

Karlheinz Bux

Überrlinie

Karlheinz Bux



Karlheinz Bux
über Linie ...

... Wie immer, wenn etwas ins Auge fällt, dann aber doch
halb im Verborgenen stattfindet, will man wissen, was
wirklich geschieht. Das ist unter Umständen ein Fehler ...

Christoph Peters, "Einschreiben Aufzeichnen", Matthes & Seitz, Berlin 2013

Galerie der Stadt Tuttlingen



In einem Zustand des Vertrauens

Ein Gespräch zwischen Carmela Thiele und Karlheinz Bux

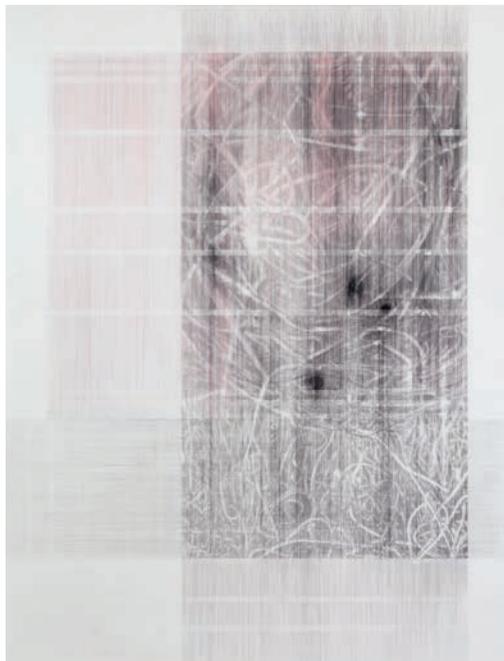
Du hast in deiner Ausstellungsankündigung geschrieben: Das bestimmende Ausdrucksmittel im Werk von Karlheinz Bux ist die Linie. Man liest das dann so, als sei das Wichtigste in deinem Werk die Linie. Und ich habe da gedacht, dass das Spannende in deinem Werk doch die Metamorphose ist. Aber für dich ist offenbar wichtig, dass du dich auf eine objektivierende grafische Einheit zurückziehst. Warum?

Die *Linie* verbindet die Glaszeichnungen, die Folienarbeiten und die Plastiken untereinander. Für mich sind meine Werke allerdings weniger ein Spiel mit der Form, eher folge ich einer inhaltlichen Spur. Ich untersuche den Bildgegenstand und bleibe dabei offen für überraschende Wendungen. Wichtig dabei ist, ein Grundvertrauen in den Gesamtprozess meines künstlerischen Tuns zu spüren. Kürzlich las ich Italo Calvinos Buch *Die unsichtbaren Städte*. Das ist ein klar gegliedertes Buch mit vielen Kapiteln. Wenn man sich auf die Texte einlässt, kann man sich gut vorstellen, wie alles in Auflösung begriffen ist, wie es untergründig brodelte. Orte, Menschen, Gegenstände verwandeln sich und ordnen sich neu. Bei mir ist auf den ersten Blick ebenfalls alles übersichtlich: Linie an Linie bei den Zeichnungen und Folienarbeiten, pulsierende Raumlinien bei den Plastiken. Beim genauen Hinsehen wandelt sich jedoch Klares in Unschärfe und Mattes in Glanz, gerade Linien werden zu Bögen. Und dann bin ich bei Calvino an einem kleinen, für mich großen Satz hängen geblieben: *Alle würden gerne den Faden ihrer Konsequenzen verfolgen, aber je schärfer sie hinsehen, desto weniger erkennen sie eine kontinuierliche Linie.*

Es ist eigentlich eine Illusion, dass man immer den Durchblick hat und alles wohlgeordnet ist. Es ist ja auch so, dass der Rückzug auf das Material und auf die Linie, das grafische Element, erstmal nichts von dir verlangt. Und du kannst dann bestimmen, in welche Richtung du das bringst, das verselbstständigt sich dann. Oder?

Bei meiner künstlerischen Arbeit starte ich immer mit einfachen Mitteln und Materialien. Bei den Zeichnungen sind es satiniertes Glas und harte Bleistifte, bei den Folienarbeiten bedruckter Film, Klebeband und Aceton, bei

den Plastiken Holz, Farbe, Stahl und Glas. Zu Beginn ist alles elementar, da ich aus Erfahrung weiß, dass die Werke von alleine komplex werden. Mein Werk insgesamt wirkt kontrolliert und strukturiert, ist es im Kern aber eher nicht. Ich lasse viel Raum für Intuition und spontane Entscheidungen. Bei



Z 1/17 Kabel, 2017, Blei- und Buntstift auf Glas, 205/157 cm

der neuen Zeichnung Z 1/17 sprach mich zunächst ein Kabelgewirr aus meiner Bildersammlung an. Dann verlor das Motiv nach und nach seine ursprüngliche Anziehungskraft. Es spielten sich neue Aspekte in den Vordergrund. Das geschah mehr, als dass ich mich dafür bewusst entschieden hätte. Es setzte ein Wandlungsprozess ein, bei dem das Sujet neue Facetten offenbarte. Es war ein eher leiser und unspektakulärer Vorgang, der da ablief.

Eben ist mir noch mal klar geworden, welche Konsequenz darin besteht, welche Besonderheit es eigentlich ist, dass du dich vom Papier gelöst hast. In dieser Ausstellung, wo es um die Linie, um die Zeichnung geht, ist kein Stück Papier.

Außer beim Katalog, dem Plakat und der Einladungskarte gibt es kein Papier. Wobei das transparente, leichte Material, das ich für die Folienarbeiten verwende, näher am Papier ist als das

starre, satinierte Glas. Es ist ein bedrucktes Stück Plastik, sehr strapazierfähig, das meine Bearbeitung mit Klebeband und Aceton gut aushält. Was Glas und Film verbindet und vom Papier unterscheidet ist die Lichtdurchlässigkeit.

Du stellst die Zeichnung gewissermaßen in den Raum. Und je nachdem, wo du sie hinstellst, bekommt sie einen anderen Hintergrund.

In Tuttlingen habe ich glatte, weiß gestrichene Wände und gleichmäßiges Licht. Das ist als Hintergrund für meine Werke optimal.

Die Glaszeichnungen, Folienarbeiten, Plastiken und Wandobjekte heben sich so kontrastreich und fein zugleich von ihrer Umgebung ab. An vier Haltepunkten fixiere ich die Zeichnungen auf satiniertem Glas vor der weißen Wand mit etwas Abstand. Die Vorderseite der Glaskästen befindet sich sogar ca. 10 cm vor der Wandfläche.

Dann schweben sie ein bisschen?

Ja, so wie ich die Glasarbeiten präsentiere, erhalten sie

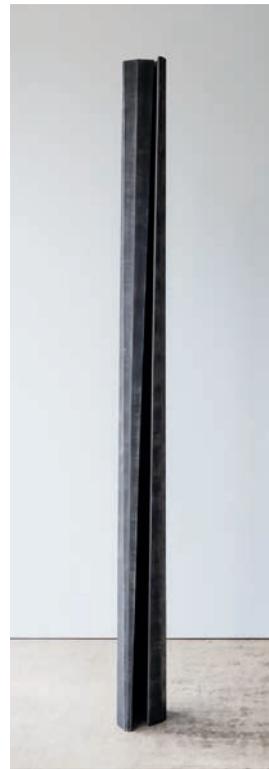
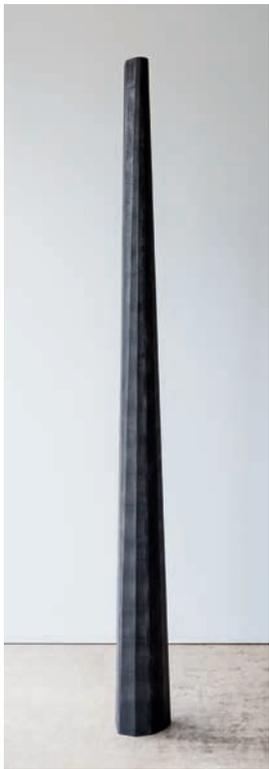
etwas Schwebendes und Leichtes. Sie beziehen sich auf die Wände, mit ihren matten oder glänzenden Vorderseiten wirken sie jedoch in den Raum hinein und suchen Kontakt zu den Ausstellungsbesucher*innen. Im Unterschied zu den Plastiken, die man umgehen kann, haben sie erst einmal nur eine Ansicht. Bei den Glaskästen setzt sich die Zeichnung allerdings an den Seitenteilen fort. Geht man vor den Glaszeichnungen hin und her, so verändern sich die Motive, vor allem, wenn die matte Seite vorne ist. Dann verdichten sich die Bleistift- und Buntstiftlinien, die Zeichnung wird *malerisch*. Bei der



Z 3/11 Halskette, 2011, Bleistift auf Glas, 105/63/7 cm (Privatbesitz)



PA 1/96, 1996, Holz/Farbe, 245/30/20 cm



PA 1/91, 1991, Holz/Farbe, 227/19/17 cm

Arbeit Z 1/17 habe ich mit Buntstift experimentiert. Bei extremer Seitenansicht entsteht aus Buntstift- und Bleistiftlinien ein graues Rosa. Ähnlich wie bei der Umgehung der Plastiken können die Betrachter*innen bei der *Begehung* der Zeichnung die Wahrnehmung verfeinern. Bei den Bleistiftzeichnungen auf Glasscheiben bezieht sich die Erweiterung der Seherfahrung auf Flächen, bei den Glaskästen auf flache Quader und bei den Plastiken und Wandobjekten auf vertikal im Raum bzw. an der Wand ausgerichtete Formen, die über Brechungen und Faltungen zu dreidimensionalen Gebilden werden.

Also, wenn du Faltungen sagst, dann ist auch immer Entfaltung mitgesagt, dann ist da ja schon immer ein Prozess angedeutet. Das erinnert mich an den klassischen Faltenwurf der Gewänder in der Malerei und in der Plastik vergangener Jahrhunderte, deren Darstellung die Künstler beherrschen mussten, von dem sie aber auch fasziniert waren, den sie spannend fanden.

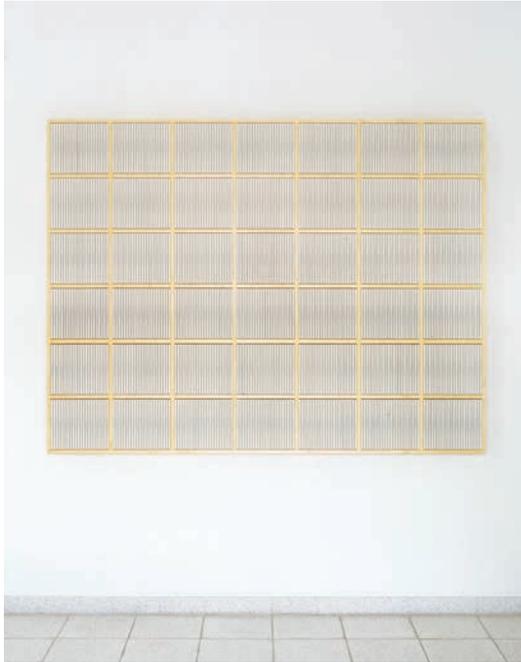
Falten und Faltungen erlauben es, unterschiedliche Zustände von Bewegung und Bewegtheit darzustellen. Bei der Heiligen Theresa von Gian Lorenzo Bernini in der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria unterstreicht der Faltenwurf eine extreme Befindlichkeit.

