

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 40-41: Collaborations Francesco Clemente, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

Rubrik: Collaboration Günther Förg

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

GÜNTHER FÖRG



MAX WECHSLER

Günther Förg:

INSZENIERUNG ALS METHODE

Ein gewisses Pathos lässt sich dem Unternehmen nicht absprechen, auch wenn es, entgegen dem ersten Anschein, sich am Ende als eher brüchig erweist – wie sollte es anders sein. Jedenfalls behauptet es sich in der souveränen Präsenz des Werks ganz selbstverständlich und mit augenzwinkernder Grandezza. Günther Förg versteht es tatsächlich hervorragend, seine Kunst recht eigentlich in Szene zu setzen und die einzelnen Werke im Rahmen der jeweils gegebenen Räumlichkeiten nach einer die einzelnen Propositionen integrierenden Dramaturgie zur Darstellung zu bringen. Und dieser ausstellungsbezogene, in einigen Fällen schon fast installative Umgang mit dem Bild und dem Raum ist bei Förg über das übliche Mass hinaus bedeutungsvoll, denn er relativiert einerseits die unmittelbare Bedeutung des Einzelwerks, während er gleichzeitig dessen Wirkung im inszenierten Kontext eines

MAX WECHSLER ist Kunstkritiker und lebt in Luzern.

grösseren Sinnzusammenhangs noch steigert. Doch wir wissen längst, dass Mehrdeutigkeiten, nicht zuletzt auch widersprüchlicher Art, den Charakter dieser Kunst ganz wesentlich bestimmen – und Ambiguitäten finden sich nicht nur in der erwähnten Vermittlung des Werks durch den Künstler selbst, sondern auch auf der Ebene der präsentierten Formen und der Motive.

Nicht zuletzt erwächst auch der vielbeschworene melancholische Aspekt von Förgs Arbeiten aus der angedeuteten Spannung zwischen dem scheinbaren Anspruch – der «modernistischen» Anmutung des Werks – und der Wirklichkeit in der Faktizität der Malerei, der Photographie oder der Plastik. Oder anders gesagt, die Spannung entsteht aus der doppelbödigen Realität, die sich zwischen dem offensichtlichen Gehabe und der gleichzeitigen Verweigerung von Repräsentation eröffnet. So signalisiert, um ein Beispiel zu geben, die Grösse und die skulptural anmutende Rahmung der Photographien eine repräsentative Präzision, die bei

näherer Betrachtung von der handwerklichen Qualität der Photographie sogleich in Frage gestellt wird. Es kommt unwillkürlich ein Prozess der Verunsicherung in Gang, in welchem sich ästhetische und über die Motive auch weltanschauliche Fragestellungen gegenseitig hochschaukeln und damit den diesen Bildwerken offensichtlich innewohnenden Aspekt der Dynamik auch auf der Ebene der Wahrnehmung wirksam werden lassen. So spielt Förg ein Stück weit mit der alten und erstaunlicherweise noch immer überraschenden Tatsache, dass sich das Werk in erster Linie durch seine Präsenz und erst in zweiter Linie durch seine Inhalte oder Bedeutungen konstituiert.

Ich denke, dass das inszenatorische Moment in Günther Förgs Kunst aber nicht nur auf einer formalen Ebene und schon gar nicht im Sinne eines anzustrebenden «Gesamtkunstwerks» funktioniert, sondern mehr als eine umfassendere Methode gesehen werden muss, die sehr direkt auf die Rezeption des Werks in allen seinen Einzelheiten

und Schattierungen einwirkt. Die Theater-Metapher etwas weiterführend, könnte man sogar in Begriffen einer Aufführung sprechen, in der die verschiedenen zum Einsatz kommenden Elemente – auf dem Theater etwa der Text, die Rollen, das Bühnenbild und eventuell auch die Musik oder die Geräusche – gemeinsam an der Darstellung eines übergeordneten Werk-ganzen teilhaben. Und das Stück, das im Falle von Förg aufgeführt wird, thematisiert offenkundig den wieder und wieder wiedergekäuten und noch immer unverdauten Komplex der «Moderne». Das ist zweifellos ein anspruchsvolles Stück, bei dessen Realisierung nicht gepatzt werden darf. Denn immerhin ist das Phänomen der «Moderne» mittler-

weile ein wichtiger Spiel- und Tummelplatz ernstzunehmender und anderer Theoretiker geworden, nicht zuletzt auch ein Ort weltanschaulicher oder moralischer Auseinandersetzung. Jedenfalls bewegen wir uns da auf sehr spekulativem Parkett.

