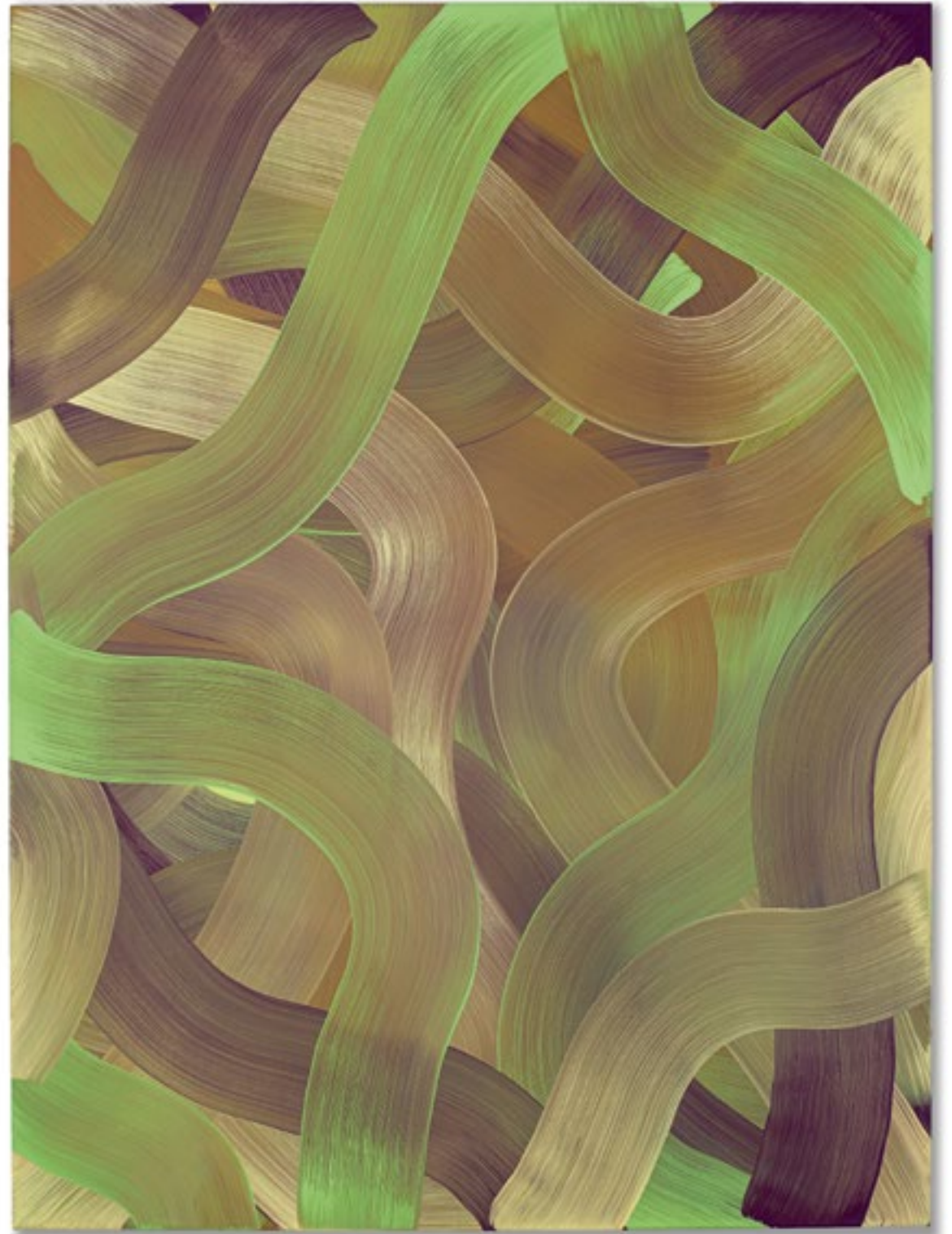
The background of the image is a wood-grain texture. A diagonal line runs from the top-left towards the bottom-right, dividing the space. Below this line, there is a section with a vibrant green wood-grain texture. The text is overlaid on the upper, brownish-gold wood-grain section.

RUPERT
EDER
FEARLESS
LIGHT
OIL



für Mo

RUPERT
EDER
FEARLESS
LIGHT
OIL



Fearless Light | 2021 | Öl auf Baumwolle, 160 x 120 cm

NEWLYN PENZANCE

The background is an abstract composition of thick, textured brushstrokes. The left side is dominated by horizontal teal and blue strokes, with a thin layer of orange at the bottom. The right side features vertical purple and blue strokes, with orange and yellow-green strokes at the bottom. The overall effect is vibrant and layered.



