

THOMAS WERNER

Jupiter

GESELLSCHAFT FÜR GEGENWARTSKUNST E.V. AUGSBURG

► **»Amalthea«, 2006**

*78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
Watercolour and Gouache on
Hand-made Paper*





Das Bild und seine Bilder.

Hans-Joachim Müller

Wenn einer am Schaufenster vorbeikommt und sieht in die Auslage und sieht in der Scheibe zugleich sich, wie er in die Auslage sieht, und sieht, was sich spiegelt in der Scheibe – Straße, Passanten, Verkehr, die Reklame von der anderen Straßenseite – und kann nicht unterscheiden, was im Schaufenster und was vor dem Schaufenster ist und wo er steht zwischen den Bildern, die sich mischen, verschieben, überblenden, und es ist ihm, als säße er im Kino und aus lauter Projektionsöffnungen ringsum strahlten die Lichttrichter auf die eine Leinwand – wenn es so ist, dann ist er mitten auf der Welt.

Auf der Welt sein heißt mitten unter Bildern sein. Vielleicht gibt es das, Weltorte, wo es kein Sehen gibt. Aber wir können uns Welt nicht anders vorstellen denn als gesehene. Noch das Unsichtbare ist einbezogen in die wahrnehmende und erkennende Teilhabe an Welt, in die Erfahrungsprozesse, die wir Bilder nennen. Bild ist, was sehend geschieht. Welt ist, was zugleich Bild von Welt ist.

Bilder sind wie Spiegel, die nicht nur zeigen, was einer sieht, der in den Spiegel blickt. Bilder sind wie Spiegel, die immer auch die anderen Bilder spiegeln, die Bilder, die um ihn sind, wenn einer in den Spiegel blickt. „In tausend Augen, tausend Objekten spiegelt sich die Stadt“, hat Walter Benjamin in Paris beobachtet. „Paris ist die Spiegelstadt: Spiegelglatt der Asphalt seiner Autostraßen. Vor allen Bistros gläserne Verschlänge: die Frauen sehen sich hier noch mehr als anderswo. Aus diesen Spiegeln ist die Schönheit der Pariserin getreten. Bevor der Mann sie erblickt, haben sie schon zehn Spiegel geprüft.“

Bei Thomas Werner ist es, als seien die Spiegel ein wenig trübe, die Schaufenster atemfeucht, angelaufen vom vielen Stehenbleiben und In-die-Auslagen-Sehen, als würden die Dinge aufweichen, verschwimmen, während sich ihre Bilder voreinander und ineinander schieben und sich stapeln und stauen und die aufgeweichten, verschwimmenden Bildsignale zum opaken Bild erstarren. Ganz bis auf den

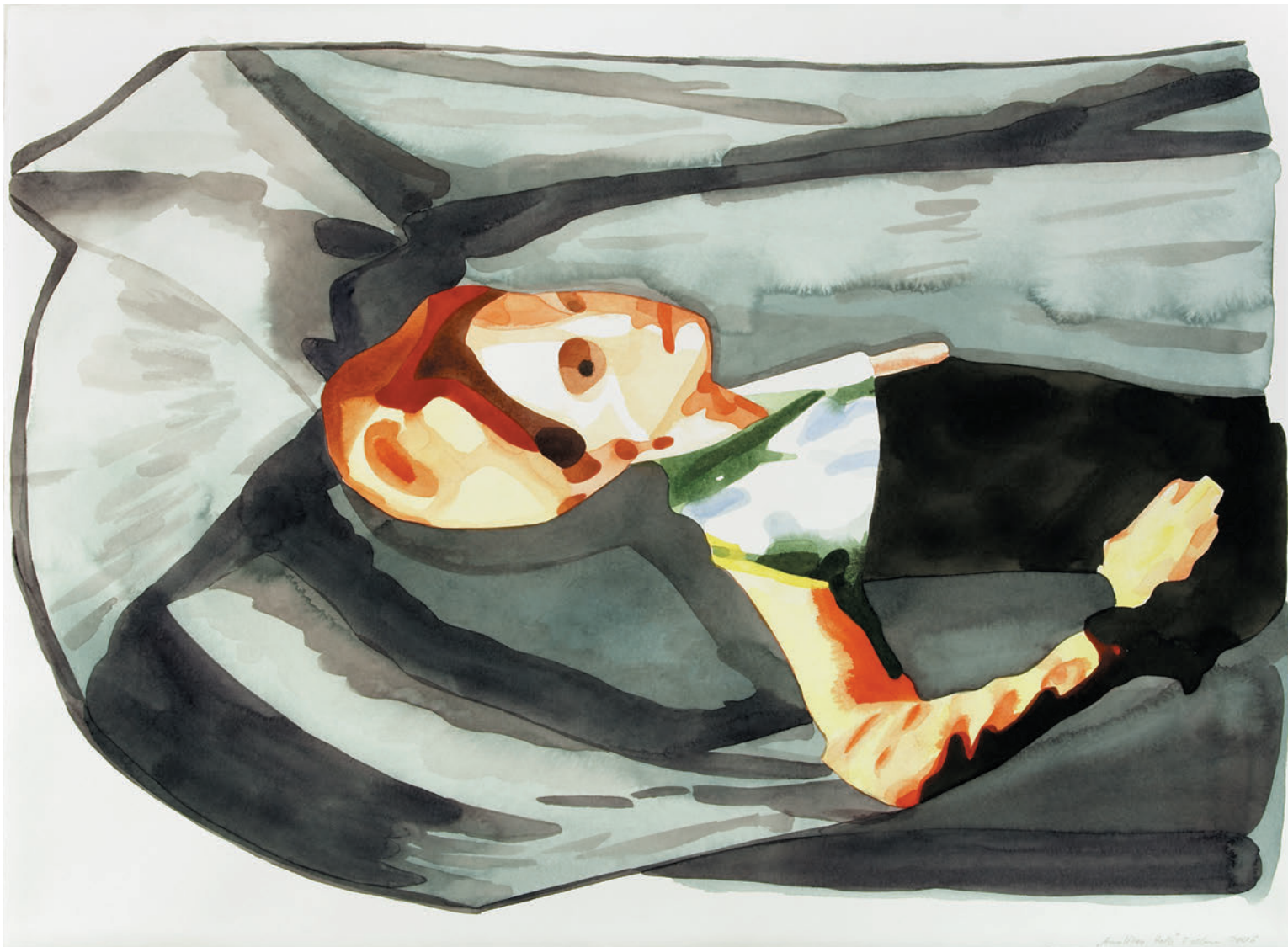


◀ **»Adrastea«, 2006**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell auf Büttlen ~ Watercolour
on Hand-made Paper

▲ **»Metis«, 2006**
56,5 x 78 cm ~ 22,2 x 30,7 inch
Aquarell und Gouache auf Büttlen
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

▶ **»Metis, halb«, 2006**
56,5 x 78 cm ~ 22,2 x 30,7 inch
Aquarell und Acryl auf Büttlen
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper





Grund der Schaufensterauslage sehen wir nie und auch nicht, woher all die Bildteile stammen, die da im Focus des Bildes gespiegelt scheinen.

Wenn man die Bilder von den Rändern her sieht, ist es, als hätte der Maler durchsichtige Tücher übereinander gelegt, einen samtigen Fond geschichtet, in dem die Bildgegenstände mehr schweben, als deutliche Abdrücke zu bilden. Nie schneidet der Maler seine Bildgegenstände an den Konturlinien aus der Welt, nie löst er die Sehobjekte ganz von ihrem Sehgrund. Die Farbe, die die Körper füllt, ihnen Volumen gibt, fließt aus ihnen ab, fließt davon, als wollte sie die Körper gleich wieder entkörperlichen, ihnen ihre Dinglichkeit, Gegenständlichkeit nehmen, sie nur als Zustandsformen des dynamischen Sehens gelten lassen.

Sehen sieht nicht eigentlich Gegenstände. Das ist zwar ein populärer Verdacht, aber er beschreibt das komplexe Ereignis Wahrnehmung nicht zureichend. Sehen sieht nicht etwas. Sehen sieht, wie es etwas sieht. Es sieht mit den Gegenständen immer auch die Zeichen und Bilder, die zu den Gegenständen gehören, sieht, wie die Gegenstände inmitten ihrer Zeichen und Bilder zu flirren beginnen. Was der Stadtgänger in Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ sieht, ist mehr als der architektonische und soziale Sachverhalt Stadt. Er sieht eine Stadt „aus Unregelmäßigkeiten, Wechseln, Vorgleiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander.“

Was der Stadtgänger beobachtet hat, könnte auch ein Flaneur notieren, der durch Thomas Werners junges Werk spaziert. Die Unregelmäßigkeiten, die Wechsel, das Vorgleiten, Nichtschritthalten, die Zusammenstöße von Dingen und Angelegenheiten, die bodenlosen Punkte der Stille dazwischen, die Verschiebung aller Rhythmen. In den neunziger Jahren waren ornamentale Strukturen bestimmend, die die Bilder einbanden ins abstrakte Design



◀ **»Amalthea, halb«, 2006**

56,5 x 78 cm ~ 22,2 x 30,7 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

▶ **»Adrastea, Kopf«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Bütten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

der städtischen Kulissen. Kühl und heiß zugleich stellten sie ihre Bedachtheit und Gemachtheit aus, markierten deutlichen Abstand zur zeichenhaft erschlossenen Welt und erschienen doch auf eine Art vertraut, im Aufleuchten der Farbe, die ihnen wie Reklamebuchstaben eingeschrieben war, auf die grellen Layouts des ästhetisierten Alltags anzuspielden. Jedenfalls blieben die Farbbühnen eine ganze Weile unbewohnt, nachdem sich die beiden „Wächter“¹ zurückgezogen hatten, die 1984 noch vor dem Werk standen, wie die Geistmenschen auf Mondrians „Evolutions“-Triptychon.



Es ist nicht falsch, wenn immer wieder darauf hingewiesen wird, wie souverän da Malerei ihre Aufgeklärtheit malt, ihr kritisches Verhältnis zu sich und ihrer Gattung vorführt. Aus dem Abstand betrachtet und in Kenntnis der Rückkehr der Figur in den letzten Jahren lohnt es sich aber doch, die festgezurrten Sätze noch einmal aufzuknoten. Ganz sicher ist es so, dass Malerei die Geschichte der Repräsentation gründlich durchschaut hat, dass sie als konzeptuelle Malerei so wenig an der Behauptung von Bedeutung interessiert ist, wie am bedeutenden Auftritt, dass ihr weder am intimen Verrat gelegen ist noch am genialen Wurf, weder am großen Thema noch am großen Zeremoniell, dass es Malen kaum anders mehr, als in Tateinheit mit Reflexion gibt, als willentliche Unterbietung der utopischen Heilserwartung, die aus dem Mythos Bild stammt. Und wohl ist es so, dass gemalte Bilder ihre Würde vor allem aus der Stringenz beziehen, mit der sie ihre weltlosen Zeichen organisieren.

Und doch ist damit ihre sinnliche Eigenart, ihr Eigensinn nicht vollends erklärt. Das wäre doch ein wenig bescheiden, wenn wir von Bildern nichts anderes erwarteten, als die Aufdeckung ihrer Scheinhaftigkeit. Malerei, als technisch langsames, umständliches, unendlich geschichtshaltiges Medium, bietet unerschöpfliche Chancen und immer neue Anreize, die eigenen Konditionen gleichsam zu triumphalisieren, die Logik des Bildgedankens in die Überraschung des Bildes zu überführen. Was würde sonst das unersättliche Gefallen, die Faszination an Bildern ausmachen?



