

Hubertus Giebe

Farben der Frühe

Max Jacob
FARBEN DER FRÜHE

Erwachtet! Steigt aus der Dämmerung nebligen Gründen,
Raben, und schüttelt die schwarzen Laken des Schlafs,
Wo träumerisch träg aus verdrossenen Schlünden
Trügende Finsternis flutet, erreicht das Gestad.
Euer zorniger Ruf ist die Erde, die schreit.
Sie harrte des Tages; nun meldet ihr: "Heut!"

Silberne Wolken, die wieder mit Steinen sich grüßten:
Ewige Ostern feiern die Nacht und der Tag.
Hob sich ein Lid über kreidige Küsten:
Verlief sich die Sündflut noch nicht? Rabe des Noah, o sag.

Das Fenster des Menschen, sein Blick in der Weite ertrunken!
Und die Ochsen, verurteilt in frühesten Tagen,
Die Tempel der toten Götter zu tragen,
Und den Stall des Lebendigen, nahten im Dunkeln
Helleren Wellen und tranken geneigt
Das eilende Wasser, dem sie die Zähne gezeigt.

Dann schrie die Erde laut, als riß man einen Nagel vom Finger;
Scheu aus dem Dunkel stob das Geflügel empor;
Die Erde rüstete sich, ihre Hekatomben zu bringen,
Traten Tod und Geburt aus dem Schilfrohr hervor.

Unsterblich und stumm, wie düster ein Bollwerk ragt,
Bin ich von Tagen durchbohrt jahrein und jahraus.
Immer ist Winter, wenn wieder ein Morgen mir tagt,
Und seit langem schon beugt sich der Tod auf mein Haus.



WAS MEINE ICH MIT „GESCHICHTSBILDER“?

„Geschichtsbilder“ relativieren mir den historisch bedeutsam herausgehobenen Moment des „Historienbildes“. Sie fixieren nicht einen „bedeutsamen Zustand, ein bedeutendes Geschehen“, „große“ Ereignisse. Sie können das streifen, es ist aber nicht ihre Argumentation.

„Geschichtsbilder“ zeigen eine komplexe Konstellation im unabweislichen „Sog des Werdens und Vergehens“. Sie sind eine Messung, eine Sonde der jeweiligen „Gestalt der Geschichte“. Sie wissen von der „Mittäterschaft“ aller (Ingeborg Bachmann). Sie formen mit halluzinativem Ausdehnen oder Schrumpfen der Figuren. Sie durchspiegeln, durchtasten den Menschen-Schatten-Raum und geben eine deutliche Allansicht der dort gefundenen Körper, des Personals und der Folter-Gegenstände. Ihre Darstellungsgeometrie entbindet den Rausch der Farben aus dem Herzmuskel der blutroten Trommel, die schwarze Lichtschläge der Ewigkeit hallt. „Auferstehungen“ und „das Gefälle der Stimmen“: „Sieben Jahre später, / in einem Totenhaus, / trinken die Henker von gestern / den goldenen Becher aus.“ (Ingeborg Bachmann)

Hubertus Giebe, 2012



Abbildung vorhergehende Seite:
FARBEN DER FRÜHE II
2012, Öl auf Leinwand, 110 x 200 cm

BLUTTAUFE
2006, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm

PORTRÄT UND PROGRAMMBILD BEI HUBERTUS GIEBE

David Sylvester: *Was denken Sie, sind die wesentlichen Dinge, die einen Künstler, insbesondere heute, ausmachen?* Francis Bacon: *Nun, ich denke, da gibt es eine Menge Dinge. Eines der Dinge ist, daß, wenn Sie sich entschließen sollten, ein Maler zu werden, Sie sich entschließen müssen, keine Angst davor zu haben, sich lächerlich zu machen. Ich denke, eine andere Sache ist, Themen zu finden, die zu bearbeiten und auszuführen Sie voll und ganz einnimmt. Ich glaube, daß man ohne ein Thema automatisch ins Dekorative zurückfällt, weil man kein Thema hat, das stets an einem nagt und zur Arbeit treibt - und die größte Kunst führt einen immer wieder zurück an die Verletzlichkeit der menschlichen Existenz. Und dann, um heute Maler zu sein, denke ich, muß man eine Kenntnis besitzen, selbst wenn es nur eine rudimentäre Kenntnis ist, von der Geschichte der Kunst von der prähistorischen bis zur heutigen Zeit. Sehen Sie, ich habe mir alles in der Kunst angesehen. Und viele bebilderte Bücher. Ich habe mir zum Beispiel Bücher über wilde Tiere angesehen, weil ich diese Bilder aufregend fand, und ab und zu kommt vielleicht eines von ihnen an die Oberfläche und bringt mich auf eine Möglichkeit, den menschlichen Körper einzusetzen.*

Francis Bacon (1986)

Hubertus Giebes Kunst steht mit beiden Beinen in der Kunstgeschichte. Sie ist der Bezugsrahmen für die formalen Fragen seines Arbeitens, aus ihr leitet er seine künstlerischen Interessen, Aufgaben und Themen ab. Das hat viel mit Wissen zu tun, mit einem höchst umfangreichen Bildgedächtnis, aber auch mit der Kenntnis historischen Nachdenkens über Kunst, mit einem tiefen Eintauchen in viele Bereiche geisteswissenschaftlicher Arbeit und poetisch-künstlerischer Artikulationen. Dazu gehört auch die intensive Beobachtung der künstlerischen Produktion in der eigenen Gegenwart. Über diese in selten geübter Dichte verfügbaren Eindrücke Giebes ist viel geschrieben worden. Er selbst hat sie in zahlreichen schriftlichen Äußerungen unter Beweis gestellt.

Welche sind jetzt die beiden Standbeine und Herausforderungen Giebescher Kunst? Worin äußern sie sich? Aus meiner Sicht lässt sich das Giebesche Werk mit in den Jahren zunehmend schärferer Klarheit auf das Porträt und das Programmbild als antipodische Bildideen zurückführen.

Das Porträt schließt hierbei alles ein, was einen unmittelbar erlebten, meist auf einen einzelnen Gegenstand fixierten Eindruck ins Bild fassen will. Dazu gehören die klassischen Porträts, gezeichnet oder gleich gemalt, dazu gehört die Landschaft aber auch die Herkulesfiguren des Großen Gartens in Dresden. Diese „realistischen“ Bilder formuliert der Maler gewöhnlich mit den Werkzeugen des Expressionisten, in kraftvoller Farbigkeit, vereinfachend und konturbetont, verallgemeinernd, aber die Spezifik des Eindrucks im Farbklang und der Linie suchend.

Am Anfang stand das Porträt und es begleitet den Maler noch heute tagtäglich. Ausgehend von der Anschauung eine Idee ins Bild zu setzen, ist seine große Stärke. Giebe nutzt einzelne Bausteine seiner Beobachtungen, die er mit dem Skizzenbuch in der Hand trainiert. Das Bild aber folgt eigenen Gesetzen. Eine ausgeprägte Neigung zur linear bestimmten Form kommt dem Maler dabei entgegen. Klar sprechende Vereinfachungen sind seine Sache, Bildrhythmus, Beziehungsreichtum und große Formen, die der Detailformulierung insbesondere in der Farbe noch genug Raum lassen. Giebe klärt ohne der Gefahr der plakativen Verkürzung zu erliegen. Porträts gelingen mit feinsten



STEHENDER AKT
2005, Öl auf Leinwand, 175 x 75 cm



NADJA MIT GRÜNEM TUCH
2006, Öl auf Hartfaser, 110 x 64,5 cm

BILDNIS DIETMAR DIESNER
MIT INSTRUMENT
2002, Öl auf Leinwand, 180 x 100 cm



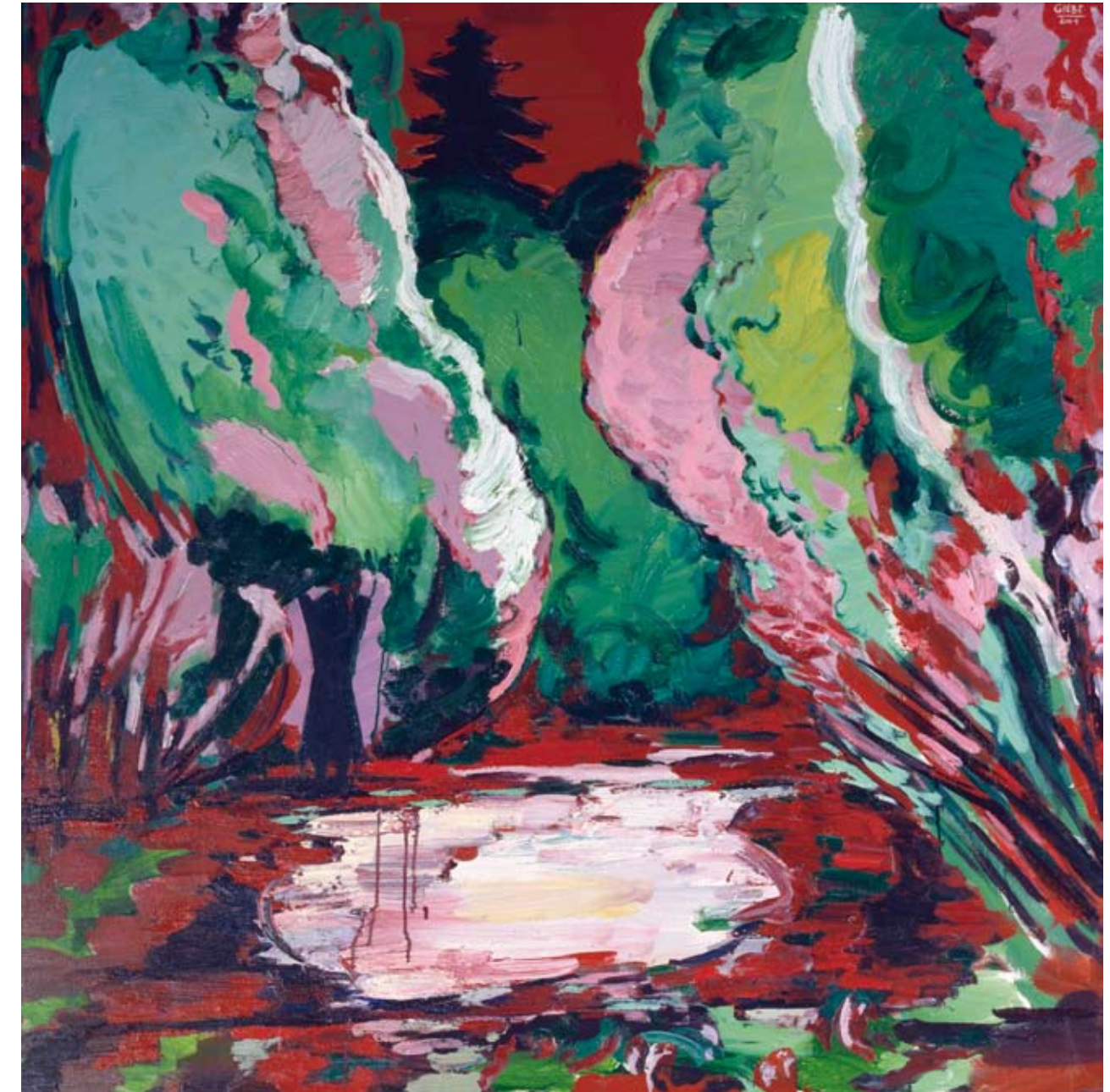
psychologisierender Einfühlung und in den Farbabmischungen extremer Steigerung. Die Wurzeln dieser sehr deutschen Bildtradition finden sich bei Beckmann und im Expressionismus Kokoschkas, haben aber auch ihre Beziehung zu Dix und seinem Verismus. In dessen Darstellungsmodus eröffnete Giebe einstmals sein Oeuvre.

So wendet er sich immer wieder seiner unmittelbaren Umgebung zu, dem Garten mit seinem wechselnden Licht und den eigenen Skulpturen, dem Großen Garten Dresdens und seinen vier Herkulesfiguren an den Eingängen. Wiederholte Annäherungen führen ihn zur Verdichtung, zur Entwicklung von Zeichen, die dann ganz eigene Wege gehen. Beispiel: Aufscheinende Zeit. Eine Bilderreihe aus einem Seestück gewonnen. Im Zentrum und es zunehmend beherrschend, setzt er ein Dreieckssiegel neben ein Zerfetztes, von intensivem Gebrauch und zurückliegenden Ereignissen kündend. Wartende Figuren an den Rändern lassen das Bewusstsein der verronnenen Zeit hervortreten. Ein alter Mythos findet eine neue, weitgehend erzählfreie und auf ein Symbol reduzierte Form.

