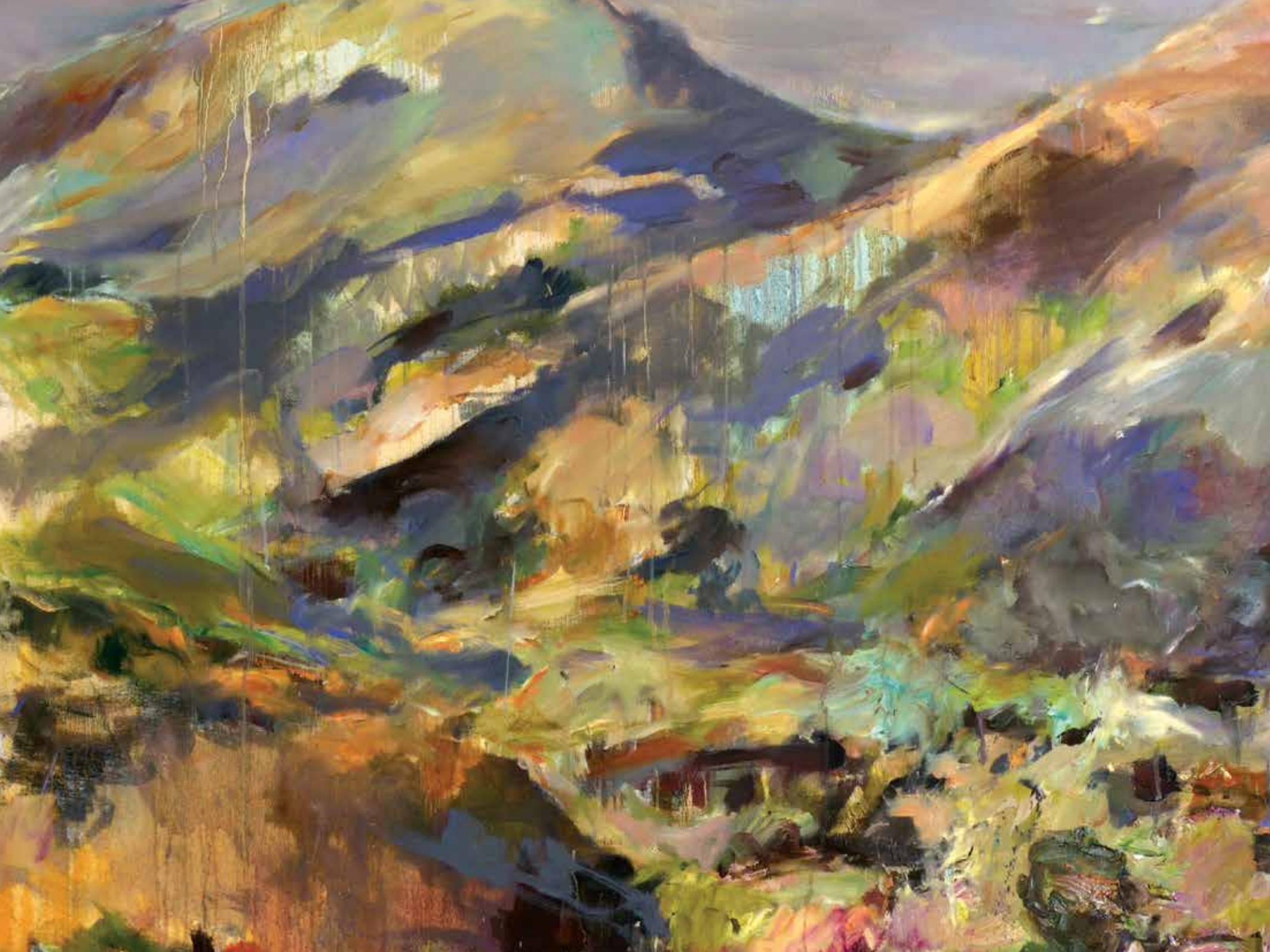


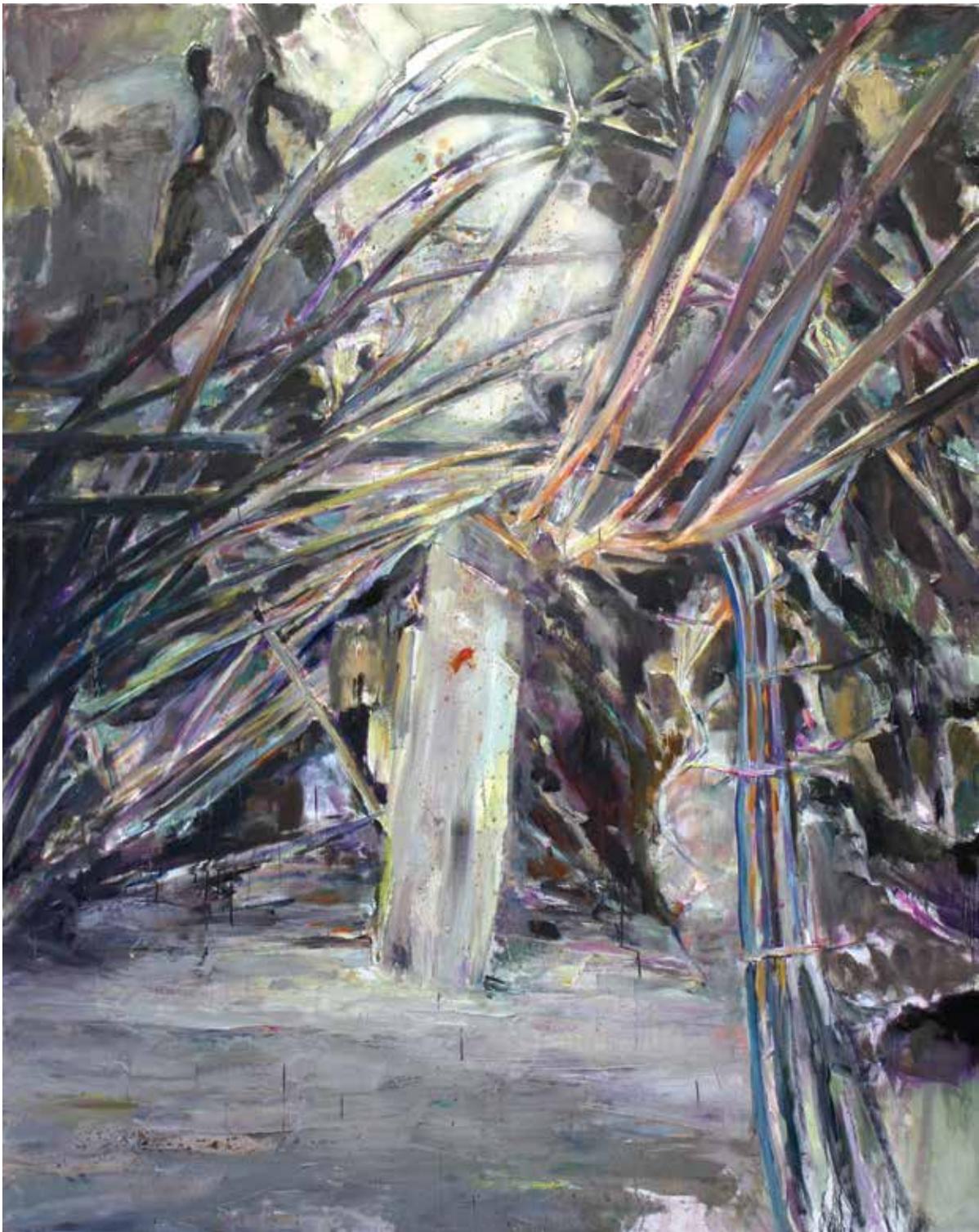
An abstract oil painting featuring a complex, geometric composition. The central focus is a large, dark, V-shaped or inverted triangle formed by thick, expressive brushstrokes. This central form is surrounded by a dense, layered texture of various colors, including muted pinks, purples, yellows, and greys. The overall effect is one of dynamic movement and depth, with the brushwork creating a sense of volume and shadow. The background is a mix of light and dark tones, with some areas appearing more saturated than others. The overall style is gestural and expressive, characteristic of contemporary abstract art.

**ÖLREGEN
FRANZISKA KLOTZ**



**ÖLREGEN
FRANZISKA KLOTZ**





Vorwort und Dank

Stefanie Grünes

„Ölregen“. Der Titel der aktuellen Ausstellung von Franziska Klotz irritiert. Was ist Ölregen? Und was haben wir uns darunter vorzustellen? Zusammengesetzt aus zwei Wörtern ist er kein Bestandteil des allgemeinen Wortschatzes. Und doch ist die Wortschöpfung wunderbar dazu geeignet, die unterschiedlichen Aspekte der Ausstellung von Franziska Klotz zu verdeutlichen. Zwischen abstrakter Wortfindung und konkretem Sinnbild spannt der Titel sein Bedeutungsfeld auf. Auch die Werke von Franziska Klotz leben im Dazwischen, zwischen Abstraktion und Realismus, zwischen direkter Wiedererkennbarkeit und inhaltlicher Offenheit.

Beide Bestandteile des Titels verweisen darüber hinaus auf die Vergangenheit wie auch auf die Zukunft. Öl ist Endprodukt und als Ölfarbe künstlerisches Mittel, das immaterielle Bildideen auf der Leinwand für alle Zeit fixiert. Wasser ist rückblickend der Ursprung des Lebens, Regen bedeutet zukünftiges Wachstum und Fruchtbarkeit. Auch Franziska Klotz beschäftigt sich intensiv mit der Zukunft: Was ist die Zukunft der Malerei? Und welche Bedeutung hat diese im Zeitalter der Digitalisierung? Diese Fragen liegen allen ihren Werken zugrunde, die zugleich rückgekoppelt sind mit der (Kunst-)Geschichte ebenso wie ihrer ganz persönlichen Biografie, zu der es viele Bezüge gibt.

