

Heinz Trökes
Das gemalte Gesamtwerk

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von
Brigitte Lindner
aus
Lüdinghausen
Bonn 2002

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Berichterstatter: Professor Dr. Anne Bonnet
2. Berichterstatter: Professor Dr. Barbara Schellewald

Tag der mündlichen Prüfung: 8. November 2000

DANKSAGUNG

Das Interesse, eine Dissertation über Heinz Trökes' gemaltes Gesamtwerk zu verfassen, geht auf mein Studium mit der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn zurück. Dem verstorbenen Herrn Prof. Dr. Gunter Schweikhart verdanke ich den Anstoß zum Thema der vorliegenden Arbeit. Mein besonderer Dank gilt Frau Prof. Dr. Anne Bonnet für ihre intensive Betreuung und ihre vielfachen Anregungen sowie der Korreferentin, Frau Prof. Dr. Barbara Schellewald.

Der Unterstützung des Sohnes des Künstlers, Herrn Jan Manuel Trökes und dem Kunsthistoriker Herrn Dr. Markus Krause ist es zu verdanken, daß die vorliegende Dissertation in dieser Form entstehen konnte. Herr Dr. Krause verwaltet seit Trökes' Tod das künstlerische und schriftliche Werk und gewährte mir jederzeit uneingeschränkte Einsicht in den Berliner Nachlaß. Er stellte mir wichtiges Archivmaterial sowie einen Teil der Bildvorlagen aus dem Künstlernachlaß für den Abbildungskatalog dieser Arbeit zur Verfügung. Hierfür gilt ihm mein herzlicher Dank. Danken möchte ich auch dem ‚Wilhelm-Lehmbruck-Museum‘ in Duisburg und der ‚Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur‘, die mir Fotos für den Abbildungskatalog zur Verfügung gestellt haben. Ferner danke ich Ute Hildebrand von Canon Deutschland GmbH für die professionelle Unterstützung bei der Anfertigung zahlreicher Fotos. Schließlich richtet sich mein Dank an meine Eltern, Geschwister und Freunde, die mich während der Entstehungszeit der Dissertation mit Verständnis begleitet haben.

I. Inhaltsverzeichnis

I.	INHALTSVERZEICHNIS	1
II.	EINFÜHRUNG	5
	II. 1 Forschungsstand	8
III.	BIOGRAPHIE (1913-1997)	12
IV.	DAS SURREAL GEPRÄGTE FRÜHWERK: HEINZ TRÖKES IN BERLIN (1940-1949)	20
	IV. 1 Die besondere Situation der Kunst im Nachkriegs-Berlin: Die Kunstlandschaft (1945-1948)	20
	IV. 1.1 Die Bedeutung der Berliner ‘Galerie Gerd Rosen’	28
	IV. 2 Surrealismus	30
	IV. 2.1 Begrifflichkeit	30
	IV. 2.2 Der Surrealismus in der bildenden Kunst: Merkmale, Methoden und Techniken surrealistischer Malerei	34
	IV. 2.3 Trökes’ Position innerhalb der surrealistischen Malerei	37
	IV. 3 Trökes’ Gemälde aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre	41
	IV. 3.1 Beginn der Malerei	41
	IV. 3.2 Das Bildkonzept der surreal geprägten Werke	42
	IV. 3.3 Die Bedeutung der Gemälde	44
	IV. 3.3.1 <i>Mit der offenen Tür</i> (1943)	44
	IV. 3.3.2 <i>Strandleben</i> (1943)	46
	IV. 4 Trökes’ Gemälde aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre	47
	IV. 4.1 Das Bildkonzept der surreal geprägten Nachkriegswerke	48
	IV. 4.2 Die Bedeutung der Bilder mit ‘Zeitinhalt’	51
	IV. 4.2.1 <i>Tuberries, Bauklötze, Federngewächs</i> (1946)	51
	IV. 4.2.2 <i>Die Mondkanone</i> (1946)	53
	IV. 4.2.3 <i>Zwischen den Blöcken</i> (1947)	55
	IV. 4.3 Die Bedeutung der ‘futurologischen’ Bilder	57
	IV. 4.3.1 <i>Am Mars</i> (1948)	58
	IV. 5 Künstlerische Einflüsse auf das Frühwerk von Trökes	59

IV. 5.1	Max Ernst	60
IV. 5.2	Giorgio de Chirico und Salvador Dalí	63
IV. 5.3	Willi Baumeister	64
V.	HEINZ TRÖKES' GEMÄLDE DER FÜNFZIGER JAHRE (1950-1958)	68
V. 1	Begrifflichkeiten: Informel, Tachismus, Lyrische Abstraktion, Abstrakter Expressionismus, Action Painting, L' Art Autre, Automatismus	68
V. 1.1	Informel	68
V. 1.2	Tachismus und Lyrische Abstraktion	70
V. 1.3	Abstrakter Expressionismus und Action Painting	72
V. 1.4	'L'Art Autre' und Automatismus	75
V. 2	Historischer Kontext: Entwicklung und Wegbereiter der informellen Kunst	76
V. 2.1	Frankreich	76
V. 2.2	Deutschland	80
V. 3	Informel	84
V. 3.1	Merkmale, Methoden und Techniken informeller Malerei	84
V. 3.2	Trökes' Position innerhalb der informellen Kunst	88
V. 4	Trökes' Beginn der abstrakten Malerei in Paris (1950-1951)	90
V. 4.1	Paris: Zentrum der Avantgarde	90
V. 4.2	Das Bildkonzept der frühen abstrakten Gemälde	93
V. 5	Trökes' Gemälde aus der Ibiza-Zeit (1952-1956)	96
V. 5.1	Die verschiedenen Bildgruppen	96
V. 5.2	Das neue Bildkonzept	98
V. 5.3	Informell geprägte Bilder	101
V. 6	Trökes' Hamburger-Periode (1956-1958)	103
V. 6.1	Informell geprägte Bilder	103
V. 6.2	Die Serie der sogenannten 'Weißen Bilder' (1957-1958)	104
V. 7	Kunsthistorische Bezüge in der Werkphase der fünfziger Jahre von Trökes	107
V. 7.1	École de Paris: Jean Dubuffet und Georges Mathieu	108

V. 7.2	Verwandte Formen und Strukturmerkmale von Fritz Winter	111
V. 7.3	Einflüsse bedeutender Künstler der ‘Klassischen Moderne’: Joan Miró, Paul Klee, Wassily Kandinsky und Max Ernst	112
VI.	HEINZ TRÖKES’ ‘FARBATMOSPHERISCHE’ BILDER (1959-1966)	120
VI. 1	Gemälde von 1959	121
VI. 2	Neue malerische und technische Erkenntnisse (1960-1966)	121
VI. 2.1	Gemälde mit gegenständlich lesbaren Bildzeichen	123
VI. 2.2	Gemälde mit abstrakten Schriftzeichen	124
VI. 2.3	Die ‘Farbwirkung’ der Bilder	125
VI. 3	Kunsthistorische Bezüge in der Werkphase der ‘farbatmosphärischen’ Bilder von Trökes	127
VI. 3.1	Ernst Wilhelm Nay	127
VI. 3.2	‘Farbfeld’-Malerei und Mark Rothko	129
VII.	HEINZ TRÖKES’ ‘ORNAMENTAL’ GEPRÄGTE BILDER (1966-1975)	133
VII. 1	Der Wandel zum ‘ornamental’ geprägten Bild	133
VII. 1.1	Das Farben- und Formenspiel in den Gemälden (1966-1970)	134
VII. 1.2	Auf zwei Grundfarben abgestimmte Bilder (1971-1973)	137
VII. 1.3	Bilder mit Gold- und Bronzeeffekten (1974-1975)	139
VII. 2	Kunsthistorische Bezüge in der Werkphase der ‘ornamental’ geprägten Bilder von Trökes	139
VII. 2.1	Der Stellenwert des Ornaments in der deutschen Kunst der sechziger Jahre	139
VII. 2.2	Der Symbolgehalt der Bilder - Verbindungslinien zu Traditionen und Kulturen außereuropäischer Kunst	142
VII. 2.3	Experimente mit LSD	145
VII. 2.4	Pop-Art, Jasper Johns und Richard Lindner	147
VII. 2.5	Optical-Art	151
VIII.	HEINZ TRÖKES’ SPÄTWERK: ‘IMAGINÄRE LANDSCHAFTEN’ (1977-1990)	155
VIII. 1	Weiterentwicklung der ‘farbatmosphärischen’ Werte	157

VIII. 1.1	Bilder mit schemenhaften Gestalten (1977-1984)	157
VIII. 1.2	Bilder mit abstrakten Zeichen (1984-1990)	161
VIII. 2	Die Bedeutung der ‘Imaginären Landschaften’	164
VIII. 3	Mögliche kunsthistorische Bezüge zur Kunst von Yves Tanguy, Salvador Dalí und Max Ernst	167
IX.	HEINZ TRÖKES’ LETZTE SCHAFFENSJAHRE (1990-1995)	170
X.	SCHLUßBEMERKUNG	172
XI.	ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	176
XII.	AUSSTELLUNGSVERZEICHNIS	178
XIII.	BIBLIOGRAPHIE	205
XIII. 1	Schriften von Heinz Trökes	238
XIII. 2	Interviews mit Heinz Trökes	239
XIII. 3	Autobiographische Notizen und ‘Werklisten’ der Gemälde Heinz Trökes’	239
XIII. 4	Vorträge von Heinz Trökes	240
ABBILDUNGSKATALOG MIT BILDLEGENDE UND BILDNACHWEIS (separater Katalog)		

II. Einführung

Das gemalte Gesamtwerk des 1997 in Berlin verstorbenen Künstlers Heinz Trökes, das Gegenstand dieser Untersuchung ist, steht heute, am Beginn des 21. Jahrhunderts, erst am Anfang seiner wissenschaftlichen Bearbeitung. Trökes, der sich vor allem zwischen den vierziger und frühen siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts nationalen und internationalen Ansehens erfreute, ist heute weitgehend aus dem Blickfeld der kunsthistorischen Forschung geraten. Dabei galt er im Berlin der Nachkriegsjahre als bedeutender ‘Nachkriegssurrealist’ und stand im Mittelpunkt der Kunstszene. Er lehrte als Professor an den Hamburger, Stuttgarter und Berliner ‘Hochschulen für bildende Künste’; ihm wurden zahlreiche Preise und Ehrungen zuteil. Vielfältige Einzelpräsentationen und Ausstellungsbeteiligungen in renommierten europäischen und amerikanischen Museen und Galerien machten ihn zu einem vielbeachteten Künstler.

Eine umfassende monographische und zugleich wissenschaftlich-methodische Untersuchung von Trökes’ gemaltem Œuvre ist jedoch bislang nicht erschienen. Ziel dieser Arbeit ist es, erstmals die Genese des etwa 1.100 Ölbilder¹ umfassenden malerischen Werks aufzuzeigen und damit einen ersten Beitrag zur Schließung dieser Lücke in der kunsthistorischen Forschung über die Kunst deutscher Nachkriegskünstler zu leisten. In Ermangelung einschlägiger Fachliteratur wurden zur Analyse des Werks einerseits biographische Hinweise und zahlreiche Selbstäußerungen des Künstlers herangezogen. Andererseits wurde der kunsthistorische Kontext der unterschiedlichen Werkphasen beleuchtet und die Wirkung künstlerischer Einflüsse kritisch hinterfragt. Leben und Werk sollen so in den Zeitkontext gestellt werden, um seine stilistische, von häufigem Wandel geprägte Entwicklung auch in Bezug auf die im Laufe der Jahrzehnte gewonnene

1 Die bisher von Jan Manuel Trökes, dem Sohn des Künstlers, in sogenannte ‘Werklisten’ festgehaltene Gemälde Trökes’ aus den Jahren 1935 bis 1995 enthalten Hinweise zu Besitzverhältnissen und Veröffentlichungen der Bilder. Die

künstlerische Originalität hin plausibel zu machen. Als Gliederung bot sich daher an, das gemalte Œuvre chronologisch in Werkphasen zu unterteilen und diese getrennt voneinander zu untersuchen.

Um diese Chronologie in den kunsthistorischen Bezugsrahmen zu stellen, sollen zunächst die Begrifflichkeiten der Stilrichtungen geklärt werden, in denen sich die Kunst Trökes' in der jeweiligen Werkphase bewegte. Die Begriffsklärung soll ermöglichen, sowohl die stilistischen Merkmale der Kunst Trökes' mit ihren besonderen Ausprägungen als auch seine künstlerische Position innerhalb der unterschiedlichen Schaffensphasen zu beleuchten. Verdeutlichend wurden anhand einer vergleichenden Bildanalyse wichtiger Vorbilder der 'Klassischen Moderne' und Vertreter der zeitgenössischen Kunstszene untersucht, die in Beziehung zum Werk von Trökes stehen, um daraus abzuleiten, inwieweit der Künstler ihnen stilistisch mehr als nur punktuelle Anregungen verdankte oder aber um seine Eigenständigkeit zu belegen.

In diesem Zusammenhang wird ein besonderes Augenmerk auf der Genese des surreal geprägten Frühwerks der vierziger Jahre liegen, das während des Zweiten Weltkrieges in Berlin in der sogenannten 'inneren Emigration' entstand. Mit diesen Bildern wurde Trökes unmittelbar nach Kriegsende bekannt, wodurch es dem Künstler ermöglicht wurde, der surrealistischen Kunst in der Kontroverse um einen 'zeitgemäßen' Stil nach 1945 zu neuer Aktualität zu verhelfen. Damit verbunden war seine Tätigkeit als Mitbegründer und erster Leiter der 'Galerie Gerd Rosen', wodurch Trökes einen entscheidenden Anteil zum kulturellen Wiederaufbau Deutschlands leistete. Für einen Teil dieses Abschnitts konnte auf die Magisterarbeit der Autorin zurückgegriffen werden,² die jedoch unter verschiedenen Aspekten erweitert und um neue Forschungsergebnisse bereichert werden mußte.

'Werklisten' befinden sich im Berliner Künstlernachlaß. In diesen sind noch nicht alle Gemälde Trökes' aufgelistet. Vgl. 'Werklisten' der Gemälde 1935-1995.

2 Mit der Magisterarbeit, die den Titel 'Heinz Trökes: Das gemalte Frühwerk' trägt, schloß die Autorin 1996 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn ihr Studium ab. Vgl. Lindner, 1996.

Der Chronologie folgend wird nach den Gemälden der vierziger Jahre Trökes' Werk der fünfziger Jahre, die Phase seiner stilistischen Neuorientierung vor dem Hintergrund der Entwicklung des Informel, als zweiter Schwerpunkt im Zentrum der Betrachtung stehen. Die Aufgeschlossenheit des Malers für Impulse zeitgenössischer Kunstströmungen ist jedoch nicht nur gegenüber der Kunst des Informel festzustellen, sondern ebenso gegenüber der Nachmalerischen Abstraktion, der Pop-Art und der Optical-Art, die Trökes' spätere Werkzyklen prägen. Die ab Mitte der sechziger bis in Mitte der siebziger Jahre hinein spürbaren zeitgenössischen Einflüsse, die mit einem neuen ornamentalen Element korrelieren, wurden als eine Art Übergangsphase verstanden, die zum dritten und letzten Schwerpunkt dieser Arbeit, dem Spätwerk, führen soll. Die künstlerischen Eigenarten dieser Werkphase, deren Beginn zeitlich mit dem Jahr 1977 anzusetzen ist, entzogen sich weitgehend dem bislang angewandten methodischen Vorgehen der Inbezugsetzung im historischen und biographischen Kontext. Durch eine intensivere Bildanalyse soll hier die spezifische Originalität herausgearbeitet und eine Bezeichnungsmöglichkeit für die Bilder dieser Zeitspanne geschaffen werden.

Als Dokumentation wurde dieser Arbeit ein Abbildungskatalog angefügt, der erstmals einen Überblick über Trökes' wichtigste Gemälde aus sämtlichen Werkphasen bis zum Tode des Künstlers im Jahre 1997 gibt (Abb. 1-167). Ebenfalls hierin aufgenommen wurden Abbildungen aller zum Vergleich herangezogenen Bilder anderer Künstler (Abb. 168-205).

II. 1 Forschungsstand

Heinz Trökes' Werk befindet sich in zahlreichen privaten und öffentlichen nationalen und internationalen Sammlungen.³ Es wurde jedoch im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts mit Ausnahme des deutschen Raums nicht mehr sehr häufig ausgestellt.⁴ Gerade in den letzten zehn Jahren wurden Untersuchungen zu unterschiedlichen deutschen Nachkriegskünstlern vorgenommen und deren Werk wissenschaftlich dokumentiert. Die Publikationen zu Heinz Trökes beschränken sich dabei auf wenige Titel. Zwar ist der Name Trökes in allen wichtigen Veröffentlichungen der Literatur zur deutschen Kunst von 1945 bis 2000 erwähnt;⁵ sein Werk wurde jedoch selten im Haupttext analysiert.

In der Zeit nach 1945 bis in die siebziger Jahre hinein haben sich in Einzelausstellungen zu Galerie- oder Museumsausstellungen, Aufsätzen oder Gesamtuntersuchungen zur deutschen Nachkriegskunst vorrangig diejenigen Kunstkritiker mit dem Werk von Trökes auseinandergesetzt, denen der Künstler auch persönlich verbunden war. Zu diesen Kritikern zählen Will Grohmann, Werner Haftmann, Eberhard Roters und Siegfried Salzmann. In jahrelangem freundschaftlichen Kontakt stand Trökes nachweislich zumindest mit Grohmann und Roters.⁶ Jedoch beschränkte sich das kunsthistorische Interesse der vier Kritiker weitgehend auf

3 Vgl. hierzu die Auflistung bei Trökes (Kat.), 1979, S. 183.

4 Vgl. Ausstellungsverzeichnis Kap. XI. der vorliegenden Arbeit.

5 Zur deutschen Kunst im 20. Jahrhundert vgl. u.a. Schmied, 1970; Kunst in Berlin 1930-1960 (Kat.), 1980; Held, 1981; Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983; Aus den Trümmern (Kat.), 1985; Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985 (Kat.), 1985; Deutsche Kunst nach 1960 (Kat.), 1985; Kunst in Berlin von 1870 bis heute (Kat.), 1986; Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert (Kat.), 1986; Ich und die Stadt (Kat.), 1987; Schrecken und Hoffnung (Kat.), 1987; Soviel Anfang war nie - Deutsche Städte 1945-1949 (Kat.), 1989; Gillen, 1989; Damus, 1995; Krause, 1995; Deutschlandbilder (Kat.), 1997; Aufstieg und Fall der Moderne (Kat.), 1999; Schauer, 1999.

6 Trökes' Tagebuchnotizen ist zu entnehmen, daß Eberhard Roters Trökes 1954 mehrmals auf Ibiza besuchte und auch mit ihm zusammen segelte. Vgl. Autobiographische Notizen der Tagebücher Heinz Trökes', 18.2.1954; 3.6.1954; 20.6.1954; 25.10.1954. Mit Grohmann trat Trökes spätestens nach dem Zweiten

Trökes' Frühwerk. Ihre Darstellungen beschränken sich auf kurze Beschreibungen ausgewählter Nachkriegswerke und Überlegungen zu Trökes' Stellung als Berliner Nachkriegssurrealist oder geben nicht näher erläuterte Hinweise auf Trökes' Vorbild Max Ernst.⁷ Hierbei finden sich aber selten Ansätze einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung. So sprechen Grohmann und Salzmann bei Trökes' Frühwerk pauschal von „surrealistischen Bildern“⁸ und ordnen es ohne eingehende Untersuchung der Kunst des Surrealismus zu.

Eine Analyse des ab 1950 entwickelten weitgehend abstrakten Werks ist bisher noch nicht erfolgt. Bis heute erhebt nur der anlässlich der einzigen Retrospektive in Berlin (1979) und Duisburg (1980) veröffentlichte Katalog den Anspruch einer monographischen Würdigung des Künstlers.⁹ Dieser Ausstellungskatalog enthält kurze, aber wichtige Beiträge von Siegfried Salzmann, Eberhard Roters und Julian Heynen über Trökes' malerisches und graphisches Œuvre aus der Zeit von 1938 bis 1979.¹⁰ Hier ist vor allem der Artikel von Salzmann hervorzuheben, der erstmals Trökes' bis dahin entstandenes Werk in verschiedene Gruppen und Serien aufteilte und in einem kurzen Abriß die Stationen der bisherigen künstlerischen Entwicklung nachvollzog.

Ab 1980 reduziert sich die Literatur über Trökes' Werk weitgehend auf die Publikation von Katalogen über Einzel- oder Gemeinschaftsausstellungen. Jedoch erhalten diese Kataloge in der Regel keine kritischen Beiträge über den deutschen Künstler. Vielmehr wurde in den zu den Einzelausstellungen erschienenen Katalogen stets dieselbe Biographie und häufig auch dieselben Texte von Grohmann, Haftmann oder Salzmann aus früheren Katalogbeiträgen ganz oder in

Weltkrieg in Berlin persönlich in Kontakt. Trökes im Gespräch mit der Autorin, 1.3.1995.

7 Vgl. hier die Rezensionen bei Grohmann, *Neue Zeitung*, 7.7.1951; Grohmann, 1956, S. 188-189; Grohmann, 1958, S. 154, 180-182; Grohmann, 1959; Haftmann, 1964, o.S.; Haftmann, *Verfemte Kunst*, 1986; S. 29, 294-295, 409; Roters, 1975; S. 75ff.; Roters, 1979, S. 7-11; Salzmann, 1979; S. 65-71; Salzmann, 1983, o.S.

8 Vgl. Grohmann, 1959, S. 3; Salzmann, 1979, S. 65-71.

9 Vgl. Trökes (Kat.), 1979.

10 Vgl. Salzmann, 1979, S. 65-71; Heynen, 1979, S. 159-160.

Auszügen abgedruckt,¹¹ wobei es sich zumeist um poetische Beschreibungen von Leben und Werk des deutschen Künstlers handelt. Darüber hinaus erschien aufgrund zweier Schenkungskonvolute aus dem zeichnerischen Œuvre des Künstlers an die Berliner Nationalgalerie im Jahr 1983 und das Berliner Kupferstichkabinett im Jahr 1995 jeweils ein Ausstellungskatalog.¹² Untersucht wurden hier aber ausschließlich die Zeichnungen aus Trökes' sogenannten 'Skizzenbüchern.'

Im Gegensatz zu den publizierten Texten bieten Trökes' Interviews mit RIAS, 1965,¹³ mit Maria Wetzel¹⁴ und besonders mit Barbara Straka¹⁵ einen deutlich analytischeren Zugriff auf seine Bilder. Darüber hinaus hat sich Trökes seit 1945 durch Reden und Vorträge in Galerien, Museen und Kunstakademien sowie durch mehrere Aufsätze kritisch mit der modernen Kunst auseinandergesetzt.¹⁶ Diese schriftlichen Äußerungen ermöglichen es, die Kenntnis über Trökes' künstlerischen Vorstellungen zu erweitern.

Die vorliegende Dissertation beinhaltet erstmalig die Untersuchung des gemalten Gesamtwerks. Jedoch steht die Bearbeitung des etwa 3.000 Arbeiten umfassenden graphischen Œuvres von Trökes weiterhin aus.¹⁷ Ebenso existiert bis heute kein Werkverzeichnis, wenngleich das malerische Œuvre Trökes' zur Zeit von dem Nachlaßverwalter Markus Krause in einem Werkverzeichnis erfaßt wird. Dabei zielt

11 Vgl. hier etwa die Kataloge Trökes (Kat.), 1986, o.S.; Trökes (Kat.), 1988, o.S.; Trökes (Kat.), 1994, o.S.

12 Vgl. Trökes (Kat.), 1983; Trökes (Kat.), 1995.

13 Trökes im Interview mit RIAS, 1965. In: Gillen/Schmidt, 1989, S. 162-163.

14 Maria Wetzel befragte Trökes 1962 in seinem Atelier an der Stuttgarter Akademie für bildende Künste. Trökes im Interview mit Maria Wetzel. In: Wetzel, 1962, S. 859-866.

15 Straka führte anlässlich der Ausstellung 'Grauzonen Farbwelten', 1982 eine Interviewmontage mit mehreren deutschen Nachkriegskünstlern durch. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 244-341.

16 Die Titel der Schriften, Vorträge und Reden sind in Kap. XII.1 und XII.4 der vorliegenden Arbeit aufgeführt.

17 Vgl. hier die bisher von Jan Manuel Trökes erstellten 'Werklisten', die sich im Berliner Nachlaß befinden.

Krause auf die Erfassung aller Ölbilder auf der Basis der ‘Werklisten’ im Berliner Künstlernachlaß ab.¹⁸ Das in Bearbeitung befindliche Werkverzeichnis wird aber keine monographische Untersuchung über Trökes’ gemaltes Œuvre beinhalten.

Die hier unternommene Analyse des malerischen Gesamtwerks stützte sich neben der Sekundärliteratur und der Interviews auf Trökes’ Tagebuchnotizen¹⁹ und drei längere Gespräche, die die Autorin mit dem Künstler im Februar und März 1995 führte.²⁰

18 Vgl. ‘Werklisten’ der Gemälde 1935-1995, Nachlaß Berlin.

19 Die autobiographischen Notizen der Tagebücher von Trökes wurden in der Arbeit nur singular als Quelle herangezogen, da die stichwortartigen Angaben des Künstlers nicht sehr aussagekräftig sind. Vgl. Autobiographische Notizen der Tagebücher Heinz Trökes’, 1950-1996.

20 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 28.2.1995; 1.3.1995; 2.3.1995.

III. Biographie (1913-1997)

Am 15. August 1913 kam Heinz Trökes [Abb. 1-6] als zweiter Sohn von fünf Kindern des Schulleiters Josef Trökes und Elisabeth Trökes, geborene Poettters, in Duisburg-Hamborn zur Welt.²¹ Kindheit und Jugend verbrachte er in seiner Geburtsstadt am Rhein. Schon während seines letzten Unterrichtsjahres am Krefelder Gymnasium ging der 19jährige seinem Interesse für Kunst nach und besuchte den Nachmittagsunterricht an der 'Handwerker- und Kunstgewerbeschule' in Krefeld.²² 1933, im Jahr der Machtergreifung der Nationalsozialisten, legte er sein Abitur ab und entschloß sich zunächst zu einer künstlerischen Tätigkeit im angewandten Bereich.²³ Im Oktober dieses Jahres schrieb er sich an der 'Höheren Preußischen Fachschule für textile Flächenkunst'²⁴ in Krefeld ein, wo er bis August 1936²⁵ eine Ausbildung als Entwurfs- und Musterzeichner absolvierte. Trökes wurde Schüler bei Johannes Itten, zu dessen Unterrichtskonzept sowohl die Form- und Farblehre als auch Natur- und Aktzeichenkurse gehörten.²⁶ Darüber hinaus standen neben dem Muster- und Entwurfszeichnen verschiedene Arten des Webens, Färbens und Druckens auf dem

21 Die Lebensdaten von Heinz Trökes beziehen sich zum einen auf den biographischen Angaben in den Katalogen: Trökes (Kat.), 1979, S. 175-179; Trökes (Kat.), 1995, S. 17-19; Trökes (Kat.), 1998, S. 37-38 und zum anderen auf das Interview zwischen Barbara Straka und dem Künstler (vgl. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten, Kat., 1983, S. 241-316). Diese Daten, die die Grundlage der Biographie bilden, wurden durch autobiographische Notizen aus Trökes' Tagebüchern sowie drei persönlichen Gesprächen der Autorin mit dem Künstler überprüft und ergänzt. Vgl. Autobiographische Notizen der Tagebücher Heinz Trökes', 1950-1996; Heinz Trökes im Gespräch mit der Autorin; 28.2.1995, 1.3.1995, 2.3.1995.

22 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 2.3.1995.

23 Kunst spielte bis dahin weder in Trökes' Elternhaus noch in seinem sozialen Umfeld eine Rolle. Trökes im Gespräch mit der Autorin, 28.2.1995.

24 Zum Unterrichtskonzept der 'Höheren Preußischen Fachschule für textile Flächenkunst' bei Itten (Kat.), 1992, S. 42-87.

25 Laut Einschreibebuch der Schule waren von April 1932 bis Oktober 1938 insgesamt 91 Studierende angemeldet. Vgl. Trökes' Einschreibedaten bei Itten (Kat.), 1992, S. 108.

Lehrplan.²⁷ Die Webstoffe, die auf Handwebstühlen und Jacquardwebstühlen gefertigt wurden, waren in erster Linie Arbeits- und Musterproben. Von Trökes sind zahlreiche solcher Stoffmuster aus dem Unterricht erhalten, die sich heute sowohl im Künstlernachlaß als auch im Besitz des Deutschen Textilmuseums in Krefeld befinden.²⁸

Mitte der dreißiger Jahre wurde Trökes erstmals malerisch tätig, und es entstanden gegenständliche, expressive Bilder.²⁹ Nach Beendigung der Krefelder Studienzeit ging der Künstler im Herbst 1936 nach Augsburg. Er arbeitete dort etwa für zwei Jahre in dem seinerzeit renommierten Betrieb 'Bemberg', der Stoffe für Ober- und Unterkleidung herstellte,³⁰ als Muster- und Entwurfszeichner.³¹ Trökes trug nach eigener Aussage zeitweilig mit einem zweiten Entwerfer für die gesamte Abteilung 'Entwurfskollektion' die Verantwortung.³² Für seine Arbeit im Augsburger Betrieb erhielt der Künstler ein monatliches Gehalt von etwa 350 RM.³³ Parallel dazu widmete er sich wieder der Malerei. Dem Konzern 'Bemberg' verdankte Trökes im

-
- 26 Zu Ittens Unterrichtspädagogik und Lebensphilosophie siehe Itten (Kat.), 1992, S. 48 und S. 128. Die Aktzeichnerkurse standen nicht auf dem Lehrplan, wurden aber von Itten durchgeführt. Trökes im Gespräch mit der Autorin, 1.3.1995.
 - 27 Bislang hatte es in dem Berufszweig des 'Entwurfszeichners' nur eine einseitige Ausbildung im künstlerischen oder technischen Bereich gegeben. Die Dualität der Ausbildung stellte für diese Berufsgruppe eine Innovation dar. Zur Entwicklung der um die Jahrhundertwende neu gegründeten Kunstschulen und der Kunstschulreform von 1900-1933 vgl. Wingler, 1977.
 - 28 Das Deutsche Textilmuseum in Krefeld konzipierte Anfang der 90er Jahre eine Ausstellung über die Arbeit der 'Höheren Preußischen Fachschule für textile Flächenkunst' von 1932-1938. Anlässlich dieser Schau vermachte Anneliese Itten die Schulunterlagen ihres Mannes dem Textilmuseum, unter denen sich auch einige Musterproben von Trökes befanden. Vgl. Itten (Kat.), 1992, S. 7.
 - 29 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten, 1983, S. 316.
 - 30 Der Betrieb 'Bemberg' verfügte etwa über 1.000 Webstühle, ließ die Drucke aber größtenteils in Lohndruckereien ausführen. Trökes in einem Brief an Itten, 10.10.1936, abgedruckt bei Itten (Kat.), 1992, S. 28.
 - 31 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 2.3.1995.
 - 32 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 2.3.1995. Im Künstlernachlaß sind auch aus der Augsburger Zeit zahlreiche Entwurfszeichnungen für Blusen- oder Kleiderstoffe und Pyjamaentwürfe vorhanden.
 - 33 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 2.3.1995.

Jahr 1937 zwei Reisen nach Paris.³⁴ Johannes Itten vermittelte ihm dort den ersten Kontakt zu Wassily Kandinsky, der damals im nahegelegenen Neuilly-sur-Seine lebte.³⁵

Trökes' Interesse an der Malerei nahm stetig zu, so daß er noch 1938 von Augsburg nach Berlin übersiedelte, um sich ausschließlich der bildenden Kunst zu widmen. Im selben Jahr richtete ihm die Berliner 'Galerie Nierendorf' seine erste Einzelausstellung aus, die aber nach einer Woche von den Nationalsozialisten wieder geschlossen wurde und seinen Ausschluß aus der Reichskulturkammer zur Folge hatte.³⁶ Seine Bilder wurden 1938 in der Wanderausstellung 'Schwäbische Kunst der Gegenwart' als 'entartet' gezeigt. Bis zum Ende des Dritten Reiches war Trökes dadurch jede Ausstellungsmöglichkeit verwehrt. Anfang des Jahres 1939 reiste der Künstler nach Zürich, da er von dort aus nach Indien auswandern wollte. In der Schweiz kam er das erste Mal mit der Kunst des Surrealismus in Berührung, wodurch seine frühe Kunst eine nachhaltige Prägung erhalten sollte.³⁷ Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges war die Ausreise von der Schweiz aus nach Indien nicht mehr möglich, so daß Trökes im Herbst 1939 nach Deutschland zurückkehren mußte.³⁸ Der Künstler hielt sich bis Mitte des Jahres 1940 teils in Berlin, teils in der fränkischen Schweiz und teils im Rheinland auf. Zum Wintersemester 1940 belegte Trökes auf Empfehlung seines früheren Lehrers Itten für einige Monate Zeichenkurse bei Georg Muche, der als Nachfolger Ittens die nun bezeichnete Krefelder 'Ingenieurschule für Textilkunde' leitete.³⁹ Schon Ende des Jahres 1940 mußte Trökes das Studium wegen der Einberufung zur Wehrmacht abbrechen. Der

34 Der Künstler reiste im Auftrag der Fa. 'Bemberg' nach Paris, um sich über die neuesten Textilkollektionen zu informieren. Trökes im Gespräch mit der Autorin, 28.2.1995.

35 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982, In: Grauzonen Farbwelten (Kat), 1983, S. 316.

36 Es konnten nur diejenigen Künstler eine Ausstellungsgenehmigung und Malmaterial erhalten, die in der vom Propagandaminister Joseph Goebbels 1933 eingerichteten Reichskulturkammer registriert waren. Vgl. Krause, 1995, S. 71.

37 Vgl. Grohmann, 1959, S. 2.

38 Vgl. Zwischen Widerstand und Anpassung (Kat.), 1978, S. 256.

Maler leistete bis Kriegsende in der Flakschule Berlin-Schulzendorf als Schreibkraft seinen Militärdienst.⁴⁰ Durch seine Stationierung in Berlin war es Trökes während des Krieges möglich, temporär die in derselben Stadt ansässige ‘Freie Kunstschule’ von Max Dungert zu besuchen. Dort belegte er einen Kurs in Aktzeichnen.⁴¹ Ab 1942 begann Trökes in sogenannte ‘Skizzenbücher’ zu zeichnen und hatte bis 1994 insgesamt 52 solcher Bücher gefüllt. Er arbeitete zunächst mit Tusche und Bleistift, ab den sechziger Jahren darüber hinaus mit Kugelschreiber, Farb- und Filzstiften und seit den achtziger Jahren auch mit Gummischreibern und ‘Staedtler’ Pinsel-Markern.⁴²

Drei Monate nach Kriegsende gründete Trökes mit dem Buchhändler Gerd Rosen und dem Kunstsammler Léon Flemming⁴³ die ‘Galerie Gerd Rosen’.⁴⁴ 1946 hatte er in der Kölner ‘Modernen Galerie’ seine erste Einzelausstellung nach dem Krieg, wo

39 Trökes in einem Gespräch mit der Autorin, 1.3.1995.

40 Ein Ausmusterungsschein, den Trökes von einem Freund erhielt, bewahrte ihn vor der Versetzung an die russische Front. Vgl. *Zwischen Widerstand und Anpassung* (Kat.), 1978, S. 256.

41 Die im Berliner Künstlernachlaß befindlichen Entwurfsblöcke geben Aufschluß über Trökes’ Zeichnungen.

42 Trökes’ Skizzenbücher sind nicht im herkömmlichen Sinne als Zeichenbücher zu verstehen, in denen schnelle Skizzen oder Vorstudien zu Bildern festgehalten werden. Vielmehr zeigen die Bücher detailliert ausgeführte Zeichnungen, die nur singular als Bildvorlage für seine Malerei dienten. Zu den Skizzenbüchern bei Trökes (Kat.), 1983, S. 7-12; Trökes (Kat.), 1995, S. 15-16.

Die 52 Skizzenbücher übereignete Trökes, bis auf das Band Nr. 32, verschiedenen Berliner Museen. So übergab Trökes 1983 zunächst 31 Skizzenbücher mit etwa 2.300 Zeichnungen der Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Darüber hinaus folgten in den nächsten Jahren weitere Schenkungen an das Kupferstichkabinett Berlin, das durch eine letzte Übereignung von Trökes im Jahr 1995 alle Skizzenbücher der Bände 33-52 in seinen Sammlungsbestand aufgenommen hatte.

43 Der Kunstsammler Flemming (1881-1956) verfügte schon in den 20er Jahren über eine große Sammlung moderner Kunst, die er jedoch 1930 veräußern mußte (Vgl. Krause, 1995, S. 33). Seit den vierziger Jahren kaufte er auch Kunst von Heinz Trökes. Vgl. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: *Grauzonen Farbwelten* (Kat.), 1983, S. 296.

44 Zur Bedeutung der ‘Galerie Gerd Rosen’ vgl. Kap. III.1.1 der vorliegenden Arbeit.

er sein surreal geprägtes Werk präsentierte.⁴⁵ Im August 1947 wurde der Künstler vom Architekten Hermann Henselmann⁴⁶ als Dozent an die ‘Staatliche Hochschule für Architektur und Kunst’ in Weimar berufen. Nach nur einem Semester beendigte er aber wegen unüberbrückbarer politischer Differenzen seine Lehrtätigkeit.⁴⁷

Während der Blockade West-Berlins durch die Sowjetunion, die vom 24. Juni 1948 bis zum 12. Mai 1949 andauerte, lebte Trökes in Rodenbach bei Neuwied am Rhein. Seine surreal geprägten Werke wurden 1948 auf der ‘XXIV. Biennale’ in Venedig erstmals außerhalb Deutschlands gezeigt und somit einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. 1949 heiratete er Renata Severin.

Im Frühjahr 1950 entschloß sich Trökes, Deutschland zu verlassen und mit seiner Ehefrau nach Paris zu gehen, wo sie bis Ende des Jahres 1951 lebten. In der Kunstmropole Paris machte er zahlreiche Bekanntschaften mit wichtigen in- und ausländischen Künstlern und Literaten. Nach Paris plante er einen längeren Aufenthalt auf die spanische Insel Ibiza. Trökes, der 1952 mit seiner Ehefrau nach Ibiza auswanderte, lebte dort mit zahlreichen, zum Teil längeren Unterbrechungen bis Mitte der sechziger Jahre. Nach eigenen Entwürfen ließ der Maler auf Ibiza in San Antonio, Abad, ein Haus errichten, das zu seinem ständigen Arbeitsplatz wurde.⁴⁸ Trökes erlangte auf der damals noch wenig bevölkerten Baleareninsel nach der

45 Vgl. Trökes (Kat.), 1946.

46 Stefan Heymann riet Henselmann von der Berufung Trökes’ ab, da wie Henselmann berichtete, „der Surrealismus in der Vergangenheit sich bei aller künstlerischen Meisterung als gesellschaftsfeindlich erwiesen hätte.“ Zit. nach Hoormann, 1999, S. 430, Anm. 61.

47 Henselmann hatte neben Trökes auch den Berliner Künstler Mac Zimmermann an die Hochschule berufen. Die Lehrinhalte der beiden Maler widersprachen allerdings den Vorstellungen des Architekten Henselmann, der vom Künstler eine gesellschaftliche Verantwortung forderte. So sollte nach Henselmann der Künstler im Sinne der sozialistischen Gesellschaft tätig werden. Dies bedeutete aber sowohl für Trökes als auch für Zimmermann eine Einschränkung der künstlerischen Freiheit. Da die beiden Maler weiterhin die Auffassung eines autonom arbeitenden Künstlers vertraten, kündigten sie, nachdem ihnen eine Professur verweigert worden war, ihre Lehrtätigkeit am 1.4.1948. Vgl. Trökes (Kat.), 1977, o.S.; Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 260; Kober, 1989, S. 341, Anm. 384, S. 488f; Hoormann, 1999, S. 429-430.

48 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 1.3.1995.

hektischen Stadt Paris erstmals wieder eine ruhige Atmosphäre für seine Malerei.⁴⁹ 1954 wurde dort als einziges Kind von Heinz und Renata Trökes der Sohn Jan Manuel geboren.

Auf Ibiza lebten und arbeiteten in den fünfziger Jahren Künstler verschiedener Nationalitäten. 1959 wurde die 'Grupo Ibiza 59' gegründet, der neben spanischen und zahlreichen deutschen Künstlern auch Trökes zeitweilig angehörte.⁵⁰ Die Kontakte zu wichtigen Kunstzentren brachen während Trökes' langem Aufenthalt auf der spanischen Insel nicht ab. So wurde er 1952 Preisträger beim Hallmark-Wettbewerb in New York. 1955 erhielt er den 'Kritikerpreis' in Berlin. Im gleichen Jahr wurden fünf seiner Arbeiten auf der 'documenta I' in Kassel⁵¹ ausgestellt.

Im Frühjahr 1956 kehrte Trökes aufgrund seiner ersten Professur⁵² an der 'Staatlichen Hochschule für bildende Künste' in Hamburg nach Deutschland zurück, wo er bis Mitte des Jahres 1958 'Graphik' unterrichtete.⁵³ Eine dreimonatige Reise führte ihn 1958 nach Ceylon, Kairo, Djibouti, Aden und Bombay. Anschließend lebte er wieder auf Ibiza.⁵⁴ Im Juli 1959 reiste der Künstler mit seiner Familie nach Griechenland, wo sie auf der Insel Ägina mit kurzen Unterbrechungen bis Juli 1960

49 Vgl. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982, In: Grauzonen Farbwelten (Kat), 1983, S. 318.

50 Der 'Grupo Ibiza 59' waren neben Heinz Trökes die deutschen Künstler Erwin Bechtold, Erwin Broner, Hans Laabs, Katja Meirosky und Egon Neubauer zugehörig. Vgl. 'Grupo Ibiza 59' (Kat.), 1992.

51 Vgl. 'documenta I' (Kat.), 1955, S. 62. Trökes war auch auf der 'II. documenta '59' und der 'documenta III' (1964) in Kassel sowie auf mehreren Biennalen in Venedig (1948, 1958), São Paulo (1953, 1957) und in Tokio (1953, 1955, 1961, 1963) vertreten. Vgl. Ausstellungsverzeichnis Kap. XI. der vorliegenden Arbeit.

52 Trökes erreichten schon 1955 verschiedene Lehrangebote von Kunsthochschulen und Kunstakademien aus Berlin, Karlsruhe, Zürich, Stuttgart und Frankfurt, die er aber alle ablehnte. Vgl. Trökes (Kat.), 1979, S. 177.

53 Trökes' Tagebuch aus dem Jahr 1956 verzeichnet den ersten Unterrichtstag an der Hamburger Hochschule am 16. April 1956. Der letzte Eintrag über die Hochschule findet sich am 20. Juni 1958. Vgl. Autobiographische Notizen Heinz Trökes', Tagebucheinträge, 16.4.1956 bis 20.6.1958.

54 Der Unterricht an der Hamburger Hochschule engte Trökes nach viereinhalb Jahren absoluter künstlerischer Freiheit auf Ibiza so ein, daß er sich 1958 wieder für kurze Zeit auf die Baleareninsel zurückzog. Vgl. Grohmann, 1959, S. 24.

lebten.⁵⁵ Von dort aus unternahm Trökes häufig Fahrten nach Athen, Kreta, Rhodos, auf den Peloponnes und nach Istanbul.

Vom Wintersemester 1961 bis zum Sommersemester 1965 unterrichtete Trökes an der 'Staatlichen Akademie der bildenden Künste' in Stuttgart die 'Klasse für Malerei'.⁵⁶ Er lebte während dieser Zeit im wechselnden Turnus auf Ibiza und in Stuttgart. In jenen Jahren war Trökes wieder in der angewandten Kunst tätig. 1957 schuf er ein Mosaik für die 'Triennale' in Mailand. 1960/61 kamen drei Teppichentwürfe durch den Betrieb 'Anker-Teppiche' in Düren zur Ausführung, und 1965 wurde darüber hinaus ein Kirchenfenster in Leonberg bei Stuttgart realisiert.

Als Trökes 1965 als Professor an die 'Hochschule für bildende Künste' in Berlin berufen wurde, kehrte er von Stuttgart nach Berlin zurück und lehrte dort bis 1978.⁵⁷ Weiterhin lebte er abwechselnd in Berlin und auf Ibiza. 1966 experimentierte der Künstler mit seinem früheren Lehrer Georg Muche an einem Helioclichographen, um elektrisch gesteuerte Drucke herzustellen.⁵⁸ Zwei Jahre später führte Trökes bei Richard P. Hartmann am Max-Planck-Institut in München unter dem Einsatz der Droge LSD Malversuche durch.⁵⁹

55 In der Literatur finden sich unterschiedliche Zeitangaben über Trökes' Aufenthalt in Griechenland. Seinen Tagebüchern ist jedoch der genaue Zeitrahmen zu entnehmen. Vgl. Trökes, *Autobiographische Notizen Heinz Trökes'*, Tagebucheinträge, 21.7.1959 bis 11.7.1960.

56 Zum geschichtlichen Abriss der Stuttgarter Akademie und seiner Professoren von 1945 bis 1990 vgl. *Fünfundvierzig Jahre Malerei, Plastik, Graphik an der Stuttgarter Akademie* (Kat.).

57 Trökes wurde am 1.4.1965 als Professor des Fachbereichs 'Bildende Kunst' eingestellt und am 1.10.1980 emeritiert. Er unterrichtete aber nur bis 1978. Vgl. *Bildhauer und Maler am Steinplatz* (Kat.), 1986, S. 354.

58 Ein Helioclichograph dient der Erzeugung elektronischer Gravuren für den Rakeltiefdruck.

59 Zu Trökes' LSD-Experimenten bei Hartmann, 1970, S. 18; Hartmann, 1974, S. 135-138; *Künstler zeichnen unter LSD* (Kat.), 1992, S. 125-126 und Kap. VI.2.3 der vorliegenden Arbeit.

Auch die sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts waren durch monatelange Auslandsaufenthalte des Künstlers bestimmt.⁶⁰ Die Reisen führten ihn 1964 durch mehrere lateinamerikanische Länder, wie Venezuela, Peru, Bolivien, Ecuador, Kolumbien, Panama, Guatemala und Mexiko sowie zur Insel Curaçao.⁶¹ 1965 reiste er nach Spanien und Marokko, 1966 nach Portugal, 1967 nach Argentinien, Brasilien und in den Senegal, 1969 nach Kuba und Dänemark und 1970 nach Äthiopien und in die Türkei. Im darauffolgenden Jahr fuhr der Künstler abermals nach Äthiopien und nach Südamerika. Er bereiste 1972 Tunesien, Algerien, die Zentralsahara und lebte 1974 vier Monate in Asien. 1976 besuchte der Maler Israel, Thailand, Bali, Australien, den Südpazifik, Chile und Argentinien. 1977 fuhr Trökes in den Süd-Jemen und gelangte 1978 abermals nach Ägypten.

Das Jahr 1978 markierte mit der Beendigung der Lehrtätigkeit an der Berliner Hochschule auch das Ende der großen Reisetätigkeit des Künstlers. Fortan lebte er bis zu seinem Lebensende ständig in Berlin und konzentrierte sich ausschließlich auf sein künstlerisches Schaffen. Heinz Trökes starb nur wenige Wochen nach dem Tod seiner Ehefrau Renata am 22. April 1997 in Berlin.

60 Die Reisen sind nahezu vollständig aufgeführt bei Trökes (Kat.), 1979, S. 175-179 und Trökes (Kat.), 1998, S. 37-38.

61 Vgl. Trökes (Kat.), 1979, S. 175-179.

IV. Das surreal geprägte Frühwerk: Heinz Trökes in Berlin (1940-1949)

IV. 1 Die besondere Situation der Kunst im Nachkriegs- Berlin: Die Kunstlandschaft (1945-1948)

Heinz Trökes' künstlerisches Wirken nach 1945 ist eng mit seiner Wahlheimat Berlin verbunden, wo er mit seinem surreal geprägten Nachkriegswerk einen wichtigen Beitrag zur Berliner Nachkriegskunst geleistet hat. Will man diese Entwicklung verstehen, muß man sich zunächst die Situation der deutschen Kunst nach 1945 vergegenwärtigen.

Berlin, in den zwanziger Jahren eine der wichtigsten europäischen Kulturmetropolen, hatte im Zweiten Weltkrieg so starke Zerstörungen erlitten, daß nach 1945 zunächst nichts ferner zu liegen schien, als an die Wiederaufnahme des kulturellen Lebens zu denken. Tatsächlich erlebte Berlin jedoch in den sogenannten 'Trümmerjahren' von 1945 bis 1948 eine kulturelle Blüte.⁶² Der 8. Mai 1945 bedeutete für die deutschen Künstler nicht nur das Ende des Krieges, sondern auch das Erlebnis der künstlerischen Befreiung nach 12 Jahren Nationalsozialismus.⁶³ Von entscheidender Bedeutung für den kulturellen Neubeginn in Berlin waren die kultur- und kunstpolitischen Aktivitäten der sowjetischen Besatzungsmacht. Nach der Kapitulation Berlins am 2. Mai 1945 hatte die Sowjetische Militäradministration bis zum Eintreffen der Briten und Amerikaner am 4. Juli 1945 und der Franzosen

62 Zur Kunst, Kunstkritik und Kunstpolitik nach 1945 siehe u.a. Ausst. Kat.: Als der Krieg zu Ende war (Kat.), 1973; Westkunst (Kat.), 1981; Grauzonen Farbwelten (Kat.) 1983; Aus den Trümmern (Kat.), 1985; ZEN 49 (Kat.), 1986; Soviel Anfang war nie - Deutsche Städte 1945-1949 (Kat.), 1989. Zu Einzeluntersuchungen vgl. vor allem Held, 1981; Thomas, 1985; Glaser, 1985; Hermand, 1989; Schauer 1999; ferner die Aufsätze von Frosch, 1986, S. 109-121 und Growe, 1985, S. 673-682.

63 Zur Geschichte Deutschlands zwischen 1945 und 1949 vgl. u.a. Benz, 1984; Steiniger, 1983.

am 12. August 1945, alleinige Verwaltungshoheit. Sie richtete neben der städtischen neu organisierten Verwaltung auch die für die Berliner Nachkriegsjahre wesentlichen kulturellen Einrichtungen ein. So mußten sich die drei westlichen Besatzungsmächte im wesentlichen mit den bereits festgelegten Verwaltungsstrukturen der Sowjetischen Militäradministration abfinden,⁶⁴ die schon Mitte Mai 1945 einen Magistrat als Stadtverwaltung von Groß-Berlin⁶⁵ eingesetzt hatte. Welche große Bedeutung die Verwaltung dabei dem Kunst- und Ausstellungswesen zukommen ließ, läßt sich u.a. daran bemessen, daß sie verschiedene Kunstämter einrichtete. So gehörte zur Verwaltung die 'Abteilung für Volksbildung', die aus neun verschiedenen Ämtern bestand.⁶⁶ Darunter war die 'Kammer der Kunstschaffenden',⁶⁷ die für die Abteilung der bildenden Kunst verantwortlich war. Darüber hinaus wurde innerhalb des 'Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes' auch der 'Schutzverband der bildenden Künste'⁶⁸ gegründet, der weiteren maßgeblichen Anteil am Kunst- und Ausstellungswesen besaß.⁶⁹

Obwohl die Entwicklung der Kunst von Beginn an durch die alliierte Militär- und Stadtkommandantur mitbestimmt war⁷⁰ und die äußeren Lebensbedingungen für die Künstler zunächst katastrophal waren,⁷¹ konnte in den ersten drei Nachkriegsjahren noch ein verhältnismäßig ungehinderter Kunst- und Meinungsaustausch zwischen

64 Vgl. Krause, 1995, S. 48.

65 Zu den einzelnen Abteilungen der Stadtverwaltungen bei Held, 1980, S. 30-38; Held, 1981, S. 12; Kober, 1989, S. 220.

66 Vgl. Held, 1980, S. 33-35.

67 Die 'Kammer der Kunstschaffenden' existierte aber nur bis Ende November 1945. An ihrer Stelle trat die 'Abteilung für Kunstangelegenheiten'. Vgl. Kober, 1989, S. 220.

68 Der 'Schutzverband der bildenden Künste' wurde 1950 aufgelöst. Vgl. Held, 1980, S. 35-38; Held, 1981, S. 12; Kober, 1989, S. 220.

69 Nach Jutta Helds Aufstellung zeigten die verschiedenen Institutionen allein bis Ende 1946 66 Kunstaussstellungen, und bis 1949 waren es mehr als 170 Präsentationen. Vgl. Held, 1981, S. 305-361.

70 Vgl. Kober, 1989, S. 220.

71 Den Künstlern mangelte es nicht nur an Kleidung, Lebensmitteln und Heizapparaten. Auch die Beschaffung von Arbeitsmaterial wie Leinwand und Malfarbe erwies sich als schwierig. Vgl. Roters, 1975, S. 10.

den drei Westzonen und dem Ostsektor Berlins stattfinden.⁷² Doch ernste Anzeichen für die wachsende kulturpolitische Konfrontation zeigten sich durch das im November 1947 ausgesprochene Verbot des Kulturbundes im amerikanischen und britischen Sektor Berlins.⁷³ Er war anfangs wegen seiner kulturellen Veranstaltungen allgemein sehr geschätzt, bis er zunehmend den Eindruck einer ‘politischen Organisation’ erweckte.⁷⁴ Den entscheidenden Einschnitt innerhalb der kulturellen Kommunikation der vier Besatzungszonen brachte aber im Juni 1948 die Blockade West-Berlins durch die Sowjetunion mit sich, die eine Polarisierung der Kunstauffassungen zwischen der sowjetischen Besatzungszone und den drei Westsektoren zur Folge hatte. So sah sich die Kunst in Ost-Berlin mit der Propaganda des sogenannten ‘Sozialistischen Realismus’⁷⁵ als verbindlichen Ausdruck der neuen ideologischen Gesellschaftsform immer stärker verbunden. Mit der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik am 7. Oktober 1949 hatte eine ‘geistige’ und ‘kulturelle’ Spaltung und damit auch eine getrennte künstlerische Entwicklung in West- und Ost-Berlin begonnen, die nahezu 40 Jahre andauern sollte.

Das Berliner Kunst- und Ausstellungswesen strebte neben dem Wiederaufbau und den Neugründungen der Galerien und Museen danach, die unter dem Nationalsozialismus verfemte Kunst der ‘Klassischen Moderne’ wieder neu zu beleben.⁷⁶ In

72 Vgl. Roters, 1975, S. 10; Kober, 1989, S. 220.

73 Vgl. Held, 1980, S. 12f.; Held, 1981, S. 13.

74 Die Aufgabe des Kulturbundes bestand darin, „das demokratische, antifaschistische Programm in kulturpolitische Züge umzusetzen, bei denen die langfristige Perspektive des Sozialismus nicht aus dem Blick geraten sollte.“ Held, 1980, S. 39.

75 Zur Kunst des ‘Sozialistischen Realismus’ in der DDR vgl. u.a. Damus, 1990. Der ‘Sozialistische Realismus’, der sich in den dreißiger Jahren zunächst in der Sowjetunion und nach dem Zweiten Weltkrieg in den kommunistischen Ländern Osteuropas herauskristallisierte, erhielt auch in Ost-Deutschland Vorbildcharakter. Diese Kunst behandelte Szenen aus der Alltags- und Arbeitswelt des Menschen, die jedoch der Heroisierung und Ästhetisierung der sozialistischen Gesellschaftsordnung diene. So wurden bestehende soziale, wirtschaftliche oder politische Mißstände des Sozialismus in der Kunst faktisch ausgeblendet. Vgl. hier etwa die Kunst von Heinrich Ehmsen, Otto Nagel, Hans Grundig, Lea Grundig, Horst Stempel oder Wilhelm Rudolph. So Roters, 1975, S. 11f.; Prinz, 1980, S. 27.

76 Vgl. Jüllig, 1989, S. 206ff.

den ersten drei Nachkriegsjahren wurden sowohl alle noch oder wieder zugänglichen Werke der zuvor entarteten Kunst als auch pluralistisch alle Kunststile ausgestellt.⁷⁷ Dabei kamen neben den renommierten Kunstwerken auch solche von lediglich lokaler Bedeutung zur Geltung.⁷⁸ Das Interesse richtete sich auf die Vergegenwärtigung der wichtigsten künstlerischen Tendenzen des 20. Jahrhunderts und auf die Frage, woran die zeitgenössische Nachkriegskunst anknüpfen sollte: So setzte sich die Kunst nach 1945 einerseits ideologisch mit dem Krieg und dem Faschismus auseinander. Andererseits befaßte sie sich mit der Zukunft, deren Perspektiven wiederum zum größten Teil durch die Kriegsauswirkungen bestimmt waren.⁷⁹ Der durch die nationalsozialistische Kunstdiktatur erfolgte 'Traditionsbruch' stand aber zu sehr im Gegensatz zur künstlerischen Situation nach 1945, als daß die Künstler unmittelbar an die Kunstrichtungen der Vorkriegszeit anknüpfen konnten. Zu radikal hatten Verfolgung, Ausstellungs- und Malverbot sowie die erzwungene 'innere Emigration' in das Leben der Künstler eingegriffen.⁸⁰ Demgegenüber war die durch den Nationalsozialismus in die zeitgenössische Kunst 'gerissene' Lücke so groß, daß die Anschauung von Kunst aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts benötigt wurde, um Kriterien für das neue eigenständige Kunstschaffen zu entwickeln. Aber an welche Kunstrichtung sollte oder konnte angeknüpft werden: an den Expressionismus, den Surrealismus, die sogenannte realistische Kunst oder an die frühe abstrakte Kunst in der Tradition des Bauhaus'? Und wie ließen sich darin Ausdrucksmittel finden, die es erlaubten, die emotional einzigartige Situation der Stadt Berlin nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zu beschreiben?

Nach 1945 hatten sich in Berlin zunächst unterschiedliche künstlerische Gestaltungsweisen entwickelt, die weitgehend parallel zueinander expressive, reali-

77 Vgl. Prinz, 1980, S. 24.

78 Vgl. Held, 1981, S. 14.

79 Vgl. Held, 1981, S. 1.

80 Vgl. Roters, 1975, S. 9. Siehe darüber hinaus die Interviews zum Thema: 'Kriegsende und Neuorientierung' mit Hann Trier, Bernard Schultze, Bernhard

stische und surrealistische Tendenzen aufwiesen. Die abstrakte Kunst hingegen erlangte in den ersten drei Nachkriegsjahren noch keine große Bedeutung. So malten in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg hauptsächlich nur diejenigen Künstler ungegenständliche Bilder, die bereits in den dreißiger Jahren ein abstraktes Formen- gut entwickelt hatten. Unter ihnen waren Max Ackermann, Willi Baumeister, Ernst Wilhelm Nay, Otto Ritschl, Theodor Werner oder Fritz Winter. Baumeister wurde nach 1945 zu der herausragenden Gestalt moderner Kunst im Nachkriegs-Deutschland. Dies betrifft sowohl sein künstlerisches Schaffen als auch seine kunsttheoretischen Ansichten.⁸¹ Hier ist vor allem seine im November 1947 erstmals veröffentlichte Schrift 'Das Unbekannte in der Kunst'⁸² zu nennen. Darüber hinaus setzte er sich als Vertreter der abstrakten Kunst am vehementesten für diese Kunstrichtung ein.⁸³

Die Nachkriegskunst in Berlin war anfänglich sehr an expressive und realistische Tendenzen gebunden. Entscheidend war hierfür, daß Carl Hofer, Leiter der bereits am 18. Juni 1945 wiedereröffneten 'Hochschule für bildende Künste'⁸⁴ in Charlottenburg, zwischen 1945 und 1949 vornehmlich Expressionisten und andere Vertreter der gegenständlichen Kunst als Lehrer berief. Unter ihnen waren Waldemar Grzimek, Max Kaus, Max Pechstein, Oskar Nerlinger, Karl Schmidt-Rottluf, Richard Scheibe, Paul Strecker, Gustav Seitz und Renée Sintenis.⁸⁵ Die Bedeutung des Expressionismus wurde nach dem Krieg zwar hervorgehoben,

Heiliger, Bluth Geiger und Heinz Trökes in Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 243-256.

81 Willi Baumeister pflegte schon früh persönliche Kontakte mit Künstlern der französischen Avantgarde sowie anderen führenden Vertretern der abstrakten Kunst. So lernte er bereits 1924 bei seinem Parisaufenthalt neben Amédee Ozenfant auch Fernard Léger kennen. 1927 begegnete Baumeister auch Piet Mondrian und ein Jahr später Kasimir Malewitsch. Vgl. Grohmann, 1963, S. 251 und Gohr, 1986, S. 461.

82 Vgl. Baumeister, 1960.

83 Vgl. hierzu die Studie von René Hirner-Schüssele, 1990, S. 189ff.

84 Zur Gründung und Struktur der 'Hochschule für bildende Künste' siehe u.a. bei Bildhauer und Maler am Steinplatz (Kat.), 1986, S. 13-18; Schauer, 1999, S. 31-41.

85 Vgl. Bildhauer und Maler am Steinplatz (Kat.), 1986, S. 13f.; Schauer, 1999, S. 31.

gleichzeitig wurde dessen Relevanz für die Gegenwart jedoch bezweifelt.⁸⁶ Heinz Trökes, der mehrere Aufsätze über die moderne Kunst verfaßte, kam 1946/1947 mit seinem Artikel 'Moderne Kunst in Deutschland' zu folgendem Schluß über diesen Stil:

„Die vielen Bilder des klassischen Expressionismus, die in den letzten zwei Jahren zu sehen waren, könnten nur von Ahnungslosen so aufgefaßt werden, als ob sie unserer neuen und anderen Situation entsprächen. Diese Ahnungslosen wissen nicht, daß der romantisch-ekstatische Expressionismus schon vor 20-25 Jahren von einem Troß von Mitläufern und Nachbarn überrannt wurde und in Wulst und Schwulst der eigenen Phraseologie erstickte.“⁸⁷

Auch in den Rezensionen zur Kunst nach 1945 wandten sich Kritiker zunehmend gegen die geistige Haltung des Expressionismus.⁸⁸ Er wurde schnell 'historisch' und konnte sich nicht als zeitgemäßer Stil nach dem Krieg behaupten, da er hauptsächlich als 'Protestkunst' gegen die von den Nationalsozialisten betroffenen Künstler gesehen wurde, aber kaum Anknüpfungspunkte für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst bot.⁸⁹

Dagegen erlebte der gesellschafts- und sozialkritische Gehalt realistischer Kunst,⁹⁰ der sich nach dem Zweiten Weltkrieg bis Ende der vierziger Jahre in West-Berlin herausbildete, eine große Blüte. Ganz explizit äußerten sich Künstler wie etwa Carl

86 Vgl. Grundig, 1946, S. 33f.

87 Trökes, Moderne Kunst in Deutschland, 1946/1947, S. 75.

88 Vgl. u.a. Scheltamas Artikel: Ist der Expressionismus noch junge Kunst? In: Prisma, 1. Jg., 1946, H. 2, S. 18 und Hans Grundigs Aufsatz: Dresdener Bilanz - Betrachtung zur ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung. In: Prisma, 1. Jg., 1946, H. 2, S. 33-34.

89 Vgl. Scheltama, 1946, S. 18.

90 Der 'Realismus' nahm kritisch Bezug auf die damalige 'Nachkriegswirklichkeit'. Die Nachkriegskünstler versuchten im Gegensatz zu den Künstlern nach 1918 nicht, ihre Kriegseindrücke durch eine genaue Detailschilderung oder eine nüchterne Bestandsaufnahme in ihren Werken zu dokumentieren. So überzeugten die Ausdrucksmöglichkeiten der veristischen gesellschaftspolitisch-zeitkritischen Kunst, wie sie Maler der 'Neuen Sachlichkeit' wie Otto Dix oder George Grosz nach dem ersten Weltkrieg in schonungsloser karikaturhafter Weise formulierten, nach 1945 nicht mehr. Vielmehr haben die Künstler nach dem Zweiten Weltkrieg in ihren

Hofer mit seinen figürlichen Darstellungen⁹¹ oder Werner Heldt mit seinen 'lyrisch-realistisch' wirkenden Stadtansichten⁹² zu zeitgenössischen Themen wie dem Zweiten Weltkrieg oder Auswüchsen des Krieges. Diese Künstler verfremdeten die 'Kriegswirklichkeit', die 'Nachkriegssituation' sowie Zivilisten oder Kriegssopfer in magisch realistischer Weise.⁹³ Insbesondere Werner Heldt wurde mit seinem Werkzyklus 'Berlin am Meer',⁹⁴ der sich thematisch auf Szenen seiner Heimatstadt Berlin nach 1945 beschränkte, große Beachtung und Anerkennung zuteil.⁹⁵

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die surrealistische Kunst besonders in Berlin von einer kleinen Gruppe aus dem Künstlerkreis der 'Galerie Gerd Rosen'⁹⁶ in einer spezifisch deutschen Variante wiederbelebt. Zu ihnen gehörten die Künstler Heinz Trökes, Hans Thiemann⁹⁷ und Mac Zimmermann.⁹⁸ Trökes bezog in mehreren Aufsätzen und Diskussionen Stellung zur Aktualität der surrealistischen Kunstrichtung⁹⁹ und versuchte diese nach 1945 in ihrer Stellung um einen

Bildern die 'Kriegs- und Nachkriegswirklichkeit' in metaphorischer Weise verfremdet. Vgl. Hielscher, 1983, S. 238.

- 91 Zur Kunst von Carl Hofer bei Furler, 1978; Hofer (Kat.), 1978; Hofer (Kat.), 1996; Hofer (Kat.), 1998.
- 92 Zur Kunst von Werner Heldt bei Heldt (Kat.), 1987; Heldt (Kat.), 1989.
- 93 Vgl. Hielscher, 1983, S. 238.
- 94 Zu Heldts Werkkomplex 'Berlin am Meer' vgl. Heldt (Kat.), 1987; Heldt (Kat.), 1989.
- 95 Vgl. Krause, 1995, S. 65.
- 96 Zur 'Galerie Gerd Rosen' vgl. Krause, 1995 und Kap. III.1.1 der vorliegenden Arbeit. Neben der 'Galerie Gerd Rosen' zeigte in Deutschland nur die Mannheimer 'Galerie Egon Günther' Arbeiten von Karl Otto Götz oder Bernard Schultze, die surrealistische Tendenzen aufwiesen. Bei Egon Günther wurden zuweilen auch Werke der 'Galerie Gerd Rosen' ausgestellt. Es kam aber nicht zu einer umgekehrten Beteiligung, „da die westdeutschen Künstler Berlin nicht für wichtig hielten.“ Krause, 1995, S. 22.
- 97 Zum Werk von Hans Thiemann vgl. Essen, 1977; Thiemann, Hans und die Berliner Fantasten (Kat.), 2000.
- 98 Zum Werk von Zimmermann, vgl. Zimmermann (Kat.) 1976 und Zimmermann (Kat.), 1983.
- 99 Vgl. Trökes, Der Surrealismus, 1946/1947, S. 30-36; Trökes, Moderne Kunst in Deutschland, 1946/1947, S. 73-75; Trökes, Moderne Kunst und Zeitbewußtsein, 1948, S. 17-20.

zeitgemäßen Stil zu erneuern.¹⁰⁰ Alle drei Künstler hatten schon während des Krieges einen surreal anmutenden Malstil entwickelt, der in der Literatur mit den Begriffen „Surrealismus“,¹⁰¹ „Halbsurrealismus“,¹⁰² „Nachkriegssurrealismus“,¹⁰³ „Berliner Surrealismus“,¹⁰⁴ „Surrealismus Berliner Prägung“¹⁰⁵ und „Fantastische Kunst“¹⁰⁶ Eingang fand. Besonders Trökes und Thiemann strebten nach 1945 durch das Stilmittel der formalen Verfremdung danach, eine neue dinghafte, aber imaginäre Bildwelt zu erschaffen. Diese Bilder weisen mit bildlichen Metaphern verschlüsselt auf die Situation des Zweiten Weltkriegs hin, lassen aber den dahinterstehenden Realitätsgehalt nicht immer vollends nachvollziehen.¹⁰⁷ Die surreal geprägte Kunst, wie sie sich insbesondere in den Werken des Künstlerkreises der ‘Galerie Gerd Rosen’ spiegelte, erlangte damit bis Ende der vierziger Jahre hohes Ansehen. Danach blieb sie jedoch in Berlin und im übrigen Deutschland ohne große Nachfolge. Trökes gab 1950 in Paris seinen surreal geprägten Malstil auf, da ihm der Surrealismus keinerlei Möglichkeiten für seine weitere künstlerische Entwicklung bot.¹⁰⁸ Im Gegensatz dazu blieben Thiemann und Zimmermann der surrealistischen Bildsprache weiterhin verhaftet, ohne dabei aber zu großem künstlerischen Erfolg zu gelangen.¹⁰⁹

100 Die surrealistische Kunst, die nach 1945 breite Anerkennung fand, wurde von denjenigen Kritikern angegriffen, die sich für die Etablierung der Kunst des ‘Sozialistischen Realismus’ aussprachen. Vgl. Lüdecke, Berliner Zeitung, 25.6.1947, Nr. 144; Linfert, Der Kurier, 28.6.1947, Nr. 148; Neubauer, Sonntag, 13.7.1947 zit. nach Gillen/Schmidt, 1989, S. 193; Lüdecke, Die Beziehungslosigkeit des Beziehungslosen, 1947, S. 10f.

101 Held, 1981, S. 47.

102 Der von Trökes selbst geprägte Begriff bezieht sich ausschließlich auf seine Kunst. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 317.

103 Zit. nach Krause, 1995, S. 19.

104 Klünner, 1988, S. 125.

105 Jüllig, 1989, S. 207.

106 Zit. nach Krause, 1995, S. 21.

107 Vgl. Hermand, 1989, S. 180.

108 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

109 Vgl. Jüllig, 1989, S. 208.

IV. 1.1 Die Bedeutung der Berliner 'Galerie Gerd Rosen'

Die 'Galerie Gerd Rosen', die am 2. August 1945¹¹⁰ als erste deutsche Nachkriegsgalerie eröffnet wurde [Abb. 7-9], stellte in den ersten drei Jahren ihres Bestehens das Zentrum junger Kunst in Berlin dar.¹¹¹ Heinz Trökes zeigte als erster künstlerischer Leiter in der Eröffnungsausstellung der damals am zerstörten Kurfürstendamm liegenden Galerie Werke von Künstlern der noch kurz zuvor als entartet diffamierten 'Klassischen Moderne', eigene Bilder und ebenso zeitgenössische Arbeiten von den heute in Vergessenheit geratenen Künstlern Wladimir Lindenberg und Jürgen Eggert aus.¹¹² [Abb. 10]. Da weitere Galerien in Berlin erst einige Zeit später eröffneten,¹¹³ war die 'Galerie Gerd Rosen' sofort Mittelpunkt für diejenigen Künstler, die nach dem Ende des Dritten Reichs erneut oder zum ersten Mal an die Kunstöffentlichkeit strebten. Zu den wichtigsten der in der 'Galerie Gerd Rosen' über dreißig präsentierten Künstler gehörten neben Heinz Trökes, Hans Thiemann, Mac Zimmermann, Juro Kubicek, Alexander Camaro, Wolfgang Frankenstein, Stephen Alexander, Hannah Höch, Jeanne Mammen, Werner Heldt, Theodor Werner sowie die Bildhauer Karl Hartung, Bernhard Heiliger und Hans Uhlmann.¹¹⁴ Die meisten der dort ausgestellten Künstler waren zwischen 30 und 45 Jahre alt. Sie nahmen in den ersten Nachkriegsjahren gegenüber den jüngeren Künstlern eine Vorreiterrolle ein, da viele der Künstlerpersönlichkeiten der Vorgängergeneration

110 In der Literatur wird der 2. August 1945 als Eröffnungsdatum der Galerie genannt. Vgl. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten, Kat., 1983, S. 256; Bratke, 1985, S. 263; Trökes im Interview mit RIAS, 1965. In: Gillen/Schmidt, 1989, S. 162; Jüllig, 1989, S. 207.

111 Zur Vorgeschichte und Gründung der 'Galerie Gerd Rosen' siehe u.a. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten, 1983, S. 252, 256; Klünner, 1986, S. 160-164; Trökes im Interview mit RIAS, 1965. In: Gillen/Schmidt, 1989, S. 160-163 und Krause, 1995, S. 33-42.

112 Einen Überblick der ausgestellten Künstler gibt Krause, 1995, S. 153.

113 Die Galerie Buchholz eröffnete im November 1945, die als einzige in Ostberlin bestehende kombinierte Buch- und Kunsthandlung Lowinsky im April 1946, die Galerie Schüler im August 1946, die Galerien Bremer und Franz im September/Oktober 1946 und die Galerie Springer im Dezember 1948. Vgl. Krause, 1995, S. 16, Anm. 1.

114 Vgl. Krause, 1995, S. 16.

aus den zwanziger Jahren, unter ihnen Max Beckmann, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee oder Kurt Schwitters, während des Nationalsozialismus ins Ausland geflohen waren und nach dem Zweiten Weltkrieg nicht wieder nach Deutschland zurückgekehrt sind.¹¹⁵

Trökes' Wirken als Galerieleiter, war vor allem in der Anfangszeit der Galerie von Bedeutung,¹¹⁶ da er neben Künstlern der Galerie auch Künstlerpersönlichkeiten aus dem Westen und Süden Deutschlands präsentierte. Unter ihnen waren Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister und Karl Otto Götz,¹¹⁷ die Anfang der fünfziger Jahre eine wichtige Stellung in der deutschen Kunstlandschaft einnehmen sollten. Trökes übernahm auch den Transport ihrer Werke nach Berlin. Dies stellte sich bei den erschwerten Reise- und Transportmöglichkeiten nach dem Zweiten Weltkrieg als schwierig heraus.¹¹⁸ Im Februar 1946 wurde eine der wichtigsten Ausstellungen der 'Galerie Gerd Rosen', die sogenannte 'Fantasten-Schau', mit Werken von Trökes, Thiemann, Zimmermann, Höch, Alexander und Uhlmann eröffnet.¹¹⁹ Erstaunlicherweise war Trökes zwar an zahlreichen Gruppenausstellungen in der 'Galerie Gerd Rosen' beteiligt, erhielt aber im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen keine Einzelausstellung.

Die außergewöhnliche Leistung der 'Galerie Gerd Rosen' lag darin, daß sie unmittelbar nach Ende des Krieges im zerstörten Berlin versuchte, die moderne Kunst zu etablieren. Bis Mitte 1948 war sie von herausragender Stellung, verlor dann aber zunehmend durch finanzielle Schwierigkeiten, die größtenteils durch die kulturpolitischen Veränderungen und die Berlin-Blockade hervorgerufen waren, an Bedeutung.¹²⁰ Aufgrund finanzieller Probleme trennten sich im Sommer 1948 neben Trökes auch Hartung, Mammen, Thiemann, Uhlmann und Zimmermann von Rosen.

115 Vgl. Gohr, 1986, S. 460.

116 Trökes wurde nach 10 Monaten von Hans Uhlmann abgelöst. Zu den folgenden Leitern der Galerie bei Krause, 1995, S. 61.

117 Vgl. Trökes im Interview mit RIAS, 1965. In: Gillen/Schmidt, 1989, S. 163.

118 Vgl. Trökes im Interview mit RIAS, 1965. In: Gillen/Schmidt, 1989, S. 163.

119 Vgl. Ausstellungsverzeichnis bei Krause, 1995, S. 19f.

120 Vgl. Krause, 1995, S. 21.

Einer Einladungskarte der 'Galerie Franz' [Abb. 11] ist wörtlich, aber ohne nähere Angabe von Gründen zu entnehmen, daß sich die sechs Künstler „aus unüberwindlicher abneigung gegen den betrieb“¹²¹ von der 'Galerie Gerd Rosen' lösten und im September/Oktober 1948 gemeinsam bei 'Franz' unter dem Titel 'Zone 5' [Abb. 12] ausstellten. Mit dem Gruppennamen 'Zone 5', von Heinz Trökes geprägt, proklamierten die sechs Künstler eine 'Kunstzone' als fünfte Zone neben den vier alliierten Besatzungszonen Berlins.¹²² Die bedeutende Stellung der 'Galerie Gerd Rosen' in der Berliner Nachkriegskunst war so nach drei Jahren zu Ende gegangen. Die Galerie verlagerte ab Mitte 1948 ihren Schwerpunkt auf Auktionen, Buchhandel und Antiquariat und bestand noch über ein Jahrzehnt fort, bis sie ein Jahr nach Gerd Rosens Tod 1961 geschlossen wurde.¹²³

IV. 2 Surrealismus

IV. 2.1 Begrifflichkeit

Der aus dem französischen Wort 'surréalisme' abgeleitete Begriff 'Surrealismus' wird nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Terminologie der Philosophie, der Literatur, des Theaters und des Films angewandt. Surrealismus steht als Bezeichnung für eine ideell-philosophisch und literarisch-künstlerisch geprägte Bewegung zwischen 1919 und 1966,¹²⁴ die sich in Paris im Umkreis der Zeitschrift 'Littérature'¹²⁵ herausbildete. Die Wortprägung Surrealismus geht

121 Zit. nach der Einladungskarte zur Ausstellung 'Zone' 5 in der 'Galerie Franz' bei Kunst in Berlin von 1870 bis heute (Kat.), 1986, S. 173.

122 Vgl. Pommeranz-Liedtke, 1948, S. 43f.; Klünner, 1986, S. 161; Gillen/Schmidt, 1989, S. 13f.; Krause, 1995, S. 25f.

123 Vgl. Krause, 1995, S. 26-28.

124 Zur Geschichte und den unterschiedlichen Phasen der surrealistischen Bewegung von 1919 bis 1966 siehe bei Vowinkel, 1989, S. XXIV-XXXII; Barck, 1990, S. 766-787; Nadeau, 1992; S. 57-75; Bürger, 1982, S. 26-40.

125 Begründer und Herausgeber, der im März 1919 erstmalig erschienenen Zeitschrift 'Littérature' waren André Breton, Louis Aragon und Philippe Soupault. Der Titel 'Littérature' war als ironische Anspielung auf die zeitgenössische Literatur zu verstehen. Die Zeitschrift spiegelte die Entwicklung und den Zerfall des Pariser

erstmalig auf den französischen Dichter Guillaume Apollinaire zurück. Er verwandte sie 1917 zunächst im Programmheft zu Erik Saties Ballett 'Parade' und bezeichnete dann sein Bühnenstück 'Les Mamelles de Tirésias' als 'Drame surréaliste'.¹²⁶ Apollinaire definierte den Surrealismus aber nicht eindeutig. Ein Jahr später leitete der elsässische zweisprachige Dichter Yvan Goll den Surrealismusbegriff von Apollinaire ab. Goll hat in seinem Essay 'Die drei guten Geister Frankreichs'¹²⁷ den adjektivischen Sprachgebrauch des Wortes 'surréaliste' von Apollinaire mit der Bezeichnung 'Überrealismus' zunächst ins Deutsche übertragen und führte ihn dann in einer Rückübersetzung als 'surréalisme' wieder ins Französische ein.¹²⁸ Der französische Kunsttheoretiker André Breton griff 1919 in der mit dem französischen Literaten Philippe Soupault verfaßten Dichtung 'Les Champs Magnétiques'¹²⁹ den Surrealismusbegriff auf und definierte ihn schließlich 1924 in seinem ersten 'Manifeste du Surréalisme' endgültig:

„SURREALISME, n.m. Automatismes psychiques pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel, de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.“¹³⁰

Diesen auf die literarisch-künstlerische Arbeit bezogenen Begriff hatte Breton eine philosophische Interpretation hinzugefügt:

„ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner

Dada-Kreises (1922) um Tristan Tzara wider und bereitete die surrealistische Bewegung vor. Vgl. Metken, 1976, S. 9; Hofmann, 1987, S. 397f.; Vowinckel, 1989, S. 84-87.

126 Vgl. Metken, 1976, S. 9; Hofmann, 1987, S. 398; Vowinckel, 1989, S. 57f.

127 Zit. nach Vowinckel, 1989, S. 59.

128 Vgl. Vowinckel, 1989, S. 59.

129 Vgl. Metken, 1976, S. 9f.; Vowinckel, 1989, S. 60f.; Nadeau, 1992, S. 50.

130 Breton, 1962, S. 40. (Surrealismus, Subst., m. - Reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“) Deutsche Übersetzung zit. nach Breton, 1968, S. 26.)

définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. On fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.¹³¹

Nach Breton bezeichnet der Surrealismus im Sinne des reinen psychischen Automatismus ein poetisches Verfahren, daß einen Gedankengang auf der Basis der freien Assoziation zu protokollieren versucht. Nach philosophischer Begrifflichkeit bedeutet er auch eine Lebenshaltung, die nach einer den Gesetzen des Traumes vergleichbaren geistigen Einstellung der Befreiung sucht.¹³²

Seit Erscheinen des ersten surrealistischen Manifestes im Jahr 1924¹³³ war Breton geistiger Führer und Koordinator der surrealistischen Bewegung.¹³⁴ Das von ihm im ersten Manifest theoretisch formulierte surrealistische Programm nahm eine Gegenposition zur literarisch-künstlerischen Bewegung des Dadaismus¹³⁵ ein. Der Dadaismus proklamierte eine 'Antikunst' und stellte alle tradierten moralischen und ästhetischen Wertmaßstäbe in Frage. In Abgrenzung zum radikalen Anarchismus und Nihilismus der dadaistischen Bewegung war der Surrealismus auf den von Breton in seinem ersten Manifest beschriebenen 'Automatisme psychique' bedacht.

131 Breton, 1962, S. 40. („Enzyklopädie. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen. Zum ABSOLUTEN SURREALISMUS haben sich bekannt: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac“). Deutsche Übersetzung zit. nach Breton, 1968, S. 26-27.

132 Vgl. Vowinckel. 1989, S. 62.

133 In dem 'Second Manifeste du Surréalisme' von 1929/30 formulierte Breton die Ideen und Ziele der surrealistischen Bewegung neu. Vgl. Breton, 1962, S. 147-226.

134 Vgl. Hofmann, 1987, S. 398.

135 Verschiedene Dada-Zentren bildeten sich 1915 zunächst in Zürich um Tristan Tzara (1915) und New York um Francis Picabia. Ab 1919 erfaßte die dadaistische Bewegung auch Hannover (Kurt Schwitters), Köln (Max Ernst) und Paris. Zur Geschichte der dadaistischen Bewegung, der dadaistischen Kunst, den Manifesten und dem Dadaismusbegriff bei Richter 1964; Picon, 1976; Dada in Europa (Kat.), 1977.

So begnügten sich die Surrealisten nicht mit der Wiedergabe der sichtbaren Realität, sondern versuchten stets über die Wirklichkeit hinauszugehen. Ihr Ziel war es, Wahnvorstellungen und Elemente des Traums oder der Phantasie mit Dingen aus der logischen, rationalen Alltagswelt derart zu synthetisieren, daß eine übergeordnete Ebene, d.h. eine 'Überwirklichkeit' entsteht. So versuchten die Surrealisten durch Traumberichte oder der Methode der 'écriture automatique'¹³⁶ den Zugang zur Welt des Unbewußten, der Halluzinationen, des Irrationalen und Alogischen zu erschließen. Die Methode der 'écriture automatique' sollte nicht nur zur systematischen Befreiung der logischen Sprache führen, sondern auch zur Loslösung der Worte von ihren Bedeutungen und zur Neuordnung von Kontexten. Darüber hinaus nutzten die Surrealisten mit dem Film die Möglichkeit, traumhafte Assoziationen von Bildern herzustellen.¹³⁷ Die ersten surrealistischen Filme entstanden Mitte der zwanziger Jahre: Zu den bekanntesten gehören die beiden gemeinsam von Luis Buñuel und Salvador Dalí konzipierten und gedrehten Filme 'Un chien andalou' (1929) und 'L' Age d'Or' (1931).¹³⁸

Bretons Theorie des Surrealismus liegt in ihrer ursprünglichen Auffassung ein Denkmodell zugrunde, das von den Erkenntnissen der Psychoanalyse Sigmund Freuds, vor allem der zentralen Rolle, die er seelischen Vorgängen unter Einbeziehung des Unbewußten zuschrieb, vorgeprägt wurde. Seine Lehre baute weiterhin auf zeitgenössische Wissenschaften sowie philosophische und literarische Impulse

136 Die 'écriture automatique', die u.a. von Breton und Soupault praktiziert wurde, beruht auf ein von Breton in seinem ersten 'Manifeste Surréalisme' theoretisch begründetes Verfahren zur Erstellung literarischer Texte, das den wirklichen Ablauf des Denkens unmittelbar zum Ausdruck bringen soll. Bei dieser Methode spielen Schreibgeschwindigkeit und Zufall ebenso eine große Rolle wie die Infragestellung der Sprache als Kommunikationsmittel. Siehe hier u.a. das sogenannte Spiel 'Cadavre Exquis' von 1924, in dem die Surrealisten 'automatisch' Texte und Reden im Zustand des Schlafes niederschrieben bei Nadeau 'Die Zeit der Schlafzustände', 1992, S. 49-56.

137 Vgl. Goetz/Banz, 1965, S. A27f.

138 Zu den surrealistischen Filmen vgl. Finkelstein, 1998, S. 118-145; zur Bedeutung der Filme vgl. Goetz/Banz, 1965, S. A31-A46.

des 19. Jahrhunderts auf.¹³⁹ Der von Breton in seinem ersten Manifest formulierte Surrealismusbegriff läßt sich aber nur zum Teil auf die surrealistische Malerei übertragen, wie nachfolgend deutlich gemacht werden soll.

IV. 2.2 Der Surrealismus in der bildenden Kunst: Merkmale, Methoden und Techniken surrealistischer Malerei

Der Surrealismus in der bildenden Kunst war im Gegensatz zum literarischen, an die französische Sprache gebundenen Surrealismus, international geprägt.¹⁴⁰ Er hatte seine größte Wirkungszeit zwischen 1919 und 1939¹⁴¹ und war in zahlreichen europäischen Ländern, unter ihnen Frankreich, Spanien, Deutschland, Belgien, England, Italien, Jugoslawien, Rumänien, Tschechoslowakei, Schweiz und darüber hinaus auch in den USA und Mexiko verbreitet. Von daher hat die surrealistische Kunst weder einen einheitlichen Stil noch eine übereinstimmende Ikonographie hervorgebracht. Vielmehr sind die Kunstwerke der Surrealisten stilistisch sehr unterschiedlich und thematisch sehr vielfältig. Denn nicht der Bildgegenstand, sondern seine Perzeption und künstlerische Wiedergabe, d.h. die Erweiterung des Schaffensprozesses und die damit verbundene Ausklammerung einer logischen Konzeption waren das Hauptinteresse dieser Kunstrichtung.

Der surrealistischen Malerei liegen verschiedene künstlerische Methoden und Verfahren bei der Bildherstellung zugrunde. Sie läßt sich in zwei große Richtungen unterscheiden: Während eine Strömung vom 'Automatismus' und der abstrakten Kunst gekennzeichnet war und als 'absoluter Surrealismus'¹⁴² bezeichnet wird, ent-

139 Von entscheidender Bedeutung waren vor allem die Philosophen G.W.F. Hegel, Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche sowie der deutsche Romantiker Novalis und die französischen Symbolisten Charles Baudelaire, Isidor Ducasse Comte de Lautréamont und Arthur Rimbaud. Vgl. Vowinckel, 1989, S. XXIV.

140 Vgl. Metken, 1976, S. 11.

141 Nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte Breton die surrealistische Kunstrichtung zu erneuern, die auch über seinen Tod im September 1966 hinaus Nachwirkungen erfahren hat, ohne jedoch die Bedeutung der zwanziger und dreißiger Jahre zu erlangen. Vgl. Vowinckel, 1989, S. XXVIII.

142 Vgl. Haftmann, 1979, S. 341.

wickelte die Seite des sogenannten ‘veristischen Surrealismus’¹⁴³ mit gegenständlichen Motiven Gestaltungsweisen für die Untersuchung und Analyse des Unbewußten und des Traums.

Der ‘Automatismus’, der nach Bretons begrifflicher Umschreibung seines ersten surrealistischen Manifestes von bedeutenden Surrealisten wie Hans Arp, André Masson, Joan Miró und von Max Ernst entwickelt wurde, zeugt von einer abstrakten symbolischen Formensprache. Er geht mit einem spontanen Malvorgang ohne rationale Kontrolle einher und läßt die Vorstellung des Unbewußten und der unkontrollierten Ideenassoziation in Erscheinung treten. Um die Freisetzung des Ideenvorrats zu erreichen und unbewußte Inhalte in die Ebene der bewußten, logischen Wirklichkeit zu übertragen, erfanden die Vertreter des ‘absoluten Surrealismus’ in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts verschiedene Techniken. Der ‘Automatismus’ wurde zunächst durch Max Ernsts in den zwanziger Jahren neu entwickelten Techniken der ‘Frottage’¹⁴⁴ und ‘Grattage’¹⁴⁵ bei denen die Zufälligkeit der Materialbeschaffenheit die Bildgestaltung mitbestimmt, um zwei wichtige Möglichkeiten der Konkretisierung des Unbewußten erweitert. So hatte Max Ernst mit seinen ‘Frottagen’ die inhärenten Ziele und Verfahrensweisen der ‘écriture automatique’ auf die bildende Kunst übertragen. Seinen künstlerischen Techniken folgten in den dreißiger Jahren die

143 Vgl. Haftmann, 1979, S. 341.

144 Die ‘Frottage’, ein graphisches Durchreibe-, bzw. Abreibeverfahren wurde erstmals von Max Ernst 1925 in seinem Zyklus ‘Histoire naturelle’ angewandt. Zu diesem Bildzyklus bei Spies, Œuvrekatalog, 1925-1929, 1976, Kat. und Abb. Nrn. 790-823, S. 1-17.