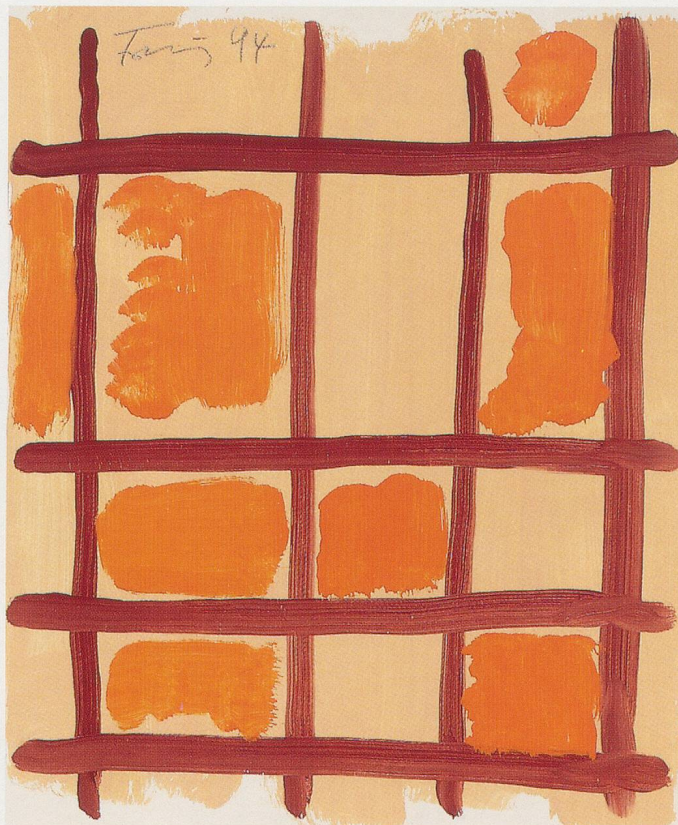
Es kann selbstverständlich nicht darum gehen, die vom Komplex der «Moderne» aufgeworfenen Fragen richtig oder falsch zu beantworten. Entscheidend ist vielmehr, wie man sie als Fragen überhaupt noch virulent erhalten kann, und das heisst vor allem, wie man sie weiterdenkt, um zu neuen Fragen zu kommen. Das Problem ist ja nicht grundsätzlich neu, denn letztlich geht es darum, den «Manierismus» jeder Übergangszeit – sei es in der

Folge der «Renaissance», sei es in der Folge des «Kubismus» oder eben der «Moderne» – nicht nur zu einem sentimental Abschied, einem Sterben in Schönheit verkommen zu lassen, sondern neue Energien daraus zu gewinnen. Als Günther Förg sich für sein «Thema» entschieden hat, war unter anderem gerade die sogenannte «wilde Malerei» mit ihrem ungebrochenen Vertrauen auf die Wirkung des Mediums im Schwange, in deren Gefolge auch die Kunst als Ware und als Teil der Unterhaltungsindustrie seltene Blüten trieb. Das war damals sicher eine Entscheidung gegen den Strich, in der ich sogar eine Entscheidung für ganz bestimmte und vor allem ungesicherte ideelle Werte zu sehen geneigt bin.



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1994,
Acryl auf Leinwand, 150 x 130 cm /
UNTITLED, 1994,
acrylic on cotton, 59 x 51 1/8".

GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1994,
 Acryl auf Holz, 60 x 50 cm /
 UNTITLED, 1994,
 acrylic on wood, 23 $\frac{5}{8}$ x 19 $\frac{5}{8}$ ".



Damit kommt aber nicht notwendigerweise eine Ideologie ins Spiel, denn Förg unternimmt nicht mehr und nicht weniger als eine offen angelegte hell-sichtige und leichtsinnige Analyse der gegebenen Situation in der Praxis der Kunst und er stellt sich mit dem gebotenen Ehrgeiz ebenso selbstverständlich dem profanen Wettbewerb des Kunstbetriebs.