▬ **Sequel »Jupiter-Monde«, 2006**

190 x 152 cm ~ 74,8 x 59,8 inch
Acryl, Kohle auf Papier ~ Acrylic,
Charcoal on Paper

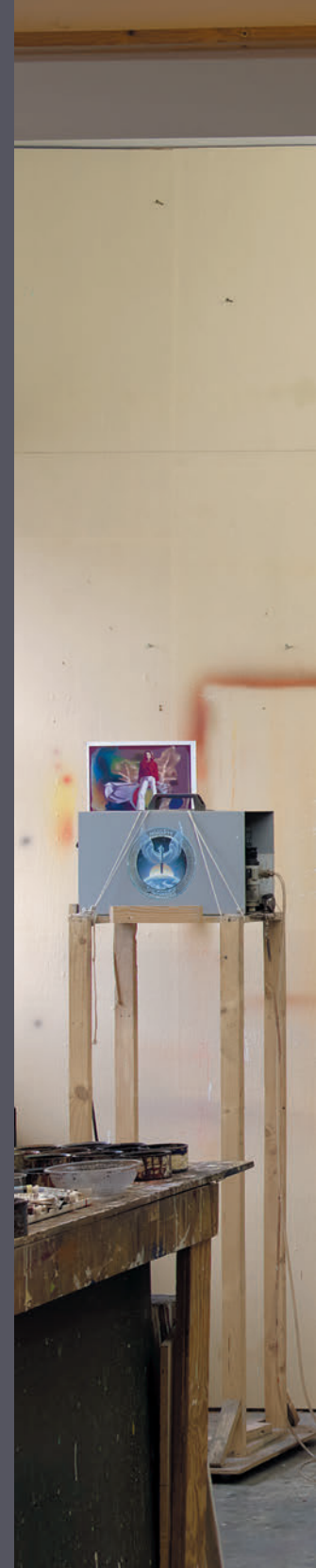
▬ **Sequel »Metis«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell auf Bütten ~ Watercolour
on Hand-made Paper



»Jupiter-Monde«, 2005

*280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,5 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton*





Man wird der Erdachtheit und Bedachtheit von Thomas Werners Bildern nur gerecht, wenn man auch ihren visuellen Überschuss gelten, sie nicht gänzlich in ihrer diskursiven Rolle aufgehen lässt. Malerei als Abhandlung über die Malerei bräuchte nicht die Malerei. Dass Malerei auf Malerei beharrt, heißt doch, dass sie das, was sie von sich weiß, lieber erzählen als erklären möchte. Thomas Werners Bilder erzählen von den Impulsen, Anregungen, Umstellungen, Freiheiten, Möglichkeiten zeitgenössischen Bilderbewusstseins.

Schon früh ist das Gestapelte der flach entworfenen Bildbühnen aufgefallen, die eigentümliche Vorblendung einer ornamentalen oder gegenständlichen Bildfigur, ihre Isolation und Präzisierung im samtigen Bildgrund, wo alle Details wie im schalltoten Raum geschluckt scheinen. Es ist, als wäre an der Stelle die angelaufene Schaufensterscheibe trocken gewischt, durch ein Rechteck oder eine unregelmäßige Form hindurch, ein Klarblick aufs Bildinnere, gleichsam auf den Augenhintergrund des Bildes gestattet. Zuweilen denkt man auch an eingeklebte oder angeheftete Bildzettel an der Bildwand, als sollte geprüft werden, wie das Dekorelement zur Umgebung passt.

Ist das die alte Technik der Collage, wie sie die frühe Moderne entwickelt hat – der Zeitungsausschnitt im kubistischen Bild? Mit „Collage“ wäre die Bildgenese bei Thomas Werner nur unzureichend beschrieben. Collage rechnet mit der Magie, die das Bild durch die Zumutung artfremder Zutaten erfährt. Collage ist eine Strategie der Reizmehrung. Sie funktioniert nur, solange die Vorstellung des Bildes als nicht beliebige Summe beliebiger Bildteile noch intakt ist. Das Modernegeschick hat davon nicht viel gelassen. Mit dem Weltzusammenhalt ist unwiederbringlich auch der Bildzusammenhalt zerbrochen. Und wie keine metaphysische Letztbegründung für das fragmentierte Leben mehr verfängt, so ist auch das Bild nicht anders denkbar, als beliebige Summe unendlich verfügbarer Bildbausteine.

Längst hat die Epoche für ihre Erfahrungen auch ihre Instrumente. Die avancierten Bildbearbeitungsprogramme entsprechen der Referenzialität der Bilder, dem ununterbrochenen, ununter-

► **»Musik, Beine«, 2006**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell auf Bütten ~ watercolour
on hand made paper





▲ **Sequel »Chorus«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
 Aquarell und Gouache auf Bütten
 ~ Watercolour and Gouache
 on Hand-made Paper

► **»Musik, Körper«, 2006**

56,5 x 78 cm ~ 22,2 x 30,7 inch
 Aquarell und Gouache auf Bütten
 ~ Watercolour and Gouache
 on Hand-made Paper

brechbaren Entstehen von Bildern aus Bildern aus Bildern und ihrer netzartigen Ausbreitung auf subtile Weise. Wobei der „Photoshop“ im Grunde viel mehr ist, als nur ein ausgeklügeltes Anwendertool. Er führt zwar aus, getreulich, was man an grafischem Input ins Programm gibt. Doch dies ist nicht alles und vor allem nicht das Entscheidende. Pixel und Algorithmus beliefern uns mit Bildern, die in unserer Imagination nicht schon enthalten sind, die wir so noch nicht gesehen haben. Es ist ein bisschen wie früher bei Hieronymus Bosch, wenn er den „Garten der Lüste“ bevölkert hat. Für die sonderwüchsige Fauna und Flora hat der Maler kein Typenbuch, keine historisch gewachsene Mustersammlung gebraucht. Die Lust- und Schmerzmenschlein und ihre dämonische Entourage sind beim Malen aus den Gräbern und Verliesen der Phantasien gequollen – so wie dem Maler Thomas Werner die maskenartigen Gesichter, die Dehnungen, Streckungen, Verzerrungen der Körper am Monitor und mit der Maus in der Hand mehr geraten, als dass sie planvoll entwickelt wären. Jedenfalls hat die bildvorbereitende Arbeit am Computer entschieden mehr mit Erfindung als mit Entwurf zu tun.

Das ist das eigentlich Neue an den neuen Bildern von Thomas Werner: ihre kompositionelle Vorgeschichte und nicht, dass sie figürlich geworden sind, dass nach Blumen und Vögeln nun auch Kompositwesen mit Renaissanceköpfen und Jetztzeittorsi auftreten, dass der eine im Fußballdress daherkommt und der andere im Hofkostüm des 18. Jahrhunderts und die Anmutung der Spezies zwischen Cyborg und Album schwankt. Auch das hat manches Kopferbrechen bereitet, wie es sein kann, dass sich das ungegenständliche, zeichenleere Werk eines Jahrzehnts gleichsam gegenständlich in den Rücken fällt. Aber man hätte diese Malerei nicht verstanden, wenn man ihr nicht zugestehen würde, dass sie prinzipiell auf keine Bildoption verzichtet. Es ist ja nicht so, dass Thomas Werner nun „Fußball“-Bilder malen würde, wie sie unlängst in der Berliner Ausstellung „Rundlederwelten“ zu sehen waren, oder „Mozart“-Bilder, wie in der Ausstellung der Gesellschaft für Gegenwartskunst in Augsburg.





Auch die neuen Großformate „Monument“, „Musik“, oder „Jupiter – Monde“ setzen sich vor allem mit sich auseinander, mit den Bedingungen des Mediums Malerei, mit den verbliebenen und ungeahnten Möglichkeiten der Bilder, mit der Herkunft der Bilder aus Bildern, mit ihrer grenzenlosen Verfügbarkeit.

Der „Photoshop“ simuliert solche grenzenlose Verfügbarkeit. Übers Malen verfügt er nicht. Übers Malen verfügt allein der Maler. Und die Intelligenz seines Werks liegt nicht zuletzt darin, dass die Malwerkzeuge Hand, Arm, Körper nicht mit den technischen Mitteln konkurrieren, nicht noch einmal den alten Kulturkampf zwischen genialer Gebärde und elektronischer Prothese beleben.

Wie das komplexe Bildgeschehen, entstehen auch die Bilder in einem Schichtensystem aus einzelnen Bildschritten. Dazu gehört ein malerisches Vorkapitel. Es sind kleine Bilder, die dem Fließen und Vorbeistreichen der Farbe neugierig zusehen. Bilder, die sich an diesem Fließen und Vorbeistreichen interessierter zeigen, als an den Gegenständen, die aus dem Fließen und Vorbeistreichen werden könnten. Intime Ausdrucksarbeiten, die der Farbe ihre Freiheit lassen, ohne die Regie über sie ganz aufzugeben. Aus solchen Bildern werden die moosweichen Bildgründe. Sie bilden ein immer wieder beleihbares Reservoir an Bildelementen, das Thomas Werner nicht als Bildstimmungen qualifizieren möchte. Wohl verrät solch freie Malerei eine Gestimmtheit, wie sie zugleich auch das Geheimnis eines Augenblicks bewahrt. Nur, dass die Verwertung, der Umgang mit dem eingescannnten Material nicht auf das Geheimnis der Hintergrundbilder zielt, sondern auf ihre Passform in der Bildarchitektur.

Zusammen mit dem figürlichen Speichervorrat wächst schließlich in langen Ketten von Bildexperimenten die definitive Vorlage. Verändert wird sie beim Malen nicht mehr. Thomas Werners Bilder sind entschieden, bevor sie gemalt werden. Malen ist nur ein Aggregatzustand des Bildes. Malen meint nicht Erfüllung, die alle vorangegangene Bildarbeit vergessen machte. Vielleicht ist es beim Malen so, wie vor dem Schaufenster, inmitten

◄ **Sequel »Rüdiger«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

► **»Disease«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell, Gouache und Kohle auf
Bütten ~ Watercolour, Gouache
and Charcoal on Hand-made Paper



der Polychromie der Stadtbilder, der sich mischenden, verschiebenden, überblendenden Sehpunkte. Irgendwann verschleift das Patchwork der Annoncen-Ästhetik zur urbanen Folklore. Irgendwann wird aus Musils Stadtgänger-Flirren, aus den Unregelmäßigkeiten, Wechseln, aus dem Vorgehen, Nichtschritthalten, aus den Zusammenstößen von Dingen und Angelegenheiten, den bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus dem großen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander ein Eindruck, der sich festsetzt, eine Formulierung, die das Erlebnis gültig fasst. Dann flaniert der Stadtgänger weiter ...

... und der Flaneur in der Ausstellung bleibt stehen. Was ist es, was ihn hält? Was ist es, was einen bannt vor den Bildern von Thomas Werner? Ist es Staunen, jener Mehrwert aus Erfahrung, der vor dem Sehereignis Schaufenster nicht mehr so recht gelingt? Ist es die Malerei, die einen zum Augenzeugen macht, wie aus der Durchsichtigkeit unversehens Undurchsichtigkeit wird, wie all die bestimm- baren Bilder aus Bildern zum rätselhaften Bild verschmelzen? Auch wenn das „Monument“ nur wie ein Transparent einer mozartesknen Ikone erscheint, der schöne Knabe kniet vor dem Schatten wie vor seinem Spiegelbild. Früher, als Narziss sich über das Wasser beugte, hat er nur sich und seine Schönheit gesehen. Heute ist sein Spiegel voller Bilder, die er mitsieht, die er mitsehen muss. Heute ist sein Spiegel so bildverstopft wie der Bilderordner seines Bildverarbeitungs- programm. Das heißt vielleicht nicht von der Verliebtheit in die Bilder, aber macht sie einem umso lieber.





◄ **Sequel »Kniender«, 2006**

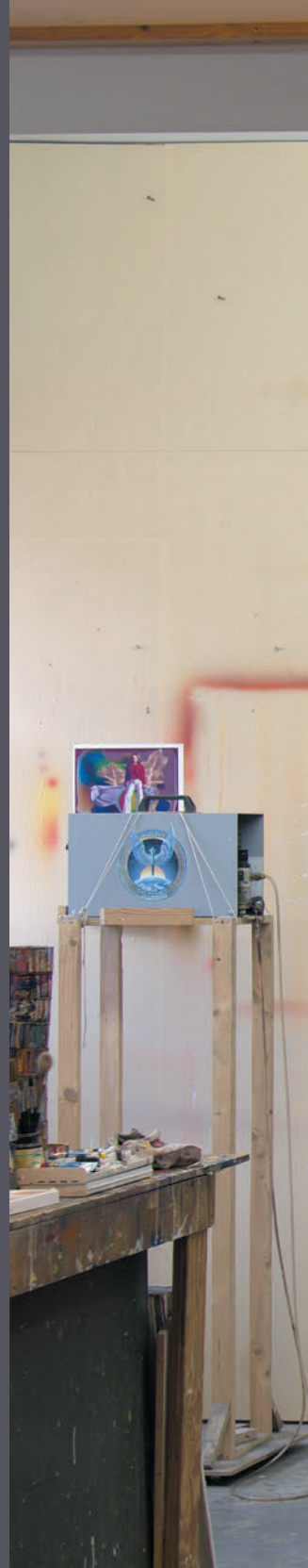
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

▲ **»Musik, Kopf«, 2006**

56,5 x 78 cm ~ 22,2 x 30,7 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
~ Watercolour and Gouache
on hand-made Paper

»Musik«, 2006

*280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,5 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton*







The Image and its Images

Hans-Joachim Müller

If somebody walks past a shop window and sees the display and at the same time sees himself reflected by the window, looking at the display and looking at what is reflected by the window—the street, the people passing by, the traffic, the billboards on the other side of the street—and he cannot distinguish what is behind the shop window and what is in front of it and where he stands amidst all the images that mingle, move, and cross-fade, and he feels as though he was in a cinema with light pouring out of projectors all around him, beaming at a screen—if that happens, that person is in the middle of the world.