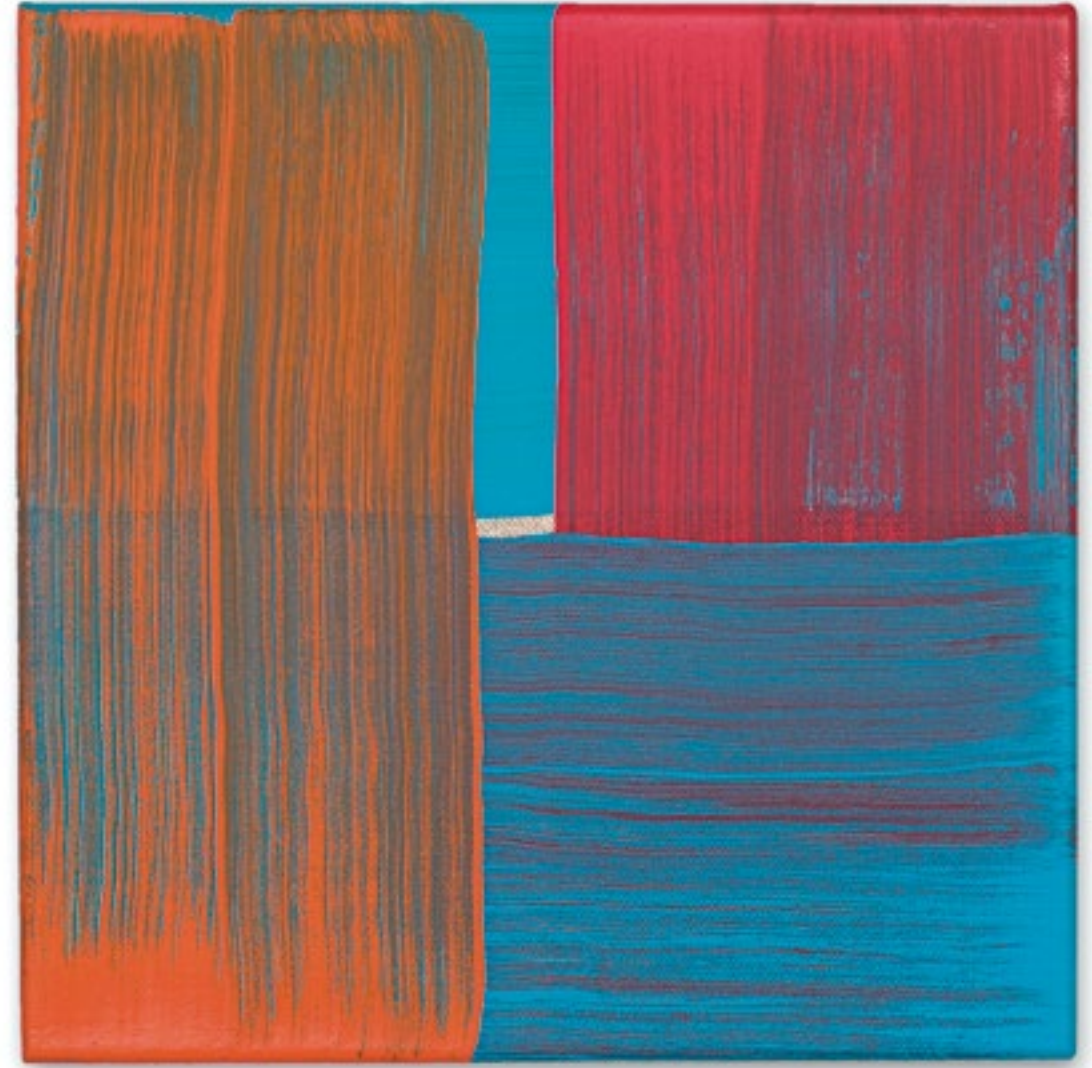
Newlyn Blue | 2018 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Newlyn Blue | 2018 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Solo Watcher Penzance | 2016 | Öl auf Baumwolle, 30 x 30 cm



Rotor Penzance | 2016 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



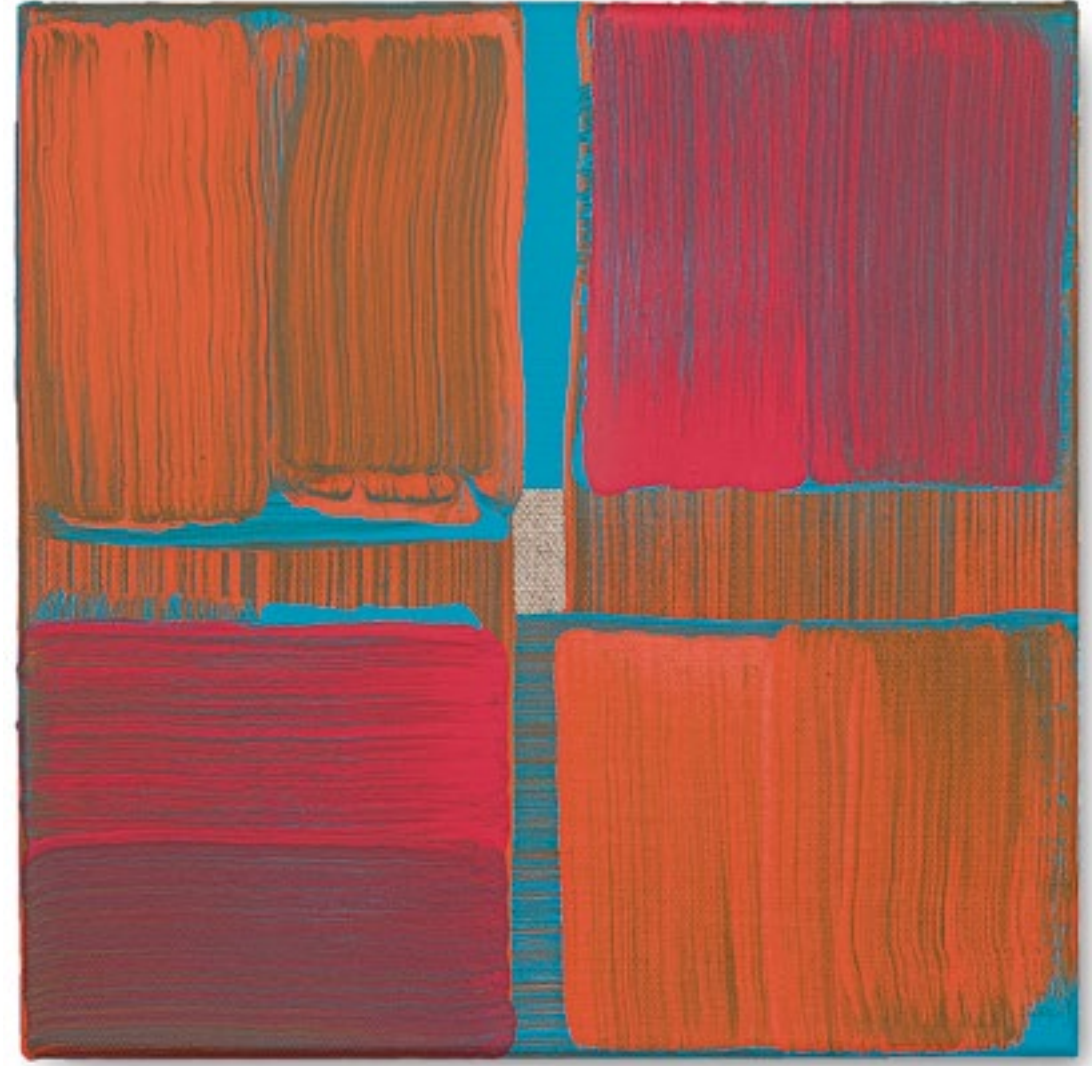
Solo Watcher Penzance | 2016 | Öl auf Baumwolle, 30 x 30 cm