145 Das hauptsächlich von Max Ernst seit Mitte der zwanziger Jahre benutzte ‘Grattage’-Verfahren ist eine in der Malerei entwickelte Kratztechnik, bei der die mit Farbschichten bedeckte Leinwand auf einen grob strukturierten Gegenstand gelegt und an den Stellen abgekratzt wird, an denen sich Strukturteile durch die Leinwand drücken. Vgl. hier Max Ernsts ‘Gratenwälder’ u.a. bei Spies, Œuvrekatalog, 1925-1929, Kat. und Abb Nrn. 1147-1160, S. 184-190.

Erfindung der ‘Décalcomanie’¹⁴⁶ von Oscar Domínguez sowie die von Wolfgang Paalen eingeführte Technik der ‘Fumage’.¹⁴⁷

Die Vertreter des ‘veristischen Surrealismus’ versuchten dagegen mit der Isolierung alltäglicher Gegenstände die psychischen Mechanismen des Denkens und der visuellen Wahrnehmung zu untersuchen, um den von den Bildelementen ausgehenden Realitätsbegriff im Sinne einer Umwertung der gewohnten Werte durch den Surrealismus in Frage zu stellen.¹⁴⁸ Hauptvertreter dieser Richtung sind neben Salvador Dalí und René Magritte auch Yves Tanguy und Max Ernst, wobei die beiden letztgenannten auch der Strömung des ‘absoluten Surrealismus’ angehören. Das künstlerische Prinzip der Vertreter des ‘veristischen Surrealismus’ beruhte auf der illusionistischen Darstellung von Dingen aus der realen Welt, die aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen herausgerissen wurden und in nicht den Gesetzen der Perspektive unterliegenden Räumen, Plätzen oder Landschaften zu neuen surrealen Bildkonstellationen zusammengesetzt wurden. Dabei spielte sowohl der Sinn für eine gesteigerte Farbigkeit als auch eine ausgeprägte detailreiche Wiedergabe der Bildgegenstände eine große Rolle. Die meisten surrealistischen Bilder sind ‘exakt’ gemalt, lassen aber keine eindeutige Aussage des Künstlers ablesen, sondern lösen durch ihre verfremdete Dingwirklichkeit bewußt eine irritierende Wirkung auf den

146 Bei der von Domínguez 1936 in der Malerei entwickelten Technik der ‘Décalcomanie’ wird Farbe, Tinte oder Wasserfarbe von einem Blatt auf ein anderes unter leichtem Druck darübergerlegtes Papier abgerieben bzw. ‘abgeklatscht’. Bei der Übertragung entstehen so freie, nicht vom Willen des Künstlers beeinflusste Formen. Zur Kunst von Domínguez, der 1935 der Surrealisten-Gruppe beitrug und 1948 die französische Staatsbürgerschaft erwarb vgl. Domínguez, 1926-1957 (Kat.), 1996.

147 Paalen, der mit einer Kerzenflamme Rußspuren aufs Papier zeichnete, folgte dem surrealistischen ‘Automatismus’ insofern, daß er wie bei der ‘Frottage’ und ‘Grattage’ Bilder ohne bewußt kontrollierten künstlerischen Eingriff entstehen ließ. Zur Kunst Paalens vgl. Paalen - Zwischen Surrealismus und Abstraktion (Kat.), 1993.

148 So Vowinckel, 1989, S. XXIX.

Betrachter aus. So isolierte etwa Magritte Gegenstände aus der Umwelt, jenseits der konventionellen Sehweise zu surrealen Dingkonstellationen, um damit zu einer neuen Sicht auf alltägliche Gegenstände zu gelangen.¹⁴⁹ Salvador Dalí versuchte dagegen u.a. mit seiner Anfang der dreißiger Jahre in der Malerei entwickelten ‘paranoisch-kritischen’ Methode,¹⁵⁰ nach einem von Breton in seinem Aufsatz ‘Introduction au discours sur le peu de réalité’ erläuterten Gedankengang,¹⁵¹ unkontrolliert auftretende Assoziationen des Unbewußten zu erforschen und auf verborgene Bewußtseinschichten zu stoßen. So gab er u.a. im Traum auftretende Objekte nachträglich auf der Leinwand eine reale physische Gestalt, um diese kritisch mit der Wirklichkeit zu konfrontieren.¹⁵² Die aufgeführten Prinzipien und Methoden der Vertreter des ‘veristischen Surrealismus’ zeigen, daß die Künstler dieser Richtung trotz ihrer unterschiedlichen Verfahrensweisen darum bemüht waren, in ihrer Kunst von der Realität der Außenwelt ausgehend, im Unterbewußtsein vorhandene Assoziationen visuell aufzudecken und bewußt zu machen.

IV. 2.3 Trökes’ Position innerhalb der surrealistischen Malerei

Die surrealistische Kunst, die zwischen den beiden Weltkriegen vor allem in Frankreich, Spanien und in Deutschland durch Max Ernst, große Wirkung erfuhr, rückte nach 1945 in Deutschland erneut in das Blickfeld des Interesses. Viele der ihr zugeordneten oder nahestehenden Künstler, wie Franz Radziwill in Dangast, Richard

149 Zur Kunst von René Magritte vgl. u.a. Torczyner, 1977; Sylvester 1992; Magritte (Kat.), 1996.

150 Dalí schrieb 1935 über seine ‘paranoisch-kritische’ Methode in der Zeitschrift *Minotaure*: „Méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l’association interprétative-critique des phénomènes délirants.“ Dalí, 1935, S. 56. (Spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht). Deutsche Übersetzung zit. nach Lebel/Sanouillet/Waldberg, 1987, S. 202. Zur ‘paranoisch-kritischen’ Methode Dalís, die der Surrealist 1935 in dem Essayband ‘La Femme Visible’ schriftlich niederlegte, siehe auch ‘The Collected Writings of Salvador Dalí’ bei Finkelstein, 1998, S. 256-272.

151 Vgl. Breton, 1970, S. 7-29.

152 Vgl. Vowinckel, 1989, S. XXIX.

Oelze in Worpswede, Edgar Ende in München sowie Hans Thiemann und Mac Zimmermann in Berlin¹⁵³ sind Einzelgänger und nehmen im Kunstleben der Nachkriegszeit eine Außenseiterposition ein. Auch Heinz Trökes zählt zu den Malern, dessen Werk dem künstlerischen Erbe des 'Klassischen Surrealismus' verpflichtet ist. Der 'Tagesspiegel' hatte ihn im Juli 1947 als den „Wortführer der Surrealisten“¹⁵⁴ in Berlin bezeichnet, und zahlreiche Kunstkritiker¹⁵⁵ ordneten sein Frühwerk dem Surrealismus zu. Wieland Schmied, der Trökes und Zimmermann unter diejenigen Künstler einreichte, die nach dem Krieg in Deutschland „surreal zu malen“¹⁵⁶ begannen, schränkte die Zuweisung jedoch weiter ein: „Wobei mit der Bezeichnung 'Surrealist' jeder versehen wurde, in dessen Werk sich Spuren des Imaginären und Phantastischen zeigten, und man nicht danach fragte, ob im Einzelfall überhaupt Kontakte zur surrealistischen Bewegung in Paris bestanden oder nicht.“¹⁵⁷

Es sind nicht die mangelnden persönlichen Kontakte zur surrealistischen Bewegung, die die kunsthistorische Zuordnung des Frühwerks von Heinz Trökes zum Surrealismus in Frage stellen,¹⁵⁸ sondern daß der Künstler im Unterschied zu den Surrealisten in seinen Bildern visuelle Empfindungen weder durch einen spontanen Malgestus noch durch eine unbewußte Bildfindung oder durch technische Methoden zu verifizieren suchte.

153 Vgl. Haftmann, 1979, S. 439; Haftmann, *Verfemte Kunst*, 1986, S. 288.

154 Zit. nach Feist, 1989, S. 67.

155 Grohmann bezeichnete Trökes als Surrealisten (vgl. Trökes, *Kat.*, 1954, o.S.). Held bezeichnete Trökes als einen der wichtigsten Surrealisten, die nach dem Krieg der 'Galerie Gerd Rosen' angehörten, grenzte ihn aber von den klassischen Surrealisten ab (Held, 1981, S. 47f.) Haftmann nannte Trökes einen Maler, „der aus seiner natürlichen Neugier zum Surrealismus fand...“ (Haftmann, 1986, S. 294). Feist sah Trökes als Künstler, der im Nachkriegs-Berlin als Surrealist Aufsehen erregte (Feist, 1989, S. 67). Die meisten Autoren sprechen in bezug auf Trökes' Nachkriegswerk von 'surrealistischen Arbeiten' oder 'surrealistischen Bildern'. Vgl. Grohmann, 1959, S. 3; Salzmann, 1979, S. 65-71; Winkler, 1988, S. 357.

156 Schmied, 1970, S. 145.

157 Schmied, 1970, S. 145.

158 Vgl. Romain, 1993, S. 7.

Trökes, der sich selbst nicht als 'reinen' Surrealisten sah, bezeichnete seine künstlerische Formensprache in einem Rückblick von 1982 vielmehr als

„poetisierenden Halbsurrealismus, der sich dann in der Zeit nach dem Kriege etwas geteilt hat: auf der einen Seite in einen fast klassischen Surrealismus, aber mit Zeitinhalten [...] Den anderen Strang bildeten sozusagen futurologische Bilder [...]“¹⁵⁹.

Die Schwierigkeit einer genauen Einordnung von Trökes liegt darin, daß seine Kunst in formaler Hinsicht zwar Parallelen zur surrealistischen Malerei aufweist, darüber hinaus aber sowohl eine inhaltliche als auch eine formale Eigenständigkeit offenbart, die ihn deutlich von dieser Kunstrichtung abgrenzt.

Heinz Trökes griff auf surrealistische Stilmittel als formale Grundlage seiner Bilder zurück, um imaginäre landschaftliche Szenarien festzuhalten oder die Folgen und Auswüchse des Zweiten Weltkrieges in seinen Bildern metaphorisch darzustellen. Wie bei den Vertretern des veristischen Surrealismus wählte er einen Großteil seiner Bildelemente aus der Alltagswelt und seiner persönlichen Umgebung aus. Auch isolierte der Berliner Künstler alltägliche Gegenstände aus ihrem konventionellen Zusammenhang und setzte diese zu neuen fremden Dingkonstellationen in einer imaginären Landschaft oder in einer irrealen räumlichen Situation zusammen. Wie die Vertreter der klassischen Surrealisten verfremdete auch Trökes in seinen Arbeiten reale Gegenstände zu deformierten, nicht immer genau erkennbaren Formen oder Phantasiegebilden. So waren die formale Verfremdung und die metaphorische Umschreibung eines Gegenstandes für Trökes in den vierziger Jahren die beiden möglichen Stilmittel, 'Realität' und 'Nachkriegswirklichkeit' in seinen Bildern festzuhalten. Der Künstler äußerte sich selbst zu seiner Malerei:

Mir schien, daß ich diese Zeit mit den Möglichkeiten des Surrealismus besser ausdrücken konnte als mit einer expressiven oder abstrakten, voll abstrakten Malerei [...]. Es gibt viele Möglichkeiten, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen, ohne daß man illustrativ wird, z.B. verhungerte Kriegsge-

159 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 317.

fangene durch Ruinen stapfend malt. Für mich ist das viel zu direkt und banal. Das ist nicht überhöht.¹⁶⁰

Mit Formverfremdung und metaphorischer Umschreibung stellte Trökes besonders in den nach dem Krieg entstandenen Arbeiten die Auseinandersetzung mit der 'Wirklichkeit' und deren Perzeption in den Vordergrund seiner Arbeit. Anstatt die 'Wirklichkeit' rein abbildhaft illustrativ wiederzugeben, wies der Maler in seinen Arbeiten durch die beiden genannten Methoden verschlüsselt auf die Situation der Kriegs- und Nachkriegswirklichkeit hin. Trökes' Kompositionen sind aber dennoch nicht surreal.¹⁶¹ Der Künstler nahm zwar in mehreren Bildern [Abb. 17-19, 23, 24, 28-30] alltägliche Gegenstände aus ihrem eigentlichen festgefügtten Rahmen und setzte sie zu einer neuen imaginären Bildkonstellation zusammen. Mit der Isolation und Neuordnung der Bildelemente gelangte Trökes jedoch nicht zu einer neuen Sicht der Gegenstände. Auch zeichnen sich nur wenige Bildobjekte durch eine stark naturalistische Wiedergabe aus, wie es für die veristischen Werke des Surrealismus bezeichnend ist.

So zielte der Künstler in seinen Arbeiten nach dem von Breton definierten Surrealismusbegriff weder auf die Methode der unbewußten Bildschöpfung ab. Noch strebte er in seinen Bildern danach, die Welt des Rationalen der Welt des Unbewußten und des Traums gegenüber zu stellen, so daß eine Art 'Überwirklichkeit' entsteht. Vielmehr setzte Trökes surrealistische Stilmittel als künstlerisches Medium zur formalen Umsetzung in seinen Arbeiten ein, um das Zeitgeschehen und die unmittelbar auf ihn einwirkenden gesellschaftspolitischen Wandlungen zu reflektieren, so daß auch die Intention für die Bildentstehung im Gegensatz zu der der klassischen Surrealisten steht. In dieser Sicht der Dinge läßt sich das Frühwerk Heinz Trökes' nicht mehr pauschal dem Surrealismus zuordnen.

160 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 317.

161 Vgl. Romain, 1993, S. 7.

IV. 3 Trökes' Gemälde aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre

IV. 3.1 Beginn der Malerei

Die ersten Ölbilder von Heinz Trökes entstanden in den dreißiger Jahren während seiner Studienzeit in Krefeld (1933-1936) und seinem Aufenthalt in Augsburg (1936-1938) im gegenständlich expressiven Stil.¹⁶² Die 'Werkliste' aus dem Künstlernachlaß verzeichnet aus den dreißiger Jahren insgesamt 28 Gemälde.¹⁶³ Jedoch sind die meisten dieser Bilder, die näheren Aufschluß über die Anfänge seiner Malerei geben könnten, nicht mehr erhalten. Sie sind „verlorengegangen“¹⁶⁴ oder wurden nach Aussagen von Trökes zerstört.¹⁶⁵ Allerdings befinden sich im Künstlernachlaß Fotografien von Gemälden, Tempera-Arbeiten und Aquarellen aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre des Künstlers. Diese fotografischen Vorlagen zeigen Tiermotive, Landschaften oder Stilleben, welche stets dem Gegenstand verhaftet sind. Jedoch gab Trökes 1937 durch seine Begegnung mit Wassily Kandinsky in Paris zeitweilig seinen gegenständlich expressiven Malstil auf und malte abstrakte Bilder.¹⁶⁶ So berichtete der Künstler von seiner Bekanntschaft mit Kandinsky:

„Das erste Mal, als ich bei ihm war, war sehr merkwürdig: er hatte ein Bild auf der Staffelei, das nur aus fast gleich großen schwarzen und weißen Quadraten bestand. Er öffnete das Fenster seines Ateliers und sagte zu mir: Sehn Sie, draußen, diese Seine und diese Landschaft, das sieht doch ganz genau aus wie mein Bild. Das habe ich nie kapiert....Ich habe nicht bei Kandinsky

162 Heinz Trökes berichtete in mehreren Interviews über sein surreal geprägtes Frühwerk. Vgl. Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 316f. und Trökes (Kat.), 1977, o.S.

163 Vgl. die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste'.

164 Salzmann, 1979, S. 65.

165 Trökes berichtete in einem Gespräch mit der Autorin darüber, daß sich durch das unsachgemäße Einrollen der Leinwände Ölpartikel lösten und so einige Gemälde zerstört wurden. Trökes im Gespräch mit der Autorin, 1.3.1995.

166 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 316.

studiert. Aber er hat mir wertvolle Korrekturen und Hinweise zu meinen Arbeiten gegeben.“¹⁶⁷

Nach dieser kurzen Phase des Experimentierens mit abstrakten Formen gelangte der Maler 1939 in Zürich zu ersten surreal geprägten Bildern.¹⁶⁸ Auf sein surreal geprägtes Werk wird nachfolgend der Blick gelenkt.

IV. 3.2 Das Bildkonzept der surreal geprägten Werke

Die Arbeiten *Blick aus dem Fenster* (1942), *Mit der offenen Tür* (1943), *Strandleben* (1943) und *Interieur mit Blumen*¹⁶⁹ (1944) [Abb. 13-16] entstanden in der frühen Schaffensphase während des Krieges, in der Trökes sich motivisch besonders auf die Darstellung imaginärer Landschaften konzentrierte und Szenen in Innenräumen oder Blicke aus einem Raum nach draußen wiedergab. Diese Bilder reflektieren seine bis dahin erworbenen künstlerischen Kenntnisse und beinhalten bereits wesentliche formale Aspekte, die den surreal anmutenden Stil der frühen Werke des Malers ausmachen und in dem Nachkriegswerk weiter entfaltet werden.

In den Werken aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre blieb Heinz Trökes' Bildsprache stets dem gegenständlichen Formenvokabular verpflichtet. Sein formales künstlerisches Prinzip beruhte in zahlreichen Bildern darauf, Gegenstände aus den gewohnten Bezügen zu lösen und in tiefen Bildräumen oder Raumstrukturen verfremdet neu zu kombinieren. Der Künstler wählte hierbei überwiegend Objekte aus seiner Umwelt und brachte darüber hinaus skurril anmutende Phantasiegebilde ('Tier-Mensch-Kreatur') sowie erfundene Strukturen (Bannergestell) [Abb. 14-15] zum Einsatz. Trökes beschränkte sich auf ein Bildvokabular, darunter Blumen, Fische, Flaschen, Tische, Stühle, Gardinen, Segel- und Luftschiffe [Abb. 13-16], das

167 Trökes (Kat.), 1977, o.S.

168 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 316.

169 Diese Gemälde sind wie alle Bilder von Trökes vor 1945 nur mit 'T' monogrammiert und mit der Jahreszahl signiert. Erst ab dem Jahr 1945 benutzte der Künstler die Signatur 'Trökes'.

wie Relikte der realen Welt durchgängig in seinen Arbeiten wiedergegeben ist. In den frühen Werken zeigte sich darüber hinaus Trökes' Methode, verschiedene Requisiten, wie Blumensträuße, Torrahmen, Flaschen, Fische oder das 'Tier-Mensch-Wesen' überdimensional darzustellen. Diese Gegenstände verselbständigen sich im Bild oder stehen in Divergenz zu anderen Szenen. Dabei zielte der Künstler darauf ab, die vertraute Sicht der 'Wirklichkeit' durch irrealen Größenverhältnisse zu verändern.

Das Irrationale der Bilder entsteht aus dem zusammenhangslosen Kombinieren von Gegenständen. Die Bildelemente sind stets von einer detailreichen Zeichenhaftigkeit und einer ebenso reich nuancierten und fein abgestimmten Farbigkeit gekennzeichnet, wodurch die Strand- und Raumszenen eine poetische Stimmung wiedergeben. Auch erhalten einige Gemälde durch eine naturalistisch-illustrative Darstellung des Dinghaften einen dekorativen zuweilen sogar naiven Bildcharakter. Dies wird besonders in den Gemälden *Blick aus dem Fenster* und *Interieur mit Blumen* deutlich, in denen die Farbe stets sparsam und in feinen Farbnuancen aufgetragen ist: So zeichnete Trökes in *Blick aus dem Fenster* die Häuserkulisse, die auf der Fensterbank angeordneten Gegenstände (Wecker, Fischglas, Blumen, Engelsfigur), die am oberen Bildrand herunterhängende Gardine sowie die Bildsignatur 'T. 42' in präzise sorgfältiger, naiver Manier. In *Interieur mit Blumen* wird dagegen der dekorative Bildcharakter durch den akribisch gemalten Teppich, die Blumen, die gestreiften Tapeten und durch das an der Wand hängende Medaillon erreicht.

Als weiterer wichtiger formaler Aspekt der Bilder ist in Widerspruch zur zeichenhaften Malweise des Künstlers das gleichzeitige Verfestigen und Auflösen von Formen zu nennen. Diese Methode wurde nicht nur in seinem Nachkriegswerk beibehalten, sondern kennzeichnet auch in späteren Werkphasen Trökes' unverwechselbaren Stil.¹⁷⁰ So setzte der Maler in seinen Gemälden stellenweise den sorgfältig ausgewogenen, bedachten Pinselstrich oder Farbtupfen, der sich bis 1945

170 Vgl. Romain, 1993, S. 3.

in nahezu allen seinen Arbeiten findet.¹⁷¹ Diese Arbeitsweise, die in der Malmethode den spätimpressionistischen Bildern nahesteht, zeigt sich besonders an dem Tisch, den Stühlen und den Blüten des Sommerstrausses in *Mit der offenen Tür* oder den Fischen in *Blick aus dem Fenster* und *Strandleben* [Abb. 13-15].

In stilistischer Hinsicht folgte Trökes in seinem Werk aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre der Arbeitsmethode der 'veristischen Surrealisten' insofern, als er durch die Isolierung und gleichzeitige Neukomposition alltäglicher Gegenstände eine imaginäre Bildwelt schaffte. Der Künstler setzte die surrealistischen Stilmittel aber nicht nur ein, um Traumlandschaften darzustellen. So werfen die heiter anmutenden Bildszenarien, die nichts von den zeitgleichen Kriegswirren erkennen lassen, die Frage nach ihrem Sinngehalt auf. Dieser wird im nachfolgenden Kapitel exemplarisch an zwei Bildbeispielen beleuchtet. Nach Will Grohmann reagiert Trökes „die Spannung zwischen Vernunft und dem Absurden, das diese Zeit charakterisiert, in seinen Bildern ab, aber es ist mehr das Poetische als die Verfremdung von Ding und Umwelt, die ihn beschäftigt.“¹⁷²

IV. 3.3 Die Bedeutung der Gemälde

IV. 3.3.1 *Mit der offenen Tür* (1943)

Das Gemälde *Mit der offenen Tür*¹⁷³ [Abb. 14] stellt einen Strand mit Meer dar, in dem Trökes aus dem Alltag isolierte Gegenstände mit irrealen Gebilden zu einer neuen Bildkonstellation zusammensetzt: So zeigen sich am vorderen linken Bildrand die urtümlichen Formen eines in Aufsicht wiedergegebenen Tisches mit

171 Vgl. hierzu Salzmann, 1979, S. 66; Romain, 1993, S. 10.

172 Grohmann, 1959, S. 2.

173 Das Gemälde *Mit der offenen Tür*, das sich im Besitz der Berlinischen Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur, befindet, ist das bekannteste und meist publizierte Werk Trökes' aus der Kriegszeit und wurde von Romain als Schlüsselwerk jener Schaffensphase bezeichnet. Vgl. Romain, 1993, S. 3. Weiterhin wird das Gemälde erwähnt bei Trökes (Kat.), 1979, Abb. Nr. 117,

zwei sichtbaren Stuhllehnen, einer Flasche und einem großen Blumenstrauß, neben dem sich rechts zum Bildmittelgrund hin ein Tor mit einer halb offen stehenden Tür erstreckt. Ihr Durchlaß eröffnet dem Betrachter keine neue Sichtweise, sondern gibt den Blick frei auf den Strand und das dahinter liegende Meer. Aus den restlich verbliebenen Ästen des stark gestutzten Baums, der in der Mitte des Strandes steht, sprießt Laub. Ihm gegenüber befindet sich ein irreales, aus mehreren dünnen Rohren zusammengesetztes, filigranes Gerüst. Das Gestell ist mit vielen bunten Fähnchen bestückt. Solch ein Fähnchen steckt ebenfalls in einem Astloch des Baumes. Baum und Gerüst tragen eine überdimensional große Flasche, in der ein Segelschiff verankert ist. Zwischen Bannergestell und Baum erscheint auf dem Wasser und am Horizont eine breite lichte Sonnenbahn, die die poetische Strandszene aus dem Hintergrund heraus erleuchtet, so daß Gerüst, Baum und Tür Schatten werfen.

Aus dem Werktitel *Mit der offenen Tür* und den formalen und inhaltlichen Informationen des Bildes, wie etwa dem Segelschiff in der Flasche und der halb geöffneten Tür, ließe sich schließen, daß das Gemälde eine Projektion der Sehnsüchte und Hoffnungen des Malers ist. So deuten die Tür, die sich dem Betrachter öffnet, der Blätter treibende Baum, die bunten Wimpel am Gerüst und Baum wie auch die Weite des sonnenüberfluteten Küstenabschnittes auf eine lebensbejahende Zukunft nach dem Krieg hin. Während das Tischstilleben ein Stück Alltäglichkeit widerspiegelt und damit auf das nach dem Krieg wieder erhoffte altvertraute Leben verweist, versinnbildlicht das Segelschiff in seinem gläsernen Käfig Trökes' immerwährende Reiselust, deren Erfüllung ihm während des Krieges untersagt blieb.

IV. 3.3.2 *Strandleben* (1943)

Auch in *Strandleben* [Abb. 15] stellt der Maler eine irreale Landschaft am Meer dar, in der eine riesige 'Tier-Mensch-Kreatur' in den Blickfang des Betrachters gerät. Das durch den Ausschnitt einer Kreisform oder einer gläsernen Kugel vertikal in zwei Hälften geteilte Bild zeigt auf der rechten Bildhälfte eine Strandszene, deren Bildgeschehen zum Teil auf der linken Seite fortgesetzt wird. Die zwei Bildseiten werden durch die vier Figuren am Strand, die sich auf den im linken Bildvordergrund befindlichen Tisch mit vier Strandstühlen zubewegen, verknüpft. Die letzte der vier Personen befindet sich genau an der durch die Kreislinie markierten Grenze. Die Bildszene spielt mit poetischem Bezug auf eine Traum- und Phantasiewelt an, die sich bis auf das skurrile Mischwesen, daß eine weibliche Gestalt mit aufgestülpten Ziegenkopf assoziiert, aus dem Fundes realer Gegenstände erschließt.

Der Künstler hat hier zwar wie in dem Gemälde *Mit der offenen Tür* [Abb. 14] verschiedene Alltagsgegenstände aus ihrem natürlichen Zusammenhang genommen und zu einer neuen fremdartigen Bildkonstellation zusammengesetzt. Jedoch läßt die Szenerie in *Strandleben* im Gegensatz zum Bild *Mit der offenen Tür* keine eindeutig ablesbare Bildaussage erkennen. Das Bewußtsein des Betrachters in *Strandleben* sucht vielmehr nach einer bildlichen Ordnung für die unterschiedlichen Bildzeichen. So verselbständigen sich etwa im Bild die übergroß dargestellten Requisiten der 'Tier-Mensch-Kreatur' und der schwebende Fisch zu einer eigenen Bildebene. Sie stehen ohne Bezug im Kontrast zu dem Strandabschnitt. Darüber hinaus erweckt das Bild den Eindruck einer kulissenhaft arrangierten Bühne, auf die der Betrachter wie durch einen Spion oder eine Luke schaut. Dieses Gefühl stellt sich vor allem durch die an den oberen Bildrand an Fäden herunterhängenden Gegenstände ein, so daß das Segelschiff, die Kugel und der Blumenstrauß, ferner die Gardine und die steil aufgerichtete Leiter nicht nur eine Bühnenbilddekoration assoziieren, sondern gleichfalls eine eigene Bildebene erzeugen.

Die heitere atmosphärische Stimmung des Bildes sowie die Auswahl und Darstellung der Bildmotive enthält interessante mehrdeutige Aspekte für den

Beobachter. So kann einerseits das während des Krieges entstandene *Strandleben* das Wunschbild des Malers von einer idyllischen Natur und Gesellschaft widerspiegeln. Diese Sichtweise wird dadurch unterstützt, daß Trökes für sein Bild banale alltägliche Gegenstände wählte, die keinerlei symbolhafte Anzeichen oder Hinweise auf den Krieg geben. Vielmehr kann die Auswahl der Bildmotive auf die Hoffnung und Sehnsucht des Künstlers nach einem friedvollen Leben und einer harmonischen Existenz ohne Krieg verweisen. Andererseits kann die heiter anmutende Bildstimmung, die sich nicht nur hier, sondern in nahezu allen Bildern aus der Kriegszeit widerspiegelt, auch als Ausdruck der sogenannten ‘inneren’ Emigration des Künstlers verstanden werden. Dieser Eindruck wird vor dem Hintergrund verstärkt, wenn der Leser sich vergegenwärtigt, daß Trökes’ 1938 in der Berliner ‘Galerie Nierendorf’ ausgestellten Bilder von den Nationalsozialisten beschlagnahmt worden waren und dem Künstler bis zum Ende des Krieges jede weitere Ausstellungsmöglichkeit verwehrt worden war.

IV. 4 Trökes’ Gemälde aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges setzte bei Heinz Trökes eine intensive Schaffensphase ein. Die im Künstlernachlaß befindliche ‘Werkliste’ verzeichnet von 1945 bis Ende des Jahres 1949 insgesamt 126 Ölbilder.¹⁷⁴ Der thematische Wandel, der sich in den neuen Bildern abzeichnete, spricht für Trökes’ intensive Auseinandersetzung mit dem Krieg und dem Zeitgeschehen nach 1945. Alle Arbeiten aus der zweiten Hälfte der vierziger Jahre kreisen um zwei Themenkomplexe: Zum einen schuf der Künstler, wie er selbst erklärte, Bilder mit ‘Zeitinhalt’¹⁷⁵ auch ‘Zeitbilder’¹⁷⁶ genannt, die verschlüsselt auf die Situation der Kriegs- und Nachkriegszeit anspielen. Den anderen Strang verzeichnen die sogenannten ‘futuologischen’ Bilder, in denen sich Trökes mit neuen

174 Vgl. die im Künstlernachlaß befindliche ‘Werkliste’.

175 Vgl. hierzu Trökes’ Zitat auf Seite 39 der vorliegenden Arbeit.

176 Salzmann, 1979, S. 65.

technologischen Entwicklungen und Zukunftsvisionen auseinandersetzte. Das Nachkriegswerk bildet nicht nur den Schwerpunkt des surreal geprägten Œuvres von Trökes, sondern beinhaltet auch ein Höchstmaß an kompositorischer und inhaltlicher Komplexität. Von daher soll zunächst das Bildkonzept der Arbeiten theoretisch erörtert und anschließend der inhaltliche Gehalt der 'Zeitbilder' sowie der 'fiktionalen' Kontext der 'futurologischen' Bilder, an insgesamt vier charakteristischen Bildbeispielen überprüft werden.

IV. 4.1 Das Bildkonzept der surreal geprägten Nachkriegswerke

Zahlreiche von Heinz Trökes nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin surreal geprägte Bilder [Abb. 17-40] versinnbildlichen eine durch den Krieg und seine Folgen bizarr verfremdete, aus den Fugen geratene 'Realität'. Wie die Werke aus der ersten Hälfte der vierziger Jahre sind auch die Gemälde nach 1945 weitgehend durch eine gegenständliche Formensprache geprägt. Auch in diesen Arbeiten zielte der Künstler nicht auf eine Bildwelt ab, die sich aus dem 'Unbewußten' eröffnet, sondern er erschloß einen Teil seines Bildrepertoires aus seiner Umwelt. Trökes äußerte sich rückblickend in einem Podiumsgespräch zu seiner Kunst und erklärte, daß die damalige 'Wirklichkeit' der Stadt selbst „surrealistisch genug“¹⁷⁷ war und

„der Surrealismus eigentlich auf der Straße [lag] [...]. Es war eigentlich eine Ironisierung dessen, was wir draußen sahen.“¹⁷⁸

Demnach suchte Trökes das Unerwartete und das Ungewöhnliche, das die Surrealisten von der Kunst forderten,¹⁷⁹ weniger im Unterbewußten als vielmehr in seiner 'Außenwelt'. Jedoch setzte Trökes das während oder nach dem Krieg in der 'Wirklichkeit' Erlebte und Gesehene nicht direkt auf die Leinwand um. Der Künstler hat selbst darauf hingewiesen, daß er die realen Gegenstände aus seiner Umwelt erst in der Tiefe des eigenen Bewußtseins ablagerte, um sie dort mit

177 Zit. nach Romain, 1993, S. 7.

178 Trökes in einem Podiumsgespräch in der Berliner Lessing-Hochschule, 7.5.1988. Zit. nach Gillen/Schmidt, 1989, S. 67.

anderen Konstellationen zu verbinden und dann die ‘Dinge’ wieder hervorholte, bis sie schließlich in irgendeiner Form und Weise als Bildgestalt auf der Leinwand Einklang fanden.¹⁸⁰

Trökes’ Formenvokabular hatte sich gegenüber der im Krieg geschaffenen Bilder entsprechend der neuen inhaltlichen Bildaussage geändert. Alltägliche Gegenstände aus der häuslichen Umgebung wie Tische, Blumen, Wecker oder Goldfische wurden gegen Kriegsgeschütze, zerstörte Wände, deformierte Mauern, Gerüste oder Rohrgestänge ausgetauscht [Abb. 18-19, 26].¹⁸¹ Den neuen Bildmotiven ist gemein, daß sie sich zwar aus der Umwelt der ‘Nachkriegswirklichkeit’ erschließen lassen, ihre Formen aber vom Künstler verfremdet wurden.

Zur formalen Umsetzung seiner ‘Bildidee’ ging der Künstler wie folgt vor: Er konstituierte Gegenstände neu, indem er zahlreiche reale Objekte wie Mauern, Stühle, Schaufeln oder tierische und menschliche Gestalten deformiert ins Bild setzte. So wachsen etwa in *Zwischen den Blöcken* [Abb. 26] der linke Mauerblock und der linke Stuhl in eine Wucherung aus. In *Barbaropa* [Abb. 27] zeichnet dagegen ein fleischig wirkender gehörnter Stierkopf, dessen unterer Teil nicht mehr vorhanden ist, durch blaugüne und rotviolette Streifen Verwesungsprozesse ab. Die verfremdeten Objekte kombinierte Trökes häufig mit aus der Phantasie gestalteten Formen, wie dies etwa die Kopffüßlerwesen in *Die Masken kommen* und *Zwischen den Blöcken* [Abb. 24, 26] oder die gerüstartigen Objekte in *Am Strand* [Abb. 23] verdeutlichen und fügte diese in imaginären Landschaften oder Raumkulissen zu einer neuen Bildkonstellation zusammen. Dabei zielte er darauf ab, daß die ins Bild gesetzten Requisiten mit der kulissenhaft arrangierten Landschafts- oder Raumszene eine Homogenität bilden.

179 Vgl. Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 193.

180 Vgl. Trökes (Kat.), 1977, o.S.

181 Während Trökes in der ersten Hälfte der vierziger Jahre bei seinen imaginären Szenerien wiederholt dasselbe Bildvokabular einsetzte, wählte er nach 1945 selten den gleichen Bildgegenstand für seine Arbeiten.

Trökes strebte mit dem Stilmittel der formalen Verfremdung danach, eine neue dinghafte Welt zu erschaffen, die über dem 'Realen' angesiedelt ist und teils verschlüsselt und teils ironisch¹⁸² auf die Situation nach dem Kriege verweist. Mit dieser Methode kam Trökes der surrealistischen Kunst insofern nahe, als er Bildwelten entwickelte, die in ihrer imaginären und irrealen Darstellungsweise häufig den Realitätscharakter der wiedergegebenen Situation verlieren.

Das Prinzip der Erschaffung irrealer Bildwelten behielt der Künstler auch in den 'futurologischen' Bildern bei, die in einer Serie nahezu alle in dem Jahr 1948 [Abb. 32-38] entstanden sind.¹⁸³ Im Gegensatz zu den Gemälden mit 'Zeitinhalt' thematisierte Trökes hier 'kosmologische' Themen. Wie bei den 'Zeitbildern', bei denen Bildgegenstände durch Verwandlung, Deformation und Neukomposition irreal verfremdet wurden, zielte Trökes auch bei den 'futurologischen' Bildern auf eine visionäre Darstellungsweise ab. Dazu entwickelte der Künstler ein neues Bildvokabular, daß sich aber nicht mehr aus der realen Umwelt erschließen läßt. So setzte der Maler etwa in Gemälden wie *Am Mars*, *Trabanten*, *Fluglichter* oder *Urlandschaft* [Abb. 33-34, 37-38] bizarr verformte Gebilde, die steinartige oder hölzerne Strukturen suggerieren, geometrische Linien oder kreisrunde Körper ein. Die Bildelemente die prinzipiell Phantasiegebilde sind, erlauben aber im Kontext der Werkreihe Assoziationen zu Gestirnen, Himmels- oder Raumflugkörpern und versinnbildlichen technische Visionen von damals noch nicht möglichen Raumfahrten und künstlichen Satelliten.

Das Stilmittel der formalen Verfremdung und die Neukomposition von Gegenständen dienten Trökes in den Nachkriegswerken dazu, Bilder mit einem zeitgeschichtlichen Bezug zu schaffen. Beide Arbeitsmethoden führten allerdings zu

182 Daß Trökes in einigen Bildern mit symbolischen Elementen auch in ironischer Weise auf die Auswüchse des Zweiten Weltkrieges anspielt, wird besonders in *Zwischen den Blöcken* offenkundig. Zur Interpretation dieses Werkes vgl. Kap. III.4.2.3 der vorliegenden Arbeit.

183 Die 'Werkliste' aus dem Jahr 1948 verzeichnet 34 Gemälde, die teils durch die Berlin-Blockade bedingt in Rodenbach entstanden sind. Vgl. die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste'.

Kompositionen, die beim Betrachter keine direkte Abwehr auslösen. So symbolisierte der Künstler in seinen Arbeiten, wie nachfolgend anhand einzelner Bildinterpretationen deutlich werden soll, die Auswüchse des Krieges durch die metaphorische Umschreibung ins 'Allgemeingültige', aus der sich aber die 'Realität' nicht mehr rekonstruieren läßt.¹⁸⁴

IV. 4.2 Die Bedeutung der Bilder mit 'Zeitgehalten'

IV. 4.2.1 *Tuberries, Bauklötze, Federngewächs* (1946)

Das Gemälde *Tuberries, Bauklötze, Federngewächs*¹⁸⁵ [Abb. 18] dokumentiert den thematischen Wandel, der sich in den nach dem Krieg entstandenen Bildern von Trökes abzeichnete und für eine intensive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem damaligen Zeitgeschehen spricht. Der gewählte Bildausschnitt öffnet dem Beobachter den Blick aus der Ruine eines Hauses nach draußen und zeigt eine irrealer Szenerie aus zum Teil beschädigten Wänden, Mauern und beckenartigen Vertiefungen, verschiedenen Rohrkonstruktionen und Gestängen. Der Maler erzeugt durch die krasse horizontale Bildbegrenzung sowie durch das die Bildebenen verbindende große pentagonale Becken eine streng geometrische Raumgliederung. Im vorderen Bereich des flachen Beckens ist eine Anzahl bunter Klötze mit filigranen Stangen, einem trichterförmigem Rohr und einem Wasserhahn zu einem absurden Turm übereinandergestellt. Durch die unterschiedlich ins Bild gesetzten Fluchtpunkte wird die dem Betrachter vertraute Perspektive aufgehoben. Der im Bildvordergrund befindliche sorgsam gekachelte Steinfußboden fluchtet zum Mittelgrund nach außen hin, wobei sich die Fliesenreihe auf der rechten Bodenseite durch die stärkere Schrägung um eine Riege verringert. Wie an die Ufer eines Teiches ragen links eine hohe Kork- oder Holzwand und rechts eine rote

184 Vgl. Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 238.

185 Der Künstler änderte 1945 seine Bildsignatur, die nun durch 'Trökes' plus Jahreszahl gekennzeichnet ist und ab diesem Zeitpunkt durchgängig in seinem

Ziegelmauer an das Pentagon heran. Vor der Wand liegt der Rest einer fiktiven Landkarte, und ihr gegenüber ist ein sandkastenähnliches Gebilde aufgestellt. Auf der Ziegelmauer thront das 'Federngewächs', ein seltsamer Metamorphyt aus Tier und Pflanze, das einerseits wie das Skelett eines Vogels und andererseits wie ein verkrüppeltes Astgewächs wirkt, das von seinem Platz die Szene überblickt. Die langen, von vorne links nach hinten rechts verlaufenden Schattenlinien geben dem Bild eine mystische kalte Atmosphäre. Sie führen den Blick des Betrachters von jeder Stelle des Gemäldes zum Horizont, der in der Öffnung der Palisade sichtbar wird, auf die schrägerichtete Stäbe zustreben.

Wenn man berücksichtigt, daß das Gemälde *Tuberries, Bauklötze, Federngewächs* im zerstörten Nachkriegs-Berlin gemalt wurde und dem Künstler die verheerenden Zerstörungen der Stadt noch unmittelbar vor Augen gestanden haben müssen, kann daraus geschlossen werden, daß es als Sinnbild für eine vom Krieg zerstörte Stadtlandschaft steht.¹⁸⁶ So können die Reste der Ziegelmauer und der Holzwand, der verbogene große Tubus sowie das 'verdorrte' Federngewächs und der anschlößlose Wasserhahn als Metaphern für die Kriegsverwüstungen gesehen werden, die auf eine ruinierte, von Menschen verlassene und leblos gewordene Stadt hinweisen. Der Maler wählte für die Darstellung der urbanen Beschädigung eine Nahaufnahme mit wenigen Requisiten, um den Betrachter unmittelbar mit der Thematik zu konfrontieren.

Außer Zerstörung und Zerfall weisen in dem Werk darüber hinaus einzelne Bildsymbole zugleich auf den Wiederaufbau hin. So kann der zaghafte Versuch der Errichtung des Turms im pentagonalen Becken als Symbol für den Wiederaufbau interpretiert werden.¹⁸⁷ Die Stäbe können als Menschen gedeutet werden, die sich nach dem Krieg gesellschaftlich wie politisch neu orientieren. Die Landkarte spiegelt dagegen wohl eher das persönliche Empfinden von Trökes wider: Sie

weiteren malerischem Werk verwandt wurde. Vgl. Anm. 169 der vorliegenden Arbeit.

186 Vgl. Salzmann, 1979, S. 79.

187 Vgl. Romain, 1993, S. 7.

verweist auf seine große Sehnsucht, nämlich das Reisen, das Erkunden neuer Länder und Kontinente. Diesem Fernweh, dessen Erfüllung dem Maler während des Zweiten Weltkriegs ganz versagt blieb, ging er, wie es seine zahlreichen Reisen und Aufenthaltsaufenthalte belegen, ab 1950 im zunehmenden Maße nach.

IV. 4.2.2 *Die Mondkanone* (1946)

Die Mondkanone (1946) [Abb. 19] gilt nicht nur als das bekannteste Bild des Nachkriegswerks von Trökes, sondern erregte gleich nach seiner Entstehung großes Aufsehen und war in der Presse heftiger Kritik ausgesetzt, wie mehrere Aufsätze und Zeitungsartikel belegen.¹⁸⁸ Obwohl es in der Literatur allgemein dem Themenkreis der sogenannten ‘futurologischen’ Bilder zugeordnet wird, so auch vom Künstler selbst,¹⁸⁹ verweist es, wie Schneider 1986 zu Recht feststellte, auch auf die Situation des Krieges und ist somit zugleich ein zeitkritisches Bild.¹⁹⁰

Die Bildszene zeigt vor einer braunen Hügellinie einen Fesselballon und eine Kraterlandschaft mit einem See in einem nicht genau bestimmbar Territorium. Zwischen Hügel und See stellt sich dem Beobachter eine eigenartige Szene dar: Hinter dem Vulkankrater steht ein Kanonenrohr, aus dem unter großer Rauchentwicklung ein Schuß abgefeuert wird. Das mit Wimpeln behängte Gestänge scheint gerade noch der Last des Geschützes sowie der Erschütterung des Schusses standzuhalten. Der Schuß richtet sich auf eine Zielscheibe, vor der eine Reihe aus Metallstreifen gebogener Figuren, Strichmännchen gleich,¹⁹¹ den Halt verlieren und sich überschlagen. Unterhalb des ‘Targets’ und der Figuren liegt am grünlich

188 Vgl. Lemke, 1946, Rückseite des Dezemberheftes; Mü, Vorwärts, 21.1.1947, S. 4; Dargel, Der Tagesspiegel, 1.7.1947. Zu neueren Rezensionen vgl. Schneider, 1985, S. 52; Feist, 1989, S. 70; Lütgens, 1990, S. 20f.; Krause, 1995, S. 131-134. Das bis Ende der achtziger Jahre vielfach ausstellte Werk der *Mondkanone* befindet sich seit 1979 im Besitz der Berlinischen Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.

189 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 317.

190 Vgl. Schneider, 1985, S. 52.

schimmernden Seeufer eine Wassernixe, deren skelettierter Kopf und Oberkörper aus dem Wasser ragen.

Die dargestellte Kraterlandschaft wirkt so karg und düster, daß man, durch den Bildtitel unterstützt, an eine imaginäre lebensfeindliche Mondlandschaft denken könnte.¹⁹² Sie erinnert an Beschreibungen aus den technisch-utopischen, halbwissenschaftlichen Abenteuerromanen des französischen Schriftstellers Jules Verne, der sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich mit Mondreisen beschäftigte.¹⁹³ Der kosmische Raum wird seit jeher als Atmosphäre gesehen, die bedrohlich, menschenfeindlich und tödlich ist. Alles im Bild scheint in eine ewige Starre verfallen zu sein, die an den Erdtrabanten 'Mond' denken läßt. Jedoch zeigt das Gemälde gleichzeitig eindeutige Anzeichen einer Atmosphäre wie den roten Himmel und dem Heißluftballon.

Nur vordergründig stellt das Gemälde eine 'kosmologische' Phantasielandschaft dar; Sinngehalt und Intention des Bildes sind aber woanders zu suchen. So läßt das Bildrepertoire aus Vulkankrater, Kanonenrohr, Zielscheibe, Schießpulver oder Fesselballon annehmen, daß Trökes es nur als formales Gerüst für seine Arbeit benutzte, um mit ihm eine völlig andere Bildaussage zu transportieren. Findet sich in diesem Gemälde nicht eine sinnbildliche Darstellung des Kriegsgeschehens? So können die Stahlbandfiguren Soldaten symbolisieren, die durch den Schuß aus dem Kanonenrohr getroffen werden und zusammenbrechen. Auch verläßt die Nixe, vom Tode gezeichnet, ihr ehemalig sicheres Gestade. Während die Figuren und die Wassernixe auf das Sterben während des Krieges verweisen könnten, gibt die vegetationslose Landschaft Zeugnis von den Kriegsverwüstungen.

191 Vgl. Feist, 1989, S. 72.

192 Die Ölfarbe ist dünn und sparsam auf die Leinwand aufgetragen, so daß die Sackleinenstruktur durchscheint. Das Gemälde erhält dadurch eine körnige bzw. trockene Oberfläche, die den Anschein der öden Landschaft noch intensiviert. Vgl. Lütgens, 1990, S. 20.

193 Vgl. Feist, 1989, S. 70.

IV. 4.2.3 *Zwischen den Blöcken* (1947)

Als letztes Beispiel in der Untersuchung über den zeitkritischen Gehalt des surreal geprägten Nachkriegswerks soll das 1947 entstandene Gemälde *Zwischen den Blöcken* [Abb. 26] herangezogen werden. Die Komposition zeigt zwei mauerartige Blöcke in einem unregelmäßigen Aufriß, die in einem nicht näher bestimmbar Terrain das Bild einnehmen. Beiden Ziegelmauern ist ein seltsam verbogener Stuhl mit hoher Rückenlehne zugeordnet. Zudem ist der rechte Mauerblock mit einem fragilen Gerüst bekrönt. Zwischen den zwei Blöcken schwebt ein riesiges Polypenwesen mit großen Augenlöchern und Tentakelgliedern. Der untere horizontale Rand der Blöcke wird von dem Umriß einer auf den Kopf gestellten Schaufel begrenzt, von der nur die schraubbesetzte Stielfassung sichtbar ist, aus der Flüssigkeit tropft.¹⁹⁴

Aus den formalen und inhaltlichen Informationen des Bildes *Zwischen den Blöcken* läßt sich schließen, daß Trökes sich thematisch mit dem Wiederaufbau der im Krieg zerstörten Stadt Berlin befaßte.¹⁹⁵ Das Gemälde entstand 1947, als das europäische Wiederaufbauprogramm, der sogenannte Marshall-Plan beschlossen wurde und Presse und Rundfunk ausführlich darüber berichteten. So können die mauerartigen Blöcke, das offensichtlich noch im Aufbau befindliche Gerüst, und vor allem die Schaufel, als Metapher für den Wiederaufbau oder die Erneuerung der Stadtlandschaft gedeutet werden. Die Tropfen, die aus der Stielfassung der Schippe herabfallen, spielen dagegen ironisierend auf die für den Aufbau verwandte Mühe und Anstrengung an.¹⁹⁶

194 Vgl. Mewes, 1987, S. 200.

195 Daß Trökes in dem Gemälde *Zwischen den Blöcken* explizit die Stadt Berlin versinnbildlicht wird u.a. dadurch bezeugt, daß dem Künstler als Bildvorlage die dritte kolorierte Federzeichnung aus dem sechsteiligen Band 'Porträ von Berlin' [Porträ am Ende bewußt vom Künstler ohne 't' geschrieben] diene, dessen Zeichnungen sich alle thematisch mit der im Krieg zerstörten Stadt Berlin befassen. Die 1947 in Form eines Leporellos veröffentlichten sechs Zeichnungen stammen aus Trökes' fünftem Skizzenbuch von 1946/47. Vgl. Trökes (Kat.), 1983, S. 10; Lütgens, 1990, S. 17-19.

196 Vgl. Mewes, 1987, S. 200.

Darüber hinaus weist das Gemälde Elemente auf, die einen eher mahnenden Charakter besitzen und auf die damalige kulturelle und politische Situation verweisen. Die Entstehung des Werks im Jahr 1947 fällt in die Zeit innenpolitischer und kultureller Spannungen zwischen den drei Westmächten und der sowjetischen Besatzungsmacht Berlins. Die erste Zeit des gemeinsamen Interesses und Bemühens um die Kunst näherte sich 1947 dem Ende: Spätestens mit dem im November 1947 ausgesprochenen Verbot des Kulturbundes in den westlichen Besatzungszonen spitzte sich der Konflikt auf kulturellem Sektor zwischen den Westsektoren und der Ostzone zu.¹⁹⁷ Vor diesem Hintergrund kann Trökes' Werk auch politisch gesehen werden.

So kommentierte Mewes in dem Ausstellungskatalog 'Schrecken und Hoffnung, Künstler sehen Krieg und Frieden' die in *Zwischen den Blöcken* dargestellten Ziegelmauern wie folgt: „...so zeichnet sich 1947 - nachdem die Außenministerkonferenzen der Befreiungsmächte England/USA/Frankreich und der Sowjetunion gescheitert waren - in den sich gegenüberstehenden Blöcken die Zukunft eines geteilten Deutschland ab, daß 1949 durch Inkrafttreten zweier Verfassungen, dem Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland und der Verfassung der Deutschen Demokratischen Republik, Realität wurde.“¹⁹⁸ Daß die Aussage des Werks in dieser Deutlichkeit zutreffend ist, ist nicht anzunehmen. Der Autor zieht eindeutig politische Ereignisse aus den Jahren 1948 und 1949 in seine Interpretation mit ein, wie die Währungsreform und Blockade Berlins im Juni 1948 sowie die 16 Monate später erfolgte Teilung Deutschlands in zwei Republiken. Diese politischen Veränderungen waren aber zur Entstehungszeit des Bildes in ihrem späteren Ausmaß noch nicht absehbar, so daß die kritische Auseinandersetzung mit dem sich später entwickelnden 'Blockdenken' kaum Aussage des Bildes sein kann. Dagegen ist es eher wahrscheinlich, daß Trökes die damaligen Spannungen der Berliner Kultur- und Bildungspolitik umsetzen wollte. So können die zwei im Bild sich gegenüberstehenden Blöcke als Metapher für die

197 Vgl. Held, 1980, S. 12f.; Held, 1981, S. 13.

198 Mewes, 1987, S. 200.

damalige ungelöste kulturpolitische Situation Ost- und West-Berlins stehen. Auch das Kopffüßlerwesen scheint zwischen den Blöcken hin und her getrieben zu sein, die offene Lage der Kunststadt Berlin versinnbildlichend.

IV. 4.3 Die Bedeutung der ‘futuologischen’ Bilder

Ab 1948 läßt sich im Werk von Heinz Trökes nicht mehr eine thematische Konzentration auf das gesellschaftspolitische Zeitgeschehen feststellen, wie dies bei den Bildern der ersten drei Nachkriegsjahre der Fall war. Das Jahr 1948 markierte weitgehend das Ende der Rückbesinnung und persönlichen Vergangenheitsbewältigung des Künstlers. Die weiterhin surreal geprägten Arbeiten erhielten ‘futuologische’ Inhalte.¹⁹⁹ Trökes sah einen Zusammenhang zwischen dem neu aufkommenden Interesse an den Naturwissenschaften und der modernen Kunst.²⁰⁰ Nach Aussage des Künstlers haben sich in der Kunst die stabilen Dinge aufgelöst:

„Nach der Zerstörung des alten physikalischen Weltbildes, nachdem es keinen dreidimensionalen Raum und keinen materiellen Gegenstand im alten Sinne mehr gibt, wird es klar, daß es sich bei den Vorgängen in der modernen Kunst nicht um Willkür, sondern um Parallelerscheinungen handelt. Unbillig, von dem bildenden Künstler nun evidente Beweise zu verlangen, denn er geht unmetrisch vor, [...] die von ihm geschaffene andere Bildwelt findet ihre bewiesene Parallele in den neuen Erkenntnissen der modernen Wissenschaft. Man könnte eher von Wechselwirkungen sprechen, oder daß die Vorgänge in der Physik die moderne Kunst betroffen haben.“²⁰¹

Die ‘futuologischen’ Bilder [Abb. 32-38] haben alle das gleiche Grundthema: Sie reflektieren Trökes’ Interesse an ‘kosmologischen’ Themen und der Vorstellung eines ‘neuen’ Weltbildes, so etwa über den Zustand des Kosmos oder die noch da-

199 Nicht nur Trökes, sondern auch seine Zeitgenossen, wie etwa Hans Thiemann setzten sich damals mit naturwissenschaftlichen Themen und technischen Visionen auseinander. So zeigt sich beispielhaft auf einer Collage Thiemanns aus dem Jahr 1949 ein Zeitungsausschnitt aus Washington, auf dem steht: „Militärische Basen. Wie verlautet, wird man in wenigen Jahren künstliche Monde schaffen können, die um die Erde kreisen und als militärische Stützpunkte benutzt werden können.“ Sandberg/Kunert, 1978, Abb. S. 182.

200 Vgl. hier Trökes Aufsatz ‘Der Surrealismus’. In: Trökes, 1946/47, S. 36.

mals technischen Visionen wie Raumfahrten und die Konstruktion künstlicher Erdsatelliten. Am Beispiel des Gemäldes *Am Mars* wird dies deutlich.

IV. 4.3.1 *Am Mars* (1948)

Am Mars (1948) [Abb. 33] ist ein charakteristisches Beispiel aus der Schaffensphase der 'futurologischen' Bilder. Das Gemälde zeigt eine fremdartige Landschaft, deren zackige und scharfkantige Formationen sich schemenhaft wie im Gegenlicht vor einem niedrigen Horizont abheben. Über der zerklüfteten Horizontlinie zeigt sich ein weiter, atmosphäreloser Raum, der bis zum oberen Bildrand keinerlei Farbenspiel erkennen läßt. Lediglich der Ton des Äthers verdichtet sich, vom Horizont ausgehend, nach oben von einem hellen Beige zu einem Hellbraun. Die Konturen der zwei über dem Horizont schwebenden Objekte wirken silhouettenhaft. Das Größere erinnert den Betrachter an eine mit Fledermausflügeln versehene menschliche Gestalt, die von rechts nach links den Bildraum durchschwebt. Die Silhouette des über ihm schwebenden Objekts wirkt auf dem Beobachter weniger vertraut. Man fühlt sich vielleicht an einen verformten Bootsrumph oder an ein larvenartiges Wesen erinnert. Die Oberflächen der Objekte sind überzogen von geraden, sich durchkreuzenden Linien, die den zwei fremdartigen Wesen wie außenliegende Skelette Stabilität und Gelenkigkeit verleihen. Auch der am Bildhorizont angeordnete kreisrunde Körper mit seiner farbenprächtigen Korona weist geometrische Linien auf.

Der Bildtitel *Am Mars* läßt darauf schließen, daß Trökes in diesem Gemälde eine Marslandschaft versinnbildlicht. Die im Bild vorherrschenden braunen Farbtöne sind typisch für das Aussehen des braun-roten Nachbarplaneten der Erde. Die geflügelte Gestalt, die als Astronaut interpretiert werden kann,²⁰² hat den Oberkörper nach unten geneigt und versucht auf der Marsoberfläche zu landen, während das sie begleitende Objekt ein Raumfahrzeug assoziiert, das in einiger Entfernung über ihm

201 Trökes, 1948, S. 17.

202 So auch Romain, 1993, S. 3.

schwebt. Der runde Himmelskörper könnte dagegen einen der Marstrabanten Phobos oder Deimos darstellen. In diesem Gemälde hat sich Trökes mit Raumfahrten auseinandergesetzt, neun Jahre bevor der russische Sputnik als erster künstlicher Satellit die Erde umkreiste und 20 Jahre, bevor der erste Mensch den Mond betrat.

IV. 5 Künstlerische Einflüsse auf das Frühwerk von Trökes

Die Originalität von Heinz Trökes' Spätwerk [Kap. VII.] steht in starkem Kontrast zu seinen früheren Arbeiten. Es ist aber nicht verwunderlich, daß sich ein Künstler am Anfang seiner künstlerischen Entwicklung stilistisch von Malern, mit denen er in Berührung kam, beeinflussen läßt. So lassen sich in dem surreal geprägtem Nachkriegswerk des Berliner Künstlers formale und kompositorische Einflüsse hauptsächlich von denjenigen Künstlern nachweisen, denen er sehr verbunden war und nahe stand. Trökes interessierte sich nicht nur für Giorgio de Chirico, Max Ernst und die klassischen Surrealisten, sondern kannte auch die Kunst von Willi Baumeister sehr gut²⁰³ und hat nachweislich Ernst²⁰⁴ und Baumeister²⁰⁵ auch persönlich kennengelernt. Der Maler hat in verschiedenen Interviews immer wieder betont, wie sehr er besonders Max Ernsts Kunst verpflichtet war:

„...[1950] habe ich auch Max Ernst kennengelernt, der mich vorher schon sehr beeindruckte und - ich will auch gerne gestehen: beeinflusst hat. Mit Max Ernst habe ich dann einen sehr freundschaftlichen Kontakt gehabt, später.“²⁰⁶

„Über [Max Ernst] konnte ich mich sehr gut informieren, einesteils in Paris und auch in der Schweiz.“²⁰⁷

203 Vgl. hierzu Trökes' Äußerungen im Interview mit Maria Wetzel, 1962, S. 863, darüber hinaus mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 317.

204 Vgl. hierzu die Aussagen von Trökes bei Trökes (Kat.), 1977, o.S.

205 Vgl. Krause, 1995, S. 80 und Kap. III.5.3 der vorliegenden Arbeit.

206 Zit. nach Trökes (Kat.), 1977, o.S.

207 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 317.

Schließlich räumte Trökes ein:

„Ich glaube, daß jeder Künstler Väter hat. Ich zähle dazu in der Tat [...] Max Ernst.“²⁰⁸

In der Kunstwissenschaft²⁰⁹ wurde zwar namentlich die Kunst der obengenannten Maler als mögliche Einflußfaktoren auf Trökes' Werk genannt, bislang wurden aber keine stilistischen Vergleiche aufgezeigt, welche nachfolgend an exemplarischen Bildbeispielen dargestellt werden.

IV. 5.1 Max Ernst

Der Einfluß Max Ernsts auf das surreal geprägt Frühwerk von Heinz Trökes ist sowohl in der Formgebung als auch in inhaltlicher Hinsicht seit 1946 in zahlreichen Bildern des Berliner Künstlers nachweisbar. An erster Stelle verdeutlicht dies ein Vergleich zwischen Trökes' Arbeit *Tuberries, Bauklötze und Federngewächs* (1946) [Abb. 18] und Ernsts Gemälde *Jardin gobe-avions* [Abb. 168], das der surrealistische Künstler 1935/36 innerhalb einer Serie von etwa 15 Bildern schuf.²¹⁰ Die sogenannten 'Flugzeugfallen'-Bilder²¹¹ von Max Ernst zeigen mehrere perspektivisch gezeichnete Kästen, auf denen bizarre blühende Pflanzen und Zweige angeordnet sind. Die flachen Becken in Trökes' Gemälde lassen sich in der perspektivischen Darstellung, dem strengen geometrischen Bildaufbau und in der Aufsicht der Kästen mit Max Ernsts Arbeit vergleichen. Möglicherweise wurde

208 Zit. nach Krüger, 1980, o.S.

209 Händler, Skutsch und Grohmann verweisen auf die Kunst von Ernst (vgl. Händler, 1955, o.S.; Skutsch, 1956, o.S.; Grohmann, 1959, S. 3). Göpfert sieht verwandtschaftliche Beziehungen zum Œuvre von Ernst und zu Willi Baumeister (vgl. Göpfert, Die Welt, 20.11.1979) wie auch Friedrichs (vgl. Friedrichs, 1980, S. 536f.). Schließlich nennen ebenso Salzmann und Haftmann Max Ernst (vgl. Salzmann, 1979, S. 65-68; Haftmann, Verfemte Kunst, 1986, S. 294f.)

210 Zu Max Ernsts Werkreihe *Jardins gobe-avions* u.a. bei Spies, Œvrekatalog (1929-1938), 1979, Nrn. 2176-2191, S. 319-326.

211 Der von Ernst geprägte Name *Jardin gobe-avions* ist mehrsinnig und würde übersetzt 'flugzeugschnappende Gärten' bedeuten. Als übliche Bezeichnung dieser Bildreihe hat sich der Name 'Flugzeugfalle' durchgesetzt. Vgl. Metken, 1979, S. 81.

Trökes 1937 bei seinem Paris-Aufenthalt das erste Mal in der ‘Gallery de Beaux-Arts’ auf Max Ernsts dort ausgestellttes Bild *Jardin gobe-avions* aufmerksam.²¹²

Zwischen *Tuberries*, *Bauklötze* und *Federngewächs* und *Jardin gobe-avions* befinden sich aber lediglich nur motivische Entsprechungen. Trökes verfolgte mit seiner Darstellung ganz andere Intentionen als Max Ernst: Der Berliner Künstler setzte die pentagonalen Becken als Requisiten für die Darstellung der urbanen Kriegszerstörung ein und konzipierte ihre Ansichten bewußt aus der Nahsicht, um den Betrachter unmittelbar mit dem Bildgeschehen zu konfrontieren.²¹³ Max Ernst hingegen präsentierte mit seinen ebenfalls in Aufsicht wiedergegebenen geometrischen Becken eher einen gebirgigen Landstrich. Diese Becken werden in der Literatur als ‘Gartenlabyrinth’ gedeutet, die ‘Lockfallen des Geschlechts’ versinnbildlichen. In diesen werden die Blumengewächse zu fleischfressenden Pflanzen.²¹⁴ Max Ernst strebte in seinen Bildern nach dem ‘Absurden’, daß hinter dem Sichtbaren liegt und ging stets von einer ‘Überwirklichkeit’ aus, womit er im Gegensatz zu Trökes surreale Bildkompositionen schuf.

Weitere Verbindungslinien zwischen dem Œuvre beider Maler können mit Max Ernsts sogenannten ‘Waldbildern’²¹⁵ aus der Zeit von 1925 bis 1933 und Heinz Trökes’ ‘futurologischer’ Bildserie (1948) gezogen werden, die eine Vielzahl formaler, inhaltlicher und kompositorischer Anknüpfungspunkte liefern. Zunächst ist hier ein thematischer Bezug zu nennen: Max Ernsts ‘Waldbilder’ geben dem Be-

212 Das Bild *Jardin gobe-avions* wurde 1937 in der von der ‘Gallery des Beaux-Arts’ veranstalteten Schau ‘Exposition internationale du Surréalisme’ gezeigt (vgl. Spies, Œvrekatalog, 1979, S. 326). Zudem wurde es im selben Jahr zweimal publiziert: Bei Max Ernst, Œuvres de 1919 à 1936, Cahiers d’ Art, Paris, 1937 und Album surréaliste, Hrsg. Shuzo Kakiguchi/Tiroux Yamanaka, Tokio 1937. Vgl. Spies, Œvrekatalog (1929-1938), 1979, S. 326.

213 Zur Interpretation des Bildes *Tuberries*, *Bauklötze* und *Federngewächs* vgl. Kap. III.4.2.1 der vorliegenden Arbeit.

214 Zu den *Jardins gobe-avions* bei Russell, 1966, S. 108-110; Ernst (Kat.), 1979, S. 81-83, 304; Derenthal, 1992, S. 164f.

215 Das Thema des ‘Waldes’ zieht sich seit 1925 in verschiedenen Bildserien durch das Œuvre von Max Ernst und blieb bis 1969 häufig Gegenstand seiner Arbeiten. Zu den ‘Waldbildern’ u.a. bei Ernst (Kat), 1979, S. 266-276.

trachter in den frühen Arbeiten der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre eine Vorstellung von einer unwirklichen leblosen Landschaft, die ebenso im Werk von Trökes einen weiten Raum einnimmt. Dies verdeutlicht ein Vergleich zweier Arbeiten der Maler: Max Ernsts *Forêt grise* (1927) [Abb. 169] und Trökes' *Urlandschaft* (1948) [Abb. 38]. In *Forêt grise* steht eine skulpturenartige Baumgruppe wie eine Barriere in einer menschenleeren Landschaft. Wie häufig bei Max Ernsts 'Waldbildern' ist auch hier als einziges Lebewesen ein Vogel erkennbar, der im Wald gleichzeitig isoliert und gefangen ist.²¹⁶ Der monströse 'Wald' in *Forêt grise* vermittelt die Stimmung eines lebensfeindlichen Territoriums, die sich in ähnlicher Weise in Trökes' *Urlandschaft* wiederfindet. Auch in Trökes' Bild assoziieren die Landschaftsstrukturen ein Gefilde, das keinerlei Anzeichen auf irgendein Leben erkennen läßt.

Eine weitere Affinität der beiden Kunstwerke zeigt sich in der Entsprechung der Formstrukturen. Die skulpturartigen Gebilde in *Forêt grise* erinnern in ihrer Gestalt an Bäume und in ihrer Konstitution an Borkenstrukturen. Diese feingliedrig gestalteten Oberflächenstrukturen lassen sich in den holzartigen Strukturen der *Urlandschaft* wiederfinden. Während jedoch bei Max Ernst die Baumrinden als dichte Masse erscheinen und starr und abweisend wirken, weist das Gehölz bei Trökes' Bild Durchbrüche auf und ist von einer filigraneren Erscheinung, das ihm eine latente Dynamik verleiht.

Die bei Trökes beschriebene strukturierte Oberflächenbeschaffenheit ist wichtiges stilistisches Merkmal in zahlreichen seiner Gemälde. Ein Bildvergleich des Ölbildes *Am Mars* von Trökes (1948) [Abb. 33] mit Max Ernsts *La foresta inbalsamata, Vigoleno* (1933) und *La horde*²¹⁷ (1927) [Abb. 170, 171] zeigt, wie sehr sich die

216 Jedoch kann auch das Flügeltier in Max Ernsts Werk nicht die fahle, mystische Bildszene beleben. Vgl. Ernst (Kat.), 1979, Kat. S. 272.

217 Im Jahr 1927 begann Max Ernst mit der Serie der 'Horden', die auch in den Bereich der 'Waldbilder' gehören. Die sogenannten 'Horden'-Bilder entstanden zunächst auf der Grundlage von Schnur-'Frottagen' und wurden darüber hinaus auch in Öl gemalt. Zu der Bildserie der 'Horden' bei Spies, *Œuvrekatalog (1929-1938)*, 1979, Abb. S. 167-176.

Werke der beiden Künstler in den einzelnen Formstrukturen ähneln. So ist die scharfkantige, zerklüftete Horizontlinie in *Am Mars* sowohl mit den Strukturen der 'Baumkronen' in *La foresta inbalsamata, Vigoleno* als auch mit den ausgefransten Haarenden der mit hochgeworfenen Armen aufrecht stehenden monsterartigen Gestalt in *La horde* vergleichbar.

Darüber hinaus sind in den Werken *La foresta inbalsamata, Vigoleno* [Abb. 170] und *Am Mars* [Abb. 33] motivische Ähnlichkeiten feststellbar. Der für Max Ernsts 'Waldbilder' charakteristische Himmelskörper ist, hier in Form eines Ringes in Trökes' Bild zu finden. Obwohl Trökes das Gestirn in modifizierter Weise wiedergibt, besteht dennoch eine auffällige Motivübernahme.

IV. 5.2 Giorgio de Chirico und Salvador Dalí

Einige Bilder von Heinz Trökes sind in besonderer Weise durch einsame verlassene großräumige Platzanlagen bestimmt, die vor allem durch ihre strengen alogischen Kompositionen an die metaphysischen Bilder des Malers Giorgio de Chirico²¹⁸ erinnern. Die 'Pittura metafisica',²¹⁹ deren Bezeichnung hauptsächlich für die Bildkompositionen der Italiener Carlo Carrà und Giorgio de Chirico stehen, zielte darauf ab, die Sphäre des 'Traumhaften' sichtbar zu machen, indem die Künstler Objekte aus ihren eigentlichen Kausalzusammenhängen lösten und untereinander in streng statischer Ordnung in neue Beziehungen treten ließen.

In den metaphysischen Bildkompositionen von Giorgio de Chirico, so etwa in *I piaceri del poeta* (1912) oder *Il grande metafisico* (1917) [Abb. 172, 173] ist, wie in Trökes' 'Über den Dächern, unter de...' (1945)[Abb. 17], ein streng alogischer Bildraum zu erkennen, der dadurch erreicht wurde, daß in perspektivisch verzerrt dargestellten Platzanlagen wiederum nicht symmetrische Architekturen angeordnet wurden. Eine weitere Parallele der Werke beider Künstler läßt sich in der

218 Zur Kunst von de Chirico vgl. De Chirico (Kat.), 1982; Baldacci, 1997.

219 Zur Kunst der 'Pittura metafisica' u.a. bei Apollonio, 1950; Schmied (Gesammelte Schriften), 1973; Fossati, 1988.

Darstellung von Idealarchitekturen sowie der Stille einsamer verlassener Platzanlagen feststellen. Beide Künstler betonen durch die Bereicherung abstruser Gegenstände die Leere und magische Poesie der Szene. Während jedoch in de Chiricos Werken die Häuserarchitekturen, Arkadengänge und turmartigen Stilleben durch ein kaltes Licht harte Schlagschatten werfen, zeigt sich der Schatten in Trökes' Bild an der Häuserreihe, der Mauer und den astartigen Gestängen durch ein getrübbertes Licht sehr viel verhaltener. So erhalten in *I piaceri del poeta* und *Il grande metafisico* die Kompositionen im Gegensatz zu 'Über den Dächern, unter de...' nicht zuletzt mit Hilfe ihrer langen scharfkantigen Schatten eine strengere Raumgliederung und zudem eine mysteriöse melancholischere Stimmung. Hier offenbart sich der wesentliche Unterschied zu dem Werk des Berliner Künstlers: Die statische Ordnung wird in Trökes' Bild sowohl durch den Einsatz der auf der linken Bildseite in impressionistischer Manier gemalten Baumreihe als auch durch den Verzicht kalter Lichtquellen und harter Schlagschatten gemindert.

Über den Bezug zu de Chirico hinaus ist gleichzeitig in Trökes' 'Über den Dächern, unter de...' [Abb. 17] und schließlich auch in *Am Strand* [Abb. 23] ein motivisches Interesse an den Werken des surrealistischen Künstlers Salvador Dalí feststellbar. Das Auftreten von Ästen und Stangen, die in 'Über den Dächern, unter de...' aus runden Erdlöchern hervorschauen und noch wesentlicher in der landschaftlichen Strandkulisse des Bildes *Am Strand* [Abb. 23] in Erscheinung treten, erinnert nur zu deutlich an das für etliche von Dalís Bildkompositionen signifikante Formenvokabular. So hat Trökes das Motiv der gegabelten Äste, wie es beispielhaft mehrfach in dem Bild *La plage enchantée (Siphon long)* von 1937 [Abb. 174] des spanischen Surrealisten dargestellt ist, in seine Komposition übernommen. Die Motivanalogie ist so augenfällig, daß man von einer zitathaften Übertragung des Formenvokabulars sprechen kann.

IV. 5.3 Willi Baumeister

Neben den Surrealisten hat auch die Kunst von Willi Baumeister Heinz Trökes' Nachkriegswerk geprägt. Dieser Umstand läßt sich zum einen daraus erklären, daß

Baumeister in seiner Malerei durch die Metamorphose biomorpher und vegetabiler Formen zu Formverwandlungen gelangte, die der surrealistischen Formenwelt nahestanden²²⁰ und sich Trökes mit der Kunst Baumeisters intensiv auseinander gesetzt hat. Denn Trökes stellte schon 1946 als Galerieleiter bei 'Gerd Rosen' Ölbilder von Willi Baumeister aus.²²¹ Jedoch läßt sich der Einfluß Baumeisters auf das Werk Trökes' nicht in zahlreichen Bildern, sondern nur singulär nachweisen. Trökes' zum Vergleich herangezogene Gemälde *Brennende Stadt* [Abb. 20] ist in seiner Formen- und Bildsprache einzigartig und unterscheidet sich in stilistischer Hinsicht sehr von seinem Nachkriegsœuvre. Diese Tatsache spricht dafür, daß der Künstler in seinem Gemälde *Brennende Stadt* formale und gestalterische Elemente aus dem Werk Baumeisters in seine Komposition übertragen hat, wie dies nachfolgend verdeutlicht werden soll.

Stellt man Trökes Bild *Brennende Stadt* (1946) [Abb. 20] Baumeisters *Trommelschlag* (1942) [Abb. 175] aus der sogenannten 'afrikanischen' Bildreihe²²² gegenüber, lassen sich zahlreiche Verbindungen sowohl in formaler, farblicher als auch kompositorischer Hinsicht beobachten. So zeigen die Werke beider Künstler einen ähnlich flachen hellen Bildgrund, der in seiner Flächigkeit und zeichenhaften Struktur eine Mauerwand assoziiert. Trökes, der in seinen 'Zeitbildern' gewöhnlich nicht auf einen tiefen illusionistischen Bildraum verzichtete, bricht hier sein Bildkonzept und läßt wie Baumeister vor einer flächenhaften Wand kürzelartige Bildzeichen entstehen, die in erster Linie Figuren mit Gesichtern und Körpergliedern suggerieren. Während jedoch der Berliner Künstler seine Gestalten durch strichartige Gesichter und geometrische Körperformen betont, sind in Baumeisters *Trommelschlag* die Gestalten additiv zusammengesetzt und werden durch maskenartige überdimensionierte Köpfe und erhobene Arme als Figur

220 Vgl. Boehm, 1995, S. 24-25.

221 Dem Ausstellungsverzeichnis der 'Galerie Gerd Rosen' ist nicht zu entnehmen, welche Bilder von Willi Baumeister gezeigt wurden. Krause berichtet aber von 9 Ölbildern des Stuttgarter Künstlers aus der Zeit nach 1938. Vgl. Krause, 1995, S. 80, S. 155.

222 Vgl. Grohmann, 1963, S. 100f.; Baumeister (Kat.), 1989, S. 95; Boehm, 1995, S. 26.

lesbar.²²³ Trotz dieser formalen Unterschiede weisen die Figuren in gestalterischer und farblicher Hinsicht Parallelen auf. So läßt sich die Verbindung von Profil und Frontansicht der rechten Bildgestalt in *Trommelschlag*, die ein charakteristisches Merkmal zahlreicher Bilder von Baumeister ist,²²⁴ ebenso in der linken Gestalt in Trökes' *Brennende Stadt* feststellen. Darüber hinaus geben beide Maler den Gestalten schwarze Formen, welche sich vor dem hellen Malgrund abheben und nur durch einzelne markante Farbakzente Belebung erfahren. Schließlich entspricht die farbliche Reduktion der Bilder auf wenige dunkle Farbtöne auch der Reduzierung des Formenvokabular auf kürzelhafte Bildzeichen.

Gleichzeitig offenbart sich aber durch die unterschiedliche Bedeutungsebene des Formenindex' der wesentliche Unterschied der beiden Werke. Die dunklen flächenhaften Gestalten in Baumeisters *Trommelschlag* lassen etwa Bezüge zur schwarzafrikanischen Stammeskunst erkennen.²²⁵ Während Baumeister in seinem Bild den Blick des Betrachters von der Zivilisation weg in eine mythische Zeichenwelt lenkt, spielen die Bildzeichen dagegen in Trökes' *Brennende Stadt* in symbolhafter Weise und mit Witz und Ironie auf die Auswüchse des Zweiten Weltkriegs an.

Eine weitere Verbindungslinie zwischen dem Œuvre beider Künstler zeigt darüber hinaus eine Gegenüberstellung von Trökes' *Die Wunderflasche* (1947)[Abb. 30] und Baumeisters *Tempelwand* (1941) [Abb. 176]. Auch diese Werke zeigen einen ähnlich flachen Bildgrund, der bei Trökes, wie bei dem zuvor besprochenen Gemälde *Brennende Stadt* wiederum eine Mauerwand suggeriert. Im Gegensatz zu Baumeister, der für seine Komposition abstrakte bunte Farbflächen wählte, die er auf einen hellen Malgrund setzte, strebte Trökes' durch Formverfremdung und den Einsatz phantastischer Gebilde, wie etwa der auf vier Füßen stehenden bauchigen Flasche auf eine visionäre Darstellungsweise ab.²²⁶ Auch wenn sich die beiden

223 Vgl. Baumeister (Kat.), 1989, S. 95.

224 Vgl. Grohmann, 1963, S. 100.

225 Vgl. Baumeister (Kat.), 1989, S. 95-96.; Boehm, 1995, S. 26; Hirner, 1999, S. 74-79.

226 Trökes' Gemälde erweckt durch seine bizarren Gebilde, besonders durch die 'vierfüßige Flasche', Assoziationen an die mitunter groteskenhafte Bildwelt des

Werke stilistisch sehr voneinander unterscheiden, fallen formale Ähnlichkeiten auf. Anfang der vierziger Jahre entstanden bei Baumeister Arbeiten mit aufgesetzten Linien aus Lack, Wachs und anderen Lasuren.²²⁷ In *Tempelwand* sind die bunte Farbflächen sowie der Bildgrund selbst von lasierten hieroglyphenhaften Linienzeichen strukturiert. Diese hellen bandartigen Lasuren lassen sich in Trökes' Ölbild *Wunderflasche* in der auf Füßen stehenden bauchigen Flasche, der Brücke und den tubenartigen Formen wiederfinden.

spätmittelalterlichen Künstlers Hieronymus Bosch. Der niederländische Meister schuf schon um 1500 Ölbilder von ungewöhnlicher Phantasie und großen grotesken Inhalten sinnbildlicher Bedeutung.

227 Baumeisters Arbeiten mit unterschiedlichen Linienlasuren gingen aus der Erprobung neuer Maltechniken in der Wuppertaler Lackfabrik K. Herberts hervor, in der der Maler seit 1937 arbeitete. Vgl. Grohmann, 1963, S. 89f.; Baumeister (Kat.), 1971, S. 133f.

V. Heinz Trökes' Gemälde der fünfziger Jahre (1950-1958)

V. 1 Begrifflichkeiten: Informel, Tachismus, Lyrische Abstraktion, Abstrakter Expressionismus, Action Painting, L' Art Autre, Automatismus

Der Beginn der abstrakten Malerei in dem Werk von Heinz Trökes im Jahr 1950 fiel zeitlich mit der Etablierung der informellen Kunst zusammen. Zum besseren Verständnis der Werkgenese Trökes' war es von daher wichtig, die unterschiedlichen Phänomene, die unter der Bezeichnung Informel versammelt sind, präzise zu formulieren, da einerseits der Maler in den fünfziger Jahren in vielfacher Hinsicht an die neue Kunst anknüpfte, andererseits in der Forschung keine Übereinstimmung über die Verwendung des Begriffs Informel besteht.

V. 1.1 Informel

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich in Europa, speziell in Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien²²⁸ sowie in den USA etwa zeitgleich eine gegenstandslose Kunstströmung, die als Informel bzw. als informelle Kunst bezeichnet wird.²²⁹ Trotz gemeinsamer Charakteristika bildete das Informel in den verschiedenen Ländern kein geschlossenes Erscheinungsbild. Vielmehr war es national und vor allem von Künstler zu Künstler individuell geprägt. Im allgemeinen

228 Ansätze informeller Kunst sind darüber hinaus auch in Osteuropa, in den Niederlanden oder in Skandinavien zu finden. Vgl. Bartsch, 1997, S. 50.

229 Einen Überblick zur Entwicklung und Kunst des Informel geben u.a. Rose, 1969, S. 194-216; Lueg, 1983; Un art autre. Tachismus, Informel, Lyrische Abstraktion (Kat.), 1985; Geiger, 1987, S. 11-38; Sandler, 1990; Informel in Deutschland (Kat.), 1996; Kunst des Westens - Deutsche Kunst 1945-1960 (Kat.), 1996; Kunst des Informel (Kat.), 1997; Brennpunkt Informel (Kat.), 1998; Die Informellen - Von Pollock bis Schumacher (Kat.), 1999.

Sprachgebrauch wurde die neue Stilrichtung, ob ihrer nicht formgebundenen Kunst, die 'nicht formal' und weitestgehend 'formlos' ist, als Informel²³⁰ betitelt. Wesentliche Aspekte der informellen Malerei sind nicht der gänzliche Formverzicht, sondern die Loslösung von der fest umrissenen Form, der Verzicht auf beschreibende Bildmotive und feste Kompositionsregeln sowie die Artikulation eines gestischen Malakts. Die informellen Künstler lehnten sowohl geometrische Formen als auch weitgehend eine konzipierte Darstellung ab und wandten sich damit auch gegen die geometrische Abstraktion.²³¹

Den Begriff Informel prägte 1951 der französische Künstler Georges Mathieu in seinem Aufsatz 'Esquisse d'une Embryologie des signes'.²³² Laut Mathieu steht das Informel „als Bedeutung von Nicht-Mitteln oder Mitteln ohne mögliche Bedeutung [...]. Die einzige denkbare Chance des Informel kann nur in einer Transzendierung des Nicht-Zeichens liegen“. ²³³ Michel Tapié gab im Anschluß an Mathieu der im November 1951 im Pariser 'Studio Facchetti' gezeigten Ausstellung den Namen: 'Signifiants de l'Informel'.²³⁴ Die Bezeichnung Informel stieß, wie Jürgen Claus, der 1986 in dem Buch 'Kunst heute' eine Revision des Informel-Begriffs vorgenommen hat, „zwar auf Widerstand, erwies sich aber zumindest im europäischen Bereich als die beharrlichste und umfassendste, um vor allem die Malerei in dem Jahrzehnt zwischen 1945 und 1955 zu charakterisieren.“²³⁵

Bis heute steht trotz zahlreicher Publikationen zur Kunst des Informel eine eindeutige Definition des Begriffs noch aus. Stattdessen benutzen Kunstkritiker und Ausstellungsmacher neben der Bezeichnung 'Informel' eine Reihe weiterer Termini, um die 'neue Malerei' mit ihren unterschiedlichen nationalen Ausprägungen weiter

230 Vgl. Lueg, 1983, S. 21.

231 Vgl. hierzu die Ausführungen von Lueg, 1983, S. 21ff.

232 Ein Nachdruck des Aufsatzes 'Esquisse d'une Embryologie des signes' findet sich bei Mathieu, 1963/1972, S. 173ff.

233 Mathieu, 1963/1972, S. 174. Zit. nach Geiger, 1987, S. 32.

234 An der im Pariser Studio 'Facchetti' gezeigten Ausstellung nahmen u.a. Dubuffet, Fautrier, Mathieu, Riopelle und Serpan teil. Vgl. Geiger, 1987, S. 32.

235 Claus, Kunst heute, 1986, S. 27.

zu charakterisieren, so zum Beispiel: Tachismus, Lyrische Abstraktion, Abstrakter Expressionismus, Action Painting oder 'L' 'Art Autre'.²³⁶ Autoren wählen meist aus den genannten Bezeichnungen diejenige aus, die am besten auf die zu beschreibende Malerei paßt und versuchen damit, diese näher zu definieren.²³⁷ In der neueren Literatur besteht aber dahingehend Übereinstimmung, die Bezeichnung Informell als Oberbegriff für die neu herausgebildete Malerei der fünfziger Jahre zu verwenden²³⁸ und mit 'Anti-Formalismus'²³⁹ zu übersetzen.

V. 1.2 Tachismus und Lyrische Abstraktion

Der Terminus Tachismus ist von dem französischen Ausdruck 'la tache'²⁴⁰ abgeleitet und steht als Bezeichnung für eine französische Stilausprägung innerhalb der informellen Kunst, die sich in der ersten Hälfte der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts in Paris herausbildete. Der Begriff Tachismus wird als Bezeichnung für Kunstwerke benutzt, die durch frei erfundene Zeichen oder eine spontane Rhythmik und ohne überlegte Kompositionsprinzipien amorphe, aber in

236 Auf der vorderen Umschlagseite des von Heinz Fuchs 1957 zusammengestellten Ausstellungskatalog 'Eine neue Richtung in der Malerei', der vornehmlich Werke französischer und deutscher informeller Künstler präsentiert, sind allein 14 verschiedene Termini aufgeführt. Vgl. Eine neue Richtung in der Malerei (Kat.), 1957 und die Ausführungen bei Motte, 1976, S. 48ff. und S. 64.

237 Vgl. Motte, 1976, S. 48ff.

238 So Lueg: „Der Ursprung der einzelnen Begriffe, ihr Anwendungsbereich und die Kritik daran sowie mein Entschluß für Informel als Oberbegriff sollen im folgenden erläutert werden...“ (Lueg, 1983, S. 15). Költzsch erklärte: „...da wir keinen besseren Ausdruck [als Informel] kennen, behalten wir ihn bei“. Zit. nach Vorwort 'Deutsches Informel - Symposium Informel' (Kat.), 1986, S. 8. Siehe auch Geiger, 1987, S. 31.

239 Manfred de la Motte, einer der wichtigsten Kenner der informellen Malerei in Deutschland, ersetzte den Terminus Informel durch 'Anti-Formalismus', dessen Begriff sich damit zugleich gegen die geometrisch-orientierte Kunst richtete. Er äußerte hier: „Ich benutze im Deutschen am liebsten die Formulierung: 'antiformalistisch', weil sich darin etwas mehr ausdrückt als in 'formlos', 'zwanglos' oder eben Informel. Antiformalistisch klingt immerhin nach Front gegen Formalismus, Zwang, Masche und sonstige 'stilreine' Fixierung.“ Motte, 1976, S. 6.

240 Der Terminus 'la tache' wurde auch mit der Malerei Vincent van Goghs in Verbindung gebracht, von der gesagt wurde, er male 'tachiste'. Nach Geiger, 1987, S. 33.

sich geschlossene Farbflecken und Linien wiedergeben.²⁴¹ Dabei bildeten die 'taches' gewöhnlich ein Farbmuster, das sich aus der Addition mehrerer fleckhafter Farbansammlungen oder Farbstrukturen zusammensetzt.²⁴² Mit diesen für den Tachismus wesentlichen Merkmalen strebten die Künstler danach, geistige Impulse unmittelbar auf der Leinwand auszudrücken.²⁴³ Die Künstler versuchten mit der tachistischen Malmethode, nicht nur die festgefügte Form durch den kleinteiligen fleckenförmigen Farbauftrag aufzusprengen, sondern maßen damit auch den Empfindungen als Spiel des Zufalls eine große Bedeutung bei.

In der Literatur gibt es unterschiedliche Ansichten darüber, wer den Namen Tachismus prägte. Nach Heinz Fuchs²⁴⁴ geht der Begriff auf den damals in Paris lebenden Schriftsteller und Maler Michel Seuphor zurück. Andere Kritiker verwiesen die Urheberschaft auf Arnold Ruedlinger²⁴⁵ oder Michel Tapié.²⁴⁶ Die Bezeichnung Tachismus wurde 1951 erstmalig von dem Kritiker Pierre Guégin²⁴⁷ verwandt, der ihn jedoch als Vertreter der Kunst der geometrischen Abstraktion im abwertenden Sinne benutzte. Der Tachismusbegriff läßt sich nur auf einen bestimmten Bereich des Informel anwenden, da dieser die Malerei genauer zu beschreiben sucht als der unscharfe Begriff Informel dies leistet. Viele Künstler wehrten sich dagegen, daß ihre Arbeiten als tachistisch bezeichnet wurden, da der 'tache', der Farbspritzer oder Farbtupfen, nur einen bildnerischen Tatbestand des

241 Vgl. Claus, Kunst heute, 1986, S. 23.

242 Vgl. Lueg, 1983, S. 134.

243 Vgl. Lueg, 1983, S. 134ff.

244 Vgl. Fuchs bei Eine Neue Richtung in der Malerei (Kat.), 1957, S. 1.

245 Albert Schulze Vellinghausen nennt Ruedlinger, der 1955 in dem Katalogvorwort der Ausstellung 'Tendances actuelles' der Berner Kunsthalle den Namen Tachismus vorgeschlagen hatte. Vgl. Schulze Vellinghausen, 1962, S. 155f.

