jovis

VE
OWSKI
VEISS

UWE KOWSKI WEISS

Galerie der Stadt Tuttlingen

VORWORT

Anna-Maria Ehrmann-Schindlbeck
Galerie der Stadt Tuttlingen

Uwe Kowski ist in Leipzig geboren, dort studierte er bis 1998 an der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Mit dem Fall der Mauer eröffnete sich im Osten Deutschlands eine Kunstwelt von eigenständiger Prägung und großer Vielfalt. Diese Kunst und ihre Protagonisten kennenzulernen, zählt zu den kunsthistorisch und persönlich wertvollsten Erfahrungen, die ich mit der Nachwendezeit verbinde. Nicht wenigen ging es wie mir, und so entwickelte sich aus dem großen Potenzial der Kunst im Osten in wenigen Jahren eine Kunstszene, die sich anhaltenden internationalen Interesses erfreut.

Für diesen Erfolg verantwortlich war maßgeblich die Malerei, von der ein wichtiger Impuls für die Neubewertung dieses Medium schlechthin in den letzten zwanzig Jahren ausging. Die Malerei hatte im Osten einen uneingeschränkten Stellenwert, den sie nach der Wende nicht lediglich bewahrte, sondern mit großer Vitalität bestätigte und weiter verfocht. Unter diesem Aspekt habe ich seither auch Uwe Kowskis stetige Auseinandersetzung mit dem gemalten Bild verfolgt, seine spannungsvollen Transformationen und Aufbrüche in Serien mit immer wieder neuen thematischen Akzenten, formalen Anlagen und farblichen Akkorden.

Uwe Kowski ist ein Maler mit ausgeprägtem kunsthistorischen Bewusstsein. Sein Interesse an den bisher durchlaufenen Entwicklungen der Malerei ist stets manifest, und er weiß um seine individuelle Rolle in diesem Kontext. Seine bildnerischen Neuschöpfungen sind nicht zuletzt Ergebnis der Auseinandersetzung mit Vorläufern und Resultat der Erkenntnis, dass selbstbewusstes Agieren und Innovation nur dem möglich sind, der weiß, auf welchem Grund er sich bewegt. Insbesondere interessieren ihn die Momente in der Geschichte der Malerei, in denen sich das Gemalte – zugunsten einer verallgemeinernden und somit die Vorstellungskraft des Betrachters packenden Farbkomposition – vom Gegenstand löst. Delacroix, die Impressionisten, Cézanne und die abstrakten Expressionisten sind als wichtige Bezugspunkte zu nennen.

Wenngleich das Bildgenre meist erkennbar ist, etwa die Landschaft oder das Porträt, sind die Bilder Uwe Kowskis doch frei von einer Fixierung auf den Gegenstand. Farbklänge und formale Strukturen führen ein Eigenleben. Im Mittelpunkt steht der Prozess des Malens selbst, das Agieren auf der weißen Leere der Bildfläche und das Reagieren auf bereits Gemaltes als Aktion, deren Ausgang auch der Künstler nicht genau kennt. Das Gemalte kann durchaus am Ende wieder im unbestimmten Licht entschwinden oder vom Weiß in wolkiger Schwebe gehalten werden. Insofern trägt Uwe Kowskis Malerei ganz unmittelbar die Spuren des Lebens, das aus einer Balance von Neubeginn und Kontinuität besteht und dessen Ausgang stets offen ist. In ihrer so verstandenen Existenzialität gewährt die Malerei keine Alternative, sie ist für Uwe Kowski zum inneren Lebensdrang geworden. Diese ganz anders als tradtionell verstandene „Lebensnähe“ mit dem spürbaren Spannungsmoment der Erwartung auf das, was im nächsten Augenblick entsteht, zieht den Betrachter hin-

ein in einen labyrinthischen Sog, in dem er sich mit dem Auge zwischen ausgemachten oder vermeintlichen Figurationen und rein Abstraktem entlang hangelt. Das Auge, das verzweifelt im „Lesbaren“ Halt sucht, wird auf ironische Weise bedient, indem es auf manchen Bildern Schriftzeichen geboten bekommt, aus denen es sich – wie im richtigen Leben, das einen manchmal auch nur mit Wortfetzen und Fragmenten bedient – einen Reim zu machen versucht. Manchmal entsteht Sinnzusammenhang, manchmal bleibt die Deutung völlig im Unbestimmten und fordert den Betrachter in einer Weise, die ihm seine Rolle als Suchenden nach Orientierung im oszillierenden Gegenüber bewusst werden lässt. Den zutiefst individuellen Zugang des Betrachters hatte bereits Eugène Delacroix, ein wichtiger Wegbereiter der Moderne, im 19. Jahrhundert beschworen, indem er forderte, dass die Malerei lediglich visuelle „Chiffren“ biete, die die persönliche Vorstellungskraft des Betrachters mobilisieren sollen.

Wenn Uwe Kowski an einem Bild malt, stehen Kalkül und spontane Eingebung in einem ausgewogenen Verhältnis. Für die wohlüberlegte Grundstruktur eines Bildes steht in geradezu klassische Weise die Zeichnung im Werk von Uwe Kowski. In kleinen, farbigen Pinselzeichnungen (Aquarell) werden Bildkompositionen, wie sie im Großen auf der Leinwand umgesetzt und weiterentwickelt sind, in Bezug auf Farbigkeit und Komposition angelegt. Die Sicherheit im Platzieren der Bildelemente auf der Fläche hat sich Uwe Kowski schon während seiner Lehre als Schriftmaler erworben, die seinem Studium an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig vorausging. Wie einst in der Renaissance wurde an dieser Kunsthochschule die Rolle der Zeichnung für die Entwicklung einer Bildidee propagiert. Auch war für Uwe Kowski die Zeichnung in ihrer linearen, an die Architekturzeichnung erinnernden Ausprägung lange ein konstituierendes Bildelement. Um das Jahr 2000 herum entstanden Bilder, in denen sich Zeichnungen und malerische Überarbeitungen derselben überlagerten, sodass man sie als eine wichtige Überleitung zu seiner heutigen Art des Arbeitens betrachten kann. Dort sind mit dem Lineal hergestellte Konstruktionszeichnungen von rein der Fantasie entsprungenen technischen Geräten verwoben mit Farbschichten. Die zwei hier angeführten konstituierenden Elemente – planvolles Vorgehen und die Suggestionskraft des spontanen Farbauftrags – sind auch später, wenn die Zeichnung aus dem Bild verschwindet, in ihrer spannungsvollen Gegensätzlichkeit auszumachen.

Das dualistische Prinzip der Bildentstehung wird in dem Künstlergespräch von Ulf Küster mit Uwe Kowski deutlich, das in diesem Katalog abgedruckt ist. Ulf Küster, der hierfür den Weg von Basel nach Berlin auf sich genommen hat, um den Künstler in seinem Atelier aufzusuchen, sei an dieser Stelle herzlich Dank gesagt. Erwähnt sei hier auch sein sehr lesenswerter Textbeitrag in dem 2008 von Nils Ohlsen für die Kunsthalle Emden herausgegebenen Katalog zu Uwe Kowskis Werken.

Für die wertvolle Unterstützung bei der Vorbereitung der Ausstellung in Tuttlingen, die Uwe Kowskis neueste Arbeiten zum Inhalt hat, danke ich Gerd Harry Lybke, Kerstin Wahala und Corinna Wolfien. Vor allem danke ich dem Künstler selbst, der in den letzten Monaten mit einer ganzen Serie neuer Bilder auf diese Ausstellung hingearbeitet hat.

FOREWORD

Anna-Maria Ehrmann-Schindlbeck
Gallery of the City of Tuttlingen

Uwe Kowski was born in Leipzig, where he studied at the Academy of Visual Arts until 1998. After the fall of the Berlin Wall, an independent and varied art world emerged in eastern Germany. Getting to know this art and its protagonists counts among the most valuable personal and artistic experiences that I associate with the period after German reunification. A lot of people felt like me, and thus, in just a few years, the great potential of the art in the east developed into an art scene, which has enjoyed ongoing international interest ever since.

This success was to a great extent due to painting, which has in general over the last 20 years provided a significant impulse for the reassessment of the medium. Painting in East Germany enjoyed an unalloyed status, which was not only preserved after reunification but also validated and asserted with great vitality. From this point of view, I have also ever since followed the way Uwe Kowski has continually grappled with the painted image, his exciting transformations, and his new departures in series of pictures with constantly changing thematic accents, formal compositions, and color harmonies.

Uwe Kowski is a painter with a profound awareness of art history. His interest in the way painting has developed up to today is always apparent, and he is quite clear about his individual role within this context. His new artistic creations are not least the result of his engagement with his predecessors and his realization that confident work and innovation are only possible if one is conscious of the field in which one is operating. He is particularly interested in those moments in the history of painting where the subject becomes disengaged from the object in favor of a broadbrush color composition that grabs the beholder’s imagination. Delacroix, the impressionists, Cézanne, and the abstract expressionists should be mentioned here as important points of reference.

Although the genre of his paintings are usually discernable — a landscape or portrait, for example — Uwe Kowski’s images are free of fixation on the object itself. Color composition and formal structures exist independently. The focus is on the painting process itself, the working of the white void of the picture´s surface and the reacting to what has already been painted as an action, the outcome of which not even the artist himself knows in advance. Ultimately, what has been painted can easily vanish again into a formless light or be held fast by the whiteness in a cloudy limbo. To this extent, Kowski’s painting intuitively displays vestiges of life itself, which consists of a balance between new beginnings and continuity and where the outcome is always open-ended. With this sort of understanding of its existentiality, there is no alternative to painting, and it has for Kowski become an inner compulsion. This “closeness to life” is totally different from the way the term is traditionally understood, with its palpable suspense of expectation about what will happen

at the very next moment; it draws the viewer into a labyrinthine maelstrom, where the eye edges along a treacherous path between arranged or perceived figuration and pure abstraction. The eye, which desperately tries to gain purchase in the “readable,” is treated in an ironic manner, because in many paintings it is confronted with script, out of which — just as in real life, where one is also often only presented with scraps of conversation and fragments — it tries to make sense. Sometimes a context emerges; sometimes the meaning remains completely unclear and challenges the viewer in a way that makes them conscious of their role as someone looking for an orientation point in the oscillating opposite. Eugène Delacroix, an important pioneer of modern art, invoked the extremely individual approach of the viewer in the nineteenth century by demanding that painting only offer visual “ciphers” aimed at activating the viewer’s personal power of imagination.

