

NY PAINTINGS
1972–2012

RAINER
GROSS

KONTAKT

RAINER GROSS



RAINER GROSS KONTACT

**NY PAINTINGS
1972 – 2012**

WIENAND





thousands
million
hundreds
of thousands
of people
were
killed
by the
Hitler
regime

LIEB

INHALT CONTENTS

ESSAY

BEATE REIFENSCHIED

- 8 IM LABORATORIUM DER INCORPORATE IMAGES
14 IN THE LABORATORY OF INCORPORATE IMAGES

ESSAY

PETER LODERMEYER

- 20 DIE AUFHEBUNG DER SCHWERKRAFT
DURCH DIE MALEREI
44 THE DISSOLUTION OF GRAVITY IN PAINTING

EARLY PAINTINGS 1972–1982

- 66 EARLY PAINTINGS

DEMOCRATIC PAINTINGS 1982–1993

- 102 EARLY DEMOCRATIC PAINTINGS
122 LAUSANNE PAINTINGS
138 KAESBACH PROJEKT
156 LUXUS – CATERING
174 OHNE WORTE

FINGERTIP TINGLING 1993–1996

- 190 FINGERTIP TINGLING

CONTACT PAINTINGS 1996–2012

- 210 CONTACT PAINTINGS – TWINS
234 CONTACT PAINTINGS – SINGLES
256 CONTACT PAINTINGS – LOGOS

- 278 ANHANG / APPENDIX

IM LABORATORIUM DER INCORPORATE IMAGES

BEATE REIFENSCHIED

Bereits in seinen frühen Arbeiten interessiert Rainer Gross nie nur eine Ebene der Wirklichkeit, zumindest nicht eine nur eindimensionale Ebene. Das Gemalte erweist sich gleichermaßen als Auslöser und als Dokument eines Sehprozesses, mehr noch des nachdenkenden Aneignens durch Wahrnehmung und Reflexion. Für Rainer Gross, der bereits mit 22 Jahren Deutschland den Rücken kehrt und sich – wie einige Künstler damals aus Europa – nach New York aufmacht, um dort seine künstlerische Laufbahn zu starten, mag es besonders entscheidend gewesen zu sein, Wahrnehmen, Sehen, gedankliche und malerische Umsetzung einem beständigen, sich wechselseitig bedingenden Prozess der Prüfung zu unterziehen und dieses Prozesshafte, gleichsam nie Abgeschlossene in seine Malerei einfließen zu lassen. Dabei spielt die bildnerische Tradition Europas, das imaginäre Museum in seinem Kopf, das er beständig in seinem „Reisegepäck“ dabei hat, eine eminente Rolle. Motive von Peter Paul Rubens, Rembrandt, Stefan Lochner, Raffael u. a. verarbeitet er bereits in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren. Schon von Beginn an wird offenkundig, dass es sich nicht um eine simple Adaption oder Kopie von bedeutsamen Werken der Kunstgeschichte handelt, sondern um das Bildmotiv und dessen malerische Umsetzung, welche so, wie sie bereits in der historischen Position sichtbar sind, gleichermaßen befragt werden. Es geht, anders als man es beim bloßen Anblick der Werke von Rainer Gross bisweilen annehmen könnte, von Anfang an unmittelbar um den malerischen Prozess an sich, um das Zentrum der Malerei, die sich gerade Anfang der 1970er Jahre in einer radikalen Umbruchsituation befindet. Rainer Gross stellt mit seiner Malerei alles in Frage, dreht alles auf den Kopf, kreist um die Geschichte ebenso wie um die Provokationen, welche die junge amerikanische Kunstszene in seiner Wahrnehmung in ihm auslöst. Diese muss für die einen einen Schock bedeuten, für die anderen hingegen wie ein Befreiungsschlag gewirkt haben. So lässt sich auch erklären, dass Rainer Gross den europäischen Bilderschatz als historisch gegebenes Faktum aufgreift, es jedoch unmittelbar transformiert und sogleich auf eine oder mehrere andere Ebenen transponiert. In seinen gemalten Reflexionen können seine Wahrnehmungen und Transformationen unter den Bedingungen eines jetztzeitigen Betrachters weitergeführt und vertieft werden. Es entsteht dabei eine eigenwillige Auslotung von bildnerischer

¹ Der Altar wurde, nachdem er vor den französischen Revolutionstruppen 1794 versteckt worden war, nach der Profanierung der Ratskapelle 1810 auf Betreiben des Kölner Gelehrten, Geistlichen und Kunstsammlers F. F. Wallraf in den Dom übertragen. Dort bildet er heute das Zentrum der Marienkapelle.

² Bekannt auch unter dem Titel: Der Raub der Töchter des Leukippos, Öl auf Leinwand, ca. 1616, 224 x 211 cm, Alte Pinakothek, München.

Brillanz in der technischen Ausführung, was zugleich als Referenz an das historische Original gemeint ist, sowie eine bis zur Decouvrierung von (mittlerweile) entleerten Inhalten ikonografischer Zeichen getriebene Durchlässigkeit der Wahrnehmungsschichten. Dabei überlappen sich zwangsläufig das Erkennen historischer Realitäten durch die Vermittlung im Bild selbst und die Wahrnehmung neuer Inhalte und Sehgewohnheiten, die sich wie in einem Überblendverfahren vor die tradierte Bildwirklichkeit schieben.

Um diesen künstlerischen Ansatz zu verdeutlichen, sei auf Rainer Gross' *The Adoration of the Decoration II* (S. 90) von 1979–81 eingegangen, welches sich motivisch und in seiner grundlegenden Komposition auf Stefan Lochners berühmtes Werk „Anbetung der Heiligen drei Könige“, auch „Altar der Stadtpatrone“ genannt, bezieht. Der von dem Kölner Maler Stefan Lochner (geboren 1400 oder 1410 in Merseburg am Bodensee und 1451 in Köln gestorben) ursprünglich für die Ratskapelle der Stadt Köln um 1442 gemalte Flügelaltar gilt als das bedeutendste Werk der spätgotischen Kölner Malerschule.¹ Im Fokus steht das Mittelbild des dreiflügeligen Altars (im geöffneten Zustand) mit dem zentralen Bildmotiv der Anbetung der heiligen drei Könige. Man darf voraussetzen, dass dieses Werk international bekannt ist, nicht nur bei den Besuchern des Kölner Doms, und auch Rainer Gross erwartet von den Betrachtern seines Werkes, dass sie seine Adaption als Zitat erkennen und damit den weiteren Ableitungen, die er ins Bild nun neu hineinkomponiert, weitgehend folgen können. Es bleiben bei ihm jedoch nur Spuren von der ursprünglichen Komposition übrig. Das Zitat scheint, wie in einem imaginären Alterungsprozess, mehr und mehr an Kraft zu verlieren und schließlich nur noch die Essenz dessen erahnen zu lassen, was es ursprünglich in voller Schönheit gewesen sein mag. Rainer Gross zitiert, schreibt und arbeitet an der Komposition weiter, fügt gleichsam Geschichte und Alterungsspuren sowie Versprenkeltes aus jüngeren Zeiten in die Wirklichkeit des neuen Bildes ein, was zunehmend wie ein Akt der Freilegung und des Befreiens wirkt. Immer neue Spuren von Zitaten tauchen im Bildkontinuum auf, sei es die Rubensfigur aus „Raub der Sabinerinnen“², das hineincolligierte, kitschige und in Massenproduktion hergestellte Landschaftsmotiv, das eine Profanisierung der ehemals heroischen Landschaft meint, oder einzelne dekorative Elemente aus Lochners Komposition, die auf einmal einen ganz eigenen Stellenwert in der Komposition erhalten. Das Dekorative und wohl auch das mitunter Sinnentleerte stilisieren sich zu besonderen Mustern und Rastern, die sich über die gesamte Bildstrecke verteilen. Die Homogenität des Bildes, der Farb-, aber auch der Erzählfluss sind nicht mehr gegeben. In dem bunten, bisweilen scheckigen Treiben von Figuren und Abkürzungen derselben irrt das Auge des Betrachters in einem oszillierenden Zustand des Verortenwollens, bei fast gleichzeitiger Erkenntnis, dass dies unmöglich ist, umher. Zu unterschiedlich sind die Informationen, die Zitationen, die Versatzstücke und die Zeitebenen, durch die er sich wie bei einer Zeitreise bewegt. Sukzessives Bilderfassen deckt sich hier mit Gleichzeitigkeiten, ohne dass das Eine vom Anderen unbedingt unterscheidbar erscheint.

Damit leistet Rainer Gross ein gedankliches Konstrukt, das eine Verbindung zwischen der ehemals gelungenen ikonografischen Tradierung von Bildinhalten und den neuen, anderen Werten und Zeiten verpflichteten kulturellen Seh- und Rezeptionsbedingungen herzuleiten sucht. Fast will es scheinen,



Mazzotta
2008, 53 x 46 cm, 21 x 18"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

insbesondere auch in den nachfolgenden Serien, als wolle Rainer Gross die europäische Maltradition mit der neuen Welt Amerikas, die sich Anfang der 1970er Jahre auf dem Höhepunkt der Pop-Art befindet, miteinander in Beziehung setzen und zuweilen auch synthetisieren.

Wie wesensbestimmend sich dies als treibender Faktor des künstlerischen Ansatzes behauptet, erweist sich deutlich in seinen nachfolgenden Werken, insbesondere in jenen Serien, die er unter dem Oberbegriff *Democratic Paintings* zusammengefasst hat und in denen die Zyklen *Kaesbach Projekt* und *Lausanne Paintings* diese enge Symbiose zwischen klassischem Vorbild und Überarbeitung, Fortschreibung von Inhalten und Offenlegung von Brüchen als künstlerisches Credo von Rainer Gross manifestieren. In dem zwischen 1983 und 1984 entstandenen *Lausanne-Zyklus* nimmt sich Rainer Gross eine Anzahl an Sammlungsgemälden aus dem Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne vor, die weitgehend im klassischen Stil des späten 19. Jahrhunderts gemalt sind. Hier zeigen sich Motive der Idylle, des ländlichen Lebens, aber auch Allegorien und mythologische Sujets, wie sie im späten 18. und im gesamten 19. Jahrhundert überaus beliebt waren. Es sind weitgehend Gemälde, die künstlerisch gut, aber nicht spektakulär sind, geschweige denn, dass man ihre Erschaffer im Kontext internationaler Kunst kennt. Rainer Gross adaptiert auch hier wesentliche Grundzüge der Kompositionen, ohne sich sklavisch an eine exakte Übernahme zu halten: vielmehr wählt er seinen Bildausschnitt selbst, tauscht gerne auch mal rechts und links und filetiert die ursprüngliche Komposition zu einem Gerüst, an dem er sich entwickelnd und weiter vorantreibend immer neue Varianten ausdenkt. Gut deutlich wird dies an der Komposition *Geometric Romance* (S. 133) von 1984, die zunächst Charles Girons „Paysans et Paysage à Lavey“ von 1885 aufnimmt. Hier tauchen die beiden Hauptfiguren, ein junger Bauer und eine ebenso junge, schöne Bäuerin, im Zentrum des Bildes auf. Es ist eine romantisch anmutende Begegnung auf einem Hügel, oberhalb des Sees von Lavey gelegen. Aus der exakt ausbalancierten Komposition von Giron, mit einem sensiblen Spiel von Licht und Schatten, Nähe und Weite, dunklen und hellen Partien etc., ist bei Rainer Gross ein zunächst buntes Farbgeflimmer geworden. In ihm wird der perspektivisch angelegte Tiefenraum von Giron zugunsten eines gleichmäßigen Farbleckmusters aufgegeben. Zwar tauchen auch die beiden Protagonisten hier noch auf, doch sind sie nun, rein als Silhouetten gegeben, bloßes Zitat, wobei die Figuren sich gleichmäßig in den roten, grünen, mitunter auch gelben Farbgrund einfügen. Eine heftige Durchmischung von malerischen Zeichen, Flecken, Rastern, geometrischen Formen sowie hineincollagierten profanen Massenbildern (Landschaft, Rehbock) löst die ursprüngliche Komposition nahezu gänzlich auf. Wie bei einem Prozess mit Lösemitteln verlieren die einzelnen Bildmotive ihren ursprünglichen Halt, schwimmen beinahe unverbunden an der Oberfläche und bilden nun ihr eigenes, fast willkürlich erscheinendes Bildmuster vor der ursprünglichen Bildfolie (bäuerliches Paar in Berglandschaft).

Das *Kaesbach Projekt*, das er wenig später zwischen 1985 und 1986 ausführte, pointiert diesen Aspekt noch einmal mehr. Die unter dem Nazi-Regime als „entartete Kunst“ deklarierten und seitdem weitgehend als verschollen geltenden Werke, die Walter Kaesbach für das Museum Abteiberg in Mönchengladbach erworben hatte, nahm Rainer Gross zum Anlass, sie



Clara and Suzie
2008, 51 x 41 cm, 20 x 16“
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
Privatsammlung, Private collection

³ Lydia Hausteine, Magie und digitale Bilder, in: Sabine Flach u.a. (Hg.): Der Bilderatlas im Wandel der Künste und Medien, München 2005, S. 310.

⁴ Ebd., S. 314.

⁵ Michael Diers, Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt am Main 1997, S. 52.

gedanklich noch einmal neu aufleben zu lassen. Anhand von Schwarz-weiß-Fotografien nähert er sich den Arbeiten, indem er sie wie im tiefsten Bildgrund versunken, nur allmählich vorscheinen lässt. In manchen Kompositionen überwiegt mal die malerische Faktur, mal die geometrische Form, die mehr gliedert und strukturiert als das zugrundeliegende, zitiert Motiv. Deutlich wird dies in *Seemannsgarn*, (S. 153) von 1986 oder mehr noch in *The Assumption I* (S. 146) von 1985. Beide Male handelt es sich bei den Vorbildern um Skulpturen von Wilhelm Lehmbruck, die „Kniende“ (1911) und „Der Gestürzte“ (1915–16), die zu den eindrucksvollsten Werken des Expressionismus zählen. Rainer Gross übermalt hier das Vorbild, teilweise Schicht um Schicht, lasierend und dabei jeweils das zuunterst Befindliche noch durchscheinen lassend. So mutet sein malerischer Prozess als Sichtbarwerdung dessen an, was im Laufe der Geschichte immer wieder passiert: Ein Verdecken von Tatsachen und Gegebenheiten, ein Kaschieren, das zuweilen auch dem Totschweigen gleichkommt. Für ihn jedoch bleibt die Vielzahl historischer Entwicklungen interessant und wird durch die transparenten Farbschichten als gedankliches Konstrukt des Nachspürens angelegt. Gleichwohl intendiert Rainer Gross keine Historienmalerei, das Zudecken und Aufkratzen von Schichten bleibt zu Recht mehr ein konzeptioneller Ansatz. Es lässt ihm die Offenheit, nicht nur in die Vergangenheit gerichtet zu graben und offenzulegen, sondern auch mit den Möglichkeiten der amerikanischen Malerei im Sinne von Pop Art, des Colour Field Painting, des Hard-Edge, etc. zu experimentieren. Seine in den 1990er Jahren entstandenen *Contact Paintings* machen dies nur allzu deutlich und im Titel dieses Katalogs wird es besonders prägnant, wenn „Kontakt“ so scheinbar unentschieden beide Schreibweisen – die deutsche und die englische – in sich vereint. Das Unentschiedene erweist sich sehr rasch als das Entschiedene, als eine Synthese dessen, was gewusst und innerlich gespeichert ist und sich in der Anschauung und im tagtäglichen Erleben stets erneuert, überlagert, aber nicht zwangsläufig überdeckt und vergessen werden muss.

Blickt man in die Geschichte und fahndet nach vergleichbaren Annäherungen an unterschiedliche Kulturen, im Sinne einer Suche nach Gemeinsamkeiten und damit nach verständlichen Rezeptionslinien, dann erscheint es legitim, auf das ebenso anspruchsvolle, wiewohl unerreichte Projekt eines Mnemosyne-Atlas' von Aby Warburg hinzuweisen. In einem ebenso spannenden, wenngleich damals nicht erfolgekrönten Versuch einer interkulturellen Kunstgeschichtsschreibung, basierend auf dem Bildwissen der Jahrhunderte, unternahm der berühmte Kunsthistoriker Aby Warburg in den 1920er Jahren den Versuch, einen Mnemosyne-Atlas anzulegen, in dem er gleichsam historische Verbindungslinien und Stränge innerhalb der globalen Kulturgeschichte nachweisen wollte. „In Warburgs Versuch, seinen Mnemosyne-Atlas als ‚Laboratorium der Bildgeschichte‘ und ‚virtuelle Gedächtnismaschine‘ zugleich zu konzipieren, ist nicht nur ein bildbasiertes, sondern auch – was gerne übersehen wird – ein semantisch geprägtes Modell implizit.“³ Bei späteren Studien gewinnt Warburg zunehmend die Überzeugung, „dass der kulturelle Prozess nicht durch Sprache, sondern durch das Bildvermögen des Menschen geprägt“⁴ werde, und er kommt zu dem Schluss, dass sich Zeitströmungen nicht nur in Schlagworten, sondern auch in *Schlagbildern* dokumentieren.⁵



Aby Warburg hat – zumindest in seinem ersten, unvollendet gebliebenen Ansatz – nach diesem Bilderschatz der Menschheit gesucht und wollte ihn systematisiert transparent und nachvollziehbar machen. Bei Rainer Gross sind es diese Linienstränge der europäischen Kunstgeschichte, die er mit der freien, mehr der reinen Malerei verpflichteten Kunst Amerikas zu verbinden sucht. Er vollzieht dies nicht in einer falschen Form der Anbiederung und des Fortschrittsglaubens, sondern rein intellektuell, analytisch und vergleichend. Mit Blick auf die nachfolgenden Serien, in denen Rainer Gross sich verstärkt der abstrakten Malerei zuwendet (wie in den *Fingertip Tinglings* 1993–96 und den *Contact Paintings* von 1996–2012), scheint dieser Ansatz in den Hintergrund zu rücken, wenn nicht gar ganz zu verschwinden. Zu sehr glaubt man in den vollkommen auf Farbe hin konzipierten Arbeiten das Verbindende der beiden transatlantischen Kulturen und Maltraditionen als verschollen ansehen zu dürfen. Schlimmstenfalls kommt man nicht einmal mehr auf den Gedanken des Synthetisierens. Der Täuschung sollte man nicht erliegen, denn gerade in den jüngsten *Contact Paintings* tauchen wieder Hinweise auf Alltagsgegebenheiten auf, die eine eigene Ikonografie schreiben. Rainer Gross nennt dies „incorporate images from contemporary media-based popular iconography“ und wendet sich dabei den gängigsten Logos der Industrie zu. Es ist die Sprache der Gegenwart, nicht selten dennoch abgeleitet aus anderen Sehkontexten, die mitreflektiert werden. Sprache ist bereits Synthese. Das Bild spannt sich ein in diesen Prozess des Synthetisierens, sei es in der figurativ narrativen Form mit erkennbaren Zitaten aus der Geschichte der Kunst oder – weitgehend abstrakt – in der Hinwendung auf komplexe Gedanken oder Alltagsstrukturen.

Ginga Twins
1999, je 89 x 80 cm
In two parts, 35 x 31" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection

Insofern bleibt Rainer Gross sich auch nach vierzig Schaffensjahren treu, wenn er die alte Bildsprache der Antike, des Arkadischen und Schönen nunmehr gegen die der profanen Welt der Megacitys und des Konsum-Overkills tauscht. Nirgends wird Ikonografie heutzutage mehr geschrieben und vernichtet als in unserer überindustrialisierten Gegenwart. In unserer Welt, in der das Individuelle und die Einmaligkeit im Prozess der totalen Globalisierung gegen Null gerichtet sind.

IN THE LABORATORY OF INCORPORATE IMAGES

BEATE REIFENSCHIED

Even in his early works, Rainer Gross never interests himself in just one level of reality, at least not a one-dimensional level. What he paints proves to be at once a catalyst of the viewing process and a document of it. Moreover, his work is a process of adapting thoughts through perception and reflection. Rainer Gross left Germany at age 22, heading for New York in order to launch his career as an artist, just as other artists from Europe did back then; for him, though, the move may have been particularly relevant in that it helped him subject his perception, vision, and thoughts – and his implementations of them – to a continual process of inspection, as it were, allowing this process to flow into his painting. In this dynamic, the European painterly tradition, the imaginary museum in his head, the “baggage” he always carries with him, plays a crucial role. In the late 1970s and early 1980s, he was already grappling with motifs taken from Peter Paul Rubens, Rembrandt, Stefan Lochner, Raphael, and others. The issue here is not the simple copying or adaptation of significant works from the history of art, but the image motif and its painterly implementation, both of which come equally into question in terms of their historical role. Contrary to what we might sometimes think when gazing at Rainer Gross’s paintings, it is first and foremost about the immediate painterly process itself, the core of painting that was in a state of radical change at the beginning of the 1970s. With his paintings, Gross turns it all upside down, circling around history and the provocations that the young American art scene triggers in his own perception – to some people a shock, to others an act of liberation. Taking up the rich store of European painting as a historical given, he immediately transforms it, sometimes on several levels at once. In his painted reflections, his perceptions and transformations are intensified according to a contemporary viewer’s circumstances. What emerges here plumbs the idiosyncratic depths of painterly brilliance in technical execution even as it makes reference to the historical original. Furthermore, we see an interpenetration of the levels of perception that goes so far as to expose the now-emptied meanings of iconographic symbols. In the process, there is an inevitable overlapping: we recognize the historical realities conveyed by the painting itself even as we perceive the new meanings and means of viewing that thrust themselves before it like a fade-in/fade-out effect in film.

¹ After the altarpiece had been hidden from French Revolutionary troops in 1794, and after the subsequent secularization of the town hall chapel in 1810, the Cologne scholar, clergyman, and art collector F. F. Wallraf instructed that this work be moved to the Cologne Cathedral. It remains there to this day, at the heart of St. Mary’s Chapel.

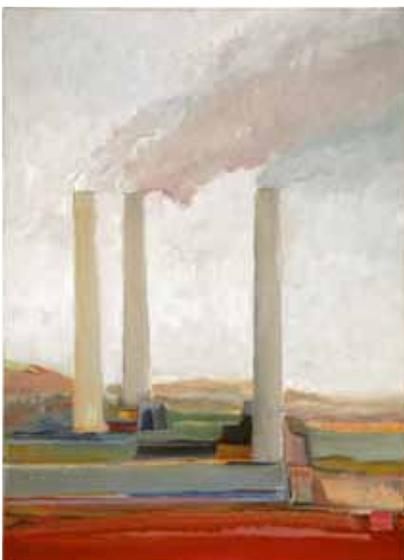
² Also known as: Rape of the Sabine Women, oil on canvas, Antwerp, ca. 1616, 224 x 211 cm, Alte Pinakothek, Munich.

We can see this artistic approach at work by taking a closer look at Rainer Gross's *The Adoration of Decoration II* (p.90) from 1979–81, which refers to the famous painting "Adoration of the Magi," also known as the "Altarpiece of the Patron Saints of Cologne," by the Cologne painter Stefan Lochner (born in 1400 or 1410 in Merseburg at Lake Constance, died in Cologne in 1451). This winged altarpiece, originally made for the chapel of the Cologne town hall around 1442, is considered the most outstanding work of the Late-Gothic Cologne School of Painting.¹ The focus is on the center panel of the triptych (when opened) with its main motif of the adoration of the Three Kings. We may assume that this work is well known internationally, not only by people who have visited Cologne Cathedral; Rainer Gross, too, expects viewers of his own work to recognize his quoting and thus be able to follow the derivations that he has worked into the picture as new elements. In this work, however, only traces of the original composition remain. The quote appears to lose more and more of its power, as if through an imaginary process of aging. Ultimately, we can only guess at what its original beauty might have been. Gross quotes, overwrites, and reworks this composition, adding, so to speak, history and traces of age as well as sprinklings of more recent times to the reality of the new painting, which seems more and more like an act of exposure and liberation. In the painting continuum, ever new traces of quotes emerge, be it the Rubens figure from the "Rape of the Daughters of Leucippus,"² the kitschy landscape motif that has been collaged into the painting as a profanation of the formerly heroic scene, or individual decorative elements from Lochner's composition, which take on a distinctive significance of their own in these new surroundings. The decorativeness, and sometimes meaninglessness, becomes stylized to form patterns and grids that are distributed over the entire surface of the picture. The homogeneity of the painting, its flow of color, but also its narration, no longer exist. In the motley and colorful medley of the figures and their abbreviations, the viewer's eye casts about, trying to fix itself on something, realizing almost at once that this is impossible. The information, the quotes, the set pieces, and the time levels through which he moves like a time traveler are too disparate. The successive comprehension of the images coincides with simultaneous impressions, the one not necessarily distinguishable from the other.

In this, Rainer Gross has provided us with a thought construct that seeks to tease out a connection between a once-successful iconographic tradition of image meanings and new conditions for viewing and perceiving indebted to different values and times. Particularly with respect to the painting series that followed, it almost appears as if Gross wanted to place the European painting tradition in relationship with the New World of an America where Pop Art was at its height, and sometimes even to attempt a synthesis of the two.

Just how essential this was to his artistic approach is clearly shown in his subsequent works, particularly in those series he grouped under the heading of "democratic paintings." The same holds for the cycles of the *Kaesbach Projekt* and *Lausanne Paintings*, in which this close symbiosis between the classical model and the reworking of it, the extrapolation of meanings and the exposure of breaks with tradition are manifested as Rainer Gross's artistic creed. In the *Lausanne* cycle, painted between 1983 and 1984, Rainer Gross deals

Plant
2008, 56 x 41 cm, 22 x 16"
Öl auf Leinwand
Oil on canvas



with a number of paintings from the collection of the Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne, most of them in the classic late-19th-century style. Here we glimpse motifs of idyllic scenes and pastoral life, but also allegories and mythological subjects, such as were popular in the late 18th and throughout the 19th century. For the most part, these paintings are artistically sound, though they are not of spectacular quality, their creators certainly not internationally renowned. Here as well, Rainer Gross adapts essential features of the compositions without slavishly copying them. Rather, he selects a painting detail for himself, at times reversing left and right, and pares the original composition down to a framework upon which he may build ever new variations. A clear example of this is the composition *Geometric Romance* (p. 133) from 1984 that takes up Charles Giron's "Paysans et Paysage à Lavey" from 1885. Here, both of the main figures, a young peasant and a beautiful peasant girl just as young, show up in the center of the painting, which depicts a strikingly romantic meeting on a hill above Lake Lavey. The precise balance of Giron's composition, with its sensitive play of light and shadows, proximity and distance, dark and light areas, etc., turns into a variegated flickering of color in Rainer Gross's work, the depth perspective created by Giron relinquished in favor of an even pattern of color spots. Although the two protagonists are still present, now they are rendered only as silhouettes, mere quotes, whereby the figures fit smoothly into the red, green, sometimes yellow painting ground. A turbulent mixing of painterly marks, spots, grids, geometric forms, along with collages of mundane mass-market images (landscape, deer) that have been worked into it, all but dissolve the original composition. As if solvents had been applied to them, the individual picture motifs lose their original hold, drifting almost incoherently on the surface, now forming their own random-seeming picture pattern before the original painting backdrop (the peasant couple in a mountain landscape).

The *Kaesbach Projekt*, which Gross painted somewhat later, between 1985 and 1986, emphasizes this aspect of his composition. Here, works once collected by Walter Kaesbach for the Museum Abteiberg in Mönchengladbach, then branded as "degenerate art" under the Nazi regime and considered lost ever since, are revived in our thoughts once again. Using black-and-white photographs of the works, Gross approaches them by making the images emerge only gradually, as if they had sunk into the farthest picture ground. In some compositions the painterly structure predominates, and at other times it is the geometric form that organizes and structures the work more than the basic quoted motif itself. This becomes clear in *Seemannsgarn* (p. 153) of 1986 and even more so in *Assumption I* (p. 146) of 1985. Both paintings deal with sculptures by Wilhelm Lehmbruck, the "Kneeling Woman" of 1911 and "The Fallen" of 1915–16, which are reckoned among the most remarkable works produced by Expressionism. Here Rainer Gross paints over the model, layer by partial layer, varnishing it and yet in doing so letting the deepest layer shine through. In this way, his painterly process seems to make visible what has happened repeatedly over the course of history: a covering up of facts and circumstances, a concealment that at times amounts to pretending it never happened. For the artist, however, the myriad of historical developments remains interesting, and he sets it up as a thought construct for tracing through

³ Lydia Hausteil, Magie und digitale Bilder, in: Sabine Flach, and others (editor): *Der Bilderatlas im Wandel der Künste und Medien*, Munich 2005, p. 310.

⁴ *Ibid.*, p. 314.

⁵ Michael Diers, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt am Main 1997, p. 52.



Suzie IV
2006, 36 x 61 cm, 14 x 24"
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
Privatsammlung, Private collection

the transparent layers which in themselves do not convey anything. Be that as it may, Rainer Gross does not aim at any kind of history painting, and the covering up and scratching open of the layers remains an conceptual approach. It leaves him the freedom, not only to dig around in the past, but also to experiment with the possibilities of American painting: Pop Art, Color Field, Hard-Edge. The *Contact Paintings* he carried out in the 1990s show this clearly, and in the title of the catalogue it finds a particularly trenchant expression, because the word "Kontakt" is apparently indecisive in its spelling – opting for neither the German nor the English, and thus uniting both. In fact, this indecisive quality quickly proves to be something quite decisive as a synthesis of what is known and stored inside of us, which is perpetually renewed and overlaid in the course of our thoughts and our daily experiences but must not be covered up and forgotten.

If we look through history for similar approaches to different cultures, by way of searching for what we have in common and thus for understandable lines of reception and adoption, then it seems pertinent to point out the at once sophisticated and unrealized project of the Mnemosyne Atlas. In a compelling attempt – though unsuccessful at the time, in the 1920s – to write an intercultural history of art based on centuries of image knowledge, the famous art historian Aby Warburg ventured the establishment of this Atlas, in which he aimed to prove connecting lines and trends within the global history of culture. Writes professor and art historian Lydia Haustein, "Warburg's attempt to conceive his Mnemosyne Atlas as both a 'laboratory of the history of images' and a 'virtual memory machine' not only implies an image-based model, but also – something which is often overlooked – a semantically influenced model."³ In later studies, Warburg became increasingly convinced "that the cultural process is not influenced by language but by man's capacity for creating images."⁴ He reached the conclusion that the trends of the times were documented not only in key words but also key images.⁵



Google
2012, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

In his first attempt, never completed, Aby Warburg searched for this rich store of mankind's icons, trying to systematize it and make it transparent and understandable. For Rainer Gross, these images are the threads extending throughout European art history that he attempts to connect with the free art of America, which is more committed to pure painting. He accomplishes this not in an ingratiating way or out of some false faith in progress, but purely intellectually, analytically, and with a comparative approach. In the series that follow, where Gross increasingly turns to abstract painting (such as in the *Fingertip Tinglys* from 1993 to 1996 and the *Contact Paintings* from 1996 to 2012), this approach seems to have been relegated to the back burner, if not given up altogether. In these works, wholly conceived with a view to color, one is tempted to believe that what connected the two transatlantic cultures and painting traditions must be considered lost; the notion of synthesizing can no longer occur to anyone. We should not succumb to this deception, though, since in the most recent contact paintings we again find hints of everyday occurrences that have their own iconographies. Rainer Gross terms these "incorporate images from contemporary media-based popular iconography," here, the most common logos used by industry. This is the language of the present, often derived from other visual contexts. Language is already synthesis. The image embeds itself into this process of synthesizing, be it in the figurative, narrative form with recognizable quotes from the history of art or, more abstractly, in the orientation towards complex thoughts or everyday structures.

To this extent, Rainer Gross remains true to himself, even after forty years of work as an artist, as he sheds the old image language of antiquity, of the Arcadian, and of what is beautiful in favor of the profane world of megacities and consumer overkill. Nowhere else is iconography written and erased more than in our overindustrialized times. In our world, where the individual and the unique, in the process of total globalization, are approaching zero.

DIE AUFHEBUNG DER SCHWERKRAFT DURCH DIE MALEREI

ANMERKUNGEN ZUM WERK VON RAINER GROSS PETER LODERMEYER

*» Einen Stil hat ein Künstler dann gefunden,
wenn ihm nichts mehr einfällt. «*

Rainer Gross¹

EIN KÖLNER IN NEW YORK

Mit Blick auf die Biografie von Rainer Gross stellt sich fast unvermeidlich die müßigste aller Fragen: Was wäre, wenn...? Was wäre aus ihm geworden, wenn er sein Malerei-Studium an den Kölner Werkkunstschulen nicht schon nach kürzester Zeit abgebrochen hätte, um 1973 nach New York City zu gehen, wo er bis heute lebt? In welche Richtung hätte sich seine Malerei entwickelt, wäre nicht der amerikanische Fotorealist Howard Kanovitz 1971 in Köln aufgetaucht, um dort seine Teilnahme an der Documenta 5 in Kassel vorzubereiten, und hätte Rainer Gross nicht sofort „Hier!“ gerufen, als Kanovitz einen ortskundigen Studenten als Assistenten suchte? Oder wäre er gar nicht Maler, sondern Schlagzeuger geworden, Kölschrocker wie seine Freunde und Mitstudenten Wolfgang Niedecken und Manfred „Schmal“ Boecker von der bekannten Rockband BAP, mit denen er Anfang der 1970er Jahre Musik machte?

Als europäischer, als deutscher, als Kölner Maler ist man, ob man es will oder nicht, von der Wucht der Tradition, der Übermacht der Kunstgeschichte geprägt. Wahrscheinlich hätte sich Rainer Gross ohne das Tempo und die Lebendigkeit New Yorks nicht so schnell und nicht so gründlich die ironische Distanz zur Tradition erworben, die „leichte Hand“, das „schnelle Auge“ und die „fröhlich-unverfrorene Sprache“, die ihm Carl Haenlein attestierte, und nicht den „frechen Pinselschwung“, mit dem er Geschichte auswischt und „Gegenwart an ihre Stelle“ setzt, wie es Erika Billeter formulierte.²

Mit der Entscheidung, Assistent von Howard Kanovitz zu werden und mit ihm zunächst nach London und dann nach New York zu gehen, geriet Rainer Gross unversehens mitten in die Turbulenzen des aktuellen Kunstge-

¹ Zitiert nach: S. D. Sauerbier, *Ut poesis pictura. Für eine poetische Malerei. Gespräche mit Rainer Gross*, in: Rainer Gross. *Ut Poesis Pictura*, Köln 1986, S. 16–34; Zitat S. 22.

² Carl Haenlein, „Everything is made for me“, in: Rainer Gross, *Ausstellungskatalog Musée cantonal des Beaux-Arts*, 4. Oktober – 30. Dezember 1984, o. S.; Erika Billeter, Vorwort, in: ebd., o. S.

³ Howard Kanovitz nahm an der Documenta 5 (1972) und 6 (1977) teil, Larry Rivers an der Documenta III (1964), IV (1968) und 6 (1977).

⁴ Ein Foto dieses Besuchs in: Wolfgang Niedecken, *Für 'ne Moment*, Hamburg 2011, S. 51.

⁵ Ebd., S. 16.

schehens, erst recht als er zu Larry Rivers, dem „godfather of pop art“, wechselte, in dessen Atelier er bis 1979 arbeitete. Als Assistent zweier mehrfacher Documenta-Teilnehmer³ lernte Gross die Kunst sehr schnell unter den knallharten Bedingungen des amerikanischen Ausstellungsbetriebs und Kunstmarkts kennen. Gross schaute genau hin und lernte aus direkter Anschauung, was er im Elfenbeinturm der Kunsthochschule nicht hätte lernen können. New York bot dem jungen Maler unschätzbare Kontakte: Er freundete sich mit Größen der amerikanischen Kultur an wie etwa mit dem Abstrakten Expressionisten Robert Motherwell oder mit Kenneth Koch und John Ashbery, zwei Dichtern der sogenannten New York Poetry School. Er besuchte Lee Krasner, die Witwe von Jackson Pollock, ebenso wie Andy Warhols legendäre Factory, traf den unglücklichen, vom Alkohol gezeichneten Blinky Palermo, Beat-Poeten wie Allen Ginsberg, Rockstars wie Patti Smith oder, später, Joe Cocker, der zusammen mit Wolfgang Niedecken zu einem Fototermin in sein Atelier kam.⁴

„Geschichte auswischen und Gegenwart an ihre Stelle setzen“ – prägnanter kann man die europäische und die amerikanische Haltung zur Kunst nicht auf den Begriff bringen. Doch für Rainer Gross als Kölner in New York, als Europäer in Amerika, verhielt es sich etwas komplizierter: Gewiss ging es ihm darum, aus der Vergangenheit Gegenwart zu gewinnen, doch ein Peter Paul Rubens ist für Rainer Gross, bei aller Ironie, keine vergangene Größe, sondern ganz aktuell. Nicht als kunsthistorisch kanonisierte Größe, nicht als Propagandist der Gegenreformation, ohnehin nicht aufgrund irgendwelcher Inhalte, für die sich die Kunsthistoriker fast immer zuerst interessieren, sondern als *Maler*, es geht immer um MALEREI in Großbuchstaben. Denn das ist das Kriterium seiner Auseinandersetzung mit jeglicher Malerei, von der banalsten Kaufhauskunst bis hin zu den *big names*: Ruft sie in ihm neue Malerei hervor? Dieser absolute Einsatz für die Malerei als Kunstgattung, für die „malerische Kultur“, die wichtiger ist als Sujets, Inhalte und künstlerische Konzepte, war zu Beginn der 1970er Jahre selbst schon ein Aufstand gegen Autoritäten.

Rainer Gross, Jahrgang 1951, ist gut zehn Jahre zu jung, um ein „richtiger“ 68er zu sein. Aber er war Anfang der 1970er Jahre genau im richtigen Alter, um die allseits spürbare Aufbruchstimmung aufzunehmen und alles infrage zu stellen, was mit dem Anspruch auf absolute Gültigkeit daherkam – auch die dogmatisch anti-autoritären, anti-bürgerlichen, anti-malerischen Haltungen. „Vor allem versuchten wir, durch Humor die Werte und Ideale der Generation unserer Eltern hinter uns zu lassen und unseren eigenen Weg zu finden“, so beschreibt Niedecken das Lebensgefühl der angehenden Kunststudenten: „Wir nahmen nichts wirklich ernst. Lachen konnte man über alles.“⁵

Die frühen 1970er Jahre waren eine problematische Zeit für die Malerei. Sie galt in den avanciertesten Kunstkreisen als Anachronismus, als eine künstlerische Gattung von höchster Rechtfertigungsbedürftigkeit. Das „Ende der Malerei“ war in den 1970er Jahren ein verbreitetes Schlagwort. Es war die Zeit von Konzeptkunst, Video und Performance und eine Zeit der Politisierung der Kunst. Das berühmte Manifest von Joseph Beuys, bestehend nur aus einem Satz: „Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Leinwand und Keilrahmen zu kaufen“, ist zwar auf den 1.1.1985 datiert, bezeichnet aber genau die anti-malerische Haltung der 1970er Jahre. Im Rückblick auf diese

Howard Kanovitz, *Hamptons Drive In*
1974, 107 x 229 cm, 42 x 90"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

Larry Rivers, *Portrait of Rainer Gross*
1981, 48 x 48 cm, 19 x 19"
Bleistift auf Papier auf Leinwand
Pencil on paper on canvas
Sammlung, Collection Rainer Gross



Zeit sagte zum Beispiel Gerhard Richter 1984 in einem Interview, er habe Fotos abgemalt, „weil die Malerei damals so in Frage gestellt war, um nicht zu sagen, verrufen war. Ich konnte gar kein ungebrochenes Verhältnis zur Malerei haben. Das lag auch in der Zeit. Wer malte, war sowieso nicht auf dem richtigen Dampfer.“ Auf die Erwiderung: „Gemalt haben Sie ja nun immer“ meinte Richter: „Ja, trotzdem, manchmal mit schlechtem Gewissen.“⁶

Sich zu einer Zeit für die Malerei zu entscheiden, in der Minimalisten und Konzeptkünstler alles Illusionistische verdammt und sich so bilderfeindlich gerierten, als ob das biblische Bilderverbot noch einmal und nun in verschärfter Form in Kraft getreten sei, hatte freilich auch den Vorteil, dass man dazu gezwungen war, genau zu formulieren, was Malerei tatsächlich noch leisten konnte und unter welchen Voraussetzungen gemalte Bilder unverzichtbar waren. Bei dieser Suche ging es Rainer Gross immer auch um die Farbe. Die Entwicklung seiner Arbeit zeigt sehr deutlich, wie sich immer mehr die *Farbe als Farbe*, sowohl im koloristischen als auch im materiellen Sinne, thematisch durchsetzte; spätestens mit der abstrakten Serie *Fingertip Tingling* und erst recht mit den *Contact Paintings* ist sie sein primäres Thema geworden. Der Stellenwert, den die Farbe für Gross aber auch schon zuvor einnahm, wird aus einer Aussage über seine Zeit als Assistent bei Larry Rivers deutlich: „Fünf Jahre habe ich bei ihm Handwerkliches gelernt: vor allem mit Farbe umzugehen, Farbe zu fühlen, zu leben.“⁷ Farbe fühlen, Farbe leben – davon waren die Anfänge natürlich noch weit entfernt. Im Interview erzählte Rainer Gross dem Kunstwissenschaftler Dietrich Sauerbier, wie sehr er an den Kölner Werkkunstschulen unter den Farb-Exerzitien zu leiden hatte, die Hubert Schaffmeister, ein Spezialist für sakrale Glasmalerei, den Studenten auferlegte: „Es war niederschmetternd – wir hatten damals nur immer Farbskalen zu malen. Von Hell- bis Dunkelgrün.“⁸

DIE FRÜHEN BILDER

Die frühen Foto-Malereien von Rainer Gross gehörten noch ins Pflichtprogramm des Zeitgeists; die Nähe zu Gerhard Richter ist nicht zu übersehen. So erinnert etwa der *Löwe* von 1971 thematisch und mit seinem offensichtlichen Zitatcharakter an Gerhard Richters „Tiger“ von 1965. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Gross, ebenfalls 1971, ein schwarz-weißes Bild nach einem Foto einer Beuys-Aktion malte. Mit 150 x 200 cm handelt es sich um ein stolzes Format, was andeutet, wie wichtig eine Auseinandersetzung mit Beuys für den angehenden Maler doch war, der sich mit seinen Kollegen entschlossen hatte, „realistisch malen zu wollen in einer Zeit, in der fast alle unserer Kommilitonen mit expressiv-abstrakten Bildern Francis Bacon nacheiferten.“⁹ 1971 war genau das Jahr, in dem die Politisierung des Kunstbegriffs von Beuys in eine entscheidende Phase ging: Am 1. Juni 1971 hatte er in Düsseldorf die „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (freie Volksinitiative e. V.)“ gegründet. In engem Zusammenhang damit stand die „Straßenaktion“, die er am 18. Juni in der Hohe Straße in Köln durchführte, wo er Tragetaschen mit dem aufgedruckten Programm seiner Organisation verteilte und mit den Passanten diskutierte. Rainer Gross war damals als Zuschauer dabei; dass er auf die Aktion mit Malerei reagierte, war ein deutliches Statement.



Wolfgang Niedecken und Rainer Gross 1972
Foto Hildegard „Hille“ Giesers

Jean Tinguely, *Dear Rainer*
 1979, 23 x 30 cm, 9 x 12"
 Acryl, Buntstifte und Collage auf Papier
 Acrylic, colored pencils and collage on paper
 Sammlung, Collection Rainer Gross



Das Abmalen von Zeitungsfotos war eine Reflexion über den Wirklichkeitsgehalt von Bildern. Das konzeptuell anspruchsvollste Gemälde seiner Frühphase gelang Rainer Gross 1972 mit *Idi Likes It* (S. 71). In Spritzpistolentechnik, die er sich bei Howard Kanovitz abgeschaut hatte, malte Gross nicht nur zwei Zeitschriftenfotos des ugandischen Diktators Idi Amin ab, der sich am 25. Januar 1971 an die Macht geputscht hatte, darunter platzierte er auch eine Grauskala (wie er es bei Hubert Schaffmeister gelernt hatte), so wie man sie beim Abfotografieren von Gemälden als Orientierung für den Offsetdruck verwendet. Der Witz des Bildes besteht darin, dass die beiden Idi-Amin-Porträts, die deutlich als Zeitschriftenausschnitte gekennzeichnet sind, einen solchen Streifen gar nicht benötigen, denn warum sollte man diese Fotos abfotografieren? Die Grauskala bezieht sich also auf das Gemälde selbst, sie ist ihm vorab als bildinterner Verweis auf einen bildexternen Vorgang (seine fotografische Reproduktion) hineingemalt. Auch wenn diese Art von konzeptioneller Fotomalerei nur eine vorübergehende Frühphase darstellte, das komplexe Verschränken verschiedener Bild- und Wirklichkeitsebenen sollte in Gross' Œuvre noch eine große Zukunft haben.

Zukunftsweisend, zumindest für einen gewissen Teil seines Werks, war auch *Irgend etwas im Kleid selbst*, ein Gemälde, das 1974 in New York entstand und ebenfalls starke Anklänge an die frühen Bilder von Gerhard Richter aufweist. Der Magazinausschnitt, der hier wiedergegeben ist, lässt sich als eine Seite aus dem SPIEGEL identifizieren. Es handelt sich um den Abdruck einer kuriosen Aktennotiz des Regisseurs Howard Hughes, in welcher der Regisseur und Unternehmer detailliert das Aussehen der Brüste von Jane Russell und die Beschaffenheit ihres Büstenhalters in dem Film „The Outlaw“ von 1943 festlegt.¹⁰ *Irgend etwas im Kleid selbst* mit dem Bild der verführerischen Jane Russell ist das erste der erotisch aufgeladenen Gemälde von Rainer Gross. Für mehrere Jahre sollte diese Thematik im Mittelpunkt seiner Arbeit stehen. Dass dies nicht im Pop-Art-Format abgemalter Filmschön-

⁶ Interview mit Wolfgang Pehnt 1984, in: Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Gerhard Richter, Text. Schriften und Interviews, Frankfurt a. M. und Leipzig 1993, S. 105–110, Zitat S. 106.

⁷ Sauerbier [wie Anm. 1], S. 18.

⁸ Ebd.

⁹ Niedecken [wie Anm. 4], S. 16.

¹⁰ DER SPIEGEL 19, 1972, S. 159.

heiten, sondern im Rückgriff auf das Barock und insbesondere auf die Malerei von Peter Paul Rubens geschehen würde, war 1974 noch nicht absehbar.

Es kann nicht verwundern, dass Rainer Gross während seiner Assistentenzeit bei Howard Kanovitz und Larry Rivers nur wenig Zeit für seine eigene Malerei hatte, zumal er zugleich Schlagzeuger einer New Yorker Punk-Band war.¹¹ Die Gemälde seines Frühwerks zeigen eine entsprechend sprunghafte Entwicklung. Deutlich wird in ihnen eine rasch sich perfektionierende Beherrschung des Handwerks, die Fähigkeit, sich schnell fremde malerische Idiome anzueignen. „Mir fiel es leicht in dieser Zeit, von einem Stil in den anderen zu wechseln“, sagt Rainer Gross. Dies wird nachvollziehbar, wenn er z. B. Edward Hoppers „Railroad Sunset“ von 1929, das sich im Whitney Museum in New York befindet, an den Rhein verlegt und unter dem in leuchtenden Farben aufglühenden Abendhimmel die Kölner Stadtsilhouette mit den unverkennbaren Türmen des Domes und der Kirche Groß Sankt Martin malt: *Hopper's Cologne*.

Vor allem aber versucht sich der frühe Rainer Gross in unterschiedlichen Varianten des Fotorealismus. Das zeigen im Vergleich so unterschiedliche Bilder wie *Portrait of a Brushstroke* (S. 70) von 1974 und *Map and Scissors* (S. 73) aus dem darauffolgenden Jahr. Mit ersterem, wiederum in Airbrush-Technik gemalt, nimmt Gross das bekannte Thema auf, einen scheinbar spontanen, schwungvollen Pinselstrich in einem ganz anderen malerischen Idiom zu imitieren. Roy Lichtenstein hatte das mit seinen „Brushstrokes“ bereits in der Mitte der 1960er Jahre im Medium des stark konturierten, Comic Strip-artigen Pseudo-Druckrasters getan; Gerhard Richter sollte wenige Jahre nach Rainer Gross seinen „Strich (auf Blau)“ und den „Strich (auf Grün)“ (1978 und 1980) mit 20 Metern Länge ins Monumentalformat heben. *Map and Scissors* (S. 73) zeigt eine Schere, die an einem in die Stadtkarte Manhattans eingeschlagenen Nagel hängt. Die Schere, so erscheint es im Rückblick, deutet auf den *cut*, den Rainer Gross vollzog, als er sich dafür entschied, nicht nach Europa zurückzukehren, sondern dauerhaft in den USA zu bleiben.

Mit dem *Louisville Slugger* (S. 72) von 1977 schuf Rainer Gross sein erstes Hauptwerk. Das quadratische Format, 2,44 x 2,44 Meter, deutet den Anspruch an, den der Maler hier an sich selbst stellt. Mit fast 6 Quadratmetern Bildfläche ist es mit Abstand das größte Gemälde, an dem sich Gross bis zu diesem Zeitpunkt versucht hatte. Es handelt sich um das Porträt seines damals 10-jährigen Stiefsohns Michael und zugleich um sehr viel mehr als ein Porträt. Als ein Bild, das nicht nur die mittlerweile erlangte technische Meisterschaft von Gross dokumentiert, sondern auch auf die kommenden Bildkonzepte vorausweist, sprengt es alle Gattungszuordnungen, es ist zudem Stillleben und Interieurbild und sogar Historienmalerei.

Das Gemälde ist ein Pastiche aus verschiedenen Komponenten und Zitate. Der Junge, der das weiße, längsgestreifte Trikot der New York Yankees trägt, steht ein wenig schüchtern da, auf den „Louisville Slugger“ gestützt, den legendären, in der amerikanischen Profiligena benutzten Baseballschläger, der von der Hillerich & Bradsby Company in Louisville, Kentucky, produziert wird. Der Blick des jungen Mannes geht nicht zum Betrachter, sondern rechts an ihm vorbei, seine Miene ist ernst, die leicht nach unten gerutschte Sportsocke zeigt an, dass ihm das Posieren nicht das Wichtigste ist. Merk-



¹¹ Zu seiner Punk-Band erklärt Rainer Gross: „Sie hieß LOK (Love's Outrageous Kingdom). Wir sind damals, 1975–77, im CBGB und Max's Kansas City mit eigenen, zum Teil von mir komponierten Liedern mit den Ramones, Talking Heads und anderen aufgetreten. Arthur Kane, genannt ‚Killer Kane‘, der ehemalige Bassist der New York Dolls, gehörte der Gruppe eine Zeit lang an. Eine EP ist in England bei Fetish Records erschienen.“ (E-Mail an den Verfasser, 18.12.2011).

¹² Von einem „Wandbild“ spricht Sauerbier [wie Anm. 1], S. 20.