Gegen alle Widerstände der Vernunft macht er sich daran, ein neues Kunstwerk zu schaffen, das sich mit der Tradition messen kann. Nicht, dass er diese im eigentlichen Sinne weiterführen möchte, aber so gut wie die Alten möchte er allemal sein. So setzt er sich mit Witz, aber kaum je ironisch relativierend mit der überlieferten

Grammatik und dem Vokabular der Kunst auseinander – und das wird ihm zuzeiten durchaus auch zu einer grüblerischen Angelegenheit. Mit Bedacht wählt er sich seine Vorbilder und Referenzen – und die reichen, um nur eine Schiene zu nennen, von Mies van der Rohe über Piet Mondrian oder Barnett Newman bis zu Blinky Palermo, an deren Leistungen er sich gleichzeitig orientiert und reibt. Und wie es sich für Vaterfiguren gehört, rebelliert er auch gegen sie und macht sich an ihrem sakrosankten Sockel zu schaffen. Wenn er sich schon auf ihre Schultern stellte, auf allzu sicheres Gelände wollte er sich nicht begeben. Doch wie auch immer, Günther Förgs Leistung besteht in erster Linie darin, dass er diese Aus-

einandersetzung im Medium der Kunst unternommen hat und weiter angeht, nämlich auf der Ebene der bildnerischen Fragen. Erst in der Folge dieser notwendigen bildnerischen Auseinandersetzung kommen dann auch die Inhalte und Bedeutungen ins Spiel, die der Vorbilder genauso wie die eigenen. Auf diese Weise gelingt es Förg in oft provokativer Weise, die thematisierten Positionen der Kunstgeschichte als weiterhin beunruhigende zeitgenössische Fragestellungen darzustellen und mit neuem Leben zu erfüllen. Er verleiht dem Blick zurück eine Erregung, die ich durchaus mit der erfrischenden Sicht auf die alten Meister vergleichen möchte, die Picasso mit seinen berühmten Paraphrasen eröffnet.



GÜNTHER FÖRG, *KNIE I*, 1994 / *KNEE I*, 1994. (PHOTO: JÜRGEN ZIMMERMANN)



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1994, Acryl auf Holz, 60 x 50 cm / UNTITLED, 1994, acrylic on wood, 23 $\frac{5}{8}$ x 19 $\frac{3}{8}$ ".

Günther Förg:

SCENARIST BY VOCATION

The enterprise cannot be denied a certain pathos even if, contrary to appearances, it proves to be somewhat fragile—how could it be otherwise. In any case, pathos emerges with an unabashed self-evidence and amused grandezza in the masterful presence of the oeuvre. Günther Förg certainly has an extra-ordinary dramaturgical knack for integrating discrete propositions, thereby setting the stage for his works to exceptional advantage within any given space. This exhibition-oriented and in some cases near installational approach to pictures and space has unusual significance in Förg's art because, while downplaying the immediate and particular meaning of the single work, the artist actually heightens its effect within a scenario of all-embracing meaning. But ambiguities, even mutually contradictory ones, are, as we know, essential to the character of this oeuvre—ambiguities not only in the manner chosen by the artist to present his work, but also on the level of form and motif.

MAX WECHSLER is an art critic who lives in Lucerne.

One source of the much-remarked melancholy of Förg's pieces lies in the implicit tension between their apparent claim—the "modernist" feel to the oeuvre—and the reality of the facticity of the painting, the photograph, the sculpture. To put it differently, the tension is caused by the ambiguous reality that emerges between obvious pose and simultaneous disavowal of representation. The representative precision signaled—to cite an example—by the size and sculpted effect of the frames for Förg's photographs is immediately neutralized on closer inspection by the casual approach to photographic technique. Inevitably an insecurity sets in that leads to mutually escalating questions of aesthetics versus *weltanschauung* and motif. This in turn brings out the aspect of a dynamics obviously inherent in these works on the level of perception. Förg thus plays with the old but still surprising fact that a work is constituted primarily by its presence and only secondarily by its subject matter or meaning.

It seems to me, however, that the sense of scenario in Günther Förg's art does not function on a formal level and

certainly not on the level of a *gesamt-kunstwerk*. Instead it must be interpreted as a more comprehensive method that has a very direct influence on the reception of the work in all its details and shading. To pursue the theater metaphor, one could use the vocabulary of the performance, each of whose components—script, cast, stage design, and possibly music or sound effects—share in the representation of the overarching whole. The play that Förg puts on obviously deals with the endless regurgitation, rumination, rehashing and still undigested complex of "modernism." It is an undeniably demanding play that cannot afford to be fluffed.

The phenomenon of "modernism" has, after all, become a playground for theoreticians who must be taken seriously, and otherwise; it has even become the site of debate on morals and *weltanschauung*. Whatever the case, we are venturing into very speculative territory here.