When Uwe Kowski works on a painting, it is a balance between calculation and inspiration. Kowski employs sketches as the carefully considered basis for his paintings in an almost classical way. As far as chromaticity and composition are concerned, small, colored brush drawings (using watercolors) are used to sketch out how the full-sized images will be applied to and developed on the canvas. Kowski early on acquired a sure touch in placing pictorial elements on a surface, during his apprenticeship as a sign writer, which preceded his studies at the Academy of Visual Arts in Leipzig. Just as it did during the Renaissance, this art school preached the role of drawing in the development of a pictorial idea. For Kowski too, drawing, with its linear characteristics reminiscent of architectural drawing, has long remained a key pictorial element. Around the year 2000, he created pictures in which drawings and painted revisions were superimposed on each other in such a way that one can now see them as an important bridge to his current working method. In them, constructive designs of purely imaginary technical devices drawn using a ruler are interwoven with layers of paint. The two constituent elements mentioned here — the methodical approach and the suggestive power of the spontaneous application of paint — are also still discernable later in their exciting dichotomy even when the drawing itself has disappeared from the picture.

The dualistic principle behind the genesis of a painting becomes clear in Ulf Küster’s discussion with Uwe Kowski that is presented in this catalog. We would like to heartily thank Ulf Küster, who took it upon himself to travel from Basel to Berlin to visit the artist in his studio for this purpose. We would also like to mention at this juncture his very readable contribution to the catalog of Kowski’s works published by Nils Ohlsen for the Kunsthalle Emden in 2008.

I would like to thank Gerd Harry Lybke, Kerstin Wahala, and Corinna Wolfien for their valuable support during the preparations for the exhibition in Tuttlingen, which features Uwe Kowski’s latest works. In particular, I would like to express my thanks to the artist himself, who in recent months has created a series of new pictures for this exhibition.

Bahndamm

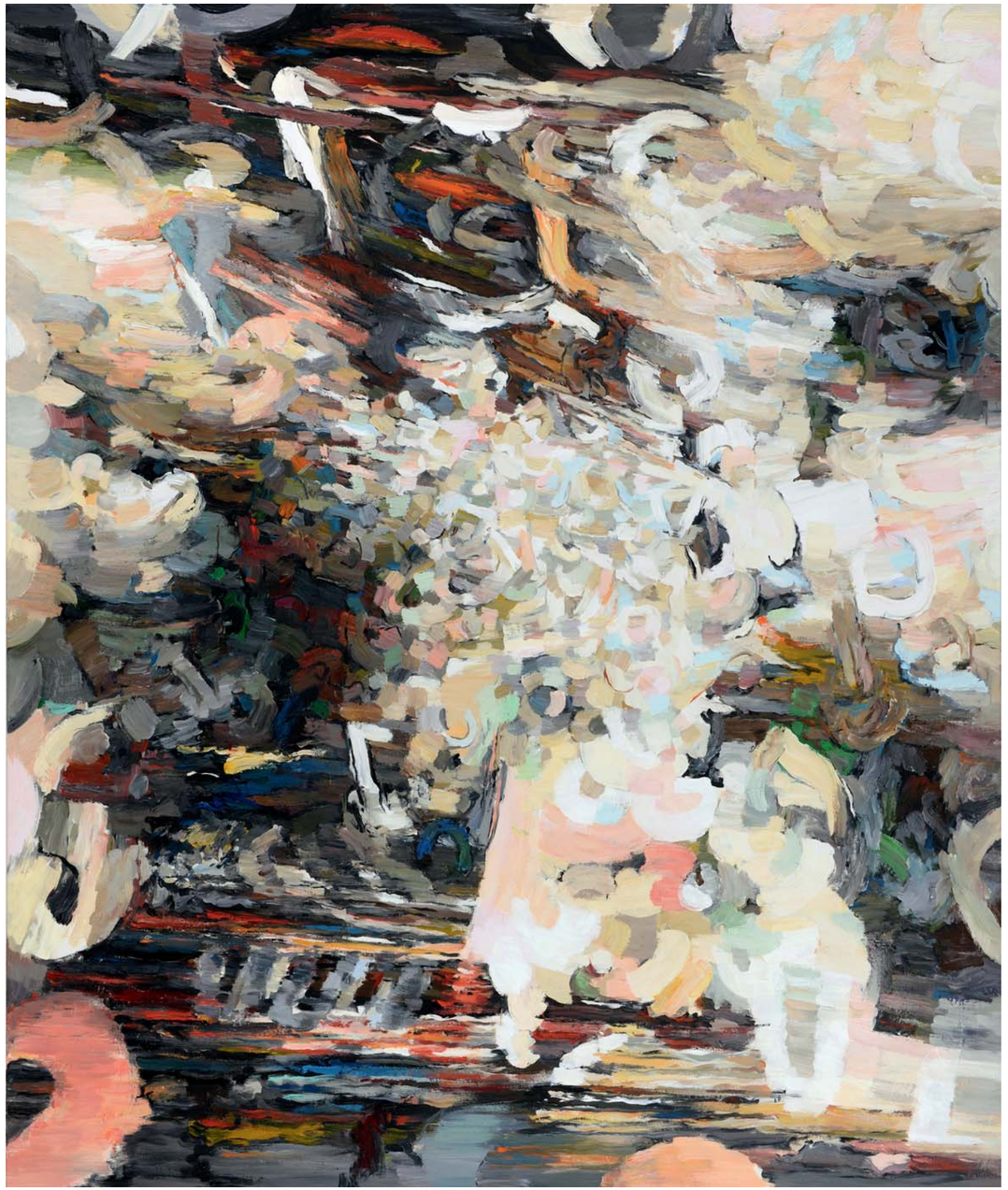
Öl auf Leinwand
160 × 190 cm
2011

den Boden bereiten

Öl auf Leinwand
110 × 130 cm
2011

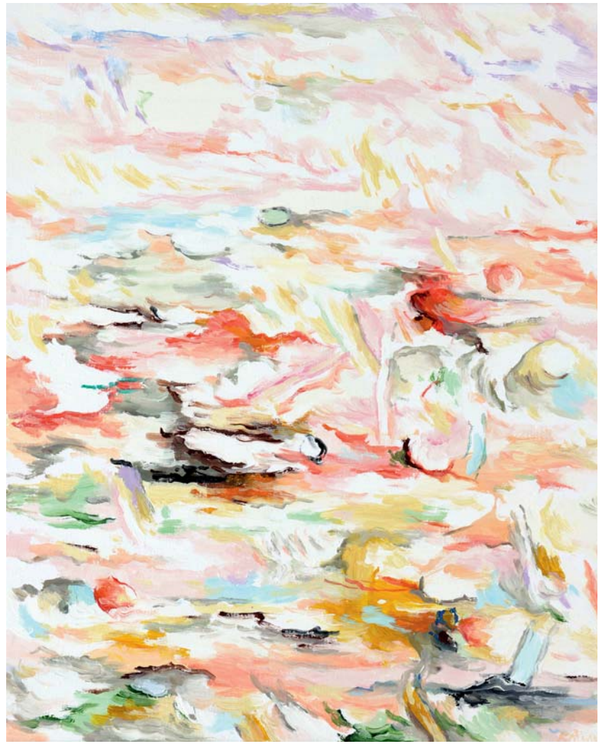
Sprachfluss

Öl auf Leinwand
190 × 160 cm
2011



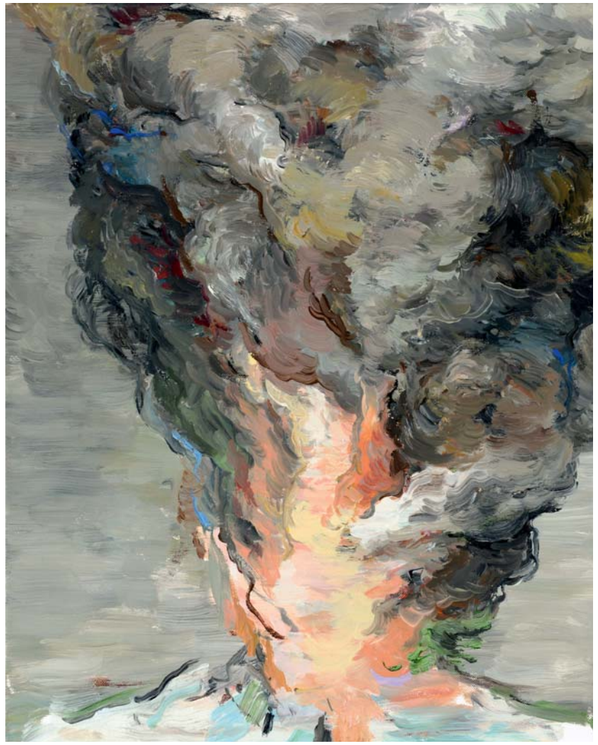
heiß

Öl auf Leinwand
50 × 40 cm
2010



der Raucht

Öl auf Leinwand
50 × 40 cm
2010



nach 2

Öl auf Leinwand
100 × 140 cm
2009

tief

Öl auf Leinwand
100 × 140 cm
2010

LETZTLICH GEHT ES IMMER DARUM, DEM BILD ZU DIENEN

Ulf Küster im Gespräch mit Uwe Kowski

Ulf Küster: Wir sind uns 1997 zum ersten Mal begegnet, in Leipzig. Was ich ziemlich faszinierend finde, ist nicht nur, dass du dich entwickelst, sondern auch, wie du dich entwickelst. Sieht man heute deine Bilder, würde man nicht unbedingt denken, dass du damals diese konstruktivistischen Maschinenbilder gemacht hast. Wie siehst du deine Entwicklung?

Uwe Kowski: Grundsätzlich stehe ich zu meiner Entwicklung. Ich denke, dass genau diese Entwicklung notwendig für mich war. Die Sachen, die ich damals gemacht habe, musste ich eben machen, so wie ich heute auch nicht anders kann, als das zu machen, was jetzt entsteht – wenn mir auch im Moment, zum Beispiel bei dem Bild da hinten, noch nicht ganz klar ist, was daraus wird. [Er deutet auf ein erst kürzlich angefangenes Bild, das an der Wand des Ateliers lehnt.] Ich muss die Sache aber durchziehen, auch wenn ich momentan noch nicht wirklich beurteilen kann, wie es wird.

