

Spurenelemente von Glas, Klee und Landschaft Zu Eva Rosenstiels Atelier-Projekt „Elfenbeinturm“

Im Herbst, als die Tage kürzer wurden und das Licht milder, füllte Eva Rosenstiel Buttermilch ins Glas und strich damit das große Sprossenfenster ihres Ateliers in St. Märgen ein. Scheibe für Scheibe verschwand der Himmel und die Landschaft mit den Wiesen und bewaldeten Anhöhen unterhalb des Kapfenbergs hinter der milchigen Schicht, bis irgendwann nur noch ein diffuses, helles Licht von außen nach innen drang. Später wird sie erzählen, wie sehr sie die Wirkung dieses minimalen Eingriffs irritiert habe. Das Zimmer mit Aussicht hatte sich in eine Zelle verwandelt, das Gefühl der Behaustheit in eines der Isolation. Alle Blicke blieben an der Scheibe kleben wie die kleinen Fliegen, die sich von der Buttermilch anziehen ließen und dort nach und nach verendeten. Plötzlich war Eva Rosenstiel allein mit sich und dem Raum, mit dem Licht und den Geräuschen von draußen, die Gegenwart bezeugten, und den Spuren der Vormieter, die auf Vergangenheit verwiesen, hier oben unterm Dach.

Unten auf der Straße fahren die Autos durch den Ort. Sie spiegeln sich im großen Schaufenster des Friseursalons in der Wagensteigstraße 4. Weiße Schindeln kleiden die Fassade. Auf dem Rasen vor dem Haus weist ein Schild auf die Künstlerinnen und Künstler hin, die hier arbeiteten (1). Zuletzt war es die Holzbildhauerin Ursula Schruppf (1924-2020). Mitte der Vierziger hatte die gebürtige Leipzigerin an der Bildhauerschule in der Rhön ihren späteren Mann Viktor kennengelernt und war ihm dann in dessen Heimat nach St. Märgen gefolgt. Die beiden gründeten eine Holzwerkstatt, die Ursula Schruppf später allein übernahm, um ihre vier Kinder mit dem Verkauf von geschnitzten Madonnen, Backmodellen oder von Lehmbruck, Maillol und Barlach inspirierten Holzskulpturen zu ernähren. Hinter der Tür zu ihrer ehemaligen Werkstatt hängen noch heute ein paar Fotos und Zeichnungen aus alten Tagen an der Wand. Romanische Gewölbe, ein toter Fisch im Sand, eine Landschaftsskizze mit dem Turm von San Lorenzo in Castagneto. Daneben verschiedene Puppenköpfe, ein paar Fotos ihrer Schnitzereien, die Künstlerin im Louvre, vermutlich in den Siebzigern, lässig posierend neben der Venus von Milo.

Als Ursula Schruppf mit ihrem Mann nach dem Zweiten Weltkrieg in der Wagensteinstraße einzog, lebte und arbeitete im selben Haus bereits der Münchner Maler und Grafiker Gustav Traub (1885-1955). 1942 hatte

er sich zusammen mit seiner Frau die Atelierwohnung unter dem Dach eingerichtet, nachdem das Paar nach einem Luftangriff in München alles verloren hatte. Die beiden kannten St. Märgen von ihren Sommeraufenthalten. Der Ort wurde ihre neue Heimat. Wenn Traub im Gasthaus „Hirschen“ aß, zahlte er oft mit einer Zeichnung oder einem kleinen Gemälde. Die Wirtsleute hatten nichts dagegen. Er war kein Unbekannter. Seine Landschaftsbilder, inspiriert von Hans Thoma, wurden an der Großen Deutschen Kunstausstellung von 1937 bis 1944 im Münchner Haus der Kunst gezeigt. Adolf Hitler erwarb dort mehrere seiner Gemälde. 1939 erhielt Traub sogar einen Professorentitel ohne Lehrauftrag, doch er selbst verstand sich nicht als Nazi-Künstler.