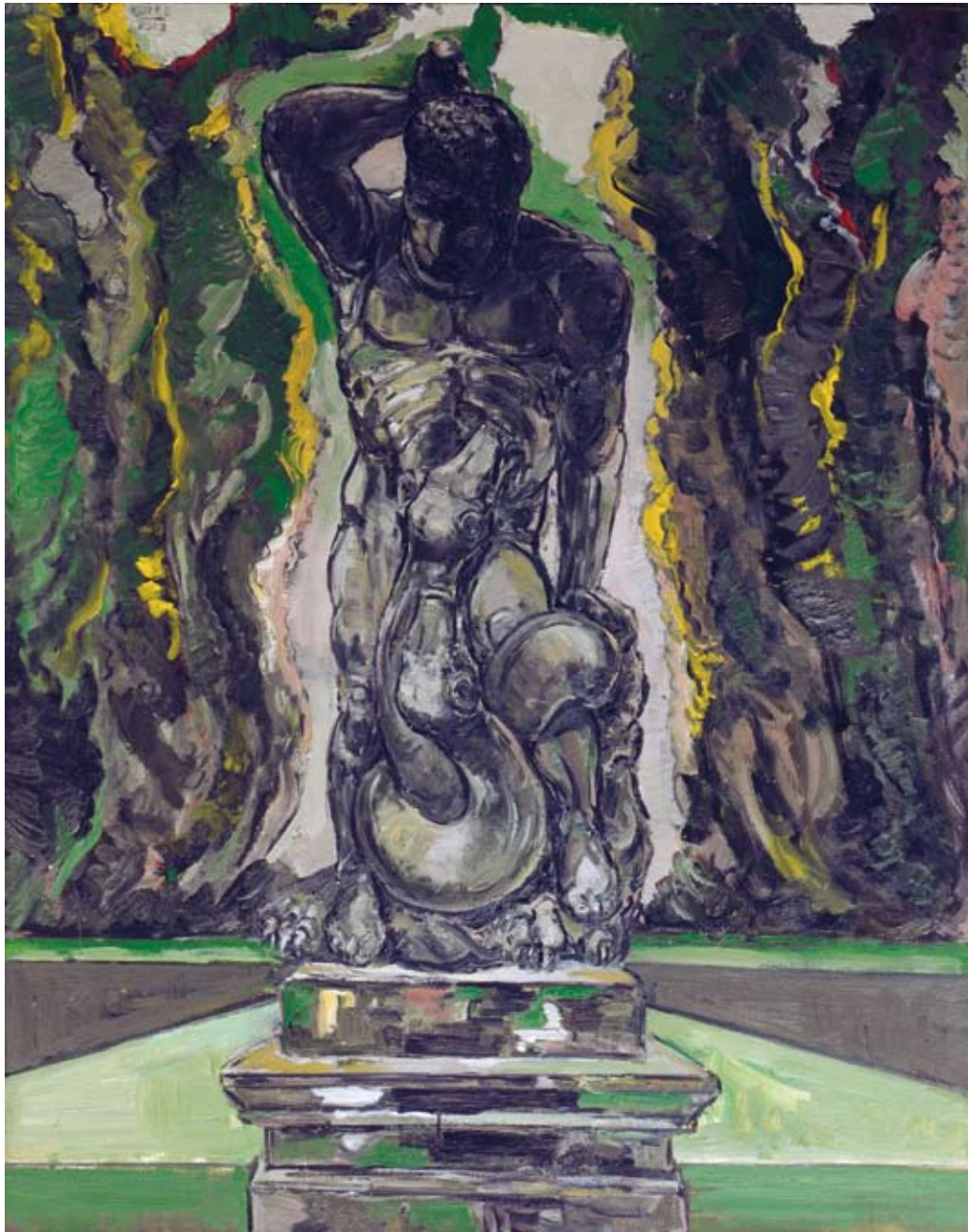
Giebe ist zu sehr Kind der modernen Tradition der Kunstentwicklung Anfang des 20. Jahrhunderts, um nicht zu wissen, dass alle Möglichkeiten des gesteigerten künstlerischen Ausdrucks in den Setzungen von Rhythmus, Formerfindung und Beziehungsreichtum in der Fläche begründet liegen. Dass Giebe dennoch an den Elementen der Anschauung festhält und in diesem Arbeitsprozess nicht in die reine Abstraktion gewechselt ist, mag viele Ursachen haben: einer Skepsis dieser starken Einschränkung des Vokabulars gegenüber, an seiner frühen Vorliebe für die Kraft und Direktheit figürlicher Maler wie Dix und Beckmann liegen und sie mag in der Ausbildungstradition in Leipzig und Dresden begründet sein. Aber sie ist vor allem auch mit dem Bedürfnis verbunden, seinen Gedanken zu konkreten sozialen oder historischen Geschehnissen und Personen metaphorischen Ausdruck verleihen zu wollen.

Malerisches Gegenstück im Werk des Künstlers stellen die Programmbilder dar, oft von ihm auch Geschichtsbilder genannt. Ihr Thema ist das Sichtbarmachen nicht unmittelbar sichtbarer Gegenwart und Historie, die unser Leben wesentlich formt. Diese Bilder sind gekennzeichnet durch harte räumliche Gliederungen, wie sie die kubistische Tradition hervorgebracht hat. Abstrakte geometrische Räume organisieren das Bild, sie beschreiben nichts. In ihnen sind in einer speziell Giebeschen Weise Figurinen, Symbole, Zeichen und Zitate zueinander gesetzt. Nicht einfühlende Charakteristik bestimmt den Charakter dieser Bilder. Es ist das Zueinanderstellen der Elemente. Geometrische Bildstrukturen entstehen, Ornamentik wird wieder möglich und sofort als Ausdrucksträger eingesetzt. Das Montageprinzip dominiert, der Raum wird diskontinuierlich, löst seinen Sinn als Rahmengerber und Symbol eines Hier und Jetzt auf. Die Motive nebeneinander bleiben dem rein einfühlenden Betrachter rätselhaft, zunächst unerklärlich. Es scheinen blind agierende Akteure das Bild zu beherrschen. Die französischen Surrealisten haben zuletzt diese Bildkonstruktionen eingesetzt, gerade um tiefer in die Realität der Zeit einzudringen, den eigentlich wahren Ausdruck ihres Weltgefühls zu finden, den die wörtliche Wiedergabe nicht mehr zu leisten vermochte. Spielerisch, oft ironisch die Bedeutungshuberei der alten Malerei verlästernd, wurden diese Bildformen gefunden. Erst Picasso konnte mit Guernica Ende der 30er Jahre dieser so offenen Formsprache wieder Themen einpflanzen.

Giebe sucht in seinen großen Bildern diese beiden nebeneinander laufenden Stränge der mo-



DER GARTEN
2001, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm



HERKULES MIT DEM DRACHEN I
2012, Öl auf Leinwand, 140 x 110 cm

HERKULES
2011, Öl auf Leinwand, 190 x 160 cm



dernen Kunst weiter zu führen und zu verbinden. Ihm sind die verschiedenen Stilmittel technisch und intellektuell frei verfügbar. Er weiß, dass es für ihn kein zurück zur einfachen, geschlossenen Bilderzählung geben kann. Von der gewonnenen Ausdrucksfähigkeit der malerischen Mittel gerade durch die Loslösung aus der „Vortäuschung menschlicher Wirklichkeiten“ (Ortega y Gasset) musste der Ausgang genommen werden. Beide Malstilistiken verbindet das Montageprinzip. Auch in Dix veristischen Szenerien finden sich bereits Brüche und alogische Raumbildungen, schon bei Beckmann kippen die Räume in Flächen reiner expressiver Farbe um. Beobachtet man nun die Entwicklung der Giebeschen Bildkonzeption der letzten 20 Jahre unter diesem Blickwinkel, dann wird ein Ausreizen der divergierenden Mittel und die Suche ihrer Verbindung sichtbar. In den Porträts tritt neben der Bemühung um feinste Ausdruckswerte in den Gesichtern und Händen alles Umliegende zurück, wird einfarbig und bedeutungslos. Das Erzählen über einen Raum der Figuren verschwindet im Klang der Farbflächen als Fonds. Stattdessen füllen die Körper zunehmend die Bildflächen.

In den programmatischen Bildern schält sich ein größer werdendes Repertoire sich wiederholender Bildzeichen heraus, das Giebes geistige Fundamente sichtbar macht. Er kennt sich bestens aus in der Kunstgeschichte, in der Bildgeschichte wie der Theorie, aber auch in der Literatur, sucht wie nur wenige seiner Kollegen die Auseinandersetzung und Verständigung über das sprachliche und bildliche Erbe. So begegnen dem Maler immer wieder Objekte und Motive, die seine besondere Aufmerksamkeit erregen. Beispiel: Bocca della Verità. Diese tonnenschwere runde Scheibe mit dem Kopf eines unbekanntes Gottes, fünf Öffnungen im Gesicht, unbekannter spätrömischer Herkunft und Verwendung verband sich im Mittelalter mit der Legende, unzweifelhaft die Wahrheit zeugen zu können. In Giebes Werk verwandelt sie sich in eine Art Brunnen, ein verströmendes Gesicht. Sie verliert ihre drohende Konnotation, wird zum Fluss der Zeit, zur Spenderin. Begleitet von anderen symbolhaft verstandenen Zeichen, einem gegürteten Fuß, der Mondsichel und einem Kreuz entstehen Stillleben gänzlich moderner Form, Zusammenstellung oder Aufreihung in einem diskontinuierlichen Raum. Giebes weiß um die Bipolarität alles Seins, weiblich und männlich, empfangen und verursachen, im Bild Mondsichel und Fuß, und die Notwendigkeit der Harmonie und des Ausgleichs bei aller Spannung. Gehalten vom Kreuz des Andreas übersetzen sich philosophische Denkmodelle wie selbstverständlich in bildnerische Zeichen, Probleme und Entscheidungen.

Das Motiv der Bocca wandelt sich weiter zum alleinigen Kopf, eher eine Maske, geteilt in eine helle und eine dunkle Seite. So taucht er auch an der Figur des Malers auf, wird aus dem Orakelbild zum selbstbewussten Porträt eines Berufsstandes.

Andere Motive gehen eigene Wege, kreuzen sich gelegentlich mit dritten. Die Mondsichel, eine wahre Konstante in Giebes Werk. Sie steht oft der männlichen Bildfigur gegenüber, schwebt wie eine Erscheinung im Bildraum der Figur. Maler und Sichel, Fuß und Sichel - zwei Variationen eines Themas. Im „Gehäuse“ übernimmt die Mondsichel den Bezug zur von rechts eindringenden Figur anstelle der eigentlichen Bewohnerin. Sie zwingt das übergroße Wagenrad und die ausrollende Sprechgeste des Eindringlings zu Respekt und kompositorischem Stillstand. Im Chaos der in vielerlei Richtungen strebenden langen Geraden Giebescher Bilder stellt ihr konkav-konvexes Konstrukt meist die einzige klar gerundete und in sich ruhende Form dar.

Eignen sich die genannten Bildmotive Giebes außerordentlich zur transzendierenden Auslegung,



STRICH DURCH
1993, Öl auf Leinwand, 160 x 200 cm

basieren sie dennoch auf intensiven Erfahrungen und Erlebnissen. Dies wird an einem weiteren besonders deutlich, dem seit mehr als zwei Jahrzehnten das Werk durchziehenden Engel. Geboren aus der Anschauung der Kuppel der Kunstakademie seiner Heimatstadt, an der er zunächst studiert hatte, später auch Lehrer wurde und die er angesichts ihrer Unreformierbarkeit traurigen Herzens verließ - Giebe war mit Leib und Seele Lehrer -, taucht er zunächst auch immer im Kontext der unverwechselbaren Kuppel auf. Schnell hat der Ruhm, so der Name der ursprünglich die Göttin Fama verkörpernden Gestalt, seinen Platz verlassen, eine einfache schwarze Dreiecksfahne muss als Platzhalter dienen, während sich die Fama in einen Engel des Gerichts und einen verkündenden Posaunenengel, der dem Gebäude gegenübersteht, verwandelt. „Strich durch“ heißt bei Giebe ein lange währender Abschied, aber auch die klare Erkenntnis, dass sich vieles ändern müssen, bis er die Fama wieder an ihrem Platz sich vorstellen kann. Bald vervielfältigt Giebe den Engel zu Reihen wie Soldaten auf römischen Reliefs, bald wird er zur Furie, auf neuesten Bildern reduziert er ihn auf seine Flügel, dicht begleitet von einem Soldatenkopf. Nebenbei hängt ein Kleidungsstück, dessen Gestalt von den Kriegsversehrtenbildern Beckmanns, aber auch über 500 Jahre von den Kreuzigungen der deutschen Renaissancemaler aus hinüber winkt. Einmal im Sog der christlichen Engelsikonografie finden wir den Engelssturz, der dem Sturz vom Thron ähnlich wird. Ein andermal verschlingt der Soldatenkopf die Kuppel der Schönen Künste.

Verliert der Engel seine schwarze Schattenrissform, darf er auch seine ikonografische Kehrseite zeigen. Er wird vor allem der frei Schwebende, Zeitlose, Ungebundene. Zuletzt übernimmt die Frau im Paarbild am Strand seine schwebende Fortbewegung und Unbegreifbarkeit.

Das männliche Pendant zu dieser leichtfüßigen Gestalt ist der Maler selbst. Eine behäbige, meist frontal zur Bildkante sitzende Gestalt, gezeichnet mit dem geteilten Gesicht der Bocca als maskierter Magier, mit Brustpanzer in Form einer Rippenzeichnung gewappnet. Palette und Pinsel im Schoß bezeichnen mehr den Beruf, die Muse, stets am Bildrand als Modellfigur, erinnert an seinen immer wieder neuen Ausgang von Menschen des wirklichen Lebens, wenn sie auch im selben Bild bereits in Form verwandelt sich vervielfachen und zur Mondsichel oder zur über ihn hinauswachsenden, ihr Geheimnis tief schützenden Spindel gerinnen.

Vom Pinsel zur bildzerschneidenden Stange ist der formale Weg nur ein kurzer. Der Malerritter bildet das Zentrum eines dramatisierten Geschehens ohne selbst teilzunehmen, aber alle Dynamik scheint sich auf ihn zu beziehen. Steht diese Figur, legt Giebe die Arme merkwürdig parallel, eher hinderlich zur Fortbewegung und Entfaltung und mehr Ausdruck einer festen Verwurzelung. Verwandelt er sich in einen Schausteller oder Zyklopen entdeckt man die in ihm gebündelte Energie und latente Gewalt.

