Monat	Tag	Fol.			
1898					
März	22	27	An Seife		× 11 22
Mai	31	43	"	"	× 19 —
Sept.	14	64	"	"	× 11 50
Dezbr.	1	13/12	"	"	× 16 44
1899 März	27.	31.	"	"	× 10 44
Juli	12	54	"	"	× 16 11
Sptb.	27	74	"	"	× 10 64
Novb.	29	95	"	"	× 10 30
1900 März	13.	121.	"	"	× 22 16
Juni	5		"	"	× 11 13
"	11		"	"	× 3 —
Septb.	18		"	"	× 12 12
Novb.	28	139	"	"	× 8 28
1901 Jan.	7		"	"	× [illegible]
März	22		"	"	× [illegible]
Mai	14	161	"	"	× [illegible]
Juli	6	175	"	"	× [illegible]
Aug.	10	185	"	"	× [illegible]
Sept.	18	200	"	"	× [illegible]
Nov.	19	215	"	"	× [illegible]
1902 Jan.	8	228	"	"	× [illegible]
Mai	12	254	"	"	× [illegible]
Juli	2	267	"	"	× [illegible]
Sept.	12	280	"	"	× [illegible]

Monat	Tag	Fol.			
1898					
Mai	28	27	Per Baar		× 11 22
Sept.	10	43	"	"	× 19 —
1899 Febr.	20	64	"	"	× 11 50
"	"	13	"	"	× 16 44
Mai	4.	39	"	"	× 10 44
1900 Febr	24	116	"	"	× 10 30
März	13.	121	"	"	× 22 16
			"	"	× 11 13
Novb.	23		"	"	× 3 —
"	"		"	"	× 12 12
"	"		"	"	× 2675
Dezbr.	16		"	"	× 828
1901 März	12		"	"	× 1608
Juli	1		"	"	× 1237
Aug.	20		"	"	× 1165
Sept.	11	175	"	"	× 1293
Nov.	2	185	"	"	× 990
[illegible]	18	200	"	"	× 1505
1902 Jan.	4	215	"	"	× 1120
April	30	228	"	"	× 1326
Sept.	11	126	"	"	× 1766
[illegible]	11		"	"	× 1344
1903 Jan.	17	280	"	"	× 1857

Joseph Beuys
Roger Bitterer
Erwin Bohatsch
Karl Bohrmann
Hans-Christian Brix
Carlos Capelan
Jota Castro
Chun Kwang Young
Lorenz Estermann
Günther Förg
Anne-Karin Furunes
Jakob Gasteiger
Raimund Girke
Gotthard Graubner
Jane Hammond
Annemarie Hein
Christa Henn
Katharina Hinsberg
Flora Hitzing
Gerhard Hoehme
Alexandra Hopf
Jürgen Klauke
Heinz Kreutz
Norbert Kricke
Bettina Krieg
Susanne Kühn
Stefan Mauck
Nanne Meyer
Helmut Middendorf
Milen Miltchen
Thomas Müller
Sebastian Nebe
Max Neumann
Dimitrij Prigow
Arnulf Rainer
Dieter Roth
Salomé
Karin Sander
Simon Schubert
Bernard Schultze
Anna Stangl
Hans Staudacher
Tabaimo
Beate Terfloth
Lisette Verkerk
Eva Wagner
Brigitte Waldach
Andy Warhol
Jeanette Zippel

Katharina Hinsberg, «Diaspern I», 2005, Detail
Papier lasergestanzt

Änderungen behält sich das KUNSTWERK vor.

Arbeiten auf Papier

aus der Sammlung Alison und Peter W. Klein

Hängung #6

KUNSTWERK
SAMMLUNG ALISON UND PETER W. KLEIN
2010

„Draw A Distinction“

zur Hängung #6 im KUNSTWERK

Ralf Christofori

Die große Bühne bleibt künstlerischen Arbeiten auf Papier leider allzu oft verwehrt. Selten dürfen sie eine Sonderausstellung im Alleingang bestreiten. Auf den Biennalen und Großausstellungen der Kunstwelt bleiben sie eine Randerscheinung. Mag sein, dass Papierarbeiten der bei solchen Anlässen geforderten Theatralik nicht gewachsen sind. Umgekehrt genießen sie eine stille Wertschätzung, die ihrer sensiblen Mentalität durchaus entspricht. Die graphischen Sammlungen und Kabinette der Museen wissen sehr wohl, was sie an ihren Preziosen haben. Immer mehr Privatsammler entdecken den besonderen Reiz von Zeichnungen, Aquarellen und anderen Arbeiten auf Papier für sich. So auch Alison und Peter W. Klein. Seit mehr als 20 Jahren wächst deren Sammlung zeitgenössischer Kunst geradezu exponentiell mit der Begeisterung und zielgenauen Intuition des Sammlerehepaars. Die Papierarbeiten sind darin weit mehr als nur eine Randerscheinung – ja, vielleicht markieren sie ja insgeheim so etwas wie den Ausgangspunkt oder Kern ihrer Sammlung.

Im Katalog zur Hängung #1 im KUNSTWERK Nussdorf schreibt Petra von Olschowski: „Wer sich auf die einzelnen Werke der Sammlung einlässt, der spürt, dass es vor allem eine emotionale Verbindung ist, die Peter W. Klein zu den Bildern hat, die er in aller Welt sucht und findet – keine rationale oder intellektuelle, keine vom Markt gesteuerte oder vom Zeitgeist gelenkte.“[1] In der Tat verlässt sich Peter W. Klein bei der Begegnung mit Kunst auf das, was man gemeinhin als Intuition bezeichnet. Oder wie es der Kunstfreund in einem Gespräch ausdrückt: „Vom Werk muss eine Wirkung ausgehen, die bei mir etwas auslöst.“ Dieser unmittelbare Zugang zur Kunst ist für Klein maßgeblich, und er bestimmt seine Sammlungstätigkeit von Anfang an. Vielleicht ist es kein Zufall, dass das erste Werk, mit dem Peter W. Klein vom Kunstfreund zum Sammler wurde, ein Aquarell war – ein Aquarell des Malers Wolfgang Kappis. Ein leuchtend rotes Mohnfeld unter bedrohlich dunklen Wolken.

Der nachhaltige Eindruck, den diese Arbeit bei Peter W. Klein hinterließ, mag von dem ambivalenten Motiv ausgegangen sein, aber ebenso sehr von der unmittelbaren Qualität der Papierarbeit: „Aquarelle und Zeichnungen erfordern vom Künstler höchste Konzentration und Präzision, weil sie keinerlei Korrekturen erlauben“, so Klein. Diese innere Notwendigkeit begleitet den Schaffens-

prozess bei Aquarellen, Zeichnungen und auch Druckgrafiken mehr als bei anderen Kunstgattungen. Ganz gleich, ob es sich dabei um Skizzen oder finale Bildwerke handelt. Der Grat zwischen dem Scheitern und Gelingen ist ein schmaler, da mit jeder Linie, Schraffur oder Lasur eine Entscheidung getroffen wird, die den Bildentstehungsprozess mit aller Konsequenz und Entschiedenheit unwiderruflich beeinflusst.

Diese subjektive Verfassung hat eine durchaus systemische Kehrseite, wenn man – wie Niklas Luhmann dies im Anschluss an George Spencer Brown getan hat – jedes „Zeichen als Form“ im Sinne eines Paradoxes auffasst.[2] Jede Form ist demzufolge nicht einfach eine voraussetzungslose Einheit, sondern sie verdankt sich einer Unterscheidung – „draw a distinction“[3] –, die stets zwei Seiten bezeichnet: eine innere, welche die Form selbst meint, sowie eine äußere, die gewissermaßen alle nicht in Betracht gezogenen Möglichkeiten einer Form mitformuliert. Oder, wie es die Künstlerin Katharina Hinsberg beschreibt: „Ich beobachte, ich untersuche, was eine Linie im weiteren Sinne sein kann. Sie kann Ufer, Schnitt, Umriss, eine Markierung sein, die Grenze ist ein ganz wichtiges Moment. Zeichnen hat viel mit dem Unterscheiden zu tun.“[4]

Mit jedem Griff trifft der Künstler also eine Unterscheidung und realisiert damit eine Form aus potenziell unendlichen Möglichkeiten. Das gilt für das Herausarbeiten eines Porträts in schnell hingeworfenen Bleistiftstrichen genauso wie für eine aquarellierte Landschaft oder eine Komposition aus Wachskreiden. Wie gesagt, der Grat zwischen dem Scheitern und Gelingen solcher Porträts, Landschaften oder Kompositionen ist ein schmaler. Umso beeindruckender muss es erscheinen, mit welch impertinenter Zielgenauigkeit die Künstler im Laufe des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts die Möglichkeiten der Zeichnung, des Aquarells und anderer Papierarbeiten immer weiter ausgereizt haben: von der wegweisenden Fährte, die Kandinsky vom Punkt über die Linie zur Fläche gezogen hat[5], über die beißenden Zeichnungen und Aquarelle, in denen Otto Dix oder George Grosz die Missstände der Gesellschaft gnadenlos sezierten, bis hin zu den Blättern des Informel und der lyrischen Abstraktion, in denen das Medium seine Möglichkeiten vielleicht mehr denn je ausschöpfen zu wollen schien.

