THOLE ROTERMUND. KUNSTHANDEL "Die Kunst ist die höchste Form von Hoffnung." Gerhard Richter

Danke

Für ihre Unterstützung bei der Arbeit an diesem Katalog danken wir herzlich

Andrea Berger, Knut Ettling, Harald Fiebig, Barbara Glasmacher, Markus Günther, Regelind Heimann, Karsten Heußmann, James Hofmaier (†), Jeanine Isin, Christian Lohfink, Markus Lüpertz, Elke Ostländer, Kerstin Peters, Michael Karl Pfefferle, Ursula und Max Reiners, Jan Steinke, dem gesamten Team von TANDEM Kunsttransporte, Marco van der Wyst, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, den Künstlern sowie allen ungenannten Sammlern, die dieses Projekt hilfreich unterstützt haben.

Inhalt

Neuland.

Thole Rotermund 01 Markus Lüpertz 10 02 Sigmar Polke 12 03 - 06Per Kirkeby 14 07 **Gerhard Richter** 16 80 **Arnulf Rainer** 18 09 **Georg Baselitz** 20 10 **Georg Baselitz** 22 11 Markus Lüpertz 24 12 **Ernst Wilhelm Nay** 26 13 Eduardo Chillida 28

Formen der deutschen Nachkriegsmoderne -

von Richter, Polke und Baselitz zu Nay und Chillida 06

Neuland.

Formen der deutschen Nachkriegsmoderne – von Richter, Polke und Baselitz zu Nay und Chillida

Thole Rotermund

Die Entscheidung, neue künstlerische Wege zu beschreiten, fällt in der Malerei in der Regel nicht abrupt, sondern vollzieht sich in mehreren Phasen. Der Weg dorthin verläuft unterschiedlich. Entweder wird das Motiv verfremdet oder zerlegt, oder die Lokalfarben werden gestört, oder es ist gar kein Motiv mehr vorhanden. Manche Künstler erfinden eine eigene Sprache für ihre Gedanken, andere ziehen sich auf die Malmittel zurück. Die Kunst ist einer ständigen Veränderung unterworfen, glücklicherweise! Dabei bezieht diese sich nicht nur auf Äußerlichkeiten, stillstische Elemente; vielmehr betrifft es das Selbstverständnis der Kunst.

Schon die Entwicklungen der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts haben uns gelehrt, daß in der Malerei alles möglich ist. Die Künstler der Klassischen Moderne sowie jene der Nachkriegsmoderne eint das Streben nach Neubeginn, Aufbruch und Befreiung der malerischen Mittel von Ideologien, narrativen Inhalten oder Repräsentation. Alles mündet in einem undogmatischen Ansatz der Maßstäbe, was Kunst sei.

Hat diese neue Autonomie bei den Künstlern der Klassischen Moderne in der öffentlichen Rezeption noch zu Unverständnis, Aufregung und Ablehnung geführt, wird sie in der zeitgenössischen Kunst nach 1945 geradezu vorausgesetzt. Ob als Verdienst der Vorgängergeneration oder den veränderten Lebensverhältnissen geschuldet, sei erst einmal dahingestellt. In jedem Fall besteht unter den Künstlern jener Zeit der Konsens, daß durch die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs die Darstellung einer verbindlichen Thematik obsolet ist. Die Antwort auf das künstlerische Vakuum, das in den Nachkriegsjahren überwunden werden muß, sind neben der allgemeinen Tendenz zur befreiten Abstraktion individuelle Formulierungen von Künstlerpersönlichkeiten, die jegliche Art von inhaltlicher Festlegung negieren. Von diesen Künstlern wird im folgenden die Rede sein.

Es ist kaum möglich die Kunst der Nachkriegsmoderne nur aus einem Blickwinkel zu betrachten. Demzufolge finden wir in der vorliegenden Publikation vielfältige Positionen, die einen spannenden Einblick in die Tendenzen der Kunst der 1960er bis 90er Jahre geben. Die meisten Werke stammen aus einer rheinischen Sammlung, die in den vergangenen 25 Jahren mit viel Gespür, Kenntnis und Passion zusammengetragen wurde. Das verbindende Element ist allerdings keineswegs eine einheitliche Kunstauffassung, sondern allein das Medium Papier, in dem sich bekannterweise die künstlerische Haltung am unmittelbarsten präsentiert.

Georg Baselitz versteht seine Werke als Opposition gegen die damals vorherrschende Ästhetik der abstrakten Malerei, gegen Informel und Tachismus. Doch indem er weiter am Figurativen festhält, taucht unweigerlich die Frage auf, welche inhaltlichen Aspekte die Motive vermitteln. Baselitz beantwortet dies wie folgt: "Für mich bestand das Problem darin, keine anekdotischen, deskriptiven Bilder zu schaffen. Andererseits war mir die nebulöse Willkür der Theorie der gegen-

standslosen Malerei immer verhasst. Die Umkehrung des Motivs im Bilde gab mir die Freiheit, mich mit malerischen Problemen auseinanderzusetzen."¹ Damit betont er, daß die Frage nach der Malerei in der Malerei nur interessant bleibt, wenn sie offen gelassen wird.