Eine andere, der Kunstgeschichte, vor allem aber der Theatergeschichte, zugehörige Figur ist der Zwerg. Giebe entwickelt aus ihm zwei Figurinen. Zum einen den Narren, der als einziger die traurigen und harten Wahrheiten den Herrschenden ins Gesicht sagen darf, dessen verachtete Gestalt und Auftreten über sein Inneres wenig sagt. Giebe lässt seinen so gänzlich anders förmigen Schatten immer mit auftauchen. Zur zweiten Gestalt wird der gegen seine Kleinheit und die ihm entgegenschlagende Missachtung aufbegehrende Zwerg. Wut nimmt ihm die menschlichen Züge und macht ihn handlungsunfähig. Sein Aufbegehren richtet sich letztlich gegen sich selbst. Die Begegnung mit dem Weiblichen bleibt kalt und ohne Spannung - Isolation breitet sich aus, abstrakte Farbflächen hinterfangen und verankern ihn.



STILLEBEN, GEOMETRISCH
1999, Öl auf Hartfaser, 60 x 70 cm

Das Bild des Kreuzes tauchte bereits früh bei Giebe auf, allerdings nie in der traditionell dominierenden Form des aufgerichteten Kreuzifix, sondern als bildbeherrschende Diagonalform. Auch dies birgt eine alte Herkunft aus der christlichen Ikonografie, der Kreuztragung Christi und dem griechischen Namenssymbol chi für Christus. Der Atheist Giebe weiß die humanistische Dimension und Sprachkraft der religiös begründeten Motive sehr wohl zu schätzen. Sie gehören selbstverständlich zum Vokabelschatz des Malers. Giebe findet die Kreuzesform, mal in Flächen nur angedeutet, meist direkt ausgeführt als Balkenkreuz durch das ganze Bild oder als kleines Andreaskreuz. Sie versperrt den Bildraum, zerstört seine Option auf Kontinuität, gibt mehrere Bühnen zugleich. Kleinste Räumlichkeiten und Relationen entstehen neben dem großen linearen Bezugsgerüst. Die Hintergründe auf diesen Arbeiten sind reduziert auf eine Farbe, münden gelegentlich gar in ein Schwarz, ein Nichts. Der Kreuzungspunkt wird zum Begegnungspunkt der Ideen, zum Kampfplatz der Sinnlosigkeiten aber auch zur Erkenntnis des gegenseitigen Lebenlassens. Die verdichteten Figurengruppen der 80er und frühen 90er Jahre, die die Bildräume füllten, sind aufgegeben. Klarheit wird gesucht, Motive werden exponiert.

Giebes Stil prägt ein Streben nach strenger Begrenzung der Mittel. Die Arbeiten zeichnen Extremkontraste in Licht, Farbe, Formenspiel und der sich begegnenden Gegenstände aus. Der Maler scheut auch vor der Wiedereinführung von Ornamentik nicht zurück, wohl wissend, dass ihr beträchtliches Ausdruckspotential innewohnt und sie leichterhand Zusammenhänge stiftet. Große ordnende Linienführungen gliedern die allermeisten Bilder. Der zerbrochene kontinuierliche Bildraum verstärkt die einfachsten Gesten seiner Figuren in theatralische Bedeutsamkeit. Farben suchen nicht ihren Gegenstand sondern ihren klingenden Widerpart. Rein malerische Montagen entstehen. Zahlreiche Arbeiten sind von einem gegenstandslosen Fleckengewirr durchzogen. Aus ihm schälen sich Konturen für Figuren oder Motive heraus. Es ist der Blick des Künstlers auf das Ganze, aus dem er das ihm Wichtige und Sprechende sichtbar und verstehbar heraushebt. Der Bildbetrachter wird zum Entzifferer von Hieroglyphen, deren unmittelbare begriffliche Sprechfähigkeit sehr unterschiedlich ist. Es sind Sinnbilder für Giebes Geschichtsverständnis und sein Bild der wirkenden Kräfte. Sie entstanden teils unter Rückgriff auf die christliche Ikonografie oder die antike Überlieferung, teils als unmittelbar einsichtige Gestalten aus der privaten Ikonografie, wie der Zwerg, die Kuppel der Akademie und die Aktfiguren oder durch Nutzen aus dem Fotogedächtnis bekannter Figuren, wie die großen Diktatoren des 20. Jahrhunderts. Alle Bilder Giebes sind komplex und herausfordernd. Gerade ihre finale Unerklärlichkeit jedoch trägt entscheidend zu ihrer Faszination bei.

In den letzten Jahren unternimmt der Maler immer wieder Versuche, die beiden Stilistiken zu verbinden und ihrem Nebeneinander Ausdruck abzurufen. Am überzeugendsten und klarsten scheint mir dieses Streben in dem großformatigen Bild „Schausteller II“ realisiert. Das „surrealistische“ Rahmenprogramm der Kreuze, von Kopf, Fuß und Vera Ikon liefert die Folie vor der der Maler im Bild seinem Modell gegenüber tritt. Selbst beiden Sphären verhaftet, mit dem Schädel in der Farbe der Andreaskreuze, wandelt der Maler Giebe das Schrittmotiv kraftvoll und wendet die Figur einer expressiv sinnlichen Aktfigur zu. Lebendigkeit tritt mit dieser ein, Erzählung und Psychologie beginnen vor dem starren, pathetisch geladenen Hintergrund ausgefeilter Symbolik. Die Abstrak-

Der Maler
1992, Öl auf Leinwand, 200 x 170 cm



tionen und formautonomen Gebilde entfalten inhaltliche Kräfte. Einen Wegbereiter für diese Strategie des radikalen Kontrastes fand Giebe in dem von ihm hochverehrten Francis Bacon. Giebes Weg jedoch ist ein anderer. Während Bacon die Figuren isoliert, stellt Giebe seine expressiven Figuren in das starre Gefängnis der Zeit. Die Elemente der formalen Autonomie beherrschen das Feld. Biomorphe Formen jedoch werden zum Kontrapunkt und Beispiel der Selbstbehauptung und des Freiraums.

Mathias Lindner, im September 2012

PORTRAIT AND PROGRAMMATIC PICTURE IN THE WORK OF HUBERTUS GIEBE

David Sylvester: What do you think are the essential things that go to make an artist, especially now? Francis Bacon: Well, I think that there are lots of things. I think that one of the things is that, if you are going to decide to be a painter, you have got to decide that you are not going to be afraid of making a fool of yourself. I think another thing is to be able to find subjects which really absorb you to try and do. I feel that without a subject you automatically go back into decoration because you haven't got the subject which is always eating into you to bring it back - and the greatest art always returns you to the vulnerability of the human situation. And then too, to be a painter now, I think that you have to know, even if only in a rudimentary way, the history of art from pre-historic times right up to today. You see, I have looked at everything in art. And also at many kinds of documentary books. I have looked at books of wild animals, for instance, because those images excite me and every so often one of them may come up to me and suggest some way to use the human body.
(1986)

The art of Hubertus Giebe stands with both feet in the history of art. It is the frame of reference for the formal issues of his work; from it he derives his artistic interests, tasks and themes. That has a lot to do with knowledge, with an extremely comprehensive visual memory, but also with familiarity with historical thought about art, with deep immersion in many fields of the arts and humanities and poetic-artistic articulations. Among these is also intensive observation of artistic production in his own present. Much has been written about these impressions of Giebe, which are available in rarely practised density. He himself has proven this in numerous written remarks/statements.

What are now the two pillars and challenges of Giebe's art? How do they express themselves? In my view Giebe's work can be traced back with ever sharper clarity to the portrait and the programmatic picture as antipodal visual ideas.

Here the portrait includes everything that wants to capture a directly experienced impression, mostly fixed on a single object, in the picture. Among these are the classical portraits, drawn or directly painted, among these are the landscape but also the Hercules figures in the Great Garden in Dresden. These "realistic" pictures are usually formulated by the painter with the tools of the Expressionists, in vigorous colourfulness, simplifying and with accentuated contours, generalising, but seeking the specificity of the impression in the colour tones and the lines.

In the beginning was the portrait and it still accompanies the painter today day in, day out. Starting from the conception of putting an idea into the picture is his great strength. Giebe uses individual elements from his observations which he practices sketchbook in hand. But the picture follows its own laws. A pronounced tendency toward form defined by lines accommodates the painter here.

DER SCHAUSTELLER

1992, Öl auf Leinwand, 245 x 290 cm



Simplifications that speak clearly are his concern, visual rhythm, abundance of relationships and large forms that still leave sufficient room for the formulation of details, particularly regarding colour. Giebe clarifies without succumbing to the danger of curt abridgement. Portraits succeed with the finest psychological empathy and extreme intensification in the mixtures of colours. The roots of this very German painting tradition are to be found in the works of Beckmann and in Kokoschka's Expressionism, but they also relate to Dix and his Verism. In its mode of representation Giebe inaugurated his oeuvre at one time.

*Thus again and again he addresses his immediate surroundings, the garden with its changing light and his own sculptures, the Great Garden in Dresden and its four Hercules figures at the entrances. Repeated approximation leads him to compression, to development of signs that then strike out on their very own. An example: *Aufscheinende Zeit* [Appearing Time]. A series of pictures extracted from a seascape. In the centre and increasingly dominating it he places a triangular sail beside a tattered one, attesting to intensive use and past events. Waiting figures at the edges allow the awareness of elapsed time to emerge. An old myth finds a new form that is largely free of narrative and reduced to a symbol.*

Giebe is too much of a child of the modern tradition of artistic development at the beginning of the 20th century not to know that all possibilities of enhanced artistic expression are based on the placements of rhythm, invention of forms and abundance of relationships. That Giebe, nevertheless retains the elements of vantage point and has not shifted to pure abstraction in this work process may have many causes: a scepticism with regard to this tight constraint of the vocabulary, it may lie in his early preference for the power and directness of figurative painters such as Dix and Beckmann and it may be based on the educational tradition in Leipzig and Dresden. But it is primarily linked with the need to give expression to his thoughts on concrete social or historic events and persons.

*The pictorial counterpart in the artist's works is represented by the programmatic pictures, which he often calls "Geschichtsbilder" [historical pictures]. Their theme is the visualisation of the present and history that are not directly visible but significantly shape our lives. These pictures are characterised by sharp spatial arrangements such as those spawned by the Cubist tradition. Abstract geometric spaces organise the picture but they describe nothing. In them figurines, symbols, emblems and quotations are combined in a manner unique to Giebe. It is the combination of the elements. Geometric pictorial structures arise, ornamentation becomes possible again and is immediately used as a vehicle of expression. The montage principle is dominant, the space becomes discontinuous and dissolves its signification as framesetter and symbol of a here and now. The motifs in juxtaposition remain enigmatic, at first inexplicable to the purely empathetic viewer. It appears that agents acting blindly dominate the picture. The French Surrealists were the last to use these pictorial constructs especially to penetrate deeper into the reality of time/the period, to find the intrinsically true expression of their feeling for the world that literal reproduction was no longer able to provide. Playfully, often ironically decrying the old painting these pictorial forms were found. It was not until the end of the 1930s that Picasso was again able with *Guernica* to implant issues into this design language, which was so open.*

In his large pictures Giebe seeks to continue and to combine these parallel strands of modern art. For him the various stylistic devices are freely available both technically and intellectually. He



Geteilte Kopf
1992, Öl auf Leinwand, 145 x 140 cm
Privatbesitz

knows that for him there can be no return to simple, closed visual narratives. It is precisely from the expressiveness of the painting tools gained through disentanglement from the "simulation of human realities" (Ortega y Gasset) that the Ausgang had to be made/taken. Both styles of painting are linked by the montage principle. Also in Dix's Verist scenarios there are ruptures and alogical spatial formations, already with Beckmann the spaces switch into areas of pure expressive colour. If one observes the development of Giebe's pictorial conception during the last 20 years from this angle, one can see that he is tickling out the divergent means to the full and is seeking to combine them. In the portraits apart from the effort to achieve the finest expressive values in the faces and hands everything in the surroundings recedes, becomes monochrome and insignificant. Narrative via a space with figures disappears in the clamour of coloured surfaces as a background. Instead the bodies increasingly fill the surface of the picture.

In the programmatic pictures a growing repertoire of repeating recurrent symbols becomes apparent, a repertoire that makes Giebe's intellectual foundations visible. He is extremely well versed in the history of art, in both the history and theory of painting, but also in literature, as is the case with only few of his colleagues he seeks out debate and reconciliation concerning the linguistic and pictorial heritage. Thus again and again objects and motifs that arouse his particular attention encounter the artist. An example: Bocca della Verità. This round disc weighing tons with the head of an unknown god, five openings in his face, of unknown late Roman origin and use, was linked in the Middle Ages with the legend of being able to vouch for the truth without any doubt. In Giebe's works it is transformed into a kind of fountain, a streaming face. It loses its threatening connotations, becomes a river of time, a giver. Accompanied by other symbolically understood emblems, a girded foot, a crescent moon and a cross still lifes of a completely modern form arrangement or alignment in a discontinuous space emerge. Giebe knows about the bipolarity of all existence, female and male, receiving and originating, in the picture the crescent moon and the foot, and the necessity of harmony and balance in spite of all tension. Held by a St. Andrew's Cross philosophical conceptual models are translated into artistic emblems, problems and decisions as if it were a matter of course.