Nach Traubs Tod 1955 übernahm der Maler Amandus Goetzell sein Atelier, der dort bis 1970 arbeitete, bevor dann Peter Dreher einzog. Der war da gerade 39 geworden, leitete seit fünf Jahren die Malklasse an der Freiburger Außenstelle der Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe und war seit 1968 Professor. 1974 entstand hier das erste Bild eines hohen, schlanken Mostglases aus Drehers legendärer Serie „Tag um Tag guter Tag“, die bis zu ihrem letzten Bild aus den 2010er Jahren auf rund 5000 Wiederholungen ein und desselben Motivs anwuchs. Der Titel ist inspiriert von einer Sentenz aus der zen-buddhistischen Schriftensammlung Biyan Lu. Für die Serie wählte Dreher unterschiedliche Sets gleichbleibender Bedingungen. Das Glas stand am immer gleichen Ort, auf der weißen Platte eines Rolltisches vor weißem Hintergrund. Die Nachtbilder entstanden bei identischen Lichtverhältnissen – die Wattstärken und Artikelnummern der Leuchtstoffe hatte er handschriftlich an der Wand notiert, um sie nicht zu vergessen –, während er die Tagbilder bei Tageslicht malte, das durch das große Fenster ins Atelier drang.

Im Jahr 2016 übernahm Eva Rosenstiel das Atelier von Peter Dreher, bei dem sie in den Siebzigern und frühen Achtzigern Malerei studiert hatte. Das Pendeln zwischen seinem Wohnhaus in Wittnau und seinem Atelier in St. Märgen war für den 84-Jährigen zunehmend beschwerlich geworden. Irgendwann kam er dann immer seltener und am Ende gar nicht mehr. Als die beiden Zimmer unterm Dach der Wagensteigstraße 4 schließlich zur Vermietung standen, entschied sich Eva Rosenstiel, diesen Rückzugsort, den sie nie gesehen hatte, sondern nur die Bilder kannte, die dort entstanden waren, nicht aufzugeben, sondern selbst zu beziehen.

Vier Jahre arbeitete Rosenstiel hier im Stillen, bis Peter Dreher im Februar 2020 starb und die Corona-Pandemie kurz darauf plötzlich die Bedingungen ihrer künstlerischen Praxis neu definierte. Rückzug war von nun an nicht mehr in erster Linie eine Frage der freien Entscheidung, sondern ein Gebot der Verantwortung und Solidarität. Die Isolation war nicht selbst gewählt, sondern durch äußere Umstände erzwungen. Das Atelier wurde zum Schutzraum, nicht nur im metaphorischen Sinn, sondern ganz real. Damit stellten sich für Rosenstiel grundsätzliche Fragen. Was passiert in einem derart abgeschotteten Refugium, mit nur einem Fenster, das die einzige Verbindung zur Welt herstellt? Was bedeutet es, hier zu malen? Welche Spuren hinterlässt dieser Raum im Bild – und wie prägen seine Bedingungen das eigene Sehen und die Rezeption der Bilder, die hier entstehen? Dass sie ihrem Projekt den Arbeitstitel „Elfenbeinturm“ gab, ist nicht ohne Ironie, folgt die pandemiebedingte Entkopplung von Erfahrungswirklichkeiten doch weniger dem individuellen Bedürfnis nach Einkehr als dem kollektiven Gebot der Distanz.

In seinem Text „Funktion des Ateliers“ von 1970/71 beschrieb Daniel Buren das Studio als einen Hybrid aus Produktionsort und Lager, exklusivem Verkaufsraum und einem privaten, der Wirklichkeit entrückten Denk- und Handlungsraum. Sein Einfluss auf den künstlerischen Prozess war für Buren kaum zu überschätzen. „Unter allen – im Allgemeinen nicht wahrgenommenen und erst recht nie befragten – Rahmen, Hüllen und Grenzen, die das Kunstwerk umschließen und es ‚machen‘, (...) gibt es eine Sache, von der nie gesprochen und die noch seltener befragt wird, die aber unter allem, was die Kunst umgibt und bedingt, an erster Stelle steht, nämlich: das Atelier“ (2). Als Künstler arbeitete Buren daran, dieses Konzept zu überwinden, indem er in situ arbeitete und so konsequent jeden Ausstellungsraum, in dem er seine Arbeiten zeigte, in ein Atelier auf Zeit verwandelte.

Auch Eva Rosenstiels Projekt „Elfenbeinturm“ kreist um Fragen der Ortsspezifität. Als Malerin interessiert sie sich hier vor allem für die heimlichen Korrespondenzen zwischen Bild und Raum. Sie beginnt mit dem Atelier zu arbeiten, umkreist den Mythos des kreativen, originellen Künstlers, doch ohne ihn zu demontieren – eher um seine Wirkung zu thematisieren. Sie nimmt das Atelier als Ort des Rückzugs in den Blick und macht zugleich die Entstehungsbedingungen der Arbeiten transparent.