Entstanden ist in der Q Galerie für Kunst Schorndorf nun eine spannungsreiche Ausstellung. Im Lichthof greifen die Mumienporträts jenes Bezugfeld zwischen Vergangenheit,

Gegenwart und Zukunft wieder auf. In der Halle oben finden sich mit *w2* oder *Heimat* Arbeiten mit Verweis auf Franziska Klotz' Geburtsstadt Dresden, wobei *Heimat* und *Heimat 2* durch den Aufenthalt der Künstlerin in Istanbul zugleich die Auseinandersetzung zwischen orientalischer und westlicher Kunst thematisieren. Diese und viele weitere neue Werke aus den letzten Jahren gilt es, in der Schau zu entdecken.

Danken möchte ich daher allen, die am Gelingen dieser Ausstellung beteiligt waren: Der Galerie Kornfeld (Berlin) – die auch entscheidend an der Entstehung dieses Kataloges mitgewirkt hat – für die konstruktive Zusammenarbeit. Den Autoren Gerald Matt und Karin Schulze für ihre fundierten und wertvollen Textbeiträge. Der Übersetzerin Seda Mimaroglu für die Übertragung ins Englische sowie dem Grafiker Julian Zacharias Eide für die ansprechende Gestaltung des Katalogs. Allen Mitarbeiterinnen der Geschäftsstelle des Kulturforums Schorndorf, dem Kunstverein Schorndorf und den ehrenamtlichen Unterstützer*innen, die dieses Projekt möglich gemacht haben bzw. während der Ausstellung aktiv begleitet haben.

Ganz besonders herzlich bedanken möchte ich mich zuletzt bei der Künstlerin Franziska Klotz, die in vielen persönlichen Gesprächen die Vorbereitungen zur Ausstellung aktiv begleitet hat und nun die Q Galerie für Kunst Schorndorf in höchster Qualität mit ihren Werken bespielt.



H3P04 | 2014 | Oil on canvas | **210 x 350 cm** | 82 2/3 x 137 3/4 in



oben: Gefunden, Studie 3,4,7 | 2017 | Oil on canvas | je **40 x 50 cm** | 15 3/4 x 19 1/2 each
unten : 5 Dolly | 2017 | Oil on canvas | **155 x 220 cm** | 61 x 86 2/3 in





Brücke | 2018 | Oil on canvas | **155 x 180 cm** | 61 x 70 3/4 in

Foreword and Thanks

Stefanie Grünes

“Ölregen”. The title of Franziska Klotz’s current exhibition irritates. What does “Ölregen”, or in English “Oil Rain” mean? And how can we imagine it? A compound of two words, it is not part of our general vocabulary. And yet this neologism is perfectly suited to illustrate various aspects of Franziska Klotz’s exhibition. The title’s semantic field stretches between an abstract word coinage and a concrete symbol. Franziska Klotz’s works also exist in an in-between; between abstraction and realism, between direct recognisability and contextual openness.

Furthermore, both components of the title refer to the past as well as the future. Oil is an end product, and as paint, it is an artistic tool that fixates immaterial image ideas on the canvas for the future. Retrospectively, water is the source of life, and rain means future growth and fertility. Franziska Klotz, too, is intensively involved with the future: What is the future of painting? And what significance does it have in the age of digitalisation? These questions underlie all her work, which are simultaneously linked to (art) history, and through many references, to her biography.

Thus, an exciting exhibition is on view in the Q Galerie in Schorndorf. The mummy portraits pick up the past, present, future references once again in the atrium. Located in the hall, are *w2* and *Heimat*, works with references to Franziska Klotz’s

city of birth Dresden, while *Heimat* and *Heimat 2* furthermore broach the confrontation between oriental and western art, following the artist’s residency in Istanbul. These and many other new works from recent years are on view.

I want to thank all, who contributed to the success of this exhibition: to Galerie Kornfeld (Berlin) for their significant contribution to the formation of this catalogue and the constructive collaboration. The authors Gerald Matt and Karin Schulze for their substantiated and valuable text contributions. Seda Mimaroglu for the English translations and graphic designer Julian Zacharias Eide for the appealing design of the catalogue. All of the Kulturforum Schorndorf and Kunstverein Schorndorf members of staff and the volunteering supporters, who made this project possible, and accompany the exhibition actively.

Finally, I would like to extend a heartfelt word of thanks to the artist Franziska Klotz, who actively accompanied the preparations for the exhibition through many individual conversations and who now presents the Q Galerie in Schorndorf in the highest quality with her work.



Ohne Titel | 2014 | Charcoal and Indian ink on paper | **111 x 208,5 cm** | 43 2/3 x 82 in



Apo The Cat | 2017 | Oil on canvas | 120 x 100 cm | 47 1/4 x 39 1/3 in



Franziska Klotz

Gerald Matt

1)

“Ich bin glücklich, wenn ich male. Ich mag es.”

(Joan Mitchell)

Franziska Klotz (geb. 1979 in Dresden) ist Malerin. Malerei ist für sie nicht ein Medium „unter anderen“, nein, es ist das Medium, dem sie ihre ganze Energie, Zeit und Herzblut schenkt und dessen Potential sie virtuos erkundet. Ihre Welt sind die Farben, der Umgang mit ihnen, ihre Wirkung und Materialität. Ihre Malerei ist im wahrsten Sinn des Wortes auch Handwerk, legt sie doch Hand an, malt mit Fingern und Handfläche, drückt, reibt, streicht und treibt ihre Energie förmlich in ihre Bilder hinein, die aus den Spuren ihrer Gestik und Befindlichkeit ihre Intensität und Anziehungskraft gewinnen. Dabei gilt ihre Liebe der Ölfarbe, ihrer Sinnlichkeit und Materialität.

Auch wenn sie mit Mitteln der Malerei auf Ereignisse, Landschaften oder Porträts zurückgreift, verwandelt sie ihre Wirklichkeit in Farbflächen und -formen. Wenn sie sich mit der Welt und ihren existentiellen Fragen und Verwerfungen beschäftigt – beispielsweise im Bild *Dresden* –, geht es ihr immer primär um die Malerei und deren Potential. In ihren

Arbeiten findet nicht die Realität ein Medium, sondern Franziska Klotz sucht, wie etwa in *Matsch* oder *Kathedrale*, die Motive für ihre Malerei, um Möglichkeiten und Wirkung der Malerei zu erforschen. So erzählen die Titel ihrer Farbräume mehr von der Bildgenese, als dass sie die entstandene Bildwelt beschreiben und rufen die ursprüngliche, in ihrem Malgestus und Farbauftrag bereits in Auflösung befindliche Realität noch einmal in Erinnerung.

Ihr Interesse gilt nicht der Narration oder historischen Anlässen, nicht deren Authentizität, sondern Atmosphären und Empfindungen, nicht dem konkreten Einzelnen, sondern dem Allgemeingültigen. Dabei ist sie nicht vordergründiger Objektivität, sondern subjektiver Entschiedenheit verpflichtet. Ihre Malerei orientiert sich nicht an Gewissheiten, will nicht Erfahrungen oder Erinnerungen verbindlich machen, der Wirklichkeit zu ihrem Abbild verhelfen. Franziska Klotz erschafft offene, ephemere Zonen der Verwandlung anstelle abgeschlossener, finaler, sich erklärender Bildwelten und lädt uns ein, eine neue Welt anstelle der alten zu setzen und uns ihren Farbwelten und -träumen hinzugeben.

Es ist eine Malerei, die einfachen Zuschreibungen und klaren Lösungen misstraut und im Sinne Robert Musils nicht Wirklichkeitsräume, sondern Möglichkeitsräume schaffen will, von Vereinnahmung und Funktionalität befreite Farbzonen der Wahrnehmung und Reflexion. Auch wenn sie für viele ihrer Arbeiten auf fotografische Vorlagen zurück-

greift, die sie mit Titeln an reale Vorkommnisse anbindet, offenbaren ihre kraftvollen, dynamischen Bilder einen Befreiungsprozess, eine im Malakt erfolgende Trennung von Wirklichkeit, Thema und ursprünglicher Inspiration.

Immer wieder löst sich so in ihren Werken die Farbe von der Form, der Strich vom Motiv, der Malakt vom Thema. Gleichzeitig zärtlich und rau unterwirft sie die Farben ihrem Gestus und ihrer Inspiration.

Es ist nicht zuletzt die Arbeit an den unauflösbaren Widersprüchen von Figuration und Abstraktion, Mimesis und Bilderfindung, die sie mit ihrer Malerei für die Malerei thematisiert.

Der Gegenstand ihrer Malerei ist die Malerei selbst, ihre Wahrnehmung und Reflexion, die ihr immanente Kraft der Auslöschung und Auferstehung. Ihre Bilder changieren so zwischen Vollendung und Auflösung. Werden und Vergehen verbinden sich zur Entität des Bildes. Ihre Bilder, meist großformatig, beanspruchen einen, ihren Platz in der Welt, ziehen unweigerlich unseren Blick an.

Franziska Klotz agiert mittels abstrakter Formen, die sich nur vorübergehend, für einen Moment auf der Leinwand, zu einer Ahnung von Wirklichkeit und zu einem Bildtitel verdichten — eine Farbwelt, die noch nicht fertig zu sein scheint und sich doch bereits in Auflösung befindet. Der

Blick des Betrachters wird von ihren Bildern mit deren suggestiven Farbwirbeln geradezu aufgesogen.

Während unser Auge auf einem Bilddetail verharret, sei es ein Farbfeld, eine Farbüberlagerung, ein Pinselstrich, entspannt er sich und begibt sich in eine Zone der flüchtigen Meditation zwischen Bild und Betrachter, die aber unmittelbar einer seltsamen Unruhe Platz macht. Dann, wenn der Betrachter in den Malakt mit seinen über das Bild wandernden Augen eintaucht, den sich ausbreitenden Farbflächen und Pinselstrichen entlangwandert, die das Bild in Vibration und Spannung versetzen und gleichsam eine mögliche Überschreitung des Bildrahmens erahnen lassen. Es ist nicht zuletzt dieser Widerspruch zwischen kontemplativer Ruhe und Konzentration, zwischen dynamischer Kraftentfaltung und Aktion, die den Gemälden von Franziska Klotz ihre eigentümliche Energie und Kraft gibt.