The Bocca motif is further transformed into a solitary head, more of a mask, divided into a light and a dark side. In this way it also appears on the figure of the painter, from an oracular image it becomes a self-aware/self-confident portrait of a profession.

Other motifs go their own way, intersecting occasionally with others. The crescent moon, a true constant in Giebe's works. It often stands opposite the male figure and floats like an apparition in the figure's pictorial space. Painter and crescent, foot and crescent – two variants of one theme. In the picture "Gehäuse" [Housing] the crescent moon takes on the relationship to the figure intruding from the right instead of the actual (female) occupant. It compels the oversized cart wheel and the unrolling spoken gesture of the intruder to be respectful and to come to a compositional halt. In the chaos of the long straight lines striving in many directions in Giebe's pictures its concave-convex construction mostly represents the only clearly rounded and stationary form.

While Giebe's pictorial motifs just names are extraordinarily suitable for transcendental interpretation, they are, nevertheless, based on intense experiences. This becomes particularly clear from one other thing, the angel that has pervaded his works for over two decades. Born from the view of the dome of the Academy of Art in his hometown, where he first studied, where he later beca-



KOPF UND FUSS II
2005, Öl auf Leinwand, 170 x 200 cm
Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung
Museen der Stadt Dresden

me a teacher and which he left with a heavy heart because of its resistance to reform – Giebe put his heart and soul into his teaching – it also always appears in the first place in the context of the distinctive dome. Quickly Fame, that is the name of the figure which originally portrayed the goddess Fama, left its place, a simple black triangular flag has to serve as substitute while Fama was transformed into a Doomsday angel and a heralding trumpet angel standing opposite the building. “Strich durch” [Cross Out] is the name in the works of Giebe for a long-lasting farewell but also the clear recognition that much will have to change before can imagine Fama back in her place again. Sometimes Giebe multiplies the angel into ranks/rows like the soldiers on Roman reliefs, sometime it becomes a Fury, on the most recent pictures he reduces it to its wings, closely accompanied by a soldier’s head. At the side hangs a piece of clothing the shape of which beckons toward Beckmann’s pictures of the war-wounded, but also over 500 years from the Crucifixions of the German Renaissance painters. Once in the slipstream of the Christian iconography of angels we find the Fall of the Angels, which becomes similar to the Fall from the Throne. Another time the soldier’s head devours the dome of the Fine Arts.

While the angel loses its black silhouette form, it is also permitted to show its iconographic reverse. It becomes primarily a free-floating, timeless, unattached figure. Finally the woman in the picture of the couple on the beach takes on its floating movement and incomprehensibility.

The male companion of this light-footed figure is the painter himself. A portly figure, mostly sitting head-on to the edge of the canvas, drawn with the split face of the Bocca as a masked magician, equipped with a breastplate in the form of a rib design. The palette and brushes in his lap are more an indication of his profession, the Muse, always at the edge of the picture, remind of his constantly renewed starting point, people from real life, even if in the same picture already transformed in form they multiply, congeal to become a crescent moon or a spindle rising above him profoundly protecting their secret

From the paintbrush to the picture-slashing rod is only a short step in a formal sense. The painter knight form the centre of a dramatised event without himself participating but the whole dynamic seems to relate to him. If this figure is standing, Giebe places the arms in a peculiar manner tending to hinder movement and development and expressing more a sense of being deeply rooted. If he is transformed into a showman or a Cyclops, one discovers in him concentrated energy or latent violence.

Another figure belong to art history but principally to theatre history is the dwarf. From it Giebe develops two figurines. On the one hand the Fool, who was the only person who was allowed to tell the ruler the sad and hard truths to his face, a person whose despised shape and manner said little about his inner life. Giebe always makes his own shadow, which is shaped quite differently, appear with this figure. The second figure is the dwarf revolting against his small stature and the contempt assailing him. Anger deprives him of human characteristics and makes him unable to act. His revolt is ultimately directed against himself. The encounter with the female remains cold and without tension/excitement – isolation spreads out, abstract areas of colour frame and anchor him.

The image of the cross already appeared early in Giebe’s works, however, not in the traditional dominant form of the erect cross but as the pictorially dominant diagonal form. This too contains an ancient origin from Christian iconography, Christ carrying the cross and the Greek character chi re-

ZWEI MÄNNER IN BETRACHTUNG DES
MONDES (HITLER UND STALIN)
2001 - 2011, Öl auf Leinwand, 220 x 190 cm



presenting the name Christ. The atheist Giebe greatly appreciates the humanist dimension and the linguistic power of religiously based motifs. It is a matter of course that they belong to the painter's vocabulary. Giebe finds the cross shape, sometimes only implied using angular spaces, mostly directly executed as a solid cross throughout the whole picture or as a small St. Andrew's Cross. It blocks the pictorial space, destroys its option for continuity, creates several stages simultaneously. Extremely small spatialities and relationships arise in addition to the large linear reference frame. The backgrounds on these works are reduced to one colour, occasionally even flowing into black, nothingness. The point of intersection becomes a meeting point for ideas, a battleground of absurdities but also a recognition of mutual live and let live. The compressed groups of figures from the 1980s and early 1990s, which filled the whole pictorial space have been abandoned. Clarity is being sought, motifs are being exposed/introduced.

Giebe's style is shaped by a striving for strict restriction of the means. The works are distinguished by extreme contrasts in light, interplay of forms and the objects encountering one another. Nor does the painter shy away from the reintroduction of ornamentation either, well aware that considerable potential for expression inherent in it and that it creates connections easily. Large organising lines subdivide the vast majority of the pictures. The broken continuous pictorial space amplifies the simplest gestures of his figures into theatrical significance. Colours do not seek out their object but their resonant counterpart. Purely pictorial montages arise. Numerous works are pervaded by an abstract tangle of blotches. From it crystallise the contours for figures or motifs. It is the artist's view of the whole from which he brings out/emphasises what is important for and speaks to him and makes it visible and understandable.

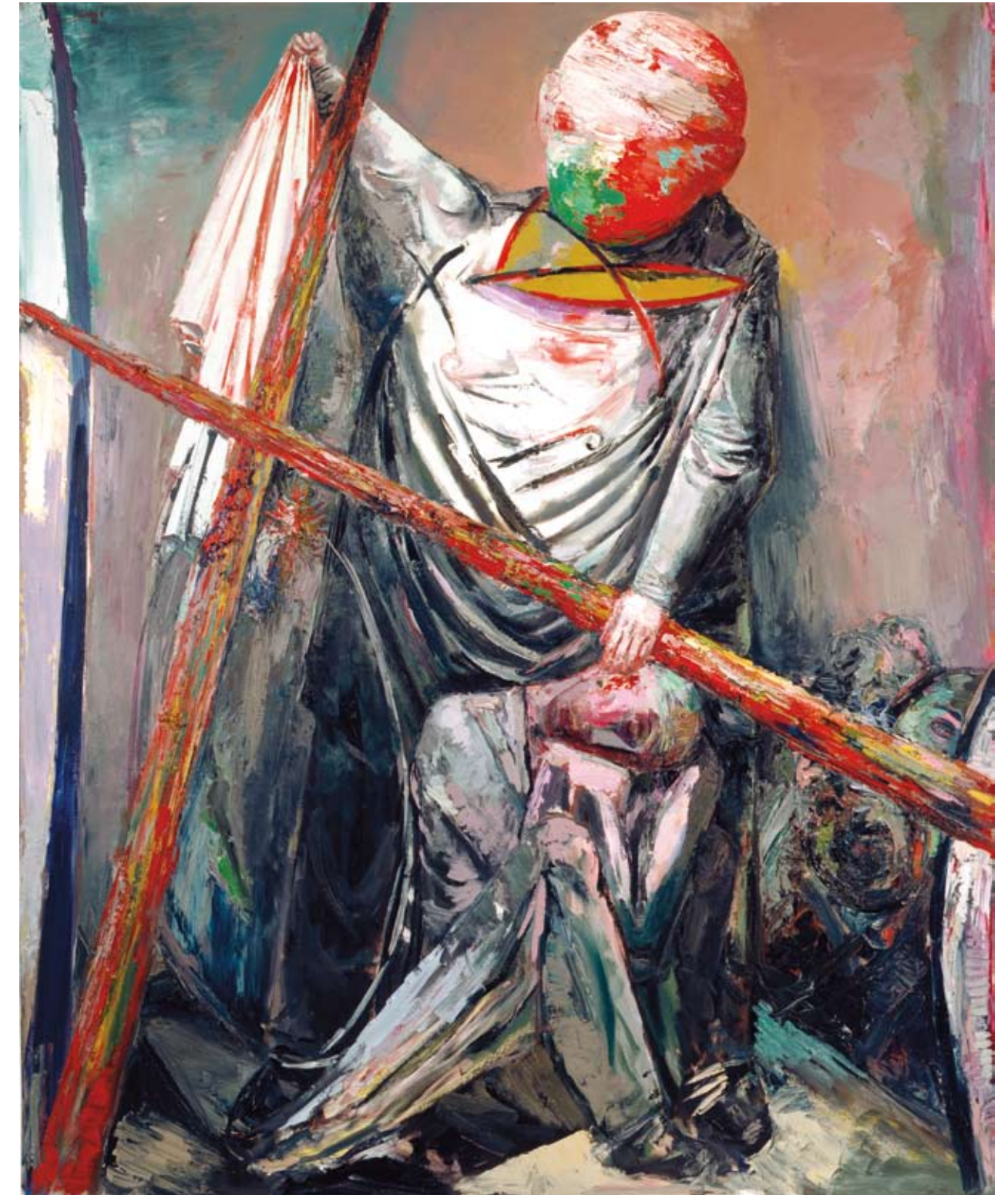
The viewer becomes a decipherer of hieroglyphs, the direct conceptual articulation of which is very variable. They are symbols for Giebe's understanding of history and his image of the forces at work. They have arisen partly using Christian iconography or traditions from Antiquity, and partly as directly insightful figures from private iconography, such as the dwarf, the dome, of the Academy and the nude figures or through use of the photographic memory of well-known figures such as the great dictators of the 20th century. All of Giebe's pictures are complex and challenging. However, it is precisely their final inexplicability that contributes decisively to their fascination.

In recent years the painter has again and again made attempts to combine both styles and to wrest expression from their juxtaposition. This aspiration seems to me to have been realised most convincingly and clearly in the giant-format picture "Schausteller II" [Showman II]. The "Surrealist" supporting programme of crosses, of head, foot and Vera icon supplies the backdrop in front of which the painter faces his model in the picture. Himself bound to both spheres, with his skull in the colour of the St Andrew's Cross, the painter Giebe powerfully transforms the step motif and turns the figure towards an expressively sensual nude figure. Liveliness enters with this, narrative and psychology begin in front of the rigid background of sophisticated symbolism, a background which is laden with pathos. The abstractions and shapes independent of form develop substantive powers. A trailblazer for this strategy of radical contrasts was found by Giebe in Francis Bacon, whom he holds in high esteem. However, Giebe's path is a different one. While Bacon isolates the figures, Giebe places his expressive figures in the unyielding prison of time. The elements of formal autonomy dominate the field. However, biomorphic forms become the counterpoint and example of self-assertion and scope for development.



DER ZWERG II
1992, Öl auf Leinwand, 160 x 200 cm

DAS KREUZ
1994, Öl auf Leinwand, 245 x 200 cm



DER MALER II
1994, Öl auf Leinwand, 250 x 420 cm



Man erklärt Matisse gern zum neuen Klassiker, wohl weil er die leichtest zugänglichen, obenauf liegenden Mittel benutzt, die in den Werken der Meister vielfach verwoben, gerade verhüllt sind. Matisse geht allzu skrupellos auf Komposition. Aus solch klassizistischem Eklektizismus schrieb er wohl: „Es gibt keine neuen Theorien.“ Damit scheint gesagt zu sein, es gibt keine neue Malerei, sondern nur Varianten; also ein Trost der schwachen Gemüter. Es ist biologisch notwendig, die geschichtliche Kontinuität der Menschen und Dinge herzustellen, damit nicht im eigenen Leben einmal gefährdende Leere starre; doch Geschichte ohne Neues, ohne dessen Glück und Schreck, wäre nur Wiederholung, und gerade die Gesetze gerieten an der immer wiederkehrenden Schablone zur summarischen Inhaltsangabe, sie würden kraftlos und ihres eigentlichen Charakters beraubt. Tradition wäre dann Wiederholung und lebte von irgendeiner metaphysischen Substanz jenseits des Lebens. Jede Zeit jedoch schafft und deutet sich ihre Überlieferung vom Schaffen her, und dies ist Erreger einer neuen Deutung der Tradition, und diese ändert sich infolge der Verlegung des lebendigen Entstehungspunktes. Jede Zeit schafft und ordnet sich ihre Geschichte und setzt dann sich selbst ans Ende, wiewohl Gegenwart stets der Beginn des Vergangenen ist. Bei anderer Deutung der Überlieferung würde Geschichte nur wie starrer Apriorismus wirken, während tatsächlich die Tradition bestimmt, wenn sie der Gegenwart angepaßt und zugedeutet wird. Kunst muß eben abgeänderte, neue Erfahrung verarbeiten, diese miterzeugen, und es geht nicht an, sie als das Zwecklose in ein heiliges Jenseits zu verschließen. Rückblickend mag man eine vergleichende Morphologie aufbauen, Wiederholung wird vorgefunden, jedoch auch eine leidenschaftliche, wenn auch schmale Neigung zum Neuen. Es ist ein anderes, ob man seine Kunst elementaren Seherlebnissen dankt oder einer Wahl geleisteter Mittel, deren Ausdrucksmöglichkeit man modifiziert. Die stärkere Beanspruchung gefühlsamen Empfindens traf Renoir mit dem Wort: „Ils s’imaginent qu’en mettant du bleu à la place du noir, ils vont changer la face du monde.“ Mit der Verstärkung der Farbe ist wenig getan; wir kennen Wichtigeres als dies, die Integrierung der räumhaften Bewegungsvorstellungen; denn gerade in diesen erweist sich unsere Sehaktivität. Was in solcher Bewegungsvorstellung, in der Tiefenerfahrung, Außeroptisches miteingeschlossen ist, wollen wir im Bild als nur optisch beglichen finden, und hieraus entsteht das reiche kontrapunktische Gespanntsein des Bildes. Matisse gibt das Sujet als passive Spiegelung, die einem Schema von Farbe und Arabeske eingeschient wird. Wir kennen einen Formalismus der Skizze, der kaum über den ornamentalen Einfall hinaustreibt; sondern eben diesen geschmackvoll illuminiert. Raumdarstellung ist wert, was sie an völliger Gestaltung der entscheidenden Sehkräfte enthält, also keine Frage arrangierenden Geschmacks, sondern der aktiven Gleichung des bewegt erfahrenen Volumens.