It is obviously not a matter of determining the right or wrong answers to the questions raised by the complex of "modernism." At stake here

is our ability to sustain the virulence of these questions, which means, above all, keeping them alive enough to yield new questions. The problem is not new, of course, because it ultimately comes down to preventing the "mannerism" that characterizes every age of transition—be it in the wake of the Renaissance, of Cubism, or of modernism—from deteriorating into a sentimental parting, a beautiful death, for only then can we derive new energy from it. Günther Förg decided on his theme at a time when so-called "wild painting" with its unbroken faith in the effect of the medium was in full swing, producing some rather curious products of art as a commodity and as marketable entertainment. His was certainly a decision taken against the flow, in fact, one that I am inclined to see as favoring very specific and above all unsecured values. This does not necessarily bring ideology into play since Förg undertakes nothing more and nothing less than an open, clear-sighted and light-minded analysis of the given situation in the practice of art, while being just as clear-sighted about commanding the necessary ambition to confront the profane competition of the art market.

Despite the opposition of reason, he sets out to create a new work of art that can be measured by traditional standards—not that he actually wants to follow in the footsteps of the "Old Masters," but he certainly does want to be artistically competitive. To this end he enlists wit, but rarely neutralizing irony, in his confrontation with the traditional grammar and vocabulary of art, over which he does a fair amount of brooding at times. Förg puts a great deal of thought into his choice of mod-

els and references, which range—to mention just one train of thought—from Mies van der Rohe, via Piet Mondrian or Barnett Newman, to Blinky Palermo. Their achievements are a source both of inspiration and friction. And, as is the lot of father figures, he rebels against them, chipping away at their sacrosanct pedestals. He may stand on their shoulders, but he would never want the ground to be all too stable underfoot. No matter, Günther Förg's achievement consists primarily in dealing and continuing to deal with this debate in the medium of art, namely, in

terms of pictorial issues. Only as a consequence of this necessary pictorial confrontation do subject matters and meanings come into play as well—those of his models and also his own. In this way Förg manages, often provocatively, to pursue the art-historical debate in terms of disquieting contemporary issues and to breath new life into old positions. He lends the backward gaze an excitement that I do not hesitate to compare with Picasso's refreshing approach to the Old Masters in his famous paraphrases.

(Translation: Catherine Schelbert)



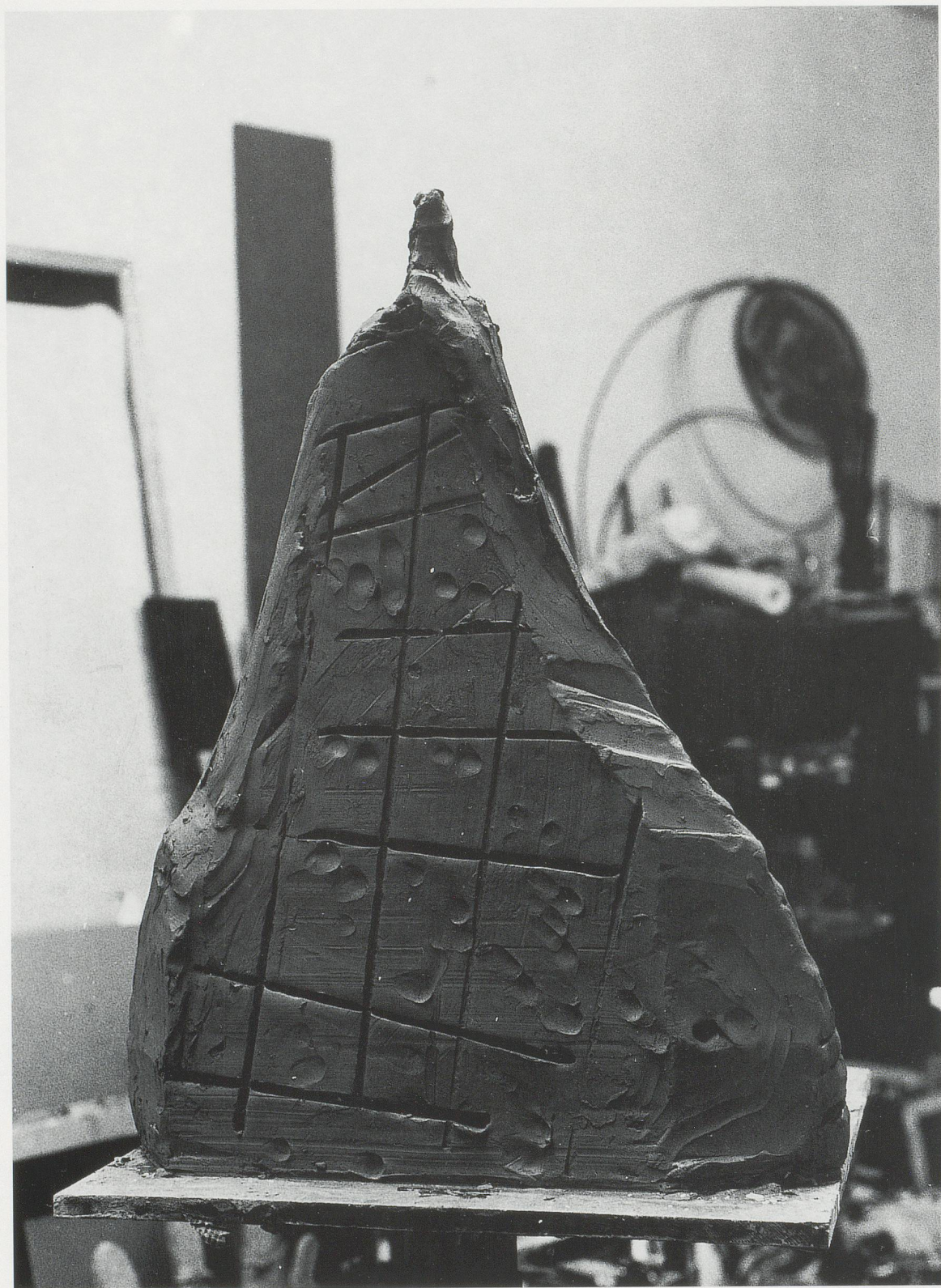
GÜNTHER FÖRG, *OHNE TITEL*, 1994, Acryl auf Leinwand, 220 x 150 cm /
UNTITLED, 1994, acrylic on cotton, 86 $\frac{7}{8}$ x 59".