Ihre Arbeiten verbinden Expressivität, körperliche Handschrift, Dynamik und auch die Zufälligkeit des Malaktes mit der Analyse und Erforschung des Potentials von Malerei und Farbe. Ihre Malerei ist körperlich, aktiv, sinnlich und erdig.

2)

Remained, no pleasant images.

*„Übrig blieben nicht die angenehmen Bilder von Bäumen,
Von Meer oder Himmel, nicht die FARBEN grüner Felder,
Nur große und mächtige FORMEN, die nicht leben
Wie lebendige Menschen, bewegten sich langsam durch den Geist
Am Tag, und waren eine Last meiner Träume.“
(William Wordsworth, The Prelude)*

Wenn Franziska Klotz malt, lässt sie die ursprüngliche Intention zurück, so wie sich nach dem Erwachen nur schemenhafte Traumbilder einstellen — mehr Gefühl und Ahnung als Erzählung und Bildassoziation. Auch wenn sie Natur, Landschaft, Menschen oder Ereignisse zitiert, drängen diese in einem Akt der Befreiung zur Abstraktion, verlieren sich in Farb- und Lichtkonfigurationen und im Malgestus.

In ihren Bildern tauchen Gegenstände und Figuren auf, konfigurieren sich zu ihren Abbildern, wobei sie stets mehr Erinnerung als Wirklichkeit bleiben, seltsam ephemere, im Entstehen schon im Verschwinden begriffen. Farbauftrag und Striche akzentuieren nicht, sondern verwischen jene aus Fotografien oder Postkarten generierte Wirklichkeit. Selbst ihre *Mumienportraits* lassen sich nicht individualisieren, sondern zeigen Schablonen, Masken und wirken mehr wie Stilleben denn wie menschliche Gesichter, in ihrer Typisierung osmotisch sich zwischen Figuration und

Abstraktion verlierend. Ihre griechisch-römischen Antlitze scheinen wie auch ihre Landschaften außerhalb von Ort und Zeit — Schablonen, nicht Individuen. Selbst in diesen noch der Gegenständlichkeit scheinbar am nächsten stehenden Arbeiten wird die reale Welt von ihrer Farbwelt in den Hintergrund gedrängt. Dieser Prozess der Nivellierung und Auflösung setzt sich in ihrer Arbeit *Tür*, in der sie eine Vielzahl dieser Portraits ineinanderschachtelt, fort.

Die Titel ihrer abstrahierenden Bildwelten erinnern mehr an die Bildgenese, als dass sie die entstandene Bildwelt beschreiben. Sie verweisen auf eine sich in Abstraktion und Farbe schon in Auflösung befindliche Realität. Die Motive werden im Malprozess Teil ihrer Bildgrammatik, verwandelter Rohstoff für ihre Farben. Die ursprünglichen Bezüge sind arbiträr und nachrangig. Es ist, als ob die Intention, ihr Thema in ein Bild zu verwandeln, sich verflüchtigt, ihrem Interesse an Farbe und Form weicht, in Auflösung gerät, mit und in der Farbe fließt und verwischt.

Diese Intention, sich im Malakt dem Malen selbst hinzugeben, eine neue Ordnung mit der Farbe als Waffe zu schaffen, weist auch Anklänge an die jüngere Natur- und Landschaftsmalerei in Deutschland (Gerhard Richter, Anselm Kiefer) oder England (Ian Mc Keever, Peter Doig) auf. Mit *Dresden*, so der Titel einer ihrer beeindruckenden Arbeiten, verweist sie auf die Tragödie ihrer Geburtsstadt, die im Bombenhagel 1945 nahezu ausradiert wurde. Das von ihr gewählte

Motiv entzieht sich jedoch wie in vielen ihrer Arbeiten einer erzählerischen und historischen Eindeutigkeit. Indem sie es auch mit anderen Bildern, etwa von brennenden Ölfeldern in Kuwait anreichert und den Gesetzen ihrer Malerei unterwirft, erschafft sie einen subjektiven, vom Malprozess geprägten und diesen thematisierenden atmosphärischen Farb- und Empfindungsraum. Das ursprüngliche, titelgebende Ereignis wird zur Metapher.

In Überlegungen zu Arbeiten von Franziska Klotz werden immer wieder ideelle Verwandtschaften mit Arbeiten von Peter Bruegel dem Älteren wie seinen *Triumph des Todes* und dessen Metaphorik für den Sieg des Todes über das Leben bemüht. Im Gegensatz zu Bruegel, der seine Szenen von Gewalt, Zerstörung und Tod aus der historischen Lebenswelt des Künstlers schöpft, entziehen sich Bilder wie *Dresden* von Franziska Klotz einer historisch-objektiven Zuordnung, konfigurieren sie doch aus kollektiven und persönlichen Erfahrungen eine über ein Historienbild hinausreichende autonome Komposition und Bildwelt.

Mit ihrem Bildtitel *H₃PO₄* greift sie auf die chemische Formel für Phosphorsäure zurück, die angeblich für jene Bomben verwendet wurde, die Dresden Tod und Verwüstung brachten – eine Legende, die historisch nicht haltbar ist. Auch hier löst sie zugunsten von Farbe und Material die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Imagination, konkret und abstrakt auf. So entsteht etwa in *Fellers (Vicious*

Companions) oder in *Studie 3* eine neue Realität, fern von Ort und Zeit, allgemeingültig und gleichzeitig subjektiv, fiktiv und dennoch wahr. Eine Welt hinter der Realität, ein Niemandsland, das möglichst unbestimmt und unerreichbar ist; Landschaften zwischen Wasser und Land, zwischen Helligkeit und Dunkelheit, fern und nah, ein Wald, Regen, Feld, Wind, Nebel, unfassliche, imaginierte Orte und Ereignisse.

Franziska Klotz begibt sich mit ihren Gemälden auf eine Reise durch Raum und Zeit, die neu entstehenden Welten legen sich wie ein Schleier – etwa in den Arbeiten *Basilikum* oder *Edelweiß* – über eine darunter verschwindende Realität. Ihre Landschaften und abstrakten Farbentladungen stellen keinen Widerspruch dar, verdeutlichen sie doch die komplementären Gegensätzlichkeiten von Wirklichkeit und Traum. Die konkrete Bildidee weicht der irrealen Evolution im Prozess der Bildfindung, bis sie in der Komplexität der Bildstruktur verschwindet. Mit ihren Farbüberlagerungen verschafft Franziska Klotz ihren Bildern nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Dimension, setzt sie Erinnerungsspuren des performativen Geschehens.

Mit Distanzverschiebungen durch Farbschichtungen, Farbverdichtungen und ineinander verfließenden Übergängen rückt Franziska Klotz die Dinge in die Ferne und in die Nähe zugleich, entkörperlicht, ja transzendiert sie, macht sie unerreichbar. Auf der einen Seite gibt es eine Art Metaphysik des Mikrokos-

mos, wie wir sie auch bei George Seurat finden. Kleinste Partikel und Spuren von Farbe, die aus nächster Nähe eine eigene Welt bilden und sich in der Entfernung zu einer neuen Ordnung vereinen, die in dieser Makroperspektive an die Licht- und Farbwelten eines William Turner denken lassen.

3)

Weder Anfang noch Ende

„Vor einiger Zeit schrieb ein Kritiker, meine Bilder hätten weder Anfang noch Ende. Das meinte er nicht als Kompliment, aber es war eins. Es war ein feines Kompliment“

(Jackson Pollock)

Die Entgrenzung der Malerei zu anderen Medien findet bei Franziska Klotz ausschließlich in der Malerei statt. Musikalisch ist ihr Spiel mit den Grundtönen der Farben und ihren Variationen, der Malakt als performative Aktion wird Gegenstand des Bildes.

Der Bildaufbau und die Spuren des Malaktes, die Pinselstriche und die Spuren des Farbverfließens, basieren offensichtlich auf keinem vorherbestimmten Plan, sondern auf Spontanität und Intuition des malerischen Prozesses. Die Malerei ist so für Franziska Klotz auch das Medium, das ihr ein Maximum an künstlerischer Freiheit gibt. Die Farbe lebt für sich und durch sich und ist von ihrer Aufgabe als Dienerin von Natur und Wirklichkeit befreit. Sie bezieht ihre Authentizität aus

sich selbst und verdankt sich der Empfindung und der bewussten Entscheidung der Malerin. Alle Beziehungen im Bild sind durch sie bestimmt. Farbe ist alles.

Mit diffus wirkenden Farbinterventionen versucht sie, den schönen Schein aufzuheben und das Bild nicht der Gefahr eines monotonen, trügerischen Gleichgewichts auszusetzen. Es gibt, wie in den Bildern *Struktur*, oder *o.T.*, keinen Anfang und kein Ende. Alles scheint im Werden und Vergehen zugleich. Ihre Bilder sind im Übergang, können, ja müssen weitergedacht werden. Wo sich Spuren von Wirklichkeit manifestieren, wenn Farben wie trübe Schleier aufeinanderlagern, Landschaften sich in müden Spiegeln auflösen und schmutzig-nasse, in sich erodierende Erdschichten einen Hauch von gebrochenen Welten hinterlassen, etwa in *Fellers (Vicious Companions)*, ist ihr Verschwinden bereits mitgehalten. Wenn sie mit changierenden Vorder- und Hintergründen und übereinander lagernden Farbschichten spielt, die mehr verbergen als enthüllen, muss man an die chemischen Experimente von Sigmar Polke erinnern, dessen psychologische Räume Ahnung anstelle von Gewissheit setzen.