Being in the world means being amidst images. Perhaps there are places in the world where seeing does not exist. But we cannot imagine a world that cannot be seen. Even the invisible is included in our perceiving and realising participation in the world, in the experiential processes we call 'images'. An image is what happens by being seen. The world is at once an image of the world.

Images are like mirrors that show more than one sees by looking in a mirror. Images are like mirrors that reflect the other images, too: those that surround a person who looks in a mirror. "The city is reflected in a thousand eyes, in a thousand objects", as Walter Benjamin observed in Paris. "Paris is the city of mirrors: The asphalt of its roads is like glass. There are glass panels in front of all bistros: the women see themselves here more than anywhere else. The beauty of the *Parisiennes* has come out of these mirrors. Before any man sets an eye on them, they have already been scrutinised by ten mirrors."

With Thomas Werner, the mirrors seem to be slightly clouded, the shop windows slightly breathed-on, steamed up by the many people who stop to look at the display, as though the things had become soggy and blurred while their images move, one in front of and into the other, piling up and congesting, and the soggy, blurred image signals would congeal to an opaque image. Never can we see all the way



◄ **»Vorstellung/Performance«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütt
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

► **Sequel »Figur, hinten«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütt
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

down to the bottom of the window display, neither can we see where the elements of the image that seem to be reflected by its focus come from.

If we look at the images from their edges, it seems as though the painter had placed transparent layers of cloth on top of each other to form a velvety foundation on which the objects of the image float rather than form clear impressions. Never does the painter cut the objects of his images out of the world along their contours; never does he release the objects of sight from their background completely. The colours that fill the bodies and make them three-dimensional run off and flow away, as though they wanted to disembodied the bodies again at once, take their thing-quality and objectivity away from them and only let them pass as conditions of dynamic sight.

The act of seeing does not actually see objects. That is a popular assumption, but it does not describe the complexity of perception adequately. The act of seeing does not see something. The act of seeing sees how it sees something. Along with the objects, it always sees the signs and images that belong to the objects as well. It sees how the objects start to whirl amidst their signs and images.

What the city walker in Musil's epic novel *The Man without Qualities* sees is more than the architectural and social reality called 'city'. He sees a city "made up of irregularities, changes, gliding ahead, not keeping up, collisions of things and matters, bottomless points of stillness in between them, of paved and unpaved ways, of a great rhythmic blow and the eternal misalignment and discrepancy of all rhythms against each other."

What the city walker has observed might also be noted by a stroller sauntering through Thomas Werner's recent works. The irregularities, the changes, the gliding ahead, not keeping up, the collisions of things and matters, the bottomless points of stillness in between them, the discrepancy of all rhythms. In the nineties, ornamental structures that integrated the images in the abstract design of city settings prevailed. Cool and yet hot, they exhibited their premeditated and fabricated





nature, marked a clear distance to the world that had been made accessible as a system of signs, and still they were somewhat familiar on account of the flashing colours that were applied to them like advertisement letters, alluding to the garish layouts of our aestheticised ordinary life. Be that as it may, the colour platforms remained uninhabited for quite a while after the two 'guardians'¹ had withdrawn who stood in front of it in 1984 like the spirit people in Mondrian's *Evolution* triptych.



Quite rightly, the sovereignty with which painting paints its enlightenment and demonstrates its critical relationship to itself and its genre here is incessantly being pointed out. Seen from a distance, knowing that figures have come back over the past years, it is still worthwhile undoing the knotted phrases once again. Most certainly, painting has thoroughly penetrated the history of representation; as conceptual painting, it is as little interested in the assertion of meaning as in a meaningful appearance, it is neither keen on intimate betrayal nor on a brilliant feat, neither on a great topic nor on a great ceremony; there is no painting unless it is combined with the act of reflection, as a wilful undercutting of the utopian hope for salvation that stems from the myth 'image'. And most likely, paintings gain their dignity mainly from the stringency with which they organise their worldless signs.

And still, that does not fully explain their sensual distinctiveness, their persistence. It would be quite humble of us to expect nothing from images but for them to expose their virtuality. Painting as a technically slow, pedantic medium, steeped in history, offers inexhaustible opportunities and ever new incentives to triumphalise its own conditions, as it were, and to transfer the logics of the idea of the image into its surprise. What else could cause the insatiable pleasure and fascination of images? The only way to do justice to the pretended and premeditated nature of Thomas Werner's pictures is to accept their visual surplus as well and not confine them to their discursive role. Painting as a treatise on painting would not need painting. The fact that painting insists on



◄ **»Bergkristall«, 2005**

220 x 280 cm ~ 86,6 x 110,2 inch

Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

► **»Kniender aus »Monument«, Sequel 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch

Aquarell und Gouache auf Büttchen

~ Watercolour and Gouache

on Hand-made Paper



◀ **»Sitzender Kopf«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

▶ **Figur aus »Monument«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper



painting means that it would rather narrate than explain what it knows of itself. Thomas Werner's pictures narrate the impulses, spurs, conversions, liberties, possibilities of contemporary image awareness.

At an early point in time, we have noticed the piled-up nature of the image platforms that were designed to be flat, the strange facework of an ornamental or representational figure, its isolation and precision on the velvety background of the image where all details seem to be absorbed like in an aphonic room. It is as though the steamed-up shop window had been wiped dry here, enabling us to see the inside of the image clearly—the background of the eye of the image, as it were—through a rectangular or irregular form. Sometimes, picture notes stuck or pinned to the picture wall are called to mind, as though someone was trying to see if the decorative elements suited the surroundings.

Is that the old collage technique developed by early modernity—the newspaper clipping in a Cubist picture? The term 'collage' would not aptly describe the genesis of Thomas Werner's pictures. A collage counts on the magic the picture is given by adding foreign ingredients. A collage is a strategy of increasing stimuli. It only works as long as the idea of a picture as a non-arbitrary sum of arbitrary pictorial elements is still intact. Not much of that idea has been left by the fate of modernity. Together with the coherence of the world, the coherence of pictures has also irretrievably broken to pieces. No metaphysical ultimate justification will account for fragmented life, and pictures can only be seen as an arbitrary sum of an endless number of available picture modules.

The epoch has long found its instruments for its experiences. The advanced image editing programs correspond with the referentiality of the images, the unbroken, unbreakable emergence of images from images from images and their netlike, subtle dispersion. And 'Photoshop' is actually much more than a sophisticated user tool. It faithfully executes the graphic inputs, but that is not all, and it is not what matters. Pixels and algorithms

»Monument«, 2006

*280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,5 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton*







▲ Sequel »Portrait of the Artist as a young man«, 2005

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Büttten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

▲ Sequel »Nabokov«, 2005

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Büttten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

▲ Sequel »Lehrstunde«, 2006

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Büttten
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

► »Salzburg im Regen, 2.«, 2006

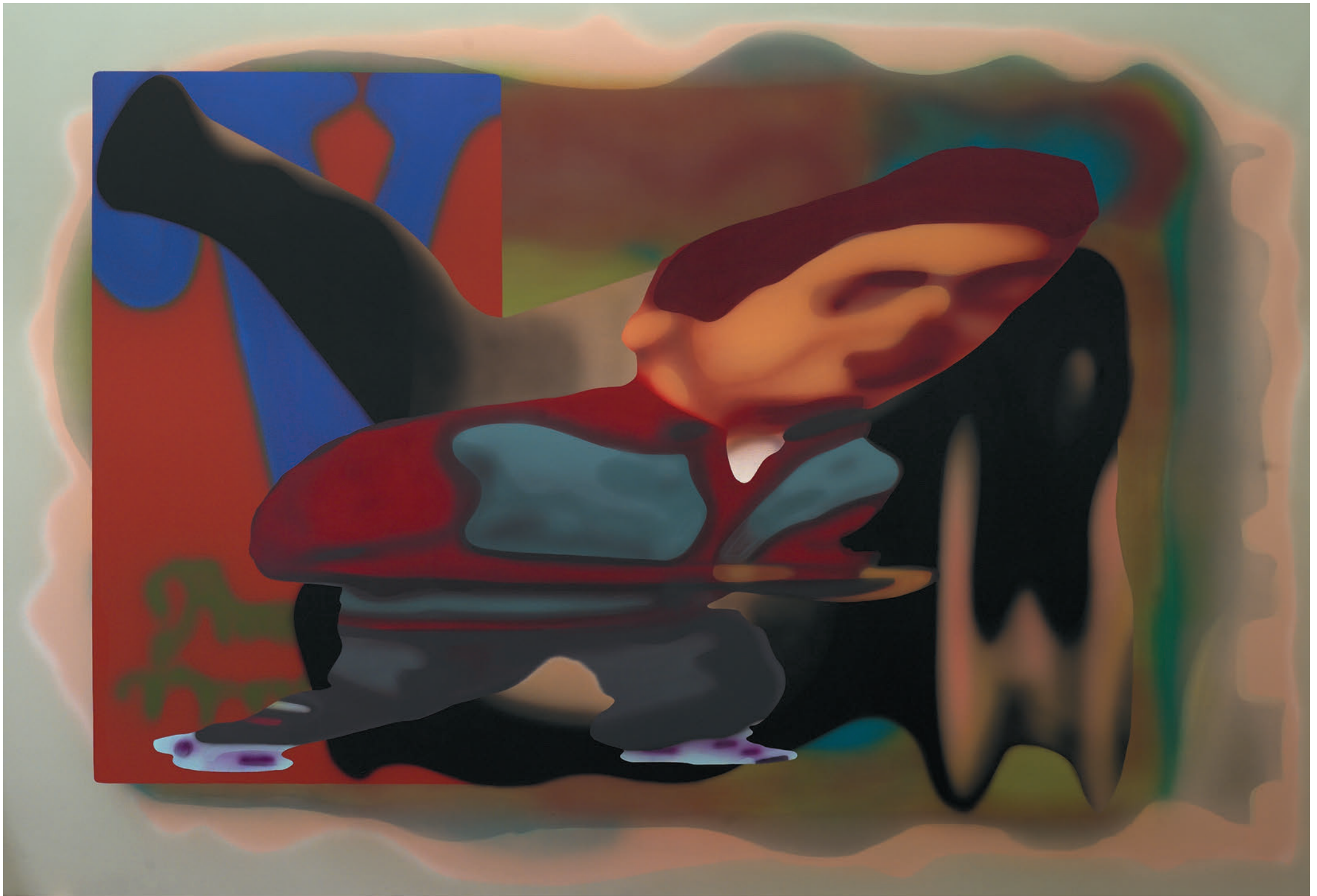
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell, Gouache und Kohle auf
Büttten ~ Watercolour, Gouache
and Charcoal on Hand-made Paper

supply us with images that did not already exist in our imagination, images we had not seen until then. In a way, it is like in the old days, when Hieronymus Bosch populated the *Garten der Lüste [Garden of Earthly Delights]*. The painter needed no type book for the strangely grown fauna and flora, no historically developed collection of samples. In the act of painting, the delight and pain manikins and their demonic entourage welled up from the graves and dungeons of fantasy, just like Thomas Werner's mask-like faces, the elongations and distortions of the bodies turn out better on the screen, mouse in hand, than if they had methodically been planned. At any rate, preparing an image on the computer is a matter of invention rather than design.

What is actually new about the new images by Thomas Werner is their compositional history and not the fact that they have become figured, that the flowers and birds are now followed by composite creatures with Renaissance heads and present-day torsos, that one character comes along wearing a football dress while another is wearing an eighteenth century court costume and the airs of the species yo-yo between those of Cyborgs and photo album characters. What has also troubled many is the question how come the non-representational, signless work of a decade stabs itself in the back in a representational manner, as it were. But we would not come to terms with this way of painting if we would not let it basically lay claim to all image options. After all, Thomas Werner does not paint 'football' pictures like those recently shown at the Berlin exhibition *Rundlederwelten*, or 'Mozart' pictures like the ones at the exhibition of the Gesellschaft für Gegenwartskunst in Augsburg. Even the new large-scale works *Monument*, *Musik [Music]*, or *Jupiter-Monde [Jupiter Moons]* mainly deal with themselves, with the conditions of the medium 'painting', with the remaining and undreamt-of possibilities of the images, with the origin of the images from images, with their boundless availability.

'Photoshop' simulates such boundless availability. It has no command of painting. Only the painter has a command of painting.





And the intelligence of his works is partly rooted in the fact that the painting tools 'hand', 'arm', and 'body' do not compete with the technological means, nor do they even fuel the age-old cultural clash between the gesture of a genius and an artificial electronic limb.

The images evolve by layers made up of individual pictorial steps, and so do the complex events of the images. They have a picturesque history. These small-scale images curiously watch the colours flow and skim by. They are more interested in this flowing and skimming itself than in the objects that might develop from this flowing and skimming. They are intimate expressive works that do not inhibit the freedom of colour, but do stay in charge of it to a certain extent. Such images bring forth the moss-textured foundations of the pictures. They form a reservoir of pictorial elements that can always be drawn from; Thomas Werner does not wish to qualify it as the atmosphere of the pictures. Such a liberal way of painting does reveal a certain mood, and it keeps the secrecy of a moment. But the utilisation and handling of the scanned material does not aim at the secret of the background images, but at their fittingness for the architecture of the picture.