Solo Watcher Penzance | 2016 | Öl auf Baumwolle, 30 x 30 cm



Solo Watcher Penzance | 2016 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Solo Watcher Penzance | 2016 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Putto Penzance | 2016 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Putto Penzance | 2016 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Newlyn | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Putto Penzance | 2016 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Newlyn | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Newlyn | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Newlyn | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm

SILENT
WATCHER

LOTTO



Silent Watcher | 2021 | Öl auf Leinen, 100x80 cm



Silent Watcher | 2016 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Silent Watcher | 2015 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Silent Watcher | 2016 | Öl auf Leinen, 100x80 cm



Silent Watcher | 2015 | Öl auf Leinen, 100x80 cm



Silent Watcher | 2015 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Silent Watcher | 2021 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Admiral of the Sea | 2018 | Öl auf Leinen, 100x80 cm



Silent Watcher Lake | 2016 | Öl auf Leinen, 100x80 cm



Lotto | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Lotto | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Lotto | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



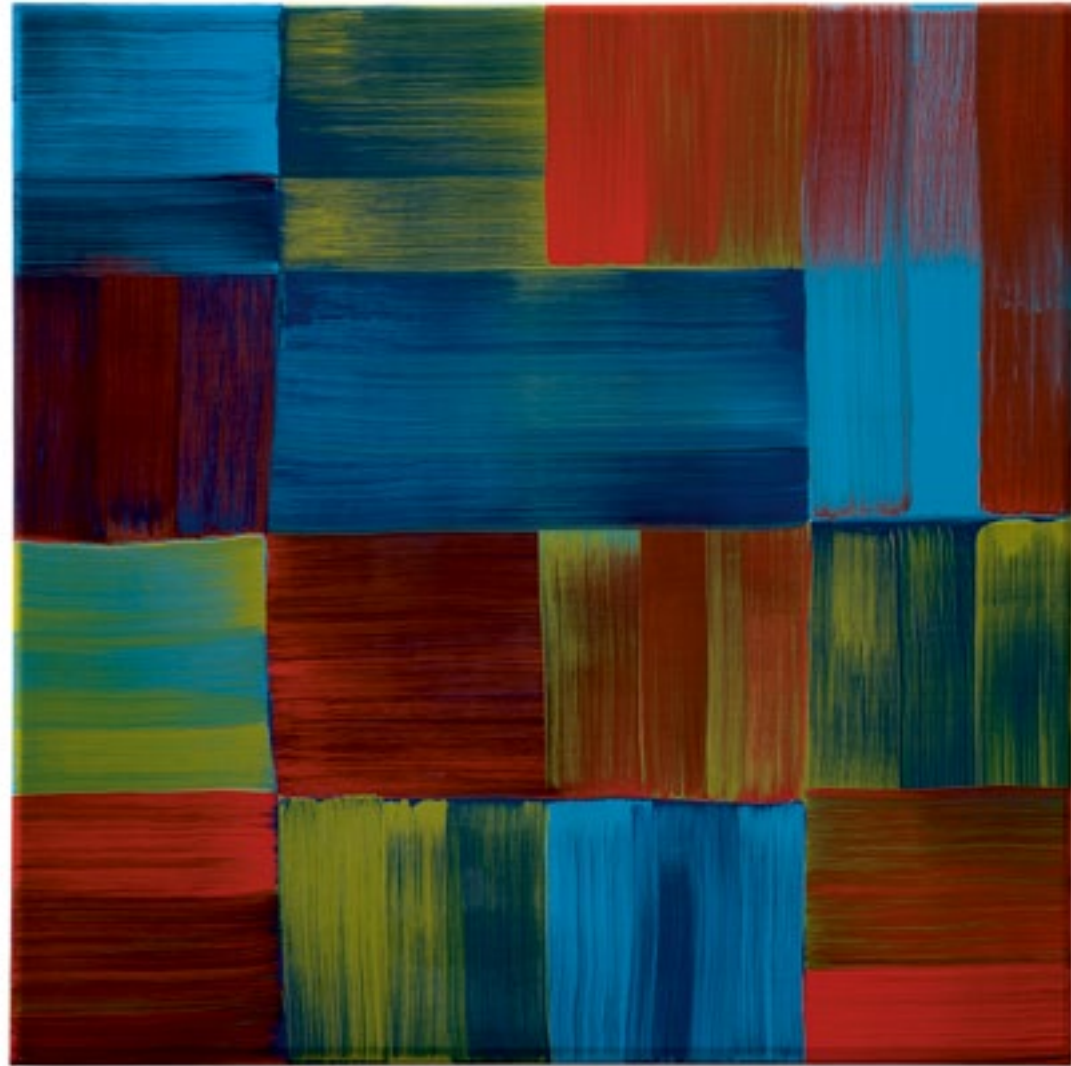
Lotto | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Lotto | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Lotto | 2018 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Admiral of the Sea | 2019 | Öl auf Leinen, 110 x 110 cm



Admiral of the Sea | 2019 | Öl auf Leinen, 110 x 110 cm



Silent Watcher | 2015 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Landscape's Dream | 2015 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Admirador-Sea | 2019 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