Einen weiteren Aspekt hierzu eröffnet das Werk Markus Lüpertz'. Bei ihm rückt jedoch zunehmend die Person des Künstlers in den Vordergrund; seine Werke sind der Beleg einer Haltung, die stets geprägt wird durch gesellschaftliche, politische und kulturelle Zusammenhänge. Lüpertz ist vielfach ausgebildet, er ist Maler und Bildhauer, schreibt Gedichte und hat Bühnenbilder für das Theater geschaffen. Wie Baselitz versucht er, dem seinerzeit vorherrschenden Informel zu trotzen. Gleichfalls vermeidet Lüpertz eine einschränkende Thematik; selbst seine "Dithyrambischen Bilder" ab 1963² sind in Anlehnung an altgriechische Lieder des Dionysos-Kultes allein Vergegenständlichung der abstrakten Form. Nach wie vor geht es ihm um die reine Malerei: "Der Fleck fängt an zu leben. Er wird eine Gestalt, er wird eine Form, er wird eine andere Farbe, er wird eine Auseinandersetzung, er wird plötzlich eine Erinnerung, er wird eine Antwort auf ein existierendes Bild, er kann auf Pollock reagieren, er kann es auf Picasso tun, er kann (aber) auch was ganz Neues werden. Er kann was Zufälliges und was Bestimmtes werden."³

Die abstrakten Bilder Gerhard Richters scheinen vordergründig die logischste Konsequenz der Fragestellung nach der "Malerei als Malerei" zu sein: "Ich verfolge keine Absichten, kein System, keine Richtung. Ich habe kein Programm, keinen Stil, kein Anliegen. Ich halte nichts von fachlichen Problemen, von Arbeitsthemen, von Variationen bis zur Meisterschaft. [...] ich mag das Unbestimmbare und Uferlose und die fortwährende Unsicherheit."⁴

Dies beschreibt ebenso die Herausforderung des Künstlers, der für den Prozess des Malens ständig neue Ansätze entdeckt. So ist die Malerei für ihn eine "Analogie zum Unanschaulichen und Unverständlichen, das auf diese Weise Gestalt annehmen und verfügbar werden soll. Deshalb sind gute Bilder auch unverständlich."⁵

>

¹ Baselitz, zitiert nach: Evelyn Weiss: Gespräch mit Georg Baselitz (1975). In: Detlev Gretenkort (Hrsg.): Georg Baselitz, Gesammelte Schriften und Interviews. München 2011, S. 50f.

² Vgl. Kat.-Nr. 11.

³ Lüpertz, zitiert nach: Ausst.-Kat. Markus Lüpertz, Belebte Formen und kalte Malerei. Städt. Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 34

⁴ Gerhard Richter: Notiz 1966. In: Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): Gerhard Richter, Text, Schriften und Interviews. Frankfurt/Leipzig 1993, S. 53.

⁵ Gerhard Richter in: Dietmar Elger u. Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007, Schriften, Interviews, Briefe. Köln 2008, S. 120.

Neuland.

>

Bei den abstrakten Bildern von Gerhard Richter steht der Malprozeß im Mittelpunkt; Farbe wird als Materie entdeckt. Die Kreativität des Künstlers beweist sich nicht in inhaltlicher Überlegung, sondern in der technischen Konzeption und der perfekten Umsetzung seiner Vorstellungen: "Ich versuche immer irgendeine Strategie zu entwickeln, daß die Bilder klüger sind als ich."

Sigmar Polke, ein früherer Weggefährte Richters, erforscht in seiner Arbeit einen intellektuellen und geistreichen Kosmos. Ironie, Witz und Magie mischen sich in den immer wieder mit neuen Techniken experimentierenden Bildern, auch hier in teils abstrakten, teils gegenständlichen Kompositionen. Auf der Suche nach einer Alternative zu den Konventionen der Malerei der Nachkriegszeit entwickelt Polke einen ganz eigenen narrativen Stil, der dem aktuellen Zeitgeist entspringt und ein offenes, unbegrenztes Spektrum an Erfahrungen widerspiegeln soll.

Unter diesem Aspekt kann man auch die Kunst des Dänen Per Kirkeby verstehen. Er ist ein Allround-Künstler; studierter Geologe, Bildhauer, Graphiker und Filmemacher. Kirkeby tritt durch Performances als Vertreter der Happening- und Fluxus-Bewegung hervor und arbeitet literarisch wie kunsthistorisch. In unserer Konstellation zeichnet er sich durch seine vertiefende Auseinandersetzung mit der Schöpfung aus. Wie in der Literatur ist die geduldige Beobachtung, Wahrnehmung und Beschreibung der Natur in der bildenden Kunst ein fast ausgestorbenes Thema. Kirkeby greift es wiederholt auf, jedoch keineswegs als Nachahmung, sondern vielmehr als ein Nachempfinden der Naturphänomene im übergeordneten Sinne der Romantik.

Arnulf Rainer, dessen Werk häufig mit Tachismus und Informel in Verbindung gebracht wird, geht seit den 1950er Jahren einen Sonderweg. Er beginnt, eigene und fremde Arbeiten zu überstreichen oder überzeichnen. Keineswegs jedoch will er diese Werke zerstören, geschweige denn negieren – vielmehr sieht er in diesem Akt eine Verbesserung und Vervollkommnung. Mit seinen gestisch-expressiven Übermalungen, in denen das Motiv durch Farbe zum Verschwinden gebracht wird, formuliert er seine Obsessionen von Einsamkeit und Tod. "Ich wollte das ausgebreitete Dunkel, das fast verschlossene schwarze Bild. Entexpressionierung, permanente Verhüllung, kontemplative Ruhe sind die Prinzipien meiner Arbeiten zwischen 1953 und 1965."

Mit Eduardo Chillida begegnen wir in unserer Sammlung einem Künstler, der aus dem Zusammenhang dieser Werke in vielfacher Hinsicht heraussticht. Als ausgebildeter Architekt und aktiver Bildhauer liegt seinem Œuvre die freie Abstraktion zugrunde – wenngleich geometrische Formen eine Grundordnung schaffen. Darüber hinaus kommt durch das Zusammenspiel der Collage-Technik eine beinahe architektonisch-räumliche Wirkung zustande. Allein das Unvoreingenommene, Offene in seinen Arbeiten stellt eine Nähe zu den Künstlern der deutschen Avantgarde her.