Wie eine Archäologin begibt sie sich so auf Spurensuche im Dachgeschoss in St. Märgen, lässt in einer temporären Inszenierung Vorgefundenes mit Eigenem in Beziehung treten, knüpft Assoziationen – und kehrt immer wieder zurück zum großen Atelierfenster, dieser dünnen, kühl reflektierenden Grenze zwischen Innen- und Außenwelt, die die Blicke gleichermaßen bündelt und zerstreut. In einer Bodeninstallation aus Spiegelkacheln, die Rosenstiel seit langem als Paletten für ihre Malerei nutzt, nimmt sie hier das Raster des Sprossenfensters auf und holt auf diese Weise Himmel und Landschaft in den Raum, die ansonsten draußen blieben.

Am Raster orientiert sich auch das „Elfenbeinturm“-Puzzle, für das Rosenstiel sechs Landschaftsgemälde von Karl Biese, Hermann Dischler, Peter Dreher, Karl Hauptmann, Gustav Traub und sich selbst auf 12 Holzwürfel gedruckt hat und damit auf spielerische Weise eine Fährte in die überraschend prominente Kunstgeschichte des kleinen Schwarzwaldortes legt.

Ein zentrales Objekt ihrer künstlerischen Ateliererkundung hat Eva Rosenstiel auf dem Rollwagen platziert, den Peter Dreher als festen Ort für das Glas seiner Serie „Tag für Tag guter Tag“ nutzte – nämlich die Palette zu dieser Werkgruppe. Rosenstiel war sie beim Renovieren der Atelierküche zufällig aus dem Tiefkühlfach in die Hände gefallen. In den folgenden Wochen diente ihr das im Zustand seines letzten Gebrauchs konservierte Malutensil als Vorlage für eine eigene Serie von Palettenbildern, für die sie als Malgrund die Kopie einer großformatigen, in 36 Quadrate à 30 Zentimeter zerlegten Atelieransicht verwendete, die Dreher irgendwann einmal skizziert haben muss. Rosenstiel hatte die nummerierten Einzelteile der Zeichnung auf dem Speicher des Ateliers entdeckt, zwischen ausrangierten Möbeln und anderem Gerümpel. Als sie das Puzzle dann zusammensetzte, fügte sich der Umraum, in dem sie sich bewegte, zum Bild. Alles war da: der Archivschrank, der runde Tisch, der Rollwagen, das Glas, der mit Farbe verschmierte Malstuhl (der mittlerweile im Speicher stand), die Staffelei – und natürlich das große Sprossenfenster, nicht zufällig ins geometrische Zentrum des Bildbausatzes gerückt, entgegen der realen Ateliersituation, gewissermaßen als Sonne, um die hier alles andere kreist. Das markante Raster dieses Fensters taucht als Reflexion verzerrt auf jedem Glas aus Peter Dreher's Tag-Serie auf, als Spur des Lichtes, der Landschaft und des Lebens, das draußen seinen gewohnten Gang geht

wie hier drinnen das Leben der Kunst. In der Ecke reckt unterdessen noch heute die schwarze Atelierlampe ihren Kopf in den Raum, deren Licht sich in jedem Glas aus der Nacht-Serie spiegelt. Sich diese Bilder anzusehen, im Museum, in der Galerie, im Katalog oder im Internet, bedeutet immer auch, diesen Raum im Bild zu haben, und mit ihm als vagen Schatten das Gegenüber des Malers, der den Pinsel mit erhobenem Kopf zur Leinwand führt, wie ein Film von 2012 dokumentiert, für gut zwei Stunden, selbstvergessen und hochkonzentriert.

