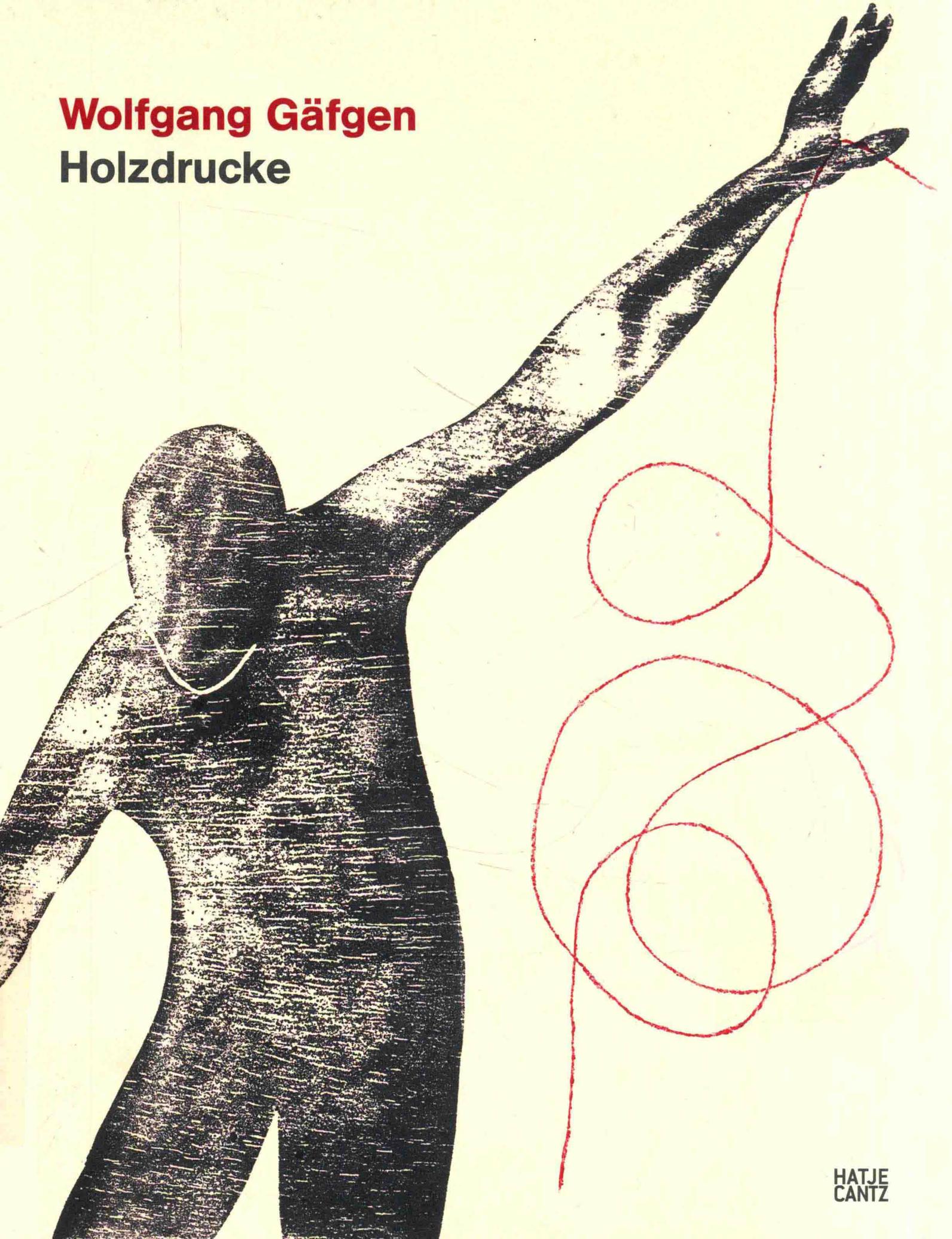


**Wolfgang Gäfgen**  
**Holzdrucke**



Wolfgang Gäfgen

Holzdrucke



Diese Publikation erscheint anlässlich  
der Ausstellung

**Gedankensplitter. Wolfgang Gäfgen. Holzdrucke**

Städtisches Kunstmuseum Spendhaus  
Reutlingen  
27. November 2010 bis 23. Januar 2011

**Herausgeber**

Städtisches Kunstmuseum Spendhaus  
Reutlingen

**Redaktion**

Franziska Boegehold

**Lektorat**

Regina Dorneich, Judith Vajda, Hatje Cantz

**Grafische Gestaltung und Satz**

Gabriele Sabolewski, Hatje Cantz

**Schrift**

Berthold Akzidenz-Grotesk Buch

**Herstellung**

Christine Stäcker, Hatje Cantz

**Reproduktionen**

Repromayer GmbH, Reutlingen

**Druck**

Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

**Papier**

Fly Weiß, 150 g/m<sup>2</sup>

**Buchbinderei**

Druckverarbeitung IDUPA Schübelin GmbH,  
Owen/Teck

© 2010 Städtisches Kunstmuseum  
Spendhaus Reutlingen; Hatje Cantz Verlag,  
Ostfildern, und Autoren

© 2010 der abgebildeten Werke von  
Wolfgang Gäfgen beim Künstler;  
von Donald Judd bei Art Judd Foundation.  
Licensed by VAGA, NY/VG Bild-Kunst, Bonn;  
von Edvard Munch bei The Munch Museum/  
The Munch Ellingsen Group/VG Bild-Kunst,  
Bonn; sowie bei den Künstlern, Fotografen  
und ihren Rechtsnachfolgern.