Gradually, in long chains of experiments, the final model develops, along with the reservoir of figures. During the act of painting, it is left unchanged. Thomas Werner's pictures are definite before they are painted. Painting is merely an aggregate condition of the picture. Painting is not a fulfilment, superseding all the previous pictorial work. Perhaps the act of painting is like standing in front of the shop window, amidst the polychrome images of the city, the mingling, moving, cross-fading particles of sight. After a while, the patchwork of advertisement aesthetics is ground down to urban folklore. After a while, the whirr around Musil's city walker, the irregularities, changes, the gliding ahead, not keeping up, the collisions of things and matters, the bottomless points of stillness in between them, the paved and unpaved ways, the great rhythmic blow, and the eternal misalignment and discrepancy of all rhythms against each other creates an impression that settles, a wording



◀ **»Pynchonia«, 2005**
180 x 260 cm ~ 70,8 x 102,3 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

▶ **Sequel »Riga, Rügen«, 2006**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Bütten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper





◄ **Sequel »Pynchonia«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
 Aquarell, Gouache und Kohle
 auf Büttten ~ Watercolour, Gouache
 andon Charcoal on Hand-made Paper

◄ **Sequel »Girl«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
 Aquarell und Acryl auf Büttten
 ~ Watercolour and Acrylic on
 Hand-made Paper

◄ **»Zwei Vögel, 2«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
 Aquarell und Acryl auf Büttten
 ~ Watercolour and Acrylic on
 Hand-made Paper

◄ **Sequel »Frau und Vogel«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
 Aquarell und Acryl auf Büttten
 ~ Watercolour and Acrylic on
 Hand-made Paper

that aptly expresses the experience. Then, the city walker strolls on, and the stroller at the exhibition stands still. What is keeping him? What is so captivating about Thomas Werner's pictures? Is it the astonishment, the added-value resulting from an experience that no longer takes place when we see a shop window? Is it the painting that turns us into witnesses of transparency suddenly becoming non-transparency and all the determinable images from images merging to a mysterious picture? Even if the Monument merely looks like the banner of a Mozartesque icon, the handsome boy kneels before the shadow as though it were his reflection. In the old days, when Narcissus bent over the water, all he saw was himself and his own beauty. Today, his mirror is full of other images he also sees, he has to also see. Today, his mirror is as clogged with images as the image folder of his image editing program. That might not cure him from falling in love with the images, but it makes them all the more loveable.

Wie Quecksilber. Verschiebungen zwischen Modell und Effekt.

Hans-Jürgen Hafner

Im Prinzip wären zwei Bereiche zu trennen, die durch eine Deklaration miteinander in Verbindung stehen. Diese Deklaration, stelle ich mir vor, könnte lauten: ‚weil ich Maler bin‘. Und sie bezeichnet damit sehr genau das Zentrum, ja generell die Motivation des künstlerischen Projekts von Thomas Werner. Er ist und operiert als Maler. Was gerade, wenn man nach dem Zeitgenössischen der Malerei fragen möchte, eine Reihe von Konsequenzen hat. Davon später. Im Moment ist wichtig, dass wir, konfrontiert mit den aktuellen Arbeiten Werners, (wieder mal) von Bildern sprechen, die technisch gesehen als Malerei ausgeführt wurden. Eine Malerei, die, nicht nur auf den ersten Blick, schier sensationell daherkommt. Nämlich luftig und opulent zugleich, farbig-verschwenderisch, allerdings cool, wie ausblässend gemacht, mit großartigem Gestus auftretend, der jedoch hart an der Grenze zum Verschwinden mit der Leinwand verwoben oder auf Holz verschliffen wird. Mächtige Tableaus gibt es da, neben intimeren Formaten und irisierenden Täfelchen. Gerade letztere sind genuin malerisch, Bilder, die vom Material, von der Verarbeitung profitieren und aus virtuoser Handhabung technisch-formaler Reservoirs heraus wachsen. Für diesen Text stehen jedoch die grandiosen Cinemascope-Formate mit ihren die Limitationen der Leinwand nahezu zum Kollabieren bringenden Kompositionen im Mittelpunkt. Um näher an diese Bilder heranzukommen und die Sensationen, die sie sind bzw. die sie verursachen zu umreißen und dann nach ihrem Zustandekommen zu hinterfragen, hilft das Auftürmen von Adjektiven (die ja die bevorzugten Sprach-Tools der Kritik sind) jedoch kaum weiter. Denn der Part der Sensation bleibt dem Live-Erlebnis vorbehalten und lässt sich durch Kommentar meist genausowenig wie auf sonst eine Art und Weise reproduzieren.¹

1 Stichwort Reproduktions-schwierigkeiten geht Thomas Werner, was seine Kataloge und Publikationen anbelangt, in die Offensive und versucht das Medium Buch in Wechselwirkung mit seinen Bildern zu thematisieren.

Vernebelt: *disegno und colore*

Selbstverständlich lassen sich Thomas Werners Bilder aber ‚mit Abstand‘ betrachten, in dem Sinn, was (also Bildgegenstand, Motiv,



▲ **»Chorus«, 2005**
280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,5 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton



Komposition) wie (via Komposition, mittels technischer Umsetzung, als Materialität) darauf zu sehen ist. Zur näheren Bestimmung und Einordnung werden im nächsten Schritt die eingangs behaupteten zwei Bereiche beitragen, die ich der Einfachheit halber ‚Modell‘ bzw. mit ‚Effekt‘ nennen will. Die Bilder, die Thomas Werner herstellt, sind nämlich Resultat eines höchst komplexen künstlerischen Verfahrens, das neben konzeptionell-spielerischen Momenten der Motiv-Findung bzw. Motiv-Konstruktion lustvoll-geduldige Ausführungsphasen integriert. Was nun motivfähiges Material anbelangt, scheinen aus der Perspektive des Künstlers alle Möglichkeiten uneingeschränkt zur Verfügung zu stehen: Da richtet sich offensichtlich Lesbares neben Ungegenständlichem ein, geraten zerschmelzende Figurationen, ein Sammelsurium z. B. aus Mensch- und Muschel-, Auto- oder Vogeldarstellungen aber auch gestisch anmutende Pinselstriche mit anscheinend frei entwickelten Farbnebeln und Räumlichkeit simulierenden Schlieren aneinander. Zitate aus der Kunstgeschichte fügen sich mit Alltagsreferenzen, etwa dem zum Farbfeld mutierten Aldi-Signet, oder verwaschen konstruktive Ornamentik mit floral aufgeweichten Typografie-Elementen zusammen. Der Aggregatzustand dieser Kompositionen wirkt fluid: durch Formen, die über ihre Gestalt gebenden Grenzen hinaus morphen, die sie konstituierenden Farben zu kaum verbundenen milchigen Lachen mutieren. Wobei die bei aller strahlkräftigen Farbechtheit zarte, wie künstlich hingehauchte Oberfläche der Bilder eine eigene Dynamik entwickelt. Die gekühlte Spannung der Gemälde, die jedes noch so aufgelöste und isolierte Element in ein illusorisches All over einspinnt, zieht jeglichen Versuch hierarchischer Ordnung ins Zweifelhafte. Trotz ihrer sensationellen Attraktivität suggerieren diese Bilder, dass die zuliefernden medialen Quellen, inhaltlichen Kontexte und Referenzen außer Kraft gesetzt sind. Was gerade nicht bedeutet, dass alle diese Motivkonstellationen einfach nur unverbindlich nebeneinander stünden. Tatsächlich sind sie (weitestgehend freigeschält vom stillschweigend vorvereinbarten Bedeuten-Müssen als ordnend-strukturierendes Prinzip) in der/als einheitlich geglä-





◀ **»Portrait Grosse«, 2004**

150 x 100 cm ~ 59 x 39,3 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

◀ **Sequel »Conversazione«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Büttten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

▲ **Sequel »Sänger«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Büttten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

▶ **Sequel »Pynchonia«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Büttten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper





tete Oberfläche homogenisiert – und damit in eine elegant ausbalancierte Distanz gebracht. In Distanz zu der Belastung durch die jeweilige Quelle, Herkunft oder sogar inhaltliche Vordcodierung, aber auch in Distanz zur Mühe des Machens und zur Gnadenlosigkeit der Vereinnahmung.

Jupiter vs. Pandämonium

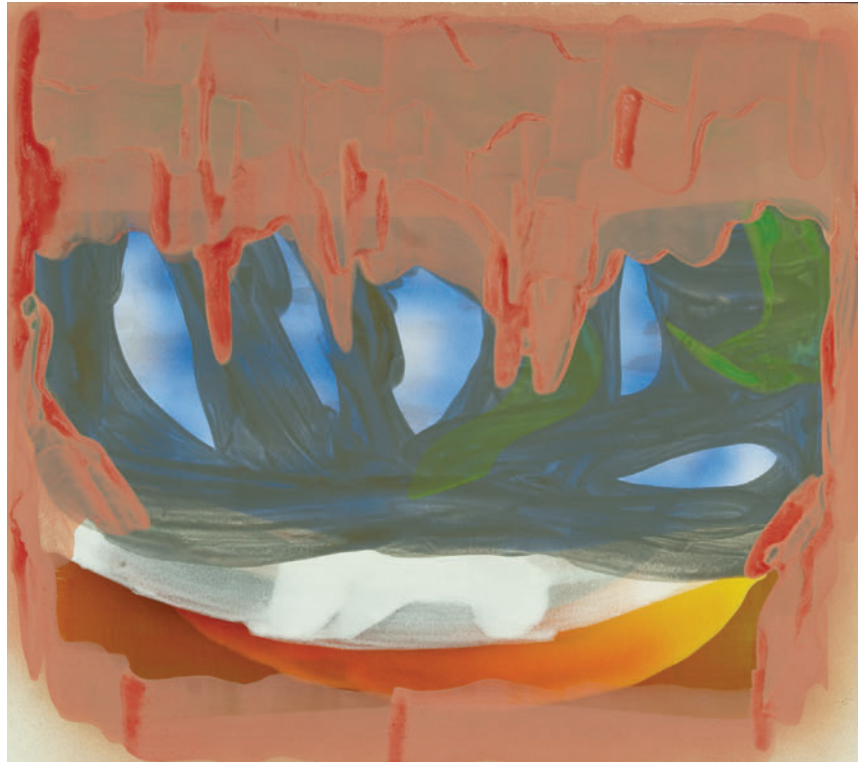
Zur Herstellung dieses feinen Abstandes mischt sich außerdem ein Quantum an Nicht-, oder sogar, Anti-Authentischem. (Dazu möchte ich anmerken, dass es gerade mit Blick über die aktuellen Arbeiten hinaus äußerst interessant sein könnte, Werners wiederholt zum Einsatz kommenden Techniken des Distanz-Herstellens aus einer historischen wie biografischen Perspektive heraus zu analysieren. Immerhin setzt seine Karriere – nach einem Malereistudium in Karlsruhe ausgerechnet bei Georg Baselitz – am Siedepunkt „neuer wilder“ Malerei deutscher Provenienz ein. Zu einer sprichwörtlich gewordenen bilderhungrigen Zeitpunkt. So eine Situation verlangt nach Stellungnahme und muss die Positionierung des eigenen Malerei-Projekts nach sich ziehen. Thomas Werner scheint mir dabei Pandämonische Kräfte und ungebremstes Schöpfertum gegen einen Mix aus Mäander und Metamorphose, aus Findung und Verfeinerung ausgetauscht zu haben.)

Allerdings: Die Herstellung solcher Distanz erfordert eine Vielzahl von Brechungen, bei denen der Brückenschlag zwischen ‚Modell‘ und ‚Effekt‘ wesentlich an Fahrt aufnimmt. Die Homogenisierung des Heterogenen verbunden mit dem raffinierten Dreh hinein ins Distanziert-Nichtauthentischen kommt aber nicht erst durch die malerische Intervention auf Leinwand zustande. Im Gegenteil wird Malerei (als ein ideologisch vor-garantierter Mehrwert) zum simplen Malen (als handwerklich beigeordneter Vorgang) abgedimmt. Malen schließt als notwendige Mache, eine Art handgemachter Reproduktion an einen technisch wie konzeptionell aus der Malerei ausgelagerten Modellentwurf an. Wobei der Weg hin zu diesem Modell als ganz eigener Arbeitsschritt zu präzisieren ist. Dieser Schritt umfasst gleichzeitig konzeptionelle wie formale Operationen und resultiert



◄ **Sequel »Furie«, 2006**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Bütten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

▲ **»Furie«, 2006**
180 x 260 cm ~ 70,8 x 102,3 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton



² Der Begriff der Maquette ist deswegen sinnvoll, weil Thomas Werners Entwürfe bereits aufgrund ihrer kompositorischen Präzision und formalen Geschlossenheit über den vorläufigen Charakter von Entwurfskizzen oder Vorzeichnungen hinausweisen und damit sowohl als Bildvorlage wie eigenständig funktionieren können. Der Künstler integriert sie entsprechend in Ausstellungsdisplays wie in Publikationen.