Aus heutiger Sicht sprechen viele Indizien dafür, dass die Möglichkeiten längst nicht erschöpft sind. Zwar ist die Lage unübersichtlich geworden, wie Reinhard Ermen in einem Themenheft des Kunstforum International zur zeitgenössischen Zeichnung konstatiert, aber deshalb nicht weniger distinkt.[6] Die Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Alison und Peter W. Klein bestätigen diesen Eindruck. Sie auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner reduzieren zu wollen, wäre vermessen. Den Künstlern indes könnte man eine gemeinsame Haltung attestieren, die Robert Musil in seinem Jahrhundertroman „Der Mann ohne Eigenschaften" erläutert. Musil unterscheidet darin zwischen einem „Wirklichkeitssinn", der in allem nur das erkennen mag, was wirklich da ist, und dem „Möglichkeitssinn" als einer Fähigkeit, die Wirklichkeit immer wieder aufs Neue zu überschreiten. Der „Möglichkeitsmensch", so Musil, gebe „den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung [...], und er erweckt sie"[7]. Als läge es in der Natur der Sache, scheint sich darin die Haltung der Künstler mit derjenigen der Sammler Alison und Peter W. Klein auf wundersame Weise zu fügen: „Möglichkeitsmenschen" sind sie allesamt – im positivsten Sinne.

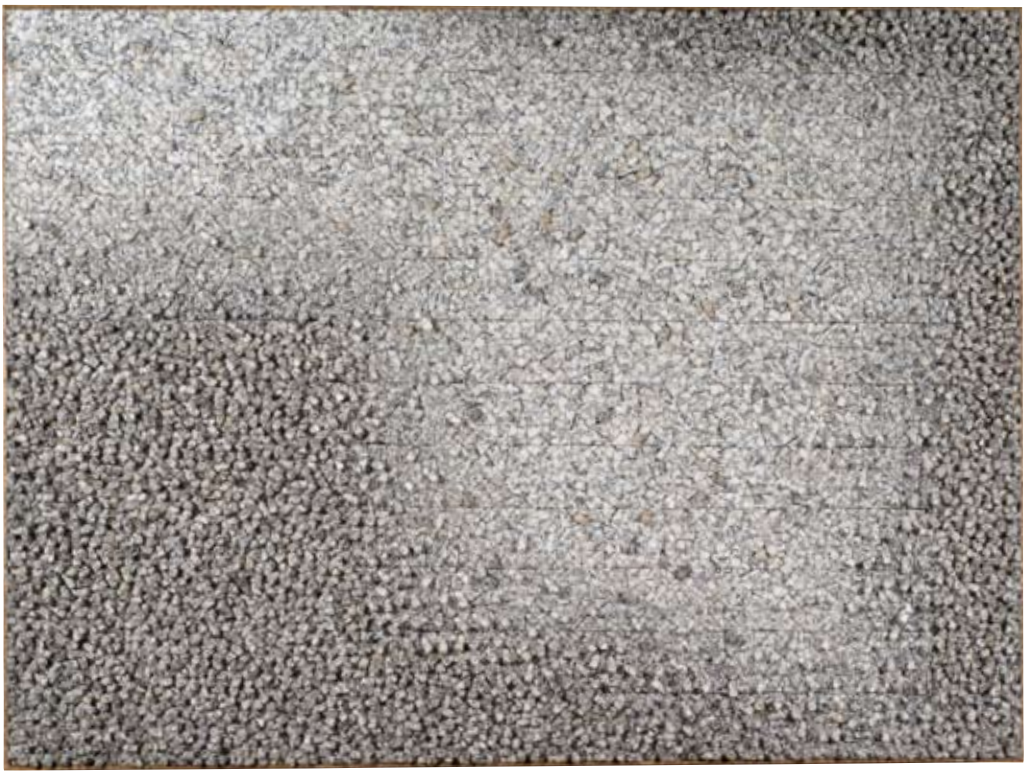
[1] Petra von Olschowski, in: KUNSTWERK – Hängung #1 (Ausst.-Kat.), Eberdingen-Nussdorf 2007, S.4.
[2] Vgl. Niklas Luhmann, Zeichen als Form, in: Dirk Baecker (Hrsg.), Probleme der Form, Frankfurt am Main 1993, S.45-69; sowie George Spencer Brown, Laws of Form, New York 1979.
[3] George Spencer Brown, Laws of Form, New York 1979, S.3.
[4] Katharina Hinsberg, HORS-CHAMP (Ausst.-Kat.), Museum Schloss Hardenberg, Velbert-Neviges, sowie Weidle Verlag, Bonn 2002, S.147.
[5] Vgl. Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, (2. Aufl.) Bern 1959.
[6] Reinhard Ermen, Zeichnen zur Zeit, in: Kunstforum International, Bd.196, April-Mai 2009.
[7] Vgl. Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, Erster Teil, Erstes Buch, Reinbek 1998, S.16f.

Seit Mitte der 1990er-Jahre arbeitet der koreanische Künstler Chun Kwang Young (*1944) an einer Werkgruppe, die den Titel: „Aggregation“ trägt. Dabei handelt es sich um Skulpturen und Bildwerke, die tatsächlich Aggregatzustände eines äußerst stringenten und konsistenten Gesamtwerks bilden. Ausgehend von den materialen Elementarteilchen, aus denen Chun strukturale Anordnungen schafft, müssen diese Werke schlicht und einfach als unfassbar gelten. Denn der Künstler formt aus Styropor unterschiedlich kleine dreieckige Formen, die er in koreanisches Maulbeerbaumpapier wickelt. Das Papier ist teilweise unbedruckt, auf anderen Päckchen finden sich Farbe und Schriftzeichen. Diese Elementarteilchen fügt Chun zu großformatigen Bildern und Skulpturen zusammen. Ihre Anzahl mag in die Tausende oder gar Hunderttausende gehen – je nach Größe und Form der Arbeit. Aber es sind nicht die bloße Quantität und künstlerische Ausdauer, die diese Arbeiten auszeichnen. Es ist die Wirkung, die von ihnen ausgeht.

Auf den ersten Blick scheint es, als forme der Zufall diese Aggregatzustände. Bei näherer Betrachtung aber erkennt man strukturale Muster, die durch die Textur der Reliefs hindurch scheinen. Bei der Arbeit „Aggregation 02“, (2002) bildet die unterschiedliche Tiefe der Reliefs fast schon eine Art Topographie aus. Zudem werden nach und nach horizontale Fugen sichtbar, die in gleichmäßigen Abständen von einem Bildrand zum Gegenüberliegenden verlaufen. Dazwischen werfen die Päckchen aus Maulbeerbaumpapier Schatten, es entstehen diagonale Fugenverläufe, die tatsächlich einem urbanen Stadtplan nachempfunden zu sein scheinen.

„Koreanisches Maulbeerbaumpapier ist das Medium von Kwang Young Chuns Werk, aber die Empfindung, die von dem Papier in seinen Arbeiten ausging, war so, als würde ich durch einen unbekannten Ort schweben.“[1] So beschreibt die koreanische Kunstkritikerin und Journalistin Joong Heon Chung die Begegnung mit dem Werk Chuns. Sie bringt eine wesentliche Qualität Chuns auf den Punkt, nämlich: mit traditionellen Materialien und Techniken eine Kunst zu schaffen, die in der Lage ist, sowohl die Vergangenheit als auch den asiatischen Kulturraum zu überschreiten, um in einer zeitgemäßen Formsprache unbekannte Orte zu erschließen.