Löwe

1971, 100 x 80 cm, 39 x 31"

Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

Straßenaktion

1971, 150 x 200 cm, 58 x 79"

Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

Hopper's Cologne

1977, 40 x 61 cm, 16 x 24"

Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

würdigerweise steht der Junge nicht etwa auf dem Sportplatz, sondern in einem bürgerlichen Wohnzimmer. Eine schwere Sitzgruppe aus dunkelgrünem Samt mit Blumenmuster ist um ein zierliches Glastischchen gruppiert, auf dem ein Früchteteller abgestellt ist. Die Möbel hat Rainer Gross aus einem Warenhauskatalog abgemalt, das Früchtestillleben ist ein Cézanne-Zitat. Dass die Einzelmotive aus verschiedenen Kontexten stammen, wird gar nicht erst verschleiert. Man muss nur einmal auf die Schatten achten, die an den Möbeln in ganz andere Richtungen fallen als am Baseballschläger, während der Junge selbst erstaunlicherweise gar keinen Schatten wirft. Das Auffälligste und Beunruhigendste an dem Bild spielt sich jedoch hinter dem Rücken des Jungen ab: Dort erscheint in seltsamer Doppelung, einmal etwas größer, einmal in kleinerem Format, halbtransparent und wesentlich in Weiß und Rosa gehalten, eine merkwürdige Menschengruppe. Von links greift mit kräftigem Arm eine jüngere Frau ins Geschehen ein, in der Mitte wendet ein bärtiger Alter den Kopf um, während rechts ein Engel ins Weite weist: Wie aus dem Nichts taucht im Wohnzimmer des *Louisville Slugger* (S. 72), seitenverkehrt und wohl nach einem Stich gemalt, Peter Paul Rubens' „Lot und die Seinen verlassen Sodom“ auf, das sich im Ringling Museum in Sarasota, Florida, befindet. Auf den ersten Blick könnte man das barocke Bild für eine etwas exzentrische Fototapete halten, doch wenn man ein wenig genauer hinschaut, fallen einem die Streifen in der rechten oberen Ecke auf, die Wolke aus Feuer und Schwefel, die den Sündenpfuhl Sodom zerstören wird. Diese Streifen greifen über die Raumecken hinweg und verhindern, dass das biblische Gemälde sich bruchlos, etwa als Wandbild¹², in die Komposition einfügt. Das Rubens-Bild erzeugt eine andere Bildebene, wodurch die Einheit des Gemäldes aufgesprengt wird.

Was hat nun die biblische Erzählung von Sodom, das im Feuersturm zugrunde geht, und dem Patriarchen Lot, dessen Frau zurückschaut und zur Strafe zur Salzsäule erstarrt (angedeutet durch den massiven Säulenschaft im Bildmittelgrund), mit dem jungen Baseballspieler und dem etwas spießigen Wohnzimmer zu tun? Zunächst nichts – und genau das ist das Thema:





„Komplikationen im kulturellen Bereich werden von da ab zu meinem Thema, aber eben mit Rubens im Hintergrund – das Ganze war ein ziemliches Durcheinander, sowohl auf den Bildern wie im Kopfe“, so der Künstler, und: „Auf irgend eine Weise musste ich diese Verwirrung des Lebens wieder in Ordnung bringen, die kaputte Welt wieder heilmachen.“¹³ Die biografische, die psychologisierende Lesart bietet sich an: Nur die Malerei konnte die Dinge noch zusammenhalten, die sich im Leben heillos vermischten: europäische Tradition und amerikanisches Leben, Vergangenheit und Gegenwart, zwei verschiedene Mentalitäten, Köln und New York, Punk und Barock. Natürlich ging es hier um den Blick zurück, nach Köln, nach Europa, und um die Gefahr, dabei zu erstarren...

Das Faszinierende ist, dass sich in der privaten Verwirrung des 26-Jährigen zugleich symptomatisch eine allgemeine kulturelle Gemengelage widerspiegelt, die Ende der 1970er Jahre anfang, unter dem missverständlichen Etikett „Postmoderne“ die Kunstwelt zu beschäftigen. Es ist indes müßig, hier ausführlich zu untersuchen, was die Malerei von Rainer Gross mit der Postmoderne verbindet – erstens, weil sich selbst in den 1980er Jahren, trotz all der hitzigen Debatten, nie eine eindeutige Definition dieses Epochenbegriffs etabliert hat, zweitens, weil heute, nachdem auch das Ende der Postmoderne schon oft genug verkündet wurde, kein allzu großer Bedarf nach solchen Etikettierungen mehr besteht. Wenn man sich darauf verständigen kann, dass Postmoderne das ausgeprägte Gefühl der Künstler bezeichnet, dass alle avantgardistischen Schlachten geschlagen sind, dass der Graben zwischen Hochkultur und „niedriger“ Populärkultur inklusive Kitsch sich

Irgend etwas im Kleid selbst
1971–72, 80 x 100 cm, 31 x 39"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

zunehmend einge ebnet hat und echte künstlerische Innovationen nicht mehr möglich sind, allenfalls noch neue Kombinationen von bereits Vorhandenem (Rainer Gross sprach vom „Recyclen“ der Bilder), dann kann man Gross' Kunstauffassung zumindest der 1970er und 1980er Jahre getrost „postmodern“ nennen.

TV PAINTINGS

Das „Durcheinander auf den Bildern wie im Kopfe“ führte 1978/79 zur ersten Gemäldeserie, fünf großformatigen Arbeiten mit unterschiedlichen Maßen. Auf allen diesen Bildern ist das titelgebende Fernsehgerät in schematischer Vereinfachung zu sehen, teilweise formatfüllend, und stets in Kombination mit Zitaten aus unterschiedlichen historischen Kunstwerken. Die *TV Paintings* sind gemalte Reflexionen über den Status des künstlerischen Bildes. In *TV I (Classic)* (S. 78) sieht man zwei Figuren, Satyr und Nymphe, aus dem römischen Dionysos-Mosaik im Römisch-Germanischen Museum Köln. Ein Fischmotiv aus demselben Mosaik bildet den Hintergrund von *TV III (Larry and Jean)* (S. 81). Aus diesem Hintergrund lösen sich, von den flimmernden Vertikalstreifen des Fernsehschirms überlagert, die Porträts von Larry Rivers und Jean Tinguely, den beiden Künstlern, mit denen Gross lange zusammengearbeitet hat und deren Arbeitsweise, das intuitive und experimentierende Zusammenfügen heterogener Bestandteile, er sich nahe fühlte. Auf den drei anderen Bildern sind jeweils Motive von Peter Paul Rubens zu sehen, der für mehrere Jahre zu einer zentralen Bezugsfigur für Rainer Gross werden sollte. Auf *TV II (Baroque)* (S. 79) ist es die aus dem *Louisville Slugger* (S. 72) bekannte Komposition „Lot und die Seinen verlassen Sodom“. Wieder zeigt sich die eigenartige Verdoppelung des Motivs in zwei unterschiedlichen Größen, nun deutlich als Anspielung auf den schlechten Empfang des alten Röhrenfernsehers in Gross' Atelier zu verstehen, dessen Bild gelegentlich zusammenschumpfte – ein Teil der TV-Ästhetik, der im Zeitalter des digitalen Fernsehens völlig verschwunden ist. In *TV IV (Female)* ist es das im Wiener Kunsthistorischen Museum befindliche Porträt von Helene Fourment, bekannter unter dem Namen „Het Pelsken“ (Das Pelzchen), hier in Kombination mit einer Reihe von posierenden, merkwürdig gespiegelten Badenixen, die ein wenig an Gerhard Richters „Schwimmerinnen“ von 1965 erinnern. *TV V (Action Painting)* (S. 82) übertrifft mit einem Monumentalformat von 230 x 610 cm alles, was Rainer Gross bis dahin gemalt hat. In diesem Bild tauchen gleich zwei Rubens-Motive auf, beides Gemälde aus der Alten Pinakothek in München: „Die Entführung der Töchter des Leukippos“ auf der linken und die „Nilpferdjagd“ auf der rechten Bildseite. Dazwischen steht ein leicht schräg gestellter Fernsehapparat, in dem eine dynamische American-Football-Szene zu sehen ist. Zwei Spieler scheinen sich aus dem Fernsehbild zu lösen, sie erscheinen vergrößert außerhalb des Schirms und vermischen sich so mit dem fragmentiert und in unterschiedlichen Deutlichkeitsgraden gemalten barocken Bildgeschehen.

Es ist eine höchst stimmige konzeptionelle Entscheidung von Rainer Gross, für seine Orientierung im Medium des gemalten Bildes das Fernsehen als Kontrastfolie zu wählen. Ende der 1970er Jahre war das Fernsehen noch das technologische Bildmedium, mit dessen spezifischer Ästhetik sich eine ganze Künstlergeneration (man denke nur etwa an Wolf Vostell oder Nam June Paik)

¹³ Ebd.

herumplagte – heute wären es wohl die Flachbildschirme der Computer und Smartphones. Für Rainer Gross, der sich für das „Recyclen“ bereits existierender Bilder und für das „Prinzip Collage“, d. h. das Zusammenfügen disparater Bildmotive interessierte, war das Fernsehen ein gutes Vergleichsmedium, insbesondere in den USA, wo sich die Fernsehästhetik der kommerziellen Sender sehr vom damals noch öffentlich-rechtlichen Fernsehen in Deutschland unterschied. Das Fernsehen ist das ideale Medium für das bruchlose Aneinanderfügen vollkommen heterogener Bilder. Insbesondere durch die Werbeunterbrechungen oder das Zappen durch die Kanäle kommt es zu harten Schnitten: Auf politische Information folgt bruchlos Tamponwerbung, heißen Liebeszenen folgen Marmeladenbrote, Cornflakes, Wetterkarten, Sport, Kriegsbilder oder Opfer von Naturkatastrophen – vom Medium selbst, das keine Unterschiede der Wertigkeit kennt, vereint im Zeichen der Unterhaltung. 1985 sollte der Medienkritiker Neil Postman dann die Fernsehästhetik ausführlich analysieren und zu dem Ergebnis kommen, dass wir uns zu Tode amüsieren.¹⁴ Doch die *TV Paintings* von Rainer Gross sind keine Medienkritik, sondern eine Untersuchung über den Status der Malerei im Zeitalter des Fernsehens. Was ihn interessiert, ist „[e]inerseits die Bildrealität – zum anderen lässt dich das Fernsehen einfach schneller denken, beim Wahrnehmen und beim Interpretieren musst du Sprünge machen. [...] Das Fernsehen beeinflusst indirekt, nicht unmittelbar meine Malerei, zunächst nämlich meine Denkweise.“¹⁵

Das Denken und Wahrnehmen in Sprüngen, aber auch das gute Auge für Vergleichbarkeiten über weite Zeiträume hinweg demonstriert Gross besonders beeindruckend in *TV V (Action Painting)* (S. 82). Der Titel scheint auf Jackson Pollock zu verweisen, bezieht sich aber offenbar nicht auf die Malweise, sondern auf den Inhalt des Gemäldes, in Analogie zum Action-Film. Action zeigen die Kompositionen von Rubens durchaus: Zum einen werden zwei nackte Damen von ihren durchtrainierten Verehrern akrobatisch aufs Pferd gehoben, zum anderen attackieren berittene Jäger ein im Todeskampf voranstürmendes, wutschnaubendes Nilpferd samt Krokodil. Das im Fernsehbild eingblendete American-Football-Motiv zeigt, wie sehr auch Sportbilder einer barocken Bewegungsästhetik entsprechen können: äußerste Dynamik, wenn der losstürmende Spieler mit einem Verteidiger der gegnerischen Mannschaft zusammenprallt, genau wie bei der „Nilpferdjagd“ über einige zu Boden gegangene Nebenfiguren hinweg. Sogar die Tatsache, dass das Motiv, welches die ganze Bewegung auslöst, der Ball nämlich, in den Armen des Runningback kaum zu sehen ist, findet seine Entsprechung im Barock: In zahlreichen Bildern von Peter Paul Rubens und seinen Zeitgenossen dreht sich das heftige Bildgeschehen um ganz unscheinbare Motive wie die Hostie, den kaum sichtbaren Ring in der Mystischen Hochzeit der heiligen Katharina oder lapidare Handbewegungen in den Wunderdarstellungen diverser Heiliger.

BAROQUE PIN-UPS

Helene Fourment hieß die zweite Frau von Peter Paul Rubens. In ihrem „Das Pelzchen“ genannten Porträt hat er ihr ein unvergleichliches Denkmal gesetzt. „Die Zeitgenossen haben die besondere Schönheit der Helene Fourment zu rühmen gewußt. So schreibt der Kardinalinfant an Philipp IV. von Spanien, daß Helene zweifellos zur Zeit die schönste Frau in Antwerpen sei.“¹⁶ Und für



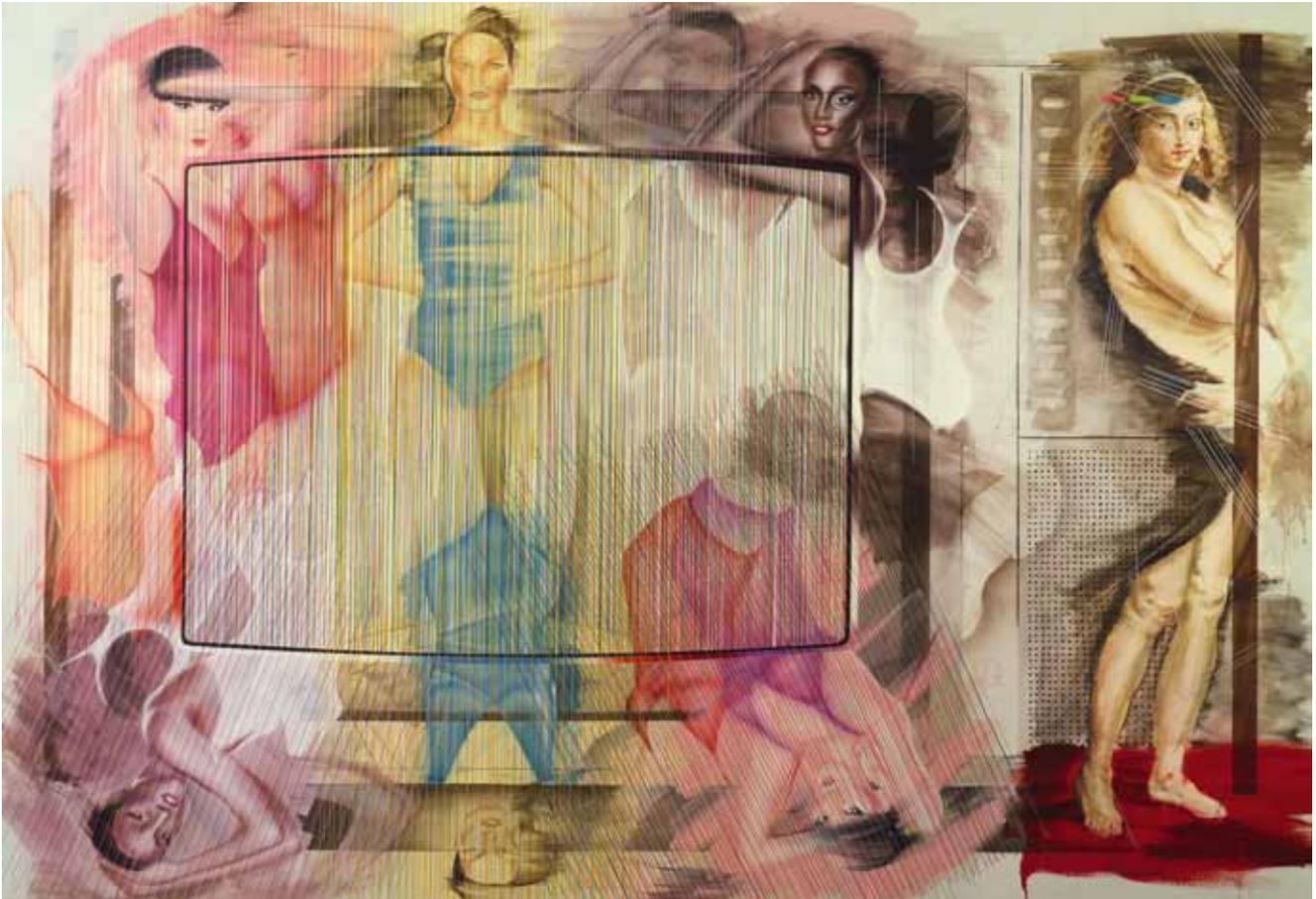
Original Baroque Pin-up
1979, 203 x 102 cm, 80 x 40"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection

¹⁴ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death. Public discourse in the Age of Show Business*, 1985 ; dt.: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*, Frankfurt a. M. 1985.

¹⁵ Sauerbier [wie Anm. 1], S. 17.

¹⁶ Albert Schug, *Helene in jedem Weibe – Helene Fourment und ein besonderer Bildtypus im Spätwerk von Peter Paul Rubens*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XLVI*, Köln 1985/86, S. 119–164; Zitat S. 119.

¹⁷ Vgl. die jüngste, von den gender studies inspirierte Sicht auf das Thema der Weiblichkeit bei Rubens in: Marina L. Brende, *Die Macht der Frau. Rubens' letztes Modell Helene Fourment*, Berlin 2011. Der Hinweis auf Sacher-Masochs „*Venus im Pelz*“ ebd. S. 8.



TV IV (Female)

1979, 188 x 270 cm, 74 x 106"

Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection

den Rainer Gross der Jahre 1979 bis 1982 war sie eine Traumfrau; ob in erotischer oder in malerischer Hinsicht, ist einerlei: In diesen Jahren ging es Rainer Gross um beides zugleich, um die Erotik des Malens. Einige der erotischsten Rubens-Gemälde werden zu den Vorbildern für Gross' *Baroque Pin-ups*. Insbesondere Helene Fourment taucht in beinahe obsessiver Weise immer wieder auf, auch in den abenteuerlichsten Kontexten: auf einen roten (Farb-)Teppich gestellt und von einem Vertikalstreifensystem zart verhüllt (*Baroque Pin-up*), in pseudo-elektronischer Verfremdung (*Electric Baroque Pin-up*), in Begleitung einer Ente (*Baroque Pin-up and Long Island Duck*), mit Fragmenten eines Briefes seines Künstlerfreundes Jean Tinguely versehen (*Baroque Pin-up (Dear Rainer)*) (S. 84) oder gar in die spätgotische Heiligenschar von Stefan Lochners Altar der Kölner Stadtpatrone versetzt (*Guardians of the Secret*). Und weil manchmal gilt: „more is more“, malte Gross diese „Venus im Pelz“¹⁷ gelegentlich auch, ganz lecker, in den drei Geschmacksrichtungen der Fürst-Pückler-Eistorte (*Chocolate, Strawberry, and Vanilla*) (S. 87) – auch hier wieder ist ihre Nacktheit zart von einem farbigen Liniensystem verschleiert, Rudimenten des TV-Flimmerns, Erinnerung auch an die bunten Lamellenvorhänge in italienischen Eisdieleen, hier jedoch exquisit von zartesten Farb- und Goldfäden aus Acrylfarbe durchwirkt. Das Überlagern der Motive durch ornamentale Elemente, das sich im Werk von Rainer Gross in unterschiedlichsten Varianten immer wieder zeigt, wird sich später verselbstständigen und den Übergang in die Abstraktion vorbereiten.

Auch das Arbeiten in Serien, das Verdoppeln und Vervielfachen der Motive, ist ein Zug, der bei Gross durchgängig auftaucht und später in den *Twins* zum titelgebenden Prinzip erhoben wird. Es kann nicht verwundern, dass ihn das Rubens-Gemälde, welches ein Zwillingsspaar zum Thema hat, besonders interessierte – und dass er es gleich zweimal paraphrasierte: „Die Entführung der Töchter des Leukippos“, ca. 1618 entstanden, zeigt, wie die Dioskuren, die Zwillingbrüder Castor und Polydeukes (= Pollux), gerade die beiden Töchter des Leukippos verschleppen, Phoebe und Hilaeira mit Namen. Gross bewundert die perfekte Choreografie der Bewegungen und die Leichtigkeit, mit der die beiden Frauen auf die Pferde gehoben werden: daher der Titel *The Dissolution of Gravity* (S. 92–93). Mit dem Zusatz *in the USA* bzw. *in Europe* hat es folgende Bewandnis: Gross war beim Studium der amerikanischen Malerei, z. B. der von Robert Motherwell, aufgegangen, wie nahe sich Barock und Abstrakter Expressionismus in den malerischen Grundfragen trotz aller formalen Gegensätze doch waren: In beiden Fällen ging es um eine ungeheure Dynamik, ein Leichtmachen aller Formen, ein Fliegenlassen selbst der schwersten Form-Massen.

In beiden Rubens-Paraphrasen hat Gross das erotische Motiv wieder einmal mit Ornamenten überzogen: Die Farbstreifen, die hier über die Bildformate fluten, sind einer Werbung für Bettwäsche entnommen, denn dass die Entführungsszene geradewegs ins Bett führt, wird wohl niemand bezweifeln. Die beiden Fassungen der *The Dissolution of Gravity* (S. 92–93) unterscheiden sich im Kolorit: In der US-Variante dominieren Blau, Weiß und Rot, die Farben des *Star-Spangled Banner*; für die europäische Fassung hat Gross mit Goldgelb, Grün, Braun und Rot eine für die Barockmalerei typische Farbkombination gewählt.

1981 entstanden drei Variationen eines französischen Bildes, gemalt von Henri Regnault, „L'Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade“ von 1870, das sich heute im Pariser Musée d'Orsay befindet. In schockhafter Deutlichkeit zeigt Regnaults Salonstück eine gerade vollzogene Enthauptung in der Alhambra zur Zeit der maurischen Herrschaft. Gross hat das Bild mit drei verschiedenen Hintergründen nachgemalt, grün, blau und pfirsichrosa. In der letztgenannten Variante wird das blutige Geschehen farblich noch einmal gesteigert. Gross hat den architektonischen Rahmen beinahe eliminiert, die Treppe, auf der das Geschehen bei Regnault stattfindet, fast ganz in die Fläche gedrückt, die Räume der maurischen Stadtburg mit zwei Hufeisenbögen im Hintergrund nur eben angedeutet. Der Versuch des Henkers, sein Schwert mit dem Mantelsaum vom Blut zu reinigen, erscheint hier völlig widersinnig, denn die blutrote Farbe ist überall, in der Kleidung, in der Bildfläche, verspritzt und verschmiert, und zwar in einer Drastik, die Regnaults Vorlage weit hinter sich lässt. „Ich wollte einmal wie Jackson Pollock malen dürfen.“¹⁸ Die Malerei erscheint hier selbst gewaltsam, wobei der Titel *Die Behauptung der Moderne* (S. 96) aus der Komposition augenblicks eine allegorische Darstellung macht. Indem sie die „Behauptung“ der Moderne als *Enthauptung* ihrer Feinde darstellt, wird Gross' Paraphrase zu einer Meditation über den im Fortschrittsoptimismus gern übersehenen Aspekt des Gewaltsamen, der die moderne Welt, auch die künstlerische Moderne, unübersehbar kennzeichnet.

Immer wieder zeigt sich im Werk von Rainer Gross die Tendenz, seine Gemäldeserien in großen, panoramatischen Darstellungen zu resümieren



Electric Baroque Pin-up
1980, 122 x 92 cm, 48 x 36“
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

¹⁸ Rainer Gross, E-Mail an den Verfasser, 18.12.2011.

¹⁹ Rainer Budde, Köln und seine Maler 1300–1500, Köln 1986, S. 78.

und abzuschließen. Im Falle der *Baroque Pin-ups* geschah dies mit der riesigen, fast 5 Meter breiten *The Adoration of Decoration II* (S. 90), die kompositorisch Bezug nimmt auf Stefan Lochners „Dreikönigsaltar“ im Kölner Dom. Für seine Verbundenheit mit und sein Heimweh nach Köln hätte Gross kein geeigneteres Vorbild finden können als dieses ca. 1440 gemalte Dokument des Kölner Bürgerstolzes: „Das Thema ist die Verehrung des Erlösers durch die Heiligen Drei Könige, die Stadtpatrone Ursula und



Chocolate, Strawberry, and Vanilla I
1980, 193 x 157 cm, 76 x 62"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



Treescape
1985, 61 x 51 cm, 24 x 20"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection

Gereon mit ihrem Gefolge – eine selbstbewusste Geste des erstarkten bürgerlichen Rates gegenüber dem Domkapitel.“¹⁹ Bei Gross tauschen die beiden Stadtheiligen ihre Plätze, sodass sie sich nach außen wenden, was dem ganz aus fragmentierten Motivstücken aufgebauten Bild eine weitere Öffnung verleiht. In offensichtlicher Reverenz an Larry Rivers sind die Figuren teils nur skizziert, teils detaillierter herausgearbeitet und die Motive, die Gross in den vorangegangenen Jahren beschäftigten, in einer wilden Mischung in das Schema des Dreikönigsbildes eingearbeitet. Man beachte nur etwa die Kaskade der Köpfe, die sich von der Muttergottes in der Bildmitte nach links unten bewegt. Aus dem Gesicht des Jesuskindes bricht jäh Rubens' zähnefletschendes Nilpferd hervor und überdeckt den Kopf des Heiligen Kaspar, ihm blickt schmachmend eine der nackten Leukippiden entgegen, unterhalb derer sich wiederum der abgetrennte, bluttriefende Kopf



aus Regnaults „Exécution“ wiederfindet. Das Bild wirkt unvollendet – und wie könnte es anders sein, eine all seine disparaten Elemente verbindende Einheit konnte es gar nicht geben. Mehrere Jahre arbeitete Gross an dem Werk, bis er entschied, die Arbeit abubrechen. Fertig gestellt hat es dann der Zufall: „Mein Bild ist erst vor kurzem, 2010, zufällig durch einen Atelierbrand vollendet worden, da es jetzt noch zusätzlich Brand- und Wasserschäden aufweist.“²⁰ Als sei das Gemälde noch nicht fragmentiert genug, finden sich darin zahlreiche Landschafts- und Stilllebensgemälde, billige Kaufhauskunst, die Gross in das Bild einklebte. Dieses neue Element, mit dessen Hilfe Gross das Collageprinzip radikalisiert, wird in den nächsten zehn Jahren zum beherrschenden Stilmittel der neuen Werkserie der *Democratic Paintings*.

DEMOCRATIC PAINTINGS

Der Titel *Democratic Paintings* ist voller Ironie. Das Adjektiv „demokratisch“ bezieht sich zunächst auf die massengefertigten Kaufhausgemälde, meist aus Hongkong, die man aus preisgünstigen Hotels und kleinbürgerlichen Wohnzimmern kennt und die mit Preisen von 10 bis 15 Dollar für jeden erschwinglich sind. „Demokratisch“ sind sie, weil niemand von ihnen ausgeschlossen ist, weder intellektuell noch ökonomisch – doch natürlich ist das Wort vergiftet: Meint „demokratisch“ etwa den kleinsten gemeinsamen ästhetischen Nenner, das zum Klischee geronnene Verständnis dessen, was Malerei ist, sentimentale Bilder, die niemandem weh tun: Berglandschaften im Sonnenschein, Sonnenuntergänge am Meer, Blumenstücke, Früchtestillleben, putzige Tiere, pausbäckige Kinder...?

²⁰ Rainer Gross, E-Mail an den Verfasser, 18.12.2011.

An Argument for Slavery

1983, 46 x 76 cm, 18 x 30"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection

The Swimmer

1983, 150 x 80 cm, 59 x 31"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



In den 1980er Jahren benutzt Gross Hunderte dieser paradoxen Gebilde, die handgemalt und doch Massenprodukte sind, Malerei und zugleich der Ausverkauf malerischer Kultur, für seine Malerei. Als Collageelemente erfüllen sie unschätzbare Dienste. Mit ihnen gelingt es, in den Gemälden unversehens andere Bildebenen zu öffnen, die Malfläche illusionistisch zu erweitern und zugleich den thematischen Bogen von „high and low“, von der malerischen Hochkultur zu den abgedroschensten Klischees zu schlagen. Das eher schlichte Bild *Democratic Seascape* (S. 51) von 1983 macht deutlich, wie ein solches Kaufhausbild – hier mit Möwen über der sturmgepeitschten See – weitergemalt wird, wie es Malerei hervorruft, malerische Erweiterungen „triggert“. In *Democratic 17th Century Leftovers* (S. 108) erlaubt sich Gross, ein Prunkstillleben von Frans Snyders in sehr knapper skizzenhafter Weise bloß anzudeuten und die Details schlaglichtartig mit Kaufhausbildern auszu-leuchten: Ein paar Waldstücke sorgen für eine Versetzung der Szene ins Freie; die schon bei Snyders vorhandenen Tiere werden durch einen Sittich und ein veritables Streifenhörnchen ergänzt, der rot-orange Bildstreifen unten rechts, der farblich so gut zu dem Hummer im Bildzentrum passt, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Seestück mit chinesischen Dschunken (und warum auch nicht? Im 17. Jahrhundert war der Fernhandel mit China schließlich längst ein florierendes Geschäft). Am amüsantesten aber ist die Tatsache, dass Gross in das Herz des Stilllebens ein fix und fertiges – Stillleben setzt.

Mit den Kaufhausbildern hatte Gross ein flexibles und vielseitig verwendbares neues Werkzeug gefunden, mit dem er assoziativ arbeiten konnte. Die 1980er Jahre waren ein Jahrzehnt frenetischer Produktivität, es fanden zahlreiche Ausstellungen auf beiden Seiten des Atlantiks statt, auf Galerie-, Kunstvereins- und auch Museumsebene. Das Motivrepertoire erweiterte sich beständig. Für eine Ausstellung in Frankreich erweiterte Gross seinen Bestand um französische Rokokogemälde, Fragonard, Boucher, Watteau – wunderbar, wie sich Watteaus „Gilles“ in der Leibesmitte öffnet und einem Sonnenuntergang über dem Meer Platz macht, so als wären seine geheimsten Erinnerungen oder Sehnsüchte sichtbar geworden: *The Swimmer* von 1983.

Die Ikonografie der *Democratic Paintings* ist viel zu komplex, als dass sie hier auch nur annähernd nachgezeichnet werden könnte. Es kann hier auch nicht in extenso auf die beiden großen Ausstellungsprojekte der *Lausanne Paintings* und des *Kaesbach Projekts* von 1985 bzw. 1986 eingegangen werden. Im ersten Falle handelte es sich um eine Ausstellung im Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, wo Rainer Gross, auf Anregung der damaligen Direktorin Erika Billeter, die Gelegenheit erhielt, auf Gemälde aus der hauseigenen Sammlung mit „Kommentarbildern“ zu reagieren. Beim *Kaesbach Projekt*, das für das Museum Abteiberg in Mönchengladbach gedacht war, liegt der Fall ein wenig anders. Bei der Sammlung, die der Mönchengladbacher Kunsthistoriker Walter Carl Joseph Kaesbach dem Museum seiner Heimatstadt zur Verfügung gestellt hatte, handelte es sich um eine hochkarätige Kollektion expressionistischer Kunst, die von den Nationalsozialisten im Zuge der Verfeinerung sogenannter „Entarteter Kunst“ liquidiert und in alle Winde verstreut wurde. Das von der damaligen Direktorin des Museums Abteiberg, Sabine Fehleemann, vorgeschlagene Ausstellungskonzept, dass Rainer Gross mit seinen persönlichen Anverwandlungen die durch Fotografien dokumentierte

Sammlung Kaesbach in Erinnerung rufen sollte, konnte dann letztendlich nicht in Mönchengladbach umgesetzt werden. Doch die Bilder wurden gemalt und in verschiedenen Ausstellungskontexten gezeigt. Das Projekt ist, ebenso wie die Lausanne-Ausstellung, gut dokumentiert, sodass sich eine ausführliche Analyse hier erübrigt. Nur drei Aspekte sollen hervorgehoben werden.

Zunächst machen die beiden Museumsprojekte von Rainer Gross deutlich, dass seine Malerei durchaus Elemente der Konzeptkunst in sich aufgenommen hatte. „Institutional Critique“ nennt man diejenige konzeptuelle Kunst, die sich mit den Ausstellungsbedingungen von Galerien, Museen, Sammlungen usw. auseinandersetzt. Nichts anders tat Gross mit seinen Kommentarbildern. Indem er zeigt, dass historische Bilder wiederum neue Bilder hervorrufen, stellte er sich der Frage: Was ist eine Sammlung, wie wirkt sie, wie bleibt sie lebendig? Seine überaus virtuos gemalten, von Bildwitz und Ironie überbordenden „Kommentare“ zeigen, dass sich der Gebrauch der Bilder nicht auf vorgeschriebenen kunsthistorischen Bahnen bewegt. Der Gebrauch der Bilder ist anarchisch, er ermöglicht subjektive Assoziationen und immer neue Kombinationen.

Der zweite Aspekt ist die Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Ästhetik. Die Presse hatte auf die Lausanne-Ausstellung sehr kritisch reagiert. Man hatte Gross vorgeworfen, die Gemälde der Künstler des 18. und 19. Jahrhunderts, die er paraphrasierte, nicht zu respektieren, sondern zu diffamieren. Das war freilich nicht völlig aus der Luft gegriffen. Was Gross jedoch in Frontalangriff attackierte, war die bürgerliche Selbstgefälligkeit, die sich in dieser Malerei zeigte, das Behäbige, das Enge, das Repräsentative, das Behagliche. Natürlich war es dreist, dem Selbstporträt von Charles Gleyre mit seinen Eltern (1791) sentimentale Landschaftsbilder beizugeben, die Wangen der Porträtierten mit roten Kreisen zu versehen, die mit den roten Bommeln der unsäglichen Kinderclowns korrespondierten und das Ganze nach dem anonymen Kitschmaler *Der große Bollini* (S. 131) zu nennen. Und es war reine Provokation, dem 1903 gemalten „Chasseur“ von Frédéric Rouge alpinen Kitsch inklusive einem Pfeife rauchenden Mümmelgreis beizugesellen, ihn mit abstrakten Farbquadraten zu überdecken – eines davon mitten ins Gesicht – und zu allem Übel auch noch vier Socken einzucollagieren, die zusammen ein Hakenkreuz ergaben: *Das Parteimitglied* (S. 132). Auch im *Kaesbach Projekt* lässt sich die kritische Auseinandersetzung mit dem Bürgerlichen verfolgen. In geradezu obsessiver Manier hat Gross sich immer wieder mit den 1911 gemalten „Tulpen“ von Heinrich Nauen beschäftigt, dem einzigen Gemälde der Sammlung Kaesbach, das im Museum in Mönchengladbach verblieben ist, eine Blumenvase auf geblümter Tischdecke, ein klassisches bürgerliches Sujet – und hervorragende Malerei. Gross hat dem Bild unter dem verräterischen Titel *The Guardians of Motherly Love I* (S. 142) drei putzige Mädchen und ein Hundebild beigegeben, er hat die „Tulpen“ mit wahren Farbströmen überschwemmt, mit Papierservietten und -deckchen überklebt. Man sieht Rainer Gross, den Kölsch- und Punkrocker, hier mit den Ambivalenzen der Bürgerlichkeit ringen, mit seiner Enge, aber auch mit der Sicherheit, die sie gewährt; in seinen Serien *Luxus*, *Catering* und *Ohne Worte*, mit seinen Papierdeckchen und Herzchen, den Käthe-Kruse Puppen und dem Freiherrn von Knigge wird diese Auseinandersetzung weitergehen.

Die Hüter der Mutterliebe V
1986, 130 x 100 cm, 51 x 39“
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection

Die Sockendenker
1986, 92 x 92 cm, 36 x 36“
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



Der dritte Aspekt ist die Tatsache, dass sich Rainer Gross mit den *Democratic Paintings* endgültig als Herr seiner malerischen Mittel erweist, der souverän alle Register zu ziehen vermag: vom fotorealistischen Abmalen über eine lockere Bravura-Malerei, den virtuosen Einsatz der Collage mittels der Kaufhaus-Bilder bis hin zu abstrakten Einsprengseln. In den Lausanne- und Kaesbach-Gemälden sind immer wieder geometrische Formen in starken Farben auf die Bildfläche aufgebracht, wodurch sich das Bildfeld in mehreren Ebenen vervielfältigt. Diese Formen sind eine deutliche Reverenz an Hans Hofmann (1880–1966), den legendären Kunstlehrer, wie Gross ein Deutscher in New York. Ihm hat Rainer Gross mit *The Tale of Heidi and Hans* (S. 135) von 1984, einer Verarbeitung von Alfred Ankers „Mädchen mit Erdbeeren“ (1884), augenzwinkernd ein Denkmal gesetzt.

LUXUS, CATERING, OHNE WORTE

Für 1987 war eine Ausstellung von Rainer Gross in der Kölner Galerie Inge Baecker angesetzt. Da diese Galerie, die 1971 mit einer Wolf Vostell-Ausstellung gestartet war, sich insbesondere auf Fluxus-Kunst spezialisiert hatte, kam Gross auf die Idee, seine Ausstellung *Luxus* zu nennen. Doch hinter diesem Titel verbirgt sich sehr viel mehr als ein witziges Wortspiel. Mit *Luxus* verfolgt Gross seine Untersuchung zur Möglichkeit von zeitgenössischer malerischer Kultur ebenso weiter wie die Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Ästhetik. Während die billigen Kaufhausgemälde kleinbürgerlichen Massengeschmack widerspiegeln, sind die Motive der *Luxus*-Serie am oberen Ende der sozialen Skala angesiedelt. Es geht um Ästhetik als soziale Distinktion, um Status, aber auch um die Frage, inwiefern Malerei, Kunst allgemein, als Luxusprodukt unvermeidlich an der sozialen Statusproduktion beteiligt ist. Nur nebenbei sei auf die interessante Parallele zum Werk des Amerikaners Jeff Koons hingewiesen, der nicht nur wie Gross an Barock und Rokoko, an Kitsch- und Nippesmotiven interessiert ist, sondern zur selben Zeit mit der Skulpturenserie „Luxury and Degradation“ (1986) das Thema Luxus bearbeitete, das in den wirtschaftlich prosperierenden 1980er Jahren die westlichen Gesellschaften prägte.

Schon auf den ersten Blick sieht man, wie sich Gross' Bildsprache mit *Luxus* veränderte. Die Bildfläche wird einheitlicher gefasst, die Farbigkeit reduziert, die Ironie wird subtiler, der Gesamteindruck ernster und analytischer. Die Bildgründe sind meist in Silber- bzw. Goldtönen gehalten, die durch Abdrücke mit zerknautschter Folie belebt wurden; die Gemälde erhalten dadurch selbst einen kostbaren, präntiösen Charakter. Die Motive entnahm Gross vorwiegend Warenkatalogen für Besteck, Tafelsilber, Kristallgläser und Schmuck, es finden sich aber auch ein Tapetenmotiv von William Morris und Rassehunde, die er von dem englischen Tiermaler George Stubbs entlehnte. In der größten Arbeit der Serie, dem fast fünf Meter breiten Gemälde *Luxus XIII* (S. 166), ist der Imperialwagen des Wiener Kaiserhauses zu sehen, eine fahrbare Herrschaftsinsignie im Rokoko-Stil, um 1735/40 gebaut von Franz Xaver Wagenschön. Ein aufwändigerer fahrbarer Untersatz als diese Krönungskutsche, dieses mobile Ornament, ist kaum vorstellbar. Bei Gross ist sie in ein so stark gleißendes Goldlicht getaucht, dass ihre Konturen im Mittelteil völlig verschwimmen, während am rechten Rand rätselhaft Farb-Tentakel züngeln.

Überhaupt weisen die meisten Motive in *Luxus* einen merkwürdig geisterhaften Charakter auf. Es liegt eine starke Melancholie über diesen Bildern, die Aura von Vergänglichkeit, die Patina von Antiquariaten. Wie Insekten in naturhistorischen Sammlungen sind die 72 Teile des silbernen Ess- und Vorlegebestecks in *Luxus XX* (S. 164) ausgebreitet. Doch wirken sie rätselhaft immateriell, verblappend wie Geistererscheinungen, während Rinnsale und ganze Pfützen aus Acrylfarbe den Bildgrund erscheinen lassen, als wäre er in chemischer Zersetzung begriffen. Es ist schier unmöglich, mit Blick auf *Luxus* nicht an die Analyse des Fetischcharakters der Waren im „Kapital“ von Karl Marx zu denken, wo es heißt: „Eine Ware scheint auf den ersten Blick ein selbstverständliches, triviales Ding. Ihre Analyse ergibt, daß sie ein sehr vertracktes Ding ist, voll metaphysischer Spitzfindigkeit und theologischer Mucken. [...] Die Form des Holzes z. B. wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht. Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding.“²¹ Sinnlich übersinnlich – besser kann man die fünf in einem rätselhaften Farbschlieren-Raum schwebenden, irritierende Schatten werfenden Ringe in dem grandiosen Bild *Luxus XII* (S. 169) oder die bleichen Handtaschen in *Luxus XXV* kaum beschreiben, die eher aus Ektoplasma denn aus fester Materie zu bestehen scheinen.

Wieder handfester geht es in der Serie *Catering* zu. Der gastronomische Titel schreibt sich offenbar von den Papierdeckchen, den „paper doilies“ her, die zum Dekorieren von Büfets, als Unterlage von Kuchen, Süßspeisen usw. verwendet werden, billigen Imitationen von gehäkelten oder geklöppelten ornamentalen Spitzendeckchen. Mit den Doilies befindet man sich wieder inmitten der Ambivalenzen der bürgerlichen Ästhetik, oszillierend zwischen dekorativer Behaglichkeit und Spießigkeit. Es ist erstaunlich, wie vielfältig Rainer Gross diese Allerweltsware einzusetzen versteht und welche Vielzahl an Assoziationen diese meist runden, manchmal herzförmigen Papiere mit ihrer wunderlichen Geometrie auszulösen imstande sind. Wenn sie den ganzen Bildhintergrund bedecken, wie in *Catering IV, V* und *XX*, bekommen sie etwas beinahe Organisches, erinnern an Quallen, an Blütendolden, an vergrößerte Radiolarien oder Schneekristalle. Sie können aber auch, wie Dirk Teuber festgestellt hat, die „Erinnerung an kreisförmige Modelle eines kosmisch gedachten Weltbildes“ wachrufen, „insbesondere dann, wenn sie im Gemälde zentral eingesetzt werden“²² wie in *Catering XXX*.

Was an *Catering*, im Vergleich zu *Luxus*, auffällt, ist der Umstand, dass die dekorativen Systeme, die Muster, die Streifen- und Gitterformen, die zuvor im Hintergrund blieben, immer stärker an Eigenwert gewinnen. Dieser Prozess in Richtung Autonomie der Abstraktion setzt sich in der Serie *Ohne Worte* verstärkt fort. Zwar tauchen hier wieder die vertrauten Kaufhausbilder auf, alte Bekannte kehren zurück wie das „Mädchen mit Erdbeeren“ aus Lausanne, doch werden die figürlichen Motive oft von einem dominanten Streifengefüge (meist in breiten weißen Strichen) weitgehend zugedeckt. Immer mehr zeigt sich die schon in den *TV Paintings* und den *Baroque Pin-ups* zu beobachtende Tendenz, die Motive zu überdecken, doch hier geschieht das so rigoros, dass oft nur noch kleine „Sichtfenster“ auf die Motive geöffnet werden. Ein Beispiel dafür ist das charmante *Ohne Worte*:

²¹ Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Band 23, Das Kapital, Bd. I, Berlin/DDR 1968, S. 85.

²² Dirk Teuber, Bilder ohne Worte – Rainer Gross und die Kunst, ein anständiger Maler zu sein, in: Rainer Gross, „Ohne Worte“: Gemälde und Arbeiten auf Papier, Ausstellungskatalog Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, 14. März – 27. April 1991, o. S.



Pariser Dreieck (S. 181) von 1990, wo in der rechten unteren Bildecke eine elegante Dame des 19. Jahrhunderts zu sehen ist. Der ganze Rest des Bildes besteht aus einem Streifensystem, das die Farben Blau und Gelb aus der Kleidung der Spaziergängerin aufnimmt. Ein aufgeklebter Doily gibt dem Ganzen ein Zentrum, wie eine Sonne und zugleich mit dem Spitzenkragen der Pariserin korrespondierend.

Das „Recycling“ der Bilder, fremder und eigener, führt immer wieder zu faszinierenden Hybridbildern wie *Ohne Worte: Ringend im Garten*, in dem ganz zwanglos mehrere Werkphasen von Rainer Gross zusammenfinden. Die erste Schicht von 1980 bildet eine locker mit schwarzer Farbe auf roher Leinwand skizzierte Adaption von Eugene Delacroix' „Jakob ringt mit dem Engel“, das sich in der Kirche Saint Sulpice in Paris befindet. Später klebte Gross ein Landschaftsbild ein, um dann 1990 das Ganze mit breiten weißen Horizontal- und Vertikalstreifen zu übermalen. Amorphe weiße Farbflecken, die wie spukhafte Extremitäten von der Figurengruppe abstrahlen, geben der biblischen Historie vollends einen rätselhaften, zwischen Abstraktion und Figuration changierenden Charakter.

Ohne Worte: Ringend im Garten
 1980–1990, 117 x 137 cm, 46 x 54“
 Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
 Acrylic, oil and collage on canvas
 Privatsammlung, Private collection

Die beiden ungewöhnlichsten und zweifellos ernstesten Werke der Reihe *Ohne Worte* sind zwei riesige Arbeiten, die 1992–93 entstanden. Bei ersterem handelt es sich um ein Ensemble aus 120 quadratischen, je 51 x 51 cm messenden Einzelbildern, die variabel gehängt werden können. Die meisten Bildfelder zeigen in unterschiedlichen Stufen des Verblässens Kinderporträts, die mit ihren Frisuren und Accessoires merkwürdig altmodisch erscheinen. Die Bilder sind über und über mit farbigen Mustern bedeckt und mit Doilies und Papierservietten beklebt. Doch trotz der Herzchen, Blümchen und Clowns stellt sich keine kindlich heitere Atmosphäre ein – im Gegenteil: *Ohne Worte: Personal Stories* (S. 186) von 1992–93 strahlt eine bedrückende Melancholie aus und weckt düsterste Assoziationen. Das hat zum einen damit zu tun, dass fast alle Kindergesichter von einem roten Diagonalkreuz gleichsam „ausgestrichen“ sind. Zum anderen zeigen die Gesichter eine ernste, leblose Physiognomie. In der Tat handelt es sich nicht um lebendige Kinder, sondern um die abgemalten Puppenköpfe aus einem Käthe-Kruse-Puppenkatalog von 1931. Diese Jahreszahl erklärt das altmodische Aussehen der Figuren. Unvermeidlich stellen sich Assoziationen an Vermissten- oder Trauerbilder ein (ein Kommentator verglich die Arbeit mit Christian Boltanskis „Die toten Schweizer“ von 1990²³) und die ungute Erinnerung an die Zeit des Nationalsozialismus, der jene in den Puppen verkörperte kleinbürgerliche Vorstellung von *anständigen* Jungen und Mädchen in seine perfide Ästhetik einbaute. (Bereits 1989/90 hatte sich Rainer Gross mit dem Begriff der Anständigkeit auseinandergesetzt. In seiner 64-teiligen Serie von Arbeiten auf Papier verwandte er Auszüge aus Adolph von Knigges „Über den Umgang mit Menschen“ von 1788 und dem 1936 unter dem Pseudonym Arkas veröffentlichten Buch des katholischen, antinazistischen Erwein Freiherr von Aretin „Die Kunst, anständig zu sein“). Nicht weniger erschreckend als die 120-teilige Serie erscheint *Ohne Worte: What is Charm?* (S. 188), ein knapp fünf Meter breites Großformat, dessen Motiv ebenfalls auf den Käthe-Kruse-Katalog von 1931 zurückgeht. Das „Hampelchen“, das dort etwas unbeholfen inmitten einer Spielzeugstadt steht, wird durch die Formatvergrößerung zu einem tumben, monströsen Wesen, das – in Lederhose und Trachtenjanker mit Herzmotiv gekleidet – in aller bössartigen Unschuld die Stadt zu seinen Füßen (im Vordergrund erkennt man das Lübecker Holstentor) zu zertrampeln scheint. Das Luftwaffengeschwader, das von rechts her heranstürmt, und der Schwall blutroter Farbe machen deutlich genug, dass es hier um die ganze Ambivalenz einer bürgerlichen Wertordnung geht, welche die Katastrophen von Weltkrieg und Vernichtungslagern nicht zu verhindern vermochte.

FINGERTIP TINGLING – CONTACT PAINTINGS

Von der Ironie der frühen *Baroque Pin-ups* bis zu den tiefensten Themen der Käthe-Kruse-Bilder ist es ein langer Weg, und 1993 sollte die Malerei von Rainer Gross sich noch einmal grundlegend transformieren. Die Tendenz zur Abstraktion hatte sich schon längst abgezeichnet, dennoch war es ein radikaler Schritt, auf alles Figürliche zu verzichten und sich ganz auf eine aus kleinsten Bestandteilen wie Pünktchen und Streifen bestehende Malerei zu beschränken. Der Auslöser war biografischer Natur, mit Hugo von Hofmannsthal gesagt: der Schritt von der Präexistenz in die Existenz. 1993, mit 42 Jahren, in

²³ Gerhard Finckh, *Ohne Worte – Persönliche Geschichten*, in: Rainer Gross, *Ohne Worte: Persönliche Geschichten*. Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, 13.5–5.7.1993, o. S.

²⁴ Roland Scotti, *Silent Crossing*, in: Rainer Gross, *Takt- und Fingerspitzengefühl. Fingertip Tingling. Bilder und Monotypien 1992–96*, Bonn 1996, S. 25–27.