**Erschienen im**

Hatje Cantz Verlag  
Zeppelinstraße 32  
73760 Ostfildern  
Deutschland  
Tel. +49 711 4405-200  
Fax +49 711 4405-220  
www.hatjecantz.de

Informationen zu dieser oder zu anderen  
Ausstellungen finden Sie unter [www.kq-daily.de](http://www.kq-daily.de)

**Buchhandelsausgabe**

ISBN 978-3-7757-2767-9

**Museumsausgabe**

ISBN 978-3-939775-22-5

Printed in Germany

**Umschlag**

Für den Umschlag hat Wolfgang Gäfgen  
einen neuen Holzdruck geschaffen.

**Frontispiz**

Fotografie von Uwe H. Seyl

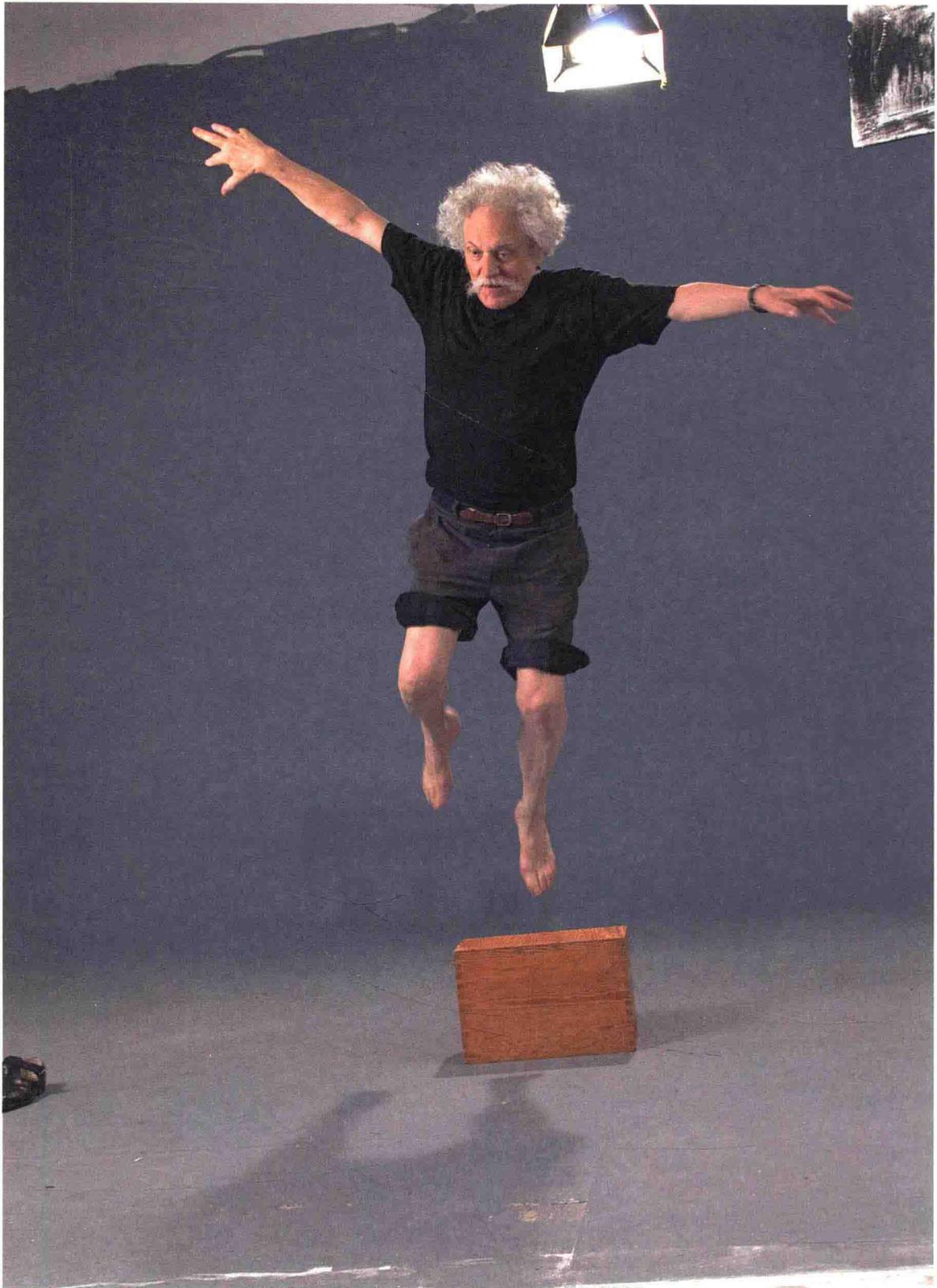
**Fotonachweis**

Die Fotografien stammen, soweit nicht  
anders angegeben, von Uwe H. Seyl und  
Hans-Martin Wörner.  
Ernst Haeckel-Haus, Jena: S. 12  
Frank Kleinbach, Stuttgart: S. 13  
Landesmuseum Mainz, Ursula Rudischer: S. 7  
Munch-museet, Oslo: S. 10  
Musée du Louvre, Paris: S. 11  
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunst-  
sammlungen Dresden, Fotograf: S. 9  
Städtisches Kunstmuseum Spendhaus  
Reutlingen, Ralf Gottschlich: S. 8

**Wolfgang Gäfgen**

Holzdrucke





# **Wolfgang Gäfgen**

## **Holzdrucke**

Herausgegeben vom Städtischen Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen