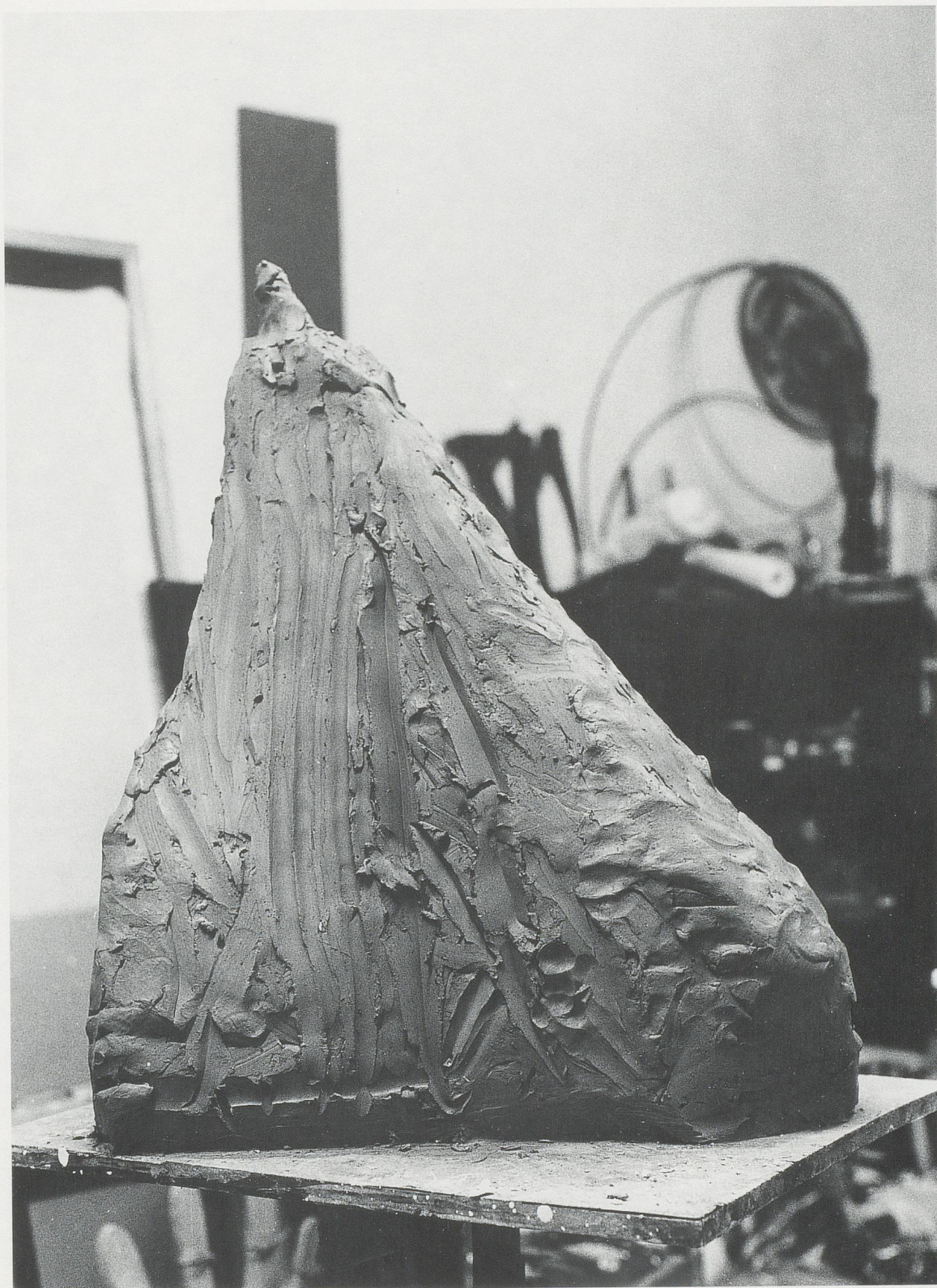


GÜNTHER FÖRG, GROSSER TORSO, 1993, 110 x 47 x 15 cm / BIG TORSO, 1993, $43\frac{3}{8}$ x $18\frac{1}{2}$ x 6".



GÜNTHER, FÖRG, BEIN, 1993, Bronzeguss, 165 x 40 x 30 cm / LEG, 1993, bronze, 64½ x 15¾ x 11⅞". (PHOTO: JÜRGEN ZIMMERMANN)





GÜNTHER FÖRG, NASE, 1994, 65 x 50 x 50 cm / NOSE, 1994, 25 $\frac{7}{8}$ x 19 $\frac{5}{8}$ x 19 $\frac{5}{8}$ ". Links und rechts / left and right. (PHOTO: JÜRGEN ZIMMERMANN)

GÜNTHER FÖRG'S RECENT PAINTINGS

For many, the perspectives opened by modernism in the visual arts seem closed. This is the gist of the various shopworn "postmodernisms," whose projects may be either a woozy pluralism or a critical excavation of the past. The plastic arts of this century, from analytic cubism through abstract expressionism, are pillaged for references, or artfully recombined after the manner of a connoisseur or antiquarian.