So weit geht das bei mir nicht. Mit der *Linie* in der Zeichnung und der Plastik schaffe ich feine Zwischenwerte und differenzierte Ein- und Ansichten.

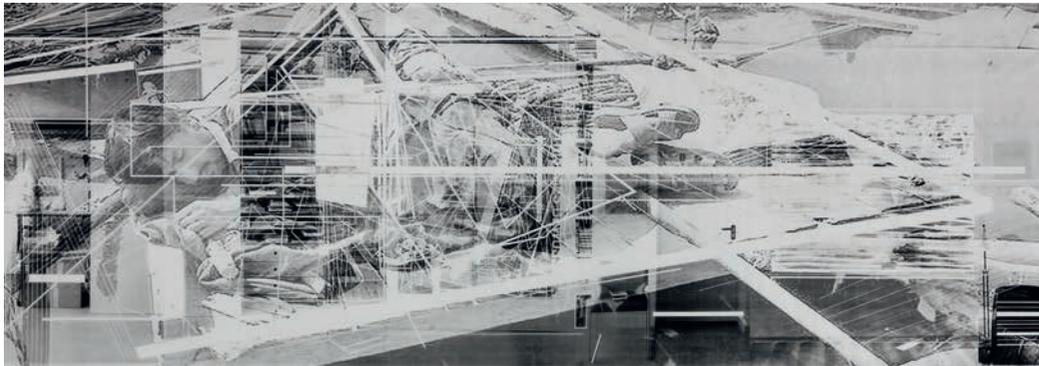
Du hast jetzt, wenn ich das richtig sehe, Arbeiten ausgesucht, die den Kern deines Werks ausmachen, denen ein gemeinsamer Dialekt eigen ist. Du hast aber auch andere Arbeiten gemacht?

Ich gehe gerne Nebenwege. Die schlage ich ein, wenn Kunst am Bau Projekte anliegen, auch wenn ich mich längere Zeit an bislang unbekanntem Orten auf-

halte. So entstanden in den 80er Jahren Arbeiten aus Bakelit und Plexiglas oder in den 90er aus Büchern. Den Werkstoff Bakelit entdeckte ich zufällig beim Flanieren durch Paris. Mit Kästen aus getöntem, durchsichtigem Plexiglas umschloss ich frühe Malerei und Zeichnung. Das Material *Buch* fand zu mir, als mein erster Katalog wegen Buchbinderfehlern nochmals gedruckt werden musste. Die komplette Auflage schien wertlos zu sein. Beim Beschneiden eines Katalogs entdeckte ich per Zufall, dass dadurch eine innere Zeichnung freigelegt wird. Bei diesen Versuchen habe ich keinen Gedanken daran verschwendet, dass der Kern meiner Arbeit gefährdet sein könnte. Was meine Kunstwerke verbindet ist eine Haltung, ein gemeinsamer Geist.



BO 1/95, 1995, Holz/Bücher, 162/212/10 cm



F 10/14 Weltenschläfer, 2014, Aceton auf Film, 162/524 cm

Mir wird jetzt ganz deutlich, dass du dir immer Techniken suchst, die eine gewisse Planung voraussetzen, bei den Glasarbeiten etwa: du musst genau überlegen, wie du vorgehst. Das ist ja nichts Spontanes. Zeichnung verbindet man ja auch gerne mit Spontaneität.

Eine gut durchdachte Vorbereitungsphase gibt mir später dann Freiheit beim Arbeiten. Eine klare Ausgangsstruktur erlaubt mir, Sicherheiten loszulassen, um spielerisch das Potential des Bildgegenstands

auszuloten. Zeichnung als spontan hingeworfene, geniale Setzung gibt es bei mir nicht. Meine Arbeiten sind in einem langwierigen Prozess entwickelte Kunstwerke, die zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion oszillieren.

Gibt es da auch eine Verbindung zum Weltenschläfer, schlafen hat ja auch etwas mit loslassen zu tun?

Das ist ein Motiv mit einer großen Bandbreite von unterschiedlichen Aspekten. Einfache Eingriffe in Form von

Linienläufen und geometrischen Flächen kommentieren bei der großen Folienarbeit mit dem Titel *Weltenschläfer* das komplexe Bildgeschehen und verbinden so unterschiedliche Ebenen der Wirklichkeitserfahrung miteinander. Das klingt komisch, aber Schlafen und meine Art, künstlerisch zu arbeiten, da gibt es Parallelen. Manchmal habe ich das Gefühl, dass ich beim Arbeiten Bildinhalte *erträume*. Voll wach, betrachte ich dann meine Werke mit einem neuen Blick. Danach kann sich nach einer Phase nebulöser Unschärfe eine neue inhaltliche Ebene in klarem Licht zeigen. Ein Beispiel: Gestern begann ich mit Klebebändern unterschiedlicher Breite in der Zeichnung Z 1/17 bestehende Strukturen aufzubrechen. Mit ganz schmalen Streifen legte ich nach und nach feinste Linien frei. Dass ich mit Klebebändern *zeichnen* kann, diese Erfahrung war neu für mich. Solche Entdeckungen fühlen sich gut an. Von den Folienarbeiten kannte ich diese subtraktive Arbeitsweise. Aber dass dieses Verfahren abgewandelt auch bei den Bleistiftzeichnungen auf Glas funktionieren kann, das war überraschend. Bei Z 1/17 entstand so ein Gewebe, das auf den ersten Blick mehr an einen Teppich mit vieldeutigen Motiven erinnert als an ein Kabelchaos.

Also, du überraschst dich selbst?

Ja, wobei ich nicht weiß, ob ich mich selbst überrasche oder mich überraschen lasse.

Da sind aber auch Knäuel, aufgebrochene Linien? Ja, beides und darüber hinaus kreisförmige, fast schwarze Verdichtungen. Mehr und mehr habe ich bemerkt, es sind gar keine Kabel mehr, sondern es entstanden Formen, die an Blutbahnen und Rippenbögen erinnern. Es ist weggegangen vom Kabelchaos und hinein in eine überwirkliche Bildwelt. Was mir an meiner Arbeit gefällt ist das Unberechenbare. Der künstlerische Arbeitsprozess als abenteuerliche Reise. Ich starte mit einem bestimmten Ziel, das nach und nach aus dem Blickfeld gerät und dann blitzt plötzlich etwas Neues auf.

Und dann verselbständigt sich etwas und setzt so etwas wie eine Metamorphose in Gang? In meinem Verständnis von Metamorphose spielt zunehmend die Beziehung zwischen aktiver Handlung und passiver Hingabe eine Rolle. In einem Bereich *dazwischen*, wo Energie frei von Absicht und Ausrichtung fließt, verorte ich die Quelle für Wandlung. Die Frage ist: Wer oder was setzt wann und warum den Prozess der Veredelung von Material und der Neudeutung des Bildgegenstands in Gang? Haben Kunstwerke überhaupt die Kraft zur Verwandlung? Ist alles nur eitle Anmaßung? Jetzt kommt mir gerade das im Verlag der Buchhandlung Walther König erschienene Buch von Peter Fischli und David Weiss mit dem Titel *Findet mich das Glück?* in den Sinn. Kreativ leuchten sie darin mit subversiven Fragen verborgene Winkel der Wirklichkeit aus. Letztlich rette ich mich nach den offenen Fragen zur Metamorphose in eine klare Aussage: Was ich in Tuttlingen zeige sind Versuche *über Linie* ...







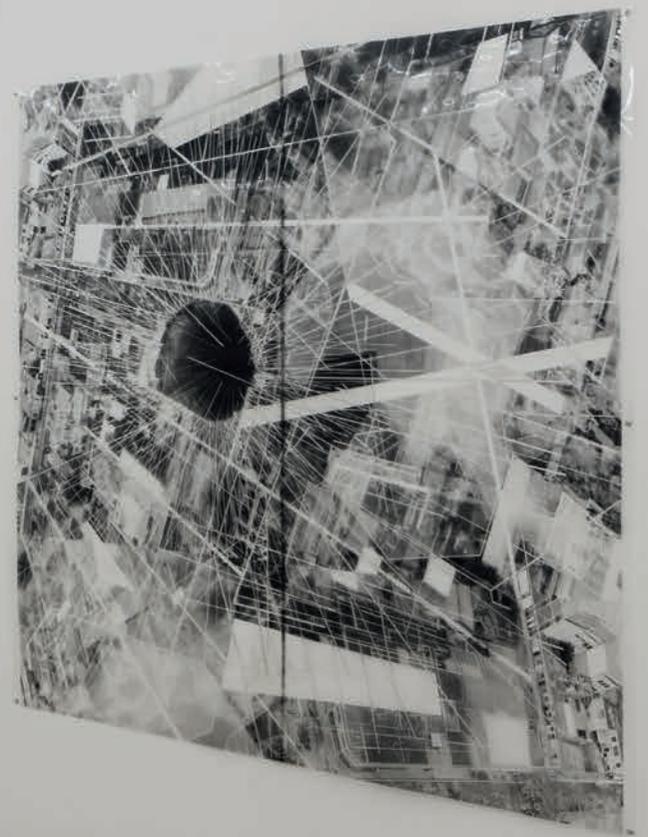












DER RADAR DES ZEICHNERS

Anmerkungen zu einigen Arbeiten von Karlheinz Bux auf Basis des Textes „Das Fliegenpapier“ von Robert Musil

Sie halten sich nicht mehr mit aller Kraft ab von unten, sie sinken ein wenig ein und sind in diesem Augenblick ganz menschlich.

Z 15/10
Tastende Strahlen eines Radars scheinen sich über das gläserne Rechteck zu ziehen, überschneiden sich mit anderen Strahlen zu spitzwinkligen Sektoren. Ein Bereich hebt sich vom Übrigen ab: Er ist stark geschwärzt, wie ein Röntgenbild, das mit zu viel Energie beschossen wurde. Karlheinz Bux hat die Fläche in dreieckige Facetten geteilt, aber *sie sinken ein wenig ein*, denn unter ihnen erstrecken sich amorphe Strukturen. Wuchert da ein Schwamm? Schwanken Bäume mit rauschenden Blättern? Pulsiert Zellplasma? Überall sind Buchstaben verteilt wie zur Dokumentation eines naturwissenschaftlichen Experiments oder zur Kennzeichnung eines Laborbefunds. Ein zweifaches N liegt da wie ein Chromosom. Die beiden Buchstaben *sind in diesem Augenblick ganz menschlich*: Neben ihnen ist ein Mann zu sehen, in sich versunken, malend. Man muss nicht wissen, dass Cézanne gemeint ist. Denn alles deutet darauf hin, dass hier nichts sicher ist. In der Kunst nicht und nicht im Leben.

Das Fliegenpapier Tangle-foot ist ungefähr sechsunddreißig Zentimeter lang und einundzwanzig Zentimeter breit; es ist mit einem gelben, vergifteten Leim bestrichen und kommt aus Kanada. Wenn sich eine Fliege darauf niederlässt – nicht besonders gierig, mehr aus Konvention, weil schon so viele andere da sind – klebt sie zuerst nur mit den äußersten, umgebogenen Gliedern aller ihrer Beinchen fest.