Colonia Twins

1996, zweiteilig, je 142 x 71 cm

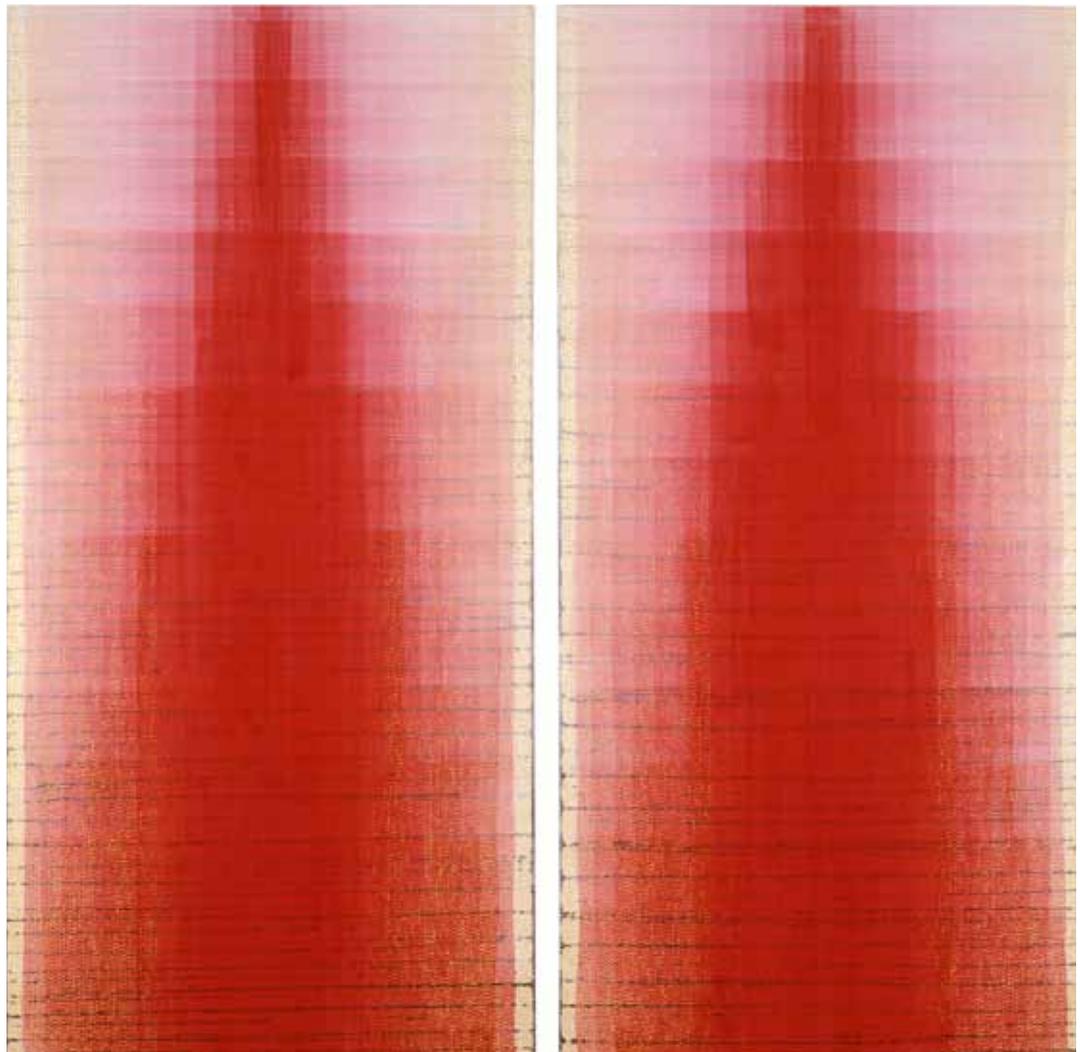
In two parts, 56 x 28" each

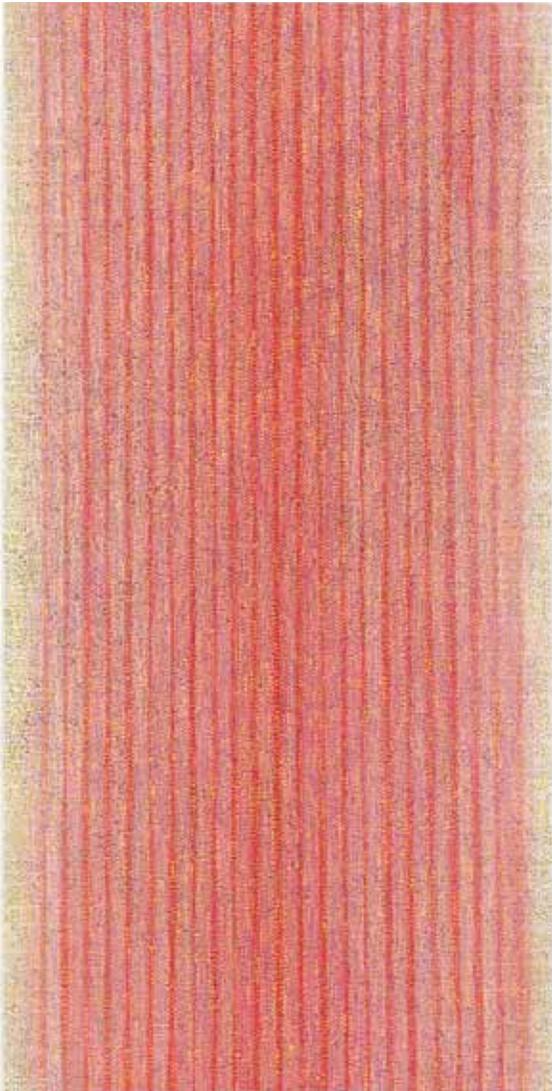
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

Stadtmuseum Köln

zweiter Ehe verheiratet mit der Amerikanerin Cynthia Cannell, ist Rainer Gross Vater geworden. Bei der Geburt seiner Tochter Clara, so erzählt er, habe er sich gesagt, dass es nun höchste Zeit sei, erwachsen zu werden. Die Serie *Fingertip Tingling*, der er sich von 1993 bis 1996 widmete, ist eine Malerei der Besinnung und der Konzentration auf den bildnerischen Prozess. Im Vergleich zu den Bravura-Malereien der barocken Motive und der Orgien aus Zitate und Collagen wirken die neuen Arbeiten mit ihren zahllosen Repetitionen ihrer Einzelelemente geradezu asketisch, zurückgenommen, meditativ.

Fingertip Tingling ist ein treffender Titel, denn es kribbelt auch den Betrachtern regelrecht in den Fingern beim Anschauen dieser Tausenden von Punkten und Tupfen, Linien und Strichen, die einander in zahlreichen Schichten überlagern und zu einem flimmernden, vibrierenden Licht- und Farbenspiel führen. Dass die Bilder einen ambivalenten, zugleich „technologischen“ wie „handwerklichen“ Charakter haben, sowohl an digitale Bilder mit ihren zahllosen Bildpunkten denken lassen, als auch textile Gewebe in Erinnerung rufen, ist bereits bemerkt worden.²⁴ Mit dieser Serie spielt Gross verschiedene Möglichkeiten der Bildstrukturierung durch, Musterbildungen, Aufhellungen zum Rand oder zum Zentrum hin, Zentrierung, homogene und asymmetrische





Strukturen, Lockerung und Verdichtung, „Störung“ des Bildfeldes durch amorphe Farbflecken usw. Nicht immer konnte Gross der Versuchung der Figuration widerstehen, erst recht nicht mit dem Gedanken an Köln: *Colonia Twins* von 1996 ist ein zweiteiliges Bild, dessen strahlend rote, sich nach oben verjüngende Hauptformen an die Glockentürme des Kölner Doms erinnern. Zugleich zeigt sich hier wieder das alte Thema der Verdoppelung; bereits 1995 hatte Gross ein auf starken Hell-Dunkel-Kontrast angelegtes Bild einfach noch einmal wiederholt, der Titel: *Twins*. Das Zwillingssthemata sollte dann in den anschließenden *Contact Paintings* noch ausführlich durchgearbeitet werden.

Fingertip Tingling war erkennbar eine Serie des Übergangs, der Neuorientierung und Suche, aber kein Zweck in sich selbst. Bereits 1996 folgte der nächste Umbruch, diesmal vor allem ausgelöst durch eine maltechnische Entdeckung. Rainer Gross hat zu verschiedenen Zeiten Monotypien angefertigt und war stets fasziniert von den amorphen Farbresten, die nach dem Abdruck auf der angerauten Druckplatte aus Acrylglas stehen blieben. Beim Fahnden nach einer Methode, wie man diese Farberscheinungen auf die Leinwand bannen könnte, fand Gross die Lösung, zwei unterschiedlich bemalte

Clara

1993, 132 x 66 cm, 52 x 26"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection

Clara

1994, 76 x 51 cm, 30 x 22"
Acryl, Öl und Kohle auf Papier
Acrylic, oil and charcoal on paper
Privatsammlung, Private collection

Ferri Twins

1998, zweiteilig, je 51 x 30 cm
In two parts, 20 x 12" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



Leinwände aufeinander zu pressen. Da die eine mit verschiedenen Pigmentschichten, die andere mit noch feuchter Ölfarbe bedeckt war, klebten beide zusammen. Beim vorsichtigen Ablösen der Leinwände voneinander blieben, je nach Druck, unterschiedlich viele Pigmentschichten an der Ölfarbe hängen, die diese mit sich riss. So entstanden jeweils „eineiige Zwillinge“, jedoch sozusagen mit gewissen „genetischen Kopierfehlern“, weil die beiden *Twins* sich nicht nur seitenverkehrt zueinander verhalten, sondern die tieferen Pigmentschichten der einen Leinwand auf der anderen nach oben kommen und weil die Pigmente jeweils unterschiedlich miteinander reagieren. Gross pflegt die *Twins* nebeneinander zu hängen, eine Leinwand jedoch kopfüber, sodass der innere Zusammenhang der beiden Teile dem Betrachter oft erst bei genauerer Betrachtung erkennbar wird.

Mit den *Contact Paintings* hat Gross ein enorm vielseitiges malerisches Verfahren gefunden, das zahlreiche Anknüpfungspunkte aufweist und unterschiedlichste Fragestellungen ermöglicht. Zunächst einmal sind diese Doppelbilder Meditationen zum Thema Kontrolle und Zufall. Da nie vollständig vorhersehbar ist, wie die Pigmentverteilung nach der Trennung der Leinwandzwillinge aussehen wird, delegiert der Künstler hier einen großen Teil der malerischen Verantwortung an das Material und den Prozess. Mit ihrer fleckigen Struktur, die an abbröckelnde Farbschichten alter Häuserwände erinnert, können die Bilder auch als eine zeitgemäße Variante von Tachismus und Informel gelesen werden. Wo Gross die Farbe großflächig und möglichst homogen auftrug, zeigen sich Ergebnisse, die ohne Weiteres im Kontext von



Marciano
2001, 76 x 66 cm, 30 x 26“
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection

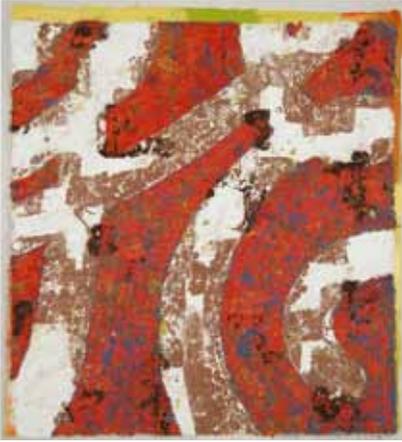
Monochromie, Radical Painting oder Farbmalerie verortet werden können. Mit dem Kontaktverfahren wurden zudem konzeptionelle Fragen des Malerischen berührt: Wie verhält es sich mit Original und Kopie? Wird der Begriff des malerischen Originals durch die Verdoppelung der Komposition nicht ad absurdum geführt? Und wie ist der Status des Abbildlichen – im Jargon der Semiotik gefragt: Ist der eine Teil eines Zwillingspaars ein ikonisches Zeichen des anderen und vice versa? Oder trägt der Begriff der Ikonizität hier gar nicht, weil es sich um eine andere Kategorie von Zeichen, um Abdruck und Spur, handelt?

Vor allem aber geben die *Twins* dem Betrachter sehr viel zu sehen und zu entdecken. Bei genauer Betrachtung kann man den Entstehungsprozess der Bilder gut rekonstruieren, man kann die einzelnen Farbschichten erkennen, kann nachvollziehen, wie sich durch den Abdruck die unteren Schichten des einen Bildes in die obersten des anderen verkehren; je nach Betrachtungsdistanz dominieren die koloristischen oder die materialen Aspekte der Farbe usw. Kurz gesagt, mit dem Verfahren der Kontaktmalerei war ein reiches Instrumentarium an künstlerischen Möglichkeiten gegeben, mit dem sich über einen langen Zeitraum experimentieren ließ. Indem sich Gross irgendwann dazu entschloss, seine *Contact Paintings* nicht notwendigerweise als Zwillinge zu präsentieren, sondern gelegentlich nur eine „Hälfte“ zu zeigen, fügte er dem Verfahren eine weitere konzeptionelle Variante hinzu. Wenn man sich die *Singles* betrachtet und das malerische Verfahren verstanden hat, aus dem sie resultieren, so ist in der Vorstellung immer das abwesende Gegenstück präsent, das sich an einem anderen Ort befindet oder womöglich gar nicht mehr existiert. Aus dem Malprozess ergibt sich somit ein imaginäres Spiel mit der Präsenz und Absenz der Bilder.

²⁵ Hier zitiert nach: Dietmar Elger, Gerhard Richter, Maler, Köln 2002, S. 207.

²⁶ Zitiert in: David Moos, Doppelgänger: Die neuen Gemälde von Rainer Gross, in: Rainer Gross. Contact Paintings. Doppelgänger Singles & Twins 1996–2003, Bonn 2003, S. 13.

²⁷ wie Anm. 1.



GE III
 2009, 69 x 64 cm, 27 x 25"
 Öl und Pigmente auf Leinwand
 Oil and pigments on canvas
 Privatsammlung, Private collection

Titel haben im Werk von Rainer Gross immer eine große Rolle gespielt, nicht als Erläuterungen oder gar Interpretationen der Gemälde, sondern als eine zusätzliche Ebene, die irritieren und überraschen soll und bestenfalls eine Tür zu einem offenen und befreiten Sehen aufstößt. Bei den *Twins* und *Singles* entschloss sich Gross, sie mit Namen aus dem New Yorker Telefonbuch zu benennen. Wenn Gemälde dann *Kravis*, *Ceska*, *Howden*, *Tung*, *Marciano* oder *Paas* heißen, lösen sie nicht nur unterschiedliche Assoziationen aus, sie sind auch eine Hommage an den melting pot New York.

LOGOS

Rainer Gross ist viel zu sehr Maler und viel zu wenig Bilderfabrikant, als dass er sich dazu hätte durchringen können, ein einmal entwickeltes Markenzeichen endlos zu wiederholen. Viel lieber untersucht er die Markenzeichen, die andere in unserer Alltagskultur hinterlassen. Daher gilt für ihn auch die treffende Aussage von Klaus Honnef über Gerhard Richter, dass er den permanenten „Stilbruch zum Stilprinzip“ erhoben habe.²⁵ In seiner jüngsten Serie, den *Logos*, wendet Gross zwar seine bewährte Technik der *Contact Paintings* weiterhin an, doch verlässt er nach 16 Jahren des Experimentierens im Bereich der Abstraktion das nicht-gegenständliche Feld wieder, es verlangt ihn nach Inhalten, nach externen Bezügen – und er wählt dafür die Logos bekannter Firmen, die wir als wohlstandsverwöhnte Konsumenten in einer kapitalistischen, durch Werbung und Massenmedien mühsam zusammengehaltenen globalisierten Welt selbst in kleinsten Fragmenten sofort wiedererkennen: Esso, Aral und Shell, Coca Cola und Mc Donald's sowieso, 4711 und Toblerone wohl doch eher in Europa. Dennoch sind die *Logos* eine sehr amerikanische Serie, hat doch die malerische Beschäftigung mit Firmenzeichen eine Tradition in den USA: Schon Edward Hopper setzte das geflügelte rote Pferd der Mobilgas Company prominent in sein berühmtes Tankstellenbild „Gas“ von 1940, gar nicht zu reden von Andy Warhols Brillo-Boxen und Campbell's Suppendosen. Oder ist die Tatsache, dass Gross die Logos im Zerfall zeigt, als bröckelte die Farbe, als fiel der Lack ab, als hätten Wind und Wetter ihre zersetzende Arbeit angetreten, schon subtile Kapitalismuskritik und damit etwas typisch Europäisches?

Man wird sehen, wie sich die Serie der *Logos* entwickeln wird. Eines ist schon klar, sie werden ein weiteres Kapitel in Rainer Gross' Erkundung malerischer Kultur markieren. Ein Programm für dieses Unternehmen hat der Künstler längst formuliert, es könnte anspruchsvoller kaum sein: „Für mich geht es in der Malerei heute hauptsächlich um Zufall, Schönheit, Größe und Präsenz.“²⁶ Eine Überblicksdarstellung zum Werk von Rainer Gross kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt, dem 60. Geburtstag des Künstlers, nicht „rund“ werden, kann kein Resümee ziehen und keine Schlussworte sprechen. Dazu ist Gross' Werk noch viel zu lebendig, noch viel zu sehr unterwegs. Sein Satz „Einen Stil hat ein Künstler dann gefunden, wenn ihm nichts mehr einfällt“²⁷, gilt negativ für ihn: Ihm ist immer noch etwas eingefallen.

THE DISSOLUTION OF GRAVITY IN PAINTING

OBSERVATIONS ON THE WORK OF RAINER GROSS PETER LODERMEYER

*» If an artist has found a style,
then he has run out of ideas «
Rainer Gross¹*

A COLOGNE NATIVE IN NEW YORK

As we look at the life of Rainer Gross, the inevitable question pops up: What would have happened if...? What would have become of him if he hadn't abandoned his painting studies at the Cologne Werkkunstschule as soon as he began them in 1973, so that he could go to New York City, where he still lives today? What direction would his painting have taken if the American photorealist Howard Kanovitz had not shown up in Cologne in 1971 to prepare for the Documenta 5 in Kassel, and if Rainer Gross had not yelled out "Here!" when Kanovitz was looking for a student assistant who knew his way around Cologne? Would he have become, not a painter, but a drummer instead, a Cologne rock star like his friends Wolfgang Niedecken and Manfred "Schmal" Boecker of the acclaimed rock band BAP, fellow students he jammed with in the early 1970s?

Like it or not, as a European, a German, and a Cologne painter, you bear all the weight of tradition and are shaped by the all-powerful influence of art history. Without the pace and liveliness of New York, Rainer Gross would most likely not have been able to gain his ironic distance from tradition so quickly and completely, that "light touch," "quick eye," and "cheerfully irreverent voice" that the curator Carl Haenlein attributed to him, nor the "clean sweep of the brush" he used "to wipe out history and put the present in its place," as art historian and museum director Erika Billeter expressed it.²

With the decision to become Howard Kanovitz's studio assistant and accompany him first to London and then to New York, Rainer Gross was catapulted straight to the turbulent center of the contemporary art scene, and even more so when he switched to working for Larry Rivers, the "godfather of pop art," whose studio he worked at until 1979. As assistant to two artists

¹ Quoted in: S.D. Sauerbier, *Ut poesis pictura. For a Poetic Painting. Conversations with Rainer Gross*, in: Rainer Gross. *Ut Poesis Pictura*, Cologne 1986, p. 36–54; quote p. 144.

² Carl Haenlein "Everything is made for me," in: Rainer Gross. *Exhibition Catalogue Musée cantonal des Beaux-Arts Lausanne*, 4 October – 30 December 1984, unpaginated; Erika Billeter, *Preface*, in: *Ibid*, unpaginated.

³ Howard Kanovitz took part in the Documenta 5 (1972) and 6 (1977), Larry Rivers participated in the Documenta III (1964), IV (1968) and 6 (1977).

⁴ Translator's remark: The "German student movement of 1968" refers to the German version of the political movements and student protests, which were sweeping across the globe in the late 1960s.

⁵ Wolfgang Niedecken, *Für 'ne Moment*, Hamburg 2011, p. 16.

⁶ Interview with Wolfgang Peht in 1984, in: Gerhard Richter, *Text, Schriften und Interviews*. Edited by Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt am Main and Leipzig 1993, p. 105–110, quote p. 106.



Rainer Gross
arbeitet in Robert Motherwell's Atelier, 1979
working in Robert Motherwell's studio
Foto, Photo: unbekannt, unknown

who had taken part in the Documenta several times,³ Gross quickly became familiar with art under the brutally tough conditions of the American exhibition business and art market. He watched closely, learning firsthand what he never would have learned in the ivory tower of the art academy. New York afforded the young painter valuable contacts: He befriended some of the leading lights of American culture, such as the Abstract Expressionist Robert Motherwell and Kenneth Koch and John Ashbery, two members of the group of poets known as the New York School.

“To wipe out history and put the present in its place” – it would be hard to sum up the European and the American attitudes towards art more concisely than the contrast implied here. But for Rainer Gross, as a native of Cologne in New York, a European in America, things have been a bit more complicated. Granted, his concern has always been to win the present from the past, but to Rainer Gross, for all his irony, the likes of a Peter Paul Rubens is not just one of the greats of the past, but entirely relevant to the present. Not as a figure in the art history canon, not as an advocate of the Counter-Reformation, and not for any of the other reasons that usually interest art historians, but as a *painter*. Painting is always the main thing – PAINTING, in capital letters! This is the criterion he applies to painting of all sorts, from the most banal kind of mass-produced “department store art” right up to the *big names*: Do they spark a new kind of painting in Rainer Gross? This utter dedication to painting as a genre of art, this devotion to a “culture of painting” that is more important than subjects, content or artistic concepts, was in itself a stand against the authority of the art establishment at the start of the 1970s.

Born in 1951, Rainer Gross is a good ten years too young to be a “real” member of the German student movement of 1968.⁴ But at the start of the 1970s, he was exactly the right age to sense the change that was in the air and to question everything that laid claim to a notion of absolute truth – dogmatic, anti-authoritarian, anti-bourgeois, and anti-painterly attitudes alike. “Above all, with humor, we tried to leave the values and ideals of our parents’ generation behind us and go our own ways” is the way Wolfgang Niedecken describes the attitude that the future students of art took towards life back then: “We didn’t take anything really seriously. We were able to laugh at everything.”⁵

The early 1970s were a troubled time for painting. In the most avant-garde circles, it was considered an anachronism, an artistic genre that badly needed justifying. The “end of painting” was a phrase on everyone’s lips in the 1970s. This was the time of conceptual art, video, and performance, as well as a time of politicizing art. Joseph Beuys’s famous manifesto consisted of a single sentence: “The error begins the moment someone decides to buy a stretcher and canvas.” Though this dates from 1 January 1985, it describes the attitude of the 1970s perfectly. Looking back on these times, the painter Gerhard Richter said in a 1984 interview that he had painted copies of photographs “because painting was at least being questioned at the time, if it had not fallen into disrepute altogether. It was downright impossible for me to have an unbroken relationship to painting. This also had to do with the times. Anybody who painted wasn’t on the right track in the first place.” To the interjection “But you have always painted,” Richter responded, “Yes, but sometimes with a bad conscience.”⁶



Pressure gage
 1974, 76 x 102 cm, 30 x 40"
 Acryl auf Leinwand
 Acrylic on canvas
 Privatsammlung, Private collection

To choose painting at a time when minimalists and conceptual artists condemned everything that seemed illusionistic, showing such hostility towards painting that it seemed as if the biblical commandment against graven images had been revived in greater force than ever, did have one advantage: it required you to come up with a precise formulation of what painting could achieve and under what conditions painted pictures were still indispensable. In his search, Rainer Gross has always been concerned with color and paint. The development of his work very clearly demonstrates how these aspects of the medium – *the color and the paint* – increasingly come to prevail as a theme. By the time of the abstract series *Fingertip Tingling*, and to an even greater extent with the *Contact Paintings*, this has become his primary focus. The particular importance that color held for Gross even before this time is clear in a statement from his years as Larry Rivers's assistant: "For five years I learned practical skills from him: especially how to work with color, how to feel. Live color."⁷ Feeling color, living color – his beginnings were a far cry from this. In an interview, Rainer Gross told the art historian Dietrich Sauerbier how much he had suffered at the Cologne Werkkunstschule because of the color studies the students were forced to make under the auspices of Hubert Schaffmeister, a specialist in religious glass painting. "It was crushing – we had to paint nothing but color spectrums the whole time. From light to dark green."⁸

THE EARLY PAINTINGS

Rainer Gross's early photo-paintings were still indebted to the zeitgeist: the proximity to Gerhard Richter cannot be overlooked. Thus, for example, the *Lion* (p. 24) of 1971 is reminiscent of Gerhard Richter's "Tiger" of 1965, both in its subject and in its obvious quoting. It is worth noting that, also in 1971, Gross painted a black-and-white picture based on a photograph of a Beuys performance. Measuring 150 x 200 cm, it was an ambitious format, showing how important grappling with Beuys actually was for the aspiring painter, who along with his colleagues had made the conscious decision "to paint realistically at a time when nearly all of our fellow students were striving to emulate

⁷ Sauerbier (see note 1), p. 38.

⁸ Ibid., p. 39.

⁹ Niedecken (see note 5), p. 16.

¹⁰ DER SPIEGEL 19, 1972, p. 159.

¹¹ About his punk band, Rainer Gross explains: "It was called LOK (Love's Outrageous Kingdom). Back then, from 1975 to 1977, we performed at CBGB and at Max's Kansas City with our own songs, some composed by me, along with the Ramones, the Talking Heads and others. Arthur Kane, aka 'Killer Kane', the former bass player of the New York Dolls, was a member of the group for a while. An EP came out in England with Fetish Records." (E-mail to the author, 18 December 2011).



Installation
Kunstverein Düsseldorf
"New York Now", 1984
Foto, Photo: Rainer Gross

Francis Bacon with abstract expressive paintings."⁹ 1971 was the same year in which Beuys's politicization of art entered a decisive phase: On 1 June he founded the "Organization for Direct Democracy through Referendum" in Düsseldorf, and he staged a "street performance" later that month on the Hohe Straße in Cologne, handing out shopping bags with his organization's platform printed on them and discussing it with passersby. Rainer Gross was there as a spectator; the fact that he reacted to this performance with painting is telling.

The act of copying newspaper photographs is a reflection upon the degree of reality a picture can contain. *Idi Likes It* (p. 71), created in 1972, is conceptually the most ambitious painting of Rainer's Gross's early phase. Using the airbrush technique he had learned from Howard Kanovitz, Gross first painted copies of two magazine photographs of the Ugandan dictator Idi Amin, who had come to power in a *coup d'état* on 25 January 1971, then placed a spectrum of gray tones (such as he had learned to make with Hubert Schaffmeister) beneath them, the kind you use for calibration in offset printing when you reproduce paintings. The joke of the painting is that the Idi Amin portraits, which are clearly recognizable as magazine clippings, do not need this, since why would you want to do a photographic reproduction of a photograph? The gray scale is for the painting itself. It is a signifier, internal to the picture, painted into it in advance, of a process external to the painting (its photographic reproduction). Even though this type of conceptual photo painting was just a passing early phase, the complex enmeshing of image and reality at various levels would have a great future in Gross's oeuvre.

Also forward-looking, at least with respect to a certain portion of his work, is *Irgend etwas im Kleid selbst* (p. 26), a painting made in New York in 1974, which likewise displays strong echoes of early paintings by Gerhard Richter. The magazine clipping that has been reproduced here may be identified as a page from "Der Spiegel". It is a copy of a curious memo from Howard Hughes, in which the film director and businessman dictates the way Jane Russell's breasts are to look and the kind of bra she is to wear in the 1943 film "The Outlaw".¹⁰ *Irgend etwas im Kleid selbst* (p. 26), with its image of the seductive Russell, constitutes the first of Rainer Gross's erotically charged paintings. This theme would be central to his work for several years. The fact that these were not painted copies of film beauties in the Pop Art style, but rather harked back to the Baroque, in particular to the painting of Peter Paul Rubens, could not have been foreseen in 1974.

It should come as no surprise that while he worked as an assistant to Howard Kanovitz and Larry Rivers, Rainer Gross had little time to devote to his own painting, especially since he was also playing drums in a New York punk band back then.¹¹ The paintings in his early phase reveal a correspondingly disjointed development. But what the works do clearly display is a quickly perfected command of craftsmanship, an ability to swiftly incorporate foreign idioms. "It was effortless for me to change from one style to another," Gross says. This is easy to understand when, for example, he takes Edward Hopper's "Railroad Sunset" of 1929, in the collection of the Whitney Museum in New York, and moves it to the Rhine, painting the Cologne City panorama with the unmistakable towers of the Cathedral and the Church of Great Saint Martin against the glowing colors of the fiery evening sky: *Hopper's Cologne* (p. 25).

But above all, the early Rainer Gross makes forays into the different variations of photorealism. This is apparent when we compare such very different paintings as *Portrait of a Brushstroke* (p. 70), 1974, and *Map and Scissors* (p. 73), made the year after that. In the first work, again painted in airbrush technique, Gross takes up the well-known theme of a seemingly spontaneous, energetic brushstroke, imitating it in an entirely different idiom. Roy Lichtenstein had already done this with his “Brushstrokes” in the mid-60s using the medium of the heavily outlined, comic-strip-like pseudo-printing screen. A few years after Rainer Gross, Gerhard Richter was to elevate his “Stroke (on Blue)” and “Stroke (on Green)” of 1978 and 1980 to a monumental format 20 meters in length. As for *Map and Scissors* (p. 73), it shows scissors hanging on a nail that has been driven into a map of Manhattan. The scissors, at least in retrospect, seem to point to the ties Rainer Gross cut when he decided not to return to Europe, but remain in the US for good.

Louisville Slugger (p. 72) from 1977 is Rainer Gross’s first major work. The square format measuring 2.44 x 2.44 meters shows the demands the painter is placing upon himself. With nearly 6 square meters of surface, it is by far the largest of Gross’s paintings thus far. It is a portrait of his stepson Michael, 10 years old at the time, and yet at the same time it is much more than this. As a painting that both documents the technical prowess Gross has attained and also anticipates painting concepts to come, it transcends all genre boundaries, being at once a still life, an interior and even a history painting.

The painting is a pastiche of various components and quotes. The boy, wearing the white striped jersey of the New York Yankees, stands there a little shyly, leaning on his “Louisville Slugger”, the legendary baseball bat used by American Major League players, made by the Hillerich & Bradsby Company in Louisville, Kentucky. The young man’s gaze is not on the viewer, but off to the right, his expression serious; his sport socks, which have slid slightly down, suggest that posing is not his priority. Oddly enough, the boy is not on the ball field, but in a bourgeois living room. A set of heavy furniture upholstered in dark green velvet with a floral pattern is arranged around a delicate coffee table made of glass, upon which a bowl of fruit has been placed. Rainer Gross painted the furniture from a mail-order catalogue; the still life with bowl of fruit quotes Cézanne. No attempt is made to disguise the fact that the individual motifs come from different contexts. We need only look at the shadows the pieces of furniture cast, which fall in completely different directions than the shadow of the baseball bat, while the boy himself casts no shadow at all. The most striking and disconcerting aspect of the painting, however, takes place behind the boy’s back: there, strangely doubled, here somewhat larger, there in a smaller format, semi-transparent and essentially rendered in pink and white, is an odd group of people. From the left, a young woman with a strong arm enters the action, in the middle a bearded old man turns his head, while on the right, an angel points into the distance. Out of the blue, suddenly Peter Paul Rubens’s painting “Lot and his Daughters Fleeing Sodom and Gomorrah” (at the Ringling Museum in Sarasota, Florida) shows up in the living room of the *Louisville Slugger* (p. 72), laterally inverted and most likely done from an engraving. At first glance, we might think that the Baroque painting is some sort of eccentric photo wallpaper, but upon closer examination, we notice



¹² Sauerbier refers to a “mural painting” (see note 1), p. 40.

¹³ Ibid.

Adoration of Lust
1981, 142 x 81 cm, 56 x 32"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection

Call 777
1974, 150 x 200 cm, 59 x 79"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas

The Dream of Fatty Arbuckle
1981, 178 x 102 cm, 70 x 40"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



the streaks in the upper right corner, the cloud of fire and brimstone that will destroy the iniquitous Sodom. These streaks extend beyond the corners of the room and keep the biblical painting from being seamlessly integrated into the composition, for instance, as a mural.¹² The Rubens painting creates another level in the picture, breaking up its homogeneity.

But what does the biblical story of Sodom, destroyed in the storm of fire, and Lot, the Patriarch, whose wife looked back and turned into a pillar of salt (alluded to by the massive pillar shaft in the middle ground of the painting), have to do with the young baseball player and the somewhat stuffy living room? Nothing, at first – and that’s exactly the point: “From there on, complications in the cultural realm become my theme, but still with Rubens in the background – the whole thing was pretty confused, in the paintings as well as in my mind,” says the artist. “Somehow I had to restore the confusion of life to order in the paintings, to piece a shattered world together again.”¹³ A biographical interpretation seems apt here: only painting could hold things together that were so hopelessly mixed up in real life – European tradition and American life, past and present, Cologne and New York, Punk and Baroque. Of course, the concern here was about looking backwards, to Cologne, to Europe, and the danger of being frozen that way.

The fascinating thing is that the private confusion of the 26-year-old artist was at the same time symptomatic of a broader cultural conflict that began to preoccupy the art world at the end of the 1970s under the misleading label of “postmodern”. It would not be worth our while here to enter into a detailed examination of what links Rainer Gross’s painting to the Postmodern – first, because despite all of the heated debate, even in the 1980s no clear definition of the concept was ever reached, and second, because the end of the Postmodern has been proclaimed so often that we no longer have much need of the label. If we may agree that the Postmodern Movement designates the artist’s sense that all avant-garde battles have been fought, that the gulf between high culture and “lower” popular culture, including kitsch, has been bridged, and that real artistic innovations are no longer possible – only, at best, new combinations of things that already exist (Rainer Gross spoke of a “recycling” of paintings) – then we may certainly describe Gross’s notion of art, at least in the 1970s and 1980s, as “postmodern”.

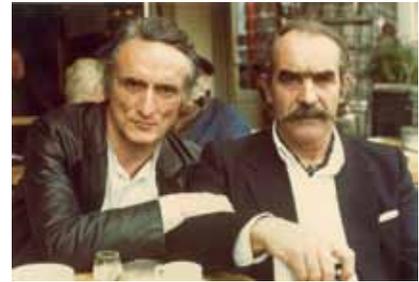
TV PAINTINGS

In 1978/79, the “confusion” both “in the paintings and in his mind” led to a series of paintings, five large-format works of varying dimensions. In all of these paintings, the TV set of the title may be seen as a simplified sketch, partially filling the frame, combined with quotes from various historical works of art. The *TV Paintings* are painted reflections on the status of the artistic image. In *TV I (Classic)* (p. 78) we see two figures, satyr and nymph, from the Roman Dionysus mosaic at the Römisch-Germanisches Museum in Cologne. A fish motif from the same mosaic forms the background of *TV III (Larry and Jean)* (p. 81). Out of this background, overlaid with the flickering vertical stripes of the television screen, the portraits of Larry Rivers and Jean Tinguely emerge. These are two artists with whom Gross had worked for a long time, and he felt very close to their method of bringing together heterogeneous components

intuitively and experimentally. The three other paintings each display motifs by Peter Paul Rubens, who was a central reference point for Rainer Gross for a number of years. *TV II (Baroque)* (p. 79) shows the composition Lot and his Daughters Fleeing Sodom, familiar to us from *Louisville Slugger* (p. 72). Again we witness the strange doubling of the motif in two different sizes, now easily understood as an allusion to the bad reception of the old tube television in Gross's studio, whose pictures sometimes shrunk – a part of the aesthetics of TV that has long since disappeared in an age of digital television. In *TV IV (Female)* (p. 29) we see the portrait of Helene Fourment from the Kunsthistorisches Museum in Vienna, better known as "Het Pelsken" (The Fur Wrap), here in combination with a series of posing, oddly reflected bathing beauties, who remind us a little of Gerhard Richter's "Schwimmerinnen" (Swimmers) of 1965. *TV V (Action Painting)* (p. 82), with its monumental format of 230 x 610 cm, surpasses everything that Rainer Gross has done up to this point. In this painting, two Rubens motifs occur, both from paintings in the Alte Pinakothek in Munich: "The Rape of the Daughters of Leucippus" on the left and "The Hippopotamus Hunt" on the right. In between the two images there stands a television set, placed slightly at an angle, showing an American football game. Two players seem to detach themselves from the television picture. Enlarged and expanding beyond the screen, they mix in with the Baroque picture action, which is itself painted in fragments and in varying degrees of clarity.

This was a highly consistent conceptual decision on Rainer Gross's part, to choose television as a backdrop against which to orient himself in the medium of the painted picture. At the end of the 1970s, television was still the technological medium whose specific aesthetics plagued an entire generation of artists (we need only think of Wolf Vostell or Nam June Paik) – today it would probably be the flat screens of computers and smartphones. For Rainer Gross, who showed a penchant for "recycling" images that already existed as well as for the "collage principle" – joining disparate picture motifs together – television was a good medium for comparison, especially in the USA, where the aesthetics of the commercial stations were very different from the German public broadcasting system in those days. Television is the ideal medium for smoothly joining together completely heterogeneous images, especially as the interruptions of commercials or switching channels create abrupt cuts: political news is seamlessly followed by a tampon ad, steamy love scenes give way to jam and bread, cornflakes, weather maps, sports, images of war or the victims of natural disasters. The medium makes no value judgments and no distinctions, uniting it all under the heading of entertainment. In 1985, it was the media critic Neil Postman who conducted a detailed analysis of television aesthetics, coming to the conclusion that we were entertaining ourselves to death.¹⁴ Rainer Gross's *TV Paintings*, though, are not media criticism, but an examination of the status of painting in the age of television. What interests him is "first off, the pictorial reality – then again TV simply makes you think faster; in perceiving and interpreting you have to take leaps. (...) Television has an oblique effect on my painting, since it influences my way of thinking first."¹⁵

Great leaps of thinking and perception, but also a keen eye for comparisons across long periods of time – Gross demonstrates these especially impressively in *TV V (Action Painting)* (p. 82). The title seems to allude to Jackson



Larry Rivers and Jean Tinguely
Paris 1978
Foto, Photo: Rainer Gross

¹⁴ Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death, Public Discourse in the Age of Show Business*, 1985.

¹⁵ Sauerbier (see note 1), p. 36–37. Translator's remark: the last sentence of this quote in English has been altered in keeping with the German version.

¹⁶ Albert Schug, "Helenen in jedem Weibe" – Helene Fourment und ein besonderer Bildtypus im Spätwerk von Peter Paul Rubens, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XLVI*, Cologne 1985/86. P. 110–164; quote p. 119.

¹⁷ See the most recent view, inspired by gender studies, concerning the theme of femininity in Rubens's work in: Marina L. Brende, *Die Macht der Frau. Rubens' letztes Modell Helene Fourment*, Berlin 2011. The hint to Sacher-Masoch's *Venus in Furs* is contained in *Ibid*, p. 8.



Seascape
1983, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection

Pollock, though it does not refer to the method of painting, but rather to the content, as in "action film." Rubens's compositions do show action: In the one painting, two nude women are lifted onto horses in an acrobatic feat by their very athletic admirers; in the other, the mounted hunters attack an enraged hippopotamus plunging forwards in its death throes, along with a crocodile. The American football motif blended into the television picture shows how even sports images correspond to a Baroque aesthetics of movement: there are extremes of dynamics, as when the rushing offense player clashes with a defender on the opposing team and, just as in "The Hippopotamus Hunt," they pass over incidental figures that have fallen to the ground. Even the fact that the motif that has triggered all the movement, namely the ball, can scarcely be made out in the arms of the running back corresponds to the Baroque: In numerous paintings by Peter Paul Rubens and his contemporaries, the turbulent action centers around quite modest motifs, such as the Host, the ring that is scarcely visible in the mystical wedding of Saint Catherine, or the hand gestures in the portrayals of miracles performed by various saints.

BAROQUE PIN-UPS

Helene Fourment was the name of Peter Paul Rubens's second wife. He memorialized her in a unique way in the portrait called "Helene Fourment in a Fur Wrap". "Contemporaries knew to praise the outstanding beauty of Helene Fourment," writes the art historian Albert Schug. "And thus, Cardinal Infante wrote to Philipp IV of Spain that Helene was beyond a doubt the most beautiful woman in Antwerp."¹⁶ And she becomes a dream girl for Rainer Gross from 1979 to 1982, be it in an erotic or a painterly sense. During these years, Rainer Gross is concerned with both aspects: this is the eroticism of painting. Several of Rubens's most erotic paintings become models for Gross's *Baroque Pin-ups*. Helene Fourment in particular shows up repeatedly, almost obsessively, even in the oddest of contexts: standing on a red carpet of color, veiled by a system of vertical stripes (*Baroque Pin-up*), in pseudo-electronic alienation (*Electric Baroque Pin-up*) (p. 30), accompanied by a duck (*Baroque Pin-up and Long Island Duck*), with fragments of a letter written by his artist friend Jean Tinguely (*Baroque Pin-up (Dear Rainer)*) (p. 84) or even standing among the Late Gothic group of saints in Stefan Lochner's Altarpiece of the Cologne City Patrons (*The Guardians of the Secret*) (S. 88). And because sometimes more really is more, Gross occasionally paints this Venus in Furs¹⁷ quite delectably, as in the three different flavors of Neapolitan ice cream (*Chocolate, Strawberry, and Vanilla*) (S. 87) – and here, once again, her nakedness has been softly veiled with a system of colored lines, rudiments of TV flickering, and reminiscent of the colorful vertical blinds in Italian ice cream parlors, though exquisitely worked with threads of color and gold made of acrylic paint. The overlaying of the motifs with ornamental elements, which occurs repeatedly in Rainer Gross's work in a wide variety of forms, will later become an independent component of his work and prepare the transition to abstraction.

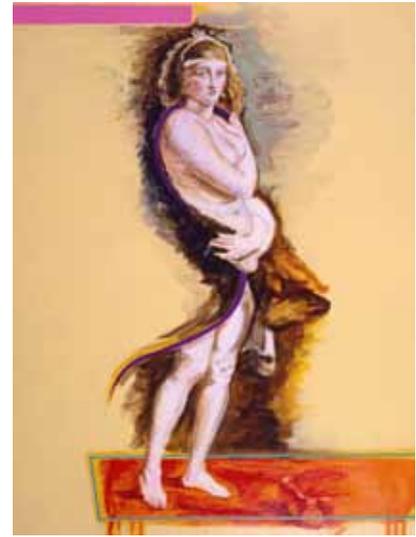
Likewise, his working in series, the doubling and multiplying of motifs is a feature found throughout Gross's work and raised to a principle that gives a series its title in *Twins*. It is no wonder that he was especially interested in the

Rubens painting that had twins as a theme – and that he then paraphrased it twice: “The Rape of the Daughters of Leucippus”, which was executed around 1618, shows the Dioscuri, the twin brothers Castor and Polydeukes (= Pollux), in the act of kidnapping the two daughters of Leucippus, named Phoebe and Hilaeira. Gross admired the perfect choreography of their movements and the lightness with which the two women are lifted onto the horses: hence the title *The Dissolution of Gravity* (p. 92–93). The addendum *in the USA* and, respectively, *in Europe* has this back story: In his studies of American painting, for example the work of Robert Motherwell, Rainer Gross noted how close the Baroque and Abstract Expressionism were in their fundamentals, despite all their formal differences; in both cases the concern was for a powerful dynamics, making all forms light, allowing even the heaviest masses to soar.

In both of the Rubens paraphrases, Gross has once again covered the erotic motif with ornaments: The colored stripes that flood the two picture formats are taken from an advertisement for bedding, since there can be no doubt that the kidnapping scene leads straight to bed. The two versions of *The Dissolution of Gravity* (S. 92–93) differ in color: In the US version, red, white, and blue dominate, the colors of the Star-Spangled Banner. For the European version, Gross chose a combination of colors that were typical for Baroque painting – golden yellow, green, brown, and red.

In 1981, Gross did three variations on a French painting by Henri Regnault, “L’ Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade” of 1870, housed today in the Musée d’Orsay in Paris. With shocking clarity, Regnault’s salon piece depicts a beheading that has just taken place at the Alhambra during the time of Moorish rule. Gross gives his paintings three different backgrounds, green, blue, and peach-pink. In the last variation, the bloody event is heightened even more. Gross has all but eliminated the architectural framework; the stairway upon which the action takes place in Regnault’s painting is rendered almost flatly, the rooms of the Moorish fortress with their two horseshoe arches in the background are merely hinted at. The henchman’s attempt to wipe the blood off his sword with the hem of his mantle seems utterly nonsensical here, since the blood-red color has sprayed and smeared everywhere, on the clothing and on the picture surface, with a drastic intensity that leaves Regnault’s model far behind. As Gross puts it, “Just once I wanted to be allowed to paint like Jackson Pollock.”¹⁸ The painting itself seems violent here, whereby the title *Die Behauptung der Moderne* (p. 96) instantly casts an allegorical light on the composition. Since *staying ahead* is depicted as the *beheading* of the enemy, Gross’s rephrasing becomes a meditation on the violence that visibly characterizes the modern world, and also the artistic modern, but that the optimistic belief in progress often overlooks.

Time and again, in the work of Rainer Gross, we find a tendency towards summing up painting series with large, panoramic portrayals. In the *Baroque Pin-ups*, this comes in the gigantic painting *The Adoration of Decoration II* (p. 90), nearly 5 meters wide, whose composition makes reference to Stefan Lochner’s altarpiece in the Cologne Cathedral depicting the Adoration of the Three Magi. To show his ties to and homesickness for Cologne, there was no better model for Gross than this painted testimony to the civic pride of the Cologne people created around 1440. As a volume on the city’s painting heritage



Electric Baroque Pin-up
1981, 122 x 92 cm, 48 x 36"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas

¹⁸ Rainer Gross, E-mail to the author, 18 December 2011.

¹⁹ Rainer Budde, *Köln und seine Maler 1300–1500*, Cologne 1986, p. 78.

Schwarz, rot, gold
1983, 190 x 130 cm, 75 x 51"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



describes it, "The theme is the adoration of the Savior by the Three Magi, the two city patrons Ursula and Gereon with their retinue – it is a self-confident gesture of the city council's showing its strength vis-à-vis the cathedral chapter."¹⁹ In Gross's painting, the two city patrons exchange positions so that they face the outside, offering a further opening into this work made up entirely of fragmented motifs. With obvious reverence for Larry Rivers, in some places the figures are sketched, though elsewhere they are worked in more detail; moreover, the motifs Gross has been dealing with in recent years have been worked into the system of the Three Kings painting in a wild mixture. Heads cascade down from the Mother of God in the center of the picture to the lower left. Out of the face of the Baby Jesus, Rubens's hippopotamus breaks through with gnashing teeth, covering the head of St. Caspar, who is facing one of the languishing nude daughters of Leucippus, and beneath whom in turn the severed head, dripping blood, from Regnault's *Exécution* appears once again. The painting seems unfinished – and how could it be otherwise, with all these disparate elements? Gross worked on it for several years before he decided to stop. It was mere coincidence that it was "finished" at all, he says now: "My painting was only completed by chance a little while back,

in 2010, due to a fire in my studio, since in addition it now also shows fire and water damage."²⁰ As if the painting were not fragmented enough, Gross has also glued into it numerous landscapes and still lifes, cheap department store art. This new element, helping Gross to radicalize the principle of collage, was to become his prevailing stylistic mode over the next ten years in the series of works called *Democratic Paintings*.

DEMOCRATIC PAINTINGS

The title *Democratic Paintings* is highly ironic. The adjective "democratic" first of all refers to mass-produced paintings, the store-bought kind, for the most part made in Hong Kong, often found in cheap hotels and petit bourgeois living rooms and, priced from 10 to 15 dollars, within anyone's reach. They are "democratic" because no one is excluded from them, either intellectually or economically – but of course the word has been poisoned. Does "democratic" really refer to the lowest common denominator of aesthetics, what painting is all about after it is watered down to harmless, sentimental clichés: sunny mountain landscapes, sunsets by the sea, flower arrangements, fruit still lifes, cute little animals, chubby-cheeked children?

In his paintings of the 1980s, Gross uses hundreds of these paradoxical pictures, hand-painted, but mass-produced nevertheless. They are paintings, but at the same time they are the sell-out of painting. As collage elements, however, they are invaluable. With their help, the artist can open his paintings up to other, unexpected levels, expanding the painting surface illusionistically, even as he spans the thematic spectrum between "high" and "low" culture, from the high culture of painting down to the worn-out clichés. The rather unassuming painting *Democratic Seascape* of 1983 makes clear how such a store-bought painting – here, one with seagulls above a stormy sea – is painted further, how it *creates* painting, triggering expansions and extensions. In *Democratic 17th Century Leftovers* (p. 108), Gross takes the liberty of merely hinting at an opulent still life by Frans Snyders in a very terse, sketchy manner, highlighting the details with store-bought paintings. A few forest scenes shift the action to the outdoors; the animals, already present in Snyders's painting, are supplemented with a parakeet and a lifelike chipmunk. The red-orange stripes at the lower right that fit so well with the color of the lobster in the middle of the painting turn out, upon closer scrutiny, to be a seascape with Chinese junks (and why not? In the 17th century, the foreign trade with China had long been a flourishing business, after all). Most amusing, however, is the fact that Gross has placed at the very heart of the still life a completely finished... still life.

In the store-bought paintings, Gross found a versatile and flexible new tool, one that enabled him to work associatively. The 1980s were a decade of frenetic productivity for him. There were numerous exhibitions both sides of the Atlantic, at the gallery, Kunstverein (art association), and even museum levels. And his repertory of motifs was expanding continuously. For an exhibition in France, Gross added French Rococo painting, Fragonard, Boucher, Watteau, to his list – it is wonderful how Watteau's "Gilles" opens in the middle of his body, making way for a sunset over the ocean, as if his most secret memories or desires were becoming visible: *The Swimmer* (p. 33) of 1983.

Green Rhonda

1983, 76 x 56 cm, 30 x 22"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Chase bank collection

Denker

1986, 112 x 71 cm, 44 x 28"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection

Installation

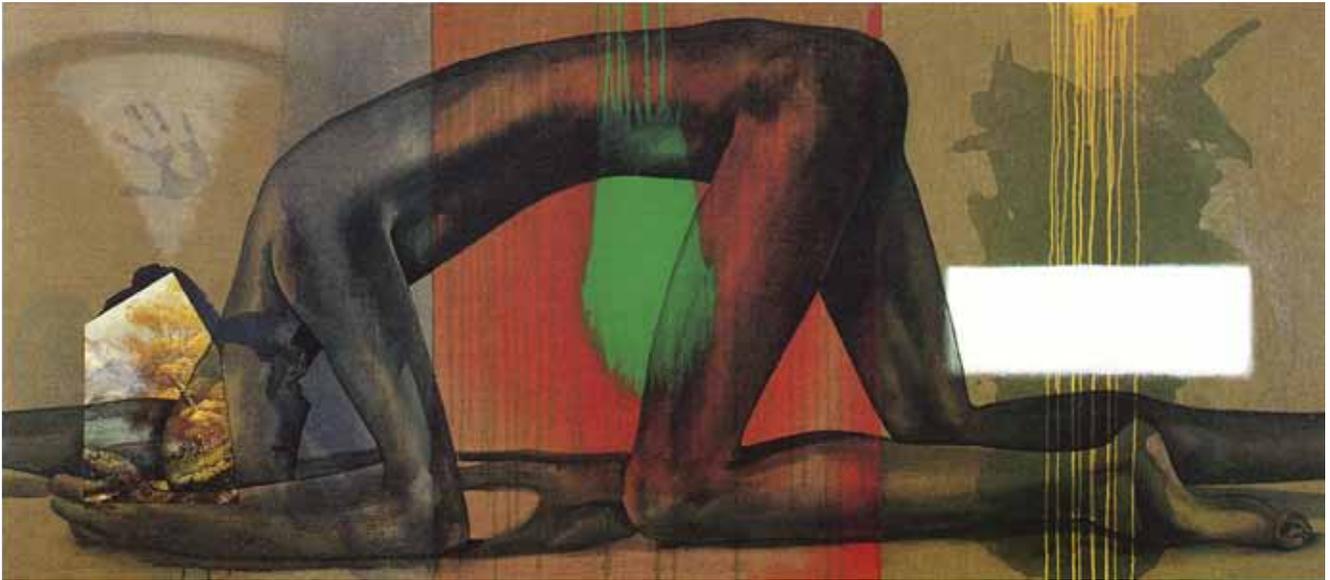
Musée cantonal des Beaux-Arts
Lausanne, 1984
Foto, Photo: Rainer Gross





The iconography of the *Democratic Paintings* is much too complex to do justice to here. Neither can we go into an extensive discussion of the two large exhibition projects, the *Lausanne Paintings* and the *Kaesbach Projekt*, which were carried out in 1985 and 1986, respectively. The first was an exhibition at the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne, where Rainer Gross, at the behest of Erika Billeter, the director at the time, was given the opportunity to respond to paintings from the museum's collection with his own "picture commentaries". For the *Kaesbach Projekt*, designated for the Museum Abteiberg in Mönchengladbach, the situation was somewhat different. There, the collection that the Mönchengladbach art historian Walter Carl Joseph Kaesbach had placed at the disposal of his native city in the 1920s – a first-rate collection of Expressionist works – had been liquidated by the Nazis, outlawed as "Degenerate Art" and scattered to the wind. The then-director of the Museum Abteiberg, Sabine Fehleemann, proposed an exhibition concept in which Rainer Gross would evoke the memory of the Kaesbach Collection through his own treatment of photographic documents of those works of art. Ultimately, the concept could not be realized in Mönchengladbach, but the paintings were made and then shown in various other contexts. Like the Lausanne exhibition, this project has been well documented, so there is no need for a detailed analysis; we will emphasize only three aspects here.