[1] Orig.: „Korean mulberry paper is the medium of Chun, Kwang-young's work but the sensation I got from the paper in his work was as if I was floating around some unknown place.“ Zit. n. Joong Heon Chung, A Stranger in Artist Cliques – Chun, Kwang-young's Way, in: Chun (Ausst.-Kat.), National Museum of Contemporary Art, Korea, Seoul 2001, S.39.



Chun Kwang Young, «Aggregation 02», 2002
Mischtechnik mit koreanischem Maulbeerbaumpapier auf Holz
98 × 131 cm

Auf den ersten Blick erscheint die unbetitelte Arbeit von Christa Henn (*1957) aus dem Jahr 2005 wie eine abstrakte Komposition aus einander farblich verwandten Linien und Flächen. Sie bilden ein dichtes Geflecht um eine imaginäre Leerstelle. Als habe man sie flüchtig hingeworfen, entwickeln diese Formen und Farben eine organische und fast schon entropische Leichtigkeit, in der jedes Element und deren Gesamtheit einem möglichst ausgewogenen energiearmen Zustand entgegenzustreben scheinen.

Sobald man begreift, aus welchem Material diese Komposition besteht, verliert die rein formale Betrachtung die Oberhand. Es handelt sich um Röntgenfotos und -filme, die Christa Henn aus ihrem ursprünglichen Funktions- und Verwendungszusammenhang entreißt, um sie für die Kunst fruchtbar zu machen. Von einer Entfremdung zu sprechen wäre zu viel gesagt, denn Bildmaterial aus kunstfremden Kontexten in Bildern zu verwenden, ist eine durchaus gängige Kunstpraxis. Entscheidender ist, dass und wie Christa Henn das bestehende Bildmaterial verfremdet. Seit Anfang der 1990er-Jahre arbeitet die Künstlerin mit Röntgenbildern. Sie verwendet sie jedoch nicht als klinisch-medizinische Informationsträger, die Auskunft geben über gesunde Körperfunktionen oder pathogene Symptome. Stattdessen zerschneidet Henn das Röntgenmaterial und montiert es zu neuen bildnerischen Organismen.
Im Zuge dieser „Operation“ wird also die Röntgenaufnahme ihres Informationswertes beraubt, ihre ursprüngliche Funktion aber schwingt gewissermaßen als Grundton in jeder Arbeit mit.

Unweigerlich überlagert und durchdringt dieser Ton den eingangs beschriebenen formalen Zugang zu den Arbeiten Christa Henns. Die Komposition erscheint selbst wie eine Art Organismus. In den hingeworfenen Formen und Farben sucht man Anhaltspunkte für Krankheit und Tod, für körperliche Dysfunktion und Deformation. Das wunderbar verlockende Blau trägt schwarze Rückstände, die auf Schlimmeres schließen lassen könnten. Und doch scheint Christa Henn in ihren collagierten Organismen ganz unsentimental einen durch und durch positiven Begriff von Leben bewahren zu wollen: ein Leben, das weit mehr ist als das äußere Erscheinungsbild des körperlichen Innenlebens.

Christa Henn, «o.T.», 2005
Röntgenphoto und Röntgenfilm auf Papier
100 × 70 cm

Katharina Hinsberg (*1967) ist eine Künstlerin, die die Grenzen der Zeichnung in den vergangenen Jahren mit bemerkenswerter Konsequenz überschritten, wenn nicht gar verschoben hat. Sie arbeitet auf Papier. Vor allem aber arbeitet sie mit dem Papier. Die Werkgruppe mit dem Titel „Diaspern“ etwa enthält die Werkangabe „Graphit auf Papier, ausgeschnitten“. Auf dem 180 x 150 cm messenden Blatt sucht man vergeblich nach Spuren von Graphit. Denn die Künstlerin hat sie entfernt. In einem ersten Schritt setzt sie mit Graphitstift Linien auf das Blatt, die wie vertikale Girlanden in unterschiedlicher Dichte von der oberen bis zur unteren Bildkante verlaufen. Anschließend schneidet sie eine Linie nach der anderen aus, jeder Strich avanciert zur Leerstelle, die nur noch auf den ursprünglichen Graphitstrich verweist. Die Zeichnung ist also weg, bleibt aber als perforierte Spur erhalten.

Diese Werkgruppe bezieht sich auf eine 24-teilige, wandfüllende Arbeit, die Katharina Hinsberg 2002 im Rahmen einer Ausstellung im Museum Schloss Hardenberg Velbert-Neviges realisierte. „Hors-Champ“ hieß diese Einzelausstellung der Künstlerin – ein Begriff, der ein Phänomen bezeichnet, das außerhalb des Bildfeldes liegt, also nur als Verweis existiert. In diesem Zusammenhang erklärt Katharina Hinsberg: „Ein Feld wird bezeichnet, indem sein Außerhalb angegeben wird. Aber indem ich es ausspare, seine Abwesenheit markiere, ist es schon anwesend.“

Hinsberg markiert also die Abwesenheit der Graphitspuren und macht gleichzeitig darauf aufmerksam, dass das Ergebnis nicht etwa Nichts ist, sondern eine Spur, die – analog zu den ursprünglichen Graphitspuren – nach wie vor etwas bezeichnet. Die Subtraktion eines Wertes um sich selbst ist also in Katharina Hinsbergs Zeichnungen kein Nullsummenspiel, sondern sie ist eine Bereicherung für die Genese und Rezeption von Zeichnung gleichermaßen.

Katharina Hinsberg, «Diaspern I», 2005
Papier/Graphit ausgeschnitten
180 × 150 cm

Brigitte Waldachs Diptychon „Birds“ aus dem Jahr 2008 besteht aus zwei großformatigen Blättern, die einen gemeinsamen Handlungsraum bilden. Zwei weibliche Figuren spielen darin die Hauptrollen. Die Figur auf dem linken Blatt steht mit knielangem Kleid gebückt vor einer angedeuteten Wand. Sie blickt aus dem Bild, während sie auf die Wand Worte und Sätze schreibt, die wie eine Wolke bis ins rechte Blatt hineinragen. Das Wort „birds“ taucht darin vermehrt auf und ist deutlich apostrophiert, auf dem rechten Blatt umspielt die Wortwolke eine zweite weibliche Figur mit langem Haar, die eine Augenbinde trägt.

Figur, Raum, Schrift – Brigitte Waldach (*1966) beschränkt sich in ihren Papierarbeiten auf diese drei bildnerischen Elemente. Und doch schafft sie es, ihre Bilder und Motive extrem aufzuladen. Das liegt zunächst daran, dass sie ihre Zeichnungen ausschließlich in roter Gouache und Pigmentstift ausführt, also in einem einzigen Farbton, der Wärme, Liebe und Leidenschaft, Bedrohung, Gefahr und Tod gleichermaßen konnotiert. Diese Ambivalenz hat aber noch eine andere Bewandtnis, da sich die Künstlerin in ihrer Arbeit „Birds“ explizit auf Alfred Hitchcocks gleichnamigen Klassiker aus dem Jahr 1963 bezieht. Wie eine Art Vogelschwarm breitet sich die Wortwolke über den Köpfen der beiden Protagonistinnen aus – und man weiß nicht, ob sie sich in friedlicher oder feindlicher Absicht versammeln.

Wie bei Hitchcock, so kippt auch in Brigitte Waldachs Diptychon die Atmosphäre, je länger man es betrachtet. Das „Unheimliche“, das darin wirkt, resultiert ganz wesentlich aus der „physischen wie psychischen Präsenz“, welche die Künstlerin ihren Figuren, Räumen und der Schrift verleiht.[1] In dem Diptychon „Birds“ ist der Raum kaum greifbar und lediglich in einer horizontalen Linie angedeutet. Die Figuren sind präsent, wirken aber abwesend, sie verharren in Posen, die sowohl auf eine äußere als auch innere Befindlichkeit schließen lassen. Die Wortwolke stiftet Bedeutung und verwischt sie im selben Atemzug. Das „Unheimliche“ ist in Brigitte Waldachs Arbeit also physisch wie psychisch präsent – auf dem Blatt, im bildnerischen Raum, in den Figuren und im Betrachter. Dort treibt es sein wundersames Unwesen.

[1] Andreas Schalhorn, Im Gestrüpp der Leere, in: Brigitte Waldach, Trailer, Heidelberg 2007, o.P.