Z 12/10
Die Glasplatten, die Bux bearbeitet, sind ungefähr drei Quadratmeter groß und von ambivalenter Beschaffenheit. Eine Seite ist glatt, spiegelglatt, die andere satiniert. Auf ihr, der sanft-rauen Seite, haften die Graphit-Geraden, die der Zeichner in Abständen von weniger als einem Millimeter aufträgt. Er verwendet dafür ein Lineal, zieht Linie um Linie. Fast *aus Konvention, weil schon so viele andere da sind*, entsteht ein Gitter aus unzähligen Parallelen. Jeder Strich ein Stab, eng stehend wie Stangen, an denen sich verfängt, was herangeweht wurde. Feinstaub, Flugasche, Fliegen, Vögel, Abfall, Kadaver. Nichts wird durchgelassen. Alles wird aufgezeichnet. Strich für Strich, in mechanischem



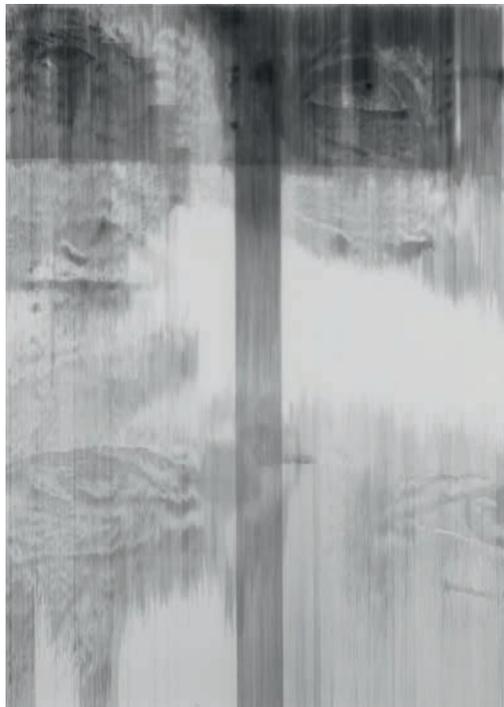
Z 15/10 Cézanne, 2010, Bleistift auf Glas, 205/157 cm



Z 12/10 Grab, 2010, Bleistift auf Glas, 205/157 cm



Z 5/09 Unfall, 2009, Bleistift auf Glas, 220/157 cm



Z 14/10 Augen, 2010, Bleistift auf Glas, 220/157 cm

Gleichtakt registriert der Künstler Spuren eines nur noch bruchstückhaft erkennbaren Geschehens, dessen Reste – Steine, Knochen, Gerippe – sich unmerklich gegen das Abgleiten ins Vergessenwerden stemmen.

Z 5/09

Und dann kommt der immer gleich seltsame Augenblick, wo das Bedürfnis einer gegenwärtigen Sekunde über alle mächtigen Dauererfühlungen des Daseins siegt. Es ist der Augenblick, wo ein Kletterer wegen des Schmerzes in den Fingern freiwillig den Griff der Hand öffnet, wo ein Verirrter im Schnee sich hinlegt wie ein Kind, wo ein Verfolgter mit brennenden Flanken stehen bleibt.

Wieder das gedrängte Dunkel, die schwere Schwärze oben. Der Prozess des Zeichnens besteht darin, dass Bux die Projektion eines hoch vergrößerten Fotos auf eine Glasscheibe überträgt. Wie ein Automat fährt er mit dem Bleistift auf und ab. Minutenlang werden Grauwerte in Graphitlinien umgesetzt. Dort, wo eine Stelle weiß bleiben soll, unterbricht Bux den Vorgang, um ihn später, wenn es die Vorlage verlangt, fortzusetzen. Sachlich und neutral wie ein Apparat. Wenn es dem Künstler allerdings angemessen scheint, erhöht er den Druck. Und er verändert den Eindruck. Was auf der Fotografie grau war, wird schwarz. Es erhält mehr Gewicht. Tatsächlich sieht es so aus, als sei etwas ins Rutschen geraten. Die Gegenstände gleiten, werden gequetscht, und kaum noch ist auszumachen, was sie waren, bevor es sie nach unten zog. Schuhwerk, Bleche, ein Gürtel, ein Kühlergrill, Dosen, Gestänge? Teile einer Schlammlawine, die alles in die Tiefe reißt, bis es im Schlick erstickt.

Und nur an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschaugen aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt.

Z 14/10

Es ist nicht nur ein Auge, es sind gleich mehrere Augenpaare, die ihre Schatten auf das Glas werfen. Das plane Glas, das Bux zeichnend in zwei Hälften aufteilt, wird zum Kirchenfenster. Wie ein Pfeiler eines gotischen Doms stößt ein breiter vertikaler Streifen in die Höhe. Die beiden obersten Augen wirken wie das Maßwerk in einem Spitzbogen, den ein mittelalterlicher Steinmetz meißelte. Die Pupillen sind himmelwärts gedreht, als suchte jemand spirituelles Entzücken, als sei er oder sie dabei, in Trance zu versinken ähnlich Gian Lorenzo Berninis Skulptur der Heiligen Theresa in der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria. Ein Blick am Übergang zwischen

Es ist nicht nur ein Auge, es sind gleich mehrere Augenpaare, die ihre Schatten auf das Glas werfen. Das plane Glas, das Bux zeichnend in zwei Hälften aufteilt, wird zum Kirchenfenster. Wie ein Pfeiler eines gotischen Doms stößt ein breiter vertikaler Streifen in die Höhe. Die beiden obersten Augen wirken wie das Maßwerk in einem Spitzbogen, den ein mittelalterlicher Steinmetz meißelte. Die Pupillen sind himmelwärts gedreht, als suchte jemand spirituelles Entzücken, als sei er oder sie dabei, in Trance zu versinken ähnlich Gian Lorenzo Berninis Skulptur der Heiligen Theresa in der römischen Kirche Santa Maria della Vittoria. Ein Blick am Übergang zwischen

Ein Blick am Übergang zwischen



Z 7/10 Radar, 2010, Bleistift auf Glas, 157/91 cm



Z 9/10 Panga, 2010, Bleistift auf Glas, 157/91 cm

Lust und Verlust. Zwischen Streben und Sterben, suchend noch und schon verloren. Der Welt entglitten oder wiedergewonnen? Die bildende Kunst, selbst ein Kind des Schauens, hält diese Blicke über die Zeiten hinweg fest und vervielfältigt sie: Aus unzähligen Porträts werfen antike Feldherren oder Renaissance-Prinzessinnen, biedermeierliche Unternehmer oder Arbeiterinnen des Industriezeitalters ihre Blicke in die Welt der Nachgeborenen. Sie werden lebendig in den Augen derer, die sie betrachten. Deshalb gilt für die Arbeiten von Bux: So wie die Augenpaare auf seiner Zeichnung vervielfacht sind, so wird seine Zeichnung durch jeden, der darauf schaut, re-produziert, wird mit jedem Blick vervielfacht. Das Bild wird gleichsam in das Innere eines Menschen kopiert, in sein neuronales System eingespeichert, wo es verzaubert, begeistert, das Denken erregt. Und wo es erlischt, sobald der Mensch stirbt.

Z 7/10

Sie geben sich Haltung und sammeln Kraft und Überlegung. Nach wenigen Sekunden sind sie entschlossen und beginnen, was sie vermögen, zu schwirren und sich abzuheben.

Die Zeichnungen von Bux wirken doppelt ephemere. Durch ihre Struktur, die sich aus dem Zerlegen eines Bildes in kurze oder

längere, graue oder schwarze linealgerade Striche ergibt. Und durch die Unschärfe der Abbildung, bedingt durch die Qualität der Fotografie selbst oder durch die extreme Vergrößerung der Aufnahme. Es zeigt sich ein Zustand des Verschwimmens und Zerfließens. In ihn hinein setzt Bux graphische Akzente. *Haltung, Kraft, Überlegung* als Gegengewicht zum Diffusen.

Z 9/10

Wenn sie die seelische Erschöpfung überwunden haben und nach einer kleinen Welle den Kampf um ihr Leben wieder aufnehmen, sind sie bereits in einer ungünstigen Lage fixiert, und ihre Bewegungen werden unnatürlich. Dann liegen sie mit gestreckten Hinterbeinen auf den Ellbogen gestemmt und suchen sich zu heben.

Zeichnung ist Aufzeichnung. Sie hält etwas fest, das sonst der visuellen Wahrnehmung entzogen bliebe. Mithin enthält sie Vergangenheit und ähnelt in dieser Hinsicht der Fotografie, nur dass dort der Bezug zur Zeit ins Extrem ge-

trieben ist, weil der Kameraverschluss lediglich den Bruchteil einer Sekunde benötigt, um ein Bild einzufangen. Dadurch dass Karlheinz Bux Fotovorlagen benutzt, sind seine Zeichnungen Aufzeichnungen von Aufzeichnungen. Wenn nun aber in einem Foto Vergangenheit bewahrt wird – ist dann in den Zeichnungen, die auf Grundlage von Fotografien entstehen, die Vergangenheit redupliziert oder ihrer Bedeutung enthoben? Wird das Vergangene in

seiner Eigenschaft, vergangen zu sein, verstärkt oder entkräftet? Immerhin zeichnet Bux, wenn nicht gegen die Zeit, so wenigstens gegen das Momenthafte an. Was einmal Augenblick war, wird Prozess, wird gedehnt, wird ‚longue durée‘. Es ist, als würden die flüchtigen Momente *den Kampf um ihr Leben wieder aufnehmen*, das sie nicht wieder erlangen können, auch wenn sich der Künstler an ihrer Rekonstruktion abarbeitet. Insoweit ist jetzt jeder dieser Momente unnatürlich. Er ist jetzt Kunst, nicht mehr Leben. Leben, das sie, die Kunst, reflektiert, bereichert, stimuliert oder verändert. Aber nicht ersetzt.



Z 3/10 Südstadt, 2010, Bleistift auf Glas, 157/91 cm

Z 3/10

Immer aber ist der Feind bloß passiv und gewinnt bloß von ihren verzweifelten, verwirrten Augenblicken. Ein Nichts, ein Es zieht sie hinein. So langsam, daß man dem kaum zu folgen vermag, und meist mit einer jähren Beschleunigung am Ende, wenn der letzte innere Zusammenbruch über sie kommt.

Man muss für Feind das Wort ‚Bild‘ einfügen. *Immer aber ist* das Bild *bloß passiv*. Das Bild ist ein semantischer Speicher, aber es ist keine Handlungsanleitung, kein Befehl. Weder

Vademecum noch katego-

rischer Imperativ. *Ein Es zieht sie hinein* – dieses Es konstituiert sich durch die Aufzeichnungen des Künstlers. Bei Bux sind das Aufzeichnungen, die bereits ein Apparat für ihn erledigt hat und die er nun mit Hilfe von Bleistiften Strich für Strich durchgeht, nachvollzieht. Ein objektiver Vorgang, der zugleich beeinflusst wird durch subjektive Inponderabilien. Das mögen Konzentrationsschwankungen sein, die vielleicht an emotionale Erregungszustände gekoppelt sind, oder physische Faktoren, wie die Energie, die beim Zeichnen eingesetzt wird. In dieser Hinsicht bleibt das Bild für die Betrachter undurchschaubar. Da kann es vorkommen, dass deren Blicke zu *verzweifelten, verwirrten Augenblicken* werden. Müssen doch die Betrachter einsehen, dass sie im Bild zuallererst sich selbst begegnen. Indem sie sich in die Bildwelt vertiefen, finden sie Fixpunkte, an denen sich Assoziationsketten bilden lassen. Oder sie identifizieren Realitätspartikel, erkennen wieder, was ihnen im Fernsehen, auf Fotografien oder als eigenes Erlebnis begegnet und im Gedächtnis geblieben war. So erwächst aus der Dichte des ästhetischen Gewebes ein weiter und weiter sich verästelndes, sich auch seinerseits verdichtendes Konstrukt aus Gedankenverbindungen, aus dem sich nach und nach Erkenntnisse gleichsam herauskristallisieren. Das Bild aber lässt sich nicht auflösen. Im Angesicht der Betrachter bleibt es *bloß passiv und gewinnt bloß von ihren verzweifelten, verwirrten Augenblicken*.

