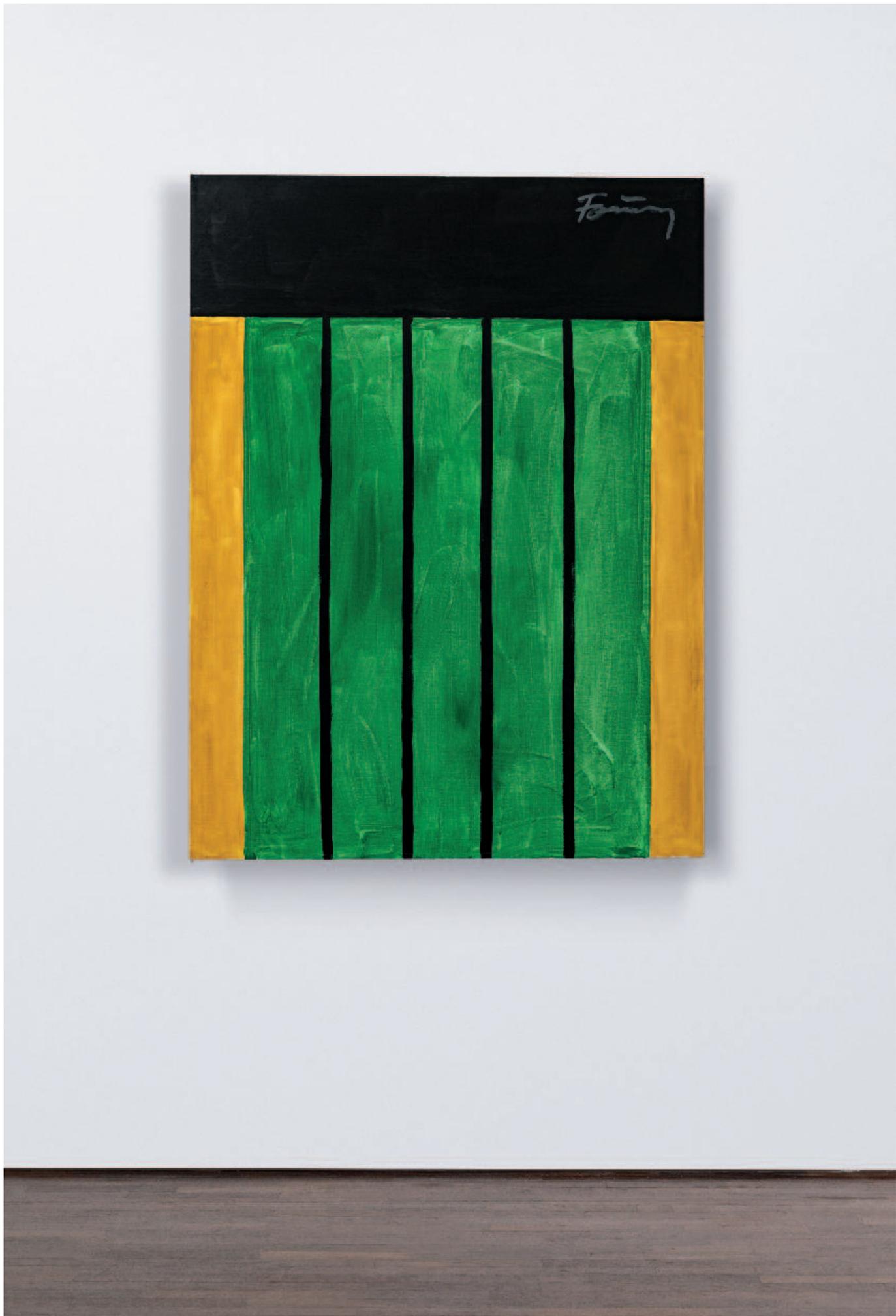
Das Werk ist unter der Nummer WWF.00.0501 im Archiv Günther Förg registriert.

#### Provenienz

- Privatsammlung, Belgien
- Privatsammlung, Zürich
- Privatsammlung, Deutschland

Dieses unbetitelte Gemälde scheint sich mit seinem zentralen grünen Teil, seinen ockergelben Seiten und seiner absolut opaken schwarzen Oberseite, die sich stark von der Leuchtkraft der anderen Farbfelder abhebt, in den Raum um sich herum einzuschreiben und wirkt zugleich wie ein physisch vorhandenes Fenster und als den Raum dominierendes abstraktes Zeichen. Bis auf die schlichte schwarze Zone lässt sich der Malgestus des Künstlers nahezu rekonstruieren. Die senkrechten schwarzen Streifen, die quer über das Bild laufen und in den orangefarbenen Seiten verankert scheinen, setzen die Idee eines Gitters um, durch das die grünen Bildpartien zum Vorschein kommen. Doch der Eindruck einer perspektivischen Ansicht oszilliert durch die malerische Textur der Grünpartien mit einem völlig zweidimensionalen Bild.

Günther Förg strebte danach, eine Bildsprache zu finden, die die Malerei von der Repräsentation befreit, ohne zur bloßen Abstraktion zu werden. Seine Wandmalereien sollen den Betrachter mit ihren Farben beeinflussen und tatsächlich seine Stimmung und sein Verhalten verändern. So auch sein Gemälde, das den Raum in einer für Förg charakteristischen Verzierbildartigen Wirkung zu einer Landschaftsansicht zu öffnen scheint und zugleich als Formsetzung artikuliert ist, die sich jeder bildhaften Lesung verweigert.



# IMPRESSUM

Preise auf Anfrage.  
Es gelten unsere Lieferungs- und Zahlungsbedingungen.  
Maße: Höhe vor Breite.

Online-Katalog 12  
© Galerie Thomas 2023  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023:  
Günther Förg, Katharina Grosse, Markus Lüpertz, A.R. Penck,  
Sigmar Polke, Neo Rauch, Rosemarie Trockel  
© Karl Horst Hödicke 2023  
© Nachlass Jörg Immendorff 2023  
© Anselm Kiefer 2023  
© Gerhard Richter 2023

Katalogbearbeitung:  
Silke Thomas, Ralph Melcher

Texte:  
Sarah Dengler, Ralph Melcher, Archiv Galerie Thomas

Photographie:  
Walter Bayer, Archiv Galerie Thomas

Layout:  
Sabine Urban, Gauting

Lithos:  
Reproline mediateam GmbH + Co. KG, München

Mo - Fr 9-18 · Sa 10-18

Türkenstrasse 16 · 80333 München · Germany  
Telefon +49-89-29 000 80 · Telefax +49-89-29 000 888  
info@galerie-thomas.de · www.galerie-thomas.de

**GALERIE THOMAS**