aus: Carl Einstein, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, 1926

DIE SCHULD I
1980/81, Öl auf Leinwand, 190 x 150 cm
Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung
Museen der Stadt Dresden



Kunst wird ungefähr wie Wiederholung angesehen, und der Sinn von sogenannter Zeitlosigkeit des Kunstwerks erhält den peinlichen Akzent, daß der Mensch fast invariabel und einer zwar elastischen, doch fixierten Form aufgenagelt ist, die ihm aus Enge oder Angst immanent sei. Der Klassizist mag Geschichte wie eine Variation anhören, in der gleiches Thema übertönt. Darum liegt in den Bildern Derains, die man oft für klassisch anspricht, das persönlich Genetische verborgen; sie vermitteln eine Art konservativen Glücksgefühls, man ist weit von Überschätzung der Person oder origineller Leistung entfernt. Nicht der radikal entdeckende Sehakt wird dort geschätzt, das verwegene gläubige Suchen eines Anfangs, nachdem Auge und Sinne am gleichen Ausdruck ermüdeten; vielmehr eine Art geschichtlichen Ausgleichs, der das Originelle ablehnt, wenn es nicht bereits durch geschichtlichen Abstand vom Aktuellen in die Masse des Traditionierten verwoben wurde. Überlieferung gilt dort als objektiviertes Gedächtnis, dessen Teile immer wieder aktuell werden; hierzu bedarf es des Glaubens an geschichtliche Stetigkeit und eine gewisse Konformität des Menschenmaterials, damit nicht Altertümelei betrieben und gänzlich fremde Erinnerung benutzt werde, nicht Mnemotechnik mit fremdem Gut, das aus Armut verwendet wird, betrieben werde. Nah droht Gefahr, daß man statt Klassiker Eklektiker sei, welcher, der Geschichte passiv sich erinnernd, unterliegt, und dessen Arbeit wie ein bewußtes Sichnähern irgendwelchen Vorbildern oder wie Folge von Epochen erscheint. Klassiker ist man aus Charakter, und die Stetigkeit beglückt, soweit ein Gleichgewicht zwischen Person und Geschichte hergestellt wird. Es bezeichnet den traditionellen Sinn der Franzosen, daß ihre Künstler nach dem Krieg vom Entdeckerischen zur Überlieferung drängten, um die bedrohte Stetigkeit ihrer Kunstbildung zu verfesten.

aus: Carl Einstein, Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926s



DAS GEHÄUSE
2012, Öl auf Leinwand, 150 x 190 cm



SCHWARZES ZIMMER (DIE PALETTE)
2000, Öl auf Leinwand, 140 x 140 cm

Realistische Kunst hat immer, wenn es ihr auf mehr als bloße optische Ähnlichkeit ankam, die riesige und oft verzweifelte Distanz zwischen dem gemalten Bild und der lebendigen Realität betont; sie hat also gerade auch das Unerreichbare und Nicht-Abbildbare dessen vor Augen gestellt, worauf das Bild lediglich mit seinen spezifischen Mitteln hinweisen kann. Das gilt etwa für Gustave Courbet (1819–1877), den Begründer des Realismus, der sich mit groben Pinselspuren von der „genauen“ Darstellung einer Welle oder eines bewaldeten Flusstals entfernte, um den Betrachter dazu zu bringen, die gemeinte Realität jenseits des Gemalten zu imaginieren. Das gilt auch für Courbets „Steinklopfer“ oder „Die Begegnung (Bonjour, Monsieur Courbet)“, deren zugespitzte Bildwirksamkeit ihre Bindung an die Fläche betonen, etwa durch klare Silhouetten oder durch markantes Hell-dunkel, um wieder den Betrachter über diese bildhafte Gebundenheit hinauszuführen. Vergleichbar haben ein Max Beckmann oder ein Otto Dix in kubistischer und expressionistischer Weise die optische Geschlossenheit der erkennbaren Gegenstände aufgebrochen und in Bewegung gebracht – sie haben die Wahrnehmung des Gemalten auf widersprüchliche Weise dramatisiert, um dem Brüchigen, Bewegten und Widersprüchlichen der Realität zu entsprechen, die sie mit Hilfe dieser Gegenstände ins Bild brachten.

Hubertus Giebes frühere Bilder zeigen eine markante Isolierung von körperlichen Motiven („Selbstbildnis mit Mohnblumen“, 1974) oder fleckig-durchwühlte Pinselstrukturen, die etwa in dem großen Bild „Die Schuld I“ von 1980/81 von ferne an seinen Lehrer Bernhard Heisig erinnern. Doch bereits in diesem Bild ersetzte er diese Mittel durch eine Härte im Zusammenstoßen von Wahrnehmungsweisen, die jegliche Imagination des Betrachters erstickt, sobald er über das im Bild Sichtbare hinaussehen möchte. Mit greller Direktheit kommen das Rot des Trommlers, die schneidend geraden Konturen der grauen Figuren, der auffällige Balken aus gelben und schwarzen Rechtecken so nahe an das Auge des Betrachters heran, dass er gar nicht mehr dazu kommt, Vorstellungsgebilde in eine vermeintliche Bildtiefe hineinzuprojizieren oder die gegenständlichen Fragmente zu übergreifenden Szenerien zu ergänzen. Mit kreischender Direktheit drängt sich jede Einzelheit in den Blick, ohne dass es ihm möglich wäre, sie in den imaginären Raum eines Bildensembles abzudrängen. Mit betonter und oft erschreckender Unvereinbarkeit treffen unterschiedliche Mal- und die Sichtweisen aufeinander. Der fast geometrische Umriss eines Kopfes enthält ein buntes Gewürm von ineinander verschlungenen Pinselstrichen; starre Senkrechte stehen gegen stürzende Schrägen; eine undurchdringliche Schwärze vereint sich mit einer knallrot gemalten Fläche mit bewegten Bildungen von Augen und Nase. Überhaupt kontrastiert die drastische Körperlichkeit menschlicher Formen gegen konkrete gerade Kanten oder gegen real auf die Fläche gestrichene Farbpasten – sie kontrastieren gegeneinander und vereinen sich zugleich. Eng zusammengedrängte und dennoch nicht zusammen anschauliche Figuren sind mit weiten, betont leeren Bildabschnitten zusammengespannt, und bildbeherrschende X-förmige Gebilde widersprechen jeglicher Vorstellung von Schwerkraft und orthogonaler Bildordnung.

Giebe bezeichnet solche Werke als „Geschichtsbilder“, wobei ihre geschichtliche Dimension im Zersprengen des Kontinuums und in heftigen Konfrontationen erfahrbar wird. Darin besteht ei-



DER SCHÄDEL

1993, Öl auf Hartfaser, 65,5 x 80 cm

gentlich ihr Realismus: in der Zersplitterung der Illusion von einem Kontinuum. Immer bleibt deutlich, dass alles gemalt ist, es sind keine Collagen. Die spürbare, schneidende und oft schockierende Disparatheit dieser Bilder ist malerisch hergestellt, sie ist aus der Einheit einer insgesamt gemalten Bildfläche durch die suggestive Kraft formaler Blicklenkungen gegen eben diese Einheit und aus ihr herausgetrieben.

Diese Gewissheit, man könne mit malerischen Mitteln etwas von der gegenwärtigen disparaten und wahrlich unmalerischen Realität in die Bilder hineinzwingen, unterscheidet sich deutlich von anderen – meistens (jedoch nicht ausschließlich) „westlichen“ – Bildauffassungen, welche die Distanz zwischen Bild und Realität dadurch betonen, dass sie gar nicht erst versuchen, eine Realität malerisch darzustellen. Sie konzentrieren sich eher darauf, das Bild selbst als eine objektive Realität vor Augen zu stellen und aus dieser Realität heraus glaubwürdige Aussagen über eine Realität zu formulieren, die dem Bild unerreichbar ist.

Hubertus Giebe erhielt 2007 den Wilhelm-Morgner-Preis in Soest. Die Kunst von Wilhelm Morgner bietet sicher keine schlechte Referenz für die Malerei von Hubertus Giebe. Morgner hatte die malerischen Furchen, Kurven und Spiralen, mit denen van Gogh die reale Landschaft durchwühlt hatte, so selbstständig über jede darstellende und begrenzende Funktion hinausgetrieben, dass man sie auch fast als abstrakte Prozesse ansehen konnte. Wegen dieser formalen Eigenständigkeit wurde er sogar zur zweiten Ausstellung des Blauen Reiter im Frühjahr 1912 in München eingeladen. Und doch ging es Morgner beileibe nicht nur um Form – wie auch allen anderen Mitgliedern des Blauen Reiter nicht. Wie hatte doch August Macke im „Almanach der Blaue Reiter“ geschrieben: „Wo nicht die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.“

Erich Franz, Oktober 2012

DISCONTINUITIES - ON THE REALISTIC ART BY HUBERTUS GIEBE

Realistic art, whenever it intended to show more than visual similarity, always emphasized the enormous and often hopeless distance between the painted picture and the living reality. Hence, the picture especially presented that which is inaccessible and cannot be depicted and that which it can only indicate by its specific means. This is true, for instance, for Gustave Courbet (1819 - 1877), the founder of realism, who with rough brushstrokes departed from the "exact" representation of a wave or a wooded river valley in order to make the viewers imagine the meant reality beyond the painted picture. It is also true for Courbet's paintings, The Stonebreakers, or The Meeting, Bonjour Monsieur Courbet, in which the sharp effectiveness of the pictures emphasizes their connection to the surface, for instance, through clear silhouettes or through striking light and dark contrasts, in order to lead the viewers again beyond this connection of picture and reality. In a comparable way, Max Beckmann or Otto Dix broke up the visual compactness of the recognizable objects in cubist and expressionist ways, setting them in motion. Thus, they dramatized the viewers' perception of the painted picture in a contradictory way, in order to make it correspond to the fragility, the motion and the contradictoriness of reality which they included in the painting by means of these objects.



STILLEBEN MIT MARIONETTE UND PUPPENKOPF

2005, Öl auf Leinwand, 100 x 180 cm

Hubertus Giebe's earlier paintings show a striking isolation of physical motifs (*Selbstbildnis mit Mohnblumen/Self-Portrait with Poppies, 1974*) or spotty, entangled brush strokes which, such as in his large painting, *The Guilt I*, distantly remind one of his teacher, Bernhard Heisig. Yet, already in this painting, he replaced these means by a roughness in the method he made these ways of perception clash which smothers any imagination, as soon as the viewers want to see beyond that which is visible in the painting. With glaring directness, the red of the drummer, the sharp straight contours of the gray figures, the conspicuous beams of yellow and black rectangles come up so closely to the viewers' eyes that they don't have the time to project their ideas of objects into a seeming depth of the painting or to complete the concrete fragments into a comprehensive scenery. With shrieking directness, every detail presses forward into one's view, making it impossible for the viewers to push them aside into the imaginary space of the painting. With an emphasized and often appalling incompatibility, different modes of painting and seeing collide. The almost geometric outline of a head includes a multicolored entanglement of brushstrokes; rigid verticals stand against falling diagonals; an impenetrable black unites with a bright red area which is filled with moving representations of eyes and nose. The drastic physicality of human forms contrasts with the concrete straight edges or with the real colored paste that has been painted onto the surface - they contrast with each other and simultaneously unite. Closely crowded figures, which nevertheless cannot be seen together, are tied together with markedly empty sections of the painting, and dominating x-form structures contradict any idea of gravity and orthogonal composition.

Giebe calls such works "history paintings." Their historical dimension can be experienced in the blowing up of the continuum and in violent confrontations. That is what actually creates their realism: the splitting up of the illusion of a continuum. The fact that everything was painted, that these pictures are not collages, always remains evident. The noticeable, sharp and often shocking disparity of these pictures has been produced by painting. It has been driven from the unity of a complete painted surface by the suggestive power directing one's view contrary to this very unity. This certainty that a painter would be able to force something of the present disparate and truly non-picturesque reality into paintings is clearly different from other - mostly (though not always) "western" - concepts of pictures which emphasize the distance between picture and reality by not even trying to represent reality. They rather concentrate on presenting the picture itself as an objective reality and on formulating from this reality credible statements on a reality which the picture is not able to attain.