³ Lustigerweise imitieren eine Reihe von Photoshop-Anwendungen malerische Mittel (und Effekte) auf digitalem Wege. Ein Photoshop-Dessin (wieder) zu malen, bedeutet somit immer auch eine Art Kurzschlußsituation.

⁴ Der systemisch-autopoietische Charakter zahlreicher Werkgruppen und Arbeitsstränge in Thomas Werners künstlerischem Projekt wurde mehrmals in der Literatur herausgestrichen, z. B. in Stefan Bergs „Der Text der Bilder als Bild ihrer Texte. Zu den Arbeiten von Thomas Werner“, in: „Menue“ (AK), Freiburg 1999

in, nun, Maquetten², die weit mehr als nur Vorlage, modellarisch bereits die sämtlichen Bildinformationen von der Komposition bis zur Farbigkeit quasi in nuce in sich tragen. Eine zusätzliche Brechung kommt dadurch ins Spiel, dass die Maquetten durchwegs am Rechner zustandekommen. Sie werden mittels der technischen Spielräume³ des Computerprogramms Photoshop auf Basis beliebiger visueller Informationsressourcen, die, wie oben angedeutet, vom Aneignen fremder Bildquellen bis hin zu ausgiebigen Selbstzitat⁴ reichen können, konzipiert. Mit diesem Material speist Thomas Werner das Programm und generiert digitale Collagen. Dabei experimentiert er, offensichtlich mit großem Vergnügen, mit sämtlichen Photoshop-Tools, manipuliert und filtert, morpht und stretcht sein Material bis an die Grenzen der Wiedererkennbarkeit. Zusammen mit Farb- und Kompositionsexperimenten erprobt er diese zusammen mit am Rechner frei gestalteten Dessins bis er ihre Gültigkeit als Bild respektive Bildvorlage gewährleistet sieht. Statt malerischer Improvisation kontinuierliches Mixen, Nachbessern, Verfeinern. Und ob und wann gemalt wird, ist, wenn man sich für ein Modell entschieden hat, noch eine andere Frage: eine Frage vor allem der Numerik. Stichwort ‚Schöpfertum‘ verzichtet Werner bewusst auf die hitzige Betriebstemperatur, wie sie häufig klischeehaft mit dem den rauschhaft inspirierten Schaffensprozeduren des Malers im Atelier in Verbindung gebracht wird, zugunsten einer vorgeschalteten technischen Korsage, die allerdings ihrerseits wieder ein nahezu unbegrenztes Feld gestalterisch-manipulativer Möglichkeiten mit ins Spiel bringt. Dass aber die Idee einer solchen Bildmaschine qua Remixing vor kurzem offensichtlich sogar für Georg Baselitz attraktiv geworden ist, fügt Werners distanziertem Konstrukt eine ironisch-bestätigende Note zu.

Sogar Vöglein pfeifen's: Theorie... und Praxis

Natürlich würde es sich an so einer Stelle anbieten, hartnäckiger über das Verhältnis von Vorlage und Ausführung nachzudenken. Gerade auch, weil Thomas Werner sich für die Herstellung seiner Gemälde eines, bei aller



◄ **»Background 3«, 2005**
45 x 50 cm ~ 15,7 x 19,6 inch
Acryl und Papier auf Holz
~ Acrylic and Paper on Wood

◄ **Sequel »Frau auf Eis«, 2006**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Kohle auf Bütten
~ Watercolour and Charcoal
on Hand-made Paper



▲ **»Theorie«, 2005**

150 x 200 cm ~ 59 x 78,7 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

▶ **»Praxis«, 2005**

150 x 200 cm ~ 59 x 78,7 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

⁵ Zitiert nach
Raimar Stange:
Unter/Druck in:
Eberhard
Havekost.
Graphik
1999–2004
(AK), Dresden,
2004,
S. 57–61, S. 59

Indifferenz gegenüber historischen Grabenkämpfen zwischen figurativer und abstrakter Malerei, mimetischen Verfahrens bedient: eben (vor allem in den Größenverhältnissen veränderte) Abbilder nach seinen am Rechner entwickelten, referenzschwangeren Modellen produziert. Was nahelegen könnte, dass er, wie der zur Zeit bemerkenswert erfolgreiche Eberhard Havekost mit malerischen Mitteln Medienkritik betreiben würde, frei nach der – recht kurz gedachten – Einschätzung von Peter Weibel, dass es bei dessen Malerei nicht mehr darum gehen würde, „wie bei der Abstraktion, das Band zur Wirklichkeit zu durchschneiden, oder, wie bei der Figuration ein mimetisches Band zur Wirklichkeit zu flechten, sondern darum, ein Band zu den Medien herzustellen und damit zur Beobachtung der kulturellen Produktion der Gesellschaft.“⁵

Das thematisch Produktive daran steht außer Frage. Doch in punkto des formalen und ideologischen Apparats Malerei droht so ein Ansatz auf das etwas desorientierte Wiederabstecken einer Teil-Baustelle Gerhard Richters hinauszulaufen – was uns irgendwie ums Beste daran bringt, dessen so virtuos wie despektierlich immer wieder aufs Neue in Szene gesetzten Sackgassenhumor. Gerade mit Blick auf die Papierarbeiten der „Photoshop“-Phase (1998) aber auch die locker komponierten „Tafeln“ (2001) mit ihren sehr sorgfältig ‚kopierten‘ malerischen Gesten und einer offensichtlichen Anlehnung ans Prinzip des Cut and Paste, klingt eine strukturelle Verwandtschaft zu Konzepten der Mimesis und der Wiederholung an, wie sie zum Beispiel Klaus Merkel oder Jonathan Lasker zur Klärung bildtheoretischer wie malereispezifischer Fragen praktizieren. Von einer Legitimation von Malerei durch konzeptionelles Überblenden diskursiver und malerischer Praxis, scheint Werner eher nonchalant Abstand zu nehmen. Konzept ist bei ihm viel mehr als strategische Allusion, als Gegenlicht zur Deklaration des ‚weil ich Maler bin‘ zu denken. Damit kommt dieser Text an einen Schlusspunkt. Dass diese Deklaration neben einem bestimmten Produktions- und Rezeptionsmodus nämlich auch an eine sehr spezifische Lifestyle-Komponente und Künstler-





Galerie Bärbel Grässlin, 2004

◀ »Frau auf Eis«, 2004

280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,4 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

▶ »Backgrounds«, 2004

45 x 50 cm ~ 22 x 15 inch
Acryl, Papier auf Holz
~ Acrylic, Paper on Wood

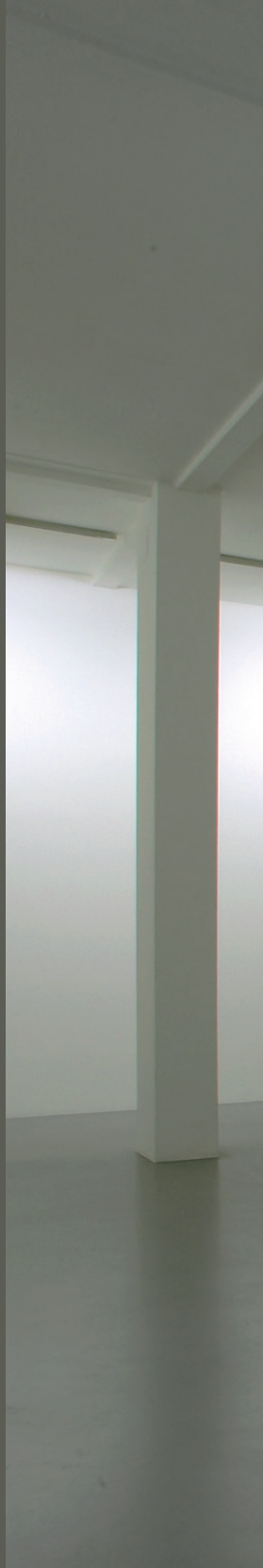


Galerie Bärbel Grässlin, 2004

► »Lehrstunde«, 2004

280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,4 inch

Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton







◀ **»Portrait Nabokov«, 2004**

150 x 100 cm ~ 59 x 39,3 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

▶ **»Talking Bird, abstract«, 2005**

150 x 220 cm ~ 59 x 86,6 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

▶ **»Frau und Vogel«, 2005**

150 x 220 cm ~ 59 x 86,6 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

Konzeption gekoppelt ist, ist eine andere Geschichte⁶; eine Geschichte, deren Verständnis eine veränderte Rahmung erfordern würde. Solang es, wie hier, um ‚Modelle‘ und um ‚Oberflächen‘ geht, pfeift ein Vögelchen „Theorie“, das andere trällert: „Praxis“.

6 Eine Geschichte, zu der ich mir beispielsweise Thomas Werners Stable-mate bei Bärbel Grässlin Albert Oehlen dazudenken möchte, wenn gleich unter signifikant verschobenen Vorzeichen.

**Like Quicksilver.
Shifts between Model.**

Hans-Jürgen Hafner

Basically, we ought to distinguish between two fields that are joined together by a declaration. This declaration, I imagine, could read: “because I am a painter”. And that would quite precisely point to the heart, the basic motivation of Thomas Werner’s art project. He is a painter, and he works like one. And that brings out a whole series of implications with regard to the contemporary way of painting. We shall get to them later. At the moment, it is important to note that, when confronted with Werner’s works, we are (once again) dealing with pictures that—from a technical point of view—are paintings: paintings that are almost sensational, and not only at first sight. They are light and opulent at once, rich in colours, and yet cool, almost bleached, appearing with a grand gesture that, however, is interlaced with the canvas or ground into the wood, almost to the point of disappearing. There are mighty tableaux, side by side with more intimate formats and iridescent tablets. Especially the latter are genuinely paintings: pictures that gain from the way they were processed and grow from the masterly handling of a reservoir of formal techniques. This text, however, is focused on the grand cinemascopie formats with their compositions that almost make the limits of the screen collapse.

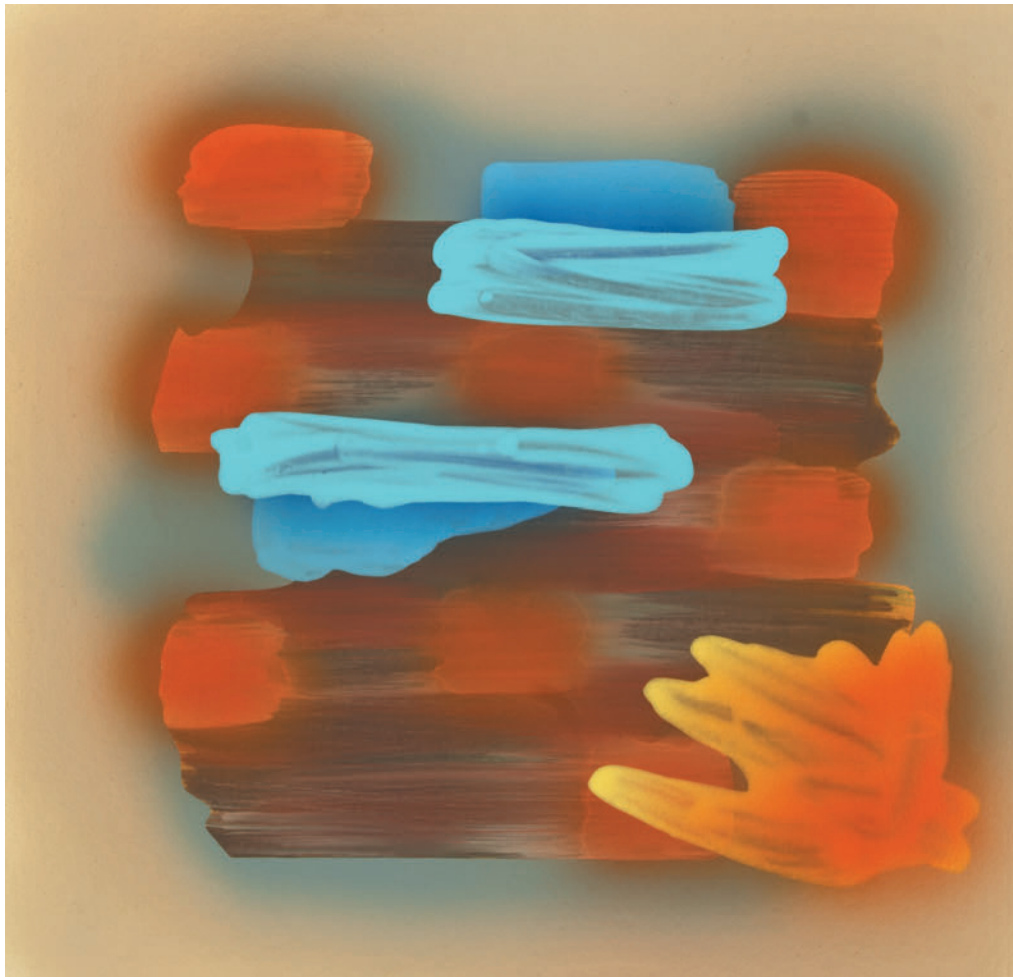
But piling up adjectives (the preferred linguistic tools of critics) will not get us much closer to these pictures, nor can it outline the sensations they represent or cause, let alone explain what leads to them. For, these sensations are only experienced first hand and cannot be reproduced by commenting on them or by any other means.¹

Obscured: *disegno and colore*

Of course, Thomas Werner’s pictures can be looked at aloof by discussing what (that is, the picture’s object, motif, and composition) is shown on them, and how (via the composition, technical implementation, and materials). The two fields mentioned above shall now help determine and classify them better. To simplify matters, I shall call them ‘model’ and ‘effect’.