Brigitte Waldach, «Birds», 2008
Gouache auf Bütten, Diptychon
jeweils 146 × 140 cm

[Bettina Krieg]

Diese Arbeit von Bettina Krieg (*1981) aus dem Jahr 2007 muss man im buchstäblichen Sinne ergründen. Ihre Anziehungskraft führt von der überwältigenden Fülle zum feinen Detail, ganz nah an der Bildoberfläche an den Spuren und Fährten entlang, die die Künstlerin legt. Die Spuren reizen die Wiedererkennung, bevor sie den Blick nach und nach wieder loslassen, um zum Großen und Ganzen zurückzukehren. In dieser Bewegung pulsieren aquarellierte Pinselstriche und Tropfen vor dem Auge, sie münden in Tintenfischtentakeln und winzig kleine Verästelungen, ein Fisch liegt auf dem Trockenen, hie und da taucht ein Nachtfalter oder eine Möwe im Flug auf. Die Dimensionen verschwimmen in diesem Mikrokosmos und mit ihnen die Handhabe über klare Deutungen und Zuschreibungen.

Bettina Kriegs Bilder sind bemerkenswert, weil die Künstlerin zum einen äußerst produktiv mit der gängigen Unterscheidung von Abstraktion und Figuration spielt. Oder anders: Sie beherrscht sie beide, um sie in ihren Papierarbeiten gekonnt gegeneinander auszuspielen. Zum anderen macht sie uns bewusst, wie sehr wir uns als Betrachter gerade von dieser Unterscheidung leiten lassen. Auf der Suche nach wiedererkennbaren und identifizierbaren Motiven kippt unsere Wahrnehmung von einer Seite der Differenz auf die andere, bis wir nicht mehr sicher sein können, wo die Abstraktion beginnt und die Figuration aufhört – oder umgekehrt.

Diese Bildwelt sensibilisiert uns für Phänomene, die man nominell unter dem Begriff „Mimese“ zusammenführt. In der Kunst beschreibt er die Fähigkeit, der sichtbaren Realität durch Nachahmung so nah wie möglich zu kommen. In der Biologie wiederum bezeichnet er die besondere Fähigkeit von Lebewesen, sich durch Nachahmung und Anpassung an die Umwelt weitgehend unsichtbar zu machen. Beide Aspekte der Mimese finden sich in den Arbeiten von Bettina Krieg: Detailreich zeichnet und malt sie Tiere, Pflanzen, Figuren oder Gegenstände, um sie als Bestandteile einer abstrakten Komposition hinterrücks unserem Blick zu entziehen. Auf dieselbe Weise bringt die Künstler auch unsere scheinbar so klaren Deutungen und Zuschreibungen zum Verschwinden – ganz egal, ob wir der überwältigenden Fülle oder den detailreichen Spuren und Fährten folgen, die Bettina Krieg legt.

Bettina Krieg, «Ohne Titel», 2007
Mischtechnik auf Papier
189 × 149 cm

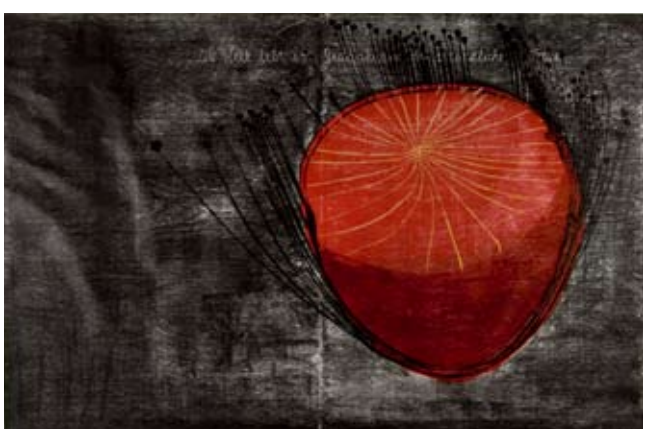
Knospe – Blüte – Kapsel. Es sind drei Wachstumsstadien der Mohnblume, die Annemarie Hein (*1960) in ihrem Zyklus „Hymne an die Mohnblume“ überlebensgroß zu Papier bringt. Den Kopf von rechts zur Bildmitte geneigt, trägt die Mohnblume mit ihrem dünnen Stiel schwer an der eigenen Knospe, die sich gerade erst herausschält. Im nächsten Bild steht die Blüte in voller Pracht. Mehr Farbe als Form trägt sie schon die kleine Kapsel in sich, die – wiederum einen Schritt weiter in dem Zyklus – geradezu monumental vor dem dunklen Bildgrund schwebt. Während Annemarie Hein die Knospe durch eine Schrift im Bild aus den Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde erwachsen lässt, scheint die Kapsel im letzten Bild die irdischen Sphären bereits verlassen zu haben: „Die Welt lebt im Gedanken an die unendliche Treue“, steht dort geschrieben – ganz so, als wachse die Mohnblume als *pars pro toto* eines ontogenetischen Lebenszyklus weit über sich hinaus.

Annemarie Heins „Hymne an die Mohnblume“ entstand von 1995 bis heute und scheint selbst ganz eigene Wachstumsstadien und Lebenszyklen durchlaufen zu haben. Über Jahre hinweg arbeitet Annemarie Hein daran, sie lässt davon ab, lässt sie innerlich wachsen und reifen, bis die Künstlerin sie zum Abschluss und in die Öffentlichkeit bringt. Darüber hinaus entstehen ihre riesigen Holzschnittmalereien schon technisch in mehreren aufeinanderfolgenden Arbeitsschritten. Sie bearbeitet den hölzernen Druckstock, ritzt Linien und Formen hinein, nutzt aber gleichzeitig die flächigen Zonen für malerische Spuren und Flächen. Über diese Arbeitsschritte hinweg schafft Annemarie Hein großformatige Monotypien, deren schiere Größe beeindruckt. Das Format aber ist ihr kein Selbstzweck. In ihrer „Hymne an die Mohnblume“ ist die Kraft des dunklen Bildgrundes genauso konstitutiv wie die feine Haarlinie eines Umrisses oder die Schrift im Bild. Jeder bildnerische Gedanke hat darin seinen berechtigten Platz.

Annemarie Hein
«Hymne an die Mohnblume-Knospe»
1997, 2002-2004, 2009
Holzschnittmalerei auf
koreanischem Reispapier, Monotypie
220 × 285 cm

«Hymne an die Mohnblume-Blüte»
2002-2003, 2009
Holzschnittmalerei auf
koreanischem Reispapier, Monotypie
210 × 285 cm

«Hymne an die Mohnblume-Kapsel»
1995, 2006-2007, 2008
Holzschnittmalerei auf
koreanischem Reispapier, Monotypie
220 × 290 cm



Samuel Becketts „Endspiel“ beginnt mit den Worten „Ende, es ist zu Ende“ noch bevor das Stück überhaupt richtig begonnen hat. Becketts Krapp rekapituliert sein Leben auf einem Tonband – aber die Erinnerung ist verschwunden. Und Godot, auf den Wladimir und Estragon warten, ist nicht da, aber doch ständig präsent. Die große Meisterschaft des irischen Dramatikers bestand darin, die Paradoxie zwischen geistiger und physischer Präsenz, zwischen Sein und Verschwinden auf die Spitze zu treiben. Mit äußerst reduzierten Mitteln. Niemals laut, sondern stets mit sensiblem Gespür für die feinen Nuancen.

Diese konsequente Haltung hat den Kölner Künstler Simon Schubert (*1976) in den vergangenen Jahren nachhaltig beeindruckt und inspiriert. In seinen Papierarbeiten lässt er Räume, Häuser, Dinge und Menschen aufscheinen, ohne auch nur einen einzigen Strich auf das Papier zu setzen. Seine Motive sind das Ergebnis feiner Faltungen, die bis in kleinste Details Konturen, Formen und Körper aufspüren. Wenn wir es nicht besser wüssten, so würden wir uns davon überzeugen lassen, dass das Treppenhaus, das Foyer oder das Haus auf dem Hügel tatsächlich ihre physischen Spuren auf den Blättern hinterlassen haben. So etwa, wie Rachel Whitereads monumentale Skulpturen, die sie aus lebensgroßen Raumabdrücken gewinnt.