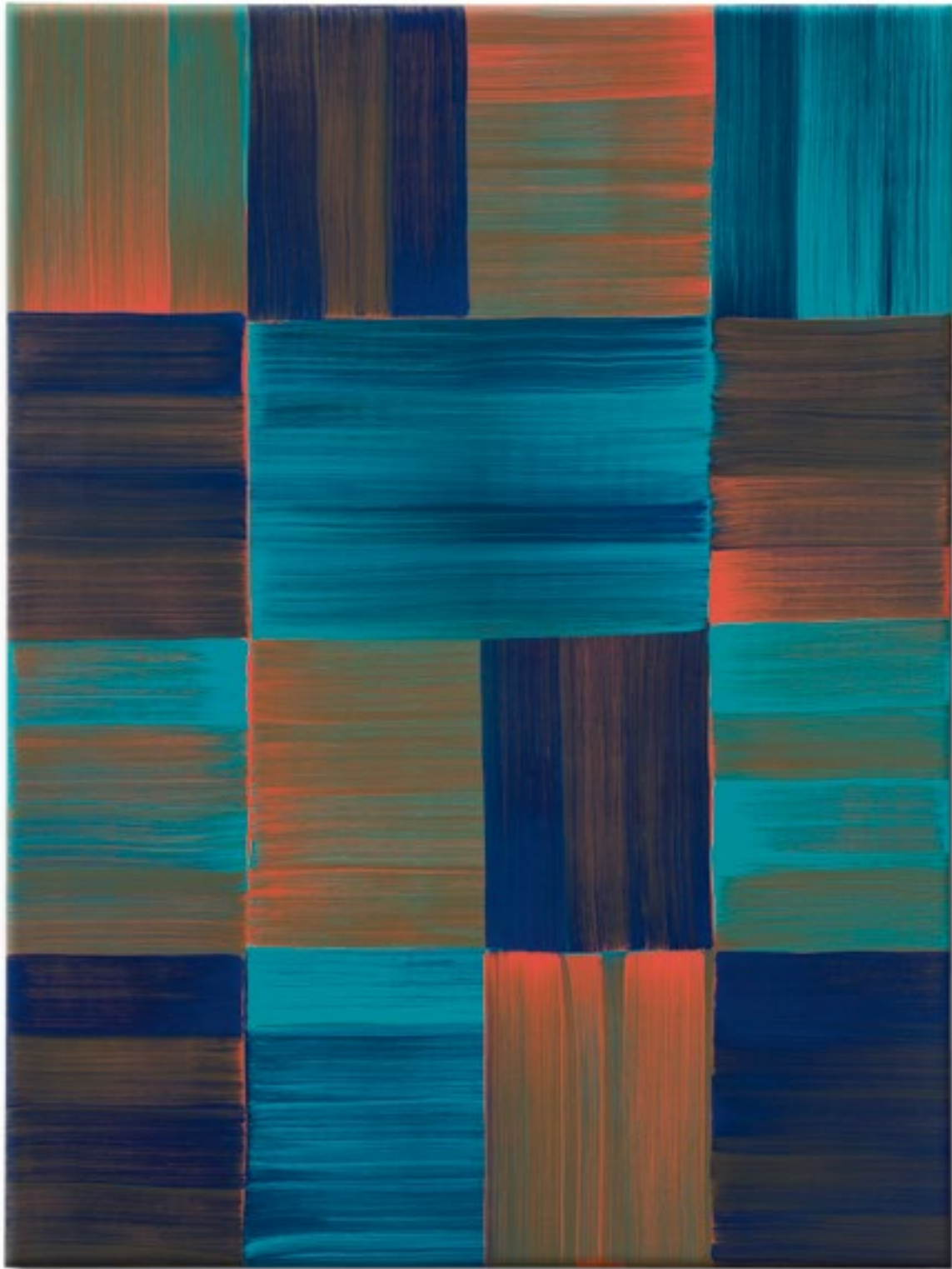
Dark Sea-Sky-Sea | 2016 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Silent Watcher | 2016 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Silent Watcher | 2016 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Admirador-Sea | 2019 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Das Aleph | 2018 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Admirador-Sea | 2019 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm

The background is an abstract composition of organic, flowing shapes. A large, central shape is filled with a dense, wavy orange texture. To its left and right are teal-colored areas with similar wavy patterns. The bottom corners feature purple and dark blue textures. The overall effect is a sense of depth and movement, reminiscent of a microscopic view of a material or a cross-section of a biological structure.

ORBIT

SPACE

BETWEEN



Orbit | 2020 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Ohne Titel | 2017 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Orbit | 2020 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Ohne Titel | 2017 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Orbit | 2020 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Space Between | 2020 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Space Between | 2020 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Orbit | 2020 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



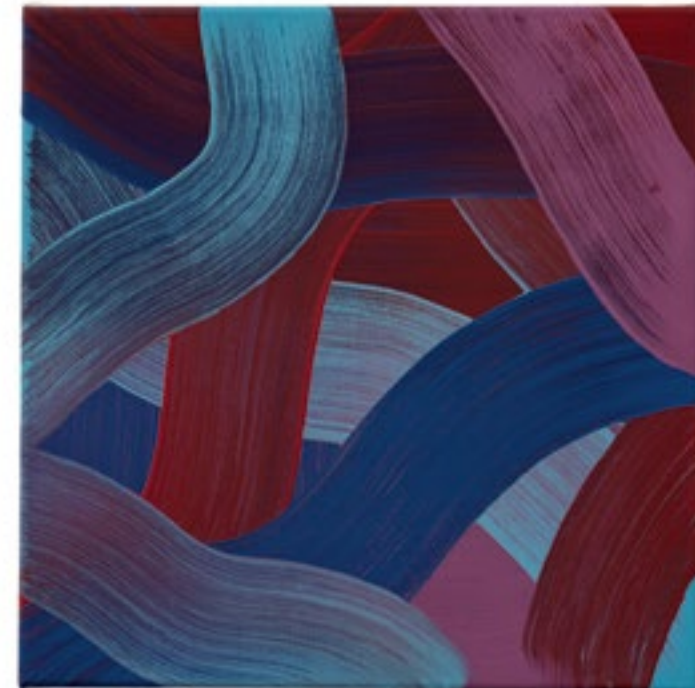
Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