Verwirfst du viel?

Nein, viel nicht, aber im Vergleich zu meiner Arbeitsweise vor 10 Jahren hat sie sich heute schon geändert. Ich male jetzt viel länger an den einzelnen Bildern, lasse sie auch mal eine Zeit lang stehen, um sie gründlicher auf mich wirken zu lassen. Vielleicht habe ich insofern dazugelernt, als ja die Spannung, die für eine Arbeit notwendig ist, nachlassen kann, und dann ist es gut, wenn man sich immer wieder in Ruhe und mit frischer Kraft darüber klar wird: Was will das Bild mit mir? Was will ich mit dem Bild? Und dann kann es natürlich an einen Punkt kommen, wo ich denke, das geht jetzt gar nicht weiter. Passiert nicht häufig, wenn es aber vorkommt, will ich das gerne selbst sehen, bevor es andere sehen. So gab es natürlich in der Vergangenheit Sachen, an denen man noch hätte weiter arbeiten sollen. Grundsätzlich ist es aber auch so, dass es in jeder Phase Arbeiten von mir gibt, von denen ich denke, dass sie gut sind, dass sie Bestand haben, und von denen ich weiß, dass ich sie nie wieder genau in dieser Qualität und mit dieser Begeisterung machen könnte.

Kannst du eigentlich sagen, wann eines deiner Bilder vollendet, fertig gemalt ist?

Na ja, jetzt ist ja gerade Bernhard Heisig gestorben, mein Lehrer an der Leipziger Hochschule, der oft gesagt hat: „Ein Bild ist niemals fertig.“ Der Meinung bin ich nicht ganz, schon alleine aus technischen Gründen. Ich müsste ja ein Leben lang bei den einzelnen Sachen immer wieder dabei sein. Ich sehe das eher so, dass die einzelnen Bilder Abschnitte einer bestimmten Zeit sind. Eigentlich könnte man ja – absurderweise – an einem einzigen Bild arbeiten, sein Leben lang, das würde sich dann ständig verändern. So gesehen ist es natürlich nie fertig, und die einzelnen Arbeiten sind Momentaufnahmen von bestimmten Erlebnissen oder inneren Denk- und Sichtweisen. Da ich von Malerei leben muss, muss ich diese einzelnen Abschnitte dann auch weggeben. Bei manchen sieht man auch ganz deutlich, dass man den Zustand verschlechtern würde, wenn man weitermalte. Da muss man dann sagen: Jetzt ist Schluss. Wie dieses Gefühl dafür zustande kommt, ist schwer zu sagen. Das hängt von vielen Faktoren ab. Es kann vorkommen, dass man ein Werk in die Ecke stellt und beim Arbeiten an einem andern Bild dieses mit halbem Auge immer im Blick hat und dann plötzlich sieht, was man bis dahin noch nicht gesehen hat.

Du hast Bernhard Heisig erwähnt. Für den war ja das Malen ein wirkliches Anliegen, auch politisch. Die Retrospektive, die

er 2005 im Museum der bildenden Künste in Leipzig hatte, hieß *Die Wut der Bilder*. Er pflegte ja immer ein bisschen die Attitüde des zornigen Künstlers. Ein wütender Maler bist du aber nicht?

Nein, das bin ich, glaube ich, gar nicht. Auch wenn man mir das vielleicht nicht unbedingt ansieht, würde ich eher sagen, dass ich ein leidenschaftlicher Maler bin: Ich suche die Zustände, in denen ich beim Malen rings um mich herum alles vergesse. Das kommt gar nicht so häufig vor, weil man ja ständig abgelenkt wird, Telefonanrufe, ein Vogel zwitschert, ein Auto fährt vorbei.

Nun wollte ich eigentlich nicht von Bernhard Heisig sprechen, aber wenn wir schon dabei sind: Was verdankst du ihm? Du warst ja doch einer seiner Meisterschüler?

Nein, das war ich nicht. Ich hätte das werden können, aber ich wollte das nicht. Ich hatte damals an der Hochschule den Abschluss gemacht und hatte einen Drang zur Selbstständigkeit, dem ich nachgeben wollte. Na ja, was ich ihm verdanke? Wenn überhaupt irgend etwas, dann vielleicht konsequentes Arbeiten, so etwas ganz Prinzipielles. Er wollte ja immer wissen, was man will. Auch wenn man damals noch sehr jung war; er hat immer darauf gedrängt: Sie müssen wissen, was sie wollen. Und das ist ja im Grunde etwas, was man sich nicht nur als Künstler immer wieder fragen muss. Es ist ja nicht so, dass man das irgendwann weiß, für sein Leben. Weit gefehlt: Das erlebt ja jeder selber für sich, dass das nicht geht. Aber jetzt kommen wir wieder auf die Entwicklung zurück: Ich weiß eben nicht auf Jahre hinaus, was ich will, aber im Moment des Arbeitens, muss ich es wissen. Wenn ich ein Bild herausgebe, muss ich auch wissen, warum. So etwas hat Heisig als Lehrer zu vermitteln versucht, und das finde ich schon in Ordnung. Und dann war es ja so, dass man Themen malen sollte, besonders für die Diplomprüfung. Man machte ja Diplom, was ja für einen Maler grundsätzlich ein Schwachsinn ist. Ich wählte damals das Thema „Maidemonstration“, und weil es da regnete, malte ich eben Regenschirme von oben. Heisig unterschied übrigens zwischen „Stoff“ und „Thema“. Den Stoff beherrschte man, um ein Thema auszudrücken. Was mich dazu bringen könnte zu fragen, ob ich ein Thema habe.

Dazu kommen wir noch. Ich wollte zunächst fragen, wenn ich dieses Bild hier als simpler Kunsthistoriker betrachte – das gefällt mir übrigens immer besser, je länger ich es ansehe …

Es heisst *STALL* (S. 68–69), und es gibt auch schon jemand, der daran interessiert ist.

Na ja, wenn ich das so sehe, reizt es mich doch, zunächst die Frage zu stellen, ob für dich als Künstler heute die Frage nach Abstraktion oder Figuration noch wichtig ist.

Ich sehe mich nicht als abstrakten Maler, weil jeder Maler im Grunde genommen abstrakt ist, wenn er gut ist. Hier das Bild *STALL,* das hat schon eine Bedeutung für mich, da gab es schon eine Bildidee, aber weil ich Maler bin, kann ich das in Worten gar nicht erklären, wie ich überhaupt meine Bilder nicht erklären will. Am liebsten wäre es mir, wenn der Betrachter das genauso sehen könnte wie ich, aber das wäre ja dann auch wieder zu wenig, wenn man sich das genau überlegt.

Wenn der Betrachter genauso die Farbstruktur, die Farbflecke, die Pinselstriche sehen könnte wie ich, dann hätte er immer noch ein anderes Erlebnis, weil er ja ein anderer Mensch ist. Insofern ist das Bild wieder so etwas wie ein Transportmittel einer Idee und damit nicht abstrakt, im engeren Sinne.

Louise Bourgeois hat einmal gesagt, der Künstler verfüge über die Gabe, eine besondere Beziehung zum Unbewussten zu haben.

Das ist wohl richtig. Weil es um das geht, was man schwer aussprechen kann, oder wenn man es ausspricht, dann trifft es nicht den Kern der Sache. Ich weiß, wenn viele Leute um ein Bild stehen, dass jeder Einzelne wohl gar nicht richtig erfassen kann, was ich wirklich meine, wirklich gemalt habe, dass es sich aber in der Beziehung zwischen dem Werk und dem Betrachter um einen ganz intimen Moment handelt, etwas außerordentlich Individuelles. Die Leute können sich darüber unterhalten, werden sich aber in ihren individuellen Seherlebnissen eiander nur annähern können. Ich möchte aber auch nicht dem Betrachter alles offen lassen.

Deine Bilder haben ja Titel.

Der Titel ist wichtig. Einerseits weist er schon auf eine konkrete Bildidee hin, die dem Werk zugrunde liegt, manchmal gibt er einen Einstieg in meine Gedanken, und dann kann ich die Bilder dadurch, auch nur für mich, unterscheiden.

Das Verhältnis von Sprache und Bild oder von Schrift und Bild in deinen Werken hat mich immer besonders interessiert.

Das ist für mich zunächst eine Art architektonisches Mittel im Bild, um konkrete Hinweise, Gedankenfragmente da hinein zu bringen. Aber Schrift kommt ja auch nicht in jedem Bild vor.

Da gibt es das Bild *grund,* und auf dem Bild kannst du auch das Wort Grund lesen. Hat der Wortklang für dich Bedeutung?

Ja klar, Wortklang ist wichtig. Jedes Wort für sich bedeutet ja eine sinnliche Erfahrung. Aber die Wortbedeutung muss keineswegs für das Bild etwas ganz konkret bedeuten. Grund kann eben vieles sein (vgl. auch Abb. S. 56–57, 62–63).

Wie fängst du eigentlich ein Bild an?

Na ja, man sieht es hier [zeigt auf ein angefangenes Bild]. Also, es gibt so etwas wie eine Bildidee, und dann fange ich eigentlich überall an. Und dann verdichtet es sich. Und manchmal entstehen dann Fehler.

Was sind Fehler?

Ich nenne sie Fehler oder Fehlstellen, weil sie überlagert werden können von einem neuen malerischen Gedanken. Es ist ein Arbeitsprozess: Es geht um Überlagerungen, die das Ganze erst interessant machen. Und dann klärt sich die Idee, oder sie verdichtet sich. So ist es eigentlich bei allen. Da, bei dem, das du da siehst, das war total schräg, aber jetzt hat es dieses Stadium – ach, vielleicht lass’ ich es in der Ecke stehen und betrachte es mal ’ne Weile lang. Mal sehen, was passiert. Es geht eben immer um eine Annäherung an den ursprünglichen Gedanken, allen Widerständen zum Trotz; und die Farbe und der Pinsel sind eben auch Widerstände, mit denen man umgehen muss. Und man müsste eigentlich fragen: Warum mache ich das überhaupt alles?

Hast du darauf eine Antwort?