In 2008 in Soest, Hubertus Giebe was awarded the Wilhelm-Morgner-Prize. The art of Wilhelm Morgner is certainly not a bad reference for Hubertus Giebe's art of painting. Morgner had forced the painterly furrows, curves, and spirals - with which van Gogh had dug through the real landscape - beyond any representative and limiting function that one could almost see them as abstract processes. Because of this formal independence, Morgner was even invited to the second exhibition of *The Blue Rider* in Munich in the spring of 1912. And yet, Morgner was certainly not just interested in form, as little as all the other members of *The Blue Rider*. As August Macke had written in the *Almanach der Blauer Reiter*: "Whenever the pleasures, the sufferings of man, of the peoples, are not behind it, whenever forms are empty, created for no reason, there is no art."



AUFMARSCH DER PUPPEN
1980, Öl auf Leinwand, 150 x 190 cm



DIE MAUER (große Fassung)
2004, Öl auf Leinwand, 210 x 290 cm

DAS LAGER
2000, Öl auf Leinwand, 200 x 170 cm



Kompromisslos ist seine Bildsprache, hart und aufwühlend gleichermaßen. Die Farben sind klar gesetzt, die immer wieder neu einfließenden Zeichen streng. Vielfach konfrontieren die Bildmotive den Betrachter mit lebhaft erzählter Geschichte, die zu entschlüsseln sich einer oberflächlichen Direktheit entziehen. Dabei geht es Hubertus Giebe nicht allein um den historischen Stoff, sondern um die Aktualität historischer Phänomene, um die Verwandlung von Wirklichkeit ins Bild.

Mit den für ihn so typischen großformatigen Arbeiten, den Geschichtsbildern „Die Mauer“, „Farben der Frühe“ und „Kopf und Fuß“ aus den Jahren 2004, 2005, 2006 hatte sich Hubertus Giebe vor nunmehr fünf Jahren mit weit über vierhundert anderen Malern um den Wilhelm-Morgner-Preis der Stadt Soest beworben. Dieser hoch dotierte Förderpreis zählt zu den renommierten Kunstpreisen in der Bundesrepublik Deutschland und war nach fast zehnjähriger Vakanz 2007 revitalisiert worden. Nur acht Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde in Soest 1953 der erste Morgner-Preisträger gewählt. Diese Ehre erwarben in unregelmäßigen Abständen insgesamt zwanzig Künstler, damals noch aus allen Bereichen der Bildenden Kunst. Initiatoren und Förderer sind heute die Sparkasse Soest, Dr. Thomas Oyen (Kloster Paradiese) und die Stadt Soest.

Hubertus Giebe als langjähriger anerkannter Maler und Grafiker aus Dresden überzeugte die hochkarätige Fachjury eindeutig. In der dazu gehörigen Ausstellung im Dezember 2007 war er neben insgesamt zehn Finalisten mit den genannten Geschichtsbildern vertreten. In seinem Katalogbeitrag zur Ausstellung nimmt Erich Franz, zu dieser Zeit stellvertretender Direktor am LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Stellung zu den Arbeiten des Malers, beleuchtet und hinterfragt die Glaubhaftigkeit heutiger Malerei, im Gegensatz zu Architektur und Skulptur mit ihren realen Bedingungen des Bildens. Allein der Malerei ist es vorbehalten als der beweglichsten und am wenigsten fixierbaren unter den Künsten sich frei zu gestalten, so frei, dass die auf der Fläche sich ausbreitende Farbe als ein fast schwereloser Akt erfahrbar wird. „Wonach lassen sich diese Setzungen und Entfaltungen von Farbe auf der Fläche überhaupt noch beurteilen?“¹

Erich Franz spricht sich für die Malereien von Hubertus Giebe und deren Glaubwürdigkeit aus, „[...] weil sie sich als Figurenbilder und Geschichtsbilder nicht in die Traditionen eben dieser malarischen Aufgaben einreihen, sondern genau diesen Erwartungen widersprechen und ihre malarische Aufgabe neu bestimmen.“² Entwickelt haben sich diese Geschichtsbilder aus Familienbildern, später dann suchte Hubertus Giebe die Auseinandersetzung mit dem oftmals tragischen Einzelschicksal öffentlicher Personen und verwob beides miteinander. Doch geht es ihm nicht allein um den historischen Stoff, sondern um die Aktualität historischer Phänomene, um die Umsetzung der Wirklichkeit ins Bild. „Ich habe mich nicht mit Politik, sondern mit Menschen und Biographien beschäftigt“³, erklärt der Maler und so ist er an dem Eigentlichen interessiert, am Ungewissen, Unheimlichen und an der darin liegenden suggestiven Kraft. Sein Interesse gilt den ursächlichen Wandlungen im Menschen und in der Veränderlichkeit der Gesellschaft. So ist für ihn die Malerei das unabdingbare Medium der Kommunikation, um das Tabuisierte, Verschwiegene, Vergessene anzuzeigen, das Medium der Kommunikation zur Aufklärung des Betrachters, um diesem neben dem ersten Erstaunen und möglicherweise Erschrecken die hinter den Dingen liegende Wahrheit ohne Angst und Scham zu enthüllen.



AUFSCHEINENDE ZEIT III
1995, Öl auf Hartfaser, 140 x 160 cm

Doch neben diesen Geschichtsbildern, die oftmals in mehreren Versionen entstehen, finden sich in seinem so reichhaltigen Werk viele Portraits, Stillleben, Landschaften. Eine Flut von grafischen Blättern, Zeichnungen und Drucken begleiten Hubertus Giebe, führen zu Buchillustrationen wie die zu der Blechtrommel von Günter Grass.

Als Hubertus Giebe mit noch nicht sechzehn Jahren in die Abendakademie der Dresdener Hochschule aufgenommen wurde – getrieben von seiner unstillbaren Lust auf die Kunst, auf die Ausübung des Zeichnens, Skizzierens und Malens, war er von einer Ruhelosigkeit getrieben, sich ganz der Kunst zu verschreiben. Mit einer ähnlichen Besessenheit lesend einzutauchen in die Philosophie, die Literatur der Denker und Dichter, der Magier der Sprache. Diese Lust ist ihm über die Jahre hinweg nicht verloren gegangen. Für Hubertus Giebe gilt in hohem Maße „zu leben, um zu malen, und nicht zu malen, um zu leben“.⁴

Mit großer Freude erfüllt es uns, dass wir nun nach fünf Jahren der Preisvergabe Hubertus Giebe für eine Ausstellung im Wilhelm-Morgner-Haus gewinnen und auch unserer Zusage einer Einzelausstellung nachkommen können. Die Stadt Soest ist eine lebendige Stadt der Kunst und Kultur, eine Stadt, deren Bild eindeutig mittelalterlich geprägt ist und die alte und neue Kunst nebeneinander präsentiert. Sie ist eine Stadt, in der sowohl die Baukunst als auch die Bildende Kunst über viele Jahrhunderte hinweg besondere Beachtung und Förderung erfahren haben. Wenn auch schlechte Zeiten Krieg, Elend und Zerstörung brachten und dadurch die finanziellen Mittel ausgingen, erlebte die Stadt mit dem Beginn der Moderne am Anfang des 20. Jahrhunderts einen Neuanfang. Herausragende Künstlerpersönlichkeiten wie vor allem Wilhelm Morgner, aber auch Otto Modersohn, Wilhelm Wulff, Eberhard und Fritz Viegner und jene, als Besucher die Stadt betrachtend – Emil Nolde, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff – schufen eine neue, über die Grenzen der Stadt hinweg geachtete Kunst.

Der Wilhelm-Morgner-Preis ehrt den 1917 im Alter von nur 26 Jahren im Ersten Weltkrieg gefallenen Soester Maler Wilhelm Morgner. Er gilt als herausragender Künstler des Expressionismus und hat als Wegbereiter der Abstraktion mit seiner Malerei die künstlerische Entwicklung des 20. Jahrhunderts entscheidend mit beeinflusst. Dieser Aufbruchstimmung, dieser auch vehement entgegengesetzten Kritik am Zeitgeschehen, die in den Bildern Morgners zeitlos aktuell bleiben, fühlt sich Hubertus Giebe ausdrücklich verbunden.

Zur Realisierung dieser Ausstellung und für alle Unterstützung und gute Zusammenarbeit danken wir Hubertus Giebe an dieser Stelle herzlich. Die Idee zu der Ausstellung entwickelte sich an zwei unterschiedlichen Orten zeitgleich und Hubertus Giebe führte zwei an seiner Kunst Interessierte zusammen. Danken möchten wir für die gute Kooperation und das große Engagement von Mathias Lindner, dem Leiter der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz, für die Vorbereitungen zur Ausstellung und zur Erstellung des Kataloges. Die Ausstellung wird zuerst in Chemnitz eröffnet und wandert danach nach Soest.

Unser Dank gilt ebenfalls besonders herzlich Herrn Professor Dr. Erich Franz, dem stellvertretenden Direktor am LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster im Ruhestand. Als Mitglied der Wilhelm-Morgner-Preis-Jury hat er sich erneut mit dem Werk von Hubertus Giebe auseinandergesetzt und einen Beitrag zum vorliegenden Katalog verfasst.



DAS ZELT
1995, Öl auf Hartfaser, 120 x 160 cm

Allen Förderern und Sponsoren, die durch ihre großzügige Bereitschaft das Projekt unterstützt haben, danken wir an dieser Stelle herzlich.

Annette Werntze, *Kunstmuseum Wilhelm-Morgner-Haus Soest, Oktober 2012*

1 Förderverein Wilhelm-Morgner e.V. (hg.), *Wilhelm Morgner Ausstellungskatalog*, Soest 2007

2 Förderverein Wilhelm-Morgner e.V. (hg.), *Wilhelm Morgner Ausstellungskatalog*, Soest 2007

3 Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 – 1990*, Berlin 2009, S. 406

4 Karl Hermann Roehricht über Hubertus Giebe in: Jörg Makarinus, *Hubertus Giebe*, Dresden 2003, S. 50

HUBERTUS GIEBE - WILHELM-MORGNER-PRIZEWINNER OF THE TOWN OF SOEST, 2007

His imagery is uncompromising, hard and disturbing to the same degree. The colours are clear, and repeatedly occurring graphic elements are well defined. His motifs often confront the observer with historical matter, narrated in a lively but not superficially accessible manner. However, Hubertus Giebe is not only concerned with historical material, but also with the topicality of historical phenomena, with the transformation of reality into art.

Five years ago along with more than 400 other artists Hubertus Giebe applied for the Wilhelm-Morgner-Prize of the town of Soest. He submitted works in his own typical style –largescale historical pictures, „Die Mauer“, „Farben der Frühe“ and „Kopf und Fuß“ - from the years 2004, 2005 and 2006. The Wilhelm-Morgner-Prize, which consists of a considerable sum of money, is one of the best-known art prizes in Germany. After an intermission of almost 10 years it was revitalised in 2007. In 1953, only eight years after the end of the Second World War, the first Morgner Prize-winner was chosen in Soest. This honour was bestowed at irregular intervals on 20 artists, at that time from all areas of the Fine Arts. Today the initiators and sponsors are the Sparkasse Soest, Dr. Thomas Oyen (Kloster Paradiese) and the town of Soest itself.

Hubertus Giebe from Dresden, an established and well recognized artist, was able to satisfy a highly qualified jury of art experts. In the resulting exhibition in December 2007 there were ten finalists, and Hubertus Giebe showed his above-mentioned historical pictures. Erich Franz, who at that time was Deputy Director of the LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, expressed his opinion of the work in a contribution to the exhibition catalogue. He also commented on and questioned the credibility of present-day painting in contrast to architecture and sculpture, with their more specific conditions of construction. It is only painting, as the most flexible and least concrete of the arts, which allows itself such freedom of expression, so free that colour spread over the surface of a picture can seem to be almost gravity-defying. „How can one judge such positioning and dispersal of colour on a surface?“

Erich Franz affirms the credibility of Hubertus Giebe's works as portraits and historical pictures because they do not correspond to the traditional requirements of painting, but rather they contradict expectations and set new requirements. The historical works were developed from family pictures, then later Hubertus Giebe went on to examine the often tragic personal fates of public figures and blended them both together. However, it is not just the historical material which is of interest to him, but also the present-day relevance of historical phenomena, the transference of reality into painting. In his own words, „I have not concerned myself with politics but with people and their lives.“ Thus his interest relates to the actual, to the unknown, unknowable and the



DER STRAND II

1991 - 2000, Öl auf Leinwand, 160 x 200 cm

implicit underlying strength therein. He examines why people change and the changes in society. Painting is for him the requisite means of communication, in order to reveal what is taboo, what is kept secret or forgotten. It is the means of communication to enlighten the observer, to reveal the underlying truth without fear or shame – even though a first impression might be one of surprise or even apprehension.

As well as the historical pictures, which are often painted in several versions, there are many portraits, still lifes and landscapes in such a wide body of work. There is a fundus of graphic work, drawings and prints from the hand of Hubertus Giebe, and these have led to book illustrations, such as „The Tin Drum“ by Günther Grass.

Before he was even 16 years old Hubertus Giebe was accepted at the Evening Academy of Dresden University. He was driven by a restlessness to devote himself to art, by an insatiable desire to draw, sketch and paint. With a similar obsessive urge, he applied himself to philosophy, to the literature of thinkers and poets, to the magic of language. This desire has not left him as the years have gone by. His motto could be to live in order to paint, and not, to paint in order to live.