... das Erkenntwerden als eine Hand, die da irgendwie liegt und uns mit fünf immer deutlicher werdenden Fingern festhält.

ner haben gesagt, die Hand sei für sie ein Instrument des Denkens. Oder: Die Hand denke für sie. Ihr Denken sei in der Hand. Bux hat zwei Hände gezeichnet. Nicht im Beten aneinander gepresst wie bei Dürer, sondern leicht, vorsichtig, behutsam übereinander gelegt. Anrührend. Wären sie Symbol für das Verfahren, dessen sich Bux bedient, stünden sie für die prinzipielle Zweiwertigkeit seiner Zeichnungen: Liegt die glatte Seite der Scheibe vorne, sieht man das Bild hinter Glas, liegt die satinierte Seite vorn, erscheinen die Zeichnungen auf Glas. Doch mit einem solchen technischen Hinweis lassen sich diese Hände nicht abschütteln. Sie umfassen Jahrhunderte, allein schon wegen des Repertoires an gebietenden, ehrenden oder segnenden Gesten, wie sie etwa im Zeitalter römischer Konsuln und Cäsaren Anwendung fand, als Hand noch ‚manus‘ hieß. Die Gesten wirkten weiter über Epochen und über den Wandel hinweg, der mit ihnen einherging. Und der zu einer Spannung führte, wie sie sich gerade in der Zeichnung von Bux, weil seine Hände moderne, heutige Hände sind, darstellt – als jene Spannung zwischen spiritueller Emanation und rationaler Emanzipation, die spätesten seit dem Eintritt in die Moderne zu den Konstituenten menschlichen Daseins gehört.

Z 22/10

Als letztes Bild die Hand, die zugleich Werkzeug ist. Handwerkszeug des Künstlers. Etliche Maler, Plastiker, Zeich-



Z 22/10 Hand, 2010, Bleistift auf Glas, 31/24 cm



Z 12/08 Wald, 2008, Bleistift auf Glas, 90/185 cm



Z 12/10 Grab, 2010, Bleistift auf Glas, 205/157 cm



Z 2/13 Engel und Helden, 2013, Bleistift auf Glas, 205/157 cm



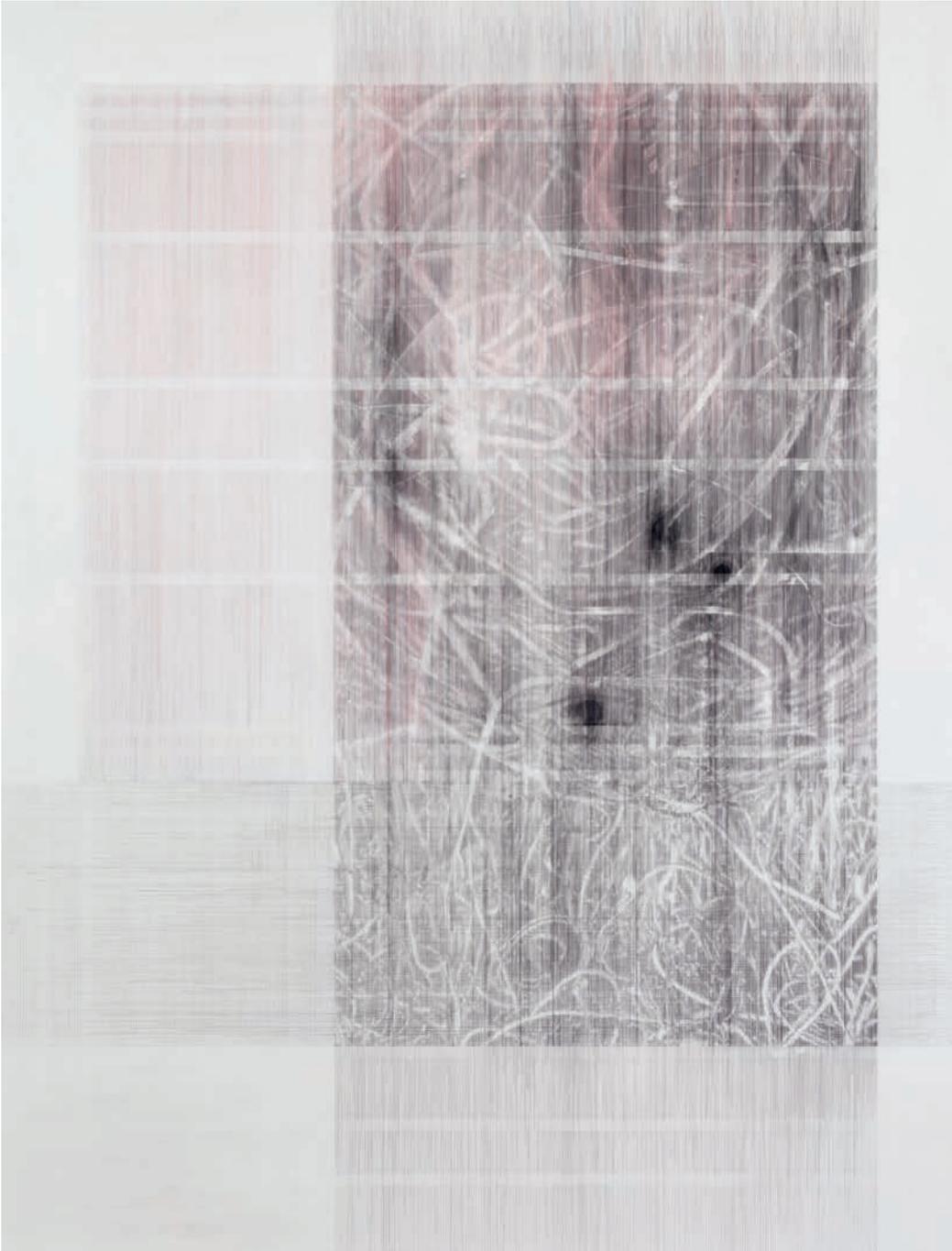
Z 3/11 Halskette, 2011, Bleistift auf Glas, 105/63/7 cm (Privatbesitz)



Z 1/11 Ringe, 2011, Bleistift auf Glas, 105/63/7 cm (Privatbesitz)



Z 2/11 Ursprung, 2011, Bleistift auf Glas, 105/63/7 cm



Z 1/17 Kabel, 2017, Blei- und Buntstift auf Glas, 205/157 cm



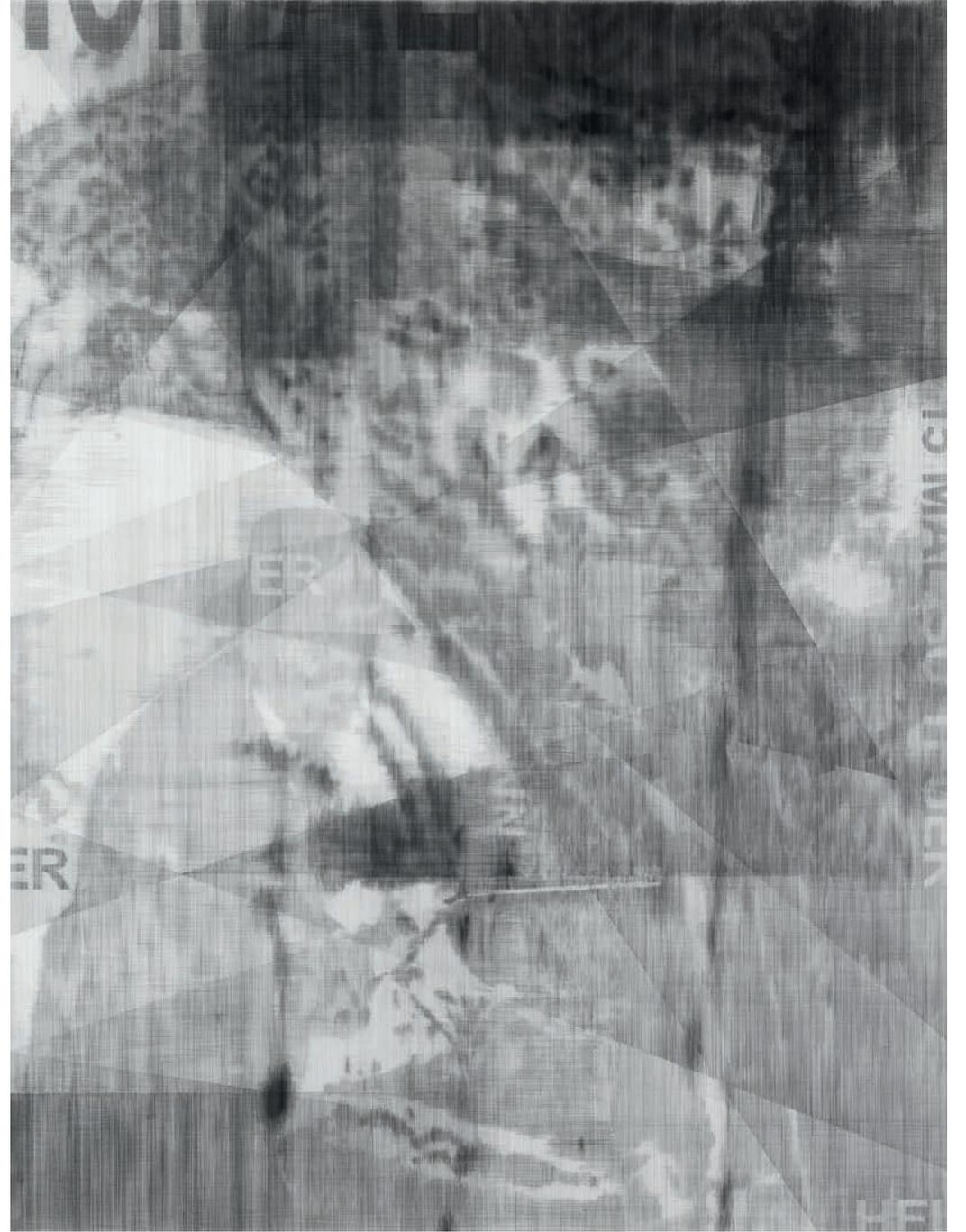
Z 1/13 Christel, 2013, Bleistift auf Glas, 205/157 cm



Z 5/11 Fliege, 2011, Bleistift auf Glas, 78/109 cm (Privatbesitz)



Z 4/08 Schwarzwaldhalle, 2008, Bleistift auf Glas, 92/140 cm (Ulmer Museum)



Z 15/10 Cézanne, 2010, Bleistift auf Glas, 205/157 cm (Sammlung Würth)



Z 7/10 Radar, 2010, Bleistift auf Glas, 157/91 cm



Z 9/10 Panga, 2010, Bleistift auf Glas, 157/91 cm

Spuren des Anderen

Die schwarzweißen Portraits von Karlheinz Bux sind Zeichnungen, die mittels besonderer Arbeitsprozesse auf der Grundlage von Fotografien entwickelt werden. Im Gegensatz zu dem relativ großen gezeichneten Glasportrait *Z 1/13 Christel*, bei welchem der Bildgegenstand additiv entsteht, sind die Liniengefüge bei den kleineren Folienportraits das Resultat eines subtraktiven Prozesses auf Folie: hier wird das Bildnis mit Aceton sowie Klebeband bearbeitet und dadurch kommentiert, relativiert, verwischt, manchmal auf malerische Weise aufgelöst.