¹ As far as reproduction difficulties are concerned, Thomas Werner takes the offensive in his catalogues and publications by trying to discuss the medium ‘book’ and its interaction with his pictures.



◀ **»Background 5«, 2005**
45 x 50 cm ~ 17,7 x 19,6 inch
Acryl und Papier auf Holz
~ Acrylic and Paper on Wood

▶ **Sequel »Nay«, 2005**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Büttchen
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper



The pictures Thomas Werner makes are the result of a highly complex artistic procedure that includes not only playful conceptual moments of finding or constructing a motif, but also pleasant, patient execution phases. As far as the material is concerned that could serve as a motif, there seems to be no end to the possibilities from the artist's point of view: apparently, legible elements settle in next to non-referential ones, melting figurations, a hotchpotch e.g. of man, mussel, motor vehicle, and bird representations, but also seemingly gestic brushstrokes clash with what looks like liberally developed banks of colour fog and streaks that simulate spaces. Quotes from art history merge with references to everyday life such as the Aldi logo that has mutated to a colour surface, or constructive ornaments blend with florally softened typography elements. The aggregate condition of these compositions appears to be fluid on account of forms that undergo a metamorphosis and outgrow their own contours and their constituting colours that mutate to milky pools that are hardly held together. The soft surface of the pictures is almost wafer-thin, despite the radiance of its true colours, and yet it develops its own dynamics. The cool tension of the paintings that enwraps each ever so dissolved and isolated element in its totality makes any attempt at a hierarchical order questionable. Despite their sensational appeal, these pictures suggest that the media sources from which they are supplied, the contexts of their contents, and their references are suspended. But that does not mean that all these constellations of motifs would simply coexist incoherently. In fact, (largely stripped of the silently agreed obligation to impart meaning and become an ordering and structuring principle) they are homogenised in the uniformly skimmed surface, or they form this surface themselves; thus, they are distanced in an elegantly balanced manner. They are distanced from the burden of their respective source, origin, or even textual pre-coding, but also from the trouble of production and the mercilessness of monopolisation.

Jupiter vs. Pandemonium

In order to create this fine distance, a quantum of non-authenticity or even anti-authentic-

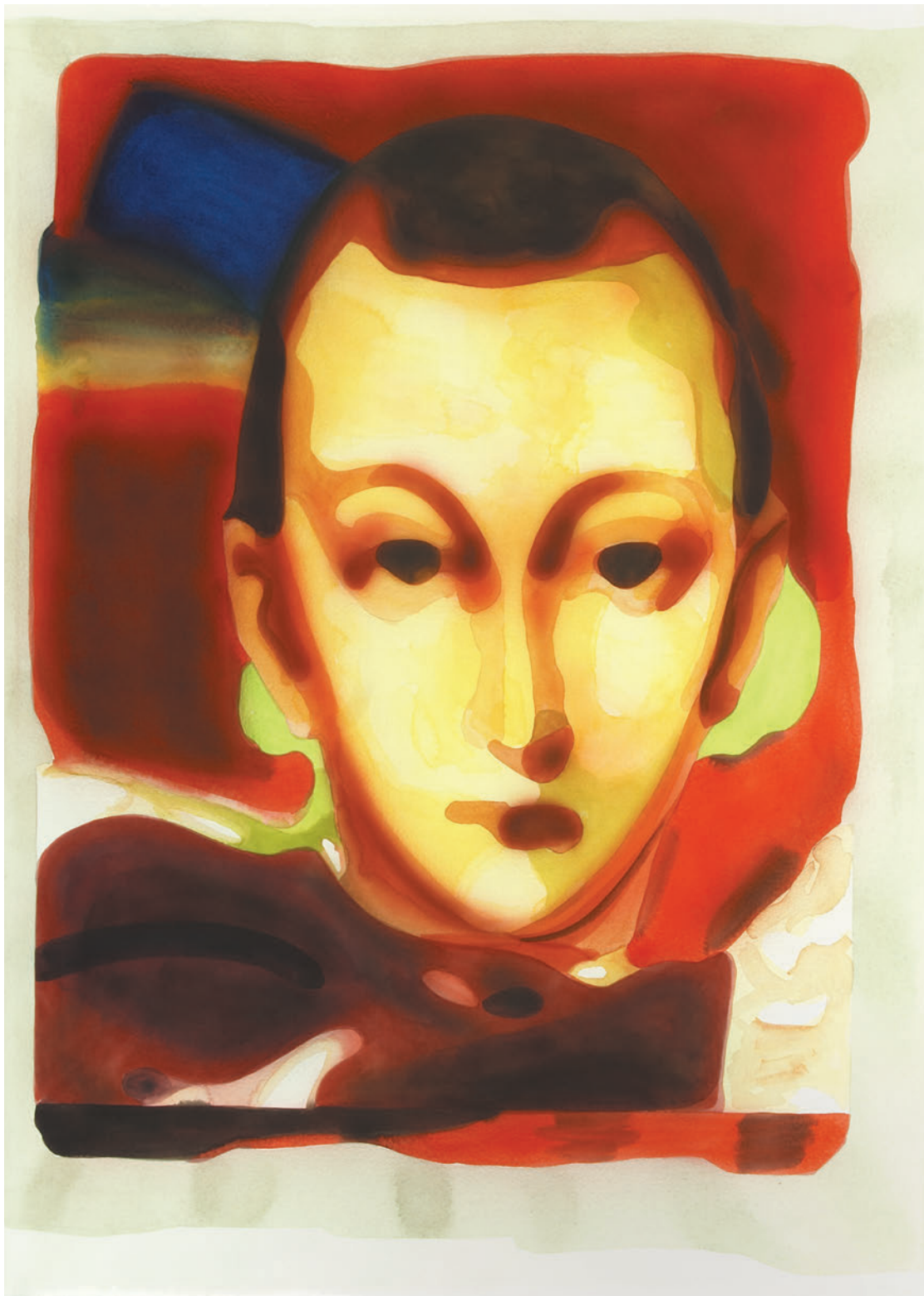


▲ **Sequel »Jupiter«, 2006**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Kohle auf Bütten
~ Watercolour and Charcoal
on Hand-made Paper

▶ **Sequel »Fußballgott«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Bütten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper



² The term 'maquette' is quite appropriate because, on account of their compositional precision and formal completeness, Thomas Werner's drafts are not merely preliminary sketches or layouts, but can serve as originals or even stand for themselves. Accordingly, the artist integrates them in the exhibition displays and publications.

³ Funnily, a series of Photoshop applications imitate painting means (and effects) digitally. Hence, (re-) painting a Photoshop design is always a kind of short-circuit situation.

⁴ The systemic-autopoietic character of numerous groups of works and operational strands in Thomas Werner's artistic project has already been pointed out several times, e.g. in Stefan Berg's *Der Text der Bilder als Bild ihrer Texte. Zu den Arbeiten von Thomas Werner*, in: *Menue (AK)*, Freiburg 1999.

ity is also added. (For that matter, I would like to point out that it might be interesting to analyse the techniques Werner often uses to create a distance from a historical and biographical perspective, especially in view of his complete works. After all, his career started from the flashpoint of 'New Wild' German painting, following his study of art in Karlsruhe under Georg Baselitz, of all people: at a time that had a reputation for craving for pictures. Such a situation calls for a statement and forces the artist to position his own painting project. In this respect, I believe Thomas Werner has traded pandemonic powers and unfailing creativity for a mixture between meander and metamorphosis, between finding and refining).

Yet, creating such a distance requires a multitude of refractions which accelerate the breaching of the gap between 'model' and 'effect' considerably. The homogenisation of heterogenic elements and the sophisticated spin into distanced non-authenticity does not only take place during the painter's intervention on canvas, however. On the contrary, the act of painting (as an ideologically pre-guaranteed added value) is dimmed to a simple act of colouring (as a subordinate technical process). The process of designing a model is technically and conceptually derived from painting, and it is followed by colouring as a necessary manufacturing process, a kind of hand-made reproduction. Yet, the road to this model needs to be specified as an individual work phase.

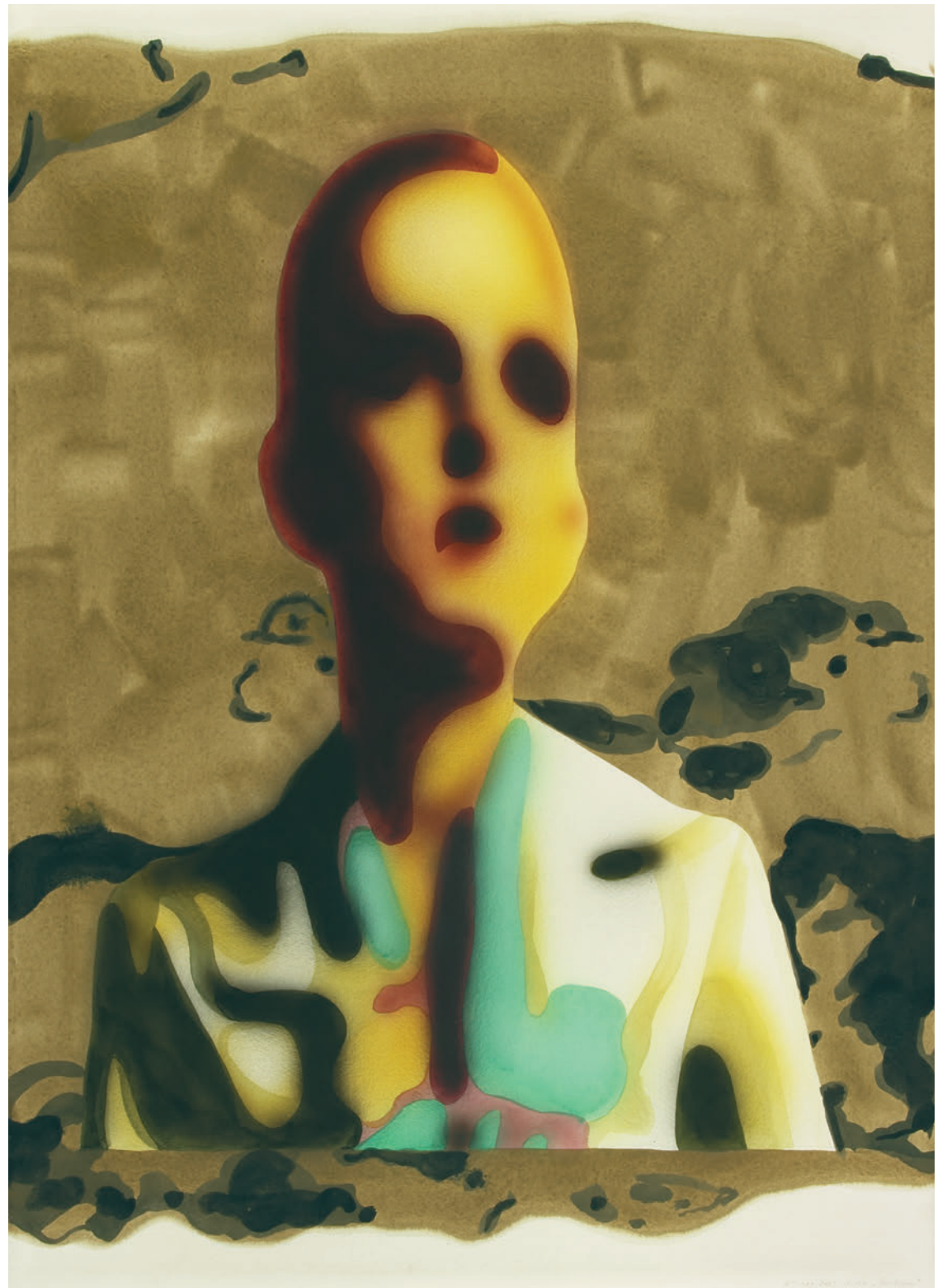
This phase includes conceptual as well as formal operations, and it leads to, I'd say, *maquettes*² that are far more than plain models, but already include all the information of the picture, from its composition to its colours, in nuce. An additional aspect is added by the fact that all *maquettes* are made on the computer. With the help of the technical scope³ offered by the computer program 'Photoshop', they are designed on the basis of arbitrary visual information resources that can reach from an appropriation of foreign pictorial sources to extensive self-references⁴, as mentioned above. Thomas Werner feeds the program with this material and generates digital collages. In doing so, he experiments with all Photoshop tools—apparently with a

► **Sequel »Sportsuper«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Bütten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper

► **Sequel »Keeping Tom«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Bütten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper





great deal of pleasure. He manipulates and filters, morphs and stretches his material until it is hardly recognisable. In colour and composition experiments, he tries them out by trimming them up with free patterns designed on the computer, until he feels that they have reached a state of artistic validity as pictures or originals. Instead of improvised painting, a continuous process of mixing, improving, and refining takes place. And once a model has been chosen, the question of whether and when it shall be painted is, above all, a numeric one. As far as 'creativity' is concerned, Werner willingly rejects the *cliché* of the high operating temperature of the ecstatically inspired creative processes imagined to take place in the studios of painters. Instead, he installs an upstream technical corsage that brings an almost unlimited field of manipulative design possibilities into play. Recently, even Georg Baselitz apparently started liking the idea of such a remix-based image machine: a rather ironic confirmation of Werner's distanced construct.