246 Marcel Brion ist der Ansicht, daß der Name Tachismus von Tapié geprägt wurde. Vgl. Brion, 1958, S. 45-54. Zum Tachismus vgl. auch Brion, 1960, S. 218.

247 Vgl. Mathieu, 1963/1972, S. 88. Der Kunstkritiker Charles Etienne, der bis 1951 ebenfalls die Richtung der geometrischen Abstraktion vertrat, entlehnte Guégin den Terminus Tachismus und setzte sich daraufhin für die Etablierung der informellen Kunst ein. Etienne erntete heftigste Kritik, da er sich als Gründer der neuen Malerei sah. Vgl. hierzu die Ausführungen bei Geiger, 1987, S. 34.

Informel bezeichnet und die Möglichkeit einer weiteren stilistischen Entwicklung ausschloß. Dies hatte zur Folge, daß die Anwendung des Begriffs Tachismus in der Kunst zunehmend eine kritische Haltung implizierte.²⁴⁸

Neben dem Tachismus entwickelte sich in Frankreich ebenso die Lyrische Abstraktion, die 1947 im Katalog zur Ausstellung *L'Imaginaire* der Pariser 'Galerie du Luxembourg' ihren Namen fand.²⁴⁹ Georges Mathieu hatte in diesem Katalog den Begriff *Abstraction Lyrique* benutzt²⁵⁰ und wandte sich damit gegen den Formalismus der geometrisch-konstruktiven Abstraktion. Die Lyrische Abstraktion steht als Bezeichnung für Kunstwerke, die eine bestimmte malerische Gestik charakterisieren, wobei eine individualistische Ausdrucksweise und eine expressive Farbgebung im Vordergrund der Darstellung stehen. Das aus der Literatur entlehnte Beiwort 'lyrisch' impliziert direkt hingeschriebene Empfindungen, die sich, nach Claus, durch diffuse und schemenhafte Farbkonturen und der Selbstdarstellung von Klang und Rhythmus auszeichnen.²⁵¹ Verwandt wurde der Begriff Lyrische Abstraktion hauptsächlich für Werke der in Paris lebenden Vertreter, wie etwa Camille Bryen, Hans Hartung, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle und Wols. Anfang der fünfziger Jahre wurde diese Bezeichnung auch auf Tendenzen in den USA, so etwa für die Arbeiten von Mark Tobey oder in Europa für Werke von K.O. Götz und K.H.R. Sonderborg übertragen.²⁵²

V. 1.3 Abstrakter Expressionismus und Action Painting

Die Bezeichnung Abstrakter Expressionismus steht als Oberbegriff für die nach dem Zweiten Weltkrieg in Nordamerika entstandene Kunstströmung, die mit der 'New

248 Vgl. Claus, *Kunst heute*, 1986, S. 23.

249 Nach Geiger, 1987, S. 33, Anm. 282.

250 Vgl. Claus, *Kunst heute*, 1986, S. 24.

251 Vgl. Claus, *Kunst heute*, 1986, S. 24.

252 Vgl. Geiger, 1987, S. 33.

York School²⁵³ ihr Zentrum hatte und sich ab 1950 in das Lager der 'gestischen' und 'chromatischen' Abstraktion teilte.²⁵⁴ In der Kunstwissenschaft sind Ursprung und Anwendung des Begriffs Abstrakter Expressionismus bis heute nicht eindeutig geklärt. Der New Yorker Kunstkritiker Clement Greenberg äußerte sich 1962 in der 'Art International' hinsichtlich dieser Malerei: „Wenn die Bezeichnung 'abstrakter Expressionismus' was bedeutet, dann das Malerische: lockere, schnelle Darstellung oder der Eindruck davon; hingestrichene und zerfließende Massen statt klar abgehobene Formen; große deutliche Rhythmen; gebrochene Farbe; ungleiche Farbsättigung und -dichte, betonte Markierungen durch Pinsel, Spachtel oder Finger...“.²⁵⁵ Die Anwendung des Begriffs Abstrakter Expressionismus ist für die Beschreibung des 'Malerischen', wie von Greenberg beschrieben, nicht nur problematisch und unzureichend, sondern auch zur Kennzeichnung von bildnerischen Mitteln unpräzise. Denn die Bilder des Abstrakten Expressionismus sind in vielen Fällen weder abstrakt noch expressionistisch.²⁵⁶ Greenberg, der sich über die Ungenauigkeit dieser Bezeichnung bewußt war, verwandte sie dennoch, da sie die ge-läufigste war.²⁵⁷

Der Abstrakte Expressionismus wurde in den USA Ausgangspunkt für eine völlig neue Kunst, deren wichtige Kennzeichen wie ausdrucksstarke Formen mit offenen Umrissen, die gleichmäßige Oberflächenstruktur und das monumentale Bildformat in ihrer Ausdrucksweise Ziele verfolgte, die mit den Merkmalen des Informel übereinstimmten. Die neue amerikanische Kunstrichtung griff Errungenschaften der europäischen Moderne auf, wie etwa den Automatismus der Surrealisten.²⁵⁸ So

253 Zur 'New York School' vgl. u.a. Tuchmann, um 1970 und Ashton 1972.

254 Vgl. Rose, 1969, S. 194.

255 Clement Greenberg: After Abstract Expressionism. In: Art International, VI/8, Oktober 1962. Zit. in deutscher Übersetzung nach Claus, Kunst heute, 1986, S. 26.

256 Vgl. Geiger, 1987, S. 36.

257 So Geiger, 1987, S. 36.

258 Die während des Zweiten Weltkrieges nach Amerika eingewanderten europäischen Surrealisten wie Roberto Echauren Matta, Salvador Dalí, Yves Tanguy, Max Ernst, André Masson oder André Breton gewannen großen Einfluß auf die amerikanische Kunstszene nach 1945. Vgl. Geiger, 1987, S. 20.

bestand die Rezeption des Surrealismus in der informellen Malerei vornehmlich darin, automatische und halbautomatische Techniken als Mittel zur Bildfindung zu nutzen.²⁵⁹ Zu einem der wichtigsten Hauptvertreter des Abstrakten Expressionismus zählt Jackson Pollock,²⁶⁰ der zunächst angeregt durch die Technik des Automatismus, die ihm Robert Motherwell im Winter 1941/1942 nahebrachte²⁶¹ und dann durch Max Ernst²⁶² im Winter 1946/1947 ein Verfahren entwickelte, dem der amerikanische Kunstkritiker Harold Rosenberg 1952 den Namen Action Painting gab.²⁶³ Beim Action Painting, das auch als Dripping-Verfahren²⁶⁴ in die Kunstgeschichte eingegangen ist, bestimmt der Prozeß des Malens, d.h. der gestische, unreflektierte Malablauf maßgeblich die Gestalt des Kunstwerks. Pollock befreite sich von traditionellen Malutensilien wie Staffelei und Palette und ließ die Farbe entweder aus durchlöcherten Farbeimern und Dosen oder aus Pinseln träufelnd über die am Boden liegende Leinwand laufen. Die Körperbewegung des Künstlers bestimmte dabei den Richtungsverlauf der auslaufenden Farbe. Die linearen Farbspuren breiteten sich bei dieser Malmethode nicht nur über die gesamte Leinwand aus, sondern konnten auch die Seiten des Bildfeldes überschreiten, das die Entgrenzung der Bildfläche mit sich brachte.²⁶⁵ Durch die gleichmäßige Oberflächenstruktur, auch 'All-Over'²⁶⁶ genannt, erhielten Pollocks Arbeiten eine offene Struktur, die nach allen Seiten hin weiter fortgeführt werden konnte. Diese

259 Vgl. Schwarz, 1996, S. 26. Zu den Techniken der Surrealisten vgl. Kap. III.2.2 der vorliegenden Arbeit.

260 Zur Kunst von Jackson Pollock u.a. bei O' Connor/Thaw, 1978; Frank, 1983; Malerei des amerikanischen Abstrakten Expressionismus (Kat.), 1997, S. 14-123.

261 Vgl. Rose, 1969, S. 188.

262 Vgl. Rose, 1979, S. 9. Max Ernst hatte bereits 1942 Farbe aus einer durchlöcherten Dose auf die Leinwand laufen lassen, mit dessen Tröpfeltechnik die Bilder *Le Surréalisme et la peinture*, *Der verwirrte Planet* und *Junger Mann, beunruhigt durch den Flug einer nichteuklidischen Fliege* entstanden. Vgl. Russell, 1966, Abb. S. 126, Abb.-Nrn. 28, 83-84.

263 Vgl. Harold Rosenberg: The American Action Painters. In: Art News, New York LI, Dezember 1952, S. 22-23, 48-50. Reprint bei Rosenberg: The Tradition of the New York. In: Horizon Press, 1959, S. 25, 26-28. Zitiert bei Chipp, 1968, S. 569.

264 Vgl. Frese, 1998, S. 16.

265 Vgl. Frese, 1998, S. 17.

266 Zum Begriff 'All-Over' vgl. Rose, 1969, S. 195.

unhierarchische Bildstruktur war die innovative Leistung Jackson Pollocks, die der amerikanischen Malerei nach 1945 nicht nur neue, sondern auch eigenständige Wege eröffnete.

V. 1.4 'L'Art Autre' und Automatismus

Die Begriffe 'L'Art Autre' und Automatismus wurden nur für kurze Zeit auf einen Zweig informeller Maler übertragen. Sie setzten sich in der Literatur bis heute nicht durch, da sie als zu allgemein und unverbindlich für die Beschreibung der Malerei gelten, die als Informel betrachtet wird. Der französische Kritiker Michel Tapié prägte 1952 in seinem Manifest den Begriff 'Un Art Autre'²⁶⁷ und wandte diese Bezeichnung für die neuen Bilder von Jean Fautrier, Jean Dubuffet und Wols an, die mit ihren Kunstwerken versuchten, der neuen, von allen Anschauungen befreiten Kunst zum Durchbruch zu verhelfen. Die Bezeichnung Automatismus wurde aus dem Vokabular des Surrealismus übernommen und hauptsächlich auf die Gruppe kanadischer Maler übertragen, die sich um Jean-Paul Riopelle formierte und 1946 in Montreal und Paris unter dem Namen 'automatique' ausstellte.²⁶⁸

Im folgenden Kapitel werden nun die zuvor behandelten Begrifflichkeiten in den historischen Kontext der Entwicklung des Informel in Frankreich und Deutschland gestellt und ein besonderes Augenmerk auf die Wegbereiter des Informels gelegt, die einen Einfluß auf Trökes' Kunst ausübten.

267 Vgl. das Manifest von Michel Tapié: *Un Arte Autre, où il s'agit de nouveaux Dévidages du Réel*. Paris 1952. Aus dem Französischem übertragen von Jan Lenthal: *Von einer Kunst, die anderswo liegt, wo es sich um eine neue Entzifferung des Realen handelt*, Paris 1952. Auszüge abgedruckt bei Westkunst (Kat.), 1981, S. 198ff.

268 Der in Montreal herausgebildeten Gruppe 'automatique' gehörten die Maler Barbeau, Borduas, Leduc, Fauteux, Mouseau und Riopelle an. Riopelle siedelte Ende des Jahres 1946 endgültig nach Paris über, wo er Kontakte zu den Surrealisten knüpfte. Vgl. Geiger, 1987, S. 35, Anm. 313 und Anm. 94.

V. 2 Historischer Kontext: Entwicklung und Wegbereiter der informellen Kunst

V. 2.1 Frankreich

Das Informel, das in Europa in Paris seinen Ausgang nahm und sich weitgehend unabhängig von den USA entwickelte,²⁶⁹ etablierte sich nach dem Zweiten Weltkrieg in der tachistischen Richtung²⁷⁰ der sogenannten 'École de Paris'.²⁷¹ Der Terminus 'École de Paris' steht nicht für eine Schule oder eine einheitliche Stilrichtung,²⁷² sondern bezeichnet im allgemeinen Sprachgebrauch einen Zirkel von französischen und ausländischen Künstlern, der in Paris zunächst von etwa 1900 bis 1945 und abermals nach dem Zweiten Weltkrieg bis etwa 1960 bestand.²⁷³ Während die erste Generation der 'École de Paris' vor allem in der Tradition der Kunst des Expressionismus, des Kubismus, des Orphismus, des Fauvismus, des Surrealismus sowie der frühen abstrakten Kunst stand,²⁷⁴ stellte sie sich in der zweiten Generation nach 1945 zunächst als Sammelbecken aller abstrakten Stilrichtungen dar.²⁷⁵ Als sich jedoch das Informel Ende der vierziger Jahre in Paris durchsetzte, erlangte es bedeutenden Einfluß auf die 'École de Paris', zu deren damaligen Hauptvertretern etwa Jean Bazaine, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Hans Hartung, Alfred Manessier,

269 Vgl. Thomas, 1998, S. 191.

270 Vgl. Thomas, 1998, S. 197.

271 Zum Begriff 'École de Paris' vgl. die Untersuchung von Buzon-Vallet, 1981, S. 252-257. Zur Geschichte und Bedeutung der 'École de Paris' bei Cassou, 1958; Nacenta, 1960 und Jaworska, 1977, S. 325-329.

272 Vgl. Jaworska, 1977, S. 326.

273 Zu den verschiedenen Phasen der 'École de Paris' vgl. Jaworska, 1977, S. 326.

274 Vgl. Nacenta, 1960, S. 27-70.

275 Viele Künstler der 'École de Paris' standen nach dem Zweiten Weltkrieg anfänglich noch in der Tradition des Kubismus und des Konstruktivismus. Auf die französische 'Peinture' zeigten sich vor allem Einflüsse von Robert Delaunay und Wassily Kandinsky sowie Nachwirkungen des Surrealismus. Vgl. Thomas, 1998, S. 197.

Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Wols und Enrique Zañartu zählten.²⁷⁶

Der Ausdruck Informel wurde in Paris erstmals für die von Jean Fautrier, Jean Dubuffet und Wols in der Galerie 'René Drouin' nach dem Zweiten Weltkrieg gezeigten Bilder verwandt.²⁷⁷ Die dort ausgestellten 'Otages'²⁷⁸ von Fautrier, die 'Hautes Pâtes'²⁷⁹ von Dubuffet sowie die Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen von Wols²⁸⁰ zeigten einen völlig neuen Habitus gegenüber aller bisher der Tradition verpflichtete Kunst. Während sich Wols' Bilder vor allem durch die für das Informel maßgeblichen dynamischen Linienbündel auszeichneten und damit zur 'gestischen Malerei' des Informel führte,²⁸¹ bildeten Fautrier und Dubuffet in ihren Werken durch den reliefartig auf die Leinwand gespachtelten Farbauftrag eine haptische Oberfläche und hierdurch eine 'Materie' heraus. Sie trat zugunsten der Form hervor, womit sie die weitere Entwicklung der informellen Kunst entscheidend prägte.²⁸²

276 Vgl. Geiger, 1987, S. 16. Ferner sind bei Nacenta in einer Liste alphabetisch alle Künstler der ersten und zweiten Generation der 'École de Paris' verfaßt. Vgl. Nacenta, 1960, S. 294-369.

277 Der Galerist Drouin stellte in den ersten Nachkriegsjahren mehrmals Bilder von Fautrier, Dubuffet und Wols aus. Vgl. Haftmann, 1970, S. 14; Franzke, 1990, S. 11-18. Zu den ausgestellten Werken der drei Künstler vgl. die Ausführungen bei Haas, 1997, S. 12-15, Anm. 3-6.

278 Fautrier, der im besetzten Paris Zeuge von Geißelerschießungen geworden war, schuf die 'Otages' zwischen 1943 und 1944. Sie wurden Ende 1945 bei Drouin ausgestellt und stellen Köpfe von Kriegsopfern mit deformierten Gesichtern und zum Teil verstümmelten Körpern dar. Zu den 'Otages' bei Fautrier, 1980, Farb.-Abb. Nrn. 77, 83, S. 66-67; Westkunst (Kat.), 1981, Abb.-Nrn. 300-305, S. 384-385. Zur Kunst Fautrier vgl. u.a. Peyré, 1990 und Fautrier (Kat.), 1996.

279 Bei den 1946 bei Drouin gezeigten 'Hautes Pâtes' von Dubuffet handelte es sich um den Zyklus 'Mirobolus, Macadam et Cie', deren Oberflächen aus ungewöhnlichen Materialien wie Teer, Kohle, Kieselsteine, Kordel, Zement und Haare bestehen. Vgl. Franzke, 1990, Abb.-Nr. 1, S. 13. Zur Kunst Dubuffets vgl. Dubuffet, 1960; Pauvert 1965; Loreau, 1971; Franzke, 1975; Dubuffet 1980; Thévoz, 1986; Franzke, 1986, S. 111-132; Franzke, 1990, Dubuffet, 1994 und Haas, 1997.

280 Zu Wols bei Wols (Kat.), 1989 und Wols (Kat.), 1998.

281 Vgl. Lueg, 1983, S. 151.

282 Zu den formalen und technischen Aspekten der informellen Malerei vgl. Kap. IV.3.1 der vorliegenden Arbeit.

Der nicht nur für die Entwicklungsgeschichte der informellen Kunst, sondern auch für Heinz Trökes' Werk²⁸³ bedeutsame Künstler Jean Dubuffet hatte sich 1942, im Alter von 41 Jahren, nach mehrfachen vergeblichen Versuchen, endgültig der Malerei zugewandt.²⁸⁴ Zu diesem Zeitpunkt setzte sich der französische Künstler mit Bildern von Kindern, Geisteskranken und außereuropäischen Völkern auseinander.²⁸⁵ Dubuffets Bildsujets waren immer banal und berührten den Menschen und die Natur. So beschäftigte er sich mit Kritzeleien an den Hauswänden ebenso wie mit unbehauenen Steinen und Erdstrukturen. Die von Geisteskranken und Kindern geschaffenen Werke, die nach Annette Frese „mit den seit der Antike überkommenen Vorstellungen eines Schönheitsideals in der Kunst brachen und als Realisierungen einer Ästhetik des Häßlichen erschienen“,²⁸⁶ und Dubuffets Interesse für Materialien aus der Natur bildeten den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit. Dubuffet entwickelte nach dem Zweiten Weltkrieg die 'Hautes Pâtes', bei denen erstmals die Bildoberflächen mit einer dicken, schweren Ölmaterie unter Verwendung von Sand- und Kiesbeimischungen haptisch reliefiert wurden. Diese fanden auch als 'Materialbilder' in der Literatur Einklang.²⁸⁷ Wie kaum ein anderer Künstler lehnte sich Dubuffet mit seinen provokativen Bildsujets, dem Einsatz kunstfremder und als minderwertig geltender Materialien gegen konventionelle Kunstvorstellungen.²⁸⁸ Mit dieser Kunst, für die Dubuffet selbst die Bezeichnung 'L' Art Brut' wählte,²⁸⁹ bereitete er vor allem durch die Materialisation der Malhaut der informellen Kunst neue Wege. Seine 'Materialbilder' beeinflussten

283 Zum Einfluß Dubuffets auf das Werk von Trökes vgl. Kap. IV.7.1 der vorliegenden Arbeit.

284 Vgl. Franzke, 1990, S. 11.

285 Vgl. Frese, 1998, S. 16.

286 Frese, 1998, S. 15f.

287 Vgl. hier die neuen Forschungsergebnisse bei Haas, 1997, S. 59ff. und Haas, 2000, S. 198-200.

288 Vgl. Thomas, 1998, S. 198.

289 Vgl. Thomas, 1998, S. 197; Geiger, 1987, S. 16; Ruhrberg, 1987, S. 315; Franzke, 1990, S. 20; Frese, 1998, S. 15.

in Europa nicht nur die Gruppe 'COBRA'²⁹⁰, sondern wurden auch in den USA von Jackson Pollock bemerkt, dem Dubuffet Anfang der fünfziger Jahre in New York begegnete.²⁹¹

In dem Werk des 1945 nach Paris übergesiedelten deutschen Malers Wols nahm im Gegensatz zu Dubuffets Schaffen die dynamische 'Linie', im Zusammenhang mit einem für das Informel wesentlichen Merkmal, eine bedeutende Stellung ein.²⁹² Wols hatte, unabhängig von Jackson Pollock in New York, etwa zeitgleich in Paris, ebenfalls durch den Automatismus der Surrealisten eine neue gestische Bildsprache entwickelt.²⁹³ So war Wols' durch die Zeichnung bestimmtes Werk wesentlich an der Herausbildung des Informel aus surrealistischen Bildfindungen gekennzeichnet. Bekannt wurde der Künstler durch seine 40 im kleinen Format entstandenen Gemälde,²⁹⁴ die er im Winter 1946/47 malte und vier Jahre vor seinem frühen Tod im Jahr 1951, bei 'Rene Drouin' ausstellte.²⁹⁵ Der Maler Georges Mathieu schrieb über die neuen Arbeiten von Wols: „Vierzig Leinwände: vierzig Meisterwerke. Eines überwältigender, aufwühlender, mörderischer als das andere - ein bedeutsames Ereignis, zweifellos das wichtigste seit den Werken van Goghs [...] Wols wendete das Blatt: mit dieser Ausstellung endete die letzte Stufe in der Entwicklung westlicher Bildformen, wie sie sich seit 70 Jahren, seit der Renaissance, seit zehn Jahrhunderten ankündigte.“²⁹⁶ Den Äußerungen Mathieus ist zu entnehmen, daß er die innovative Leistung des deutschen Künstlers früh erkannte. Dies blieb auch nicht ohne Folgen für das weitere Schaffen Mathieus.

290 Die Gruppe 'COBRA', eine internationale bekannte Gruppe von Malern, Bildhauern, Schriftstellern und Ethnologen aus Dänemark, Belgien und Holland, leitete ihren Namen von den Anfangsbuchstaben ihrer Hauptstädte **C**openhagen, **B**rüssel und **A**msterdam her. Zu 'COBRA' vgl. Cobra (Kat.), 1997.

291 Vgl. Europa/Amerika (Kat.), 1986, S. 113.

292 Vgl. Brennpunkt Informel (Kat.), 1998, S. 18.

293 Vgl. Frese, 1998, S. 16.

294 Vgl. Westkunst (Kat.), 1981, S. 389-391. Zum Gesamtwerk Wols bei Wols (Kat.), 1989.

295 Vgl. Haftmann, 1970, S. 15.

296 Zit. nach Claus, Malerei als Aktion, 1986, S. 110.

Denn Wols hatte mit seinen vorrangig aus der Geste entwickelten Linienbündeln Einfluß auf Mathieus kalligraphische Zeichenweise genommen,²⁹⁷ der wiederum Trökes' Werk beeinflussen sollte. Mathieus Bilder, die von großer gestischer Virtuosität zeugen, fanden in der Öffentlichkeit schnell große Beachtung. So demonstrierte der Franzose die aktionistische Malweise seiner monumentalen, innerhalb kürzester Zeit entstandenen Werke öffentlich vor dem Publikum (vgl. hier Abb. 179, die Georges Mathieu 1957 malend vor dem Werk *La Bataille de Hakata* vor Zuschauern in Tokyo zeigt).

V. 2.2 Deutschland

Nach Gabriele Lueg²⁹⁸ setzte in Deutschland das Informel erst um 1952 ein. Dies ist auf die besondere historische Situation im Nachkriegsdeutschland zurückzuführen.²⁹⁹ Die Vermittlung der internationalen aktuellen Kunstszene durch die Restriktionen der Besatzungsmächte dauerte wesentlich länger als in anderen europäischen Ländern. In den Jahren nach der Währungsreform änderte sich jedoch die Kunstszene in Deutschland nachhaltig. Durch die Bildung verschiedener Künstlergruppen³⁰⁰ wie vor allem 'junger westen',³⁰¹ 'ZEN 49',³⁰² 'Quadrige'³⁰³ oder

297 Vgl. Frese, 1998, S. 20.

298 Vgl. Lueg, 1983, S. 10. So auch Damus, 1995, S. 168.

299 Vgl. Lueg, 1983, S. 10.

300 Zu den zwischen 1945-1960 in Deutschland entstandenen Künstlergruppen, vgl. u.a. Dienst, 1996, S. 135-138; Geiger, 1987, S. 26-28.

301 Die 1948 in Recklinghausen konstituierte Gruppe 'junger westen', die zunächst vorwiegend die geometrische Abstraktion vertrat, wandte sich seit Beginn der fünfziger Jahre der informellen Kunst zu. Zum Kern der Gruppe gehörten die Maler Gustav Deppe, Thomas Grochowiak, Emil Schumacher, Heinrich Siepman und Hans Werdehausen sowie der Bildhauer Ernst Herrmanns, deren Werke aber stilistisch sehr unterschiedlich sind. Zur Entstehung der Gruppe 'junger westen' vgl. u.a. Lueg, 1983, S. 5; Geiger, 1987, S. 27; Dienst, 1996, S. 135-138.

302 Die Gruppe 'ZEN 49' wurde 1949, als lose Gemeinschaft streng gegenstandslos arbeitender Künstler, mit einer Ausstellung in der Münchner Galerie 'Stangl' ins Leben gerufen. Zu ihren wichtigsten Vertretern zählten Willi Baumeister, Josef Faßbender, Rupprecht Geiger, Karl Hartung, Ernst Wilhelm Nay, K.R.H. Sonderborg, Fred Thieler, Hann Trier, Hans Uhlmann und Fritz Winter. Die Gruppe 'ZEN 49' schloß durch Kontakte zu amerikanischen und französischen Künstlern, u.a. mit

'Gruppe 53'³⁰⁴ wurden Anfang der fünfziger Jahre neue künstlerische Akzente gesetzt. Diese Zusammenschlüsse dienten dem Informationsaustausch informeller Ideen und förderten die Kontakte zu ausländischen Malerpersönlichkeiten, insbesondere in Paris und New York.³⁰⁵ Das hatte zur Folge, daß der französische Tachismus oder das amerikanische Action Painting bis zu einem gewissen Grad auch zu den bestimmenden Merkmalen des deutschen Informel wurde und es demnach kein isoliertes deutsches Kunstphänomen war.³⁰⁶

Die Künstler Willi Baumeister, Julius Bissier, Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay, Theodor Werner und Fritz Winter nahmen eine vermittelnde Stellung im Übergang zum deutschen Informel ein.³⁰⁷ Sie schufen bereits in den dreißiger und vierziger Jahren ein abstraktes Formenrepertoire, das Einfluß auf die Weiterentwicklung der informellen Kunst nach 1945 nahm.³⁰⁸ Auf die der Gruppe 'ZEN 49' angehörigen Künstler Baumeister und Nay richtet sich nachfolgend gesondert der Blick, da ihr Anteil an der Gesamtentwicklung der abstrakten deutschen Kunst in

Arbeiten von Pierre Soulages, der bei 'ZEN 49' als Gast an Gruppenausstellungen teilnahm, an die internationale Kunstszene an. Zur Entstehung der Gruppe 'ZEN 49' vgl. Lueg, 1983, S. 4; Geiger, 1987, S. 26-27; Dienst, 1996, S. 135-138.

303 Die 1952 in Frankfurt gegründete Gruppe 'Quadriga', dessen Mitglieder K.O. Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernard Schultze ihre Arbeiten in der Frankfurter 'Galerie Zimmer' ausstellten, wurde neben der Gruppe 'ZEN 49' zu eine der Keimzellen des deutschen Informel. Zur Entstehung und Bedeutung der Gruppe 'Quadriga' vgl. Geiger 1987.

304 1953 wurde in Düsseldorf die 'Gruppe 53' zusammen geschlossen. Sie vereinigte vorwiegend Künstler aus dem Düsseldorfer Raum, welche unterschiedliche abstrakte Tendenzen verfolgten. Zu den wichtigsten Gründungsmitgliedern gehörten u.a. Peter Brüning, Karl Fred Dahmen, Winfried Gaul und Gerhard Hoehme. Zur 'Gruppe 53' vgl. Lueg, 1983, S. 8.

305 Vgl. Lueg, 1983, S. 4.

306 Vgl. Bartsch, 1997, S. 50f.

307 Vgl. Grohmann, 1958, S. 151-194.

308 In diesem Zusammenhang sind die 'Ideogramme' (1937/38) und 'Eidos-Bilder' (ab 1938) von Willi Baumeister, Nays in Norwegen entstandene 'Lofotenbilder' (1936/37) sowie Bissiers ab 1930 geschaffenen kalligraphischen Arbeiten von Bedeutung. Für die vierziger Jahre sind die 'Relief'- und 'Afrikabilder' Baumeisters, Theodor Werners 'Arabesken' der Berliner Jahre, Fritz Winters 'Triebkräfte der Erde' (1940-1944) oder Georg Meistermanns frühen gegenstandslosen Gemälde (ab 1943) von Interesse.

besonderem Maße prägend war und Nay darüber hinaus mit seinem abstrakten Schaffen einen Einfluß auf Trökes' Gemälde aus dem Jahr 1959 ausübte.³⁰⁹

Auf Willi Baumeister wurde bereits an anderer Stelle dieser Arbeit hingewiesen.³¹⁰ Der Stuttgarter Künstler wurde 1933 von den Nationalsozialisten als entarteter Künstler verfemt und war dadurch gezwungen, sein Lehramt an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt niederzulegen. In dieser Zeit gelangte der Maler in Abkehr seiner früheren, zum Teil noch mit dem Gegenstand verbundenen Arbeiten zu einer vorwiegend abstrakten Bildsprache. Dies belegen etwa die 'Ideogramme'³¹¹ (1937-1941) und die 'Eidos-Bilder'³¹² (1938-1941). Anfang der fünfziger Jahre schuf Baumeister eine Serie von 'Sandreliefs'³¹³ (1950-1955), die durch den Einsatz von Sand in ihren haptischen Qualitäten an die Materialhaftigkeit früherer Werkgruppen, wie zum Beispiel der 'Mauerbilder' (1919-1923)³¹⁴ oder der 'Sandbilder'³¹⁵ aus den dreißiger Jahren erinnern. So war das Interesse an strukturierten Oberflächenwerten, wie reliefhafte Bildflächen oder pastose Farbschichten bereits früh künstlerischer Ausgangspunkt des Werks von Baumeister.³¹⁶ Baumeister setzte durch seine freien Formerfindungen und Formmetamorphosen sowie der Materialhaftigkeit seiner Werke nicht nur im Nachkriegsdeutschland eine avantgardistische Position ein, sondern wurde damit auch zu einem wichtigen Wegbereiter des Informel.³¹⁷

309 Zum Einfluß der Kunst von Nay aber auch Winter auf das Werk von Trökes vgl. Kap. V.3.1 und IV.7.2 der vorliegenden Arbeit.

310 Vgl. Kap. III.5.3 der vorliegenden Arbeit.

311 Zu Baumeisters 'Ideogrammen' bei Grohmann, 1963, S. 284-286.

312 Zu Baumeisters 'Eidos-Bilder' bei Grohmann, 1963, S. 287-290.

313 Zu Baumeisters 'Sandreliefs' bei Grohmann, 1963, S. 330-331.

314 Zu Baumeisters 'Mauerbilder' bei Grohmann, 1963, S. 263-264.

315 Zu Baumeisters 'Sandbilder' bei Grohmann, 1963, S. 279-280.

316 Vgl. hier auch den Aufsatz 'Vom Bild zum Relief' von Borger-Keweloh, 1980, S. 3-17 und die Ausführungen von Frese, 1998, S. 14.

317 Vgl. Frese, 1998, S. 13.

Im Gegensatz zu Willi Baumeister ging Ernst Wilhelm Nay³¹⁸ seit Beginn der fünfziger Jahre von einer 'rein' aus der Farbe gestalteten Malerei aus, mit der er der Entfaltung der informellen Kunst Vorschub leistete.³¹⁹ Der Künstler studierte 1928 bei Carl Hofer in Berlin und wurde anfänglich vom Expressionismus und Kubismus beeinflusst. Schon in seinen frühen Bildern aus den zwanziger Jahren beschäftigten ihn, wie Nay sich 1955 rückblickend in einem Vortrag äußerte, „die chromatische Ordnung der Farbe, in Gruppen ähnlicher und andererseits kontrapunktisch zueinander stehender Farben, die Farbe selbst als ein Gesetz tragendes Gestaltungselement, den Ausdruckswert der Farbe negierend.“³²⁰ Als Nay 1937 als 'entarteter' Künstler mit Berufsverbot belegt worden war, ging er nach Norwegen. Die dort entstandenen 'Lofotenbilder'³²¹ lassen erstmalig die starke Farbigkeit seiner Malerei erkennen. Diese Werkreihe ist noch dem Gegenständlichen verhaftet. Jedoch erhielt die Farbe bereits das Primat, indem sich zwischen den einzelnen Farbakzenten ein eigenständiger Dialog entwickelte. Mit den 1945, nach dem Krieg in Hofheim bei Frankfurt a.M. geschaffenen 'Hektate-Bildern'³²² erzielte Nay unmittelbaren Erfolg. In diesen Arbeiten ist das Gegenständliche auf bloße Zeichen reduziert, während die Werte der Farbe weiter hervortreten. Diese Werke zeugen sowohl von einer eindrucksvollen Farbkraft als auch großen Dynamik und zeichnen sich durch eruptive, pastose Farboberflächen aus, womit der Künstler zu einer freieren spontanen Kunst gelangte. Seit 1951 sind Nays Gemälde ganz abstrakt; jeglicher Gegenstand wurde aus dem Werk eliminiert und der Gestaltwert der Farbe wurde von vornehmlicher Bedeutung. So ging der für die Entfaltung des Informel entscheidende Impuls von Nay durch die Entdeckung der Farbe als Gestaltungswert aus.

318 Zur Kunst Ernst Wilhelm Nays vgl. Nay (Kat.), 1980; Nay (WVZ), 1990.

319 Vgl. Geiger, 1987, S. 27.

320 Zit. nach Nay (Kat.), 1980, S. 127, wo der Vortrag, den Nay 1955 in Hamburg hielt, nachgedruckt ist.

321 Vgl. Nay (WVZ), 1990, Bd. 1, S. 154-185.

322 Vgl. Nay (WVZ), 1990, Bd. 1, S. 224.

V. 3 Informel

V. 3.1 Merkmale, Methoden und Techniken informeller Malerei

Die große Variationsbreite der formalen und technischen Aspekte des Informel erklärt sich vor allem dadurch, daß die informellen Maler keine geschlossene Künstlergruppe bildeten, die sich nicht über ein gemeinsames Manifest oder regen Informationsaustausch hätte identifizieren können. Die informellen Künstler waren Individualisten, die unter dem übergeordneten Aspekt der auf Spontaneität und Lösung von vorgefaßten Bildideen beruhenden vorwiegend 'formlosen' Gestaltungsweise des Kunstwerks zusammengefaßt werden können. Wie diese Gestaltung in formaler und technischer Hinsicht erfolgte, war von Künstler zu Künstler verschieden. Bereits mit der Auswahl der Malutensilien offenbarte der Künstler, daß die Entstehung des informellen Werks an verschiedene Techniken gebunden sein konnte. So befreiten sich zahlreiche informelle Künstler, wie etwa Jackson Pollock oder Karl Otto Götz, von dem klassischen Hilfsmittel der Staffelei, der Palette oder des Pinsels und benutzten anstelle dessen verstärkt die Farbrakel, den Spachtel oder verwandten das Dripping-Verfahren.³²³ Neuartigen Malmitteln wie Lacken, Kunststoffen, Beizmitteln oder dem Einsatz kunstfremder Materialien, wie Sand-, Kiesel-, Zement-, Kohle- oder Teerbeimischungen, wie sie Karl Otto Götz, K.R.H. Sonderborg, Fred Thieler³²⁴, Jean Dubuffet oder Jean Fautrier³²⁵ benutzten, gab man den Vorzug gegenüber der traditionellen Ölmalerei. Darüber hinaus wurde der technische Malprozeß des informellen Kunstwerks wesentlich durch Körpermotorik und Maltempo mitbestimmt. So setzten etwa Hans Hartung oder Georges Mathieu bei der 'gestischen Malerei' oder Jackson Pollock beim 'Action Painting' den ganzen Körper ein, da ihnen eine Malerei, die überwiegend aus dem Handgelenk fließt, zu

323 Vgl. Lueg, 1983, S. 49.

324 Vgl. Brennpunkt Informel (Kat.), 1998, S. 74, S. 116, 118.

325 Vgl. Brennpunkt Informel (Kat.), 1998, S. 13-16.

kontrolliert und gebremst erschien.³²⁶ Nach Hofstätter mußte der technische Entstehungsprozeß des informellen Kunstwerks demnach „als integrierender Bestandteil des Bildes selbst erkannt werden“,³²⁷ da die Verwendung neuer Bildmaterialien und die dadurch bedingte neue technische Verfahrensweise unmittelbar über Zeichen und Linien zum informellen Bild führten.

Um die vielfältige stilistische Erscheinungsweise der informellen Malerei unter Berücksichtigung bestimmter Methoden und Maltechniken präzise aufzeigen zu können, ist es demnach methodisch zweckmäßig, sich dem informellen Kunstwerk über Bildkategorien anzunähern und es nach dem Aspekt der 'Form', der 'Farbe', der 'Fläche' und dem 'Raum' getrennt zu untersuchen.³²⁸

Die Malerei des Informel bezieht sich zwar weniger auf 'Form'-Aspekte, konnte jedoch nie ganz auf 'Form' verzichten. Wenn, wie bei Lueg, von „Un-Form“ oder „Nicht-Form“³²⁹ als Übersetzung für Informel die Rede ist, bedeutet dies nicht einen gänzlichen Formverzicht - dies war allein schon verfahrenstechnisch nicht immer möglich - sondern, daß der Formbegriff angesichts informeller Malerei neu definiert werden mußte.³³⁰ Auch Umberto Eco konstatierte einleuchtend in seinem Buch 'Das offene Kunstwerk': „Informel heißt in diesem Sinne Ablehnung der klassischen, nur in einer Richtung zu verstehenden Formen, nicht Aufgeben der Form als der Grundbedingung für die Kommunikation.“³³¹ So bestand das Hauptinteresse der informellen Maler darin, 'Formen' von statisch eingegrenzten Umrissen, sei es durch Konturen oder Kontrastfarbigkeit zu befreien, durch einen fleckenförmigen Farbauftrag aufzulösen oder auch Gestaltbildungen durch ein schnelles gestisches Maltempo weitgehend zu verhindern. Durch diese Verfahrensweisen sollten weder

326 Vgl. Lueg, 1983, S. 151.

327 Hofstätter, 1969, S. 200.

328 Eine Untersuchung des informellen Bildwerks über verschiedene Bildkategorien erfolgte bereits bei Lueg, 1983; Wedewer, 1996, S. 85-88 und Belgín, 1997, S. 32-39.

329 Lueg, 1983, S. 132.

330 Vgl. Lueg, 1983, S. 132.

331 Eco, 1998, S. 182.

Trennungslinien zwischen Formen und Grund entstehen, noch Gestaltbildungen farblich isoliert werden.³³² Durch den daraus resultierenden weitgehenden 'Form'-Verzicht war das informelle Bild nicht nur in traditioneller Hinsicht harmonisch unausgewogen, sondern auch das klassische Kompositionsprinzip durchbrochen.³³³ Im Sinne des klassischen Tafelbildes kann hier auch von Dekompositionen gesprochen werden. Die informellen Künstler gingen bei der Bildentstehung nicht mehr von einem gegenständlichen oder abstrakt geometrischen Bildgefüge aus, womit sie das Prinzip der klassischen Komposition überwunden hatten und der Kunst nach 1945 damit neue Wege bereiteten.

'Farbe', die nach traditionellen Kunstvorstellungen immer an die 'Form' gebunden war, erhielt im informellen Kunstwerk einen neuen Eigenwert. So existierte die 'Farbe' im Bild, uneingeschränkt durch die 'Form', um ihrer selbst willen und wurde bisweilen alleiniger Träger des Kunstwerks.³³⁴ Es gibt verschiedene Verfahrensweisen, wie die Künstler versuchten, Farbe von der festgefügt Form zu befreien: So lösten zum einen die Künstler des sogenannten Tachismus durch den kleinteiligen fleckenförmigen Farbauftrag 'Formen' auf und gelangten somit zu nicht an die 'Form' gebundenen Bildern. Die dabei entstandenen Verflechtungen von amorphen Farbstrukturen sind bei den 'taches' verfahrensbedingt.³³⁵ Farb- und Formbeziehungen wurden beim Tachismus überwiegend vermieden, was den Dekompositionsabsichten informeller Künstler entgegenkam. Zum anderen durchbrach Jackson Pollocks innovatives Dripping-Verfahren das klassische Kompositionsprinzip und verhinderte weitestgehend Formbildungen. Dabei wurde durch das 'All-Over'-Prinzip die ehemals geschlossene Bild-'Fläche' ideell nach allen Seiten geöffnet.

332 Vgl. hierzu auch die Untersuchungen von Lueg, 1983, S. 132-139; Wedewer, 1996, S. 88; Belgin, 1997, S. 34-35.

333 Die klassische Komposition ist zwar überwunden, was aber nicht bedeutet, daß die informellen Bilder ungestaltet wären und keinerlei Gesetzmäßigkeiten mehr unterlägen. So liegt ja gerade dem 'scheinbar' Ungestalteten auch ein Gestaltungswille zugrunde. Vgl. Lueg, 1983, S. 132; Belgin, 1997, S. 34.

334 Vgl. Lueg, 1983, S. 78-83; Belgin, 1997, S. 35.

Neben Jackson Pollock haben zahlreiche weitere Künstler, wie etwa die gestischen Informellen Karl Otto Götz³³⁶ und K.R.H. Sonderborg³³⁷ die Grenzen der Bild-‘Fläche’ aufgehoben. Beide deutschen Künstler legten, wie Pollock, den Bildträger auf den Boden und gestalteten ihre Arbeiten von oben. Sie arbeiteten durch eine körperliche Anspannung unmittelbar und schnell, ohne dabei ein Augenmerk auf die Begrenzung der Bild-‘Fläche’ zu nehmen. Während Sonderborg beispielsweise mit einem schnellen und heftigen Pinselauftrag expressive Bilder schuf,³³⁸ brachte Götz mit einer großen Rakel in Sekundenschnelle gestische Farbspuren, Liniengewirr oder rundartige Formenwirbel auf die Leinwand, womit die Bild-‘Fläche’ zum reinen Träger des abstrakten Geschehens wurde.³³⁹ Durch diese Malmethoden erhielten Götz’ und Sonderborgs Werke eine offene Struktur, die über den Bildrand nach allen Seiten weitergeführt werden könnte und somit die Grenzen der Bild-‘Fläche’ aufhob.³⁴⁰

Im Gegensatz zum traditionellen zweidimensionalen Tafelbild, in dem Tiefenräumlichkeit nur illusionistisch dargestellt wird und nicht rein abbildhaft, d.h. ‘real’, zielten in der informellen Malerei zahlreiche Künstler darauf ab, konkrete Bild-‘Räume’ zu schaffen.³⁴¹ Das künstlerische Prinzip beruhte darauf, aus dem Zusammenwirken plastischer Oberflächenstrukturen und dem Einsatz farbiger Verdichtungen dreidimensionale Bild-‘Räume’ entstehen zu lassen, deren

335 Vgl. Lueg, 1983, S. 134.

336 Zu Götz’ informellem Werk u.a. bei Götz (WVZ), 1983.

337 Zur Kunst von Sonderborg bei Sonderborg (Kat.), 1987 und Sonderborg (Kat.), 1993.

338 Vgl. Sonderborgs Werkabbildungen u.a. bei Sonderborg (Kat.), 1993, S. 36-43.

339 Vgl. Götz’ Werkabbildungen u.a. bei Kunst des Informel (Kat.), 1997, S. 104-111; Götz (WVZ), 1983, S. 689-841.

340 Vgl. Belgin, 1997, S. 36-37.

341 Dennoch entstand auch im informellen Bild bisweilen unbeabsichtigt illusionistischer Bildraum. Vgl. Lueg, 1983, S. 185-187; Belgin, 1997, S. 37. Der italienische Künstler Lucio Fontana hatte bereits Ende der vierziger Jahre wegbereitend in seinen ‘Concetti spaziali’ die zweidimensionale Bildfläche mit einem Messer durchschnitten und damit das klassische Kompositionsprinzip durchbrochen, indem er mit dieser Methode vor oder hinter der Fläche ‘Raum’ ausbildete.

Höhlungen und Wölbungen der Betrachter 'real' begreifen und tasten kann.³⁴² Dabei verwandten die informellen Künstler verschiedene Techniken: So konzipierte beispielsweise Gerhard Hoehme Mitte der fünfziger Jahre mit seinen Reliefbildern, die auch als 'Borkenbilder' bekannt sind und zuweilen Papierschnitzel integrieren oder aus abgekratzter Farbmasse von alten Leinwänden oder ungültigen Bildern entstanden, raumausgreifende Arbeiten.³⁴³ Im Werk von Bernard Schultze bildeten dagegen ab 1961 sogenannte 'Migofs', plastische Gebilde mit eingearbeiteten Materialien, wie Draht, Papier, Textilien oder Plastikmasse, konkrete Räumlichkeit ab,³⁴⁴ während Jean-Paul Riopelle ab 1950 durch dick auf den Bildträger direkt aus der Tube aufgespachtelte Farbe dreidimensionale Bildräume schuf.³⁴⁵ Mit diesen Verfahrensweisen durchbrachen die informellen Künstler wiederum nicht nur das klassische Kompositionsprinzip, sondern die haptischen Bildoberflächen führten auch unweigerlich zu der im Informel angestrebten 'formlosen' Kunst.

Die aufgeführten Merkmale und Techniken des Informel sollten verdeutlichen, daß das informelle Bild die hierarchischen Strukturen, die dem traditionellen Kunstwerk bis dahin eingeschrieben waren, in vielfacher Hinsicht aufhob und damit der Malerei nach 1945 neue Wege erschlossen wurden. Durch diese Anschauung kann nun im folgenden Kapitel Trökes' künstlerische Position innerhalb der informellen Kunst näher bestimmt werden.

V. 3.2 Trökes' Position innerhalb der informellen Kunst

Die Werke der fünfziger Jahre von Heinz Trökes und ihre Genese sind im Kontext der informellen Kunst nach 1945 verwurzelt. Wie für viele zeitgenössische Künstler war auch für ihn 1950 in Paris die Wende zur Abstraktion „ein großer Be-

342 Vgl. Lueg, 1983, S. 185.

343 Vgl. Belgin, 1997, S. 116.

344 Vgl. Diederich, 1994, S. 33.

345 Vgl. Schneider, 1972, Abb. S. 21 und Riopelle (Kat.), 1990.

freiungsprozeß“.³⁴⁶ Der Künstler fand in der Seine-Metropole nicht nur Zugang zu gleichgesinnten Künstlern der 'École de Paris',³⁴⁷ sondern die Errungenschaften des Informel prägten auch seine stilistische Entwicklung. So hat sich Trökes im Laufe der fünfziger Jahre, zwar noch nicht in Paris (1950-1951) [Abb. 41-56], aber zunehmend während seiner Ibiza-Werkphase (1952-1956) [Abb. 57-86] und Hamburg-Periode (1957-1958) [Abb. 87-94] auf die informelle Bildgestaltung konzentriert und verschiedene Merkmale des Informel in seine Malerei aufgenommen: Wie die informellen Künstler strebte auch er ab 1953 in mehreren Bildern [Abb. 72-73, 78-80, 87] danach, 'Formbildungen' und 'Formverfestigungen' weitgehend zu vermeiden. Auch erhielt die 'Farbe' in seinen Arbeiten einen neuen Eigenwert, indem sie in einigen Bildern zum vornehmlichen 'Ausdrucksträger' wurde. Schließlich stand auch bei Trökes zu Malbeginn keine Bildidee. So fielen bildnerische Entscheidungen, analog des Entstehungsprozesses des informellen Kunstwerks, erst während der Bildwerdung.³⁴⁸ Schriftlichen Ausführungen des Künstlers ist zu entnehmen, daß seinen Bildern keine vorher bestimmte Komposition zugrunde lagen, sondern sie vielmehr Resultate eines offenen Prozesses waren, dessen Ausgang er beim Malbeginn noch nicht kannte.³⁴⁹

Trotz der genannten Übereinstimmungen kann Trökes nicht als informeller Künstler und seine Bilder nicht als informell bezeichnet werden, da die Werke der fünfziger Jahre sich mehrheitlich nicht mit den Zielen des Informel in Einklang bringen lassen. So negierte Trökes, im Unterschied zu den informellen Künstlern, nicht die statischen Form- und Flächengesetze, die dem traditionellen Kunstwerk zugrunde liegen.³⁵⁰ Er gelangte zwar durch Formaflösung, den Einsatz zerlaufender Farbe

346 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 289.

347 Vgl. Kap. IV.4.1 der vorliegenden Arbeit.

348 Anlässlich einer Ausstellung im Städtischen Kunstmuseum in Duisburg (1955) äußerte sich Trökes in einem Brief an Gerhard Händler über den Entstehungsprozeß seiner auf Ibiza entstandenen Bilder. Der Bericht ist nachgedruckt bei Trökes (Kat.), 1979, S. 73.

349 Vgl. Trökes (Kat.), 1979, S. 73.

350 Vgl. Lueg, 1983, S. 132.

oder malerischer Verdichtungen zu Bildwerken [Abb. 72-73, 78-80, 87], die weitgehend 'formlos' sind, konnte aber letztendlich auch hier nie gänzlich auf 'Formen' verzichten. Ebenso entwickelte der Künstler neben seinen informell geprägten Arbeiten gleichzeitig etliche Gemälde, die durch einen großen Formenkanon bestimmt sind. Die Verbindung von festumrissenen und offenen Formen, von Linienstrukturen und fragmenthaften Formen sind spezifische Kennzeichen dieser Arbeiten. Neben diesen Werken entstanden zeitgleich andere Bilder, die figürliche und gegenständliche Elemente [Abb. 41-42, 74, 82, 84] erkennen lassen, womit er sich ganz von den Zielen des Informel entfernte. Schließlich blieb Trökes' auch in technischer Hinsicht traditionellen Malmethoden und Malutensilien verhaftet.³⁵¹

Das gesamtheitlich sehr heterogene Werk der fünfziger Jahre läßt, wie in den anschließenden Kapiteln sichtbar werden wird, nicht immer einheitliche stilistische Merkmale erkennen.³⁵² Dennoch zeugen die Verbindung von Zeichnung und Malerei, die reiche Gestaltphantasie der Formfindungen und deren vielfältige Kombinationsweise und die steten Farbveränderungen für Trökes' unverwechselbaren persönlichen Stil, der nachfolgend unter Berücksichtigung der spezifischen Ausdrucksweise des Künstlers herausgearbeitet werden soll.

V. 4 Trökes' Beginn der abstrakten Malerei in Paris (1950-1951)

V. 4.1 Paris: Zentrum der Avantgarde

Der Parisaufenthalt ließ Trökes 1950 zu gänzlich neuen Wegen in seiner Malerei gelangen.³⁵³ Der Künstler gab an der Seine-Metropole seinen surreal geprägten Malstil zugunsten einer abstrakten Gestaltungsweise auf, da ihm der Surrealismus

351 Vgl. hierzu Trökes' Erklärungen bei Trökes (Kat.), 1979, S. 73.

352 Vgl. Kap. IV.4.2, IV.5 und IV.6 der vorliegenden Arbeit.

353 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

keinerlei Ausdrucksmöglichkeiten mehr für seine künstlerische Weiterentwicklung bot.³⁵⁴ Der Maler äußerte sich rückblickend selbst über seinen Stilwandel:

„...wenn eine Sache, die ich längere Zeit gemacht habe, anfängt auszuleiern, und das zeigt sich mir daran, daß die Bilder alle gleich gut oder gleich schlecht werden, wenn die Routine kommt, wenn das Machen mehr Spaß macht als der Spaß am Machen, wenn ich beginne, mich vor meinen eigenen Arbeiten zu langweilen, dann schmeiße ich um und mache was anderes.“³⁵⁵

Trökes, der sich der Gefahr einer Erstarrung in seinen Arbeiten bewußt³⁵⁶ und „auf der Suche nach neuen Wegen“³⁵⁷ war, siedelte im April 1950 von Berlin ins Zentrum der damaligen europäischen Kunstszene Paris über, wo er bis Ende 1951 lebte.³⁵⁸ Nicht nur er, sondern auch andere deutsche Künstler wie etwa Bernard Schultze hielten sich während dieser Zeit kurzweilig in Paris auf.³⁵⁹ So sah auch Schultze mit der informellen Malerei die Möglichkeit, an internationale Tendenzen anzuknüpfen.

Die abstrakte Kunst ging für Trökes, wie er sich äußerte, so weit,

„daß man sich auch vom Objekt befreite. Und daß man der Meinung war, daß man mit den Mitteln der abstrakten, also der gegenstandsfreien Malerei, die Probleme der Welt darstellen kann. In Form von Kontrasten, in Form von Dissonanzen, in Form von Un-Balancen, was sicher möglich sein kann. Hinzu kam, daß man sich als voll abstrakt malender oder bildhauender Künstler sowohl in Amerika wie in Italien, in Frankreich wie in England wie in Japan verstanden fühlte.“³⁶⁰

In der Seine-Metropole schloß Trökes mit zahlreichen Literaten und Künstlern Kontakte. Zunächst fand der Maler Anschluß an den Künstlerkreis um André Breton. Er nahm an dem wöchentlichen 'jour fixe' des französischen Kunsttheoretikers teil, bei

354 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 28.2.1995.

355 Zit. nach Trökes (Kat.), 1977, o.S.

356 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

357 Salzmann, 1979, S. 68.

358 Vgl. Autobiographische Notizen Heinz Trökes', 1950-1951.

359 Vgl. Schultze (Kat.), 1994, S. 225.

dem u.a. Marcel Duchamp, Max Ernst, Jacques Hérold, Rufino Tamayo und (Marie Cermínova) Toyen erschienen.³⁶¹ Paradoxerweise lernte Trökes André Breton und Max Ernst erst persönlich kennen, als seine surreal geprägte Werkphase bereits abgeschlossen war.

Einem Zeitungsartikel der Frankfurter Rundschau des Jahres 1951³⁶² ist zu entnehmen, daß Trökes der international besetzten Künstlergruppe 'Rixes'³⁶³ angehörte. Zu ihr zählten Künstler, wie die Chilenen Matta und Enrique Zañartu, der Rumäne Jacques Hérold, die Franzosen Henri Goetz und Jaroslav Serpan und der Kanadier Jean-Paul Riopelle.³⁶⁴ Trökes gehörte nur kurze Zeit dieser Gruppe an, denn er wurde bereits Mitte des Jahres 1951 ohne Angaben von Gründen wieder ausgeschlossen.³⁶⁵ Darüber hinaus lernte er Wols kennen, mit dem ihm eine innige Freundschaft verband.³⁶⁶

360 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 289.

361 Vgl. Salzmann, 1979, S. 177.

362 Der Artikel der Frankfurter Rundschau des Monats August 1951 [o.T.] ist abgedruckt bei: Motte, 1976, S. 24.

363 Vgl. Motte, 1976, S. 24.

364 Vgl. Motte, 1976, S. 24. Mitte des Jahres 1950 wurde in Paris die gleichnamige Kunstzeitschrift 'Rixes' gegründet.

365 Vgl. Motte, 1976, S. 24.

366 Trökes hatte die letzten beiden Lebensjahre von Wols in Paris miterlebt, der dort am 1. September 1951 starb. Vgl. Trökes (Kat.), 1977, o.S.

In einem Interview äußerte er sich selbst über die Zeit in Paris:

„Anfang 1950 bin ich nach Paris gegangen. Aber in den Bildern, die ich vorher in Berlin gemalt hatte, kündigte sich schon Paris an, weil ich wußte, was auf mich zukam. Und in Paris war ich völlig verwirrt durch das Vielerlei, was ich dort zu sehen bekam. Auf der einen Seite die damalige École de Paris, wozu Manessier, Piaubert, Estève, de Staël and andere gehörten, also strikt abstrakte, Soulages, Hartung, auf der anderen Seite so ein Solitär wie Wols, mit dem ich befreundet war. Ich war also sehr verwirrt, habe das auch nur zwei Jahre ausgehalten....“³⁶⁷

Trökes' Ausführungen ist zu entnehmen, daß die 'École de Paris' für ihn nicht nur die Begegnung mit der informellen Malerei bedeutete, sondern ihn auch die vielfältige Erscheinungsweise des Informel anfänglich konsternierte, die dennoch entscheidend für seine künstlerische Entwicklung war.³⁶⁸

V. 4.2 Das Bildkonzept der frühen abstrakten Gemälde

Für Heinz Trökes war zu Beginn der fünfziger Jahre weniger die lineare Gestaltung als vielmehr die stimmungshafte Wirkung vielfältiger Farb- und Formkombinationen sein primäres Mittel, mit dem er versuchte, die abstrakte Gestaltung zu erforschen. Einige noch 1950 in Berlin gemalte Gemälde wie *Faun und Mädchen* und *Vogel im Orient*³⁶⁹ [Abb. 41-42] können als Stationen auf dem

367 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 318.

368 Wie aus einem Brief von Trökes an Will Grohmann hervorgeht, bot sich für den Künstler bereits im September 1950 die Möglichkeit, seine neuen abstrakten Bilder in Paris auszustellen. Der Maler wollte sich zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht durch eine Schau beunruhigen lassen (vgl. Trökes, Künstler schreiben an Will Grohmann, 1968, S. 183). Wie mehrere Ausstellungskritiken belegen, führte die schließlich im Juni 1951 im Berliner 'Maison de France' gezeigte Ausstellung mit den neuesten Gemälden und Gouachen von Trökes zu großem Erfolg. Sie wurde von über 4.000 Kunstinteressierten besucht und aufgrund des großen Andranges bis zum 6. August 1951 verlängert. Das genaue Eröffnungsdatum der Ausstellung ist hingegen unbekannt. Zur Ausstellungskritik bei Ruhmer, Der Kurier, 2.7.1951; Ruhmer, Der Abend, 4.7.1951; Grohmann, Neue Zeitung, 7.7.1951; Klie, Die Welt, 9.7.1951.

369 Die größte Anzahl der Bilder aus der Pariser-Phase entstand 1950. Wenn im Text nichts anderes vermerkt, datieren die Gemälde aus dem Jahr 1950, ansonsten ist dem Bildtitel die Jahreszahl [1951] beigefügt.

‘Abnabelungsprozeß’ von seinen surreal geprägten Bildern aus den vierziger Jahren angesehen werden. Zwar sind in *Faun und Mädchen* die bildnerischen Elemente noch präzise als gegenständliche Motive erkennbar,³⁷⁰ jedoch deuten hier und noch deutlicher in *Vogel im Orient* die zurückgenommene tiefenräumliche Bildgestaltung sowie die bunter und kräftiger werdende Farbpalette bereits den neuen Malstil an.

Trökes' Bildkonzept der über 100 Gemälde umfassenden Pariser-Werkphase³⁷¹ [Abb. 41-56] beruhte vornehmlich darauf, durch die Überlagerung präziser Formen in kontrastreichen Farben verschiedene Bildebenen zu schaffen. Jedoch wirken die Werke trotz gestaffelter Bildebenen insgesamt sehr flächig. Stellt man einen Kanon der am häufigsten wiederkehrenden Formen auf, so sind dies Kreis, Bogen, Scheibe, Keil, Sichel, Stäbchen, Perlenschnüre, mosaikartige Farbflächen sowie Strichgesichter, offene Dreiecksformen, Mehreckformen und lineare Strichverbindungen. Spezifisches Merkmal des Formenindex ist, daß die ‘Formen’ in den Umrissen durch Konturen oder Kontrastfarbigkeit stets eingegrenzt sind. Gesamtheitlich ergibt sich durch die Korrelation flächenhafter Formen und dem gleichzeitigen Einsatz von wenigen linear-graphischen Strukturen ein malerisches Erscheinungsbild.³⁷² So bilden die Linien in einigen Gemälden wie *In einer Nacht*, *Der junge alte Maler*, *Unten Zuschauer* oder *La force de la matière*³⁷³ [Abb. 43-45, 51] Gesichter, Rauten, Zündhölzer, Bänder oder formen Koordinatensysteme und kristalline Raumkörper. Dennoch tritt die zusammenhängende Farbfläche gegenüber den linienhaften Strukturen in den Vordergrund und wird bildbestimmend.

Die Verbindung von transparenten und deckenden Farben, von isoliert stehenden und überlagerten Farbflächen, von geschlossenen und offenen Formen und letztlich auch von harten und weichen Bildstrukturen sind weitere spezifische Kennzeichen

370 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

371 Vgl. die im Künstlernachlaß befindliche ‘Werkliste’ der Jahre 1950 und 1951.

372 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

373 Alle in Paris entstandenen Werke tragen deutsche Bildtitel. Nur die 1951 in der Pariser Galerie ‘Jeanne Bucher’ ausgestellten Arbeiten bekamen französisch übersetzte Namen (vgl. Trökes, Kat., 1951). Die französischen Bildtitel, die auch

für das Bildkonzept der Pariser-Werkphase.³⁷⁴ Trökes erreichte kompositorische Spannungen, indem er etwa *In einer Nacht* [Abb. 43] die Sichelformen an einer Seite ausfranste bzw. auflöste und die andere Flächenseite durch Konturen eingrenzte. In *La force de la matière* [Abb. 51] setzte der Künstler dagegen weiche und harte Materien, wie die gelbe wolkenartige Fläche und den braunen Keil miteinander in Bezug.³⁷⁵

Schließlich weist auch das Kolorit der Werke auf ein neues Farbempfinden des Künstlers hin. Leuchtende und transparente Farben bereichern Trökes' Farbpalette an. Die Vorliebe für vielfach abgestufte gemischte Farbtöne, weniger für die reine Farbe wird in den Pariser Bildern sichtbar. So verwandte der Künstler neben eigentümlich schimmernden Grüntönen häufig ein kräftiges Gelb [Abb. 47, 49, 51, 53] oder blasse lasierende Blau-, Rosa- und Lachstöne [Abb. 55-56]. Neben diesen Farben trat ab Mitte des Jahres 1950 in mehreren Arbeiten verstärkt das Schwarz auf, zum Beispiel in *Der junge alte Maler* oder *Les lumières* [Abb. 44, 48]. In *Les lumières* heben sich auf einem schwarzen Bildgrund, der eine inselförmig wirkende Fläche transparent durchscheinen läßt, überlagernde Farbflächen ab. Durch die schwarze Hintergrundfarbe wird die Leuchtkraft der anderen Farben verstärkt. Der Einsatz der Farbe Schwarz erlangte nicht nur für eine kurze Phase in dem Werk von Trökes an Bedeutung, sondern läßt sich auch in zahlreichen Bildwerken anderer zeitgenössischer Künstler beobachten: Sie ist in Kombination mit anderen Farben charakteristisches Merkmal vieler informeller Kunstwerke, wie dies auch die Bilder von Karl Fred Dahmen, Karl Otto Götz oder Emil Schumacher belegen.³⁷⁶ In diesem Zusammenwirken nähern sich Trökes' Pariser Gemälde an die seiner Zeitgenossen

heute noch ihre Gültigkeit besitzen, wie die Bildtitel in den Katalogen der Kunst- und Auktionshäuser belegen, wurden beibehalten.

374 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

375 Zu dem vom Künstler selbst und von Grohmann kommentierten Gemälde *La force de la matière* bei Rixes, 1951, S. 2-3 und Grohmann, 1959, o.S. Die Bilderklärungen sind nachgedruckt bei Trökes (Kat.), 1979, S. 100.

376 Vgl. u.a. Kunst des Westens (Kat.), 1996, S. 55, 92-93, 210-211; Kunst des Informel (Kat.), 1997, S. 94-95, 105-111, 157-165 und Brennpunkt Informel (Kat.), 1998, S. 75, S. 113.

an. Da sich diese Übereinstimmung jedoch lediglich auf den Einsatz der Farbe Schwarz in Verbindung mit anderen Farben beschränkt, ist dieses Phänomen wohl eher durch ein allgemeines farbliches Erscheinungsmerkmal jener Jahre zu erklären, als auf einen direkten Einfluß bestimmter Künstler zurückzuführen.

Die aufgeführten Merkmale der Gemälde machen deutlich, daß Trökes in seiner frühen abstrakten Werkphase noch nicht auf eine informelle Gestaltungsweise bedacht war. So strebte er weder danach Formbildungen weitgehend zu vermeiden noch die Trennungslinie zwischen Form und Grund aufzuheben. Vielmehr zeichnen sich seine Arbeiten genau durch das Gegenteil aus: So sind die flächigen Farbformen durch Konturen abgegrenzt oder allseitig farblich isoliert. Darüber hinaus wurden durch die Überlagerung und Durchdringung der Formen verschiedene Bildebenen entwickelt. Zwar sind die auflösenden Gestaltformen oder die fleckenförmigen Farbflächen in *Der junge alte Maler* und *Die Gaben der Sonne* [Abb. 44, 53] Anzeichen für eine vom Informel beeinflusste Gestaltungsweise. Jedoch strebte der Maler auch in diesen Bildern nicht danach, Formen durch einen kleinteiligen fleckenförmigen Farbauftrag aufzulösen. Vielmehr lassen die bildimmanenten fleckenförmigen Farbflächen erkennen, daß es sich hier um bewußt gemalte 'Farbflecken' handelt. Schließlich bewahrte der Künstler auch durch kompositorische Bildzentren oder durch die stets geschlossene Bildfläche das klassische Kompositionsprinzip.

V. 5 Trökes' Gemälde aus der Ibiza-Zeit (1952-1956)

V. 5.1 Die verschiedenen Bildgruppen

Die Baleareninsel Ibiza bot mit ihrem mediterranen Klima, ihren Natureindrücken und Architekturen vielzählige Inspirationen für Trökes' weitere künstlerische Entwicklung. Überblickt man seine dort zwischen 1952 und 1956 [Abb. 57-86] entstandenen Arbeiten, ist man zunächst geneigt sie nach sinnfälligen Themen zu

ordnen.³⁷⁷ Es gibt Bilder die 'Landschaftliches', 'Figürliches' oder 'Architekturelles' suggerieren. Jedoch wäre diese Ordnung sehr zufällig. Es ergeben sich vielmehr Gruppen aus bildnerischer Zusammengehörigkeit, d.h. Bilder mit abstrakten und mitunter gegenständlichen Formbildungen, Schriftzeichen oder Mosaikcharakter, die sich schwerpunktmäßig in verschiedene Gruppen und Serien voneinander abgrenzen lassen.³⁷⁸

Ab 1952 entstanden auf der Baleareninsel Gemälde wie *L'île enchantée* (1952)³⁷⁹, *Perleninsel* (1952) oder *Nachtfest am Meer* (1953) [Abb. 58, 63, 65], für die Salzmann den Begriff 'Inselbilder' prägte.³⁸⁰ Parallel dazu thematisierte der Maler das Motiv der 'Stadt', dessen Namen Salzmann ebenfalls in Bezug auf Trökes' Werke anwandte³⁸¹ und das in verschiedenen Variationen in seinen Bildern bis in die sechziger Jahre wiederkehrte. Bedeutende Gemälde dieser Serie sind *Inselstadt* (1952), *Eroberte Stadt* (1953) oder *Stadtwald* (1953) [Abb. 59, 68, 70]. Während in den Bildern *Stadtwald* und *Eroberte Stadt* Linienschraffuren skizzenhaft eine architektonische Gliederung andeuten, erscheinen in *Inselstadt* die dicht nebeneinander gedrängten vertikalen Flächen als eine aufrecht stehende Häuserarchitektur und die ausgebildeten Horizonte als Meeresbänder und Himmel. Dabei unterstreichen die Bildtitel häufig die Lesbarkeit der Kompositionen. Die Werke können im Sinne von Landschaftsimpressionen, atmosphärischen Stimmungen aber auch Landschafts- und Städtephantasien und Poesien begriffen werden,³⁸² die sich aus

377 Vgl. Salzmann, 1979, S. 65.

378 Vgl. Grohmann, 1959, S. 3, S. 24; Salzmann, 1979, S. 65.

379 Die auf Ibiza entstandenen Arbeiten tragen alle deutsche Titel. Die einzige Ausnahme bildet das Gemälde *L'île enchantée*. Vgl. die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste' der Jahre 1952-1956.

380 Vgl. Salzmann, 1979, S. 65.

381 Vgl. Salzmann, 1979, S. 66.

382 Vgl. Trökes (Kat.), 1992, o.S.

einem „Konvolut an Erdachtem, Gesehenem, Empfundenen und Erahnten“³⁸³ entwickeln.

In den Gemälden der letzten Jahre auf Ibiza (1954-1956) lassen sich erstmals formelhafte Zeichen, wie Kreuze, gitterartige Strukturen oder Chiffren beobachten, die der Künstler in späteren Werkzyklen in modifizierter Weise wieder aufgriff.³⁸⁴ Betrachtet man beispielsweise die Gemälde *Tempelstätten* (1954) oder *Alter Kult* (1955) [Abb. 81, 83], so fallen hier hieroglyphenhafte Zeichen auf, die zu einem optischen Bildgefüge zusammengesetzt sind. Während in *Tempelstätten* grüne Farbflächen von einer an Hieroglyphen erinnernde Bilderschrift durchsetzt sind, erwecken in *Alter Kult* die roten Farbflächen Assoziationen an eine Kultstätte.³⁸⁵

Zeitgleich mit den weitgehend ungegenständlichen Gemälden entstanden auf Ibiza auch Arbeiten mit annähernd gegenständlichen Bildmotiven. Dies veranschaulichen beispielhaft die Werke *Animal Style* (1953) und *Wandmalerei* (1954) [Abb. 69, 71], die mit den in die Flächen geritzten Linien figürliche Assoziationen hervorrufen. Die Gemälde *Trompetenpferd* (1954) und *Nach dem Hahnenkampf* (1956) [Abb. 74, 84] evozieren dagegen tierische Motive.

V. 5.2 Das neue Bildkonzept

Eine dichte Verbindung von malerischen und linear-graphischen Gestaltungen ist prägendes Bildmerkmal der Ibiza-Werke [Abb. 57-86]. Im Unterschied zu den Pariser Bildern nimmt in dieser Schaffensphase die Linie im Zusammenhang mit der Farbe eine bedeutende Stellung ein. Trökes gestaltete mit mehreren partiell übereinander gelegten Farbschichten und mit Hilfe des Lineaments weiterhin verschiedene Bildebenen, die mitunter eine leichte Räumlichkeit suggerieren. Er ent-

383 Zit. nach Trökes (Kat.), 1992, o.S. In der Biographie des Katalogs zu Trökes' Retrospektive wird im Gegensatz dazu unkorrekt von zahlreichen 'Inselbildern' mit „oft topographischen Charakter“ gesprochen. Trökes (Kat.), 1979, S. 177.

384 Vgl. Trökes' 'farbatmosphärische Bilder', Kap. V. der vorliegenden Arbeit.

385 Vgl. Salzmann, 1979, S. 69.

wickelte durch die eindeutige Verdichtung der linearen Elemente, durch einen größeren Formenindex, ferner durch eine erweiterte Farbpalette und durch die Trennung der Fläche in zwei Bildhälften eine ihm eigene, völlig neue Bildstruktur. Das neue Bildkonzept zeugt nicht nur von der künstlerischen Weiterentwicklung, sondern offenbart gleichzeitig auch die unverwechselbare persönliche Handschrift des Künstlers.

Zu dem bevorzugten Formenmaterial von Trökes gehörten hier Rechteck-, Quadrat- und Kreisformen, Keil- und Pfeilformen, geschwungene, gebogene wie statisch gerade Linien, U-Formen, offene Winkelformen, graphische Strichformen oder breite Lineamente. Darüber hinaus entwickelte der Künstler mehrere Ölbilder, in denen an Farbmosaik erinnernde Formen prägendes Erscheinungsmerkmal sind. Dies verdeutlichen beispielhaft die Gemälde *L'île enchantée* (1952), *Nachtfest am Meer* (1953), *Aufgesetzte Freude* (1953) oder *Figuren im Freien* (1955) [Abb. 58, 65-66, 82]. So hat Trökes in *L'île enchantée* und *Nachtfest am Meer* in der unteren Bildhälfte und in *Aufgesetzte Freude* auf der linken Bildhälfte kleine bunte Farbflächen angeordnet, die glasschnittartige- oder mosaikartige Farbkörper assoziieren und in *L'île enchantée* collageartig aufgesetzt wirken.³⁸⁶ In *Figuren im Freien* sind dagegen die vielfarbigen Mosaiksteinchen auf grau-blaue Flächen aufgesetzt, die figürliche Gestalten ausbilden. Diese Gemälde dokumentieren gleichzeitig auch die auf Ibiza neu entwickelte Farbpalette. So prägen neben verschiedenen Türkis-, Lila- und Rosatönen auch vielfältig abgestufte Gelb-, Rot-, Blau- und Grüntöne die Werke.

In den Bildern *L'île enchantée* (1952) oder *Nachtfest am Meer* (1953) [58, 65] zeigt sich darüber hinaus das neue Konzept des Künstlers, die Bildfläche durch die Ausbildung einer Horizontlinie in zwei Hälften zu trennen. Während in *L'île enchantée* die obere Bildhälfte durch horizontal statisch gesetzte Striche 'Wasser' suggeriert und die untere Bildhälfte dagegen festes Terrain imaginiert,³⁸⁷ ist in *Nachtfest am Meer* das Verhältnis von bewegter und fester Materie umgekehrt.

386 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

387 Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

Die Verdichtung linearer Elemente findet seit 1952 neben dem Gemälde *L'île enchantée* auch in *Inselstadt* [Abb. 58-59] besonderen Ausdruck. So hat der Künstler in *L'île enchantée* die auf den Malgrund aufliegenden Farbflächen mit einem Fadennetz aus dünnen Strichen überzogen. Trökes' künstlerisches Prinzip beruhte darauf, die Liniengeflechte in der oberen Bildhälfte in horizontalen Strichen und in der unteren Bildhälfte gitterartig anzuordnen. Die gesetzten Linien zeichnen sich durch statisch gesetzte Strichlinien aus, die in mäßig variierender Dichte weitgehend aus dem Malgrund herausgekratzt sind.³⁸⁸ Diese technische Methode behielt der Künstler auch in *Inselstadt* bei. Jedoch wurde hier die statische Wirkung der gitterartigen Anordnung der Linien zugunsten eines farbigen Liniengewirrs aufgehoben. Seit 1954 verdichteten sich in den Bildern die Linien zu zeichenhaften Kombinationen und evozierten bisweilen abstrakte Hieroglyphen. So entwickelte der Maler beispielhaft in *Spielstraße* oder *Tempelstätten* [Abb. 76, 81] ein zeichenhaftes Bildgefüge, das ein Eigenleben vor dem mehrschichtigen Malgrund zu führen scheint. Die gesetzten Striche wirken auch hier statisch; bewegte Strichaktionen sind kaum festzustellen.

Neben den von malerischen und linearen Gestaltungen bestimmten Bildern sind in anderen Gemälden zeitgleich ausgewogene Farb- und Formkompositionen prägende Erscheinungsphänomene, wie dies *Staccato* (1952) und *Bild der dunklen Nacht* (1953) [Abb. 62, 64] verdeutlichen. Das Ölbild *Staccato* [Abb. 62] etwa zeigt klar umrissene Formen in stark kontrastierenden Farben, die miteinander in Bezug stehen. Der Künstler hat hier auf einen lachsfarbenen lasierenden Malgrund weiße Farbflächen gesetzt, auf denen wiederum mosaikartige Formen in den Primärfarben und darüber hinaus in Orange, Violett, Grün und Schwarz hervortreten. Das Gemälde *Bild der dunklen Nacht* [Abb. 64] ist im Gegensatz dazu durch Grau- und Brauntöne sowie Schwarz charakterisiert. Diese Farbtöne treten mit wenigen leuchtenden Farbakzenten wirkungsvoll in Kontrast. Mehr noch als das Kolorit der Farben bilden hier die schwarzen und weißen Linien ein Kompositionsgerüst. Sie fügen sich nicht nur gliedernd in das Bildgefüge ein, sondern heben sich auch

388 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 1.3.1995.

kontrastreich vom in grauen Tönen gehaltenen Malgrund ab. Wie der kompositorische Aufbau beider Bilder zeigt, gehören Farbe, Form und Linie einem gemeinsamen System an. Sie sind kontrapostisch aneinandergebunden und aufeinander bezogen, d.h. sie bilden Gegengewichte und ergänzen sich in ihrer Ausdruckssteigerung. Jeder einzelne Farbakord und jede Form ist so aufeinander abgestimmt, daß sie sowohl integrativ als auch farbausgleichend wirken. Die abstrakte Formgebung sowie die Bildgestalt der komponierten Flächen läßt darauf schließen, daß es dem Künstler hier sowohl auf ein gegenstandsfreies Farbgeschehen, als auch auf richtige Balance der Form, Fläche, Farbe und um genaueste Gewichtsverteilung der Farben ankam.

Schließlich entstanden neben dem Zusammenspiel malerischer und linearer Bildqualitäten und den von Farb- und Formkompositionen bestimmten Bildern gleichzeitig Kunstwerke mit informellem Bildcharakter, auf die nachfolgend eingegangen wird, um in einem späteren Kapitel das stilistisch vielfältige Erscheinungsphänomen der Gemälde hinsichtlich künstlerischer Einflüsse im kunsthistorischen Kontext zu hinterfragen.

V. 5.3 Informell geprägte Bilder

Bei der Werkanalyse der Gemälde aus der Zeit von 1952 bis 1956 stellte sich heraus, daß sich Trökes' Bilder aus dem Jahr 1954 in ihrer Gestaltungsweise am stärksten mit dem Informel in Verbindung bringen lassen: So etwa in *Farbiges Gefieder*, *Luftspuren*, *Echo*, *Sommerfreuden*, *Spuren zum Nest* und *Für Artisten* [Abb. 72-73, 75, 78-80]. Vor allem drei gestalterische Merkmale bestimmen diese Werke: Zum einen charakterisiert der die ganze Leinwand bedeckende, flächig aufgetragene Bildgrund, auf dem partiell weitere Farbschichten übereinander gelegt sind, die Gemälde. Zum zweiten sind auf diesen Farbschichten wiederum Lineamente, Farbbahnen, Balken oder Strichzeichnungen aufgetragen. Dabei entfaltet sich das graphische Gerüst selten frei, sondern breitet sich in unterschiedlicher Dichte und Breite aus, verzahnt sich miteinander, verdichtet sich zu zeichenhaften Kombinationen oder erscheint konzentrisch als Liniennetz im Bildfeld. Zum dritten fügen sich als Akzente runde oder eckige Formen gliedernd in

die Kompositionen ein, etwa in *Luftspuren*, *Sommerfreuden*, *Echo* und *Spuren zum Nest*.

Im Unterschied zu den zeitgleich entwickelten Werken, die mitunter Assoziationen mit 'Architektonischem', 'Gegenständlichem' oder 'Landschaftlichem' erwecken, basieren die informell geprägten Bilder ganz auf der freien malerischen Improvisation. Der weitgehende 'Anti-Formalismus' wird hier zum vornehmlichen Phänomen der Bilder. Dennoch bezeugen letztendlich auch diese Werke nur bedingt den für das Informel wesentlichen Aspekt der auf die Spontaneität beruhenden 'nicht formalen' Gestaltungsweise, mit der die hierarchische Bildstruktur, die dem klassischen Tafelbild bis 1945 eingeschrieben war, durchbrochen wurde. Zwei Bildbeispiele mögen dies verdeutlichen:

Trökes hat in *Spuren zum Nest* [Abb. 79] auf einem weißen Malgrund unterschiedlich dünne und breite rote Liniengarben um eine rosa, blaue, gelbe und grüne Fläche gesetzt. Diese Flächen bilden das kompositorische Bildzentrum und betonen gleichzeitig die geschlossene Bildfläche. Auf dem Malgrund fügen sich partiell hellgraue schraffierte Gebilde, die wiederum zum Teil von Farbstreifen bedeckt sind, ein. Die roten Liniengarben, die wie aufgetuschte Gespinste wirken, zeugen aber nicht von einer spontanen Umsetzung in ein bildnerisches Geschehen. Sie sind nicht wie bei den gestischen Informellen explosiv aus der Geste heraus entwickelt, sondern stellen eine Korrelation von vornehmlich gerade gesetzten und wenigen dynamischen Pinselstrichen dar. Auch in *Sommerfreuden* [Abb. 78] ist die Bildfläche geschlossen. Das bunte Farbgeflecht zeigt eine Verbindung von vorwiegend überlagerten statisch gesetzten dünnen Linien, aber wenig dynamischen Pinselschwüngen, das an der Farboberfläche durch Linienstriche Zeichenspuren hinterläßt.³⁸⁹

Die aufgezeigten formal-technischen Aspekte der Bilder lassen erkennen, daß Trökes' Farbgeflechte nicht von lebendigen Aktionsspuren oder einer gestischen Malweise herrühren. Vielmehr zeugen die Werke von einer langsamen schrittweisen

389 Das Ölbild *Sommerfreuden* ist eng an das Werk Georges Mathieus angelehnt. Vgl. dazu die Ausführungen in Kap. IV.7.1 der vorliegenden Arbeit.

Bildentstehung und von bewußt eingesetzten kompositorischen Mitteln. Trökes' Arbeitsweise folgte damit auch hier weitgehend einem rationalen, traditionellen Gestaltungswillen.

V. 6 Trökes' Hamburger-Periode (1956-1958)

Dank seiner Berufung an die 'Staatliche Hochschule für bildende Künste' in Hamburg leitete Trökes dort als Professor von April 1956 bis Mitte des Jahres 1958 die Klasse für 'Freie Graphik'.³⁹⁰ Während seines Aufenthalts auf Ibiza konnte der Künstler, wie er selbst äußerte,

„ausschließlich Handtechniken anwenden, das ist manchmal ein Problem. Lithographie, Ätzungen, all das war unmöglich. Und ich habe mich immer für Graphik interessiert“.³⁹¹

Aufgrund des wachsenden Interesses an druckgraphischen Techniken entstanden während der Hamburger Lehrtätigkeit verhältnismäßig wenig Ölbilder, dafür aber viele Farbstiftzeichnungen, Lithographien und Radierungen.³⁹²

V. 6.1 Informell geprägte Bilder

Auch zwischen 1956 und 1958 entwickelte Trökes Werke, die durch eine vom Informel geprägte Erscheinungsweise bestimmt sind. Auffällig bei diesen Bildern [Abb. 87-88] sind sowohl die veränderten strukturalen Lineamente als auch die andersartige Farbpalette. Die klaren leuchtenden Farbtöne der Gemälde von 1952 bis Frühjahr 1956, die mediterrane Lichteindrücke der Baleareninsel widerspiegeln könnten, sind anstelle der weniger farbenprächtigen Reflexe des zarteren und dunstigeren Lichts Hamburgs zurückgenommen. Satte Farben, wie dunkle Grüntöne, abgestufte Braun- und Ockertöne bestimmen von nun an die Kompositionen. Die

390 Trökes im Interview mit Maria Wetzel. In: Wetzel, 1962, S. 864.

391 Trökes im Interview mit Maria Wetzel. In: Wetzel, 1962, S. 864.

rote Farbpalette wurde beibehalten, währenddessen der Künstler auf Schwarz nahezu gänzlich verzichtete.

Im Hinblick auf die geringe Anzahl der Ölbilder ist hier das Gemälde *Bei Vollmond* (1957) [Abb. 87] von besonderer Bedeutung. Im Unterschied zu den informell geprägten Bildern der Ibiza-Periode hat Trökes' Malerei durch ein verändertes Bildkonzept eine Wandlung erfahren: So entstehen in *Bei Vollmond* auf einem allseitig ganz bedeckenden dunkelgrünen Malgrund gelbe, rote und blaue Farblinien, die sich nicht mehr wie bisher durch strenge statische Linien auszeichnen, sondern sich freier auf dem Bildgrund entfalten. Die bunten Linien setzen sich aus Pinselstrichen mit unterschiedlichen Richtungen zusammen. Der Malgrund selbst wirkt dicht und massig. Die Ölfarbe ist zum Teil pastos aufgetragen, so daß auf der Bildfläche farbige Verdichtungen entstehen, die der Oberfläche eine unebene Bildstruktur verleihen. Der Versuch, durch eine gesteigerte Materialität die zweidimensionale Bildfläche aufzulösen, spricht von Trökes' weiterer künstlerischer Entwicklung, deren Errungenschaft er aber in den nächsten Jahren nicht weiter verfolgt. Darüber hinaus zeugt die erstmals nach allen Seiten hin geöffnete Bildfläche von einem neuen Gestaltungswillen. Jedoch verzichtete der Maler letztendlich auch in diesem Bild nicht auf den Einsatz präziser Formen, wie es die weiße Scheibe, die sich gliedernd in die Komposition einfügt, verdeutlicht. Trökes' künstlerisches Schaffen kann auch am Ende der fünfziger Jahre nicht als informell bezeichnet werden. Dennoch gelang es ihm hier mehr als je zuvor, Merkmale des Informel in seine Malerei einzubeziehen.

V. 6.2 Die Serie der sogenannten 'Weißen Bilder' (1957-1958)

In Hamburg entwickelte Trökes ab Herbst 1957 die Serie der sogenannten 'Weißen Bilder' [Abb. 89-94], die durch seinen Graphikunterricht bedingt nicht nur neue Gestaltungsprinzipien und eine neue Maltechnik aufweisen, sondern erstmalig auch

392 Die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste' umfaßt nur ca. 60 Ölbilder aus dieser Zeit.

Werke im großen Querformat sind. Salzmann,³⁹³ der den Begriff der 'Weißen Bilder' prägte, bezog sich bei dieser Bezeichnung auf den zweifach weiß grundierten Malgrund, dessen leicht unebene Bildstruktur mit dem Palettenmesser oder den Kanten der Farbtuben erreicht wurde.³⁹⁴ In die noch nicht ganz trockenen Bildgründe hat der Künstler anschließend differenzierte farbige Linienstrukturen gesetzt. Er bediente sich dabei einer Art 'al fresco-Technik', indem er die Farbmuster mit dem Pinselstiel oder dem Spachtel in die noch weiche Farbmasse ritzte.³⁹⁵ Wie in *Bogenschütze* [Abb. 90] erkennbar, verwischen durch diese Methode die Farblinien zuweilen an einigen Stellen in der weißen Fläche oder fasern an den Rändern aus.

Im Gegensatz zu den auf Ibiza geschaffenen Werken erzielte Trökes in den 'Weißen Bildern' durch den Verzicht auf einen gestaffelten Bildraum und seine neue Maltechnik einen bemerkenswerten flächigen Bildcharakter. Darüber hinaus zeigen auch die Lineamente, die sich zunehmend zu zeichenhaften Kombinationen verdichten das neue Bildkonzept an. Die strukturierten Linien bedecken schwerpunktartig, zumeist in einem zusammenhängenden Komplex, große Flächen des Bildgrundes, lassen aber gleichzeitig der weißen Fläche viel Raum. Während die Bildelemente der Gemälde aus dem Jahr 1957 noch die gewohnte Geschlossenheit im Bild aufweisen, reichen die ab 1958 entwickelten Liniennetze zumeist an zwei oder drei Seiten über die Leinwand hinaus. Anfang und Ende der zum Teil bandartigen Schraffuren liegen hier außerhalb des Bildes. Durch die partielle Entgrenzung der Bildfläche erhielten Trökes' Arbeiten eine offene Bildstruktur, die an diesen Stellen potentiell fortgeführt werden könnte, womit sie ein wichtiges Gestaltungsmotiv der 'ornamental' geprägten Gemälde [Kap. VI.] aus den späten sechziger Jahre vorwegnahmen.

393 Vgl. Salzmann, 1979, S. 66, 69.

394 Vgl. Salzmann, 1979, S. 69.

395 Trökes im Gespräch mit der Autorin, 1.3.1995.

Stimmungshafte, mit 'Landschaftlichem', 'Figürlichem' oder 'Architektonischem' verbundene Assoziationen legen die 'Weißen Bilder' von 1957 nahe. So deuten beispielsweise in dem Gemälde *Bogenschütze* [Abb. 90] Linienstrukturen die stehende Haltung einer Figur mit Kopf und Gliedmaßen an. Die verschiedenen Elemente verdichten sich zu einer Figur in Seitenansicht. Die Darstellung im Profil sowie der kenntlich gemachte Bogen verstärken die durch den Bildtitel gegebene Deutungsmöglichkeit eines Schützen. Auch in dem Gemälde *Stilleben* [Abb. 89] deuten Konturen die Bildgestalt eines Kopfes und damit gegenständliche Gestaltungselemente an.