Aber Simon Schubert geht, wie gesagt, einen leiseren Weg. Das Gelingen der beschriebenen Paradoxie zwischen geistiger und physischer Präsenz, zwischen Sein und Verschwinden, erfordert höchste bildnerische Präzision und entsprechende Lichtverhältnisse. Nur so bringt er den „Mantel“ (2006) zum Aufscheinen, der körperlos an einem Kleiderbügel hängt. Nur so bewahrt Schubert das „Porträt Samuel Becketts“ (2005) vor dem Verschwinden. Mehrfach hat Simon Schubert Samuel Beckett porträtiert, als wolle er sich seiner konsequenten Haltung immer wieder aufs Neue versichern. Und tatsächlich: Beckett ist nicht da, aber doch ständig präsent.

Simon Schubert, «Ohne Titel (Mantel)», 2006
Papierfaltung
75 × 50 cm

„Nichts ist, wie es scheint, und wo es scheint, da ist nichts.“[1] Dieser Aphorismus spannt sich wie eine gewaltige Klammer um das Werk Jürgen Klaukes (*1943). In seinen Performances, Fotografien, Videos, Zeichnungen und Gouachen entlarvt er, mal mehr, mal weniger zugespitzt, den Schein körperlicher, geschlechtlicher und gesellschaftlicher Konventionen. In verschiedensten Medien und Ausdrucksformen spielt Klauke Rollen durch, in die er selbst schlüpft. In seinen zahlreichen Fotografien inszeniert er Figuren und Requisiten im undefinierten Raum. Die Werkgruppen seiner Gouachen aus den 1980er- und 90er-Jahren tragen so sprechende Titel wie „Griffe ins Leere“, „Stottern + Stammeln“, „Phantomschmerz“ oder „Phantomempfindungen“.

Unter diesem Eindruck muss man auch die unbetitelte Gouache aus dem Jahr 1990 in der Sammlung Alison und Peter W. Klein begreifen. Auch darin inszeniert der Künstler eine Konstellation, die sich im undefinierten Raum ereignet. Auch hier arbeitet Klauke mit Figuren und Requisiten. Es sind schablonierte Figuren mit Kopf und Stiel aber ohne Körper und Beine. Jede der beiden Figuren führt eine Art Schatten oder Doppelgänger mit sich. Anstatt auf Füßen stehen sie auf einem unten abgerundeten Sockel – Stehaufmännchen also, die im besten Fall immer wieder in die Vertikale zurückkippen. Ihre Gesichtszüge sind nur angedeutet, in ihren Ohren stecken Trichter. In der rechten Bildhälfte sitzt eine gelbe Form, deren Kontur an eine Sanduhr erinnert.

Der schöne Schein dieser exzellent ausgeführten Gouache kann nicht über ihren subtilen Sinn und Unsinn hinwegtäuschen. Klauke spielt darin den Schöpfergeist, der die Figuren und Requisiten scheinbar harmlos arrangiert, er benutzt sie wie Stellvertreter, wie Signifikanten, die sich bereits der höheren Ordnung eines Zeichensystems willenlos ausgeliefert haben. Diese Figuren weisen keine individuellen Züge mehr auf, sie sind nurmehr gesellschaftlich konditionierte und schablonierte Stellvertreter. Sie kippen nicht. Sie haben keine andere Wahl, als aufrecht zu stehen. Die Zeit verstreicht. Willenlos. In einer Welt, die sie nur noch als „Phantomschmerz“ und „Phantomempfindungen“ erleben.

[1] Heinz-Norbert Jocks, Reise ans Ende der Nacht – ein Gespräch mit Jürgen Klauke, http://www.juergenklauke.de/main/texte.html

Jürgen Klauke, «Ohne Titel», 1990
Gouache auf Papier
38 × 56 cm

Den Rhythmus gibt der Künstler vor, er schlägt den Takt mit der Rohrfeder in der Hand. Bei Raimund Girkes unbetitelten Tuschezeichnungen aus dem Jahr 1998 stellt man sich unweigerlich den Prozess ihres Entstehens vor: wie er im Alter von fast siebzig Jahren Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen auf das Büttenpapier zeichnet, Bewegungen repetiert, Linien setzt und gegeneinander abwägt, nicht etwa um eine Form herauszuarbeiten, sondern um jeden einzelnen Strich und deren Gesamtheit ins rechte Licht zu rücken.

Girke, der 1930 geboren wurde, setzte sich schon früh mit dem Informel auseinander – einer Kunstströmung, die in den Nachkriegsjahren in ebenso konsequenter wie radikaler Weise jeglicher Form von Figuration und Abstraktion entsagte. Stattdessen vertrauten die Künstler des Informel wie nie zuvor auf die Eigenenergie des Mediums. Sie vertrauten auf die Struktur und Faktur des Materials und auf einen unhierarchischen Umgang mit ihm. Bei dem Maler Girke mündete diese Mentalität seit Mitte der 1950er-Jahre bis zu seinem Tod im Jahr 2002 in ein beeindruckendes Oeuvre. Die Nichtfarbe Weiß begleitete ihn dabei in allen nur denkbaren Nuancen.

So sehr sich seine teilweise monumentale Malerei auf die Monochromie beruft, so stark sind die Kontrapunkte, die er darin setzt. In den Tuschezeichnungen kommt letzterer Aspekt noch stärker zum Tragen. Hier scheint Girke Bewegung und Gegenbewegung, Spannung und Ruhe, Klang und Rhythmus pointiert gegeneinander abzuwägen. Mal in wohldosierten Notationen, dann wieder in schwungvollen Verläufen, die einander mehrfach durchkreuzen, bis ein dichtes Raster entsteht oder an den Randzonen des Büttenpapiers die Tusche nur noch schemenhafte Spuren hinterlässt. In jedem der Blätter bleibt der Vollzug und Nachvollzug des Entstehungsprozesses zentrales Thema. Die künstlerische Handschrift schafft gewissermaßen die Voraussetzung dafür, dass eine Kraft in Bewegung versetzt wird, die ohne jegliche energetische Verluste beim Betrachter ankommt.

Raimund Girke, «o.T.», 1998
Rohrfeder auf Papier
18 x 31,5 cm

[Thomas Müller]

Thomas Müller (*1959) gehört zu den wenigen zeitgenössischen Künstlern, die fast ausschließlich zeichnen – und zwar in einem ebenso strengen wie weitreichenden Sinne. Streng erscheint seine künstlerische Haltung, wenn man seine Arbeiten motivisch zu erfassen versucht. Denn Motive im klassischen Sinne sucht man darin vergeblich. Der Gedanke, die elementaren Mittel der Zeichnung für den Zweck der Darstellung einer konkreten illusionistischen Ding- oder Scheinwelt zu missbrauchen, ist ihm fremd. Stattdessen beruft er sich ganz auf das, was die Zeichnung als Medium in erster Linie ist: ein Punkt, eine Linie, eine Fläche. Daraus lässt Müller Spuren und Strukturen, Netze und Rhizome, kristalline und amorphe Formen entstehen – in kleinen Blättern und großen Formaten, mit Bleistift, Tusche, Wachskreide oder Lack.

Allein schon diese unvollständige Aufzählung von zeichnerischen Mitteln und Ausdrucksformen, derer sich Thomas Müller bedient, deutet an, wie weitreichend seine künstlerische Haltung bei aller Strenge doch ist. Denn der Künstler – und mit ihm auch der Betrachter – erlebt sie keineswegs als eine selbstauferlegte Beschränkung, sondern als eine „innere Freiheit“, die gewissermaßen von den Gedanken und Vorstellungen des Künstlers über dessen Hand unmittelbar aufs Blatt gelangt. Dass die Zeichnung dabei nicht zeigt, sondern ist, darin offenbart sich ein offenes Geheimnis, das Eugen Blume mit Blick auf das Werk Thomas Müller so beschreibt: „In der Zeichnung ist keine Lüge mehr möglich.“ Sie sei wahrhaftig im Sinne der Unmittelbarkeit zwischen dem Künstler und seinem Werk, so Blume.[1]

Genau diese Unmittelbarkeit ist und bleibt bei Thomas Müller erhalten, weil der Künstler seine Handschrift mit jeder Spur, jeder Linie und Bewegung, mit jedem intendierten oder ungewollten Duktus dem Nachvollzug preisgibt. In Müllers unbetiteltem Werk „o. T.“ (2001) aus der Sammlung Alison und Peter W. Klein lässt sich diese Handschrift in seiner ganzen Vielfalt nachvollziehen. Sie zeigt nicht. Sie lügt nicht. Sie ist.