Ernst Wilhelm Nay steht wie ein Bindeglied zwischen dem Spanier und seinen deutschen Künstlerkollegen. Zu den aufregenden Prozessen seines Schaffens zählt die Entwicklung vom expressionistischen zu einem der bedeutendsten abstrakten deutschen Maler nach dem Zweiten Weltkrieg. Auch er findet seine Aufgabe in der freien Abstraktion, wählt aber neben der Form den kompositorischen Rhythmus und den Eigenwert der Farbe zu seinen bildgestaltenden Elementen: "Ich gebe der Farbe nicht nur den Vorrang vor anderen bildnerischen Mitteln, sondern das gesamte bildnerische Tun meiner Kunst ist allein von der farbigen Gestaltung her bestimmt."

Wenngleich das Resultat seiner Malerei strukturierter und komponierter als das seiner Kollegen Baselitz, Richter, Lüpertz und Kirkeby erscheint, so stimmen sie doch im Grundsatz überein: Inhalt und Repräsentation treten in den Hintergrund, die gestalterischen Mittel bestimmen die Bildwirkung.

Versucht man die künstlerischen Wege unserer betrachteten Künstler zu rekonstruieren, wird man in manchen Fällen Bezüge zu den Meistern der Klassischen Moderne finden: die subtilen Pfade eines Kirkeby mögen zu Paul Klee führen, die intensiven, losgelösten Energien eines Baselitz oder Lüpertz zu E.L. Kirchner und seinen "Brücke"-Freunden, das Konstruktive, Kontemplative Chillidas und Rainers zu Malewitchs schwarzem Quadrat. Dennoch wäre dieser Brückenschlag nur oberflächlich geeignet, die betrachteten Werken zu erschließen.

All diese Künstler verbindet die Suche nach dem Wesen der Malerei, nach der Vermittlung einer ureigenen, von der äußerlich sichtbaren Welt abgelösten Wahrhaftigkeit. In dieser Folge ist die Frage nach dem Sinn, nach der Herkunft, der Bedeutung weniger ein Problem des Künstlers und seiner Zeit als seines Publikums. Daher wird die Diskussion über die (jeweilige) Moderne niemals enden – allein die Malerei behält Recht.

⁶ Ebenda, S. 89.

⁷ Arnulf Rainer, zitiert nach: Ausst.-Kat. Historisches Museum Wien, 1989, S. 49.

 $^{^{\}rm 8}$ Ernst Wilhelm Nay: Die Gestaltfarbe (1952). In: Das Kunstwerk, 6. Jg., Heft 2, S. 4.

Markus Lüpertz

1941 Liberec/Böhmen

01

Ohne Titel, um 1973

Wachskreide und Kohle auf dünnem Velin, $32.9 \times 44.9 \text{ cm}$, unten rechts mit Bleistift monogrammiert: ,ML' (ligiert)

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln/New York (Mai 2004); seitdem Firmensammlung Rhenus Lub, Mönchengladbach

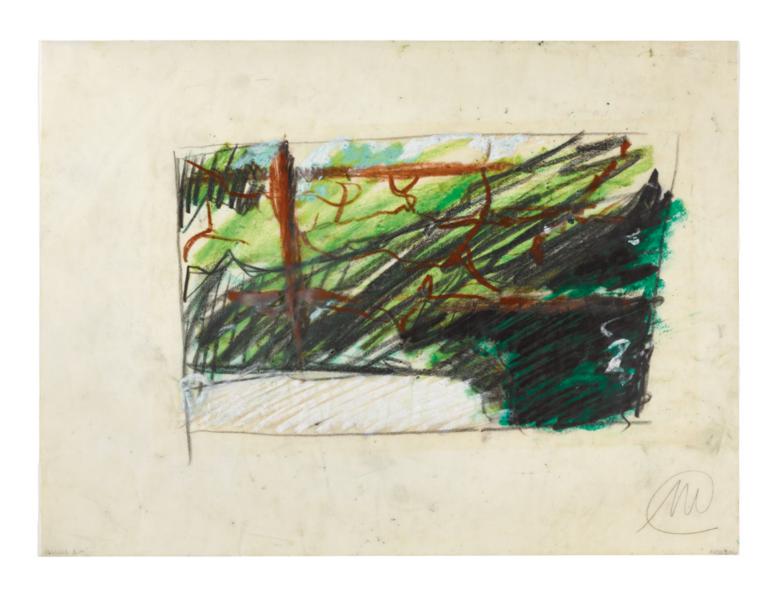
Ausstellung

In voller Blüte, Zeichnungen und farbige Arbeiten auf Papier, Baselitz, Immendorff, Kirkeby, Leroy, Lüpertz, Penck, Polke. Galerie Michael Werner, Köln, 7. Mai – 19. Juni 2004, Kat.-Nr. 37 mit Abb.;
Markus Lüpertz, Geschaffen – Landschaft, Mensch und Ding (Katalog hrsg. von Thomas Weiss und Reinhard Melzer). Schloß Mosigkau in Dessau, 3. Juli – 6. September 1998, Kat.-Nr. 39, S. 41 mit schwarz-weiß Abb. (nochmals farbig abgebildet auf S. 31)

Die Kunst des polarisierenden "Malerfürsten" Markus Lüpertz wird häufig als eine spezifische Form des deutschen "Neoexpressionismus" bezeichnet. Sie entzieht sich jedoch einer Zuordnung, gegen die Lüpertz sich selbst immer wieder zur Wehr setzt. Allenfalls sieht er sich in der Tradition des 19. Jahrhunderts verortet, knüpft aber auch an die Maximen der Klassischen Moderne an, indem er sich vehement gegen jede Normierung stellt und für die Freiheit der Malerei einsetzt.

Unsere Papierarbeit entsteht während Lüpertz' beginnender Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte. Um 1970 malt er überwiegend symbolträchtige, stillebenartige Motive wie Stahlhelme, Ähren oder Fahnen in monumentalen Formaten und verweist damit auf die nicht bewältigte nationalsozialistische Vergangenheit.