Ja, darüber denkt man schon mal nach. Was ist überhaupt der Antrieb? Ich kann ja gar nichts anderes als malen, aber es gibt ja auch gar nichts Besseres als das, was ich mache, für mich. Und das Thema, um davon wieder zu sprechen, ist wirklich der Gegenpol zu einer äußeren Welt, die mich immer mehr unzufrieden macht. Das, was auf der Welt passiert oder auch im näheren Alltag, die ganzen Unzulänglichkeiten. Ich denke, ich kann dem ein Stück weit eine andere Idee hinzufügen, einen positiven Gedanken vielleicht oder überhaupt einen Gedanken. Etwas verändern, das wird wohl nicht gehen, da bin ich pessi-

mistisch – also irgendwo liegt da der Grund, warum ich überhaupt male. Man sitzt ja als Kind schon da und zeichnet irgendwas und fühlt sich wohl dabei und muss sich nicht mit irgendwelchen menschlichen Niederträchtigkeiten beschäftigen. Ich gebe allerdings keine Idealvorstellungen oder Engelswelten wieder, aber dass ein Bild auch von Schönheit geprägt sein muss, das ist für mich selbstverständlich. Diejenigen, die behaupten, das Hässliche zu malen – das ist ja bei mir auch enthalten –, die benützen ja auch ästhetische Kniffe dafür.

Dann hast du ja als Maler einen beneidenswerten Beruf?

Ja, das gebe ich zu. Ja, und ich halte mich auch beinahe für asozial, weil ich an Dingen nicht teilnehmen muss, an denen andere Menschen teilnehmen müssen. Ich kann als Maler tun und lassen, was ich will, und es ist sogar so, dass, wenn ein Sammler ein Bild von mir nach Hause nimmt, er auch einen Teil von mir nach Hause nimmt.

Aber ein Sendungsbewusstsein hast du nicht.

Nein. Nicht über das hinaus, was sowieso auf dem Bild zu sehen ist. Wollte ich eine Botschaft vermitteln, würde ich ein Transparent malen. Botschaften interessieren mich nicht, so sind auch keineswegs die Bilder zu verstehen, auf denen man Buchstaben erkennen kann.

Es gibt doch dein Bild *In der Masse* (S. 58–59). Das ist auch im Katalog, da geht es gar nicht mehr um die geometrische Struktur von Buchstaben. Das ist schon sehr konkret.

Tja, wie eine Masse, in der man drinsteckt. Und es ist natürlich auch ein Wortspiel: Man ist in der Masse in einer überfüllten Unterführung, oder ein Apfel ist von einer Masse übergossen. Das hat natürlich auch etwas mit Humor zu tun. Es ist ja nicht verboten, (in der Kunst) auch mal lustig zu sein.

Hast du eigentlich Vorbilder, an denen du dich orientierst? Man denkt oft an Philip Guston, und zwar an die Bilder aus seiner frühen Phase. Dort kommt das Element der Strukturierung durch Buchstaben ja auch vor.

Es gibt einige Leute, die an Guston denken, wenn sie meine Bilder sehen. Aber wenn du nach Vorbildern fragst: Im eigentlichen Sinne habe ich natürlich Millionen von Vorbildern. Aber man muss sie sich schon angucken, obwohl und gerade weil man schnell merkt, dass sie mit den eigenen Ideen gar nicht so viel zu tun haben. Trotzdem ist es ja gut, zu wissen, was gemacht wurde oder was gemacht wird, obwohl ich eigentlich gar nicht die Zeit habe, mich ständig zu informieren. Ich sehe natürlich immer gerne ein Kunstwerk, das mich fesselt. Das kommt aber sehr selten vor. Wirklich so, dass man emotional berührt wird.

Hast du da ein Beispiel?

Na, wenn ich den jetzt wieder erwähne …

Wen?

Na ja, Willem de Kooning. Da habe ich mal in New York eine Ausstellung gesehen mit Gemälden aus den 1970er-Jahren, etwa vierzig Bilder. Da war ich völlig begeistert. Das hat mich wirklich berührt: Helles Gelb und Weiß und Grau, einfach toll. Voller Emotionalität. Was man bei de Kooning sieht, ist aber auch, wie kontrolliert und strukturiert er gearbeitet hat.

Aber vielleicht ist es ja auch das, eine Emotionalität, die ich in meine Arbeiten hineinzubringen und zu vermitteln suche. Das ist natürlich schwer; man muss da zu einem Punkt kommen, an dem man das Rationale mit Emotionalität, mit Leidenschaft vereinen kann. Das hat etwas mit Entscheidungsprozessen zu tun. Ich treffe als Maler bei der Arbeit ständig Entscheidungen, die man übrigens nicht endlos korrigieren kann. Letztlich geht es immer darum, dem Bild zu dienen.

wachen

Öl auf Leinwand
200 × 180 cm
2009

Hier, hier und hier

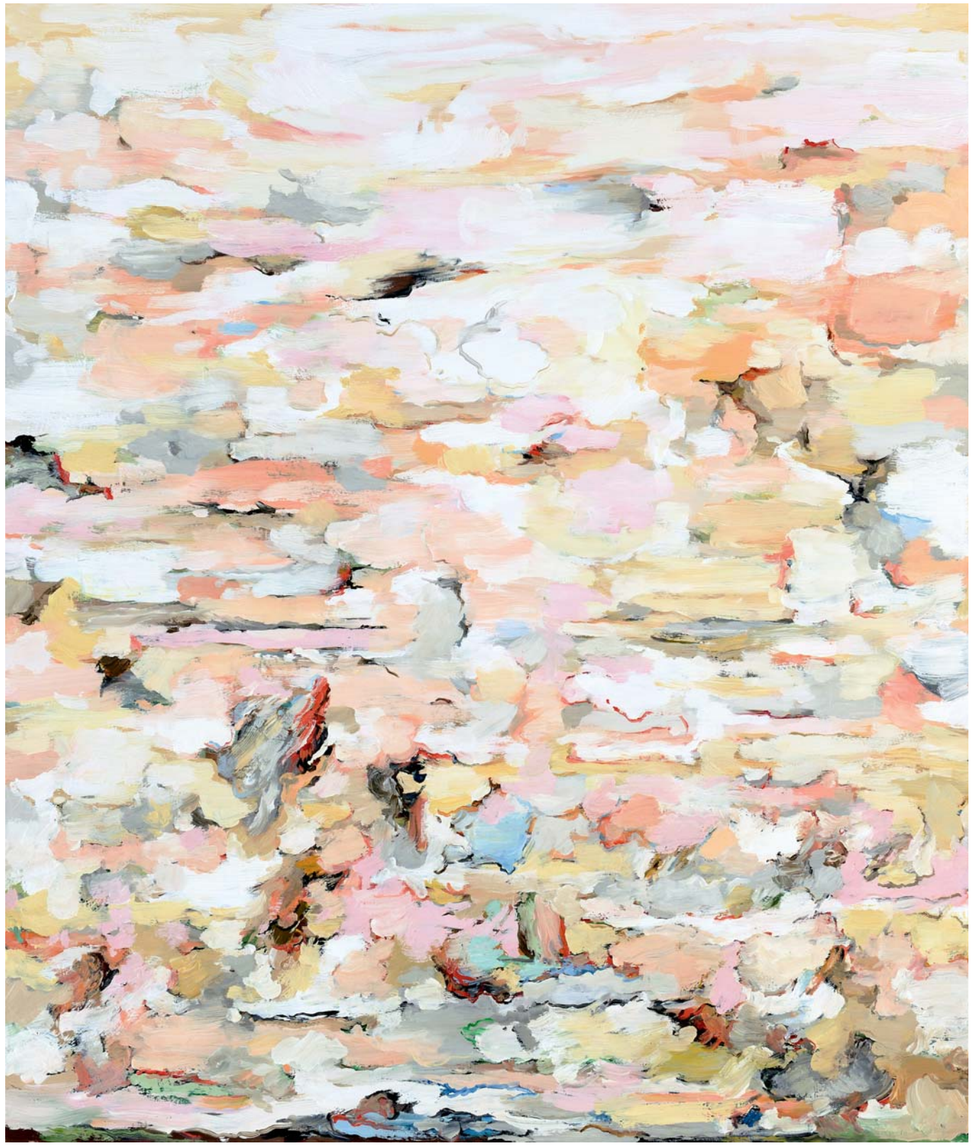
Öl auf Leinwand
160 × 190 cm
2011

Brand

Öl auf Leinwand
100 × 80 cm
2010

nicht zu Fassen

Öl auf Leinwand
130 × 110 cm
2011



Sinnen

Öl auf Leinwand
100 × 120 cm
2010

ULTIMATELY, EVERYTHING IS FOR THE SAKE OF THE PICTURE

Ulf Küster in Conversation with Uwe Kowski

Ulf Küster: We first met in Leipzig in 1997. What I find quite fascinating isn't only that you've developed, but how you've developed. If you look at your pictures today, you wouldn't necessarily think that you did these constructivist paintings back then. How do you see your development?

Uwe Kowski: I stand categorically by my development. I think this was exactly the development I needed. The things I did then, I had to do, just like today I can't do anything other than what I'm doing — even if right now, for example, with the painting back there, it's still not clear to me what the outcome will be. [He points to a picture, leaning against the wall of the studio, that he has recently begun working on.] But I have to see the thing through, even though I can't really judge at the moment how it'll turn out.

Do you reject a lot?

No, not much, but in comparison with the way I worked ten years ago, it's different now. I now spend much longer on individual paintings and sometimes leave them to stand a while to intensify their effect on me. In this respect, maybe I've learned that the tension you need for a work can also slacken, and then it's good when you repeatedly have the peace and renewed strength to be able to understand: "What does this picture want with me? What do I want with this picture?" And then, of course, it can reach the point where I say, "Now there's nothing more to be done." It doesn't happen often, but when it does, I want to see it first, before others do. That naturally also means that there were things in the past where I should have carried on working. But basically, there are works in every phase where I think, "They're good, they're solid," and where I know that I could never repeat them to exactly the same standard and with exactly the same enthusiasm.

Can you actually tell when one of your paintings is finished?