It is with great pleasure, five years after awarding the prize, that we can now fulfil our promise of a one-man show for Hubertus Giebe in the Wilhelm-Morgner-Haus. Soest is a lively town of art and culture, a town which is certainly medieval in appearance but which also presents modern art side by side with the old. It is a town in which architecture and art have enjoyed a special position and attention throughout many centuries. Although there had been difficult times of war, misery and destruction which vastly depleted the financial means of the town, it still experienced a new beginning at the turn of the 20th century. Imposing artistic personalities, in particular Wilhelm Morgner, but also Otto Modersohn, Wilhelm Wulff, Eberhard and Fritz Viegner, and those who observed the town as visitors – Emil Nolde, Christian Rohlf, Karl Schmidt-Rottluff – created a new form of art which has transcended the town boundaries.

The Wilhelm-Morgner Prize is in honour of the Soest painter Wilhelm Morgner, who died in the First World War in 1917 at the age of only 26. He is celebrated as an exponent of Expressionism, as his paintings with their bent to abstraction had a decisive influence on the development of art in the 20th century.

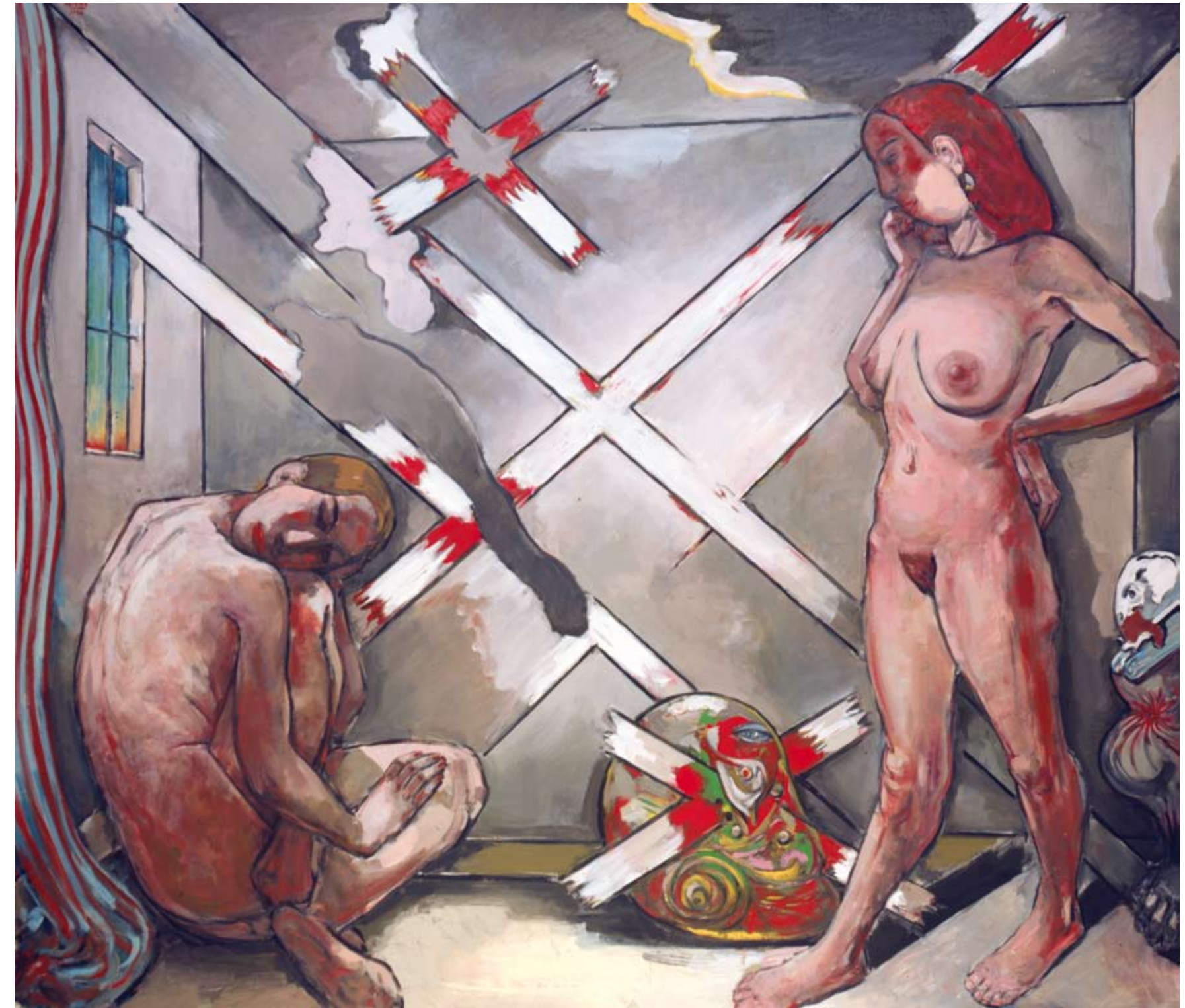
We would like herewith to express our gratitude to Hubertus Giebe for the realisation of this exhibition and for all the support and cooperation we have received. The idea of the exhibition was developed in two different places at the same time, thus enabling Hubertus Giebe to combine two different sources of interest. We would like to thank Mathias Lindner, the Director of the Neue Sächsische Galerie, Chemnitz, for the preparation of the exhibition and the production of the catalogue. The exhibition is to be opened in Chemnitz and then it will travel to Soest.

Our thanks go in particular to Professor Dr. Erich Franz, the Deputy Director of the LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, now in retirement. As a member of the original Wilhelm-Morgner Prize jury, he has reappraised the works of Hubertus Giebe and has written a contribution to this catalogue. Finally we would like to thank all donors and sponsors who have supported the project with their generous contributions.



DER SCHAUSTELLER II
2010, Öl auf Leinwand, 210 x 300 cm

DAS GEHÄUSE II
2010, Öl auf Leinwand, 190 x 220 cm





HOCKENDER AKT
2011, Öl auf Hartfaser, 110 x 80 cm



SELBSTBILDNIS MIT MOHNBLUMEN
1974, Öl auf Hartfaser, 65 x 44 cm



1 bei Strittmatters in Schulzenhof, 1981



2 mit Frau Marlies und Sohn Caspar im Atelier in der Hochschule in Dresden, 1985



3 mit Siegfried Klotz auf dem Dach der Dresdner Akademie, Mai 1988

BIOGRAFIE

- 1953 in Dohna bei Dresden geboren
- 1969-72 Abendstudium der Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
- 1972 Abitur, anschließend Wehrdienst
- 1974-76 Studium der Malerei und Grafik an der Dresdner Hochschule. Exmatrikulation auf eigenen Wunsch. Vorläufige, befristete Arbeitserlaubnis als freiberuflicher Maler und Grafiker in Dresden
- 1977 Heirat mit Marlies Kettner
- 1978 Externes Diplom an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Anschließend für ein Jahr Meisterschüler an der Leipziger Hochschule bei Bernhard Heisig
- 1979 Geburt des Sohnes Caspar
- 1979-82 Assistent für Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
- 1980 erste wichtige Ausstellung in der Galerie Comenius, Dresden, eröffnet durch Diether Schmidt. Beginn der grafischen Arbeiten zu Günter Grass „Die Blechtrommel“
- 1982 druckgrafische Mappenwerke in kleinen Auflagen zu moderner Lyrik und Prosa. Teilnahme an der V. Triennale Indien, Neu Delhi
- 1982-86 gemeinsam mit Johannes Heisig Leitung des künstlerischen Grundlagenstudiums der Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Dresden
- 1984-85 Beteiligung an der Ausstellung „Tradition and Renewal“ in The Barbican Gallery, London, im Museum of Modern Art, Oxford, in Coventry, Sheffield und im Henie-Onstad-Kunstsenter, Oslo
- 1985 Hauptpreis der Triennale Realistischer Malerei, Sofia
- 1986 Teilnahme an der International Contemporary Art Fair, London
- 1987 Dozent für Malerei und Grafik an der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Leitung einer Fachklasse 1988-91
- 1988 vierzig Radierungen für eine bibliophile Ausgabe von Günter Grass „Die Blechtrommel“, erschienen im Verlag Volk und Welt, Berlin 1990
- Beteiligung an der Ausstellung „Zeitvergleich II“ der Galerie Brusberg im Neuen Kunstquartier, Berlin und in der Kunsthalle Stiftung Henry Nannen, Emden
- 1989 Rede auf der Demonstration der Dresdner Künstlerverbände für Meinungsfreiheit, Demokratie und politischen Wandel am 19. November in Dresden. Teilnahme an der Ausstellung „Kunst der letzten 10 Jahre“ im Museum Moderner Kunst, Wien. Reise nach Japan anlässlich der Beteiligung an der Ausstellung „Zeitzeichen“ in Tokio und Nagano
- 1990 Einzelausstellung „Geschichtsbilder“ auf der 44. Biennale di Venezia. Ausstellung in der Raab Gallery at Millbank, London. Teilnahme an der Chicago International Art Exposition, Chicago
- 1991 Kündigung des Lehrverhältnisses. Wiederbeginn der freischaffenden Tätigkeit. Beteiligung an der Ausstellung „Bilanz - Deutsche Kunst aus Ost und West“ der Sammlung Ludwig, Saarlouis. Reisen, auch in den Folgejahren, nach Basel, Paris, Rom, Venedig, London und Madrid sowie nach Dänemark, Norwegen und Griechenland
- 1992 Beteiligung an den Ausstellungen „Von der Teilung bis zur Wiedervereinigung - 40 Jahre Kunst in Deutschland“ aus der Sammlung Ludwig im Musée National d' Histoire et d' Art Luxembourg und „Turning Points: East German Art in Revolution“, Sunderland, Carlisle, Aberystwyth, Glasgow und Sheffield

1993 Beteiligung an der Ausstellung „Goya & Compagnie: Los Desastres de la Guerra oder Die Schrecken des Krieges“ in der Galerie Brusberg, Berlin

1994/95 Ausstellungen in der Alten Pfarr, Wolfegg, durch den Allgäuer Kunstverein und „Der deutsche Doppeladler - Zeitvergleich 1“ mit Wolfgang Petrick in der Galerie Brusberg, Berlin

1995 Beteiligung an der Ausstellung „The Berlin Wall“, London

1996 Beteiligung an der Ausstellung „Oskar Kokoschka und Dresden“ in der Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden und in der Galerie Oberes Belvedere, Wien. Ausstellung in der Staatlichen Belinskij-Bibliothek in Jekaterinburg in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Goethe-Institut Moskau

1997 1. Preis für Grafik der Nordwestkunst `97, Wilhelmshaven. Beteiligung an der Ausstellung „Bilder aus Deutschland - Kunst aus der DDR“ im Museum Ludwig, Köln

1999 Retrospektiven in der Kunstsammlung Gera und im Kunstverein Pforzheim. Ausstellung „Geschichtsbilder. Memorial“ in der Gedenkstätte Osthofen des Landes Rheinland-Pfalz. Reisen nach San Francisco und New York, auch in den Folgejahren

2000 Ausstellungen „Ex Oriente Lux, Hommage à Otmar Franz“ mit Michael Morgner und Jiri Tichý im Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, und „Antikenrezeption heute“ mit Gerhard Marcks und Ernst Hassebrauck, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, und Winckelmann-Museum, Stendal. erste plastische Arbeiten in Bronze

2002 Aufnahme des Gemäldes „Der Widerstand - für Peter Weiss“ (1986) in die ständige Ausstellung „XX. Jahrhundert“ der Neuen Nationalgalerie, Berlin

2003 Retrospektive im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg, im Verlag der Kunst Dresden erscheint eine Werkmonographie

2004 Vertretungsprofessur für Malerei an der Universität Dortmund

2006 Grafikretrospektive im Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf

2007 Wilhelm-Morgner-Preis für Malerei

2009 Ausstellung „Geschichtsbilder“ zur Erinnerung an die Zerstörung Dresdens im Palais im Großen Garten, Dresden

2010 im Leipziger Literaturverlag erscheint der Essayband „Der geschliffene Elfenbeinturm“

Lebt und arbeitet in Dresden

PUBLIKATIONEN (Auswahl)

1977: Erwin Strittmatter „Sulamith Mingedo“, mit Illustrationen von Hubertus Giebe, 92. S., Aufbau-Verlag Berlin und Weimar

1985: Christoph Tannert (Hrsg.): Hubertus Giebe - Malerei, Handzeichnungen, Grafik, Ausstellungskatalog, 44 S., Galerie Unter den Linden Berlin

1990: Hubertus Giebe - Geschichtsbilder, Ausstellungskatalog der 44. Biennale di Venezia, 60 S., Nicolaische Verlagsbuchhandlung Berlin (West), ISBN 3-87584-314-2

1991: Günter Grass „Die Blechtrommel“, mit Illustrationen von Hubertus Giebe, drei Einzelbände im Schuber, 628 S., Verlag Volk und Welt Berlin, ISBN 3-353-00644-3

1991: Hubertus Giebe - Grafik und Handzeichnungen, Ausstellungskatalog, 48 S., Galerie Oltmans, Unkel



4 Diether Schmidt, Galerie Comenius, 1980



5 Rede für Demokratie und politischen Wandel auf der Demonstration der Dresdner Künstlerverbände, Dresdner Theaterplatz am 19. November 1989



6 mit Werner Schmidt, Mai 2003



7 während der Ausstellungsvorbereitung im Palais im Großen Garten, 2009



8 Eduard Beaucamp und Fritz Jacobi zu Besuch im Atelier in der Herkulesstraße, 2010

1992: Hubertus Giebe - Malerei Zeichnung, 28 S., Dresden

1994: Hubertus Giebe - Neue Bilder 1990-94, 48 S., Raab Galerie Berlin, Dresden

1995: Astrid Volpert u.a. (Hrsg.): Texte zu Hubertus Giebe 1978-94, 116 S., Dresden