In unserer äußerst farbintensiven Kreidezeichnung mit der frühlingshaft leuchtenden, braun-grün-schwarzen Farbwahl, ist Lüpertz' Hang zum Pathos und zum Symbolismus verschwunden. Vielmehr dominiert ein gestisches Formenvokabular, das aus der reinen Kraft der Wachskreiden in Zusammenspiel mit dem Papier, das überall verteilt (wie beim Drucken) farbige "Arbeits"-Spuren aufweist, entfacht wird. Zeichnen ist auch für Lüpertz die Basis seiner Kunst. Eindrucksvoll entwickelt er seine kühnen Strichbahnen und chiffreartigen Strichbündel und verspannt sie im Raum, eingepaßt in eine zarte Umrahmung. All das erweckt Assoziationen mit einer Landschaft – denn Lüpertz will sich gerade in jener Zeit nicht vom Gegenständlichen verabschieden. So verleiht er seiner vermeintlich abstrakten Komposition eine unveränderliche Aura und Suggestivkraft, nicht zuletzt durch seinen erstaunlichen Sinn für kompositorische Balance und Differenzierung von Farbwerten. RH



Sigmar Polke

1941 Oels/Niederschlesien 2010 Köln

02

Ohne Titel (Abstrakt mit Fünfeck), 1969

Bleistift und Gouache auf bräunlichem Velin, 29,7 x 21 cm, unten rechts mit Kugelschreiber signiert und datiert: "S. Polke 69"

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln/New York (Mai 2004); seitdem Firmensammlung Rhenus Lub, Mönchengladbach

Ausstellung

Sigmar Polke: The early works. Michael Werner Gallery, New York, 23. Januar – 8. März 1997; Sigmar Polke: Frühe Arbeiten. Galerie Michael Werner, Köln, 6. Februar – 12. März 1996 (außer Katalog); Sigmar Polke – The early drawings of the 60's. Galerie SCAI The Bathhouse, Tokyo, 20. Juni – 22. Juli 1995;

Accrochage: Zeichnungen und Grafik. Galerie Michael Werner, Köln, 18. August – 24. September 1993; Deutsche Künstler zu Besuch in Antwerpen. Galerie Guy Campo & Michel, Antwerpen, 1993; In voller Blüte, Zeichnungen und farbige Arbeiten auf Papier, Baselitz, Immendorff, Kirkeby, Leroy, Lüpertz, Penck, Polke. Galerie Michael Werner, Köln, 7. Mai – 19. Juni 2004, Kat.-Nr. 56 mit Abb.

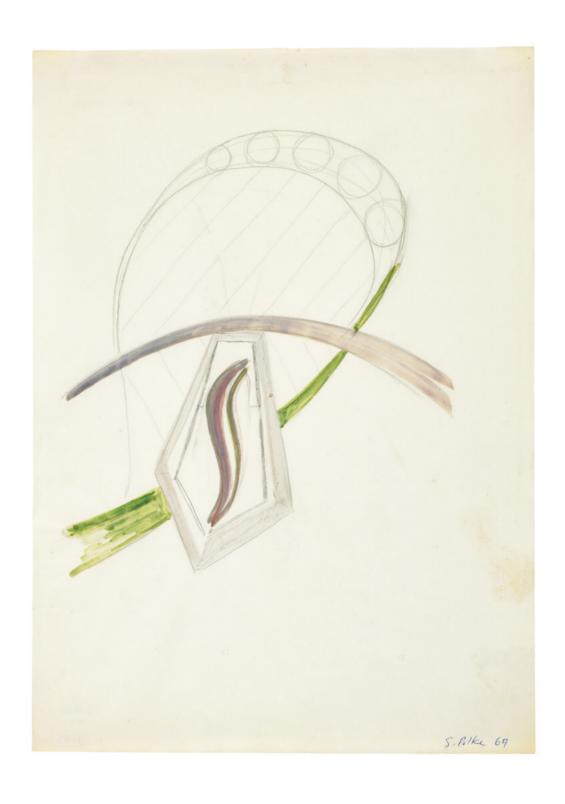
Zusammen mit Gerhard Richter begründet Sigmar Polke 1963 den sog.

"Kapitalistischen Realismus", eine politisch orientierte Spielart der Pop Art.

Auch er widersteht Moden und Trends, bedient sich aber – ebenso wie andere der hier gezeigten Künstler – der Mittel der Klassischen Moderne, gerade was das Zeichnen betrifft.

Seine Papierarbeiten sind gänzlich eigenständige Bilder, sie haben autonomen Status. Dabei gehen Polkes Ideen vom Kopf umweglos aufs Papier über. Im Gegensatz zu den Blättern von Baselitz, Lüpertz oder Richter, kommt seine fulminante Zeichenkunst in unserer Gouache von 1969 geradezu filigran und "leise" daher; quasi als Niederschrift reiner Gedanken oder Phantasien entwickelt er mit Bleistift und Gouache intuitiv eine Art geometrische Abstraktion, die entfernt an Kandinsky erinnert: runde Formen, Schlangenlinien und Kreise, Streifen und ein "Fünfeck" werden miteinander in Beziehung gesetzt, und höchst sparsam in Violett und Dunkelgrün koloriert. Polke experimentiert und assoziiert, schafft Rationales und Irrationales.

Kann man Polkes eigenwillige und experimentelle Kunst überhaupt "verstehen" und seinen bildnerischen Ideen, die fast trivial wirken, etwas abgewinnen? Polke ist ein Künstler, dem es gefällt, wenn man ihn falsch oder nicht versteht, da es ihn herausfordert, einmal mehr sein Genie unter Beweis zu stellen. Nicht umsonst gilt er als bissig-ironischer, hintergründigster und witzigster unter den Malern der Gegenwart. Gerade die Vieldeutigkeit und Rätselhaftigkeit bestimmen die besondere Ausstrahlung und bewundernswerte gestalterische Kraft seiner Werke. RH



Per Kirkeby

1938 Kopenhagen

03 - 06

03 Ohne Titel (Allee), 1978

Gouache auf hauchdünnem handgerissenen Velin, 12×9.6 cm (21.6×20.1 cm), unterhalb der Darstellung rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert: ,P.K.-78' sowie unten rechts mit einem ,x' versehen