Well, Bernhard Heisig, who was my teacher at the academy, has just passed away, and he often said, "A painting is never finished." I don't completely agree, if only for technical reasons, because I've repeatedly returned to individual works throughout my life. I tend more to see individual paintings as stages of a particular period. In fact, you could — absurdly — work on a single painting for your whole life, but even then it would be constantly changing. If you look at it that way, of course, it's never finished, and individual works are snapshots of particular experiences or internal perceptions or mindsets. Because I have to live from painting, then I also have to give these individual stages to others. In many cases, you can see quite clearly that you'll make things worse if you keep on painting. Then you have to say, "Enough is enough." How the feeling for this actually comes about is hard to say. It depends on a lot of factors. It can happen that you stick a work in the corner, and when you're working on another painting, you can still always see it out of the corner of your eye and then you suddenly notice something that you hadn't noticed before.

You mentioned Bernhard Heisig. For him, painting was a real cause, also a political one. The retrospective he had at the Museum of Fine Arts in Leipzig in 2005 was called "The Rage of Images." To some extent, he always cultivated the attitude of the angry artist. You aren't an angry artist, are you?

No, I don't think so at all. Even though I'm not necessarily seen that way, I'd be more likely to call myself a "passionate

painter." I'm looking for a state where I forget everything around me. That doesn't happen very often at all, because you're constantly getting distracted — phone calls, a bird chirping, a car driving past.

Well, I didn't actually intend to talk about Bernhard Heisig, but while we're on the subject: What do you owe him? You were one of his master students, after all.

No, I wasn't — I could have become one, but I didn't want to. I graduated from the academy, and I had this drive to be independent and wanted to follow it up. Well, what do I owe him? If anything at all, then maybe working systematically, something fundamental like that. He always wanted to know what you wanted. Even though we were very young then, he always insisted, "You have to know what you want." And that is basically something that you have to ask yourself repeatedly, and not only as an artist. It's not like you at some point know it for your whole life. That's wide of the mark: everyone finds out for themselves that it doesn't work. Now, let's go back to the development question: I don't know now what I want to do over the next few years, but the moment I start work, I have to know. When I produce a picture, I have to know why I'm doing it. As a teacher, Heisig tried to pass on something like that, and I think that's fine. The way it was back then, you were supposed to paint themes, especially for the final examination. You were doing a degree, which for a painter is total nonsense. I chose "May 1st Demonstration" as a topic, and because it was raining then, I painted umbrellas seen from above. Heisig, incidentally, differentiated between "material" and "theme". You take control of your material in order to express a theme — in fact, that can prompt me to ask whether I've got a theme at all.

We'll get to that. But first I want to ask you: When I, as a simple art historian, look at this painting — and, by the way, I like it more and more the longer I look at it…

It's called *STALL [Barn]* (pp. 68–69), and there's already someone who's interested in it.

Well, if I look at it that way, I'm still very curious to know whether the abstraction versus figuration question is still important to you as an artist.

I don't see myself as an abstract painter because any painter is basically abstract if they're any good. This painting here, *STALL,* certainly means something to me: there's certainly an idea behind it, but because I'm a painter, I can't put it into words, in the same way as I don't want to explain what any of my paintings are about anyway. For me, the best thing would be for the viewer to see it just like I do — although, on the other hand, if you think about it, that also wouldn't be enough. Even if the viewer could see the paint structure, the daubs of color and brushstrokes, he'd still experience it completely differently because he's a different person. To that extent, a picture is something like a conveyor of an idea and therefore not strictly abstract.

Louise Bourgeois once said the artist has the gift of being able to have a special relationship with the subconscious.

That's absolutely correct, because it's about things that are hard to articulate, or if you do put them into words, then they don't get to the heart of the matter. I realize that when a lot of people are looking at a painting, not each and every one of them will be able to grasp exactly what I mean or what I have actually painted, but we're talking about a very intimate moment, something extremely individual in the relationship between the work and the viewer. They can talk about it, but they'll only ever be able to approximate each others' visual experiences. But I don't want to tell the viewer everything, either.

But your paintings have titles.

The title is important. On the one hand, it alludes to a concrete idea behind the picture, and sometimes it provides a way into my thoughts. And then I can also distinguish between the pictures, but that's just for me alone.

I've always found the relationship between language and image or script and image in your works particularly interesting.

For me, it's primarily a sort of architectonic medium, a way of introducing concrete references or thought fragments into a picture. But script doesn't occur in every painting.

There's the painting *grund (Ground),* and in it, you can read the word "Grund", too. Is the way a word sounds important for you?

Of course, the sound of a word is important. To me, every word implies a sensory experience. But the meaning of the word doesn't have to have any concrete meaning for the painting at all. "Grund" can be many things (cf. pp. 56–57, 62–63).

How do you actually start a painting?

Well, you can see how here. [He points to a picture he has started.] There's something like an idea for a painting, then I basically start working all over the canvas. Then I intensify it. And sometimes mistakes occur.

What are mistakes?

I call them mistakes or defects because new painterly ideas can be superimposed on them. It's a working process: we're talking about overlays that make the whole thing interesting in the first place. An idea takes shape then, or something firms up. That's really how it is across the board. There, in the picture you're looking at, it was totally skewed, but now it's reached a stage. Well, maybe I'll leave it in the corner and look at it a while. We'll see what happens. It's always about achieving an approximation of the original idea in spite of all the obstacles; and make no mistake, the paint and the brush are obstacles which you have to get around. You should actually ask yourself: why am I doing this at all?

Have you got an answer?

Well, you certainly think about it. What is the drive in the first place? I can't do anything except paint, but, for me, there's also nothing better than what I do. And at issue, to go back to it, is really an antithesis to a world outside that is making me increasingly dissatisfied — what's happening in the world, or in everyday life, all the inadequacies. I think I can to some extent contribute a different idea, maybe a positive idea or just an idea. It won't change things; there I'm a pessimist, but somewhere in all this is the reason why I paint in the first place. As a child, you sit there and draw something and enjoy doing it and don't have to bother about some human meanness or other. Nevertheless, I'm not reflecting any ideal or paradise, but I do just take it for granted that beauty must also be integral to a painting. The people who claim they paint ugliness — and you'll find that in my works to — are playing aesthetic tricks.

So, as a painter, you have an enviable profession, right?

Yes, I admit that. Yes, and I also think of myself as almost antisocial, because I don't have to join in things that other people

have to join in. As a painter, I can take or leave things as I like, and when a collector takes one of my paintings home, he's also taking a part of me home with him.

But you don't have any sense of mission.

No, not beyond what you can see in the picture anyway. If I wanted to send out a message, then I'd paint a banner. Messages don't interest me, which also means that the paintings where you can make out letters should in no way be seen as such.

But, on the other hand, there's your picture *In der Masse* (pp. 58–59). It's also in the catalog, and it's no longer about the geometric structure of letters at all. It's actually very concrete.

Well, it's like a crowd that you're stuck in. Of course, it's also a play on words: You're in a crowd in an overcrowded subway, or an apple is buried in a heap. (Translator's note: "Heap" is one meaning of the German word "Masse.") Naturally, it's also got something to do with humor. After all, [in art] there's no ban on occasionally being funny.

Do you have models on which you orient yourself? One often thinks of Philip Guston, particularly of the paintings from his earlier phase. The element of structuring through letters also occurs there.

Some people do think of Guston when they see my paintings, but if you're asking about models, then I've actually got millions of models (Translator's note: Here Kowski is playing on the words "Vorbild" [i.e., "model"] and Vor-Bild [i.e., literally "the preliminary image"].) But you do have to have a look at them, even though, and in fact, because you quickly realize they really don't have much to do with your own ideas. Nevertheless, it's good to know what's been or being done, although in fact I really don't have the time to keep myself constantly informed. Of course, I like to see works of art that grab me, but it very seldom happens that you're really emotionally affected.

Can you give me an example?

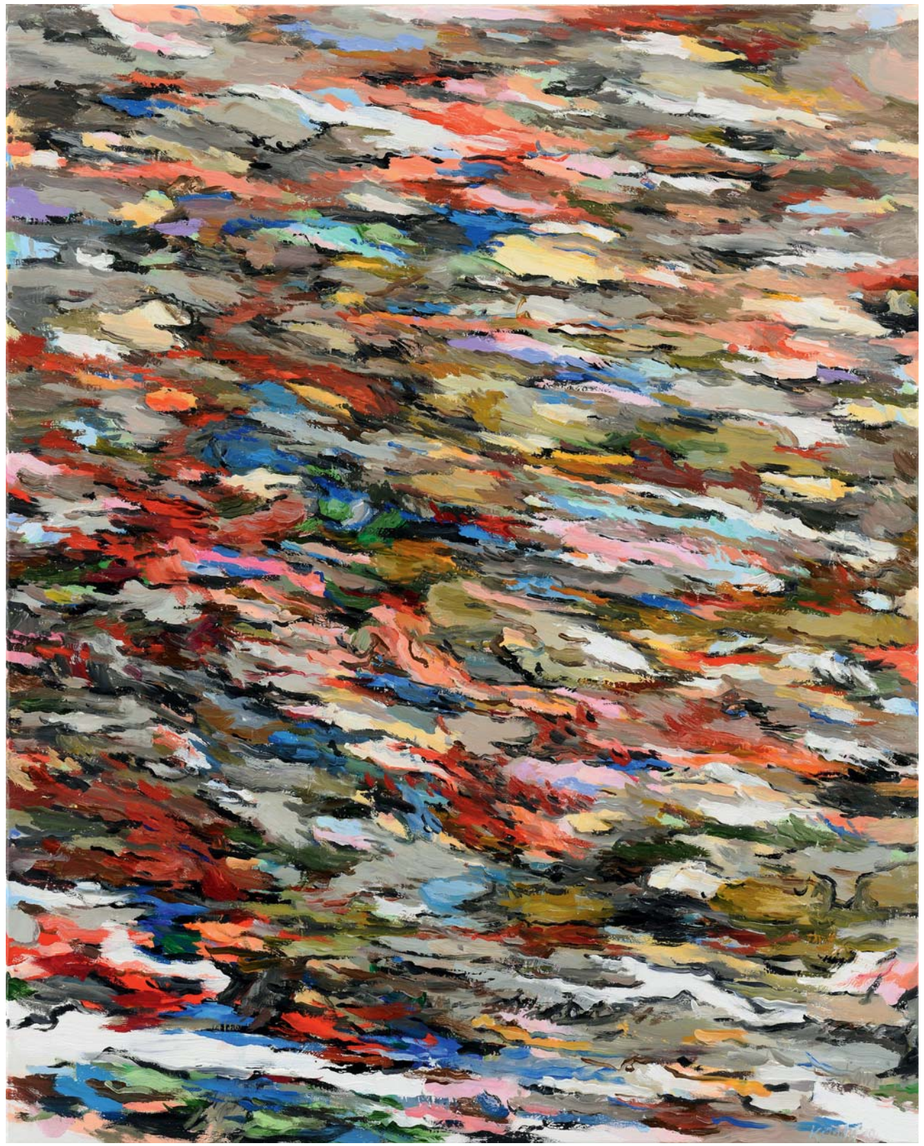
Well, if I mention him again now …

Who?