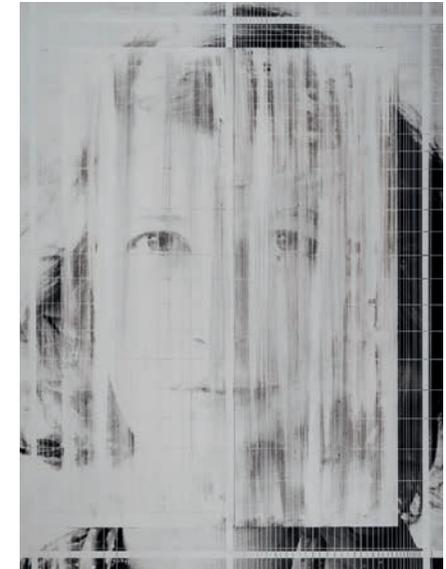
Bei den Glaszeichnungen entsteht die Prägnanz des Portraits durch die Verdichtung parallel gesetzter Linien und anhand der Variation des Bleistift-drucks. Die Grundlagen von beiden, Glaszeichnungen und Folienportraits, werden jeweils mittels digitaler Bildbearbeitung angelegt. Zum Beispiel bei der Glasarbeit *Christel* fügte Bux dem Bildnis eine Schlüsselwand hinzu. Bei den Folienarbeiten hat er oft ein ähnliches zweites oder drittes Portrait der gleichen Person über das Erste gesetzt bzw. andere Blickwinkel auf die Person um eine Hauptansicht herum angeordnet. Durch die Bearbeitung mit Aceton entstehen Schleier, Gitter, teilweise auch Verschnürungen oder organische Gewächse, ganz so als würde eine innere Dimension der Portraitierten nach außen gekehrt. Manche der Portraits fordern den Betrachter durch direkten Blickkontakt heraus, andere sind in sich selbst versunken oder blicken in das Bildäußere, welches unbekannt bleibt.

Die Portraitierten stammen stets aus dem persönlichen Umfeld des Künstlers, es handelt sich häufig um Nachbar*innen, Freund*innen und Bekannte, Menschen, zu denen Bux einen persönlichen Bezug oder eine Beziehung pflegt: er kennt seine Modelle, er erkennt etwas in ihrem Wesen. Und diese Art der Erkenntnis soll im Folgenden untersucht werden, wenn auch nur einige Aspekte genannt werden können.

Zunächst möchte ich näher auf die Folienportraits eingehen. Es geht Bux um das menschliche Gesicht und um das, was es offenbart. Das Gesicht ist ein Träger von Identität, aber auch von Intimität, obwohl es der Körperteil ist, welcher in der westlichen Kultur niemals bedeckt wird. Wir können es durch die Gesichtszüge schließen oder öffnen. Der Blick von Bux in das Gesicht des portraitierten Modells kommt einer Erkundung gleich, einer Enthüllung dessen, was über das Individuelle hinausgeht. Es könnte hier einen möglichen Dialog mit dem Begriff des „Anderen“ bei Emmanuel Lévinas geben: „... der Andere,



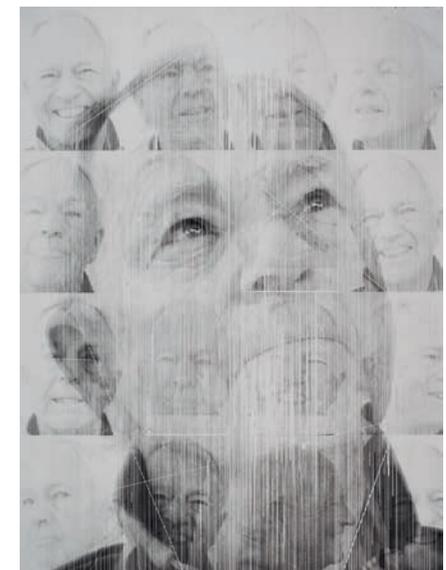
Z 1/13 Christel, 2013, Bleistift auf Glas, 205/157 cm



F 10/16 Clara, 2016, Aceton auf Film, 47/35 cm



F 7/16 Zarah, 2016, Aceton auf Film, 47/35 cm



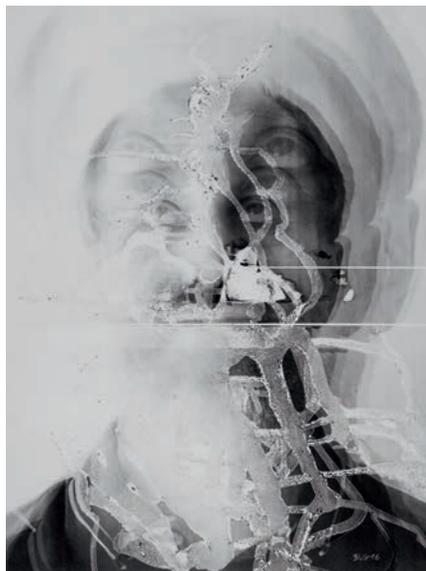
F 30/14 Kei, 2014, Aceton auf Film, 47/35 cm

der sich durch das Gesicht offenbart ...". Dieser verdichtet sich jenseits des Individuellen und steht bei Lévinas für einen Anspruch des Ethischen. Das Gesicht bei Bux offenbart eine Verdichtung – eine Anspielung auf eine geistige Dimension, vielleicht eine kosmische, vielleicht eine Allusion des Anderen.

Allen Portraits wohnt eine gestaltete Kinetik inne. Mysteriös und tief fordern die Bildnisse Immersion und zugleich immer neue Blickwinkel. Es sind Zeichnungen, die sich selbst weiterzeichnen und aus unterschiedlichen Blickwinkeln verschieden wirken. Die bewegte Wirkung dieser Werke entzieht sich dem kontemplativen, meditierenden Blick. Sie ergibt sich vielmehr aus einer Begegnung in Bewegung, bei welcher Blick und Werk sich umkreisen. Es gibt hier kein Portrait an sich, die Addition findet wie bei Eisensteins Filmmontage im Geist der Betrachtenden statt und lässt sich nicht greifen.

Die Folienportraits sind keine bloßen Abbildungen, sondern eigenständige Wesen. Etwas Geisterhaftes erweckt diese Portraits zum Leben, sie scheinen zu atmen, es sind bewegte Bilder, filmische Zeichnungen, verschleierte Hologrammen ähnlich. Ganz wie beim Film gibt es eine Abfolge von Bildern – von denen allerdings jeweils ein Bild im Mittelpunkt steht. Und ganz wie beim Film unterstützt eine materielle Transparenz die geisterhafte, holographische Präsenz der Portraits. Entsprechend heißt auch eine Bilderfolge *Geist*. Dieser Geist besitzt eine spektrale Emanation, spiritistischen Fotografien ähnlich, getragen von einer gewissen Unheimlichkeit. Der amerikanische Philosoph Stanley Cavell spricht von der Anwesenheit des Abwesenden der abgebildeten Objekte im fotografischen Bild: „Ihre Anwesenheit bezieht sich auf ihre Abwesenheit“. Und Roland Barthes hat in *Die helle Kammer* die Verbindung von Fotografie und Tod aufgezeigt: Er macht an der Fotografie einen „unheimliche[n] Beigeschmack“ aus, der allen Fotografien, vor allem aber jenen aus anderen Zeiten, innewohnt: „die Wiederkehr des Toten“. Zudem nimmt er den fotografierten Moment des abgebildeten Objekts als eine Vorwegnahme des Augenblicks des Todes an. Mit der Fotografie treten wir aus der Zeit heraus. Die Portraits von Bux haben etwas Spektrales.

Ungewöhnlich ist das Doppelportrait *Z 1/12 Paar*, in welchem Bux beide Techniken, die subtraktive und die additive miteinander vereint: die Arbeiten sind auf Glas gezeichnet und mit Aceton bearbeitet. Zudem beinhaltet das linke der beiden Portraits auch noch eine Collage: die Augen wurden der Glasplatte unterlegt. Diese Augen sind das einzige fotografische Element in der Zeichnung, sie stechen heraus, wie bei einem vermummten Kopf. Und sie vermitteln Angst, eine existentielle, nackte Angst. Man gewinnt bei diesem Doppelportrait den Eindruck, dass die durch Aceton entstandenen Leerstellen sich



Geist, Aceton auf Film, je 47/35 cm (Privatbesitz)

jeglicher Darstellung entziehen: es handelt sich nicht um Schleier, Schnüre oder Gitter wie bei den Folienportraits. Es handelt sich um Löcher, welche durch die Transparenz des Glases betont werden. Das Nichts manifestiert sich hier, bahnt sich einen Weg, es *nichtet*, ganz wie einst bei Martin Heidegger beschrieben. Es findet eine Auflösung im Bild und des Modells im Bild statt. Eine Auflösung als Bildnis.

Diese mysteriöse Auflösung ist tatsächlich in allen Folienportraits und auch bei der großen *Christel* Zeichnung präsent. Hier findet die Auflösung nicht durch Leerstellen, sondern durch die hinzugefügte, kleinteilige Schlüsselwand statt. Wie Wassertropfen wirken die feinen Häkchen über das Bild verstreut, dem Gesicht hinterlegt und es zugleich umrahmend. Christel scheint zu lächeln, geheimnisvoll versunken. Sie ist Mensch, androgyn, jenseits unserer sozio-biologischen Konnotation von Männlichem oder Weiblichem. Beim Betrachten von *Christel* verstehen wir: Die Auflösung ist zugleich eine Wandlung. Diese Wandlung mag teilweise schrecklich anzusehen sein, geisterhaft, oder – wie beim rechten Bildnis von *Z 1/12 Paar* – fühlen wir uns an Francis Bacon erinnert, an die Freilegung von ästhetischer „Sensation“ (Gilles Deleuze). Vielleicht offenbart sich hier, in der Wandlung, der Auflösung, der Andere.