Each of Günther Förg's installations has the effect of a *Kips Bay Showroom* devoted to the priceless but moribund arts of modernism. The tone is set by the photographs—typically upright oblongs depicting monuments of twentieth century architecture, often seen from a slightly vertiginous, skewed diagonal perspective. It's as if Förg were striving to reanimate these well-known and—in the critical light of post-modernity—much-maligned architectural masterpieces through a sense of perceptual dislocation or disorientation. Förg wants access to a past seemingly sealed off. He wants to reinsert himself within an apparently completed project, but a project the success or failure

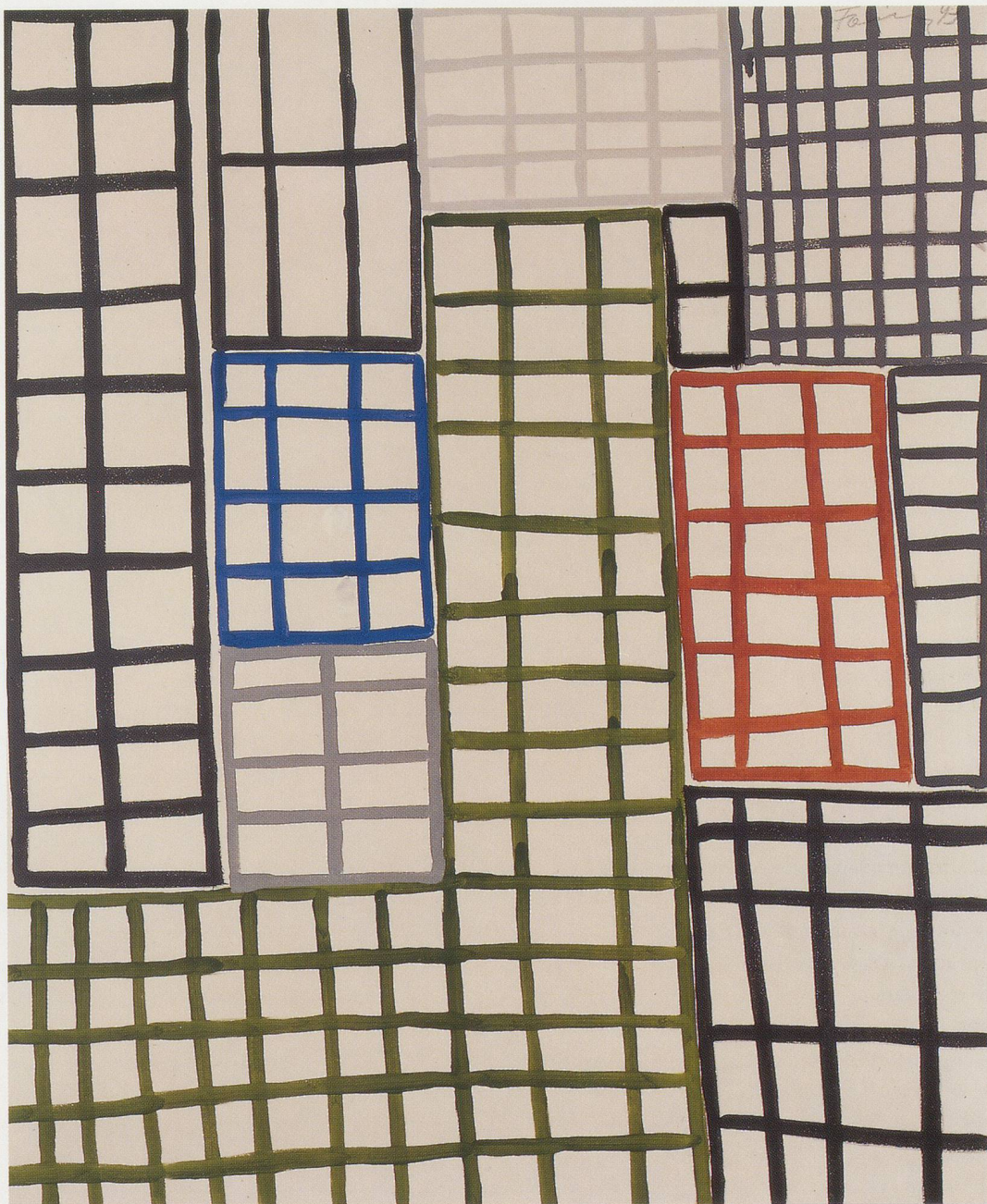
of which is still very much in question. It is inevitably a melancholy and nostalgic game, and regardless of the formal elegance and seduction that Förg's installations promise, he is always somewhat the loser. Maybe part of the point of his work is being just that, a graceful, good loser in a foreclosed historical gambit—and that way, surreptitiously, a success.