²⁰ Rainer Gross, E-mail to the author, 18 December 2011.



First, these two museum projects by Rainer Gross make clear that his painting does indeed incorporate elements of conceptual art. “Institutional Critique” refers to the type of conceptual art that deals with exhibition conditions at galleries, museums, collections, and so on. Gross has done just this with his commentary paintings. By showing that historical paintings may in turn elicit new paintings, he addresses the question: What is a collection, what effect does it have, how may it stay alive? His masterfully painted “commentaries,” overflowing with wit and irony, show that the use of paintings does not move along prescribed art-historical paths. Rather, it is anarchical, lending itself to subjective associations and ever-new combinations.

The second aspect concerns his critical examination of bourgeois aesthetics. The press reacted to the Lausanne exhibition quite harshly. Gross was accused of showing no respect for the paintings by artists of the 18th and 19th centuries that he had paraphrased; it was felt that he had defamed them instead. Granted, this is not a completely unfounded notion. But what Gross is actually attacking head on was the bourgeois self-satisfaction shown in such paintings, the complacency, the narrowness, the emphasis on status, the coziness. Of course, it was a brazen move to add sentimental landscape pictures to the self-portrait of Charles Gleyre with his parents (1791), putting red spots on the cheeks of the figures like the red pompoms of those infelicitous circus clowns, and then calling the whole thing *Der große Bollini* (p. 131), after the anonymous kitsch painter. And it was pure provocation to add alpine kitsch, including a doddering, pipe-smoking old man, to Frédéric Rouge’s *Chasseur* of 1903, covering him with abstract squares of color – one of them in the middle of his face – and, to add insult to injury, collaging four socks into the piece, which, taken together, form a swastika: *Das Parteimitglied* (p. 132). Likewise, the *Kaesbach Projekt* cast a critical eye at the bourgeois. In a downright obsessive manner, Gross dealt over and over again with Heinrich Nauen’s “Tulips” of 1911. The only painting in the Kaesbach Collection to remain in the Museum in Mönchengladbach, this is a flower vase on a floral tablecloth, a classical bourgeois subject – and an outstanding painting. Gross

The Boy Next Door
 1986, 107 x 245 cm, 42 x 97"
 Acryl und Öl auf Leinwand
 Acrylic and oil on canvas
 Privatsammlung, Private collection

adds three sweet little girls and a dog to the work, giving it the revealing title *The Guardians of Motherly Love* (p. 142), flooding the “tulips” with veritable torrents of color, and pasting them over with paper serviettes and doilies. We experience Rainer Gross the Cologne punk rocker here as he tussles with the ambivalence of the middle-class mentality – its narrowness, but also the security it provides. Using the little paper doilies and hearts, the Käthe Kruse dolls and the Knigge Rules of Etiquette, he will continue to treat these topics in his series *Luxus*, *Catering* and *Ohne Worte*.

The third aspect is the fact that, with his *Democratic Paintings*, Rainer Gross once and for all proves to be the master of his medium, pulling out all the stops with great confidence: from photorealistic copying to relaxed bravura painting and virtuoso collaging with store-bought paintings to interspersed abstract elements. In the Lausanne and Kaesbach paintings, geometric forms have been repeatedly applied to the picture surface in strong colors, so that the picture field multiplies, forming several levels. These forms clearly pay homage to Hans Hofmann (1880–1996), the legendary art instructor, who like Gross was a German living in New York. Rainer Gross has memorialized him with a wink in *The Tale of Heidi and Hans* (p. 135), dating from 1984, in which he works with and assimilates Alfred Anker’s work “Mädchen mit Erdbeeren” (1884).



LUXUS, CATERING, OHNE WORTE

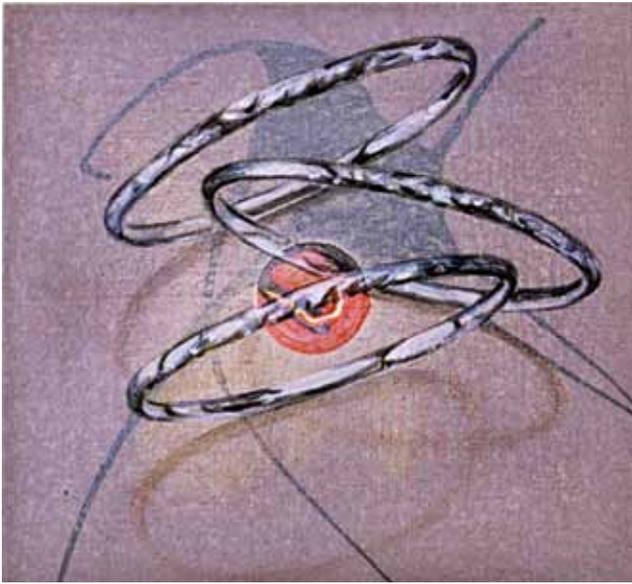
An exhibition was scheduled at the Cologne-based Inge Baecker gallery in 1987. Since this gallery, which had started out in 1971 with a show by Wolf Vostell, had specialized in particular in Fluxus Art, Gross had the idea to call his own exhibition *Luxus*. But there is much more to this title than a witty play on words. With *Luxus* Gross continues his examination of the possibility of a contemporary culture of painting as well as his grappling with bourgeois aesthetics. Whereas the cheap store-bought paintings reflect mass, petit-bourgeois tastes, the motifs of the *Luxus* series are oriented to the high end of the social ladder. This is about aesthetics as a social distinction, about status, but also about the extent to which painting, or art in general, is a luxury product and inevitably plays a role in producing social status. Incidentally, in this respect there are interesting parallels to the work of American artist Jeff Koons, who, like Gross, not only takes an interest in the Baroque and the Rococo, in kitsch and knick-knack motifs, but also works on the theme of luxury that characterized Western societies during the prosperous 1980s in his series of sculptures “Luxury and Degradation” (1986).



The Girl Next Door
1986, 76 x 56 cm, 30 x 22”
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection

Installation
Kunstverein Salzburg, 1991
Foto, Photo: Rainer Gross

Even at first glance, we see how Gross’s language of images has changed with *Luxus*. The picture surface is rendered more uniformly, the color spectrum reduced, the irony subtler, the overall impression more serious and analytic. The pictures’ grounds are mostly restricted to silver or gold tones, enlivened with imprints from crimped foil. Because of this, the paintings themselves take on a sumptuous, pretentious character. For the most part, Gross has taken the motifs from warehouse catalogues for cutlery, silverware, crystal, and jewelry, but there are also a wallpaper motif by William Morris and purebred dogs borrowed from the English animal painter George Stubbs. In the largest work of the series, the painting *Luxus XIII* (p. 166),



which is nearly five meters wide, we see the Imperial coach of the Viennese Emperor, a drivable insignia of power done in the Rococo style, built around 1735/40 by Franz Xaver Wagenschön. It would be difficult to imagine a more elaborate vehicle than this coronation coach, this mobile ornament. Gross has drenched it with such a strong golden light that its contours completely blur in the middle, while in the right-hand corner mysterious tentacles of color flicker out.

Most of the motifs in *Luxus* display just such a strange, ghostly character. A heavy melancholy lies over these paintings, the aura of transience, the patina of a secondhand bookshop. The 72 pieces of silverware and serving ware in *Luxus XX* (p. 164) have been mounted like insects in natural history collections, yet they exude a mysteriously immaterial effect, paling like ghosts, whereas rivulets and whole puddles of acrylics make the picture ground look as if it were decomposing. Gazing at *Luxus*, it is virtually impossible not to think of the fetishistic character of commodities in Karl Marx's "Capital", where we read: "A commodity appears, at first sight, a very trivial thing, and easily understood. Its analysis shows that it is, in reality, a very queer thing, abounding in metaphysical subtleties and theological niceties. (...) The form of wood, for instance, is altered, by making a table out of it. Yet, for all that, the table continues to be that common, every-day thing, wood. But, so soon as it steps forth as a commodity, it is changed into something transcendent."²¹ Common, transcendent – it is hard to find a better description for the five rings in the magnificent painting *Luxus XII* (p. 169) as they float in a mysterious space of blurry colors, casting confusing shadows, or for the pale purses in *Luxus XXV*, which seem to consist of something more like ectoplasm than matter.

Something more solid and less intellectual happens in the *Catering* series. The gastronomic title apparently comes from the paper doilies used for decoration at buffets, where cakes, sweets, and so forth are placed on them – cheap imitations of crocheted or lace doilies. With the doilies, we again find ourselves amid the ambivalence of bourgeois aesthetics, oscillating between

²¹ Karl Marx, *Capital, a critical analysis of capitalist production*, London 1887, reprint Berlin/GDR 1990, Marx Engels Gesamtausgabe, Bd. 9, Berlin /GDR 1968, p. 41–42.

²² Dirk Teuber, *Bilder ohne Worte – Rainer Gross und die Kunst, ein anständiger Maler zu sein*, in: Rainer Gross. "Ohne Worte." Gemälde und Arbeiten auf Papier, Exhibition Catalogue of the Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, 14 March – 27 April 1991, unpaginated.



Luxus XVI
 1987, vierteilig, je 41 x 46 cm
 In four parts, 16 x 18" each
 Acryl auf Leinwand
 Acrylic on canvas
 McMaster Museum of Art
 Hamilton Ontario, Canada

decorative comfort and philistinism. It is surprising what diverse uses Rainer Gross is able to find for everyday goods, and what multitude of associations these mostly round, sometimes heart-shaped papers with their strange geometry can trigger. When they cover the entire background of the painting, as in *Catering IV, V, and XX*, they become almost organic, reminding us of jellyfish or flowers, enlarged radiolarians or snowflake crystals. But they may also evoke "the memory of circular models in a cosmically conceived image of the world," as the art historian and curator Dirk Teuber asserts, "especially when they have been inserted directly into the center of the painting,"²² which is the case with *Catering XXX*.

What strikes us with *Catering* when we compare it to *Luxus* is the fact that the decorative systems, the patterns, stripes and grid forms that had previously remained in the background, now have more and more intrinsic value. This process, tending towards the autonomy of abstraction, continues more intensively in the series *Ohne Worte*. Granted, here again we find the familiar store-bought paintings; old acquaintances come back, such as the "Mädchen mit Erdbeeren" from Lausanne. However, the figural motifs have for the most part been covered with a dominating network of stripes (mostly in broad white strokes). More and more, a tendency towards covering the motifs comes through, a feature already observed in the *TV Paintings* and the *Baroque Pin-ups*, though here it is applied so rigorously that often there are only small "windows" to the motifs. One example of this is the charming work *Ohne Worte: Pariser Dreieck* (p. 181) of 1990, where an elegant 19th century woman may be seen in the lower right corner of the painting. The entire rest of the painting consists of a system of stripes, picking up the colors of blue and yellow from the clothing of the strolling woman. A doily affixed to the painting gives the whole thing a center, like a sun, corresponding at the same time to the woman's lace collar.

The "recycling" of paintings, his own and those of others, repeatedly leads to fascinating painting hybrids such as *Ohne Worte: Ringend im Garten* (p. 37), in which several phases of Rainer Gross's work come together. The first layer,



Luxus IX
 1987, 102 x 81 cm, 40 x 32"
 Acryl auf Leinwand
 Acrylic on canvas
 Privatsammlung, Private collection

from 1980, is a loosely sketched adaptation, painted in black on untreated canvas, of Eugene Delacroix's "Jacob Westling With The Angel", which is located in the Paris church of Saint Sulpice. Later Gross glues in a landscape painting, then, in 1990, paints over the whole thing with broad white horizontal and vertical stripes. Amorphous white spots of color radiating from the group of figures like spooky extremities imbue the biblical story with a mysterious character alternating between abstraction and figuration.

The two most unusual and, without a doubt, most serious works in the *Ohne Worte* series are the gigantic works, which were done in 1992/93. The first one consists of an ensemble of 120 individual square paintings, each measuring 20 x 20", which may be hung in variation. Most of the picture fields show, in different phases of fading, portraits of children that seem oddly old-fashioned due to their hairdos and accessories. The paintings have been covered over and over again with patterns of color and pasted over with doilies and paper serviettes. But despite the little hearts, flowers, and clowns, there is no childlike, cheerful atmosphere here – quite the contrary: *Ohne Worte: Personal Stories* (p. 186) exudes an oppressive air of melancholy conjuring up the darkest of associations. For one thing, nearly all the children's

²³ Gerhard Finckh, *Ohne Worte – Persönliche Geschichten* – in Rainer Gross. *Ohne Worte: Persönliche Geschichten*. Exhibition catalogue of the Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, 13 May to 4 July 1993, unpaginated.

Installation

Kunsthalle Emden, 1989
Foto, Photo: Rainer Gross

faces have been, so to speak, "crossed out" with red diagonals. For another, the faces' expressions are serious, even lifeless. In fact, these are not real children, but the painted heads of dolls taken from a Käthe Kruse doll catalogue of 1931, which explains the old-fashioned look of the figures. Inevitably, the composition evokes associations of pictures of missing or deceased persons (one commentary compared the work with Christian Boltanski's "The Reserve of the Dead Swiss" of 1990²³), as well as the disquieting memory of the Nazi Era, which incorporated into its perfidious aesthetics that petit bourgeois notion of *decent* boys and girls embodied in the dolls. (As early as 1989/90 Rainer Gross was grappling with the concept of decency. In his 64-part series of works on paper, he used excerpts from Adolph von Knigge's "Über den Umgang mit Menschen" (Handbook on Etiquette) of 1788 and from the 1936 version of "Die Kunst, anständig zu sein" by the Catholic, anti-Nazi Erwein Baron of Aretin, published under the pseudonym of Arkas.) No less appalling is the 120-part series *Ohne Worte: What is Charm?* (p. 188), its large format nearly five meters in width, whose motif also has recourse to the Käthe Kruse doll catalogue of 1931. The "Hampelchen", standing awkwardly in the midst of a toy city, stupidly monstrous now due to the enlargement of the format, and clothed in lederhosen and a Bavarian jacket sporting a heart motif, seems to trample the city at his feet in all his evil innocence (in the foreground we recognize the Holsten Gate in Lübeck). The Luftwaffe squadron sweeping in from the right, and the billow of blood-red color, make clear enough that Gross is dealing here with all the ambivalence of a bourgeois value system that could not prevent the catastrophes of the world war and the death camps.



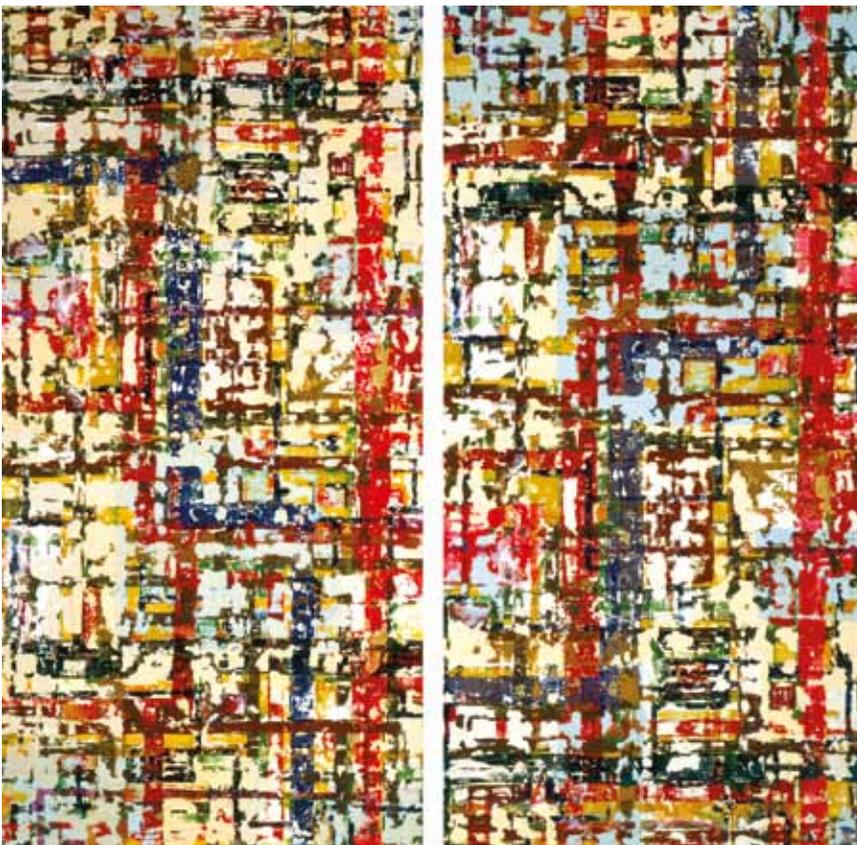
FINGERTIP TINGLING – CONTACT PAINTINGS

It is a long way from the irony of the early *Baroque Pin-ups* to the deeply serious themes in the Käthe Kruse works, and in 1993 Rainer Gross's painting transforms completely once again. The tendency towards abstraction has long been palpable in his work, and yet it is a radical break for the artist to relinquish figuration completely and limit himself wholly to painting consisting of the minutest of components, such as dots and stripes, instead. The catalyst comes from his own life, constituting, to put it in the words of Hugo von Hofmannsthal, the step from pre-existence into existence. In 1993, at the age of 42, having gotten married for the second time, now to the American Cynthia Cannell, Rainer Gross became a father. When his daughter, Clara, was born, he says, he told himself that it was now high time for him to grow up. The series *Fingertip Tingling*, which he worked on from 1993 to 1996, is a work of reflection and concentration on the painting process. Compared with the bravura paintings with Baroque motifs and the orgies of quotations and collages, these new works with their numerous repetitions of individual elements seem virtually ascetic, restrained, and meditative in nature.

Fingertip Tingling is a suitable title, since even the viewer's fingertips tingle when gazing at these thousands of points, dots, lines, and marks, all overlaying one another in multiple coats and levels, creating a flickering, vibrating play of light and color. The fact that these paintings have an ambivalent character at once "technological" and craftsman-like, making us think of digital pictures with their countless pixels even as they also evoke textile weaves, has already been remarked upon.²⁴ With this series, Gross tries out various

Cristin Twins

1998, zweiteilig, je 244 x 122 cm
In two parts, 96 x 48" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



²⁴ Roland Scotti, Silent Crossing, in: Rainer Gross. Takt- und Fingerspitzengefühl. Fingertip Tingling. Bilder und Monotypien 1992–96, Bonn 1996, p. 35–36.



Installation
 Krannert Museum, Champaign Urbana, 1997
 Foto, Photo: Rainer Gross

Installation
 Galerie Stefan Röpke, Köln, Cologne, 2006
 Foto, Photo: Rainer Gross

possibilities for giving structure to paintings, forming patterns, making the work lighter towards the edges or the middle, centering it, using homogenous and asymmetrical structures, loosening and condensing, or “disturbing” the picture field with amorphous spots of color. Gross is not always able to resist the temptation of figuration, certainly not when his thoughts turn towards Cologne. The *Colonia Twins* of 1996 is a two-part painting whose main forms, in glowing red tapering off towards the top, are strongly reminiscent of the bell towers of Cologne Cathedral. At the same time, the old theme of doubling is revealed here again; already, in 1995, Gross had simply repeated a painting rendered with strong contrasts of light and dark, its title: *Twins*. The theme of twins will be worked out in detail in the subsequent *Contact Paintings*.

Fingertip Tingling is evidently a transitional series, one of searching and reorienting, by no means an end unto itself. As early as 1996 came the next new start, triggered this time above all by a discovery the artist made about painting technique. At various times, Rainer Gross had made monotypes, and he was always fascinated by the amorphous remnants of paint left on the roughened plate of acrylic glass after printing. While looking for a way to get these apparitions of color onto the canvas, Gross found the solution by pressing two differently painted canvases against each other. Since one was covered with several layers of pigment and the other with oil paint that was still wet, the canvases stuck together. When they were carefully separated again, layers of pigment remained in the oil paint in varying amounts, depending on the amount of pressure applied. Thus, sometimes “identical” twins resulted, and sometimes certain “gene copying errors”; though the *Twins* were mirror images of each other, the deeper layers of pigment on the one canvas showed up on the top of the other and the pigments reacted with each other in different ways. Gross liked to hang the *Twins* next to each other, albeit with one canvas upside down so that the viewer might only perceive the relationship of the pieces at a second, more scrutinizing, glance.

With the *Contact Paintings*, Gross has found his way to an enormously versatile process, one that shows numerous points of contact and facilitates very different modes of questioning. First of all, these double pictures are meditations on the theme of control and chance. Since it can never be foreseen exactly how the distribution of the pigments will look once the twin canvases have been separated, the artist here delegates a large portion of his responsibility to the material and the process itself. With their blotchy texture reminiscent of the crumbling coats of paint on the facades of old buildings, the paintings may also be interpreted as a contemporary variation of Tachisme and Informel. In places where Gross has applied the paint as homogeneously as possible to large areas, we see results that may certainly be put in context with Monochromes, Radical Painting or Color Painting. The contact method of working also touches on conceptual issues: What is the original and what is the copy? Is the concept of the painted original not carried *ad absurdum* by doubling the composition? And what is the status of the thing represented – or, to put it in the jargon of semiotics, is the one part of the twins an iconic sign of the other and vice versa? Or does the concept of the icon not apply here because this is a different category of signs, namely, an imprint and its trace?

Most significantly, however, the *Twins* give the viewer much to see and discover. Looking closely, we may easily reconstruct the process in which the paintings were created. We can distinguish between the individual layers of paint, and we can understand how through the imprinting the deeper layers of the one painting are reversed to become the upper layers of the other. Depending upon the distance we view them from, different aspects of the medium will dominate – the color, the paint, and so on. In short, with the method of contact painting, an instrument rich in artistic possibilities is created, one with which the artist can experiment over a long period of time. When Gross decides at some point not to show his *Contact Paintings* necessarily as twins, but occasionally to show only one “half,” he adds a further conceptual variation. If we look at the *Singles* and we understand the method by which the works were made, then we are always aware of the absent pendant piece, which is located somewhere else or may no longer even exist. Thus, out of the painting process an imaginary interplay arises between presence and absence.

Waltman Twins

2008, zweiteilig, je 112 x 112 cm
In two parts, 44 x 44" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Titles have always played a major role in Rainer Gross's work, not as explanations or even interpretations of the paintings, but as an additional level meant to confuse and surprise us, opening up, at best, a window to a freer way of seeing. For the *Twins* and the *Singles*, Gross opted to give them names he had taken from the New York City telephone book. Bearing names like *Kravis*, *Ceska*, *Howden*, *Tung*, *Marciano*, or *Paas*, the paintings not only trigger different associations, they also constitute a homage to the melting pot of Gross's New York.



VW
2010, 92 x 92 cm, 36 x 36"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

LOGOS

Rainer Gross is much too much the painter and much too little the picture producer to ever reach a point where he would endlessly repeat a trademark he has developed. He much prefers to examine the trademarks that others have left behind in our everyday culture. In this sense, a remark Klaus Honnef once made about Gerhard Richter also applies to Gross, namely, that he has raised his ongoing "break with style into a stylistic principle".²⁵

Granted, in his most recent series, *Logos*, Gross continues to make use of the tried-and-true technique of the *Contact Paintings*. Nevertheless, after 16 years of experimenting in the area of abstraction, *Logos* marks his departure from the field of the non-concrete. He is now drawn to content, to external references – and his choice in this falls to the logos of well-known firms, which we, as pampered consumers in a capitalistic, globalized world held together by advertising and the mass media, immediately recognize even in their smallest fragments: Esso and Shell, Coca-Cola and McDonald's, 4711 and Toblerone. And yet the *Logos* are a very American series, since the use of brands in painting has a tradition in the USA. As early as 1940, Edward Hopper placed the winged red horse of the Mobilgas Company prominently in his famous gas station painting, "Gas", not to mention Andy Warhol's Brillo Boxes and Campbell's Soup Cans. Or is the fact that Gross shows his logos in the process of decay, as if the paint were crumbling, as if the varnish were peeling, as if wind and weather were doing their job, in itself already a subtle criticism of capitalism, and thus, something typically European? However we look at it, the artist's own program for this undertaking could hardly be more demanding: "After all, painting for me now is mostly about randomness, beauty, scale and presence."²⁶

It remains to be seen how the *Logos* series will continue to develop, but one thing is clear already: It will be another chapter in Rainer Gross's explorations of the culture of painting. At this point in time, the artist's 60th birthday, there can be no last word, no conclusions, no all-around survey of his oeuvre; Gross's work is still much too alive, much too much a work in progress. With him, the opposite of his statement "If an artist has found a style, then he has run out of ideas"²⁷ also applies: There is always another idea.

²⁵ Quoted here from: Dietmar Elger, Gerhard Richter, Maler, Cologne 2002, p. 207.

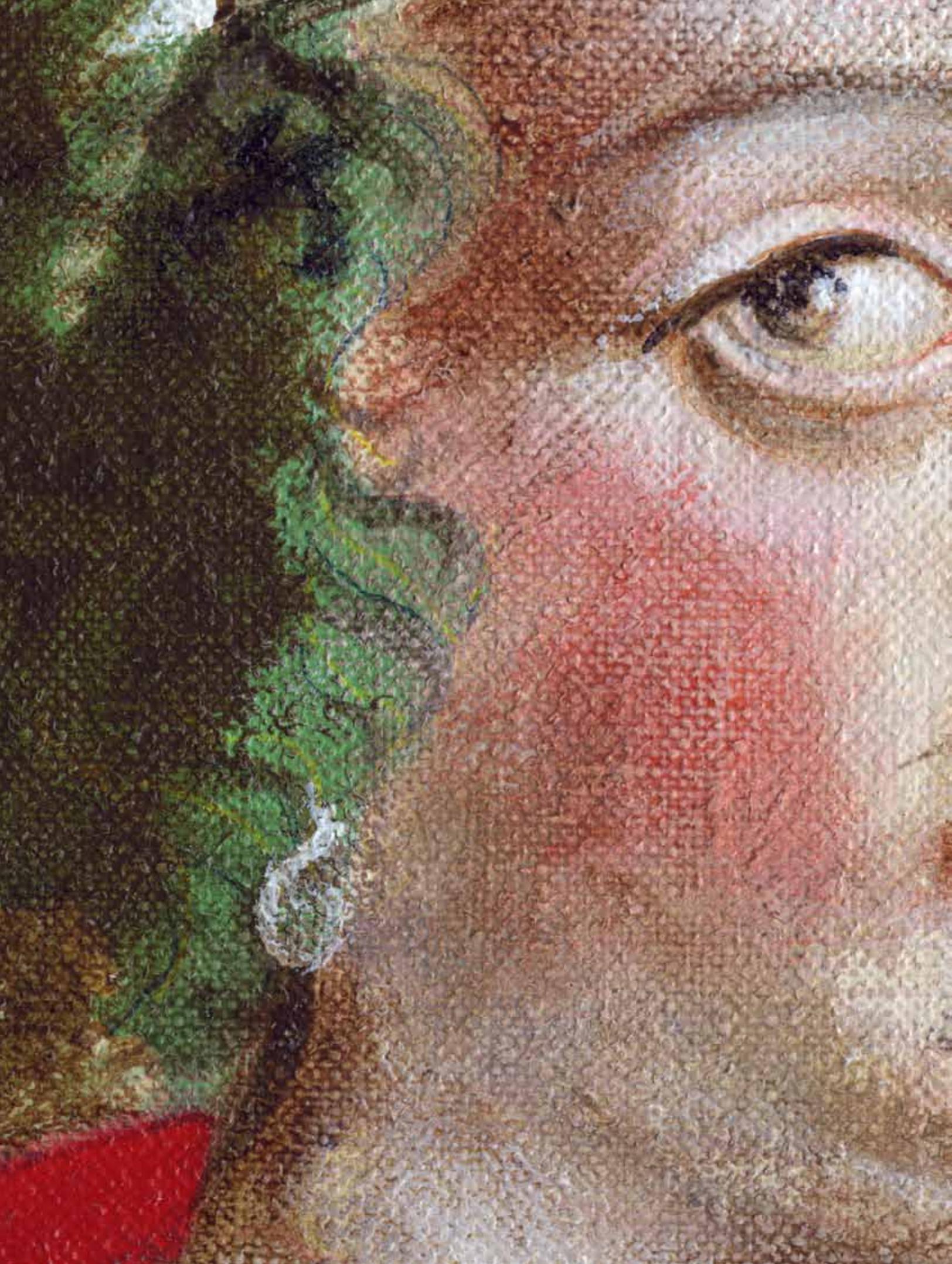
²⁶ Quoted in: David Moos, Doppelgänger: The Paintings of Rainer Gross, in: Rainer Gross. Contact Paintings. Doppelgänger. Singles & Twins 1996–2003, Bonn 2003, p. 12.

²⁷ See note 1.



EARLY PAINTINGS

Die Behauptung der Moderne
1982, Arbeitszeichnung, Working drawing



EARLY PAINTINGS

1972–1982

» Wie ein Fisch im Wasser bewegt sich Rainer Gross in der europäischen Malereigeschichte zwischen Mittelalter und neunzehntem Jahrhundert. Gross baut seine Bilder mit verwegendem Bildwitz zusammen – in seinem Werk spielt das Prinzip Collage eine hintergründige Rolle. «

» Like a fish in water, Rainer Gross moves through the history of European painting from the Middle Ages to the nineteenth century. Gross constructs his pictures with an audacious painter's wit – in his work the principle of collage plays an enigmatic role. «

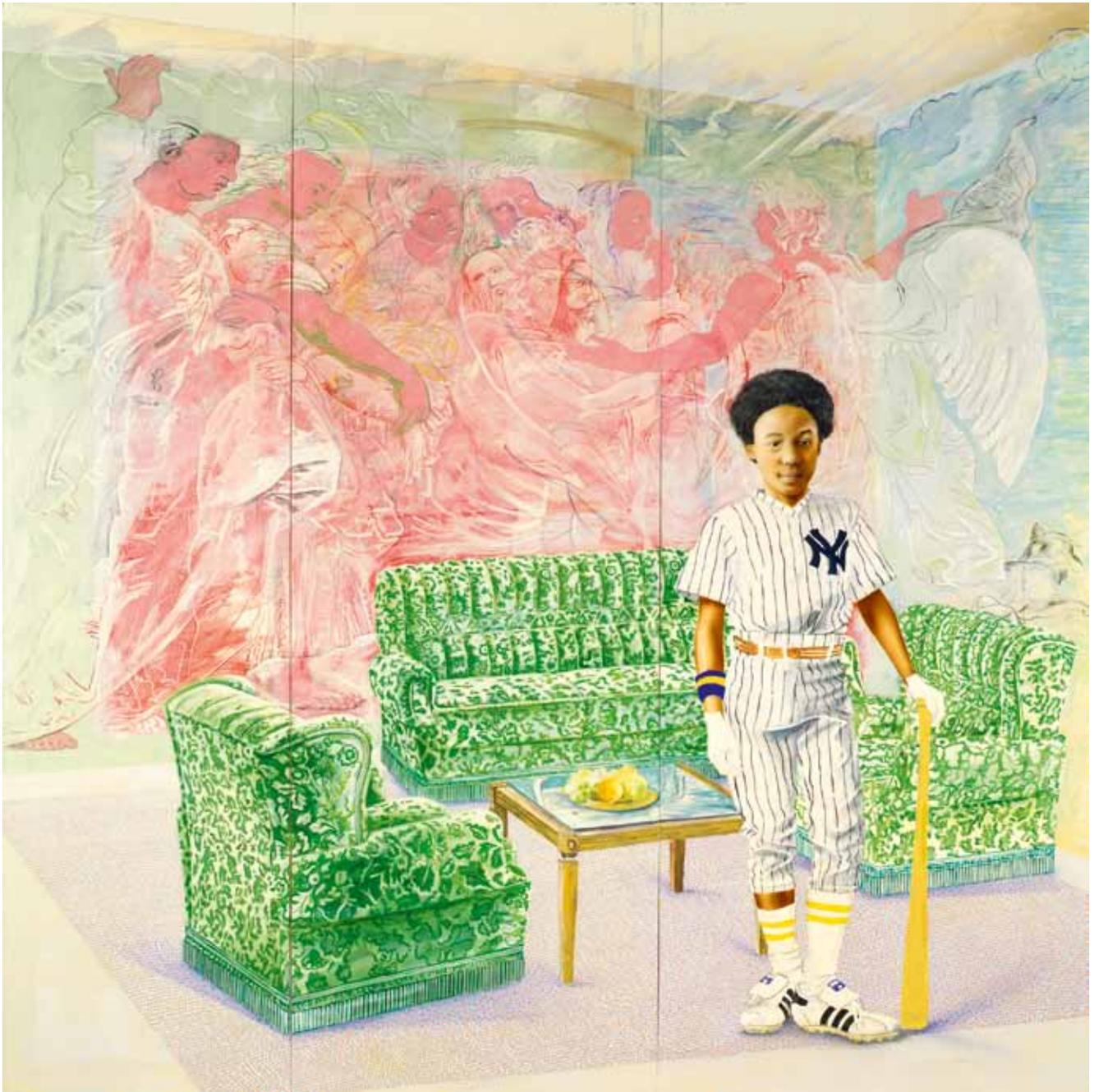
Carl Haenlein 1986



Portrait of a Brushstroke
1974, 100 x 75 cm, 39 x 30"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Idi Likes It
1972, 50 x 70 cm, 20 x 28"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Louisville Slugger
1977, 245 x 245 cm, 96 x 96"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Map and Scissors
1975, 152 x 56 cm, 60 x 22"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection





Ludwig II in a Golden Frame
1978, 178 x 137 cm, 70 x 54"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas

Sweet Dreams
1977, 127 x 112 cm, 50 x 44"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



The Adoration of Decoration I
1979, 188 x 269 cm, 74 x 106"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Larry Schlosheimer as St. Sebastian
1977, 244 x 96 cm, 96 x 37"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



TV I, Classic
1979, 188 x 270 cm, 74 x 106"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



TV II, Baroque
1979, 188 x 270 cm, 74 x 106"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Schokolade, Erdbeer und Vanille
1980, 198 x 122 cm, 78 x 48"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



TV III, Larry and Jean
1979, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



TV V, Action Painting
1979, 230 x 610 cm, 90 x 240"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas





Portrait of Klaus Nomi
1981, 92 x 112 cm, 36 x 44"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



Die Geheimnisher
1979, 102 x 122 cm, 40 x 48"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas
Privatsammlung
Private collection

Chocolate, Strawberry, and Vanilla I
1980, 193 x 157 cm, 76 x 62"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas
Privatsammlung
Private collection





The Guardians of the Secret
1980, 244 x 183 cm, 96 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Museum Morsbroich, Leverkusen



The Official Portrait of Fatty Arbuckle
1981, 188 x 158 cm, 74 x 58"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



The Adoration of Decoration II
1979–82, 234 x 498 cm, Triptychon
92 x 196", triptych
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas





The Dissolution of Gravity in Europe
1980–81, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



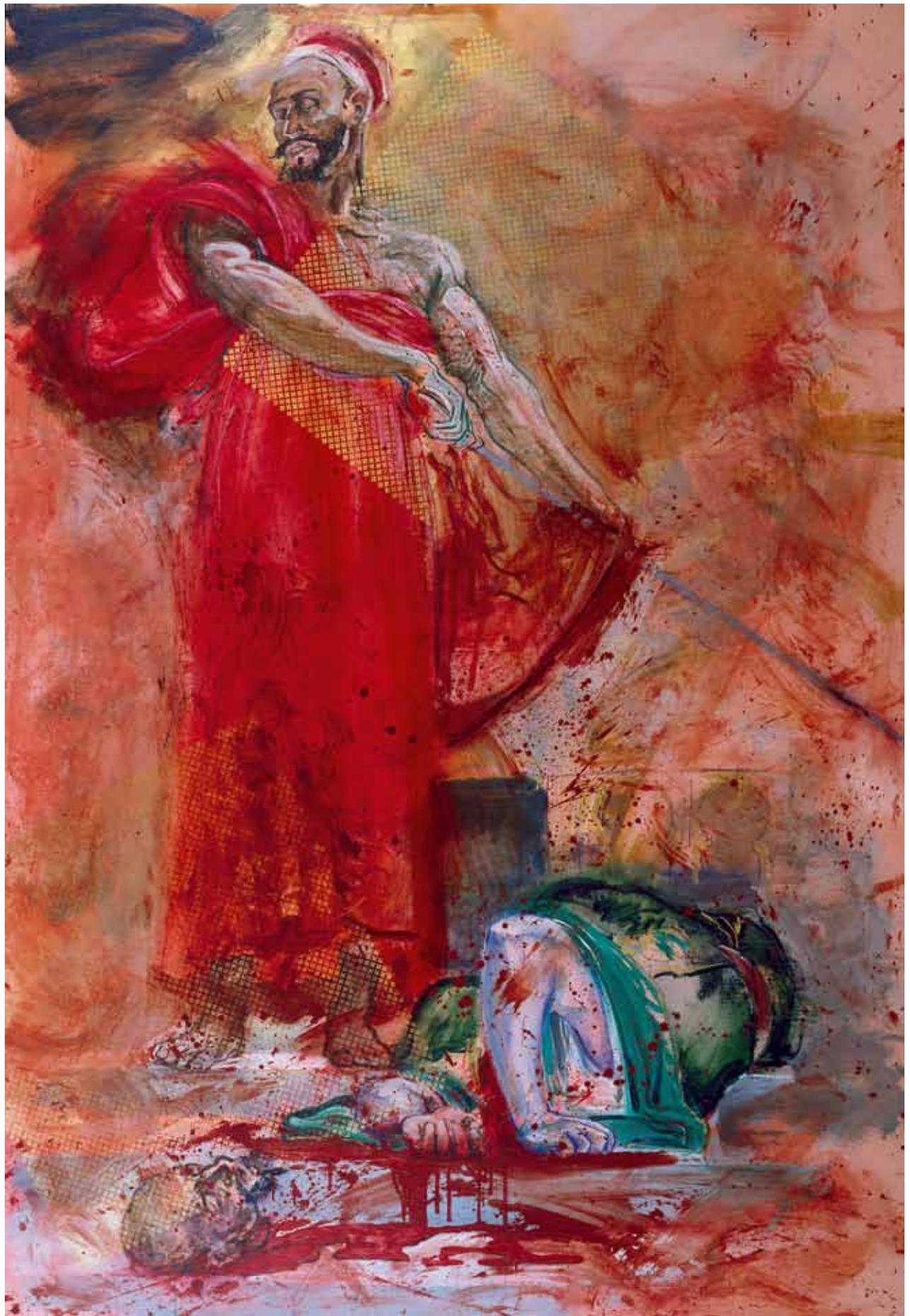
The Dissolution of Gravity in the US
1980–81, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



The Fall and Redemption of Fatty Arbuckle IV
1981, 244 x 183 cm, 96 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



The Fall and Redemption of Fatty Arbuckle III
1981, 244 x 183 cm, 96 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas





Die Behauptung der Moderne I
1982, 284 x 193 cm, 112 x 76"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas

17th Century Leftovers
1981, 92 x 142 cm, 36 x 56"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Kuwait Camel
1982, 165 x 203 cm, 65 x 80"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



سوا الامم
شما دروا عهد ال
فيلاد
سوا

سوا
ومت
بوالله
والعشر
الح
مستركم

HI-FI
DAC
VI

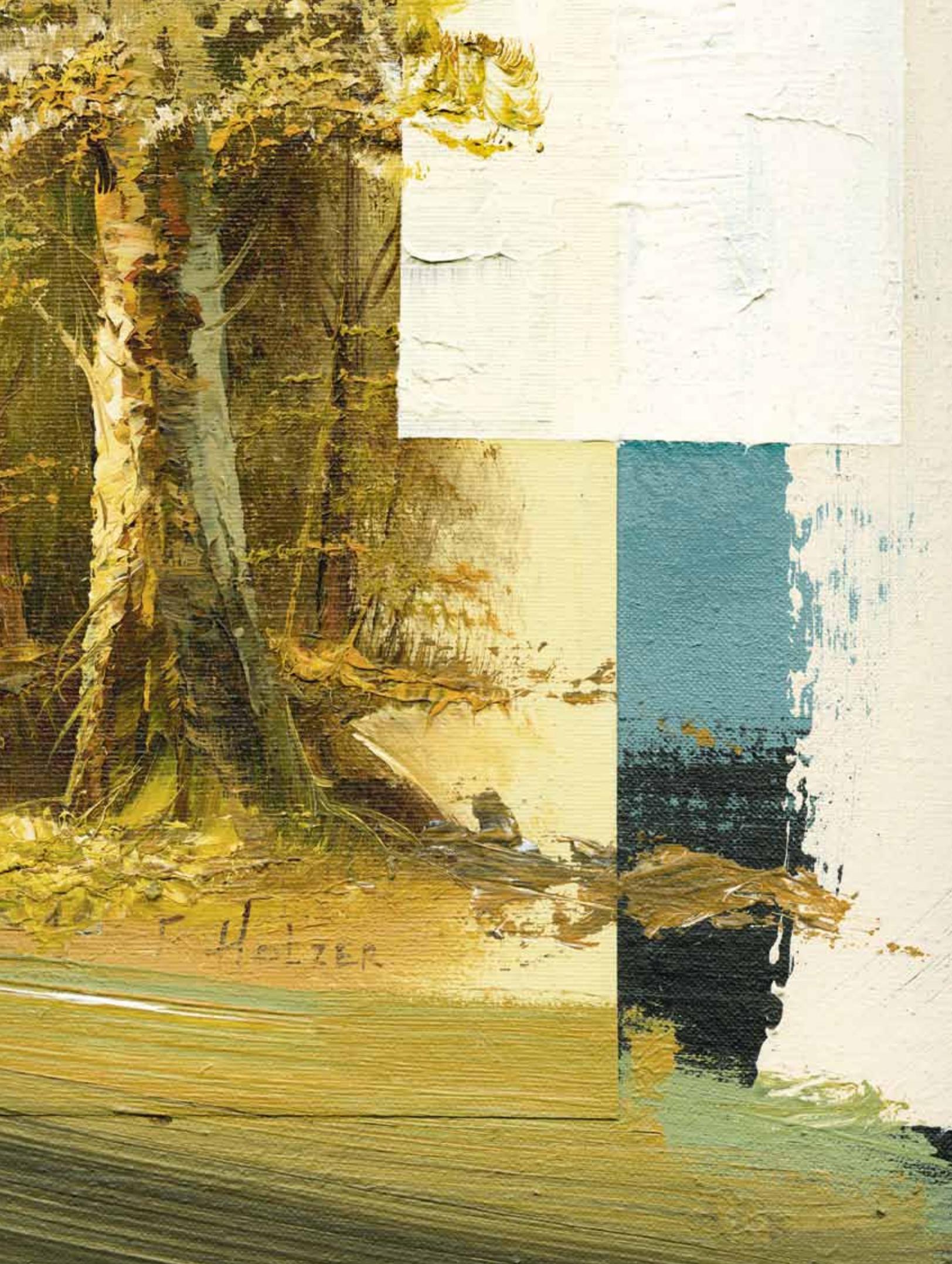
SEIKO

WTSU ISHI

الشرك
مناج



DEMOCRATIC PAINTINGS



HOLZER

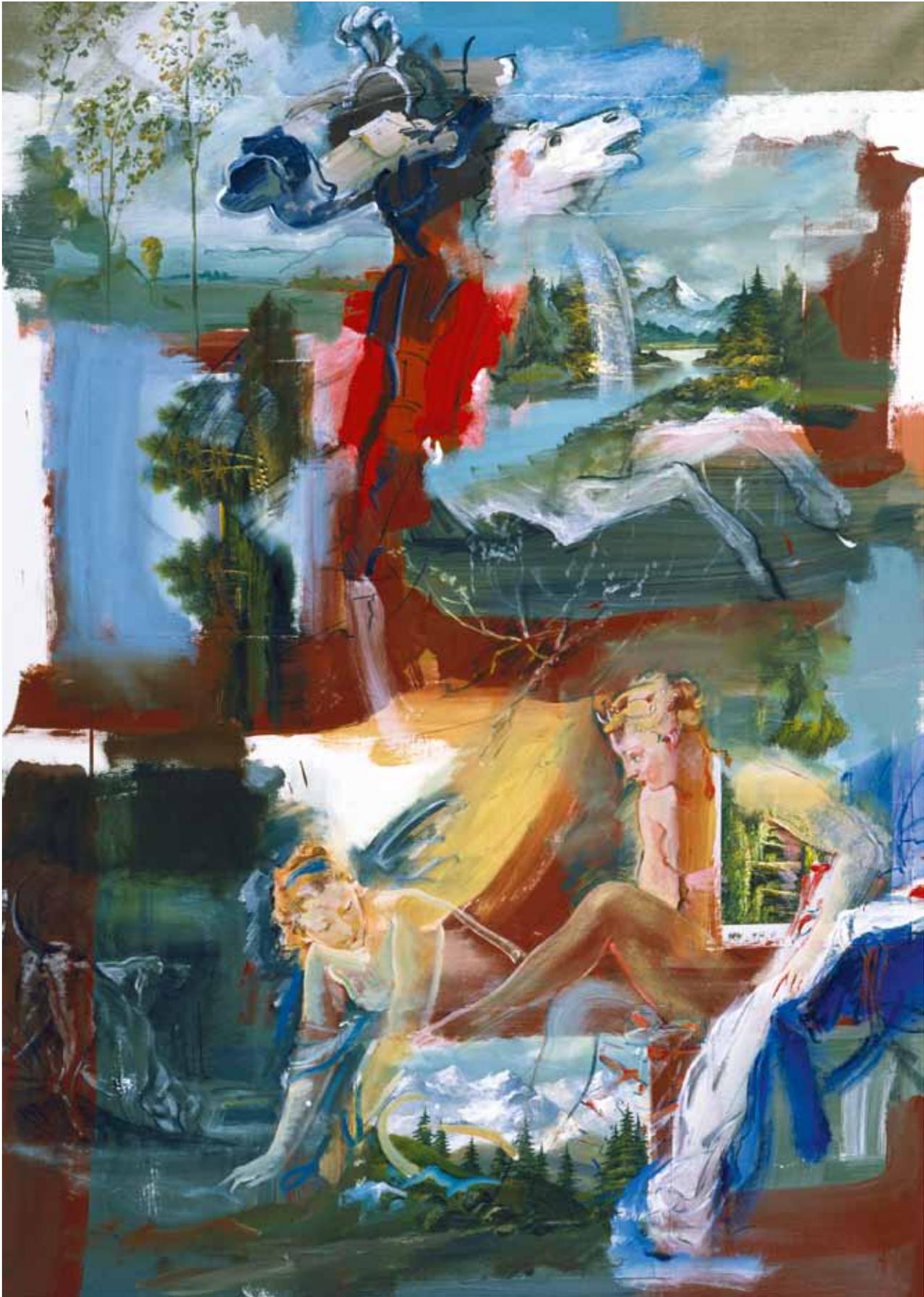
EARLY DEMOCRATIC PAINTINGS

1982 – 1984

» Wenn Rainer Gross jedoch die ‚höchste‘ Kunst zitathaft und das Triviale mit enormer physischer Präsenz in seinen Arbeiten auf engstem Raum zusammenbringt, so liegt darin für das Publikum natürlich die Gefahr einer Verkennung der Valenzen und damit auch die Gefahr des Applauses für die ‚falsche‘ Seite. Dem begegnet der Künstler rasch, indem er die falsche Nähe, das allzu traute Beieinander nachhaltig stört. «

» But when Rainer Gross quotes the ‘highest’ of art in his works and brings it together with the enormous physical presence of the trivial in an extremely confined space, then for his audience there is, of course, a risk of misjudging the valences, and thus a risk of rooting for the ‘wrong’ side. The artist counters this by persistently disrupting the false affinity, the thing that is all too familiar. «

Gerhard Finckh 1989



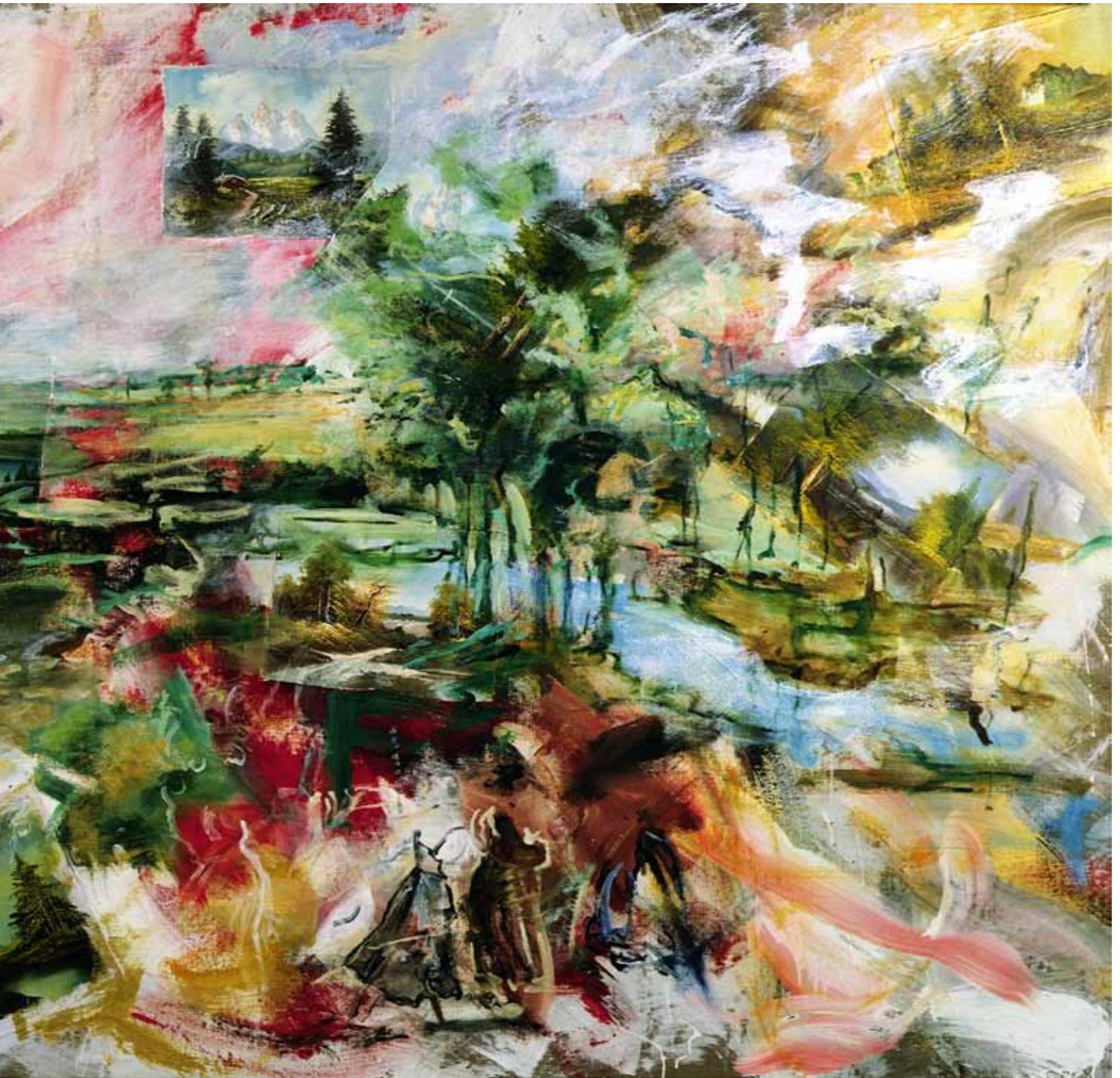


The Protector
1983, 240 x 168 cm, 94 x 66"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection

A la Plage
1983, 152 x 122 cm, 60 x 48"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection

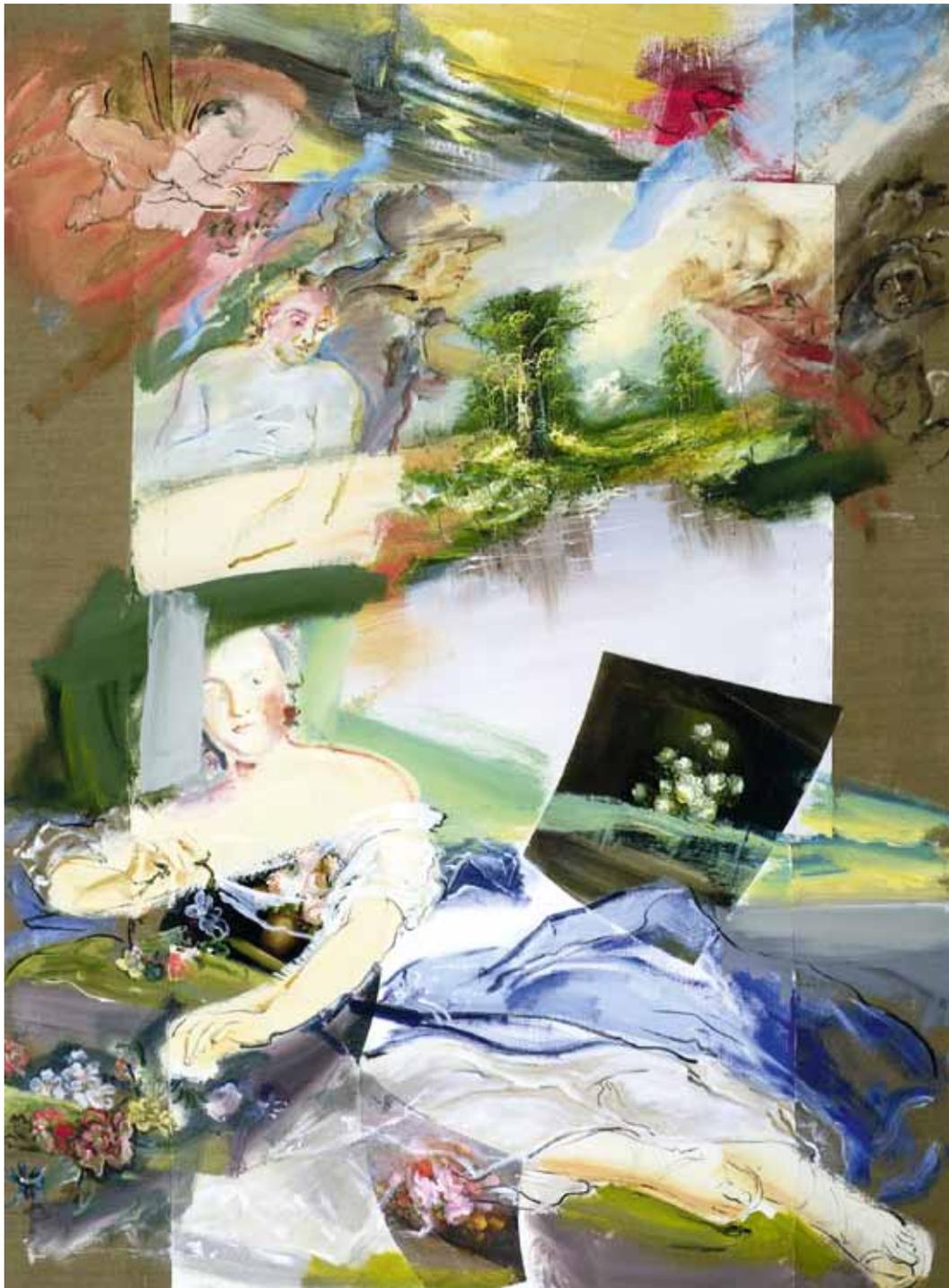


Democratic Landscape
1982, 195 x 406 cm, 77 x 160"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas





Democratic 17th Century Leftovers
1982, 201 x 239 cm, 79 x 94"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Am I Dreaming
1982, 198 x 147 cm, 78 x 58"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



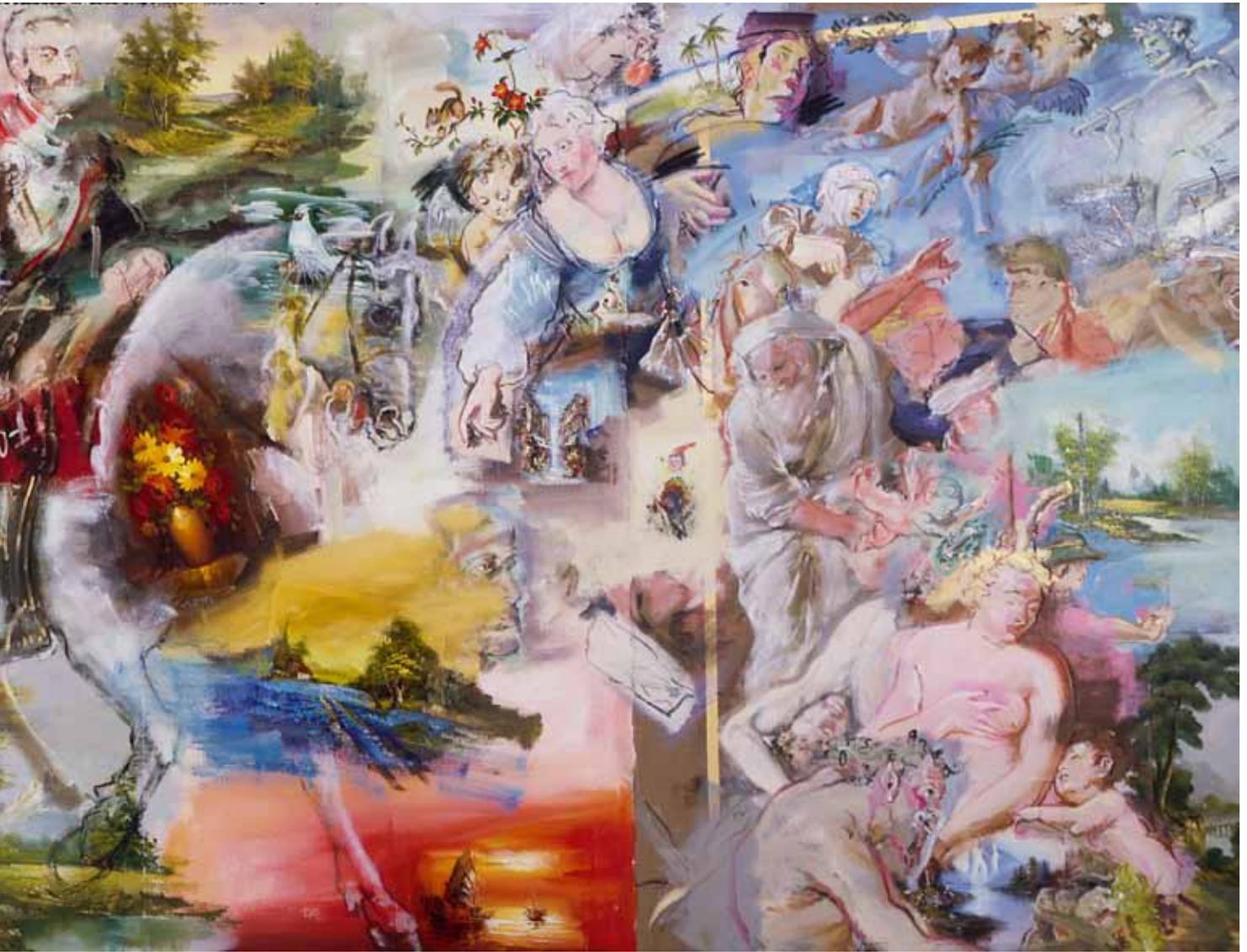
Poetic Declaration
1983, 140 x 100 cm, 55 x 39"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection

Democratic Rider
1983, 213 x 152 cm, 84 x 60"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection





Democratic Baroque Grafitti
1983, 228 x 610 cm, 90 x 240"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas

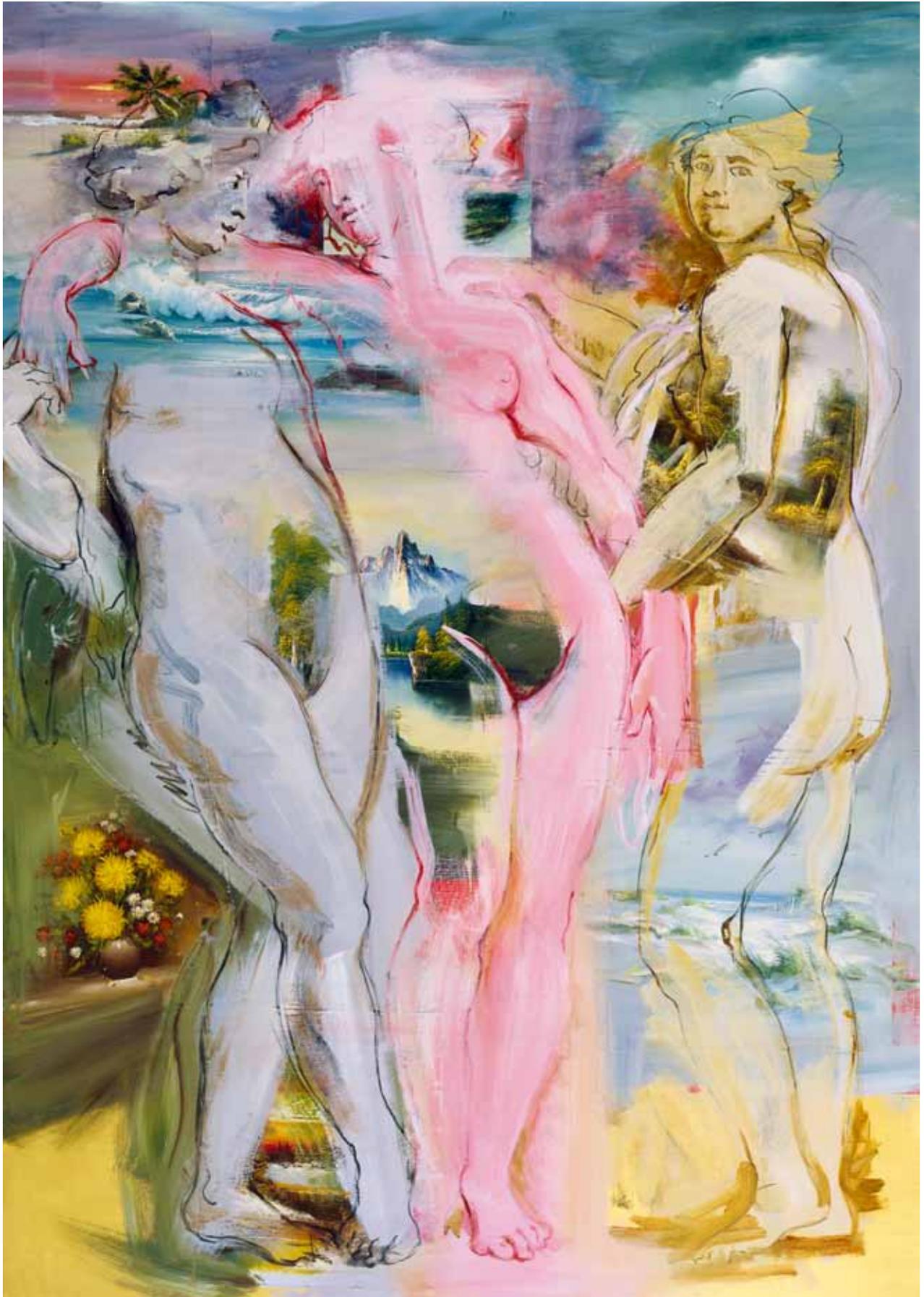




Fashion in Art I
1983, 190 x 270 cm, 75 x 106"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



Le Touriste Anglais a Paris
1983, 198 x 147 cm, 78 x 58"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas





Chocolate, Strawberry, and Vanilla III
1982, 270 x 188 cm, 106 x 74"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection

Rhonda in Outer Space
1983, 140 x 110 cm, 55 x 43"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



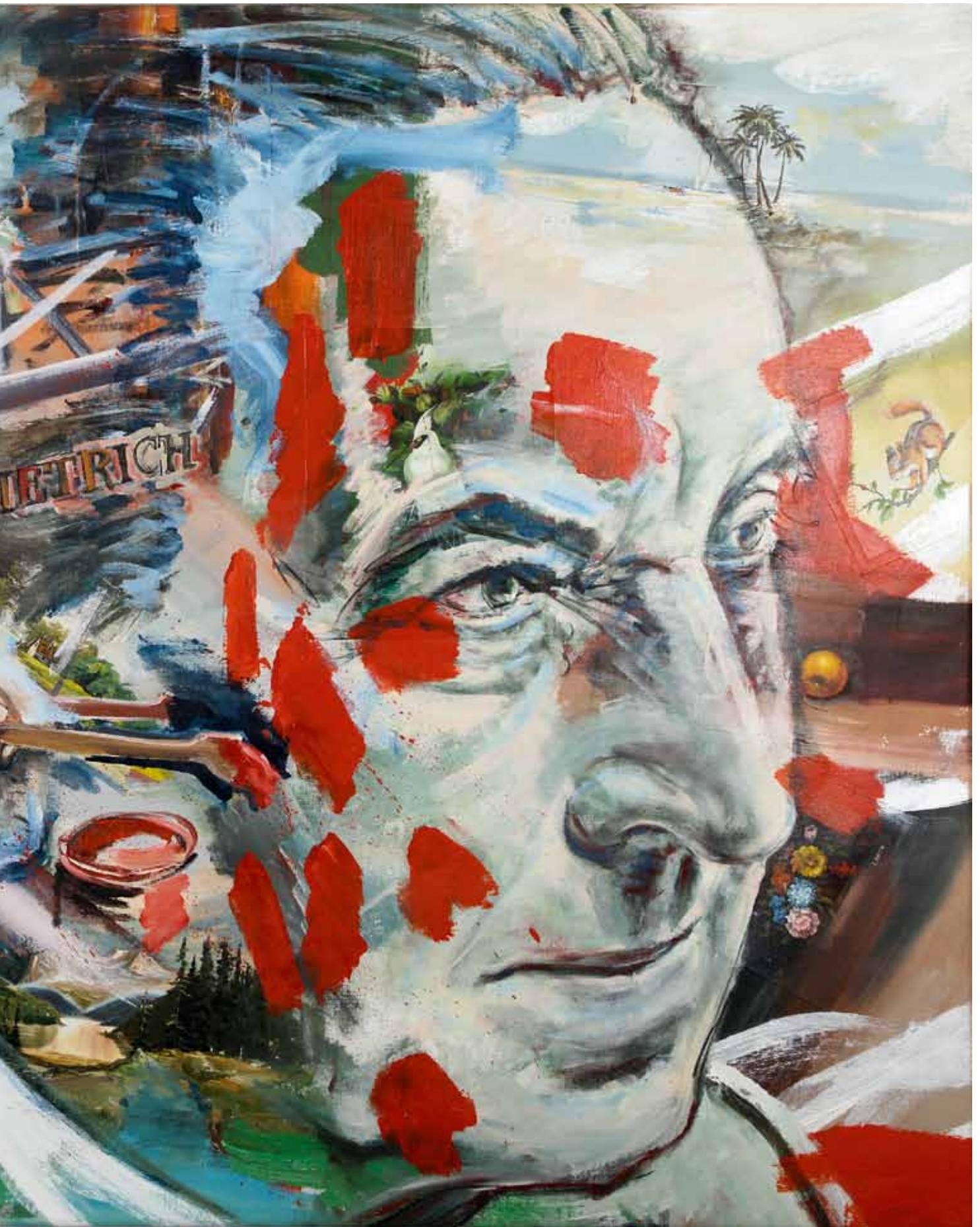
Chocolate, Strawberry, and Pistacchio
1982, 152 x 112 cm, 60 x 44"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



Brustprüfung
1984, 120 x 90 cm, 47 x 35"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection

folgende Seite/following page:
Portrait Franz Dietrich
1983, 200 x 300 cm, 79 x 118"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection





**„EINE SAMMLUNG LEBT“
VARIATIONEN ZU BILDERN DES MUSÉE
CANTONAL DES BEAUX-ARTS LAUSANNE**



LAUSANNE PAINTINGS

1983–1984

» Rainer Gross ist Maler. Und das mit Verve und Leidenschaft. Sein auf Malerei eingestelltes Auge interpretiert auch die Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts rein malerisch. Mit einem frechen Pinselschwung wischt er die Geschichte aus und setzt Gegenwart an ihre Stelle. Inhaltlich arbeitet er in ironischer Distanz zu den vorgefundenen Themen. Sie spielen eine Rolle nur im Hinblick auf die Möglichkeit, ihrer spielerisch habhaft zu werden. Er erzählt neue Geschichten in neuen Farben und neuen Beziehungen.«

» Rainer Gross is a painter. And that with verve and passion. His eye attuned to painting, he interprets 18th and 19th century painting in a purely painterly way. With a clean sweep of the brush he wipes out history and puts the present in its place. In content, he maintains an ironic distance from found themes, because the only part they play is in their possibilities for playfulness. He tells new stories with new colors and new references. «

Erika Billeter 1984



Schlemmertopf II
1984, 55 x 76 cm, 22 x 30"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Schlemmertopf III
1984, 76 x 55 cm, 30 x 22"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



Florida Girls Never Forget
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



An Argument for Slavery
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Tierfreunde
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



Eine Frage der Verhältnisse
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



Meanwhile on Lake Geneva
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Der große Bollini
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



Das Parteimitglied
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Museum Morsbroich, Leverkusen



Geometric Romance
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Portrait eines wichtigen Denkers
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



The Tale of Heidi and Hans
1984, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Meanwhile on Lake Geneva
1984, 56 x 76 cm, 22 x 30"
Acryl und Collage auf Papier
Acrylic and collage on paper



**ARBEITEN ZUR VERLORENEN
WALTER KAESBACH STIFTUNG
MÖNCHEGLADBACH**



KAESBACH PROJEKT 1985 – 1986

» So zeigte ich ihm meine Publikation über die verlorene Mönchengladbacher Expressionisten-Sammlung von Walter Kaesbach und konnte den Maler dazu animieren, diese meist nur noch in Schwarz-Weiß-Fotos existierenden Bilder aufzugreifen und sie noch einmal zum Leben zu erwecken. «

» I showed him my publication on the lost Mönchengladbach Expressionist collection of Walter Kaesbach and was able to inspire the painter to take up these paintings, most of which existed only as black-and-white photographs, and awaken them to new life. «

Sabine Fehlemann 1986



The Boy Next Door I
1986, 142 x 330 cm, 56 x 130"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Museum Morsbroich, Leverkusen





The Guardians of Motherly Love I
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



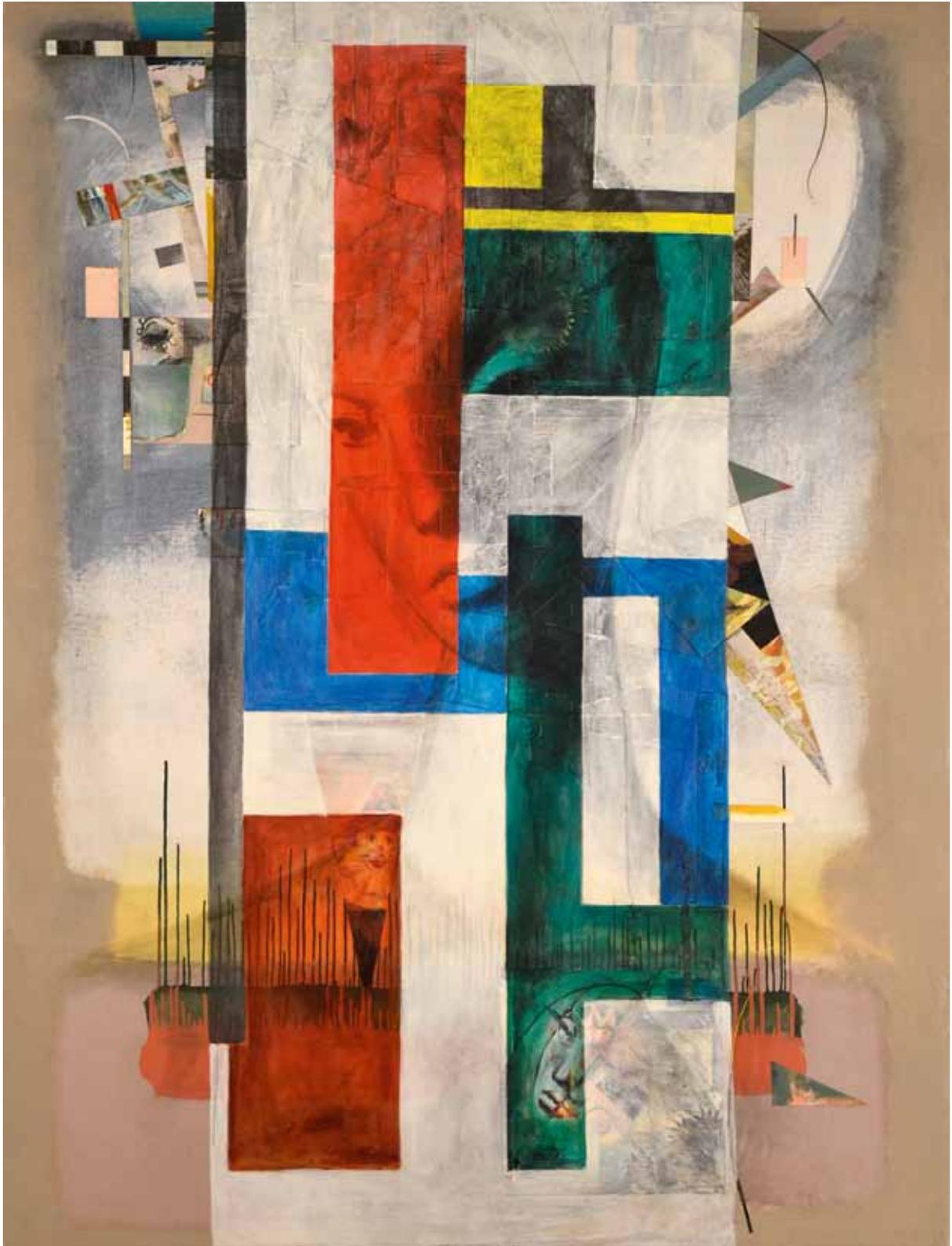
Mään
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



Circus
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



Eine Erbschaft sondergleichen
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



Assumption I
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



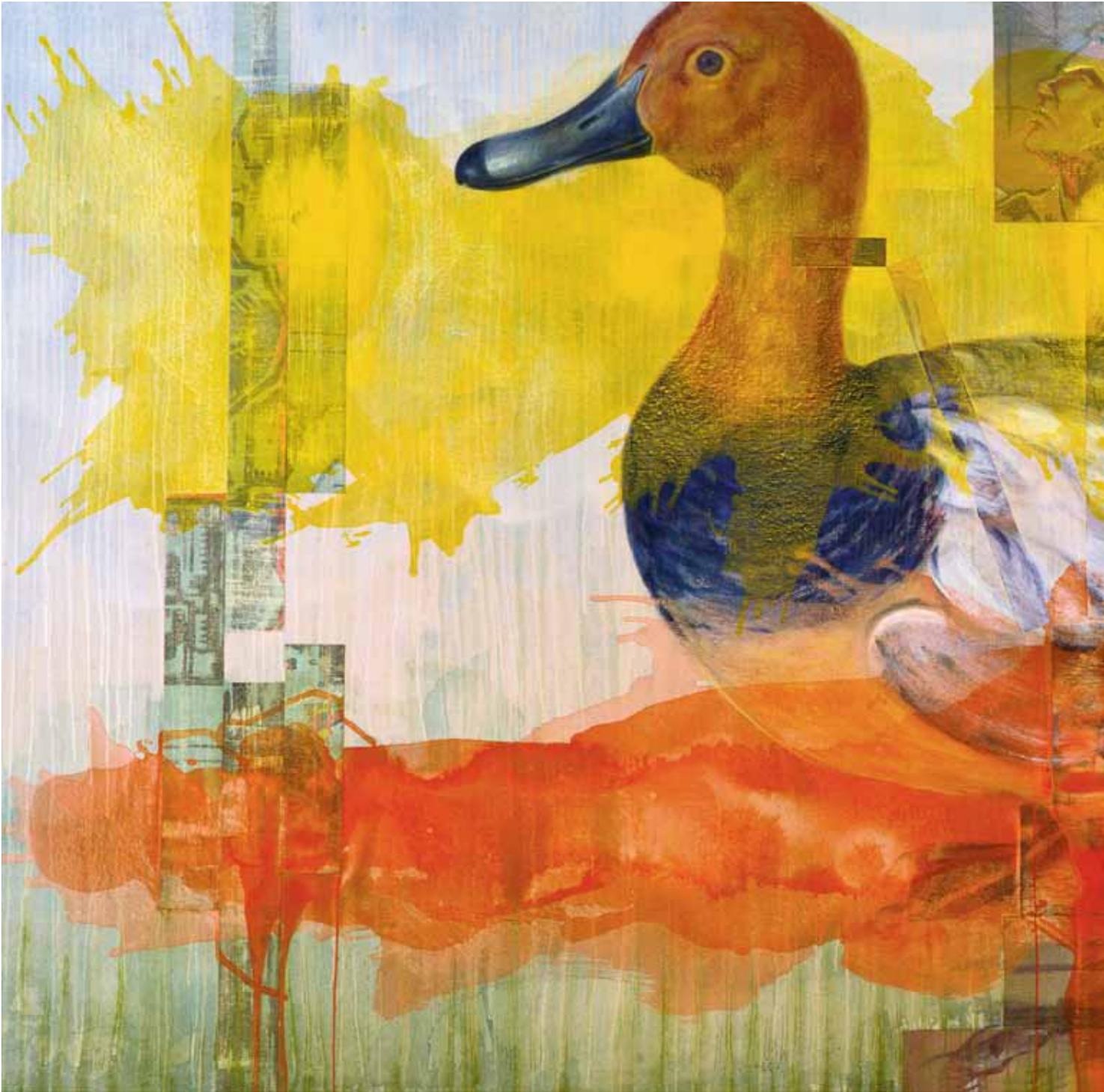
Thanksgiving
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



The Brewmeister
1986, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



Thinking
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



Big Duck
1986, 196 x 406 cm, 77 x 160"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection





The Girl Next Door
1986, 229 x 56 cm, Triptychon
90 x 22," triptych
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



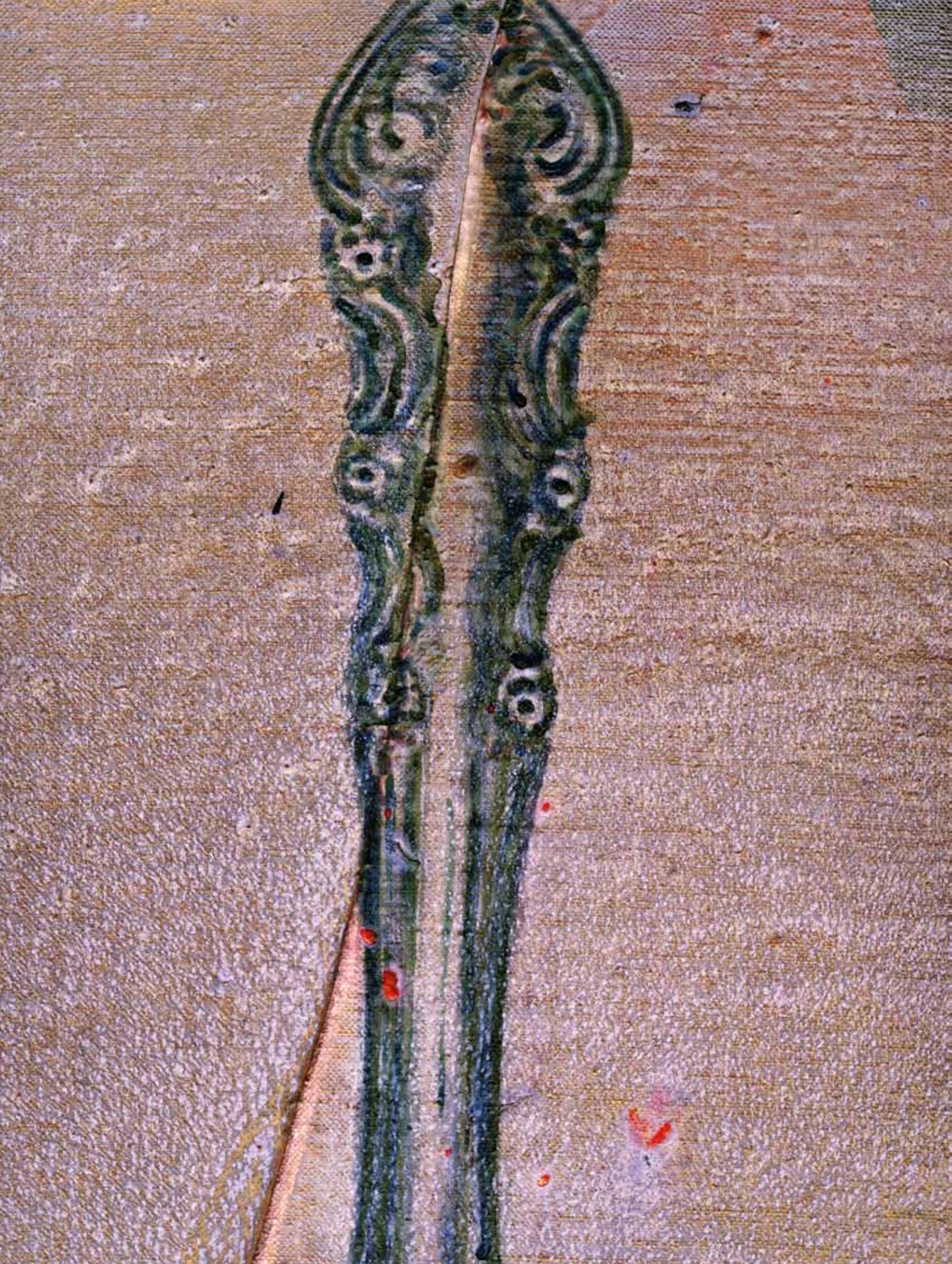
Seemannsgarn
1986, 198 x 168 cm, 78 x 66"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



Kaesbach Medley
 1986, 16-teilig, je 45 x 45 cm
 In 16 parts, 18 x 18" each
 Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
 Acrylic, oil and collage on canvas
 Privatsammlung, Private collection



12 x Assumption
1986, 12-teilig, je 76 x 61 cm
In 12 parts, 30 x 24" each
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand
Acrylic, oil and collage on canvas



LUXUS – CATERING 1986 – 1990

» *Ob silbernes Besteck, die goldene Kutsche, Schmuck, ob Rassehunde oder ‚Traumfrauen‘ Rainer Gross stellt sie als Preziosen dar, überhöht sie wie in Reklamebildern, streift dabei elegant die Randzone des Kitsches und gibt unser aller Sehnsüchte nach materiellem Reichtum unweigerlich der Lächerlichkeit preis. Seine – ironische – Devise dazu lautet: ‚Ex oriente lux, ex occidente luxus.‘ (‚Aus dem Osten (kommt) das Licht, aus dem Westen der Luxus.‘) «*

» *Be it silverware, the golden coach, jewelry, purebred dogs, or ‚dream girls‘, Rainer Gross portrays them all as precious, exaggerating them as if they were being advertised. In doing so, he elegantly skirts the boundaries of kitsch, and thus exposes to ridicule all our desires for material wealth. His – ironic – motto here is: ‚Ex oriente lux, ex occidente luxus.‘ (‘From the east comes the light. From the west comes luxury.‘) «*

Gerhard Finckh 1989



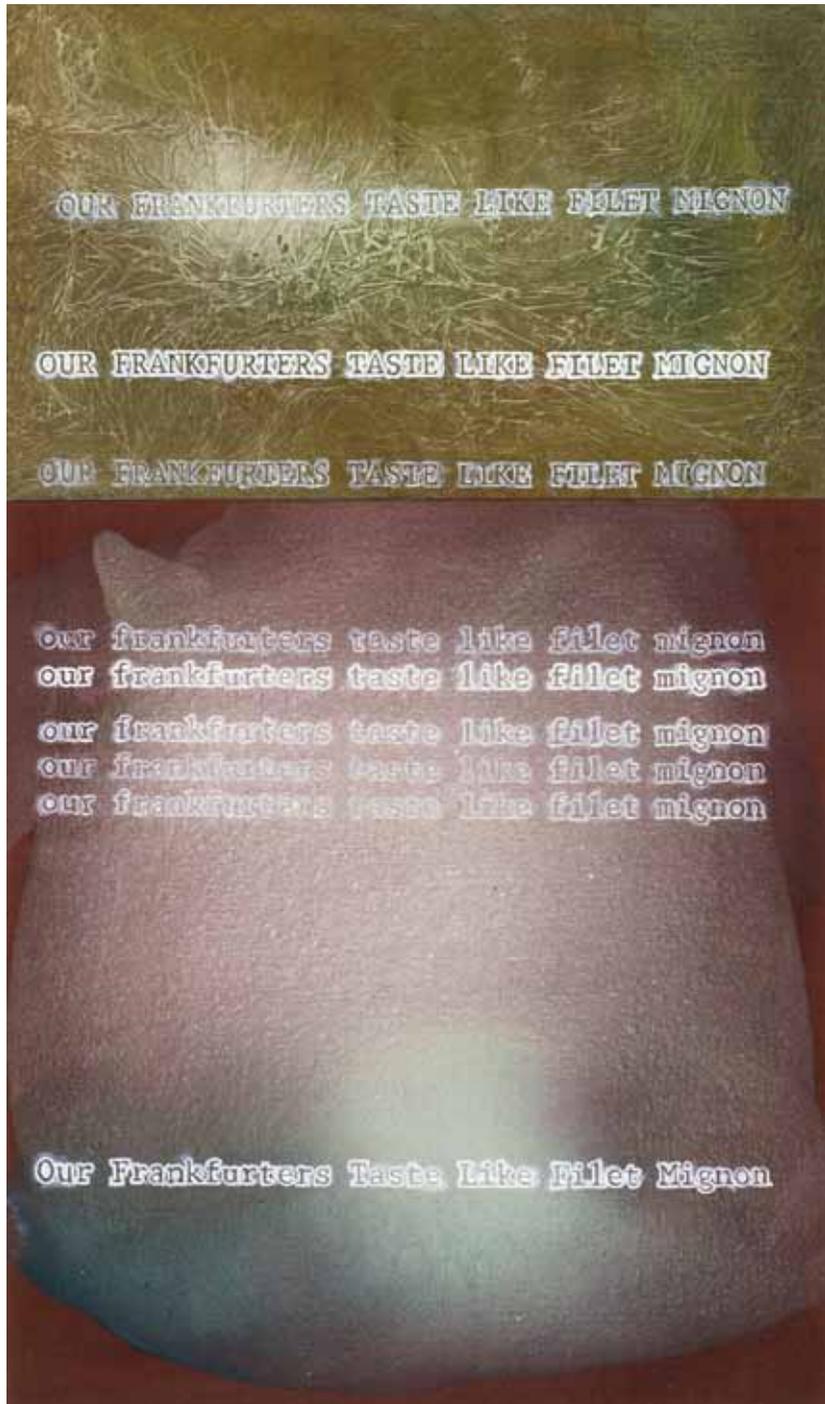
Lexus I
1987, 81 x 193 cm, 32 x 76"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



Luxus XXI
1987, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



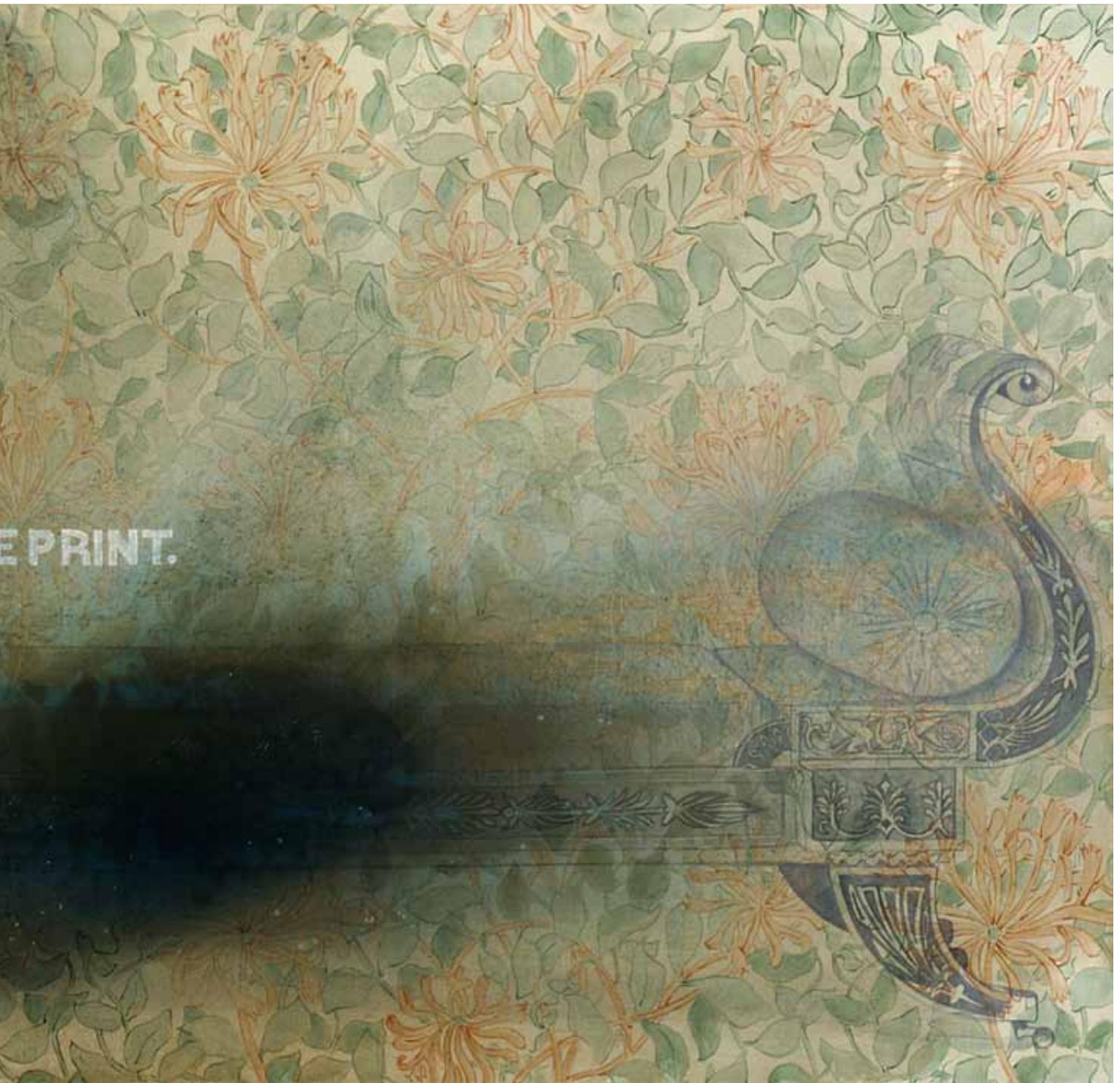
Luxus XIX
1987, 198 x 167 cm, 78 x 66"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



Lexus XXII
1987, 173 x 102 cm, 68 x 40"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas

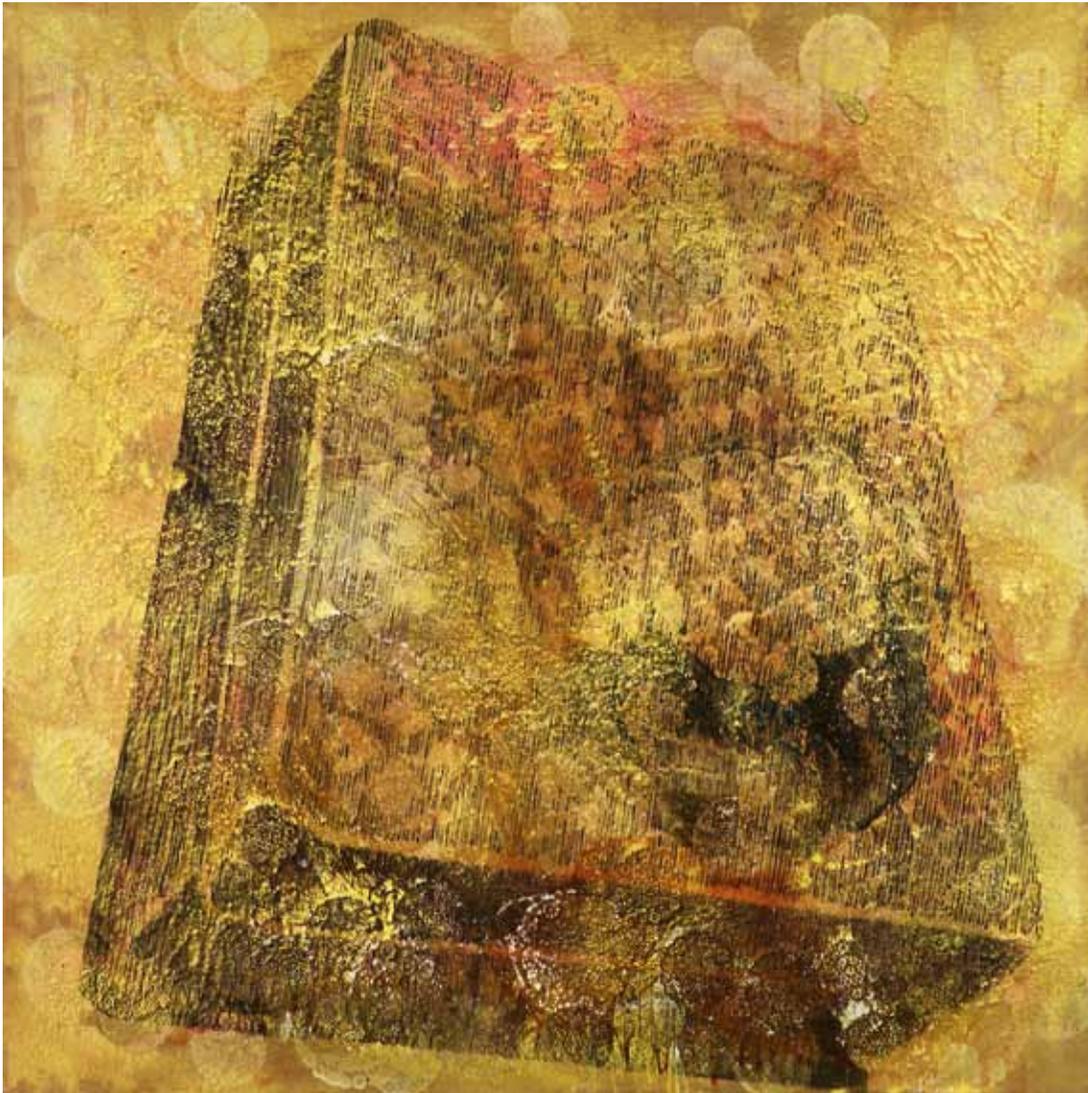


Lexus XLI
1987, 196 x 406 cm, 77 x 160"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas





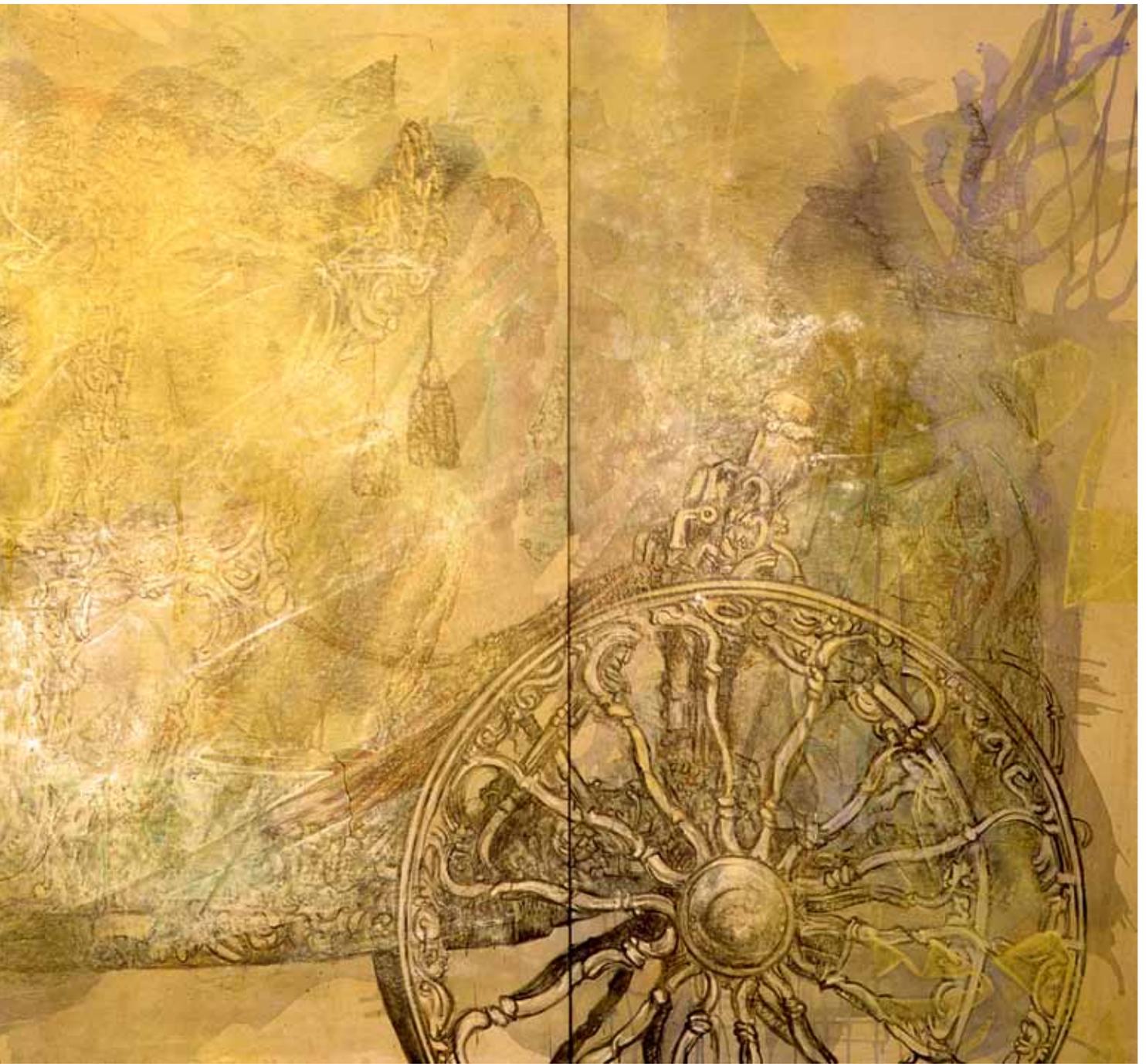
Luxus XX
1987, 198 x 147 cm, 78 x 58"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas

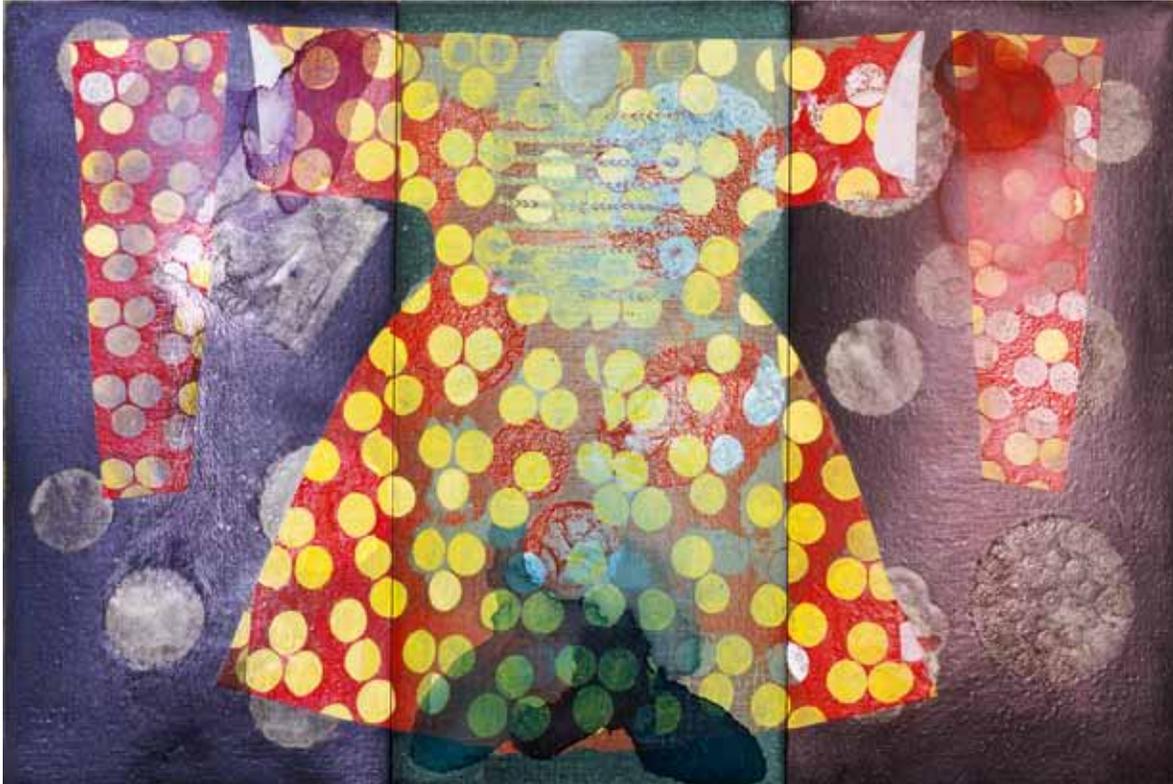


Luxus-Catering XLVI
1988, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl und Papiercollage auf Leinwand
Acrylic and paper collage on canvas