Die 1958 entstandenen Gemälde *Fruta del Mar*³⁹⁶, *Ortung für Nah und Fern*, *Anlage* oder *Auf Schneewand* [Abb. 91-94] ermöglichen im Unterschied zu den 1957 gemalten Bildern keine Lesbarkeit eines dinglichen Formkanons mehr. So reduzierte Trökes beispielsweise in *Fruta del Mar*³⁹⁷ [Abb. 91] das Formvokabular auf schraffierte Linienflächen, die miteinander verbunden sind. Nach Grohmann, legte Trökes hier „alles auf den Präsentierteller der weißen Grundfläche... Er holt die Früchte mit Angelruten und Netzen herauf...“³⁹⁸ Natürlich kann man, wie Grohmann, hier die eine oder andere Linie als Angelrute oder Fischnetz ansehen. Jedoch ist 'real' keine gegenständliche Form mehr erkennbar. Vielmehr wurden sie vom Künstler nur latent angedeutet, verformt oder verfremdet.³⁹⁹ Die von Grohmann vorgenommene Deutung wird, wenn überhaupt, erst durch den Bildtitel ermöglicht. Denn nur unter der Bedingung eines dadurch vorgeprägten Bewußtseins können hier bildnerische Elemente wie z. B. die oberhalb der Bildmitte befindliche gebogene rote Linie als 'Angelrute' gesehen werden. Das zeichenhafte Lineament der Bilder von 1958

396 Wie der 'Werkliste' im Künstlernachlaß und darüber hinaus dem Katalog zur Berliner/Duisburger Retrospektive von Trökes zu entnehmen ist, besitzt die Serie der 'Weißen Bilder' bis auf das Gemälde *Fruta del Mar* deutsche Bildtitel. Vgl. das Ausstellungsverzeichnis bei Trökes, 1979, o.S. und die 'Werkliste' der Jahre 1957-1958.

397 Zur Interpretation des Bildes bei Salzmann, 1979, S. 69.

398 Grohmann, 1959, S. 20.

399 Vgl. Grohmann, 1959, S. 20; Salzmann, 1979, S. 69.

wurde zunehmend dichter, läßt Formen, wie beispielhaft bei *Fruta del Mar* beschrieben, nicht mehr konkret erkennen.

Die 'Weißen Bilder' nehmen eine besondere Stellung im Werk der fünfziger Jahre ein, da Trökes zum einen durch seine neue Technik nicht nur ein vollkommen neues Bildkonzept entwickelte, sondern auch durch die partielle Entgrenzung der Bildfläche die klassische hierarchische Bildstruktur aufhob. Zum anderen zeichnen sich diese Gemälde, wie nie zuvor, durch hohe künstlerische Originalität aus.

V. 7 Kunsthistorische Bezüge in der Werkphase der fünfziger Jahre von Trökes

Bei der Werkanalyse der Bilder von Heinz Trökes aus den fünfziger Jahren reichte es nicht aus, sein Œuvre allein auf Kontinuitäten und Parallelen des Informel zurückzuführen. Die Arbeiten des Malers setzen sich vielmehr aus einem Konglomerat unterschiedlicher Stilelemente sowie kunsthistorischer Verbindungen zusammen. Trökes gelangte durch seine Auslandsaufenthalte in Paris und auf Ibiza sowie durch seine Auseinandersetzung mit dem Werk zahlreicher Künstler des 20. Jahrhunderts zu immer neuen Anregungen und geistigen Impulsen, die sich stilbildend auf sein eigenes Schaffen auswirkten. Vor diesem Hintergrund ist es gerechtfertigt, mehrere Verbindungslinien sowohl zu zeitgenössischen Künstlern als auch zu Malern der 'Klassischen Moderne' zu ziehen. Anhand aussagefähiger Bildvergleiche zu anderen Künstlern soll aufgezeigt werden, inwieweit sich Trökes durch die Malerei anderer Künstler inspirieren ließ, mitunter das Ideen- und Formengut oder technische Arbeitsweisen transformierte und paraphrasierte oder nur einzelne Bildelemente zitierte und inwieweit er eigenständig blieb. Die Betrachtung liegt dabei auf dem Schwerpunkt der Pariser- und Ibiza-Schaffensphase, da sich in dem in Hamburg entwickeltem Werk kaum mehr Verbindungslinien zu anderen Künstlern ziehen lassen.

V. 7.1 École de Paris: Jean Dubuffet und Georges Mathieu

Jean Dubuffet

Einige Arbeiten von Heinz Trökes sind in formaler und gestalterischer Hinsicht eng an das Werk Jean Dubuffets aus der Zeit vom Ende der vierziger bis Mitte der fünfziger Jahre angelehnt. Zwei Bildvergleiche sollen dies verdeutlichen. Als Dubuffet im März 1949 von seiner dritten Saharareise zurückkehrte, entstand von Mai 1949 bis Januar 1950 der Zyklus 'Paysages grotesques',⁴⁰⁰ der ihn, wie auch viele andere seiner Serien, zu einer veränderten Technik und neuen Materialwahl führte. Diese 'grotesken Landschaften' liefern mehrere Bezüge zum Werk von Trökes. Stellt man etwa Dubuffets *La joie de vivre (Paysage jaune avec petit sauteur au milieu)* (1949) [Abb. 177] Trökes' *Wandmalerei* von 1953 [Abb. 71] gegenüber, finden sich sowohl formale als auch technische Gemeinsamkeiten: Beide Künstler grundieren die Leinwand mit einer hellen Farbe, auf der Figuren oder figurative Fragmente auffällig flach, frontal oder silhouettenhaft gezeichnet sind. Während Trökes' Formfragmente jedoch nur vereinzelt Figürliches erkennen lassen, verlieh Dubuffet seinen grotesken Figuren erkennbare Körper- und Gliedmaße. Seine Figuren sind ihrer Form nach vielgestaltiger und bewegter und nicht so fragmentarisch dargestellt wie diejenigen bei Trökes. Eine weitere Parallele zwischen den beiden Werken läßt sich auch in der Darstellung technischer Eigenarten feststellen. So zeichneten beide Künstler die Formfragmente mit dem Pinselstiel oder anderen spitzen Gegenständen in die noch feuchte Farbsubstanz.⁴⁰¹ Während jedoch Dubuffet den linearen Duktus sgraffitoartig in die Oberfläche der Farbe kratzte, und die Farben damit an diesen Stellen materialisierte,⁴⁰² zeichnete oder ritzte Trökes in die feuchte ebene Malschicht, ohne jedoch dabei bis auf den Malgrund zu gelangen. Dubuffet zielte durch das Zusammenspiel von malerischen

400 Zu den 'Paysages grotesques' bei Loreau, 1971, S. 72-83, Thévoz, 1986, S. 47-52; Franzke, 1990, 105-107.

401 Dubuffets 'Landschaften' zeigen tendenziell die Absicht durch verschiedene Techniken die Bildoberfläche zu materialisieren. Vgl. Franzke, 1990, S. 114.

402 Franzke, 1975, S. 28; Franzke, 1990, S. 106.

und graphischen Qualitäten bewußt auf eine haptische Bildoberfläche ab. Im Unterschied dazu war Trökes nicht darauf bedacht, die Farbschicht zu materialisieren, sondern er versuchte eine Verbindung von malerischen und linearen Strukturen zu erreichen.

Eine noch viel deutlichere Korrespondenz zu dem Werk des französischen Künstlers bietet der formale und kompositorische Vergleich zwischen Trökes' *Wunschbild für Geologen* (1956) [Abb. 86] und Dubuffets *L'Itinéraire de tourne lune* (1955) [Abb. 178]. Beide Bilder stellen ein bizarres Erdreich, daß den Betrachter an den Längsschnitt einer Erdschicht denken läßt, dar.⁴⁰³ Dabei geben beide Künstler Einblicke in erdartige Strukturen und Gesteine frei. In *Wunschbild für Geologen* etwa ist die Abzirkelung einzelner Erdstrukturen durch zellenartige oder abgerundete Linien sowie die Kennzeichnung der Hohlräume durch dunkle Flächenaussparungen eng an Dubuffets *L'Itinéraire de tourne lune* angelehnt. Auch die Gestaltung der hohen Horizontlinie, ein charakteristisches Merkmal für die Malerei Dubuffets, hat Trökes übernommen. Bezeichnenderweise wählte auch Trökes für sein Gemälde ein ähnlich großes Querformat, obwohl er in dieser Werkphase gewöhnlich kleinere Bildformate bevorzugte.

Trotz großer formaler und kompositorischer Übereinstimmungen unterscheiden sich die beiden Arbeiten hinsichtlich ihrer Oberflächenwerte und Farbqualitäten. So war Dubuffet durch einen unkonventionellen Farbauftrag und den Einsatz erdarter Farbtöne darauf bedacht, Formkonglomerate und eine imaginative Oberfläche zu schaffen, die geradezu Erdstrukturen assoziieren.⁴⁰⁴ Auch die auf der linken Bildseite hingesezte Figur entspricht in farblicher Hinsicht ihrer Umgebung. Im Unterschied dazu hat Trökes auf ein Terrain in erdigem Kolorit verzichtet und anstelle dessen durch vielfältige bunte Farbtöne eine autonome Visualisierung erdarter Strukturen geschaffen.

403 Salzmann sprach im Hinblick auf das Terrain in Trökes' *Wunschbild für Geologen* von einem Längsschnitt gleichsam der Erde. Vgl. Salzmann, 1979, S. 69.

404 Vgl. Franzke, 1990, S. 114f.

Georges Mathieu

Neben Dubuffet bietet das Werk von Georges Mathieu eine weitere Verbindungslinie zu Trökes' Œuvre. Der bildnerische Entstehungsprozeß des Trökes'schen Gemäldes *Sommerfreuden* (1954) [Abb. 78] soll durch eine Gegenüberstellung mit Georges Mathieus Werk *Flamenco Rouge* (1950) [Abb. 180] verdeutlicht werden. Die Arbeiten des französischen Künstlers der frühen fünfziger Jahre sind gekennzeichnet von der extrem schnellen, schwungvollen Geste, mit der er die Farbe direkt aus der Tube oder mit einem Pinsel unmittelbar auf die Leinwand auftrug und so innerhalb kürzester Zeit ein Bild entstand [Abb. 179-181].⁴⁰⁵ Vergleicht man Trökes' *Sommerfreuden* mit Mathieus *Flamenco Rouge*, so fallen Ähnlichkeiten in der formalen Bildgestaltung auf. Beide Künstler bedecken ihre Leinwände mit einem monochromen Untergrund. Während sich die Linien des französischen Malers etwas oberhalb der Bildmitte weitgehend konzentrisch auf der Leinwand verteilen,⁴⁰⁶ zeigt Trökes' außergewöhnlich lang gewähltes Querformat⁴⁰⁷ kein Zentrum, aus dem sich die Linien heraus entwickeln. Sein Farbgeflecht überdeckt vielmehr weitgehend gleichmäßig die Leinwand. Im Unterschied zu Mathieus größtenteils schnell aus der Geste entwickelten Pinselschwüngen zeugt Trökes' Bild von einem sukzessiven Entstehungsprozeß. Zum einen wird dies vor allem darin sichtbar, daß sein Farbgeflecht im Gegensatz zu Mathieus Pinselzügen keinerlei Aktionsspuren hinterläßt, die auf einen schnellen Malprozeß hindeuten

405 Mathieu führte in der Kunst den Begriff des 'Schnellmalens' ein und zog den Zufall bei der Entstehung eines Bildes ein, um so ausschließlich zu einem rein kreativen Prozeß unter Ausschaltung rationaler Vorgänge zu gelangen. Es kam ihm beim Malakt, wie er selbst betonte, auf drei wesentliche Merkmale an: „1. Vor allem kommt es auf die Schnelligkeit des Malens an. 2. Weder Formen oder Gesten sind vorher bestimmt oder überlegt. 3. Eine besondere Konzentration ist notwendig.“ Deutsche Übersetzung zit. bei Mathieu (Kat.), 1962, o. S.

406 Nicht nur Mathieu, sondern auch andere informelle Maler, wie beispielsweise Wols, entwickelten ihre dynamischen Linienbündel konzentrisch aus dem Zentrum heraus.

407 Es ist auffällig, daß Trökes für dieses Bild ein extrem langes Querformat mit den Maßen 49 x 122 cm bevorzugte, während seine Leinwände in der ersten Hälfte der

könnten. Zum anderen fehlt Trökes' größtenteils ruckartig gesetzten und damit statisch wirkenden Linienzügen jeglicher freier Schwung. Auch in der Farbigkeit unterscheiden sich die Gemälde der beiden Maler. Bevorzugte Mathieu spannungsreiche Konträrfarben wie Rot und Blau sowie die Nichtfarben Weiß und Schwarz, die er in *Flamenco Rouge* in ein Gleichgewicht zu bringen versuchte, zeugt Trökes' Bild *Sommerfreuden* von einer großen Farbvielfalt, die ihn grundsätzlich von Malern der 'École de Paris' unterscheidet.

V. 7.2 Verwandte Formen und Strukturmerkmale von Fritz Winter

Im Werk von Trökes lassen sich neben Bezügen zu französischen Künstlern zeitgleich auch formal-kompositorische Einflüsse des deutschen Zeitgenossen Fritz Winter nachweisen. Dabei zeigen sich in zwei von Trökes' Gemälden [Abb. 67, 75] auffällige Parallelen zu Fritz Winters sogenannten 'Bandzeichenbildern'⁴⁰⁸ aus den Jahren 1951 bis 1953. Stellt man etwa Trökes' Bild *Echo* (1954) [Abb. 75] dem Gemälde *Im weiten Raum* von Winter (1951) [Abb. 182] gegenüber, lassen sich neben Formanalogien auch in gestalterischer Hinsicht große Übereinstimmungen feststellen.

Beide Künstler ordneten in ihren Gemälden sowohl breite Bandlineamente, winklige und leicht gebogene Linien als auch eine Scheibe vor einem diffusen Bildgrund an. Dabei lehnt sich in *Echo* die Verklammerung von vertikal, schräg- oder quergesetzten Strichen, die verschiedene Bildebenen erkennen lassen, eng an die Komposition *Im weiten Raum* an. Darüber hinaus setzten sowohl Trökes als auch Winter im linken oberen Bilddrittel als kompositorisches Mittel einen Kreis ein, der hier als

fünfziger Jahre gewöhnlich gängige Bildmaße von ca. 50 x 60 cm, 60 x 70 cm, 70 x 90 cm oder 100 x 120 cm aufweisen.

408 Bei der Bezeichnung 'Bandzeichenbilder' ging Lohberg vom Formenbestand der Bilder Winters aus. Vgl. Lohberg, 1986: *Erwachen*, 1949 (WVZ-Nr. 1081), *Ohne Titel*, 1951 (WVZ-Nr. 1208), *Ohne Titel*, 1951 (WVZ-Nr. 1239) oder *Im weiten Raum*, 1951 (WVZ-Nr. 1244).

Zentrum fungiert. Schließlich lassen auch die Farbgeflechte beider Werke erkennen, daß sie nicht spontan aus der Geste entwickelt wurden, sondern daß die überwiegend statisch gesetzten Linien für eine schrittweise Arbeitsweise und einen bewußten Kompositionsgedanken sprechen.

V. 7.3 Einflüsse bedeutender Künstler der 'Klassischen Moderne': Joan Miró, Paul Klee, Wassily Kandinsky und Max Ernst

In dem malerischen Werk von Trökes lassen sich, wie schon bei der Untersuchung des Frühwerks festgestellt wurde,⁴⁰⁹ vornehmlich von denjenigen Künstler der 'Klassischen Moderne' Einflüsse nachweisen, denen er freundschaftlich verbunden war. So verehrte Trökes neben Max Ernst und Wassily Kandinsky auch in besonderem Maße Paul Klee.⁴¹⁰ Ebenso schätzte Trökes Miró.⁴¹¹ Er kannte die Werke dieser Künstler nicht nur gut, sondern war neben Ernst und Kandinsky⁴¹² auch mit Miró befreundet. Trökes kam in Paris nachweislich mit Joan Miró im 'Atelier 17', der Radierwerkstatt von Bill Hayter, in Kontakt.⁴¹³ Hingegen gibt es keine Belege über ein persönliches Zusammentreffen mit Paul Klee.

Joan Miró

Das Werk von Joan Miró lieferte für zahlreiche von Trökes' Gemälden in motivischer Hinsicht vielfältige Anknüpfungspunkte. Dabei ist signifikant, daß sich die Übereinstimmungen zwischen Mirós und Trökes' Bildern fast ausschließlich in Anleihen einzelner Bildmotive zeigen, so daß man bei den transformierten Motiven

409 Vgl. Kap. III.5 der vorliegenden Arbeit.

410 Vgl. Wetzel, 1962, S. 863ff.; Haftmann, 1964, o.S.; Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 316.

411 Trökes im Interview mit der Autorin, 2.3.1995.

412 Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. III.3.1 und III.5.1 der vorliegenden Arbeit.

von Zitaten sprechen kann. Die Übertragung verschiedener Bildmotive aus der Formenwelt des spanischen Künstlers aus den zwanziger bis vierziger Jahren in ein zeitgenössisches Bildgeschehen zeigt sich in mehreren von Trökes' Paris-Bildern, zum Beispiel in *In einer Nacht*, *Les lumières*, *La force de la matière*, *Sonnenhorn* und *Perleninsel* [Abb. 43, 48, 51, 56, 63].

Stellt man zunächst Mirós *Pintura segans un collage* (1933) [Abb. 183] Trökes' Gemälde *In einer Nacht* (1950) [Abb. 43] gegenüber, so finden sich die zwei bei Miró oberhalb der Bildmitte gemalten Strichgesichter mit einem roten und einem schwarzen schemenhaft angedeuteten Körper in leicht modifizierter Weise auf der rechten Seite des Trökes'schen Gemäldes wieder. Die Gesichter der Gestalten sind in *In einer Nacht* jedoch zeichenhafter und haben schwarze Körper erhalten, die ihnen Konturen von fremdartigen bizarren Tieren verleihen. Darüber hinaus zeigt sich eine weitere motivische Entsprechung zwischen Trökes' Ölbild *In einer Nacht* und dem Gemälde *Pintura* (1934) [Abb. 184] des spanischen Malers. So erinnert der schwarz-grüne Schattenriß des Kopfes am rechten unteren Bildrand in *In einer Nacht* sowohl in seinem Linksprofil als auch in seiner Zeichenhaftigkeit an die unter dem mittleren oberen Bildrand befindliche Silhouette in *Pintura*. Die Motivanalogie ist so augenfällig, daß man auch hier, wie bei dem zuvor gemachten Vergleich, von einer zitathaften Übernahme des Formenvokabulars sprechen kann.

Weitere Verbindungslinien zwischen den Bildern beider Maler können mit Trökes' Bildern *Les lumières* (1950) und *La force de la matière* (1950) [Abb. 48, 51] und Mirós Gemälde *Porträt III* (1938) [Abb. 185] gezogen werden. Das Werk des spanischen Künstlers liefert hier erneut in motivischer Hinsicht Anknüpfungspunkte für Trökes' Malerei. In Anbetracht der zündholzartigen Stäbchen in Trökes' *Les lumières* und *La force de la matière* fühlt der Betrachter sich unausweichlich an das für Mirós Werk so charakteristische 'Zündholz'-Motiv erinnert, wie es hier beispielhaft in seinem Gemälde *Porträt III* gegenwärtig ist.

Auch sind zwischen Mirós *Peinture* (1925) oder *Konstellation: Erwachen im Morgengrauen* (1941) [Abb. 186-187] und Trökes' Gemälden *Sonnenhorn* (1951) und *Perleninsel* (1952) [Abb. 56, 63] Formanalogien feststellbar. So sind die für das Werk des spanischen Künstlers so signifikanten punkthaften Linien, die einzelne Bildelemente konturhaft unterstreichen oder selbst Formen bilden und an Perlenschnüre erinnern, in Trökes' Bildern wiedergegeben. Obwohl Trökes' die Linien punktueller einsetzte, besteht dennoch eine auffällige Motivübernahme.⁴¹⁴

Letztendlich soll noch einmal darauf hingewiesen werden, daß zwischen Trökes' und Mirós Werk nur Motivanalogien festzustellen sind. Trökes ist trotz enger Anlehnung an Mirós Formenvokabular eine eigenständige Bildschöpfung gelungen: Er hat die Motive des spanischen Künstlers in ein zeitgenössisches Bildgeschehen übertragen.

Paul Klee

In mehreren Werken der fünfziger Jahre von Heinz Trökes lassen sich formale und kompositorische Einflüsse von Paul Klee nachweisen. Im Hinblick auf die Wechselbeziehungen sei zunächst auf die Bilder des Schweizer Künstlers aus der Bauhaus-Zeit (1921-1931) verwiesen, ohne jedoch näher auf einzelne Werkgruppen einzugehen.⁴¹⁵ Klee entwickelte am Bauhaus in Weimar zwischen 1921 und 1923 eine Reihe meist kleinformatiger aquarellierter 'Farbstufungen', die aus der Beschäftigung mit der Farbenlehre hervorgegangen sind. Vergleicht man Trökes' Gemälde *Le sonneur*, 1950 [Abb. 46] mit Klees Aquarell *Läufer-Haker-Boxer*, 1920.(25)⁴¹⁶ [Abb. 188], so werden sowohl formale als auch kompositorische

414 Salzmann verwies zwar darauf, daß Trökes sich in *Sonnenhorn* mit Mirós Kunst auseinandersetzte, ohne jedoch denkbare Bezüge herzustellen. Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

415 Zu Klees Werkgruppen vgl. Wick, 1994, S. 269-274; Geelhaar, 1972, S. 9ff.; Franciscano, 1979, S. 17-29.

416 Das 1920 von Klee entstandene Aquarell steht als repräsentatives Beispiel für seine 1921 am Bauhaus entwickelten 'Farbstufungen'. Die hinter der Jahreszahl 1920

Bezüge deutlich. Ausgeprägte Übereinstimmungen finden sich in den waagrecht angeordneten Farbstreifen⁴¹⁷ und in den davor gesetzten Figuren. Ähnlich wie bei Klee steht bei Trökes ein figuratives Gebilde im Vordergrund des Bildes. Während jedoch bei Klee die Figur ihre Gestalt durch konturierte Körperglieder wie Kopf, Arme und Beine erhalten hat und der nach oben gerichtete schwarze Pfeil die angedeutete Bewegung der Figur unterstreicht, erwecken bei Trökes die gitarrenartige Form sowie der gebogene Farbstreifen Reflexionen an eine statisch wirkende Gestalt. Die insgesamt sehr auffällig gleichartige, formale Bildgestaltung läßt darauf schließen, daß Trökes die 'Farbstufungen' des Bauhausmeisters kannte.

Ist die formale Übernahme auch noch so auffällig, so stimmen die Bilder in technischer Hinsicht nicht überein. Klee ging bei vielen seiner farbigen Abstufungen von Hell-/Dunkel-Kontrasten, Komplementär- und Sekundärfarben sowie von sogenannten 'unechten Farbpaaren' aus.⁴¹⁸ Während diese Versuche aus der Zu- und Übereinanderordnung verschiedener Farbpaare entstanden, indem etwa mehrmals dieselben Streifen mit verschiedenen Aquarellfarben überzogen wurden, aus denen sich die Mischungssumme der 'Farbstufung' ergab,⁴¹⁹ zeugen die Farbstreifen in Trökes' *Le sonneur* eher von einem malerischen Prozeß. Es kann davon ausgegangen werden, daß Trökes nicht die gleiche Intention wie der Schweizer Maler verfolgte: Denn im Gegensatz zu Klee ordnete Trökes die Farbstreifen nicht über die gesamte Bildfläche an, sondern nur partiell. Die frei gelassenen Bildflächen und die darunter liegenden verschiedenen Farbschichten deuten vielmehr auf Trökes' künstlerisches Prinzip eines gestaffelten Bildraums hin.

gesetzte Nummer (25) gibt die Werknummer aus seinem jeweiligen Schaffensjahr an.

417 Nicht nur in *Le sonneur*, sondern auch in *Zwischen Wolken und Kristallen* (1951) und *Wellenspiel* (1952) beschäftigte sich Trökes mit der waagerechten Anordnung verschiedener Farbstreifen. Vgl. Abb.-Nrn. 55 und 61 des Abbildungskatalogs der vorliegenden Arbeit.

418 Vgl. Wick, 1994, S. 255-258; Geelhaar, 1972, S. 36ff.

419 Dabei griff Klee auf eine Lasurtechnik, eine bestimmte Art des Farbmischens zurück, die er schon 1909 bei seinen sogenannten 'Schwarzaquarellen' anwandte. Vgl. Wick, 1994, S. 255f.

Weitere formale Bezüge können in einem weiteren Vergleich mit Trökes' *Inselstadt* (1952) [Abb. 59] sowie Klees „*Florentinisches*“ *Villen-Viertel* von 1926.(223) [Abb. 189] aus der Serie seiner sogenannten 'Strukturalrhythmen'⁴²⁰ hergestellt werden: In Trökes' Gemälde erscheinen die auf der linken Seite dicht nebeneinander gedrängten vertikalen Flächen als aufrecht stehende Häuserarchitektur. Auf der gegenüberliegenden Bildseite deuten übereinandergesetzte Farbflächen auf eine horizontale Baugliederung hin. Einzig das auf der rechten Bildseite befindliche Bauwerk mit dem rotem Pultdach und dem quadratischen Fenster weist gegenständliche Formen auf. Im Unterschied zu Trökes' Bild erinnern bei Klees Gemälde die Bildstrukturen an gegenständliche Zeichen und Chiffren, 'feinmaschige Gewebe' oder orientalische Hieroglyphen, die in horizontalen Zeilengefügen in ungleichen Abständen aneinandergereiht sind.⁴²¹ Auch wenn Trökes' Bild *Inselstadt* in den Strukturmerkmalen von Klees Gemälde „*Florentinisches*“ *Villen-Viertel* abweicht, entspricht ihm das Nebeneinander von gegenständlichen Fragmenten und abstrakten Zeichen sowie die Flächenzerlegung in einzelne Farbfelder.

Schließlich zeigt ein letzter Bildvergleich zwischen Trökes' *Figuren im Freien* von 1955 [Abb. 82] mit Klees *Kostümierten Knaben* von 1931 [Abb. 190] abermals in formaler Hinsicht eine Entsprechung. In *Kostümierter Knabe* ist der dunkle Bildgrund ganzflächig durch rechteckige Formen, die an Farbmosaike erinnern, bedeckt. Die bunten mosaikartigen Steinchen bilden hier eine frontal stehende Figur mit ausgeprägtem Gesicht und deutlich erkennbaren Körpergliedern aus. Auch in *Figuren im Freien* lassen Farbmosaike figürliche Gestalten, hier allerdings mehrere, erkennen. Jedoch bilden in Trökes' Bild nicht die mosaikartigen Farbpartikel die Figuren aus. Vielmehr sind sie auf grau-blaue Flächen gesetzt, die die stilisierten Körperglieder der Gestalten formen.

420 Zu Klees 'Strukturalrhythmen' bei Geelhaar, 1972, S. 89-95.

421 Vgl. Geelhaar, 1972, S. 94.

Max Ernst

Nicht nur in den vierziger und fünfziger Jahren, sondern auch in den späteren Werkzyklen dienten Trökes die 'Waldlandschaften' von Max Ernst⁴²² wiederholt als Inspiration für seine Bilder. Trökes' formale Übernahme des Motivs 'Wald' von Max Ernst, das sich wie ein roter Faden durch sein Werk zieht, ist so augenscheinlich, daß man von einem Zitat der 'Waldbilder' sprechen kann.⁴²³ Eine Gegenüberstellung des Trökes'schen Gemäldes *Kreidevorkommen* (1954) [Abb. 77] mit dem 1927 entstandenen Bild *Avignon*⁴²⁴ [Abb. 191] des surrealistischen Künstlers zeigt sowohl formale als auch kompositorische Affinitäten. Beide Maler symbolisieren durch schmale vertikale, dicht nebeneinander angeordnete Gebilde, die in ihrer Gestalt an Bretter erinnern, eine undurchdringliche 'Wand'. Diese nimmt in beiden Werken die gesamte Bildbreite und über die Hälfte der Bildhöhe ein und suggeriert eine irrealer Waldlandschaft. Während bei Max Ernst hinter der dunklen Bretterwand des Waldes drei Hausspitzen in den Himmel ragen, die Anlaß zum Bildtitel gegeben haben könnten,⁴²⁵ unterstrich Trökes den Namen seines Bildes durch die grau-weißen Farbbahnen, die den Betrachter unwillkürlich an das Material Kreide denken lassen.

Die strengen Formen des *Avignon*-Waldbildes wirken hart und abweisend. Max Ernst erreichte sein starres Bildschema, indem er in die noch feuchte Ölfarbe gestanzte Bleche drückte. Die daraus entstandenen 'Grate' wurden anschließend bemalt.⁴²⁶ Im Unterschied zu Max Ernst, der seine Waldlandschaften durch verschiedene Techniken wie etwa der 'Frottage' oder 'Grattage' starr erscheinen läßt, wirken Trökes' räumlich dargestellte Landschaftsstrukturen weniger streng. Wie fast alle Waldbilder stattete Max Ernst auch dieses mit einem Gestirn aus, das

422 Zu den 'Waldbildern' von Max Ernst vgl. Ernst (Kat.), 1979, S. 272-280.

423 Verbindungslinien zu den 'Waldlandschaften' Max Ernsts konnten in drei verschiedenen Werkphasen von Trökes sichtbar gemacht werden. Vgl. die Bildvergleiche in Kap. III.5.1, IV.7.3 und VII.3.

424 Zum *Avignon* Gemälde bei Ernst (Kat.), 1979, S. 278.

425 Vgl. Ernst (Kat.), 1979, S. 278.

in einer durch eine Holzmaserung angedeutete Wolkenzone schwebt. Auch Trökes wählte für seine Komposition das Motiv des Gestirns in Form eines rosafarbenen Rings, der zur Hälfte hinter den grau-weißen Farbbahnen sichtbar ist. Obwohl es in *Kreidevorkommen* in modifizierter Weise wiedergegeben ist, besteht dennoch eine auffällige Motivübernahme.

Wassily Kandinsky

Mit Ausbruch des ersten Weltkrieges verließ Wassily Kandinsky Deutschland, kehrte aber im Dezember 1921 von Rußland zurück und nahm im März 1922 seine Lehrtätigkeit am Weimarer Bauhaus in Berlin auf.⁴²⁷ In den letzten zwei Jahren in Moskau (1920-1921) schuf Kandinsky auf der Suche nach seiner eigenen künstlerischen Position eine Reihe von Gemälden unter dem Eindruck der sogenannten russischen Avantgarde, zu der auch das Bild *Weißer Strich* von 1920 [Abb. 192] gehört.⁴²⁸ Trökes' Gemälde *Der Pilot* von 1950 [Abb. 50] läßt eine deutliche Korrespondenz an Kandinskys *Weißer Strich* erkennen.⁴²⁹

Im Mittelpunkt des Gemäldes *Weißer Strich* zeigt sich in einem trapezförmigen Ausschnitt vor einem neutral gehaltenen braun-grauen Farbgrund ein ausgewogenes Farb- und Formenspiel. Dabei unterstreicht ein großer, weißer Bogen das Zentrum und die Dynamik des Bildes. Ebenso zeugt das Bild *Der Pilot* von einem dynamischen Form- und Farbgefüge. Trökes verschob hier den Bildschwerpunkt auf den linken, mittleren Bildbereich und setzte sein Formgefüge in einer annähernd runden

426 Zur Technik der 'Grätenwälder' bei Ernst (Kat.), 1979, Kat. Nr. 168, S. 278.

427 Zur Kunst von Kandinsky vgl. u.a. Kandinsky at the Guggenheim (Kat.), 1983; Kandinsky in Russland und am Bauhaus (Kat.), 1984 und Russische Zeit und Bauhausjahre (Kat.), 1984.

428 Von den zehn Werken aus den Jahren 1920-1921 befinden sich nur *Weißer Strich* (Museum Ludwig, Köln) und *Rotes Oval* (Guggenheim Museum, New York) im Westen. Vgl. Kandinsky, WVZ, Bd. II, 1984, S. 624.

429 Auch Salzmann verweist in Bezug auf Trökes' Ölbild *Der Pilot* auf das Werk von Kandinsky, ohne jedoch eine denkbare Verbindung aufzuzeigen. Vgl. Salzmann, 1979, S. 68.

blauen Fläche vor einen weiß-grauen Malgrund. Jedoch weist *Der Pilot* durch die weitgehend nebeneinander gesetzten Farbflächen, die keinen richtigen Zusammenhalt erkennen lassen, ein etwas weniger einheitliches Gefüge auf.

Neben der gesamtheitlich dennoch weitgehenden Übereinstimmung kompositorischer Merkmale kommen Ähnlichkeiten in den leicht lasierenden Farbverläufen hinzu. Beide Künstler verwischen die Ölfarbe auf der Leinwand, wie dies an mehreren Bildstellen in *Der Pilot* und in *Weißer Strich* erkennbar ist. Letztlich zeigt sich eine weitere Parallele der Bilder in einem ähnlichen Farbempfinden. So sind beide Kompositionen farblich durch den Einsatz der Primärfarben, darüber hinaus von Grün- und Brauntönen bestimmt. Der Vergleich dieser beiden Arbeiten machte deutlich, daß sich die Bilder sowohl in der Dynamik der Komposition als auch in den Farbverläufen und der Wahl der Farben gleichen.

VI. Heinz Trökes' 'farbatmosphärische' Bilder (1959-1966)

Schon in den vierziger und fünfziger Jahren hatte sich Heinz Trökes mehrmals stilistisch neu orientiert. Der einjährige Aufenthalt auf der griechischen Insel Ägina von 1959 bis 1960⁴³⁰ ließ den Künstler abermals zu einer Wandlung seiner Bildsprache gelangen. Hier bestätigt sich, daß Trökes nicht nur ständig auf der Suche nach neuen malerischen Möglichkeiten war, sondern auch, daß sich mit dem Wechsel der Städte stets eine Veränderung im Stil und in der Technik seiner Bilder abzeichnete.⁴³¹ Trökes bekundete dies selbst:

„Meine künstlerischen Phasen waren also weitgehend von meinem geographischen Ort abhängig.“⁴³²

Die Reise nach Griechenland hatte einen nachhaltigen Eindruck auf die Bilder von Trökes hinterlassen, der sich nach eigenen Aussagen in seiner Malerei „immerhin fünf, sechs Jahre“⁴³³ gehalten hat.

Die Bilder aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre sind mit der Bezeichnung „farbatmosphärische Bilder“⁴³⁴ in die Literatur eingegangen. Sie zeugen aufgrund neuer malerischer und technischer Errungenschaften, vor allem durch das Prinzip der sublimen Farbtonalität nicht nur von Trökes' stilistischer Weiterentwicklung, sondern auch von hohem künstlerischen Können, so daß man bei diesen Bildern auch von einem ersten künstlerischen Höhepunkt im Œuvre des Künstlers sprechen kann.

430 Vgl. die Angaben der Biographie, Kap. II. der vorliegenden Arbeit.

431 So auch Händler, 1967, o.S.

432 Trökes im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. In: Grauzonen Farbwelten (Kat.), 1983, S. 318.

433 Freisel im Interview mit Trökes. Manuskript des Hörspiels der Deutschen Welle, 1970, S. 5.

434 Salzmann, 1979, S. 66.

VI. 1 **Gemälde von 1959**

In Griechenland entstand 1959 eine Serie von Bildern, die nicht zur Werkgruppe der 'farbatmosphärischen' Bilder gezählt werden kann, da sie besondere stilistische Merkmale aufweist. Wie die Bilder *Schwebende Entfaltung*, *Naturmusik* und *Tierzeichen* [Abb. 95-97] zeigen, ist der Formbestand dieser Kompositionen weitgehend auf die Anordnung von Oval- und Rundformen sowie Rechtecken und Quadraten reduziert. Jedoch sind diese nicht immer als präzise Rund-, Oval-, Rechteck- oder Quadratformen auszumachen. Auch sind die Formen in ihrer Farbdichte nicht immer homogen. Die flächenhaften Formen verteilen sich relativ konzentrisch im Bild und lassen die Randzonen des Bildgrundes stets frei. Sie überlagern sich mitunter oder sind durch ein System aus dünnen Strichlinien oder Balkenlineamenten miteinander verkettet. Dabei heben sich die Formen entweder vor einem in mehreren Flächen zergliederten Bildgrund ab oder gehen mit ihm eine malerische Verbindung ein. Trökes stellte in seinen Gemälden die Farbformen rhythmisch gliedernd zusammen. Jedoch ging der Künstler in den Farbakkorden nicht von bestimmten Farbpaaren oder Tönen aus, sondern benutzte wahlweise eine abgetönte Palette mit Misch- und Primärfarben. Diese Bilder weisen in großem Maße eine Verbindung zu dem abstrakten Nachkriegswerk von Ernst Wilhelm Nay auf, auf die in einem späteren Kapitel gesondert eingegangen wird.⁴³⁵

VI. 2 **Neue malerische und technische Erkenntnisse (1960-1966)**

Trökes' Gemälde aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre [Abb. 98-117] sind vorwiegend durch mattschimmernde Bildgründe in gedeckten Farben mit subtil abgestuften Tönen bestimmt, in die stets Linien- oder Formstrukturen eingebettet sind. Das Interesse an den leuchtenden farbenfrohen Bildern der fünfziger Jahre verlor sich zugunsten ruhiger Arbeiten in wenigen gedämpften Tönen, die zum Teil an die

435 Vgl. Kap. V.3.1 der vorliegenden Arbeit.

Farben der surrealistischen Werkphase erinnern. Der Künstler wählte hauptsächlich den Farbenkomplex der Braun- und Blautöne, die charakteristisch für die Gemälde dieser Werkphase sind. Sein künstlerisches Konzept basierte vornehmlich darauf, sowohl gegenständliche Zeichen als auch abstrakte Chiffren in die Farbabstufungen einzubinden. Dabei veränderte das neue dunkeltonige Kolorit auch die 'Stimmung' in seinen Bildern. So rufen viele Gemälde, obwohl die meisten nicht auf Griechenland, sondern später auf Ibiza oder in Stuttgart entstanden sind,⁴³⁶ durch ihre vorherrschend gedämpften Töne „klassische elegische Stimmungen“⁴³⁷ hervor, in denen sich das dunkle Kolorit der erdschweren Natur Griechenlands widerspiegeln mag. So äußerte sich Trökes rückblickend in einem Beitrag mit der Deutschen Welle selbst zu der neuen Farbwahl seiner Bilder:

„Ganz andres Licht [auf Ägina] als das harte unerbittliche Licht in Spanien, ein sehr differenziertes Licht. Da habe ich meine Ibiza-Palette, die sehr stark farbig, sehr heiter, sehr aufgelöst und locker war, völlig verändert und habe die Farbigkeit zurückgenommen. Die Bilder sind da sehr still geworden.“⁴³⁸

Ebenso zeichnen sich die 'farbatmosphärischen' Bilder durch eine neue Technik aus. Die Ölfarbe dieser Zeit basierte auf einer starken Verdünnung mit Terpentin,⁴³⁹ wodurch die Farben eine gleichmäßig glatte Malhaut aufweisen. Dabei rieb der Künstler, bevor die Farbe ganz trocken war, mit einem weichen Lappen über die farbigen Abstufungen,⁴⁴⁰ so daß die Farbgrenzen mitunter verwischt wurden. Der Eindruck von fließend ineinander übergehenden Farbzonen, Salzmann spricht hier

436 Den im Künstlernachlaß befindlichen 'Werkliste'n ist immer der Entstehungsort der Gemälde zu entnehmen.

437 Salzmann, 1979, S. 69. So auch Händler, 1967, o.S.

438 Trökes im Interview mit Freisel. Zit. nach dem Manuskript des Rundfunkbeitrags der Deutschen Welle bei Freisel, 1970, S. 5.

439 Trökes hat die Malweise seiner Bilder selbst beschrieben: „Auf die Leinwand wird ein dunkler Uniton, der sich aus verschiedenen Farben zusammensetzt, unter alleiniger Zufügung von reinem Terpentin aufgetragen.“ Briefliche Mitteilung des Künstlers vom 7.11.1962. Zit. nach Gemälde, Skulpturen, Environments (Kat.), 1986, S. 262.

440 Trökes in einem Gespräch mit der Autorin, 2.3.1995.

von dem Anschein des „Verwaschenen und Nebulosen“,⁴⁴¹ hängt somit auch mit dem technischen Arbeitsvorgang zusammen.

Diese Gemälde sind, wie die der vergangenen Werkphasen, durch ein großes Ideenrepertoire formaler Merkmale bestimmt. Dabei ergeben sich auch hier wieder Gruppen aus bildnerischer Zusammengehörigkeit. So schuf der Künstler zeitgleich Bilder sowohl mit gegenständlich lesbaren Elementen als auch mit abstrakten Zeichen, die sich schwerpunktmäßig voneinander abgrenzen lassen.

VI. 2.1 Gemälde mit gegenständlich lesbaren Bildzeichen

Trökes entwickelte bereits Anfang der sechziger Jahre zahlreiche Arbeiten, in denen Farbflächen durch gegenständliche Formen gegliedert sind. Dabei erhielt das bildnerische Element in diesen Bildern eine große Gewichtung. Dies ist beispielhaft in dem Gemälde *Sakrales Bild* (1961) [Abb. 105] erkennbar. Hier zeichnet sich ein zentrales Bildmotiv ab, dessen Umrisse den Betrachter, unterstützt durch den Bildtitel, an ein kultisches oder sakrales Gewand denken läßt.⁴⁴² Die sanften farbigen Abstufungen des 'Gewandes' und des Malgrundes verbinden sich zu einem einheitlichen Farbklang, der technisch durch das Verwischen der Farben mit einem Tuch erreicht wurde.

Im Unterschied zu dem Werk *Sakrales Bild* weist das 1960 entstandene Gemälde *Ägäis* [Abb. 100] keine einheitliche Farbatmosphäre auf. Es ist durch subtil abgestufte Hellbrauntöne, lasierende helle Blautöne sowie weiße Farbabstufungen und ein dunkles Olivgrün bestimmt. Die verschiedenen Flächen sind nicht nur farblich voneinander abgesetzt, sondern lassen auch verschiedene Bildebenen in Erscheinung treten. Während im vorderen Bildbereich die weißen Farbstreifen auf einen Strand verweisen könnten, erscheinen die braunen Flächen als inselartige Verdichtungen und die ausgebildeten blauen Horizonte als Meeresbänder. In oder

441 Salzmann, 1979, S. 69.

442 Vgl. Salzmann, 1979, S. 69.

auf diesen Flächen sind verschiedene Bildelemente gesetzt, die gegenständliche Motive erkennen lassen. So deuten etwa im linken oberen Bildbereich stilisierte Bergrücken skizzenhaft eine Landschaft an. Demgegenüber sind im linken vorderen Bildbereich ein weißer Bootsumpf mit Segeltuch erkennbar.

In dem 1963 gemalten Bild *Baum* [Abb. 111] zielte der Künstler in noch stärkerem Maße auf eine Verfestigung linearer und farbiger Elemente ab. Dabei setzte er auf einen grauen Malgrund verschiedene braune annähernd drei- oder rechteckige Farbflächen, die flächig sowie farblich gegeneinander geordnet sind. Als bildbeherrschendes Motiv wählte Trökes hier einen grünen Baum mit großer Krone.⁴⁴³

Im Ganzen zeichnen sich diese Gemälde durch einen sehr großen Ideen- und Formenreichtum aus, der Trökes zu immer neuen Bilderscheinungen kommen ließ. Dabei bildeten die gegenständlichen Bildmotive zusammen mit den Farbgebungen das bildnerische Thema, daß sich vornehmlich auf 'Landschaft', 'Meer' oder 'Natur' konzentrierte. Schließlich erhielt Trökes' Interesse, die Flächigkeit eines Bildes durch abgezielte Farbflächen, gegenständliche Bildmotive und darüber hinaus partiell durch verwischte Farbflächen zu betonen, eine neue Dimension.

VI. 2.2 Gemälde mit abstrakten Schriftzeichen

Abgeleitet von einigen Kompositionen aus dem Jahr 1958⁴⁴⁴ entwickelte Trökes vornehmlich zwischen 1961 und 1963 eine Bildserie mit rätselhaften schriftartigen Zeichen [Abb. 101-104, 106-107], in denen mitunter das 'Informelhafte' seiner Werke aus den fünfziger Jahren nachwirkte. So erinnern beispielsweise in *Feldtheorie* (1963) [Abb. 107] die Chiffren und die beiden auf der rechten Bildhälfte

443 Trökes benutzte für Gemälde wie *Sakrales Bild* oder *Baum* größere Leinwände mit Ausmaßen von ca. 100 x 125 cm, um bildbeherrschende Motive wie das Gewand und den Baum freizusetzen. So Salzmann, 1979, S. 70.

444 Vgl. hier das Gemälde *Übervölkerung* (1958) bei Trökes (Kat.), 1979, Kat-Nr. 194, S. 117. Bereits 1954 entstand das Gemälde *Tempelstätten*, das mit einer an eine Hieroglyphen erinnernde Zeichenschrift das Bild bedeckt. Vgl. Nr. 81 des Abbildungskatalogs der Arbeit.

angeordneten Kreise an sein Gemälde *Übervölkerung* aus dem Jahr 1958.⁴⁴⁵ In *Belebte Ruhe* von 1961, oder *Feldtheorie* von 1963 [Abb. 102, 107] überziehen mehr oder weniger zeilenartig, nicht entzifferbare kleine Chiffren die Bildgründe. In *Belebte Ruhe* etwa werden die weißen Chiffren von einem braunen großformigen Zeichensystem überlagert. In anderen Arbeiten, wie *Schüttellettertern* und *Zauberformel* [Abb. 101, 103] sind die Zeichen dagegen nicht nur im Verhältnis größer, sondern in ihrer Form auch vielgestaltiger. Die Chiffren sind in den Gemälden selten graphisch aufgesetzt, sondern gehen mit den Farben zusammen eine malerische Verbindung ein. Heinz Trökes betonte 1962 in einem Interview mit Maria Wetzels bezüglich seiner schriftartigen Bildzeichen:

„Wenn ich male, ist es [das Zeichen] da. Ich habe mich immer sehr für Schriften interessiert, aber auch für andere Dinge, für die unlesbaren Zeichen, für öfter vorkommende Chiffren, für Bruchstücke, die bei Grabungen zutage kamen.“⁴⁴⁶

Weiter äußerte sich der Künstler, daß es stets der „kalligraphische Reiz“ und das „rein Optische“⁴⁴⁷ ist, das ihn an Schriften grundsätzlich interessierte.

Dem Künstler ging es nach seinen eigenen Aussagen bei den Schriftzeichen seiner Bilder demnach vornehmlich um das 'Visuelle', die 'Kalligraphie' oder das 'Ornamentale' der Zeichen, etwa im Sinne eines künstlerischen Gesamteindrucks des Bildes. Dennoch denkt der Betrachter beim Anblick der rätselhaften Bildzeichen und linearen Chiffren unweigerlich an hieroglyphenartige Schriftzeichen.

VI. 2.3 Die 'Farbwirkung' der Bilder

Trökes' 'farbatmosphärische' Bilder sind mit Blick auf ihre Farbwirkungen genauer zu beleuchten: Zunächst gibt es eine Serie von Arbeiten mit strengerer Flächengliederung, darunter etwa *Schüttellettertern* (1961), *Nähe der Leere* (1963) oder

445 Vgl. Trökes (Kat.), 1979, Kat-Nr. 194, S. 117.

446 Heinz Trökes im Interview mit Maria Wetzels. In: *Diplomatischer Kurier*, 1962, S. 865.

Baum (1963) [Abb. 101, 108, 111]. Diese Werke sind durch graphische Elemente, Schriftzeichen und gegenständliche Bildmotive geprägt, welche sich gegen die Farbgründe abheben.

Andere Bilder bauen homogene oder transparente Farbfelder auf, in denen lineare Elemente weitgehend zurücktreten. Hierzu lassen sich die Bilder *Magnetischer Amboss* und *Illusion*, beide von 1963 [Abb. 109-110] oder *Leere Projektion* (1964) und *Geschütztes Paar* (1965) [Abb. 112, 117] zählen. Dabei verlaufen in *Leere Projektion* und *Geschütztes Paar* die horizontalen Farbstreifen größtenteils in fließenden Übergängen und die Farbgrößen verwischen. Im Unterschied dazu sind in *Magnetischer Amboss* und *Illusion* die Farben auffallend licht und transparent aufgetragen. Dabei sind die verschiedenen Farbflächen, wie vor allem in *Magnetischer Amboss* deutlich, schichtweise aufgetragen. Salzmann spricht in diesem Zusammenhang von „Schichtbildern“,⁴⁴⁸ da die Farbflächen aus mehreren übereinander gelagerten farbigen Schichten bestehen. Bezeichnend für diese Gemälde ist, daß Trökes für seine Farbstimmungen nie Komplementärkontraste oder spannungsreiche Farben wählte. Seine Akkorde fügen sich vielmehr aus benachbarten Farbklingen zusammen. Es dominieren warme Braun- und Blautöne, daneben Ocker- und Beigetöne. Dabei betonen häufig Lichtreflexe Helligkeitszonen im Bild, wie etwa in *Nähe der Leere* oder *Illusion* [Abb. 108, 110], so daß helle Farbzonnen in den mattschimmernden Tönen aufleuchten und die Immaterialität des Bildes betonen.

Neben diesen Bildern entwickelte Trökes schließlich um 1965 Ölbilder, in denen die Bildmotive auf nun nahezu monochromen mattschimmernden Gründen vorherrschen. Die dunklen Farben traten zugunsten hellerer und kräftiger Farbakkorde zurück. Das graphische Gerüst wurde wieder zunehmend dichter; eine einheitliche Farbatmosphäre wurde nicht mehr angestrebt.⁴⁴⁹ Zwar vermitteln in

447 Heinz Trökes im Interview mit Maria Wetzl. In: *Diplomatischer Kurier*, 1962, S. 865.

448 Salzmann, 1979, S. 70.

449 Vgl. Salzmann, 1979, S. 70.

Tiefseeforschung (1964) oder *Fluginsekt* (1965) [Abb. 115-116] die bildnerischen Elemente einen verwischten Farbauftrag. Die einzelnen Motive gehen jedoch nicht in den verschwimmenden Bildgründen auf. Vielmehr grenzen Linienkonturen die einzelnen Farbflächen gegen die Malgründe ab, so daß die Bildmotive streng voneinander getrennt und begrenzt sind. Mitte des Jahres 1966 kündigte sich das Ende der 'farbatmosphärischen' Bildphase an: Die Farben wurden drastisch aufgehellt und kontrastreich in scharf konturierte, mitunter dekorativ wirkende Bildelemente verschlossen. Damit wiesen diese Bilder bereits auf die kommende Werkphase der 'ornamental' geprägten Gemälde Trökes' hin.

VI. 3 Kunsthistorische Bezüge in der Werkphase der 'farbatmosphärischen' Bilder von Trökes

Nachdem im vorangegangenen Kapitel ausschließlich auf die formalen und technischen Aspekte der 'farbatmosphärischen' Bilder von Heinz Trökes abgehoben wurde, sollen diese Arbeiten nun in einem kunsthistorischen Zusammenhang betrachtet werden. Bei der Untersuchung der Ölbilder wurde festgestellt, daß sich sowohl in formaler als auch in gestalterischer Hinsicht im Gegensatz zu Trökes' Gemälden aus den vierziger und fünfziger Jahren nur noch vereinzelt Verbindungslinien zu anderen Malern oder vorangegangenen Kunstrichtungen aufzeigen lassen, wie im folgenden aufgezeigt werden soll.

VI. 3.1 Ernst Wilhelm Nay

Das Werk von Ernst Wilhelm Nay, das Trökes gut kannte,⁴⁵⁰ liefert formal-kompositorische Anknüpfungspunkte, die sich in seine 1959 geschaffenen Gemälde

450 Trökes veranstaltete als erster Leiter der Galerie 'Gerd Rosen' im Mai 1946 eine Einzelausstellung mit etwa 15 Gemälden von Nay. Es war Nays erste Ausstellung nach dem Zweiten Weltkrieg, die auf die Initiative seiner in Berlin lebenden Ehefrau Elly Nay zustande kam. Darüber hinaus war Nay im November/Dezember 1947 in der 2. Jahresschau des Künstlerkreises Gerd Rosen vertreten. Vgl. das

niederschlugen. So ist vor allem Trökes' Werk *Naturmusik* (1959) [Abb. 96] eng an Nays Gemälde *In ziegelroter Begleitung* (1955) [Abb. 193], aus der Gruppe der sogenannten 'Scheibenbilder',⁴⁵¹ angelehnt.

Nay begann 1954 die Form der Scheibe in seine Malerei einzusetzen und band sie zunächst kontrastreich mit Schachbrettmustern oder linearen Strukturen in seine Kompositionen ein.⁴⁵² Bereits 1955 wurde die Rundform in verschiedenen Varianten zum Hauptmotiv seiner Kunst. Die Entdeckung der Scheibe ließ, wie Haftmann betonte, „den Maler nun nicht mehr los. Gleich zu Beginn des Jahres 1955 stellt er sein Bild ausschließlich auf diese Urform. Auch jene letzten Markierungen und Kettungen, die wir in der 'Großen Chromatik' noch bemerkten, fallen nun fort.“⁴⁵³

Nay wählte die Form der Scheibe, um auf einem harmonisch bewegten Farbrhythmus das Mit- und Gegeneinander der Farbe verwirklichen zu können.⁴⁵⁴ Während sich in seinen späteren Scheibenbildern die Farbe stets kreis- oder ovalrund ausbildete, komponierte er *In ziegelroter Begleitung* [Abb. 193] in heller leuchtender Farbigkeit noch größere und kleinere Kreise mit recht- und dreieckigen Formen. Trökes' Gemälde *Naturmusik* weist eine auffällige Parallele zu Nays *In ziegelroter Begleitung* auf. Auch in *Naturmusik* werden Oval- und Rundformen, die mit quadratischen und rechteckigen Formen kombiniert sind, zum Träger der farbigen rhythmischen Entfaltung. Im Unterschied zu Nay verkettete Trökes jedoch mitunter die Formen durch Balkenlinien miteinander, so daß sich die Komposition insgesamt nicht in einem derart freien Rhythmus entfalten kann wie bei Nay. Eine weitere Nonkonformität wird in der Farbwahl ersichtlich. Während Nay in seinen Kompositionen oft von Primärfarben ausging, die er mit kontrastreichen Farben

Ausstattungsverzeichnis der Galerie 'Gerd Rosen' bei Krause, 1995, S. 154, 157 und S. 77, 201.

451 Zu dem Werkzyklus der 'Scheibenbilder' bei Nay (Kat.), 1980, S. 127-133; Nay (WVZ), 1990, S. 62 und Haftmann, 1991, S. 181-190.

452 Vgl. Haftmann, 1991, S. 181.

453 Haftmann, 1991, S. 181.

454 Zum Gestaltwert der Scheibe bei Nay (Kat.), 1980, S. 151f., 173; Haftmann, 1991, S. 181ff.

kombinierte und dadurch häufig Farbspaltungen erzielte, hält Trökes die Fläche durch eine geringere Kontrastwirkung mehr im Ausgleich als in Spannung.⁴⁵⁵ Schließlich verzichtete Trökes auf die für zahlreiche von Nays Scheibenbildern so signifikante 'All-Over'-Struktur.⁴⁵⁶ Vielmehr zeugt in Trökes' Gemälde *Naturmusik* die gestalthafte Zentrierung der Farbmaterie vom unverwechselbaren Stil des Künstlers.

VI. 3.2 'Farbfeld'-Malerei und Mark Rothko

Eine bedeutsame Kunstrichtung für die Werkgenese von Trökes' 'farbatmosphärischen' Bildern war eine amerikanische Bewegung, die für eine unpersönliche, objektive Kunst eintrat und vom Kunstkritiker Clement Greenberg als 'Nachmalerische Abstraktion'⁴⁵⁷ bezeichnet wurde. Das Interesse der Künstler der 'Nachmalerischen Abstraktion' richtete sich auf das zweidimensionale Bild, das keine räumliche Illusion mehr beinhalten sollte und der Farbe in bezuglosen 'All-Over'-Kompositionen den absoluten Vorrang gegenüber linearen Elementen einräumte.⁴⁵⁸ Die 'Nachmalerische Abstraktion' hielt in Bezug auf die großen Formate und der Kraft der Farbe auf die Errungenschaften des Abstrakten Expressionismus fest.⁴⁵⁹ Im Zusammenhang der 'Nachmalerischen Abstraktion' wurden auch die Begriffe 'Color-Field'⁴⁶⁰ und 'Hard-Edge'⁴⁶¹ geprägt. Während die 'Color-Field'-

455 Vgl. hier auch Trökes' Gemälde *Schwebende Entfaltung* und *Tierzeichen* im Abbildungskatalog der vorliegenden Arbeit, Kat.-Nrn. 95 und 97.

456 Die Bezeichnung 'All-Over' läßt sich auch auf die 'Scheibenbilder' von E.W. Nay anwenden, da sie eine gleichmäßige Oberflächenstruktur aufweisen und die Bilder damit wie beim 'All-Over'-Prinzip eine nach allen Seiten hin offene Bildstruktur erhalten. Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. IV.1.3 der vorliegenden Arbeit.

457 Vgl. Rose, 1969, S. 218f.

458 Dennoch haben die Künstler der 'Nachmalerischen Abstraktion' nicht vollkommen auf lineare Strukturelemente verzichtet, wie dies beispielhaft die Ränder der Farbbahnen bei Morris Louis oder die Randmarkierungen bei Jules Olitski belegen. Vgl. Strelow, 1976, S. 36.

459 Vgl. Rose, 1969, S. 218.

460 Als wichtigste Vertreter und gleichzeitige Gründer des 'Color-Field-Painting' sind neben Mark Rothko, vor allem Clyfford Still und Barnett Newman zu nennen. Einen

Maler große Farbflächen aneinandersetzten, die bisweilen ineinander fließen, grenzten die 'Hard-Edge'-Maler die Farbbahnen bzw. Farbfelder durch geometrische Formen oder Linien hart voneinander ab. Mark Rothko⁴⁶² zählt zu den Malern, dessen Kunst mit dem Begriff des 'Color-Field-Painting' erfasst werden kann. Seine Malerei ist hinsichtlich der in großen Flächen aufgetragenen Farbe und dem Phänomen Farbe als vornehmliche Ausdruckskraft des Bildes, deren Qualität die Bildwirkung vermittelt, für einige von Trökes' 'farbatmosphärischen' Bilder von Bedeutung, wie nachfolgend beschrieben wird.

Das Werk Mark Rothkos, der nach dem Zweiten Weltkrieg im November 1945 seine erste Einzelausstellung im 'Whitney Museum of American Art'⁴⁶³ in New York hatte, wurde bereits in den fünfziger Jahren in mehreren Gruppenausstellungen in Europa rezipiert. So wurden 1951 Arbeiten des amerikanischen Künstlers russischer Herkunft auf einer Gruppenausstellung im Berliner Rathaus Schöneberg,⁴⁶⁴ 1955 auf Wanderausstellungen in Paris, Zürich, Barcelona, Frankfurt, London und Wien⁴⁶⁵ sowie 1958/1959 in Basel, Madrid, Berlin, Amsterdam, Brüssel, Paris und London⁴⁶⁶ präsentiert. Auch nahm Rothko 1958 mit zehn Arbeiten an der Biennale in Venedig teil, wo auch vier Werke von Trökes gezeigt wurden.⁴⁶⁷

Überblick über die Kunst des 'Color-Field-Painting' geben u.a. Rose, 1969, S. 194-216; Sandler, 1990, S. 148-192 und Thomas, 1998, S. 192-196.

461 Zu 'Hard-Edge' bei Strelow, 1976, S. 32-36.

462 Zur Kunst Mark Rothkos vgl. Rothko (Kat.), 1978; Rothko (Kat.), 1988; Rothko (Kat.), 1998 und Anfam (WVZ), 1998.

463 Eine vollständige Bibliographie von Mark Rothko sowie die Aufstellung seiner Einzel- und Gruppenausstellungen bis zum Jahr 1978 befindet sich bei Rothko (Kat.), 1978, S. 265-291.

464 Das Rathaus Schöneberg präsentierte anlässlich der Berliner Festwochen vom 20. September bis 5. Oktober 1951 die Ausstellung: 'Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart'. Vgl. Rothko (Kat.), 1978, S. 282.

465 Vgl. Rothko (Kat.), 1978, S. 282-283.

466 Vgl. Rothko (Kat.), 1978, S. 283.

467 Vgl. XXIX. BIENNALE (Kat.), 1958, S. 261, 341-342.

Abgeleitet von den Kompositionen, in denen sich das graphische Formenvokabular gegen verschwimmende Farbgründe absetzt, ist in einigen von Trökes' Bildern vorrangig die Farbe als Fläche bildbestimmend: Dies ist etwa der Fall bei *Schwebetheater* (1961) und *Leere Projektion* (1964) [Abb. 104, 112], in denen übereinander gesetzte horizontale Streifen im unteren Bilddrittel fließend ineinander übergehen. Auch in *Magnetischer Amboss* (1963) oder *Illusion* (1963) [Abb. 109-110] ist die Farbe als Antithese zur isolierenden Wirkung der Linie vorherrschend. Hier sind einzelne Flächen in dünnen Farbschichten auf die zum Teil mattschimmernden Farbgründe aufgetragen. Insgesamt wirken diese Gemälde relativ weich und konturlos. Dies ist eine bildnerische Lösung, die Trökes in den siebziger Jahren entwickelten 'Imaginären Landschaften' wieder aufnahm und weiter modifizierte.⁴⁶⁸ Durch die weitgehende Reduzierung des Formbestandes und der Farbwerte auf Braun- und Blautöne gelangte Trökes in diesen Bildern zu einer sinnlichen Ruhe der Farbe, die eine meditative und harmonische Bildstimmung hervorruft.

Wenngleich sich Trökes' Gemälde im Hinblick auf Farbgebung, Symmetrie und Linienführung grundsätzlich von Rothkos Werken unterscheiden, korrespondiert die immaterielle Malweise und die zum Teil flächenhaft in Schichten aufgetragene Farbe mit grundlegenden Ideen des russisch-amerikanischen Künstlers. So kann beispielsweise das Gemälde *Leere Projektion* [Abb. 112] mit Mark Rothkos Bildern aus den späten vierziger Jahren verglichen werden. Denn auch in seinen frühen Farbbildern, wie *Untitled [Multiform]* (1948)⁴⁶⁹ oder *No. 17 / No. 15* (1949)⁴⁷⁰ [Abb. 194-195] sind weich konturierte Farbstreifen horizontal über- oder nebeneinander angeordnet und weitgehend homogen auf der Bildfläche aufgetragen. Trökes

468 Vgl. Kap. VII. der vorliegenden Arbeit.

469 Die Angaben über Bildtitel und Entstehungsdatum der Werke Rothkos sind dem von David Anfam 1998 herausgegebenen WVZ entnommen, da die Bilddaten in der Literatur der siebziger und achtziger Jahre häufig voneinander abweichen. Siehe Anfam (WVZ), 1998, WVZ-Nr. 391 mit Farb.-Abb. S. 299.

470 Vgl. vorherige Anmerkung und siehe Anfam (WVZ), 1998, WVZ-Nr. 401 mit Farb.-Abb. S. 307.

bedeckte wie Rothko die Leinwand mit flüssiger Farbe und hob so die Materialität des Bildes auf.

Jedoch bauen Trökes' 'farbatmosphärische' Bilder, wie auch *Leere Projektion*, nie allein auf der Farbe auf und sind somit keine reinen Farbbilder, da in die Farbflächen immer, wenn auch nur vereinzelt, Linienstrukturen eingebettet sind. Die Farbfelder von Rothko sind dagegen gänzlich abstrakte Kompositionen, die vollkommen auf der Intensität und Stärke der Farbe aufbauen. Um der Farbe als reine Ausdruckskraft die größtmögliche Wirkung zu verleihen, wählte Rothko große Bildformate.⁴⁷¹

So betrachtete Rothko die gesamte Bildfläche als ein gleichwertig zu behandelndes Feld und setzte die Farbe als suggestive Ausstrahlung in viel stärkerem Maße ein als Trökes. Rothkos knappe Bildsprache verlangt vom Betrachter größere Aufmerksamkeit sowohl für die Farbvorgänge als auch für das sinnliche Erleben der Farbe. Trökes war in seinen Kompositionen nicht auf einen ähnlich suggestiven Bildcharakter bedacht. Auch kam es ihm nicht allein auf die optische Wirkung der Farbwerte und deren Farb-Raum-Modulationen an. Dies kommt darin zum Ausdruck, daß er die Farbe als Gestaltungswert einsetzte, indem er viel stärker als Rothko die Flächen gliederte und die formalen Möglichkeiten der Farbgliederung einbrachte.

471 Vgl. hier Rothkos Äußerungen, Interviews und Texte bei Rothko (Kat.), 1988, S. 58-64.

VII. Heinz Trökes' 'ornamental' geprägte Bilder (1966-1975)

VII. 1 Der Wandel zum 'ornamental' geprägten Bild

1966 begann die Werkphase der 'ornamental' geprägten Bilder⁴⁷² [Abb. 118-139] im Œuvre von Heinz Trökes. Wie Gerhard Händler in dem Duisburger Ausstellungskatalog des Wilhelm-Lehmbruck-Museums von 1967 betonte, war die Öffentlichkeit anfänglich von den neuen Arbeiten des Künstlers erstaunt, da man mit so präzisen Formelementen und zugleich starkfarbigen und flächenhaften Gemälden nicht gerechnet hat.⁴⁷³ Allerdings waren bereits in den späten Ölbildern der vorherigen Werkphase, wie in *Tiefseeforschung* (1964) und in *Fluginsekt* (1965) [Abb. 115-116], die großflächige Zusammenziehung und Präzision der Formen sowie die Kennzeichnung größerer Bildelemente und abgezierter Flächen erkennbar. Gegenüber den 'farbatmosphärischen' Bildern von 1959 bis 1965 [Abb. 98-117] erscheinen die neuen Arbeiten von Trökes in ihrer Zeichenhaftigkeit auf den ersten Blick sehr gegenständlich.⁴⁷⁴ Die Kehrtwende 1966 im Werk des Künstlers vollzog sich von weitestgehend abstrakt-malerischen Arbeiten in gedeckten Farben zu 'ornamental'-plakativ wirkenden Bildern in farbenprächtigen Tönen.⁴⁷⁵ So ist das neue 'ornamentale' Formengut zum einen der Formsymbolik arabischer, südostasiatischer und lateinamerikanischer Kulturen verpflichtet, mit der sich Trökes Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren auf zahlreichen Reisen intensiv auseinandersetzte.⁴⁷⁶ Zum anderen zeigen die Bilder unter formal-

472 Die Autorin verwendet für die Werkphase der Ölbilder von Mitte der 60er bis Mitte der 70er Jahre den Begriff 'ornamental', der ihr zur Kennzeichnung der Werke jener Zeit präziser erscheint als der Begriff „Folkloristische Bilder“, der bei Salzmann, 1979, S. 66 und bei Trökes (Kat.), 1992, o.S. zu finden ist.

473 Vgl. Händler, 1967, o.S.

474 Vgl. Händler, 1967, o.S.

475 Vgl. Krause, 1998, S. 7.

476 Vgl. hierzu ausführlich Kap. VI.2.2 der vorliegenden Arbeit.

technischen Gesichtspunkten Anklänge an die Impulse der zeitgenössischen nordamerikanischen Pop-Art: etwa in Bezug auf die leuchtende Farbigkeit, den glatten, ohne jeden persönlichen Pinselduktus ausgeführten Farbauftrag und den Gebrauch technischer Hilfsmittel wie dem Lineal.⁴⁷⁷

VII. 1.1 Das Farben- und Formenspiel in den Gemälden (1966-1970)

Nach seinen surrealistischen Anfängen verwandte Trökes ab Mitte der sechziger Jahre in seinen Bildern erneut figürliche und gegenständliche Motive. Auch nach dem Krieg machte der Maler von der freien Nutzung gegenständlicher Elemente in seinen Bildern Gebrauch. In vielen Gemälden, nicht nur in seinem Werk der vierziger und vereinzelt auch der fünfziger Jahre, sondern auch in dieser Werkphase, finden sich figürliche und gegenständlich lesbare Details, Reminiszenzen an 'Landschaftliches' oder aber symbolische Elemente. Der poetischen Verfremdung der Wirklichkeit ist Trökes in seinen Arbeiten stets treu geblieben. Nur die stilistischen Mittel, wie das Formenvokabular und die Symbole sowie der Kontext haben sich im Laufe der Jahrzehnte geändert.⁴⁷⁸ Jedoch erinnert in zahlreichen Bildern 'Altbewährtes', wie das Element der Mauer in *Mauertiere* (1966), *Heraldische Figur* (1966), *Am weiten Meer* (1967) und *Torwächter am Meer* (1968) [Abb. 120-121, 123, 125] oder die Ring- bzw. Zielscheiben in *Treffpunkt* (1966) und *Ziele* (1970) [Abb. 119, 130] an das Formenrepertoire der Nachkriegsbilder.⁴⁷⁹

Trökes' 'ornamental' geprägten Gemälden sind bestimmte stilistische Merkmale gemein: grelle, kaleidoskopische Farben, scharf geschnittene Formumrisse, übereinander geschichtete Bildelemente, häufig gestaffelte, aber flache, fast zweidimensionale Räume und ein glatter Farbauftrag. Dies verlieh seinen Gemälden

477 Vgl. hierzu ausführlich Kap. VI.2.4 der vorliegenden Arbeit.

478 Vgl. Krause, 1998, S. 8.

479 Vgl. beispielhaft die Bilder *Mondkanone* (1946) oder *Zwischen den Blöcken* (1947) aus der surrealistischen Werkphase, Abb.-Nr. 19 und 26 des Abbildungskatalogs der Arbeit.

einen 'plakativen' Bildcharakter. Trökes' künstlerisches Bildkonzept beruhte auf der Zusammenführung festumrissener planer Farbflächen in leuchtenden Farben auf hellen neutralen Malgründen. Zu seinem vielfältigen Bildvokabular gehören imaginäre Fabelwesen und Meerestiere, Vögel, Fische, Janusköpfe, Sonnen, Monde und Sterne, Hände, Augen, Schlangen, Krebse, Mauern, simplifizierte Gebirgs- und Wellenkämme, Pfeile, Rund- und Ringscheiben, Pflanzen, Bäume, Blüten oder Kachelmuster, Spielkarten und wirbelartige Bänder. Darüber hinaus setzte er auch stilisierte Häuser, Bilderrahmen, Mondfenster und Sonnenräder in seinen Kompositionen ein.

In den Gemälden *Treffpunkt*, *Heraldische Figur*, *Gezinkte Karten* oder *Am Schlangentor* [Abb. 119, 121, 124, 128] bilden Streifen, Rauten, Kachelmuster, stilisierte Blumen und wellenförmige Linien graphische Muster, die ganz allgemein Assoziationen an das Design von Stoffen, Tischdecken oder Bodenbelägen der sechziger Jahre erwecken.⁴⁸⁰ In vielen Bildern, wie etwa in *Traumbild*, *Die Vögel Kabbala* oder *Am Schlangentor* [Abb. 126-128], sind abstrakte und gegenständliche Formen nicht voneinander getrennt, sondern greifen zuweilen ineinander. Die Bildelemente sind von Schmuckformen verschiedener Art eingebettet: Raute, Volute, Zacken- und Bogenrand, Blattkranz, Wellenband, Schnabelkette, Hieroglyphen oder Augen werden wie bei einem Mosaik oder Puzzle schematisiert ins Bild gesetzt.⁴⁸¹ Durch die Wiederholung des gleichbleibenden Motivs - wie Reihung oder Rapport - werden diese Muster zu Ornamenten. In anderen Gemälden, wie etwa *Am weiten Meer* und *Gezinkte Karten* von 1967 [Abb. 123-124] lassen sich griechische Ornamente wie Mäander, Wellenbänder, Kyma oder auch Zickzackbänder in unklassischer stilisierter Form wiederfinden. Ohne jede Modulation schweben hier die konturierten Farbflächen auf einem neutralen Bildgrund. Die harte Flächenkontur verleiht den Bildelementen eine enorme Schärfe und die flächigen Formen erscheinen zuweilen montagehaft ausgeschnitten. Trökes verband verschiedene Perspektiven und Bildebenen miteinander. So können An-

480 Vgl. Händler, 1967, o.S.; Krause, 1998, S. 10.

481 Vgl. Roh, 1971, S. 116f.

und Aufsicht innerhalb eines Bildes aneinander grenzen oder Größenverhältnisse durcheinander geraten.⁴⁸²

In den frühen 'ornamentalen' Arbeiten der Jahre 1966/67 wie *Treffpunkt*, *Mauertiere*, *Heraldische Figur*, *Luffische*, *Am weiten Meer* und *Gezinkte Karten*⁴⁸³ [Abb. 119-124] kettete der Künstler häufig verschiedene Motive unregelmäßig zusammen, so daß ein rätselhaftes Gesamtgefüge entstand. Wie bei Trökes' Serie der 'Weißen Bilder' aus dem Jahr 1958⁴⁸⁴ greifen die Bildstrukturen an zwei oder drei Seiten über die Ränder der Leinwand hinaus, so daß sie trotz kompositioneller Geschlossenheit eine offene unhierarchische Bildstruktur aufweisen. Den Künstler interessierte hier u.a. das Mit- und Gegeneinander dekorativer wirbelartiger Bänder oder Ketten, die sich auf der Bildfläche aufeinander zu bewegen oder aneinander vorbeilaufen. Die Formen besitzen die Fähigkeit sich zu wandeln. So können sich Ketten voneinander trennen oder sich Formfelder und Bänder zusammenziehen.⁴⁸⁵ Der Künstler schöpfte die volle Farbpalette aus und benutzte sowohl leuchtende Primär- und Sekundärfarben als auch lasierende zart-blasse Pastelltöne wie Rosa, Lachs, Hellblau und Lila. Farbkontraste wurden mit Komplementärfarben und Schwarz
gesetzt.

482 Das Stilmittel wechselhafter Bildansichten innerhalb eines Gemäldes setzte Trökes erneut in seinem Spätwerk ein. Vgl. Kap. VII. der vorliegenden Arbeit.

483 Trökes griff in diesen Jahren verstärkt auf Vorlagen aus seinen 'Skizzenbüchern' zurück und setzte sie direkt auf die Leinwand um. Als Modell des Gemäldes *Gezinkte Karten*, gemalt am 23.6.1966, diente die nahezu identische Filzschreiberzeichnung, die drei Tage zuvor am 20.6.1966 entstand. Vgl. Trökes (Kat.), 1983, (Blatt 33 aus dem 15. Skizzenbuch) o.S.

484 Vgl. Kap. IV.6.2 der vorliegenden Arbeit.

485 Vgl. Roh, 1971, S. 116.

Ab 1968 wurden die Gemälde insgesamt statischer und mitunter nahezu spiegelgleich, wie es die Werke *Traumbild*, *Die Vögel Kabbala* von 1968 und *Magier* und *Ziele* von 1970 [Abb. 126-127, 129-130] aufzeigen.⁴⁸⁶ Sie verdrängten weitestgehend die bis dahin im Bild dominierenden Wellenlinien und bandartigen Muster und sind auch gegenüber den Arbeiten von 1966/1967 durch eine größere Formenstrenge gekennzeichnet. Es kam zu betonten Symmetrien oder Formreihungen im Bild. Dabei erreichten in *Traumbild*, *Die Vögel Kabbala*, *Magier* und *Ziele* die 'ornamentalen' Reihungen, Abfolgen und die Spiegelbildlichkeit der Werke ihren Höhepunkt.⁴⁸⁷ Die Farbwerte sind gegenüber den Bildern von 1966/1967 nur unmerklich aufgehellt.

Trökes verband in seinen Werken Ornamentbänder und Zeichenketten, gegenständliche und abstrakte Bildzeichen miteinander. Nach Juliane Roh ist der Hauptreiz dieser Art von Kunst, daß der Künstler zeichenhafte Ketten aneinanderhängt „ohne zu verraten, aus welchem Grunde gerade diese zusammengeslossen werden.“⁴⁸⁸ Auch wenn sich die ornamenthaften Bildmotive in den Werken von Heinz Trökes nicht immer eindeutig entschlüsseln lassen und der Phantasie des Betrachters keine Grenzen gesetzt sind, benutzte der Künstler eben diese Zeichen, nicht nur um mit ihnen zu „fabulieren“,⁴⁸⁹ sondern auch, um mit ihnen eine 'Information' zu übermitteln und Reiseerinnerungen festzuhalten, wie dies im Kap. VI.2.2 sichtbar gemacht werden soll.

VII. 1.2 Auf zwei Grundfarben abgestimmte Bilder (1971-1973)

Anfang der siebziger Jahre gelangte Heinz Trökes unter Beibehaltung 'ornamentaler' Bildelemente sowie einer konzentrierten Farbigkeit zu einer neuen bildnerischen Formulierung. Der Wechsel der Bildgröße auf kleinformatige

486 Vgl. Roh, 1974, S. 119.

487 Vgl. Salzmann, 1979, S. 70.

488 Roh, 1971, S. 116.

489 Pesch, 1973, S. 616.

Leinwände⁴⁹⁰ verband sich gleichzeitig mit einer Reduzierung der Farbigkeit auf lediglich zwei Grundtöne⁴⁹¹ [Abb. 132-137]. So setzte der Künstler auf monochromen Malgründen gleichfalls in nur einem Farbton gehaltene Formkomplexe in kontrastreichem Bezug. Dabei wählte Trökes nicht nur starke Farbgegensätze, sondern auch komplementäre Wirkungen, wie dies beispielhaft der Farbkontrast in Blau/Orange des Werks *Schiefe Türme* von 1973 [Abb. 137] verdeutlicht. Die verschiedenen ornamenthaften Formen fügte er stets zu einem großflächigen bildbeherrschenden Gesamtgebilde zusammen. Dabei ragt der zusammenhängende Flächenkomplex wie bei seinen frühen Bildern zumeist an zwei oder drei Seiten der Leinwandränder hinaus. Einige dieser Gebilde, wie etwa in *Bambushaus* (1971) oder *Schiefe Türme* (1973) [Abb. 135, 137] vermitteln auch Assoziationen an eine irrealen Architektur.

Die Gemälde führen im Gegensatz zu den spiegelbildlichen Bildern von 1968 bis 1970 zu eigentümlich asymmetrischen Gebilden, die von einer Vielfalt 'ornamentaler' Details gegliedert sind. Trökes interessierte sich in diesen Bildern für Schmuckformen jeglicher Art, zu denen stilisierte Pflanzen- und Schlinggewächse, Blätter, Gräser sowie Arabesken und Eierstäbe gehören. Diese verband er mit Wellenbändern und geometrischen Formen, wie Streifenmustern und Zickzackornamenten oder menschlichen Figuren und Gesichtern zu einer rätselhaften Gesamtfigur ungleichmäßiger Ordnung. Die verschiedenen Muster sind nicht nur zusammenhangslos aneinandergesetzt, sondern auch in widersprüchlichen Rhythmen gebündelt. Dabei entfalten nicht nur die Bilddetails, sondern auch die Farben bisweilen ein dekoratives Eigenleben. Schließlich sind in den Werken *Sonnenwind* (1971) oder *Vor der Ausfahrt* (1972) [Abb. 132-133] die Farben so lasierend aufgetragen, daß beispielsweise die violetten oder blauen Abstufungen in *Sonnenwind* durch dünne Lasuren in ihrer Transparenz verstärkt werden.

490 Die Maße dieser Bilder betragen gewöhnlich 59 x 74 cm bzw. 74 x 59 cm.

491 Vgl. Salzmann, 1979, S. 70.

VII. 1.3 Bilder mit Gold- und Bronzeeffekten (1974-1975)

Auf die in zwei Grundtöne abgestimmte Bilder folgten Gemälde mit mattschimmernden Farbtönen und dem Einsatz von Gold- und Bronzestaub, die einen Übergang zur nächsten Werkphase der 'Imaginären Landschaften' (1977-1990) markieren.⁴⁹² In den Werken *Luftgebäude* von 1974 oder *Drei lila Grazien* von 1975 [Abb. 138-139] verliert sich die harte Flächenkonturierung der frühen 'ornamental' geprägten Bilder zugunsten dicht nebeneinander gesetzten Farbfacetten, die sich weiterhin zu einer einzigen bildbeherrschenden Form zusammenziehen. Die Kompositionen wurden hier gewöhnlich ohne Vorzeichnung direkt auf die Leinwand gemalt.⁴⁹³ Die mitunter in Schichten aufgetragenen Farben erinnern durch ihren zarten lasierenden Bildgrund an die 'farbatmosphärischen' Werte der Bilder der frühen sechziger Jahre. Nicht nur durch die direkte Malweise, sondern auch durch den zusätzlichen Einsatz von Gold- oder Bronzestaub wurde die Subtilität der farbig abgestimmten Akkorde im Bild verstärkt.

Der Überblick über Trökes' 'ornamental' geprägte Werkphase zeigte, wie vielfältig und kombinationsreich der Künstler seine Formen ins Bild setzte und wie breit und differenziert das Spektrum seiner Bildsprache allein innerhalb dieser Schaffensphase ist.

VII. 2 Kunsthistorische Bezüge in der Werkphase der 'ornamental' geprägten Bilder von Trökes

VII. 2.1 Der Stellenwert des Ornaments in der deutschen Kunst der sechziger Jahre

Bevor in Trökes' Werk Verbindungslinien zu Traditionen und Kulturen außer-europäischer Kunst und darüber hinaus auch zur Optical-Art festgestellt werden,

492 Vgl. Kap. VII. der vorliegenden Arbeit.

wird ein Bezug zur heimischen deutschen Kunst hergestellt. Denn der Einsatz des Ornaments erlangte in der Kunst der sechziger Jahren für eine ganze Reihe von deutschen Künstlern⁴⁹⁴ einen neuen Stellenwert.

Bereits 1962 formulierte Trökes im Gespräch mit Maria Wetzel sein Interesse nicht nur für die zeitgenössischen Künstler, sondern auch für die Maler der 'Klassischen Moderne', die schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts das Ornament in ihr Werk integrierten:

„...oder heraldische Ornamente bei Wilfredo Lam ... Auch bei Picasso - diese ganzflächigen Dinge, welche Riesenrolle spielen sie! Bei den nachkubistischen Bildern von Braque, in denen immer Ornamente sind, bei Matisse, sowieso bei Klee!“⁴⁹⁵

Jedoch wurde das Ornament in den sechziger Jahren nicht mehr im umfassenden Sinne als Dekoration, Schmuckform oder Zierornamentik, wie noch zur Zeit des Jugendstils, in der Kunst eingesetzt,⁴⁹⁶ sondern hatte eine neue Bedeutung erfahren.⁴⁹⁷ So interessierte die Künstler der sechziger Jahre vornehmlich die 'ornamentale' Formel, „die einem Bildgefüge auferlegt werden kann und heterogene Formelemente aneinanderbindet.“⁴⁹⁸ Dabei verlangte der Einsatz des Ornaments

493 Vgl. Salzmann, 1979, S. 70.

494 Roh behandelte in ihren Beiträgen 'Zur Wiederkehr des Ornaments' und 'Neuen Ornamentik' etwa 20 deutsche Künstler, unter ihnen u.a. Otmar Alt, Peter Brüning, Erwin Bechtold, Rolf Gunter Dienst, Simon Dittrich, Jens Lausen, Arnold Leissler, Eduard Micus, Herbert Schneider, Heinz Trökes, Jan Voss und Werner Schreib, die in den sechziger Jahren verstärkt das Ornament in der Malerei oder Druckgraphik einsetzten. Vgl. Roh, 1971, S. 107-146 und Roh, 1974, S. 113-125. Der Einsatz des Ornaments spielte in dieser Zeit nicht nur in der deutschen Kunst, sondern auch in anderen Ländern, wie etwa Frankreich, England, Italien oder den USA eine Rolle. Hier sei beispielhaft auf die Künstler Joan Miró (Spanien), Alfred Manessier oder Jean Dubuffet (Frankreich), Eduardo Paolozzi und William Tucker (England), Enrico Castellani und Piero Dorazio (Italien) oder Richard Lindner, Kenneth Noland sowie Frank Stella (USA) verwiesen. Vgl. Hoffmann, 1970, S. 146-147.

495 Trökes im Interview mit Maria Wetzel. In: Wetzel, 1962, S. 862.

496 Vgl. Roh, 1974, S. 113.

497 Einen historischen Querschnitt über das Ornament geben u.a. Hoffmann, 1970 und Kroll, 1987, S. 112-124. Vgl. auch Loos' Ornamenttheorie 'Ornament und Verbrechen' bei Loos, 1962, S. 276-288.

498 Roh, 1974, S. 113.

nicht nur ein Ordnungsgefüge und eine gewisse Stabilisierung im Bild,⁴⁹⁹ sondern ermöglichte zudem die Ablösung von den subjektiven Ausdruckswerten des Informel. Es gab mehrere Gestaltungsmöglichkeiten, 'ornamentale' Ordnungen, Rapporte, Symmetrien oder regelmäßige Felder ins Bild einzusetzen. Die Künstler benutzten sowohl das gegenständliche Motiv als auch die abstrakte Form oder integrierten beide Elemente zusammen im Kunstwerk, so daß Bildgefüge unterschiedlichster Ordnung entstanden. Ein Beispiel aus der deutschen Kunst der sechziger Jahre soll diese These illustrieren und die enge Beziehung zwischen Trökes und seinen deutschen Zeitgenossen hinsichtlich des verstärkten Einsatzes des Ornaments in der Kunst verdeutlichen.

Unter der Bezeichnung 'Ornamentale Strukturen - landschaftlich' faßte Juliane Roh⁵⁰⁰ eine Reihe von deutschen Künstlern, unter ihnen Peter Brüning, Jens Lausen, Werner Nöfer oder Bernd Koberling zusammen, die ab etwa Mitte der sechziger Jahre mit Hilfe 'ornamentaler' Formen, geometrischer Elemente, Zeichen, Kürzeln oder symmetrischer Anordnungen in verschiedener Weise 'Landschaftliches' symbolisierten. So läßt sich beispielsweise sowohl bei dem Gemälde *No. 68/19, Bodenstation* (1968) [Abb. 196] des Hamburger Künstlers Jens Lausen⁵⁰¹ als auch bei Trökes' Bild *Der Magier* (1970) [Abb. 129] eine Parallele in formaler und gestalterischer Hinsicht aufzeigen. Beiden Künstlern kam es in ihren Darstellungen auf einen spiegelbildlichen Bildaufbau sowie die Klarheit und Strenge der Formen an. Die Symmetrie der Werke läßt sich nicht nur summarisch, sondern sowohl in den verschiedenen Bildelementen als auch in der Farbigkeit fast ausnahmslos bis ins kleinste Detail verfolgen.⁵⁰² Darüber hinaus ist die außerordentlich bestimmte Präzi-

499 Vgl. Roh, 1971, S. 116.

500 Vgl. Roh, 1971, S. 113-116.

501 Jens Lausen, der von 1957-1961 an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Hamburg studierte, beschäftigte sich seit 1964 mit dem Thema 'Landschaft'. Der Künstler gab 1967 seiner Ausstellung in der Galerie Brusberg, Hannover, selbst den Titel 'Signale, Stationen, Landschaften.' Vgl. Lausen (Kat.), 1967, S. 2. Zu Jens Lausens Kunst seit Mitte der 60er Jahre vgl. Lausen (Kat.), 1971; Roh, 1971, S. 114-115 und Roh, 1974, S. 122-123.

502 In Trökes' Gemälde *Magier* sind jedoch die stilisierten Vögel nicht spiegelgleich.

sion der Formen, die Abzirkelung der Farbflächen und die Betonung der Flächenwerte vergleichbar. Dabei integrierten beide Künstler die geometrischen Elemente mit Hilfe des Lineals oder des Zirkels im Bild.⁵⁰³ Schließlich sind sich die Bilder auch in der Buntheit der Farben ähnlich. Beide Künstler wählten einen hellen Malgrund, auf dem sie die Formelemente in Gelb-, Rot-, Blau- und Grüntönen anordneten.

VII. 2.2 Der Symbolgehalt der Bilder - Verbindungslinien zu Traditionen und Kulturen außereuropäischer Kunst

Aus den schriftlichen Äußerungen von Heinz Trökes sowie den formalen Informationen der 'ornamental' geprägten Bilder läßt sich schließen, daß der Künstler Ende der fünfziger und in den sechziger Jahren während seiner Reisen nach Südostasien und in verschiedene nordafrikanische und lateinamerikanische Länder,⁵⁰⁴ verarbeitete Eindrücke und Gedanken, oft auch erst Jahre später, in irgendeiner Form und Weise in seinen Gemälden reflektierte.

503 Lausen benutzte sowohl das Lineal als auch den Zirkel. Vgl. Roh, 1974, S. 122.

504 Vgl. dazu ausführlich die biographischen Angaben in Kap. II. der vorliegenden Arbeit.

So berichtete Trökes über seine Reiseerlebnisse:

„Ich reise gerne und natürlich nicht mit Scheuklappen vor den Augen. Aber was ich sehe, sinkt runter in den Keller. Und dann fährt man, bewußt oder unbewußt, mit dem Fahrstuhl in sich selber runter und rauf und zitiert das Gesehene, oft nur in vagen Umrissen, hoch. Stimulationen, um malen zu können, brauche ich nicht. Es ist derselbe Impuls wie im Wasserhahn, an einer Wasserleitung, wo der Wasserdruck drin ist: dreh ich den Hahn auf, kommt es raus. Das ist der Impuls. Es müßte einen Wasserhahn-ismus geben, ich möchte dazu gehören.“⁵⁰⁵

Als Trökes 1958 von Ceylon nach Ibiza zurückgekehrte, schrieb er in einem Brief:

„Hier werden sich die Asien-Erlebnisse ordnen und setzen können, und ich nehme an, daß was dabei für meine Arbeit herauskommt.“⁵⁰⁶

An anderer Stelle betonte er:

„Ich male und zeichne nicht auf Reisen, außer einmal in Ceylon, wo ich lange am gleichen Platz war. Ich schreibe aber ausführlich in ein Tagebuch. Wie und ob mich das Gesehene anregt oder ob es sich in späteren Arbeiten niederschlägt, weiß ich nicht genau zu sagen.“⁵⁰⁷

Auch bezeichnete Trökes in dem Katalog der Münchner 'Galerie Stangl' 1968 seine Bilder selbst als „folkloristische Kombinationen.“⁵⁰⁸ Salzmann hat von daher bei Trökes' 'ornamental' geprägten Bildern auch von einer „folkloristischen Werkphase“⁵⁰⁹ gesprochen. Vor diesem Hintergrund ist es gerechtfertigt, Verbindungslinien zu der Formensprache und Symbolik verschiedener ethnischer Völker der außereuropäischen Kunst zu ziehen.