The Birds are Chirping the Old, Familiar Story: Theory... and Practice

Of course, now would be the perfect time to obstinately discuss the relation between models and their implementation, especially as Thomas Werner uses a mimetic procedure for his paintings, despite his indifference to historical trench wars between figurative and abstract painting: they are copies (mainly changed in size) of the highly referential models he develops on the computer. That might suggest that his painting was media critical, like that of Eberhard Havekost who is remarkably successful at present, adapted from Peter Weibel's—rather short-sighted—opinion that such painting was no longer merely about “cutting the bonds to reality, as with abstraction, or weaving mimetic bonds to reality, as with figurations, but about creating bonds to the media and, hence, to an observation of the society's cultural production.”⁵

⁵Quoted acc. to Raimar Stange: *Unter/Druck*, in: Eberhard Havekost. *Graphik 1999–2004 (AK)*, Dresden, 2004, pp. 57–61, p. 59.

The thematically productive part of it is beyond question. But as far as the formal and ideological apparatus 'painting' is concerned, such an approach runs the risk of boiling

► **Sequel »Nachtstück«, 2006**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Gouache auf Bütten
~ Watercolour and Gouache
on Hand-made Paper

► **Sequel »Kiew«, 2006**
78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch
Aquarell und Acryl auf Bütten
~ Watercolour and Acrylic
on Hand-made Paper





6 A story to which I would like to add Thomas Werner's stable mate with Bärbel Grässlin, Albert Oehlen, for instance, albeit the other way around.

down to a somewhat disoriented attempt at marking out a part of Gerhard Richter's territory, and somehow that deprives us of the best part of it: its masterly and disrespectful dead-end humour that is put into effect, again and again. Especially with regard to the paper works during the Photoshop phase (1998) and the loosely composed *Tafeln [Panels]* (2001) with their carefully 'copied' painting gestures that obviously allude to the 'cut and paste' technique are structurally linked to mimesis and repetition concepts such as the ones Klaus Merkel or Jonathan Lasker use to clarify picture-theory and painting-specific problems. Werner seems rather relaxed as he distances himself from a legitimisation of painting through a conceptual crossover of a discursive and painting practice. For him, a concept is more accurately a strategic allusion, a *contre-jour* course to the declaration "because I am a painter". That brings this text to an end.

The fact that this declaration does not only implicate a certain production and reception mode, but is also coupled to a very specific life-style component and artist's concept is a different story⁶, and it takes a different framework to understand it. As long as 'models' and 'surfaces' are at issue, like here, one bird chirps 'theory' while another tweets 'practice'.

»Rundleerwelten«, Martin-Gropius Bau Berlin, 2005

▶ »Fußballgott«, 2005

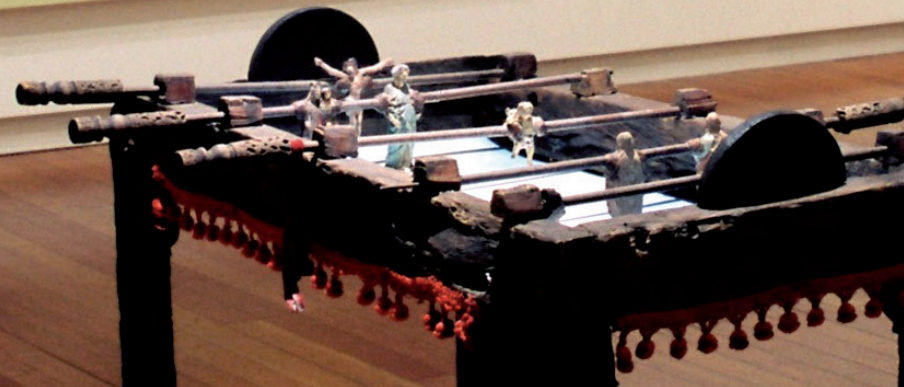
200 x 300 cm ~ 78,7 x 118,1 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

▶ »Nachtstück, Kiew«, 2005

280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,5 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton









»Rundleerwelten«, Martin-Gropius Bau Berlin, 2005

◀ »Sportstück, Superconstellation«, 2005

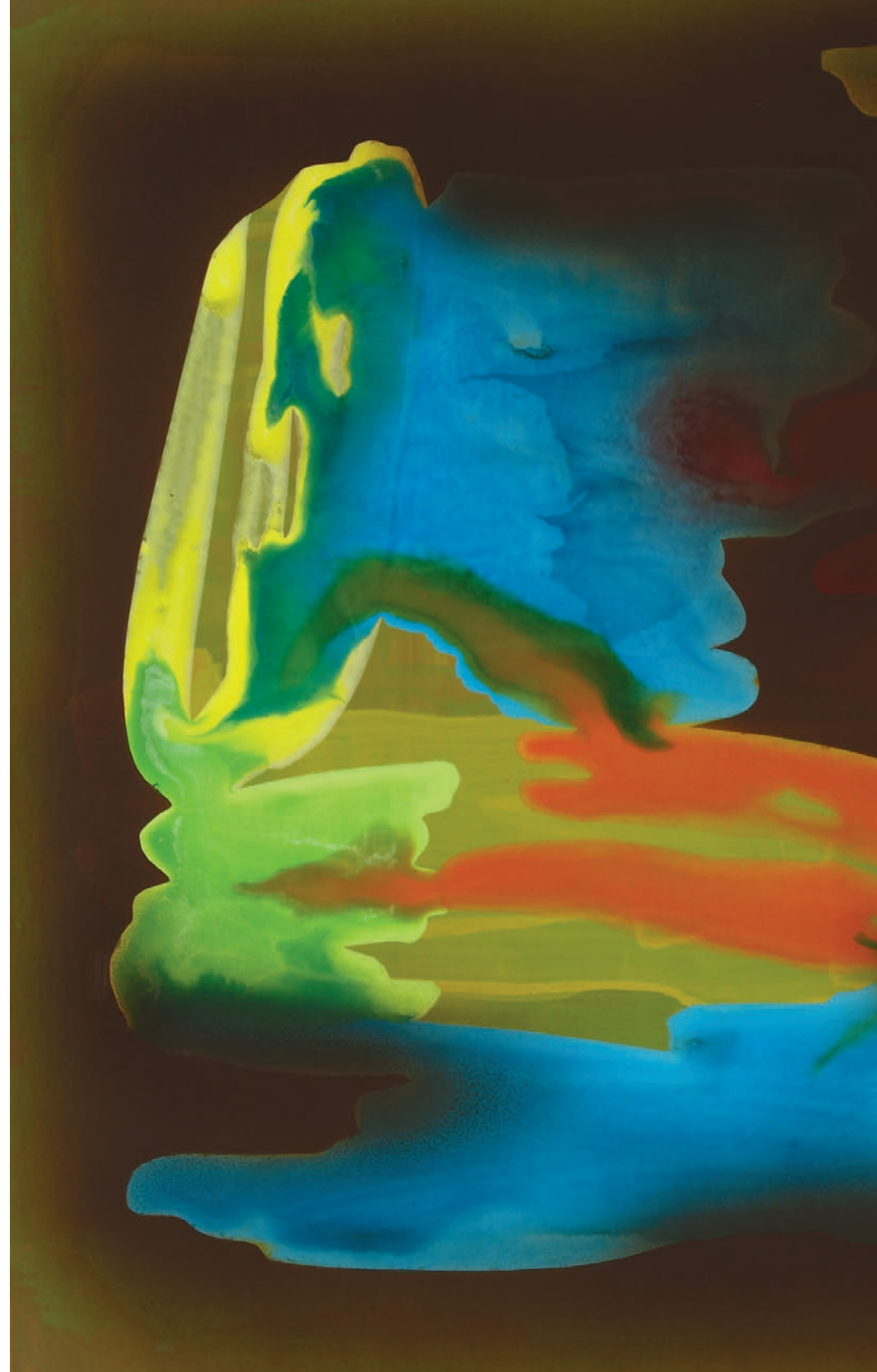
280 x 405 cm ~ 110,2 x 159,5 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

◀ »Keeping Tom«, 2005

200 x 300 cm ~ 78,7 x 118,1 inch
Acryl auf Cotton ~ Acrylic on Cotton

Dank

Das letzte sinfonische Werk von Wolfgang Amadeus Mozart, die Sinfonie Nr. 42 C-Dur KV 551 - „Jupiter“ - ist Thema unserer Ausstellung. Damit leistet die Gesellschaft für Gegenwartskunst den zeitgenössischen Beitrag zum Mozartjahr, das derzeit in Augsburg, der Deutschen Mozartstadt, mit einem reichen Programm begangen wird. Seit Jahren verfolgen wir interessiert das Werk von Thomas Werner. Der in Frankfurt lebende Künstler zählt zu den wichtigen Vertretern der neueren deutschen Malerei und er schien uns der Richtige zu sein, sich mit dem Werk Mozarts inhaltlich und nicht nur rein illustrativ auseinander zu setzen. So hat er direkt für die Ausstellung in Augsburg einen Zyklus von 42 Arbeiten auf Papier und fünf großformatigen Gemälden geschaffen, in denen er auf seine typische Art und Weise der Musik begegnet.





Die Gesellschaft für Gegenwartskunst setzt mit dieser Ausstellung ihre Reihe wichtiger Positionen in der heutigen Kunst fort. Georg Baselitz, Albert Oehlen, Günther Förg, Tobias Rehberger und Jorge Pardo sind nur einige Künstlerpersönlichkeiten, die seit der Gründung der Gesellschaft für Gegenwartskunst 1993 mit speziellen Konzepten in Augsburg zu sehen waren.