Luxus XIII
1987, 234 x 498 cm, Triptychon
92 x 196", triptych
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas





Luxus-Catering LXXI
1988–89, 122 x 183 cm, Triptychon
48 x 72"; triptych
Acryl und Papiercollage auf Leinwand
Acrylic and paper collage on canvas

Luxus XII
1987, 406 x 196 cm, 160 x 77"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas

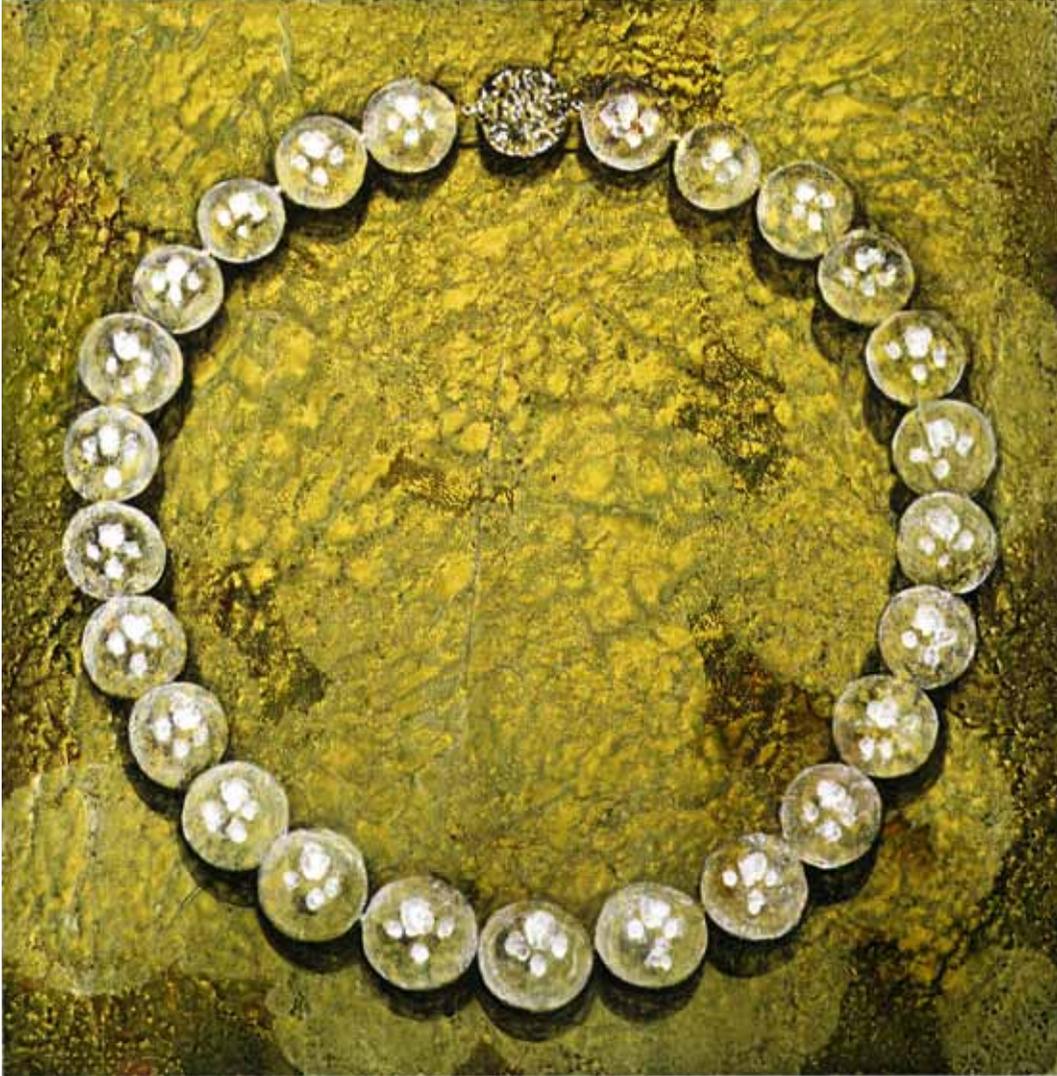






Luxus-Catering IX
1988, 213 x 117 cm, 84 x 46"
Acryl und Papiercollage auf Leinwand
Acrylic and paper collage on canvas

Luxus XL
1987, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Luxus-Catering XLVIII
1988, 71 x 71 cm, 28 x 28"
Acryl und Papiercollage auf Leinwand
Acrylic and paper collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



Lexus-Catering LX
1988–89, 46 x 46 cm, 18 x 18"
Acryl und Papiercollage auf Leinwand
Acrylic and paper collage on canvas
Museum Morsbroich, Leverkusen



OHNE WORTE 1990 – 1993

» Was die Bilder von Rainer Gross so anziehend macht, hat damit zu tun, dass es ihm gelingt, die Oberfläche der Malerei ihrem Wesen nach als sinnliches Objekt zu erhalten und dabei gleichzeitig Abstand zu der sentimentalen Thematik zu wahren. «

» The appeal in Rainer Gross's paintings results from his success in retaining the surface of the painting as a sensuous object while keeping the sentimental subject matter at some distance. «

Noel Frackman 1991



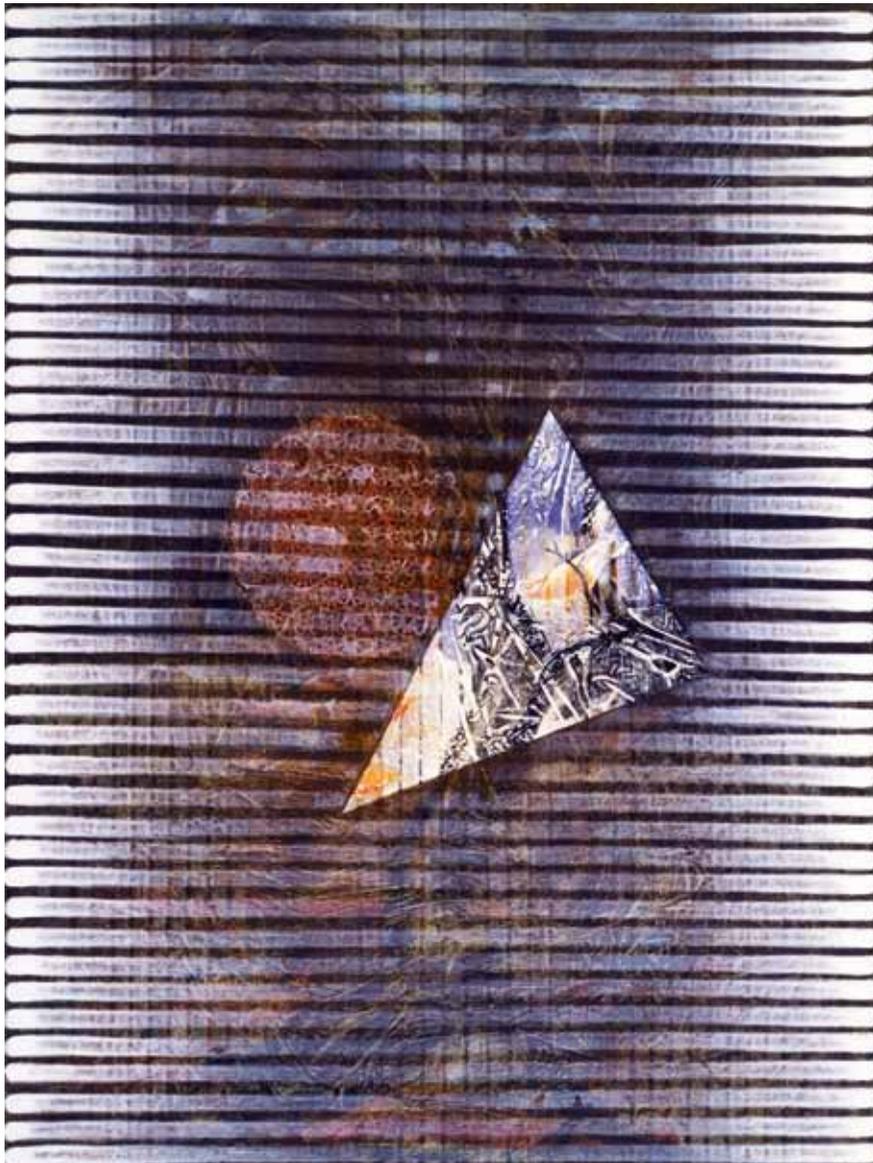
Ohne Worte: Jugoslav Abstractions
1989–90, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas



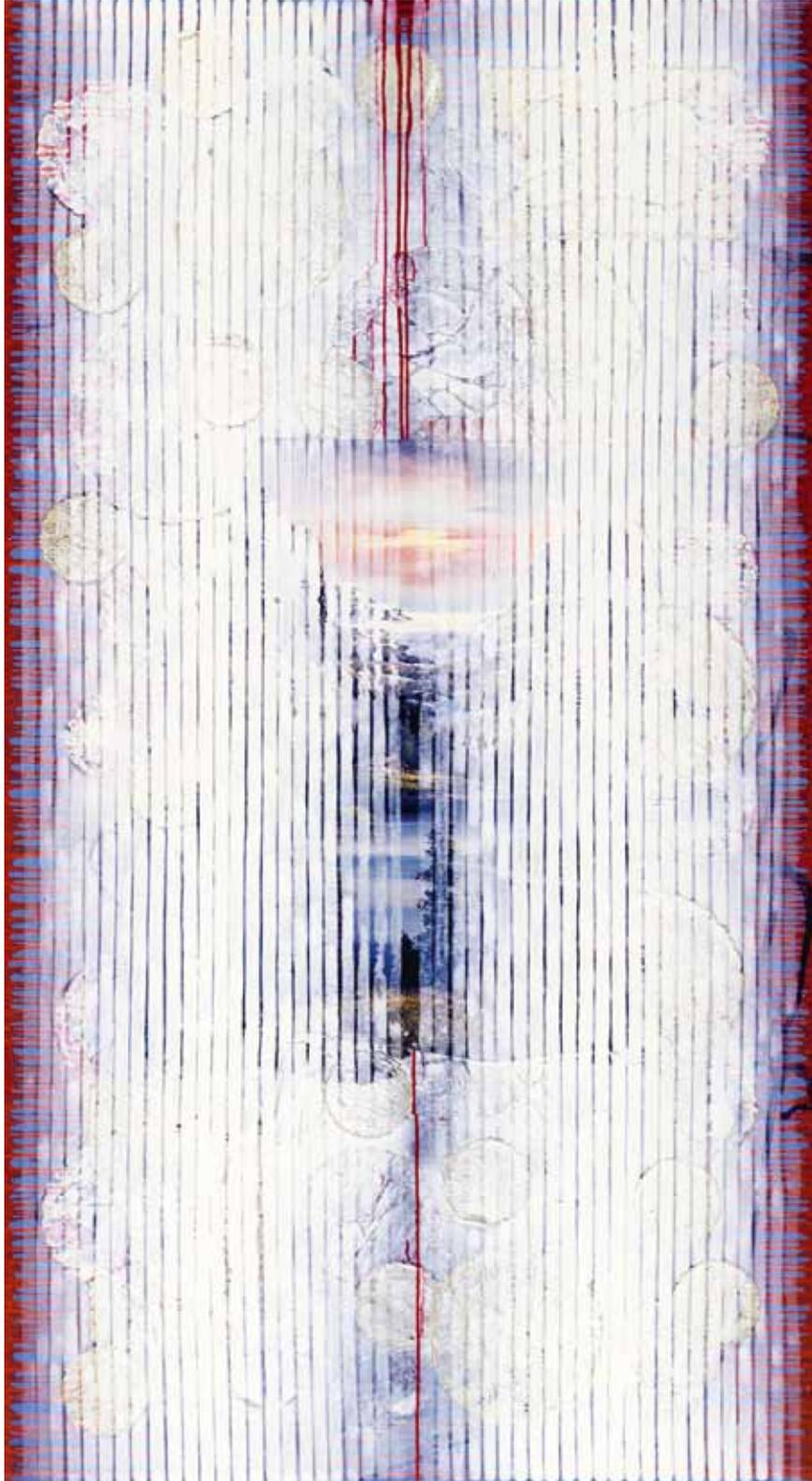
Ohne Worte: Silence Please
1991, 198 x 147 cm, 78 x 58"
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas



Ohne Worte: Heidi
1989–90, 92 x 76 cm, 36 x 30"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas
Privatsammlung, Private collection



Ohne Worte: The Bird Triangle
1990, 122 x 92 cm, 48 x 36"
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas
Privatsammlung, Private collection



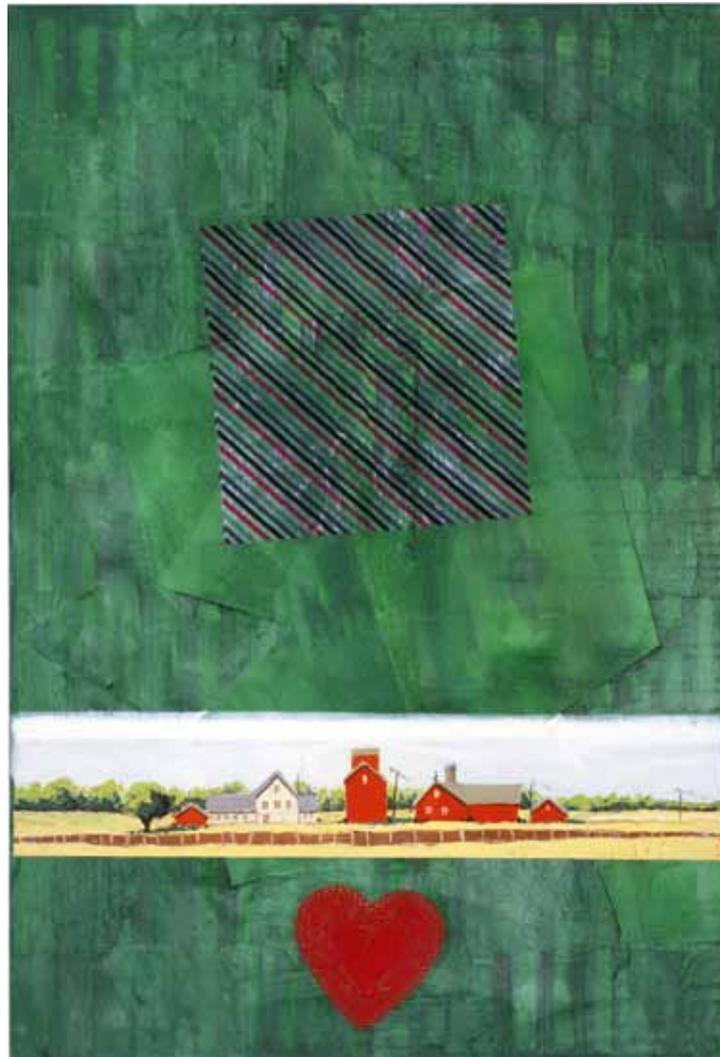
Ohne Worte: Demokratisch bedient
1989–90, 213 x 117 cm, 84 x 46"
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas



Ohne Worte: Pariser Dreieck
1990, 198 x 147 cm, 78 x 58"
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas



Ohne Worte: In 16 parts
 1990, 16-teilig, je 56 x 51cm
 In 16 parts, 22 x 20" each
 Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
 Acrylic, oil and paper on canvas
 Privatsammlung, Private collection



Ohne Worte: Grün und Rot
1990, 112 x 76 cm, 44 x 30"
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas
Privatsammlung, Private collection





Ohne Worte: Personal Stories
1992–93, Details



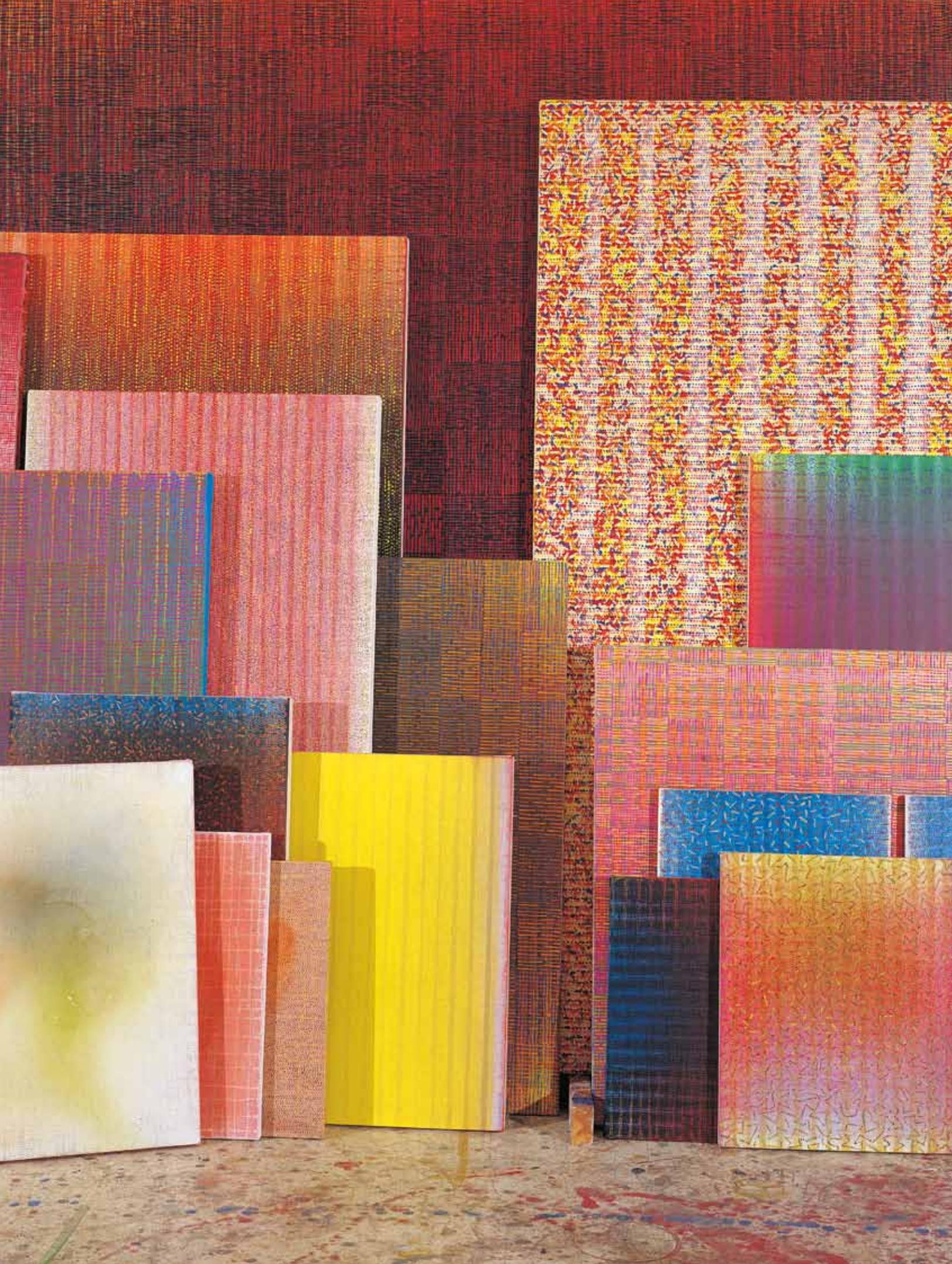
Ohne Worte: Personal Stories
1992–93, 120-teilig, je 51 x 51 cm
In 120 parts, 20 x 20" each
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas





Ohne Worte: What is Charm?
1991, 220 x 480 cm, Triptychon
87 x 189", triptych
Acryl, Öl und Papier auf Leinwand
Acrylic, oil and paper on canvas





FINGERTIP TINGLING



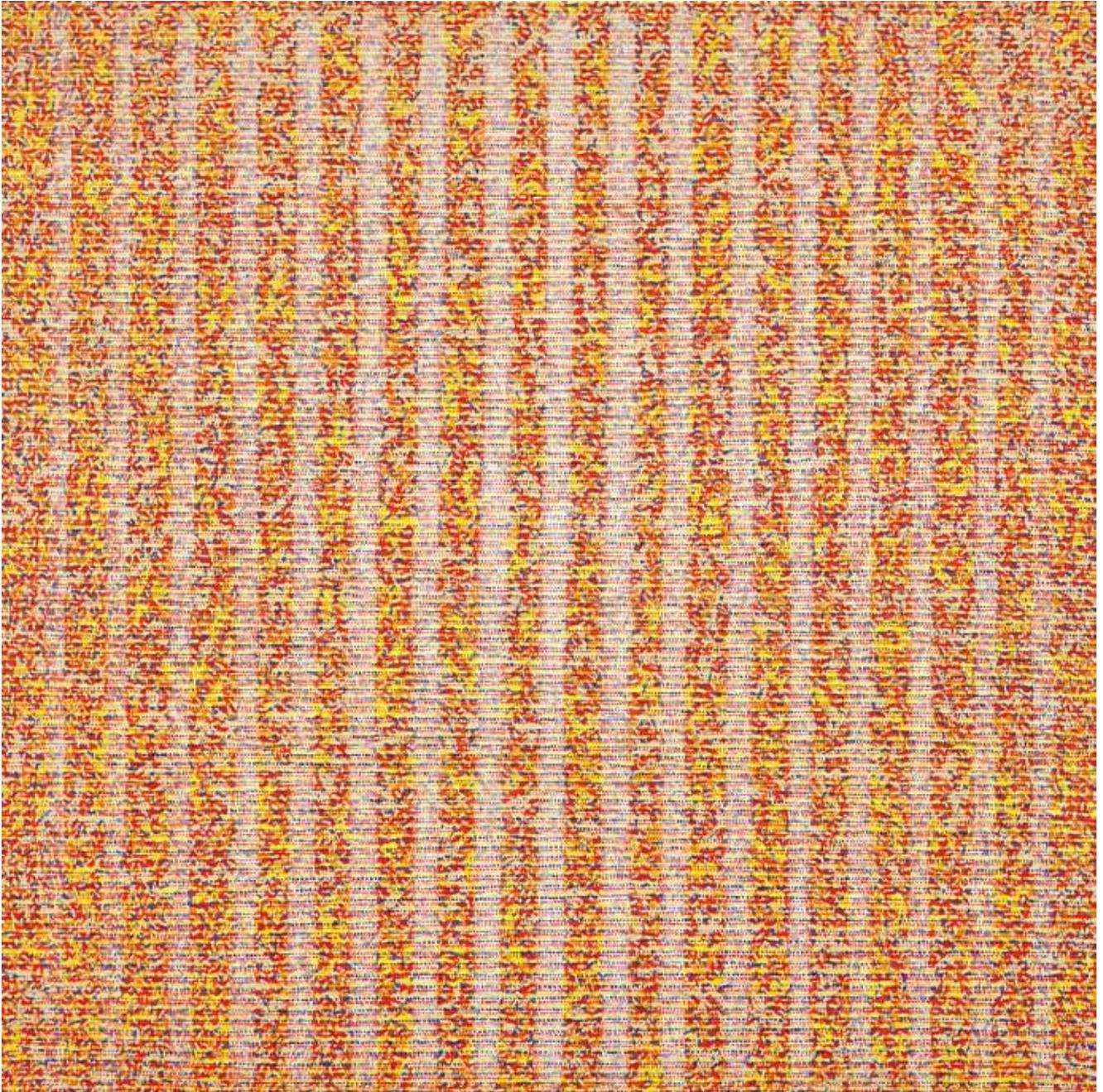
FINGERTIP TINGLING

1993–1996

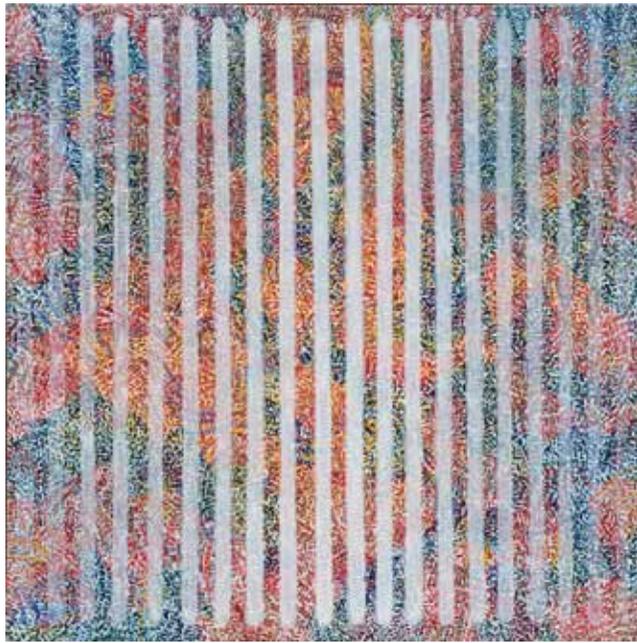
» Darüber hinaus visualisiert Rainer Gross wie nebenbei das eigentlich nicht Darstellbare: die Dauer des Malens, und damit den Lauf der Zeit. «

» As if in passing, Rainer Gross visualizes something that in reality is impossible to depict: the duration of the painting process and, hence, the passage of time. «

Roland Scotti 1997



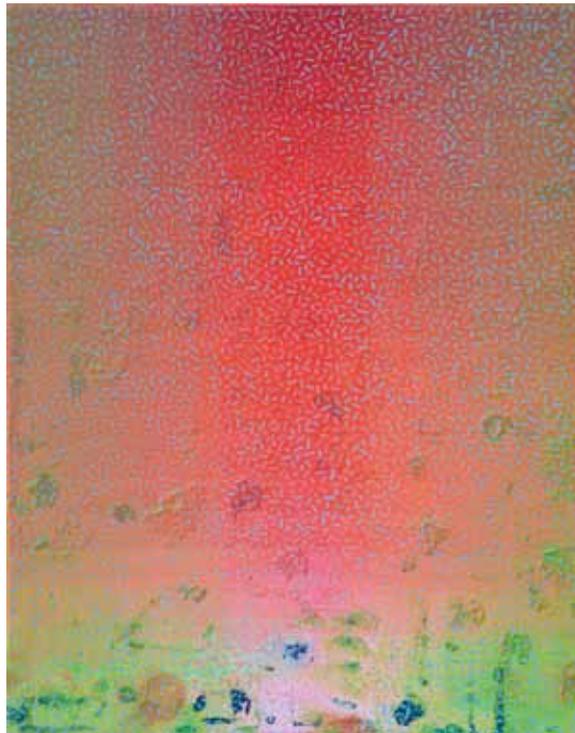
Taktgefühl
1993–95, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



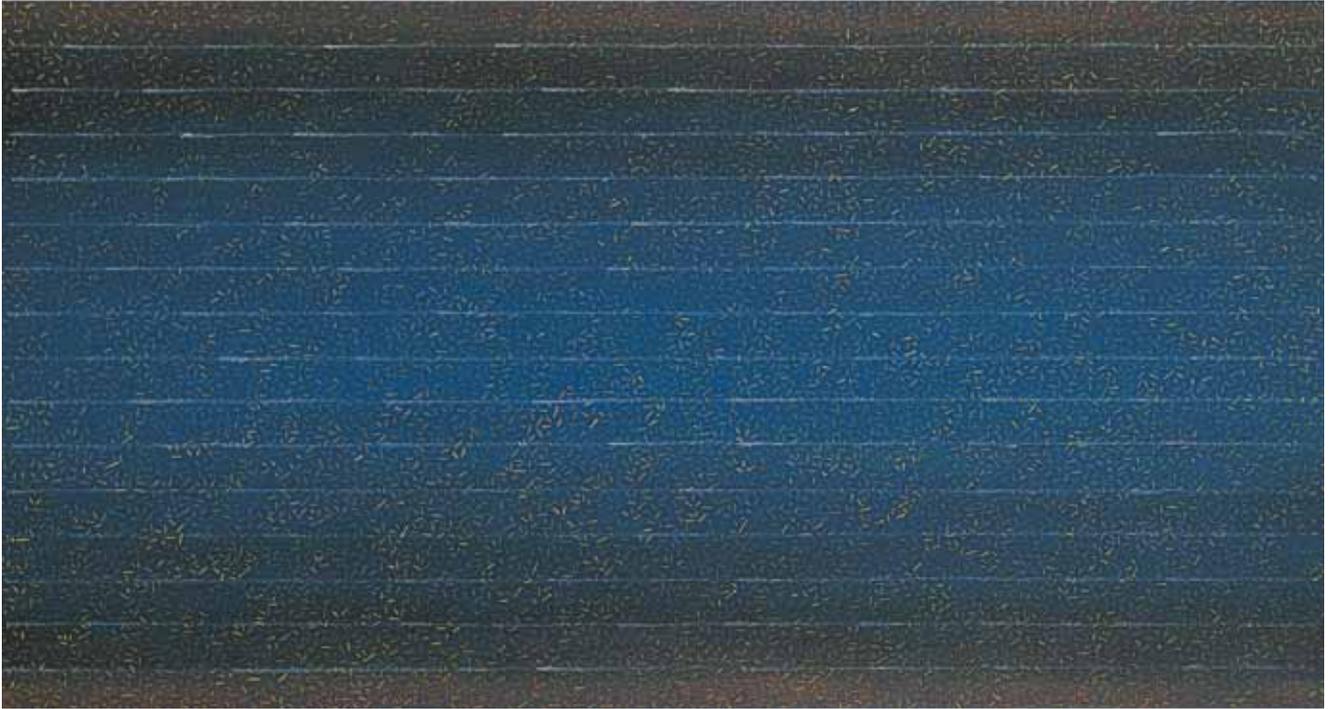
Kleines Taktgefühl
1993–95, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



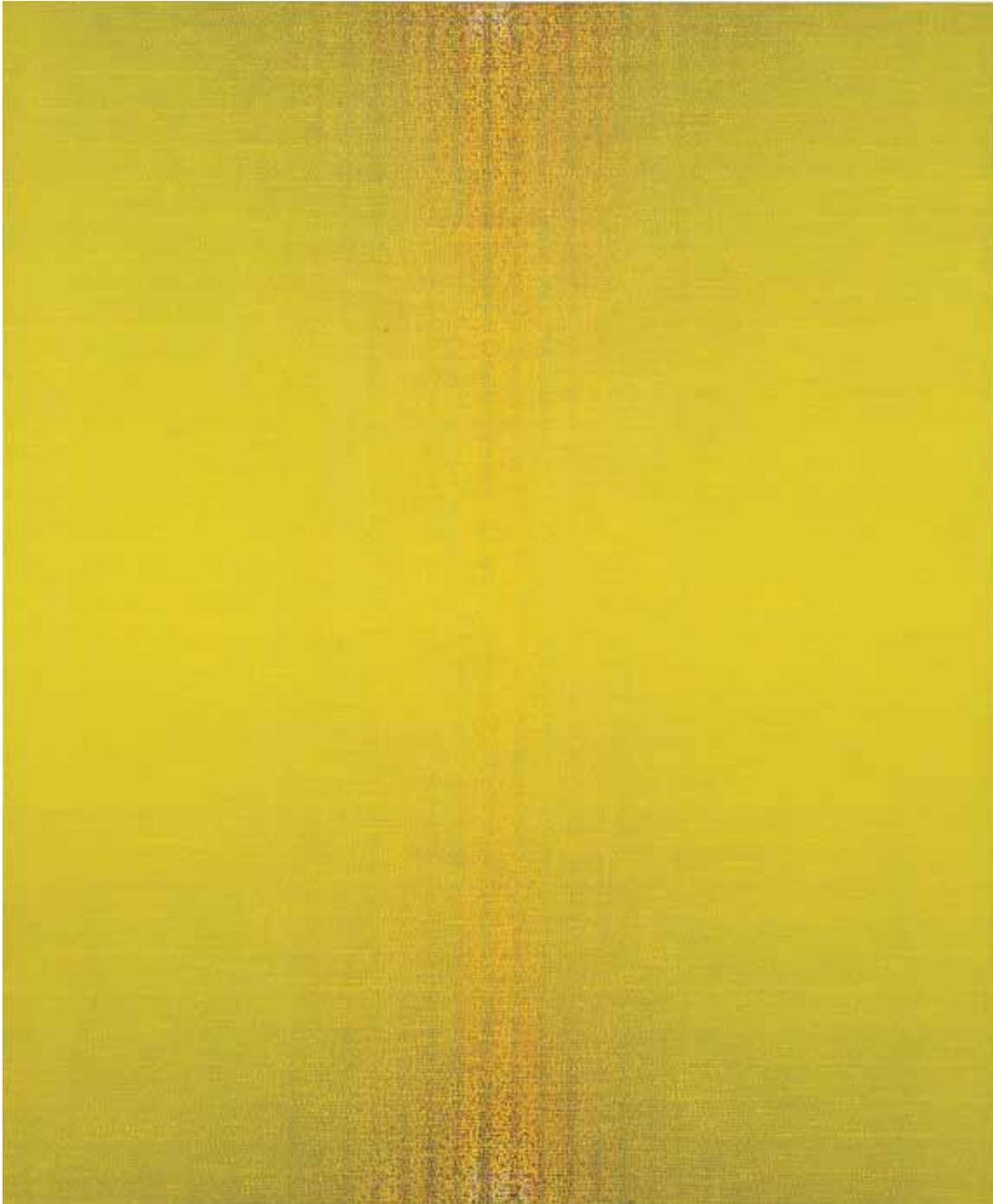
Lasso
1994–95, 213 x 254 cm, 80 x 100"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



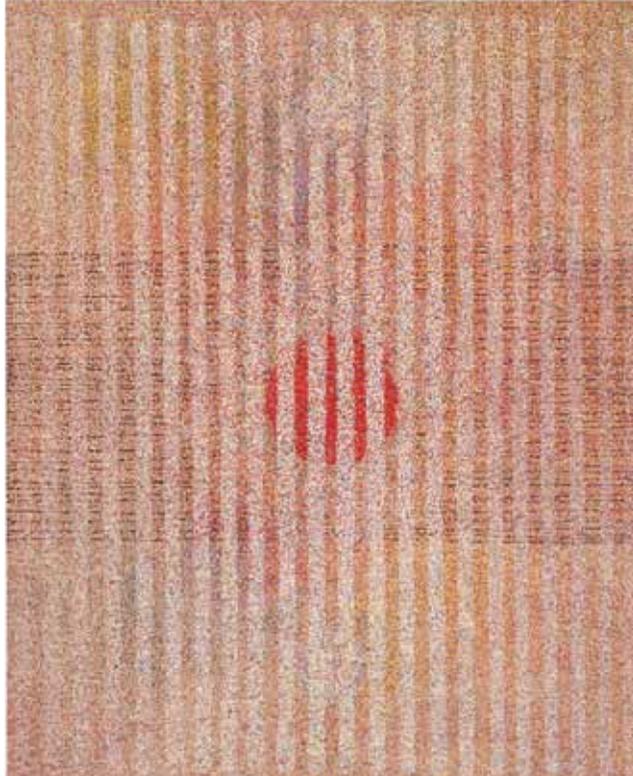
Fingerspitzenkontakt
1995–96, 53 x 46 cm, 21 x 18"
Acryl und Öl auf Leinwand
Acrylic and oil on canvas



Verbena
1993–95, 81 x 152 cm, 32 x 60"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



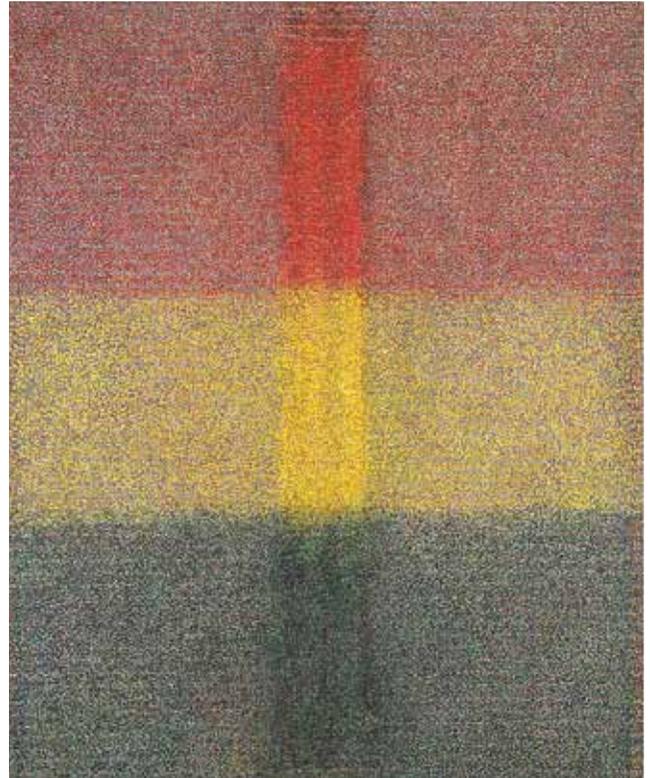
Yellow Butterfly
1993–94, 168 x 137 cm, 66 x 54"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



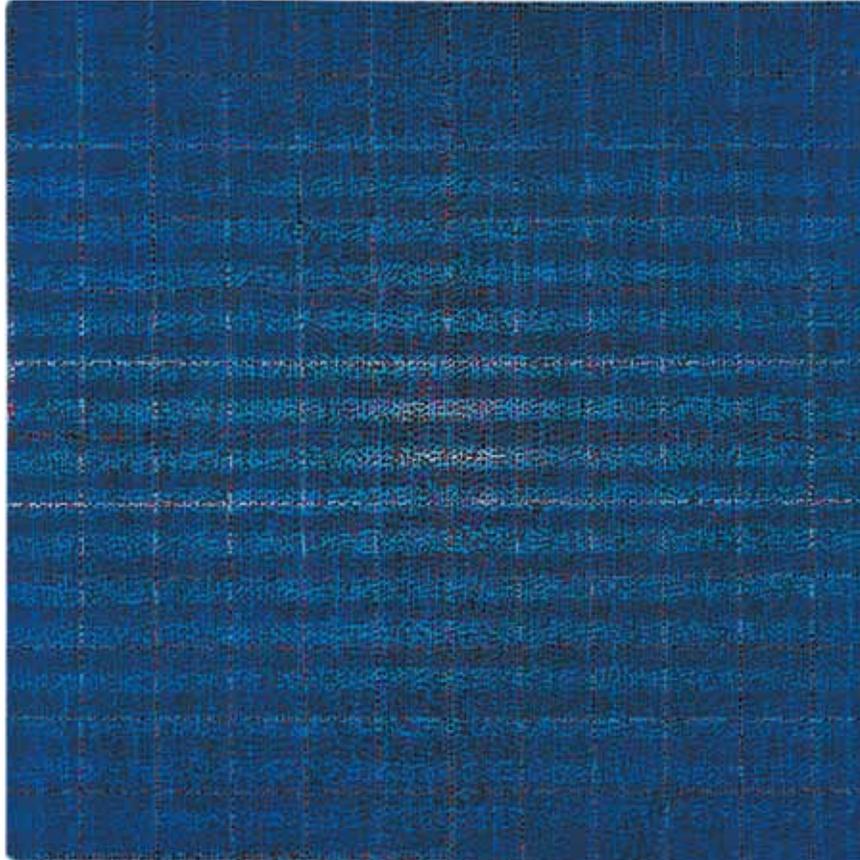
Frühschicht
1993–94, 152 x 122 cm, 60 x 48"
Acryl und Papiercollage auf Leinwand
Acrylic and paper collage on canvas
Privatsammlung, Private collection



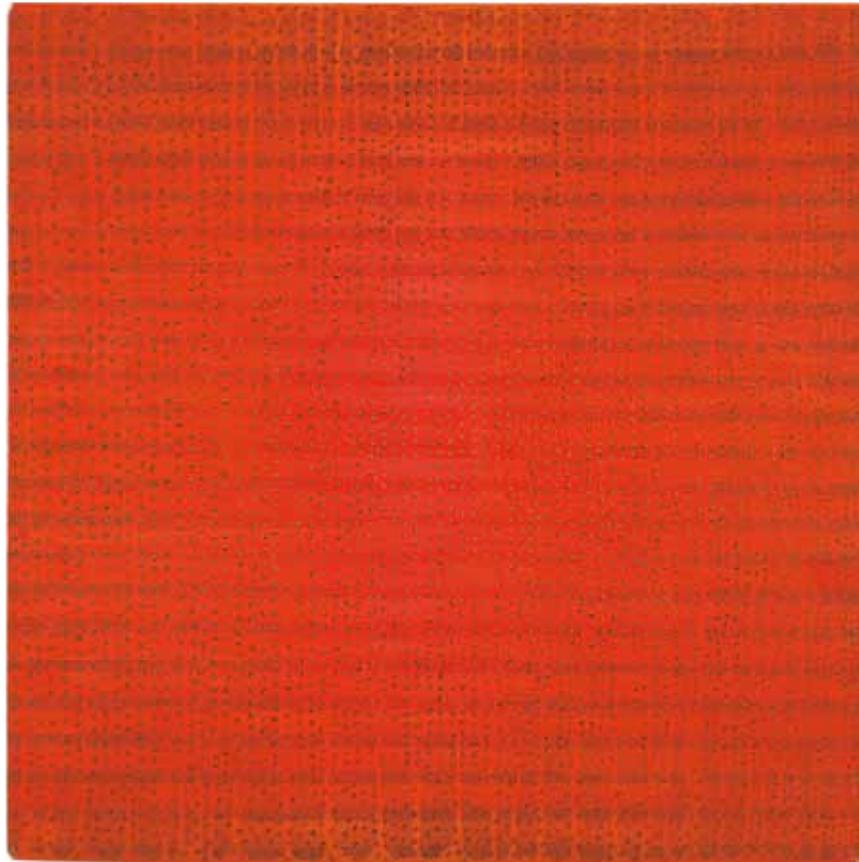
Spätschicht
1993–94, 152 x 122 cm, 60 x 48"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



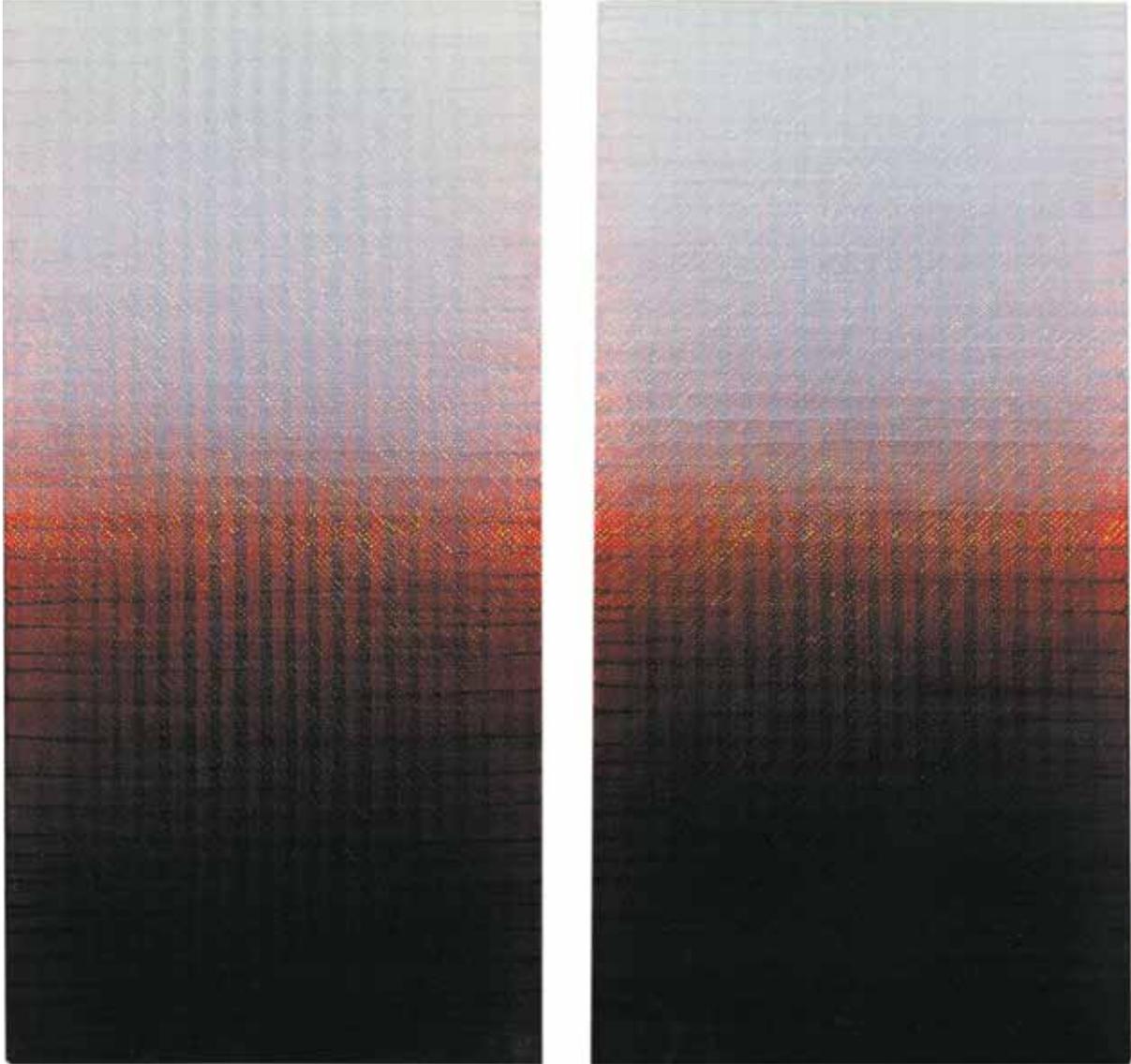
Nachtschicht
1993–94, 152 x 122 cm, 60 x 48"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



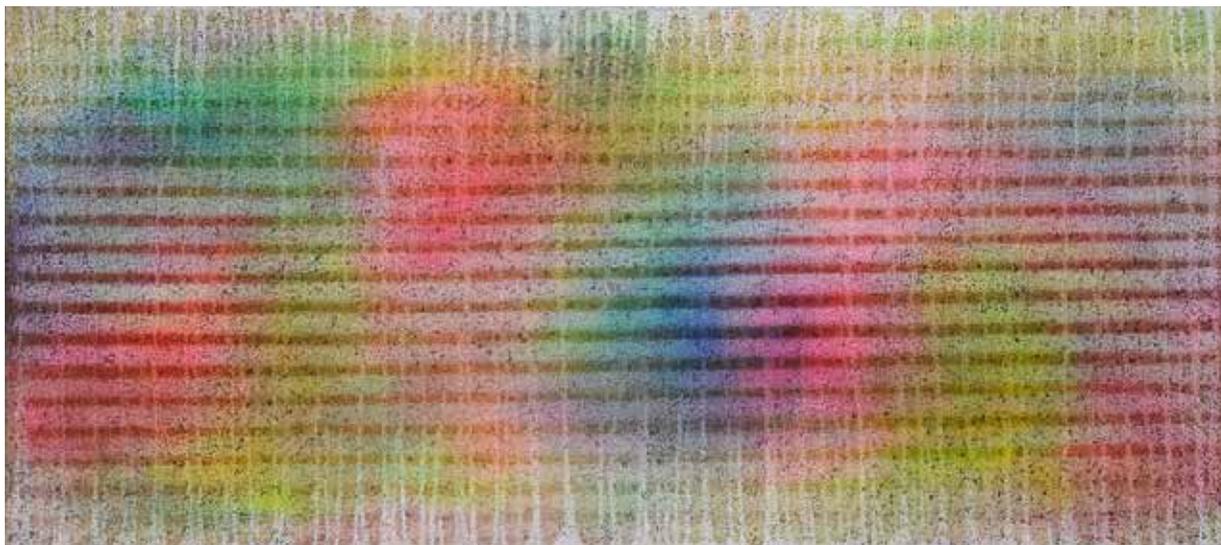
Fingertip Tingling II
1993–94, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



Fingertip Tingling I
2002, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



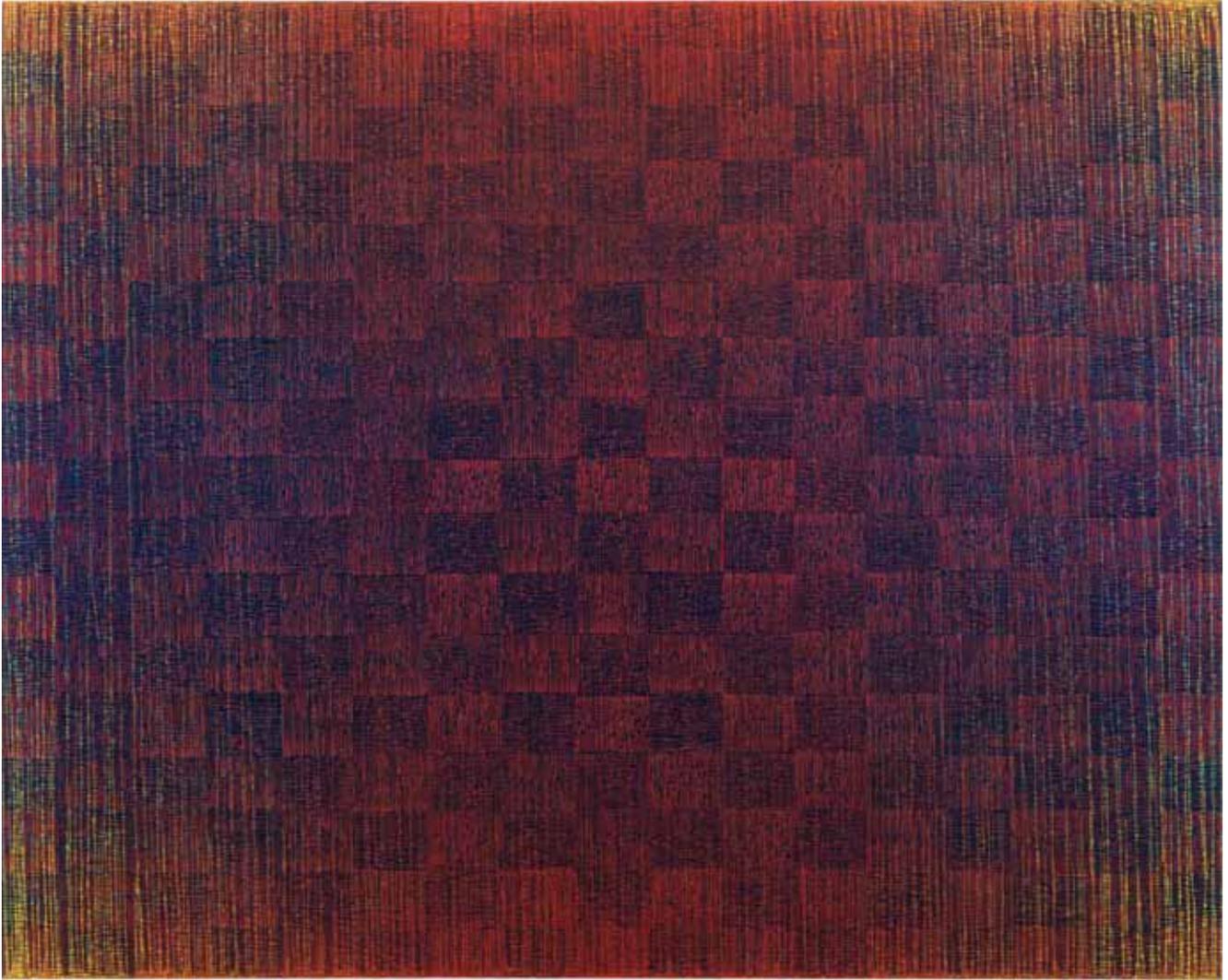
Twins
1995, zweiteilig, je 112 x 56 cm
In two parts, 44 x 22" each
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



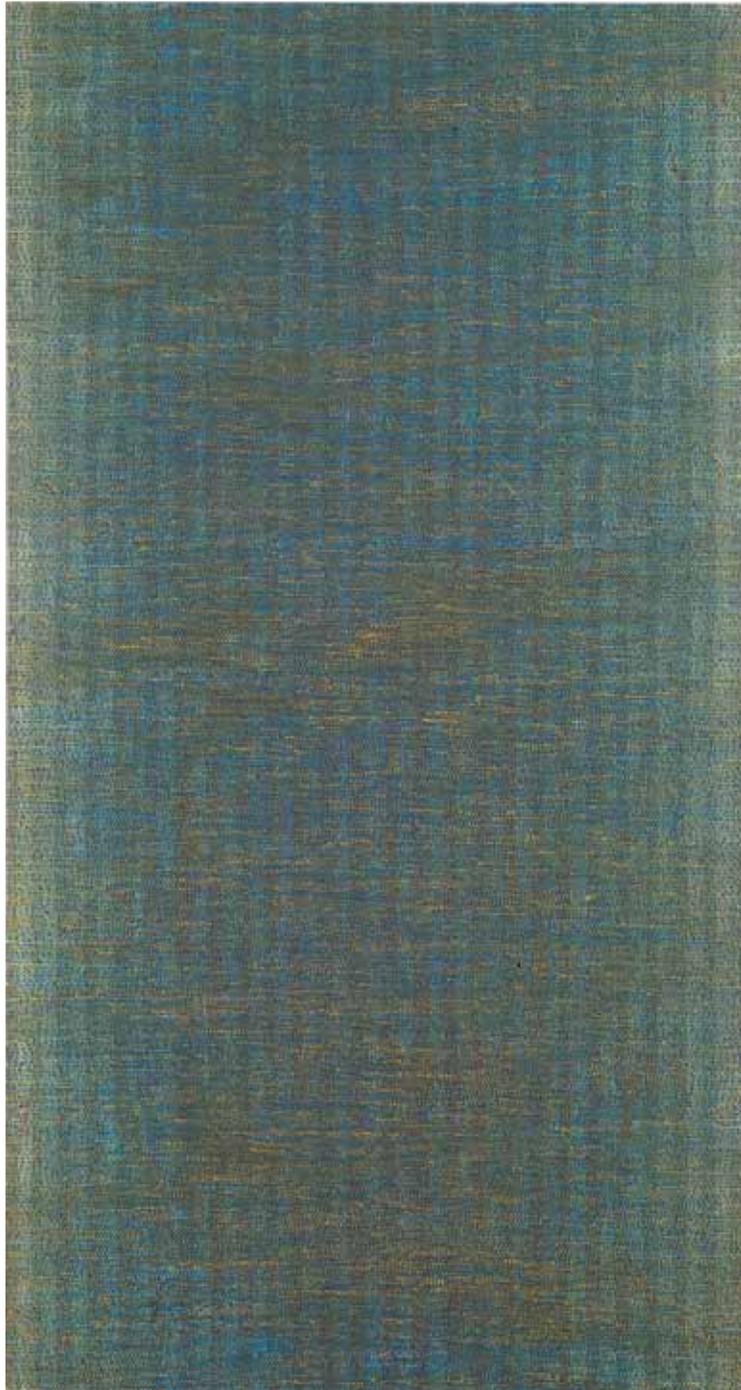
Fingertip Tingling III
1995, 66 x 147 cm, 26 x 58"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Fingertip Tingling IV
1995, 66 x 147 cm, 26 x 58"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Tafelspitz
1995, 203 x 254 cm, 80 x 100"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas



Teddy
1993–94, 153 x 81 cm, 60 x 32"
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection



CONTACT PAINTINGS

Die Arbeit ist eine zehn Meter hohe schlanke Stele aus fein geschliffenem Beton. Der freistehende obere Teil zeigt eines der Deutz Twins. Die horizontal gespiegelte Hälfte des Zwillingsbildes dient als Boden des Wasserbeckens. Der vertikale Zwilling erscheint dagegen als „Standbild“, über das ein Wasserschleier läuft.