…Okay, Willem de Kooning. I saw an exhibition in New York of paintings from the 1970s, some forty pictures. It absolutely thrilled me. It really got to me: pale yellow and white and gray, simply great, filled with emotion. But what you also see with de Kooning is how controlled and structured his way of working was. Perhaps it's that, this emotionality, which I'm trying to put into my works and get across. Of course, it's difficult: you have to get to a point where can merge the rational with emotion and passion. As a painter, after all, I'm constantly making decisions that you can't keep on correcting ad infinitum. Ultimately, everything is for the sake of the picture.

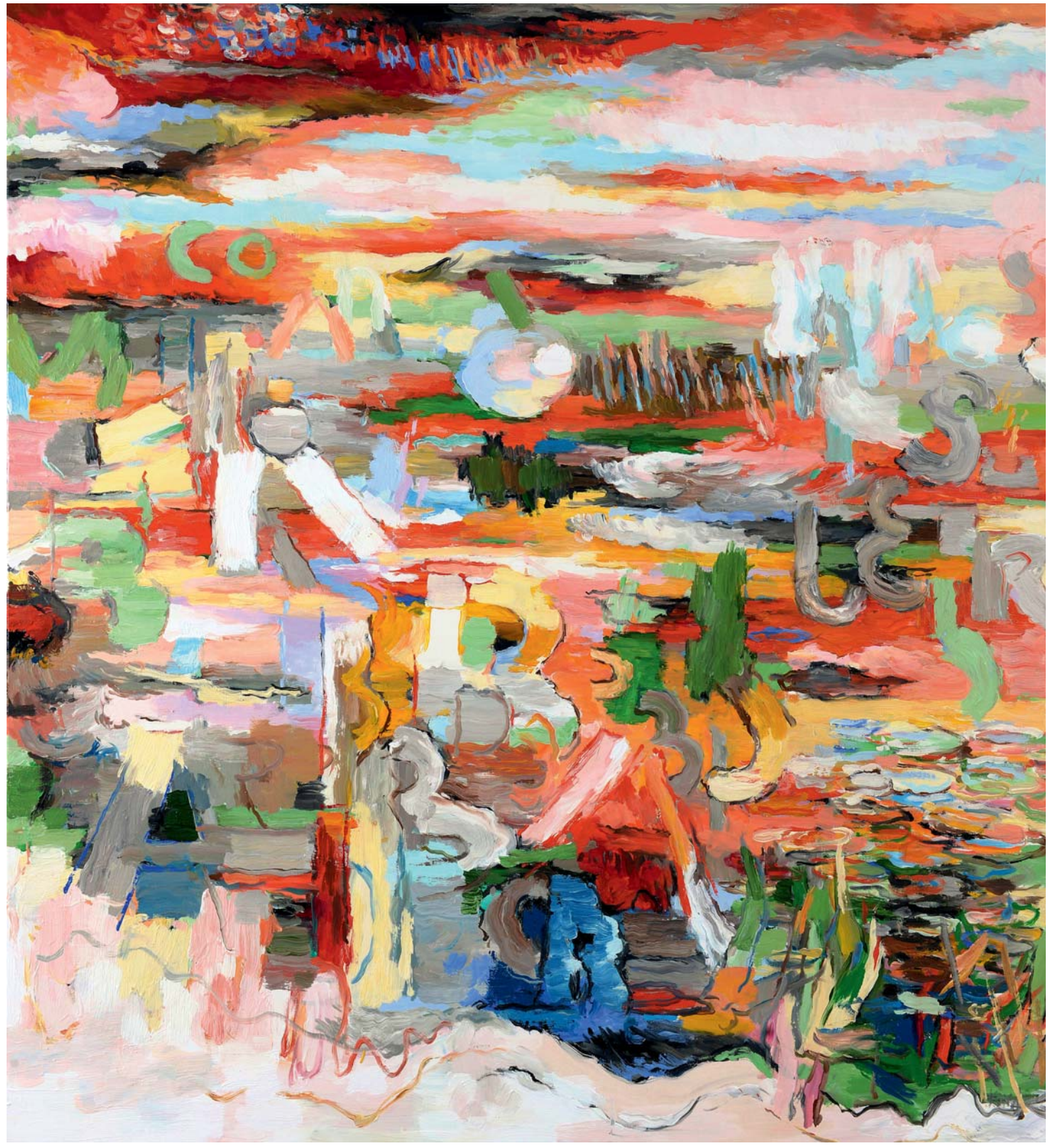
Wehr

Öl auf Leinwand
100 × 80 cm
2010



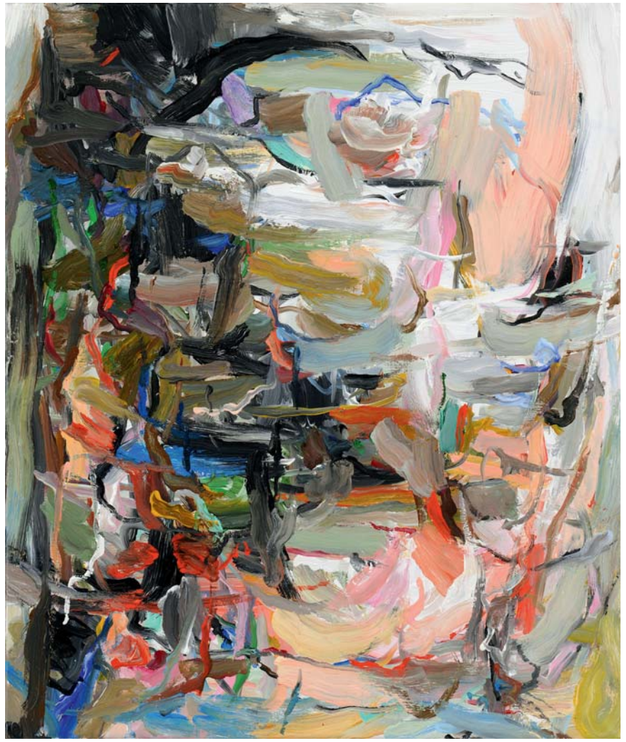
Brache