[1] Eugen Blume, Gedankenfreie Achtsamkeit, in: Thomas Müller (Ausst.-Kat.), Kunstmuseum Bonn 2003, o.P.

Thomas Müller, «o.T.», 2001
Kreide, Tusche und Öl auf Papier
29,7 x 21 cm

Nanne Meyer (*1953) ist Zeichnerin. Als Professorin für Visuelle Kommunikation, Zeichnen und Illustration stellt sie sich und ihre Arbeit auf der Internet-Seite der Weißensee Kunsthochschule Berlin kurz und treffend vor: „Als Zeichner hat man es stets mit drei Welten zu tun: der wirklichen, der im Kopf und der auf dem Papier.“ Nanne Meyer bringt es auf den Punkt, aber sie geht alles andere als leichtfertig damit um. Denn natürlich sind diese Welten durchlässig, der Weg von der wirklichen Welt über den Kopf aufs Papier ist niemals ein geradliniger. Entscheidend ist, was auf dem Weg dorthin geschieht: Was passiert in dieser wirklichen Welt und wie sehen wir sie? Was passiert im Kopf, wenn wir uns auf diese Welt einlassen oder gar nichts mit ihr zu tun haben wollen? Und wie viel hat die Welt auf dem Papier noch mit alldem zu tun?

Wer mit diesen Fragen im Hinterkopf den Zeichnungen Nanne Meyers begegnet, darf auf eindeutige Antworten und Rückschlüsse nicht hoffen – auch bei der Arbeit „Quer zur Faser“ (2002) nicht. Schon auf den ersten Blick erscheint die Arbeit wie ein munteres Vexierbild, in dem die wirkliche Welt und die im Kopf (der Künstlerin und des Betrachters!) je nach Betrachtungstandpunkt von einer Seite auf die andere schlägt. Man erkennt eine Komposition aus Linie und kreisrunden Flächen, die von einer realen Dingwelt durchdrungen ist. Hat man sich erst einmal darauf eingelassen, identifiziert man eine Art elektronischen Schaltkreis aus Kabeln, Steckern, Polen und Relais. Dann wieder driftet der Eindruck in die Kopfwelt, wo das innere Auge in den Arbeitskontakten der Relais unbedingt comic-artige Gänsefüße sehen will und die Gestalt einer Gans gleich ausformt mitsamt ihrem Schnabel, in ein Gerät glotzend, das mit einem Mal ein Röhrenmonitor sein könnte.

Solche mehrfach verschlungenen Übergänge führen durch Nanne Meyers zeichnerisches Werk und sie prägen die Begegnung mit ihren Zeichnungen in doppelter Hinsicht. Denn im Nachvollzug der Zeichnung setzt man sich nicht nur mit den drei Welten der Zeichnerin auseinander, sondern unweigerlich auch mit den eigenen – wenn auch in umgekehrter Reihenfolge: mit der Welt auf dem Papier, der im Kopf und der wirklichen.

Nanne Meyer, «Quer zur Faser», 2002
Mischtechnik auf Papier
29,7 × 21 cm

„Farbraumkörper“ nennt Gotthard Graubner (*1930) die Malereien, für die er Ende der 1960er-Jahre berühmt wurde. Es sind kissenartige Gebilde, die an der Wand hängen und dennoch den gängigen Bildbegriff weit überschreiten. Sie eröffnen Farbräume, die an das visuelle und körperliche Empfinden gleichermaßen appellieren. Sie haben weder Anfang noch Ende, sie erzählen nichts und sind doch (oder gerade deshalb) im physischen wie übertragenen Sinn umso durchdringender.

Die scheinbar simple Formel „Farbe = Verdichtung = Malerei“, die Gotthard Graubner 1975 für sich aufstellte[1], scheint ihm bis heute eine unerschöpfliche künstlerische Quelle zu sein. Das gilt auch für seine Malereien auf Papier, die seit den 1970er-Jahren nahezu gleichwertig neben den Farbraumkörpern entstehen. In der Arbeit „Ohne Titel, 1996/97“, die dem Spätwerk Graubners zugerechnet werden muss, trägt der Künstler verschiedene Farbvaleurs wassergelöster Pigmente in unterschiedlicher Dichte auf hauchdünne Pergaminpapiere auf und lässt diese austrocknen. Die Farbe bildet dabei keine durchgängige opake Fläche, sondern sie trägt reliefartige Spuren und franst an den Rändern aus. Der Farbraum selbst wird in einem zweiten Schritt durch die Schichtung der Pergaminpapiere zusätzlich verdichtet. Die Farbe scheint, wie es Siegmar Holsten beschreibt, „pulsierend herauf- oder herauszudrängen“.[2]

Angetrieben von der impulsiven Zwiesprache zwischen dem Eigensinn der Farbe und dem strukturierenden Sinn des Künstlers, experimentiert Gotthard Graubner auf Papier mit unterschiedlichen Malmitteln und Lasuren, um der angesprochenen Relation von Farbe, Verdichtung und Malerei immer wieder neue Nuancen abzugewinnen. Geradezu exemplarisch verdeutlicht die Arbeit in der Sammlung Alison und Peter W. Klein die Faszination, die von dieser Zwiesprache ausgeht: Sie hat weder Anfang noch Ende, sie erzählt nichts und ist doch (oder gerade deshalb) im physischen wie übertragenen Sinn umso durchdringender.

[1] Zit. n. Gotthard Graubner (Ausst.-Kat.), Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2001, S.120.
[2] Siegmar Holsten, Beobachtungen und Gedanken zu Gotthard Graubners jüngerer Malerei auf Papier, in: ebd., S.11.

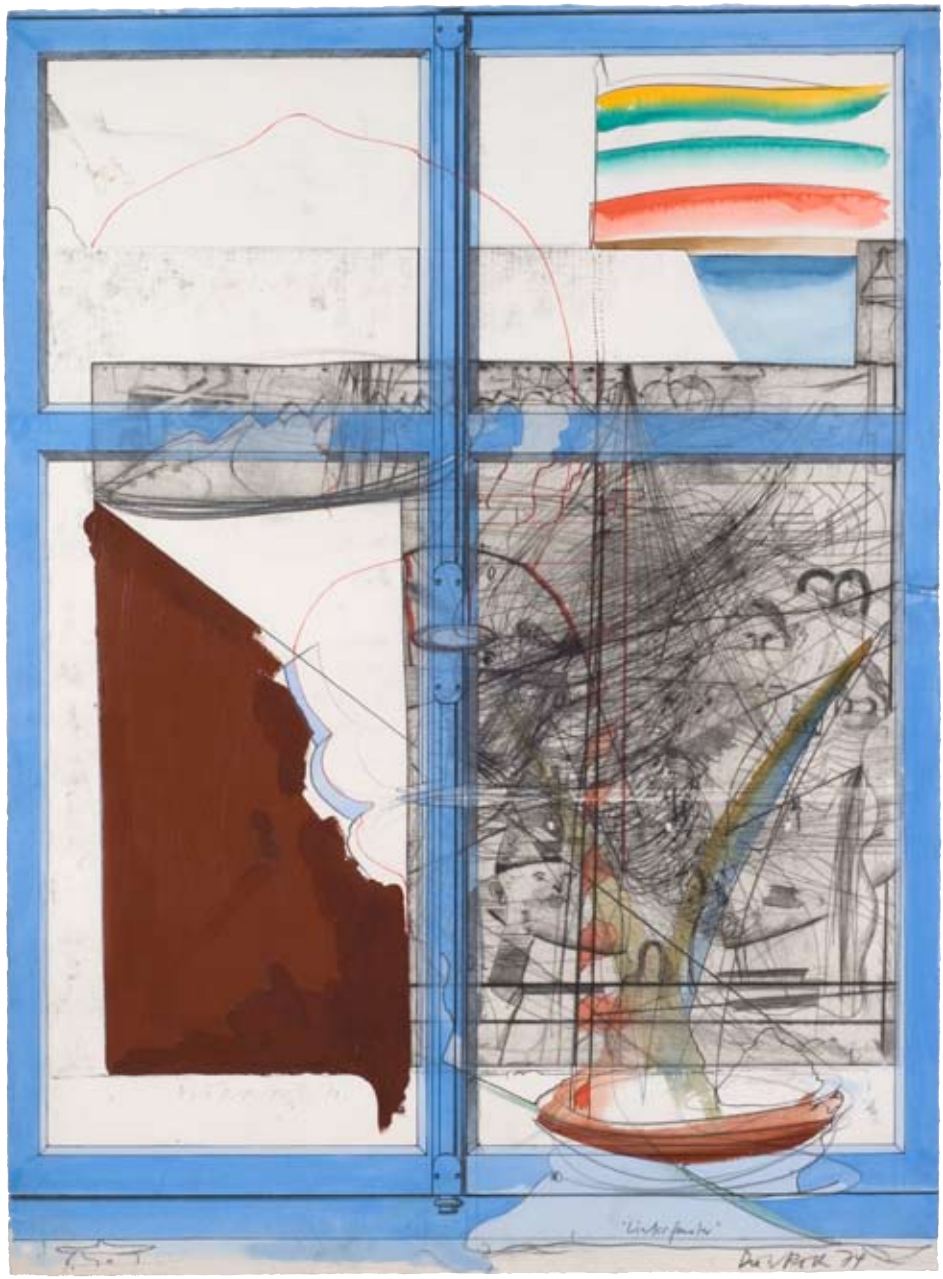
Gotthard Graubner, «Ohne Titel», 1996/97
Aquarell auf mehreren, jeweils bemalten Lagen Pergaminpapier
100 x 74,5 cm