Texte von Herbert Eichhorn und Anette Michels

**HATJE  
CANTZ**

## Vorwort

Im zeitgenössischen Hochdruck geht Wolfgang Gäfgen einen ganz eigenen Weg. So ist das umfangreiche Konvolut seiner Holzdrucke, das der Künstler dem Städtischen Kunstmuseum Spendhaus als Schenkung überlässt, eine höchst willkommene und sinnvolle Ergänzung unserer Sammlungsbestände. Um deren Kern, die Werke HAP Grieshabers und Wilhelm Laages, ist in den zwanzig Jahren seit der Gründung des Kunstmuseums eine Sammlung entstanden, in der die wichtigsten historischen und aktuellen Positionen des modernen Hochdrucks exemplarisch vertreten sind.

Wolfgang Gäfgen genießt bereits seit einem halben Jahrhundert in Deutschland und in Frankreich einen ausgezeichneten Ruf als Zeichner und als bedeutender Schöpfer von Druckgrafik, was eine lange Reihe von Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen belegt. So war er zum Beispiel 1977 mit einem Block von Zeichnungen auf der documenta 6 vertreten. Die Grundlagen für seine Meisterschaft in der Handhabung der druckgrafischen Verfahren erarbeitete er sich bereits früh, zunächst während seines Studiums an der Stuttgarter Akademie der Bildenden Künste bei Karl Rössing und später dann in Paris unter anderem durch seine enge Zusammenarbeit mit Johnny Friedlaender. Während seiner Professur für Freie Grafik und Malerei in Stuttgart zwischen 1983 und 2002 prägte er selbst wiederum junge Künstler. Waren lange die Radierung und zuletzt das vom Künstler virtuos eingesetzte Mezzotinto die bevorzugten druckgrafischen Medien von Wolfgang Gäfgen, so wandte er sich Ende der 1980er-Jahre dem großformatigen Holzdruck zu, ermöglichte ihm diese Technik doch den flächigen Einsatz der Farbe sowie bisher nicht gekannte übermannshohe Formate. Unsere Ausstellung präsentiert nun eine Auswahl aus diesem bedeutenden Werkkomplex Gäfgens.

Die Hinwendung des Künstlers zum Holzdruck geschah vor dem Hintergrund einer breiten Neubewertung des Hochdrucks seit den 1980er-Jahren. In dieser Auseinandersetzung neuer Generationen mit dem traditionsreichen Medium zeichneten sich von Anfang an deutlich zwei Entwicklungslinien ab: Einerseits gab und gibt es den figurativ-erzählerischen Ansatz, andererseits aber auch immer die Ausrichtung auf die autonome, häufig konzentriert zeichnerhafte Form. Wolfgang Gäfgens Holzdrucke sind keinem dieser beiden Lager zuzuordnen, der Künstler vertritt vielmehr eine ausgesprochen eigenständige Position. Alles gemeinhin als typisch »holzschnitthaft« Charakterisierte, etwa jeglicher expressive Gestus, wird vom Künstler bewusst vermieden. Vielmehr ist seinen Großformaten, die sich formal vielfach mit seinen

Zeichnungen berühren, eine spielerische Leichtigkeit eigen. Scheinbar mühelos erreicht Wolfgang Gäfgen in seinen Arbeiten eine überzeugende Balance zwischen den deutlichen Bezügen zur gesehenen und erinnerten Wirklichkeit und einem Repertoire an autonomen Formen und Linien. Gegenständliches unterschiedlichster Provenienz – vom kunstgeschichtlichen Zitat bis zum unspektakulären Alltagsgegenstand – begegnet dem Betrachter in beinahe jeder Arbeit des Künstlers. Die im visuellen Bildgedächtnis gesammelten Motive werden im kreativen Prozess allerdings verwandelt und lassen ihre gegenständliche Bedeutung weitgehend hinter sich. In seinen Ursprüngen sehr Heterogenes verschmilzt auf diese Weise überzeugend zu einem »mentalen, Erinnerungen assoziierenden Raum« (Wolfgang Vomm).

Einer der Gründe, sich vor zwei Jahrzehnten dem großformatigen Holzdruck zuzuwenden, war für Wolfgang Gäfgen die dem Verfahren inhärente Möglichkeit, die Farbe in der Fläche zu nutzen – eine Möglichkeit, die ihm die Radierung zuvor nicht geboten hatte. Gäfgens Verwendung der Farbe zeichnet sich dabei immer durch feinste Valeurs aus. Auch sind die Farbflächen in der Regel nicht homogen geschlossen, sondern durch zarte Binnenstrukturen verlebendigt, die vom Künstler in der Regel aufwendig geschnitten werden oder in denen sich zum Teil auch die Materialität der von Gäfgen ausschließlich als Druckstöcke benutzten Sperrholzplatten niederschlägt. Gerade diese Qualitäten der Farbflächen sind nur im aufwendigen Druck im Handabrieb zu erreichen. So ist der vom Künstler stets mit großer Konzentration in Angriff genommene Druckvorgang für Gäfgen selbstverständlich integraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Ist das eine Blatt gedruckt, so ist die Arbeit abgeschlossen – es bleibt bei einem Abzug. Allerdings können einzelne Formen und Strukturen dem Betrachter in neuen Konstellationen noch einmal begegnen, da Wolfgang Gäfgen ein ihn interessierendes Thema häufig in einer kleinen Serie etwa als Diptychen oder Triptychen umkreist, von denen nun einige auch in unsere Sammlung gelangen.