Ihre Malerei ist immer wieder Widerspruch. Da reiht sich Linie an Gegenlinie wie im Bild *Homes III*, pastoser Farbauftrag an farbige Fläche, dringen Farbkonzentration und gleichzeitig Farbenthaltung ineinander, ergeben sich fortlaufende Richtungswechsel durch Verdichtungen und Linien zwischen

den flüssigen Flächen, liegen der Rückzug ins Bildinnere und der Drang der Farbe über das Bild und den Bildrand hinaus in ständigem Widerstreit. Lichteruptionen neben dunklen Wogen, Spuren von gleißendem Weiß und betörendem Gelb des Lichts, kühle Blautöne, Braun- und Grünvermischungen, Farbüberlagerungen, Zwischenzonen, Randspuren von Farbe, Pinselstriche und -schraffierungen, bewusst gesetzte Farbschlieren, aus Farbflächen gewonne Tiefenschichtungen, pastose Markierungen, Rinnspuren und Farbspritzer bilden ihr reiches malerisches Vokabular und zeugen von einem virtuosen Umgang mit dem Werkstoff Farbe.

Gerade ihre großen Formate erlauben es ihr, sich auf den Malprozess und die Farbe an sich zu konzentrieren. Deutlich erkennbare Pinselstriche und stetes Übermalen demonstrieren „reine Malerei“. Übereinander geschichtete, ineinander verschobene Farbflächen schaffen unstrukturierte Räume zwischen Vergrößerung und Fragmentierung, zwischen Oberfläche und Tiefe. Farbflächen werden von mit leichter Hand aufgetragenen Pinselstrichen akzentuiert, mit pastosem Auftrag verräumlicht, um sich endlich in einer nebelhaften Materialität aufzulösen.

Die changierenden Farbflächen und irrlichternden, zwischen dünnem Firnis und pastoser Fülle wechselnden Farbaufbringungen erzeugen flirrende Lichtstimmungen und -empfindungen, die mich, etwa bei *Matsch* an die Malerei eines Claude Monet erinnern. In Franziska Klotz' Bildern wird

deutlich, wie sehr Farbe auch Licht ist. Mit ihrer Rhetorik der Farbe steht sie auch den Vorstellungen Phillip Otto Runge zur Differenz von Farbe und Form entgegen. Da gibt es keine Abgrenzung zwischen einer abstrakten, musikalischen oder einer literarischen Malerei. Bei Franziska Klotz gibt es da kein Entweder – Oder. Farbe ist auch Form und Form ist immer auch Farbe. Farbe ist Musik und Erzählung zugleich.

Ihre Arbeiten beziehen ihre spezifische Anziehungskraft und Suggestivität letzten Endes von der Dialektik zwischen „implodierender“ Figuration und „explodierender“ Abstraktion, dem latenten Widerstreit von Licht und Farbe, dem Weiß der Leinwand und der diese erobernden Farben, der Spannung zwischen einem Rückzug in die Fläche und der Erweiterung in den Raum hinein sowie der Mischung und dem Widerspruch aus lenkendem Kalkül und befreiender Emotionalität.

4)

Epilog oder ein kleines Nachwort

„Nur oberflächliche Menschen urteilen nicht nach Äußerlichkeiten. Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren.“

(Oscar Wilde)

Auch wenn ihre Bilder sich von unserer Wirklichkeit und deren Darstellung befreien und so Zeugnis abgeben für die Autonomie der Malerei, erzählen sie uns nicht nur von einer anderen, rein künstlerischen Welt und vom Reichtum ihrer Farben und Formen, sondern hinterlassen auch einen verblassenden Traum einer sinnlich erfahrbaren Welt. Die Bildwelten von Franziska Klotz sind weder stabil noch von Dauer. Sie sind prekär, im Wandel, und im Kommen und Gehen zugleich.

Franziska Klotz geht dabei ihren Weg konsequent und unbeirrbar. So zählt auch zu den Qualitäten ihrer künstlerischen Arbeit und Arbeitsweise, dass sie sich einer eindeutigen Zuschreibung entzieht und sich auch nicht einer der Moderne immanenten Teleologie unterordnen lässt. Indem ihre Bilder ihre eigene Autorität haben, ihre eigene Realität gewinnen und nicht in Abhängigkeit zu etwas Anderem stehen, sondern und ausschließlich für sich funktionieren, dies nicht mehr aber auch nicht weniger, sind sie auch als entschiedene Antwort auf eine

Zeit der Bilderflut und des damit verbundenen Kampfes um Deutungshoheit zu lesen.

Bei seiner Beschäftigung mit verschiedenen historischen Formen von Simulanten (Imitation, Produktion, Simulation) sieht der französische Philosoph Jean Baudrillard das Simulakrum der Simulation als Dominantes einer durch Massenmedien bestimmten Gegenwartsgesellschaft an. Dieses sei dadurch gekennzeichnet, dass die Unterscheidung zwischen Vorbild und Abbild, Realität und Imagination unmöglich geworden und einer allgemeinen „Referenzlosigkeit“ der Zeichen und Bilder anheim gefallen sei. Das lässt in Bezug auf die radikale Auseinandersetzung von Franziska Klotz mit Welt und Natur der Farbe die Frage stellen: Ist also die Malerei selbst die Realität? Ist sie – frei nach Jean Baudrillard – ihr „eigenes Simulakrum“, also etwas, was laut Baudrillard nicht mehr auf ein Reales verweist, sondern nur mehr auf sich selbst?

Franziska Klotz entzieht sich jedweder Vereinnahmung durch künstlerische Moden und deren vordergründigen politischen Forderungen und Auflagen. So bestimmen weder ideologische Vorgaben noch ethisch motivierte Regulierungswut ihr künstlerisches Denken und Handeln. Ihre Hommage an die Farbe ist ihr Beitrag, um in der Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren vom Geheimnis der Welt zu erfahren. Die Arbeiten von Franziska Klotz stellen einen wichtigen und eigenständigen Beitrag zur Wiederentdeckung und Feier der betörenden Kraft und des unendlichen Potentials der Malerei dar.





oben : Matsch | 2017 | Oil on canvas | **120 x 105 cm** | 47 1/4 x 41 1/3 in
links : Der entwendete Brief (Lacan an Poe) | 2017 | Oil on canvas | **200 x 230 cm** | 78 3/4 x 90 1/2 in



Matsch I | 2017 | Oil on canvas | **120 x 105 cm** | 47 1/4 x 41 1/3 in

Franziska Klotz

Gerald Matt

1)

*"I'm happy when I'm painting. I like it."
(Joan Mitchell)*

Franziska Klotz (born 1979 in Dresden) is a painter. For her, painting is not a medium "among many", not at all; it is the medium in which she puts all her energy, time, heart, and soul into and she expertly explores its potential. Colours, the interaction with them, their effect and materiality are her world (her subject). Her painting is in the most real sense of the word a handicraft; she is hands-on, paints with her fingers, palm, she presses, rubs, smears, literally transfers her energy onto her paintings, and they acquire their intensity and allure from her state of mind and gestures. Meanwhile, she loves oil paint, its sensuality and materiality.

Even when she refers to events, landscapes or portraits with the tools of painting, she transforms her reality into fields and forms of colour. When she investigates the world, its existential questions and distortions, for example in her painting *Dresden*, it is always primarily about painting and its potential. In her works it is not reality that finds a medium, rather Franziska Klotz seeks the themes for her painting to explore the possibilities and the impact of painting itself, as in *Matsch* or *Kathedrale*. Thus, the titles of her colour

spaces report on image origins rather than explaining the resulting image-world, and they are reminders of the initial reality, which is already dissolving through their painterly gestures and application of colour.

She is not interested in narratives, historical events or their authenticity, but in atmospheres, sentiments; not in the concrete singular but the universal. Regardless, she is committed to subjective resolution and not to superficial objectivity. Her painting is not based on certainties, does not seek to enshrine experiences or memories, to help reality to its reflection. Instead of closed, final, self-explanatory image-worlds, Franziska Klotz creates open, ephemeral areas of transformation, invites us to replace the old world with a new one and to indulge ourselves in its range and dreams of colour.

It is a painting that mistrusts simple attributions and clear answers, and instead of spaces of reality, in Musil's sense, it wants to create areas of possibilities, and colour zones of perception and reflection, freed from appropriation and functionality. Her dynamic and powerful paintings reveal a process of liberation, a separation of reality, subject and original inspiration that occurs in the act of painting, even when she relies on photographic templates for many of her works and connects them with real incidents through their titles. In her works, she consistently disentangles colour and form, the line and motif, the act of painting and

subject. Simultaneously tender and rough, she submits her gestures and her inspiration to colours.

She tackles nothing less than the irresolvable contradictions of figuration and abstraction, mimesis and pictorial invention with her painting for the sake of painting. The subject matter of her painting is painting itself, its perception and reflection, which gives it the inherent power of annihilation and resurrection. Thus, her paintings oscillate between completion and dissolution. The processes of becoming and decay are united in the entity of the painting. Her often large-scale paintings claim a place, their place in the world and, without fail, catch our eye.

Franziska Klotz operates with abstract forms that intensify temporarily, almost elusively on the canvas into a hint of reality and a title; a world of colour, seemingly incomplete and already disintegrating. Her paintings downright suck the gaze of the viewer with their swirls of colour. Whether it is a colour field, colour layering or a brush stroke, our eyes insist on an image detail and they relax and befall a state of elusive meditation in the space between image and viewer, which, however, immediately yields to a strange restlessness just as the viewer delves into the act of painting through his wandering gaze, over expanding fields of colour and brushstrokes that set the painting in vibration and tension, simultaneously suggesting a possible transgression of the painting's boundaries. This contradiction between

contemplative tranquillity and concentration, between dynamic power delivery and action, gives Franziska Klotz's paintings their specific energy and strength. Her work connects expressiveness, physical signature, vitality and also the contingency of the painting act with the analysis and the research of the potential of painting and colour. Her art is corporeal, active, sensual and earthy.

2)

Remained, no pleasant images.

*“Remained, no pleasant images of trees,
Of sea or sky, no COLOURS of green fields;
But huge and mighty FORMS, that do not live
Like living men, moved slowly through the mind
By day, and were a trouble to my dreams.”
(William Wordsworth, The Prelude)*

Similar to hazy dream images lingering after waking up that are more feeling and intimation than narrative and association, Franziska Klotz paints and leaves the original intention behind. Even her references to nature, landscapes, people and events hustle toward abstraction, losing themselves in configurations of colour and light and in the gesture of painting.