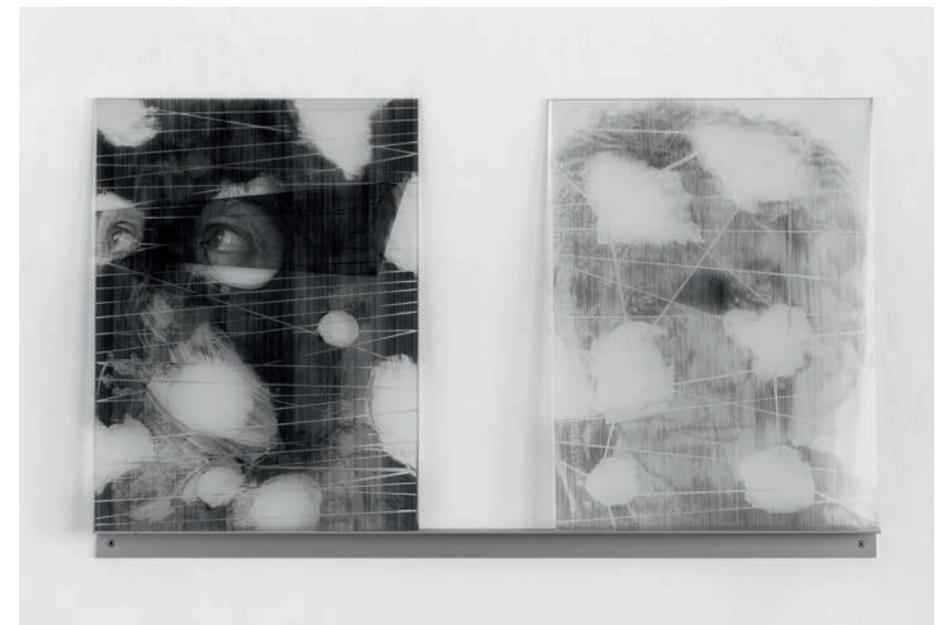
Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit*, Verlag Karl Alber, München 2003 (1961)

Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge 1974

Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2009 (1980)

Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Verlag von Friedrich Cohen, Bonn 1931

Gilles Deleuze, *Logik der Sensation*, Wilhelm Fink, Paderborn 2016 (1981)



Z 1/12 Paar, 2012, Bleistift und Papier auf Glas/Aluschiene, 60/108/4 cm



F 1/13 Sabine, 2013, Aceton auf Film, 42/32 cm



F 2/18 Thomas, 2018, Aceton auf Film, 47/35 cm



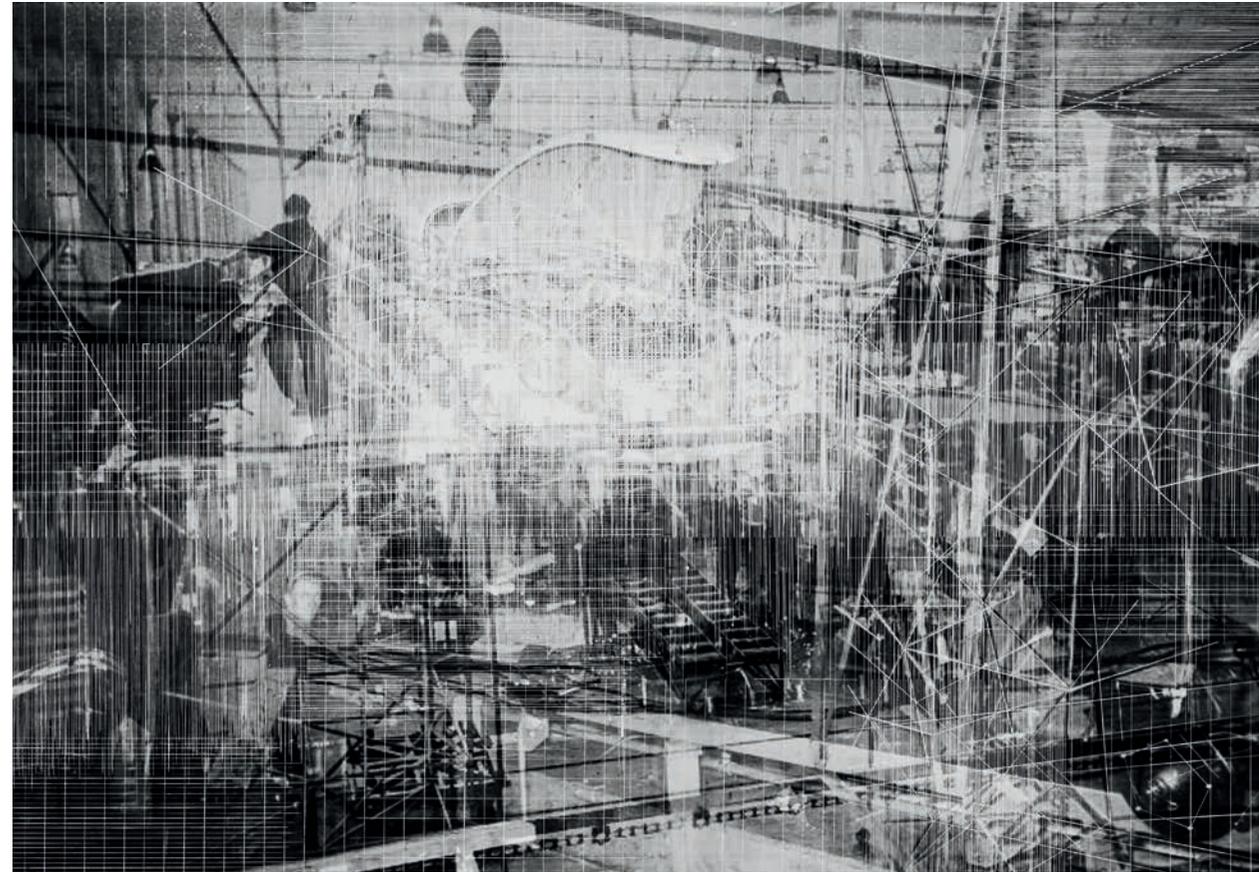
F 3/16 Hartmut, 2016, Aceton auf Film, 32/42 cm



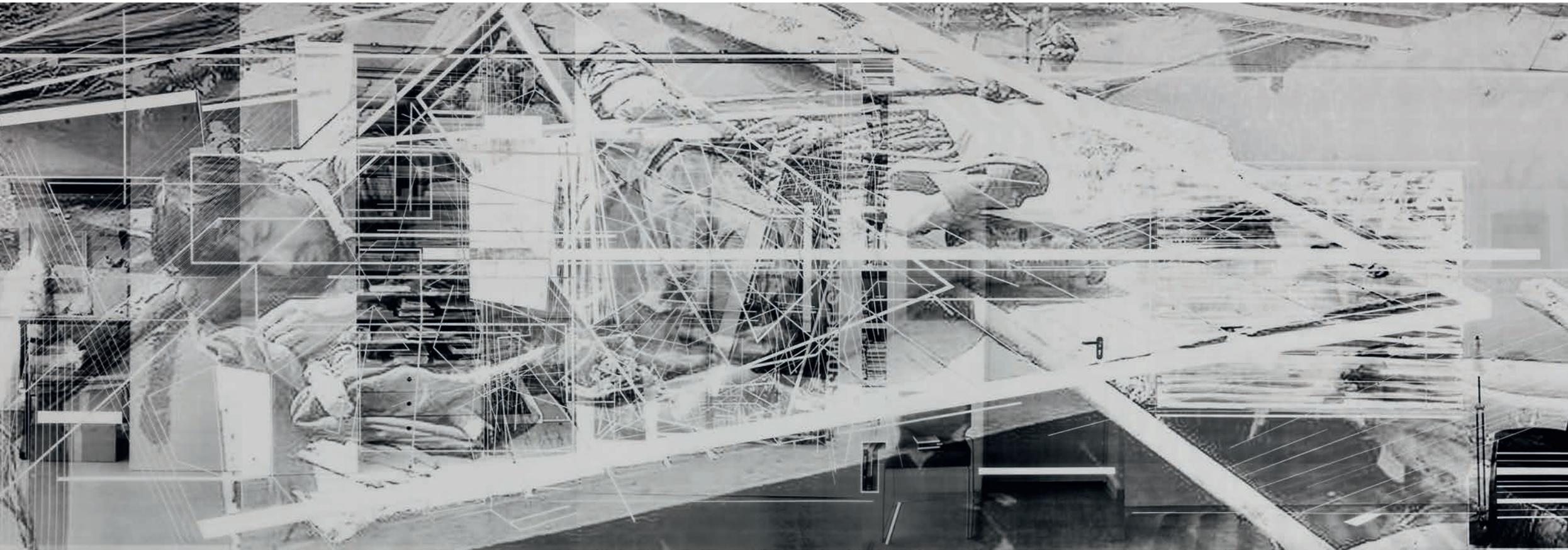
F 0/14 Kleidung, 2014, Aceton auf Film, 32/42 cm



F 1/14 es läuft ganz gut ..., 2014, Aceton auf Film, 85/117 cm



F 2/14 es läuft nicht schlecht ..., 2014, Aceton auf Film, 85/132 cm (Ausschnitt)