Abschließend gilt es Dank zu sagen, zuerst natürlich vor allem Wolfgang Gäfgen für die großherzige Überlassung seiner Holzdrucke, aber auch für sein Engagement bei der Vorbereitung und Realisierung unserer Ausstellung und der sie begleitenden Publikation. Anette Michels, der Kustodin der Graphischen Sammlung am Kunsthistorischen Institut der Universität Tübingen, danke ich für ihre Bereitschaft, den sehr erhellenden Einführungstext für diesen Katalog beizutragen, und unserer Volontärin Franziska Boegehold für ihre engagierte Mitarbeit an Ausstellung und Katalog. Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hatje Cantz Verlags gilt mein Dank für ihre Sorgfalt bei der Katalogproduktion.

Herbert Eichhorn



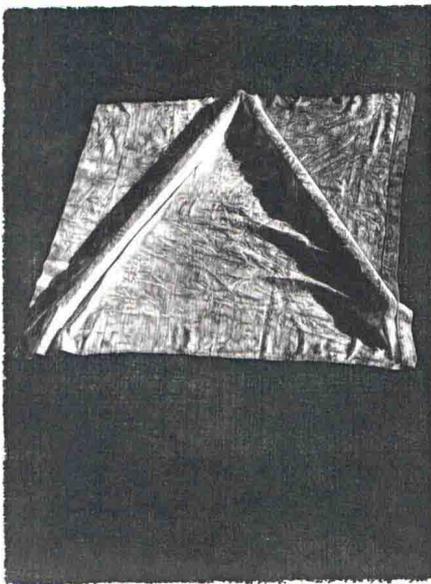
# Druckwelten – Form und Imagination in den Holzdrucken von Wolfgang Gäfgen

Anette Michels

Die großformatigen, ja monumentalen farbigen Bilddrucke von Wolfgang Gäfgen nehmen im Kontext des zeitgenössischen Hochdrucks eine singuläre, bedeutsame Stellung ein. Unabhängig von Trends des Kunstmarktes vereinen sich handwerkliche Präzision, künstlerische Form und Imagination in diesen Arbeiten zu bildhafter Eigenwertigkeit. Dem entspricht nicht zuletzt, dass es sich um Holzdruck-Unikate handelt, die bis zu zwei Meter Höhe einnehmen können. Das umfangreiche Œuvre der entstandenen Drucke stellt eine wichtige Position parallel zu Gäfgens zeichnerischem und fotografischem Werk dar und löste seine Beschäftigung mit Tiefdrucktechniken wie etwa der Radierung, der Aquatinta oder dem Mezzotinto ab.

Wolfgang Gäfgen begann seine Ausbildung an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg (1956–1958), wo er unter anderem bei Theo Garvé – einem Schüler von Max Beckmann – lernte. Anschließend setzte er sein Studium bei Karl Rössing und Walter Brudi an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart fort. In diese Zeit fielen auch Aufenthalte bei Otto Dix in Hemmenhofen am Bodensee, für den er mehrere Lithografien druckte. Der »Altmeister« legte dem jungen Künstler nahe, nach Paris zu gehen, um sich dort künstlerisch weiterzubilden. Ab 1961 lebte Wolfgang Gäfgen in Paris und war unter anderem vier Jahre in der Werkstatt von Johnny Friedlaender (1912–1992) tätig, dessen Technik und druckgrafisches Werk ihm wichtige Impulse gaben. In der französischen Metropole machte der Künstler auch die Bekanntschaft von dort lebenden arrivierten Künstlern.<sup>1</sup> Die Holzdrucke, um die es im Folgenden geht, entstanden seit 1988 neben Gäfgens Tätigkeit an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, wo er von 1983 bis 2002 eine Professur für Freie Grafik und Malerei innehatte. Seit vielen Jahren lebt und arbeitet der Künstler in Paris und Stuttgart.

Um 1980 setzte sich Wolfgang Gäfgen mit der heute kaum noch bekannten Tiefdrucktechnik des Mezzotinto auseinander, das seine Blüte im 18. Jahrhundert hatte und bei dem im Gegensatz zur Schraffur des Kupferstichs vom Dunklen ins Helle gearbeitet wird. So gab der Künstler der Druckgrafik einen neuen Anstoß (Abb. 1). Später, im Jahr 1988, erhielt er einen großformatigen Bogen Japanpapier geschenkt – ein erster Impuls, sich dem Holzdruck zuzuwenden. Das Material forderte sozusagen die Technik heraus, denn das langfaserige, glatte Papier eignet sich besonders für dieses Hochdruckverfahren. Die großformatigen Bögen können dabei nur als Handabzug bedruckt werden. Japanpapier oder in jüngerer Zeit auch hochwertiges amerikanisches



<sup>1</sup> Wolfgang Gäfgen, *Ohne Titel*,  
aus der Folge *Angles*, 1981  
Mezzotinto

oder englisches Papier dient seitdem als Träger der Druckwerke. Teilweise werden diese großformatigen Papierbögen nach dem Druck zur Stabilisierung auf Leinwand aufgezogen. Die Größe des Papierbogens (1,89 x 1,25 Meter) bestimmt nach wie vor Ausgangspunkt und Technik des Bildes. Auf Andrucke verzichtet Wolfgang Gäfgen. Bezeichnenderweise kommentierte der Künstler in diesem Zusammenhang: »Entweder es sitzt oder es sitzt nicht!«

Zum Drucken werden Sperrholzplatten verwendet, deren glatte Oberfläche der künstlerischen Zielsetzung entgegenkommt, die eher Nuancierungen der Farbflächen verfolgt. Damit stehen die Holzdrucke Gäfgens ganz im Gegensatz zu den expressiven, fast bildhauerisch bearbeiteten Druckstöcken, die von anderen Künstlern verstärkt seit den 1980er-Jahren realisiert wurden.<sup>2</sup> Auch die bewusst als Ausdrucksträger einbezogene Maserung des Holzes ist im Werk des Künstlers der Ausnahmefall.