Die Darstellung der Motive des Bildes *Die Vögel Kabbala* von 1968 [Abb. 127] läßt erkennen, daß sich Trökes 1958 auf seiner Kairo Reise offensichtlich mit der ägyptischen Kunst auseinandersetzte und bestimmte Merkmale und Hoheitszeichen aus ihrer Kultur widerspiegelte. Das Gemälde zeigt in seinem symmetrischen Aufbau

505 Trökes (Kat.), 1977, o.S.

506 Trökes (Kat.), 1977, o.S.

507 Vgl. dazu Trökes Kap. 'Übers Reisen'. Zit. in Trökes (Kat.), 1979, S. 181.

508 Trökes (Kat.), 1968, o.S.

509 Salzmann, 1979, S. 66, 70.

oberhalb der Bildmitte auf jeder Seite drei blau-rote stilisierte Falkengestalten, die ihre Köpfe der Bildmitte zuwenden. Sie versinnbildlichen den ägyptischen Gott Horus, der u.a. als Himmelsgott mit seinen Flügeln den Himmel überspannt und dessen Augen Sonne und Mond sind. Das Symbol der Gestirne ließe sich in den gelben, roten und blauen kreisrunden Scheiben des Bildes wiederfinden. Darüber hinaus läßt die hügelige sandfarbene Landschaft, vor der die Horus-Falken stehen, in ihrer Farbigkeit an die Saharawüste denken. Schließlich erlaubt auch das etwas unterhalb der Bildmitte stilisiert dargestellte symmetrische flügelartige Gewand in Verbindung mit der gelben Scheibe einen weiteren Anknüpfungspunkt zur Ägyptens Kultur. So könnten das Gewand und die Scheibe auf das Symbol der Flügelsonne verweisen. Das Symbol der Flügelsonne, die das ägyptische Königreich repräsentiert, verdeutlicht, daß Horus auch als kosmischer Gott gesehen wird. Die unterhalb der Horusfalken gesetzten Buchstaben und Zahlen zeigen dagegen in formaler Hinsicht einen Bezug zur Kunst der Pop-Art. So verweisen die Buchstaben- und Zahlenkolonnen auf das Werk von Jasper Johns, auf das in Kap. VI.2.4 der Arbeit ausführlich eingegangen wird.

In Heinz Trökes' Gemälde *Heraldische Figur* (1966) [Abb. 121] lassen sich wiederum Traditionslinien zur ägyptischen und gleichzeitig auch zur brasilianischen Kultur herstellen. Während das mit einer Krone versehene bizarre vogelartige Mauerwesen im Bild vor allem in seiner silhouettenhaften Darstellung Assoziationen an ägyptische Wappentiere hervorruft, hat Trökes möglicherweise mit der im unteren Bilddrittel befindlichen Rautenform den Saladinadler - u.a. ägyptisches Wappentier - schematisiert dargestellt, worauf auch der Bildtitel zu verweisen scheint.⁵¹⁰ Im Gegensatz dazu erinnert das über dem Adler befindliche grün-gelbe ornamenthafte Streifenband in seiner Farbigkeit an die Nationalfarben Brasiliens.

510 Nicht nur in *Heraldische Figur*, sondern auch in anderen Bildern, wie etwa *Luftfische* oder *Am Weiten Meer* erwecken große flügelartige Vogelwesen Assoziationen an einen Adler. Vgl. Abb. 122-123 des Abbildungskatalogs der Arbeit.

Schließlich lassen sich auch in dem Werk *Am weiten Meer* (1967) [Abb. 123] mehrere symbolhafte Elemente feststellen. In diesem Bild fliegen auf der rechten Bildseite aus einer kugelartigen Form, die annähernd den Umriß des in ihrem Inneren platzierten Auges wiedergibt, Vögel hervor. Ihr gegenüber breitet ein vogelartiges Wesen, das einen schwarzen Adler assoziiert und als Symbol des Himmels und der Sonne steht, bedrohlich seine Flügel über zwei janusköpfige Gesichter aus.⁵¹¹ Die Augen des Januskopfes werden von bunten Fischen gebildet. Bekrönt wird er von einer Mauerkrone, die der Form nach einen Krebs symbolisieren könnte. Nicht nur der Bildtitel, sondern auch die Wellenlinien, die Fische und der Krebs, Symbole des Wassers, lassen in dem Bild Vorstellungen an einen Ozean aufkommen.⁵¹² Darüber hinaus rufen die parallel verlaufenden Wellenbänder Assoziationen an die Wogen des Meeres hervor. Die Bildzeichen, wie Vögel, Adler, Augen, Köpfe oder Wellenbänder können hier aber nicht auf einen bestimmten kulturhistorischen Kreis bezogen werden, da sie in vielen Kulturen allgemein verbreitet sind und keinen Hinweis auf eine spezifische Völkerschaft zulassen.

VII. 2.3 Experimente mit LSD

Heinz Trökes' Gemälde entstanden in der Zeit der sechziger Jahre, als viele europäische wie auch amerikanische Künstler im Sinne eines „erweiterten Kunstbegriffs“⁵¹³ versuchten, die bis dahin anerkannten Bereiche in der Kunst durch Grenzüberschreitungen, wie etwa verschiedene künstlerische Aktionen zu durchbrechen.⁵¹⁴ In diesem Zusammenhang und vor dem Hintergrund der sogenannten '68er Bewegung', in der es u.a. darum ging, die Dimensionen des Psychischen zu analysieren, sind auch die von Richard P. Hartmann mit zahlreichen deutschen

511 Vgl. Händler, 1967, o.S.

512 Vgl. Händler, 1967, o.S.

513 Künstler zeichnen unter LSD (Kat.), 1992, S. 12.

Künstlern durchgeführten LSD-Experimente zu verstehen.⁵¹⁵ So malte und zeichnete 1968 bei Hartmann am Münchner Max-Planck-Institut neben Gernot Bubenik, Karl-Friedrich Dahmen, Lothar Fischer, Karl Otto Götz, Gerhard Hoehme, Arnulf Reiner, Herbert Schneider, K.R.H. Sonderborg oder Mac Zimmermann auch Heinz Trökes unter dem Einsatz der Droge LSD.⁵¹⁶ Die LSD-Wirkung führte die Künstler nicht nur zu visuellen, sondern auch zu emotionalen Veränderungen.⁵¹⁷ Hartmann hat den Beweggrund der Künstler zu einem LSD-Versuch mit „Neugierde, Ausdrucksbedürfnis und der Drang nach Erfahrungszuwachs sowie der Wunsch, in den Mythos hinabzutauchen,“⁵¹⁸ versucht zu beschreiben. Trökes' berichtete in einem Protokoll von seinen veränderten visuellen Wahrnehmungen, d.h. seinem psychedelischen Zustand beim Malen unter dem Einsatz von LSD:

“Habe jetzt das Bedürfnis, die Farbe zu steigern, noch intensiver zu machen. Rot, rosa, gelb, violett - sehr mechanisches Zeichnen... Die Müdigkeit weicht etwas. Die Zeichnung wird wie das Gefieder eines Papageis, ganz bengalisch...Der Pfauenschwanz wird jetzt verhübscht für die deutsche Seele.... Ja, weil ich mir vorkomme, als ob ich nur Quatsch mache. Kann das nicht mehr retten, das Ding, das ist so schaurig. Schwanz mit Aura. Jetzt ist's wieder da, toll, verrückt... Unten ein Vulkan geworden, der Augen ausstößt: müßte man direkt einmal malen...Rot ganz rechts: Neu-Guinea. Blaue Kästchen: Peruanische Folklore. Könnte man endlich weitermachen. Jetzt ist es wunderbar...Hier fließt der Nil in ein Tal, hier, hier ist ein Vulkan, aus ihm treten Tausende vor Augen.“ (Er zeichnet dabei eine blaue objektive, monochrome Fläche)... Lamas machen sich selbständig, aus Wolle, blau unten. Jetzt kommt die Tantrakunst - die Intensität der Farbe zerstört die Form...⁵¹⁹

-
- 514 In diesem Kontext sind Fluxus, Happening und darüber hinaus auch die Slogans von Warhol „Jeder für fünfzehn Minuten berühmt“ oder von Beuys „Jeder ist ein Künstler“ zu sehen. Zit. nach *Künstler zeichnen unter LSD (Kat.)*, 1992, S. 12.
- 515 Zu den LSD-Versuchen der Maler bei Hartmann, 1970, S. 11-30; Hartmann, 1974, S. 55-221; *Künstler zeichnen unter LSD (Kat.)*, 1992, S. 41-131.
- 516 Vgl. Hartmann, 1974, S. 55-221; *Künstler zeichnen unter LSD (Kat.)*, 1992, S. 41-131.
- 517 Während bereits Ende des 19. Jahrhunderts und vor allem in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts in künstlerischen Kreisen Experimente mit Rauschmitteln verbreitet waren, wurden die Versuche mit Drogen in den sechziger Jahren nicht nur von Künstlern, sondern von einer Massenbewegung aller sozialen Schichten propagiert. Vgl. *Künstler zeichnen unter LSD (Kat.)*, 1992, S. 11.
- 518 Hartmann, 1970, S. 18.
- 519 Zit. nach Hartmann, 1970, S. 18.

Die Aussagen von Heinz Trökes verdeutlichen nicht nur das intensive Malerlebnis unter der Wirkung von LSD, sondern auch den experimentellen Charakter seiner Arbeiten. Mit seinem während des LSD-Versuchs gegebenen Hinweis auf 'Neuguinea', die 'Peruanische Folklore' oder die 'Tantrakunst' verwies der Künstler auch selbst auf die Impressionen seiner außereuropäischen Reisen, welche er mit seinem Interesse für die aktuellen Impulse und Kunstströmungen der Pop-Art und Optical-Art, wie in den zwei nachfolgenden Kapitel sichtbar wird, wirkungsvoll zu einem eigenen persönlichen Stil verband.

VII. 2.4 Pop-Art, Jasper Johns und Richard Lindner

Die unkritische Konsumhaltung, die Faszination immer neuer Produkte und eine weitgehende gesellschaftliche Stagnation in den fünfziger und sechziger Jahren brachte als Reflex auf diese Verhältnisse weitgehend unabhängig voneinander in England und den USA die Pop-Art hervor.⁵²⁰ Die Pop-Art Künstler lenkten mit ihrem unpersönlichen, objektiven Stil ohne individuelle Gestik, zum Beispiel durch die Verwendung der Siebdruck-Technik oder den Einsatz von Sprühdosen ironisierend den Blick auf 'banale' Gegenstände des Alltags. Durch die Großformatigkeit ('Blow-up'), die Collagetechnik, die Isolierung einzelner Gegenstände oder die serielle Reihung eines 'Konsumobjekts' überhöhten die Pop-Art Künstler die Alltagsgegenstände, um sie in die Kunstwelt zu überführen.

Mitte der sechziger Jahre, als die Pop-Art ihren Höhepunkt erreichte und der Gegenstand und die Figur in der Kunst thematisiert wurde, wandte sich auch Trökes in seiner Malerei erneut gegenständlichen Bildformen zu. Der Künstler war aber nicht an der Abbildung 'banaler' Gegenstände aus der Konsumwelt interessiert, die von der Pop-Art adaptiert und reflektiert wurde, dafür aber an ihrer Buntheit und

520 Zur neueren Literatur der Pop-Art u.a. bei Pop-Art (Kat.), 1992; Von der Pop-Art bis heute (Kat.), 1996; Crow, 1997; Madoff, 1997 und Between Art and Life (Kat.), 1999.

Farbigkeit.⁵²¹ Darüber hinaus sind durch die glatte Oberflächenbeschaffenheit seiner Werke, die symmetrische Reihung, die Formenstrenge, die harte Flächenkontur oder die flächige Bildgestaltung weitere Merkmale der Pop-Art in Trökes' Kunst eingeflossen.⁵²²

Jasper Johns

Der Künstler Jasper Johns wird in der Literatur häufig als Vorreiter der Pop-Art gesehen.⁵²³ 1955 entwickelte der amerikanische Künstler seine ersten 'Target-Assemblagen'.⁵²⁴ Die frühen Assemblagen zeichnen sich durch eine Kombination aus einer zweidimensional gemalten Zielscheibe in Enkaustiktechnik auf Zeitungspapier und Stoff oder Collage auf Leinwand aus, die von dreidimensionalen Gipsabdrücken körperlicher Fragmente in Holzkästen bekrönt werden. Die Zielscheibe wurde in verschiedenen Varianten bis in die späten siebziger Jahre zu einem Hauptmotiv von Johns' Kunst.⁵²⁵

521 Daß Trökes in seiner Kunst weder danach strebte, die Warenwelt zu kritisieren noch zu ironisieren oder zu glorifizieren wird durch die Wahl seines Formenindex' deutlich. Zu diesem gehören u.a. Meeres-, Land- und Lufttiere, Spielkarten, Blumen oder Bilderrahmen.

522 Bezüge zur Pop-Art werden nicht nur in Trökes' Malerei, sondern auch durch seine graphische Technik des Siebdrucks erkennbar. Seine Ölbilder werden durch eine große Siebdruckproduktion und zahlreiche in Mappen oder Kassetten herausgebrachte Serien begleitet. So gaben beispielsweise die Hammer 'Galerie Kley' 6 Serigraphien mit dem Titel 'Karneval in...' (1974), der Berliner 'Rembrandt Verlag' je 12 Serigraphien mit den Titeln 'Augenreise' (o.J.) und 'Fata Morgana' (1972) sowie 6 Serigraphien mit dem Titel 'Licht ohne Schatten' (o.J.) oder die Stuttgarter 'Manus Presse' eine Seriegraphie mit dem Titel 'Fahrt ins Grüne' (1973) heraus.

523 Jedoch hat sich Jasper Johns bereits in den sechziger Jahren von den Zielen der Pop-Art entfernt und sich seitdem mit seinem ständig erneuerten Werk von der Zugehörigkeit jedweder Kunstrichtung entzogen. Zu Johns' frühen Arbeiten vgl. u.a. Boudaille, 1991, S. 11-16; Johns (Kat.), 1997, S. 123.

524 Vgl. die Abb. 10, 11, S. 142 und 143 bei Johns (Kat.), 1997.

525 Vgl. Johns (Kat.), 1997, S. 123.

Motivisch sind in den Werken von Jasper Johns und Heinz Trökes Ähnlichkeiten nachweisbar. So lassen sich Trökes' Gemälde *Treffpunkt* (1966) und *Ziele* (1970) [Abb. 119, 130] sowohl in dem Gegenstand der Zielscheibe als auch in ihrer bunten Farbigkeit mit den frühen 'Targets' des amerikanischen Künstlers, wie etwa den 1955 entstandenen Arbeiten *Target with plaster casts* oder *Target with four faces* [Abb. 197, 198], vergleichen. Auch wenn Trökes die konzentrischen Kreise von ihrer Breite und ihren Ausmaßen her nicht abbildhaft übernahm, so ist doch ein Verweis auf die Johns'schen 'Targets' augenfällig. Während jedoch der deutsche Künstler die Zielscheibe als kompositorisches Element mit anderen Motiven in seinen Bildern verband, überhöhte Johns sowohl durch die Monumentalisierung als auch durch die Isolierung der Zielscheibe den Gegenstand und erklärte ihn damit als bildwürdig.

Ein anderer Aspekt im Werk von Jasper Johns behandelt seine Ziffern- und Alphabetbilder, deren Motive er in verschiedenen Fassungen, wie schon bei seinen 'Targets' beobachtet, wiederholte. Schon 1955 realisierte der amerikanische Künstler seine ersten Zahlenbilder und im darauffolgenden Jahr 1956 erschienen seine Alphabetbilder in Enkaustik oder Bienenwachs auf Leinwand.⁵²⁶ Betrachtet man in Trökes' Gemälde *Die Vögel Kabbala* von 1968 [Abb. 127] unterhalb der Bildmitte die Buchstaben- und Zahlenreihen, die rätselhaft den Horus-Falken gegenüberstehen, wobei der Bildtitel sowohl auf die Geheimlehre der kabbalistischen Schrift als auch auf die Vögel im Bild zu verweisen scheint, wird ein Bezug zu den Johns'schen das ganze Bildformat einnehmenden Buchstaben- und Ziffernfolgen deutlich. Vergleicht man *Die Vögel Kabbala* beispielhaft mit Johns' *Gray Alphabets* von 1956 [Abb. 199] oder *White Numbers* von 1958 [Abb. 200], fallen neben der motivischen Transformation von Ziffern und Buchstaben weitere formale Übereinstimmungen in der schachbrettartigen Anordnung auf. Während jedoch Jasper Johns seine Buchstaben- bzw. Ziffern stets in serieller Reihung, nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten wie etwa in alphabetischer Reihenfolge und steigender Zahlenfolge von '0 bis 9' ordnete, kombinierte Trökes sie unter

Auslassung einiger Ziffern und alphabetischer Buchstaben zu einem gemeinsamen Buchstaben- und Zahlenspiel.

Richard Lindner

In Richard Lindners Werk, der 1941 von Paris nach New York emigrierte und zunächst als Illustrator und Graphiker bekannt wurde, dominierte seit Anfang der fünfziger Jahre die Malerei.⁵²⁷ Der deutsch-amerikanische Künstler entwickelte in New York in den fünfziger Jahren einen persönlichen figurativen Stil, aus der sich Verwandtschaften zu den Werken der „kalten persona“⁵²⁸ der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre aufzeigen lassen. Die Betonung der figurativen Gestalten und deren scharfe stilisierte Überzeichnung ins Grotteskenhafte oder Karikaturistische verband Lindner mit Anleihen aus der amerikanischen Trivialkultur, der Werbung, den 'Comic-Strips' oder dem Kino.⁵²⁹

Einige von Trökes' Bildern zeigen hinsichtlich der Formenstrenge, den hart konturierten Flächen sowie der kühlen atmosphärischen Bildstimmung eine Parallele zu Richard Lindners Werk. Stellt man beispielsweise Trökes' *Traumbild* von 1968 [Abb. 126] Lindners *Kissen* von 1966 [Abb. 201] gegenüber, fallen nicht nur Übereinstimmungen in der 'ornamentalen' kompositorischen Strenge, des ähnlich symmetrischen Aufbaus und der kalten Stimmung des Bildes auf, sondern auch in den klar umgrenzten Formen und der harten Flächenkontur. Dies wird in der gelben horizontalen Linie der Kissen- und Mantelkontur des *Kissens* von Lindner und in der Kontur der zickzackartigen Linie des *Traumbildes* von Trökes ersichtlich. Darüber hinaus läßt sich eine Parallele in den gestaffelten, dennoch flachen Bildräumen aufzeigen, die den Arbeiten einen plakativen Charakter verleiht. Ungeachtet der mitunter leuchtenden Farbigkeit beider Gemälde, wie sie auch von

526 Vgl. Johns (Kat.), 1997, Abb. 20, S. 149.

527 Zur Kunst von Richard Lindner u.a. bei Kramer, 1975 und Lindner (Kat.), 1997.

528 Zit. nach Honnef, 1997, S. 7, Anm. 10.

vielen weiteren europäischen und amerikanischen Künstlern der sechziger Jahre verwandt wurde, ist der gleichmäßig plane, ohne jeden persönlichen Pinselduktus aufgetragene Farbauftrag augenfällig. Dabei zeichnet beide Arbeiten eine kühle, d.h. kalte atmosphärische Stimmung aus. Schließlich kontrastiert auch die schneidende Härte von Motiv und Kontur mit der sensiblen Malkultur der einzelnen Gegenstände, wie der Augen und kleinen Dreiecke in Trökes' Gemälde und dem Dreieck in Lindners' Bild.

VII. 2.5 Optical-Art

Mehrere Bilder von Heinz Trökes aus den Jahren 1966 bis 1970 [Abb. 118, 125, 131] weisen in der optischen Wirkung geometrischer Muster und radialer Streifen eine Parallele zur Kunst der Optical-Art auf, die sich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre formierte.⁵³⁰ Die Tradition visueller Täuschungen geometrischer Musterbildung oder Flächendekoration läßt sich bis in die Antike zurückverfolgen.⁵³¹ Die Optical-Art Künstler arbeiteten mit Erkenntnissen der visuellen Wahrnehmungsforschung, die sie am Bild oder am dreidimensionalen Objekt als Bildmittel einsetzten. Den Künstlern ging es inhaltlich im hohen Maße um das visuelle Spiel der unterschiedlichen Möglichkeiten der Wahrnehmung sowie um das optisch variable Erscheinungsbild, das dem Rezipienten bei der Betrachtung eines 'Optical-Werkes' unterliegt.⁵³² Signifikantes Stilmittel zur Erzeugung solcher

529 Vgl. hierzu die Ausführungen bei Honnef, 1997, S. 3-11.

530 Einen Querschnitt über die Kunst der Optical-Art geben u.a. Barrett, 1974 und Türr, 1986. Die Optical-Art errichtet eine Trennungslinie zwischen den physikalischen Phänomenen Licht und Farbe. Zur prinzipiellen Unterscheidung von Licht und Farbe in der Optical-Art siehe u.a. bei Thomas, 1998, S. 231-236.

531 Vgl. Barrett, 1974, S. 63. Die optische Täuschung geometrischer Musterwirkung konnte bereits etwa in dem römischen Mosaik des Thermenmuseums Rom aus der Mitte des 2. Jh. n. Chr. oder auch in mittelalterlichen Fußböden oder Marmorintarsien des 17. und 18. Jahrhunderts beobachtet werden. Die Mosaik sind abgebildet bei Türr, 1986, S. 13, 20-21, 23-24.

532 Optical-kinetische Wirkungen oder optische Bildeffekte von ornamenthaften (Reiz)mustern oder Linien- und Punktstrukturen werden durch Nachbildeerscheinungen, Flimmereffekten, Figur-Grund-Wirkungen, plastisch-räumlichen Erscheinungen, reversiblen Kompositionen oder dem Moiré-Effekt hervorgerufen,

visueller Täuschungen ist die Durchbrechung des Flächencharakters des Bildes, d.h. der Raum zwischen dem Bild und dem Betrachter ist nicht mehr immer eindeutig bestimmbar.

Trökes' Gemälde *Neue Palette* (1970) [Abb. 131] läßt sich in der Musterwirkung der im Bild dargestellten beiden Kreise mit der *Kinematischen Scheibe II* (1964) [Abb. 202], einem Ölbild mit Lack des Künstlers Wolfgang Ludwig,⁵³³ vergleichen. Stellt man diese beiden Bilder gegenüber fällt eine ähnliche konzentrische Darstellung der Strahlen in den Kreisen auf, die auf den Mittelpunkt des Bildes abzielen. Während sie jedoch in Ludwigs Bild den gesamten Kreis ausfüllen, nehmen sie in Trökes' Werk nur die unteren Hälfte der Kreise ein. So ist den radialen Strahlen des Halbkreises in Trökes' *Neuer Palette* ein wolkenhaft wirkender Himmel gegenüber gestellt. Indem das Auge sich dem schwarzen Kreis des Bildzentrums der *Kinematischen Scheibe II* nähert, verschmälern sich die schwarzen Linien zunehmend und sind schwerer von einander zu unterscheiden. Sie erscheinen wie Propellerflächen und lenken den Blick des Betrachters ins Zentrum des schwarzen Kreises, der kaum merklich eine Tiefenbewegung suggeriert. Wenn wir diese Struktur längere Zeit betrachten, beginnt sie sich vor unseren Augen aufzulösen. Durch die kontrastreiche Wirkung des schwarz-weißen Kreises und seines dunklen Mittelpunktes stellen sich Flimmereffekte ein. Die optische Täuschung ergibt sich nicht im gleichen Maße bei Trökes' Bild. Obwohl sich die blauen und gelben Strahlen seiner Kreise ebenso zentral verjüngen, reagiert das Auge wesentlich geringer auf die radialen Strahlen in halbkreisförmiger Anordnung. Dies ist u.a. auf den schwächeren Farbkontrast der Strahlen zurückzuführen. Außerdem handelt es sich bei Trökes' Kreisen nur um einen Bildausschnitt innerhalb des Gemäldes. Damit offenbart sich gleichzeitig auch der wesentliche Unterschied zu Ludwigs *Kinematischer Scheibe II*.

wobei das Auge häufig postretinalen Reaktionen unterliegt. Zu den Begriffserklärungen der genannten Bezeichnungen bei Barrett, 1970, S. 177-189.

533 Zu Ludwig vgl. Türr, 1986, S. 37.

In Trökes' Gemälde *Zauberspiegel* von 1966 [Abb. 118] wird ein weiterer Bezug zur Optical-Art sichtbar. Auf der rechten Bildseite ist ein großer verzierter dekorativer Rahmen in leuchtenden Farben dargestellt, der Assoziationen an einen Spiegel erweckt. Die zwei auf die Flächen gesetzten roten Rauten scheinen den Betrachter wie aus zwei Augen anzuschauen. Anstelle der Spiegelfläche befinden sich vier symmetrische Felder, die mit schwarz-hellblauen und grasgrün-mittelblauen Streifen so einander zugeordnet sind, daß der optische Effekt in der Wahrnehmung von Form und Grund der Umkehrbarkeit unterliegen.⁵³⁴ So ist in Trökes' Bild nicht genau bestimmbar, ob sich beispielsweise die schwarzen Streifen auf hellblauem Grund befinden oder umgekehrt. Dieser optische Wahrnehmungseffekt ist nicht im gleichen Maße den reversiblen Bildern der Optical-Art eigen. Denn auch in *Zauberspiegel* wird der optische Effekt durch den ausschnitthaften Bildcharakter der vier symmetrischen Felder gemindert.

Der optische Bildeffekt, speziell in der Wahrnehmung des 'Figur-Grund'-Verhältnisses,⁵³⁵ läßt sich auch in Trökes' Gemälde *Torwächter am Meer* (1968) [Abb. 125] aufzeigen, in dem er das Motiv der sogenannten 'Rubin'schen Vase'⁵³⁶ zitathaft übertragen hat. Die 'Rubin'sche Vase' stellt eine schwarz-weiße 'Täuschungsfigur' dar, die als Vase bzw. Becher oder als zwei Gesichter (Scherenschnittprofile) wahrgenommen werden kann. An ihr läßt sich das Prinzip einer räumlichen Gliederung des Wahrnehmungsfeldes derart ablesen, daß sich ein Teil des Bildes als Figur von dem restlichen Teil des Bildfeldes als Grund abhebt. Es kann jedoch auch unter ausgewogenen Reizbedingungen eine Umkehrung des 'Figur-Grund'-Verhältnisses erfolgen, wodurch der Grund als Figur hervortritt. Trökes hat in *Torwächter am Meer* in der Wahrnehmungsreflexion des Bildes auf der Unterscheidung von Figur und Grund aufgebaut. Der Künstler stellt auf der

534 Krause spricht bei der Anordnung der Streifen von einem „optisch verwirrenden Eindruck von Positiv- und Negativformen“. Krause, 1998, S. 7.

535 Vgl. Schober/Rentschler, 1972, S. 18, 67-68.

536 Der Name der 'Rubin'schen Vase' geht auf den dänischen Psychologen Edgar John Rubin (1886-1951) zurück, der die schwarz-weiße Täuschungsfigur entdeckte. Die 'Rubin'sche Vase' ist abgebildet bei Schober/Rentschler, 1972, S. 67, Abb. 110.

rechten Bildhälfte zwei janusartige Köpfe im Profil dar, die wie die Gesichter der 'Rubin'schen Vase' spiegelgleich angeordnet sind. Das Innenfeld der Gesichtsprofile läßt auf einen hellen Grund eine Figur erkennen, die vom Betrachter als Vase wahrgenommen wird. In Trökes' Gemälde findet der Wahrnehmungsprozeß der 'Figur-Grund'-Beziehung dergestalt statt, daß sich die Gesichtsprofile der Janusköpfe als Figur durch ihre bunte, starke Farbigkeit deutlich vom Grund des Bildfeldes 'Vase' abheben.

Die Inbezugsetzung zwischen Trökes' Kunst und der Optical-Art hat gezeigt, daß es den Optical-Künstlern in ihren ornamenthaften Mustern stets um wahrnehmungstheoretische Reflexionen geht, die auf eine visuelle Täuschung beim Betrachter abzielen. Für Trökes' Bilder hingegen ist nicht die bildnerische Untersuchung im Spannungsfeld zwischen Ornament und optischer Täuschung von vorrangiger Bedeutung. Vielmehr steht bei ihm das rätselhafte Zusammenspiel verschiedener ornamenthafter Motive im Vordergrund seiner Kunst, das den zuweilen dekorativen Charakter seiner Bilder unterstreicht.

VIII. Heinz Trökes' Spätwerk: 'Imaginäre Landschaften' (1977-1990)

Die Schaffensphase der sogenannten 'Imaginären Landschaften'⁵³⁷ [Abb. 140-164] begann 1977, ein Jahr vor Beendigung der künstlerischen Lehrtätigkeit von Heinz Trökes an der 'Hochschule für bildende Künste' in Berlin. Sie kann auch als Beginn des Spätwerks von Trökes angesehen werden, da sie seine letzte große Arbeitsphase markiert. Zugleich kennzeichnet sie die Einschränkung der ausgedehnten Reisetätigkeit des Künstlers, die nicht zuletzt wohl auch auf sein zunehmendes Alter zurückzuführen ist. Trökes blieb nun mehr Zeit für sein eigenes künstlerisches Schaffen, und er fand in seiner Wahlheimat Berlin zu einer bisher nicht erreichten Ausgeglichenheit in seiner Kunst.

Sein vielseitiges Œuvre war auch in dieser Schaffensphase von der „unverwechselbaren Konstante der individuellen Bildersprache“⁵³⁸ charakterisiert. Sie zeugte von der großen Kreativität des Künstlers, zugleich aber auch von seiner schöpferischen Unruhe, die seine unstillbare Sehnsucht nach künstlerischer Veränderung, selbst 1978 im fortgeschrittenen Alter von 65 Jahren, nicht minderte. So setzte Trökes, wie auch hier, immer wenn er fühlte „in die Sackgasse einer 'Kunstmasche' zu fallen“,⁵³⁹ zu neuen bildnerischen Formulierungen an.

537 Die Bezeichnung 'Imaginäre Landschaft' wurde von der Autorin für Trökes' Gemälde aus dem Zeitraum 1977-1990 gewählt. Vgl. dazu die weiteren Erläuterungen in diesem Kap. der vorliegenden Arbeit.

538 Zit. nach Salzmann, aus einem Text von 1982, abgedruckt bei Trökes (Kat.), 1988, o.S.

539 Salzmann, 1979, S. 71.

Dies bestätigte er in einem Artikel des Kölner Stadtanzeigers:

„Wenn ich eine Sorte von Bildern fünf oder sechs Jahre lang hindurch gemalt habe, fange ich an, mich zu langweilen. Dann sage ich mir: Vorsicht! Jetzt beginnt die Routine. Und ich schlage einen Haken und mache genau das Gegenteil.“⁵⁴⁰

Wie Trökes weiter berichtete, standen die Kunsthändler zuweilen in Konflikt mit seiner künstlerischen Wandlungsfähigkeit:

„Händler, die zu mir kamen und Bilder früherer Jahre kannten, schlugen beim Anblick neuerer Arbeiten die Hände über dem Kopf zusammen und ließen mich fallen.“⁵⁴¹

Auch wenn sich Trökes' malerisches Œuvre in unterschiedliche Werkphasen gliedern läßt und nach Krüger solche „Zergliederung etwas zerkrampft“⁵⁴² anmutet, macht aber gerade die individuelle Bildsprache seiner verschiedenen Schaffensphasen die Einzigartigkeit und das Besondere seiner Bilder aus, welche von der „Grenzenlosigkeit“⁵⁴³ und dem unerschöpflichen Reichtum seiner bildnerischen Intuitionen zeugen. Im Unterschied zu seinen Gemälden aus den fünfziger und sechziger Jahren waren für die Entstehung der neuen Bilder nicht mehr die Impulse der jeweiligen zeitgenössischen Kunstströmungen mit von Interesse. Vielmehr reflektieren die Gemälde der späten siebziger und der achtziger Jahre Trökes' bis dahin erworbene künstlerische Kenntnisse⁵⁴⁴ und beinhalten vor allem wesentliche formale Prinzipien, die der Künstler in seinen 'farbatmosphärischen' Bildern Anfang der sechziger Jahre entwickelte.⁵⁴⁵ Die 'Imaginären Landschaften' zeugen vor allem in ihren bildnerischen Qualitäten, wie in keiner Werkphase zuvor, von einer hohen künstlerischen Originalität sowie einem

540 Zit. nach Krüger, 1980, o.S.

541 Zit. nach Krüger, 1980, o.S.

542 Krüger, 1980, o.S.

543 Salzmann, 1979, S. 71.

544 Vgl. Salzmann, 1979, S. 71.

545 Vgl. Kap. V. der vorliegenden Arbeit

hohem künstlerischen Anspruch und einer künstlerischen Reife, so daß man von einem zweiten Höhepunkt im Œuvre von Heinz Trökes sprechen kann.

Salzmann hat die neuen Arbeiten u.a. als „schwebende Landschaftsgründe mit schattenspielartigen Figurationen“⁵⁴⁶ beschrieben und als „Schemenbilder“⁵⁴⁷ bezeichnet. Für eine allgemeine Betrachtung der Gemälde trifft diese Aussage und Benennung der Bilder zu, ist aber im Hinblick auf die etwa 163 Gemälde⁵⁴⁸ umfassende Werkgruppe nicht umfassend genug. So weisen im Unterschied zu den frühen Gemälden von 1977 bis 1984 [Abb. 140-153], die zwar häufig durch schemenhafte Figuren bestimmt sind, die Bilder aus der zweiten Hälfte der achtziger Jahre [Abb. 154-164] überwiegend abstrakt geometrische oder chiffrenartige Zeichen auf. Zudem deuten die Bildelemente und Requisiten des Spätwerks daraufhin, daß Motiv und Thema dieser Bilder im weitesten Sinne 'Landschaft' sind und der Künstler hier eine imaginäre Landschaft versinnbildlicht.⁵⁴⁹ Von daher wählte die Autorin für die Gemälde aus dem Zeitraum der Jahre 1977 bis 1990 den Begriff der 'Imaginären Landschaft', der ihr für die Bezeichnung dieser Werkgruppe passender erschien.

VIII. 1 Weiterentwicklung der 'farbatmosphärischen' Werte

VIII. 1.1 Bilder mit schemenhaften Gestalten (1977-1984)

Heinz Trökes' Interesse galt 1976 nicht der Malerei, sondern vornehmlich der Zeichnung. Die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste' enthält 1976 kein Ölbild, sondern nur eine sehr geringe Anzahl an Aquarellen und Zeichnungen in

546 Salzmann, 1979, S. 66.

547 Salzmann, 1979, S. 66, 70.

548 Vgl. die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste'.

549 Zur Bedeutung der 'Imaginären Landschaften' vgl. Kap. VII.2 der vorliegenden Arbeit.

Grisailletechnik.⁵⁵⁰ Trökes erprobte in diesen Zeichnungen eine unendliche Skala von grauen Tonabstufungen, deren technische Erkenntnisse sich auf seine ab 1977 entwickelten Ölbilder auswirkten.⁵⁵¹

Die 'Imaginären Landschaften' aus den Jahren 1977 bis 1984 [Abb. 140-153] haben bestimmte gestalterische Merkmale gemein: Die Bilder sind durch horizontale Farbzonen geprägt, die häufig in zarten Übergängen fließend ineinander verlaufen. Auf fein strukturierten Leinwänden verteilte der Künstler in verdünnter Ölfarbe sparsam die Farbe, welche er nur punktuell oder in Ausnahmefällen pastoser einsetzte. Trökes entwickelte die 'farbatmosphärischen' Werte der Gemälde aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre Ende der siebziger Jahre weiter. Während die diffus farbig gedämpften Bilder von 1960 bis 1965 überwiegend aus dunkeltonigen Farbzonen bestehen, sind die neuen Arbeiten wieder farbenfroh und in ihrer Farbwirkung derart subtil, daß sie ein Höchstmaß an Harmonie erreichen. In technischer Hinsicht griff der Künstler zwar auf erprobte Techniken wie etwa mit Terpentin verdünnte Ölfarbe und sanft verwischte Farben zurück. Jedoch sind die Farbtöne, wie nie zuvor, so dünn und transluzid aufgetragen, daß die Subtilität der Farben, wie etwa in *Über dem Erdbogen* oder in *In Licht und Halbschatten* [Abb. 145, 149] erkennbar, einen aquarellhaften Eindruck suggerieren. Trökes schöpfte in seinen Gemälden die volle Farbpalette aus und band hinsichtlich der Farbqualitäten seine Erfahrungen aus den vorherigen Schaffensphasen in sein Werk ein. Während die Blau-, Braun- und Grüntöne beispielsweise in *Maskierte und Idol* oder *Steinzeit* [Abb. 142, 151] an die Farbwerte aus der surrealistischen Werkphase erinnern, weisen die Rot- und lichten

550 Die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste' führt etwa 22 Aquarelle und 9 Arbeiten in Grisailletechnik auf.

551 Vgl. Salzmann, 1979, S. 70. Trökes wählte in dieser Werkphase selten das rechteckige Format, sondern benutzte quadratische Bildmaße von etwa 84 x 84 cm, 88 x 88 cm, 89 x 89 cm oder 100 x 100 cm. 1989 wechselte er zu rechteckigen Bildformaten, während er ab 1990 wieder quadratische Bildmaße im kleinen Format von 50 x 50 cm bevorzugte.

Weißtöne in *Eisgrenze* und in *In Licht- und Halbschatten* [Abb. 147, 149] dagegen auf das Kolorit der informell geprägten Bilder hin.

Trökes' zielte in fast allen Gemälden darauf ab, entweder im unteren Bilddrittel oder etwas oberhalb der Bildmitte eine Horizontlinie auszubilden, die meistens geradlinig, selten wellig fließend verläuft. Der Horizont erscheint in den Arbeiten gewöhnlich als lineare Trennungslinie oder verschmilzt vollkommen mit den Farbzonen des Bildgrundes. Selten ist sie aber wie in *Über den Erdbogen* (1979) [Abb. 145] regenbogenförmig ausgebildet. Während in *Schemen* (1977) und *In Licht- und Halbschatten* (1980) [Abb. 141, 149] mehrere Horizontlinien im flachen Bildraum grenzenlos ineinander übergehen, wird dagegen in *Steinzeit* (1984) [Abb. 151] der Blick des Betrachters von dem farbigen Horizont gelenkt, der in dunstiger Weite versinkt und eine unendliche Tiefe suggeriert. Bereits in den vierziger Jahren setzte Trökes die Horizontlinie als gestalterisches Mittel in mehreren Bildern ein.⁵⁵² Jedoch versank sie im Unterschied zu den meisten Bildern aus den späten siebziger Jahren in der Ferne und bildete damit einen weiten Bildraum.

Zum bevorzugten Motiv der Trökes'schen Bildwelt gehören flache, zumeist frontal dargestellte schemenhafte Figuren. In *Maskierte und Idol* (1977) [Abb. 142] schwingen die figürlich wirkenden Schemen annähernd in geometrisch-abstrakte Formen aus. Die schemenhaften Gestalten stehen entweder, wie in *Über dem Erdbogen* (1979) [Abb. 145] als Gestalten isoliert oder, wie in *In Licht- und Halbschatten* (1980) [Abb. 149] als Gruppe, können aber auch, wie in *Fremde* (1984) [Abb. 150] als Reihe fungieren. In den Gemälden *Schemen* (1977) [Abb. 141] überdecken sie dagegen die farbigen Horizonte. Die Gestalten werden gelegentlich auch von der Horizontlinie durchschnitten, so daß sie teils davor und teils dahinter existieren.⁵⁵³ Sie wirken zwar einerseits durch ihre menschenähnliche Darstellung

552 Exemplarisch können hier die Gemälde *Mit der offenen Tür* (1943), *Die Mondkanone* (1946) oder *Die Masken kommen* (1946) genannt werden. Vgl. Abb. 14, 19 und 24 des Abbildungskatalogs der Arbeit.

553 Vgl. Romain, 1993, S. 15.

vertraut. Andererseits sind sie mit rätselhaften Gebilden wie Hügeln, Monolithen, stelenhaften Gebilden oder biomorphen Figuren in einem nicht eindeutig bestimm-
baren Terrain kombiniert, so daß dem Betrachter durch die Requisiten eine imaginäre
Landschaft suggeriert wird. In *Steinzeit* (1984) [Abb. 151] ragen beispielsweise auf-
recht stehende Gebilde, die den Betrachter an ruinöse Monolithe oder Ruinen-
Architekturen denken lassen, in den weißen aufgewühlten Wolkenhimmel einer
bizarren Landschaft. Oder es stehen in *Über dem Erdbogen* (1979) und in *Eisgrenze*
(1979) [Abb. 145, 147] flache Schemen mit erdartigen Hügeln oder Pyramiden mit-
einander in Bezug. In einigen Gemälden, wie etwa in *Blaue Figuren* (1978) [Abb.
143] wirken die blauen Flächen dagegen weniger schemenhaft, sondern erinnern an
die Farbfelder der sechziger Jahre.⁵⁵⁴ Dabei hat Trökes in *Blaue Figuren* mehrere
dünne Farbschichten übereinandergelegt und so einen imaginären Bildraum von
suggestiven Kolorit geschaffen.

Die schemenhaften Gestalten wie auch die übrigen Elemente sind in den meisten
Bildern nicht nebeneinander angeordnet, sondern hintereinander gestaffelt, so daß
trotz des relativ flachen Bildraumes mehrere Bildebenen entstehen. In wenigen Ge-
mälden, wie etwa *Eisgrenze* oder *Steinzeit* [Abb. 147, 151] imaginierte Trökes da-
gegen durch das einzigartige Ineinanderfließen verschwimmender Farbzonen eine
größere Bildtiefe.

Die im Ganzen sehr malerischen Arbeiten erhalten durch konturierte Farbflächen
oder einen graphischen Linienduktus „ordnende Gewichte“.⁵⁵⁵ Die strukturelle
Zeichenhaftigkeit der Trökes'schen Bilder, die sich wie ein roter Faden durch sein
gesamtes Œuvre zieht und in den 'ornamental' geprägten Bildern der sechziger
Jahre ihren Höhepunkt erlangte, zeigt sich besonders in den von mystischem Licht
transparent wirkenden Bildern wie *Unterwelt* (1977), *Über dem Erdbogen* (1979)
oder *Nachtwache* (1979) [Abb. 140, 145-146]. Die Bilder vom Ende der siebziger
bis Mitte der achtziger Jahre, die in ihren Farben zunehmend transparenter wurden,

554 Als Beispiel sei hier auf das Farbfeld des Gemäldes *Feldtheorie* von 1963 verwiesen.
Vgl. Abb. 107 des Abbildungskatalogs der vorliegenden Arbeit.

verströmen eine kontemplative Atmosphäre. So vollzog sich etwa in Gemälden wie *Darstellung im Freien* oder *Steinzeit* [Abb. 148, 151] die Dialektik von der besinnlichen Ruhe der Farbe und dem zeichenhaften Linienduktus.

VIII. 1.2 Bilder mit abstrakten Zeichen (1984-1990)

Im Jahr 1984 löste Trökes in seinen Gemälden das bis dahin vorherrschende bildimmanente Motiv der schemenhaften Figur durch abstrakte Bildzeichen ab. Nicht nur das Bildrepertoire hatte sich geändert, sondern auch die Bildsprache wurde entschieden reduziert. Der Künstler wählte neben geometrischen Formen wie Kreis, Quadrat und Rechteck auch ovale oder spiralförmige Bildelemente, die er wiederum auf diffus wirkende Bildgründe setzte. Daneben erscheinen auf mehreren Gemälden, wie *Botschaft*, *Wind und Stille* und *Totem* aus 1986 [Abb. 154, 156-157] nicht entzifferbare kalligraphische Zeichen. So erinnert etwa in *Totem* das kreuzartige mystische Zeichen den Betrachter an kultische Male oder Totempfähle.⁵⁵⁶ Schon in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren hatte sich Trökes für geheimnisvolle Zeichen und Chiffren aller Art interessiert.⁵⁵⁷ Der Maler griff in *Totem* auf sein Formrepertoire früherer Schaffensphasen zurück, das er in den achtziger Jahren in modifizierter Weise wieder einsetzte.

Ab 1987 wandte sich Trökes in seinen Gemälden unter Einbeziehung eines abstrakten Formenvokabulars verstärkt wolkenartigen Gebilden zu. Dabei scheint in mehreren Bildern, wie *Blaues Dreieck*, *Sturmwarnung* oder *Warnmal* [Abb.159-161] die gesamte Leinwand von dichten Wolkendecken eingenommen zu sein. Die wolkenartigen Formen bilden sich bei diesem Gemälden aus Verdichtungen und Aufwölkungen von Farbe, die nicht nur in zarten fließenden Übergängen ihren

555 Zit. nach Salzmann, aus einem Text von 1982 bei Trökes (Kat.), 1988, o.S.

556 Die Lesbarkeit der Komposition wird nicht zuletzt auch hier abermals durch den Bildtitel unterstützt.

557 Vgl. hier etwa die Gemälde vergangener Werkphasen, wie etwa *Barbaropa* (1947), *Tempelstätten* (1954), *Alter Kult* (1955) oder *Belebte Ruhe* (1961), in denen Kreuze

Farbton von Weiß in ein Goldgelb oder Rotbraun wechseln können, sondern auch durch die Bildung dunkler Farbflächen aufgebrochen werden und dadurch eine unendliche Tiefe imaginieren. Sie verdichten sich in allen drei Bildern in faszinierender Weise zu einer engen Wolkendecke, die aber, vor allem in *Warnmal*, an mehreren Stellen durch scharfkantige Formen aufgerissen ist und damit in Auflösung begriffen ist. Gleichzeitig mit der Reduzierung des Formenvokabulars nahm auch die Farbigkeit der Bildwerte wieder ab. Trökes beschränkte die Farbpalette vornehmlich auf Weiß-, Grau-, Beige-, Braun- und Blautöne. Er verzichtete nahezu vollständig auf Gelb- und Grüntöne. Auch die Farbe Rot wurde nur sparsam zur Akzentuierung von Farbflächen eingesetzt.

Während in den Gemälden mit schemenhaften Gestalten (1977-1984) landschaftliche Phänomene sowohl durch die Ausbildung der Horizontlinie als auch durch monolithen-, hügel- oder pyramidenhafte Formen versinnbildlicht werden, sind die Territorien in den späteren Bildern (1984-1990), wie *Fremde Welten* (1984), *Öde* (1984) oder *Schwebend und leicht* (1986) [Abb. 152-153, 155] zeigen, weitgehend durch die Ausbildung einer Horizontlinie konstituiert. Die Horizontlinie kann sich sowohl im unteren oder oberen Bilddrittel wie auch in der Mitte des Bildes auszeichnen. Nicht nur die Horizontlinie, sondern auch die Ansichten und Perspektiven sind von unterschiedlichen Standpunkten aus im Bild zu fixieren. Dabei können die Werke entweder aus der Vogel- oder Froschperspektive betrachtet werden oder lassen in einigen Fällen auch simultan eine Ansicht von oben und unten zu.⁵⁵⁸ So gibt in den Gemälden *Öde* (1984) und *Stratosphäre* (1987) [Abb. 153, 162] die Vogelperspektive die Darstellung wieder. Während in diesen Bildern die bizarren Landschaftsgründe aus der Aufsicht zu sehen sind, wechseln in *Botschaft* und in *Sierra Nevada*, von 1986 [Abb. 154, 158] aus der Vogelschau entwickelte Bildpartien mit seitlichen Ansichten. Zuweilen wird die Bildansicht zum

oder chiffrenartige Zeichen Assoziationen an einen Kult oder Mythos erwecken. Siehe Abb. 27, 81, 83 und 102 des Abbildungskatalogs der vorliegenden Arbeit.

558 Vgl. Salzmann, 1979, S. 71.

„Vexierbild“⁵⁵⁹ für den Betrachter, das im unklaren läßt, ob er die einzelnen Bildelemente in der Auf- oder Ansicht betrachten soll. So ist beispielsweise der Bildgrund in *Sierra Nevada* scheinbar aus erhöhter Perspektive zu betrachten, der auf der linken Bildhälfte angedeutete Berg und die quadratische Form dagegen von der Seite.

Wie zahlreiche Gemälde belegen, verwandte Trökes ab Ende des Jahres 1986 und während des gesamten darauffolgenden Jahres neben der Ölfarbe auch den Farbstift.⁵⁶⁰ Während der Künstler bis dahin kleinere und größere Flächen mit dem Pinsel nachzeichnete, wie es die Bilder *Öde* (1984), *Botschaft* (1986) oder *Schwebend und leicht* (1986) [Abb. 153-155] verdeutlichen, konturierte er dagegen die Formen in den späten Gemälden des Jahres 1986, wie etwa in *Sierra Nevada* oder dem 1987 entstandenen Bild *Was entsteht?* [Abb. 158, 163] die hügelartigen Formen mit einem dunklen Farbstift. Heinz Trökes benutzte den farbigen Stift nicht nur zur Flächenkonturierung, sondern setzte damit in diesen Bildern auch farblich bildnerische Akzente, wobei er hier Rot- und Blautöne bevorzugte. In *Sierra Nevada* etwa leuchten blaue senkrechte Striche und ein rotes Quadrat auf, dessen Komposition trotz des kräftigen Einbruchs der Farbe Rot auf der Gegenseite durch die hügelartige Form ausbalanciert ist. Auch in dem Gemälde *Was entsteht?* bilden die kräftig blauen Linien sowie das rote Dreieck einen Gegenpol zu den diffus erscheinenden Farbzonen des Malgrundes. In *Warnmal* (1987) [Abb. 161] brachte dagegen der Farbstift nicht nur die graphische Struktur von Farblinien und geometrischen Formen hervor, sondern zeichnete auch in roter und schwarzer Schrift den ersten und letzten Buchstaben des Alphabets nach, wobei bei dem Großbuchstaben 'A' auf die waagerechte Linie verzichtet wurde.

559 Heynen, 1979, S. 160.

560 Die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste' verzeichnet alle Gemälde von 1987 mit 'Öl und Farbstift auf Leinwand'.

VIII. 2 Die Bedeutung der 'Imaginären Landschaften'

Aus den Werktiteln der Bilder von 1977 bis 1990, wie etwa *Steinzeit*, *Öde* oder *Sierra Nevada* [Abb. 151, 153, 158] sowie den formalen und motivischen signifikanten Details wie Horizontlinien, wolkenhaften Gebilden, Erdhügeln oder Pyramiden läßt sich schließen, daß Trökes in seinen Gemälden 'Landschaft' versinnbildlicht. Auffällig ist dabei, daß die Gemälde durch ihre Requisiten zwar auf ein landschaftliches imaginäres Szenarium verweisen, sie aber nicht durch symbolische Zeichen oder bildnerische Metaphern näher auf einen Kulturkreis bestimmter Völker schließen lassen.⁵⁶¹ Sicherlich haben Trökes' zahlreiche Reisen, seine Vorliebe für Inseln, sein Interesse für Wüsten und auch seine Afrika-Aufenthalte bei der Ausprägung seiner imaginären Bildwelten eine Rolle gespielt. In einigen wenigen Bildern scheint der Künstler auch durch symbolische Elemente Eindrücke früherer Reisen zu reflektieren. Hierauf weisen bestimmte Merkmale hin, wie etwa die stilisierten Masken oder die bizarren Wesen in *Unterwelt* (1977) und *Maskierte und Idol* (1977) [Abb. 140, 142], welche aber nur ganz allgemein Bezüge an die Kultur Afrikas erlauben. Jedoch können diese Assoziationen nicht als gültige Deutungen bestimmter Bildelemente dienen.⁵⁶² Vielmehr lassen die Darstellungen imaginärer landschaftlicher Territorien mit fremdartigen, oft nicht definierbaren Formgebilden mehrere Interpretationen zu. Hier treffen die Worte von Werner Haftmann zu, der über den Maler schrieb: „Trökes malt und zeichnet also nie nach der Natur. Natur ist einzig und allein der - notwendige - Erlebnisfond.“⁵⁶³ So erwecken mehrere Bilder, wie etwa *Nachtwache* (1979), *Eisgrenze*, (1979) *Steinzeit* (1984) und *Öde* (1984) [Abb. 146-147, 151, 153] Assoziationen an Strände, Küsten oder wüstenartigen Terrains mit ausgebildeten Horizonten, wobei die in der Landschaft befindlichen nicht genau benennbaren Formen entweder in Aufsicht, im

561 Im Gegensatz zu den 'Imaginären Landschaften' lassen sich bei den 'ornamental' geprägten Bildern Verbindungslinien zu außereuropäischen Traditionen und Kulturen herstellen. Vgl. Kap. VI.2.2 der vorliegenden Arbeit.

562 Vgl. hierzu auch Ausführungen zu Trökes' Aquarellen von 1974-1978 bei Salzmann, 1979, S. 160.

563 Zit. nach Haftmann bei Trökes (Kat.), 1986, o.S.

Vordergrund oder über den illusionistischen Tiefenraum angeordnet sein können. So teilt etwa die Horizontlinie des aus der Vogelperspektive entwickelten Gemäldes *Öde* das Bild offenbar in einen Strand- und Meeresabschnitt. Die am Ufer befindlichen baumrindenartig strukturierten Formfragmente mögen beim Betrachter die Vorstellung von Strandgut erwecken. Während die Küste unter der längsrechteckigen Form durch die Bildung dunkler Flächen aufzureißen droht, lassen die kleinen braunen holzartigen Stücke nicht erkennen, ob sie auf dem Boden liegen oder im Raum schweben. In den Bildern *Steinzeit* und *Eisgrenze* zeigen sich dagegen weite rätselhafte landschaftliche Ebenen, die mit den Himmelhorizonten übergangslos zusammenfließen und eine illusionistische Bildtiefe erzeugen. Die bizarr wirkenden Landschaftsabschnitte strahlen eine kalte, unbelebte Atmosphäre aus. Selbst die in *Eiszeit* dargestellten Requisiten, die den Betrachter an Pyramiden denken lassen oder die ruinenhaften Gebilde in *Steinzeit* mögen die Bilder nicht beleben.

In den Gemälden mit schemenhaften Figuren wie *Schemen* (1977), *Maskierte und Idol* (1977), *Über dem Erdbogen* (1979) oder *Fremde* (1984) [Abb. 141-142, 145, 150] hat der Künstler dagegen das landschaftliche Szenarium mit Schattenwesen umgeben, die er in unterschiedlichen Varianten mal allein darstelle oder mit anderen Figuren kombinierte. Trotz ihrer schattenspielhaft anmutenden Figuration beleben auch sie nicht die Atmosphäre im Bild, sondern sie schweben, stehen, geistern oder irren ziellos in einer ortlosen Umgebung. Den Künstler reizten in diesen Bildern scheinbar mehr die Auflösungserscheinungen der schemenhaften Gebilde als ihre figürliche Gestalt.

Die 'Imaginären Landschaften' erinnern den Betrachter hinsichtlich der bizarren und mit geheimnisvollen oft fremdartigen Objekten gekennzeichneten Territorien sowie der Vielfalt der skurrilen Bildeinfälle an Trökes' irrealen Landschaftsräume aus der surrealistischen Werkphase. So hat der Künstler bereits in den vierziger Jahren in seinen Bildern nicht nur gegenständliche oder abstrakte Elemente verfremdet, sondern sie auch rätselhaft miteinander in Bezug gestellt. Für die poetische Verfremdung und Widerspiegelung von 'Natur', 'Kultur', 'Menschen'

oder 'Mythos' hat sich Trökes in seiner Kunst immer interessiert.⁵⁶⁴ Jedoch haben sich im Laufe der Jahrzehnte die stilistischen Mittel, das Formenvokabular, die Darstellungsformen, die Bildthemen sowie der Bezugsrahmen mehrmals verändert. Während Trökes nach dem Krieg surrealistische Stilmittel benutzte, um etwa das Zeitgeschehen und die unmittelbar auf ihn einwirkenden gesellschaftspolitischen Wandlungen zu reflektieren oder das Interesse für Forschung und Wissenschaft widerzuspiegeln, entziehen sich die Bilder im Spätwerk bewußt einer bestimmten Thematik und Interpretation.

Der Künstler vermochte sich in seinen 'Imaginären Landschaften' nahezu vollkommen von Realitätsbezügen zu lösen. So verstand es Trökes, mit einer reduzierten knappen Bildsprache, bildnerische Gedanken und Einfälle aus seiner Eingebung und Assoziation heraus sehr eindrucksvoll auf der Leinwand auszudrücken. Die Laut- und Ortlosigkeit in den Bildern, auch die zum Teil illusionistische unendliche Weite, die bis dahin nicht gekannten Perspektiven und wechselnden Bildansichten erzeugen beim Betrachter nicht nur eine erwartungsvolle Spannung, sondern sie sind zugleich auch Ausdruck hohen künstlerischen Könnens. Vor allem das Stilmerkmal der 'Ortlosigkeit' der Bilder zeichnet das Spätwerk aus und führt den Betrachter in einem großen, von vorgefaßten Bildideen losgelösten Reich des Imaginativen.

Die 'Imaginären Landschaften' von Heinz Trökes, der zeitlebens auf der Suche nach neuen Entdeckungen war, reflektieren nicht nur seine im Alter erlangte innere Ruhe und Ausgeglichenheit. Das Spätwerk zeugt auch von Trökes' besonnener Haltung, der, sich scheinbar ganz auf sich besinnend und losgelöst von zeitgenössischen Kunstströmungen, eine bis dahin nicht gekannte künstlerische Unabhängigkeit erlangte.

564 Vgl. Friedrichs, 1980, o.S.

VIII. 3 Mögliche kunsthistorische Bezüge zur Kunst von Yves Tanguy, Salvador Dalí und Max Ernst

Auch für das Spätwerk von Heinz Trökes ist es von Interesse, das vorgestellte *Ceuvre* mit seinen formalen und inhaltlichen Merkmalen in einem kunsthistorischen Zusammenhang zu setzen. Dabei stellt sich heraus, daß abermals die Werke bedeutender Surrealisten des 20. Jahrhunderts, wie schon im Frühwerk, Verbindungslinien zum Werk von Trökes liefern.⁵⁶⁵ Die vorgeschlagenen Bezüge sollen jedoch nicht die künstlerische Originalität und individuelle Stilistik des Spätwerks von Heinz Trökes in Frage stellen, sondern lediglich Anknüpfungspunkte zu Werken anderer Maler liefern.

Das Werk des französischen Künstlers Yves Tanguy⁵⁶⁶ bietet mehrere Bezüge zu dem Spätwerk des deutschen Künstlers. So sind in formaler Hinsicht, das grundsätzlich gekennzeichnete Prinzip der Horizontausbildung, die häufig in zarten Übergängen fließend ineinander verlaufenden Farbzonen sowie die scheinbare Laut- und Ortlosigkeit der Bilder von Tanguy⁵⁶⁷ mit einigen von Trökes' 'Imaginären Landschaften' vergleichbar. Stellt man etwa Trökes' Gemälde *Eisgrenze* (1979) und *Steinzeit* (1984) [Abb. 147, 151] den Bildern *En le temps menaçant* (1929) oder *Le Fond de la tour* (1933) [Abb. 203-204] des surrealistischen Künstlers gegenüber, fällt die ähnliche Gestaltung der Horizontlinie auf. Dabei ist in *Eisgrenze* und in *En le temps menaçant* eine trennscharfe Unterscheidung zwischen 'Himmel' und 'Erde' schwer möglich. Ebenso läßt sich die in Tanguys imaginären Landschaftsräumen bühnenhafte Anordnung bizarrer Objekte in Trökes' Bildern beobachten. Darüber hinaus lassen bei beiden Künstlern die zum Teil präzise gezeichneten Bildelemente mehrdeutige Assoziationen zu; eine exakte Bestimmung ist letztendlich aber nicht möglich. Während bei Tanguys Werken die Bildelemente trotz ihrer typischen starken Schlagschatten nicht immer eindeutig ihre Stellung am Boden oder ihr

565 Vgl. Kap. III. der vorliegenden Arbeit.

566 Zu Tanguy bei Tanguy (Kat.), 1982.

567 Vgl. Tanguy (Kat.), 1982, S. 33-40.

Schweben im Bildraum verraten, wird die Anordnung der Formelemente in Trökes' Gemälden vergegenwärtigt. So berühren etwa in *Eisgrenze* pyramidenartige Formen den Boden, während in *Steinzeit* aufrecht stehende Gebilde auf dem Grund einer bizarren Landschaft ragen. Schließlich soll noch auf die häufig bei Tanguy anzutreffende Ortlosigkeit seiner Traumlandschaften sowie die seltsam kalte Atmosphäre seiner Bilder hingewiesen werden. Auch bei Heinz Trökes ist das landschaftliche Szenarium nicht eindeutig bestimmbar und die Sterilität des imaginären Territoriums zu spüren.

Weiterhin bieten in motivischer Hinsicht die in zahlreichen Bildwerken der Surrealisten dargestellten wolkenhaften Gebilde Anknüpfungspunkte zum Werk Trökes'. Wolkenartige Formen kommen speziell etwa bei den Bildern von Salvador Dalí oder bei Rene Magritte⁵⁶⁸ vor, weniger ausgeprägt bisweilen auch bei Yves Tanguy.⁵⁶⁹ Insbesondere die Bilder von Salvador Dalí aus den dreißiger Jahren bieten Verbindungslinien zu den 'Imaginären Landschaften' von Trökes.⁵⁷⁰ So läßt sich die Wiedergabe bildimmanenter Wolkenbildungen in mehreren Werken von Heinz Trökes beobachten. Stellt man etwa Dalís Bild *Le spectre et le fantôme* (1934) [Abb. 205] den 1987 entstandenen Gemälden *Sturmwarnung* oder *Warnmal* [Abb.160-161] von Heinz Trökes gegenüber, so ist grundsätzlich die Formbildung aus Verdichtungen und Aufwölkungen von Farbe vergleichbar. In beiden Fällen werden die wolkenartigen Flächen an mehreren Stellen durch die Bildung dunkler Farbflächen aufgebrochen, so daß eine enorme Tiefe imaginiert wird.

Letztlich soll hier noch einmal auf das Werk von Max Ernst verwiesen werden, von dem Heinz Trökes sich vor allem in den vierziger und fünfziger Jahren sowohl in formaler und motivischer als auch in kompositorischer Hinsicht inspirieren ließ. An anderer Stelle der Arbeit wurde bereits vermerkt, daß Trökes in früheren

568 Vgl. Magritte (Kat.), 1996, Abb. S. 107, 131, 165, 170, 183.

569 Vgl. Lebel/Sanouillet/Waldberg, 1987, Abb. S. 187, 188.

570 Bereits in dem surreal geprägten Frühwerk von Trökes ließen sich in motivischer Hinsicht Bezüge zur Kunst von Salvador Dalí herstellen. Vgl. Kap. III.5.2 der vorliegenden Arbeit.

Werkphasen in seinen Bildern wiederholt das für Max Ernsts 'Waldlandschaften' signifikante Motiv des kreisrunden Gestirns, meist in Form eines Ringes, transformierte.⁵⁷¹ Vor diesem Hintergrund läßt sich auch das überdimensional groß dargestellte kreisrunde Gestirn in Trökes Gemälde *Steinzeit* (1984) [Abb. 151] erklären, daß der Künstler in seinem Spätwerk, als Rückgriff auf sein früheres Werk, als Zitat wieder aufgegriffen haben könnte.

571 Vgl. Kap. III.5.1 und IV.7.3 der vorliegenden Arbeit.

IX. Heinz Trökes' letzte Schaffensjahre (1990-1995)

Künstlerisch war Heinz Trökes auch noch in den neunziger Jahren tätig. Jedoch galt sein Interesse in den letzten Schaffensjahren weniger der Ölmalerei als vornehmlich Aquarellen im kleinen Format. Die im Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste' verzeichnet von Januar 1990 bis Oktober 1995 als abschließende Aufzeichnungen neben 46 Ölbildern etwa 150 graphische Arbeiten.⁵⁷² In den letzten eineinhalb Lebensjahren sind neben einigen wenigen Zeichnungen keine weiteren Gemälde oder graphischen Werke mehr entstanden.⁵⁷³

In den neunziger Jahren läßt sich im malerischen Werk von Trökes kein bestimmtes Bildthema feststellen, wie dies etwa zuvor bei den 'Imaginären Landschaften' der Fall war. Stand bei diesen Arbeiten thematisch das landschaftliche imaginäre Szenarium im Vordergrund, so zeugen die letzten Bilder mehr von der stillen Poesie der Form und der Farbe. Trökes griff in diesen Gemälden sowohl in formaler als auch in technischer Hinsicht auf seine künstlerischen Fertigkeiten vergangener Werkphasen zurück. Er setzte auf weiß grundierte Leinwände Linien- und Formstrukturen, wie dies exemplarisch die Gemälde *Farblust* (1992), *Rauten* (1992) oder *Haus-Musik* (1993) [Abb. 165-167] demonstrieren. Dabei übernahm der Künstler weitgehend die Technik der Serie seiner 'Weißen Bilder' aus den Jahren 1957/1958 [Kap. IV.6.2]. Jedoch strukturierte er die Leinwände nicht wie bei den 'Weißen Bildern' mit einem Palettenmesser, sondern ließ ihre Oberfläche plan. Auch schaffte er, wie schon bei seinen 'farbatmosphärischen' Bildern aus den sechziger Jahren [Kap. V.] lichte Bildflächen, deren transparent wirkenden Farbtöne sich in der Regel von einem zarten Gelb bis zu einem schimmernden Grün bewegen. Die Formen und Linienstrukturen sind vielfältig aus Verdichtungen und Aufwölkungen der Farbe gebildet,⁵⁷⁴ die sich an den Rändern mitunter auflösen. Wie bei vielen Gemälden aus

572 Vgl. die im Berliner Künstlernachlaß befindliche 'Werkliste' der Jahre 1990-1995.

573 Im Künstlernachlaß gibt es keinerlei schriftliche Hinweise über möglicherweise später entstandene Werke.

574 Vgl. Romain, 1993, S. 11.

den vierziger und fünfziger Jahren sind bei den späten Bildern, wie etwa bei *Rauten* und *Farblust* [Abb. 165-166] einzelne Flächen aus Farbtupfen zusammengesetzt, womit Trökes' in dieser Hinsicht auf seine frühere pointillistische Malweise zurückgriff.⁵⁷⁵

575 Vgl. Kap. III.3.2 und III.3.3 der vorliegenden Arbeit.

X. Schlußbemerkung

Heinz Trökes nimmt mit seinem heterogenen Werk eine singuläre Position in der deutschen Kunstlandschaft des 20. Jahrhunderts ein. Sein facettenreiches Œuvre spiegelt die große Kreativität bildnerischer Formulierung sowie die individuelle Stilistik des Malers wider. Zugleich zeugt es auch von der schöpferischen Unruhe des Künstlers, die ihn zeitlebens auf der Suche nach neuen malerischen Möglichkeiten oft den Wohnort wechseln ließ. In dieser Weise zeichnete sich mit dem Wechsel der Städte auch stets eine Veränderung im Stil und Technik der Bilder ab. Trökes hat nicht nur in den vierziger und fünfziger Jahren, sondern bis in die siebziger Jahre seinen Stil parallel mit der jeweiligen zeitgenössischen Kunstströmung geändert. Diese Tatsache sowie seine langen Auslandsaufenthalte und unzähligen Reisen in kontinentale und interkontinentale Zentren sprechen für sein stetes Interesse gegenüber Impulsen neuer künstlerischer Richtungen.

Dabei nahm der Maler Einflüsse von verschiedener Seite in sein Werk auf: Das Frühwerk [Kap. III.], das stark dem künstlerischen Erbe des klassischen Surrealismus verhaftet ist, hatte Trökes vor allem unter dem Einfluß von Max Ernst geschaffen. 1950 prägte in Paris die Auseinandersetzung mit der Kunst des Informel und der Zugang zu gleichgesinnten Künstlern der 'École de Paris' die weitere Entwicklung Trökes'. Der 'Anti-Formalismus' des Informel wurde für sein Werk der fünfziger Jahre [Kap. IV.] bestimmend. Hingegen führte die Analyse der 'farbatmosphärischen' Bilder aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre [Kap. V.], insbesondere das Phänomen des Farbfeldes und dessen Farbwirkung auf den Betrachter, die Autorin zu der These, daß einige Gemälde dieser Werkgruppe Bezüge zur amerikanischen 'Farbfeld'-Malerei liefern. Darüber hinaus sind bei den 'ornamental' geprägten Bildern von Mitte der sechziger bis Mitte der siebziger Jahre [Kap. VI.] Merkmale der Pop-Art in Trökes' Kunst eingeflossen. Davon zeugen etwa die Buntheit der Farben, der glatte, ohne jeden persönlichen Pinselduktus aufgeführte Farbauftrag, die serielle Reihung, die flächige Bildgestaltung und die harte Flächenkontur. Schließlich ließ sich in der Malerei aus der zweiten Hälfte der

sechziger Jahre in der optischen Wirkung geometrischer Muster sowie in der Wahrnehmung des 'Figur-Grund'-Verhältnisses zeitgleich auch eine Parallele zur Optical-Art aufzeigen. Trotz der zahlreichen Verbindungen konnte Trökes' Kunst keiner der genannten Stilrichtungen eindeutig zugeordnet werden. Heinz Trökes kann vielmehr aus künstlerischer Sicht als Einzelgänger⁵⁷⁶ bezeichnet werden, der in vielfältigen Bezügen die Kunst des 20. Jahrhunderts in seinem Werk reflektierte.

Die Herausarbeitung der wesentlichen Merkmale seiner Kunst brachte das Ergebnis, daß das malerische Œuvre, bis auf das Spätwerk, nicht immer einheitliche stilistische Merkmale erkennen läßt. Besonders in den Gemälden aus der Zeit von Mitte der vierziger bis Anfang der siebziger Jahre verarbeitete Trökes mitunter gleichzeitig verschiedene formale Merkmale oder technische Verfahrensweisen der surrealen oder informellen Malerei sowie der Pop-Art und Optical-Art in seinen Bildern. Darüber hinaus ließen sich in einer vergleichenden Analyse nicht nur Einflüsse von zeitgenössischen Künstlern, sondern auch von Malern der 'Klassischen Moderne' feststellen, denen Trökes persönlich oder freundschaftlich verbunden war. Zu ihnen zählten u.a. Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee und Joan Miró. Aber auch Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay haben Trökes' Kunst geprägt. Anhand aussagekräftiger Bildbeispiele konnte dargelegt werden, inwieweit Trökes in mehreren Gemälden das Ideen- und Formengut oder technische Arbeitsweisen dieser Künstler transformierte, paraphrasierte oder zitierte und inwieweit er eigenständig blieb. Dabei zeigten sich die Übereinstimmungen zwischen Trökes' und Mirós Bildern hauptsächlich in Anleihen einzelner Bildmotive, so daß man bei den transformierten Motiven von Zitaten sprechen konnte. Diese wurden vom Künstler bewußt eingesetzt und damit in ein zeitgenössisches Bildgeschehen übertragen.

576 Vgl. Brennpunkt Informel (Kat.), 1998, S. 122.

Die mitunter chamäleonartigen Verarbeitungen formaler und technischer Stilmittel innerhalb einer Schaffensphase führten in mehreren von Trökes' Bildern zu einem gewissen Stilpluralismus, dem man kritisch gegenüber stehen kann. Heinz Trökes war kulturpolitisch gesehen zwar ein wichtiger Vertreter der deutschen Kunst, der der surrealistischen Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg in Berlin zu einer neuen Blüte verhalf. Ebenso leistete er mit seinem surreal geprägten Werk einen wichtigen Beitrag zur Berliner Nachkriegskunst und hatte darüber hinaus auch durch die Mitbegründung und Leitung der 'Galerie Gerd Rosen' einen entscheidenden Anteil zum kulturellen Wiederaufbau in Deutschland erbracht. In künstlerischer Hinsicht nahm Trökes mit seinem Werk für die Entwicklung der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts aber keine avantgardistische Position ein. Jedoch zeugt sein unerschöpflicher Reichtum bildnerischer Intuitionen innerhalb jeder Schaffensphase sowie das bewußte 'Zitieren' von Bildmotiven aus der Kunstgeschichte oder aus der Malerei bedeutender Künstler des 20. Jahrhunderts von Trökes' hohem 'künstlerischen Können'.

Darüber hinaus verstand es Trökes mit seinem ab 1977 entstandenen Spätwerk [Kap. VII.] ein künstlerisch unabhängiges Werk von hoher Qualität zu schaffen. Diese Bilder resultieren weder aus der Auseinandersetzung mit Impulsen zeitgenössischer Strömungen noch entstanden sie in geographischer Abhängigkeit durch Aufenthalte in anderen Städten oder Ländern. Durch die Bildanalyse konnte nicht nur die hohe Originalität der Bilder bezeugt, sondern auch mit dem Begriff 'Imaginäre Landschaften' eine Bezeichnung für die Gemälde dieses Werkzyklus' geschaffen werden, mit deren Genese der Künstler zu einem freieren Umgang bildnerischer Formen gelangte. Trökes hat in seiner letzten großen Schaffensphase, wie Haftmann schon 1964 ausdrückte, „jenes poetische Zwischenreich erreicht, indem das Wirkliche und das Vorgestellte sich nicht mehr im Widerspruch befinden, in dem reine Deutung als visuelles Erlebnis ins Sichtbare tritt.“⁵⁷⁷

577 Zit. nach Haftmann bei Trökes (Kat.), 1964, [S. 5].

Die Heterogenität des malerischen Werks und die Bezüge zu Kunstströmungen und Künstlern des 20. Jahrhunderts entsprach dem Geist und dem bewußten Gestaltungswillen von Heinz Trökes. Sie ist auch vor dem Hintergrund zu verstehen, daß Trökes ein Künstler aus dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts war, dessen Wurzeln in die 'Klassische Moderne' zurückreichen. Dies wurde sowohl durch seine Haltung gegenüber Künstlerfreunden als auch in seiner Malerei sichtbar. Heute, am Beginn des 21. Jahrhundert, ist Trökes einerseits als eine bedeutende Künstlerpersönlichkeit der Berliner Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg zu beurteilen und wiederzuentdecken. Andererseits bedarf gerade auch sein Spätwerk, das er unabhängig von Zeitströmungen und ohne gesellschaftlichen Einfluß schuf, einer gründlichen künstlerischen Neubewertung.

XI. Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung/Abbildungen
a.M.	am Main
Anm.	Anmerkung
Aufl.	Auflage
Bd./Bde.	Band/Bände
Bearb.	Bearbeitet
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
cm	Zentimeter
d.h.	daß heißt
Diss.	Dissertation
f./ff.	folgende
Fa.	Firma
H.	Heft
Hrsg.	Herausgeber
Jg.	Jahrgang
Kap.	Kapitel
Kat.	Katalog
n. Chr.	nach Christus
n.e.	nicht ermittelbar
Nr.	Nummer
o.A.d.A.	ohne Angabe der Ausstellungsdauer
o.D.	ohne Datum
o.O.	ohne Ort
o.S.	ohne Seitenzählung
o.T.	ohne Titel
Phil. Diss.	Philosophische Dissertation
Prof.	Professor/Professorin
RIAS	Rundfunk im amerikanischen Sektor

S.	Seite
S/W	Schwarz/Weiß
u.a.	unter anderem
u.l.	unten links
u.m.	unten Mitte
u.r.	unten rechts
v.a.	vor allem
vgl.	vergleiche
WVZ	Werkverzeichnis
z.B.	zum Beispiel
Zit. n.	Zitiert nach

XII. Ausstellungsverzeichnis

Zu den mit einem (K) gekennzeichneten Ausstellungen ist ein Katalog erschienen.

Einzelausstellungen

1938

TRÖKES, Heinz. Galerie Nierendorf, Berlin, Dezember 1938/Januar 1939

1946

TRÖKES, Heinz. Moderne Galerie, Köln, September/Oktober 1946 (K)

TRÖKES, Heinz. Aquarelle und Tuschzeichnungen. Studio für neue Kunst, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, 14.12.1946-31.1.1947 (K)

1947

TRÖKES, Heinz. Bilder und Zeichnungen. Galerie Bremer, Berlin, 24.6./Ende Juli 1947 (K)

1948

TRÖKES, Heinz. Das Kunstkabinett. Hertmann & Co., Hamburg, ab 13.10.1948 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen. Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart, 11.12.1948-5.1.1949

1949

TRÖKES, Heinz. Bilder und Zeichnungen. Galerie Springer, Berlin, ab 3.1.1949

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen. Antiquarium der Bücherstube am Dom, Köln, 16.1.-19.2.1949 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen. Galerie Vömel, Düsseldorf, 1.3.-31.3.1949

TRÖKES, Heinz. Studio für moderne Kunst im Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 19.6.-17.7.1949 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen. Moderne Galerie Otto Stangl, München, Oktober/November 1949

1950

TRÖKES, Heinz. Ölbilder. Galerie Springer, Berlin, Oktober 1950

1951

TRÖKES, Heinz. Bilder aus Paris. Maison de France, Berlin, Ende Juni/Anfang August 1951 (K)

1952

TRÖKES, Heinz. Galerie Springer, Berlin, 1.11.-24.11.1952

1953

TRÖKES, Heinz. Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart, 15.1.-7.2.1953

TRÖKES, Heinz. Galerie Vömel, Düsseldorf, 15.2.-15.3.1953

TRÖKES, Heinz. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, ab 7.11.1953

1954

TRÖKES, Heinz. Galerie Springer, Berlin, 6.4.-6.5.1954 (K)

1955

TRÖKES, Heinz. Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, 2.4.-8.5.1955 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen. Galerie H. Nebelung, Düsseldorf, ab 1.6.1955

1956

TRÖKES, Heinz. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Haus am Waldsee, Berlin, 25.3.-29.4.1956 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle: 1953-1956. Sparkassenhaus, Siegen, 27.5.-3.6.1956

TRÖKES, Heinz. Kunstverein Hamburg, 22.9.-21.10.1956 (K)

TRÖKES, Heinz. 24 Lithographien aus dem Jahr 1956. Galerie Springer, Berlin, 1.12.-29.12.1956 (K)

1957

TRÖKES, Heinz. Galerie Aesthetica, Stockholm, 23.3.-9.4.1957 (K)

TRÖKES, Heinz. Galerie für moderne Kunst, Hannover, 5.4.-7.5.1957 (K)

TRÖKES, Heinz. Galerie Günther Franke, München, November/Dezember 1957 (K)

1958

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder. Galerie Der Spiegel, Köln, März/April 1958 (K)

TRÖKES, Heinz. Neueste Graphik. Galerie St. Stephan, Wien, 17.9.-12.10.1958 (K)

TRÖKES, Heinz. Gouachen und Graphiken verschiedener Techniken: 1957-1958. Galerie Springer, Berlin, 4.12.-31.12.1958 (K)

1959

TRÖKES, Heinz. Bilder aus 1958 und 1959. Galerie Vömel, Düsseldorf, 10.7.-31.8.1959 (K)

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Zeichnungen, Gouachen. Kunst Kabinett Klihn, München, 25.11.-22.12.1959 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien. Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart, 5.12.1959-5.1.1960

1960

TRÖKES, Heinz. Bilder 1955-1960. Galerie Springer, Berlin, 13.8.-24.9.1960 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder. Galerie Parnass, Wuppertal, 1.10.-1.11.1960

TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik, 1947-1960. Galerie Dieter Brusberg, Hannover, 13.12.1960-14.1.1961 (K)

1961

TRÖKES, Heinz. Aquarelle und Druckgraphik. Die Montagsgalerie, Marburg, 16.1.-27.2.1961

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder 1959-1961. Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart, April 1961

1962

TRÖKES, Heinz. Bilder, Aquarelle, Graphik: 1961-1962. Galerie Franke, München, ab 4.9.1962

TRÖKES, Heinz. Bilder, Gouachen, Zeichnungen. Galerie Der Spiegel, Köln, Juni 1962 (K)

TRÖKES, Heinz. Galeria Vedra, Ibiza, o.O., ab 15.9.1962

1963

TRÖKES, Heinz. Bücher, Mappen, Skizzenbücher. Galerie Valentien, Stuttgart, 8.5.-31.5.1963 (K)

TRÖKES, Heinz. Galerie Schüler, Berlin, 5.6.-6.7.1963 (K)

TRÖKES, Heinz. Gouachen. Galerie Elfriede Wurnitzer, Baden-Baden, 15.6.-13.7.1963 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen. Galerie Emmy Widmann, Bremen, 4.10.-10.11.1963

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Mischtechniken, Zeichnungen, Druckgraphik. Galerie der Edition Rothe, Heidelberg, 14.12.1963-26.1.1964

1964

TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphiken. Landolinshof, Esslingen, 5.1.-3.2.1964

TRÖKES, Heinz. Instituto cultural Colombo - Aleman, Bogata, ab 6.3.1964 (K)

TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen, Graphik. Württembergischer Kunstverein, 23.5.-21.6.1964 (K)

TRÖKES, Heinz. Malerei, Zeichnung. Kunstkreis Hameln, 30.8.-27.9.1964 (K)

TRÖKES, Heinz. Museo de Bellas Artes, Caracas, Oktober/November 1964 (K)

1965

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder und Zeichnungen. Kunst- und Kunstgewerbeverein, Pforzheim, 10.1.-7.2.1965 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder und Zeichnungen. Kunstverein Mannheim, 14.2.-14.3.1965 (K)

TRÖKES, Heinz. Malerei und Graphik. Mainzer Galerie für Moderne Kunst, Mainz, 27.2.-21.3.1965 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder und Zeichnungen. Kunstverein Oldenburg, 25.4.-16.5.1965 (K)

TRÖKES, Heinz. Oils, Drawings, Graphics. Court Gallery, Kopenhagen, 9.10.-31.10.1965

TRÖKES, Heinz. Farbige Mischtechniken, Zeichnungen, Siebdrucke. Galerie Bremer, Berlin, November 1965 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Ölbilder. Galerie Schüler, Berlin, November 1965 (K)

TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen und Gouachen. Galerie Der Spiegel, Köln, ab 12.11.1965

1966

TRÖKES, Heinz. Ölbilder und Grafiken. Galerie 13, Hamburg, 25.2.-15.3.1966

TRÖKES, Heinz. Museu de arte moderna, Rio de Janeiro, 10.3.-27.3.1966 (K)

1967

TRÖKES, Heinz. Gemälde, Zeichnungen, Grafik. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 9.6.-23.7.1967 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen. Galerie Heidelberg, o.A.d.A.

TRÖKES, Heinz. Neue Arbeiten. Galerie Schlüter, Berlin, 21.3.-15.4.1967 (K)

1968

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen. Galerie Stangl, München, 28.3.-11.5.1968 (K)

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Galerie Langer, Braunschweig, 26.4.-29.5.1968 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Siebdrucke. Landesmuseum Oldenburg, o.A.d.A. (K)

TRÖKES, Heinz. Bilder, Aquarelle, Graphik. Galerie 66, Hofheim, ab 20.7.1968

1969

TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik. Kunstverein Mannheim / Gesellschaft der Kunstfreunde, Lindau / Wilhelm Morgner Haus, Soest / Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, 23.3.-21.9.1969 (K)

TRÖKES, Heinz. Galeria Ivan Spence, Ibiza, o.O., ab 13.9.1969

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder. Galerie Vömel, Düsseldorf, 15.11.-15.12.1969

1970

TRÖKES, Heinz. Galerie Maercklin, Stuttgart, 28.1.-28.2.1970

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Grafik. Galerie Bremer, Berlin, 16.3.-25.4.1970

TRÖKES, Heinz. Frühe Graphik. Kestner Museum, Hannover, 17.7.-6.9.1970 (K)

TRÖKES, Heinz. Bilder, Aquarelle, Grafik. Galerie 66, Hofheim, Mai/Juni 1970

TRÖKES, Heinz. Ölbilder und Aquarelle. Galerie Stangl, München, 10.11.1970-10.1.1971 (K)

1971

TRÖKES, Heinz. Ölmalerei, Grafik. Galerie Trost, Lippstadt, 19.2.-12.4.1971

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Grafik. Galerie Hans Hoepfner, Hamburg, 13.11.-16.12.1971 (K)

1972

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Grafik. Galerie Kley, Hamm, ab 20.2.1972 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder und Fata Morgana. Galerie Bremer, Berlin, 13.3.-30.4.1972

1973

TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik. Galerie Vömel, Düsseldorf, 13.3.-30.4.1973

TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik. Galerie Steinmetz, Bonn, 3.5.-30.5.1973

TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik. Landesmuseum Oldenburg, 1.7.-31.8.1973

TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik. Manus Presse, Stuttgart, 28.9.-26.10.1973

TRÖKES, Heinz. Neue Arbeiten. Galerie Kley, Hamm, 11.11.-6.12.1973

1974

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Druckgraphik. Galerie Hilbur, Karlsruhe, 3.3.-14.4.1974

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Hagener Kunstkabinett, Hagen, November/Dezember 1974

1975

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle. Galerie Rothe, Heidelberg, 25.4.-1.6.1975

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder und Aquarelle. Galerie Bremer, Berlin, 3.11.-28.11.1975

1976

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder. Galerie Hilbur, Karlsruhe, 21.3.-30.5.1976

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Bücher, Mappenwerke aus vier Jahrzehnten. Bücherstube am Theater, Bonn, 12.5.-26.6.1976 (K)

1977

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Zeichnungen. Galerie Domberger, Reutlingen, 15.3.-9.4.1977 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Galerie Christoph Dürr, München, 20.10.-15.12.1977 (K)

1978

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder und Aquarelle. Galerie Bremer, Berlin, 13.3.-23.4.1978

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Grafik, Zeichnungen. Galerie Kley, Hamm, ab 11.6.1978

TRÖKES, Heinz. Zum 60. Geburtstag: Malerei, Graphik. Kunstkreis Hameln, Hameln, Sommerausstellung 1978

TRÖKES, Heinz. Malerei, Farbgrafik, Lithografie. Kornhaus Galerie, Weingarten, o.A.d.A.

1979/1980

TRÖKES, Heinz. Bilder Zeichnungen, Collagen und Skizzenbücher 1938-1979.