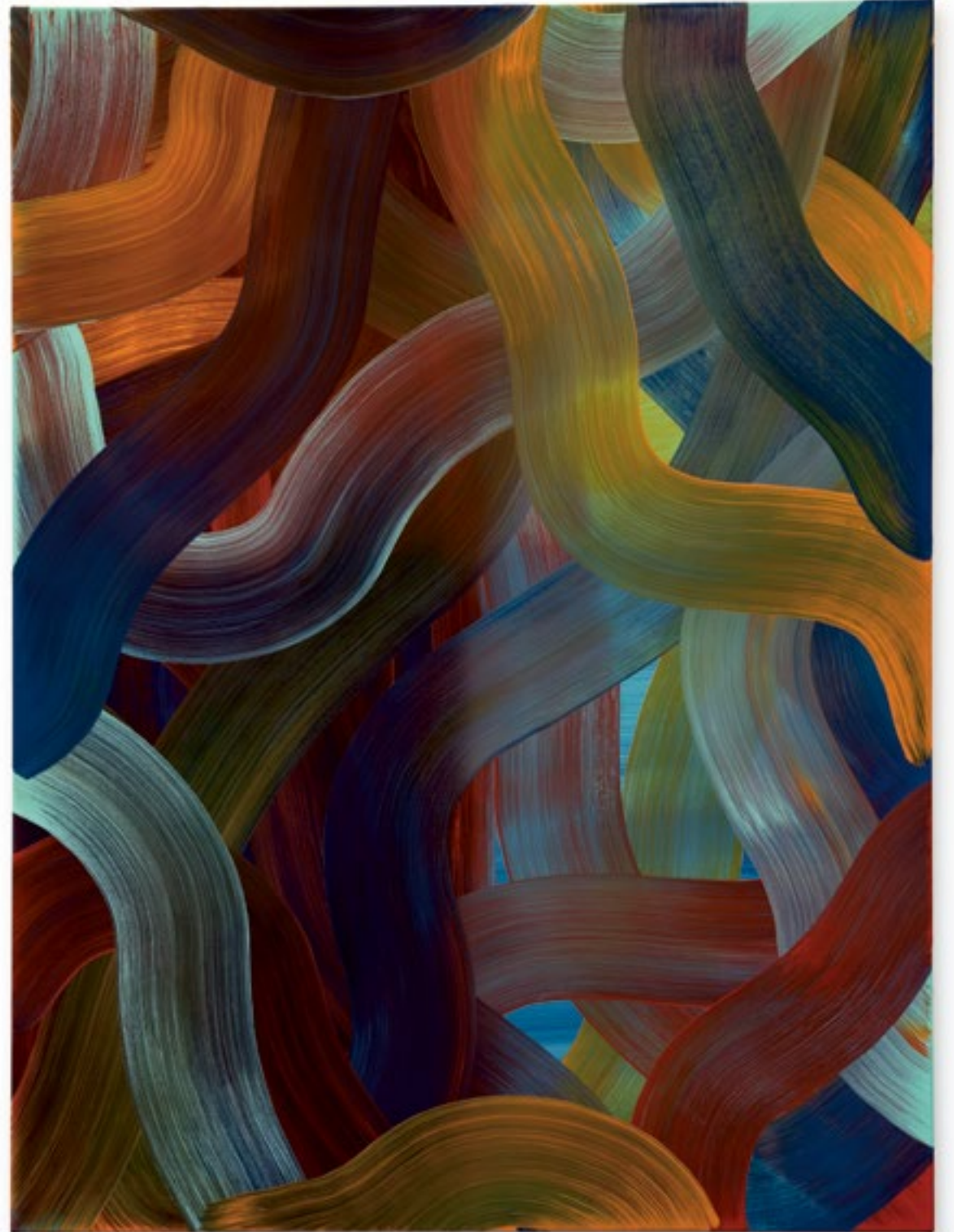
Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Orbit Moondog | 2019 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



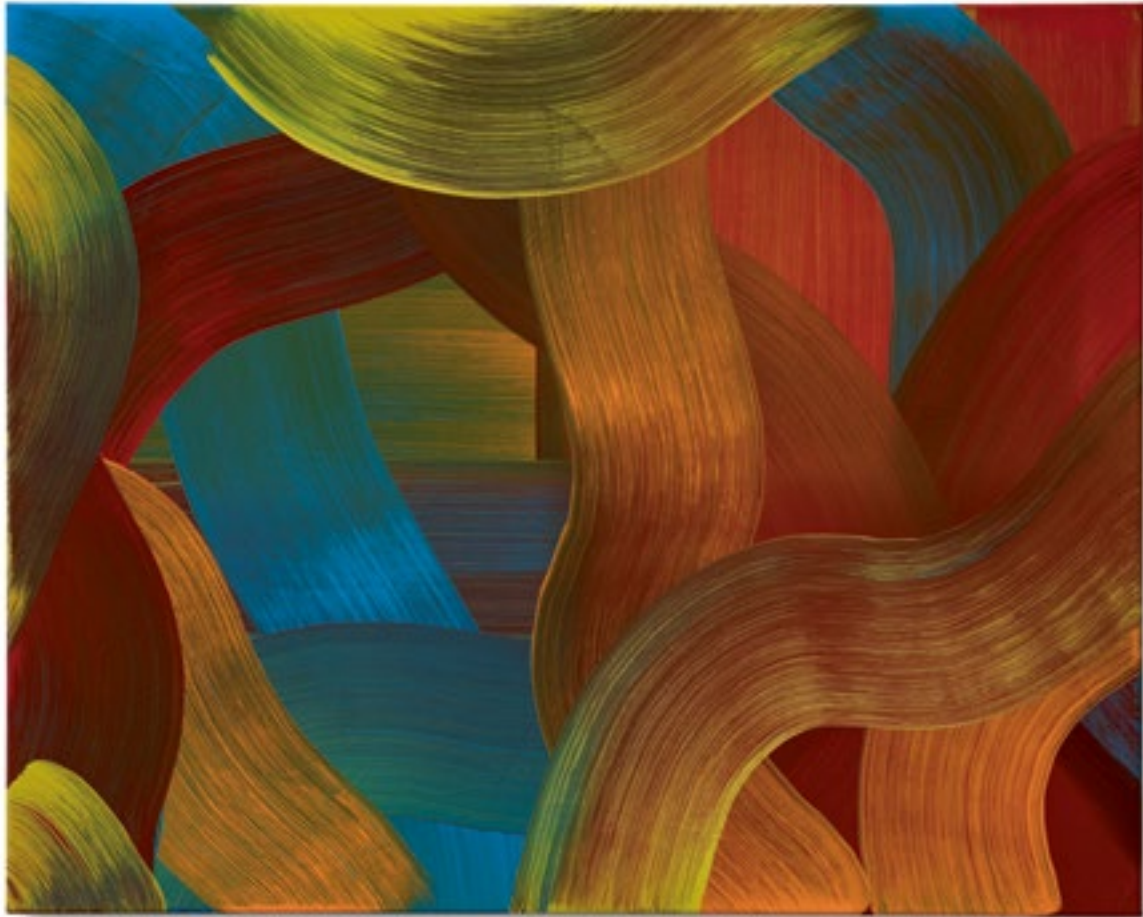
Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 110 x 110 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 110 x 110 cm



Orbit | 2019 | Öl auf Leinen, 80 x 100 cm



EINSTEIN



Einstein | 2020 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Einstein | 2020 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Einstein | 2020 | Öl auf Leinen, 50 x 40 cm



Einstein | 2020 | Öl auf Leinen, 240 x 180 cm



Einstein | 2021 | Öl auf Leinen, 240 x 180 cm



Einstein | 2021 | Öl auf Leinen, 180 x 135 cm



Einstein | 2020 | Öl auf Leinen, 180 x 135 cm

The background is an abstract composition of overlapping brushstrokes. A prominent diagonal stroke of vibrant green runs from the top-left towards the bottom-right. Another diagonal stroke of a golden-yellow hue runs from the top-right towards the bottom-left. These two strokes intersect, creating a central area of purple and magenta. The overall texture is that of thick, layered paint applications, with varying colors and directions of strokes creating a sense of depth and movement.