F 10/14 Weltenschläfer, 2014, Aceton auf Film, 162/524 cm



F 1 + 2/16 Parcours, 2016, Aceton auf Film, je 80/240 cm



F 2/18 Calvino, 2018, Aceton auf Film, 158/158 cm



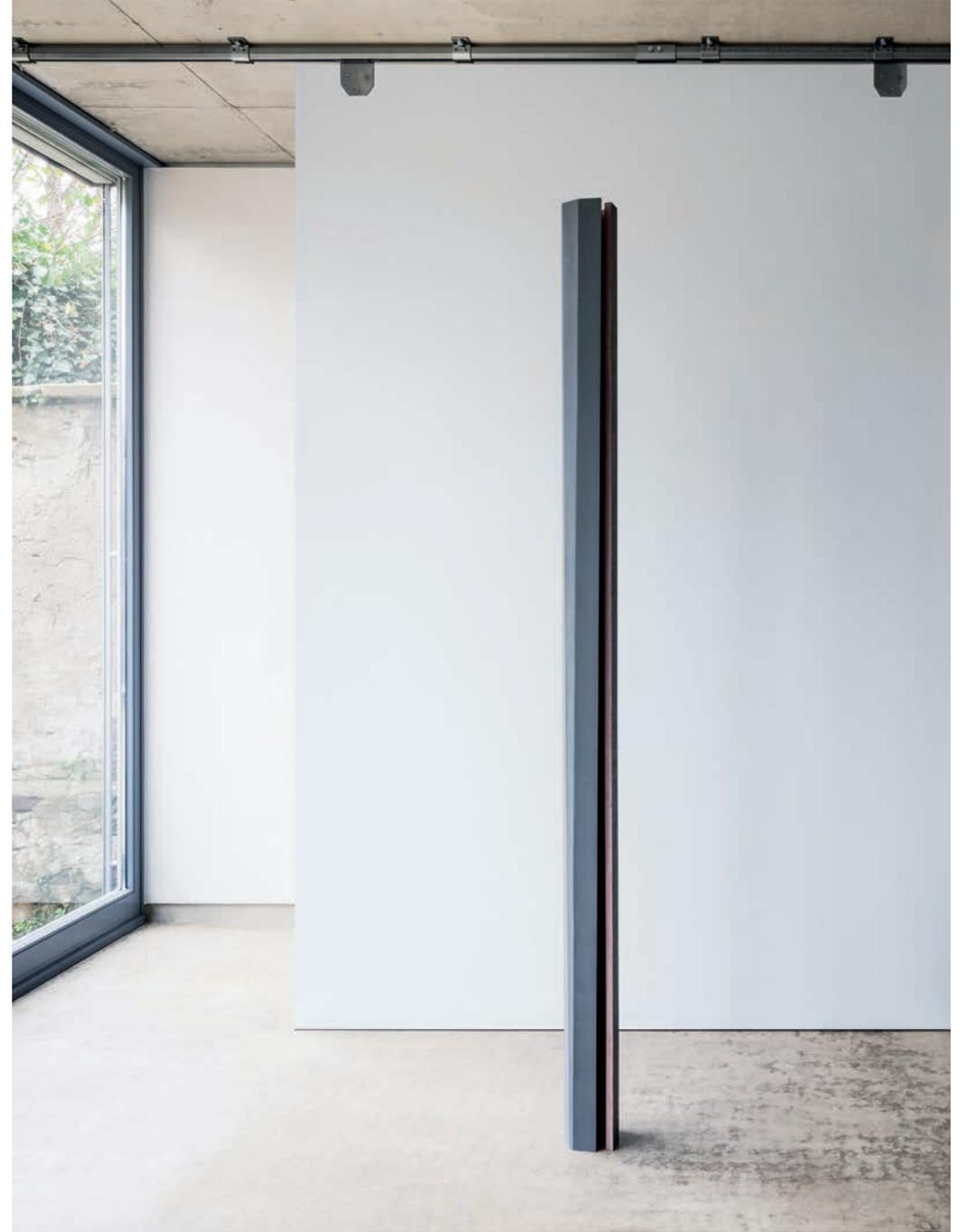
PA 1/01, 2001, Holz/Farbe, 235/25/16 cm



PA 1/96, 1996, Holz/Farbe, 245/30/20 cm



PA 1/91, 1991, Holz/Farbe, 227/19/17 cm



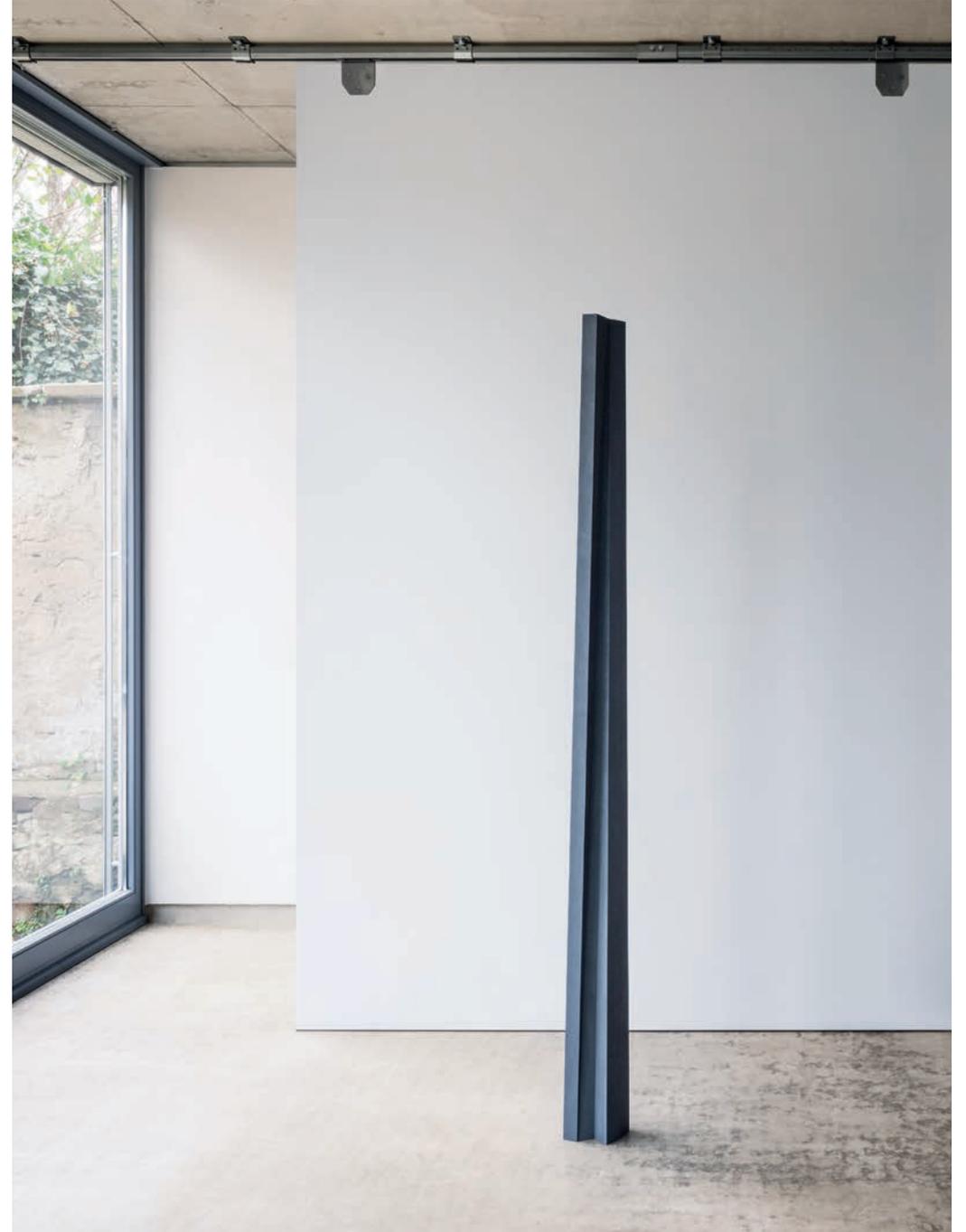
PA 3/89, 1989, Holz/Farbe, 226/14/12 cm



PA 2/89, 1989, Holz/Farbe, 220/19/12 cm



PA 8/85, 1985, Holz/Farbe, 206/11/9 cm



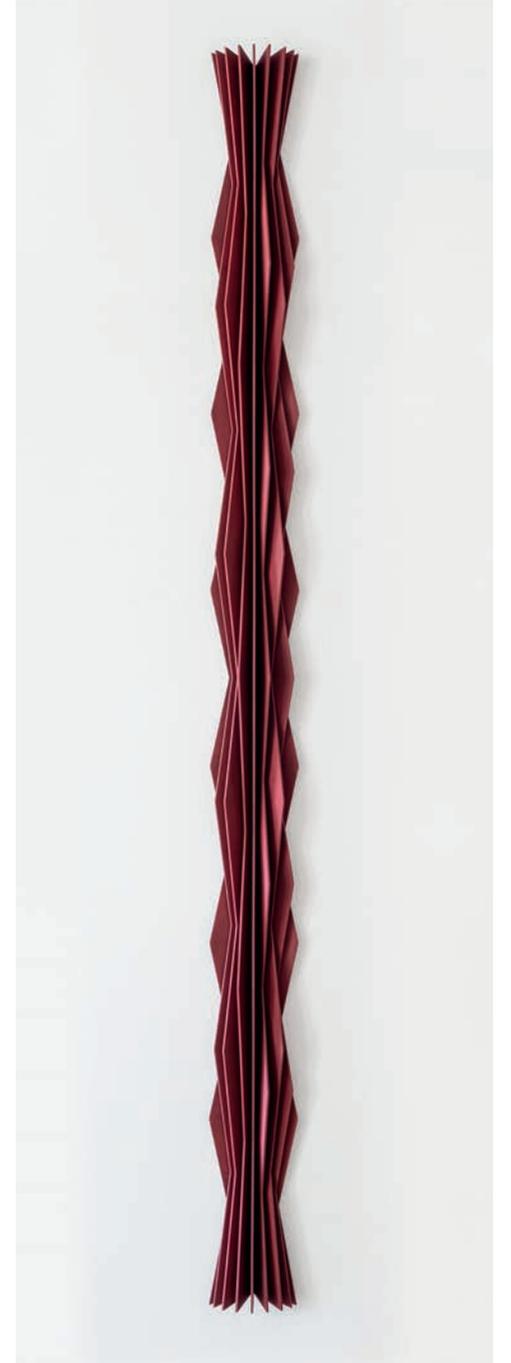
PA 11/86, 1986, Holz/Farbe, 201/16/10 cm



WO 1/86, 1986, Holz/Farbe, 219/11/8 cm



WO 1/09, 2009, Holz/Farbe, 233/15/9 cm



WO 2/09, 2009, Holz/Farbe, 237/15/9 cm

Karlheinz Bux

1952	geboren in Ulm
1972-1977	Studium an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe
1986	Stipendium an der Cité Internationale des Arts, Paris
1990	Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg
1993/94	Lehrauftrag für Zeichnen an der Hochschule in Pforzheim
2003	Stipendium des Kulturfonds Berlin in Ahrenshoop
2004/05	Stipendium der Fondation Bartels in Basel, Schweiz
2007	Kunstpreis der Stadt Bühl für Zeichnung
2007/08	Gastprofessur für Plastisches Gestalten an der Hochschule in Mainz
2010	Preisträger ‚forumkunst‘, Regierungspräsidium Karlsruhe
2015	Kunstpreis der Stadt Schramberg
seit 1978	Ausstellungen und Kunst am Bau Projekte

Arbeiten im Besitz des Ministeriums für Wissenschaft und Kunst Baden-Württemberg, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, der Regierungspräsidien Freiburg, Karlsruhe, Tübingen, der Städtischen Galerie Karlsruhe, des Ulmer Museums und von Privatsammlungen.



Ausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

2018 → Galerie der Stadt Tuttlingen (EA) ↔ Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn ↔ Luis Leu, Karlsruhe (mit Sabine Funke) ↔ Galerie Rottloff, Karlsruhe (EA) 2017 → Ahnen4, Luis Leu, Karlsruhe ↔ Kulturkreis Denzlingen (mit Sabine Funke) ↔ Sammlung Hurrle Durbach (mit Rainer Nepita) 2016 → Kunstverein Gernersheim (mit Axel Philipp und Voré) ↔ Tiefe Gründe, Galerie Rottloff, Karlsruhe 2015 → artKARLSRUHE, Galerie Veronica Kautsch ↔ ALLE!, Künstlerbund B-W zu Gast in der Städtischen Galerie Karlsruhe ↔ Schramberg aus der Sicht der zeitgenössischen Kunst, Museum Schramberg ↔ Galerie Veronica Kautsch, Michelstadt ↔ Ahnen3, Luis Leu, Karlsruhe 2014 → Galerie Rottloff, Karlsruhe ↔ Ahnen2, Luis Leu, Karlsruhe 2013 → Ahnen, Luis Leu, Karlsruhe 2012 → Blätterwald ... Künstlerbücher, Deutscher Künstlerbund Berlin ↔ Galerie Cuenca, Ulm/Do ↔ Galerie Rottloff, Karlsruhe (mit S. Funke) ↔ Frias-Projekt, Freiburg ↔ gestern-heute-morgen, Kunstgebäude am Schloss, Stuttgart ↔ Fundstück, Galerie Hühsam, Offenbach ↔ Galerie Veronica Kautsch, Michelstadt (mit S. Funke) 2011 → Galerie Rottloff im Museum Ettlingen ↔ Galerie Friebe, St. Gallen (mit Sabine Funke) ↔ Carte Blanche, Kunstverein Offenburg ↔ Waldeslust, Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall 2010 → Kunstverein Rastatt, Pagodenburg ↔ FarbeLinieWand, Gemeinschaftsprojekt, Karlsruhe ↔ forumkunst, Regierungspräsidium Karlsruhe 2009 → Galerie Rottloff, Karlsruhe ↔ By heart, Wanderausstellung, Ministerium für Arbeit und Soziales B-W 2008 → Zeichnung, Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden ↔ Modelle - Materialisierung von Konzepten, Deutscher Künstlerbund, Berlin ↔ Kunst in Baden, Städtische Galerie Rastatt ↔ Künstlerbund Baden-Württemberg, Ulmer Museum 2007 → Profile, R-Zentrum, Baden-Baden (mit M. Kölmel) ↔ Zeichnung, Friedrichsbau, Bühl 2006 → Auswahl 06, Gesellschaft der Freunde Junger Kunst, Baden-Baden ↔ Galerie Rottloff, Karlsruhe (mit M. Kölmel) 2005 → Von A bis Z, Künstlerbund B-W, Städt. Galerie Karlsruhe ↔ Zeit Raum Zeichen, Künstlerbund B-W, Schloss Achberg ↔ BaselZeichnungen, Fondation Bartels, Basel (EA) 2004 → Pro Arte, Ulm/Donau (mit Pfeiffer und Ramirez) ↔ Grund zu bleiben, Künstlerbund B-W, Bad Schussenried ↔ Kunst seit 1960, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2003 → CO3, Wandzeichnung, Künstlerhaus Lukas, Ahrenshoop ↔ Beziehungsweisen, Künstlerbund B-W, E-Werk Freiburg ↔ Galerie Christa Thiel, Ansbach ↔ Galerie Rottloff, Karlsruhe (mit Funke, Kölmel, Paal) 2002 → Zeichnung, Städt. Galerie, Rastatt ↔ Lineamento, Kunstraum Mehlwaage, Freiburg (EA) 2001 → Galerie Rottloff, Arbeiten auf Papier ↔ Freie Wahlen, Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden ↔ Zeitschnitt, Künstlerbund B-W, Städt. Galerie Karlsruhe ↔ Galerie Rottloff, Karlsruhe (EA) ↔ Retour de Paris, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart 2000 → Skulpturenprojekte, Wadgasserhof, Kaiserslautern ↔ Kunst im Stadtbild, Pforzheim ↔ Skulptur und Bildhauerzeichnung, Städt. Galerie Rastatt 1999 → Galerie Brötzing Art, Pforzheim ↔ Galerie Cuenca, Ulm/Donau 1998 → Galerie Annmarie Taeger, Frankfurt/Main (EA) ↔ Künstlerbund B-W, Kunstverein Mannheim 1997 → Galerie Cuenca, Ulm/Donau (EA) ↔ Nationale der

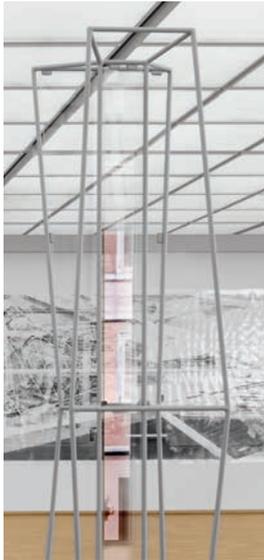
Zeichnung, Augsburg ↔ Künstlerbund B-W, Hans-Thoma-Gesellschaft Reutlingen ↔ Ulmer Kunst, Ulmer Museum 1996 → Bildobjekte, Galerie Rottloff, Karlsruhe ↔ Skulptur Südwest, Badischer Kunstverein, Karlsruhe ↔ Zeichnen, Deutscher Künstlerbund ↔ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg ↔ Künstlerbund B-W, Ulmer Museum ↔ Kunstraum Stadt, Museum Ettlingen ↔ Skulptur im Stadtraum, Schwetzingen ↔ Bildhauerzeichnungen, Kunstverein Schwetzingen 1995 → Galerie Rottloff, Karlsruhe (EA) ↔ Städtische Galerie, Bad Waldsee (mit M. Kölmel) 1994 → Jahresausstellung der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, ↔ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden ↔ Kitzel und seine Schüler, Galerie Art Contact, Karlsruhe ↔ Das kleine Bild - Das kleine Objekt, Galerie Rottloff, Karlsruhe ↔ Ulmer Kunst, Museum Ulm/Donau 1993 → Ulmer Kunstverein, Ulm/Donau (mit S. Yoshikawa) ↔ Cappenberger Remise, Selm-Cappenberg (EA) ↔ Kunst der Neunziger Jahre, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1992 → Galerie der Künstler, Frankfurt/Main ↔ Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden (mit M. Kölmel) ↔ Haus der Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart (mit S. Kunze) ↔ Galerie Cuenca, Ulm/Donau (EA) 1991 → Städtische Galerie, Geislingen (mit W. Haag, M. Kölmel u. H. Weber) ↔ Rauminstallation, MultiMediale 2, ZKM Karlsruhe (mit M. Kölmel) ↔ Sammlung Lütze II, Marstall, Rastatt ↔ Spiegelbilder, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1990 → Galerie im Kornhauskeller, Ulm/Donau (mit Ch. Freimann u. P. Isenrath) ↔ Sculptura 90, Bildhauersymposium, Ulm/Donau 1989 → Galerie Ruppert, Hainfeld (mit N. Kleinlein u. R. Schad) ↔ Anstöße, Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1988 → Imago, Landeskunstwochen, Villingen ↔ Bildhauersymposium Rohrbach-Zement, Dotternhausen 1987 → Institut Français, Stuttgart (EA) ↔ Divergences-Convergences, Goethe Institut, Paris 1986 → Galerie March, Stuttgart (EA) Pläne und Projekte ↔ Schloß Solitude, Stuttgart 1985 → studio f, Ulm/Donau (EA) 1984 → Institut Unzeit, Berlin (EA) ↔ Grundlos, Rauminstallation Orgelhalle, Karlsruhe (mit P. Brass) 1982 → Nachwild, Atelier Luisenstrasse, Karlsruhe (EA) 1978 → Ulmer Museum, Studioausstellung (EA) 1977 → Werkstatt Galerie, Wien (mit J. Kerschen u. A. Heintel) ↔ Galerie Avalon, Ulm/Donau (EA) 1974 → Kunstverein Ludwigsburg (mit J. Hildebrand u. K. Neubrand)

Literatur

über Linie ..., Ausstellungskatalog, Galerie der Stadt Tuttlingen ← 2018
 Calvino, Galerie Rottloff Karlsruhe ← 2018
 Tiefe Gründe, Galerie Rottloff Karlsruhe ← 2016
 Schramberg aus der Sicht der zeitgenössischen Kunst, Museum Schramberg ← 2015
 Künstlerbund B-W (Hrg.), ALLE!, modo Verlag Freiburg ← 2015
 Künstlerbund B-W (Hrg.), Was bleibt?, modo Verlag Freiburg ← 2015

Fondation Bartels (Hrg.), Der Fluss: unbekümmert, modo Verlag Freiburg ← 2014
 Kei Müller-Jensen, Schläfer, Galerie Rottloff Karlsruhe ← 2014
 Michael Hübl (Text), Der Radar des Zeichners, Karlsruhe ← 2013
 J. Feldhausen-Rihm/Galerie Hühsam (Hrg.), Fundstück, Offenbach ← 2012
 Künstlerbund B-W (Hrg.), gestern-heute-morgen, Stuttgart ← 2012
 Waldeslust, Kunsthalle Würth (Hrg.), Schwäbisch Hall ← 2011
 Carte Blanche, Künstlerbund B-W (Hrg.), Offenburg ← 2011
 Der Radar des Zeichners (Text: M. Hübl), Karlsruhe ← 2011
 Ein Leben für die Kunst, Museum Ettlingen ← 2011
 Forumkunst, Regierungspräsidium Karlsruhe ← 2010
 Kontrapunkte, Verlag Robert Gessler, Friedrichshafen ← 2009
 by heart, Wanderausstellung, Ministerium für Arbeit und Soziales B-W (Hrg.) ← 2009
 Seit eh und jetzt!, Ulmer Museum, Künstlerbund B-W (Hrg.) ← 2008
 Lineamento Verticale, Dokumentation, Karlsruhe ← 2006
 Kunst im Zentrum, EnBW Zentrale, Karlsruhe ← 2006
 Fondation Bartels, Ississippi - Baselzeichnungen, Basel ← 2005
 Kai-Michael Sprenger (Hrg.), Zeit-Raum-Zeichen, Schloss Achberg ← 2005
 Künstlerbund B-W (Hrg.), A bis Z, Städt. Galerie, Karlsruhe ← 2005
 Staatliche Kunsthalle (Hrg.), Kunst seit 1960, Karlsruhe ← 2004
 Künstlerbund B-W (Hrg.), E-Werk Hallen für Kunst, Freiburg ← 2003
 Künstlerbund B-W (Hrg.), Karlsruhe ← 2001
 Arbeitsamt Karlsruhe (Hrg.), Dokumentation, Kunst am Bau, Karlsruhe ← 1999
 Künstlerbund B-W (Hrg.), Ausstellungskatalog, Mannheim ← 1998
 Künstlerbund B-W (Hrg.), Ausstellungskatalog, Reutlingen ← 1997
 Badischer Kunstverein (Hrg.), Skulptur Südwest, Karlsruhe ← 1996
 Museum Ettlingen (Hrg.), Ausstellungskatalog, Kunstraum Stadt, Ettlingen ← 1996
 D. Teuber, Werke im öffentlichen Raum, Karlsruhe ← 1996
 D. Teuber, Ausstellungskatalog, Galerie Rottloff, Karlsruhe ← 1995
 M. Großkinsky, Dokumentation, Skulptur im öffentlichen Raum, Karlsruhe ← 1994
 N. Bätzner, Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden ← 1992
 M. Hübl, Katalogdokumentation, Rauminstallation MultiMediale 2, Karlsruhe ← 1992
 Sammlung Lütze II, Ausstellungskatalog, Rastatt ← 1991
 Kunststiftung (Hrg.), Ausstellungskatalog, Stuttgart ← 1991
 C. Burri/K. Reiser, Kunstpfad Universität Ulm, Ulm/Donau ← 1991
 ZKM (Hrg.), Ausstellungskatalog, MultiMediale 2, Karlsruhe ← 1991
 O. Schütz, Skulpturenstraße Dotternhausen, Balingen ← 1988
 U. Conrath, Ausstellungskatalog, Imago, Villingen ← 1988
 M. Hübl, Ausstellungsfaltblatt, Institut Français, Stuttgart ← 1987
 Goethe Institut (Hrg.), Divergences-Convergences, Paris ← 1987
 B. March (Hrg.), Schloß Solitude, Pläne und Projekte, Stuttgart ← 1986
 Th. Wulffen, Kunstforum International, Band 77/78 ← 1985





Impressum

Herausgeber: Karlheinz Bux

Texte: Christine Reeh-Peters, Karlsruhe

Carmela Thiele, Karlsruhe

Michael Hübl, Karlsruhe

Fotos: Atelier Altenkirch, Karlsruhe

Karlheinz Bux, Karlsruhe (S. 2, S. 69)

Gestaltung: Neues Sortiment, Karlsruhe

© 2018 Edition Cantz, Künstler, Fotografen und Autoren

ISBN: 978-3-947563-06-7