Die gerahmten oder auch auf Leinwand kaschierten monumentalen Drucke erscheinen als Tafeln, deren Bildräume für den Betrachter körperlich erfahrbar sind und die zugleich eine Reflexion des zu Sehenden herausfordern: Gewissermaßen steht der Betrachter mit im Bildraum. Das Drucken selbst stellt eine ganz wesentliche Phase des künstlerischen Experiments dar und geschieht in Etappen: Die für das Blatt charakteristischen Schnittformen (aus Holz, manchmal auch aus Pappe oder Papier) werden kombiniert, variiert oder auch über- und nebeneinander gesetzt. Dabei können durchaus Jahre später einzelne Motive in neue Bildzusammenhänge überführt werden. Die über einen großen Zeitraum entstandenen, in Holz geschnittenen Formen werden vom Künstler aktiviert und neu kombiniert, ähnlich dem Verfahren der Collage. Zuweilen wird ein Formelement in späterer, neuer Verwendung auch geteilt oder beschnitten. Form und Inhalt lassen sich auf diese Weise schöpferisch aktualisieren und in neue Bildwelten überführen. Dieser Prozess ständiger Erneuerung wird mit handwerklichem Ernst und mit präziser Technik im schöpferischen Tun hervorgebracht – eine eigenwillige, fast störrische Haltung im digitalen »Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit«.<sup>3</sup> Technische Perfektion und handwerkliche Sicherheit zeichnen überhaupt das gesamte Werk des Künstlers aus, seien es die wegweisenden Arbeiten in Mezzotintotechnik (Abb. 1), Fotografien, Papierschnitte oder Zeichnungen.<sup>4</sup> In diesen Werken auf Papier stellt die Handfertigkeit mehr als nur technische Praxis dar und ist nicht zu trennen von der künstlerischen Inventio.

Inhaltlich kann das imaginierte Nachdenken über Fläche, Form und Linie in den Holzdrucken fast erzählerisch erfolgen, wie etwa in dem frühen querformatigen Druck aus dem Jahre 1990 (Abb. S. 17), oder in den späteren figürlicheren Arbeiten (Abb. S. 42, 50, 56). Jedoch ist bemerkenswert, dass das gesamte Werk weniger durch Figurenmotive als durch die differenzierte Formensprache bestimmt wird. Die Form zu finden



2 Karl Rössing, *Die Aristokratin*, 1953  
Linolschnitt, Städtisches Kunstmuseum  
Spendhaus Reutlingen

ist – nach Überzeugung des Künstlers – eine Entscheidung, die zugleich eine Aussage beinhalten muss. So können sich auch fast surreal anmutende Bildlösungen ergeben: Das über sechs Jahre als Holzdruck mit Mischtechnik entstandene Triptychon (Abb. S. 50/51) greift beispielsweise in seinem ornamentalen Lineament Scherenschnittfiguren auf. Die wuchernden Finger motive können als Emblem künstlerischen Raumergreifens und Formbildens gelesen werden. Schon Philipp Otto Runge hatte in einem Brief die Vorstellung der Verlängerung der Finger durch die Schere formuliert: Der Künstler brauche »mit diesem Zuwachs an seinen Fingern seiner Empfindung und den lebhaftesten Bildern seiner Phantasie nur nachzufühlen«.<sup>5</sup>

Das Verfahren des Scherenschnitts praktizierte Wolfgang Gäfgen bereits seit 1994 (Abb. S. 80). Er zählt unter den zeitgenössischen Künstlern mit zu den Ersten, die die traditionsreiche Technik wieder aufgriffen, wie etwa Kara Walker, die zwei Jahre später erstmals mit wandfüllenden Papierschnitten auffiel, oder Felix Droese, der Scherenschnitte auf Packpapier fertigte.<sup>6</sup>

Über die Materialität der ausgeschnittenen schwarzen Form und ihre Beweglichkeit auf hellem Grund entwickelt sich im schöpferischen Tun, bevor das entstehende Arrangement fixiert wird, eine Art Thesaurus künstlerischen Formwissens mit vielfältigen Variationen. Wolfgang Gäfgen greift gelegentlich Formen und Figuren seiner Papierschnitte in den Holzdrucken wieder auf. Damit erweitert der Künstler das kombinatorische Potenzial seiner Bilddrucke und aktualisiert zugleich eine Technik aus der Zeit um 1800, die in besonderer Weise die präzise umrissene Fläche als abstrahierende Form hervorbringt. Das Ausschneiden, noch hundert Jahre später als Kulturtechnik in Wissenschaft und Kunst verbreitet,<sup>7</sup> ermöglicht als modernes Prinzip



3 Andō Hiroshige, *Abendregen von Karazaki*, um 1830

Farbholzschnitt

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett

im künstlerischen Scherenschnitt das Austarieren von Hell und Dunkel, Fläche und Form, Linie und Gestalt. Im Prozess des Schneidens klärt sich die Ausdrucksform des Künstlers, entlässt er die Form buchstäblich aus seinem Griff. Gleichzeitig übertrug Gäfgens dieses Schnittverfahren auf den Holzschnitt und verlieh damit diesem Medium eine neue Ausdrucksqualität.