[Dieter Roth]

Dieter Roth – 1930 in Hannover geboren und 1998 in Basel gestorben – war im besten künstlerischen Sinne ein Berserker: Mit scheinbar unbändiger Schaffenskraft und Energie produzierte er Kunstwerke und riesige Installationen, er verarbeitete Molkereiprodukte zu Kunst, presste Literatur in Würste und hat seine Kunst immer wieder als „Schmieren“ bezeichnet. Auf der anderen Seite war er ein begnadeter Handwerker, der größten Wert legte auf höchste Präzision. Das gilt vor allem für seine umfangreichen Druckwerke und grafischen Arbeiten. So erinnert sich der Freund und Künstlerkollege Richard Hamilton: „Als Grafikproduzent hatte er wenige Konkurrenten, ob im Siebdruck, in der Radierung, der Collotypie, der Lithografie, dem Offset, mit der Polaroid-Kamera oder dem Fotokopierer – wenn es ein Druckmedium nicht gab, erfand er es.“[1]

Dieter Roths Arbeit „o.T. (linkes Fenster)“ ist Teil einer Serie, die 1970/74 entstand. Dabei handelt es sich um Radierungen, die er durch Zeichnungen und aquarellierte Flächen vollendete. Allen Arbeiten der Serie liegt ein Grundmuster zugrunde – ein geschlossenes Fenster mit Fensterkreuz und Griff. Der Fensterrahmen reicht bis zum Blattrand und rahmt so das Bild in einem doppelten Sinne ein. Wie von selbst erscheint das Bild als Fenster zur Welt, aber Roth wäre nicht Roth, wenn er diese althergebrachte Bildauffassung einfach so stehen ließe. Während Fensterrahmen und -kreuz entlang der gesamten Serie weitgehend unbeschadet davonkommen, ist die Welt, die man dadurch sehen zu können meint, eine zutiefst fragmentierte. Eine rotbraune Farbfläche sitzt unfertig im unteren Feld des linken Fensterflügels, ein angedeutetes Kreuz ragt ins obere Viertel. Die Farbverläufe oben rechts wirken wie Studien, darunter verdichtet sich das Geschehen bis zur Unkenntlichkeit. Mit spitzer Feder zeichnet Roth Gesichter und angedeutete Torsi, eine Gestalt auf einer Barke, durchkreuzt von Linien und Parabeln, bevor die Versatzstücke von einer Windhose erfasst und abermals verwirbelt werden.

[1] Richard Hamilton, Nahrung für das Denken, in: Hommage à Dieter Roth, Galerie und Verlag Heinz Holtmann, Köln und Berlin 1999, S.9.



Dieter Roth, «o.T. (linkes Fenster)», 1970/74
Zeichnung/Aquarell über Radierung
106 x 78 cm

[Max Neumann]

Bei der Recherche zu Max Neumann (*1949) stößt man auf Textbeiträge sowie Kataloge und – ganz zeitgemäß – früher oder später auch auf seine Internetseite. Die Seite enthält umfassende Informationen zu Ausstellungen, Werken und Publikationen. Man überfliegt die Stationen seiner Biografie – an einer Stelle aber bleibt man unweigerlich hängen: an dem Porträtfoto des Künstlers. Es zeigt einen Mann, der in einem Korbsessel sitzt, vor sich eine leere Leinwand. Wir sehen ihn von hinten, sein Gesicht bleibt uns verborgen.

Das Foto des Künstlers ist gewissermaßen die Fortführung seiner Kunst mit anderen Mitteln. Denn seine Malereien und Papierarbeiten sind überwiegend Porträts, und in allen figurativen Darstellungen verweigert uns der Berliner Künstler das Antlitz. Es sind Schemen von Köpfen, die ohne Augen, Nase und Mund jegliche individuelle Physiognomie vermissen lassen. „Wie denn sehen wir Bilder, die uns entschlossen den Anblick versagen, Menschen, deren Sehen wir nicht auf die Spur kommen, weil ihre Organe nicht sichtbar sind, nicht geblendet oder verhüllt, gar nicht oder nur als Andeutung gesetzt oder gezogen?“ Das fragt Hubertus von Amelunxen in einer Rede über das Werk von Max Neumann.[1]

Diese Frage ist alles andere als rhetorisch zu verstehen. Natürlich verstört die Verweigerung des Anblicks zutiefst, aber diese Leerstelle bleibt in Max Neumanns Porträts, wie die Arbeit „ohne Titel, April 2004“ zeigt, keineswegs leer. Stattdessen verleiht ihnen der Künstler ein neues „Innenleben“, das weit über die Individualität des Einzelnen hinausgeht. Nicht umsonst verwendet Max Neumann an dieser Stelle reproduzierte Fotografien und Zeitungsausschnitte, die die Subjektivität des Einzelnen überlagern und übersteigen. Der Kopf wird so zur Matrize, in der sich die kollektive Einflussnahme von Medien und tausendfach reproduzierten Bildern eingenistet hat. Und das ist ein Anblick, um Hubertus von Amelunxens Frage abschließend zu beantworten, der noch weit mehr verstört, als jede Form von Leere.

[1] Hubertus von Amelunxen, Max Neumann oder das selig Animalische, Rede zur Ausstellungseröffnung in der Villa Wessel, Iserlohn, April 2009, http://www.maxneumann.com.

Max Neumann, «o.T.», April 2004
Mischtechnik auf Papier, auf Holz
40 x 30 cm

Karl Bohrmann [**» Titel**] *1928 in Mannheim, †1998 in Köln. Studium an der Kunstakademie Stuttgart.

Auswahl Einzelausstellungen: Schönewald Fine Arts, Düsseldorf (2009); Galerie Klaus Gerrit Friese, Stuttgart (2008); Villa Massimo, Rom (2007); Pinakothek der Moderne, München; Galerie Gabriele Rivet, Köln (2006); Galerie pro arte, Freiburg (2004); Kunstverein Eislingen (2002).
www.galeriefriese.de

Chun Kwang Young [» S. 6] *1944 in Korea, wo er lebt und arbeitet. Studium an der Hong-IK Universität in Seoul und am Philadelphia College of Art.

Auswahl Einzelausstellungen:The Columns - Art Center for Visual and Performing Arts, Seoul (2009), The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield (2008); Kim Foster Gallery, New York; Annely Juda Fine Art, London (2006); Conny Dietzschold Gallery, Sydney (2005).

Raimund Girke [» S. 22] *1930 in Heinzendorf, †2002 in Köln. Studium an der Werkschule Hannover und an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf. 1971-96 Professur für Freie Malerei an der Hochschule der Künste Berlin.

Auswahl Einzelausstellungen: Walter Storms Galerie, München (2010); Museum Moderner Kunst Wörlen, Passau; Josef Albers Museum, Bottrop; Kunstverein Bremerhaven (2009); Ming Yuan Art Center, Shanghai; Galerie Dorothea van der Koelen (2005).
www.raimundgirke.de

Gotthard Graubner [» S. 28] *1930 in Erlbach im Vogtland. Lebt und arbeitet in Düsseldorf. Studium an der Hochschule für Bildende Künste Berlin sowie an den Kunstakademien Dresden und Düsseldorf. 1976-92 Professur für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf. Mehrfacher Documenta-Teilnehmer.