04 Ohne Titel, 1978

Gouache auf hauchdünnem handgerissenen Velin, 10.2×15.1 cm (19.4×23.2 cm), unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert: .P.K.-78'

05 Ohne Titel, 1978

Gouache auf hauchdünnem Velin, $15 \times 24 \text{ cm}$ ($23 \times 28.2 \text{ cm}$), unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert: ,P.K.-78' sowie darunter mit einem ,x' versehen

06 Ohne Titel, 1978

Gouache auf hauchdünnem Velin, 11,3 x 9,5 cm (24 x 21,8 cm), unterhalb der Darstellung rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert: ,P.K.-78' sowie unten rechts mit einem ,x' versehen

Provenienz (für alle Arbeiten)

Galerie Michael Werner, Köln/New York (März 2003); seitdem Firmensammlung Rhenus Lub, Mönchengladbach

er Kirkeby setzt sich in unseren vier unbetitelten Gouachen aus dem Jahr 1978 mit Natur und Landschaft auseinander – an der Grenze zwischen Figuration und Gegenstandslosigkeit. Der promovierte Geologe, der sich in den 1970er Jahren zunehmend der informellen Malerei zuwendet, arbeitet in seinen Zeichnungen weniger mit konkreter Landschaft als vielmehr mit Assoziationen von Natur, mit der Andeutung von Flora und Fauna. So fällt es auch ohne Kenntnisse des naturwissenschaftlichen Hintergrunds nicht schwer, in den Formen und Strukturen Kirkebys schnell ein Stück Landschaft, eine Pflanze oder Gesteinsformationen zu erkennen, ohne daß der dänische Künstler eine abbildhafte Wirklichkeit wiedergibt. Man erahnt die Kräfte und die Stofflichkeit von Naturerscheinungen, denen sich Kirkeby zeichnend annähert. Dennoch läßt sich das Dargestellte begrifflich nur schwer fassen. "Die Neugierde treibt einen voran, aber man muß gewahr sein, beim nächsten Schritt abzurutschen. Man erkennt etwas, aber merkt kurz darauf, daß man sich getäuscht hat." 1 So bringt Kirkeby seine Skepsis gegenüber den Erkenntnissen zum Ausdruck, die er während seiner Reisen durch Beobachtungen zu gewinnen glaubte. Der Künstler selbst vermeidet den Begriff der Landschaft, ihm geht es um eine Auseinandersetzung mit der Natur, die Wiedergabe jahreszeitlicher Stimmungen und landschaftlicher Atmosphäre.² Js

¹ Per Kirkeby, zitiert nach: Tilman Treusch: Reisen, um zu Sehen, Per Kirkebys Reiseskizzen. In: Achim Sommer (Hrsg.): Per Kirkeby, Prototypen der Natur. Ostfildern 2006, S. 73.

 $^{^{2}}$ Vgl. Nils Ohlsen: Zwischen Text und Bild, Naturanschauung bei Per Kirkeby. In: Ebenda, S. 53.





03 04





05 06

14 <u>15</u>

Gerhard Richter

1932 Dresden

07

G.EL. 4, 21.1.84, 1984

Aquarell und Bleistift auf Velin, 16,6 x 23,8 cm, unten links mit Bleistift signiert und datiert: ,Richter 21.1. 84', verso nochmals signiert und datiert: ,Richter 21.1.84'

Ausstellung

Gerhard Richter, Aquarelle. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Stuttgart, 19. Januar – 17. Februar 1985, S. 93, mit Abb.

Literatur

Gerhard Richter, Online-WVZ Nr. 53/278

Werden sie kein anderer versteht Gerhard Richter es, die Farbe auf das Papier zu bringen und das Bildgefüge Schicht für Schicht aus dem Malprozeß heraus entstehen zu lassen. Kräftige ungemischte Primärfarben – Blau, Rot und Gelb – dominieren unser Blatt und können sich so mit voller Wucht entfalten. Die Arbeitsweise erfordert Geduld, muß das Aquarellieren zum Trocknen doch immer wieder unterbrochen werden, bevor der Künstler die nächste Farbschicht aufbringen kann. Das Ergebnis ist überwältigend: Bereiche mit starker Sättigung kontrastieren mit transparent-lichteren Strukturen und steigern so den Eindruck von räumlicher Tiefe, die bereits in der Überlagerung des Materials angelegt ist. Die Handschrift des Künstlers tritt an den Stellen deutlich zutage, wo der Bleistift mit schnellem Strich Lineaturen auf dem Blatt hinterläßt. Partiell übermalt, werden sie ihrerseits in das Bildgefüge eingebunden und bringen zusätzlich die Linie als zeichnerisch strukturierendes Element mit ein.

Innerhalb weniger Monate entstehen 1984 einige Serien abstrakter Aquarelle, denen unseres ebenfalls zuzuordnen ist. Oft arbeitet Richter gleich an mehreren Blättern pro Tag. Dabei interpretiert er das Medium Aquarell für sich quasi neu und steigert es zu höchster Konzentration und Intensität: "Meine Bilder sind gegenstandslos; wie Gegenstände sind sie selbst Gegenstände. Somit sind sie inhaltslos, bedeutungs- und sinnlos wie Gegenstände oder Bäume, Tiere, Menschen oder Tage, die da sind ohne Grund und Zweck und Ziel. Um diese Qualität geht es."¹ AB

¹ Gerhard Richter: Notiz 1984. In: Hans Ulrich Obrist (Hrsg.): Gerhard Richter. Text, Schriften und Interviews. Frankfurt/Leipzig 1993, S. 99.