Für Eva Rosenstiel war es eine konzeptuelle Entscheidung, dieses Fenster versuchsweise mit Buttermilch gegen die Außenwelt abzudichten, um so statt auf die Funktion auf seine schiere Dinglichkeit zu fokussieren. Fast möchte man darin einen Kommentar zu Marcel Duchamps „Fresh Widow“ von 1920 erkennen, dem Modell eines französischen Fensters, dessen Scheiben der Künstler mit schwarzem Leder beklebt hatte. Duchamp hatte damit der 1435 erstmals bei Leon Battista Alberti erwähnten und längst zur Phrase erstarrten Metapher vom Bild als Fenster zur Welt ironisch die Rollläden runtergelassen. Das verschlossene Fenster ermöglichte nun „gleichsam als Kompensation für die Aussichtslosigkeit eine Selbstbespiegelung des Betrachters, der sich als das begehrende Ich und als der eigentliche Entstehungsort des Kunstwerks erkennen sollte“, wie Maria Müller-Scharek im Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung „Fresh Widow. Fensterbilder. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp“ schreibt (3).

Die Versenkung in den Raum hinter der geweißten Scheibe verdankte sich zugleich einem klaren Forschungsinteresse. Es geht ihr darum zu erkunden, wie Spuren den Raum und die Perspektive auf die Dinge, die hier entstanden, prägen; wie in der Abgeschlossenheit Raum und Zeit zerfließen, und wie ein Entkommen aus diesem museal aufgeladenen Kontext möglich sein könnte. „Ich hatte lange das Gefühl, dass ich mit allem, was ich hier tue, immer etwas vernichte“, sagt Rosenstiel. Es ist das typische Paradox der Archäologie: Kommt beim Ausheben einer Baugrube ein Fundstück zu Tage, kann es den Weg ins Museum nur zum Preis der Zerstörung seines ursprünglichen Fundzusammenhangs finden. Verbleibt es dagegen vor Ort, mutiert der Fundzusammenhang entweder zum Museum – oder die Grabungsstelle wird früher oder später zugeschüttet und ein Haus darauf gebaut. Eva Rosenstiel entschied sich dafür, die Dinge nicht zu konservieren, sondern sie als Material zur Reflexion über Raum und Erinnerung zu nutzen und sie in

Spurenelementen in ihre eigenen Arbeiten einsickern zu lassen, die sie wiederum im Atelier arrangierte und von dem Fotografen Bernhard Strauss dokumentieren ließ.

Zum Beispiel die Palette: Gut 25 Mal hat Rosenstiel Peter Dreher's Palette gemalt. Es sind seltsame Malerei-hybride, die um die Frage kreisen, wo genau eigentlich die Grenze verläuft zwischen der Palette als Utensil, Beweisstück, Asservat und der Palette als Bild? Wie lässt sich das Malen einer Palette definieren: Als mimetische Rekonstruktion von Farbspektren und Mischungsverhältnissen nach der Hand eines verstorbenen Künstlers? Als körperlicher Nachvollzug seines künstlerischen Handelns? Als Kopie? Als Initiation? Vermutlich trifft vieles gleichermaßen zu. Und auch das Arrangement des großen Bodenbildes aus den quadratischen Spiegelkacheln dürfte diesem Wunsch folgen, in der Mimikry an das Fundobjekt etwas über den Raum zu lernen, das eigene Agieren darin und das Agieren des anderen. Vermutlich, sagt Rosenstiel, habe Peter Dreher die 36-teilige Zeichnung seines Ateliers genau dort ausgelegt, wo aktuell die Spiegelkacheln den Himmel reflektieren – oder ein riesiges, quadratisches Loch in den Boden reißen, als Öffnung ins Untergeschoss der Fantasie, je nachdem wie man es sieht.

Nimmt man eine andere Perspektive ein, spiegelt sich in der Bodenarbeit nicht der Himmel sondern die Stirnwand des Studios, an die Rosenstiel in der Regel großformatige Arbeiten zur Probe hängt. Für ihr Projekt „Elfenbeinturm“ nutzt sie die Wand für eine Malerei-Installation, die ausgehend von Peter Dreher's Serie „Die Kleeblume“ das vielschichtige Verhältnis von Atelier und Landschaft, Motivwahl und Malerei untersucht.