1996: Axel Reitel „Liebe. Anarchie“, mit Illustrationen von Hubertus Giebe, Dresden

1997: Hubertus Giebe - Radierungen und Lithografien 1974-96, 68 S., Dresden

1997: Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Hrsg.): Hubertus Giebe - Grafiken und frühe Blätter zu Heiner Müller und Günter Grass, Ausstellungskatalog, 20 S., Mainz

1997: Bernd Weise (Hrsg.): Hubertus Giebe - Malerei 1974-97, Ausstellungskatalog, 88 S., Verlag Hermann Schmidt Mainz, ISBN 3-87439-447-6

1998: Axel Reitel „Paris, Paris“, mit Illustrationen von Hubertus Giebe, Chemnitz

1999: Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Hrsg.): Hubertus Giebe - Geschichtsbilder. Memorial, 72 S., Ausstellungskatalog Mainz, Georg Olms Verlag Hildesheim, Zürich, New York

2000: Hubertus Giebe - Handzeichnungen, 32 S., Ausstellungskatalog Freital

2000: Hubertus Giebe, Michael Morgner, Jiri Tichý - Ex Oriente Lux! Hommage à Otmar Franz, Ausstellungskatalog, Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg

2000: Hubertus Giebe - Malerei, Ausstellungskatalog der Volksbank Dresden, 36 S., Dresden

2002: Hubertus Giebe: Texte I, über Malerei, Texte zu Beckmann, Hofer, Kokoschka und über Expressionismus, 32 S., Dresden

2003: Jörg Makarinus: Hubertus Giebe, Monografie, 184 S., Philo Fine Arts Verlag der Kunst Dresden, ISBN 3-364-00618-0

2004: Bernd Küster: Hubertus Giebe - Akte, Ausstellungskatalog, 72 S., Merlin Verlag Gifkendorf, ISBN 3-87536-242-X

2005: Hubertus Giebe - Grafiken zu dem Roman „Die Blechtrommel“ von Günter Grass, Ausstellungskatalog, 36 S., Günter-Grass-Haus Lübeck

2005: Hubertus Giebe, Skizzenblätter aus Schulzenhof, Katalog mit einem Essay von Hubertus Giebe, 32 S., Dresden

2008: Hubertus Giebe: Texte II, Vorträge „Die Augen voller Träume - Stil als Schicksal“ und „Geschichtsbilder“, 32 S., Dresden

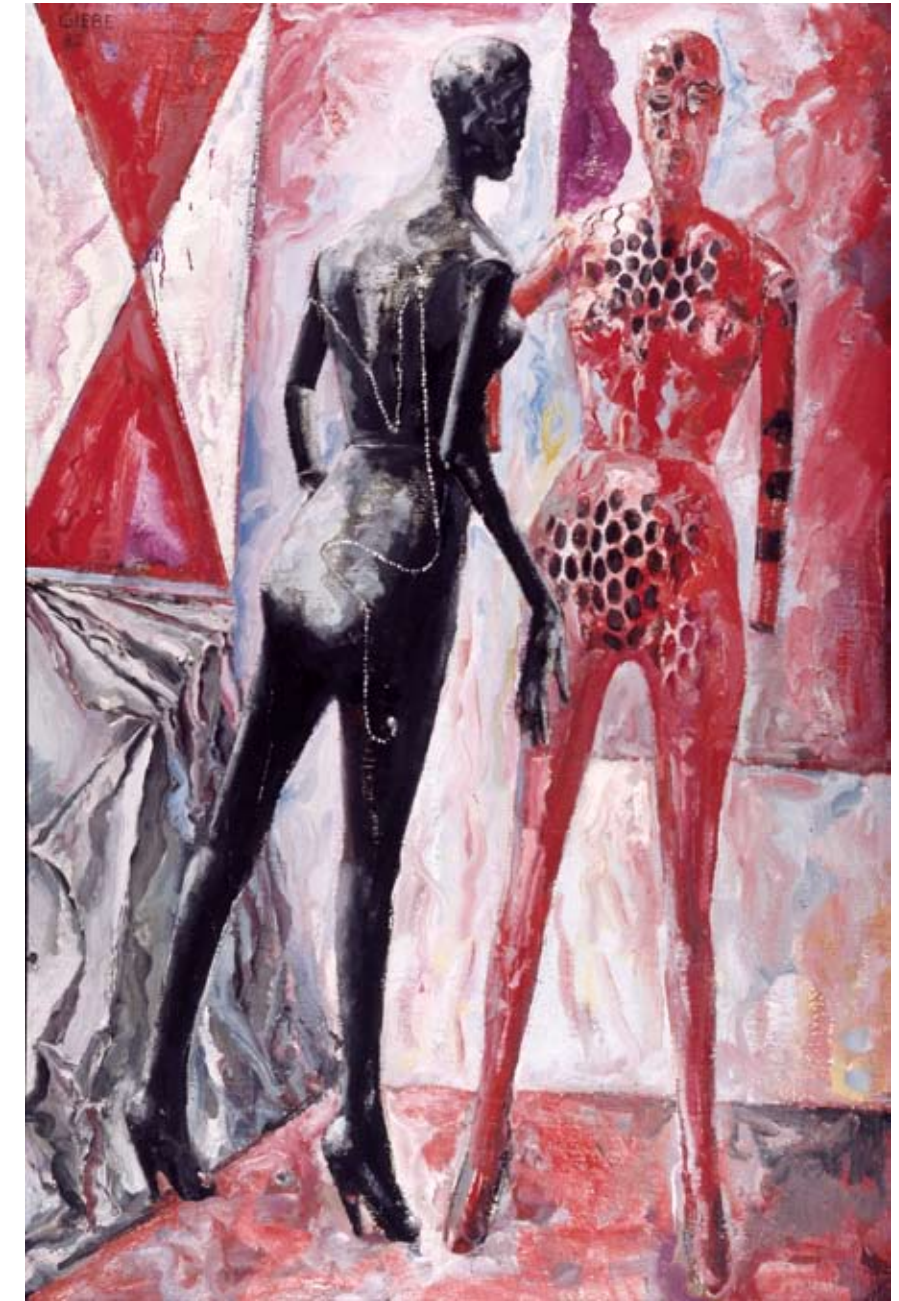
2009: Dieter Hoffmann: „Geschichtsbilder“ von Hubertus Giebe, 28 S., Dresden

2010: Hubertus Giebe: Der geschliffene Elfenbeinturm, Widerreden und Würdigungen, 148 S., Leipzig, ISBN 978-3-86660-096-6

2012: Viktor Kalinke „Welcher König hat hier gehaust“, mit Illustrationen von Hubertus Giebe, 116 S., Leipzig, ISBN 978-3-86660-136-9

ARBEITEN IN MUSEEN UND SAMMLUNGEN

Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz
Ball State University Art Gallery, Muncie / Indiana (USA)
Brandenburgische Kunstsammlungen, Cottbus
Deutsche Bibliothek, Frankfurt am Main
Deutsche Bücherei, Leipzig
Deutsches Historisches Museum, Berlin
Deutsches Literatur-Archiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar
Deutsches Plakatmuseum, Essen
Diözesan-Museum, Würzburg
Dresdner Volksbank Raiffeisenbank
Galerie Junge Kunst, Frankfurt (Oder)
Galerie Moritzburg, Halle
Hannoversche Rückversicherungs-Aktiengesellschaft, Hannover
Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Leipzig
Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf
Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel
Institut für kulturelle Auslandsbeziehungen, Stuttgart
Klingspor-Museum, Offenbach am Main
Kunstfonds des Freistaates Sachsen
Kunstforum GrundkreditBank, Berlin
Kunstsammlungen Chemnitz
Kunstsammlungen Veste Coburg
Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland, Mainz
Lindenau-Museum Altenburg
Ludwig-Museum, Marmorpalast im Staatlichen Russischen Museum Sankt Petersburg
Militärhistorisches Museum, Dresden
Museum für bildende Künste Leipzig
Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg
Neue Sächsische Galerie, Chemnitz
Ostsächsische Sparkasse Dresden
Pirckheimer-Gesellschaft, Dresden
Sächsische Landesbibliothek, Dresden
Sammlung Rachel Benham, San Francisco
Sammlung Margaret Boyd, San Francisco
Sammlung Lothar-Günther Buchheim, Feldafing
Sammlung Deutscher Bundestag, Berlin
Sammlung Dr. Otmar Franz, Mülheim an der Ruhr
Sammlung Dieter Hoffmann, Geiselwind-Ebersbrunn
Sammlung Jutta Huhn, Gevelsberg
Sammlung Josef Ilg, Aalen



ZWEI PUPPEN
1982, Öl auf Leinwand, 150 x 100 cm
Sammlung Neue Sächsische Galerie
Chemnitz

Sammlung Priscilla und Gerardo Joffe, San Francisco
 Sammlung Ludwig, Oberhausen und Saarlouis
 Sammlung Dr. Wolfgang Majer, Königstein / Taunus
 Sammlung Jens Neuendorff von Enzberg
 Sammlung Wolfgang Schreiner, Berlin
 Sammlung Gustav Seitz, Reutlingen
 Sammlung Detlev Völkner, Berlin
 Slowakische Nationalgalerie, Bratislava
 Sprengel Museum, Hannover
 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister und Kupferstich-Kabinett
 Staatliche Museen zu Berlin - Neue Nationalgalerie und Kupferstichkabinett
 Staatliches Museum Schwerin
 Stadt- und Kreismuseum Dippoldiswalde
 Städtische Galerie Albstadt
 Städtische Galerie Dresden, Kunstsammlung Museen der Stadt Dresden
 Städtische Sammlungen Freital
 Stiftung Henry Nannen, Emden
 Stiftung HypoVereinsbank, Stuttgart
 The British Museum London, Print Collection
 Verlag Philipp Reclam, Leipzig
 Wilhelm-Lehmbruck-Museum Duisburg



9 in New York, Frühjahr 1999



10 mit der Schriftstellerin Angela Krauß,
Herbst 2011



11 beim Modellzeichnen zu Ehren Max Beckmanns in der Ausstellung im Museum der Bildenden Künste Leipzig, Februar 2012

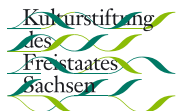
INHALT

Was meine ich mit „Geschichtsbilder“? <i>Hubertus Giebe</i>	6
Porträt und Programmbild bei Hubertus Giebe <i>Mathias Lindner</i>	8
Man erklärt Matisse gern zum neuen Klassiker aus: <i>Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts</i>	36
Kunst wird ungefähr wie Wiederholung angesehen aus: <i>Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts</i>	38
Diskontinuitäten - Zum Realismus von Hubertus Giebe <i>Erich Franz</i>	40
Hubertus Giebe - Wilhelm-Morgner-Preisträger der Stadt Soest im Jahr 2007 <i>Annette Werntze</i>	52
Biografie	65
Publikationen	66
Werke in Museen und Sammlungen	68
Impressum	72

IMPRESSUM

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellungen „Hubertus Giebe - Farben der Frühe“ in der Neuen Sächsischen Galerie Chemnitz (13. Dezember 2012 bis 3. März 2013) und dem Kunstmuseum Wilhelm-Morgner-Haus Soest (17. März bis 28. April 2013).

Gefördert durch die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, die Stadt Chemnitz, die Stadt Soest und den Neue Chemnitzer Kunsthütte e.V.



Übersetzungen: Eide O'Callaghan (Lindner), Brigitte Kalthoff (Franz), Pamela Cox (Werntze), Volker Ellerbeck (Bacon)

Reprofotografie: G. Döring und Rolf Heselbarth (Dresden), László Tóth (Chemnitz)

Biografische Fotos: Jürgen Buchhold (2), Horst Fabian (7), Ehrhard Frommhold (6), Hubertus (8) und Marlies Giebe (4, 9), Udo Hesse (3), Mathis Krauß (10), Winfried Melzer (5), Alexander Schmidt PUNCTUM Leipzig (11), Eva Strittmatter (1)

Gestaltung: Mathias Lindner, Chemnitz

Bildbearbeitung, Satz: Neue Sächsische Galerie Chemnitz

Druck: druckspecht Chemnitz GmbH

Bildrechte:

© VG Bild-Kunst, Bonn für die Abbildungen der Werke Hubertus Giebes

Die Wiedergabe der biografischen Fotos erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autoren.

Textnachweise:

Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1926, Propyläen-Verlag zu Berlin, S. 32 und 47

Gespräche mit Francis Bacon, Hrsg. von David Sylvester, deutschsprachige Ausgabe: Prestel-

Verlag, München 2009, S. 202; engl. Ausgabe: The brutality of fact, Interviews with Francis Bacon, David Sylvester, Thames and Hudson, Oxford 1987, S. 199

Max Jacob, Farben der Frühe, in: Französische Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart, Philipp Reclam Leipzig 1974, frz./dt., S. 176/177, dt. Übertragung Friedhelm Kemp, nach: Französische Gedichte aus sechs Jahrhunderten, Carl Schünemann Verlag Bremen 1958

© Neue Sächsische Galerie Chemnitz 2012. Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck, auch in Auszügen, nur mit schriftlicher Genehmigung der Autoren und Fotografen.

Neue Sächsische Galerie, Moritzstraße 20, 09111 Chemnitz

www.nsg-chemnitz.de

ISBN 978-3-937176-25-X