FEARLESS
LIGHT



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 40 x 40 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Baumwolle, 30 x 30 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Baumwolle, 30 x 30 cm



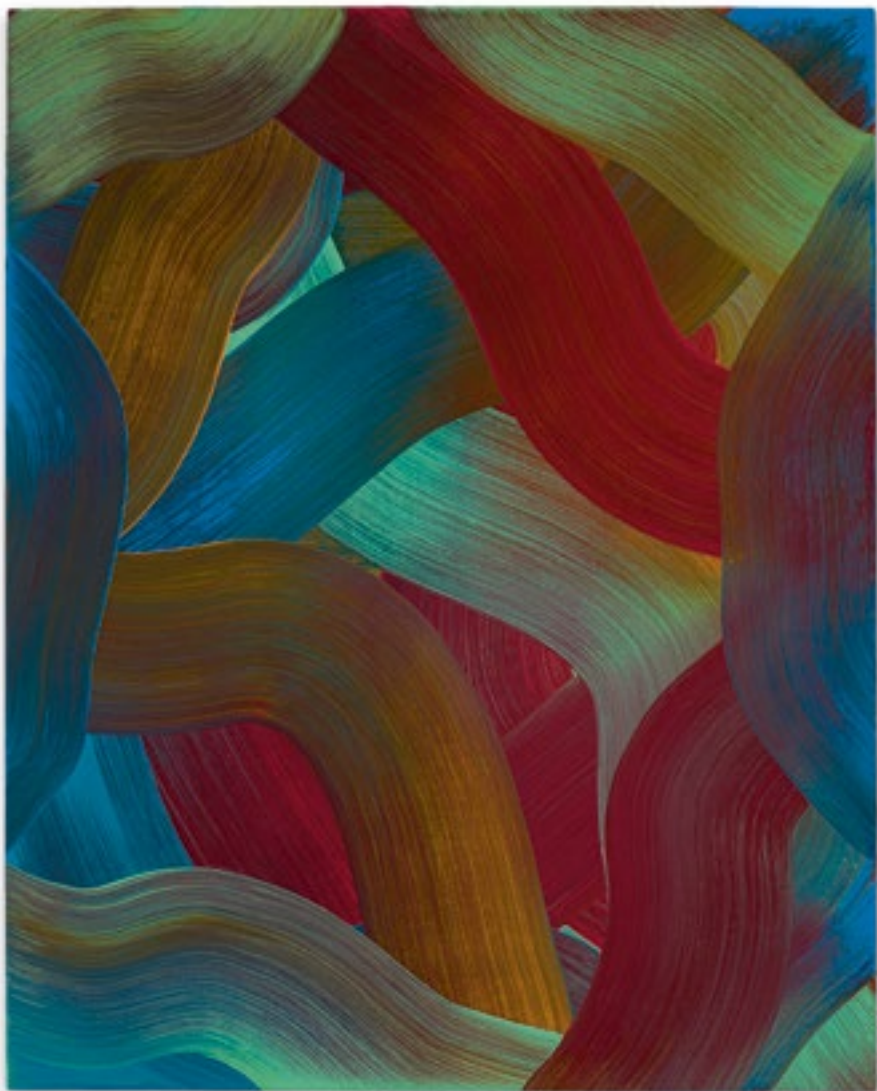
Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 30 x 30 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Baumwolle, 110 x 110 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Fearless Light | 2020 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2020 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2020 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2020 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2020 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2020 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2020 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 100 x 80 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Leinen, 160 x 120 cm



Fearless Light | 2021 | Öl auf Baumwolle, 110 x 110 cm



FENNA WEHLAU

...who is observing
whom here — the viewer
the picture, or the picture
the viewer?

BETWEEN THE PICTURES

Rupert Eder ist ein Maler der kraftvoll farbigen Ölbilder und Aquarelle, die zwischen minimalistischen und komplexen Formen und Strukturen oszillieren. Er begreift Malerei als einen geistigen Prozess, der durch nichts Anderes ausdrückbar ist als durch die Malerei selbst. Die Ausstellung *Fearless Light* zeigt Arbeiten auf Leinwand und Papier dieser 2020 begonnenen Werkreihe und kann programmatisch für Rupert Eder's aktuelles Schaffen stehen. Der Katalog selbst zeigt seine künstlerische Entwicklung seit 2015.

Die Gestaltung dieses Kataloges spiegelt sowohl die Arbeitsweise von Rupert Eder, der während des Malprozesses die Bilder immer wieder dreht und die Leinwand von allen Seiten bearbeitet, als auch die Grundthematik der auf den *Farbroten* basierenden Werkreihen. Der Katalog ist in zwei Bereiche für Abbildungen unterteilt, durch Wenden des Buches können die Leser*innen von den Aquarellen zu den Ölbildern wechseln. Die Werkreihen laufen in ihrer chronologischen Reihenfolge von außen nach innen. Den Mittelteil bildet ein Ateliergespräch zwischen Guido Schlimbach und Rupert Eder über *die Wahrheit der Bilder*. Hier kommt der Künstler selbst zu Wort und spricht offen über seine Herangehensweise, Kunstauffassung und künstlerische Situation.

Rupert Eder is a painter of vibrantly colored oil paintings and watercolors that oscillate between minimalist and complex forms and structures. He understands painting as a mental process that cannot be expressed by anything other than painting itself. The exhibition *Fearless Light* features works on canvas and paper from this series of works begun in 2020 and at the same time stands programmatically for Rupert Eder's current work. The catalogue itself presents his artistic development since 2015.