Dreher hatte seine Serie 1976 unterm Dach in der Wagensteinstraße begonnen. Dazu hatte er draußen eine gewöhnliche Kleeblume gepflückt, wie sie hier überall auf den Wiesen wachsen, und dann im Studio in ein schlankes Glas gestellt, randvoll mit Wasser gefüllt. Tag für Tag malte er das kleine Blumenstillleben mit ritueller Disziplin und beobachtete dabei, wie sich das Motiv langsam veränderte. Mit sinkendem Wasserspiegel wich die frische Farbe aus der Blüte, die grünen Blätter wurden gelb, nach zwei Wochen wirkten sie trocken, der Kopf knickte ab, das Wasser trübte ein, verdunstete schließlich ganz und hinterließ dünne Schmutzränder am Glaskörper. Bild 59 markierte 1983 das vorläufige Ende der Serie. Als Dreher sie 2011 wieder aufnahm,

verharrte die Kleeblume in exakt der gleichen Position wie er sie zuletzt gemalt hatte. Beobachtete er zu Beginn der Serie das Sterben als Übergang, war es nun der Tod. Als ein „Stehenbleiben im Fluss der Zeit“ hatte Peter Dreher seine Wiederholungen im Interview mit Hans-Ulrich Obrist in Katalogbuch „Die Kleeblume“ beschrieben (4) – und darauf bestanden, dass es ihm nicht um die Botschaft eines Memento mori gegangen sei, nicht um die naturalistische Wiedergabe des Welkens, sondern um Fragen des Festhaltens von Licht, Schatten, Farbe und der langsamen Veränderung der Textur organischen Materials mit den Mitteln der Malerei.

Tatsächlich produzieren Drehers Kleeblumen-Bilder eine bemerkenswerte Stille. Das Summen der Bienen und Zwitschern der Vögel ist aus ihnen ausgesperrt, die Landschaft St. Märgens mit ihren saftigen Wiesen, verdichtet im Grün der Blätter und im Violett der Blüte, scheint sukzessive ins Atelier diffundiert zu sein wie das Licht, flüchtig, von Tag zu Tag.

Die vertrockneten Pflanzenreste im Wasserglas sind so gleichermaßen Motiv und Abfallprodukt des Malprozesses, den Eva Rosenstiel in mehreren künstlerischen Interventionen im Atelierraum thematisiert. Ausgangspunkt dieser Arbeiten sind einige großformatige Fotografien einer Kleeblumenwiese. Die wandfüllenden Schwarzweiß-Drucke – mal vertikal, mal horizontal auf Architektenpapier geplottet – hat Rosenstiel mit transparenter Silbertusche lasiert. Die Hochformate dienen ihr als Zeichengrund für riesige Porträts einzelner stengelloser Kleeblüten mit dem Graphitstift. Wie schillernde Pompoms aus schwarzem Samt schweben sie glänzend auf den rollenbildartigen Papierbahnen, hinter denen sich – wie hinter einem Bühnenprospekt – die Regale ihres Ateliers voller Bücher, Schachteln, Pinsel und Fotokartons verbergen.

Eine querformatige Panoramaansicht der Wiese hingegen nutzt Rosenstiel als Hintergrund für eine Hommage an Drehers Kleeblumen-Serie in Gestalt einer Malerei-Installation von zehn quadratischen Kleeporträts in Öl – gemalt auf Fotografien von Bleistiftnotizen, welche die Künstlerin überall im Atelier von Peter Dreher verstreut an den Wänden fand. Mal sind es die Abfahrtszeiten des Busses nach Freiburg, mal eine immerwährende Reisepackliste, die Frequenzen seiner Lieblingsradiosender oder Haiku-Fragmente von Dichtern wie Basho, Kobayashi Issa oder Kaga No Chiyojo, oft wie absichtlich verstümmelt, um die eigene Erinnerung zu trainieren, oder um die Räume zwischen

den Worten noch größer zu machen, in welche die Imagination sickern kann. „Am Ende meiner Reise ohne Ziel ...“, steht dann dort an der Wand – doch die andere Hälfte von Kawai Soras Gedicht fehlt : „ ...will ich fallen in Ginsterblüten“. Oder: „Auch auf der kleinsten Insel ...“ – Schnitt, Leere: „... hat der Bauer im Feld seine Lerche über sich“.