Andere Inspirationen der Druckwelten Wolfgang Gäfgens gründen sich im Gegensatz dazu auf schöpferische Variationen und Repetitionen von Motiven (Abb. S. 20, 22): Die humanistische Metapher »corpus quasi vas« (der Körper ist gleichsam ein Gefäß)<sup>8</sup> kann man auf die Variationen des Vasenmotivs in seinen Holzdrucken aus dem Jahr 1990 übertragen. Die Urform der Vase thematisiert Gäfgens auch drei Jahre später in Fotografien.<sup>9</sup> Kreuzschraffuren – Basiselement druckgrafischer Grammatik – modellieren den Vasenkörper, der auf einer wenig größeren Fläche mit rahmenden, sparsam gesetzten Linien platziert ist. Assoziationen mit Schatten oder auch mit einer menschlichen Figur drängen sich auf, werden jedoch gleich gestört: so in einer Variante des Druckwerks durch die zwei angesetzten Kreisformen und in einem weiteren Blatt durch das großzügige Überdecken mit parallel verlaufenden Liniensystemen.

Körperform und Bildraum, Farbwirkung und Flächen werden hier austariert und rufen von ferne bildnerische Lösungen von Gäfgens Lehrer Karl Rössing wach (Abb. 2), der seit den 1950er-Jahren dem Linolschnitt neue Impulse verlieh. Das abgebildete Werk setzt dabei ein Motiv aus dem klassischen Bildrepertoire frei assoziierbar ein.

Das Überdrucken der Form durch parallele Linien reflektiert darüber hinaus weitere, ältere Traditionen des visuellen Bildgedächtnisses, wofür Andō Hiroshiges Holzschnitt *Abendregen von Karazaki* (um 1830, Abb. 3) stehen kann. Der dichte Regenvorhang lässt die Baumkrone als Silhouette erscheinen, und die blauen Partien betonen die



4 Edvard Munch, *Zwei Frauen am Meeresufer*, 1898  
Farbholzschnitt, Munch-museet, Oslo



5 Jean Auguste Dominique Ingres,  
*Ödipus und die Sphinx*, 1808  
 Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris

fast abstrakten Flächen und Formen. Wolfgang Gäfgen hat eine Affinität zur Formensprache japanischer Holzschnitte, die in höchst kultivierter Handwerkskunst – ebenso wie seine eigenen Holzdrucke – als manuelle Handdrucke ohne Druckerpresse gefertigt werden. Parallelen sind außerdem die kaum sichtbare Holzstruktur der Druckplatte sowie die damit verbundene flächige Wirkung der Farbe.

Eine weitere Quelle der Inspiration für Gäfgens Holzdrucke sind die Farbholzschnitte von Edvard Munch. Der hier abgebildete Druck *Zwei Frauen am Meeresufer* von 1898 (Abb. 4) existiert in mehreren Varianten und widmet sich – wie so häufig im Werk des norwegischen Künstlers – einer existenziellen Thematik. Das Verzahnen von gegenüber gesetzten, großzügig eingesetzten Flächen und Formen mit den dabei entstehenden Bruchlinien interessiert dabei Wolfgang Gäfgen laut eigener Aussage besonders und findet sich modifiziert auch in seinen eigenen Arbeiten (Abb. S. 55). Die für ihre Entstehungszeit unkonventionelle Arbeitsweise Munchs, Platten des Holzschnitts in mehrere Teile zu zersägen, um sie in unterschiedlichen Farbzusammensetzungen im Druck wieder zu vereinen, findet sich auch in Bilddrucken Wolfgang Gäfgens. Die Präsenz von Holzmaserungen, die in Arbeiten des Norwegers zur künstlerischen Aussage gezielt eingesetzt werden, ist dagegen für ihn nachrangig. Wenn Gäfgen Herangehensweisen oder spezielle Techniken aus der druckgrafischen Tradition aufnimmt, verwendet er sie in distanzierter, manchmal fast ironischer Absicht, wie dies etwa der zusätzlich aufgebrachte Holzstich in einer jüngst entstandenen Arbeit verdeutlicht (Abb. S. 87). Hier kokettiert Wolfgang Gäfgen mit kunsthistorischen Assoziationen des Betrachters und führt ihn dann augenzwinkernd in die Irre. Manchmal werden subtil eingesetzte Maserungen des Holzes sichtbar, wie etwa im 2010 entstandenen Triptychon, das als resümierende, verschlüsselte Selbstreflexion des Künstlers gedeutet werden kann (Abb. S. 90/91). Hier ist die Holzstruktur der stabförmigen Flächen mit eingeritzten Wörtern versehen, die sich auf Wohnorte des Künstlers beziehen. Laut Hinweis von Wolfgang Gäfgen thematisiert außerdem das Zitat der Ödipusfigur des klassizistischen Künstlers Jean Auguste Dominique Ingres (Abb. 5) die Problematik menschlichen und künstlerischen Strebens und Scheiterns. Diese Gestalt des Ödipus hatte der Künstler bereits als Ganzfigur einige Jahre zuvor (1999) in anderem Kontext benutzt.