Akademie der Künste, Berlin, 11.11.1979-2.1.1980 / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20.1.-9.3.1980 (K)

1981

TRÖKES, Heinz. Aquarelle und Zeichnungen: 1975-1980. Kunstverein Herford, 14.2.-15.3.1981 (K)

TRÖKES, Heinz. Miniaturen und Fingermalerei. Galerie Bremer, Berlin, 16.11.-23.12.1981 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen. Galerie Landesgirokasse, Stuttgart, 30.11.1981-22.1.1982 (K)

1982

TRÖKES, Heinz. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen: 1948-1981. Galerie Heimeshoff, Essen, 5.2.-6.3.1982

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Miniaturen und Fingermalerei. Galerie Kley, Hamm, ab 7.2.1982

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Zeichnungen. Lippische Gesellschaft für Kunst, Schloß Detmold, 2.5.-31.5.1982 (K)

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Chinatuschen. Galerie Das Bilderhaus, Frankfurt/a.M., 29.10.-27.11.1982 (K)

1983

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Chinatuschen. Bonner Kunsthaus, Bonn, 5.3.-16.4.1983 (K)

TRÖKES, Heinz. Acuarelas, Galeria Maloney, Ibiza, o.O., 29.4.-20.5.1983 (K)

TRÖKES, Heinz. 31 Skizzenbücher 1943-1983 und neue Tuschbilder. Nationalgalerie Berlin, 16.8.-25.9.1983 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Aquarelle. Galerie Bremer, Berlin, 14.11.-31.12.1983 (K)

1984

TRÖKES, Heinz. Skizzenbücher 1943-1983 und neue Tuschzeichnungen. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, ab 25.3.1984

TRÖKES, Heinz. Aquarelle. Galerie Fochem & Kleinsimlinghaus, Krefeld, 12.5.-17.6.1984 (K)

1986

TRÖKES, Heinz. Bilder und Aquarelle: 1977-1986. Galerie Mühlenbusch, Düsseldorf, 23.5.-9.8.1986 (K)

TRÖKES, Heinz. Ölbilder und Aquarelle: 1943-1986. Fritz-Winter-Haus, Ahlen, 24.5.-12.7.1986

1987

TRÖKES, Heinz. Sommer und Winter, Bilder und Aquarelle. Galerie Der Spiegel, Köln, Januar 1987

TRÖKES, Heinz. Ölbilder und Aquarelle, 1981-1987. PolArt (Verein zur Förderung polnischer Kunst), Oldenburg, ab 20.3.1987

TRÖKES, Heinz. Neue Aquarelle. Galerie Kley, Hamm, 14.6.-Ende Juli 1987 (K)

TRÖKES, Heinz. Arbeiten auf Papier. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, in der Städtischen Sammlung Rheinhausen, 6.10.-24.11.1987 (K)

1988

TRÖKES, Heinz. Zum 75. Geburtstag. Frühe und späte Bilder. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 16.7.-27.8.1988 (K)

TRÖKES, Heinz. Arbeiten auf Papier. Galerie Fischinger, Stuttgart, 22.10.-30.11.1988 (K)

TRÖKES, Heinz zum 75. Geburtstag. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 27.11.1988-21.1.1989

1989

TRÖKES, Heinz. Bilder und Blätter. Galerie Der Spiegel, Köln, ab 20.1.1989

1990

TRÖKES, Heinz. Aquarelle, Ölbilder: 1988-1990. Galerie Gottschick, Tübingen, 4.11.-2.12.1990 (K)

1991

TRÖKES, Heinz. Helle Bilder. Fritz-Winter-Haus, Ahlen, 9.11.-31.12.1991

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder, Ölbilder, Aquarelle: 1988-1991. Galerie im Stettener Schloß, Lörrach-Stetten, 15.11.-22.12.1991

1992

TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Grafiken: 1950-1991. Galerie Kley, Hamm, 5.4.-29.5.1992 (K)

TRÖKES, Heinz. Gemälde, Aquarelle. Galerie Dube-Heynig, München, 4.6.-1.8.1992

1993

TRÖKES, Heinz. Bilder. Baukunst Galerie, Köln, 11.2.-6.5.1993

TRÖKES, Heinz. Helle Bilder. Fritz-Winter-Atelier, Diessen, 20.2.-20.4.1993

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder. Galerie Profil, Weimar, 17.7.-15.8.1993

TRÖKES, Heinz. 80 Jahre. Bilder 1942-1993 und Druckgraphik. Galerie Bremer, Berlin, ab 16.8.1993

TRÖKES, Heinz. Aquarelle. Galerie Winkelmann, Düsseldorf, 5.11.1993-5.1.1994 (K)

TRÖKES, Heinz. Ausstellung zum 80. Geburtstag. Ausgewählte Aquarelle aus den Jahren 1959-1992. Galerie Ohse, Bremen, 26.11.1993-15.1.1994 (K)

1994

TRÖKES, Heinz. 80 Jahre. Neue Bilder. Galerie Kley, Hamm, 17.4.-31.5.1994

TRÖKES, Heinz. Druckgraphik. Galerie + Edition Domberger, Filderstadt, 8.6.-16.7.1994 (K)

1995

TRÖKES, Heinz. Neue Skizzenbücher 1984-1994. Kupferstichkabinett, Berlin, 4.3.-28.5.1995 (K)

TRÖKES, Heinz. Neue Bilder. Galerie Profil, Weimar, 5.8.-9.9.1995

1997

TRÖKES, Heinz zum Gedächtnis. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 6.6.-30.8.1997

TRÖKES, Heinz. Aquarelle 1975 bis 1991. Inselgalerie Rettbergsaue, Wiesbaden, 16.8.-7.9.1997 (K)

1998

TRÖKES, Heinz. Ölbilder und Zeichnungen. Galerie Utermann, Dortmund, 19.11.-23.12.1998 (K)

Ausstellungsbeteiligungen

1937

Schwäbische Kunst der Gegenwart. Wanderausstellung durch Süddeutschland. o.O.

1939

Johannes Itten. Aus meinem Unterricht. Kunstgewerbemuseum, Zürich, 15.4.-21.5.1939 (K)

1945

Ausstellung junger Kunst. Eggert, Lindenberg, Trökes. Galerie Gerd Rosen, Berlin, 9.8.-9.9.1945

1946

Fantasten-Ausstellung. Galerie Gerd Rosen, Berlin, Februar 1946 (K)

Frühjahrsausstellung in der Kamillenstraße. Volksbildungsamt Steglitz, Berlin, 16.3.-Ende Mai 1946 (K)

Junge Generation. Werke des Nachwuchses. Schlüterstraße 45, Berlin, Mai 1946 (K)

Rückblick und Vorschau. 1 Jahr Galerie Gerd Rosen. Galerie Gerd Rosen, August 1946 (K)

Allgemeine deutsche Kunstausstellung. Stadthalle Nordplatz, Dresden, August-Oktober 1946 (K)

Malerei, Grafik, Plastik. Galerie Bremer, Berlin, 17.11.-31.12.1946 (K)

Malerei der Gegenwart, Galerie Franz, Berlin, 2.12.1946-8.1.1947 (K)

1947

Hans Kuhn, Heinz Trökes, Conrad Westphal. Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf, Februar 1947

Wanderausstellung Berliner Maler und Bildhauer aus dem Kreis der Galerie Gerd Rosen. Alsterhaus, Hamburg / Galerie Herbert Herrmann, Stuttgart, Frühjahr/Sommer 1947 (K)

Junge Generation 1947. Magistrat von Groß-Berlin, Haus am Waldsee, Berlin (K)

Neue Grafik. Württembergischer Kunstverein, Künstlerhaus Sonnenhalde, August/-September 1947 (K)

L' Art Allemand Moderne. Deutsche Kunst der Gegenwart. Kurhaus Baden-Baden, Oktober/November 1947

Zweite Jahresschau. Künstlerkreis Gerd Rosen. Galerie Gerd Rosen, Berlin, November/Dezember 1947 (K)

Malerei der Gegenwart. Galerie Franz, Berlin, Dezember 1947

1948

Meisterwerke moderner Kunst. Galerie Lothar Hempe, Weimar (K)

Karneval bei Rosen. Galerie Gerd Rosen, Berlin, 10.2.- 28.2.1948

Abstrakte Grafik. Studio Hessische Sezession, Landesmuseum Kassel, 11.4.-28.4.1948 (K)

Berliner Künstler der Gegenwart. Kunstverein Braunschweig, Mai 1948 (K)

Frühjahrsausstellung. Bilder und Aquarelle. Galerie Bremer, Berlin, 18.5.-10.6.1948 (K)

Vision und Magie. Ein Veranstaltungszyklus und die erste zusammenfassende Ausstellung surrealer Tendenzen deutscher Künstler. Galerie Egon Günther, Mannheim, Juni-August 1948 (K)

Sommerausstellung Künstlerkreis der Galerie Gerd Rosen. Galerie Gerd Rosen, Berlin, Juli/August 1948

Zone 5. Galerie Franz, Berlin, September/Oktober 1948 (K)

Weihnachtsausstellung. Das Kunstkabinett, Hertmann & Co., Hamburg (K)

1949

Deutsche Graphik und Kleinplastik der Gegenwart. Kunstverein Hannover, 13.3.-10.4.1949 (K)

Abstrakte Grafik. Landesmuseum Kassel, 11.4.-28.4.1949 (K)

Kunst in Deutschland 1930-1949. Kunsthaus Zürich, 30.4.-29.5.1949 (K)

Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart. Staatenhaus der Messe, Köln, 14.5.-31.7.1949 (K)

Erste Ausstellung der Berliner 'Neue Gruppe'. Haus am Waldsee, Berlin, Juni/Juli 1949 (K)

Künstler der Berliner 'Neuen Gruppe'. Galerie Springer, Berlin, 21.6.-Ende Juli 1949

Kunstschaffen in Deutschland. Central Art Collecting Point, München, 9.6.-19.7.1949 (K)

Exposition International d'Art Experimental. Stedelijk Museum, Amsterdam, 3.11.-28.11.1949 (K)

Weihnachtsausstellung. Galerie Bremer, Berlin, Dezember 1949

Berliner Kunstausstellung. Schloß Charlottenburg, Berlin, ab 3.12.1949

1950

Handzeichnungen von 13 Berliner Künstlern. Kleine Galerie Walter Schüler, Berlin, Februar 1950 (K)

Deutsches Kunstpreisausschreiben 1949. Blevin Davis, Central Art Collecting Point, München, Februar 1950

First International Biennial of Contemporary Color Lithography. The Cincinnati Art Museum, Cincinnati, 2.3.-23.4.1950 (K)

Berliner Künstler. Malerei, Grafik, Plastik. Münsterschule, Bonn (K)

Artistas Berlineses de hoy. Galerie Buchholz, Madrid, 6.-23.6.1950 (K)

Das Aquarell. Galerie Springer, Berlin, Juli 1950 (K)

Berliner Neue Gruppe. Schloß Charlottenburg, Berlin (K)

Berliner Neue Gruppe. Ausstellung von Aquarellen, Handzeichnungen und Plastik. Maison de France, Berlin (K)

1951

30 junge deutsche Maler. Kestner-Gesellschaft, Hannover, Februar 1951 (K)

Zehn junge Künstler aus Paris. Galerie Springer, Berlin, März 1951 (K)

Contemporary Berlin Artists, Wanderausstellung durch die USA, veranstaltet von der American Federation of Arts, ab März 1951

35 deutsche Maler. Galerie Vömel, Düsseldorf, Frühjahr 1951 (K)

Deutscher Künstlerbund 1950. 1. Ausstellung. Hochschule für Bildende Künste, Berlin

Sommerausstellung. Galerie Bremer, Berlin, Juli 1951

Kunst der Gegenwart. Galerie Bremer, Berlin, 18.11.-24.12.1951

1952

114. Frühjahrsausstellung. Kunstverein, Hannover, 23.3.-4.5.1952

Unga Berlinare. Galerie Aesthetica, Stockholm, 3.5.-22.5.1952 (K)

Deutscher Künstlerbund. 2. Ausstellung. Staatenhaus, Köln, Juni/Juli 1952 (K)

Große Kunstaussstellung. Haus der Kunst, München, 4.7.-12.10.1952 (K)

Internationale Graphik. Galerie Kunst der Gegenwart, Salzburg, 27.7.-31.8.1952 (K)

Berliner Neue Gruppe. Schloß Charlottenburg, Berlin, 1952 (K)

The 1952 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting. Carnegie Institute Pittsburgh, 16.10.-14.12.1952 (K)

100 Prizewinning Watercolours of the Second International Hallmark Art Award. Wildenstein Gallery, New York, 11.12.1952-10.1.1953 (K)

1953

VIII. Premio Lissone. Internazionale per la Pittura, Lissone, Mailand (K)

Künstler aus West-Berlin. Konstsalong Lorensbergs, Göteborg 6.5.-19.5.1953 (K)

The Second International Art Exhibition. Metropolitan Art Gallery, Tokyo, 20.5.-30.10.1953 (K)

Deutscher Künstlerbund. 3. Ausstellung. Hamburger Kunsthalle (K)

Raum und Werk. Sieben Jahre Galerie Bremer. Galerie Bremer, Berlin, ab 13.10.1953

II. Biennale. Museu de Arte Moderna, São Paulo, Dezember 1953 - Februar 1954 (K)

Modern German Paintings. National Art Gallery of South Wales, Sidney, 23.12.1953-6.1.1954 (K)

1954

Two Lyric Abstractionists. Gorky - Trökes. Martha Jackson Gallery, New York, 27.3.-24.4.1954 (K)

116. Frühjahrs-Ausstellung. Kunstverein Hannover, 28.3.-9.5.1954 (K)

duitse kunst na 1945. Stedelijk Museum, Amsterdam / Stedelijk van Abbe-Museum, Eindhoven / Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, Frühjahr 1954 (K)

Younger American und European Painters. Martha Jackson Gallery, New York, Mai/Juni 1954

Zeitgenössische Kunst aus hannoverschem Privatbesitz. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 9.5.-13.6.1954

Deutscher Künstlerbund. 4. Ausstellung. Haus des Deutschen Kunsthandwerks, Frankfurt/M. (K)

German Graphic Arts of 20th Century. Veranstaltet vom Deutschen Kunstrat, Dublin, Juni/Juli 1954 (K)

Kunst unserer Zeit. Privatsammlung Karl Ströher. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Juli/September 1954 (K)

Weihnachtsverkaufsausstellung Berliner Künstler und Kunsthandwerker. Schloß Charlottenburg, Berlin, 9.12.-30.12.1954 (K)

German Painting Today. Martha Jackson Gallery, New York, 31.1.-26.2.1955

Deutscher Künstlerbund. 5. Ausstellung. Kunstverein Hannover (K)

Peintures et sculptures non figuratives en Allemagne d'aujourd'hui. Cercle Volney,
Paris, 7.4.-8.5.1955 (K)

Glanz und Gestalt. Ungegenständliche deutsche Kunst. Neues Museum, Wiesbaden, 17.4.-26.6.1955 (K)

The Third International Art Exhibition. Metropolitan Art Gallery, Tokyo, 20.5.-22.12.1955 (K)

Westdeutsche Kunst 1945-1955. 7. Ausstellung des Westdeutschen Künstlerbundes. Karl-Ernst Osthaus Museum, Hagen, 5.6.-3.7.1955 (K)

documenta [I.] Kunst des XX. Jahrhunderts. Museum Fridericianum, Kassel, 15. Juli - 18. September 1955 (K)

Deutsche Graphik der Gegenwart. Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Kaiserslautern, 20.9.-30.10.1955 (K)

6 alemanes en Ibiza. Bechtold, Broner, Krause, Laabs, Lahs, Trökes. Sala Gaspar, Barcelona, 28.9.-7.10.1955 (K)

Karl Hartung, Ernst Wilhelm Nay, Heinz Trökes. Galerie Aesthetica, Stockholm / Galerie Springer, Berlin, Oktober/November 1955 (K)

Germain Painting Today. Wanderausstellung in den USA. Veranstaltet von der Martha Jackson Gallery, New York, 1.10.1955-1.11.1956 (K)

The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting. Carnegie Institute, Pittsburgh, 13.10.-18.12.1955 (K)

1956

117. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, 4.3.-15.4.1956 (K)

Malerei, Graphik, Plastik aus Berlin und Schleswig-Holstein. Schleswig-Holsteinisches Museum, Schloß Gottorf, 20.4.-31.5.1956

Große Berliner Kunstaussstellung 56. Malerei, Graphik, Plastik. Ausstellungshallen am Funkturm, Berlin, 25.5.-1.7.1956 (K)

Textilien als Kunst. Stedelijk Museum, Amsterdam, Oktober/November 1956 (K)

Hans Thiemann, Heinz Trökes. Städtische Ausstellungsräume, Bochum, 14.10.-11.11.1956 (K)

Deutsche Kunstpreisträger seit 1945. Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 1.11.-2.12.1956 (K)

Malerei und Plastik in Westdeutschland. Westdeutscher Künstlerbund im Museum Morsbroich, Leverkusen, Ende 1956 (K)

1957

Heinz Trökes, Hann Trier, Joseph Faßbender. Drei rheinische Maler. Fränkische Galerie am Marientor, Nürnberg, 9.1.-3.2.1957 (K)

Heinz Trökes - Lithografien des Jahres 1956. Emil Cimiotti - Plastiken. Galerie Inge Ahlers, Mannheim, 8.3.-31.3.1957

118. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, 17.3.-22.4.1957 (K)

50 ans de peinture abstraite. Galerie Creuze, Paris, 9.5.-12.6.1957 (K)

Kunstschatze in Hannover aus den Ausstellungen des Kunstvereins der letzten 125 Jahre. Kunstverein Hannover, 30.6.-4.8.1957 (K)

Deutscher Künstlerbund. 7. Ausstellung. Hochschule für bildende Künste, Berlin (K)

X. Premio Lissone. Lissone, Mailand (K)

Elfte Triennale in Mailand. Deutsche Abteilung. Palazzo dell'Arte al Parco, Mailand, 27.7.-4.11.1957 (K)

Abstrakte Kunst. Ausstellung deutscher Maler und Bildhauer. Kulturhaus Ludwigshafen, 8.9.-29.9.1957 (K)

Farbige Graphik 1957. Wanderausstellung durch deutsche und ausländische Museen und Kunstvereine. Veranstaltet von der Kestner-Gesellschaft, Hannover (K)

1958

Deutsche Zeichenkunst im 20. Jahrhundert. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 22.2.-7.4.1958 (K)

Die Galerie und ihre Künstler. Galerie Günther Franke, München, Februar - April 1958 (K)

Fifth International Biennial of Contemporary Color Lithography. The Cincinnati Art Museum, Cincinnati, 28.2.-15.4.1958 (K)

119. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, 23.3.-27.4.1958 (K)

A.I.A. (Artists International Association) 25. R.B.A. Galleries, London, 28.3.-23.4.1958 (K)

V. Mostra Internazionale di Bianco e Nero, Lugano, 3.4.-15.6.1958 (K)

XXIX. Biennale internazionale d'arte, Venedig, 14. Juni - 19. Oktober 1958 (K)

Deutscher Künstlerbund. 8. Ausstellung. Gruga-Hallen, Essen (K)

München 1869-1958. Aufbruch zur modernen Kunst. Haus der Kunst, München, 21.6.-5.10.1958 (K)

Neue Deutsche Kunst. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen. Veranstaltet vom Deutschen Kunstrat, Damaskus (K)

German Art of Today. Watercolours, Gouaches, Drawings. Veranstaltet vom Deutschen Kunstrat, Ceylon (K)

Moderne deutsche Graphik. Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, 11.10.-9.11.1958 (K)

Moderne Kunst in Wuppertaler Privatbesitz. Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, 12.10.-9.11.1958 (K)

Malerei, Grafik. Galerie Bremer, Berlin, 13.10.-22.11.1958 (K)

Ars Via. Deutsche Malerei seit 1950. Kunstverein Oldenburg / Verein der Kunstfreunde, Wilhelmshaven / Kunstkreis Hameln, Winter 1958 (K)

Deutscher Künstlerbund. 8. Ausstellung. Karl-Ernst Osthaus-Museum, Hagen, 25.10.-23.11.1958 (K)

The 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture. Carnegie Institute, Carnegie, 5.12.1958-8.2.1959 (K)

Maler auf Ibiza. Bartel, Bechhold, Kiessling, Laabs, Neubauer, Sjöberg, Trökes. Galerie Brusberg, Hannover, 9.12.1958-31.1.1959

1959

Deutsche Zeichnungen heute. Fränkische Galerie, Nürnberg, März/April 1959 (K)

Deutscher Künstlerbund. 9. Ausstellung. Städtisches Museum, Wiesbaden (K)

Deutsche Kunstaussstellung. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 11.4.-29.5.1959 (K)

documenta II. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung. Museum Fridericianum, Kassel, 11.7.-11.10.1959 (K)

Farbige Graphik 59. Wanderausstellung durch deutsche Museen. Organisiert von der Kestner-Gesellschaft, Hannover (K)

Sommer Ausstellung. Galerie Günther Franke, München, August 1959 (K)

Art d' aujourd'hui en Allemagne. Aquarelles, Dessins, Gouaches. Veranstaltet vom Deutschen Kunstrat, Beirut (K)

1960

Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz. Haus am Waldsee, Berlin, 1.2.-6.3.1960 (K)

Kunst von 1835 bis 1960 aus Kasseler Privatbesitz. Kunstverein Kassel, 2.4.-4.5.1960 (K)

Deutscher Künstlerbund. 10. Ausstellung. Haus der Kunst, München (K)

Arte Actual Aleman. Pintura absoluta. Escultura abstracta, arte figurativo de hoy. Veranstaltet vom Deutschen Künstlerbund. Galerie Buchholz, Bogota (K)

Mostra di Pittori Moderni Tedeschi. Galleria Teatro Nuovo, Triest, 28.4.-7.5.1960 / Associazione Culturale Italo-Tedesco, Bologna, 21.5.-4.6.1960, im Anschluß daran Wanderausstellung durch Deutschland (K)

Deutscher Künstlerbund in Baden-Baden. Aquarelle, Zeichnungen, Plastik. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 6.8.-2.10.1960 (K)

Arte alemana desde 1945. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, September 1960 (K)

1961

Konfrontation. Aquarelle und Gouachen zeitgenössischer Künstler. Galerie Lutz & Meyer, Stuttgart, 30.1.-28.2.1961 (K)

122. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, 12.3.-16.4.1961 (K)

Deutscher Künstlerbund. 11. Ausstellung. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 2.4.-14.5.1961

VI. The Sixth International Art Exhibition of Japan. Tokyo Biennale, Metropolitan Art Gallery, Tokyo, 10.5.-13.9.1961 (K)

Große Kunstausstellung München 1961. Haus der Kunst, München, 6.6.-1.10.1961 (K)

Fourth International Exhibition of Graphic Art. Ljubljana, 11.6.-15.9.1961 (K)

21st International Watercolour Biennial. Brooklyn Museum, New York (K)

Peinture et Sculpture, Contemporaine en Allemagne. Veranstaltet vom Deutschen Künstlerbund. Charleroi, 30.9.-29.10.1961 (K)

Das deutsche illustrierte Buch der Gegenwart. Sammlung Kurt und Renée Greineder. Goethe Institut, Beirut, 3.11.-12.11.1961 (K)

1962

Juryfreie Kunstausstellung Berlin. Ausstellungshallen am Funkturm, Berlin, 4.5.-3.6.1962 (K)

Große Kunstausstellung München 1962. Haus der Kunst, München, 9.6.-7.10.1962 (K)

Arte Actual Aleman. Pintura absoluta. Escultura abstracta, arte figurativo de hoy. Veranstaltet vom Deutschen Künstlerbund. Montevideo, Buenos Aires; Vina del Mar, Santiago. (K)

Bemalte Postkarten und Briefe deutscher Künstler. Altonaer Museum, Hamburg, 23.6.-30.9.1962 (K)

Skriptuale Malerei. Haus am Waldsee, Berlin, 25.9.-20.11.1962 (K)

The 3rd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo 1962. National Museum of Modern Art, Tokyo; Municipal Museum of Art, Osaka, 6.10.1962-17.2.1963 (K)

12. Winterausstellung der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen. Kunstpalast Düsseldorf, 2.12.1962 - 1.1.1963 (K)

1963

Südwest 62. Mappenwerk der Edition Rothe. Galerie und Edition Rothe, Heidelberg (K)

124. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, ab 10.3.1963 (K)

Symbol und Mythos in der zeitgenössischen Kunst. Akademie der Künste, Berlin, 21.4.-19.5.1963

Schrift und Bild. Stedelijk Museum, Amsterdam / Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 3.5.-4.8.1963 (K)

The Seventh Tokyo Biennale 1963. Metropolitan Art Gallery, Tokyo, Wanderausstellung, 10.5.-9.12.1963 (K)

Deutscher Künstlerbund. 12. Ausstellung. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (K), 1963

Große Kunstaussstellung München 1963. Haus der Kunst, München, 12.6.-6.10.1963 (K)

Contemporary Prints from Germany II. Veranstaltet von der Oregon State University. Corvallis (K)

German Art of Today. Veranstaltet vom Deutschen Kunstrat. Wanderausstellung in Afrika (K)

Tredicesimo Premio Lissone. Biennale internazionale per la Pittura, Lissone, Mailand, 18.10.-31.10.1963

Bilder und Plastiken aus 5 Jahren. Galerie Brusberg, Hannover, 9.12.1963-25.1.1964 (K)

1964

Illustrationen. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 21.1.-27.2.1964 (K)

Geh durch den Spiegel. Buch- und Kunstantiquariat Dr. Ernst Hauswedell, Baden-Baden, 4.2.-2.3.1964 (K)

Deutscher Künstlerbund. 13. Ausstellung. Hochschule der bildenden Künste, Berlin, 21.3.-3.5.1964 (K)

125. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, 22.3.-26.4.1964 (K)

Farbige Druckgraphik in Südwestdeutschland. Staatsgalerie Stuttgart, April 1964 (K)

Große Kunstaussstellung München 1964. Haus der Kunst, München, 5.6.-27.9.1964 (K)

documenta III. Internationale Ausstellung. Museum Fridericianum, Kassel, 27.6.-5.10.1964 (K)

Internationale der Zeichnung. Mathildenhöhe, Darmstadt, 12.9.-15.11.1964 (K)

Deutsche Kunst heute. Museum Boymans-van-Beuningen, Rotterdam, 24.9.-1.11.1964 (K)

Aventura en Ibiza. Sala de Santa Catalina del Ateneo, Madrid (K)

Inspiration Ibiza. The Leicester Galleries, London, Oktober 1964 (K)

The 1964 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture. Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, 30.10.64-10.1.1965 (K)

14. Winterausstellung der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen. Kunstpalast Düsseldorf, 29.11.1964-3.1.1965 (K)

Deutsche Kunst der Gegenwart. Plastik, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen. Veranstaltet vom Deutschen Kunstrat und dem Goethe-Institut. Wanderausstellung im Iran (K)

1965

Neueste Graphik aus dem Museumsbesitz. Museum Haus Lange, Krefeld, 6.2.-21.3.1965 (K)

126. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, 14.3.-25.4.1965 (K)

Handzeichnungen des 20. Jahrhunderts. Galerie Vömel, Düsseldorf, 20.3.-31.5.1965 (K)

Deutsche Graphik heute. Druckgraphik. Rathaus Augsburg, 29.4.-7.6.1965 (K)

8. Contemporary German Artists. Gallery International, Cleveland, 15.5.-11.6.1965 (K)

Paintings und Drawings by Eight Artists from Berlin. Esther Bear Gallery, Berlin, 20.6.-24.7.1965 (K)

Malerei, Grafik, Plastik. Galerie Bremer, Berlin, August 1965 (K)

Maler zeichnen. Galerie Stangl, München, Oktober/November 1965 (K)

1966

Große Kunstaussstellung Berlin 1966. Ausstellungshallen am Funkturm, Berlin, 20.4.-22.5.1965 (K)

Große Kunstaussstellung München 1966. Haus der Kunst München, 9.6.-25.9.1966 (K)

Druckgraphik. Justus-Liebig-Haus, Darmstadt, 24.6.-21.7.1966 (K)

Deutscher Künstlerbund. 14. Ausstellung. Ausstellungshallen am Gruga-Park, Essen (K)

Malerei, Graphik, Glasmalerei. Landratsamt Rottweil, 11.11.-27.11.1966 (K)

Gravura Alema desde 1945. Goethe-Institut, São Paulo, ab 18.11.1965 (K)

Die Radierung im 20. Jahrhundert. Entwicklung und Höhepunkte. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 28.11.-28.1.1967 (K)

1967

Die Lithographie im 20. Jahrhundert. Entwicklung und Höhepunkte. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 13.3.-13.5.1967 (K)

128. Frühjahrsausstellung. Kunstverein Hannover, 2.4.-7.5.1967 (K)

Modern Art in Europe. Expo 67. Pavillon der Europäischen Gemeinschaft, Montreal (K)

Deutscher Künstlerbund. 15. Ausstellung. Badischer Kunstverein, Karlsruhe (K)

Große Kunstaussstellung München 1967. Haus der Kunst, München, 8.6.-24.9.1967 (K)

Deutsche Kunst des magischen Realismus, phantastischen Realismus und Surrealismus seit 1945. Albrecht-Dürer-Gesellschaft, Schloß Stettin, Nürnberg, 3.7.-1.10.1967 (K)

20th Century - German Art in Berlin. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, 9.8.-10.9.1967 (K)

Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture. Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh, 27.10.1967-7.1.1968 (K)

Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik, Plastik. Galerie Bremer, Berlin, 13.11.-31.12.1967 (K)

1968

Phantastische Kunst in Deutschland. Kunstverein Hannover, 21.1.-25.2.1968 (K)

Künstler des 20. Jahrhunderts. Kunsthalle Wilhelmshaven, 3.3.-30.3.1968 (K)

berlin kunst 68. Malerei und Kleinplastik. Galerie 66, Hofheim, 24.5.-21.6.1968 (K)

129. Frühjahrsausstellung. Deutsche Kunst heute. Kunstverein Hannover, 26.5.-21.6.1968 (K)

Große Kunstaussstellung München 1968. Haus der Kunst, München, 13.6.-29.9.1968 (K)

Neue Glasmalerei. Graphik, Malerei. Städtisches Museum, Wiesbaden, 23.6.-28.7.1968 (K)

Deutscher Künstlerbund. 16. Ausstellung. Kunsthalle und Künstlerhaus Nürnberg, 20.7.-15.9.1968 (K)

Kleine Dokumenta. Kunst nach 1950. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, 1968

berlin kunst 68. Gouachen, Zeichnungen, Druckgraphik. Galerie 66, Hofheim, 31.8.-19.9.1968 (K)

Kunst und halluzinogene Drogen. Galerie Richard P. Hartmann, München

Mostra Internazionale della Grafica. Palazzo Strozzi, Florenz, ab 1.12.1968 (K)

1969

Malerei des Surrealismus. Von den Anfängen bis heute. Kunstverein Hamburg, 12.4.-26.5.1969 (K)

Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 7.5.-7.7.1969 (K)

Große Kunstausstellung München 1969. Haus der Kunst, München, 13.6.-28.9.1969 (K)

Graphics 1970. Art Gallery, University of Kentucky / University of Iowa Art Museum / Museum of Art, San Francisco, 16.11.1969-31.3.1970 (K)

1970

Industrie und Technik in der deutschen Malerei von der Romantik bis zur Gegenwart. Organisiert vom Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg. Staatliches Museum, Warschau, Mai/Juni 1970 (K)

Internationale Miniaturen 1970. Galerie 66, Hofheim, Sommer 1970 (K)

Große Kunstausstellung München 1970. Haus der Kunst, München, 13.6.-13.9.1970 (K)

Prisma 1970. 18. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Städtische Kunstsammlungen, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 18.9.-1.11.1970 (K)

1971

Deutsche Buchkunst: 1900-1970. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 21.1.-14.3.1971 (K)

Große Kunstausstellung München 1971. Haus der Kunst, München, 10.6.-12.9.1971 (K)

1972

Große Kunstausstellung München 1972. Haus der Kunst, München, 10.6.-10.9.1972 (K)

Heinz Trökes, Ralph Brown, Josef Simon. Internationale Sommerakademie für bildende Kunst, Salzburg, 24.7.-18.8.1972 (K)

Deutscher Künstlerbund. 20. Ausstellung. Städtische Kunstsammlungen, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 1.9.-15.10.1972 (K)

Acht Künstler. Hundert Arbeiten. Galerie Trost, Lippstadt, Dezember 1972 (K)

1973

Große Kunstausstellung München 1973. Haus der Kunst, München, 16.6.-9.9.1973 (K)

Kunst in Deutschland: 1898-1973. Hamburger Kunsthalle, Hamburg / Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 10.11.1973-11.3.1974 (K)

1974

Deutsche Tendenzen. Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg / Kunstpavillon, Esbjerg (Dänemark) (K)

Große Kunstaussstellung München 1974. Haus der Kunst, München, 13.6.-22.9.1974 (K)

1a semana cultural de Ibiza. Exposicion de arte international. Galeria Ivan Spence, Ibiza, o.O., ab 5.10.1974

Arnold Bode zum 75. Geburtstag. Kunstverein Kassel, 22.12.1974-25.1.1975

1975

Als der Krieg zu Ende war. Kunst in Deutschland 1945-1950. Akademie der Künste, Berlin, 7.9.-2.11.1975 (K)

Bekannte und weniger bekannte Künstler unserer Zeit. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Galerie Günther Franke, München, 15.11.1975/Ende März 1976 (K)

1976

Große Kunstaussstellung München 1976. Haus der Kunst, München, 12.6.-26.9.1976 (K)

Zehn Jahre Bücherstube am Theater Bonn, 7.9.-23.10.1976 (K)

1977

Große Kunstaussstellung München 1977. Haus der Kunst, München, 17.6.-2.10.1977 (K)

1978

Kunst des 20. Jahrhunderts aus Berliner Privatbesitz. Akademie der Künste, Berlin, 9.4.-15.5.1978 (K)

20 Jahre Edition und Galerie Rothe. Galerie Rothe, Heidelberg, 10.6.-27.8.1978 (K)

Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933-1945. Akademie der Künste, Berlin, 17.9.-29.10.1978 (K)

1979

Malerei in Berlin 1970 bis heute. Veranstaltet von der Berlinischen Galerie, Haus der Redoute, Bonn, 19.5.-24.6.1979 (K)

1980

Treffpunkt Parnass. Wuppertal 1949-1965. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 31.5.-13.7.1980 (K)

1982

30. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes. Sequenzen-Varianten. Kunstpalast, Düsseldorf, 28.8.-3.10.1982 (K)

1983

Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. Neue Gesellschaft für bildende Kunst in den Räumen der Bildenden Künste. Staatliche Kunsthalle, Berlin, 20.2.-27.3.1983 (K)

Gifts from 31 Artists from the Federal Republic of Germany. National Gallery of Modern Art, New Delhi, 25.10.-13.11.1983 (K)

Deutscher Künstlerbund. 31. Ausstellung. 80 Jahre Deutscher Künstlerbund (1903-1983). Martin-Gropius-Bau, Berlin / Nationalgalerie, Berlin, 19.11.1983-8.1.1984 (K)

Alte Freunde - Neue Arbeiten. Kunstkreis Hameln, 19.11.1983-22.1.1984 (K)

1984

Schwebend - Heiter. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 30.1.-24.4.1984 (K)

1985

Licht des Südens. Bilder deutscher Maler. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 3.6.-28.9.1985 (K)

Aus den Trümmern. Kunst und Kultur in Rheinland und Westfalen. 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität. Rheinisches Landesmuseum, Bonn, 17.10.-8.12.1985 / Kunstmuseum Düsseldorf / Museum Bochum, Bochum (K)

Deutscher Künstlerbund. 33. Ausstellung. Kunstverein Hannover / Kestner-Gesellschaft, Hannover, 14.9.-27.10.1985 (K)

1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Nationalgalerie, Berlin, 27.9.1985-21.1.1986 (K)

Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei, Plastik. Kunsthandel Uwe Michael, Bremen, 19.10.-30.11.1985

1986

Bildhauer und Maler am Steinplatz. Die Lehrer des Fachbereichs Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin. Staatliche Kunsthalle, Berlin, 29.10.-23.11.1986 (K)

1987

Kunst in Berlin 1648-1987. Altes Museum, Berlin, 10.6.-25.10.1987 (K)

Große Kunstaussstellung München 1987. Haus der Kunst, München, 27.6.-13.9.1987 (K)

Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur, 15.8.-22.11.1987 (K)

Standort 1987. Eine persönliche Auswahl. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 19.9.-21.11.1987 (K)

Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg. Kunsthalle, Hamburg / Stadtmuseum, München / Staatliche Gemäldegalerie, Moskau / Eremitage, Leningrad, 1.10.1987-29.6.1988 (K)

1988

Tachismus, Informel, skripturale und narrative Malerei. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, April/Mai 1988

7. Jahrzehnte Overbeck-Gesellschaft. Künstler in der Overbeck-Gesellschaft damals und heute. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, 11.6.-7.8.1988

Deutsche Kunst in den 50er und 60er Jahren. Graphiken, Aquarelle, Gemälde, Skulpturen. Galerie Neher, Essen, 12.6.-27.8.1988 (K)

Große Kunstausstellung München 1988. Haus der Kunst, München, 25.6.-11.9.1988 (K)

Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 25.9.1988-8.1.1989 (K)

Aus den Beständen der Galerie. Galerie Schlichtenmaier, Grafenau, 3.11.-19.11.1988 (K)

1989

Eberhard Roters zu Ehren. Schenkungen von Arbeiten auf Papier an die Berlinische Galerie zu seinem 60. Geburtstag. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur, 15.2.-16.4.1989 (K)

Künstler aus dem Kreis des Malerkabarets „Die Badewanne“. Galerie Lippeck, Berlin, 20.2.-25.3.1989 (K)

40 Jahre Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Städtische Galerie, Oberhausen / Staatliche Kunsthalle, Berlin, 21.4.-3.9.1989 (K)

Im Auftrag. Zeitgenössische Kunst in Berliner Kirchen seit 1945. Obere Galerie im Haus am Lützowplatz, Berlin, 6.6.-9.7.1989 (K)

Aufbruch '51. Versuch einer Rekonstruktion der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes nach dem 2. Weltkrieg. Märkisches Museum, Witten, 18.6.-27.8.1989

Arte em Berlin. 1900 arté hoje. Centro de arte moderna, Lissabon, 26.7.-24.9.1989 (K)

Abstraktion - Figuration. Kunst in Deutschland 1945-1955. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 9.9.-15.11.1989 (K)

Zeitzeichen. Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen. Ministerium für Bundesangelegenheiten des Landes Nordrhein-Westfalen, Bonn / Museum der bildenden Künste und Galerie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 13.9.1989-25.3.1990 (K)

Art in Berlin. 1815-1989. High Museum of Art, Atlanta, 4.11.1989-14.1.1990 (K)

1990

Neue Bilder. 9 mal 12, 13 mal 18, 18 mal 24. Galerie Der Spiegel, Köln, ab 20.4.1990

Kunstszene Berlin (West). 1986-1989. Erwerbungen des Senats von Berlin. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 27.4.-29.7.1990 (K)

Berliner Kunststücke. Die Sammlung der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, zu Gast. Museum der Bildenden Künste, Leipzig / Altes Museum, Berlin, 19.5.-7.10.1990 (K)

Meister der Abstraktion. Schloß Mochental. Galerie Schloß Mochental, Juli/August 1990

45 Jahre Malerei, Plastik, Graphik an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste. Galerie Schlichtenmaier, Grafenau, 14.7.-1.9.1990 (K)

Kunstschau Winter 1990/1991. Galerie Bayer, Bietigheim-Bissingen, ab 2.12.1990 (K)

1991

Visuelle Poesie und Meditation. Deutsche Gesellschaft für Thorax-, Herz- und Gefäßchirurgie, Bonn, ab 20.2.1991

Die Würde und der Mut. „L'Art Moral“. Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1991

1992

Künstler zeichnen unter LSD. Die Hartmann-Dokumente. Graphische Sammlung, Albertina, Wien, 19.3.-26.4.1992 (K)

Grupo Ibiza 59. Passat I Present. Museu d'Art Contemporani d' Eivissa, Ibiza, August/Oktober 1959 (K)

1993

Das zweite Mappenwerk des Fritz-Winter-Hauses. Fritz-Winter Atelier, Diessen, 22.5.-18.7.1993 (K)

1994

Jugendwerke - Frühe Werke. Galerie Pfundt, Berlin, 10.11.-10.12.1994

„Aus dem Westen“. Abstrakte Kunst nach 1945, verbunden mit dem Ruhrgebiet. Galerie Heimeshoff, Essen. Dezember 1994/Januar 1995 (K)

1995

Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-1990. Galerie Pels-Leusden, Berlin, 1.9.-4.10.1995 (K)

1996

„Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. Dreihundert Jahre Akademie der Künste. Akademie der Künste und Hochschule der Künste, Berlin, 9.6.-15.9.1996 (K)

Graphik des 20. Jahrhunderts. Fritz-Winter-Atelier, Diessen, 21.9.-31.10.1996 / Fritz-Winter-Haus, Ahlen, 23.11.1996-18.2.1997 (K)

1997

Schwebend - Heiter. Galerie Pels-Leusden, Kampen, 19.7.-19.10.1997 (K)

1998

Auf den Spuren des Surrealismus. Galerie Brockstedt, Berlin, 6. Juni - September 1998 (K)

100 Jahre Kunst im Aufbruch. Die Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, zu Gast in Bonn. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 25.9.1998-10.1.1999 (K)

Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg / Heidelberger Kunstverein, 8.11.1998-17.1.1999 (K)

1999

Ausgewählt. Arbeiten auf Papier aus der Sammlung des Deutschen Bundestages. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 19.2.-16.5.1999 (K)

Aufstieg und Fall der Moderne. Kunstsammlungen zu Weimar, Mehrzweckhalle Weimar, 9.5.-9.11.1999 (K)

Eivissa, L'art dels 70. Museu d' Art Contemporani d'Eivissa, Ibiza, Juli/August 1999 (K)

Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland: Gesichter der Zeit. Ein Panorama aus Physiognomien in Zeichnung und Graphik. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 29.9.1999-9.1.2000 (K)

‘Einerseits der Sterne wegen...’ Der Künstlerblick auf die Planeten. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 20.11.1999-30.1.2000 (K)

2000

Magie der Realität. Magie der Form: 1925-1950. Franz Roh: Mäzen der Moderne. Eine Hommage mit Werken von Künstlern des Magischen Realismus, der Neuen Fotografie und der Abstraktion. Kunsthaus Apolda, 16.1.-12.3.2000 (K)

Hans Thiemann und die Berliner Fantasten. Bauhaus-Archiv, Berlin, 15.3.-1.5.2000
(K)

XIII. Bibliographie

ALS DER KRIEG ZU ENDE WAR. Kunst in Deutschland von 1945-1950 (Ausstattungsverzeichnis. Akademie der Künste, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. und den Berliner Festwochen, 7. September - 2. November 1975). Berlin 1975.

ANFAM, David: Mark Rothko. The Works on Canvas. Catalogue Raisonné. Hrsg. Jane Havell. New Haven / London 1998.

APOLLONIO, Umbro: Pittura Metafisica. Venedig 1950.

ART IN BERLIN. 1815-1989 (Ausstellungskatalog. High Museum of Art, Atlanta, 14. November 1989 - 14. Januar 1990). Hrsg. Kelly Morris und Amanda Woods. Atlanta 1989.

UN ARTE AUTRE. TACHISMUS, INFORMEL, LYRISCHE ABSTRAKTION (Ausstellungskatalog. Galerie Heseler, München, 1985-1986). München 1985.

ASHTON, Dore: The Life and Times of the New York School. London 1972.

AUFSTIEG UND FALL DER MODERNE (Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen Weimar und Weimar 1999 - Kulturstadt Europas GmbH, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum, Berlin / Teil I. Schloßmuseum Weimar, 9. Mai - 1. August 1999 / Teil II. und Teil III. Mehrzweckhalle Weimar, 9. Mai - 9. November 1999). Hrsg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Weimar 1999.

AUS DEM WESTEN. Abstrakte Kunst nach 1945 (Ausstellungskatalog. Galerie Heimeshoff, Essen, Dezember 1994 - Januar 1995, o.D.). Essen 1994.

AUS DEN TRÜMMERN. Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität. (Ausstellungskatalog. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 17. Oktober - 8. Dezember 1985 / Kunstmuseum Düsseldorf, o.D. / Museum Bochum, o.D.). Hrsg. Klaus Honnef und Hans M. Schmidt. Köln / Bonn 1985.

BALDACCI, Paolo: De Chirico. La metafisica (1888-1919). Mailand 1997.

BALTZER, Will / BIERMANN, Alfons W. (Hrsg.): Treffpunkt Parnass. Wuppertal 1949-1965. Köln / Bonn 1980.

- BARCK, Karlheinz (Hrsg.): Surrealismus in Paris 1919-1939. Leipzig 1986. 2. Aufl. Leipzig 1990.
- BARRET, Cyril: Op Art. Köln 1974.
- BARTSCH, Ingo: Informel in Europa und die Ursprünge. In: KUNST DES INFORMEL. MALEREI UND SKULPTUR NACH 1952 (Ausstellungskatalog. Museum am Ostwall, Dortmund, 2. März - 13. April 1997 / Kunsthalle Emden, 19. April - 15. Juni 1997, Neue Galerie der Stadt Linz, 1998, o.D.) Hrsg. Tayfun Belgin. Köln 1997, S. 50-57.
- BAUMEISTER, Willi: Das Unbekannte in der Kunst. Stuttgart 1947. 2. Aufl. Köln 1960.
- BAUMEISTER, Willi. Gemälde (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Tübingen, 12. November 1971 - 16. Januar 1972 / Kunstverein Ludwigshafen e.V. in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein Mannheim, 26. Januar - 5. März 1972 / Städtische Kunstsammlungen Bonn, 21. März - 30. April 1972). Hrsg. Götz Adriani. Tübingen 1971.
- BAUMEISTER, Willi. [Gemälde] (Ausstellungskatalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 7. April - 28. Mai 1989). Berlin 1989.
- BECKER, Christoph / LAGLER, Annette: Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag 1895 - 1995. Hrsg. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ostfildern 1995.
- BEISPIELE BILDENDER KUNST DER GEGENWART. Dokumentation der Kunstsammlung des Kernforschungszentrums Karlsruhe (Ausstellungskatalog. Sammlung des Kernforschungszentrums im Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, 26. Juli - 8. September 1991). Karlsruhe 1991.
- BELGIN, Tayfun: Was ist Informel? Eine Annäherung über Bildkategorien. In: KUNST DES INFORMEL. MALEREI UND SKULPTUR NACH 1952 (Ausstellungskatalog. Museum am Ostwall, Dortmund, 2. März - 13. April 1997 / Kunsthalle Emden, 19. April - 15. Juni 1997, Neue Galerie der Stadt Linz, 1998, o.D.) Hrsg. Tayfun Belgin. Köln 1997, S. 32-39.
- BELTING, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst. München 1993.
- BENZ, Wolfgang: Von der Besatzungsherrschaft zur Bundesrepublik. Stationen einer Staatsgründung 1946-1949. Frankfurt a.M. 1984.

- BETWEEN ART AND LIFE - Vom Abstrakten Expressionismus zur Pop Art (Ausstellungskatalog. Schirn Kunsthalle Frankfurt, 30. April - 10. Juli 1999). Hrsg. Thomas M. Messer. Frankfurt 1999.
- XXIX. BIENNALE INTERNAZIONALE D'ARTE (Ausstellungskatalog. Biennale di Venezia, 14. Juni - 19. Oktober 1958). Venedig 1958.
- BILDHAUER UND MALER AM STEINPLATZ. Die Lehrer des Fachbereichs Bildende Kunst der Hochschule der Künste Berlin 1945-1986 (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle Berlin, in Zusammenarbeit mit der Hochschule der Künste Berlin, 29. Oktober 1985 - 23. November 1986). Berlin 1986.
- BISCHOFF, Ulrich: Paul Klee. München 1992.
- BLEYL, Matthias: Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945. Nürnberg 1988.
- BOEHM, Gottfried: Willi Baumeister. Stuttgart 1995.
- BORGER, Hugo / MAI, Ekkehard / WAETZOLDT, Stephan: '45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns [Die Vorträge wurden in den Jahren 1989-1991 im Rahmen der Vorlesungsreihe der Fritz Thyssen Stiftung, Köln, im Vortragssaal des Wallraf-Richartz-Museum / Museum Ludwig, Köln, gehalten]. Köln 1991.
- BORGER-KEWELOH, Nicola: Willi Baumeister. Vom Bild zum Relief. In: Bildheft Nr. 14, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster, 1980, S. 3-17.
- BOUDAILLE, Georges: Jasper Johns. Recklinghausen 1991.
- BRATKE, Elke: In aller Freiheit ans Werk! Malerei zwischen Konvention und Experiment. In: AUS DEN TRÜMMERN. Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen 1945-1952. Neubeginn und Kontinuität (Ausstellungskatalog. Rheinisches Landesmuseum Bonn, 17. Oktober - 8. Dezember 1985 / Kunstmuseum Düsseldorf, o.D. / Museum Bochum, o.D.). Hrsg. Klaus Honnef und Hans M. Schmidt. Bonn 1985, S. 263-269.

- BRENNPUNKT INFORMEL. Quellen, Strömungen, Reaktionen (Ausstellungskatalog. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Heidelberger Kunstverein, in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, 8. November 1998 - 17. Januar 1999). Hrsg. Annette Frese, Hans Gercke, Christoph Zuschlag. Köln 1998.
- BRETON, André: Manifestes du Surréalisme. Hrsg. Jean-Jacques Pauvert. Montreuil 1962.
- BRETON, André: Die Manifeste des Surrealismus (Deutsche Übersetzung der französischen Originalausgabe von Jean-Jacques Pauvert, Paris 1962). Hamburg 1968.
- BRETON, André: Introduction au discours sur le peu de réalité. Paris 1924. Reprint in: Breton, André: Point du jour. Paris 1970, S. 7-29.
- BRION, Marcel: Frankreich und École de Paris. In: GROHMANN, Will: Neue Kunst nach 1945 - Malerei. Köln 1958, S. 11-54.
- BRION, Marcel: Geschichte der abstrakten Kunst. Köln 1960.
- BUESCHE, Albert: Malerei der Strahlungen. Gemälde von Trökes - Aquarelle von Feininger. In: Der Tagesspiegel, 7. Juli 1951.
- BÜRGER, Peter: Der Surrealismus. Wege der Forschung, Bd. 473. Darmstadt 1982.
- BUZON-VALLET, de Laure: L' École de Paris: Éléments d'une enquête. In: Paris-Paris 1937-1957 (Ausstellungskatalog. Creations en France, Centre Georges Pompidou, Paris, 28. Mai - 2. November 1981). Paris 1981, S. 252-258.
- CASSOU, Jean: Dessins des peintres et sculpteurs de l' École de Paris. Paris 1958.
- CASSOU, Jean: L' École de Paris. Diskussion und Konferenz im Hörsaal des Französischen Pavillon, April bis Oktober 1958. Brüssel 1958.
- CHIPP, Herschel B. (Hrsg.): Theories of Modern Art. A source book by Artists and Critics. Berkeley / Los Angeles 1968.
- CLAUS, Jürgen: Theorien zeitgenössischer Malerei in Selbstzeugnissen. Hamburg 1963.
- CLAUS, Jürgen / BUBENIK, Gernot u.a.: Neue Ornamentik (Ausstellungsheft. Galerie Gunar, Düsseldorf, Eröffnung 10. Februar 1967). Düsseldorf 1967.

- CLAUS, Jürgen. Strukturelles Ornament (Ausstellungsfaltblatt. Galerie Klaus Lüpke, Frankfurt a.M., 4. Juni - Juli 1968). Frankfurt a.M. 1968.
- CLAUS, Jürgen: Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente. Reinbek 1965. 2. Aufl. Frankfurt a.M. / Berlin 1986.
- CLAUS, Jürgen: Malerei als Aktion. Berlin 1986.
- COBRA (Ausstellungskatalog. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 14. Juni - 14. September 1997 / Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 26. September 1997 - 11. Januar 1998 / Kunsthaus Wien, 29. Januar - 19. April 1998). München 1997.
- COMTE, Philippe. Paul Klee. Paris 1989.
- CROW, Thomas: Die Kunst der sechziger Jahre. Von der Pop-Art zu Yves Klein und Joseph Beuys. Köln 1997.
- DADA IN EUROPA. Werke und Dokumente (Ausstellungskatalog. Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, 10. November 1977 - 8. Januar 1978). Berlin 1977.
- DALÍ, Salvador: Psychologie non-euclidienne d'une photographie. In: Minotaure, 1935, Nr. 7, S. 56.
- DAMUS, Martin: Malerei in der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus. Hamburg 1991.
- DAMUS, Martin: Kunst in der BRD 1945-1990. Hamburg 1995.
- DARGEL, F.A.: Kleine Kunstchronik. In: Der Tagesspiegel, 1. Juli 1947, Nr. 150.
- DE CHIRICO, Giorgio. Der Metaphysiker (Ausstellungskatalog. Haus der Kunst, München, 17. November 1982 - 30. Januar 1983 / Centre Georges Pompidou, Paris, 24. Februar - 25. April 1983). Hrsg. William Rubin, Wieland Schmied und Jean Clair. München 1982.
- DEMISCH, Heinz: Vision und Mythos in der modernen Kunst. Stuttgart 1959.
- DER BLICK NACH INNEN. Surrealistische Kunst. Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte, Joan Miró, Yves Tanguy (Ausstellungsheft. Pädagogische Abteilung der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 24. August - 22. Dezember 1991). Düsseldorf 1991.

DERENTHAL, Ludger: Max Ernst. Paris 1992.

DESHARNES, Robert / NÉRET, Gilles: Salvador Dalí. 1904-1989. Das malerische Werk, Bd. 1. Köln 1993.

DEUTSCHE KUNST DES MAGISCHEN REALISMUS, PHANTASTISCHEN REALISMUS UND SURREALISMUS SEIT 1945 (Ausstellungskatalog. Albrecht-Dürer Gesellschaft im Schloß Stein, Nürnberg, 3. Juli - 1. Oktober 1967). Nürnberg 1967.

DEUTSCHE KUNST IM 20. JAHRHUNDERT. Malerei und Plastik 1905-1985 (Ausstellungskatalog. Staatsgalerie Stuttgart, 8. Februar - 27. April 1986). Hrsg. Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal und Wieland Schmied. Stuttgart 1986.

DEUTSCHE KUNST NACH 1960 (Sammlungskatalog. Prinz Franz von Bayern). Hrsg. Carla Schulz-Hoffmann, Peter-Klaus Schuster. Staatsgalerie moderner Kunst. München 1985.

DEUTSCHES INFORMEL - SYMPOSION INFORMEL. Malerei der Informellen heute (Aufzeichnungen der Diskussion der Maler Karl Otto Götz, Gerhard Hoehme, Bernard Schultze, K.R.H. Sonderborg, Fred Thieler mit Georg W. Költzsch, Saarländisches Museum Saarbrücken, 8. Oktober - 12. Oktober 1982). Hrsg. Georg W. Költzsch. (1. Aufl. n.e.) 2. Aufl. Berlin 1986.

DEUTSCHLANDBILDER. Kunst in einem geteilten Land (Ausstellungskatalog. Anlässlich der 47. Berliner Festwochen in Zusammenarbeit mit dem Museumspädagogischen Dienst, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. September 1997 - 11. Januar 1998). Hrsg. Eckhart Gillen. Berlin 1997.

DEUTSCHSEIN? Eine Ausstellung gegen Fremdenhaß und Gewalt (Ausstellungskatalog. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 14. März - 25. April 1993). Hrsg. Jürgen Harten. Düsseldorf 1993.

- DIEDERICH, Stephan: Die rätselhafte Tiefe der Welt. Zur Raumauffassung in Bernard Schultzes großformatigen Arbeiten. In: SCHULTZE, Bernard. Das große Format (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln / Galleria Comunale d' Arte Moderna, Bologna / Szépművészeti Múzeum, Budapest / Kunsthalle Elzenveld, Antwerpen, alle o. D.). Hrsg. Evelyn Weiss. München / Köln 1994, S. 33-50.
- DIENST, Rolf-Gunter: Gemeinsamkeit macht stark. Künstlergruppen zwischen 1945 und 1960. In: KUNST DES WESTENS. DEUTSCHE KUNST 1945-1960 (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Recklinghausen, 5. Mai - 14. Juli 1996). Hrsg. Ferdinand Ullrich. Recklinghausen, 1996, S. 135-138.
- DOCUMENTA [I.] - kunst des XX. Jahrhunderts - internationale ausstellung (Ausstellungskatalog. Museum Fridericianum, Kassel, 15. Juli - 18. September 1955). Köln / Kassel 1955.
- II. DOCUMENTA '59. Kunst nach 1945. Malerei - internationale ausstellung (Ausstellungskatalog. Museum Fridericianum, Kassel, 11. Juli - 11. Oktober 1959). Bd. 1. Köln / Kassel 1959.
- DOCUMENTA III - Handzeichnungen - internationale Ausstellung (Ausstellungskatalog. Museum Fridericianum, Kassel, 27. Juni - 5. Oktober 1964). Köln / Kassel 1964.
- DOMÍNGUEZ, Oscar. 1926 antológica 1957 (Ausstellungskatalog. Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas, Gran Canaria, 23. Januar - 31. März 1996 / Centro de Arte 'La Granja', Santa Cruz, Teneriffa, 19. April - 18. Mai 1996 / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 25. Juni - 16. September 1996). Madrid 1996.
- DRAWING INTO PAINTING (Ausstellungskatalog. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 10. Juni - 22. Juli 1979). Düsseldorf 1979.
- DREISSIG JAHRE BERUFSVERBAND BILDENDER KÜNSTLER BERLINS (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle, Berlin, o.D.). Berlin 1980.
- DUBUFFET, Jean. (Ausstellungskatalog. Kestner-Gesellschaft Hannover, 26. Oktober - 4. Dezember 1960). Hannover 1960.
- DUBUFFET. Retrospektive (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, 7. September - 26. Oktober 1980 / Museum moderner Kunst, Wien, o.D. / Museum des 20. Jahrhunderts, Schweizergarten, 20. November 1980 - 18. Januar 1981 / Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 7. Februar - 29. März 1981). Berlin 1980.

DUBUFFET. „Hauts Lieux“. Landscapes 1944 - 1984 (Ausstellungskatalog. Palais des Papes, Paris, 30. Juni - 2. Oktober 1994). Paris 1994.

ECO, Umberto: Das offene Kunstwerk. Mailand 1962. 8. Aufl. Frankfurt 1998.

EINE NEUE RICHTUNG IN DER MALEREI (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Mannheim, 30. November 1957 - 2. Januar 1958). Mannheim 1957.

EINE NEUE RICHTUNG IN DER MALEREI. 1957. 25 Jahre danach (Ausstellungskatalog. Galerie Heimeshoff, Essen, 6. Juni - 29. August 1982). Essen 1982.

EINERSEITS DER STERNE WEGEN... Der Künstlerblick auf die Planeten (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 20. November 1999 - 30. Januar 2000). Baden-Baden 1999.

EINHUNDERT JAHRE KUNST IM AUFBRUCH. Die Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, zu Gast in Bonn (Ausstellungskatalog. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 25. September 1998 - 10. Januar 1999). Bonn 1998.

DIE EPOCHE DER MODERNEN KUNST IM 20. JAHRHUNDERT (Ausstellungskatalog. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Mai - 27. Juli 1997). Hrsg. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal. Berlin 1997.

ERNST, Max. „Das innere Gesicht“. Die Sammlung de Menil (Ausstellungskatalog. Frankfurter Kunstverein, 17. September - 8. November 1970). Frankfurt 1970.

ERNST, Max. Retrospektive (Ausstellungskatalog. Haus der Kunst, München, o.D. / Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, o.D.). München 1979.

ERNST, Max. A Retrospective (Ausstellungskatalog. The Tate Gallery, London, 13. Februar - 21. April 1991 / Staatsgalerie Stuttgart, 18. Mai - 4. August 1991 / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 24. August - 3. November 1991). Hrsg. Werner Spies. London 1991.

ERNST, Max. Retrospektive. (Ausstellungskatalog. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 5. März - 30. Mai 1999 / Haus der Kunst, München, in Zusammenarbeit mit den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, 11. Juni - 12. September 1999). Hrsg. Werner Spies. Berlin / Köln 1999.

ESSEN, Gerd Wolfgang: Hans Thiemann. Das malerische Werk. Werkverzeichnis 1931-1977. Hamburg 1977.

EUROPA / AMERIKA. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940 (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 6. September - 30. November 1986). Köln 1986.

EVERITT, Anthony: Abstrakter Expressionismus. München / Zürich 1977.

FAUTRIER, Jean. Ölbilder 1925-1959 (Ausstellungskatalog. Galerie Thomas Borgmann, Köln, 17. Oktober - 13. November 1976 / Galerie Neuendorf, Hamburg, 15. November - 31. Dezember 1976). Köln 1976.

FAUTRIER, Jean. Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen (Ausstellungskatalog. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 23. Februar - 7. April 1980). Köln 1980.

FAUTRIER, Jean (Ausstellungskatalog. Musée national Fernand Léger, Biot, 20. Juni - 15. September 1996 / Mücsarnok, Budapest, 15. Oktober - 10. November 1996). Paris 1996.

FEIST, Günter: Heinz Trökes. Blick aus dem Fenster. Mit der offenen Tür. Die Mondkanone. In: GILLEN, Eckhart / SCHMIDT, Diether: Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951. Berlin 1989, S. 67-72.

FINKELSTEIN, Haim (Hrsg.): The collected writings of Salvador Dalí. Cambridge 1998.

FIRST INTERNATIONAL BIENNIAL OF CONTEMPORARY COLOR LITHOGRAPHY (Ausstellungskatalog. The Cincinnati Art Museum, 2. März - 23. April 1950). Cincinnati 1950.

FOSSATI, Paolo: La 'Pittura Metafisica'. Torino 1988.

FRANCISCONO, Marcel: Paul Klee und das Bauhaus. In: KLEE, Paul. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Köln, 11. April - 4. Juni 1979). Genf 1979, S. 17-29.

FRANK, Elizabeth: Jackson Pollock. New York 1983.

FRANZKE, Andreas: Jean Dubuffet. Basel 1975.

- FRANZKE, Andreas: Jean Dubuffet und die amerikanische Kunst. In: EUROPA / AMERIKA. Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940 (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 6. September - 30. November 1986). Köln 1986, S. 111-132.
- FRANZKE, Andreas: Dubuffet. Köln 1990.
- FREISEL, Johannes: Das Porträt: Heinz Trökes. Manuskript des Hörspiels der Deutschen Welle. Abschrift des Einspielbandes 01269/003, 1970, S. 1-8.
- FRESE, Annette: Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland. In: BRENNPUNKT INFORMEL. Quellen, Strömungen, Reaktionen (Ausstellungskatalog. Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, Heidelberger Kunstverein, in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut der Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, 8. November 1998 - 17. Januar 1999). Hrsg. Christoph Zuschlag, Hans Gercke, Annette Frese. Köln 1998, S. 12-25.
- FRIEDRICHS, Yvonne: Dem Surrealen zuneigende Abstraktion. In: Weltkunst, 50, 1980, S. 536-537.
- FROSCH, Beate: Abstrakte und gegenständliche Kunst - die Diskussion im Spiegel zeitgenössischer Zeitschriften. In: ZEN 49 - Die ersten 10 Jahre. Orientierungen (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 6. Dezember 1986 - 15. Februar 1987). Hrsg. Jochen Poetter. Baden-Baden 1986, S. 109-121.
- FÜNFUNDVIERZIG JAHRE MALEREI, PLASTIK, GRAPHIK AN DER STUTTGARTER AKADEMIE (Ausstellungskatalog. Galerie Schlichtenmaier, Schloß Dätzingen, Grafenau, 14. Juli - 1. September 1990). Grafenau 1990.
- FURLER, Elisabeth: Karl Hofer. Leben und Werk in Daten und Bildern. Unter Mitwirkung von Ursula Feist, Dieter Hoffmann, Gerd Köhrmann. Frankfurt 1978.
- GALL, Wilhelm: Malerei des 20. Jahrhunderts. Sammlung Landesgirokasse. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1979.
- GALL, Wilhelm: Kunst des 20. Jahrhunderts. Sammlung Reinheimer. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1983.
- GEELHAAR, Christian: Paul Klee und das Bauhaus. Köln 1972.

- GEELHAAR, Christian: Moderne Malerei und Musik der Klassik - eine Parallele. In: KLEE, Paul: Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Köln, 11. April - 4. Juni 1979). Genf 1979, S. 31-34.
- GEIGER, Ursula: Die Maler der Quadriga und ihre Stellung im Informel. Otto Greis, Karl O. Götz, Bernard Schultze, Heinz Kreutz. Hrsg. Axel Alexander Ziese. Nürnberg 1987.
- GEMÄLDE SKLUPTUREN, ENVIRNOMENTS. Vom Expressionismus bis zur Gegenwart (Bestandskatalog. Museum Ludwig, Köln, Bd. 2). Hrsg. Siegfried Gohr. München 1986.
- GERMAN ABSTRACTION. A Private Collection. German and Austrian Art' 97. (Auktionskatalog. Kunsthaus Christie's, London, Oktober 1997). London 1997.
- GILLEN, Eckhart / SCHMIDT, Diether: Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951. Berlin 1989.
- GIMFERRER, Pere: Joan Miró. Auf den Spuren seiner Kunst. Stuttgart 1993.
- GLASER, Hermann: Zwischen Kapitulation und Währungsreform 1945-1948. Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bd. 1, München 1985.
- GOETZ, Alice / BANZ, Helmut W.: Luís Buñuel. Eine Dokumentation. Hrsg. Verband des deutschen Filmclubs e.V. Bad Ems 1965.
- GOHR, Siegfried: Die Kunst der Nachkriegszeit. In: DEUTSCHE KUNST IM 20. JAHRHUNDERT. Malerei und Plastik 1905-1985 (Ausstellungskatalog. Staatsgalerie Stuttgart, 8. Februar - 27. April 1986). Hrsg. Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal und Wieland Schmied. Stuttgart 1986, S. 460.
- GÖPFERT, Hans Peter: Das Werk von Heinz Trökes in der Berliner Akademie der Künste. Visionen aus Barbaropa. In: Die Welt, 20. November 1979.
- GÖTZ, K.O. Erinnerungen und Werk. Werkverzeichnis, Band Ib. Düsseldorf 1983.
- GRAUZONEN FARBWELTEN. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. (Ausstellungskatalog. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in den Räumen der Bildenden Künste, Berlin, 20. Februar - 27. März 1983). Hrsg. Bernhard Schulz. Berlin 1983.

GROHMANN, Will: Ein Berliner Maler in Paris. Eine Ausstellung von Heinz Trökes in der Maison de France. In: Neue Zeitung, 7. Juli 1951.

GROHMANN, Will: Paul Klee. Stuttgart 1954.

GROHMANN, Will: Deutsche abstrakte Maler. Zweite Folge. Baden-Baden 1954.

GROHMANN, Will: Dix jeunes artistes. Heinz Trökes. In: Quadrum, 1, 1956, S. 188-189.

GROHMANN, Will: Neue Kunst nach 1945 - Malerei. Köln 1958.

GROHMANN, Will: Heinz Trökes. Safari-Kunstreihe. Berlin 1959.

GROHMANN Will: Willi Baumeister. Leben und Werk. Köln 1963.

GROHMANN, Will: Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik. Köln 1966.

GROHMANN, Will: Paul Klee. Paris / New York 1991.

GROWE, Bernd: Bilderstreit um die Moderne. Zur deutschen Kunstkritik der Nachkriegszeit. In: KUNST IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 1945-1985 (Ausstellungskatalog. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 27. September 1985 - 21. Januar 1986). Berlin 1985, S. 673-682.

GRUNDIG, Hans: Dresdner Bilanz. In: Prisma, 1. Jg., 1946, 2. Heft, S. 33f.

GRUPO IBIZA 59 (Ausstellungsfaltblatt. 'galería el corsario', Ibiza, 1959). Ibiza 1959.

GRUPO IBIZA 59. Passat I Present (Ausstellungskatalog. Museu d' Art Contemporani d' Eivissa, August - Oktober 1992). Ibiza 1992.

HAAS, Mechthild: Jean Dubuffet. Materialien für eine »andere Kunst« nach 1945. Berlin 1997.

HAAS, Mechthild: Surreale Sprachen in informellen Welten. In: SURREALE WELTEN. Von Piranesi bis Dubuffet. Meisterwerke aus einer Privatsammlung (Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle, 18. Februar - 7. Mai 2000 / Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 4. Juni - 3. September 2000 / Kunsthalle Tübingen, 17. September - 12. November 2000). Mailand 2000, S. 198-200.

- HAFTMANN, Werner: Heinz Trökes. In: TRÖKES. Bilder, Zeichnungen, Graphik (Ausstellungskatalog. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 23. Mai - 21. Juni 1964). Stuttgart 1964, o.S.
- HAFTMANN, Werner: Die großen Meister der Lyrischen Abstraktion und des Informel. In: SEIT 45. Die Kunst unserer Zeit, Bd.1, Brüssel, 1970, S. 13-49.
- HAFTMANN, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Entwicklungsgeschichte. München 1954. 6. Aufl. München 1979.
- HAFTMANN, Werner: [o. T.] In: TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Bilder und Aquarelle, 1977-1986, Galerie Mühlenbusch, Düsseldorf, 23. Mai - 9. August 1986). Düsseldorf 1986, o.S.
- HAFTMANN, Werner: Verfemte Kunst. Köln 1986.
- HAFTMANN; Werner: E. W. Nay. Köln 1991.
- HÄNDLER, Gerhard: [o. T.] In: TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, 2. April - 8. Mai 1955). Duisburg 1955.
- HÄNDLER, Gerhard: Einführung. In: TRÖKES, Heinz. Gemälde, Zeichnungen, Graphik (Ausstellungskatalog. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 9. Juni - 23. Juli 1967). Duisburg 1967.
- HARAMBOURG, Lydia: L' École des Paris 1945-1965. Dictionnaire des Peintres. Neuchâtel 1993.
- HARTMANN, Richard P.: Sechzehn Maler zeichnen unter LSD. In: Brücke, 1970, Nr. 40, Mai 1970, S. 11-30.
- HARTMANN, Richard P.: Malerei aus Bereichen des Unbewußten. Künstler experimentieren unter LSD. Köln 1974.
- HELD, Jutta: Die Kammer der Kunstschaffenden und der Schutzverband Bildender Künstler in der Berliner Kunstpolitik von 1945 bis 49. In: DREISSIG JAHRE BERUFSVERBAND BILDENDER KÜNSTLER BERLINS (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle, Berlin, o.D.). Berlin 1980, S. 33-48.
- HELD, Jutta: Kunst und Kunstpolitik 1945-49. Kulturaufbau in Deutschland nach dem 2. Weltkrieg. Berlin 1981.

- HELDT, Werner. Berlin am Meer. Bilder und Graphik von 1927 bis 1954 (Ausstellungskatalog. Galerie Brusberg, Berlin, 5. September - 31. Oktober 1987). Hrsg. Dieter Brusberg. Berlin 1987.
- HELDT, Werner (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Nürnberg, 2. Dezember 1989 - 11. Februar 1990 / Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 23. Februar - 15. April 1990 / Kunsthalle Bremen, 25. Mai - 8. Juli 1990). Hrsg. Lucius Grisebach. Berlin 1989.
- HERDING, Klaus: Humanismus und Primitivismus. Probleme früher Nachkriegskunst in Deutschland. Gehemmte Moderne. Am Scheideweg von 1948. In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 1988, Bd. 4, S. 284-311.
- HERMAND, Jost: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965. Frankfurt / Berlin 1989.
- HEYDEN, Julian: Aquarelle 1974-1978. In: TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen, Collagen und Skizzenbücher 1938-1979. (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, Berlin, 11. November 1979 - 2. Januar 1980 / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20. Januar - 9. März 1980). Berlin 1979, S. 159-160.
- HIELSCHER, Peter: Unbewältigte Gegenwart. Von der Schwierigkeit, Wirklichkeit abzubilden. In: GRAUZONEN FARBWELTEN. Kunst und Zeitbilder 1945-1955 (Ausstellungskatalog. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in den Räumen der Bildenden Künste, Berlin, 20. Februar - 27. März 1983). Hrsg. Bernhard Schulz. Berlin 1983, S. 238.
- HIRNER, René: Anmerkungen zu Willi Baumeisters Hinwendung zum Archaischen. In: KUNSTWELTEN IM DIALOG. Von Gauguin zur globalen Gegenwart (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 5. November 1999 - 19. März 2000. Hrsg. Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, Barbara M. Thiemann. Köln 1999, S. 74-79.
- HIRNER-SCHÜSSELE, René: Von der Anschauung zur Formerfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst. Diss., Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, Bd. 32. Hemsbach 1990.
- HÖCKER, Karla: Die letzten und die ersten Tage. Berliner Aufzeichnungen 1945. Berlin 1966.
- HOFER, Karl: 'Kunst und Politik'. In: bildende kunst, 2. Jg., 1948, H. 10, S. 20-22.
- HOFER, Karl. 1878-1955 (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle, Berlin, 16. April - 14. Juni 1978). Berlin 1978.

- HOFER, Karl. Sammlung Rolf Deyhle III. (Ausstellungskatalog. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum im Kloster Cismar, Stuttgart). Neumünster 1996.
- HOFER, Karl (1878-1955). Exemplarische Werke aus der Sammlung Hartwig Garnerus (Ausstellungskatalog. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst, München, 29. Oktober 1998 - 10. Januar 1999) / Staatliches Museum Schwerin, 14. März - 16. Mai 1999 / Staatliche Museen Kassel, Neue Galerie, 17. Oktober 1999 - 16. Januar 2000). Hrsg. Hartwig Garnerus. Heidelberg 1998.
- HOFFMANN, Klaus: Neue Ornamentik. Die ornamentale Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 1970.
- HOFMANN, Werner: Grundlagen moderner Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart 1966. 3. Aufl.. Stuttgart 1987.
- HOFSTÄTTER, Hans M.: Malerei und Graphik der Gegenwart. Baden-Baden 1969.
- HOLZ, Hans Heinz: Mirós Welt mythischer Zeichen. In: KUNSTWELTEN IM DIALOG. Von Gauguin zur globalen Gegenwart (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 5. November 1999 - 19. März 2000). Hrsg. Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, Barbara M. Thiemann. Köln 1999, S. 70-73.
- HONISCH, Dieter / JENSEN, Jens Christian (Hrsg.): Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Berlin / Köln 1976.
- HONNEF, Klaus: Richard Lindner. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München, Heft 5, 1997, S. 7.
- HOORMANN, Anne: Von der Bauhaus-Idee zur Formalismus-Debatte. Kunstausbildung an der Staatlichen Hochschule für Baukunst und Bildende Kunst von 1946-1951. In: AUFSTIEG UND FALL DER MODERNE (Ausstellungskatalog. Kunstsammlungen Weimar und Weimar 1999 - Kulturstadt Europas GmbH, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Historischen Museum, Berlin / Teil I. Schloßmuseum Weimar, 9. Mai - 1. August 1999 / Teil II. und Teil III. Mehrzweckhalle Weimar, 9. Mai - 9. November 1999). Hrsg. Rolf Bothe und Thomas Föhl. Weimar 1999, S. 429-430.

- ICH UND DIE STADT. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 15. August - 22. November 1987). Hrsg. Eberhard Roters und Bernhard Schulz. Berlin 1987.
- INFORMEL IN DEUTSCHLAND. Die Sammlung Jupp Lückeroth (Ausstellungskatalog. Städtisches Museum Simeonstift, Trier, in der Europäischen Akademie, 23. März - 5. Mai 1996). Hrsg. Elisabeth Dürr. Trier 1996.
- DIE INFORMELLEN - Von Pollock bis Schumacher. The Informel - Artists from Pollock to Schumacher (Ausstellungskatalog. Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, 13. September - 22. November 1998 / Morsbroicher Kolloquium, 2. November 1998). Hrsg. Susanne Anna. Ostfildern-Ruiz 1999.
- ITTEN, Johannes und die Höhere Fachschule für textile Flächenkunst in Krefeld. Zum Textildesign der dreißiger Jahre (Ausstellungskatalog. Deutsches Textilmuseum, Krefeld, 23. Februar - 5. April 1992). Krefeld 1992.
- JAWORSKA, Wladyslawa: Die École de Paris und die slawischen Künstler. In: Bildende Kunst, 1977, II, Heft 7, S. 325-329.
- JOHNS, Jasper. Retrospektive (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 8. März - 1. Juni 1997). Hrsg. Kirk Varnedoe. München / New York 1997.
- JÜLLIG, Carola: „...in den Trümmern nicht verzagen“. Bildende Kunst in Berlin. In: SOVIEL ANFANG WAR NIE. Deutsche Städte 1945-49 (Ausstellungskatalog. Zentrum Industriekultur Nürnberg, 1989, o.D. / Hamburger Bahnhof, 1990, o.D.). Hrsg. Hermann Glaser, Lutz von Pufendorf, Michael Schöneich. Berlin 1989, S. 205-211.
- KANDINSKY AT THE GUGGENHEIM (Katalog der Kandinsky Sammlung, Solomon R. Guggenheim Museum, New York). Hrsg. Vivian Endicott Barnett. New York / Japan 1983.
- KANDINSKY. Werkverzeichnis der Ölgemälde 1916-1944, Bd. II. Hrsg. Konrad Roethel und Jean K. Benjamin. München 1984.
- KANDINSKY IN RUSSLAND UND AM BAUHAUS 1915-1933 (Ausstellungskatalog. Kunsthaus Zürich, 30. Mai - 15. Juli 1984). Bern 1984.
- KANDINSKY. RUSSISCHE ZEIT UND BAUHAUSJAHRE 1915-1933 (Ausstellungskatalog. Bauhaus-Archiv, Berlin, 9. August - 23. September 1984). Hrsg. Peter Hahn. Berlin 1984.

- KATALOG DER BERLINISCHEN GALERIE. Museumsprobe. Eine Auswahl aus der Sammlung der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur. Berlin 1984.
- KLEE, Paul: Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Köln, 11. April - 4. Juni 1979). Genf 1979.
- KLEE, Paul: Nelle collezioni private (Ausstellungskatalog. Museo dell' Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig, 21. Juni - 5. Oktober 1986). Mailand 1986.
- KLIE, Barbara: Doppeldeutiges Bild der Zeit. Zwei gegensätzliche Kunstausstellungen in West- und Ostberlin. In: Die Welt, 9. Juli 1945.
- KLOTZ, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne. München 1994.
- KLÜNNER, Lothar. ZONE 5. In: KUNST IN BERLIN VON 1870 BIS HEUTE (Katalog der Sammlung der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur). Berlin 1986, S. 125.
- KLÜNNER, Lothar. Zwischen Nullpunkt und Währungsreform. Die surreale Stadt. In: Litfass, 12. Jg. Oktober 1988, H. 45, S. 123-131.
- KOBER, Karl Max: Die Kunst der frühen Jahre 1945-1949. Leipzig 1989.
- KÖLTSCHE, Georg-W.: Willi Baumeister. Ethik als Voraussetzung zur Kunstproduktion. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München, Heft 1, 1988, S. 1-15.
- KOZLOFF, Max: Jasper Johns. New York 1967.
- KRAMER, Hilton: Richard Lindner. Frankfurt a.M. / Berlin / Wien 1975.
- KRAUSE, Markus: Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-1950. Berlin 1995.
- KRAUSE, Markus: Bilder und Zeichnungen der späten sechziger Jahre von Heinz Trökes. In: TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Galerie Utermann, Dortmund, 18. November - 23. Dezember 1998). Dortmund 1998, S. 7-11.
- KROLL, Frank Lothar: Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Hildesheim / Zürich / New York 1987.

- KRÜGER, Werner: Reisen in die eigene Phantasie. Angst vor der Bindung und der Routine. In: Kölner Stadtanzeiger, 21. Februar 1980.
- KUNST DES INFORMEL. MALEREI UND SKULPTUR NACH 1952 (Ausstellungskatalog. Museum am Ostwall, Dortmund, 2. März - 13. April 1997 / Kunsthalle Emden, 19. April - 15. Juni 1997, Neue Galerie der Stadt Linz, 1998) Hrsg. Tayfun Belgin. Köln 1997.
- KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS (Auktionskatalog. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 28, November 1992). Hrsg. Bernd Schultz. Berlin 1992.
- KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS (Auktionskatalog. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 35, November 1993). Hrsg. Bernd Schultz. Berlin 1993.
- KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS (Auktionskatalog. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 54, November 1996). Hrsg. Bernd Schultz. Berlin 1996.
- KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS (Auktionskatalog. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 57, Mai 1997). Hrsg. Bernd Schultz. Berlin 1997.
- KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS (Auktionskatalog. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 60, November 1997). Hrsg. Bernd Schultz. Berlin 1997.
- KUNST DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS (Auktionskatalog. Villa Grisebach, Berlin, Auktion Nr. 64, Juni 1998). Hrsg. Bernd Schultz. Berlin 1998.
- KUNST DES 20. JAHRHUNDERTS (Katalog der Sammlung des Museum Ludwig, Köln). Köln 1996.
- KUNST DES WESTENS. DEUTSCHE KUNST 1945-1960 (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Recklinghausen, 5. Mai - 14. Juli 1996). Hrsg. Ferdinand Ullrich. Recklinghausen 1996.
- KUNST IN BERLIN VON 1870 BIS HEUTE (Katalog der Sammlung der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur). Berlin 1986.
- KUNST IN BERLIN VON 1930 BIS 1960 (Ausstellungskatalog. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 19. Februar - 8. Juni 1980). Berlin 1980.

- KUNST IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 1945-1985 (Ausstellungskatalog. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 27. September 1985 - 21. Januar 1986). Berlin 1985.
- KUNST IN DEUTSCHLAND 1930-1949 (Ausstellungskatalog. Kunsthaus Zürich, 30. April - 29. Mai 1949). Zürich 1949.
- KÜNSTLER ZEICHNEN UNTER LSD. Die Hartmann-Dokumente (Ausstellungskatalog. Graphische Sammlung Albertina, Dresden, 19. März - 26. April 1992). Wien 1992.
- KUNSTWELTEN IM DIALOG. Von Gauguin zur globalen Gegenwart (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 5. November 1999 - 19. März 2000). Hrsg. Marc Scheps, Yilmaz Dziewior, Barbara M. Thiemann. Köln 1999.
- L' ÉCOLE DE PARIS. 1945-1964 (Ausstellungskatalog. Musée national d'histoire et d' art Marché-aux-Possons). Luxemburg 1998.
- LAUSEN, Jens. Signale - Stationen - Landschaften (Ausstellungskatalog. Galerie Brusberg, Köln, 13. September - 8. Oktober 1967 / Hannover, 16. Oktober - 15. November 1967). Hannover 1967.
- LAUSEN, Jens. Signale - Stationen - Landschaften (Ausstellungskatalog. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, 17. Oktober - 23. November 1971). Lübeck 1971.
- LEBEL, Robert / SANOUILLET, Michel / WALDBERG, Patrick: Der Surrealismus, Dadaismus und metaphysische Malerei. Köln 1987.
- LEMKE, Elisabeth: Heinz Trökes. Die Mondkanone. In: Ulenspiegel, 1. Jg., 1946, (Nr. 27), 2. Dezemberheft, Rückseite, in der Rubrik: Was in Deutschland kaum jemand kennt.
- LEXIKON DER KUNST. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst (12 Bde. Erlangen). Bd. 7, 1994, S. 289.
- LINDNER, Brigitte: Heinz Trökes: Das gemalte Frühwerk. Magisterarbeit, Phil. Fakultät, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität (Manuskript). Bonn 1996.
- LINDNER, Richard. Gemälde und Aquarelle 1948-1977 (Ausstellungskatalog. Haus der Kunst, München, in Zusammenarbeit mit dem Hirshhorn Museum und dem Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C., 7. Februar - 27. April 1997). München / New York 1997.

- LINFERT, Carl: Glanz der Auswüchse. Der Maler Heinz Trökes. In: Der Kurier, 28. Juni 1947, Nr. 148.
- LOHBERG, Gabriele: Fritz Winter. Leben und Werk. München 1986.
- LOOS, Adolf: Ornament und Verbrechen. In: LOOS, Adolf. Sämtliche Schriften. Ins Leere gesprochen (1897-1900) - Trotzdem (1900-1930). Hrsg. Franz Glück, Bd. 1. Wien / München 1962, S. 276 - 288.
- LOOS, Adolf. Sämtliche Schriften. Ins Leere gesprochen (1897-1900) - Trotzdem (1900-1930). Hrsg. Franz Glück, Bd. 1. Wien / München 1962
- LOREAU, Max: Jean Dubuffet. Délits, Déportements, Lieux De Haut Jeu. Lausanne 1971.
- LÜDECKE, Heinz: Die Beziehungslosigkeit des Beziehungslosen. In: bildende kunst, 1. Jg., 1947, H. 7, S. 10f.
- LÜDECKE, Heinz: Rückblick auf den Berliner Ausstellungssommer. In: bildende kunst, 1. Jg., 1947, H. 4/5, S. 41.
- LÜDECKE, Heinz: 'Vernunft wird Unsinn...' Zu einer Ausstellung des Surrealisten Heinz Trökes. In: Berliner Zeitung, 25. Juni 1947, Nr. 144.
- LÜDECKE, Heinz: Was will der Surrealismus? Zur Diskussion über Probleme der modernen Kunst. In: Berliner Zeitung, 16. Juli 1947.
- LUEG, Gabriele: Studien zur Malerei des Deutschen Informel. Diss. Phil. Fakultät. Aachen 1983.
- LÜTGENS, Annelie: Kunst und Realität der Nachkriegszeit. Eine Verwechslungsgeschichte. In: kritische berichte, 18. Jg. 1990, H. 4, S. 13-24.
- MADOFF, Steven Henry: Pop Art. A Critical History. Berkeley / Los Angeles / London 1997.
- MAGRITTE, René. Die Kunst der Konversation (Ausstellungskatalog. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23. November - 2. März 1997). München / New York 1996.

- MALEREI DES AMERIKANISCHEN ABSTRAKTEN EXPRESSIONISMUS.
Jackson Pollock - Robert Motherwell - Adolph Gottlieb, Richard Pousette-Dart
(Ausstellungskatalog. Pfalzgalerie Kaiserslautern, 2. November 1997 - 4. Januar
1998). Hrsg. Britta E. Buhlmann Kaiserslautern 1997.
- MATHIEU (Ausstellungskatalog. Neue Galerie im Künstlerhaus Rolf Becker, o.D.,
München). München 1962.
- MATHIEU, Georges: De la révolte à la renaissance. Au-delà du Tachisme. Paris
1963/1972.
- METKEN, Günter: Als die Surrealisten noch recht hatten. Texte und Dokumente.
Stuttgart 1976.
- METKEN, Günter: Zwischen Europa und Antike. In: ERNST, Max. Retrospektive
1979 (Ausstellungskatalog. Haus der Kunst, München, o.D. / Nationalgalerie,
Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, o.D.). Hrsg. Werner Spies.
München 1979, S. 81-83.
- MEWES, Claus: Heinz Trökes. In: SCHRECKEN UND HOFFNUNG. Künstler
sehen Krieg und Frieden (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Hamburg, 1.
Oktober - 15. November 1987 / Stadtmuseum München, 10. Dezember 1987 -
31. Januar 1988 / Staatliche Gemäldegalerie Moskau, 15. März - 28. April 1988
/ Staatliche Eremitage Leningrad, 20. Mai - 29. Juni 1988). Hamburg 1987, S.
200.
- MIRÓ, Joan (Ausstellungskatalog. Kunsthaus Zürich, 21. November 1986 - 1.
Februar 1987 / Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 14. Februar - 20. April 1987).
Bern 1986.
- MIRÓ, Joan. L' exposició Impactes 1929-1941 (Ausstellungskatalog. Miró
Foundation, Barcelona, 24. November 1988 - 15. Januar 1989 / Whitechapel
Art Gallery, London, 3. Februar 1989 - April 1989). Barcelona 1988.
- MORSCHER, Jürgen: Die Wiederentdeckung des Informel. Ein Phänomen des
Kunstgeschehens in Deutschland. In: Kunst Nachrichten, 9. Jg., Heft 11/12, Juli
1973, o.S.
- MOTTE, Manfred de la: Dokumente zum deutschen Informel. Bonn 1976.
- [MÜ.]: Gibt es Mondkanonen? In: Vorwärts, 21. Januar 1947, Nr. 17, S. 4.
- MÜLLER, Erich: Moderne Malerei, sehen und verstehen. Basel / Stuttgart 1980.

- NACENTA, Raymond: *École de Paris. Die Maler und die künstlerische Atmosphäre in Paris seit 1910*. Paris 1960.
- NADEAU, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*. Hrsg. Burghard König. Reinbek 1965. 3. Aufl. Reinbek 1992.
- NAY, Ernst Wilhelm. 1902-1968. *Bilder und Dokumente (Ausstellungskatalog. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 29. März - 1. Juni 1980 / Haus der Kunst, München, 26. Juli - 21. September 1980 / Bayer AG, Leverkusen, 28. September - 30. Oktober 1980 / Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 7. Dezember 1980 - 1. Februar 1981 / Neue Galerie Kassel, 14. März - 10. Mai 1981)*. München 1980.
- NAY, Ernst Wilhelm. *Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. I (1922-1951)*. *Werkverzeichnis Aurel Scheibler*. Hrsg. Museum Ludwig, Köln. Köln 1990.
- NAY, Ernst Wilhelm. *Werkverzeichnis der Ölgemälde. Bd. II (1952-1968)*. *Werkverzeichnis Aurel Scheibler*. Hrsg. Museum Ludwig, Köln. Köln 1990.
- NEMITZ, Fritz: *Kunstschaffen in Deutschland*. In: *Die Kunst und das schöne Heim*, 47. Jg., 1949, H. 4, S. 129.
- NERLINGER, Oscar: 'Politik und Kunst'. In: *bildende kunst*, 2. Jg., 1948, H. 10, S. 23-25.
- NEUBAUER, Conny: *Der 'Fall' Trökes, Thiemann und Genossen. Für und wider die phantastische Malerei (Sonntag, 13. Juli 1947)*. In: GILLEN, Eckhart / SCHMIDT, Diether: *Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951*. Berlin 1989, S. 193.
- O' CONNOR, Francis Valentine / THAW, Victor: *Jackson Pollock (1912-1956)*. *Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und anderer Arbeiten*. New York 1978.
- OHFF, Heinz: *Heinz Trökes. Akademie der Künste, Berlin*. In: *Das Kunstwerk*, XXXIII/1, 1980, S. 63.
- OHFF, Heinz: *Heinz Trökes*. In: *Das Kunstwerk*, 5, 1983, S. 66.
- ORNAMENT - HEUTE? (Ausstellungskatalog. Bayerische Akademie der schönen Künste, München, 4. Mai - 26. Juni 1966). München 1966.

- ORNAMENTALE TENDENZEN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI (Ausstellungskatalog. Haus am Waldsee, 1. März - 15. April 1968 / Städtisches Museum, Schloß Morsbroich, Leverkusen, 26. April - 3. Juni 1968 / Kunstverein Wolfsburg e.V., Schloß Wolfsburg, 22. Juni - 14. Juli 1968). Berlin 1968.
- PAALEN, Wolfgang. Zwischen Surrealismus und Abstraktion (Ausstellungskatalog. Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig, Wien, in Zusammenarbeit mit der Kulturabteilung der Stadt Wien, 24. September - 7. November 1993). Hrsg. Dieter Schrage. Klagenfurt 1993.
- PAUVERT, Jean-Jacques: Paysages grotesques, Fascicule V. In: CATALOGUE DES TRAVAUX DE JEAN DUBUFFET. Lausanne 1965.
- PEINTURES ET SCULPTURES NON FIGURATIVES EN ALLEMAGNE D' AUJOURD'HUI (Ausstellungskatalog. Cercle Volney, Paris, 7. April - 8. Mai 1955). Paris 1955.
- PELLEGRINI, Aldo: New Tendencies in Art. Buenos Aires / New York 1966.
- PESCH, Hans Karl: Widersprüchliches in Einklang gebracht. Zu einer Ausstellung von Heinz Trökes in der Galerie Vömel, Düsseldorf. In: Weltkunst, 43. Jg., 1973, S. 616.
- PEYRÉ, Yves: Fautrier ou les outrages de l' impossible. Paris 1990.
- PICON, Gáetan: Der Surrealismus in Wort und Bild 1919-1939. Genf 1976.
- PLATSCHEK, Hans: Neue Figuration. Aus der Werkstatt der heutigen Malerei. München 1952.
- POENSGEN, Georg / ZAHN, Leopold: Abstrakte Kunst. Eine Weltsprache. Baden-Baden 1958.
- POMMERANZ-LIEDTKE: Berliner Ausstellungen. In: bildende kunst, 2. Jg. 1948, H. 10, S. 43f.
- POP ART. Die Pop Art Show (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 22. Januar - 21. April 1992). Hrsg. Marco Livingstone. München 1992.
- VON DER POP ART BIS HEUTE. Amerikanische und europäische Kunst seit 1954. Sammlung Sonnabend (Ausstellungskatalog. Deichtorhallen, Hamburg, 23. Februar - 5. Mai 1996). Hrsg. Zdenek Felix. New York / Hamburg 1996.