Auswahl Einzelausstellungen: Kunstmuseum Liechtenstein (2010); Galerie m, Bochum (2009); Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Galerie Karsten Greve, Köln (2008); Galeri Artist Istanbul (2007), Shanghai Art Museum (2005); Kestner-Gesellschaft, Hannover (2003).
www.kettererkunst.de

Annemarie Hein [» S. 16] *1960 in Landau / Isar. Lebt und arbeitet in Esslingen. Studium der Kunstgeschichte, Kunst und Philosophie an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg sowie Studium der Freien Malerei und Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

Auswahl Gruppenausstellungen: Kunstmuseum, Schwetzingen; Neue Sächsische Galerie, Chemnitz (2008); Kunstverein Reutlingen (2007); Bezirksmuseum Schloss Landeck (2006); Niederösterreichisches Dokumentationszentrum für Moderne Kunst, St. Pölten; Gewerbemuseum Winterthur (2005).

Christa Henn [» S. 8] *1957 in Köln, wo sie lebt und arbeitet. Studium der Architektur an der Hochschule der Künste Bremen und an der Kunsthochschule Köln.

Auswahl Einzelausstellungen: Forschungszentrum Jülich (2009); Agentur Siebertz, Köln (2008); Galerie Dreiseitel, Köln (2007); Maternushaus, Köln (2000); Deutsches Röntgenmuseum, Remscheid (1998).
www.christa-henn.com

Katharina Hinsberg [» S. 10] *1967 in Karlsruhe. Lebt und arbeitet auf der Raketenstation Hombroich. Studium an der Akademie der Bildenden Künste München und an der Hochschule für Bildende Kunst Dresden. Seit 2003 Professur für Zeichnen an der Hochschule der Künste Bremen.

Auswahl Einzelausstellungen: Pinakothek der Moderne, München; Kunstraum Düsseldorf (2009); Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Kunstmuseum Stuttgart; Landesgalerie Oberösterreich im Landesmuseum Linz (2008); Edith Wahlandt Galerie, Stuttgart (2007); Kunstverein Ravensburg (2003).
www.katharina.hinsberg.de

Jürgen Klauke [» S. 20] *1943 in Kliding. Lebt und arbeitet in Köln. Studium der freien Grafik an den Kölner Werkschulen. Seit 1994 Professur für künstlerische Fotografie an der Kunsthochschule für Medien, Köln.

Auswahl Einzelausstellungen: ZKM Karlsruhe; Kunstmuseum Bern; Museum der Moderne, Salzburg; Galerie Anita Beckers, Frankfurt (2010); Galerie Serge Le Borgne, Paris (2009); Centro per l'Arte Contemporanea, Rom (2007); Museum Moderner Kunst, Passau (2006); Goethe-Institut Singapur (2004); Hamburger Kunsthalle (2002).
www.juergenklauke.de

Bettina Krieg [» S. 14] *1981 in Würzburg. Lebt und arbeitet in Berlin. Studium an der Universität der Künste Berlin.

Auswahl Gruppenausstellungen: Grimm Museum, Berlin (2010); The Lord Wink Award, Istanbul; Kunstraum Innsbruck; Thirty Three Gallery, Los Angeles (2009); Galerie der Künstler, München; Forgotten Bar Project, Berlin (2008).
www.bettinakrieg.com

Nanne Meyer [» S. 26] *1953 in Hamburg. Lebt und arbeitet in Berlin. Studium an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und an der Saint Martin's School of Art, London. Seit 1994 Professur an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee.

Auswahl Einzelausstellungen: Hamburger Kunsthalle (2005); Galerie pro arte, Freiburg (2004); Samek Art Gallery, Lewisburg; Galerie von der Milwe, Aachen; Galerie & Edition Marlene Frei, Zürich (2003).
www.kh-berlin.de

Thomas Müller [» S. 24] *1959 in Frankfurt. Lebt und arbeitet in Stuttgart. Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und Studium der Germanistik an der Universität Stuttgart.

Auswahl Einzelausstellungen: Galerie Schlégel, Zürich; Galerie Vidal-Saint Phalle, Paris (2009); fruehsorge contemporary drawings (2008); Galerie Michael Sturm, Stuttgart (2007); Museum Chasa Jaura, Valchava (2004); The Chinati Foundation, Marfa, Texas (2003).
www.galerie-sturm.de, www.fruehsorge.com

Max Neumann [» S. 32] *1949 in Saarbrücken. Lebt und arbeitet in Berlin. Studium an der Werkkunstschule Saarbrücken, an der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und an der Hochschule für Bildende Künste Berlin.

Auswahl Einzelausstellungen: Villa Wessel, Iserlohn; Centre Cultural Contemporani Pelaires, Palma de Mallorca; Ronchini Arte Contemporanea, Terni (2009); Galerie Stefan Röpke, Köln; Galerie Vidal-Saint Phalle, Paris (2008), Galerie Pascal Polar, Brüssel (2007).
www.maxneumann.com

Dieter Roth [» S. 30] *1930 in Hannover, †1998 in Basel. Ausbildung als Werbegrafiker.

Auswahl Einzelausstellungen: Museum für Angewandte Kunst, Köln; Staatsgalerie Stuttgart; Kunsthaus Zürich (2009); Sprengel Museum Hannover; Barbara Gladstone Gallery, New York; Musée des Arts décoratifs, Paris; Kirchner Museum Davos (2008); Deichtorhallen Hamburg (2007).
www.dieter-roth-museum.de

Simon Schubert [» S. 18] *1976 in Köln, wo er lebt und arbeitet. Studium der Freien Kunst / Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf.

Auswahl Einzelausstellungen: Kunststation St. Peter, Köln (2008); Kudlek van der Grinten Galerie, Köln (2007); Literaturhaus Köln (2006), Kunstraum 22, Köln (2005); BBK Stapelhaus, Köln (2004); Kunstraum Burgund, Köln (2001).
www.simonschubert.de

Brigitte Waldach [» S. 12] *1966 in Berlin, wo sie lebt und arbeitet. Studium an der Universität der Künste Berlin.

Auswahl Einzelausstellungen: Kunsthalle Emden; Rogaland Museum, Stavanger; Dominik Mersch Gallery, Sydney; Galería Senda, Barcelona (2010); Ron Mandos Galerie, Amsterdam (2009); DNA Galerie, Berlin; Museu Paco das Artes, São Paulo (2007).
www.waldach.de, www.dna-galerie.de

[**Impressum**]

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung »Hängung #6 – Arbeiten auf Papier aus der Sammlung Alison und Peter W. Klein«

[Öffnungszeiten]
20. Juni 2010 bis 16. März 2011
mittwochs und sonntags von 11–16 Uhr
und nach Vereinbarung
Führungen sowie
Kinder-Workshops auf Anfrage

[Herausgeber]
KUNSTWERK
Sammlung Alison und Peter W. Klein
Siemensstraße 40
71735 Eberdingen-Nussdorf
Telefon 0 70 42-3 76 95 66
Fax 0 70 42-3 76 95 77
E-Mail kunstwerk@sammlung-klein.de
www.sammlung-klein.de

[Ausstellungskonzeption]
Brigitte Wetter, Stuttgart

[Redaktion]
Karin Scheuermann und Brigitte Wetter

[Kurzbiografien]
Karin Scheuermann, Stuttgart

[Textbeitrag]
Dr. Ralf Christofori, Stuttgart

[Fotografie]
Uwe Seyl, Stuttgart

[Idee und Gestaltung]
Axel Hrdina, Stuttgart

[Repro und Druck]
SPRENGER Print und Medien, Vaihingen/Enz

Die Klärung der Rechte wurde vom Herausgeber nach bestem Wissen vorgenommen. Soweit dennoch Rechtsansprüche bestehen, bitten wir die Rechteinhaber, sich an Peter W. Klein, KUNSTWERK Nussdorf, zu wenden.

KUNSTWERK

SAMMLUNG
ALISON UND PETER W.
KLEIN

#6 HÄNGUNG

KUNSTWERK

SAMMLUNG
ALISON UND PETER W.
KLEIN