Arnulf Rainer

1929 Baden (b. Wien)

08

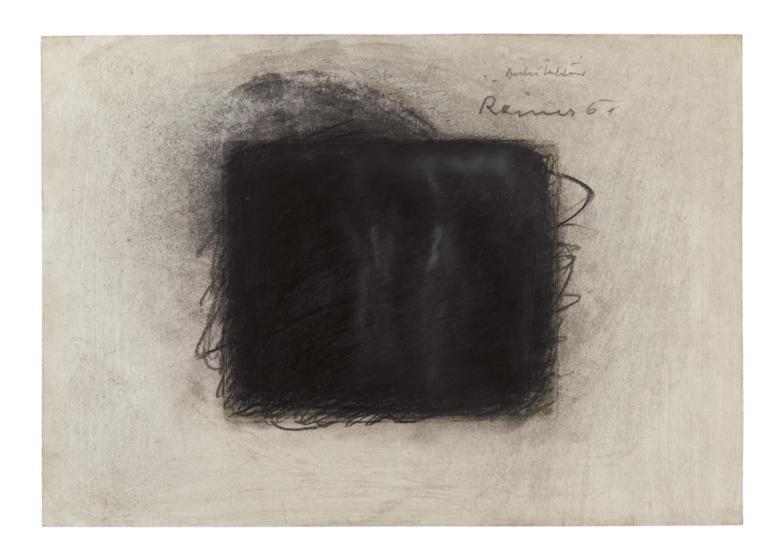
Architektur, 1961

Graphitstift und schwarze Ölkreide über Radierung auf gräulichem Kupferdruckpapier, $35 \times 49,9$ cm, oben rechts mit Graphitstift betitelt: 'Architektur', darunter signiert und datiert: 'Rainer 61' sowie unterhalb der Darstellung rechts nochmals mit Bleistift signiert und datiert: 'Rainer 59'

Provenienz

Galerie Ulysses, Wien (Januar 2004); seitdem Firmensammlung Rhenus Lub, Mönchengladbach

ie von Arnulf Rainer in den 1950er Jahren entwickelten Übermalungen und Zumalungen machen den Künstler international bekannt und zu einem der einflußreichsten Künstler der Gegenwart. Beide Werkgruppen sind nach der Fertigstellung kaum noch voneinander zu unterscheiden. Ausschlaggebend ist der Prozeß: Während bei einer Übermalung vorhandenes Bildmaterial wiederverwertet und überarbeitet wird, handelt es sich bei den Zumalungen um schwarze Tuschearbeiten auf Papier. Wie viele seiner anderen Werke auch kommentiert Rainer diese frühe Zeichnung – eine Übermalung – indirekt: "Architektur" verweist auf einen Ausgangspunkt, hat mit dem Ergebnis allerdings nur mehr vage etwas zu tun. Das Übermalte bleibt dem Betrachter verborgen. Sichtbar hingegen werden die Spuren des vorangegangenen Arbeitsprozesses: Durch die starke Bearbeitung mit Graphitstift und Ölkreide legt sich das Papier in Wellen und die Fläche bekommt so eine Räumlichkeit. Die Sichtbarmachung des lebendigen Malprozesses ist charakteristisch für Rainers Werk. Was außerdem bleibt, ist die das Rechteck umgebende, durch die Druckplatte eingefärbte Fläche, die einen Hinweis auf die unter der Übermalung liegende Radierung gibt. Rainers destruktive und asketische Arbeit steht beispielhaft für dessen Suche nach totaler Reduktion in Form, Farbe und Ausdruck: "Ich wollte das ausgebreitete Dunkel, das fast verschlossene Bild, das schwarze Bild. Entexpressionierung, permanente Verhüllung, kontemplative Ruhe sind die Prinzipien meiner Arbeiten von 1953 bis 1965."1 JS



Georg Baselitz

1938 Deutschbaselitz/Sachsen

09

Ohne Titel (Sächsisches Motiv), 1975

Aquarell und Tusche über Bleistift auf glattem Velin (aus einem Skizzenbuch) $23 \times 15.8 \text{ cm}$

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln/New York (März 2004); seitdem Firmensammlung Rhenus Lub, Mönchengladbach

Ausstellung

Georg Baselitz, Reise in die Niederlande. Stedelijk Museum, Amsterdam, 20. Februar – 11. April 1999 (außer Katalog);

Georg Baselitz (Katalog hrsg. von Danilo Eccher). Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Bologna, 30. Mai – 7. September 1997, mit Abb. (n.p.); Georg Baselitz – Saxon Motif Drawings from the 70's and one sculpture. Michael Werner Gallery, New York, 18. März – 30. April 1996; Georg Baselitz: Sächsische Motive, 54 Aquarelle 1971 – 75 (Katalog hrsg. vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD). Daadgalerie Berlin, 27. Januar – 8. März 1985, mit Abb. (n.p.)

 $\label{eq:local_problem} D^{\text{ ie Landschaft ist für Georg Baselitz immer wieder eine Quelle der Inspiration. Zeitlebens lotet er anhand dieses Sujets die grundlegenden Fragen der Malerei – Farbe, Form und Atmosphäre – aus.}$

Besonders in den 1970er Jahren, in denen Baselitz seinen internationalen künstlerischen Durchbruch hat, entsteht eine ganze Werkreihe sächsischer Motive, der auch unsere beiden Aquarelle zuzuordnen sind.¹ Die tiefe Verbundenheit zu seiner ostdeutschen Heimat spiegelt sich bereits in seinem Künstlernamen: 1938 als Hans-Georg Kern geboren, nennt er sich später nach seinem in der sächsischen Oberlausitz gelegenen Geburtsort Deutschbaselitz.