In her paintings, objects and figures appear, configure themselves to their images, always remaining a memory rather

than reality, strangely ephemeral, already dissolving during their emergence. Application of paint and lines blur rather than accentuate the reality generated by photographs and postcards. Even her *Mumienportraits* cannot be personalised; they show templates and masks, function more as still lifes than human faces, losing themselves osmotically between figuration and abstraction, as types. As their landscapes, their Greek-Roman facial appearances seem to be beyond place and time; templates and not individuals. Even in these seemingly figurative works, the real world is upstaged by her world of colour. This process of levelling and disintegration continues in her work *Tür*, in which she layered many portraits unto each other.

The titles of her abstract image-worlds are reminders of the genesis of the image; they do not describe the resulting worlds. They refer to a reality that is already dissolving in abstraction and colour. The motifs become part of the paintings idiom, the transformed raw material for its colours; the original references become arbitrary and secondary. It is almost as if the intention to turn the subject to a painting evaporates, gives way to its interest in colour and form, dissolves, flows with and onto the colour and is blurred.

This intention, to succumb to painting in the act of painting, to create a new order with colour as a weapon is also reminiscent of recent nature and landscape painting in Germany (Gerhard Richter, Anselm Kiefer) and in England (Ian McKeever, Peter Doig).

Dresden, as one of her most impressive paintings is titled, refers to the tragedy of her birth city, which was almost wiped out by the 1945 bombing. However, like in many of her other works, her motif of choice is narratively and historically ambiguous. She creates a personal, atmospheric space of colour and sentiment by adding other images, such as the burning oil fields of Kuwait, and subjecting it to the rules of her painting, which investigates the painting process and is shaped by it. The original event that the painting is titled after becomes a metaphor.

Reflections on Franziska Klotz's work repeatedly attempt to establish an ideal affinity to Pieter Bruegel, the Elder, as in his *The Triumph of Death* and its imagery of death's victory over life. As opposed to Bruegel, who draws his scenes of violence, destruction and death from his actual environment, paintings of Franziska Klotz like *Dresden* evade objective historical attribution; they configure themselves out of collective and personal experiences into an autonomous composition and image-world that transcends history paintings.

Through her title *H₃PO₄*, she is referring to the chemical formula of phosphoric acid, which was allegedly used in the bombs that brought death and devastation to Dresden—a rumour that is not historically credible. Here, too, she removes, in a concrete and abstract way, the boundary between reality and imagination in favour of colour and material. This way, a new reality is established, far from place and time,

universal, subjective, fictive and yet true; as in *Fellers (Vicious Companions)* or *Studie 3*. A world behind reality, a no man's land, preferably vague and out of reach; landscapes between water and land, brightness and dark, near and far, a forest, rain, field, wind, mist; incomprehensible, imagined places and events.

In her paintings, Franziska Klotz travels through time and space; the newly created worlds cover an ever dissolving reality similar to a veil —as in *Basilikum* and *Edelweiß*. Her landscapes and abstract chunks of colour are not contradictory; they emphasise the complementary contrasts of reality and dreams. The concrete ideas for paintings yield to the unreal evolution in the process of finding images until they disappear in the complexity of the image structure.

Franziska Klotz gives her paintings not just a spatial but also a temporal dimension through layers of overlapping colour and sets memory trails of performative occurrence. She places things simultaneously in the distance and up-close through shifts of distance, layers and condensations of colour, seamless transitions; she disembodies and transcends them, makes them unreachable. There is a metaphysics of sorts of the microcosm, like the one we find in Georges Seurat. Tiniest particles and traces of colour that, up-close, form their own world and merge to a new order in the distance, which in this macro perspective, are reminiscent of the light and colour worlds of William Turner.

3)

No beginning and no end

“There was a reviewer a while back who wrote that my pictures didn't have any beginning or any end. He didn't mean it as a compliment, but it was. It was a fine compliment.”

(Jackson Pollock)

In Franziska Klotz's practice, the elimination of the boundaries of painting and other media takes place exclusively within the painting. Her play with primary shades of colours and their variations is musical, the act of painting as performative action is the subject matter of the painting. The composition of the image and the traces of the painting act, the brush strokes and the marks of trickling paint do not follow a visible plan but result from the spontaneity and the intuition of the painterly process. Thus, painting is the medium that allows Franziska Klotz the greatest artistic freedom.

Colour exists for, and through itself, it is freed from serving nature and reality in this capacity. It draws its authenticity from itself and exists courtesy of the sentiment and conscious decisions of the painter. It determines all the relations in the painting. Colour is everything.

With seemingly messy colour interventions, she attempts to lift the pretty appearance and to save the painting from the danger of a monotone and illusory balance. There is,

like in *Struktur* or *o.T.*, no beginning and no end. Everything seems to be becoming and decaying at the same instance. Her paintings are transitory, they can, or rather they must be further elaborated.

Traces of reality manifest themselves, colours overlap like thick veils, landscapes dissolve in weary mirrors, and filthy eroding layers of soil leave a touch of broken worlds; their disappearance is already included—as in *Fellers (Vicious Companions)*. Her play with shimmering fore- and back-grounds, overlapped layers of colour that reveal more than they conceal are reminiscent of Sigmar Polke's chemical experiments, which set intuition in place of certainty in their psychological spaces.

Her painting is time and again oppositional. Rows of alternating lines, as in *Homes III*, pasty applications of paint on coloured surfaces push concentrated colour and its simultaneous abstinence into each other, submit to continuous changes of direction through lines between fluid surfaces and condensations, they put a withdrawal into the interior of the image with the urge of colour to reach over and beyond the painting into constant opposition. Eruption of light next to dark clouds, traces of the equalizing white and the beguiling yellow of light, cool tones of blue, blends of brown and green, overlapping colours, intermediate areas, marginal traces of colour, brush strokes and shadings, deliberate smears of paint, layers of depth achieved by fields of colour, pasty marks,

drips, splashes of paint form her opulent painterly vocabulary and vouch for her expert handling of colour as material.

Especially her large-scale formats allow her to concentrate on the process of painting and colours. Recognisable brush strokes and continual overcoating demonstrate “pure painting”. Layered, into one another shifted colour fields create unstructured spaces between enlargement and fragmentation, between surface and depth. Colour fields are accentuated by brushstrokes done by hand, spatialised through the pasty application, in order to, finally, dissolve in hazy materiality.

The shimmering colour fields and iridescent applications of colour, alternating between thin varnish and pasty abundance, cause fluttering moods of light and sentiment, which reminds me, for instance in *Matsch*, of the painting of Claude Monet. The paintings of Franziska Klotz clearly show the extent to which colour is light. Her rhetoric of colour poses a contrast to the ideas of Phillip Otto Runge on the difference between colour and form. Those do not differentiate between abstract, musical or literal painting.

Franziska Klotz does not operate with either/or. Colour is form, and form is also always colour. Colour is simultaneously music and narrative. Ultimately, her work is specially attractive and evocative through the dialectic between

“imploding” figuration and “exploding” abstraction, the latent antagonism of light and colour, the white of the canvas and the conquering colours, the tension between a retreat into the surface and the expansion into space, as well as the combination and the contradiction of guiding calculation and liberating emotionality.

4) **Epilogue or a short afterword**

“It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible.”
(Oscar Wilde)

Even as they free themselves from our reality and its representation, thereby attesting to the autonomy of painting itself, Klotz’s paintings do not solely relate a purely artistic world and the abundance of its colours and forms, but they devise a fading dream of a tangible world. Franziska Klotz’s image-worlds are neither stable nor permanent. They are precarious, in flux, simultaneously coming and going.

Franziska Klotz consistently and unswervingly continues her path. Thus, her refusal of definite classification and to subordination to an intrinsically modern teleology, belong to her artistic qualities. Since her paintings have their own

authority, acquire their own reality and are not dependent on something else, but work exclusively for themselves; they are a critical response to the contemporary barrage of images and the associated fight for the prerogative of interpretation.

The French philosopher Jean Baudrillard, during his work on diverse historical forms of simulants (imitation, production, simulation), constituted the simulacrum of simulation as the dominant element of the contemporary society, determined by mass media. Characteristically, the distinction between image and copy, reality and imagination has become impossible, and it has fallen prey to the general absence of referentiality for signs and images.

This enables to pose the following question regarding Franziska Klotz’s radical confrontation with the world and nature of colour: Is painting itself the reality? Is it—loosely based on Baudrillard—its own simulacrum, something that has no relationship to reality anymore, referring only to itself?

Franziska Klotz refuses all appropriation through artistic trends and their superficially political claims and requirements. Neither ideological guidelines, nor an ethically motivated frenzy of regulation determines her artistic thought and action. Her homage to colour is her

contribution to experience something of the world's secret
in the confrontation with the visible.

The works of Franziska Klotz constitute an essential and
independent contribution to the rediscovery and celebration
of the enchanting and infinite potential of painting.