The design of this catalogue reflects both the working method of Rupert Eder, who repeatedly rotates his pictures during the painting process and works on the canvas from all sides, and the basic theme of the series of works based on the *Color Rotors*. The catalogue is divided into two sections for illustrations; by turning the book over, the reader can switch from the watercolors to the oil paintings. The series of works are presented in their chronological order from outside to inside. The middle section features a studio conversation between Guido Schlimbach and Rupert Eder about *The Truth of Pictures*. Here, the artist speaks for himself and openly discusses his approach, his conception of art, and his artistic situation.

Rupert Eder steht ebenso in der Tradition der britischen Malerei von Howard Hodgkin und Patrick Heron als auch in der amerikanischen von Brice Marden und Agnes Martin. Eigensinnig feine Werk-titel geben Hinweise auf seine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik und Literatur sowie sein Interesse an den Naturwissenschaften. Für seine *Rotoren*, mit vertikalen und horizontalen Farbbalken auf einer meist quadratischen Fläche, scheint der Titel gleich einem Motor zu sein, der eine drehende Bewegung in Gang setzt. Seine *Silent Watcher* hinterfragen, wer hier wen beobachtet – die Betrachter*innen das Bild oder das Bild die Betrachter*innen?

Wichtig für ihn waren zwei kurz aufeinanderfolgende Arbeitsaufenthalte in Cornwall, 2016 in Penzance mit Gruppenausstellung im Museum *The Exchange* und 2018 in Newlyn mit Gruppenausstellung in der *Newlyn Art Gallery*. Hier ist auch das Werk *Newlyn Blue* entstanden, dem 2018 die Ausstellung in meiner Galerie gewidmet war.

Ihn inspirieren Licht- und Naturbeobachtungen, die er insbesondere auf Reisen an die französische Atlantikküste macht, wo er *en plein air* aquarelliert. Doch arbeitet er auch gerne in Hotelzimmern der Metropolen wie London oder New York und in seinem großen lichtdurchfluteten Atelier in Dießen am Ammersee. Seine farbintensiven Aquarelle entstehen in einem Prozess des Experimentierens. Als Ausgangsmaterial verwendet er unterschiedliche Papiere und lässt sich von deren Eigenschaften überraschen. Im Ergebnis eines sogenannten *erratischen Zufalls* kommt er zu neuen und enigmatischen Bildideen, die den Betrachter in ihren Bann ziehen.

Rupert Eder stands as much in the tradition of British painting by the likes of Howard Hodgkin and Patrick Heron as he does in that of American painting by artists such as Brice Marden and Agnes Martin. Willfully refined work titles give clues to his engagement with contemporary music and literature, as well as his interest in the natural sciences. For his *Rotors*, with vertical and horizontal bars of color on a predominantly square surface, the title seems to function like an engine that sets off a rotary motion. His *Silent Watchers* question who is observing whom here—the viewer the picture, or the picture the viewer?

Important for him were two short successive work stays in Cornwall: in 2016 in Penzance with a group exhibition at *The Exchange* and in 2018 in Newlyn with a group exhibition at the *Newlyn Art Gallery*. It was here that he created the work *Newlyn Blue*, to which the exhibition in my gallery in 2018 was dedicated.

Eder is inspired by observations of light and nature, which he makes especially on trips to the French Atlantic coast, where he paints watercolors *en plein air*. But he also likes to work in hotel rooms in metropolitan cities such as London and New York, as well as in his large, light-flooded studio in Diessen am Ammersee. His chromatically intensive watercolors are created in a process of experimentation. He uses various papers as base material and allows himself to be surprised by their properties. As a result of a so-called *erratic coincidence*, he arrives at new and enigmatic pictorial concepts that captivate the viewer.

RUPERT EDER IN CONVERSATION WITH GUIDO SCHLIMBACH

In seinen Arbeiten auf Leinwand nimmt Rupert Eder komplexe Farbmischungen aus Öl und einer Vielzahl von Pigmenten, die er in langen Bahnen und schwungvollen Zügen mit plastischer Pinselschrift auffächert. Es ist diese Orchestrierung der gefühlt durchdrungenen Farbbrillanz, die uns für sein Werk so begeistert. Aus der Tiefe des Bildraumes leuchten die Farben sowohl satt und deckend als auch in transluzenten Durchmischungen.

Die Ölgemälde beschreiben einen geradezu energetischen Bildraum, dehnen sich scheinbar über die Leinwand aus. Sie sind in ihrer Farbintensität und Formsprache niemals statisch, immer bewegt und fragmentarisch. Seine Bildfindungen drücken sich in unterschiedlichen Dimensionen aus, von kleinen Bildtafeln bis zu sehr großen Werken wie das fast zehn Meter lange Aquarell *Heimleuchten* oder die großen Ölgemälde.

Unter dem Einfluss der Pandemie, einer Zeit, die uns für die Brüchigkeit unserer Lebenswelt sensibilisiert, arbeitet Rupert Eder zu *Fearless Light* und *Einstein*. Aquarelle und Ölbilder kommen einander näher und greifen ähnliche Bildideen auf. Wo er vormals die Leinwand partiell freistehen ließ, findet jetzt eine starke Verdichtung in der Bildebene und eine Überlagerung der Schichten statt. In *Einstein* gliedert er zusätzlich einzelne Bereiche und setzt gezielt kurze Schwünge. Die Gemälde aus den Werkreihen *Fearless Light* und *Einstein* variieren die Imagination von Licht in seinem vollen Spektrum und erreichen in ihrer Vielschichtigkeit eine ergreifend radikal ästhetische Sprengkraft.

Fenna Wehlau

For his works on canvas, Rupert Eder uses complex mixtures of oil and a variety of pigments, which he fans out in long swaths and sweeping strokes with vivid brushwork. It is this orchestration of seemingly permeated color brilliance that makes us so enthusiastic about his work. From the depths of the pictorial space, the colors glow both richly and opaquely and in translucent blends. The oil paintings describe an almost energetic pictorial space, seemingly expanding across the canvas. With their chromatic intensity and formal language, they are never static, but rather always animated and fragmentary. His pictorial inventions express themselves in various dimensions, from small panel paintings to very large works, such as the almost ten-meter-long watercolor *Heimleuchten* (Light the Way Home) and the large oil paintings.