A recent series of paintings indicates a new direction for this prolific artist, a direction somewhat less overdetermined by the precedents of Mondrian, Newman, and Palermo. There was always a quality of ghostly evanescence in Förg's paintings. That quality, inherent in the atmospheric character of his acrylic washes, was even more pronounced in those he did on such obdurate materials as lead or copper. Of late, it is not only the substance of the paintings that seems desubstantialized, but their compositional order, their skeletons, as it were. Förg still adheres to geometry as a compositional matrix, but the severity of right angles has yielded somewhat to a looser, "soft" composition. In many of these

canvases from 1993, the geometric elements suggest the malleability of fabric—perhaps quilts or plaids—rather than the durability of architecture. This compositional looseness comfortably melds with Förg's thin application of acrylic paint. They seem like pleasantly lazy paintings.

I spoke of a loosening, of yielding, of the strict order of the grid. Still present in these works, the grid buckles and sways. It is as if the authority of the past itself were in question. At the very least, that authority seems less oppressive, less overbearing. Along with a new feeling of freedom, there is an unassuming elegance. It comes as something of a surprise to discover that Förg's recent paintings resemble the slackened minimalism of Mary Heilman's work. In a few of these paintings, the grid is shown breaking up into constituent parts. Latticed oblongs float in an ambiguous white space, one that hints at a representational figure/ground relationship in spite of the relative immateriality of Förg's painterly execution. You might even go so far as to characterize them as windows—an ironic reversion of abstraction to the representational symbolism of Albertian perspective.

DAVID RIMANELLI is an art critic who lives in New York.



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1993, Acryl auf Leinwand, 195 x 160 cm / UNTITLED, 1993, acrylic on canvas, 76 $\frac{3}{4}$ x 63".

DAVID RIMANELLI

GÜNTHER FÖRGS NEUE BILDER

Für viele sind die Perspektiven, die der Modernismus in der bildenden Kunst einst eröffnet hat, ausgeschöpft. Auf dieser Perspektivlosigkeit basieren die verschiedenen «Postmodernismen», die entweder als verquerer Pluralismus oder aber als kritische Exhumierung der Vergangenheit daherkommen. Vom analytischen Kubismus bis zum abstrakten Expressionismus wird die Skulptur unseres Jahrhunderts nach möglichen Bezügen durchpflügt, oder sie muss für kunstvolle Arrangements nach Art des Kenners oder Antiquars herhalten.