- PORTRAIT EINER SAMMLUNG. Im Kraftfeld von École de Paris und Gruppe 33: Paris, Basel, Bern, 1930-1960 (Katalog Nr. 57. Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach). Wichtrach / Bern 1997.
- PRINZ, Ursula: Bildende Kunst in Berlin von 1930 bis 1960. In: KUNST IN BERLIN VON 1930 BIS 1960. (Ausstellungskatalog. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 19. Februar - 8. Juni 1980). Berlin 1980, S. 13-33.
- QUIGNON-FLEURET, Dominique: Mathieu. Paris 1973.
- RAGON, Michel: Das Abenteuer der abstrakten Kunst. Gestalten und Ergebnisse der Pariser Schule. Darmstadt 1957.
- REWALD, Sabine: Paul Klee. The Berggruen Klee Collection in The Metropolitan Museum of Art. New York 1988.
- RICHTER, Hans: Dada, Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Werner Haftmann. Köln 1964.
- RIOPELLE, Jean-Paul. D'hier et d'aujourd'hui (Ausstellungskatalog. Fondation Maeght, Saint-Paul, 28. April - 25. Juni 1990). Paris 1990.
- ROH, Juliane: Meister der Graphik. Heinz Trökes. In: Die Kunst und das schöne Heim, 81, 1969, S. 29-36.
- ROH, Juliane: Deutsche Kunst der 60er Jahre: Malerei, Collage, Op-Art, Graphik. München 1971.
- ROH, Juliane: Deutsche Kunst seit 1960. Druckgraphik. München 1974.
- ROMAIN, Lothar: Heinz Trökes. Die Lichtaugen zwischen Schlaf und Traum. In: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwart, München, H. 23, 1993, S. 3-15.
- ROSE, Barbara: Amerikas Weg zur modernen Kunst. Von der Mülltonnenschule zur Minimal Art. Köln 1969.
- ROSE, Bernice: Jackson Pollock. Drawing into Painting. In: DRAWING INTO PAINTING (Ausstellungskatalog. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 10. Juni - 22. Juli 1979). Düsseldorf 1979, S. 9.
- ROTTERS, Eberhard: Bildende Kunst. In: ALS DER KRIEG ZU ENDE WAR. Kunst in Deutschland von 1945-1950 (Ausstellungskatalog. Akademie der

- Künste, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. und den Berliner Festwochen, 7. September - 2. November 1975). Berlin 1975, S. 9-12.
- ROTTERS, Eberhard: Trökes Schwarz Weiß. In: TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen, Collagen und Skizzenbücher 1938-1979. (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, Berlin, 11. November 1979 - 2. Januar 1980 / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20. Januar - 9. März 1980). Berlin 1979, S. 7-11.
- ROTTERS, Eberhard: Art in Berlin from 1945 to the Present. In: ART IN BERLIN. 1815-1989 (Ausstellungskatalog. High Museum of Art, Atlanta, Georgia, 14. November 1989 - 14. Januar 1990). Hrsg. Kelly Morris und Amanda Woods. Atlanta 1989, S. 99-106.
- ROTHKO, Mark. 1903-1970. Retrospektive der Gemälde (Ausstellungskatalog. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1978, o.D., in Zusammenarbeit mit dem Museum of Fine Arts, Houston / Walker Art Center, Minneapolis / Los Angeles County Museum of Art). New York 1978.
- ROTHKO, Mark. 1903-1970. Retrospektive der Gemälde (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig, Köln, 30. Januar - 27. März 1988). Köln 1988.
- ROTHKO, Mark (Ausstellungskatalog. National Gallery of Art, Washington, 3. Mai - 16. August 1998 / Whitney Museum of American Art, New York, 10. September - 29. November 1998 / Musée d' Art Moderne de la Ville. Paris, 8. Januar - 18. April 1999). Hrsg. Frances P. Smyth. Washington 1998.
- RUHMER, Eberhard: Bilder aus Paris. In: Der Kurier, 2. Juli 1951.
- RUHMER, Eberhard: Bilder wie im Rausch geschaffen. In: Der Abend, 4. Juli 1951.
- RUHRBERG, Bettina / RUHRBERG, Karl: Im Zeichen der Abstraktion. Zur westdeutschen Kunst 1945 bis 1960. In: KUNST DES WESTENS. DEUTSCHE KUNST 1945-1960 (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Recklinghausen, 5. Mai - 14. Juli 1996). Hrsg. Ferdinand Ullrich. Recklinghausen 1996, S. 15-20.
- RUHRBERG, Karl: Die Malerei unseres Jahrhunderts. Düsseldorf / Wien / New York 1987.
- RUHRBERG, Karl / SCHNECKENBURGER Manfred / FRICKE, Christiane u.a.: Kunst des 20. Jahrhunderts. Malerei - Skulpturen und Objekte. Neue Medien. Fotografie, Bd. 1. Hrsg. Ingo F. Walther. Köln 1998.

RUSSELL, John: Max Ernst. Leben und Werk. Köln 1966.

SALZMANN, Siegfried: Notizen zur Malerei. In: TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen, Collagen und Skizzenbücher 1938-1979 (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, Berlin, 11. November 1979 - 2. Januar 1980 / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20. Januar - 9. März 1980). Berlin 1979, S. 65-71.

SANDBERG, Herbert / KUNERT, Günther (Hrsg.): Ulenspiegel. Zeitschrift für Literatur und Satire 1945-1950. München / Berlin, 1978, S. 182.

SANDLER, Irving H.: Der Abstrakte Expressionismus. In: SEIT 45. Die Kunst unserer Zeit, Bd. 1. Hrsg. Palais de Beaux Arts, Brüssel. Brüssel 1970, S. 50-72.

SANDLER, Irving H.: The Triumph of American Painting. A History of Abstract Expressionism. New York / San Francisco / London 1990.

SCHAUER, Lucie: Ende und Wende. Kunstlandschaft Berlin von 1945 bis heute. Regensburg 1999.

SCHELTAMA, Adama von: Ist der Expressionismus noch junge Kunst? In: Prisma, 1. Jg., 1946, H. 2, S. 18.

SCHMIED, Wieland: Das Imaginäre und das Phantastische. In: SEIT 45. Die Kunst unserer Zeit, Bd. II. Hrsg. Palais de Beaux Arts, Brüssel. Brüssel 1970, S. 124-129, 145.

SCHMIED, Wieland (Hrsg.): De Chirico. Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften. Frankfurt / Berlin / Wien 1973.

SCHMIED, Wieland: Malerei nach 1945, in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Frankfurt a.M. / Berlin 1974.

SCHMIED, Wieland: Magische Realitäten, Traum, Mythos, Fiktion. Von Giorgio de Chirico und Max Ernst bis zu Jannis Kounellis und Katharina Fritsch. In: DIE EPOCHE DER MODERNEN KUNST IM 20. JAHRHUNDERT (Ausstellungskatalog. Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Mai - 27. Juli 1997). Hrsg. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal. Berlin 1997, S. 419-439.

SCHNEEDE, Uwe M.: Max Ernst. Stuttgart 1972.

- SCHNEIDER, Angela: Surrealistische Tendenzen. In: KUNST IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 1945-1985 (Ausstellungskatalog. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 27. September 1985 - 21. Januar 1986). Berlin 1985, S. 48-54.
- SCHNEIDER, Pierre. Riopelle. Signes mêlés. Paris 1972.
- SCHOBER, Herbert / RENTSCHLER, Ingo: Das Bild als Schein der Wirklichkeit. Optische Täuschungen in Wissenschaft und Kunst. München 1972.
- SCHRECKEN UND HOFFNUNG. Künstler sehen Krieg und Frieden (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Hamburg, 1. Oktober - 15. November 1987 / Stadtmuseum München, 10. Dezember 1987 - 31. Januar 1988 / Staatliche Gemäldegalerie Moskau, 15. März - 28. April 1988 / Staatliche Eremitage Leningrad, 20. Mai - 29. Juni 1988). Hrsg. Werner Hofmann. Hamburg 1987.
- SCHRIFT UND BILD. Schrift en beeld. Art and writing. L'art et l'ecture. (Ausstellungskatalog. Stedelijk Museum, Amsterdam, 3. Mai - 10. Juni 1963 / Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 14. Juni - 4. August 1963). Hrsg. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden 1963.
- SCHÜLLER, H.: Über die Philosophie der Unbestimmtheit. Zur Soziologie der Atomphysik. In: Prisma, 1. Jg. 1948, H. 19/20, S. 28-30.
- SCHULTZE, Bernard. Das große Format (Ausstellungskatalog. Museum Ludwig in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln / Galleria Comunale d' Arte Moderna, Bologna / Szépművészeti Múzeum, Budapest / Kunsthalle Elzenveld, Antwerpen, alle o. D.). Hrsg. Evelyn Weiss. München / Köln 1994.
- SCHULTZE, Sabine: Begegnung mit Heinz Trökes. In: Der Kunsthandel, 12. Jg. 1967, Bd. 59, S. 16-17.
- SCHULZE-VELLINGHAUSEN, Albert: Anspielungen: Ausgewählte Reden, Aufsätze, Kritiken zur bildenden Kunst, Literatur, Architektur etc. Velber (bei Hannover) 1962.
- SCHWARZ, Birgit: Informel - Zum Konstrukt einer „anderen Zeit“. In: INFORMEL IN DEUTSCHLAND. Die Sammlung Jupp Lückeroth (Ausstellungskatalog. Städtisches Museum Simeonstift, Trier, in der Europäischen Akademie, 23. März - 5. Mai 1996). Hrsg. Elisabeth Dürr. Trier 1996, S. 26.

- SEDLMAYR, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948. 6. Aufl. Salzburg 1953.
- SEIT 1945. Die Kunst unserer Zeit. Hrsg. Palais de Beaux-Arts, Bde. 1 und 2. Brüssel 1970.
- SELLO, Gottfried: Surrealist fürs Leben. Das Gesamtwerk von Heinz Trökes. In: Die Zeit, 30. November 1979, Nr. 46, S. 44.
- SKUTSCH, K.L.: [o.T.] In: TRÖKES, Heinz. Gemälde und Graphik von 1948-1956 (Ausstellungskatalog. Kunstverein Hamburg, 22. September - 21. Oktober 1956). Hamburg 1956.
- SONDERBORG, K.R.H. - Werke 1948 bis 1986 (Ausstellungskatalog. Moderne Galerie des Saarlandmuseums, Saarbrücken, in Zusammenarbeit mit K.R.H. Sonderborg, 19. Juli - 6. September 1987). Hrsg. Georg-W. Költzsch. Saarbrücken 1987.
- SONDERBORG, K.R.H. (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 15. Mai - 4. Juli 1993). Hrsg. Jochen Poetter. Baden-Baden 1993.
- SOVIEL ANFANG WAR NIE. Deutsche Städte 1945-1949 (Ausstellungskatalog. Zentrum Industriekultur Nürnberg, 1989, o.D. / Hamburger Bahnhof, 1990, o.D.). Hrsg. Hermann Glaser, Lutz von Pufendorf, Michael Schöneich. Berlin 1989.
- SPIES, Werner: Max Ernst. Werke 1925-1929. Œuvre Katalog, Bd. 3. Köln 1976.
- SPIES, Werner. Max Ernst. Werke 1929-1938. Œuvre Katalog, Bd. 4. Köln 1979.
- STATIONEN DER MODERNE. Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (Ausstellungskatalog. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 25. September 1988 - 8. Januar 1989). Berlin 1988.
- STEINIGER, Rolf: Deutsche Geschichte 1945-1961. Darstellung und Dokumente, 2 Bde. Frankfurt/Main 1983.

- STRAKA, Barbara. Interview mit Heinz Trökes, Juli-Oktober 1982. Die Kunst muß nämlich gar nichts. Interviewmontage mit Beiträgen von Zeitgenossen der Jahre 1945-1955. In: GRAUZONEN FARBWELTEN. Kunst und Zeitbilder 1945-1955. (Ausstellungskatalog. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in den Räumen der Bildenden Künste, Berlin, 20. Februar - 27. März 1983). Hrsg. Bernhard Schulz. Berlin 1983, S. 244-341.
- STRELOW, Hans: Color Field und Hard edge. In: HONISCH, Dieter / JENSEN, Jens Christian (Hrsg.): Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Berlin / Köln 1976, S. 32-36.
- SURREALE WELTEN. Von Piranesi bis Dubuffet. Meisterwerke aus einer Privatsammlung (Ausstellungskatalog. Hamburger Kunsthalle, 18. Februar - 7. Mai 2000 / Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 4. Juni - 3. September 2000 / Kunsthalle Tübingen, 17. September - 12. November 2000). Mailand 2000.
- SYLVESTER, David: Magritte. London 1992.
- TANGUY, Yves. Retrospektive 1925-1955 (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 17. Oktober 1982 - 2. Januar 1983). Hrsg. Katharina Schmidt. München 1982.
- VON DER TEILUNG BIS ZUR WIEDERVEREINIGUNG. 40 Jahre Kunst in Deutschland aus der Sammlung Irene und Peter Ludwig (Ausstellungskatalog. Musée National d'Histoire et d'Art, Luxemburg, 2. Oktober - 29. November 1992). Luxemburg 1992.
- THÉVOZ, Michel: Dubuffet. Genf 1986.
- THIEMANN, HANS UND DIE BERLINER FANTASTEN (Ausstellungskatalog. Bauhaus-Archiv, Berlin, 15. März - 1. Mai 2000). Hrsg. Peter Hahn und Markus Krause. Berlin 2000.
- THOMAS, Karin: Zweimal deutsche Kunst nach 1945. 40 Jahre Nähe und Ferne. Köln 1985.
- THOMAS, Karin: Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 1971. 10. Aufl. Köln 1998.
- TORCZYNER, Harry: René Magritte. Zeichen und Bilder. Köln 1977.
- TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Moderne Galerie, Köln). Köln 1946.

- TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Bilder aus Paris. Maison de France, Berlin, Ende Juni/Anfang August 1951). Berlin 1951.
- TRÖKES, Heinz. Bilder von 1948-1954 (Ausstellungskatalog. Galerie Springer, Berlin / Jackson Gallery, New York, April 1954). Berlin 1954.
- TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, 2. April - 8. Mai 1955). Duisburg 1955.
- TRÖKES, Heinz. Gemälde und Graphik von 1948-1956 (Ausstellungskatalog. Kunstverein Hamburg, 22. September - 21. Oktober 1956). Hamburg 1956.
- TRÖKES, Heinz. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen (Ausstellungskatalog. Haus am Waldsee, Berlin, 25. März - 29. April 1956). Berlin 1956.
- TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Galerie Springer, Berlin, 4. Dezember - 31. Dezember 1958). Berlin 1958.
- TRÖKES, Heinz. Bilder Zeichnungen, Graphik (Ausstellungskatalog. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 23. Mai - 21. Juni 1964). Stuttgart 1964.
- TRÖKES, Heinz. Gemälde, Zeichnungen, Graphik (Ausstellungskatalog. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 9. Juni - 23. Juli 1967). Duisburg 1967.
- TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen (Ausstellungskatalog. Galerie Stangl, München, 28. März - 11. Mai 1968). München 1968.
- TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik (Ausstellungskatalog. Kunstverein, Mannheim, 23. März - 20. April 1969 / Gesellschaft der Kunstfreunde, Lindau, 11. Mai - 15. Juni 1969 / Wilhelm Morgner Haus, Soest, 29. Juni - 27. Juli 1969 / Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, 24. August - 21. September 1969). Mannheim 1969.
- TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Grafik (Ausstellungskatalog. Galerie Hans Hoepfner, Hamburg, 13. November - 16. Dezember 1971). Hamburg 1971.
- TRÖKES, Heinz. Bilder und Graphik (Ausstellungskatalog. Galerie Vömel, Düsseldorf, 13. März - 30. April 1973). Düsseldorf 1973.
- TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik 1942-1977 (Ausstellungskatalog. Galerie Christoph Dürr, München, 20. Oktober - 15. Dezember 1977). München 1977.

- TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen, Collagen und Skizzenbücher 1938-1979 (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, Berlin, 11. November 1979 - 2. Januar 1980 / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20. Januar - 9. März 1980). Berlin 1979.
- TRÖKES, Heinz. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, 1948-1981 (Ausstellungskatalog. Galerie Heimeshoff, Essen, 5. Februar - 6. März 1982). Essen 1982.
- TRÖKES, Heinz. 31 Skizzenbücher 1943-1983 (Ausstellungskatalog. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 16. August - 25. September 1983). Berlin 1983.
- TRÖKES, Heinz. Bilder und Aquarelle 1977-1986 (Ausstellungskatalog. Galerie Mühlenbusch, Düsseldorf, 23. Mai - 9. August 1986). Düsseldorf 1986.
- TRÖKES, Heinz. Zum 75. Geburtstag. Frühe und späte Bilder (Ausstellungskatalog. Galerie Pels-Leusden, Villa Grisebach, Berlin, 16. Juli - 27. August 1988). Berlin 1988.
- TRÖKES, Heinz. Ölbilder, Aquarelle, Graphiken. 1950-1991 (Ausstellungskatalog. Galerie Kley, Hamm, 5. April - 29. Juni 1992). Hamm 1992.
- TRÖKES, Heinz. Ausstellung zum 80. Geburtstag. Ausgewählte Aquarelle aus den Jahren 1959 - 1992 (Ausstellungsheft. Galerie Rolf Ohse, Bremen, 26. November 1993 - 15. Januar 1994). Bremen 1993.
- TRÖKES, Heinz. Neue Skizzenbücher 1984-1994 (Ausstellungskatalog. Kupferstichkabinett, Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 4. März - 28. Mai 1995). Berlin 1995.
- TRÖKES, Heinz (Ausstellungskatalog. Galerie Utermann, Dortmund, 18. November - 23. Dezember 1998). Dortmund 1998.
- TUCHMAN, Maurice: The New York School. Abstract Expressionism in the 40s and 50s. London um 1970.
- TÜRR, Karina: Op Art. Stil, Ornament oder Experiment? Berlin 1986.
- VOGT, Paul: Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert. Köln 1976.

- VOWINCKEL, Andreas: Surrealismus und Kunst. Studien zu Ideengeschichte und Bedeutungswandel des Surrealismus vor Gründung der surrealistischen Bewegung und zu Begriff, Methode und Ikonographie des Surrealismus in der Kunst 1919 bis 1929. Diss. Phil. Fakultät Bonn 1978. Hrsg. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 44. Hildesheim 1989.
- WEDEWER, Rolf: Bildbegriffe. Anmerkungen zur Theorie der neuen Malerei. Stuttgart 1963.
- WEDEWER, Rolf: Stichworte zum Informel. In: KUNST IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND 1945-1985 (Ausstellungskatalog. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 27. September 1985 - 21. Januar 1986). Berlin 1985, S. 120-131.
- WEDEWER, Rolf: Informel. In: KUNST DES WESTENS. DEUTSCHE KUNST 1945-1960 (Ausstellungskatalog. Kunsthalle Recklinghausen, 5. Mai - 14. Juli 1996). Hrsg. Ferdinand Ullrich. Recklinghausen 1996, S. 85-88.
- WEELEN, Guy: Miró. Köln 1984.
- WESTKUNST. ZEITGNÖSSISCHE KUNST SEIT 1939 (Ausstellungskatalog. Museen der Stadt Köln). Hrsg. Laszlo Glozer. Köln 1981, S. 198ff.
- WETZEL, Maria: Atelierbesuche. IV: Professor Heinz Trökes. In: Diplomatischer Kurier, 11. Jg., 1962, H. 23, S. 859-866.
- WICK, Rainer: bauhaus - Pädagogik. Köln 1982. 4. Aufl. Köln 1994.
- WINGLER, Hans Maria: Kunstschulreform 1900-1933. Berlin 1977.
- WINKLER, Kurt: Allgemeine Deutsche Kunstausstellung 1946. In: STATIONEN DER MODERNE. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (Ausstellungskatalog. Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, 29. September 1988 - 8. Januar 1989). Berlin 1988, S. 353-377.
- WINTER, Fritz: Werke aus den Jahren 1949 bis 1956 (Katalog. Marbach, Nr. 147-581). Bern 1968.
- WOLS. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik (Ausstellungskatalog. Kunsthaus Zürich, 24. November 1989 - 11. Februar 1990 / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 31. März - bis 27. Mai 1990). Zürich 1989.

WOLS. Bilder, Aquarelle, Photographien und Radierungen (Ausstellungskatalog. Galerie Karsten Greve, Köln, Paris, Milano, o.D.). Bonn 1998.

ZAUNSCHIRN, Thomas: Die Fünfziger Jahre. Heyne Stilkunde, Bd. 21. München 1980.

ZEITBILDER. 40 Jahre Bundesrepublik Deutschland (Ausstellungskatalog. Mannheimer Kunstverein, 11. Juni - 23. Juli 1989). Mannheim 1989.

ZEN 49 - Die ersten 10 Jahre. Orientierungen (Ausstellungskatalog. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 6. Dezember 1986 - 15. Februar 1987). Hrsg. Jochen Poetter. Baden-Baden 1986.

ZIMMERMANN, Mac (Ausstellungskatalog. Galerie Hennemann, Bonn, 8. Dezember 1976 - 29. Januar 1977). Bonn 1976.

ZIMMERMANN, Mac. Œuvre 1931-1982. München 1983.

ZWISCHEN WIDERSTAND UND ANPASSUNG. Kunst in Deutschland von 1933-1945. (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 17. September - 29. Oktober 1978). Berlin 1978.

XIII. 1 Schriften von Heinz Trökes

TRÖKES, Heinz: Moderne Kunst in Deutschland. In: Das Kunstwerk, 1. Jahr, 1946/47, Doppelheft 8/9, S. 73-75.

TRÖKES, Heinz: Der Surrealismus. In: Das Kunstwerk, 1. Jahr, 1946/47, Doppelheft 8/9, S. 30-36.

TRÖKES, Heinz: Moderne Kunst und Zeitbewußtsein. In: bildende kunst, 2. Jg. 1948, H. 3, S. 17-20.

TRÖKES, Heinz: Singhalesische Miniaturen. 12 Aquarelle. Stuttgart 1959.

TRÖKES, Heinz: Lieber Herr Professor Grohmann! In: Künstler schreiben an Will Grohmann. Hrsg. Karl Gutbrod. Köln, 1968, S. 183-185.

TRÖKES, Heinz: Übers Reisen. In: TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen, Collagen und Skizzenbücher 1938-1979 (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, Berlin, 11. November 1979 - 2. Januar 1980 / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20. Januar - 9. März 1980). Berlin 1979, S. 181.

TRÖKES, Heinz: Wie ein Bild entstehen kann. In: TRÖKES, Heinz. Bilder, Zeichnungen, Collagen und Skizzenbücher 1938-1979 (Ausstellungskatalog. Akademie der Künste, Berlin, 11. November 1979 - 2. Januar 1980 / Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20. Januar - 9. März 1980). Berlin 1979, S. 73-74.

TRÖKES, Heinz: Vor unseren Bildern braucht keiner strammzustehen. In: KRAUSE, Markus: Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-1950. Berlin 1995. S. 9.

XIII. 2 Interviews mit Heinz Trökes

TRÖKES, Heinz im Interview mit Maria Wetzel. In: WETZEL, Maria: Atelierbesuche. IV. Professor Heinz Trökes, Diplomatischer Kurier, 11. Jg., 1962, H. 23, S. 859-866.

TRÖKES, Heinz im Interview mit RIAS, 1965. In: GILLEN, Eckhart / SCHMIDT, Diether. Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951. Berlin 1989, S. 162-163.

TRÖKES, Heinz im Interview mit Barbara Straka, Juli-Oktober 1982. Die Kunst muß nämlich gar nichts. Interviewmontage mit Beiträgen von Zeitgenossen der Jahre 1945-1955. In: GRAUZONEN FARBWELTEN. Kunst und Zeitbilder 1945-1955 (Ausstellungskatalog. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in den Räumen der Bildenden Künste, Berlin, 20. Februar - 27. März 1983). Hrsg. Bernhard Schulz. Berlin 1983, S. 244-341.

TRÖKES, Heinz in drei Interviews mit der Autorin:

28. Februar 1995, 1. März 1995 und 2. März 1995 in Berlin. Die Gespräche wurden zum Teil auf Tonband aufgenommen und befinden sich im Besitz der Autorin.

XIII. 3 Autobiographische Notizen und 'Werklisten' der Gemälde Heinz Trökes'

AUTOBIOGRAPHISCHE NOTIZEN DER TAGEBÜCHER HEINZ TRÖKES', 1950-1996. Nachlaß: Heinz Trökes, Berlin.

'WERKLISTEN' DER GEMÄLDE, 1935-1995, Nachlaß: Heinz Trökes, Berlin (Die bislang von Jan Manuel Trökes, dem Sohn des Künstlers, in 'Listen' festgehaltene Gemälde Trökes' aus den Jahren 1935 bis 1995 enthalten Hinweise zu Besitzverhältnissen und Veröffentlichungen der Bilder).

XIII. 4 Vorträge von Heinz Trökes

- 1947 Staatliche Hochschule für Architektur und Bildende Kunst, Weimar:
'Moderne Kunst und Zeitbewußtsein'⁵⁷⁸
- 1948 Ulenspiegel-Diskussion, Berlin:
'Neutralität der Künstler? - Freiheit der Kunst'
- 1949 Galerie Melchers, Köln:
'Tektonik und Rhythmik anstelle von Metrik. Neue Aspekte in der bildenden Kunst'
- 1951 Maison de France, Berlin:
'Der Maler Wols und l' art autre'
- 1957 Die Insel, Berlin:
'Die Wechselbeziehungen von spanischer und deutscher Kunst im 20. Jahrhundert'
- 1965 RIAS, Berlin:
'Über die Gründung der ersten privaten Kunstgalerie in Deutschland nach 1945: Galerie Gerd Rosen, Berlin'
- 1967 Palacio de Cristal: Buenos Aires:
'Arte alemán de hoy'
- 1970 Deutsches Farbenzentrum, München:
'Die Farblehren von Goethe, Oswald und Itten'
- 1972 Internationale Sommerakademie, Salzburg:
'Begegnungen mit Kandinsky, Ernst, Miró und Wols'
- 1977 Tel Aviv-Museum und Israel-Museum, Jerusalem:
'Kunst in Deutschland unter Hitler und danach'
- 1978 Hochschule der Künste, Berlin:
'Bericht über den Süd-Jemen und die Lehmhochhäuser im Hadramaut'

578 Die 'Titel' der Vorträge sind aufgelistet bei Trökes (Kat.), 1979, S. 184. Es gibt im Berliner Künstlernachlaß keinen Nachweis über Manuskripte dieser Reden.

Abbildungskatalog mit Bildlegende und Bildnachweis

Der vorliegende Katalog bildet alle in der Künstlermonographie angesprochenen oder behandelten Gemälde von Heinz Trökes und alle zum Vergleich herangezogenen Bildbeispiele anderer Künstler ab. Darüber hinaus beinhaltet der Abbildungskatalog auch Fotos aus dem Leben von Trökes.

Die Fotos sind den Gemälden vorangestellt und thematisch geordnet. Die Gemälde des Künstlers Heinz Trökes sind chronologisch, nach ihrem Entstehungsdatum aufgelistet. Die Informationen zu den einzelnen Katalognummern sind in folgender Reihenfolge aufgeführt: Künstler, Bildtitel, Entstehungsdatum, Bezeichnung, Technik, Maße, Besitz. Die Bildmaße der Gemälde von Heinz Trökes beziehen sich auf die Angaben der im Berliner Künstlernachlaß befindlichen 'Werklisten'.

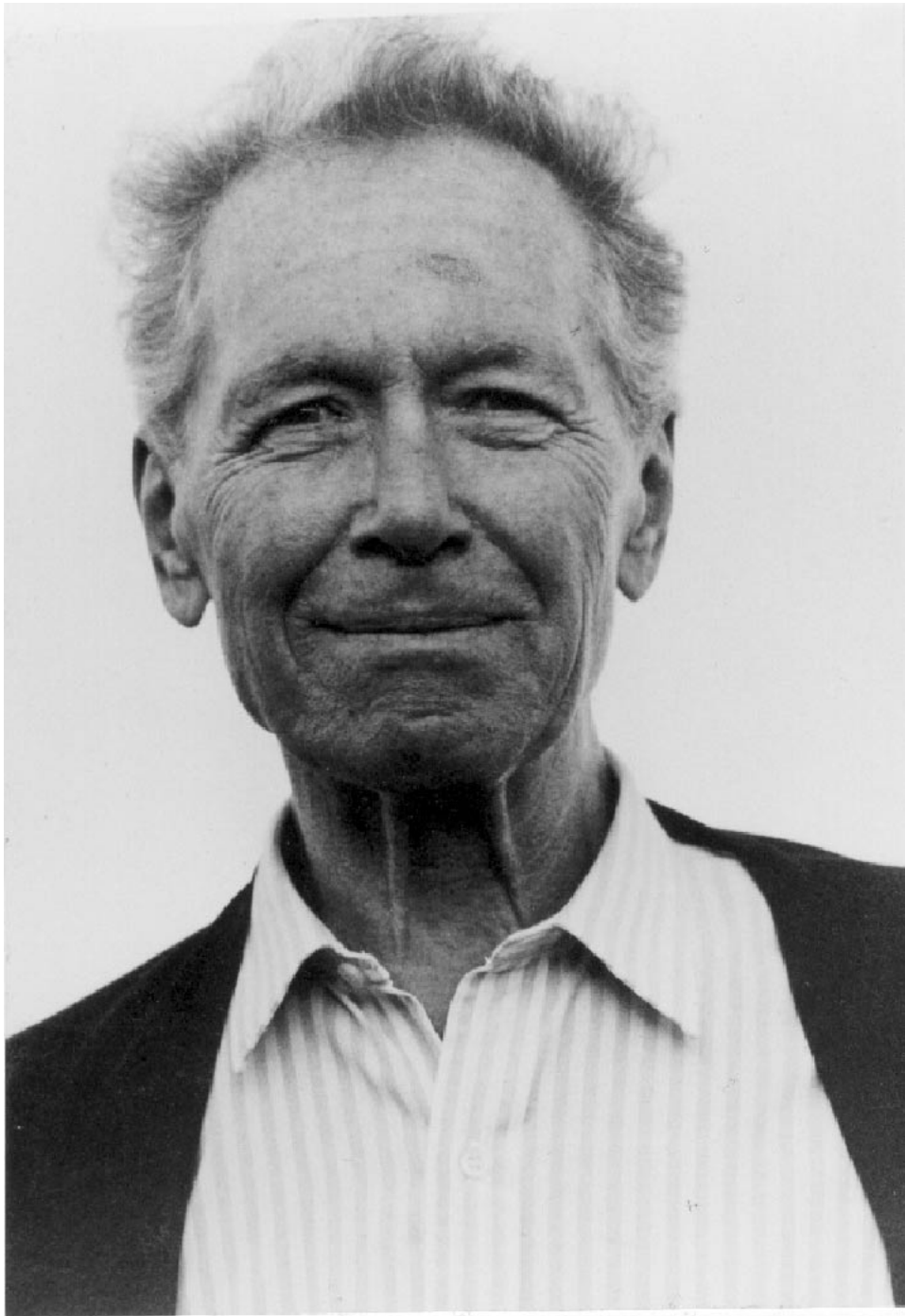


Abb. 1 Foto von Heinz Trökes. Porträt, 1988



Abb. 2 Foto von Heinz Trökes. Landung auf der Urwaldpiste, Bonampak, Mexiko, 1964



Abb. 3 Foto von Heinz Trökes. Künstleratelier, Berlin-Schöneberg, 1946

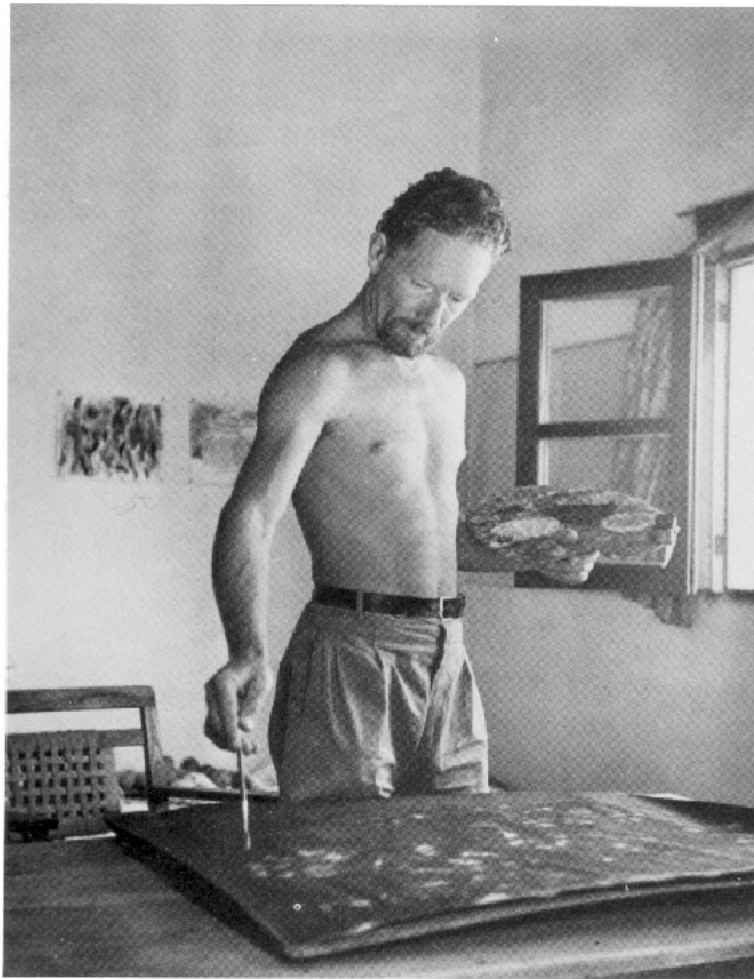


Abb. 4 Heinz Trökes: Künstleratelier, Ibiza-Abad, 1953



Abb. 5 Foto von Heinz Trökes mit Bontjes van Beek und Will Grohmann, 1963

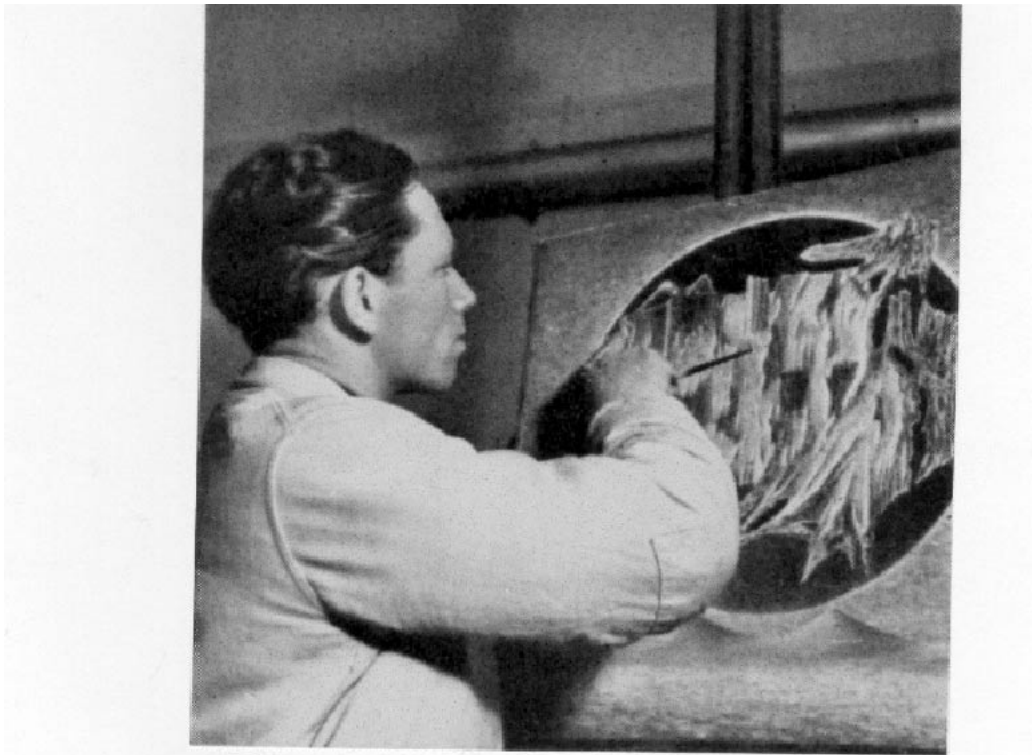


Abb. 6 Foto von Heinz Trökes. Künstleratelier, Berlin-Schöneberg, o.J.



Abb. 7 Foto von Heinz Trökes und Ausstellungsbesuchern. Anlässlich seines Vortrags über 'Fragen der modernen Kunst' in der Galerie Gerd Rosen, Berlin, 1946



Abb. 8 Foto von dem 'Fantastenball' in der Galerie Gerd Rosen, Berlin, 1946



Abb. 9 Foto von der Galerie Gerd Rosen. Mac Zimmermann (Mitte), Juro Kubicek (rechts), Berlin, 1947



Abb. 10 Heinz Trökes: Plakat der Eröffnung 'Ausstellung junger Kunst'
Galerie Gerd Rosen, Berlin, 1945

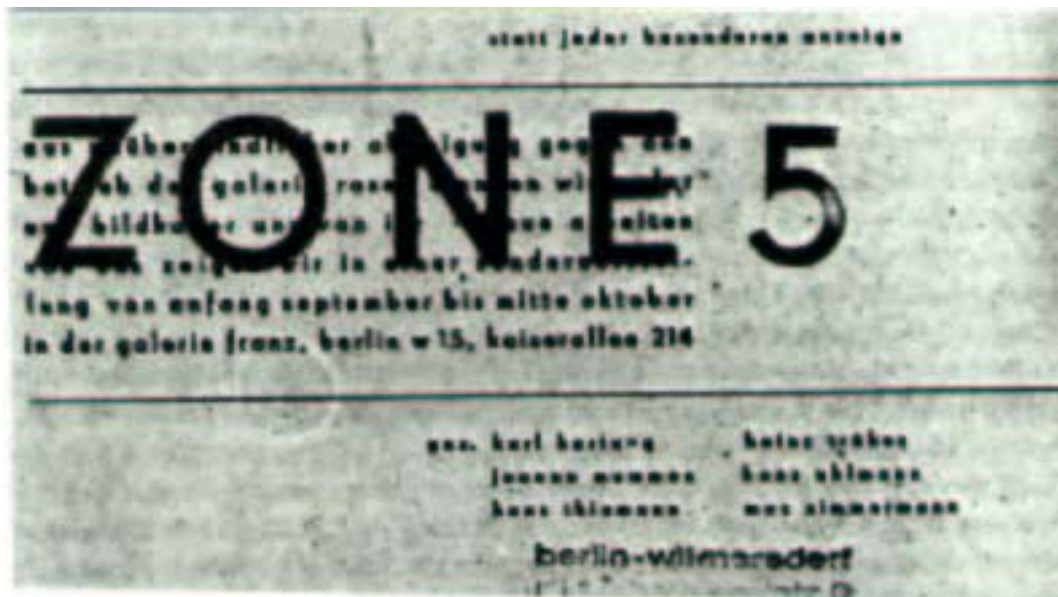


Abb. 11 Foto von der Einladungskarte zur Ausstellung 'Zone 5',
Galerie Franz, Berlin 1948



Abb. 12 Karl Hartung: Plakat der Ausstellung 'Zone 5', Galerie Franz, Berlin, 1948



