

## Günther Förg Galerie Max Hetzler Berlin

Andreas Schlaegel

Man könnte Günther Förgs monochrome Leinwände, die nur durch wenige Farbbalken strukturiert sind, schnell als das abtun, was im Kunstmarktjargon abschätzig als „Flachware“ bezeichnet wird. Doch wer Förg auf unverbindliche und unverfängliche abstrakte Malerei reduziert, macht einen Fehler. Im Gegenteil, seine Arbeiten sind genau darauf angelegt, nicht nur den Betrachter einzufangen, sondern auch den Raum darum herum ins Spiel zu bringen. Nachprüfen konnte man das in dieser Ausstellung: einer echten Retrospektive, mit der Förg in 26 zum Teil riesigen Arbeiten auf sein Schaffen seit 1987 zurückblickte.

Man darf wohl behaupten, dass dies die souveränste Ausstellung war, die bisher in den Räumen der Galerie Max Hetzler in einer ehemaligen Fabrikhalle zu sehen war – was vor allem mit der lässigen und abgeklärten Inszenierung zu tun hatte, in der Förg hier seine Arbeiten präsentierte. Unaufgeregt und in perfekter Synchronisation von Architektur und Kunst ergaben sich so präzise angelegte Bezüge quer durch verschiedene Werkgruppen. Da war etwa das dreiteilige, zwölf Meter lange und fast drei Meter hohe Gemälde *Coney Island* (2000) mit seinem für Förg charakteristischen dünnen Auftrag, dafür aber in intensiven Primärfarben: ein Feld von leuchtendem Kobaltblau, in einen schwarz gemalten Rahmen gefasst, und durch vier signalrote vertikale Balken in fünf Felder geteilt. Die strenge Symmetrie dieses riesigen Gemäldes fand ein Echo in kleineren Werken, etwa in den schmalen, hellen Streifen des delikate kolorierten Gemäldes *Williamsburg* (2000), aber auch ein Gegengewicht in einer neuen, speziell für die

Günther Förg  
2011  
Ausstellungsansicht  
Installation view

Ausstellung geschaffenen, 21 Meter langen Wandmalerei in hellem Blau und Ochsenblut. Auf ihr platzierte der Künstler fünf riesige Fotos, die Architektur des italienischen Faschismus zeigen: Gebäude verschiedener naturwissenschaftlicher Fakultäten und das Auditorium Maximum der Città Universitaria in Rom, erbaut von Benito Mussolini bevorzugtem Architekten, Marcello Piacentini („Città Universitaria“, 1990).

Allein durch ihr Format von quasi-architektonischer Dimension setzen die Fotografien scheinbar auf ähnliche Überwältigungsstrategien wie die auf ihnen abgebildeten, pompösen, mit hellem Travertin verblendeten Fassaden. Aber Förg folgte nicht den Achsen der Architektur, er wählte die Perspektive des Passanten, der nach oben blickt. Das Alltägliche bleibt am Rande sichtbar. Auch wenn die Fotos nicht wie die wackeligen Schnappschüsse eines Hobbyfotografen wirken, sind sie dennoch kaum inszeniert, sondern sichtbar schnell aufgenommen, mit einer Kleinbildkamera und kurzer Belichtungszeit. In der extremen Vergrößerung der Abzüge wird die Körnung des Films sichtbar und lässt keine Details mehr erkennen. Trat man näher an die Arbeiten heran, stand man als Betrachter stattdessen dem eigenen Spiegelbild und dem des umgebenden Raumes gegenüber. Denn Förg greift für die Verglasung seiner Fotos nicht auf das sonst im Ausstellungsbetrieb übliche entspiegelte Glas zurück. Mit diesem Trick fängt er den Betrachter tatsächlich ein, auch in die Geschichte des Faschismus, und konstruiert ein Gegenüber, wie um die Fähigkeit des Individuums zu Erinnerung und Reflexion selbst zu thematisieren – auch und gerade im Dialog mit den hochambivalenten Motiven hinter dem Glas.

Sein Kollege Albert Oehlen bemerkte in einem Interview in *frieze* im Oktober 2003 merkend, Förg schaffe „Erhabenes aus etwas, das schon erhaben“ sei. Das gilt

besonders für seine Malerei, für die sich der Künstler bei Klassikern der Moderne bedient, und beispielsweise Piet Mondrians Konstruktivismus in vier unbetitelten Bildern aus dem Jahr 1993 zu ebenso lockeren wie losen Gitterstrukturen reduziert, die an Tapetenmuster oder Küchentücher aus den 1950er Jahren erinnern können. Es ist sicher auch kein Zufall, dass man sich bisweilen an die raumgreifenden Querformate von Barnett Newman erinnert fühlt, und dass die serielle Reihung und Technik besonders der in Acryl auf Blei ausgeführten Arbeiten (in der Ausstellung befinden sich zwei große, unbetitelte Arbeiten von 1990) auf die späten Acryl-auf-Aluminium-Arbeiten von Blinky Palermo Bezug nehmen (wie in dessen mehrteiligen Werkgruppen „Coney Island II“, 1975, oder „To The People of New York City“, Für die Menschen von New York City, 1976). Am Ende stehen hier sogar fröhlich wirkende Farbtupfen, Scribbles und Flecken, die einen an den jüngst verstorbenen Cy Twombly denken lassen (drei unbetitelte Werke, 2007–9). Im wohl jüngsten Gemälde der Ausstellung, *Ohne Titel* (2009), jedoch hat Förg diese heitere Fleckenwelt mit einer unruhigen grauen Übermalung schon wieder beinahe negiert. Die Farbfläche schimmern hier nur noch schwach hindurch, und verleihen so der Arbeit eine neue, bisher so bei ihm nicht gesehene malerische, beinahe narrative Ebene.