Öl auf Leinwand
120 × 110 cm
2010



Rock

Öl auf Leinwand
60 × 50 cm
2010



Am Fluss

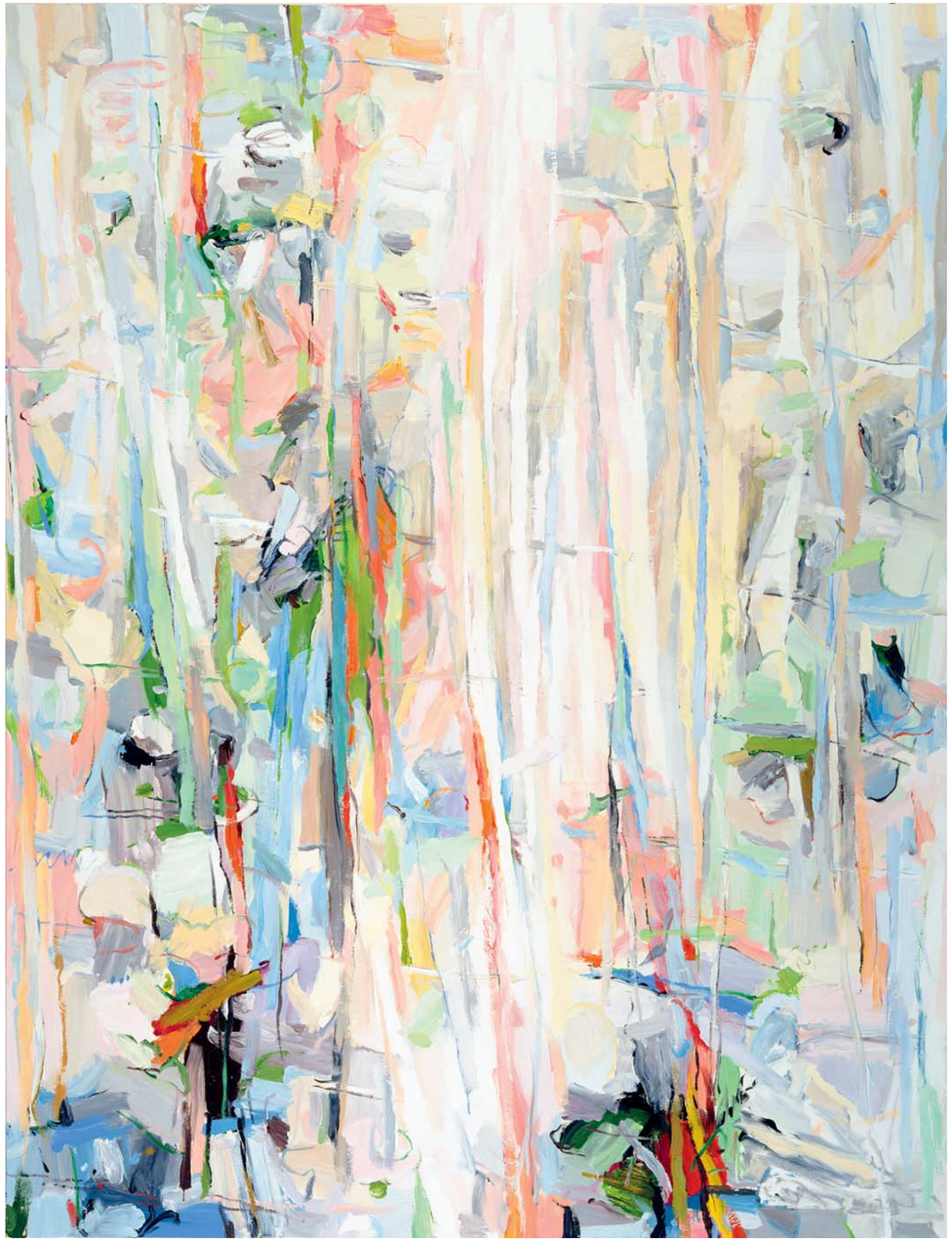
Öl auf Leinwand
160 × 180 cm
2009

In der Masse

Öl auf Leinwand
130 × 110 cm
2011

Netz

Öl auf Leinwand
260 × 200 cm
2008



vorn

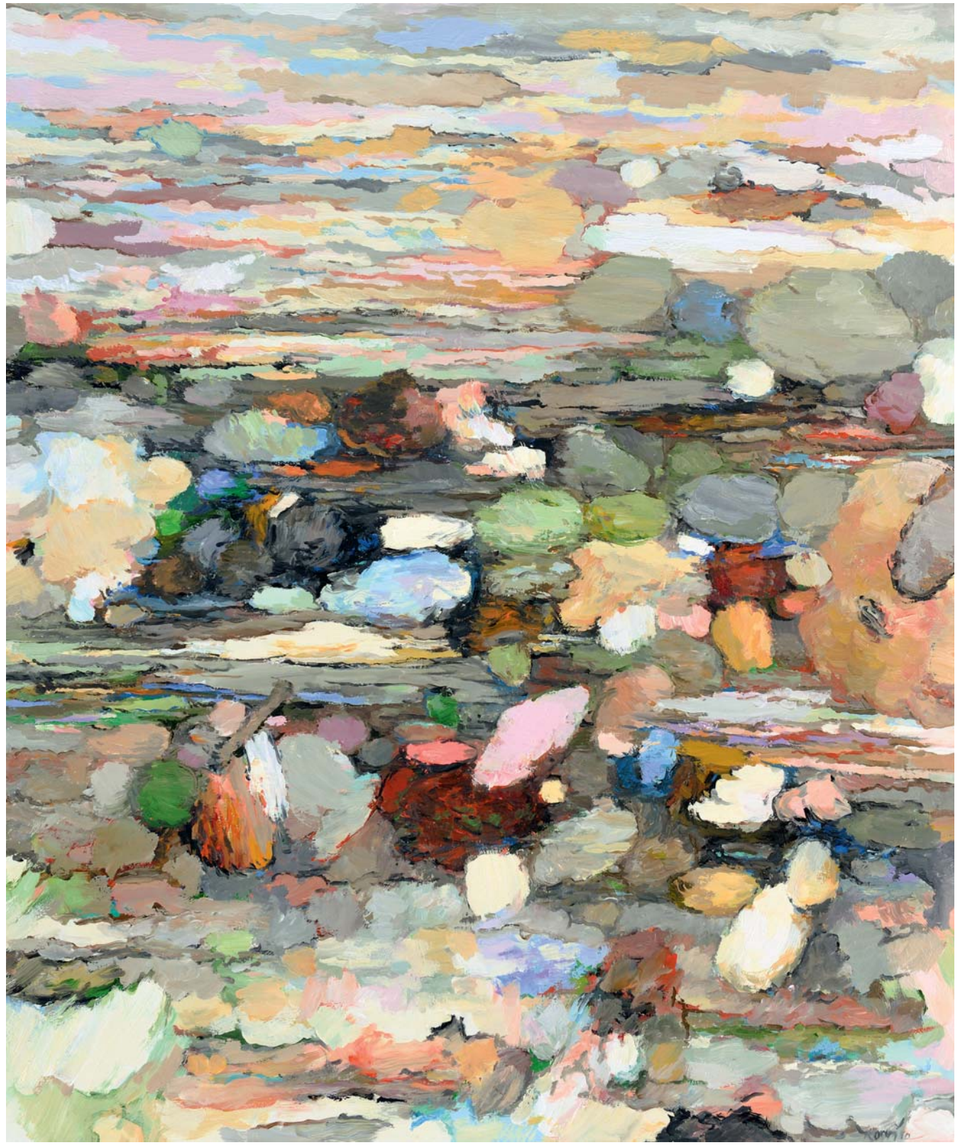
Öl auf Leinwand
100 × 140 cm
2009

Fleck

Öl auf Leinwand
155 × 200 cm
2011

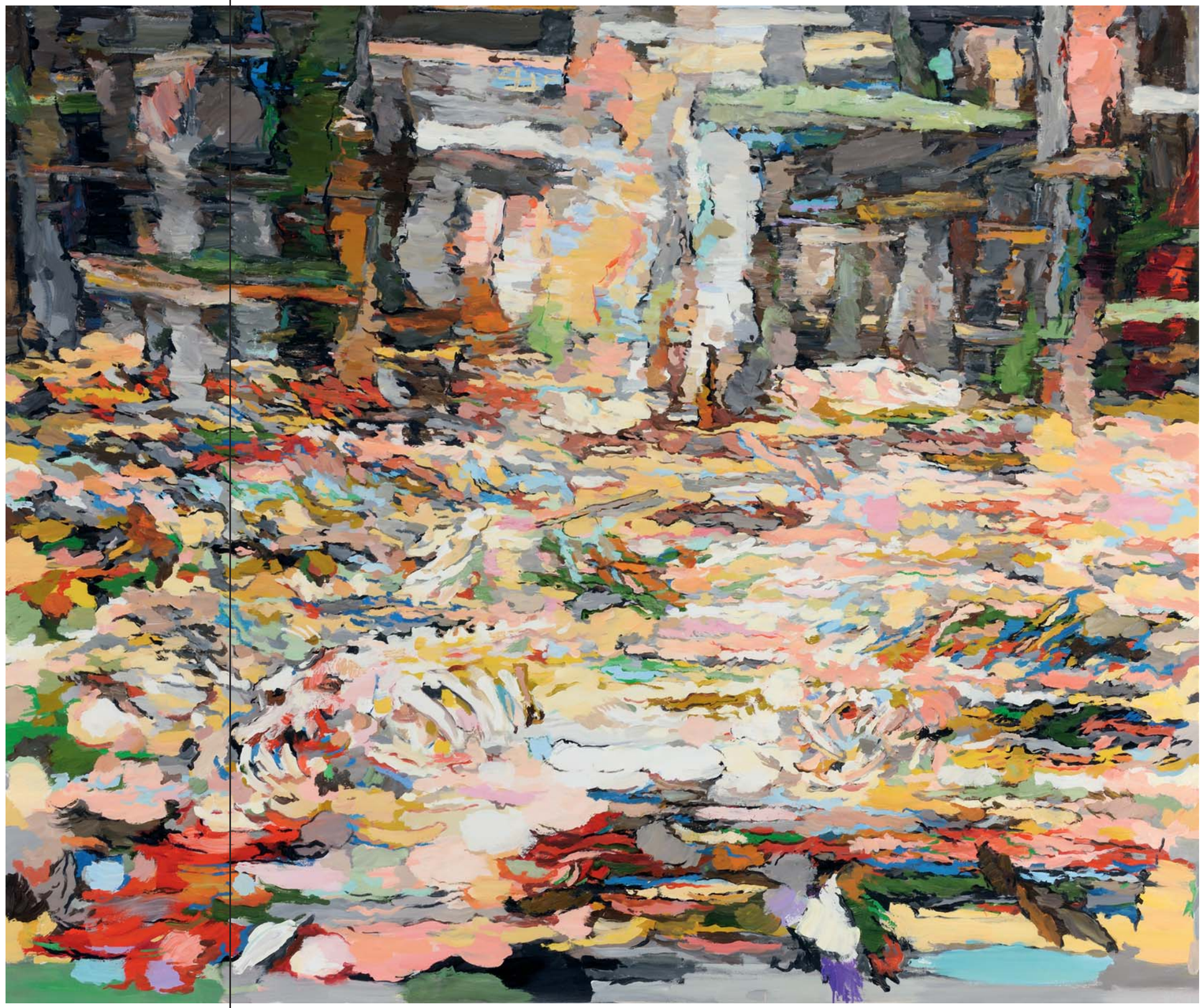
Die Suche

Öl auf Leinwand
120 × 100 cm
2011



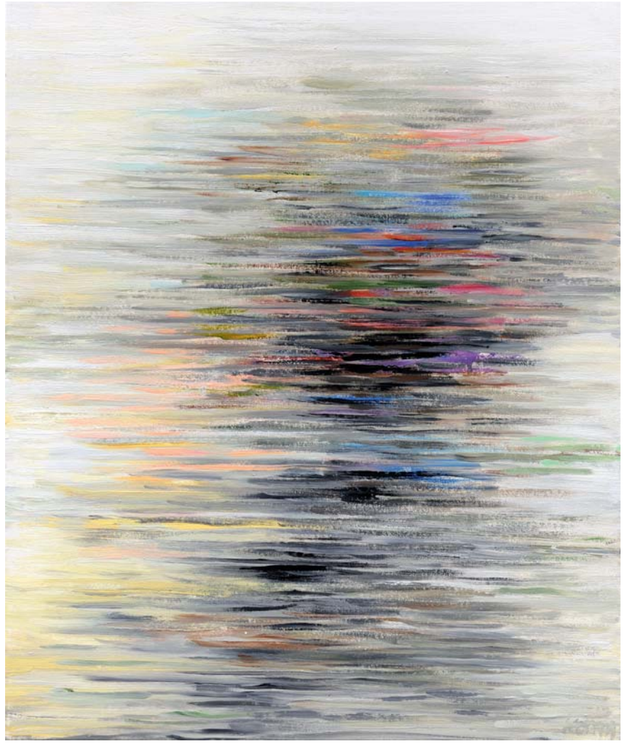
STALL

Öl auf Leinwand
160 × 190 cm
2011



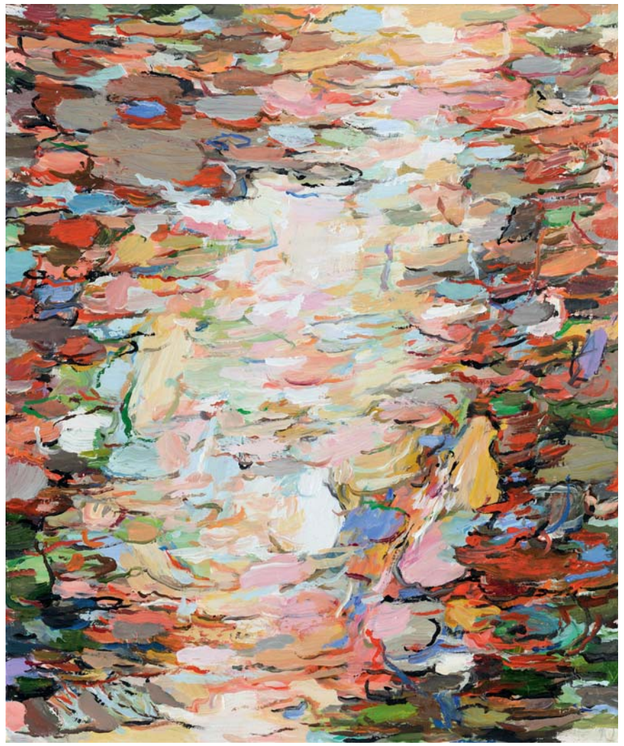
sie ist vergessen

Öl auf Leinwand
60 × 50 cm
2010



heller Kopf

Öl auf Leinwand
60 × 50 cm
2011



Wohnzimmer

Öl auf Leinwand
150 × 190 cm
2011

UWE KOWSKI

Lebt und arbeitet in Berlin.
Lives and works in Berlin.