Entgegen aller abstrakten Tendenzen seiner Zeit malt Georg Baselitz weiter gegenständlich.² Doch nicht das Abbild der Realität interessiert ihn, sondern das Bild an sich. So sind seine sächsischen Motive keine lokalisierbaren Landschaftsbeschreibungen; vielmehr leben sie von der atmosphärischen Wirkung, sind vom Gegenständlichen losgelöster Farbklang. Mit kräftigem, dunklen Strich wühlt Baselitz in unserem Blatt das Gelände auf und setzt damit ein kompositorisches Statement, während seitlich blaue Bereiche mit rötlich-gelben kontrastieren und die Darstellung zusammenhalten. Die Farben lassen noch die Erinnerung an den herbstlichen Waldweg mitklingen, doch hebt sich der räumliche Bezug in der Betrachtung auf und wir werden aufgefordert, uns ganz auf die malerische Wirkung einzulassen. AB

¹ Vgl. Georg Baselitz: Sächsische Motive, 54 Aquarelle 1971-75 (Katalog hrsg. vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD). Daadqalerie Berlin, 27. Januar – 8. März 1985.

² In den 1980er Jahren finden sich zahlreiche Referenzen und Einflüsse des deutschen Expressionismus, wie beispielsweise in dem großformatigen Ölbild "Brückechor" (1983, Öl auf Leinwand), in dem Baselitz die Protagonisten der Künstlervereinigung festhält.



Georg Baselitz

1938 Deutschbaselitz/Sachsen

10

Ohne Titel (Sächsisches Motiv), 1975

Bleistift, Gouache und Tuschfeder auf glattem Velin, 22,9 x 15,8 cm,

unten links mit Tuschfeder datiert: ,13.XI.75'

Provenienz

Galerie Michael Werner, Köln/New York (März 2004); seitdem Firmensammlung Rhenus Lub, Mönchengladbach

Ausstellung

Georg Baselitz, Reise in die Niederlande. Stedelijk Museum, Amsterdam, 20. Februar – 11. April 1999 (außer Katalog);

Georg Baselitz (Katalog hrsg. von Danilo Eccher). Galleria d'Arte Moderna di Bologna, Bologna, 30. Mai – 7. September 1997, mit Abb. (n.p.); Georg Baselitz – Saxon Motif Drawings from the 70's and one sculpture. Michael Werner Gallery, New York, 18. März – 30. April 1996; Georg Baselitz: Sächsische Motive, 54 Aquarelle 1971 – 75 (Katalog hrsg. vom Berliner Künstlerprogramm des DAAD). Daadgalerie Berlin, 27. Januar – 8. März 1985, mit Abb. (n.p.)

Die Hierarchie, in der der Himmel oben und die Erde unten ist, ist ja ohnehin nur eine Verabredung, eine, an die wir uns alle gewöhnt haben, an die man allerdings nicht glauben muss".1

Ein dichtes Waldstück seiner sächsischen Heimat hält Georg Baselitz in unserem Blatt fest. Datiert ist die Arbeit auf den 13.11.1975 und der Betrachter weiß die herbstliche, in gedämpften Farben eingefangene Atmosphäre des Gehölzes sogleich einzuordnen – ist doch der deutsche Wald seit jeher Bildgegenstand und Sehnsuchtsort. Georg Baselitz, der 1938 geboren zu den Künstlern der Nachkriegsgeneration gehört, stellt sich mit der Wahl seines Motivs in die Tradition der Landschaftsmalerei und findet gleichzeitig für dieses kunsthistorisch bedeutsame Sujet eine ganz eigene Ausdrucksform. In bester Baselitz-Manier wachsen die Bäume von oben nach unten. Dieser künstlerische Trick, den der Maler ab 1969 für seine Bilder anwendet, macht den besonderen Reiz seiner Arbeiten aus: der Bezug zum Gegenständlichen ist stets vorhanden, doch erreicht Baselitz durch das Auf-den-Kopf-stellen einen hohen Grad an Abstraktion und kann sich, losgelöst vom Inhaltlichen, mit Farbe und Form auseinandersetzen. Die Signatur – oder wie in unserem Fall die genaue Datierung – ist dadurch exponiert. Manifestiert sie doch die vom Künstler geänderte Richtung des Bildes und bestätigt den vom Motiv gelösten, auf der malerischen Wirkung liegenden Fokus. AB

Baselitz, zitiert nach: Walter Grasskamp: Gespräch mit Georg Baselitz. In: Ausst.-Kat. Ursprung und Vision, Neue deutsche Malerei. Ministerio de Cultura, Madrid u.a., Berlin 1984, S. 12.



Markus Lüpertz

1941 Liberec/Böhmen

11

Dithyrambe, 1964

Öl, Gouache und Dispersionsfarbe mit Collage auf unregelmäßig gerissenem geknitterten Papier, 86.5×58 cm.

unten rechts mit Faserstift signiert: "MARKUS", verso nochmals mit Bleistift signiert: "Markus Lüpertz"

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland (direkt vom Künstler erworben)

er "Dithyrambos" (altgriech.) ist – neben Tragödie, Komödie und Satyrspiel – die vierte antike literarische Gattung, ein Chorlied als Hymne auf den Gott Dionysos. In der Moderne erfolgt die bedeutendste Wiedererweckung des "Dithyrambos" durch Friedrich Nietzsche. Seine "Dionysos-Dithyramben" zählen zu den kostbarsten deutschen Gedichten.

Wenn im 20. Jahrhundert ein Künstler den "Dithyrambos" erneut evoziert, stellt er sich bewußt in eine Reihe mit Dionysos und Nietzsche. Lüpertz erfindet den Begriff der Dithyrambe¹ neu und zelebriert die Malerei. An die Tradition des Chorlieds zu Ehren des Dionysos anknüpfend, spiegelt unsere "Dithyrambe" das Ekstatische des "Dionysischen" wider. Voller Spontaneität und Kreativität, geradezu im Rausch konzipiert, wirken die Malmittel, explosiven Farben und das gerissene, unregelmäßige Papier² grenzenlos ineinander. Auf den ersten Blick beschwört die wuchtige und fast dreidimensional wirkende Arbeit Unordnung und Chaos; jedoch gerade die frühen "Dithyramben" weisen eine gewisse Symmetrie und Gegenständliches wie zum Beispiel eine menschliche Kopfform auf – hier angedeutet durch den blauen Kreis in der oberen Hälfte des Bildes.