Ein weiteres bedeutsames Element in den Druckwelten Gäfgens ist das Verfahren der Addition und Repetition. In einem weiteren, mehrfach variierten Werk (Abb. S. 26) erscheint die Reihung amöbenhafter Elemente als »andere Form der Zeit«. <sup>10</sup> Vier aneinander gereihte, nicht näher zu bezeichnende längliche Objekte sind hier in zeitlicher Sequenz vereinigt und werden in weiteren Drucken variiert. In der tableauähnlichen Reihung klingen Abbildungsverfahren aus naturkundlichen Werken des 19. Jahrhunderts

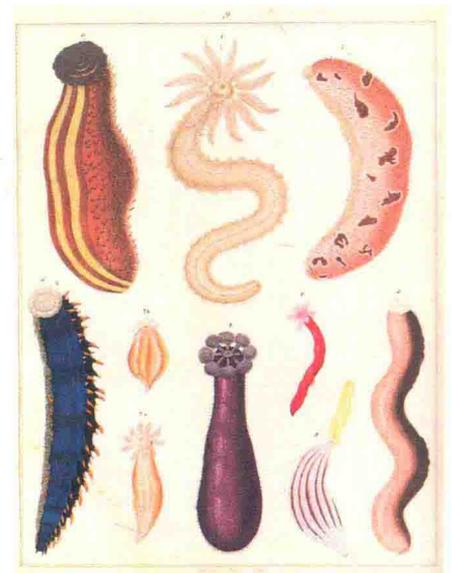
nach (Abb. 6). Durch die Differenzierung der grafischen Beschaffenheit thematisiert Wolfgang Gäßgen Aspekte der Form-Inhalt-Problematik der Kunst, denn »Strukturen können unabhängig von Bedeutungen wahrgenommen werden« und »Formen und Variationen haben ihre eigene Geschichte«.<sup>11</sup>

Das Prinzip der Reihung wird in einer formal strengeren Arbeit zur bilddominanten Aussage gesteigert durch die parallel verlaufenden schwarzen, breiten Linien. Eingeschlossen werden hier zusätzlich zwei undefinierbare Kreisformen sowie rote Balkenlinien, die an einen Tisch oder Hocker erinnern (Abb. S. 72). In dieser Reduktion klingen Anregungen struktureller künstlerischer Prinzipien der Holzschnitte Donald Judds aus den 1990er-Jahren an (Abb. 7), die jedoch von Wolfgang Gäßgen motivisch erweitert wurden.

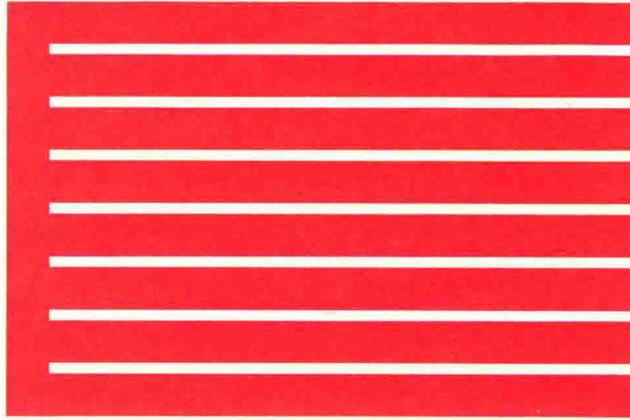
Neben den abstrakten Formen existiert im Œuvre des Künstlers aber auch viel konkret zu Benennendes, wie etwa der Stuhl, der Leuchter, die Schale oder das Segelboot. Die Frage nach der Wahl dieser Objekte aus der »Geschichte der Dinge« und ihrer Bedeutsamkeit beantwortete Wolfgang Gäßgen mit der lapidaren Feststellung, dass es sich dabei um ganz »klare Dinge« handele, die einen kulturellen Eigenwert besitzen. Sie sind dem Betrachter zudem durch den Gebrauch im Alltag lange vertraut. Gründlich gestört werden diese alltäglichen Gewissheiten jedoch in der künstlerischen Einverleibung, wie es beispielsweise der fast zwei auf zwei Meter große quadratische Holzdruck mit Schreibtischlampen verdeutlicht (Abb. S. 66). Licht wird hier einerseits motivisch und andererseits malerisch – durch die Hell-Dunkel-Werte im Druck – thematisiert.

Ein Ding wie der Kronleuchter kann auch auf andere Art und Weise künstlerisch behandelt werden (Abb. S. 74), nämlich schwebend in einem malerischen, mit kleinen Flächen und bewegten Linien charakterisierten Bildraum mit fallenden, kegelförmigen Objekten. Hier haben sich vertraute Gegenstände endgültig aus dem Alltag verabschiedet, und im Bildraum wird ihre Lesbarkeit ambivalent. Eine fast surreale Situation, deren Deutung dem Betrachter überlassen bleibt.