1963 Geboren in Leipzig / Born in Leipzig

1984–1989 Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig / Academy of Visual Arts Leipzig

STIPENDIEN UND PREISE / FELLOWSHIPS AND PRIZES

2001 Internationales Atelierprogramm des Künstlerhauses Bethanien, Berlin / International studio program of Künstlerhaus Bethanien, Berlin

2001–2002 Kunstpreis / Art award Deutsche Volksbanken und Raiffeisenbanken

1999 Stipendium / Fellowship Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf

1993 Förderstipendium der / Scholarship of Leipziger Künstlerförderung

EINZELAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) / SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

2011 *WEISS,* Galerie der Stadt Tuttlingen

Galerie Born, Darß

2009 *Leipziger Jahresausstellung,* Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

2008 *Uwe Kowski. Malerei 2001 – 2008,* Kunsthalle Emden

Galerie EIGEN+ART Berlin

Uwe Kowski. Malerei, Kunstverein Lippe, Lippische Gesellschaft für Kunst e.V., Schloss Detmold

2007 Mary Boone Gallery, New York

2006 *BEBEN,* Galerie EIGEN+ART Leipzig

2005 Gorney Bravin + Lee, New York

2004 Galerie EIGEN+ART Berlin

2002 Galerie EIGEN+ART Berlin

2001 *Eisgänger,* elten&elten, Zürich

2000 Kienbaum, Leipzig

1999 Galerie EIGEN+ART Leipzig

1998 *dry chairs,* Kunstraum Kuppelhalle, Dresdner Bank, Leipzig / Galerie EIGEN+ART Berlin

1996 Galerie EIGEN+ART Berlin

Stadtgalerie Osnabrück

1995 *panopticon,* ACC Galerie Weimar

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) / GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2010 Galerie EIGEN+ART Leipzig

„Die Bilder tun was mit mir …". Einblicke in die Sammlung Frieder Burda, Museum Frieder Burda, Baden-Baden

2009 *60–40–20,* Museum der bildenden Künste Leipzig

1×10=20, die sechzehnte, Leipziger Jahresausstellung, Joseph-Konsum, Leipzig

Standpunkte II, Kunstraum Potsdam

2008 *Standpunkte II,* Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

2007 *1980 – 2005. Objekte, Skulpturen, Installationen aus der Sammlung des Museums Junge Kunst Frankfurt (Oder),* Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

Size Matters. XXL – Recent Large-Scale Paintings, Hudson Valley Center for Contemporary Art Peekskill, New York

2006 *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples / 1960 to Now,* Museum of Modern Art, New York

Full House – Gesichter einer Sammlung, Kunsthalle Mannheim

Was wäre ich ohne dich … 40 Jahre deutsche Malerei, City Gallery Prague

Landschaft, Galerie EIGEN+ART Berlin

Artists from Leipzig, Arario Beijing

Neue Malerei. Erwerbungen 2002 – 2005, Museum Frieder Burda, Baden-Baden

MADE IN LEIPZIG – Bilder aus einer Stadt, Sammlung Essl, Klosterneuburg / Wien

2005 *Visuell 3. 25 Jahre Sammlung Deutsche Bank,* Deutsche Guggenheim, Berlin

Zeitgenössische Kunst aus Dresden und Leipzig. Innovation und Tradition, Museo Municipal de Málaga

Streiflichter. Neuerwerbungen des Freistaates Sachsen, Kunstsammlung der Städtischen Museen Zwickau

Portrait, Galerie EIGEN+ART Berlin

2004 *Eröffnungsausstellung,* Sammlung Frieder Burda, Baden-Baden

Aus deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, Staatliches Puschkin-Museum für bildende Künste, Moskau

Fehlfarben, Gemäldesammlung Neue Meister, Dresden

Gorney Bravin + Lee, New York

2003 *Sommer bei EIGEN + ART,* Galerie EIGEN + ART Berlin

2002 *Kunstpreis der Deutschen Volksbanken und Raiffeisenbanken 2001 – 2002,* Kunst-Werke, Berlin

Sommer bei EIGEN + ART, Galerie EIGEN + ART Leipzig

2001 *Erworben II. Erworben vom SMWK 1996 – 2000,* Kunstfonds des Freistaates Sachsen, Georgenbau, Dresdner Schloss, Dresden

2000 *Bildwechsel. Aktuelle Malerei aus Sachsen und Thüringen,* Städtisches Museum Zwickau und Kunstsammlung Gera

Contemporary German Art / The Last Thirty Years / Thirty Artists from Germany, Goethe Institut, Bombay / Mumbay, Bangalore, Calcutta, New Delhi

Voxxx Galerie, Chemnitz

1999 *Drawing and Painting,* Galerie EIGEN+ART Berlin

1998 *Transmission,* Espace des Arts, Chalon-sur-Saône

1997 *Lust und Last,* Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Museum der bildenden Künste Leipzig

Deutsche Gesellschaft für Christliche Kunst, München

1996 *Neben den Linden ist die Mitte oder der Blick ins 21. Jahrhundert,* Kunstverein Düsseldorf

1995 *Auf Papier, Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank,* Martin-Gropius-Bau, Berlin / Museum der bildenden Künste Leipzig

La Nuova Europa, A new Europe, Venedig

1994 *1. Sächsische Kunstausstellung, Körper – Bilder,* Hygiene-Museum, Dresden

Große Kunstausstellung NRW, Düsseldorf

ABGEBILDETE WERKE / LIST OF ILLUSTRATED WORKS

57 — *Am Fluss,* 2009
160 × 180 cm

15 — *Bahndamm,* 2011
160 × 190 cm
Privatsammlung /
Private collection

53 — *Brache,* 2010
120 × 110 cm
Privatsammlung, Schweiz /
Private collection,
Switzerland

39 — *Brand,* 2010
100 × 80 cm
Privatsammlung /
Private collection,
Berlin

17 — *den Boden bereiten,* 2011
110 × 130 cm

23 — *der Raucht,* 2010
50 × 40 cm
Sammlung Hense, Bochum

67 — *Die Suche,* 2011
120 × 100 cm

65 — *Fleck,* 2011
155 × 200 cm

21 — *heiß,* 2010
50 × 40 cm
Privatsammlung /
Private collection, USA

73 — *heller Kopf,* 2011
60 × 50 cm
Privatsammlung /
Private collection, USA

37 — *Hier, hier und hier,* 2011
160 × 190 cm
Privatsammlung /
Private collection

59 — *In der Masse,* 2011
130 × 110 cm

25 — *nach 2,* 2009
100 × 140 cm
Privatsammlung /
Private collection

61 — *Netz,* 2008
260 × 200 cm

41 — *nicht zu Fassen,* 2011
130 × 110 cm

55 — *Rock,* 2010
60 × 50 cm
Privatsammlung /
Private collection, USA

71 — *sie ist vergessen,* 2010
60 × 50 cm
Sammlung Kaufmann, Berlin

49 — *Sinnen,* 2010
100 × 120 cm
Privatsammlung /
Private collection

19 — *Sprachfluss,* 2011
190 × 160 cm

69 — *STALL,* 2011
160 × 190 cm

27 — *tief,* 2010
100 × 140 cm
Privatsammlung /
Private collection,
Neu Isenburg

63 — *vorn,* 2009
100 × 140 cm

35 — *wachen,* 2009
200 × 180 cm

51 — *Wehr,* 2010
100 × 80 cm
Collection of Mr. and
Mrs. Christopher Harland

75 — *Wohnzimmer,* 2011
150 × 190 cm

Alle Arbeiten: Öl auf Leinwand /
All works: oil on canvas

IMPRESSUM / IMPRINT

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This publication is published in conjunction with the exhibition:

Uwe Kowski – WEISS

Galerie der Stadt Tuttlingen

16. September – 16. Oktober 2011

TUTTLINGEN

ISBN 978-3-86859-175-0

Herausgeber / Editor

Galerie der Stadt Tuttlingen
Rathausstraße 7, 78532 Tuttlingen
Fon +49(0)74 61.993 18
info@galerie-tuttlingen.de

Text

Anna-Maria Ehrmann-Schindlbeck, Tuttlingen

Interview

Ulf Küster, Riehen / Basel

Übersetzung / Translation

Christopher Cordy, Berlin

Koordination / Coordination

Corinna Wolfien, Berlin

Lektorat / Copyediting

Deutsch / German – Dagmar Lutz, München
Englisch / English – Robin O. Surrat, Berlin

Fotografie / Photography

© Uwe Walter, Berlin
© Bridget Mac, Berlin (S. / pp. 9, 10)

Gestaltung / Graphic Design

Tilman Grundig, Leipzig

Papier / Paper

Symbol Tatami white 150 g/m², Circle matt 100 g/m²

Schrift / Typeface

Century Schoolbook – Monospace BT, Italic;
Schmal (von / by Tilman Grundig, unpublished)

Herstellung / Production

Druckerei Conrad GmbH, Berlin

© 2011 für die abgebildeten Arbeiten / for the illustrated works: Uwe Kowski, VG BILD KUNST Bonn, Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin

© 2011 für die Texte: Autoren und Galerie der Stadt Tuttlingen / for the texts: authors and Gallery of the City of Tuttlingen

Alle Arbeiten / All works

courtesy Galerie EIGEN+ART Leipzig/Berlin
www.eigen-art.com

U
K

V
O
V

9 783868 591750 54000