Jede von Günther Förgs Installationen wirkt wie ein *Kips Bay-Showroom* für die ebenso unschätzbare wie todgeweihte Kunst des Modernismus. Die Photographien geben den Ton an, charakteristische Hochformate, die architektonische Monumente des 20. Jahrhunderts darstellen, oft in leicht gekippter Diagonalperspektive. Es ist, als wollte Förg diese berühmten – und im kritischen Licht der Postmoderne oft verteufelten – architektonischen Meisterwerke durch eine Wahrnehmungsverschiebung oder -irritation zu neuem Leben erwecken. Er sucht den Zugang zu einer scheinbar besiegelten

Vergangenheit. Er will sich selbst in einen augenscheinlich abgeschlossenen Vorgang einbringen, über dessen Erfolg oder Misserfolg jedoch noch längst nicht entschieden ist. Das ist ein unvermeidlich melancholisches und nostalgisches Spiel, aus dem Förg, trotz aller formalen Eleganz und Verführung, die seine Installationen versprechen, immer gewissermassen als Verlierer hervorgeht. Vielleicht ist gerade das ein Teil seiner Arbeit: ein eleganter, guter Verlierer zu sein in einem bereits entschiedenen historischen Schachspiel; und so kommt er zu seinem «Erfolg durch die Hintertür».

In seiner neuen Malerei-Serie kündigt sich eine andere Richtung dieses ideenreichen Künstlers an, eine Richtung, die vielleicht nicht mehr ganz so streng beherrscht wird von ihren Vorgängern Mondrian, Newman und Palermo. Förgs Malerei hatte immer etwas von einer geisterhaften Flüchtigkeit. Sie lag im atmosphärischen Charakter seines Acrylfarbauftrags und trat noch deutlicher zutage, wenn er mit so sprödem Material wie Blei oder Kupfer arbeitete. In letzter Zeit scheint nicht nur die Substanz der Bilder ihrer Stabi-

lität beraubt, sondern auch ihre kompositorische Ordnung, ihre Basis sozusagen. Zwar dient Förg die Geometrie auch jetzt noch als Kompositionsgrundlage; doch die strenge Rechtwinkligkeit ist einer eher lockeren, «weichen» Komposition gewichen. Bei vielen dieser Bilder von 1993 erinnern die geometrischen Elemente weniger an die Beständigkeit von Architektur als vielmehr an die Formbarkeit von Stoffen – Steppdecken oder Karostoffen vielleicht. Diese kompositorische Lockerheit verträgt sich bestens mit Förgs dünnem Acrylfarbauftrag. Wie Malerei in heiterer Gelassenheit wirken diese Bilder.

Ich habe von Lockerung und Wandel gesprochen und von der strengen Ordnung des rechtwinkligen Rasters. Noch immer ist das Raster auch in diesen Arbeiten präsent, jedoch in Wölbungen und Windungen. Es ist, als stünde die Autorität der Vergangenheit selbst in Frage. Jedenfalls erscheint sie jetzt nicht mehr so beherrschend und tyrannisch. Statt dessen gibt es ein ganz neues Gefühl von Freiheit, eine unpräzise Eleganz. Überraschenderweise fühlt man sich bei Förgs neuen Bildern an den gemässigten Minimalismus in Mary Heilmans Arbeit erinnert. Manchmal ist das Raster in einzelne Bestandteile aufgebrochen. Längliche Formen schweben in einem ambivalenten weissen Raum, der trotz der verhältnismässigen Unstofflichkeit der Förgschen Malweise eine gegenständliche Figur-Grund-Beziehung ahnen lässt. Wenn man will, kann man darin sogar Fenster erkennen – ironische Umkehrung der Abstraktion in den gegenständlichen Symbolismus der Albertischen Perspektive. (Übersetzung: NANSEN)

DAVID RIMANELLI lebt als Kunstkritiker in New York.



GÜNTHER FÖRG, OHNE TITEL, 1993, Acryl auf Papier, 127 x 120 cm / UNTITLED, 1993, acrylic on Canson paper, 50 x 47¼".



GÜNTHER FÖRG

OHNE TITEL (FÜR PARKETT), 1994

Zweiteiliges Objekt mit je einem Spiegel und einer Kupferplatte, auf Holz montiert, im Parkett-Format, je 25,5 x 21 x 3,2 cm, Ausführung Jürgen Zimmermann, Karlsruhe, Ed. 45, signiert und nummeriert.

UNTITLED (FOR PARKETT), 1994

Two-part object, consisting of one mirror and one copperplate, each mounted on wood in Parkett format, each 10 x 8 1/4 x 1 1/4", produced by Jürgen Zimmermann, Karlsruhe, Ed. 45, signed and numbered.