The work is a ten meter high rectangle made of finely sanded concrete. The upright component shows one of the Deutz Twins. The horizontal mirror image serves as the bottom of a reflecting pond. The vertical twin appears in contrast as a “fixed image” over which a water spray runs.

Deutz Twins

Wasserskulptur, Water sculpture
KölnTriangle, Ottoplatz 2006, Köln, Cologne
Foto, Photo: Jens Willebrand



CONTACT PAINTINGS – TWINS

1996 – 2008

» Diese Bilder sind beides, Original und auch wieder nicht Original; sie erinnern an die Reinheit geometrischer Abstraktionen und an ihr Gegenteil; sie haben etwas visuell Verführerisches – und zerstören zugleich das Verführerische. «

» Gross's works are originals and not; they suggest the purity of geometric abstraction and its opposite; they are visually seductive, and destructive of seduction. «

Fred Camper 1998





Jacobs Twins
2006, zweiteilig, je 61 x 61 cm
In two parts, 24 x 24" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



Pronto Twins
2007, zweiteilig, je 51 x 41 cm
In two parts, 20 x 16" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Tinker Twins
1998, zweiteilig, je 244 x 122 cm
In two parts, 96 x 48" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



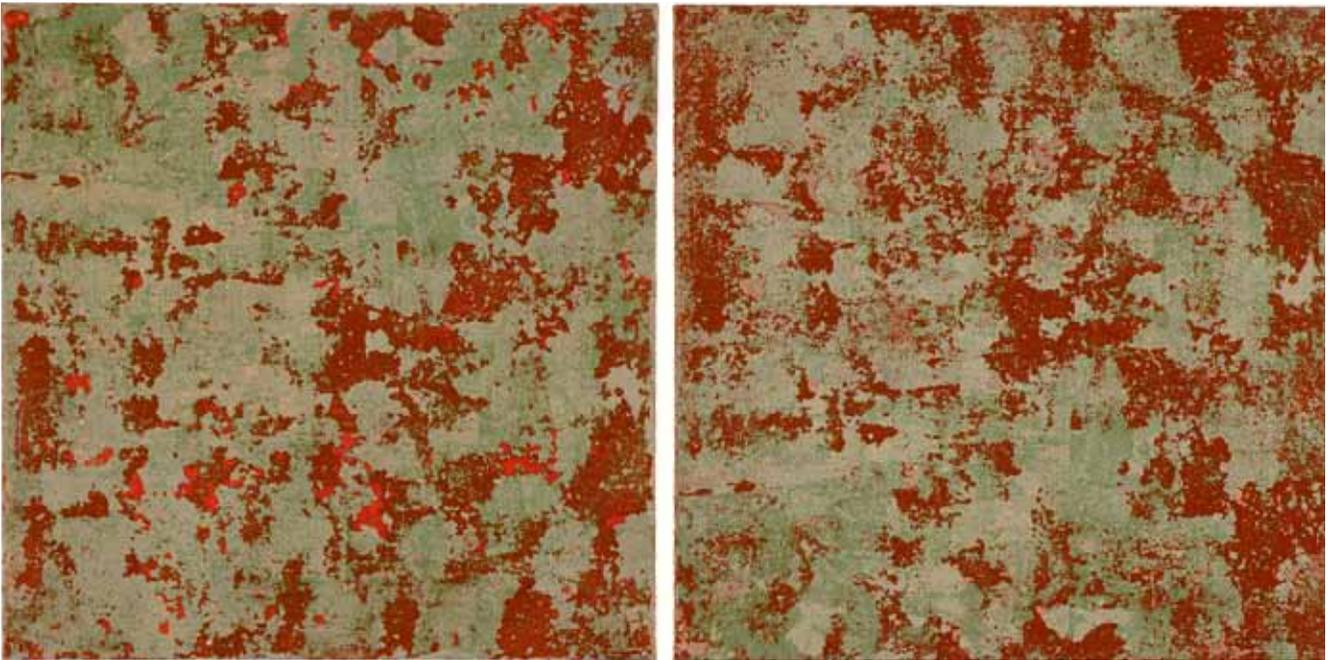
Munteanu Twins
1998, zweiteilig, je 244 x 122 cm
In two parts, 96 x 48" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Kumar Twins
1999, zweiteilig, je 244 x 122 cm
In two parts, 96 x 48" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Mcleod Twins
1998, zweiteilig, je 61 x 36 cm
In two parts, 24 x 14" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

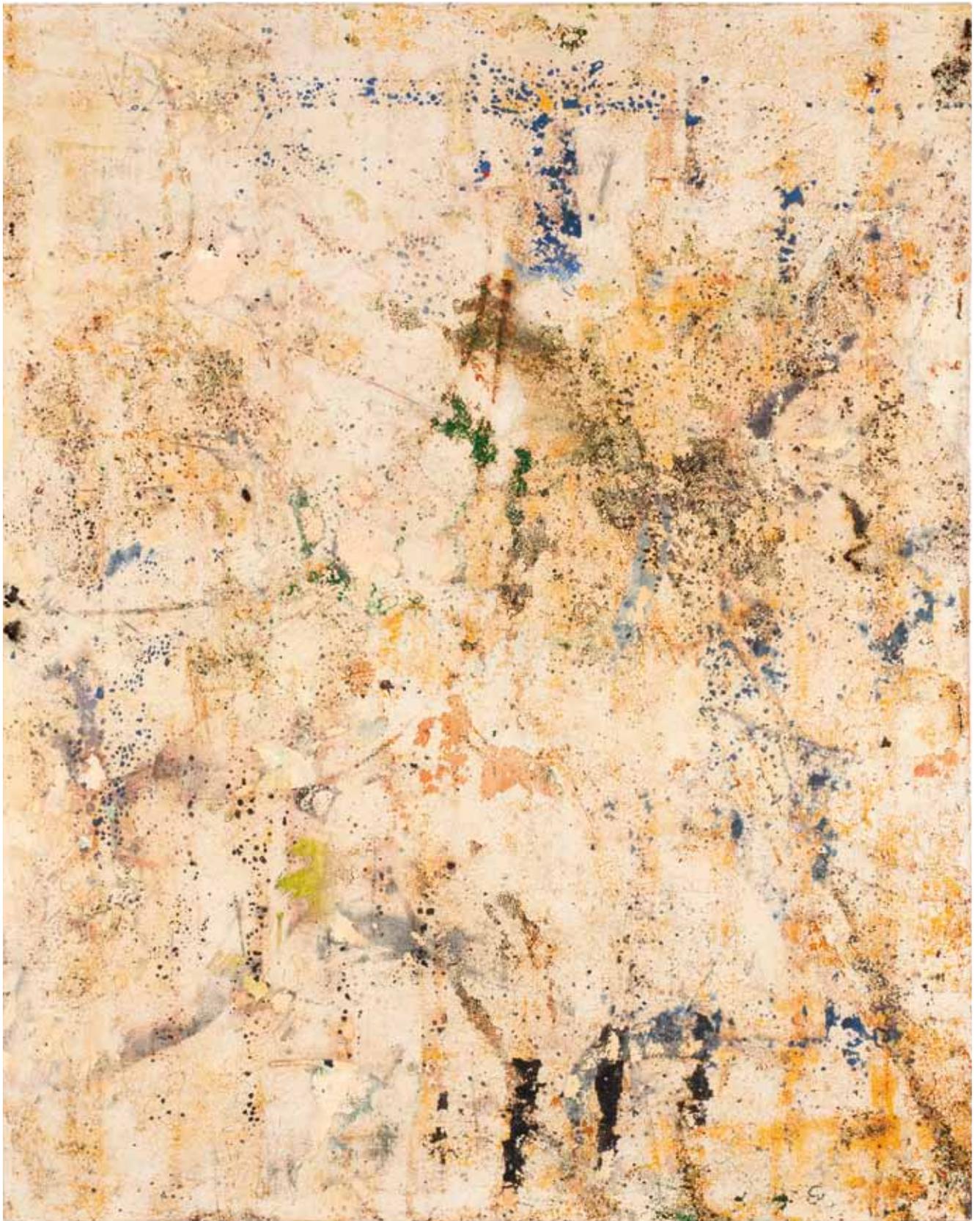


Cascardi Twins
2001, zweiteilig, je 92 x 92 cm
In two parts, 36 x 36" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil pigments on canvas

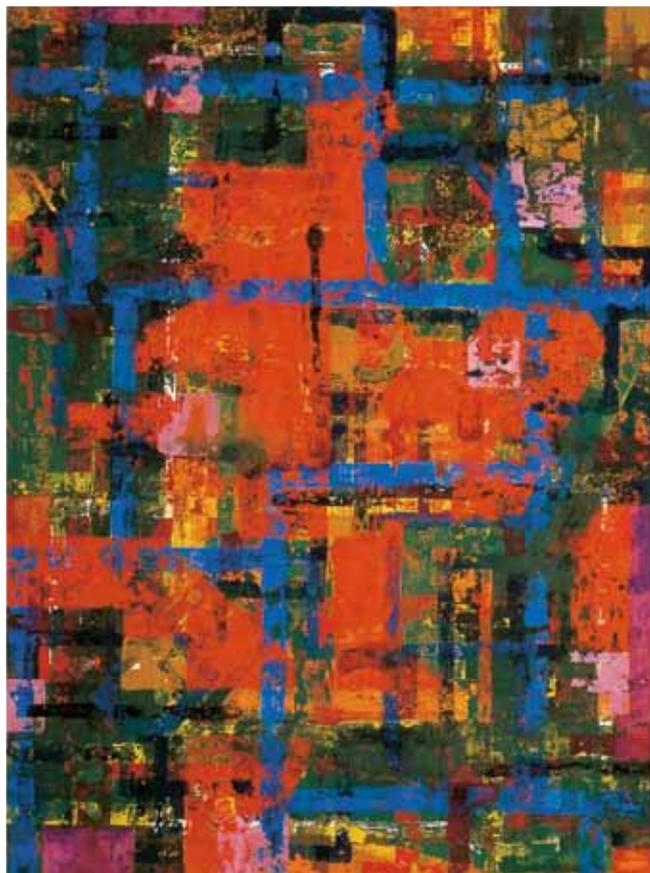


Roos Twins
2006, zweiteilig, je 61 x 51 cm
In two parts, 24 x 20" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Galerie Stefan Röpke, Köln

folgende Seite/following page:
lonis Twins
2003, zweiteilig, je 254 x 203 cm
In two parts, 100 x 80" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Galerie Stefan Röpke, Köln







Howden Twins

1998, zweiteilig, je 203 x 152 cm

In two parts, 80 x 60" each

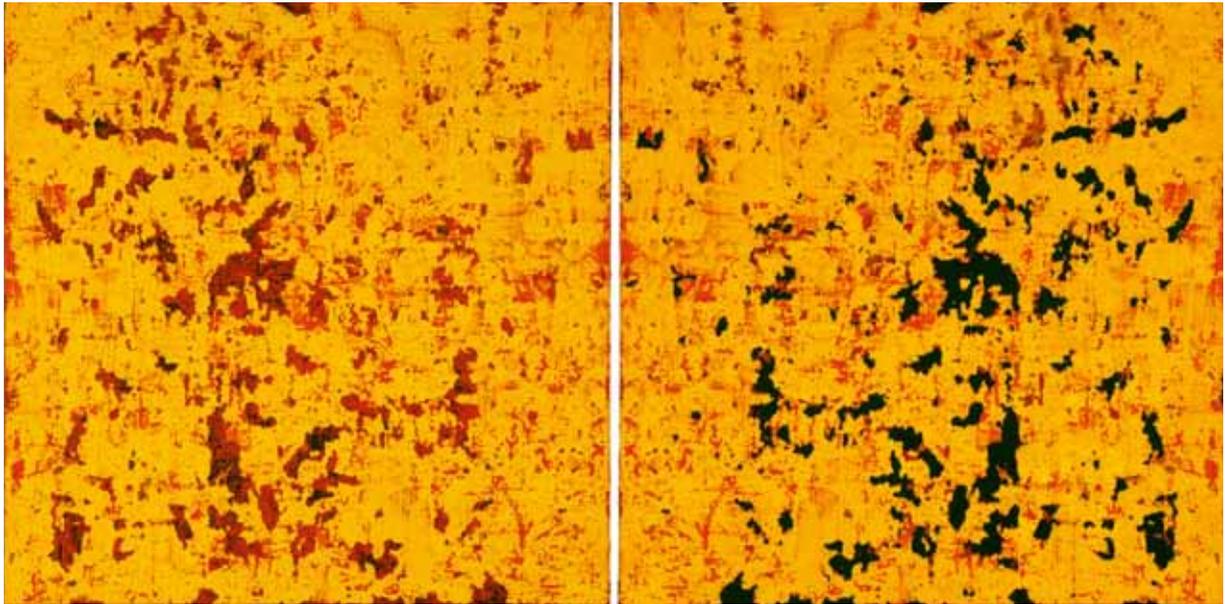
Öl und Pigmente auf Leinwand

Oil and pigments on canvas

Museum Morsbroich, Leverkusen



Gronski Twins
1999, zweiteilig, je 92 x 92 cm
In two parts, 36 x 36" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Hickey Twins
2008, zweiteilig, je 92 x 92 cm
In two parts 36 x 36" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Balaba Twins
2005, zweiteilig, je 92 x 92 cm
In two parts, 36 x 36" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

folgende Seite/following page:
Shuster Twins
2006, zweiteilig, je 254 x 203 cm
In two parts, 100 x 80" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas







Andjelic Twins
2006, zweiteilig, je 61 x 51 cm
In two parts, 24 x 20" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Amana Twins
2006, zweiteilig, je 183 x 152 cm
In two parts, 72 x 60" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection

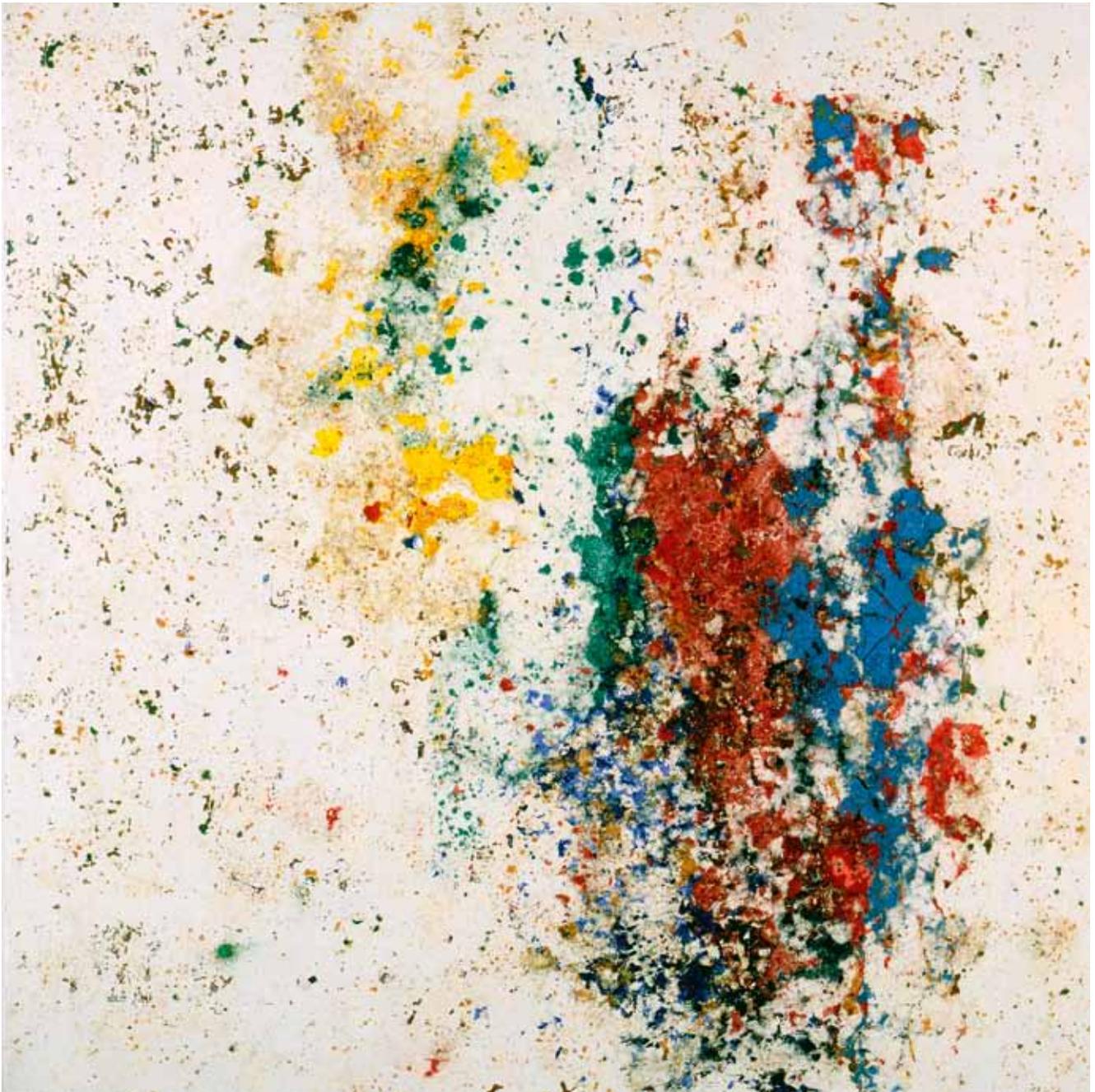


Delon Twins
2007, zweiteilig, je 61 x 51 cm
In two parts, 24 x 20" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

Clearfield Twins
2006, zweiteilig, je 61 x 51 cm
In two parts, 24 x 20" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



Buehler Twins
2004, zweiteilig, je 119 x 86 cm
In two parts, 47 x 34" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



Cobb Twins
2005, zweiteilig, je 122 x 122 cm
In two parts, 48 x 48" each
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas





CONTACT PAINTINGS – SINGLES 1996 – 2008

» Betrachtet man nun die neuen Einzelgemälde von Rainer Gross, so spürt man den Doppelgänger, das Gegenstück oder das Begleitstück, das jedoch für den Betrachter nicht ohne weiteres sichtbar ist. Der Doppelgänger geistert in der Gegenwart des sogenannten ursprünglichen Bildes herum, er ist ein schemenhaftes Double, das seinen Abdruck auf der Oberfläche einer jeden Komposition hinterläßt. «

» When one looks upon Gross's recent single paintings, one becomes aware of the doppelganger, the counterpart or companion piece that is not readily visible to the viewer. Haunting the presence of the so-called original painting, the doppelganger is a ghostly double that has left its imprint upon the surface of each composition. «

David Moos 2003



Koernerden
2000, 220 x 220 cm, 87 x 87"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Sprinter
2000, 210 x 210 cm, 83 x 83"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

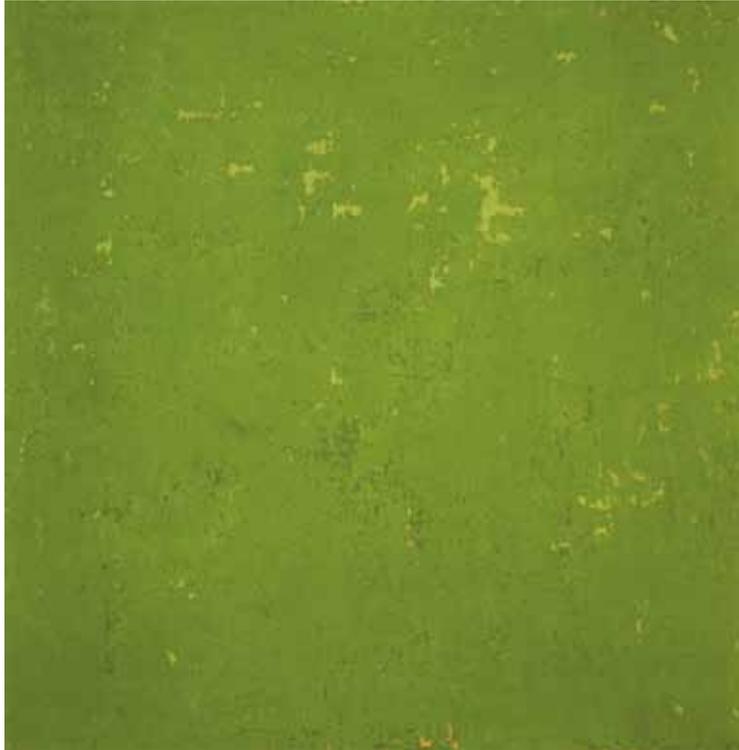


Brito
2000, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Riggs
2004, 92 x 92 cm, 36 x 36"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas





Cottone
1999, 203 x 152 cm, 80 x 60"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

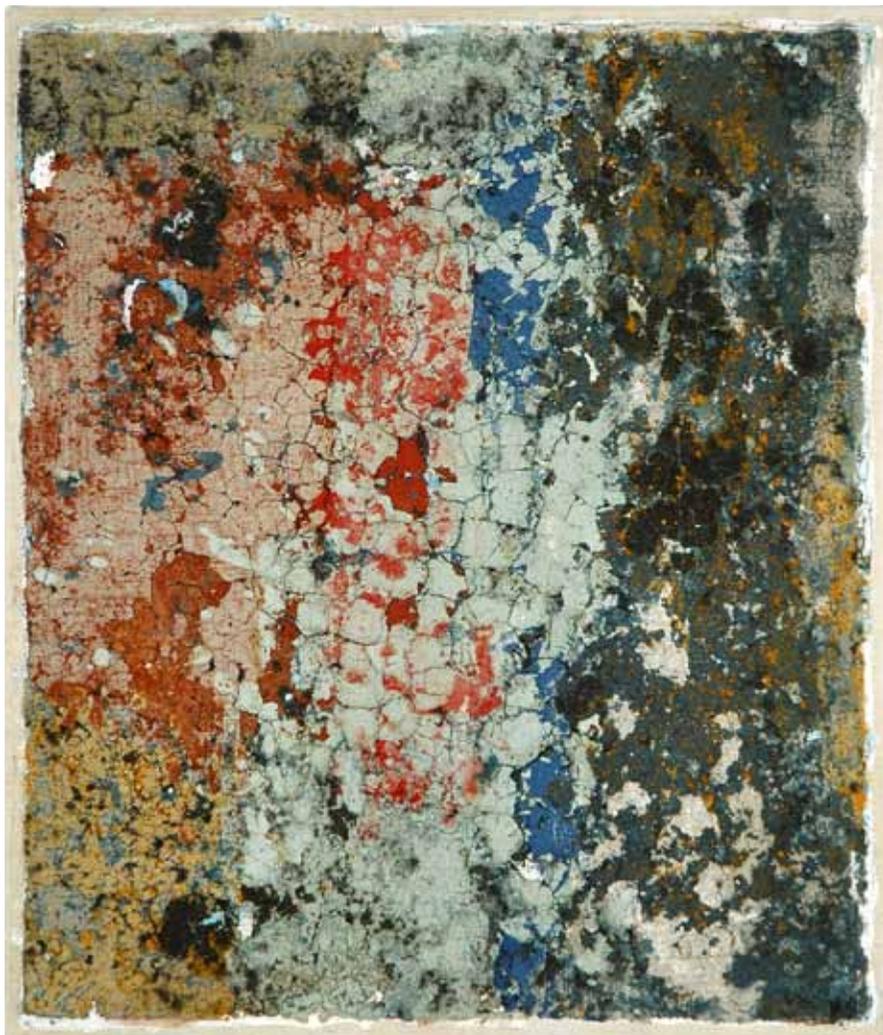
Wayne
2000, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



Antero
2001, 127 x 97 cm, 50 x 38"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



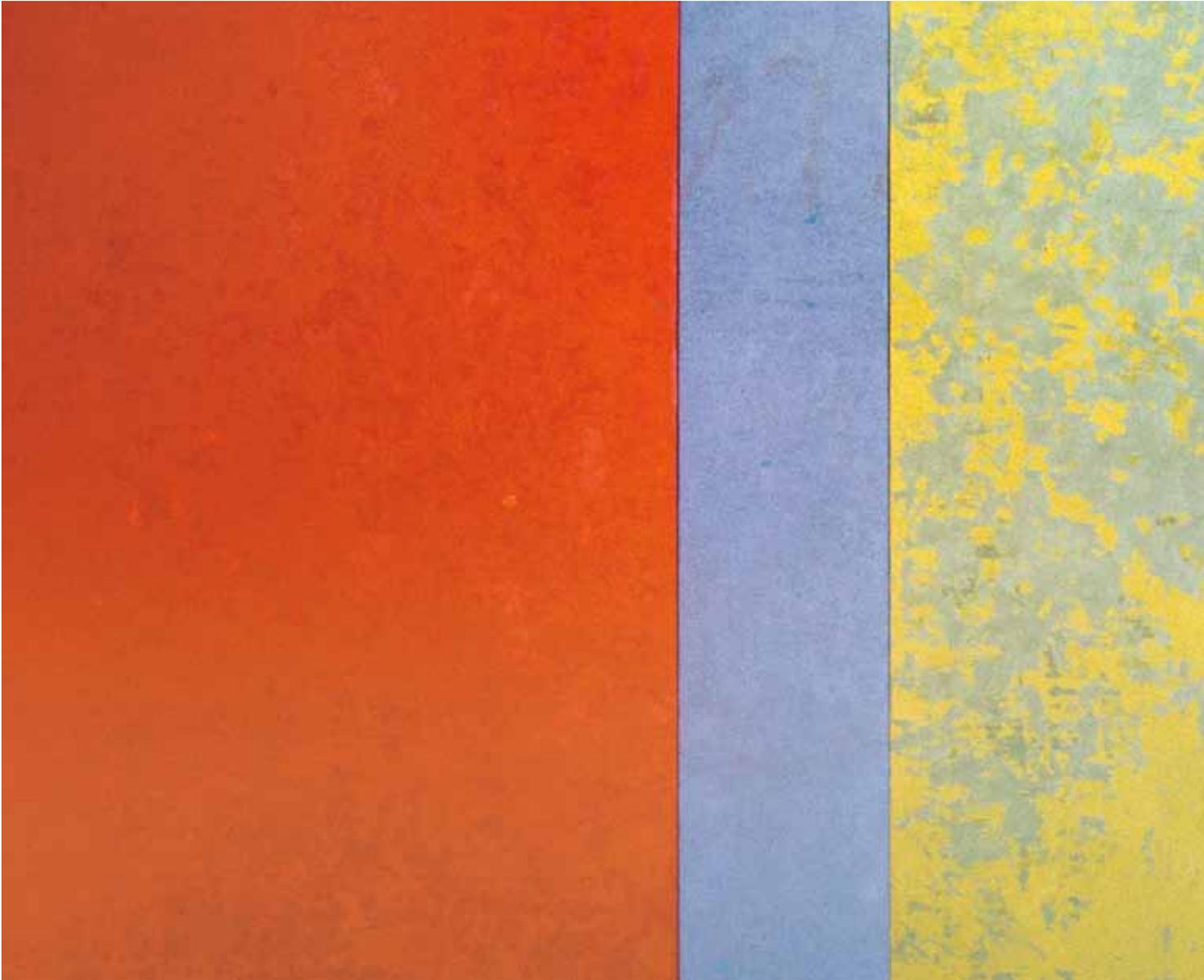
Lester
2005, 183 x 152 cm, 72 x 60"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



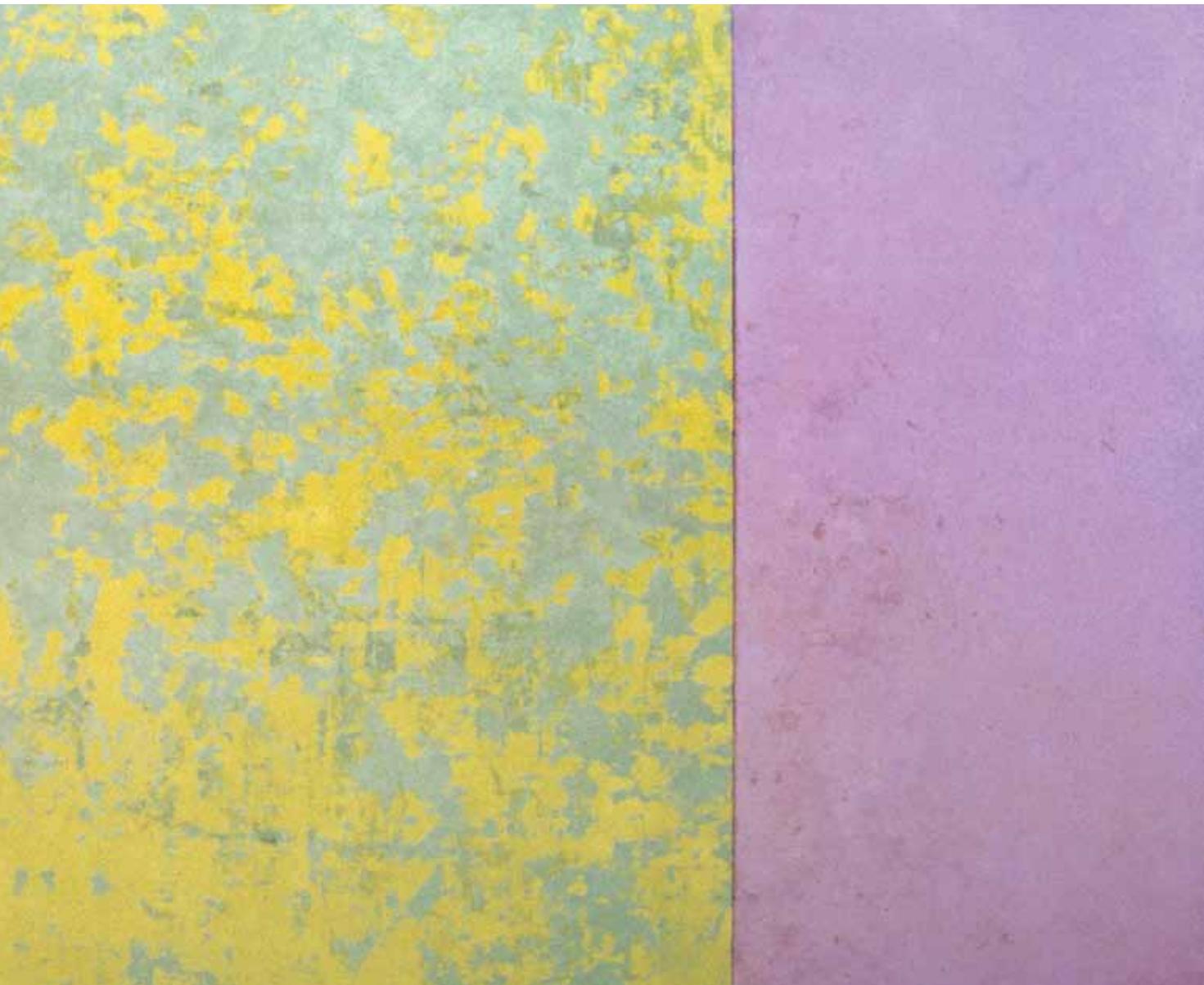
Helfer
2000, 56 x 48 cm, 22 x 19"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Mcneal
2005, 94 x 94 cm, 37 x 37"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



LaBute Doppelgänger
2002, vierteilig, 300 x 700 cm
In four parts, 118 x 276"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas





Holden
2000, 183 x 152 cm, 72 x 60"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



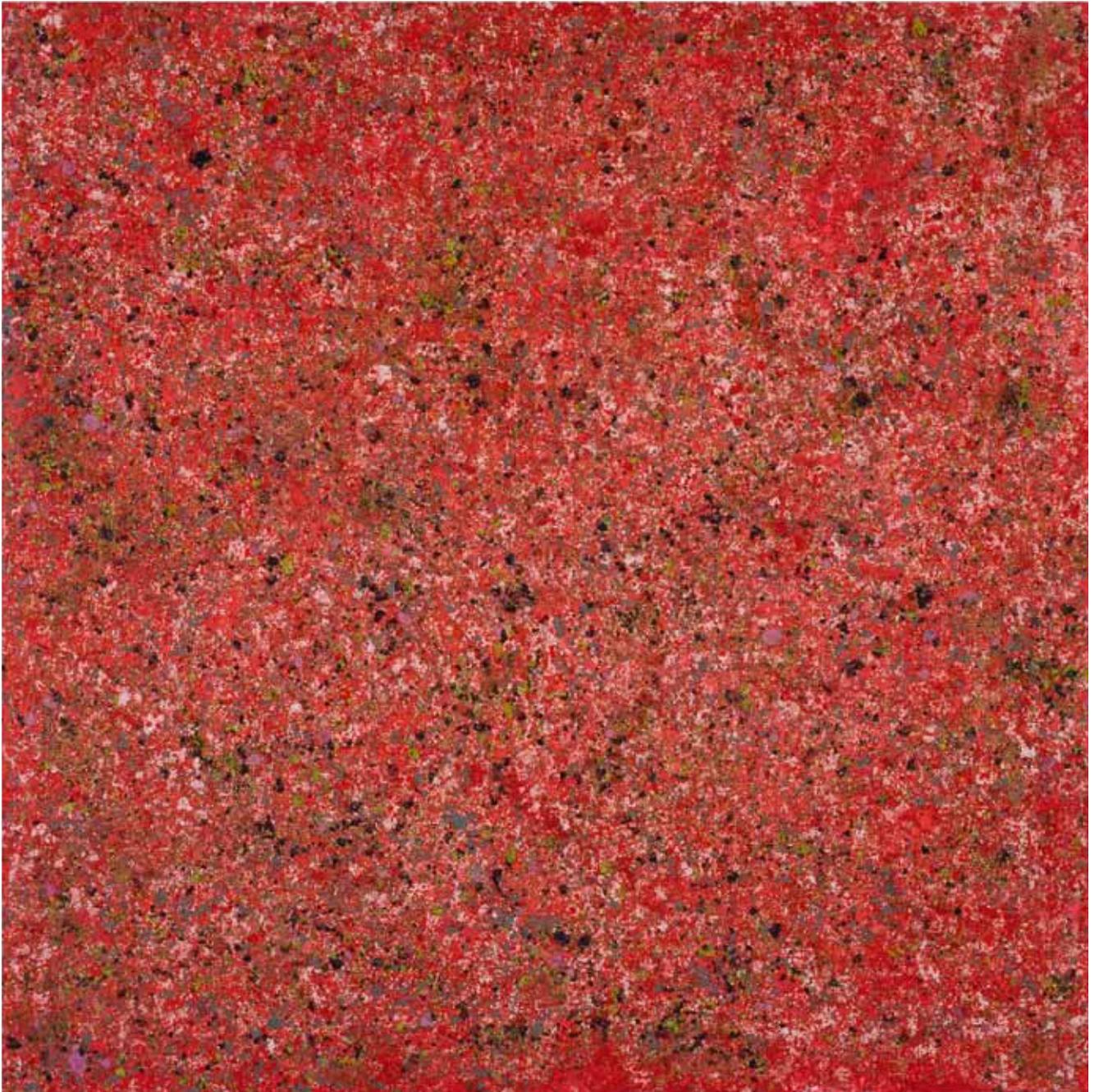
Franken
2001, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas





Galena
1996, 244 x 122 cm, 96 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

London
2003, 81 x 71 cm, 32 x 28"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



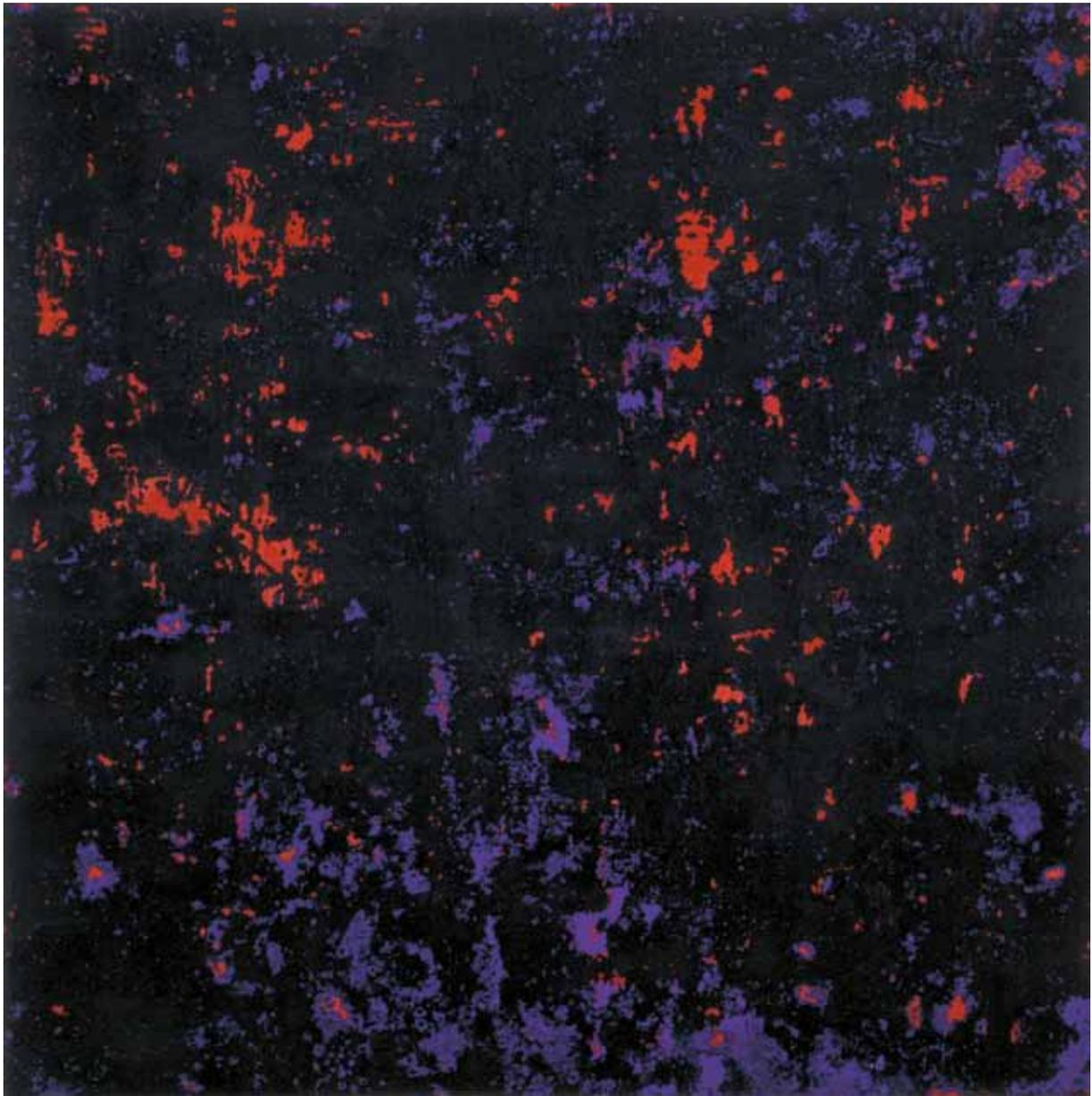
Maximoff
2004, 92 x 92 cm, 36 x 36"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Mazal
2008, 81 x 71 cm, 32 x 28"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Powell
2008, 76 x 66 cm, 30 x 26"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Galerie Koch, Hannover



Lopata
2001, 92 x 92 cm, 36 x 36"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



Kane
2003, 76 x 66 cm, 30 x 26"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



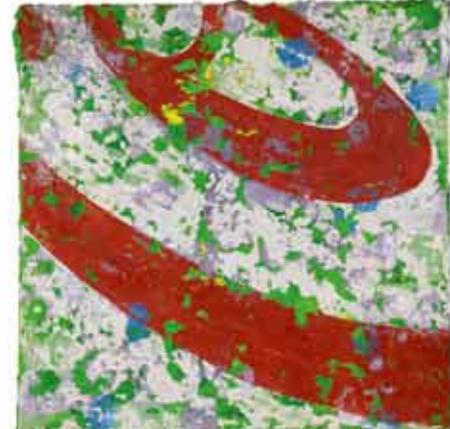
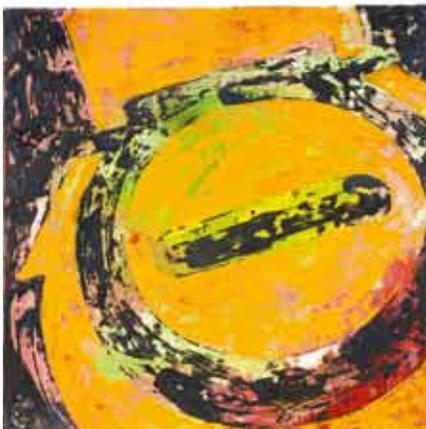
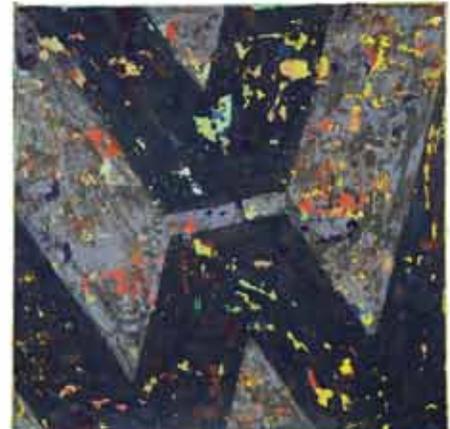
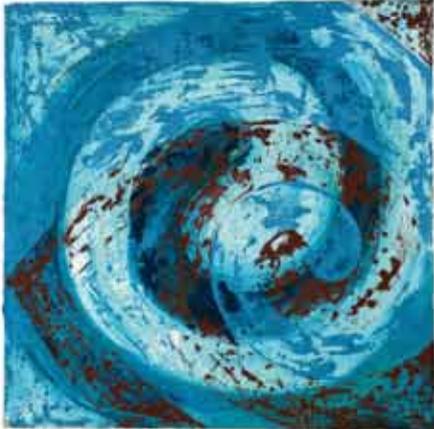
CONTACT PAINTINGS – LOGOS

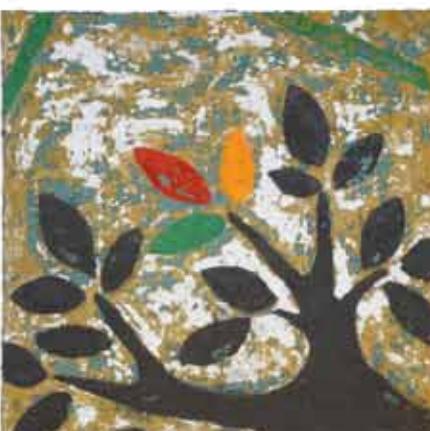
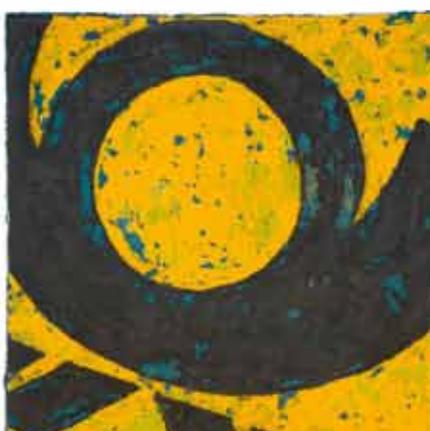
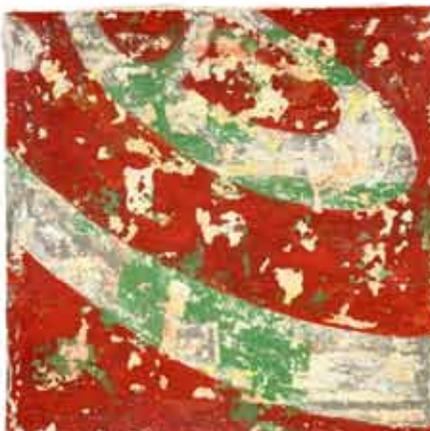
2009–2012

» Ich habe immer Kunst geliebt. In jedem guten Bild ist ein Teil des Lebens mit drin, und da liegen meine Ansatzpunkte. «

» I've always loved art. Every good painting has a piece of life in it, and that's where my starting points are. «

Rainer Gross 1986

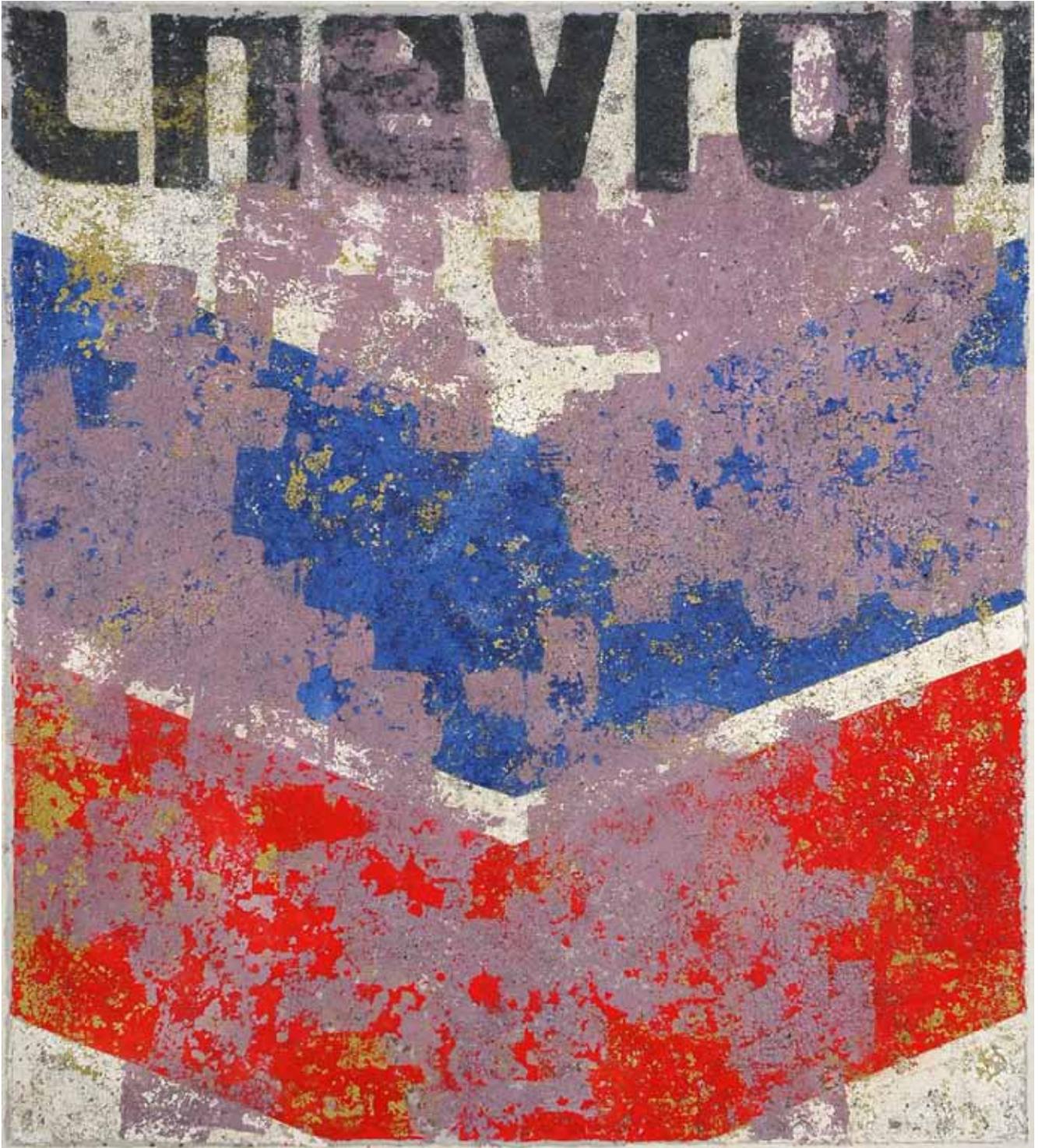






vorhergehende Seite/previous page:
Assorted Contact Logos
2011, je 41 x 41 cm, 16 x 16" each
Öl und Pigmente auf Papier
Oil and pigments on paper