Diese Haiku-Fragmente, die Rosenstiel in ihren Klee-Bildern dokumentiert und nutzt, öffnen auf ebenso beiläufige wie zwingende Weise den Blick in die Landschaft. Immer wieder hat Dreher von seinem Atelierfenster aus den Horizont gesucht – wie vor ihm Gustav Traub und Amandus Goetzell –, die Kammlinie hinterm Haus, mit der Lücke zwischen den beiden Waldstücken, und auch Eva Rosenstiel malte zuletzt Bild um Bild aus dieser Perspektive. Die Topografie diente ihr dabei als formaler Rahmen für ihre künstlerischen Erkundungen des Verhältnisses zwischen der Enge des Ateliers und der Weite der Landschaft, aber auch der Flüchtigkeit der Wahrnehmung von Welt und der vergleichsweise verlässlichen Materialität von Farbe und Bildträger. In einem Zeichenschrank hat Rosenstiel diese Blicke nun gesammelt. Dicht an dicht reihen sie sich in den halb geöffneten Schubläden aneinander und ergeben in der Zusammenschau ein Landschaftsmodell der eigenen Art – ausufernd wie eine wissenschaftliche Datenbank, gleichermaßen eigenständiges Werk und Dokument einer fortgesetzten malerischen Verausgabung, einer Meditation über das Licht und das Wetter, über Wiederholung und Differenz, über das durchs Fenster gerahmte Sehen und die schwimmenden Grenzen zwischen Innen und Außen, die wesentlich Architektur und Zivilisation ausmacht, und über Geschichte und Gegenwart.

„Das Entscheidende beim Malen ist die Ichlosigkeit“, hatte Peter Dreher einmal über seine Arbeit geschrieben. „Man sucht dieses Zustand immer wieder, und er ist fast unabhängig von dem, was man malt. In dieser Hinsicht ist er vergleichbar mit dem Zustand des Gebets. Man betet und verschwendet keinen Gedanken daran, ob man besser oder schlechter betet. Es ist etwas, was man tut, was man tun will und muss. Es ist nichts, was man sich vornimmt“. Sein Atelier in St. Märgen sei der perfekte Ort dafür. „Es liegt 950 Meter hoch, die Luft ist, als ob man Sekt getrunken hätte – und ich kann gleich anfangen zu malen.“ (5)

In seiner fotografischen Auseinandersetzung mit Eva Rosenstiels Spurensuche in der Wagensteigstraße 4 in St. Märgen hat sich der Fotograf Bernhard Strauss vom Entdeckergeist der Künstlerin inspirieren

lassen. Seine Bilder überraschen mit ungewöhnlichen Perspektiven. Wie bei Rosenstiel kommen nicht selten Spiegel zum Einsatz, etwa um die Aufmerksamkeit auf die Unterseite des Rolltisches zu lenken, auf dem Peter Dreher sein Mostglas platzierte und aktuell eine ganze Sammlung von Gläsern steht, die ihm Freunde aus aller Welt mitgebracht hatten und die er wie vieles andere einfach im Atelier ließ, als er nicht mehr nach St. Märgen kam und Eva Rosenstiel das Studio von ihm übernahm. Eine andere Aufnahme zeigt die Tischkante, an der Dreher die Nummern der gemalten Gläser notierte, um sie abzuhaken. Rosenstiel konnte sich bislang nicht überwinden, sie abzuwischen. Auch die Bleistiftmarkierungen an den Wänden hat sie noch nicht überstrichen, auf den Holzdielen sind noch die Farbspritzer der vergangenen Jahrzehnte zu sehen. Doch jetzt sind sie dokumentiert, die Verbindungen sind hergestellt, jede Ecke wurde in den Blick genommen. Ein guter Zeitpunkt, um aufzuräumen, die Spuren zu beseitigen und sich das Atelier wieder als Arbeitsort zurückzuerobern.

(1) Vgl. St. Märgen. Eine Spurensuche. Zehn Begegnungen, Verlag der Design Concepts GmbH, St. Märgen, 2004

(2) Daniel Buren, Funktion des Ateliers, 1970/71, in: Daniel Buren, Achtung! Texte 1967-1991, Dresden 1995

(3) Maria Müller-Scharek, in: Fensterbilder seit Matisse und Duchamp, Ostfildern 2021, S. 87

(4) Hans-Ulrich Obrist im Gespräch mit Peter Dreher, in: Peter Dreher, Die Kleeblume, Freiburg 2012

(5) Peter Dreher, Gesprächsnotizen, in: Peter Dreher, Hommage an die Malerei, Katalog zur Ausstellung im Museum für Neue Kunst Freiburg, 25.11.2012 bis 7.4.2013, Köln 2012, S. 146f.