Kraftvolle und derart "archaische" Arbeiten wie diese beweisen Lüpertz' individuelle, stets geistige Auseinandersetzung mit zentralen Themen der Malerei und seine Idee der Erneuerung durch das "Dionysische". Als Ausdruck dieser Euphorie und unbändigen Schaffenskraft geben sie Zeugnis, wie Lüpertz sich immer wieder neu erfindet. RH

¹ Ab ca. 1962 entstehen die "dithyrambischen" Bilder. 1964 eröffnet Lüpertz u.a. mit K.H. Hödicke und L.M. Wintersberger die Künstlergalerie "Grossgörschen 35" mit der Ausstellung "Dithyrambische Malerei" in Berlin. 1966 veröffentlicht er "Kunst, die im Wege steht, Dithyrambisches Manifest".

² Laut Auskunft des Künstlers verwendet er hierfür Papierreste aus einer abgebrannten Papierfabrik, die er zu einem großen Bogen zusammenfügt und collagiert.



Ernst Wilhelm Nay

1902 Berlin 1968 Köln

12

Ohne Titel, 1964

Aquarell und Bleistift auf unregelmäßig geschnittenem festen Velin,

48,3 x 36,9 cm,

oberhalb der Darstellung mit Kugelschreiber bezeichnet: "Avec la planche [unleserlich] hachurée' (?); verso mit Bleistift von Elisabeth Nay beschriftet: "Nay Aquarell, 1964' sowie darunter: "Dieses Aquarell ist von E.W. Nay / Elisabeth Nay'

Provenienz

Galerie Neher, Essen; Privatsammlung, Rheinland

Mit einer Photo-Expertise von Elisabeth Nay-Scheibler vom 12. Dezember 2006.

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen E.W. Nays von Dr. Magdalene Claesges, Köln, aufgenommen. Arbeiten des Künstlers eine mutige und radikale Klärung statt. Die Bilder sind geprägt von einer Wiederholung vereinfachter Formen und einer starken Reduktion der Farbpalette. Spindeln und Kreise in meist vertikaler Ausrichtung bestimmen die Komposition der Werke und vermitteln den Eindruck von Dynamik und Bewegung.

Unser Aquarell von 1964 verbindet Nays letzte Schaffensphasen. Zwar sind zum Beispiel die expressiven Augenmotive noch rudimentär erkennbar, es überwiegt aber die Reihung von Kreiselementen in einem Farbenspiel von dominierendem Gelb, Rot und Grün. Für weiße Partien nutzt Nay den ausgesparten Malgrund und läßt Bleistiftspuren deutlich sichtbar stehen. Dieses Bild lebt von seiner Farbintensität, es erzählt aber auch von der Kraft des Lebens an sich, als würde es pulsieren und atmen.

Das Aquarell dient als Inspiration und Vorlage für eine Druckgraphik aus dem Jahr 1965. Die Farbaquatinta mit dem Titel "Die Pflanze" ist eine von insgesamt sechs Motiven aus der Folge "Über den Menschen". 1 KP



Eduardo Chillida

1924 San Sebastián/Spanien2002 San Sebastián/Spanien

13

Gravitacion, 1990

Tusche auf zusammengesetztem handgeschöpften Bütten, mit Kordel montiert, 25,6 x 20,1 cm (Unterlagekarton 52,3 x 46 cm), links unterhalb der Darstellung mit schwarzer Tusche signiert: ,Chillida' sowie darunter mit dem Signum des Künstlers

Provenienz

Galerie Lelong, Zürich (April 2000); seitdem Firmensammlung Rhenus Lub, Mönchengladbach Die "Gravitaćion" von 1990 nimmt eine Sonderrolle im Zusammenhang mit dieser Sammlung ein. Als räumliche Objekte bilden die "Gravitationen" eine Synthese zwischen den Skulpturen und den graphischen Arbeiten Eduardo Chillidas. Wie der Titel bereits verrät, zieht der Künstler in dieser Arbeit als dritte Größe, neben Raum und Form, die Naturgesetze der Schwerkraft hinzu.

Handgeschöpfte, strukturierte Papiere, zum Teil in scharfe Formen und Kreissegmente geschnitten und mit schwarzer Tusche eingefärbt, werden nicht wie bei einer Collage verklebt, sondern mit einer Kordel vernäht. Eine quadratische Aussparung zwischen zwei Lagen Papier öffnet einen kleinen geheimnisvollen Zugang. An dünnen Schnüren aufgehängt bleibt das Objekt beweglich, was eine schwebende Wirkung erzeugt. Das zentrale Thema der Gravitationen ist die Unfaßbarkeit des Raums: zum einen zwischen Objekt und Rückwand, aber auch zwischen den Papieren selbst durch den Widerstand des Materials, seiner Abstände, Schatten und Wölbungen. Je nach Gestaltung und Lichteinfall wirken die Gravitationen schwer, massiv oder federleicht. Indem sie der Bewegung von oben nach unten folgen, bilden sie ein visuelles Synonym für die Schwerkraft an sich. KP



Impressum

Katalog: Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg 2018

Koppel 38, D - 20099 Hamburg Tel. +49 (0)40 688 769-88 info@rotermund-kunsthandel.de www.rotermund-kunsthandel.de

Redaktion: Thole Rotermund, Andrea Berger

Texte: Andrea Berger (AB), Regelind Heimann (RH),

Thole Rotermund (TR), Kerstin Peters (KP), Jan Steinke (JS)

Gestaltung: Format Design Visual Identities GmbH, Hamburg Gesamtherstellung: Reset St. Pauli Druckerei GmbH, Hamburg

Copyright und Fotonachweis:
Christian Lohfink, Hamburg
Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg

Alle Maße Höhe vor Breite, wobei in der Regel die Blattgröße angegeben wird. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in Klammern () angegeben.

Zuschreibungen und Beschreibungen erfolgen nach bestem Wissen und Gewissen. Das Angebot ist freibleibend. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Hamburg.