Im Rückblick wurde deutlich, warum das Werk Förgs gerade auch heute von Bedeutung ist: Sein Abarbeiten an der direkten, subjektiven und ohne Angst vor stereotypen Tabus geführten Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Erhabenen pendelt zwar zwischen Aneignung und Hommage, kommt dabei aber völlig ohne ironische Zitate und ähnliche billige Distanzierungen aus. Vielmehr wirft er dabei mythischen Ballast ab und eignet sich Bildschaffungsstrategien auf eine Art an, die sie wie neu erscheinen lassen.

Günther Förg's monochrome canvases – structured by just a few bars of colour – could easily be dismissed as two-dimensional eye candy, as harmless, non-committal abstract painting. But dismissing them would be a mistake; his works are deliberately designed not only to draw in the viewer but also to involve the surrounding space – as was demonstrated in this exhibition, a proper retrospective with 26 works, some of them huge, made since 1987.

It is fair to say that this show was the most solid one presented by Galerie Max Hetzler to date at its new premises in a former factory space, due for the most part to the casual, serene setting around Förg's works. This sense of calm and the perfect synchronization of architecture and art resulted in precisely drawn lines of reference between the various groups of works. These included the three-part, 12x3 metre *Coney Island* (2000), which has a characteristically thin layer of paint, in bold primary colours: a field of cobalt blue, surrounded by a frame of black and divided into five panels by four vertical bands of bright red. The strict symmetry of this gigantic painting was echoed in smaller works, like in the narrow, pale stripes of the delicately shaded *Williamsburg* (2000), but the symmetry was also counterbalanced by a new 21-metre long mural in light blue and oxblood, which was made specially for the show. Above this work, the artist hung five enormous photographs of the architecture of Italian fascism: the buildings of various natural science faculties and the main lecture hall at the Città Universitaria in Rome, built by Benito Mussolini's favourite architect Marcello Piacentini (*Città Universitaria*, 1990).

Through their quasi-architectural format, the photographs seemed to be aiming for an overwhelming impact, similar to the pompous, travertine-clad façades



Günther Förg  
*Untitled*  
Ohne Titel  
2009  
Acryl auf Leinwand  
Acrylic on canvas  
185x225 cm

they depict. But rather than following the axes of the architecture, Förg chose the upward-looking perspective of a passer-by. The everyday remains visible at the edges. Although they don't look like wobbly amateur snapshots, the pictures are hardly contrived, obviously taken quickly, with a 35mm camera and short exposure times. The extreme enlargement of the prints reveals not additional detail but the graininess of the film. Stepping up close to these works, one was confronted by a mirror image of oneself and the surrounding space, since Förg's photographs are not framed with the anti-reflective glass used for most exhibitions. With this trick, he really does capture viewers, drawing them into the history of fascism while constructing a dialogue to highlight each individual's capacity for memory and reflection itself – especially in connection with the highly ambivalent motifs behind the glass.

In an interview in *frieze* in October 2003, Albert Oehlen noted approvingly that Förg 'creates sublime works from something that is already sublime'. This is especially true of his painting, for which the artist borrows from modernist classics, as in a series of four untitled pictures from 1993 which reduce Piet Mondrian's Constructivism to loose, free-floating grid structures recalling wallpaper patterns or 1950s kitchen towels. One is sometimes reminded of Barnett Newman's large-format horizontal canvases, while the seriality and technique of the works in acrylic on lead – the show included two large untitled works from 1990 – evoke the late acrylic-on-aluminium works of Blinky Palermo, such as his 'Coney Island II' and 'To The People of New York City' cycles

of 1975 and 1976 respectively. At the end of the show, there were even cheerful-looking dabs of paint, scribbles and blotches in three *untitled* works (2007–9) which recalled Cy Twombly's *oeuvre*. But in the exhibition's most recent painting, *Ohne Titel* (Untitled, 2009), Förg almost negates this cheerful world of blotches by covering the work in an agitated grey. Here, the patches of colour shimmer through weakly, creating a new painterly, almost narrative, dimension not seen in his previous work.

Retrospectively, the reason for the continued importance of Förg's *oeuvre* becomes clear: The evolution of his direct, subjective engagement with the aesthetic of the sublime – conducted without fear of stereotypical taboos – oscillates between appropriation and homage, yet Förg does so without any ironic quotations or other such cheap distancing techniques. Instead, he throws mythical ballast overboard and appropriates picture-making strategies in a way that makes them look new.

Translated by Nicholas Grindell