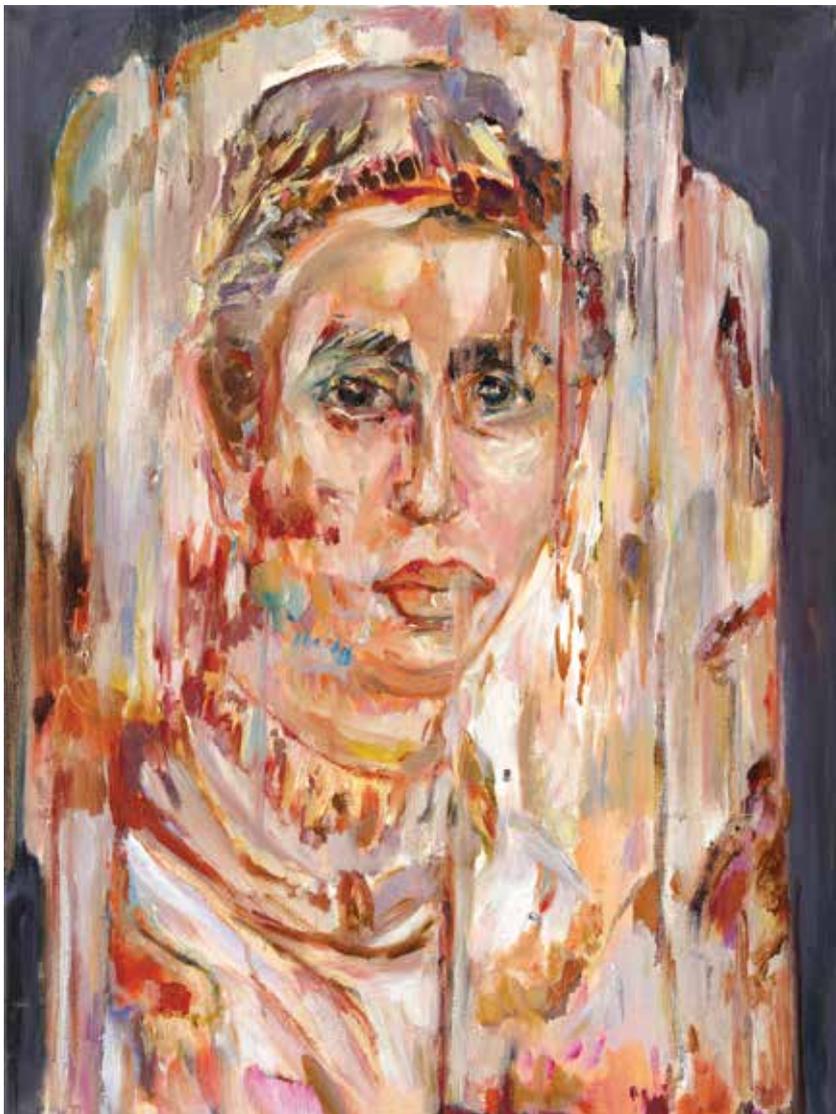
Heimat | 2015 | Oil on canvas | **160 x 170 cm** | 63 x 67 in



Heimat 2 | 2015 | Oil on canvas | **170 x 165 cm** | 67 x 65 in

Ohne Titel | 2015 | Oil on canvas | **170 x 230 cm** | 67 x 90 1/2 in





M.NR.1 | 2017 | Oil on canvas | **80 x 60 cm** | 31 1/2 x 23 2/3 in



M.NR.3 | 2017 | Oil on canvas | 80 x 60 cm | 31 1/2 x 23 2/3 in



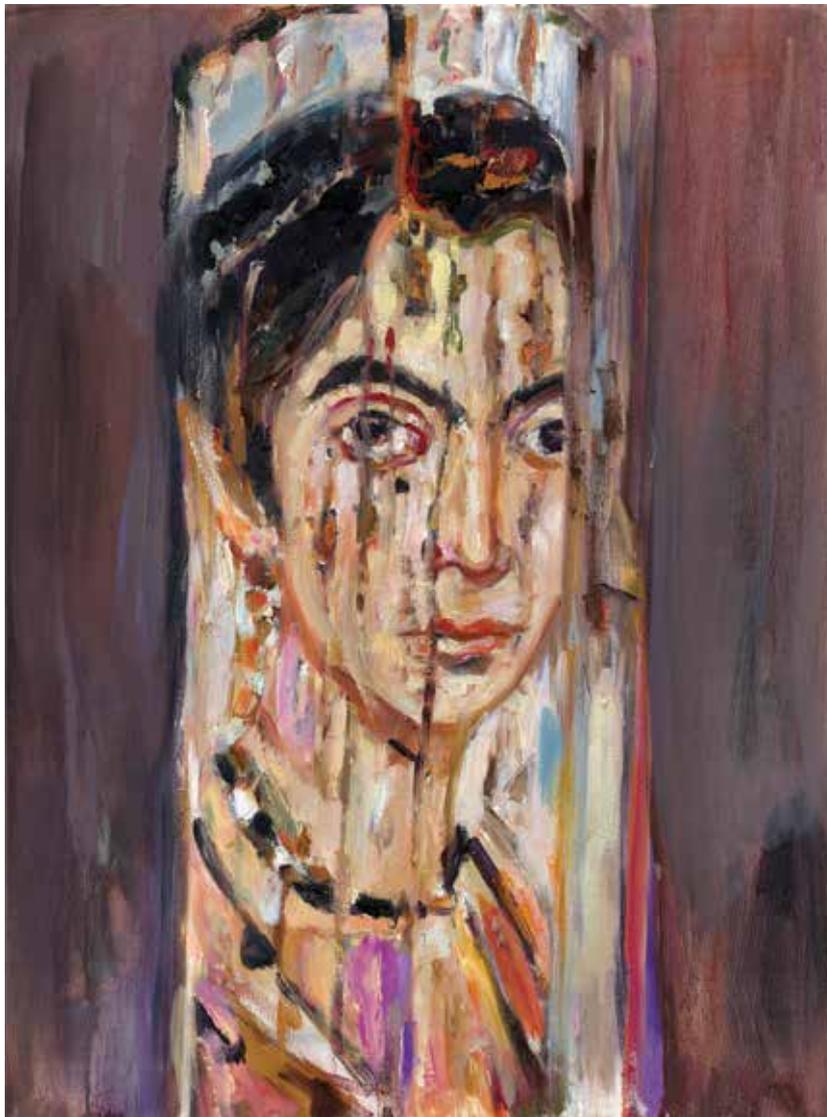
M.NR.6 | 2017 | Oil on canvas | 80 x 60 cm | 31 1/2 x 23 2/3 in



M.NR.8 | 2017 | Oil on canvas | 80 x 60 cm | 31 1/2 x 23 2/3 in



M.NR.5 | 2017 | Oil on canvas | 80 x 60 cm | 31 1/2 x 23 2/3 in



M.NR.7 | 2017 | Oil on canvas | **80 x 60 cm** | 31 1/2 x 23 2/3 in



M.NR.2 | 2017 | Oil on canvas | **80 x 60 cm** | 31 1/2 x 23 2/3 in



M.NR.4 | 2017 | Oil on canvas | **80 x 60 cm** | 31 1/2 x 23 2/3 in



M.NR.9 | 2017 | Oil on canvas | **80 x 60 cm** | 31 1/2 x 23 2/3 in



Der Gedanke, das Bild und sein Double

Anmerkungen zum gedanklichen Kontext einiger Arbeiten von Franziska Klotz

Karin Schulze

Künstlerselbstporträts sind häufig Selbstreflexionen, schwankend zwischen pompöser Ego-Stilisierung und kruder Selbsthäutung. Nicht so bei Franziska Klotz: *o.T.* zeigt sie mit Zigarette in der Linken und Kaffee auf dem Tisch vor ihr, während sie, in ihrem Atelier auf dem Sofa sitzend, mithilfe der beiden Genuss- und Distanzgifte einen so wachen wie nüchternen Blick auf ihr Werk wirft.

Wahrscheinlich hat sie den gern zitierten Satz „Malerei besteht für mich aus Experimenten mit Farbe“ in so einem Moment geprägt. Er ist schön spröde und unpräventiös. Fast wie ein Extrakt, dem nichts hinzuzufügen wäre. Ein paar Anmerkungen zu den gedanklichen Hintergründen ihrer subtil mediale und zeitgeschichtliche Reflexion mit autonomer Malerei verbindenden Arbeiten der letzten Jahre seien aber trotzdem versucht.

2014, angeregt von Aufnahmen ihres Großvaters, der die Dresdner Bombennacht von 1945 selbst erlebt und ihre Zerstörungen fotografiert hatte, konstruierte Klotz nach aufwändigen Archiv-Recherchen mit H_3PO_4 eine Stadtansicht, die den bekannten Elbflorenz-Idyllen ein in Aschegrau versinkendes Ruinenmeer entgegenhält. Der Titel zitiert die Formel für Phosphorsäure – obwohl und gerade

weil das Gerücht, wonach mit Phosphor bombardiert worden sei, von Historikern zwar widerlegt ist, in rechten Kreisen aber reanimiert wird. So hat Klotz, der die Extremisten-Aufmärsche an den Jahrestagen des Bombardements ein Gräuel sind, ein Historienbild nicht nur zur Zerstörung Dresdens, sondern auch zu aktueller Geschichtsklitterung geschaffen.

Nach diesem und den beiden anderen Dresden-Bildern (*w2* und *Kathedrale*) hat Klotz bewusst Dinge gemalt, die sich zufällig in ihrem Atelier befanden. Etwa eine Tischdecke ihrer Großmutter, die sie auf die Rückseite einer Leinwand montiert und aufgehängt hatte. Damals, 2015, bereitete sie sich gedanklich auf eine halbjährige Istanbul-Residency vor, weshalb ihr die orientalisch anmutende Ornamentik des Textils ins Auge gefallen war. Mit dem Bildtitel *Heimat* verweist sie auf das Familienerbstück, in das ihre Herkunft verwoben ist. Zugleich erscheint der Heimatbezug als einer, dem durch das orientalisierende Dessin das Fremde immanent ist und der zudem durch den Bildentstehungskontext (die Vorbereitung auf eine Reise) von sich selbst entfremdet ist.

Heimat 2 entstand in Istanbul im noch leeren Atelier: Es zeigt wieder die Decke, jetzt aber aus dem Gedächtnis gemalt: „Es war, als erinnerte sich mein Arm noch, was er kurz zuvor in

Berlin gemacht hatte“ (Klotz). Zugleich nahm die Arbeit durch das andere Licht und die veränderte Tonalität der Umgebung den Orient noch zusätzlich in sich auf.