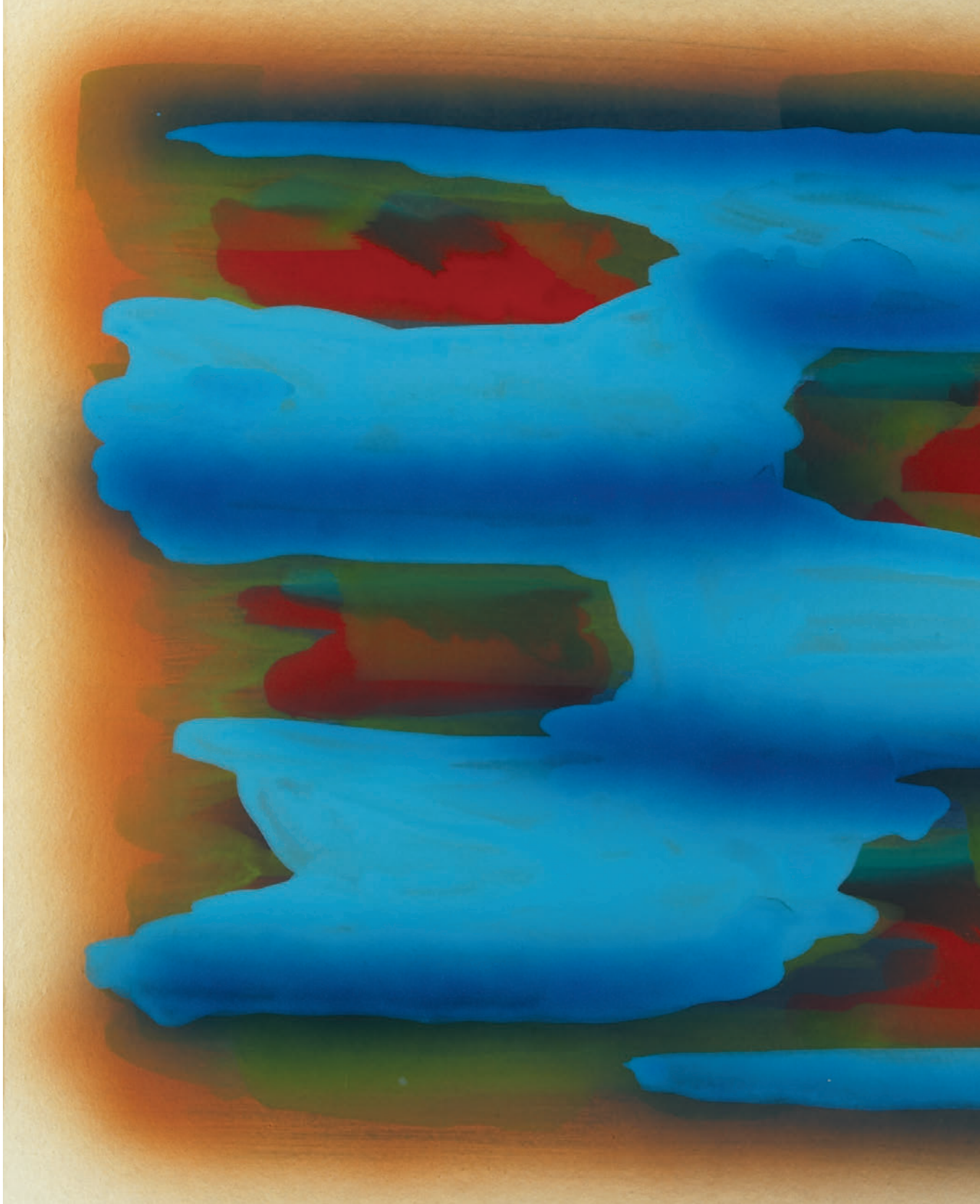
Vielfältige Unterstützung hat dieses Projekt erst ermöglicht. Mit großzügiger finanzieller Unterstützung haben sich die Kanzlei Seitz - Weckbach - Fent & Fackler, die Stadtkasse Augsburg, die Augsburger Allgemeine und die Verlagsgruppe Weltbild engagiert. Hierfür gilt mein herzlichster Dank ebenso, der Stadt Augsburg für die Überlassung der Ausstellungsräume. Für unschätzbare Hilfe danke ich allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der GfG. Zuletzt und ganz besonders gilt mein Dank jedoch Bärbel Grässlin für die gewohnt reibungslose und unkomplizierte Zusammenarbeit, sowie die großzügige Beteiligung am Katalog, den wir alleine in dieser Form niemals hätten bewältigen können.

Mit großer Spannung haben alle Beteiligten die Ausstellung erwartet. Die außerordentliche Qualität jeder einzelnen der jetzt gezeigten Arbeiten begeistert; fast scheinen die Sätze der Jupitersinfonie in den Farben der Bilder von Thomas Werner zu erklingen.

Stefan Schrammel

◀ **»Background 4«, 2005**
45 x 50 cm ~ 17,7 x 19,6 inch
Acryl und Papier auf Holz
~ Acrylic and Paper on Wood

► **»Background 2«, 2005**
45 x 50 cm ~ 17,7 x 19,6 inch
Acryl und Papier auf Holz
~ Acrylic and Paper on Wood





**Biography
Biografie**

- 1957 geb. in Neu-Ulm
1979–84 Studium an der Kunstakademie in Karlsruhe bei Prof. Georg Baselitz
1988 Paul-Strecker-Preis
1994 Bernd-Rosenheim-Förderpreis
1996–97 Gastprofessur an der Hochschule für Gestaltung Offenbach
1999 Arbeitsstipendium der hessischen Kulturstiftung
2003-04 Kunstfonds Bonn
seit 1986 lebt in Frankfurt/M

**Einzelausstellungen (Auswahl)
Soloexhibition (selection)**

- 1983 Nancy-Halle Karlsruhe mit Martin Rupprecht
1984 Sonne-Ausstellungen, Berlin
1985 Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
1986 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
1988 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
• Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
• Förderkoje Kölner Kunstmarkt
1989 Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt/M.
• „Paare und Ornamente“, Goethe-Institut, Rotterdam
1990 Badischer Kunstverein, Karlsruhe (K)
1991 Galerie Frieder Keim, Stuttgart
1992 Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M.
• Galerie Frieder Keim, Köln
1994 „Skulpturen 1989–94“, Künstlerhaus Hamburg
1995 Lagerraum, Frankfurt/M.
1996 „Familie“, Lagerraum, Frankfurt/M.
• Galerie Bärbel Grässlin, Einzelpräsentation Messestand Art Frankfurt
• „Rotunde“, Rathaus Rüsselsheim
1997 „Decorum“, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (K)
1998 „Photoshop“, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M. (K)
1999/2000 Kunstverein im Marienbad, Freiburg Kunsthalle „Vierseithof“, Luckenwalde
• Kunsthalle Winterthur, Winterthur mit Klaus Merkel (K)
2002 „Blaue Blume“, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M.
2004 „Anima“, Städtische Galerie Waldkraiburg (K)
• Galerie Bärbel Grässlin
2006 Gesellschaft für Gegenwartskunst, Augsburg (K)
• Galerie Heinrich Erhardt, Madrid

**Ausstellungen (Auswahl)
Groupexhibitions (selection)**

- 1981 Badischer Kunstverein, Karlsruhe
1983 „Plastik“, Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
1984 „Arbeiten auf Papier“, Galerie Annette Gmeiner, Kirchzarten
1985 „5 Deutsche“, Galerie van Krimpen, Amsterdam (K)
1986 „90 Portraits“, Galerie Cora Hölzl, Düsseldorf
• Galerie Frieder Keim, Stuttgart
1987 „Meine Maler“, Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
• „Kunst in Frankfurt 1987“, Frankfurter Kunstverein
1989 „Großformatige Zeichnungen“, Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt/M.
1990 „Frankfurter Künstler“, Frankfurter Kunstverein
1991 „Gullivers Reisen“, Galerie Sophia Ungers, Köln (K)

► **»Background 2«, 2005**
45 x 50 cm ~ 17,7 x 19,6 inch
Acryl und Papier auf Holz
~ Acrylic and Paper on Wood



- 1992 „Das künstliche Bild – Der eigene Raum – Die Sammlung“, Ausstellungshalle des Morat-Instituts, Freiburg
- 1993 „ABCD“, Galerie Frieder Keim, Köln
- 1994 Kunsthalle St.Gallen, St. Gallen mit A. Kasseböhmer u. K. Merkel
- 2001 „Stadt/Bild“, Karmeliterkloster, Frankfurt/M. (K)
 - „Modelos de Pintura“, Goethe Institut Inter Naciones, Centro Cultural Conde Duque, Galerie Elba Benitez, Galerie Heinrich Erhardt, Madrid
- 2003 „deutschemalereizweitausenddrei“, Frankfurter Kunstverein
- 2005 „Rundlederwelten“ Martin Gropius Bau, Berlin

Bibliographie

Bibliography Bücher/books

- „David schließt Freundschaft mit Jonathan“, 1985 ARCHIV e.V. Stuttgart, Annette Gmeiner, Kirchzarten
- „Thomas Werner - Sieben Holzdrucke“, Galerie Frieder Keim, Stuttgart, 1987
- „Decorum“, Salon Verlag, Köln, 1997, erschienen zur Ausstellung im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden

Kataloge

- IFG Freiburg „Kunst aus Berlin in Freiburg“, 1985
- „5 Deutsche“, Galerie van Krimpen und Paul Grot, Amsterdam, 1985
- „Schwarzwaldbild“, Kunstverein Säckingen, 1988
- „Kunst aus Frankfurt - Malerei“, Frankfurt/M., 1988
- „Thomas Werner“, Badischer Kunstverein Karlsruhe, 1990
- „Gullivers Reisen“, Galerie Sophia Ungers, DuMont Verlag, Köln, 1991
- „Stadt/Bild“, Karmeliterkloster/Amt für Wissenschaft u. Kunst, Frankfurt/M., 1994
- „Photoshop“, Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt/M., 1998
- „Menue“, Katalog zur Ausstellung im Kunstverein im Marienbad, Freiburg; Kunsthalle/Vierseithof, Luckenwalde; Kunsthalle Winterthur, Winterthur, 1999
- „Modelos de Pintura, Musterkarte“ Madrid 2001, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung im Goethe Institut Inter Naciones, Centro Cultural Conde Duque, Galerie Elba Benitez, Galerie Heinrich Erhardt
- „deutschemalereizweitausenddrei“, Frankfurt-New York, erschienen zur gleichnamigen Ausstellung im Frankfurter Kunstverein, 2003
- „Anima“ erschienen zur gleichnamigen Ausstellung i. d. städt. Galerie Waldkraiburg
- „Anstoß“ erschienen zu „Rundlederwelten“ Berlin, 2005

Presse

- Johannes Meinhardt über „Bilder und Säulen, Paare und Ornamente“, KUNSTFORUM, Bd. 97, 1989
- Rudolf Schmitz über „Rapport 1–10“, FLASHART, September 1989
- Rolf-Gunter Dienst, „Deutsche Kunst: eine neue Generation XII“, DAS KUNSTWERK, Oktober 1990
- Rudolf Schmitz, KUNSTBULLETIN, Nr. 9, 1992
- Markus Brüderlin, „Das Wiederschreiben von Malerei oder der gemalte Diskurs“, FÖN Nr. 8, Kunsthalle St.Gallen, Mai/Juni 1994
- Verena Flick, WIESBADENER KURIER, 1.4.1997, „Blick ins Gefängnis der Ornamente“
- D. Baer-Bogenschutz, FRANKFURTER RUNDSCHAU, 9.4.1997, „Beutezüge in der Ornamentik“
- Rudolf Schmitz, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.10.1999, „Am Marterpfahl des Kommentars“
- Neue Züricher Zeitung, 16.2.2000 gez. „phi.“ „Kunst Szenen, Merkel und Werner – Malerei heute“
- Silke Hohmann, „Ornamentik versteht jeder“, Frankfurter Maler in der Ausstellung „deutschemalereizweitausenddrei“ Frankfurter Rundschau 10.4.2003



Impressum Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung Thomas Werner „Jupiter“
veranstaltet von der GfG Gesellschaft für Gegenwartskunst e.V. Augsburg
Zeuggasse 7, D-86150 Augsburg, Telefon 0821/50958-0,
Telefax 0821/50958-58, www.gfg-augsburg.de, info@gfg-augsburg.de,
vom 16. Mai bis zum 25. Juni 2006 in der Toskanischen Säulenhalle
im Zeughaus, Zeugplatz 4, 86150 Augsburg.

Öffnungszeiten Dienstag bis Sonntag, 11 bis 17 Uhr, Donnerstag bis 19 Uhr.

Gestaltung und Produktion rahlwespietz, Büro für Gestaltung, Frankfurt/Main

Fotografien Michael Frank, Frankfurt/Main; Wolfgang Günzel,
Offenbach/Main; Sabina Sarnitz, Wien; Martin Url, Frankfurt/Main

Katalogtext Hans-Joachim Müller, Hans-Jürgen Hafner

Übersetzung Leila Kais, Hergensweiler

Druck Colordruck Zwickau

Unterstützt von Augsburger Allgemeine

Kanzlei Seitz - Weckbach - Fent & Fackler, Augsburg

Ingenieurbüro Herbert Scheel, Friedberg

Büro für Architektur Hans und Stefan Schrammel, Augsburg

Stadt Augsburg

Stadtsparkasse Augsburg

Verlagsgruppe Weltbild

Herausgeber GfG Gesellschaft für Gegenwartskunst e.V. Augsburg

Zeuggasse 7, D-86150 Augsburg

Telefon 0821/50958-0, Telefax 0821/50958-58

www.gfg-augsburg.de, info@gfg-augsburg.de

und Galerie Bärbel Galerie, Bleichstraße 48, D-60313 Frankfurt/Main

Telefon 069/280961, Telefax 069/294277

www.galerie-graesslin.de, galeriegraesslin@compuserve.com

Courtesy Alle Bilder bei Galerie Bärbel Grässlin und Thomas Werner,
außer Seite 32, Sammlung Deutsche Bank; Seite 39/48: Sammlung
Joop van den Ende, Amsterdam; Seite 50: Sammlung Helga de Alvear

© 2006 bei den Autoren

und GfG Gesellschaft für Gegenwartskunst e.V. Augsburg

www.wertopaint.de

◀ **»Zwei Vögel«, 2005**

78 x 56,5 cm ~ 30,7 x 22,2 inch

Aquarell und Acryl auf Bütten

~ Watercolour and Acrylic

on Hand-made Paper