Esso II
2009, 66 x 56 cm, 26 x 22"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Chevron
2009, 137 x 122 cm, 54 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



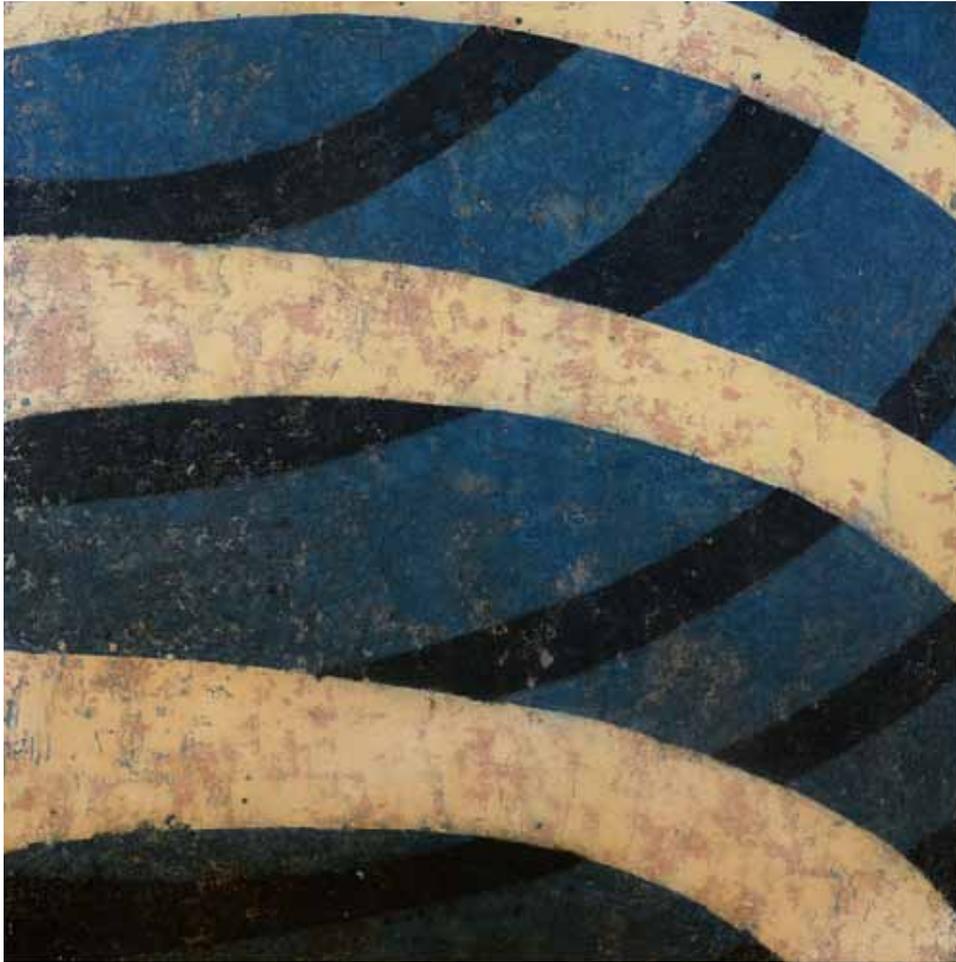


Schwarz, Rot, Gold
2011, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

Tobler
2009, 92 x 92 cm, 36 x 36"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Apple
2010, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



AT&T
2010, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



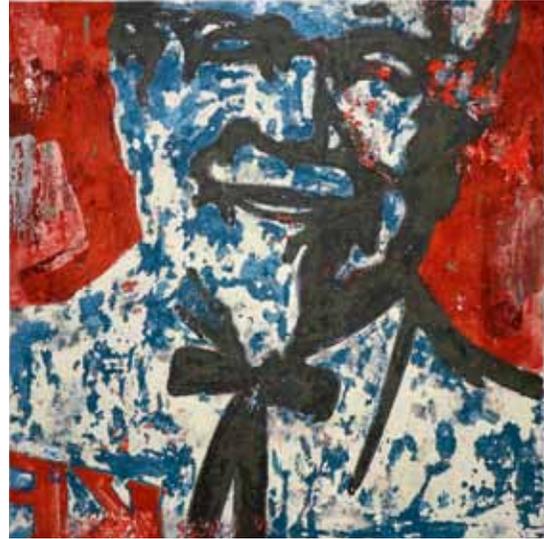
FedEx
2009, 79 x 69 cm, 31 x 27"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Ford I
2009, 127 x 122 cm, 50 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



USPS
2011, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



KFC
2011, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



conEd
2011, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Coca Cola
2011, 61 x 61 cm, 24 x 24"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



Aral I
2009, 147 x 127 cm, 58 x 50"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Graf & Schelble Galerie, Basel



Hope IV
2009, 117 x 188 cm, 46 x 74"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



McD
2010, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Privatsammlung, Private collection



FedEx
2011, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

GE
2011, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

USPS
2011, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas

You Tube
2011, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



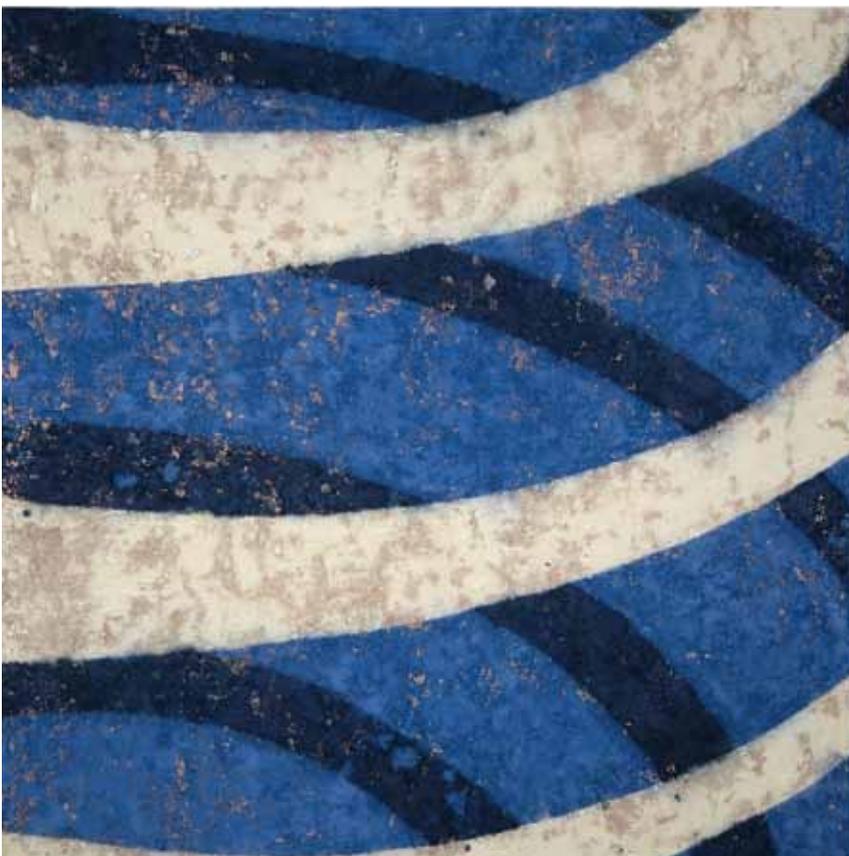




4711
2010, 122 x 188 cm, 48 x 74"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
Kölnische Galerie im Kölnischen Stadtmuseum



Nike
2009, 76 x 66 cm, 30 x 26"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas



7eleven
2011, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
AT&T Corporate Art Collection

AT&T II
2010, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
AT&T Corporate Art Collection



conEd
2011, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
AT&T Corporate Art Collection



Coca Cola
2011, 122 x 122 cm, 48 x 48"
Öl und Pigmente auf Leinwand
Oil and pigments on canvas
AT&T Corporate Art Collection

**ANHANG
APPENDIX**

KURZBIOGRAFIE SHORT BIOGRAPHY

1951 in Köln geboren
1951 born in Cologne, Germany
Lebt und arbeitet seit 1973 in New York, USA
Lives and works in New York, USA, since 1973
Seit 1980 internationale Ausstellungstätigkeit
International exhibitions since 1980

ZITATE QUOTATIONS

S./p. 69
Carl Haenlein 1986
in: Ausstellungskatalog Ut Poesis Pictura 1986, S. 6, 7.

S./p. 103
Gerhardt Finckh 1989
in: Ausstellungskatalog Brustprüfung 1989, S. 12.

S./p. 123
Erika Billeter 1984
in: Ausstellungskatalog Une collection s'anime.
Eine Sammlung lebt 1984, o. S.

S./p. 139
Sabine Fehleemann 1986
in: Ausstellungskatalog Ut Poesis Pictura 1986, S. 10, 11.
(s. a. Eine Erbschaft sondergleichen. Arbeiten zur
Walter-Kaesbach-Stiftung Mönchengladbach 1922–1937, S. 4).

S./p. 157
Gerhardt Finckh 1989
in: Ausstellungskatalog Brustprüfung 1989, S. 14.

S./p. 175
Noel Frackman 1991
in: Ausstellungskatalog Without Words 1991, o. S.

S./p. 193
Roland Scotti 1996
in: Ausstellungskatalog Takt- und Fingerspitzengefühl 1996, S. 26, 35.

S./p. 211
Fred Camper 1998
in: Ausstellungskatalog Twins 1998, S. 68, 69.

S./p. 235
David Moos 2003
in: Ausstellungskatalog Doppelgänger 2004, S. 12, 13.

S./p. 257
Rainer Gross 1986
in: Ut Poesis Pictura 1977–1986, S. 17, 37.

BIBLIOGRAFIE (AUSWAHL) SELECTED BIBLIOGRAPHY

1. AUSSTELLUNGSBESPRECHUNGEN UND AUFSÄTZE REVIEWS AND ESSAYS

2011
Todd, Holy, Zufällige Muster. Malerei von Rainer Gross in der Galerie Koch in Hannover, in: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 16. 12. 2011.
Zimmer, Klaus, Wenn ein Künstler das Unsichtbare befragt. Bilder des Malers Rainer Gross, in: Cellesche Zeitung, 14.12.2011.

2010
McQuaid, Cate: Surface Tension, in: The Boston Globe, 3. 11. 2010.

2009
Kent, Paul Carey: The World made upside down, in: Art World Magazine UK, Issue 9 Febr.–March 2009.

2008
Leffingwell, Edward: Rainer Gross at Katharina Rich-Perlow Gallery, in: Art in America, Oct. 2008.

2006
Fox, Catherine: The verdict: Delectable and resonant abstractions, in: Atlanta Journal-Constitution, 26. 3. 2006.

2005
Amy, Michael: Rainer Gross at Axel Raben Gallery, in: Art in America, Apr. 2005, S. 155–156.

2004
Kalm, James: Rainer Gross at Axel Raben Gallery, in: Brooklyn Rail, Nov. 2004.
Maderuelo, Javier: Piel de Pintura, in: El Pais, Madrid, 18. 9. 2004.
Moos, David: Doppelgänger. Die neuen Gemälde von Rainer Gross, in: Ausstellungskatalog Doppelgänger 2004, S. 7–13.
Pfeifer, Tadeus: Sinnliche Doppelgänger, in: Baseler Zeitung, 9. 9. 2004.

2003
Helmolt, Christa von: Ausstellungsbesprechung in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 2003.
Johnson, Ken: Review of Exhibition, in: The New York Times, Apr. 2003.

2002
Mecklenburg, Christina zu: Kontaktbilder mit kosmischen Dimensionen, in: Bonner General-Anzeiger, 2. 4. 2002.

2001
Schneider, Michael: So fern und doch so nah, in: Kölner Skizzen, 23. Jg., Heft 2, 2001, S. 20.

2000
Byrd, Cathy: Simply Complex, in: Creative Loafing, Atlanta, Georgia, Apr. 2000.
Cullom, Jerry: The verdict: Bright painting, in several meanings of the adjective, in: Atlanta Journal-Constitution, 28. 4. 2000.
Taft, Sarah: Artist in Residence, in: Social Register Observer, Summer 2000.

1999
Bailey, Susan: Profound Images, in: Woodriver Journal, Hailey, Idaho, 24. 2. 1999.
Falk, Jacqueline: Twins, in: Baseler Zeitung, 16. 6. 1999.
Mecklenburg, Christina zu: Die Sache mit Eddy, in: Bonner General-Anzeiger, 5. 5. 1999.

1998
Camper, Fred: Katalogbeitrag, in: Ausstellungskatalog Twins 1998, S. 69–75.

1997
Atterberry, Gisele: Look again to fully understand Gross' paintings in Krannert exhibition, in: The News-Gazette, 7. 11. 1997.
Camper, Fred: Lost in a Sea of Shapes, in: Chicago Reader, 19. 9. 1997.
Raab, Jürgen: Unser Blick wird digitaler, in: Kölner Illustrierte, 1. 1. 1997.

1996

Euler-Schmidt, Michael: Takt- und Fingerspitzengefühl/A sense of beat, in: Ausstellungskatalog Takt- und Fingerspitzengefühl 1996, S. 7–12.
Scotti, Roland: Silent Crossing, in: Ausstellungskatalog Takt- und Fingerspitzengefühl 1996, S. 25–27, 35–36.

1995

Sauerbier, S. D.: Gegen Wart: zur Malerei von Rainer Gross, in: Laubaucher Feuilleton, 14. 6. 1995.

1994

Kühne, Andreas: Ausstellungsbesprechung, in: Süddeutsche Zeitung, 3. 11. 1994.
Weidle, Barbara: Ausstellungsbesprechung, in: Bonner General-Anzeiger, 10. 10. 1994.

1993

Finckh, Gerhard: Ohne Worte: Persönliche Geschichten, in: Rainer Gross. Ohne Worte: Persönliche Geschichten, 1993, o. S.
Krainak, Paul: Review, in: New Art Examiner, October 1993.

1992

Bohnen, Uli: Rainer Gross und die Kunst der Veredelung, in: Ausstellungskatalog Auf Papier 1992, o. S.
Cyphers, Peggy: Rainer Gross at Ruth Siegel Gallery, in: Arts Magazine, Febr. 1992.
Franken, Gisbert: Eigentlich nur auf Papier, in: Kölnische Rundschau, 216, 1992.
Vomm, Wolfgang: Vorwort, in: Ausstellungskatalog Auf Papier 1992, o. S.

1991

Bohnen, Uli: Die transkontinentalen Manieren des Künstlers Rainer Gross, in: Apex, 12, 1991, S. 130–135.
Eberstadt, Isabel: Introduction, in: Ausstellungskatalog Without Words 1991, o. S.
Finckh, Gerhard: Vorwort, in: Ausstellungskatalog Ohne Worte 1991, o. S.
Frackman, Noel: The romantic art of Rainer Gross, in: Ausstellungskatalog Without Words 1991, o. S.
Helmolt, Christa von: Die schönere Gegenwart. Bilder von Rainer Gross im Frankfurter Kunstkabinett, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 73, 26. 3. 1991, S. 43.
Sauerbier, S. D.: En Gross & Detail, in: Rainer Gross. Eine Erbschaft sondergleichen 1991, S. 5–42.
Sauerbier, S. D.: Eine Erbschaft sondergleichen, in: Artis, 43. Jg., 1991–1992, S. 20–24.
Steininger, Carla: Die gesamte Weltkunst fürs Wohnzimmer. Ein Pirat im Riesenreich der Kunstgeschichte, in: Salzburger Nachrichten, 4. 4. 1991.
Teuber, Dirk: Bilder ohne Worte – Rainer Gross und die Kunst ein anständiger Maler zu sein, in: Ausstellungskatalog Ohne Worte 1991, o. S.
Winz, Horst: Ausstellungsbesprechung, in: Juni, Magazin für Kultur & Politik, 5. Jg., Nr. 2–3, 1991.

1990

Wedewer, Susanne: Rainer Gross zeigt Schein und Sein bei Inge Baecker, in: Kölner Stadtanzeiger, 15./16. 9. 1990.
Schwarzman, Alan: Review, in: The New Yorker, 2. 12. 1990.

1989

Duncan, Ann: Artist delivers „beautiful confusion“, in: The Gazette, Montréal, 25. 2. 1989.
Finckh, Gerhard: Die Brustprüfung. Wirklichkeitsebenen in den Bildern von Rainer Gross, in: Ausstellungskatalog Brustprüfung 1989, S. 6–14.
Gravel, Claire: Le „post-moderne“ Rainer Gross pour la première fois à Montréal, in: Le Devoir, Montreal, 18. 3. 1989.
Holubizky, Ihor: The Look of Art. The paintings of Rainer Gross, in: Ausstellungskatalog Brustprüfung 1989, S. 124–125.
Holubizky, Ihor: The Look of Art. The Paintings of Rainer Gross, in: ETC Revue de l'art actuel, 7, March 1989, S. 76–77.
Sabbath, Lawrence: Ausstellungsbesprechung, in: Vie des Arts, 136, September 1989.
Sauerbier, S. D.: Zu „Catering“ und „Luxus“ zwei Gemäldeserien des Rainer Gross, in: Ausstellungskatalog Brustprüfung 1989, S. 100–105.

1988

Moos, David/Hemrend, Paul: Rainer Gross & The Culture of Luxury. We become what we seek to possess, in: Luxus 1988, S. 3–5.
Rochon, Lisa: Review of Exhibition, Gallery Moos in: The Globe and Mail, Toronto, 16. 9. 1988.

Sauerbier, S. D.: Monographie „Luxus“ Eine Reihe von Gemälden des Rainer Gross, in: Kunstforum International, 95, 1988, S. 154–163.
Westfall, Stephen: Rainer Gross at Gallery Moos (New York), in: Art in America, October 1988, 76, S. 203–204.
Larson, Kay: Rainer Gross at Gallery Moos, in: New York Magazine, 18. 4. 1988.

1986

Bohnen, Uli: Zwischen Barock und Dada/Rainer Gross. Between Baroque and Dada, in: Ausstellungskatalog Ut Poesis Pictura 1986, S. 12–15.
Fehlemann, Sabine: Zum Kaesbach-Projekt/Concerning the Kaesbach Projekt, in: Ausstellungskatalog Ut Poesis Pictura 1986, S. 10–11.
Haenlein, Carl: Wie ein Fisch im Wasser/Like a fish in a water, in: Ausstellungskatalog Ut Poesis Pictura 1986, S. 6–7.
Hüllenkremer, Marie: Verspielt, zart und trivial. Gross bei Inge Baecker, in: Kölner Stadtanzeiger, 104, 5. 5. 1987.
Sauerbier, S. D.: Ut poesis pictura – Für eine poetische Malerei. Gespräche mit Rainer Gross/Ut poesis pictura – For a Poetic Painting. Conversations with Rainer Gross, in: Ausstellungskatalog Ut Poesis Pictura 1986, S. 16–55.
Schuchardt, Barbro: „Für mich ist die Poesie wichtig“ Wie der Kölner Künstler Rainer Gross in New York lebt – und an den Dom denkt, in: Kölnische Rundschau, 1. 8. 1987.
Westfall, Stephen: The painting of Rainer Gross, in: Ausstellungskatalog Ut Poesis pictura 1986, S. 5.

1985

Hüllenkremer, Marie: Eiskremfarben für Rubens. Lehrjahre bei amerikanischen Malern, in: Kölner Stadtanzeiger, 94, 23. 4. 1985, S. 19.
Hüllenkremer, Marie: Rainer Gross – Ein Kölner in New York – Einzelgänger im East Village, in: Kunst Köln, 3, 1985.
Loskill, Jörg: Rainer Gross' Umgang mit der Kunstgeschichte in Mülheim, in: Neues Rheinland, 28, Nr. 6, Juni 1985.
Ungeheuer, Barbara: Was Deutsche am Leben im zivilisierten Chaos von New York fasziniert, in: Die Zeit, 34, 16. 8. 1985.
Pincus-Witten, Robert: Entries, November 24th, 1984, in: Arts Magazine, New York, Febr. 1985.

1984

Amaya, Mario: Gross Borrowings, in: Studio International, Vol. 197, No. 1006, 1984, S. 14–15.
Billeter, Erika: Vorwort, in: Ausstellungskatalog Une collection s'anime. Eine Sammlung lebt, 1984, o. S.
Haenlein, Carl: „Everything is made for me“, in: Ausstellungskatalog Une collection s'anime. Eine Sammlung lebt, 1984, o. S.

1983

Cohen, Ronny: Rainer Gross at Yves Arman Gallery, in: Art News, New York, Oct. 1983.
Hugnot, Marie Christine: Review of Exhibition, Galerie Krief-Raymond, F.I.A.C. in: Magazin Hebdo, Paris, 14. 10. 1983.
Liot, Annick: Review of Exhibition, Galerie Krief-Raymond, F.I.A.C., in: Art Press, November 1983.
Westfall, Stephen: Rainer Gross at Yves Arman Gallery and Gabrielle Bryers Gallery, in: Arts Magazine, November 1983, S. 36.
Huser, France: Review of Exhibition, in: Le Nouvel Observateur, Paris, 30. 9. 1983.

1982

Glueck, Grace: „The Artist's Artist“, in: Art News, Nov. 1982, 7, S. 90.

1981

Temib, Christine: Review of Exhibition „Homage“, in: The Boston Globe, 1. 5. 1981.
Preston, Malcom: High Respect For Craftsmanship, in: Newsday, New York, 16. 7. 1981.

1980

Florescu, Michael: Rainer Gross at Elizabeth Weiner Gallery, in: Arts Magazine, June 1980.
Towle, Tony: Rainer Gross at Elizabeth Weiner Gallery, in: Art in America, Oct. 1980, 68, S. 135–136.

1979

Harrison, Helen A.: He 'Improvises on the Past', in: The New York Times, 15. 7. 1979, S. 23.

2. BÜCHER UND KATALOGE ÜBER RAINER GROSS CATALOGS AND BOOKS EXCLUSIVELY ABOUT THE WORK OF RAINER GROSS

2006

Bruchmann, Alexandra: Zitate in der Kunst des Rainer Gross. Magisterarbeit, Universität zu Köln 2006.

2005

Rainer Gross (Ausstellungskatalog, Sala de arte Robayera, Cantabria, Agosto – Septiembre 2005). Miengo 2005.

2004

Rainer Gross. Doppelgänger: Contact paintings, Singles & Twins 1996–2003 (Ausstellungskatalog, Leopold-Hoesch-Museum, Düren, 16. 3.–4. 5. 2003; Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, 11. 5.–6. 8. 2003; Museum Mülheim an der Ruhr, 12. 7. – 31. 8. 2003; Städtische Galerie im Park, Viersen, 17. 11.–11. 1. 2004). Mit einem Beitrag von David Moos. Bonn 2004.

2000

Rainer Gross (Ausstellungskatalog, Galerie Egelund, Copenhagen, August–September 2000). Interview of Rainer Gross by Barbara Weidle. Galerie Egelund 2000.

1999

Schneider, Michael: Rainer Gross: Köln–New York. Vom Figurativen zur Farbmalerie. Magisterarbeit, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1999.

1998

Rainer Gross. Twins. 1997–1998 (Ausstellungskatalog Galerie Benden & Klimczak, Viersen, 30. 10.–28. 11. 1998). Mit einem Beitrag von Fred Camper. Bonn 1998.

1996

Rainer Gross. Takt- und Fingerspitzengefühl. Fingertip Tingling. Bilder und Monotypien 1992–96 (Ausstellungskatalog Kölnische Galerie des Kölnischen Stadtmuseums, Köln, 9. 11. 1996–26. 1. 1997; I-Space, College of Fine and Applied Arts, University of Illinois at Urbana-Champaign, Chicago, Illinois, 5. 9.–4. 10. 1997; Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, University of Illinois at Urbana-Champaign, Champaign, Illinois, 19. 9.–16. 11. 1997). Mit Texten von Michael Euler-Schmidt und Roland Scotti. Bonn 1996.

1993

Rainer Gross: Ohne Worte: Persönliche Geschichten. Without words – Personal stories. (Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Museum Folkwang Essen, 13. 5.–4. 7. 1993). Mit einem Beitrag von Gerhard Finckh. Essen 1993.

1992

Rainer Gross: Ohne Worte – Persönliche Geschichten. Without words – Personal Stories. (Ausstellungskatalog/Exhibition catalog Anderson Gallery of Virginia Commonwealth University, Richmond, Virginia, 15. 1.–28. 2. 1993). Richmond, Virginia 1992.

Rainer Gross. Auf Papier 1977–92 (Ausstellungskatalog Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, 5. 9.–18. 10. 1992). Mit Beiträgen von Wolfgang Vomm und Uli Bohnen. Bergisch Gladbach 1992.

1991

Rainer Gross. Eine Erbschaft sondergleichen. Arbeiten zur Walter-Kaesbach Stiftung Mönchengladbach 1922–1937. Hrsg. v. Rainer Gross, S. D. Sauerbier und Juni-Verlag. Mit Beiträgen von S. D. Sauerbier und Sabine Fehlemann. Mönchengladbach 1991.

Rainer Gross. Without Words. Paintings and works on paper 1990–1991 (Exhibition Catalog Ruth Siegel Gallery, New York, 6. 11. – 30. 11. 1991). Essays by Isabel Eberstadt and Noel Frackman. New York 1991.

Rainer Gross. Ohne Worte. Gemälde und Arbeiten auf Papier 1989–1990 (Ausstellungskatalog Galerie Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath GmbH, Frankfurt a. M., 14. 3.–27. 4. 1991). Mit Beiträgen von Gerhard Finckh und Dirk Teuber. Frankfurt a. M. 1991.

1989

Brustprüfung/Breast Exam. Rainer Gross. 13 Jahre in New York (Ausstellungskatalog Ludolf Backhuysen-Gesellschaft in der Kunsthalle Emden – Stiftung Henri Nannen, Emden 1989; Städtisches Museum Gelsenkirchen, 1990; Bayer A. G., Kultur im Foyer, Leverkusen 1990 u. a.). Mit Beiträgen von Gerhard Finckh, Carl Haenlein, Uli Bohnen, Erika Billeter, Sabine Fehlemann, S. D. Sauerbier und Ihor Holubizky. Emden 1989.

1988

Luxus (Ausstellungskatalog, Gallery Moos, New York and Toronto 1989) Essays by David Moos, Paul Hemrend and a poem by Peter Frank. New York 1988.

1986

Rainer Gross. Ut Poesis Pictura 1977–1986 (Ausstellungskatalog anlässlich des Kölner Kunstmarktes 1986). Mit Beiträgen von Stephen Westfall, Carl Haenlein, Robert Sawyer, Sabine Fehlemann, Uli Bohnen und S. D. Sauerbier. Hrsg. von/Edited by S. D. Sauerbier. Köln 1986.

1984

Rainer Gross. Une collection s'anime. Eine Sammlung lebt. Variations sur quelques tableaux du musée. Variationen zu Bildern einer Sammlung (Ausstellungskatalog, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, 4. 10.–30. 12. 1984; Städtisches Museum Mülheim a. d. Ruhr, 1985). Mit Beiträgen von Erika Billeter und Carl Haenlein. Lausanne 1984.

3. BEITRÄGE ÜBER RAINER GROSS IN BÜCHERN UND KATALOGEN CONTRIBUTIONS ABOUT RAINER GROSS IN BOOKS AND CATALOGS

2007

Uffelen, Chris van: 500 x Art in Public. Masterpieces from the Ancient World to the Present. Berlin 2007.

2002

Der Auftrag der Farbe. 13 Blätter zur Ausstellung: Degenhard Androlat u.a. (Ausstellungskatalog, Nassauischer Kunstverein Wiesbaden, 9. 6.–21. 7. 2002). Mit einem Text von Gottfried Hafemann. Spangenberg 2002.

2001

Künstlerheim Luise. Ein Hotel und seine Künstler. Mit Texten von Lisa Bach, Tayfun Belgin, Wilhelm Schmid und Rainer Seiferth. Bonn 2001, Nr. 2007. Spektrum Kunstlandschaft. Galerien des Landesverbandes Hessen und Rheinland-Pfalz zu Gast in der Kunsthalle Darmstadt (Ausstellungskatalog Kunsthalle Darmstadt, 18. 6.–2. 8. 2001), Wiesbaden 2001, S. 40–41.

1999

Dreams 1900–2000. Science, Art and the Unconscious Mind. Edited by Lynn Gamwell. Ithaca 1999.

1998

Wilhelm von Lauff. Schatten und Lebenslinien (Ausstellungskatalog, Schokoladen Museum Imhoff, Köln, 7. 3.–29.3. 1998). Mit einem Vorwort von Michael Euler-Schmidt, Köln 1998, S. 30–33.

1997

In medias res. Ausstellung in den Räumen der ProSieben Media AG (Katalog der Ausstellung in der Pro Sieben Media AG, München, v. 21.7.–26.9. 1997). Trier 1997.

1989

Waldegg, Joachim Heusinger von: Der Künstler als Märtyrer. Sankt Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Worms 1989.

1988

Hommage Demontage (Ausstellungskatalog, Neue Galerie-Sammlung, Ludwig, Aachen, 25. 3.–15. 5. 1988; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 28. 5. – 3. 7. 1988; Städtisches Museum Gelsenkirchen, 28. 8.–23. 10. 1988 u. a.). Hrsg. v. Uli Bohnen. Köln 1988.

1987

Kunst in Köln. Hrsg. v. Marie Hüllenkremer. Köln 1987.

1983

New York Now (Ausstellungskatalog, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 26. 11. 1982–23.1. 1983). Hrsg. v. Carl Haenlein. Hannover 1983.

1982

Momentbild. Künstlerphotographie, (Ausstellungskatalog, Kestner-Gesellschaft, Hannover 5. 3.–18. 4. 1982). Hrsg. v. Carl Haenlein.

1981

Homage (Ausstellungskatalog, Danforth Museum, Framingham, MA, 1981). Text by Charles Giuliano. Framingham 1981.

EINZELAUSSTELLUNGEN SOLO EXHIBITIONS

2012

Museum Ludwig, Koblenz, Germany (NY paintings 1972–2012*)
Galerie Stefan Röpke, Köln, Germany (Early Paintings)

2012/11

Galerie Koch, Hannover, Germany (Early Paintings)

2010

Galerie Arnés y Röpke, Madrid, Spain
Alpha Gallery, Boston, MA, USA (mit Włodzimierz Ksiasek)
Gráficas, Nantucket, MA, USA

2009

Graf & Schelble Galerie, Basel, Switzerland

2008

Katharina Rich Perlow Gallery, New York, USA
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany
Galerie Pfaff, Nürnberg, Germany

2007

Graf & Schelble Galerie, Basel, Switzerland
Galerie Koch, Hannover, Germany

2006

Galeria Pedro Torres, Logroño, Spain
Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany
Galerie Stefan Röpke, Köln, Germany
Marcia Wood Gallery, Atlanta, GA, USA

2005

Fundation Sala Robayera, Miengo Cantabria, Spain
(Rainer Gross 2005*)
Simon Gallery, Morristown, NJ, USA

2004

Axel Raben Gallery, New York, USA
Graf & Schelble Galerie, Basel, Switzerland
Galeria Arnés y Röpke, Madrid, Spain
Galerie Koch, Hannover, Germany

2003

Doppelgänger, Contact paintings, Singles & Twins 1996–2003*
(Wanderausstellung/traveling exhibition):
Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Germany
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Germany
Museum Mülheim an der Ruhr, Germany
Städtische Galerie im Park, Viersen, Germany
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany
Axel Raben Gallery, New York, USA
Marcia Wood Gallery, Atlanta, GA, USA

2002

Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany
Galerie Parade, Amsterdam, Netherlands
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany

2001

Marcel Sitcoske Gallery, San Francisco, CA, USA
Galerie Parade, Amsterdam, Netherlands
Graf & Schelble Galerie, Basel, Switzerland
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
(Gemeinschaftsarbeiten auf Papier/Collaborations on Paper,
mit Degenhard Androlat)

2000

Galerie Egelund, Copenhagen, Denmark (Rainer Gross 2000*)
Marcia Wood Gallery, Atlanta, GA, USA
Marcel Sitcoske Gallery, San Francisco, CA, USA

1999

Graf & Schelble, Basel, Switzerland
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany

1998

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany
Marquardt Ausstellungen, München, Germany
Galerie Benden & Klimczak, Viersen, Germany (Twins 1997–1998*)

1997

Earl McGrath Gallery, New York, USA
Graf & Schelble Galerie, Basel, Switzerland
Marquardt Ausstellungen, München, Germany
Galerie OZ, Paris, France
Galerie Heinz Holtmann, Köln, Germany

1997

Takt – und Fingerspitzengefühl/Fingertip-Tingling*
(Wanderausstellung/traveling exhibition):
Kölnische Galerie des Kölnischen Stadtmuseums, Köln, Germany
I - Space, College of Fine and Applied Arts,
University of Illinois at Urbana-Champaign, Chicago, IL, USA
Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, Champaign, IL, USA

1996

Marquardt Ausstellungen, München, Germany
Kölnische Galerie des Kölnischen Stadtmuseums, Köln, Germany
(Takt- und Fingerspitzengefühl/Fingertip-Tingling*)
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
Gallery Moos, Toronto, ON, Canada
Art Gallery of Hamilton, Hamilton, ON, Canada

1995

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany
Galerie Inge Baecker, Köln, Germany

1994

Marquardt Ausstellungen, München, Germany
Galerie Steinmetz, Bonn, Germany

1993

Ohne Worte, Persönliche Geschichten, Without Words: Private Stories*
(Wanderausstellung/traveling exhibition):
Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, VA, USA
Städtische Galerie im Museum Folkwang, Essen, Germany
An Inheritance Unequaled *, Anderson Gallery, USA
Virginia Commonwealth University, Richmond, VA, USA

1992

Auf Papier, 1977–92*:
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Germany
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany

1991

Eine Erbschaft sondergleichen 1991*: BIS Art Space,
Mönchengladbach, Germany
Ohne Worte*: Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany
Without Words*: Ruth Siegel Gallery, New York, USA

1990

Galerie OZ, Paris, France
Galerie Inge Baecker, Köln, Germany

1989–91

Brustprüfung/Breast Exam*
(Wanderausstellung/travelling exhibition): Kunsthalle Emden,

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) SELECTED GROUP EXHIBITIONS

Stiftung Henri Nannen, Ermden, Germany
Städtisches Museum Gelsenkirchen, Germany
Bayer AG., Kultur im Foyer, Leverkusen, Germany
Museum Holtegaard, Holte, Denmark
Kunstverein, Salzburg, Austria
Museum Gotha, Gotha, Germany

1989

Gallery Samuel Lallouz, Montreal, QB, Canada
Orangerie, Schloss Rheda, Rheda-Wiedenbrück, Germany
Gallery Moos, Toronto, ON, Canada (LUXUS)

1988

Gallery Moos, New York, USA (LUXUS*)

1987

Galerie Inge Baecker, Köln, Germany (LUXUS)

1986

Galerie Inge Baecker, Köln, Germany
(An Inheritance Unequaled, Art Cologne)

1985

Galerie Krief-Raymond, Paris, France
Karin Bolz Galerie, Mülheim an der Ruhr, Germany

1984–85

Une collection s'anime. Eine Sammlung lebt*
(Wanderausstellung/traveling exhibition):
Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Switzerland
Galerie Municipale d' Art Contemporain, Saint Priest, France
Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr, Germany

1984

Freitagsgalerie Imhof, Solothurn, Switzerland
Gallery Yves Arman, New York, USA (Forum Zürich, Switzerland)

1983

Gallery Yves Arman, New York, USA
Gabrielle Bryers Gallery, New York, USA
Galerie Krief-Raymond, Paris, France (F.I.A.C., France)

1980

Elizabeth Weiner Gallery, New York, USA
Tower Gallery, Southampton, New York, USA

1979

Tower Gallery, Southampton, New York, USA

1974

Galerie Witte, Köln, Germany

2011

Margaret Thatcher Projects, New York (Houston Fine Art, USA;
Pulse Miami, USA)
Galerie Stefan Röpke, Köln, Germany
Pulse New York und Miami, USA
Galerie Koch, Hannover, Germany

2010

Graf & Schelble Galerie, Basel, Switzerland

2009

Katharina Rich Perlow Gallery, New York, USA
Galerie Stefan Röpke, Köln, Germany (Pulse Art Fair, New York,
Art Fair in Miami und Hong Kong Art)
Galerie Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn,
Germany (Degenhard Androlat, Michael Tönges)
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M.,
Germany (Tiere)

2008

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, USA
Galerie Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
Marcia Wood Gallery, Atlanta, GA, USA
Katharina Rich-Perlow Gallery, New York, USA
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Germany
(Pas de Deux)
Galerie Stefan Röpke, Köln, Germany (Pulse Art Fair, New York, USA;
Art Fair Chicago, USA)
Gráficas, Nantucket, MA, USA (Works on paper)

2007

Marcia Wood Gallery, Atlanta, GA, USA
Katharina Rich-Perlow Gallery, New York, USA
Stephen Haller Gallery, New York, USA
Galerie Koch, Hannover, Germany
Gráficas, Nantucket, MA, USA (Works on paper)
Tucson Museum of Art, Tucson, AZ, USA

2006

Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany (Abstrakt)
Galerie Koch, Hannover, Germany (Art Miami, USA; Art Cologne)
Galerie Stefan Röpke, Köln, Germany (Pulse Art Fair, New York, USA;
Art Fairs in Bologna, Brussels)
Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany

2005

Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany
Graf & Schelble Galerie, Basel, Switzerland
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
Galerie Stefan Röpke, Köln, Germany
Marcia Wood Gallery, Atlanta, GA, USA (Art fair Chicago)
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany

2004

Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany (V.I.P. 2 – Die Neuen)
Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany

2003

Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany
Marcia Wood Gallery, Atlanta, GA, USA

2002

Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, Germany (Der Auftrag der Farbe*)
Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier, Germany
Marcel Sitcoske Gallery, San Francisco, CA, USA
DFN Gallery, New York, USA

2001

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany (Acchrochage)
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Germany
Galerie Inge Baecker, Köln (Acchrochage)
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
Kunsthalle Darmstadt, Germany (Spektrum Kunstlandschaft*)
Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany
Marcel Sitcoske Gallery, San Francisco, CA, USA
Erhard Klein Galerie, Bad Münstereifel, Germany

2000

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany (Acchrochage)
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany

1999

Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany (Portraits)
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
(Is there still life? Blick zurück nach vorn)
Galerie Heinz Holtmann, Köln, Germany
St. Gereon, Köln, Germany
Kent Gallery, New York, USA (X-MAS)

1998

Galerie Benden & Klimczak, Köln, Germany (Art Cologne)
Gallery OZ, Paris, France
Graf & Schelble Galerie Basel, Switzerland (Art Zürich, Switzerland)
Galerie Heinz Holtmann, Köln, Germany (Art Basel, Switzerland;
Art Cologne, Germany)

1997

Madrid Museo de la Ciudad, Madrid, Spain (Solo*)
Michael Schneider Zeitgenössische Kunst, Bonn, Germany
Marquardt Ausstellungen, München, Germany (in medias res*)
Galerie Benden & Klimczak, Viersen, Germany (Abstract)
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany

1996

Galerie Inge Baecker, Köln, Germany (The World is a Broken Mirror)
Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Bonn, Germany
Akademie der Künste, Berlin, Germany
Marquardt Ausstellungen, München, Germany

1995

Art Gallery of Hamilton, Hamilton, ON, Canada (How Red Works)
Marquardt Ausstellungen, München, Germany

1994

Marquardt Ausstellungen, München, Germany (Gelb)
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath,
Frankfurt a. M., Germany (Art Cologne)
Gallery Moos, Toronto, ON, Canada

1993

Galerie Inge Baecker, Köln, Germany
The Return of the Cadavre Exquis,*
(Wanderausstellung, traveling exhibition):
Drawing Center, New York, USA
Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., USA
Fundación para el Arte Contemporáneo, Mexico City, Mexico
Santa Monica Museum of Art, CA, USA
Forum for Contemporary Art, St. Louis, MO, USA

1992

Galerie OZ, Paris, France
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M., Germany
Galerie Inge Baecker, Köln, Germany (European Pop Art, Art Cologne)
Museum Folkwang, Essen, Germany (Das geteilte Bild*)
Musée des Arts Decoratifs de Paris, Musée du Louvre, Paris,
France (Camel*)
Chrysler Museum, Norfolk, VA, USA (Proud Possessions:
a Community Collects*)

1991

Galerie Inge Baecker, Köln, Germany (State Portrait*)
Galerie Löhrl, Mönchengladbach, Germany (The New York Show)
Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, VA, USA
European paintings, Ruth Siegel Gallery, New York, USA (Without words*)
Gallery Moos, Toronto, ON, Canada (Private Stories)

1990

Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M., Germany
Elaine Benson Gallery, Bridgehampton, NY, USA (Free Spirits)
Gallery Moos, Toronto, ON, Canada

1989

Galerie Inge Baecker, Köln, Germany (Reality as concept)
Galerie Burgis Geismann, Köln, Germany (Rare Metallic)
Gallery Moos, New York, USA (Working on paper)

1988–89

Hommage-Demontage,*
(Wanderausstellung/traveling exhibition): Neue Galerie-Sammlung,
Ludwig, Aachen, Germany
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Germany
Städtisches Museum Gelsenkirchen, Gelsenkirchen, Germany
Museum voor Hedendaagse Kunst, Utrecht, Netherlands
Provinciaal Museum Hasselt, Hasselt, Belgium
Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, Austria

1989

Galerie Inge Baecker, Köln, Germany (Art Cologne)

1987

Gallery Moos, New York, USA

1986

Joy Moos Gallery, Miami, FL, USA (Words)
New York Arts Academy and New York Academy of Science, New York,
USA (Liberty)
Galerie Inge Baecker, Köln, Germany (My Art History)
Gallery Krief-Raymond, Paris, France (New York-Paris-Berlin, F.I.A.C.)
Famagusta Gate, Nikosia, Cyprus (Seven Cologne Artists in Nicosia)

1984

Marlborough Gallery, New York, USA
Gallery Yves Arman, New York, USA
Maison Des Arts, Belfort, France (Paysages Singulairs*)
Galerie Christian Chaneau, Paris, France (Tel peintre-quels maitre*)
Gallery Sander, New York and Erhard Klein Galerie Bonn, Germany
(The Suitcase Edition, with Kolhöfer, Lambertin und Runge)
Centre Culturel De Boulogne, Billancourt, France; Salon De Montrouge,
France; Centre Culturel, Montrouge, France; Sousse, Tunis, Tunisia
(Les Milles et une Nuit)

1983

„Self Portrait“ (Wanderausstellung/traveling exhibition):
Linda Farris Gallery, Seattle, WA, USA
Municipal Art Gallery, Los Angeles, CA, USA
New York Now,* (Wanderausstellung/traveling exhibition):
Kestner Gesellschaft, Hannover, Germany
Kunstverein München, Germany
Musée cantonal des beaux arts, Lausanne, Switzerland
Kunstverein Düsseldorf, Germany

1982

Kestner-Gesellschaft, Hannover, Germany (Instant Picture*)
Marlborough Gallery, New York, USA
1981 Danforth Museum, Framingham, MA, USA (Hommage*)

1973

Museum Bochum, Germany (Kunst und Technik, Kunstpreis junger Westen*)

Zu den mit einem * gekennzeichneten Ausstellungen ist ein Katalog
erschienen.

Exhibitions marked with an * were accompanied by an exhibition catalogue.

ARBEITEN IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

Anderson Gallery, Richmond, VA, USA
Art Gallery of Hamilton, ON, Canada
Art Gallery of Nova Scotia, Canada
Deutsche Apotheker- und Ärztebank, Düsseldorf, Germany
AT&T Corporate Art Collection, USA
Bayer A.G. Leverkusen, Germany
Bell Atlantic, Arlington, VA, USA
Berlex Labs, NJ, USA
Bernstein Collection, New York, USA
Chase Bank collection, New York, USA
Cohen Familie Collection, New York, USA
Collection Peter Ludwig, Aachen, Germany
Auswärtiges Amt, Berlin, Germany
Hewlett-Packard Collection, Palo Alto, CA, USA
Hoffmann La Roche, Basel, Switzerland
Hirschhorn Collection Washington D.C., USA
Krannert Art Museum, Champaign IL, USA
Kunsthalle Emden, Stiftung Henri Nannen, Emden, Germany
Landschaftsverband Rheinland, Germany
Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Germany
Lowe Art Museum, Coral Gables, FL, USA
McMaster Museum of Art, Hamilton, ON, Canada
MGM Mediengruppe München, Germany
Museum Folkwang, Essen, Germany
Museum Morsbroich, Leverkusen, Germany
Museum Mülheim/Ruhr, Germany
Museum Vilnius, Latvia
Novartis Pharma AG, Basel, Switzerland
Pro Sieben, München, Germany
Queensland University of Technology Art Museum, Brisbane, Australia
Rathaus der Stadt Köln, Germany
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach, Germany
UBS Union Bank of Switzerland

DETAILS

Cover

Ford-7eleven
2009, 122 x 117 cm, 48 x 46"
Öl und Pigmente auf Leinen, Oil and pigments on canvas

S./p. 4

Shuster Twins
2006, zweiteilig, je 254 x 203 cm
In two parts, 100 x 80" each
Öl und Pigmente auf Leinwand, Oil and pigments on canvas

S./p. 5

The Fall and Redemption of Fatty Arbuckle III
1981, 244 x 183 cm, 96 x 72"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

S./p. 68

Electric Baroque Pin-up
1980, 122 x 992 cm, 48 x 36"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

S./p. 102

Treescape
1985, 61 x 51 cm, 24 x 20"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

S./p. 122

Schlemmertopf III
1984, 76 x 55 cm, 30 x 22"
Acryl und Öl auf Leinwand, Acrylic and oil on canvas

S./p. 138

The Assumption I
1985, 254 x 193 cm, 100 x 76"
Acryl, Öl und Collage auf Leinwand, Acrylic, oil and collage on canvas

S./p. 156

Luxus XXX
1987, 71 x 56 cm, 28 x 22"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

S./p. 174

Ohne Worte: Doll Heads
1991, 92 x 86 cm, 36 x 34"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas

S./p. 192

Taktgefühl
1993–95, 183 x 183 cm, 72 x 72"
Acryl auf Leinwand, Acrylic on canvas
Privatsammlung, Private collection

S./p. 210

Roos Twins
2006, zweiteilig, je 61 x 51 cm
In two parts, 24 x 29" each
Öl und Pigmente auf Leinwand, Oil and pigments on canvas
Galerie Stefan Röpke, Köln

S./p. 234

Helfer
2000, 56 x 48 cm, 22 x 19"
Öl und Pigmente auf Leinwand, Oil and pigments on canvas

S./p. 256

Tobler
2009, 92 x 92 cm, 36 x 36"
Öl und Pigmente auf Leinwand, Oil and pigments on canvas



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Rainer Gross – KONTACT – NY Paintings 1972–2012* im Museum Ludwig Koblenz im März 2012 und der gleichzeitigen Ausstellung der Galerie Stefan Röpke in Köln, Deutschland.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Rainer Gross – KONTACT – NY Paintings 1972–2012* at the Museum Ludwig Koblenz, March 2012 and the simultaneous exhibition at Galerie Stefan Röpke in Cologne, Germany.

Dank an die Leihgeber / Thanks to the lenders

Jörg Assmuth, Peter Dahlhausen, Dörte Gatermann, Thomas Kneitz, Wolfgang Laubersheimer, Helmut Schäfer, Stefan Röpke, Hella und Fritz Suppan, Christiane Voss, Museum Morsbroich Leverkusen.

Dank an die Galerie Stefan Röpke in Köln und Galerie Koch in Hannover für die Unterstützung. Thanks to the gallery Stefan Röpke in Cologne and gallery Koch in Hannover for their support.

Herzlichen Dank an / Many thanks to

Cynthia und Clara Gross, Stefan Röpke, Noel Estrada, Petra und Ole Koch, Tanja und Thomas Kneitz, Thomas Wachholz, Ursula Wachholz, Jürgen Schmitz, Melanie Messerschmidt, Sabrina Kessenich, Nicole Birnfeld, Beate Reifenscheid, Carl Haenlein, Gerhard Finckh, Alexandra Bruchmann, Irene Graf, Adelheid Thonet, Helge Malchow, Jens Hafenrichter, Margaret Thatcher, Michael Schneider, Walter Schelble, Michael Wienand, Esther Becker.

Herausgeber / Editor

Museum Ludwig Koblenz

Essays

Peter Lodermeier, Beate Reifenscheid

Lektorat / Copyediting

Nicole Birnfeld, Anne Barthel

Übersetzung / Translation

Elisabeth Volk

Lithografie / Lithography

Melanie Messerschmidt
Konzept Wachholz GmbH, Köln / Cologne
www.konzeptwachholz.de

Gestaltung / Graphic Design

Thomas Wachholz

Webservices

coopmedia AG, Köln / Cologne
www.coopmedia.de

Produktion und Vertrieb / Production and published by

Wienand Verlag, Köln / Cologne
www.wienand-verlag.de

Fotonachweis / Photo Credits

Peter Oszwald, Rainer Hösch, Hildegard Giesers, Jens Willebrand, Rainer Gross

Umschlagabbildung / Cover illustration

Ford-7eleven, 2009, Detail, 122 x 117 cm, 48 x 46"

Frontispiz / Frontispiece

Rainer Gross, Atelier / Studio, New York
Foto: Rainer Hösch

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

© 2012 Wienand Verlag, Köln / Cologne und Autoren / and authors

© für die abgebildeten Werke / for the illustrated works: Rainer Gross

ISBN

978-3-86832-100-5