Ebenfalls während des Istanbulaufenthalts entstand *Drei Dolly*, zu dem *Fünf Dolly* eine Variante von 2017 ist. Klotz hatte zuerst drei länglich ovale, aber undefinierte Formen umrissen und sie dann mit der Ornamentik der Heimat-Bilder überzogen, als hülle sie die Schemen mit einer Decke kokonartig ein. Klotz bezieht diese Arbeit auf die Stimmung in der Türkei, die ihr damals „wie in Stille gehüllt“ erschien: Ihr Aufenthalt in der Kulturakademie Tarabaya fiel in die spannungsvolle Zeit zwischen den beiden türkischen Parlamentswahlen von 2015. Auch die Bilder *Fear and Mimicry* verweisen mit ihrer an Bücherverbrennungen erinnernden Motivik auf eine Atmosphäre der Angst, in der Anpassung und Verbergen naheliegende Optionen sind.

Bildpaare oder, wie die Künstlerin sagt, „Geschwisterbilder“ tauchen in ihrem Werk häufig auf. Als löse sich Identität in Differenz auf, zoomt sich mitunter das eine ins andere hinein (*Brücke* und *Moor*) oder ist das eine des anderen Negativform (*Matsch*-Bilder). Um Bilder und ihr Double geht es auch in der 2017 entstandenen Serie, die sich

altägyptische Mumienporträts zum Anlass nahm. In den ersten nachchristlichen Jahrhunderten im römischen Stil gemalt, porträtieren diese Holztafeln Protagonisten der Oberschicht, um nicht nur die mumifizierten Körper, sondern auch den lebendige Ausdruck des Gesichts für die Ewigkeit festzuhalten.

Klotz malt die Bildnisse als Bildobjekte – und in ihrem heutigen Zustand: mit Partien abgeblätterter Farbe, mit Rissen im Holz und Stellen, die sich vollends zersetzt haben. Fast meint man so die Gesichter mit ihren dunklen, intensiven Augen durch einen Schleier zu sehen, den die Patina der Tafeln zusammen mit dem Wissen um die Vergänglichkeit selbst von Kunstwerken aufspannt. Klotz selbst betont die Herausforderung, zwei Handschriften miteinander zu verbinden: durch ihren eigenen Duktus hindurch den der altägyptischen Meister aufscheinen zu lassen.

In einem weiteren Schritt der medialen Reflexion reißt sie – fast könnte man sagen: im Stil des epischen Theaters – den Vorhang der Illusion noch einmal hinunter. Mit *Tür* malt sie die Vorlagen ihrer Bilder: die Kopien von Katalogdarstellungen der Mumienporträts, so wie sie diese

während des Malprozesses mit Klebestreifen kunterbunt an ihre Ateliertür geheftet hatte. Zwischen ihnen ist auch eine Seite aus Walter Benjamins Aufsatz vom Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit zu sehen, den Klotz durchaus augenzwinkernd herbeizitiert: einerseits als Verweis auf das in Künstler- wie Kritikerkreisen gern geübte Aufwarten mit wohlklingenden Denkstücken des großen Philosophen-Poeten, andererseits als Anspielung auf ihre eigene, gerade nicht technische Reproduktionsweise.

Der entwendete Brief ging wieder von einem zufällig in Klotz' Atelier gelandetem Objekt aus. Es war ein simpler Briefumschlag: Dieses minimal strukturierte, farbig kaum nuancierte Stück Papier ist eines ihrer spektakulären „Experimente mit Farbe“. Benannt hat sie das Papier auf Leinwand nach der berühmten Erzählung von Edgar Allan Poe, die um einen verschwundenen Brief kreist, der nicht gefunden wird – gerade weil er sich vor aller Augen befindet. Möglicherweise ein Hinweis der Künstlerin darauf, dass das, was in ihrer Kunst offen zutage liegt, von hintersinnigen Interpretationen oft eher ver- als entborgten wird?



Fear And Mimicry - B1 | 2018 | Oil on canvas | **180 x 240 cm** | 70 3/4 x 94 1/2 in



Fear And Mimicry - B2 | 2018 | Oil on canvas | **180 x 240 cm** | 70 3/4 x 94 1/2 in



Basilikum | 2017 | Oil on canvas | **100 x 80 cm** | 39 1/2 x 31 1/2 in



o.T. | 2015 | Oil on canvas | **175 x 210 cm** | 69 x 82 2/3 in



Edelweiß | 2017 | Oil on canvas | **110 x 100 cm** | 43 1/3 x 39 1/3 in

The idea, the painting and its double

Remarks on the intellectual context of some works of Franziska Klotz

Karin Schulze

Artists' self-portraits are often self-reflections, wavering between pompous stylisations of ego and crude self-exposure. Not the case with Franziska Klotz: *o.T.* from 2018 shows her with a cigarette in her left hand and a coffee on the table in front of her as she sits on the sofa in her studio and takes a sober look at her work with the aid of these two poisons of pleasure and distance. She might have coined her oft-quoted sentence "For me, painting consists of experiments with colour" in a moment like this. It is nicely rough and unpretentious. Almost like a self-sufficient extract. Nevertheless, some remarks on the intellectual background of her work that connects subtly medial and historical reflection with autonomous painting will be attempted.

Inspired by the photos of her grandfather, who had witnessed the 1945 bombing of Dresden and photographed the destruction, Klotz constructed a cityscape that contrasted the familiar 'Florence of the Elbe' idylls with an ash grey sea of ruins in *H₃PO₄*, after extensive archive research in 2014. The title refers to the formula of phosphoric acid—in spite and because of the phosphor bombs rumour, which has been rebutted by historians but nevertheless resuscitated by the right. This way, Klotz, who is appalled by the extremist bombing anniversary marches, created not only a historical painting on Dresden's destruction but also one on current historical misrepresentation.

After this and two other Dresden paintings (*w2* and *Kathedrale*), Klotz chose to paint objects that were coincidentally in her studio. For example the tablecloth of her grandmother, which she mounted on the back of a canvas and hanged. As she was mentally preparing herself for a six-month residency in Istanbul, in 2015, the seemingly oriental pattern of the textile caught her eye. The title of the painting *Heimat* refers to the family heirloom, which is interwoven with her ancestry. Yet the homeland reference appears as one to which a foreignness is immanent through the orientalisng pattern and as alienated from itself through the context (the travel preparations) of the work's conception.

Heimat 2 was painted in Istanbul in an empty studio: it once again shows the tablecloth, this time painted from memory: "It was as if my arm still remembered what it had done a month ago" (Klotz). Moreover, the work absorbed more of the Orient through the different light and the changed tonality of its environment.

Drei Dolly was also painted during the Istanbul residency, *Fünf Dolly* is its 2017 variation. Klotz first outlined three long, oval, odd shapes and covered them with the ornate pattern of the Heimat-paintings as if she would shroud the forms with a cover like cocoons. With this work, Klotz referenced the sentiment in Turkey, which she experienced as "shrouded in silence": her

residency in the Tarabya Cultural Academy had coincided with the two Turkish parliamentary elections of 2015. Through their imagery, the paintings *Fear and Mimicry* are reminiscent of book burnings, and also allude to an atmosphere of fear in which conformity and disguise are the obvious options.

Pairs of paintings, or as the artist calls them “Sibling Paintings”, frequently occur in her oeuvre. As if identity would dissolve in difference, the one zooms into the other occasionally (*Brücke* and *Moor*), or one is the negative form of the other (*Matsch-Paintings*). The 2017 series on the ancient Egyptian mummy portraits also deal with images and their doubles. Painted in the first centuries of Christianity in Roman-style, these wooden panels depicted protagonists of the upper class to capture not just their mummified bodies but also the vital expression of their faces for eternity.

Klotz paints the portraits as image-objects—and in their present state: with partial peeling of colour, splitting wood and even completely decayed areas. It almost feels like seeing the faces with their dark and intensive eyes through a veil, which weaves the panels’ patina together with the knowledge of ephemerality, even of art itself. Klotz herself emphasises the challenge of combining two handwritings: enabling the ancient Egyptian master to

shine through her characteristic style. In a further step of medial reflection, she tears down—one could almost say: in epic theatre fashion—the curtain of illusion once more.

She paints the templates of her paintings in *Tür*: copies of catalogue depictions of the mummy portraits, in the colourful way she attached them with tapes on her studio door during the painting process. Visible among them is a page out of Walter Benjamin’s “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, who Klotz by all means winkingly conjures: On the one hand, as a reference to the demand for pleasant fragments of the great poet-philosopher as is prevalent in artists’ and critics’ circles, and, on the other hand, as an allusion to her not quite technical way of reproduction.

Der entwendete Brief is also based on a random object that found itself in Klotz’s studio. It was a simple envelope: This piece of paper, minimally structured, and barely nuanced in terms of colour is one of her most spectacular “experiments with colour”. She named the paper on the canvas after Edgar Allen Poe’s famous story on a lost letter that could not be found precisely because it was there in plain sight. Possibly a reminder from the artist that cryptic interpretations might be obscuring what lays in plain view in her art, rather than revealing it?



o.T. | 2016 | Pencil on paper | **50 x 60 cm** | 20 x 24 in



Aokigahara | 2015 | Oil on canvas | **170 x 230 cm** | 67 x 90 1/2 in



Jinny Joe (2) | 2016 | Oil on canvas | **160 x 110 cm** | 63 x 43 1/3 in



o.T. | 2018 | Oil on canvas | **93 x 62 cm** | 36 2/3 x 24 1/2 in



Die Versammlung | 2017 | Indian ink on paper | **31,7 x 42 cm** | 12 1/2 x 16 1/2 in



The Youth Are Getting Restless | 2016 | Oil on canvas | **165 x 200 cm** | 65 x 78 3/4 in

Franziska Klotz

1979 geboren in Dresden, Deutschland
lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland

Ausbildung

- 1998–99 Praktika an der Deutschen Staatsoper Berlin, an der Volksbühne Berlin und am Berliner Ensemble
- 1999 Studium Bühnen- und Kostümbild, Hochschule für Bildende Künste Dresden, Deutschland
- 2000–06 Studium Freie Kunst und Malerei bei Prof. Werner Liebmann, Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Deutschland
- 2005 Diplom für Freie Kunst/Malerei, Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Deutschland
- 2006 Meisterschülerin von Prof. Werner Liebmann, Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Deutschland