Scheinbar Konkretes assoziiert dagegen die Verwendung von Schrift auf malerisch strukturiertem Grund, mit dem wieder aufgegriffenen Kronleuchtermotiv (Abb. S. 83). »Er, du, ich« sind inhaltlich belastete Begriffe aus der Psychoanalyse. Alle Buchstaben, aus denen die Begriffe gebildet sind, werden durch eine zarte Linie verbunden. Die schemenhafte Scherenschnittfigur in der unteren Bildhälfte bildet einen Kontrapunkt zum Leuchter sowie zum Wortfeld im oberen Teil des Bilddrucks. Diese scheinbar konkreten Aussagen und figürlichen Motive gehen fast in der malerischen Struktur der großen Bildfläche auf. Damit wird der alte Diskurs »ut pictura poesis« im Bilddruck auf originelle Weise variiert und gesteigert: Denn hier treten neben die Ambivalenzen



6 Lorenz Oken, Sternwürmer,  
Abbildung zu Oken's allgemeiner  
Naturgeschichte für alle Stände, 1843



7 Donald Judd, *Ohne Titel*,  
aus einer Folge von vier Holzschnitten, 1991–1994  
Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen,  
Sammlung Peter Kemna

**konkreter Aussagen die Wucht und Qualität gedruckter Malerei! In diesem Experiment hat sich die Gattung der Druckgrafik in Format, Anspruch und individueller Technik der Malerei angenähert.**

In Wolfgang Gäfgens *Œuvre* stellt die Kombination der Dinge mit den Effekten seiner spezifischen Drucktechnik die Frage nach der übergeordneten Bedeutung. In Abwandlung einer berühmten Aussage Aby Warburgs kann man hier von genuin künstlerischen »nervösen Auffangorganen des zeitgenössischen inneren und äußeren Lebens« sprechen. Mehrdimensionalität sinnlicher Erkenntnis, die dem Betrachter vielfache Deutungen erlaubt, ist offenbar ein Thema. Dies in einer historischen Phase, in der »das Repertoire verfügbarer Bilder, Zeichen und Symbole unübersehbar geworden ist« und die Ambivalenz der Objektorientierungen als bezeichnend für moderne Gesellschaften angesehen wird.<sup>12</sup> Gäfgens künstlerische Praxis steht letztlich in der Nachfolge ästhetischen Kunstverständnisses seit den 1960er-Jahren und artikuliert eine höchst individuelle Facette postmoderner Haltung. In einer Zeit permanenter Kommunikation schaffen die Bilddrucke Wolfgang Gäfgens – fast trotzig – durch ihre perfekte handwerkliche Praxis und ihre kombinatorischen Verfahren befremdliche Mehrdeutigkeiten. Die Arbeiten wirken präsent und distanziert zugleich und führen über den sinnlichen Nachvollzug der Zeichen und Imaginationen zur Befragung bildlicher Reflexion von Wirklichkeit. Im traditionellen Medium des Hochdrucks schafft Wolfgang Gäfgens einen neuen Ausdruck und eine unverwechselbare Position, welche die Perfektion des mühsamen Arbeitsprozesses voraussetzt und sich mit virtuoser Handhabung zu vollendeter Bildform fügt.

- 1 Für diese Hinweise danke ich Anja Rumig, deren Anregung zum Entstehen dieses Textes führte. Gedankt sei auch Wolfgang Gäfgen für die aufschlussreichen Gespräche im Atelier.
- 2 Vgl. Deborah Wye und Wendy Weitman, *Eye on Europe. Prints, Books & Multiples 1960 to Now*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, New York 2006, besonders Kapitel »Expressionist Impulse«, S. 149–155; Deborah Wye, *Thinking Print. Books to Billboards 1980–95*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, New York 1996, besonders Kapitel 2: »Techniques and Formats«, S. 36 ff.; Christoph Kivelitz, »Schnittstellen. Neue Wege zum Druck/Stock«, in: Günter Golinski und Sepp Hiekisch-Picard (Hrsg.), *In Holz geschnitten. Dürer, Gauguin, Penck und die anderen*, Ausst.-Kat. Museum Bochum, Köln 2001, S. 1–54; Martina Köser-Rudolph, »Forever Young. Der Hochdruck im 21. Jahrhundert«, in: *Schatzhaus Spendhaus. Der Holzschnitt im 20. und 21. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Städtisches Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Ostfildern 2009, S. 19–27.
- 3 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1968; René Hirner, *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute*, Ostfildern 1997.
- 4 Vgl. Wolfgang Gäfgen, hrsg. von Martin Schick, Ausst.-Kat. Galerie der Stadt Backnang, Freiburg 2003, und Wolfgang Gäfgen, *Holzdruck, Papierschnitt, Zeichnung 1988–1992*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Albstadt, Ostfildern 1992; Wolfgang Gäfgen, *Photographien*, Ausst.-Kat. Galerie Franke, Stuttgart, Stuttgart 2006.
- 5 Werner Hofmann (Hrsg.), *Philipp Otto Runge. Scherenschnitte*, Frankfurt a. M. 1977, S. 65.
- 6 Marion Ackermann, *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, hrsg. von Helmut Friedel, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, Ostfildern 2001, bes. S. 233–313.
- 7 Vgl. das einführende Kapitel zu »Cut and paste als Kulturtechnik der Moderne« von Anke te Heesen, *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*, Frankfurt a. M. 2006, S. 7–60.
- 8 Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas: Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977.
- 9 Vgl. die Abbildungen im Ausst.-Kat. Backnang 2003 (wie Anm. 4), S. 74 f.
- 10 George Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zu einer Geschichte der Dinge*, Frankfurt a. M. 1982. Mit einer Einleitung von Gottfried Boehm.
- 11 Gottfried Boehm, in: ebd., S. 11.
- 12 Gottfried Korff, »Notizen zur Dingbedeutsamkeit«, in: *13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung*, Ausst.-Kat. Museum für Volkskultur Württemberg und Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1992, S. 8–17. Jean Baudrillard, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a. M. und New York 2007 (frz. Originalausgabe: *Le système des objets*, Paris 1968).