Abb. 13 Heinz Trökes: Blick aus dem Fenster, 1942



Abb. 14 Heinz Trökes: Mit der offenen Tür, 1943



Abb. 15 Heinz Trölkes: Strandleben, 1943



Abb. 16 Heinz Trölkes: Interieur mit Blumen, 1944



Abb. 17 Heinz Trökes: 'Über den Dächern, unter de...', 1945



Abb. 18 Heinz Trökes: Tuberies, Bauklötze, Federngewächs, 1946



Abb. 19 Heinz Trökes: Die Mondkanone, 1946



Abb. 20 Heinz Trökes: Brennende Stadt, 1946



Abb. 21 Heinz Trökes: Bühne der Zerstörung, 1946



Abb. 22 Heinz Trökes: Vogelinsel, 1946



Abb. 23 Heinz Trökes: Am Strand, 1946



Abb. 24 Heinz Trökes: Die Masken kommen, 1946



Abb. 25 Heinz Trökes: Flug der Steinvögel, 1946



Abb. 26 Heinz Trökes: Zwischen den Blöckern, 1947



Abb. 27 Heinz Trökes: Barbaropa, 1947



Abb. 28 Heinz Trökes: Im Glaskasten, 1947



Abb. 29 Heinz Trökes: Tanz auf schwankendem Grund, 1947



Abb. 30 Heinz Trökes: Die Wunderflasche, 1947



Abb. 31 Heinz Trökes: Dürre über dem Land, 1947



Abb. 32 Heinz Trökes: Planet, 1948



Abb. 33 Heinz Trökes: Am Mars, 1948



Abb. 34 Heinz Trökes: Trabanten, 1948



Abb. 35 Heinz Trökes: Terrain der Kosmologen, 1948



Abb. 36 Heinz Trökes: Sphärische Kontraste, 1948



Abb. 37 Heinz Trökes: Fluglichter, 1948



Abb. 38 Heinz Trökes: Urlandschaft, 1948



Abb. 39 Heinz Trökes: Die blinde Stadt, 1949



Abb. 40 Heinz Trökes: Schwarze Kräfte, 1950



Abb. 41 Heinz Trökes: Faun und Mädchen, 1950



Abb. 42 Heinz Trökes: Vogel im Orient, 1950



Abb. 43 Heinz Trökes: In einer Nacht, 1950



Abb. 44 Heinz Trökes: Der junge alte Maler, 1950



Abb. 45 Heinz Trökes: Unten Zuschauer, 1950



Abb. 46 Heinz Trökes: Le sonneur, 1950



Abb. 47 Heinz Trökes: Tag- und Nachtflecken, 1950 +

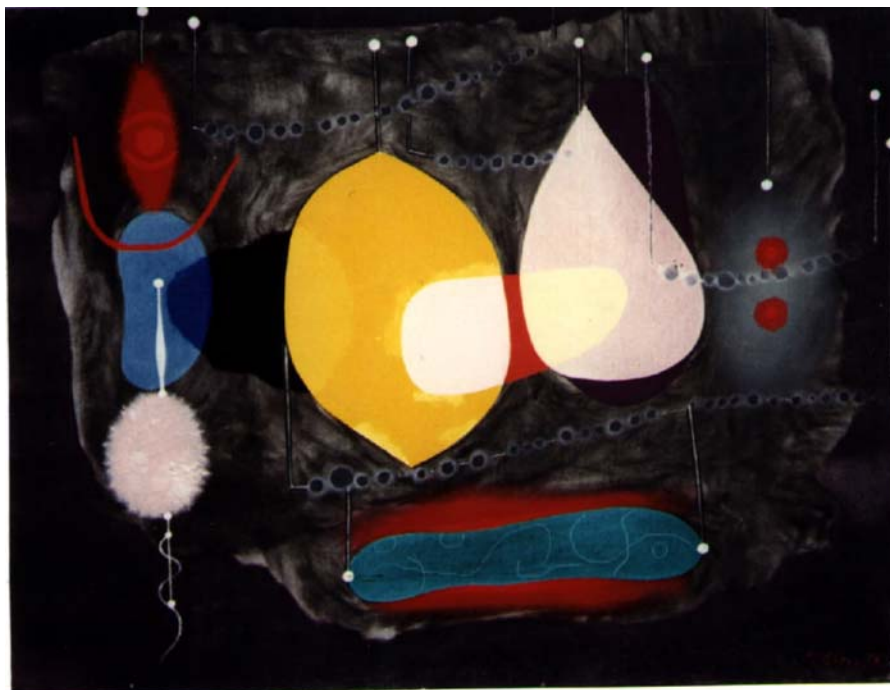


Abb. 48 Heinz Trökes: Le lumières, 1950



Abb. 49 Heinz Trökes: La lune rouge, 1950



Abb. 50 Heinz Trökes: Der Pilot, 1950



Abb. 51 Heinz Trökes: La force de la matière, 1950

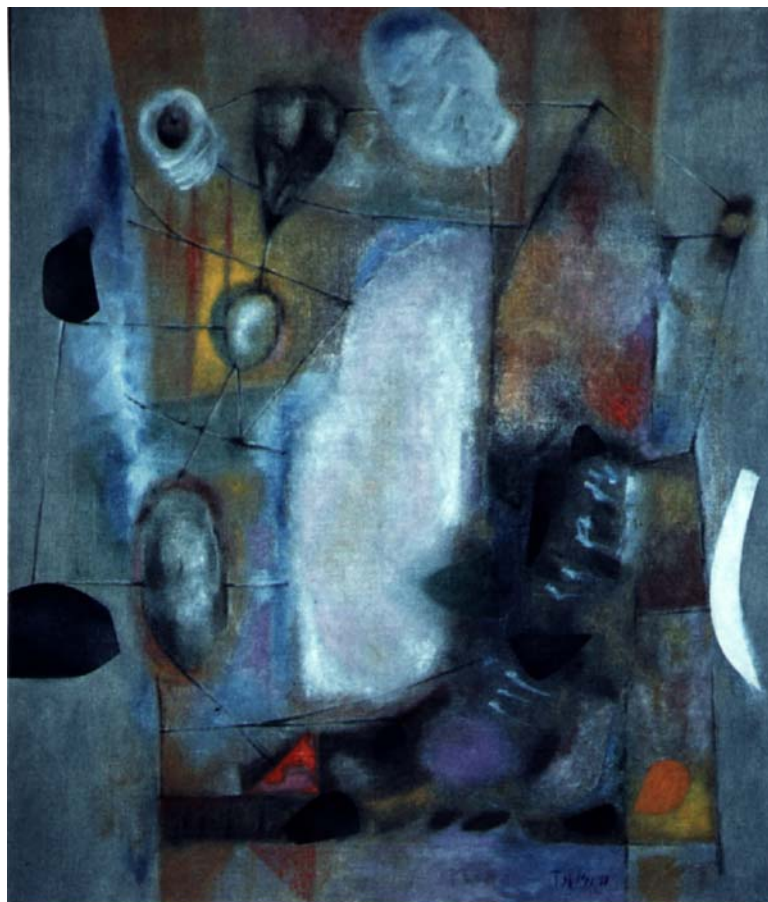


Abb. 52 Heinz Trökes: Sanfte Aggression, 1950

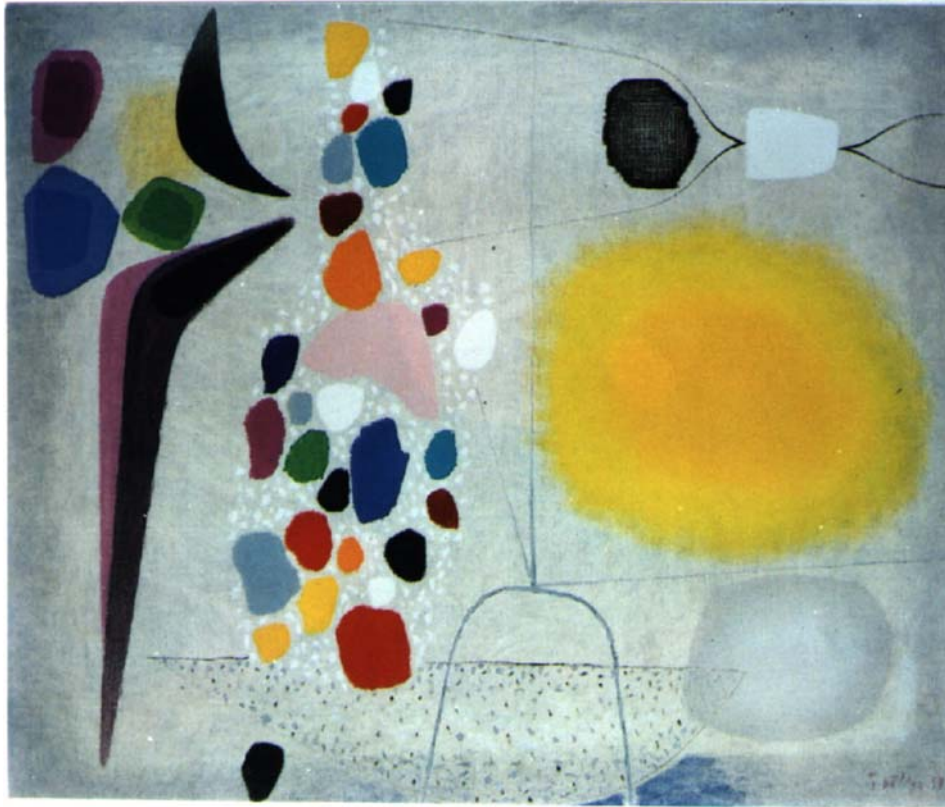


Abb. 53 Heinz Trökes: Die Gaben der Sonne, 1950



Abb. 54 Heinz Trökes: Paysage violet, 1950



Abb. 55 Heinz Trökes: Zwischen Wolken und Kristallen, 1951

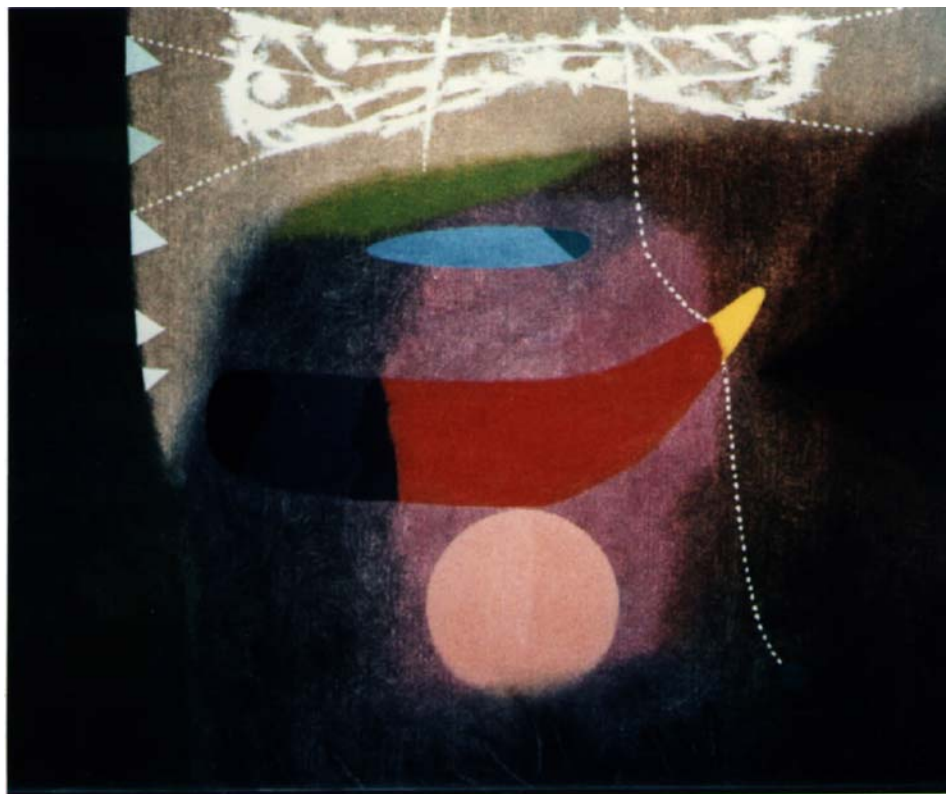


Abb. 56 Heinz Trökes: Sonnenhorn, 1951



Abb. 57 Heinz Trökes: Gefährdete Insel, 1952

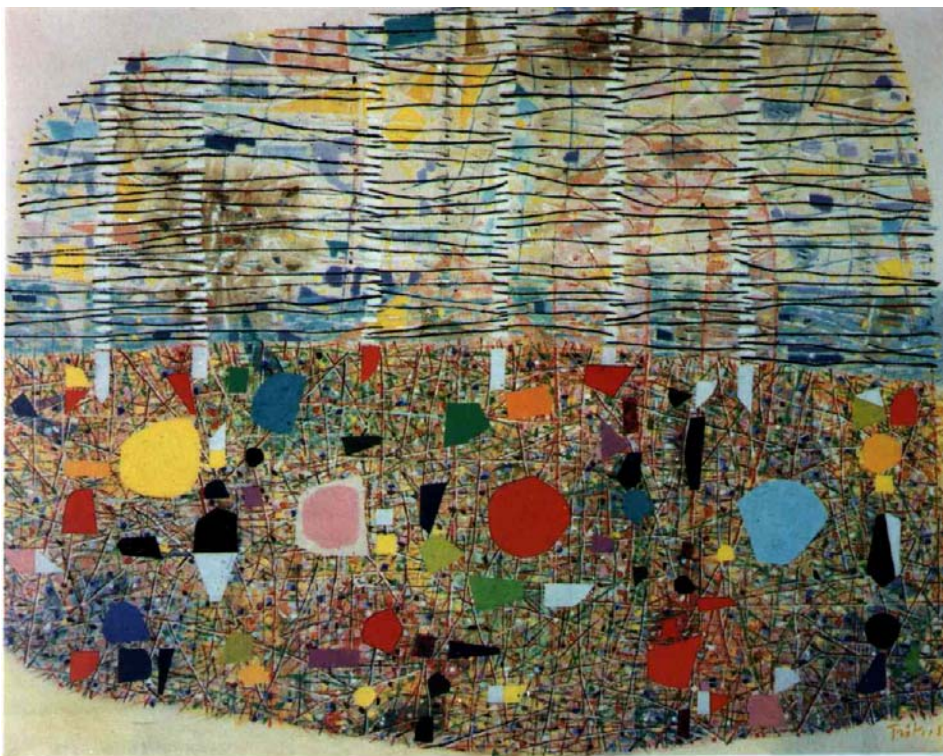


Abb. 58 Heinz Trökes: L'île enchantée, 1952



Abb. 59 Heinz Trökes: Inselstadt, 1952



Abb. 60 Heinz Trökes: Vogelinsel (2), 1952

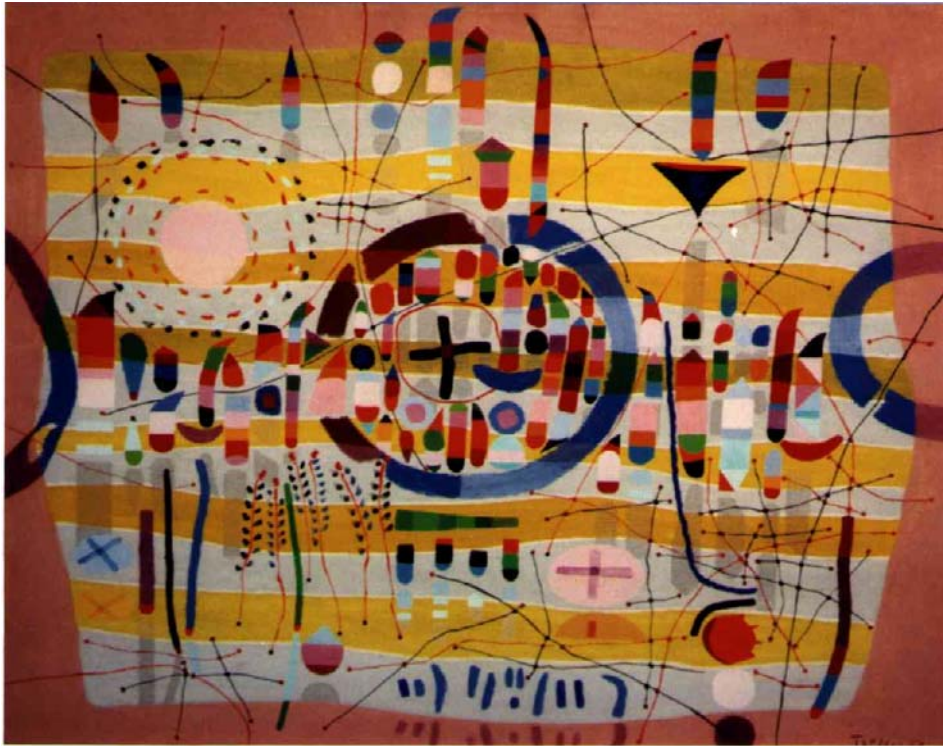


Abb. 61 Heinz Trökes: Wellenspiel, 1952



Abb. 62 Heinz Trökes: Staccato, 1952



Abb. 63 Heinz Trökes: Perleninsel, 1952



Abb. 64 Heinz Trökes: Bild der dunklen Nacht, 1953



Abb. 65 Heinz Trökes: Nachtfest am Meer, 1953



Abb. 66 Heinz Trökes: Aufgesetzte Freude, 1953



Abb. 67 Heinz Trökes: Bildgleichung, 1953



Abb. 68 Heinz Trökes: Eroberte Stadt, 1953



Abb. 69 Heinz Trökes: Animal Style, 1953



Abb. 70 Heinz Trökes: Stadtwald, 1953

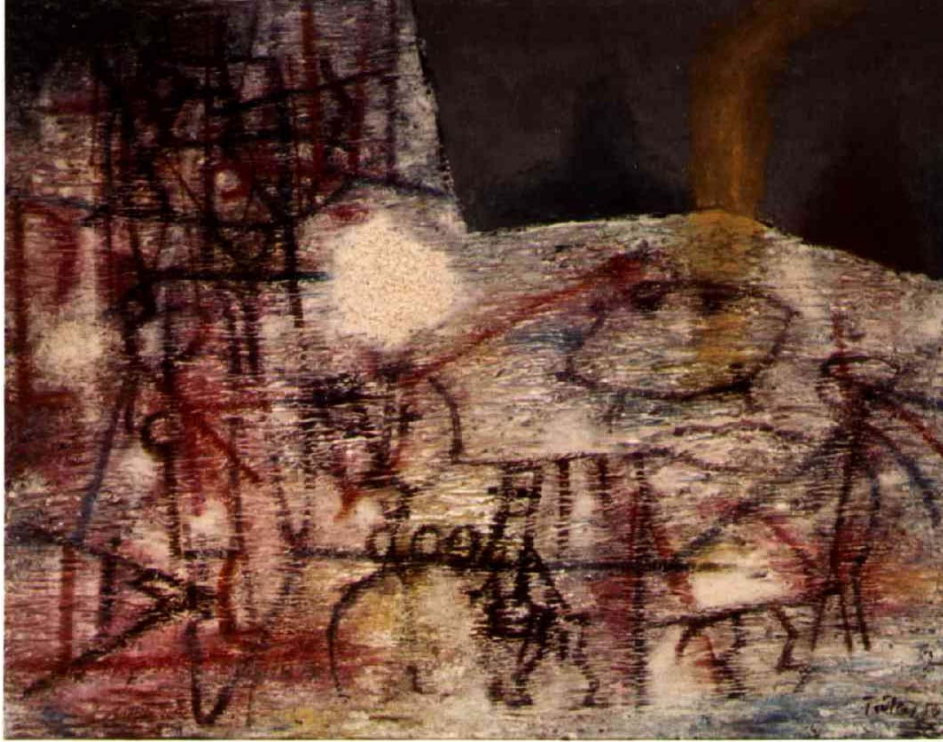


Abb. 71 Heinz Trökes: Wandmalerei, 1953



Abb. 72 Heinz Trökes: Farbiges Gefieder, 1954



Abb. 73 Heinz Trökes: Luftspuren, 1954

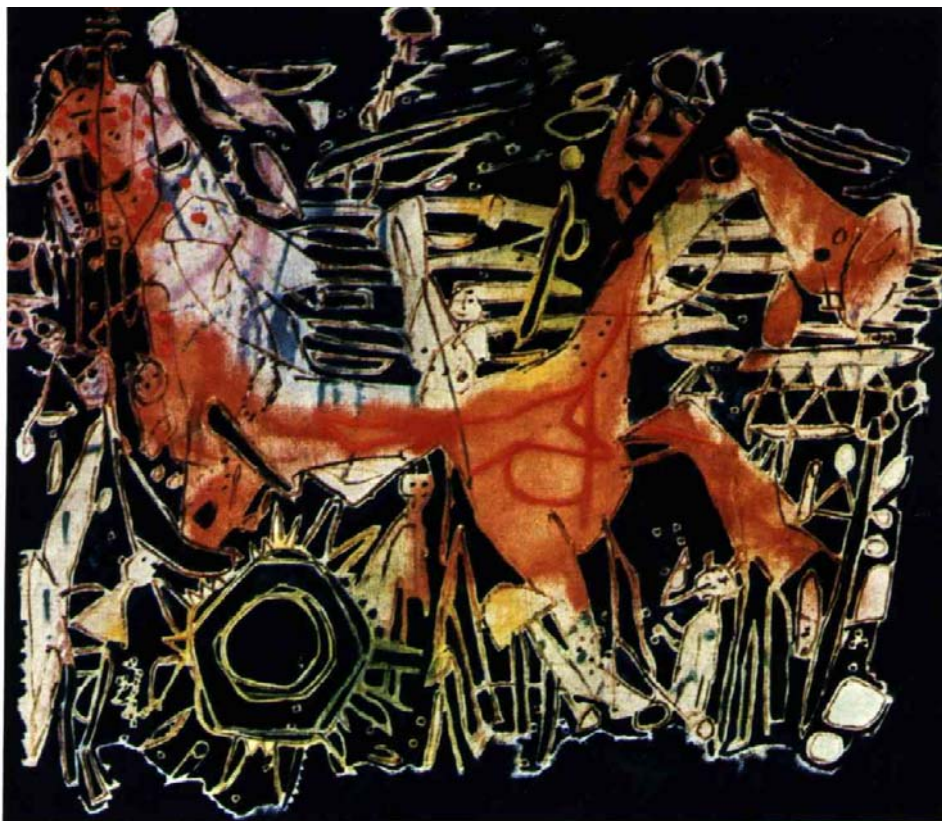


Abb. 74 Heinz Trökes: Trompetenpferd, 1954



Abb. 75 Heinz Trökes: Echo, 1954



Abb. 76 Heinz Trökes: Spielstraße, 1954



Abb. 77 Heinz Trökes: Kreidevorkommen, 1954



Abb. 78 Heinz Trökes: Sommerfreuden, 1954



Abb. 79 Heinz Trökes: Spuren zum Nest, 1954



Abb. 80 Heinz Trökes: Für Artisten, 1954



Abb. 81 Heinz Trökes: Tempelstätten, 1954



Abb. 82 Heinz Trökes: Figuren im Freien, 1955



Abb. 83 Heinz Trökes: Alter Kult, 1955



Abb. 84 Heinz Trökes: Nach dem Hahnenkampf, 1956



Abb. 85 Heinz Trökes: Wald, 1956



Abb. 86 Heinz Trökes: Wunschbild für Geologen, 1956



Abb. 87 Heinz Trökes: Bei Vollmond, 1957



Abb. 88 Heinz Trökes: Sumpfgewächse, 1957

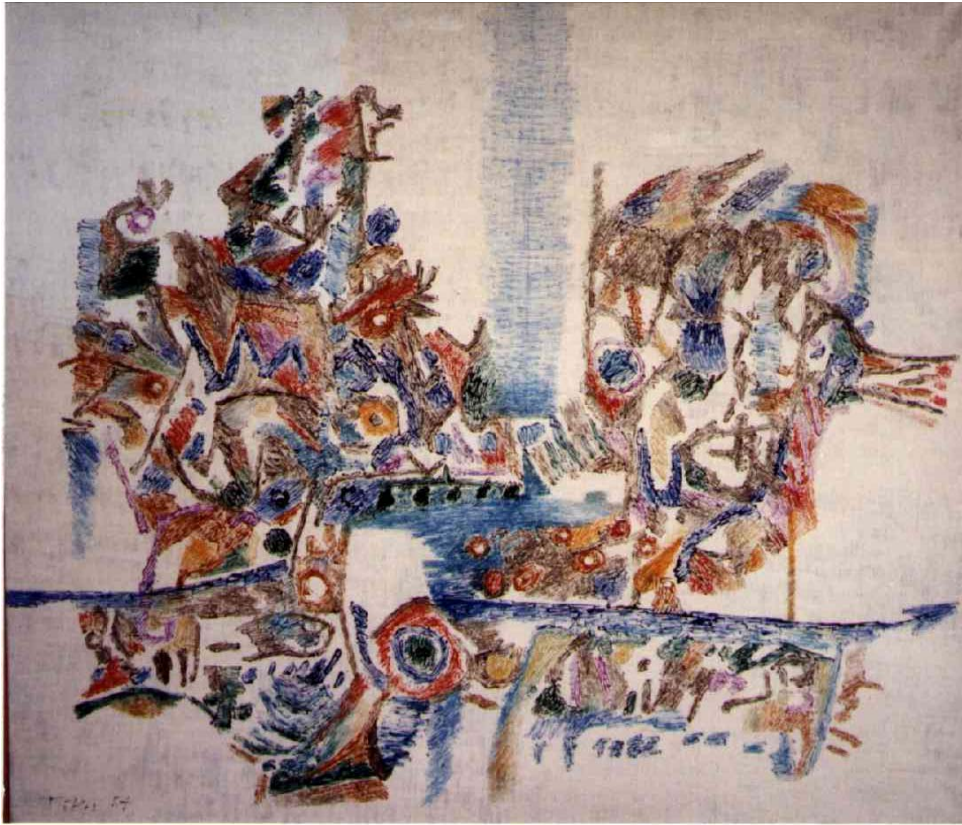


Abb. 89 Heinz Trökes: Stilleben, 1957



Abb. 90 Heinz Trökes: Bogenschütze, 1957



Abb. 91 Heinz Trökes: Fruta del mar, 1958



Abb. 92 Heinz Trökes: Ortung für Nah und Fern, 1958



Abb. 93 Heinz Trökes: Anlage, 1958



Abb. 94 Heinz Trökes: Auf Schneewand, 1958



Abb. 95 Heinz Trökes: Schwebende Entfaltung, 1959



Abb. 96 Heinz Trökes: Naturmusik, 1959



Abb. 97 Heinz Trökes: Tierzeichen, 1959

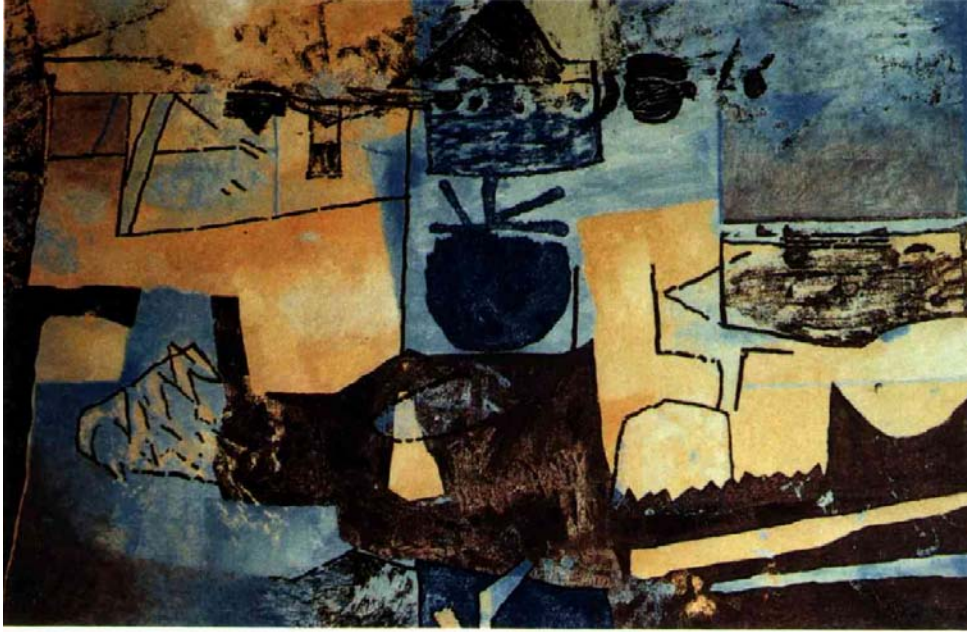


Abb. 98 Heinz Trökes: Gestufte Seeräume, 1960

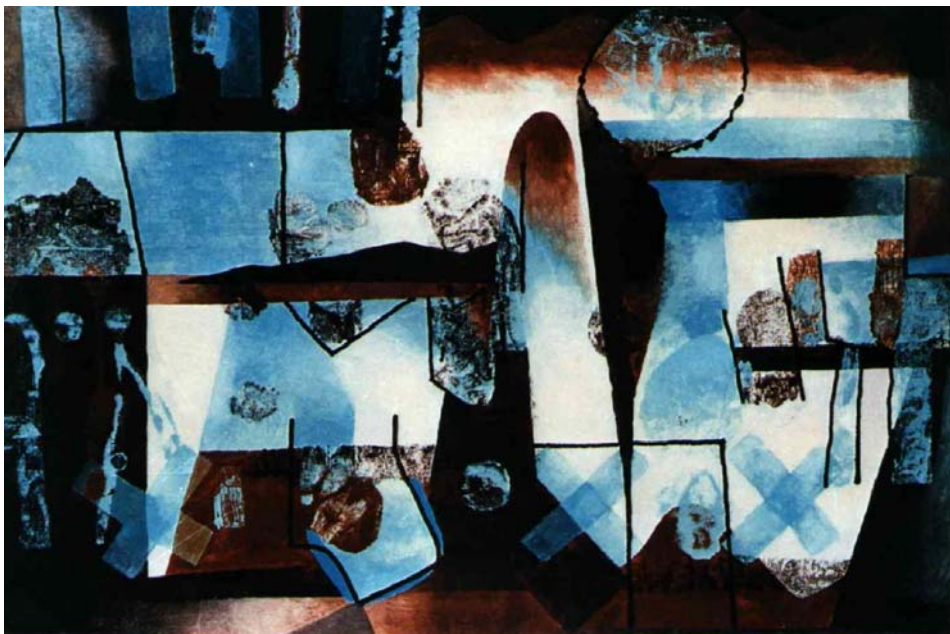


Abb. 99 Heinz Trökes: Erd-, Luft- und Wasserräume, 1960



Abb. 100 Heinz Trökes: Ägäis, 1960



Abb. 101 Heinz Trökes: Schüttellettern, 1961



Abb. 102 Heinz Trökes: Belebte Ruhe, 1961



Abb. 103 Heinz Trökes: Zauberformel, 1961

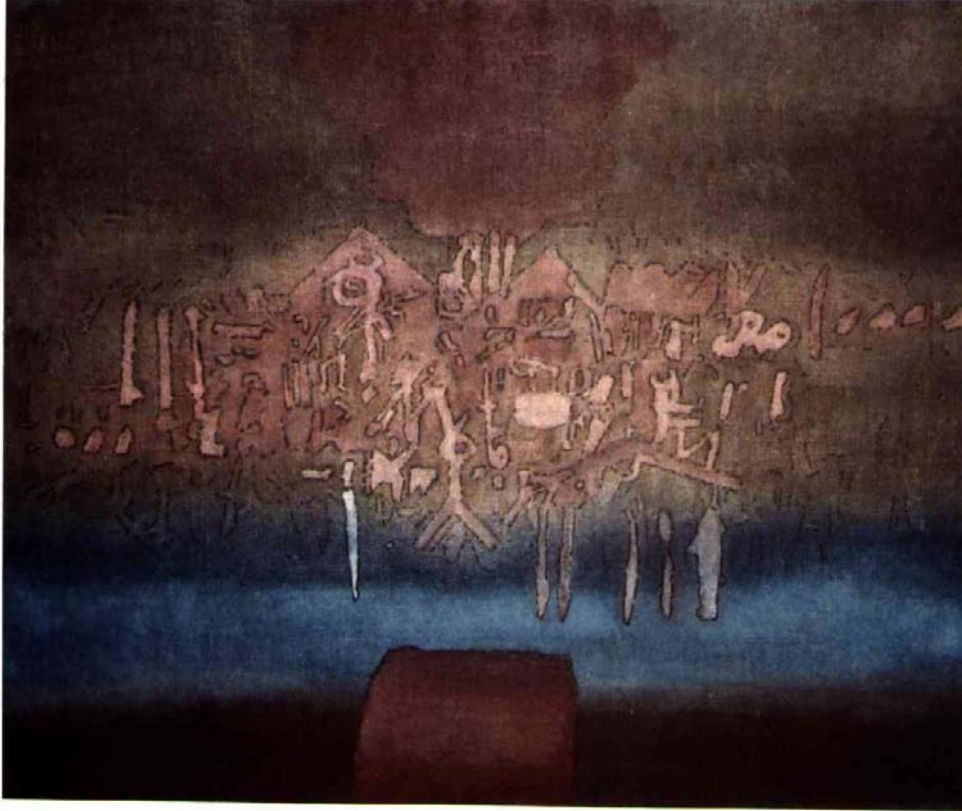


Abb. 104 Heinz Trökes: Schwebetheater, 1961



Abb. 105 Heinz Trökes: Sakrales Bild, 1961

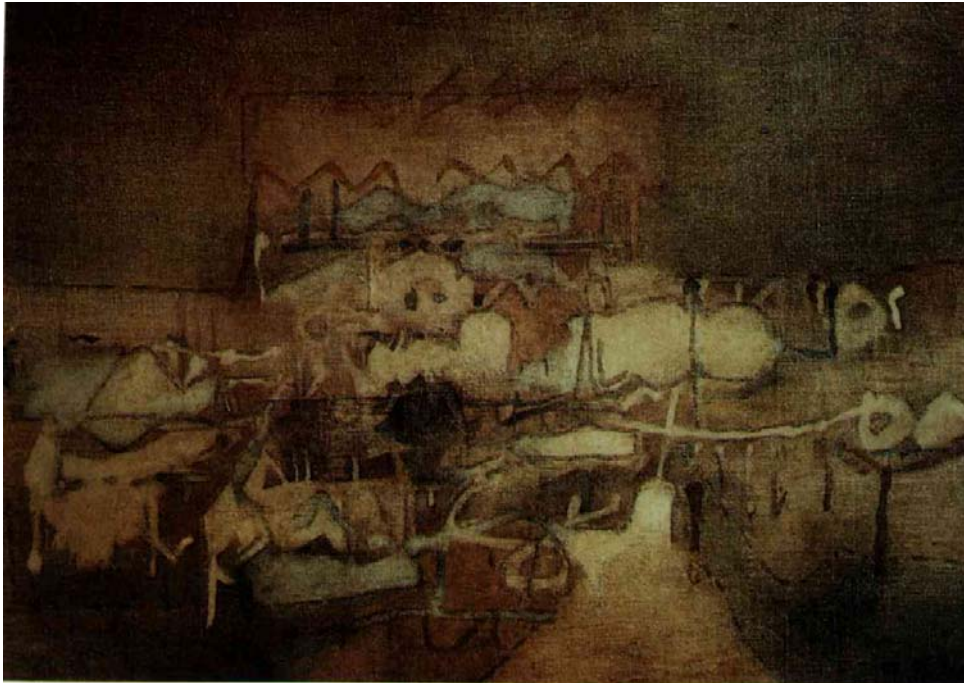


Abb. 106 Heinz Trökes: Vergessenes Orakel, 1962



Abb. 107 Heinz Trökes: Feldtheorie, 1963

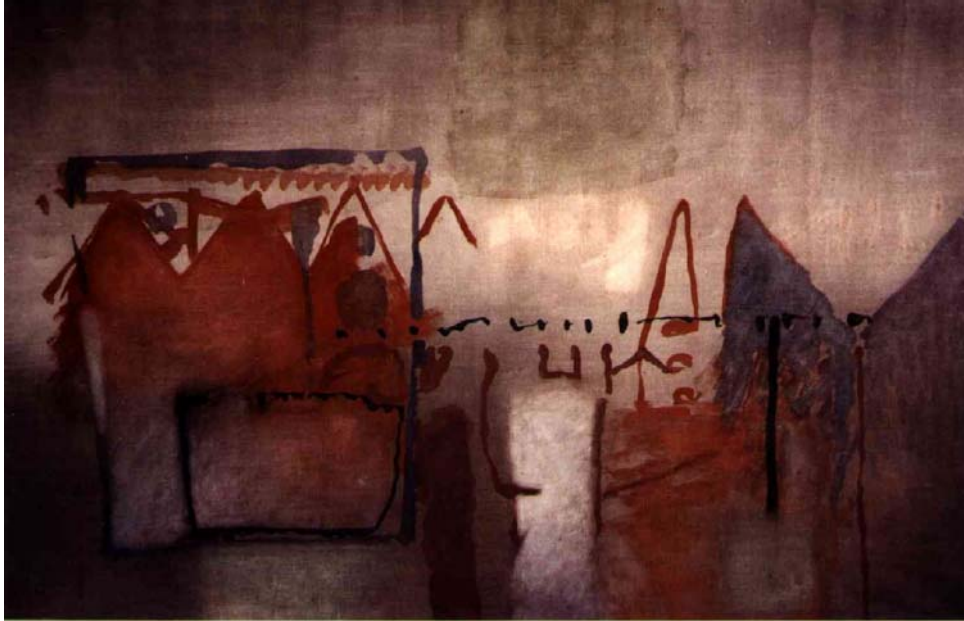


Abb. 108 Heinz Trökes: Nähe der Leere, 1963



Abb. 109 Heinz Trökes: Magnetischer Amboss, 1963



Abb. 110 Heinz Trökes: Illusion, 1963



Abb. 111 Heinz Trökes: Baum, 1963



Abb. 112 Heinz Trökes: Leere Projektion, 1964

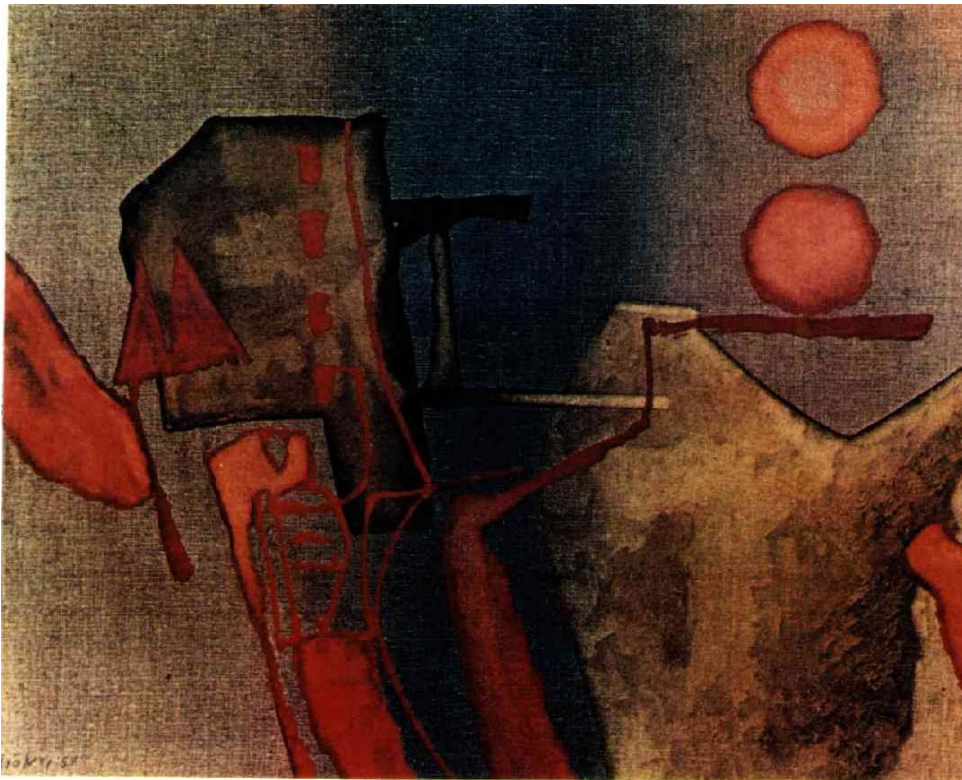


Abb. 113 Heinz Trökes: Sternwaage, 1964

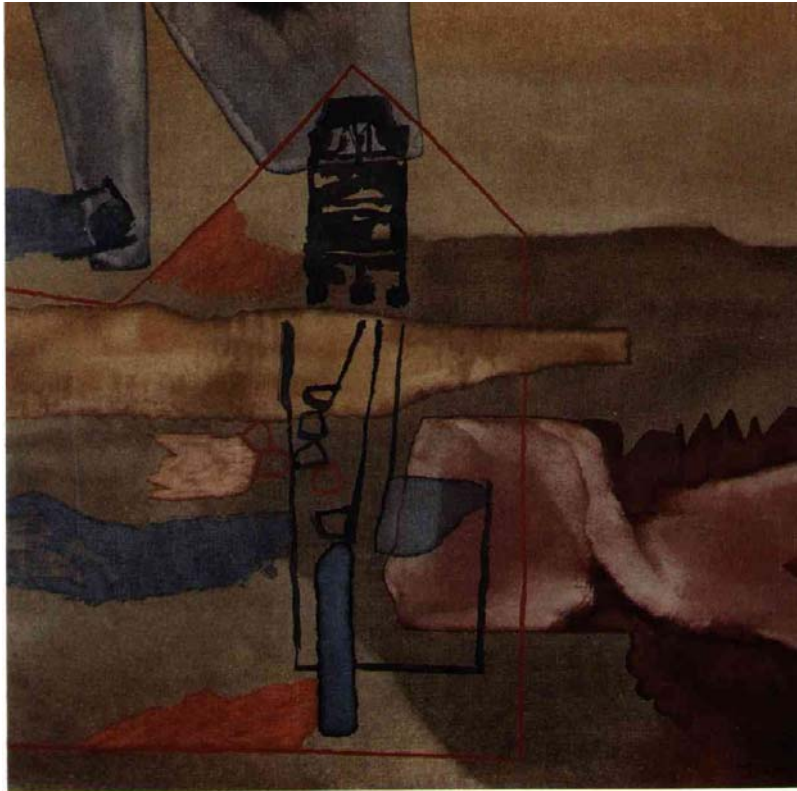


Abb. 114 Heinz Trökes: Landschaftsdiagramm, 1964



Abb. 115 Heinz Trökes: Tiefseeforschung, 1964



Abb. 116 Heinz Trökes: Fluginsekt, 1965



Abb. 117 Heinz Trökes: Geschütztes Paar, 1965



Abb. 118 Heinz Trökes: Zauberspiegel, 1966

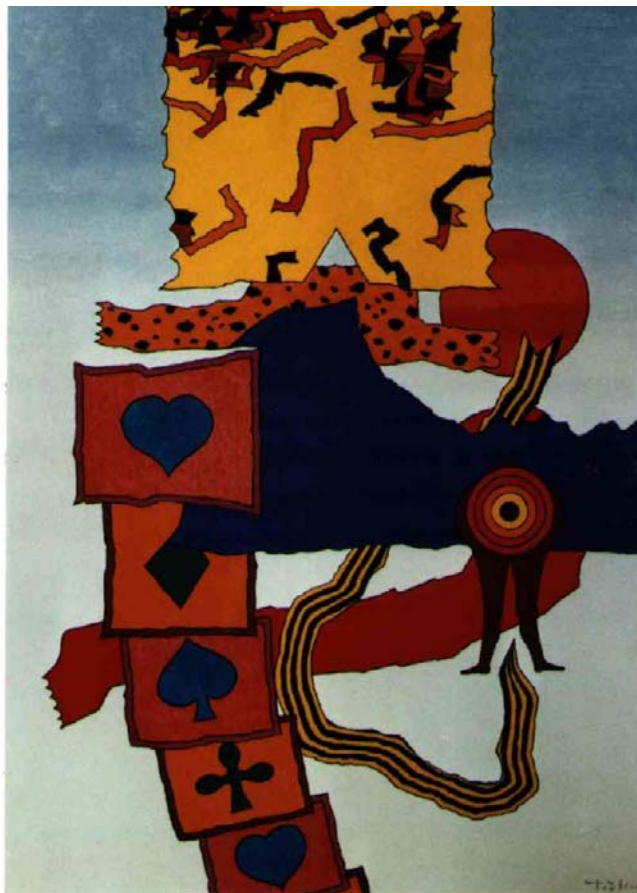


Abb. 119 Heinz Trökes: Treffpunkt, 1966



Abb. 120 Heinz Trökes: Mauertiere, 1966

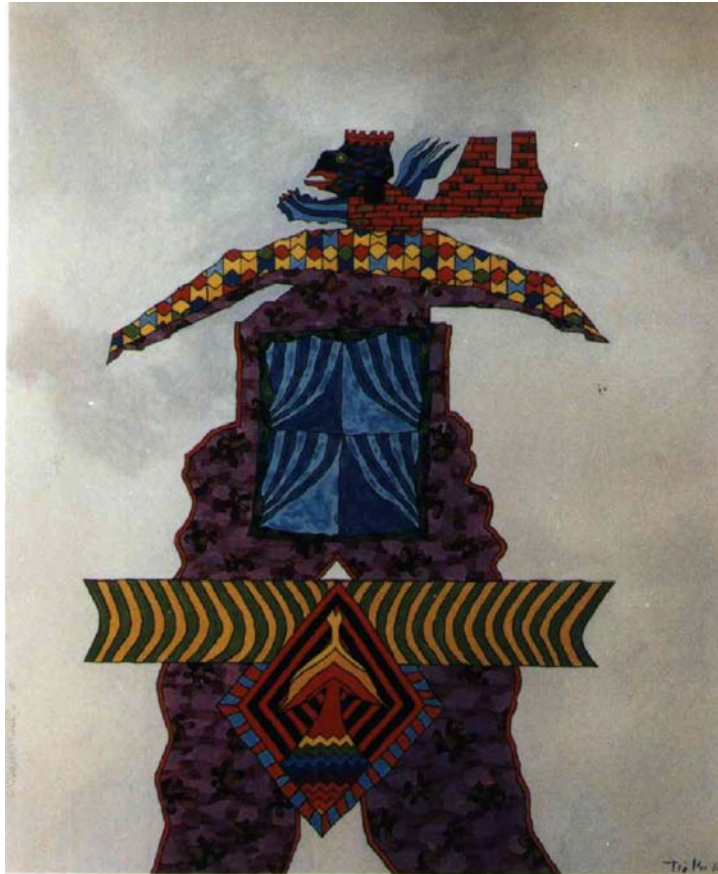


Abb. 121 Heinz Trökes: Heraldische Figur, 1966



Abb. 122 Heinz Trökes: Luftfische, 1967



Abb. 123 Heinz Trökes: Am weiten Meer, 1967

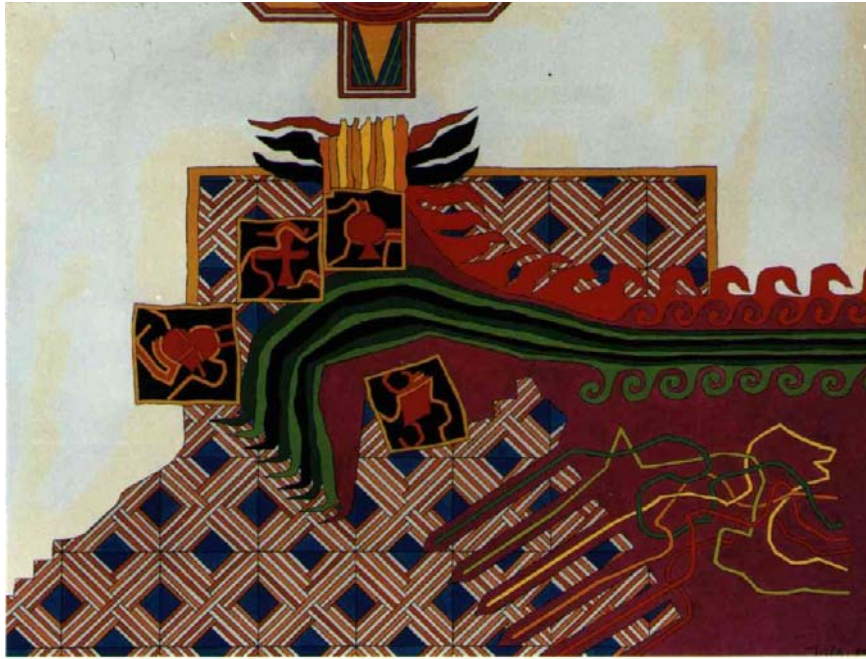


Abb. 124 Heinz Trökes: Gezinkte Karten, 1967



Abb. 125 Heinz Trökes: Torwächter am Meer, 1968



Abb. 126 Heinz Trökes: Traumbild, 1968



Abb. 127 Heinz Trökes: Die Vögel Kabbala, 1968



Abb. 128 Heinz Trökes: Am Schlangentor, 1968



Abb. 129 Heinz Trökes: Magier, 1970



Abb. 130 Heinz Trökes: Ziele, 1970



Abb. 131 Heinz Trökes: Neue Palette, 1970

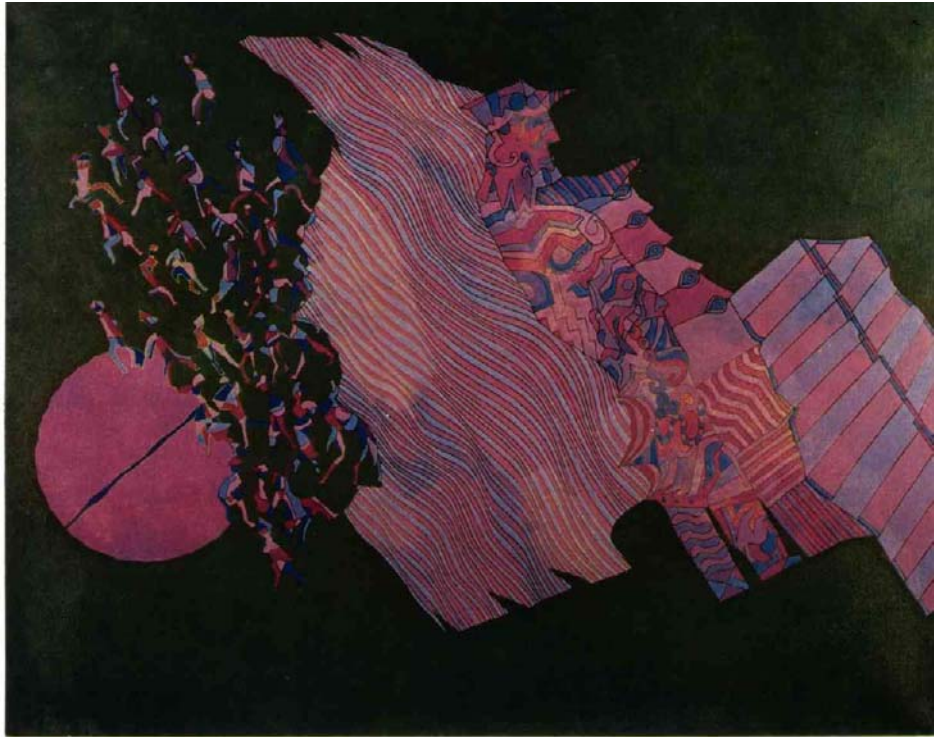


Abb. 132 Heinz Trökes: Sonnenwind, 1971



Abb. 133 Heinz Trökes: Vor der Ausfahrt, 1972



Abb. 134 Heinz Trökes: Im blauen Himmel, 1972



Abb. 135 Heinz Trökes: Bambushaus, 1972



Abb. 136 Heinz Trökes: Horizont von Grünland, 1972



Abb. 137 Heinz Trökes: Schiefe Türme, 1973



Abb. 138 Heinz Trökes: Luftgebäude, 1974



Abb. 139 Heinz Trökes: Drei lila Grazien, 1975



Abb. 140 Heinz Trökes: Unterwelt, 1977

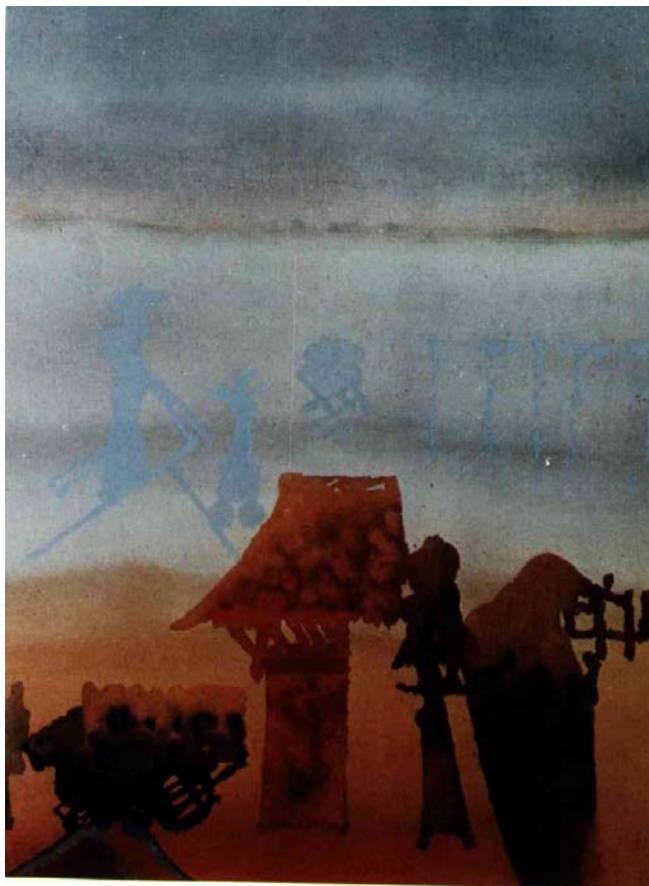


Abb. 141 Heinz Trökes: Schemen, 1977



Abb. 142 Heinz Trökes: Maskierte und Idol, 1977



Abb. 143 Heinz Trökes: Blaue Figuren, 1978

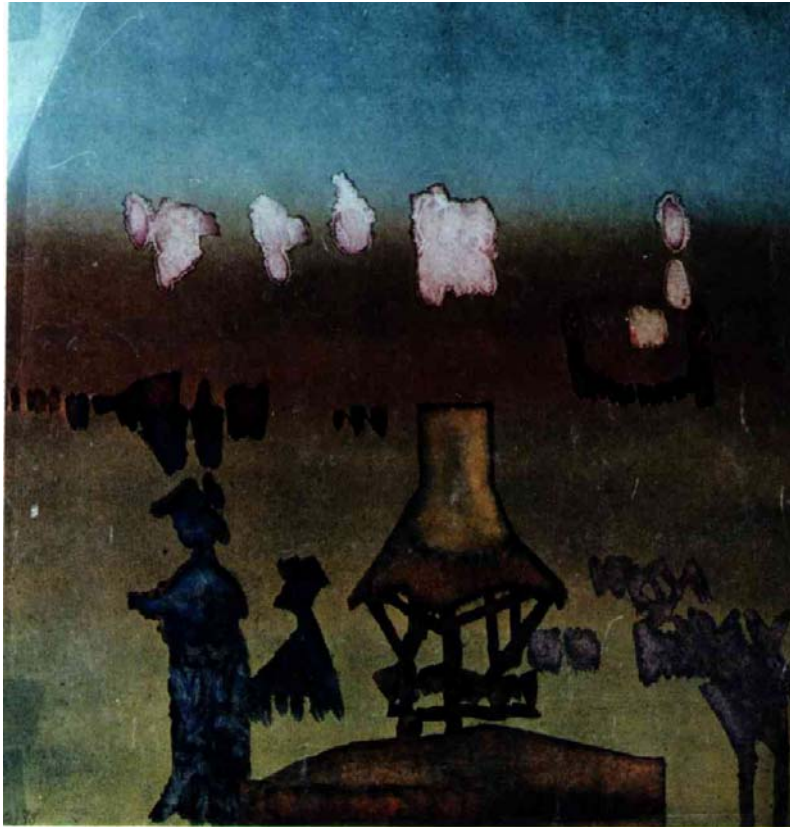


Abb. 144 Heinz Trökes: Stehen und Schweben, 1978

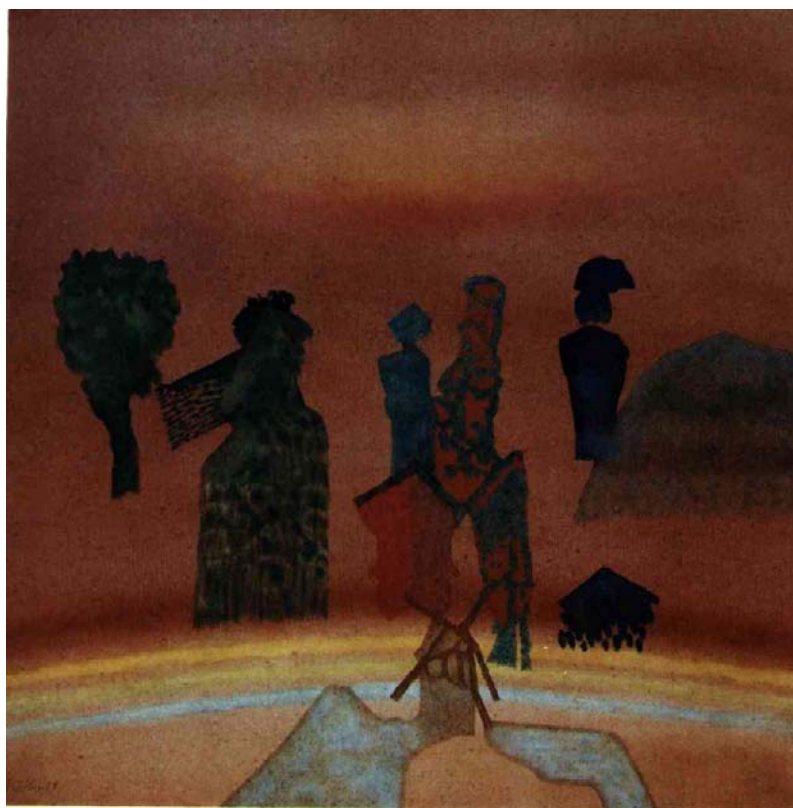


Abb. 145 Heinz Trökes: Über dem Erdbogen, 1979

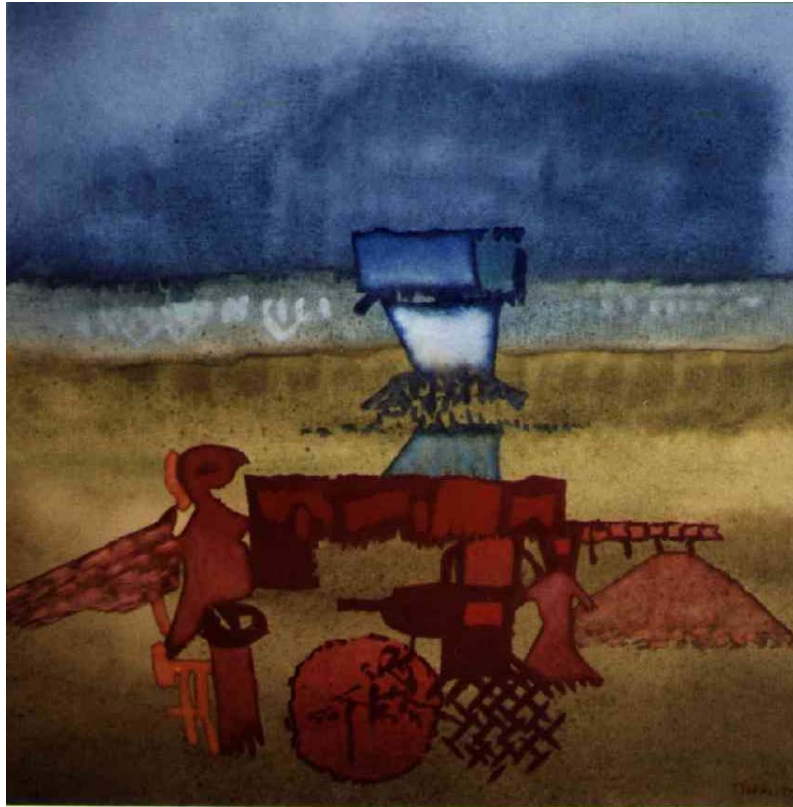


Abb. 146 Heinz Trökes: Nachtwache, 1979



Abb. 147 Heinz Trökes: Eisgrenze, 1979



Abb. 148 Heinz Trökes: Darstellung im Freien, 1980

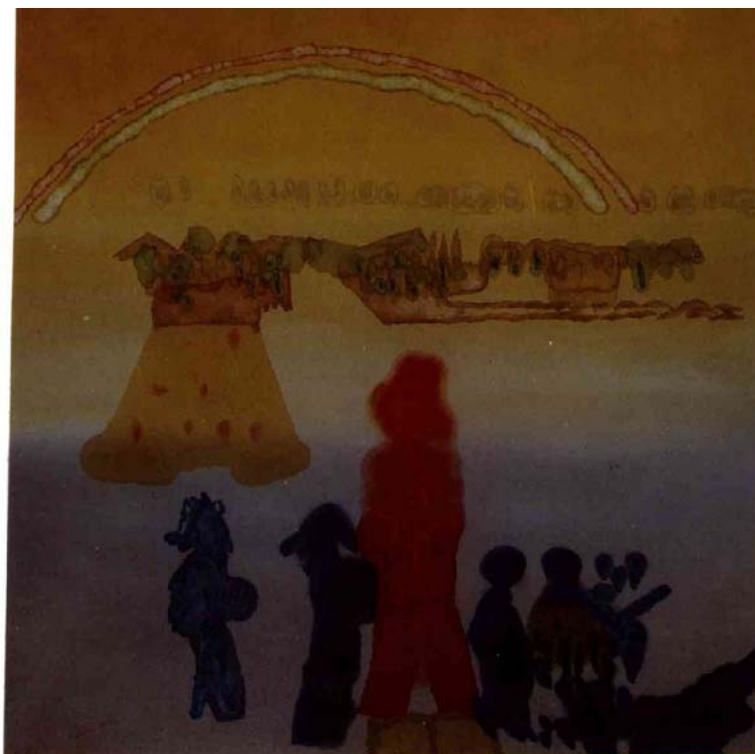


Abb. 149 Heinz Trökes: In Licht- und Halbschatten, 1980

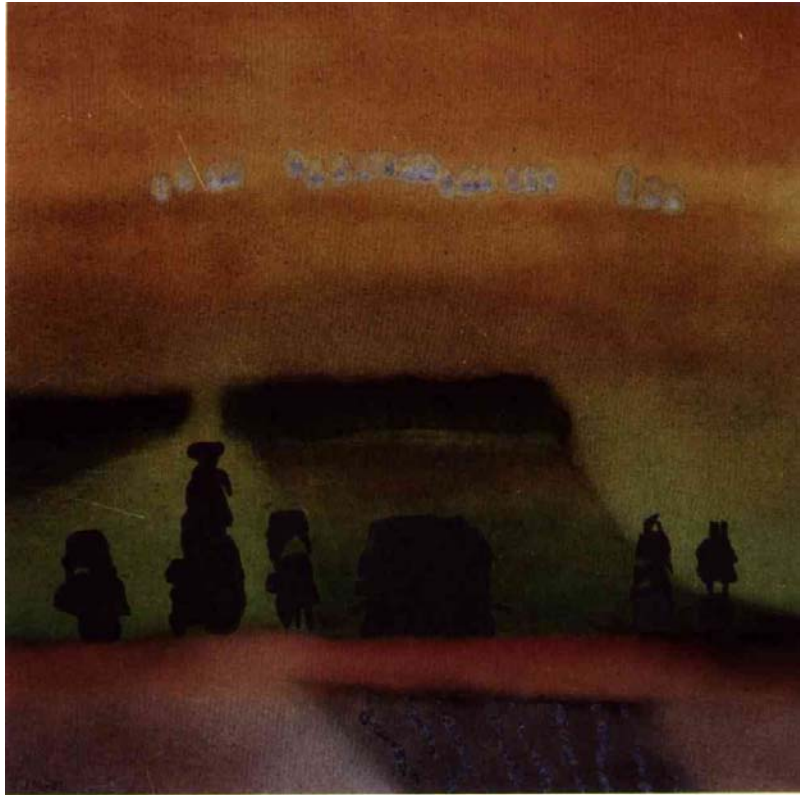


Abb. 150 Heinz Trökes: Fremde, 1984



Abb. 151 Heinz Trökes: Steinzeit, 1984



Abb. 152 Heinz Trökes: Fremde Welten, 1984



Abb. 153 Heinz Trökes: Öde, 1984



Abb. 154 Heinz Trökes: Botschaft, 1986

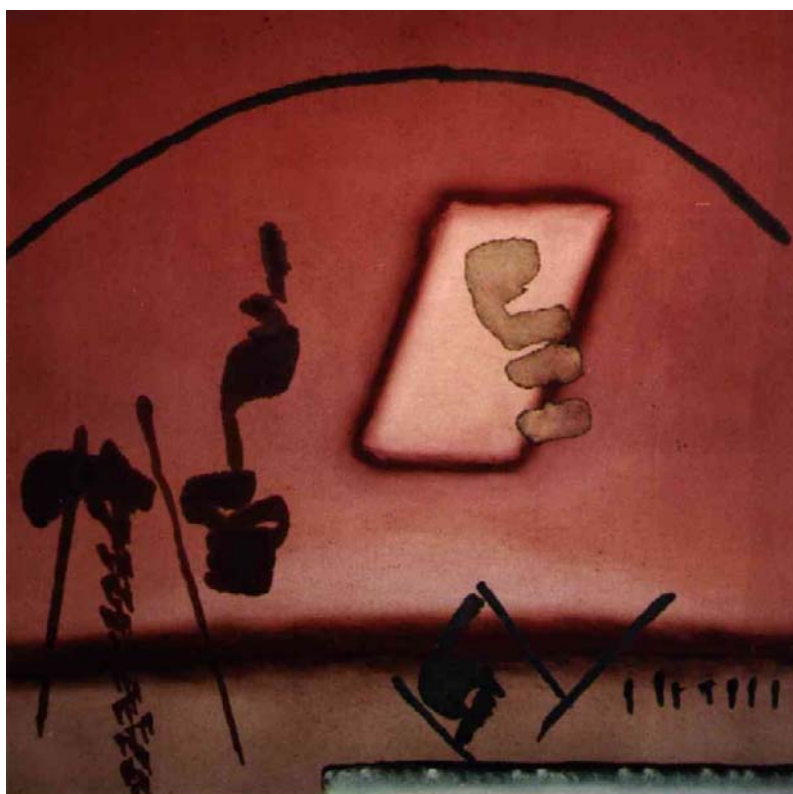


Abb. 155 Heinz Trökes: Schwebend und leicht, 1986



Abb. 156 Heinz Trökes: Wind und Stille, 1986



Abb. 157 Heinz Trökes: Totem, 1986



Abb. 158 Heinz Trökes: Sierra Nevada, 1986

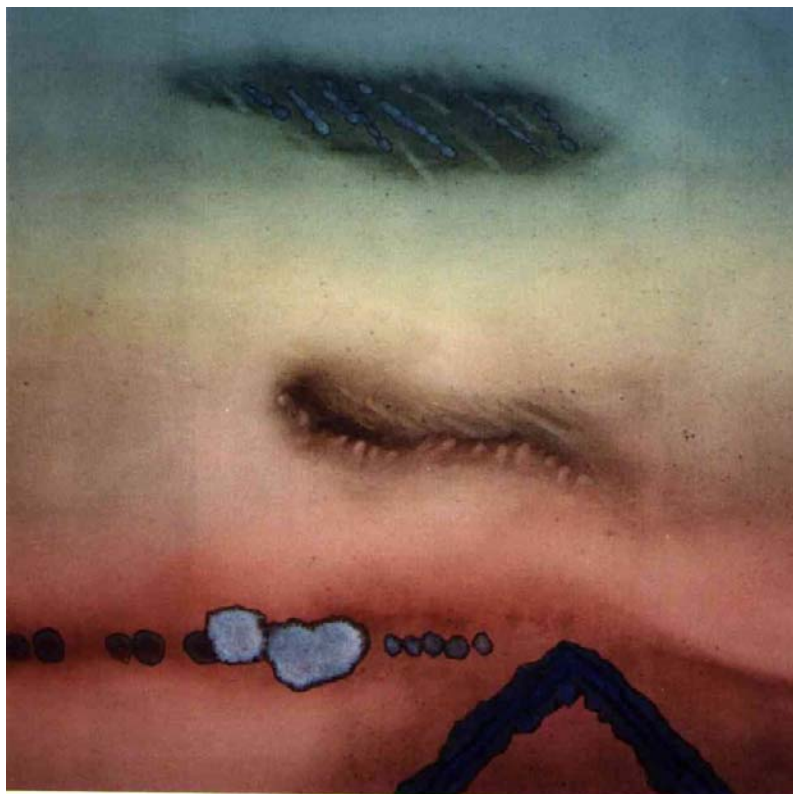


Abb. 159 Heinz Trökes: Blaues Dreieck, 1987



Abb. 160 Heinz Trökes: Sturmwarnung, 1987



Abb. 161 Heinz Trökes: Warnmal, 1987

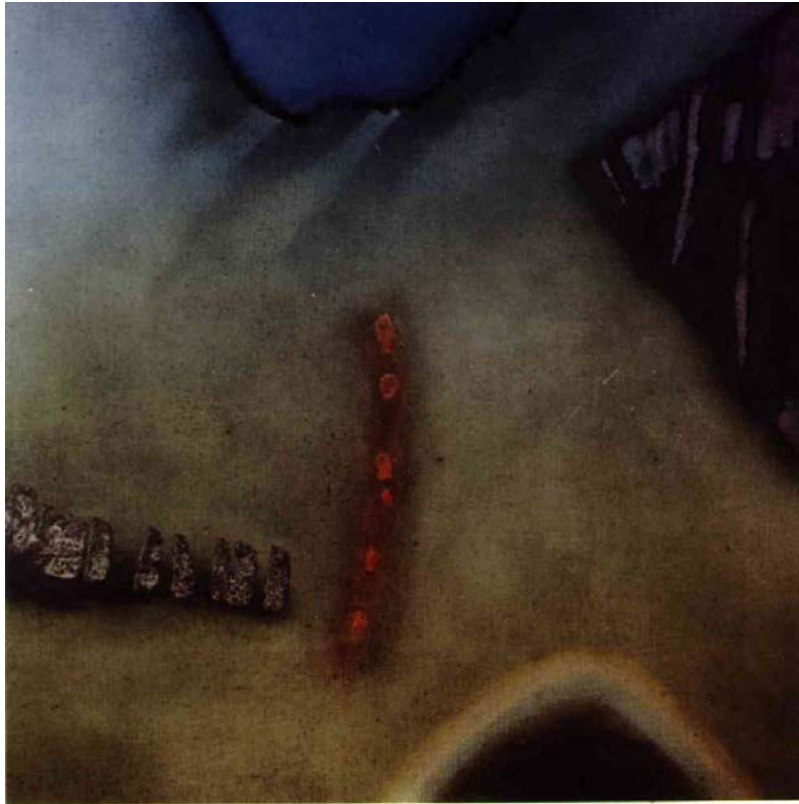


Abb. 162 Heinz Trökes: Stratosphäre, 1987

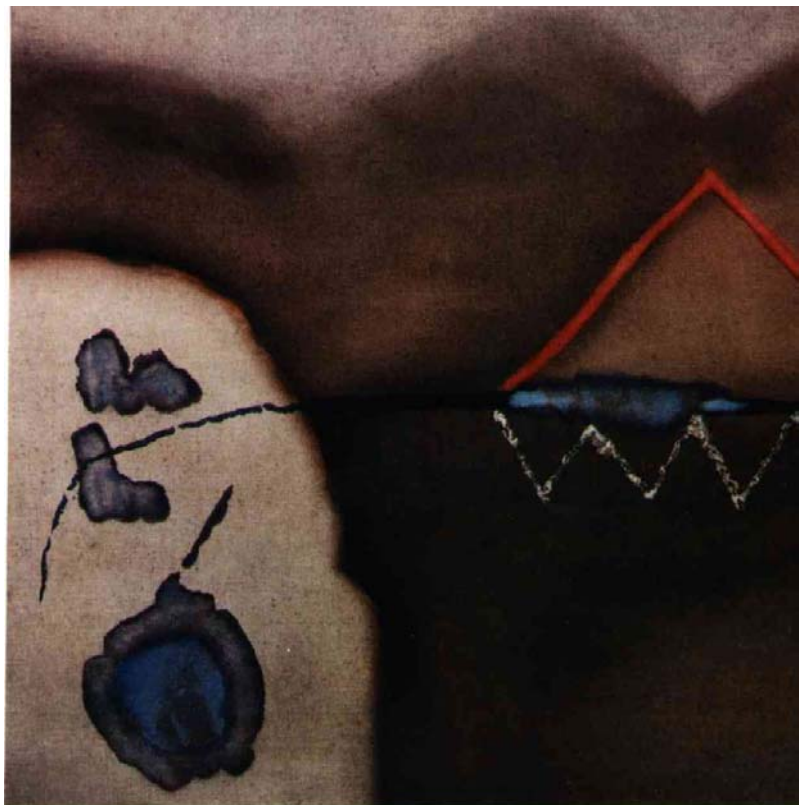


Abb. 163 Heinz Trökes: Was entsteht?, 1987



Abb. 164 Heinz Trökes: Hügel mit Monument, 1987

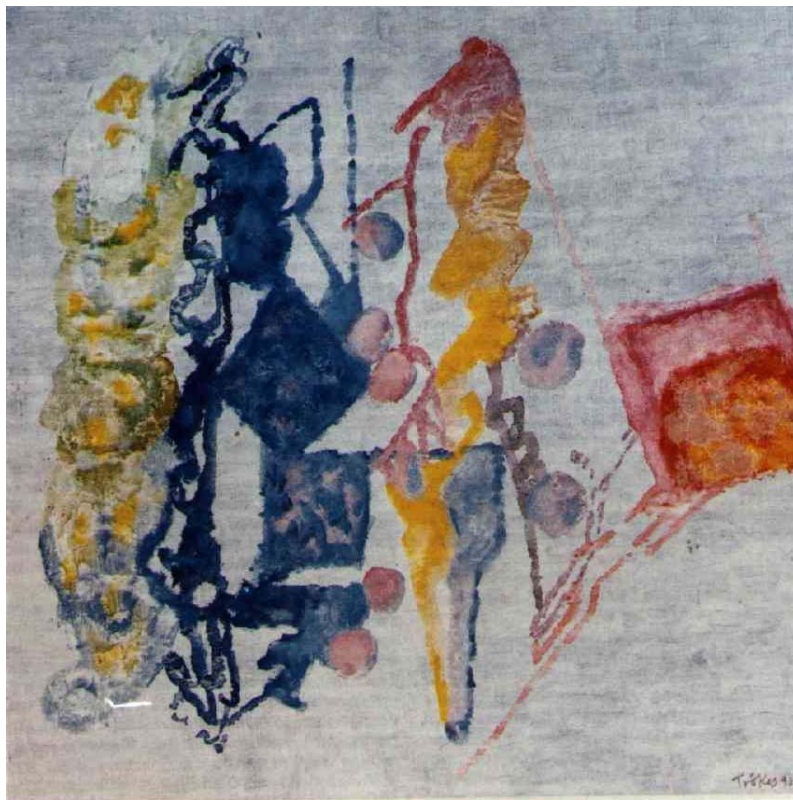


Abb. 165 Heinz Trökes: Rauten, 1992



Abb. 166 Heinz Trökes: Farblust, 1992



Abb. 167 Heinz Trökes: Haus-Musik, 1993

Vergleichsbeispiele



Abb. 168 Max Ernst: Jardin gobe-avions, 1935/36

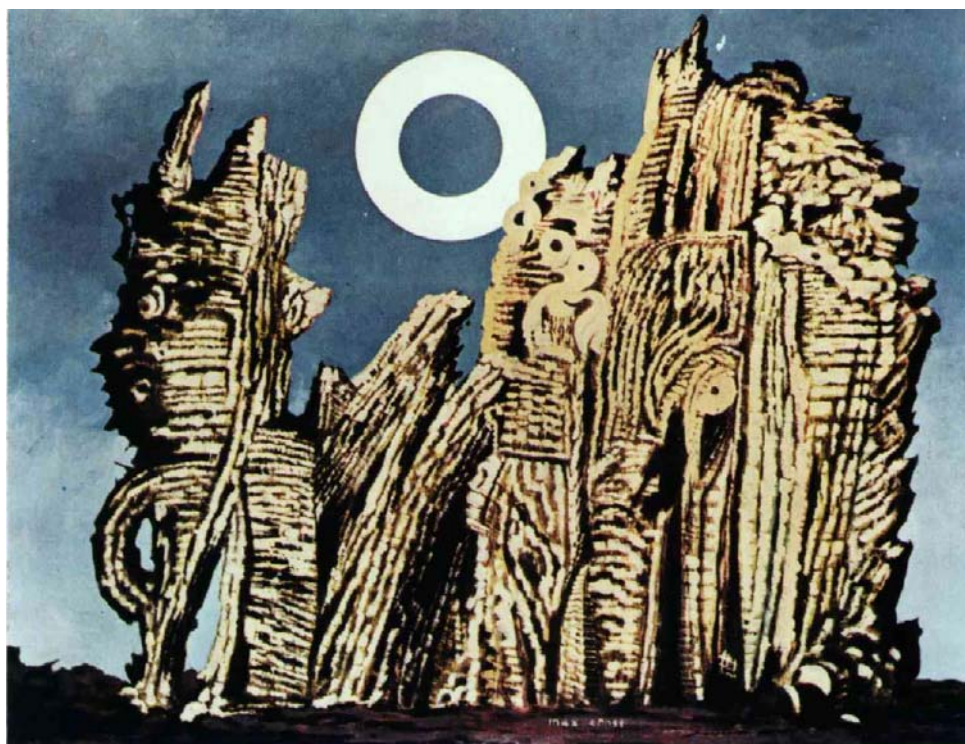


Abb. 169 Max Ernst: Forêt grise, 1927



Abb. 170 Max Ernst: La foresta inbalsamata vigoleno, 1933



Abb. 171 Max Ernst: La horde, 1927



Abb. 172 Giorgio de Chirico: I piaceri del poeta, 1912



Abb. 173 Giorgio de Chirico: Il grande metafisico, 1917

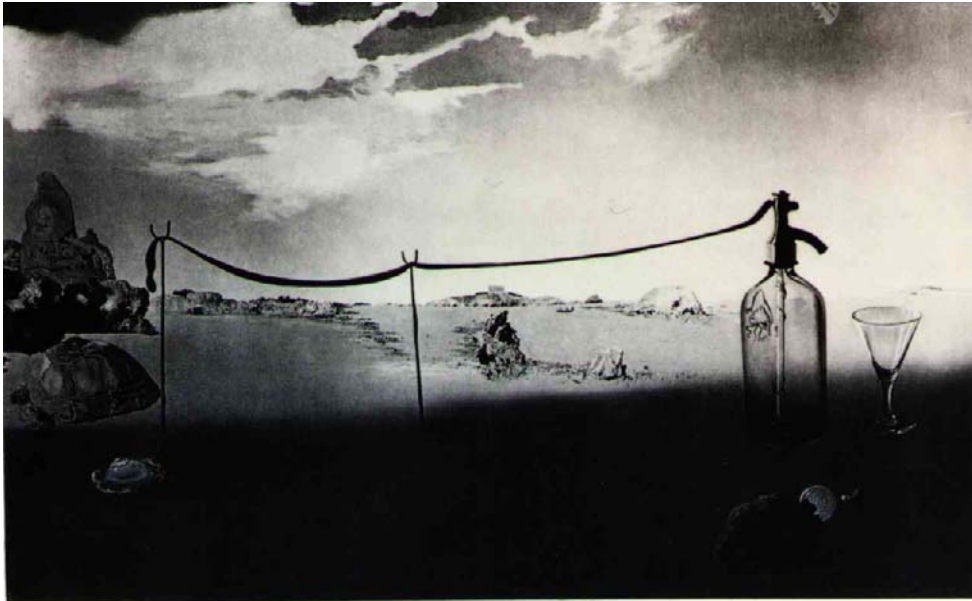


Abb. 174 Salvador Dalí: La plage enchantée (Siphon long), 1937



Abb. 175 Willi Baumeister: Trommelschlag, 1942



Abb. 176 Willi Baumeister: Tempelwand, 1941

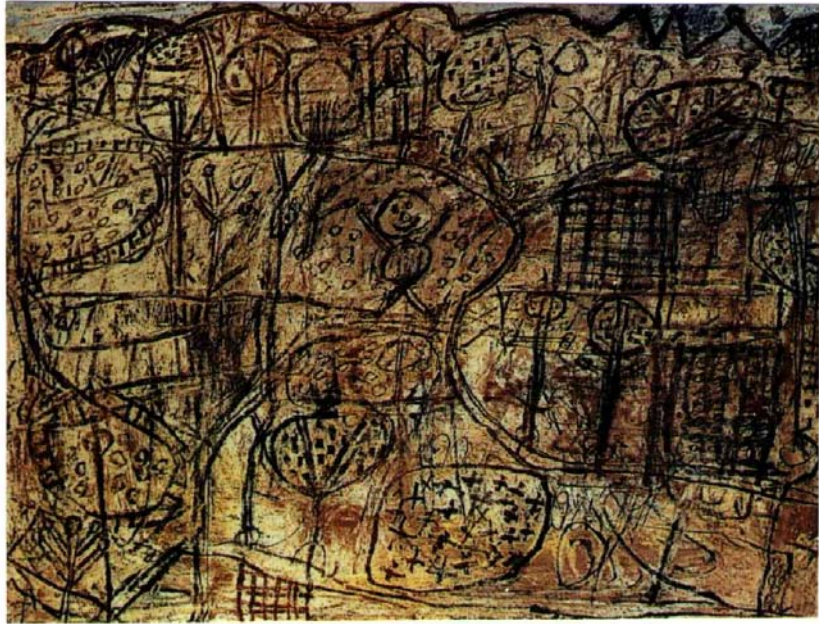


Abb. 177 Jean Dubuffet: La joie de vivre (Paysage jaune avec petit sauteur au milieu),
1949



Abb. 178 Jean Dubuffet: L' Itinéraire de tourne Lune, 1955



Abb. 179 Georges Mathieu: Mathieu Peignant: Le Bataille de Hakata, 1957



Abb. 180 Georges Mathieu: Flamenco Rouge, 1950



Abb. 181 Georges Mathieu: Bleu et Rouge, 1951



Abb. 182 Fritz Winter: Im weiten Raum, 1951



Abb. 183 Joan Miró: Pintura segons un collage, 1933



Abb. 184 Joan Miró: Pintura, 1934

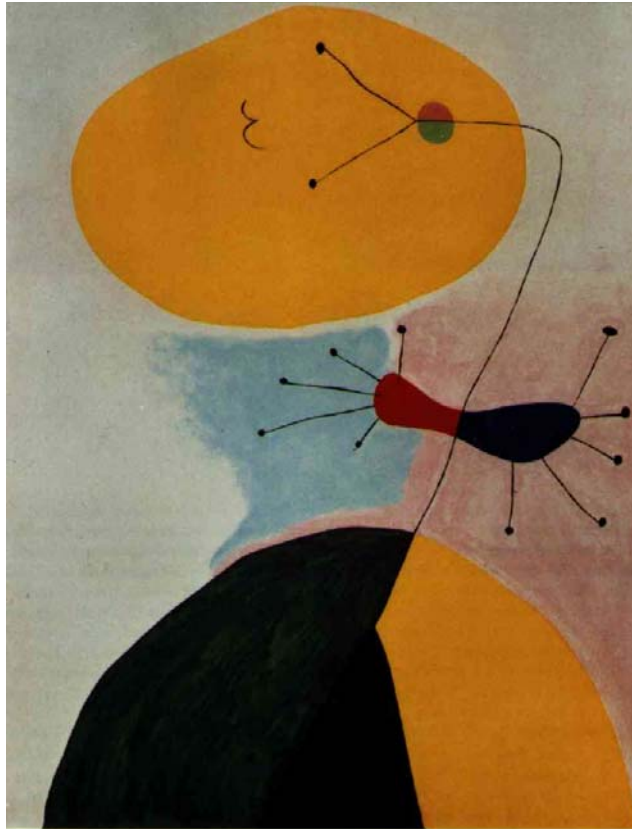


Abb. 185 Joan Miró: Porträt III, 1938



Abb. 186 Joan Miró: Peinture, 1925



Abb. 187 Joan Miró: Konstellation: Erwachen und Morgengrauen, 1941



Abb. 188 Paul Klee: Läufer-Haker-Boxer, 1920.(25)



Abb. 189 Paul Klee: „Florentinisches“ Villen-Viertel, 1926.(223)

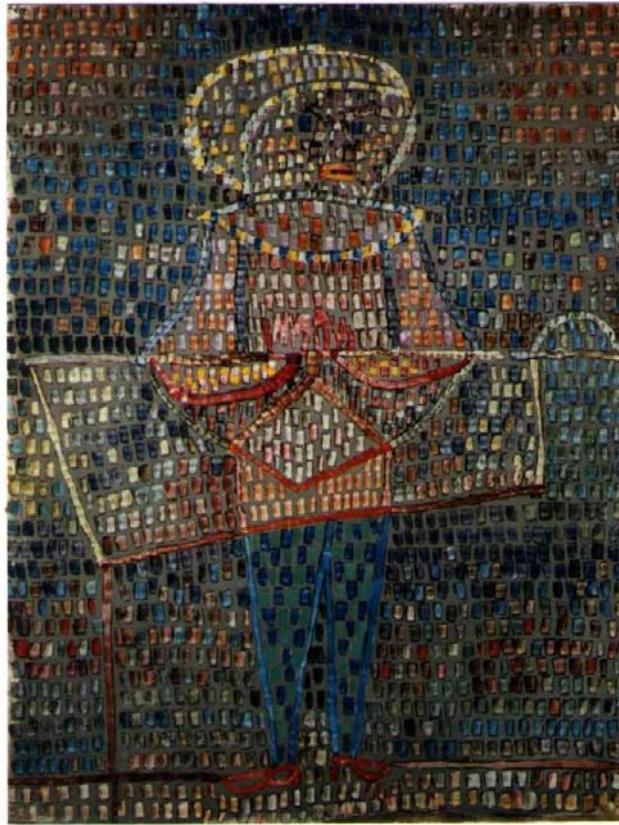


Abb. 190 Paul Klee: Kostümierter Knabe, 1931



Abb. 191 Max Ernst: Avignon, 1927



Abb. 192 Wassily Kandinsky: Weißer Strich, 1920



Abb. 193 Ernst Wilhelm Nay: In ziegelroter Begleitung, 1955



Abb. 194 Mark Rothko: Untitled [Multiform], 1948



Abb. 195 Mark Rothko: No. 17 / No. 15, 1949



Abb. 196 Jens Lausen: No. 68 / 19. Bodenstation, 1968



Abb. 197 Jasper Johns: Target with plaster casts, 1955



Abb. 198 Jasper Johns: Target with four faces, 1955



Abb. 199 Jasper Johns: Gray Alphabets, 1956



Abb. 200 Jasper Johns: White Numbers, 1958

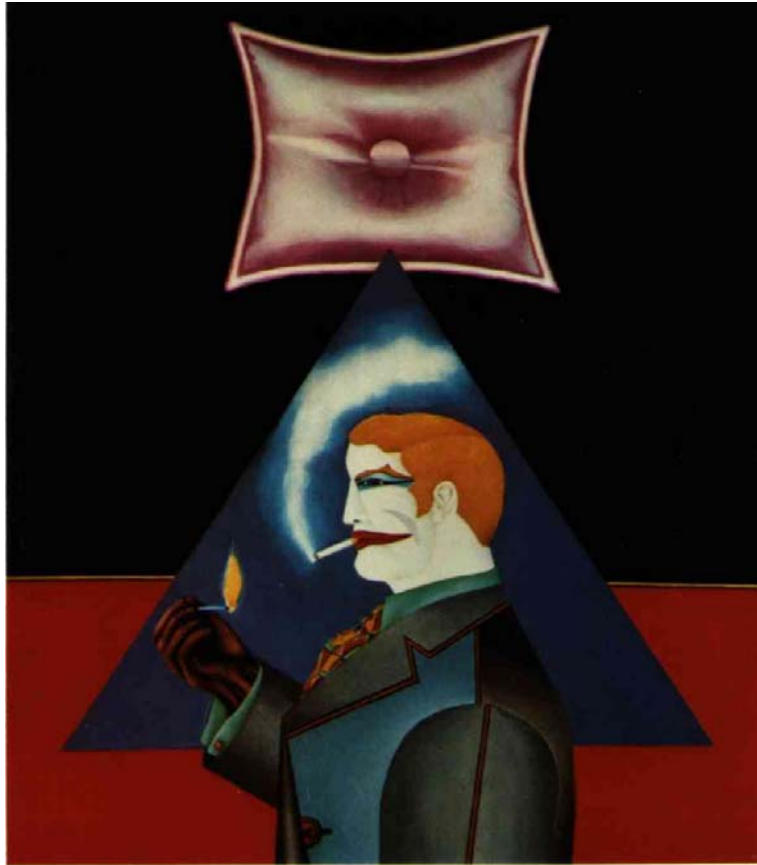


Abb. 201 Richard Lindner: Kissen, 1966

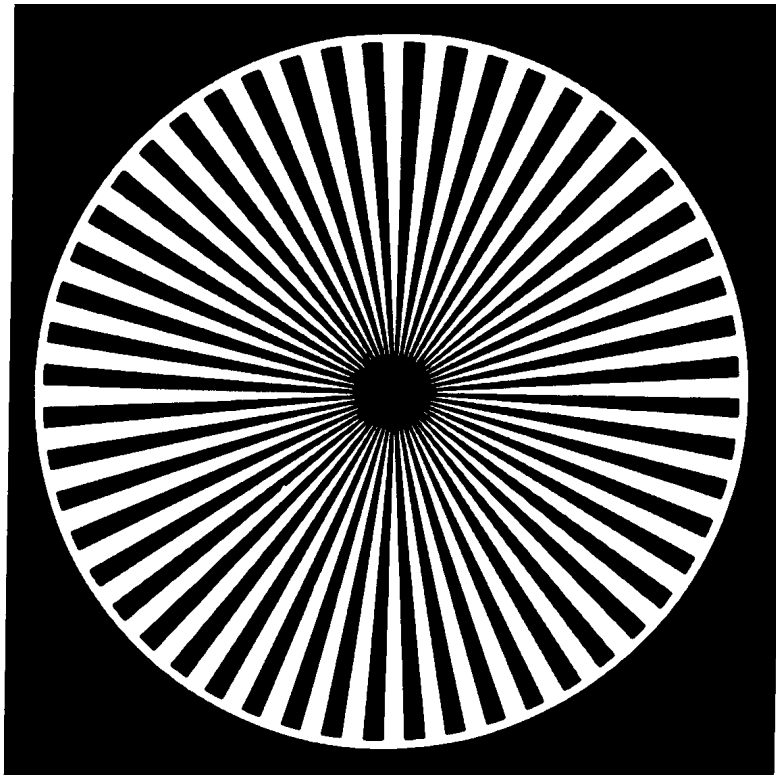


Abb. 202 Wolfgang Ludwig: Kinematische Scheibe II, 1964



Abb. 203 Yves Tanguy: En le temps menaçant, 1929



Abb. 204 Yves Tanguy: Le Fond de la tour, 1933



Abb. 205 Salvador Dalí: Le spectre et le fantôme, 1934

Bildlegende

- Abb. 1: Foto von Heinz Trökes. Porträt, 1988.
- Abb. 2: Foto von Heinz Trökes. Landung auf der Urwaldpiste, Bonampak, Mexiko, 1964.
- Abb. 3: Foto von Heinz Trökes. Künstleratelier, Berlin-Schöneberg, 1946.
- Abb. 4: Foto von Heinz Trökes. Künstleratelier, Ibiza-Abad, 1953.
- Abb. 5: Foto von Heinz Trökes mit Bontjes van Beek und Will Grohmann. Ausstellung Galerie Schüler, Berlin, 1963.
- Abb. 6: Foto von Heinz Trökes. Vor der Staffelei des Gemäldes 'Planet' im Künstleratelier, Berlin-Schöneberg, o.J.
- Abb. 7: Foto von Heinz Trökes und Ausstellungsbesuchern anlässlich seines Vortrags über 'Fragen der modernen Kunst'. 'Fantasten'-Ausstellung in der Galerie Gerd Rosen, Kurfürstendamm 215, Berlin, Februar 1946.
- Abb. 8: Foto von dem 'Fantastenball' in der Galerie Gerd Rosen, Kurfürstendamm 215, Berlin, Februar 1946.
- Abb. 9: Foto von der Galerie Gerd Rosen. Mac Zimmermann (Mitte), Juro Kubicek (rechts), Kurfürstendamm 215, Berlin, 1947.
- Abb. 10: Heinz Trökes. Plakat der Eröffnung 'Ausstellung junger Kunst', Galerie Gerd Rosen, Berlin, August 1945. Farbholzschnitt, 32 x 42,5 cm. Privatbesitz Berlin.
- Abb. 11: Foto von der Einladungskarte zur Ausstellung 'Zone 5' in der Galerie Franz, Kaiserallee 214, Berlin, September/Okttober 1948. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.
- Abb. 12: Karl Hartung. Plakat der Ausstellung 'Zone 5' in der Galerie Franz, Kaiserallee 214, Berlin, September/Okttober 1948. Holzschnitt, 60 x 42,6 cm. Privatbesitz Karl Hartung.
- Abb. 13: Heinz Trökes. *Blick aus dem Fenster*, 1942. Monogr. und dat. u.l.: T 42. Öl auf Leinwand, 68 x 85 cm. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.
- Abb. 14: Heinz Trökes. *Mit der offenen Tür*, 1943. Monogr. und dat. u.r.: T 43. Öl auf Leinwand, 60,5 x 70,5 cm. Berlinische

Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.

- Abb. 15: Heinz Trökes. *Strandleben*, 1943. Monogr. und dat. o.l.: T 43. Öl auf Leinwand, 70 x 60 cm. Privatbesitz.
- Abb. 16: Heinz Trökes. *Interieur mit Blumen*, 1944. Monogr. und dat. u.r.: T 44. Öl auf Leinwand, 74,5 x 69 cm. Privatbesitz.
- Abb. 17: Heinz Trökes. *‘Über den Dächern, unter de...’*, 1945. Sign. und dat. u.l.: Trökes 45. Betitelt oben rechts: *‘Über den Dächern unter de...’* Öl auf Leinwand auf Pappe aufgezogen, 37 x 47 cm. Privatbesitz.
- Abb. 18: Heinz Trökes. *Tuberries, Bauklötze, Federngewächs*, 1946. Sign. u.l.: Trökes, Dat. verso: 1946. Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.
- Abb. 19: Heinz Trökes. *Die Mondkanone*, 1946. Sign. und dat. u.r.: Trökes 46. Öl auf Leinwand, 40 x 48 cm. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.
- Abb. 20: Heinz Trökes. *Brennende Stadt*, 1946. Sign. und dat. u.l.: Trökes 46. Öl auf Leinwand, 42 x 56 cm. Privatbesitz.
- Abb. 21: Heinz Trökes. *Bühne der Zerstörung*, 1946. Sign. und dat. u.l.: Trökes 46. Öl auf Leinwand, 50,5 x 44 cm. Privatbesitz.
- Abb. 22: Heinz Trökes. *Die Vogelinsel*, 1946. Sign. und dat. u.l.: Trökes 46. Öl auf Holz, 36 x 35 cm. Privatbesitz.
- Abb. 23: Heinz Trökes. *Am Strand*, 1946. Sign. und dat. u.r.: Trökes 46. Öl auf Leinwand, Maße unbekannt. Privatbesitz.
- Abb. 24: Heinz Trökes. *Die Masken kommen*, 1946. Sign. und dat. u.l.: Trökes 46. Öl auf Leinwand, 35,5 x 36,5 cm. SPD-Zentrale, Berlin.
- Abb. 25: Heinz Trökes. *Flug der Steinvögel*, 1946. Sign. und dat. u.l.: Trökes 46. Öl auf Leinwand, 50 x 42,5 cm. Privatbesitz.
- Abb. 26: Heinz Trökes. *Zwischen den Blöcken*, 1947. Sign. und dat. u.r.: Trökes 47. Öl auf Leinwand, 55 x 43,5 cm. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg.
- Abb. 27: Heinz Trökes. *Barbaropa*, 1947. Sign. und dat. u.r.: Trökes 47. Öl auf Leinwand, 35,5 x 28 cm. Privatbesitz.
- Abb. 28: Heinz Trökes. *Im Glaskasten*, 1947. Sign. und dat. u.l.: Trökes 47. Öl auf Leinwand, 46,5 x 39 cm. Privatbesitz.

- Abb. 29: Heinz Trökes. *Tanz auf schwankendem Grund*, 1947. Sign. und dat. u.r.: Trökes 47. Öl auf Leinwand, 60,5 x 44,5 cm. Privatbesitz.
- Abb. 30: Heinz Trökes. *Die Wunderflasche*, 1947. Sign. und dat. u.r.: Trökes 47. Öl auf Leinwand, 40 x 55 cm. Privatbesitz.
- Abb. 31: Heinz Trökes. *Dürre über dem Land*, 1947. Sign. und dat. u.r.: Trökes 47. Öl auf Leinwand, 38 x 48 cm. Privatbesitz.
- Abb. 32: Heinz Trökes. *Planet*, 2.2.1948. Sign. und dat. u.l.: Trökes 48. Öl auf Leinwand, 58,5 x 50,5 cm. Privatbesitz.
- Abb. 33: Heinz Trökes. *Am Mars*, 17.3.1948. Sign. und dat. u.r.: Trökes 48. Öl auf Leinwand, 46 x 43 cm. Kunstsammlungen zu Weimar.
- Abb. 34: Heinz Trökes. *Trabanten*, 20.3.1948. Sign. und dat. u.l.: Trökes 48. Öl auf Leinwand, 42,5 x 46,5 cm. Privatbesitz.
- Abb. 35: Heinz Trökes. *Terrain der Kosmologen*, 27.4.1948. Sign. und dat. u.l.: Trökes 48. Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm. Privatbesitz.
- Abb. 36: Heinz Trökes. *Sphärische Kontraste*, 1.5.1948. Sign. und dat. u.r.: Trökes 48. Öl auf Leinwand, 61 x 50 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
- Abb. 37: Heinz Trökes. *Fluglichter*, 4.7.1948. Sign. und dat. u.l.: Trökes 48. Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm. Privatbesitz.
- Abb. 38: Heinz Trökes. *Urlandschaft*, 13.7.1948. Sign. und dat. u.r.: Trökes 48. Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm. Privatbesitz.
- Abb. 39: Heinz Trökes. *Die blinde Stadt*, 6.2.1949. Sign. und dat. u.r.: Trökes 49. Öl auf Leinwand, 59 x 71 cm. Privatbesitz.
- Abb. 40: Heinz Trökes. *Schwarze Kräfte*, 8.2.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm. Märkisches Museum, Witten.
- Abb. 41: Heinz Trökes. *Faun und Mädchen*, 18.3.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm. Privatbesitz.
- Abb. 42: Heinz Trökes. *Vogel im Orient*, 27.3.1950. Sign. und dat. u.l.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 50,5 x 60,5 cm. Privatbesitz.

- Abb. 43: Heinz Trökes. *In einer Nacht*, 20.4.1950. Sign. und dat. u.l.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg.
- Abb. 44: Heinz Trökes. *Der junge alte Maler*, 13.6.1950. Sign. und dat. u.l.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 56 x 70 cm. Privatbesitz.
- Abb. 45: Heinz Trökes. *Unten Zuschauer*, 23.6.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 58 x 72 cm. Privatbesitz.
- Abb. 46: Heinz Trökes. *Le sonneur* [Der Glöckner], 27.6.1950. Sign. und dat. u.l.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 59 x 71 cm. Privatbesitz.
- Abb. 47: Heinz Trökes. *Tag- und Nachtflecken*, 30.6.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 70 x 58 cm. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.
- Abb. 48: Heinz Trökes. *Les lumières* [Die Lichter], 22.7.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 58 x 73 cm. Privatbesitz.
- Abb. 49: Heinz Trökes. *La lune rouge* [Der rote Mond], 16.9.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 58 x 68 cm. Privatbesitz.
- Abb. 50: Heinz Trökes. *Der Pilot*, 19.9.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 57 x 64 cm. Privatbesitz.
- Abb. 51: Heinz Trökes. *La force de la matière* [Die Kraft der Materie], 26.9.1950. Sign. und dat. u.l.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 58 x 65 cm. Privatbesitz.
- Abb. 52: Heinz Trökes. *Sanfte Aggression*, 16.10.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 69 x 58 cm. Privatbesitz.
- Abb. 53: Heinz Trökes. *Die Gaben der Sonne*, 18.10.1950. Sign. und dat. u.r.: Trökes 50. Öl auf Leinwand auf Hartfaserplatte aufgezogen, 58 x 68 cm. Privatbesitz.
- Abb. 54: Heinz Trökes. *Paysage violet* [Violette Landschaft], 31.10.1950. Sign. und dat. u.l.: Trökes 50. Öl auf Leinwand, 58 x 65 cm. Privatbesitz.
- Abb. 55: Heinz Trökes. *Zwischen Wolken und Kristallen*, 23.5.1951. Sign. und dat. u.r.: Trökes 51. Öl auf Leinwand, 62 x 75 cm, Privatbesitz.
- Abb. 56: Heinz Trökes. *Sonnenhorn*, 25.5.1951. Sign. und dat. u.r.: Trökes 51. Öl auf Leinwand, 62 x 75 cm. Privatbesitz.

- Abb. 57: Heinz Trökes. *Gefährdete Insel*, 7.2.1952. Sign. und dat. u.r.: Trökes 52. Öl auf Leinwand, 68 x 85 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
- Abb. 58: Heinz Trökes. *L'île enchantée* [Die bezauberte Insel], 7.3.1952. Sign. und dat. u.r.: Trökes 52. Öl auf Leinwand, 69,5 x 87 cm. Privatbesitz.
- Abb. 59: Heinz Trökes. *Inselstadt*, 13.3.1952. Sign. und dat. u.r.: Trökes 52. Öl auf Leinwand, 69 x 86 cm. Privatbesitz.
- Abb. 60: Heinz Trökes. *Vogelinsel (2)*, 24.3.1952. Sign. und dat. u.r.: Trökes 52. Öl auf Leinwand, 69 x 86 cm. Privatbesitz.
- Abb. 61: Heinz Trökes. *Wellenspiel*, 30.3.1952. Sign. und dat. u.r.: Trökes 52. Öl auf Leinwand, 68 x 86 cm. Privatbesitz.
- Abb. 62: Heinz Trökes. *Staccato*, 3.11.1952. Sign. und dat. u.l.: Trökes 52. Öl auf Leinwand, 68 x 88 cm. Privatbesitz.
- Abb. 63: Heinz Trökes. *Perleninsel*, 18.12.1952. Sign. und dat. u.r.: Trökes 52. Öl auf Leinwand, 69 x 88 cm. Privatbesitz.
- Abb. 64: Heinz Trökes. *Bild der dunklen Nacht*, 13.1.1953. Sign. und dat. u.r.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 70 x 88 cm. Privatbesitz.
- Abb. 65: Heinz Trökes. *Nachtfest am Meer*, 18.1.1953. Sign. und dat. u.r.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 70 x 88 cm. Von der Heydt-Museum, Wuppertal.
- Abb. 66: Heinz Trökes. *Aufgesetzte Freude*, 15.7.1953. Sign. und dat. u.l.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 67 x 87,5 cm. Privatbesitz.
- Abb. 67: Heinz Trökes. *Bildgleichung*, 12.8.1953. Sign. und dat. u.r.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 68 x 90 cm. Privatbesitz.
- Abb. 68: Heinz Trökes. *Eroberte Stadt*, 22.10.1953. Sign. und dat. u.l.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 68 x 87 cm. Museum Bochum.
- Abb. 69: Heinz Trökes. *Animal Style*, 25.10.1953. Sign. und dat. u.l.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 67 x 86 cm. Staatliche Kunstakademie Stuttgart.
- Abb. 70: Heinz Trökes. *Stadtwald*, 31.10.1953. Sign. und dat. u.l.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 67 x 86 cm. Privatbesitz.
- Abb. 71: Heinz Trökes. *Wandmalerei*, 1953 (o.D.). Sign. und dat. u.r.: Trökes 53. Öl auf Leinwand, 68 x 87 cm. Privatbesitz.

- Abb. 72: Heinz Trökes. *Farbiges Gefieder*, 15.1.1954. Sign. und dat. u.r.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 63 x 89 cm. Privatbesitz.
- Abb. 73: Heinz Trökes. *Luftspuren*, 19.1.1954. Sign. und dat. u.l.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 68 x 89 cm. Privatbesitz.
- Abb. 74: Heinz Trökes. *Trompetenpferd*, 8.3.1954. Sign. und dat. u.r.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 66 x 74 cm. Privatbesitz.
- Abb. 75: Heinz Trökes. *Echo*, 23.7.1954. Sign. und dat. u.r.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 49,5 x 121 cm. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg.
- Abb. 76: Heinz Trökes. *Spielstraße*, 4.8.1954. Sign. und dat. u.l.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 76 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 77: Heinz Trökes. *Kreidevorkommen*, 9.8.1954. Sign. und dat. u.l.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 72 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 78: Heinz Trökes. *Sommerfreuden*, 15.8.1954. Sign. und dat. u.l.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 49 x 122 cm. Privatbesitz.
- Abb. 79: Heinz Trökes. *Spuren zum Nest*, 6.9.1954. Sign. und dat. u.l.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 102 x 124 cm. Privatbesitz.
- Abb. 80: Heinz Trökes. *Für Artisten*, 31.10.1954. Sign. und dat. u.r.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 122 x 102 cm. Sprengel Museum, Hannover.
- Abb. 81: Heinz Trökes. *Tempelstätten*, 14.12.1954. Sign. und dat. u.r.: Trökes 54. Öl auf Leinwand, 123 x 101 cm. Privatbesitz.
- Abb. 82: Heinz Trökes. *Figuren im Freien*, 21.5.1955. Sign. und dat. u.r.: Trökes 55. Öl auf Leinwand, 92 x 120 cm. Privatbesitz.
- Abb. 83: Heinz Trökes. *Alter Kult*, 11.6.1955. Sign. und dat. u.r.: Trökes 55. Öl auf Leinwand, 71 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 84: Heinz Trökes. *Nach dem Hahnenkampf*, 4.1.1956. Sign. und dat. u.l.: Trökes 56. Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm. Privatbesitz.
- Abb. 85: Heinz Trökes. *Wald*, 28.1.1956. Sign. und dat. u.r.: Trökes 56. Öl auf Leinwand, 123 x 103 cm. Privatbesitz.
- Abb. 86: Heinz Trökes. *Wunschbild für Geologen*, 10.8.1956. Sign. und dat. u.l.: Trökes 56. Öl auf Leinwand, 102 x 124 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

- Abb. 87: Heinz Trökes. *Bei Vollmond*, 25.5.1957. Sign. und dat. u.r.: Trökes 57. Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm. Privatbesitz.
- Abb. 88: Heinz Trökes. *Sumpfgewächse*, 13.8.1957. Sign. und dat. u.r.: Trökes 57. Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm. Privatbesitz.
- Abb. 89: Heinz Trökes. *Stilleben*, 26.9.1957. Sign. und dat. u.l.: Trökes 57. Öl auf Leinwand, 100 x 114 cm. Privatbesitz.
- Abb. 90: Heinz Trökes. *Bogenschütze*, 11.11.1957. Sign. und dat. u.l.: Trökes 57. Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm. Privatbesitz.
- Abb. 91: Heinz Trökes. *Fruta del mar* [Früchte des Meeres], 1.1.1958. Sign. und dat. u.r.: Trökes 58. Öl auf Leinwand, 73 x 116 cm. Privatbesitz.
- Abb. 92: Heinz Trökes. *Ortung für Nah und Fern*, 6.1.1958. Sign. und dat. u.r.: Trökes 58. Öl auf Leinwand, 73 x 116 cm. Privatbesitz.
- Abb. 93: Heinz Trökes. *Anlage*, 2.2.1958. Sign. und dat. u.l.: Trökes 58. Öl auf Leinwand, 92 x 120 cm. Privatbesitz.
- Abb. 94: Heinz Trökes. *Auf Schneewand*, 17.2.1958. Sign. und dat. u.l.: Trökes 58. Öl auf Leinwand, 92 x 120 cm. Privatbesitz.
- Abb. 95: Heinz Trökes. *Schwebende Entfaltung*, 4.10.1959. Sign. und dat. u.l.: Trökes 59. Öl auf Leinwand, 75 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 96: Heinz Trökes. *Naturmusik*, 13.10.1959. Sign. und dat. u.l.: Trökes 59. Öl auf Leinwand, 75 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 97: Heinz Trökes. *Tierzeichen*, 21.10.1959. Sign. und dat. u.r.: Trökes 59. Öl auf Leinwand, 75 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 98: Heinz Trökes. *Gestufte Seeräume*, 28.1.1960. Sign. und dat. u.r.: Trökes 60. Öl auf Leinwand, 63,5 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 99: Heinz Trökes. *Erd-, Luft- und Wasserräume*, 6.2.1960. Sign. und dat. u.l.: Trökes 60. Öl auf Leinwand, 65 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 100: Heinz Trökes. *Ägäis*, 29.2.1960. Sign. und dat. u.l.: Trökes 60. Öl auf Leinwand, 54 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 101: Heinz Trökes. *Schüttellettern*, 1.2.1961. Sign. und dat. u.l.: Trökes 61. Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm. Privatbesitz.

- Abb. 102: Heinz Trökes. *Belebte Ruhe*, 5.2.1961. Sign. und dat. u.l.: Trökes 61. Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 103: Heinz Trökes. *Zauberformel*, 20.2.1961. Sign. und dat. u.r.: Trökes 61. Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 104: Heinz Trökes. *Schwebetheater*, 14.6.1961. Sign. und dat. u.l.: Trökes 61. Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm. Privatbesitz.
- Abb. 105: Heinz Trökes. *Sakrales Bild*, 16.6.1961. Sign. und dat. u.l.: Trökes 61. Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm. Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg.
- Abb. 106: Heinz Trökes. *Vergessenes Orakel*, 8.9.1962. Sign. und dat. u.r.: Trökes 62. Öl auf Leinwand, 78 x 115 cm. Verbleib unbekannt.
- Abb. 107: Heinz Trökes. *Feldtheorie*, 16.3.1963. Sign. und dat. u.l.: Trökes 61. Öl auf Leinwand, 102 x 150 cm. Privatbesitz.
- Abb. 108: Heinz Trökes. *Nähe der Leere*, 18.3.1963. Sign. und dat. u.l.: Trökes 63. Öl auf Leinwand, 102 x 150,5 cm. Privatbesitz.
- Abb. 109: Heinz Trökes. *Magnetischer Amboss*, 23.9.1963. Sign. und dat. u.r.: Trökes 63. Öl auf Leinwand, 95 x 125cm. Privatbesitz.
- Abb. 110: Heinz Trökes. *Illusion*, 25.9.1963. Sign. und dat. u.r.: Trökes 63. Öl auf Leinwand, 95 x 125 cm. Privatbesitz.
- Abb. 111: Heinz Trökes. *Baum*, 15.10.1963. Sign. und dat. u.l.: Trökes 63. Öl auf Leinwand, 102 x 125 cm. Privatbesitz.
- Abb. 112: Heinz Trökes. *Leere Projektion*, 15.1.1964. Sign. und dat. u.l.: Trökes 64. Öl auf Leinwand, 104 x 72 cm. Privatbesitz.
- Abb. 113: Heinz Trökes. *Sternwaage*, 15.9.1964. Sign. und dat. u.l.: Trökes 64. Öl auf Leinwand, 80 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 114: Heinz Trökes. *Landschaftsdiagramm*, 18.9.1964. Sign. und dat. u.r.: Trökes 64. Öl auf Leinwand, 102 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 115: Heinz Trökes. *Tiefseeforschung*, 21.9.1964. Sign. und dat. u.l.: Trökes 64. Öl auf Leinwand, 140 x 101 cm. Privatbesitz.
- Abb. 116: Heinz Trökes. *Fluginsekt*, 30.8.1965. Sign. und dat. u.l.: Trökes 65. Öl auf Leinwand, 93 x 129 cm. Privatbesitz.

- Abb. 117: Heinz Trökes. *Geschütztes Paar*, 17.9.1965. Sign. und dat. u.l.: Trökes 65. Öl auf Leinwand, 92 x 146 cm. Privatbesitz.
- Abb. 118: Heinz Trökes. *Zauberspiegel*, 9.6.1966. Sign. und dat. u.l.: Trökes 66. Öl auf Leinwand, 76 x 102 cm. Privatbesitz.
- Abb. 119: Heinz Trökes. *Treffpunkt*, 23.6.1966. Sign. und dat. u.r.: Trökes 66. Öl auf Leinwand, 102 x 76 cm. Privatbesitz.
- Abb. 120: Heinz Trökes. *Mauertiere*, 17.9.1966. Sign. und dat. u.l.: Trökes 66. Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 121: Heinz Trökes. *Heraldische Figur*, 25.9.1966. Sign. und dat. u.r.: Trökes 66. Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 122: Heinz Trökes. *Luftfische*, 25.2.1967. Sign. und dat. u.l.: Trökes 67. Öl auf Leinwand, 100 x 130 cm. Privatbesitz.
- Abb. 123: Heinz Trökes. *Am weiten Meer*, 6.3.1967. Sign. und dat. u.r.: Trökes 67. Öl auf Leinwand, 75 x 101 cm. Privatbesitz.
- Abb. 124: Heinz Trökes. *Gezinkte Karten*, 18.3.1967. Sign. und dat. u.r.: Trökes 67. Öl auf Leinwand, 100 x 30 cm. Privatbesitz.
- Abb. 125: Heinz Trökes. *Torwächter am Meer*, 12.2.1968. Sign. und dat. u.l.: Trökes 68. Öl auf Leinwand, 110 x 38 cm. Privatbesitz.
- Abb. 126: Heinz Trökes. *Traumbild*, 25.3.1968. Sign. und dat. u.l.: Trökes 68. Öl auf Leinwand, 138 x 110 cm. Privatbesitz.
- Abb. 127: Heinz Trökes. *Die Vögel Kabbala*, 31.3.1968. Sign. und dat. u.l.: Trökes 68. Öl auf Leinwand, 138 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 128: Heinz Trökes. *Am Schlangentor*, 14.11.1968. Sign. und dat. u.l.: Trökes 68. Öl auf Leinwand, 110 x 138 cm. Privatbesitz.
- Abb. 129: Heinz Trökes. *Magier*, 27.1.1970. Sign. und dat. u.l.: Trökes 70. Öl auf Leinwand, 102 x 83 cm. Privatbesitz.
- Abb. 130: Heinz Trökes. *Ziele*, 2.6.1970. Sign. und dat. u.r.: Trökes 70. Öl auf Leinwand, 138 x 170 cm. Privatbesitz.
- Abb. 131: Heinz Trökes. *Neue Palette*, 4.11.1970. Sign. und dat. u.r.: Trökes 70. Öl auf Leinwand, 54 x 67 cm. Privatbesitz.
- Abb. 132: Heinz Trökes. *Sonnenwind*, 20.11.1971. Sign. und dat. u.l.: Trökes 71. Öl auf Leinwand, 59 x 74 cm. Privatbesitz.

- Abb. 133: Heinz Trökes. *Vor der Ausfahrt*, 3.1.1972. Sign. und dat. u.l.: Trökes 72. Öl auf Leinwand, 74 x 59 cm. Privatbesitz.
- Abb. 134: Heinz Trökes. *Im blauen Himmel*, 13.5.1972. Sign. und dat. u.r.: Trökes 73. Öl auf Leinwand, 59 x 74 cm. Privatbesitz.
- Abb. 135: Heinz Trökes. *Bambushaus*, 11.9.1972. Sign. und dat. u.r.: Trökes 72. Öl auf Leinwand, 59 x 74 cm. Privatbesitz.
- Abb. 136: Heinz Trökes. *Horizont von Grönland*, 6.12.1972. Sign. und dat. u.l.: Trökes 72. Öl auf Leinwand, 59 x 74 cm. Privatbesitz.
- Abb. 137: Heinz Trökes. *Schiefe Türme*, 17.1.1973. Sign. und dat. u.l.: Trökes 73. Öl auf Leinwand, 59 x 74 cm. Privatbesitz.
- Abb. 138: Heinz Trökes. *Luftgebäude*, 18.12.1974. Sign. und dat. u.l.: Trökes 74. Öl auf Leinwand und Bronze, 59 x 72 cm. Privatbesitz.
- Abb. 139: Heinz Trökes. *Drei lila Grazien*, 24.6.1975. Sign. und dat. u.l.: Trökes 75. Öl auf Leinwand und Bronze, 59 x 74 cm. Privatbesitz.
- Abb. 140: Heinz Trökes. *Unterwelt*, 10.8.1977. Sign. und dat. u.l.: Trökes 77. Öl auf Leinwand, 74 x 59 cm. Privatbesitz.
- Abb. 141: Heinz Trökes. *Schemen*, 11.8.1977. Sign. und dat. u.m.: Trökes 77. Öl auf Leinwand, 74 x 59 cm. Privatbesitz.
- Abb. 142: Heinz Trökes. *Maskierte und Idol*, 18.8.1977. Sign. und dat. u.r.: Trökes 77. Öl auf Leinwand, 74 x 59 cm, Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.
- Abb. 143: Heinz Trökes. *Blaue Figuren*, 15.9.1978. Sign. und dat. u.r.: Trökes 78. Öl auf Leinwand, 84 x 84 cm. Privatbesitz.
- Abb. 144: Heinz Trökes. *Stehen und Schweben*, 5.10.1978. Sign. und dat. u.l.: Trökes 78. Öl auf Leinwand, 84 x 84 cm. Privatbesitz.
- Abb. 145: Heinz Trökes. *Über dem Erdbogen*, 9.9.1979. Sign. und dat. u.l.: Trökes 79. Öl auf Leinwand, 88 x 88 cm. Privatbesitz.
- Abb. 146: Heinz Trökes. *Nachtwache*, 23.9.1979. Sign. und dat. u.r.: Trökes 79. Öl auf Leinwand, 88 x 88 cm. Privatbesitz.
- Abb. 147: Heinz Trökes. *Eisgrenze*, 27.9.1979. Sign. und dat. u.l.: Trökes 79. Öl auf Leinwand, 88 x 88 cm. Privatbesitz.

- Abb. 148: Heinz Trökes. *Darstellung im Freien*, 1.7.1980. Sign. und dat. u.l.: Trökes 80. Öl auf Leinwand, 89 x 89 cm. Privatbesitz.
- Abb. 149: Heinz Trökes. *In Licht und Halbschatten*, 5.8.1980. Sign. und dat. u.l.: Trökes 80. Öl auf Leinwand, 89 x 89 cm. Privatbesitz.
- Abb. 150: Heinz Trökes. *Fremde*, 2.2.1984. Sign. und dat. u.l.: Trökes 84. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 151: Heinz Trökes. *Steinzeit*, 6.2.1984. Sign. und dat. u.l.: Trökes 84. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 152: Heinz Trökes. *Fremde Welten*, 19.2.1984. Sign. und dat. u.m.: Trökes 84. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 153: Heinz Trökes. *Öde*, 28.2.1984. Sign. und dat. u.l.: Trökes 84. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 154: Heinz Trökes. *Botschaft*, 11.2.1986. Sign. und dat. u.r.: Trökes 86. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 155: Heinz Trökes. *Schwebend und leicht*, 18.2.1986. Sign. und dat. u.l.: Trökes 86. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 156: Heinz Trökes. *Wind und Stille*, 22.2.1986. Sign. und dat. u.l.: Trökes 86. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 157: Heinz Trökes. *Totem*, 25.2.1986. Sign. und dat. u.l.: Trökes 86. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Fritz Winter Haus, Ahlen.
- Abb. 158: Heinz Trökes. *Sierra Nevada*, 11.12.1986. Sign. und dat. u.r.: Trökes 86. Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 159: Heinz Trökes. *Blaues Dreieck*, 4.8.1987. Sign. und dat. u.r.: Trökes 87. Öl und Farbstift auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 160: Heinz Trökes. *Sturmwarnung*, 11.8.1987. Sign. und dat. u.l.: Trökes 87. Öl und Farbstift auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 161: Heinz Trökes. *Warnmal*, 1.9.1987. Sign. und dat. u.l.: Trökes 87. Öl und Farbstift auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.

- Abb. 162: Heinz Trökes. *Stratosphäre*, 8.9.1987. Sign. und dat. u.l.: Trökes 87. Öl und Farbstift auf Leinwand, 100 x 100 cm. Berlinische Galerie, Museum für moderne Kunst, Photographie und Architektur.
- Abb. 163: Heinz Trökes. *Was entsteht?*, 11.9.1987. Sign. und dat. u.r.: Trökes 87. Öl und Farbstift auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 164: Heinz Trökes. *Hügel mit Monument*, 14.9.1987. Sign. und dat. u.l.: Trökes 87. Öl und Farbstift auf Leinwand, 100 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 165: Heinz Trökes. *Rauten*, 1992 (o.D.). Sign. und dat. u.r.: Trökes 92. Öl auf Leinwand, 50 x 50 cm, Privatbesitz.
- Abb. 166: Heinz Trökes. *Farblust*, 1992 (o.D.). Sign. und dat. u.r.: Trökes 92. Öl auf Leinwand, 50 x 50 cm. Privatbesitz.
- Abb. 167: Heinz Trökes. *Haus-Musik*, 12.3.1993. Sign. und dat. u.r.: Trökes 93. Öl auf Leinwand, 50 x 50 cm. Privatbesitz.

- Abb. 168: Max Ernst. *Jardin gobe-avions*, 1935/36. Sign. und bez. u.r.: max ernst 35-36. Öl auf Leinwand, 54 x 74 cm. Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Abb. 169: Max Ernst. *Forêt grise* [Grauer Wald], 1927. Sign. u.m.: max ernst. Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm. Privatbesitz.
- Abb. 170: Max Ernst. *La foresta inbalsamata, Vigoleno* [Der von Duft erfüllte Wald, Vigoleno], 1933. Sign. u.r.: max ernst. Öl auf Leinwand, 162,5 x 254 cm. Privatsammlung USA.
- Abb. 171: Max Ernst. *La horde* [Die Horde], 1927. Öl auf Leinwand, 115 x 146 cm. Stedelijk Museum, Amsterdam.
- Abb. 172: Giorgio de Chirico. *I piaceri del poeta* [Die Freuden des Dichters], 1912. Öl auf Leinwand, 69,5 x 86,3 cm. Privatbesitz.
- Abb. 173: Giorgio de Chirico. *Il grande metafisico* [Der große Metaphysiker], 1917. Öl auf Leinwand, 104,5 x 69,8 cm. The Museum of Modern Art, New York.
- Abb. 174: Salvador Dalí. *La plage enchantée (Siphon long)* [Der verzauberte Strand (Langer Siphon)], 1937. Öl auf Leinwand, 52 x 78 cm. Privatbesitz.
- Abb. 175: Willi Baumeister. *Trommelschlag*, 1942. Sig. o.r.: Baumeister 1942. Öl auf Karton, 53 x 45,5 cm. Privatbesitz.
- Abb. 176: Willi Baumeister. *Tempelwand*, 1941. Sig. u.r. Baumeister. Öl und Lasur auf Karton, 81 x 65 cm. Privatbesitz.
- Abb. 177: Jean Dubuffet. *La joie de vivre (Paysage jaune avec petit sauteur au milieu)* [Die Freude zu leben. Gelbe Landschaft mit einem kleinen Springer in der Mitte], 1949. Öl auf Jute, 89 x 116 cm. Waddington Galleries, London.
- Abb. 178: Jean Dubuffet. *L' Itinéraire de tourne Lune* [Die Strecke der Mondumdrehung] 1955. Öl auf Leinwand, 81 x 100 cm. Fondation Jean Dubuffet.
- Abb. 179: Georges Mathieu. *Mathieu Peignant* [Mathieu malend], *La Bataille de Hakata*, 1957 (vor Zuschauern in Tokio gemalt). Öl auf Leinwand, 200 x 800 cm. Sammlung Sofu Teshigahar, Théâtre Sogetsu, Tokio.
- Abb. 180: Georges Mathieu. *Flamenco Rouge* [Flamenco Rot], 1950. Öl auf Leinwand, 250 x 200 cm. Sammlung Alexander Iolas, Athen.

- Abb. 181: Georges Mathieu. *Bleu et Rouge* [Blau und Rot], 1951. Sign. u.r.: Mathieu. Öl auf Leinwand, 119 x 159 cm. Ohara Museum of Art, Kurashiki, Japan
- Abb. 182: Fritz Winter. *Im weiten Raum*, 1951. Öl auf Leinwand, 115 x 220 cm. Privatbesitz Spanien.
- Abb. 183: Joan Miró. *Pintura segons un collage*, 1933. Öl auf Leinwand, 130,4 x 162,5 cm. Foundation Joan Miró, Barcelona.
- Abb. 184: Joan Miró. *Pintura* [Malerei], 1934. Öl auf Leinwand, 97 x 130 cm. Foundation Joan Miró, Barcelona.
- Abb. 185: Joan Miró. *Porträt III*, 1938. Öl auf Leinwand, 146 x 114 cm. Kunsthaus Zürich.
- Abb. 186: Joan Miró. *Peinture* [Malerei], 1925. Bez. u.r.: Miró 1925. Öl auf Leinwand, 99 x 81 cm. Kunsthaus Zürich.
- Abb. 187: Joan Miró. *Konstellation: Erwachen und Morgengrauen*, 1941. Gouache und Terpentinfarben auf Papier, 46 x 38 cm. Privatbesitz New York.
- Abb. 188: Paul Klee. *Läufer-Haker-Boxer*, 1920.(25). Datiert u.l.: 1920.(25), bezeichnet auf der Rückseite: 1920/25 Läufer Klee. Aquarell auf Papier, 21,6 x 30,5 cm. Sammlung Bekker vom Rath.
- Abb. 189: Paul Klee. „*Florentinisches*“ *Villen-Viertel*, 1926.(223). Öl auf Karton, 49,5 x 36,5 cm. Musée National d' Art Moderne, Paris.
- Abb. 190: Paul Klee. *Kostümierter Knabe*, 1931. Sign. o.l.: Klee, dat. auf der Rückseite 1931 W.6, VII. Gouache und Wasserfarbe auf Papier montiert auf leichtem Karton, 59,7 x 45,1 cm. Heinz Berggruen.
- Abb. 191: Max Ernst. *Avignon*, 1927. Öl auf Leinwand, 65 x 92 cm. Privatsammlung.
- Abb. 192: Wassily Kandinsky. *Weißer Strich*, 1920. Öl auf Leinwand, 98 x 80 cm. Museum Ludwig, Köln.
- Abb. 193: Ernst Wilhelm Nay. *In ziegelroter Begleitung*, 1955. Sign. und dat. u.r.: Nay 55. Öl auf Leinwand, 100,3 x 160 cm. Privatbesitz.
- Abb. 194: Mark Rothko. *Untitled [Multiform]* [ohne Titel, Multiform], 1948. Öl auf Leinwand, 226,1 x 165,1 cm. Mark Rothko Nachlaß.

- Abb. 195: Mark Rothko. *No. 17 / No. 15*, 1949. Öl auf Leinwand, 131,8 x 74 cm. National Gallery of Art, Washington (Schenkung der Mark Rothko Foundation).
- Abb. 196: Jens Lausen. *No. 68 / 19. Bodenstation*, 1968. Öl auf Leinwand, Maße o.A.. Provenienz o.A.
- Abb. 197: Jasper Johns. *Target with plaster casts* [Zielscheibe mit Gipsabdrücken], 1955. Enkaustik und Collage auf Leinwand mit Objekten. 129,5 x 111,8 x 8,8 cm. Sammlung David Geffen, Los Angeles.
- Abb. 198: Jasper Johns. *Target with four faces* [Zielscheibe mit vier Gesichtern], 1955. Enkaustik auf Zeitungspapier und Stoff über Leinwand, darüber vier farbige Gipsabgüsse von Gesichtern in einem Holzkasten mit aufklappbarer Vorderseite, Gesamtmaße bei geöffnetem Kasten: 85,3 x 66 x 7,6 cm, Leinwand: 66 x 66 cm; Kasten geschlossen: 9,5 x 66 x 8,9 cm. Museum of Modern Art, New York (Schenkung Mr. Und Mrs. Robert C. Scull).
- Abb. 199: Jasper Johns. *Gray Alphabets* [Graue Alphabete], 1956. Bienenwachs und Öl auf Zeitungspapier und anderem Papier auf Leinwand, 168 x 123,8 cm. The Menil Collection, Houston.
- Abb. 200: Jasper Johns. *White Numbers* [Weiße Ziffern], 1958. Enkaustik auf Leinwand, 170,2 x 125,7 cm. Museum Ludwig, Köln.
- Abb. 201: Richard Lindner. *Kissen*, 1966. Öl auf Leinwand, 178 x 152,5 cm. Museum Ludwig, Köln.
- Abb. 202: Wolfgang Ludwig. *Kinematische Scheibe II*, 1964. Öl und Lack auf Hartfaser, 61 x 61 cm. Im Besitz des Künstlers.
- Abb. 203: Yves Tanguy. *En le temps menacant* [In der bedrohlichen Zeit], 1929. Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm. Sammlung Giuseppe Nahmad, Genf.
- Abb. 204: Yves Tanguy. *Le Fond de la tour* [Das Unterste des Turmes], 1933. Öl auf Leinwand, 65 x 54 cm. Sammlung Henriette Gomès, Paris.
- Abb. 205: Salvador Dalí. *Le spectre et le fantome* [Das Gespenst und das Phantom], 1934. Öl auf Leinwand, 100 x 73 cm. Five Stars Investment, New York.

Bildnachweis

Ein großer Teil der Bildvorlagen wurde freundlicherweise vom Nachlaß Heinz Trökes, Berlin, zur Verfügung gestellt oder sind Reproduktionen aus Publikationen.

Die Ziffern beziehen sich auf die Nummern der im Katalog der Dissertation abgebildeten Werke und die gekürzten Katalogverweise auf die in der Bibliographie aufgeführten Publikationen.

Nachlaß Heinz Trökes, Berlin

Abb. 6, 16, 20, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 31, 36, 38, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 55, 56, 60, 61, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 126, 128, 130, 131, 133, 137, 138, 142, 146, 148, 155, 159, 164, 166, 167

Museen

Berlinische Galerie. Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur: Abb. 13, 47

Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg: Abb. 26, 43

Foto-Reproduktionen aus Publikationen

Trökes (Kat.), 1988, Kataloginnenseite: Abb. 1

Trökes (Kat.), 1979, S. 180: Abb. 2

Trökes (Kat.), 1979, S. 174: Abb. 3, 4, 5

Krause, 1995, S. 101: Abb. 7

Krause, 1995, S. 43: Abb. 8

Krause, 1995, S. 8: Abb. 9

Krause, 1995, S. 29: Abb. 10

Kunst in Berlin von 1870 bis heute (Kat.), 1986, S. 173: Abb. 11

Krause, 1995, S. 25: Abb. 12

Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 2: Abb. 14

Trökes (Kat.), 1979, S. 77: Abb. 15

Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, 57. Auktion, Villa Grisebach, 1997, Kat.-Nr. 342: Abb. 17

Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 3: Abb. 18

Trökes (Kat.), 1979, S. 85: Abb. 19

Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 4: Abb. 24

Demisch, 1959, Kat.-Nr. 39: Abb. 27

Soviel Anfang war nie (Kat.), 1989, S. 177: Abb. 29

Einerseits der Sterne wegen (Kat.), 1999, S. 136: Abb. 32
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 10: Abb. 33
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 9: Abb. 34
Grauzonen-Farbwelten (Kat.), 1983, S. 262: Abb. 35
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 8: Abb. 37
Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985 (Kat.), 1985, Kat.-Nr. 33: Abb. 39
Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985 (Kat.), 1985, Kat.-Nr. 34: Abb. 40
Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, 64. Auktion, Villa Grisebach, 1998, Kat.-Nr. 325: Abb. 42
Trökes (Kat.), 1979, S. 101: Abb. 51
Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, 35. Auktion, Villa Grisebach, 1993, Kat.-Nr. 293: Abb. 53
Trökes (Kat.), 1982, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 54
Poensgen/Zahn, 1958, S. 49: Abb. 57
Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, 28. Auktion, Villa Grisebach, 1992, Kat.-Nr. 267: Abb. 58
Trökes (Kat.), 1979, S. 103: Abb. 59
Grohmann, 1958, S. 173: Abb. 62
Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, 54. Auktion, Villa Grisebach, 1996, Kat.-Nr. 296: Abb. 66
German Abstraction. Auktion, Christie's, 1997, S. 53: Abb. 67
Trökes (Kat.), 1956, Kat.-Nr. 57: Abb. 68
Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, 60. Auktion, Villa Grisebach, 1997, Kat.-Nr. 388: Abb. 72
Brennpunkt Informel (Kat.), 1998, S. 123: Abb. 80
Trökes (Kat.), 1967, Kat.-Nr. 7: Abb. 83
Trökes (Kat.), 1992, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 84
Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts, 64. Auktion, Villa Grisebach, 1998, Kat.-Nr. 330: Abb. 85
Trökes (Kat.), 1979, S. 115: Abb. 91
Trökes (Kat.), 1992, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 98
Trökes (Kat.), 1979, S. 119: Abb. 99
Trökes (Kat.), 1964, Kat.-Nr. 16: Abb. 103
Trökes (Kat.), 1979, S. 123: Abb. 105
Trökes (Kat.), 1992, o.S. o.Kat.-Nr.: Abb. 106
Trökes (Kat.), 1979, S. 129: Abb. 107
Trökes (Kat.), 1982, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 113
Trökes (Kat.), 1992, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 114
Trökes (Kat.), 1998, Kat.-Nr. 7: Abb. 118
Trökes (Kat.), 1998, Kat.-Nr. 4: Abb. 119
Trökes (Kat.), 1998, Kat.-Nr. 13: Abb. 120
Trökes (Kat.), 1998, Kat.-Nr. 9: Abb. 121
Trökes (Kat.), 1967, Kat.-Nr. 71: Abb. 122
Trökes (Kat.), 1967, Kat.-Nr. 74: Abb. 123
Trökes (Kat.), 1998, Kat.-Nr. 25: Abb. 124
Trökes (Kat.), 1998, Kat.-Nr. 22: Abb. 125
Trökes (Kat.), 1971, o.S., o. Kat.-Nr.: Abb. 127
Trökes (Kat.), 1977, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 129

Trökes (Kat.), 1979, S. 145: Abb. 132
Trökes (Kat.), 1977, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 134
Trökes (Kat.), 1973, Kat.-Nr. 7: Abb. 135
Trökes (Kat.), 1973, Kat.-Nr. 6: Abb. 136
Trökes (Kat.), 1979, S. 147: Abb. 139
Trökes (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 19: Abb. 140
Trökes (Kat.), 1979, S.153: Abb. 141
Trökes (Kat.), 1986, Katalog-Umschlag: Abb. 143
Trökes (Kat.), 1979, Katalog-Umschlag: Abb. 144
Trökes (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 15: Abb. 145
Trökes (Kat.), 1992, o.S., o.Kat.-Nr.: Abb. 147
Trökes (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 13: Abb. 149
Trökes (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 5: Abb. 150
Trökes (Kat.), 1992, Katalog-Umschlag: Abb. 151
Trökes (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 3: Abb. 152
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 13: Abb. 153
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 18: Abb. 154
Trökes (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 1: Abb. 156
Trökes (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 2: Abb. 157
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 19: Abb. 158
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 23: Abb. 160
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 24: Abb. 161
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 25: Abb. 162
Trökes (Kat.), 1988, Kat.-Nr. 26: Abb. 163
Romain, 1993, Kat.-Nr. 15: Abb. 165

Derenthal, 1992, S. 164: Abb. 168
Lebel/Sanouillet/Waldberg, 1987, S. 128: Abb. 169
Ernst (Kat.), 1970, S. 71: Abb. 170
Ernst (Kat.), 1999, S. 131: Abb. 171
Baldacci, 1997, S. 129: Abb. 172
De Chirico (Kat.), 1982, S. 183: Abb. 173
Descharnes/Néret, 1993, S. 287: Abb. 174
Boehm, 1995, Kat.-Nr. 53: Abb. 175
Boehm, 1995, Kat.-Nr. 49: Abb. 176
Franzke, 1990, Kat.-Nr. 13: Abb. 177
Thévoz, 1986, S. 114: Abb. 178
Quignon-Fleuret, 1973, S. 32: Abb. 179
Quignon-Fleuret, 1973, S. 16: Abb. 180
Quignon-Fleuret, 1973, S. 22: Abb. 181
Winter (Kat.), 1968, S. 73: Abb. 182
Gimferrer, 1993, S. 198: Abb. 183
Miró (Kat.), 1988, S. 56: Abb. 184
Gimferrer, 1993, S. 229: Abb. 185
Miró (Kat.), 1986, Kat.-Nr. 47: Abb. 186
Weelen, 1984, S. 121: Abb. 187
Klee (Kat.), 1986, S. 84: Abb. 188
Bischoff, 1992, S. 81: Abb. 189
Rewald, 1988, S. 239: Abb. 190
Ernst (Kat.), 1991, S. 172: Abb. 191
Kandinsky, Werkverzeichnis, Bd. 2, 1984, S. 624: Abb. 192
Nay (WVZ), 1990, Bd. 2, S. 98: Abb. 193
Anfam, 1998, S. 299: Abb. 194
Anfam, 1998, S. 307: Abb. 195
Roh, 1971, S. 137: Abb. 196
Johns (Kat.), 1997, S. 143: Abb. 197
Johns (Kat.), 1997, S. 142: Abb. 198
Johns (Kat.), 1997, S. 149: Abb. 199
Johns (Kat.), 1997, S. 162: Abb. 200
Lexikon der Kunst, 1994, Bd. 7, S. 289: Abb. 201
Türr, 1986, S. 37: Abb. 202
Tanguy (Kat.), 1982, S. 167: Abb. 203
Tanguy (Kat.), 1982, S. 181: Abb. 204
Descharnes/Néret, 1993, S. 227: Abb. 205