Preise und Spidendien

- 2018 Stipendium der Kulturakademie Tarabya, Türkei
- 2015 Stipendium der Kulturakademie Tarabya, Türkei
- 2005 Preisträgerin des Max-Ernst-Stipendiums der Stadt Brühl, Deutschland



Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2019 *Ölregen*, Kulturforum Schorndorf, Deutschland
2018 Charim Events, Wien, Österreich
Memories of Tomorrow, Galerie Kornfeld, Berlin, Deutschland
2016 Galerie Kornfeld, Berlin, Deutschland
2014 *H₃PO₄*, Galerie Kornfeld, Berlin, Deutschland
2013 Galerie Kornfeld, Berlin, Deutschland
2013 Salon der Gegenwart, Hamburg, Deutschland
2012 *Jagd*, Galerie Wolfsen, Aalborg, Dänemark
2011 *Ka'aguy*, Charim Ungar Contemporary Berlin, Deutschland
2009 Charim Galerie, Wien, Österreich
Nowhere Right Here!, Cerasoli Gallery, Los Angeles, USA
2006 *Klotz*, Galerie Davide Di Maggio, Berlin, Deutschland
2005 *New Painters: Part One*, Galerie Davide Di Maggio, Mailand, Italien
Max Ernst Stipendium, Galerie am Schloss, Brühl, Deutschland

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

- 2019 *Deutsche Heimat*, Galerie Holger John in Kooperation mit Kulturhauptstadtbüro Dresden, Dresden, Deutschland
2018 *Studio Bosporus, Kulturakademie Tarabya, Werkschau der Alumni 2017/2018*, Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart in Berlin, Deutschland
Ein Turm von Unmöglichkeiten, St. Agnes Berlin, im Glockenturm von Galerie König Berlin, Deutschland
Flashback, Charim Events, Wien, Österreich
Berlin Calling: Works and Paper, Galerie Kornfeld, Berlin Deutschland
2017 *This is the Sea*, Galerie Artdocks, Bremen, Deutschland, Fanø Kunstmuseum, Dänemark
Fortsetzung Jetzt! 150 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e.V., Teil 2, Kommunale Galerie Berlin, Deutschland
small things good things Das kleine Format, Alexander Ochs Private, Berlin, Deutschland
Supper Club, Galerie Kornfeld, Berlin, Deutschland
2016 *THE PLEASURE OF LOVE*, 56. October Salon, kuratiert von David Elliott, New Building of the City Museum, Belgrad, Serbien

- 2015 *Peace on Paper*, the second culture peace Biennale in Teheran, Iran
Balagan!!! An exhibition of art from the former Soviet Union across three Berlin venues curated by David Elliott for the NORWIND Festival, Stiftung Brandenburger Tor/Max Liebermann Haus, KühlhausBerlin/Gleisdreieck, MOMENTUM/Kunstquartier Bethanien, Berlin, Deutschland
Imagination und Inszenierung, Bauart Galeri, Istanbul, Türkei
2015 *Filling The Emptiness*, Franziska Klotz, Gina Soden, Marina Fedorova, K35 Art Gallery, Moskau, Russland
Um Fleisch auf die Nerven zu bekommen! Salon Hansa aus Berlin, Kunstverein Familie Montez, Frankfurt/Main, Deutschland
Paper Plains, Galerie Kornfeld, Berlin, Deutschland
2014 *IV Moscow International Biennale for Young Art*, Moskau, Russland
Drawings and Etchings, Galerie Kornfeld, Berlin, Deutschland
2013 *Berliner Salon*, Kunsthaus Meiningen, Deutschland
Salon der Gegenwart, Hamburg, Deutschland
girls just want to have funds, Rema Hort Mann Foundation, New York, USA
2012 *tracing paper*, Galerie Charim, Wien, Österreich
Berlin/Budapest 20, Virag Judit Galerie, Budapest, Ungarn
2011 *Technology won't save us*, anlässlich der 12. Istanbul Biennale, Art Suites Gallery, Istanbul, Türkei
Young European Landscape, Collegium Hungaricum, Berlin und Galerie Wolfsen, Aalborg, Dänemark
2010 *Deep Inside Art*, Gallery K35 & Mazzotta Art Selection, Moskau, Russland
2009 *MAL WAS DEUTSCHES*, HangArt 7, Salzburg, Österreich
Fairytale of Berlin, Scion Installation L.A., Culver City, USA
2008 *wasistdas*, LOFT19, Paris, Frankreich
2007 *Malkunst 2 – zeitgenössische Malerei in Berlin*, Schloss Plüschow, Plüschow, Deutschland
überhitzt. Kunst und Klimawandel, Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, Deutschland
Malkunst 2 – zeitgenössische Malerei in Berlin, Fondazione Mudima, Mailand, Italien

Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellung |
This book is published on the occasion of the exhibition

Franziska Klotz: Ölregen, Q Galerie für Kunst Schorndorf,
26.3.–28.4.2019

(c) **Werke | works:** Franziska Klotz, courtesy Galerie Kornfeld,
Berlin

(c) **Texte | texts:** Stefanie Grünes, Gerald Matt, Karin Schulze

(c) **Übersetzung | translation:** Seda Mimaroglu

(c) **Fotografie | photography:** Gerhard Haug, Berlin, Eric
Tschernow (pp.11, 20, 34, 35, 36, 37, 38, 39), Hansa Wisskirchen
(p. 58)

Redaktion | Project Management:

Tilman Treusch

Lektorat | Copy Editing:

Mareike Begner, Tilman Treusch

Satz und Gestaltung | Type Setting and Graphic Design:

Julian Zacharias Eide

Gesamtherstellung | Production:

Buch-und Offsetdruckerei H. HEENEMANN GmbH & Co. KG

Printed in Germany

Titel | title: Der entwendete Brief (Lacan an Poe), 2017 (Detail)

Innen (vorne) | inside (front): Aokigahara, 2015 (Detail)

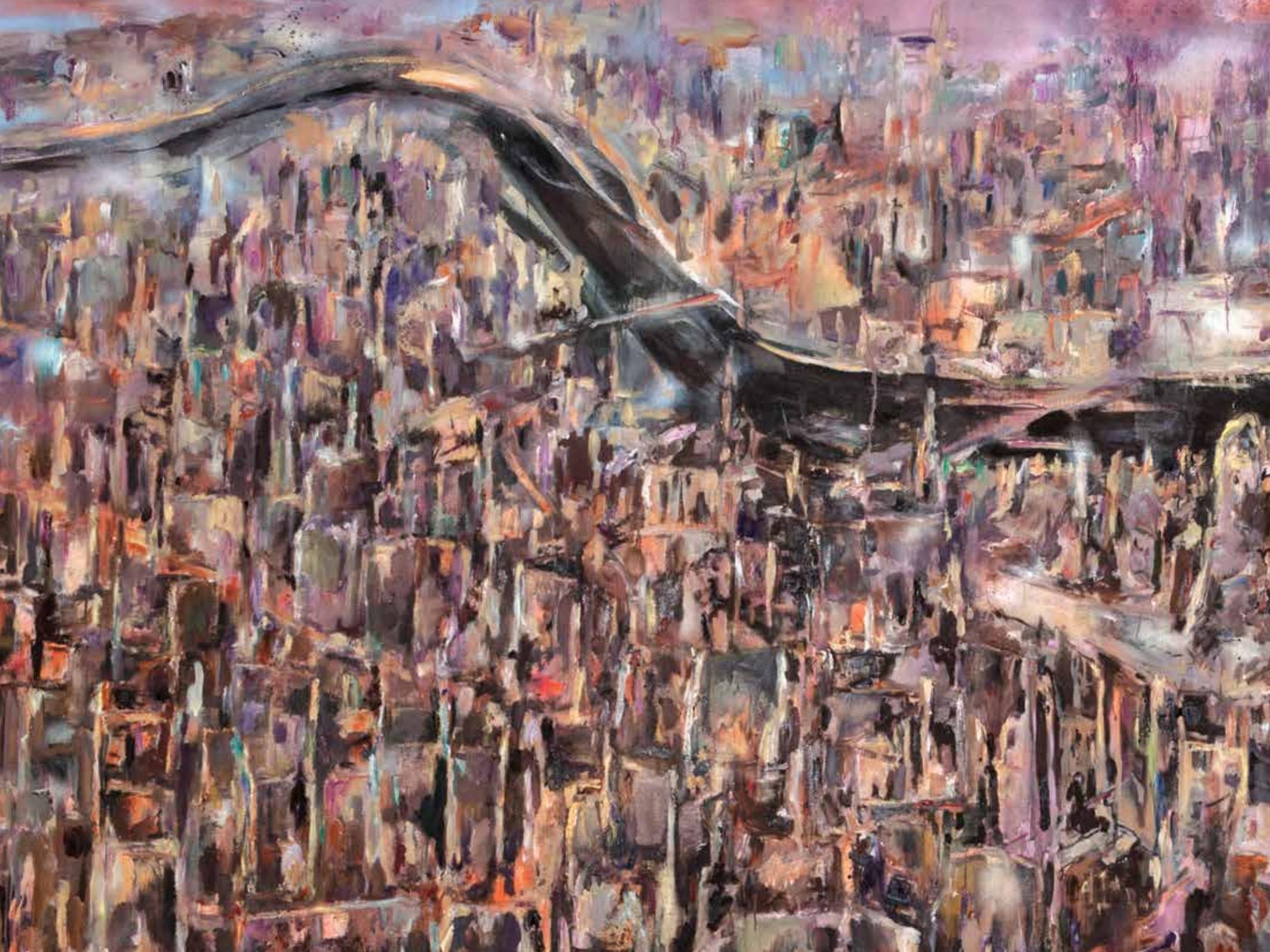
Rückseite | back cover: Ohne Titel, 2015 (Detail)

Innen (hinten) | inside (back): H₃PO₄, 2014 (Detail)

ISBN 978-3-00-062594-7

GALERIEKORNFELD







ISBN 978-3-00-062594-7