Under the influence of the pandemic, a time that sensitizes us to the fragility of our living environment, Rupert Eder has been working on the *Fearless Light* and *Einstein* series. Watercolors and oil paintings approximate each other and take up similar pictorial concepts. Where he previously left the canvas partially free, there is now a strong condensation in the pictorial plane and a superimposition of layers. In the *Einstein* series, he also divides individual areas and deliberately sets short sweeps of color. The paintings from the *Fearless Light* and *Einstein* series vary the imagination of light in its full spectrum and, in their complexity, achieve a radically aesthetic explosive force.

I don't even know
where these paintings
come from.

THE TRUTH OF PICTURES

GS: Rupert, wir sitzen hier in Deinem Atelier inmitten Deiner neuesten Arbeiten und wir haben uns vorgenommen, über Malerei zu sprechen. Was, denkst Du, ist Malerei in der Lage zum Ausdruck zu bringen – was kann ein Bild? Und wann hast Du Dich zum ersten Mal damit beschäftigt?

RE: Ich habe immer schon Farben geliebt. Als Kind mochte ich das Deckweiß, das bei den Aquarellkästen dabei war, die wir ja alle hatten. Die Aquarell-Farben waren mir viel zu dünn, während es das Deckweiß aus der Tube gab und damit konnte man so richtig pastose Farben anmischen, das habe ich geliebt. Das war weniger das Nachdenken darüber, was ich machen will, als vielmehr die Freude darüber, etwas mit Farben zu machen, die auch noch einen dicken, deckenden Auftrag ermöglichten. Später habe ich begonnen, mit dem Bleistift zu zeichnen. Ich war dann allerdings mehr und mehr verzweifelt, weil ich gemerkt habe, ich komme immer, immer tiefer rein in die Strukturen, aber ich erreiche den Gegenstand nicht, beziehungsweise ich erreiche nicht das, was man die Seele des Gegenstands oder seine Wahrheit nennen könnte.

GS: Aber damit sind wir bei der spannenden Frage: Was willst Du als Maler erreichen, welches Bild willst Du erzeugen? Du hast gerade zwei Stichworte genannt, einmal die Farbe und einmal das sich dem Gegenstand Annähern...

RE: ...oder die Wahrheit der Bilder. Wir sprechen ja hier bei meiner jetzigen Arbeit als Künstler nicht von gegenständlichen Abbildungen. Wahr nenne ich ein Bild, das durchgängig ist, das zunächst nur sich selbst zum Thema hat – mit Farbe und Form – und fähig ist, diejenigen, die es anschauen, geistig und emotional zu berühren.

GS: Rupert, we're sitting here in your studio in the midst of your latest works, and we've decided to talk about painting. What do you think painting is capable of expressing—what can a painting accomplish? And when did you first get involved with it?

RE: I have always loved colors. As a child, I liked the opaque white that came with the boxes of watercolors we all had. The watercolor paints were much too thin for me, whereas the opaque white came in a tube, and you could mix really pasty colors with it—I loved that. This wasn't so much thinking about what I wanted to do, but rather the joy of doing something with paints that also allowed for a thick, opaque application. Later, I started making pencil drawings. But I became more and more desperate, because I noticed that I always came increasingly deeper into the structures, but I didn't reach the object, or I didn't reach what one could call the soul of the object or its truth.

GS: But this brings us to the exciting question: What do you want to achieve as a painter? What kind of picture do you want to create? You just mentioned two key terms, one is color and the other is approaching the object...

RE: ...or the truth of the pictures. With regard to my current work as an artist, we're not talking about representational images. For me, a picture is truthful when it's continuous, when it initially only has itself as a theme—with color and form—and it's capable of touching those who contemplate it, both intellectually and emotionally.

GS: When did the point come for you where you pursued the path to detach yourself from this representational depiction and to come into your own pictorial worlds? That is to say, that what you've already hinted at, which constitutes the color.

RE: Well, I tried very, very many different things. Like many of my colleagues, I tried my hand at historical models, copying them. I experimented with different materials, with acrylics, with soaps, that sort of thing... And then I simply started painting monochrome pictures. With that, I created a zero point for myself, a *tabula rasa*. Then came the two-part paintings, because I wanted to get out of the surface, which has only one color, and thus develop a language of painting. And then, actually quite soon after—in the 1990s—these experiments followed, from which the *Color Rotors* developed, which I continue to paint to this day: the four superimposed, overlapping bars of color, through which certain translucent traces emerge. These *Color Rotors* are the basic building blocks of my painting, even of the more complex paintings with the traces of brushwork.

GS: That's what fascinated me about your painting from the very beginning. The *Rotor* has not let you go, and you in turn have never detached yourself from it. The overlapping, the shining through, the interaction of colors in the *Rotors* preoccupies you to this day.

RE: What the head was for Alexej Jawlensky, for example, or the horizontal line for Agnes Martin, is for me the *Rotor*. It is a basic structure, a form that helps me to develop my painting. For me, this is actually the story: connecting the round with the square. The *Color Rotors* on square canvases, usually 30 x 30 or 40 x 40 centimeters, actually connect the circular movement with the square. For many years, I traveled with my wife to the region of Maremma, where we visited the Etruscan cult sites, including the burial chambers with their honeycomb-like shapes. While drawing these burial chambers,

GS: Wann war für Dich der Punkt gekommen, wo Du die Spur verfolgt hast, Dich von diesem gegenständlichen Abbilden zu lösen und in Deine eigenen Bildwelten zu kommen? Also das, was Du schon angedeutet hast, was die Farbe ausmacht?

RE: Nun, ich habe sehr, sehr viel ausprobiert. Ich habe mich wie viele meiner Kolleginnen und Kollegen an historischen Vorbildern versucht, habe sie abgezeichnet. Ich habe mit verschiedenen Materialien experimentiert, mit Acryl, mit Seifen, so etwas... Und dann habe ich einfach angefangen, monochrome Bilder zu malen. Damit habe ich mir einen Nullpunkt geschaffen, eine *Tabula rasa*. Dann kamen zweigeteilte Bilder, weil ich aus der Fläche, die nur eine Farbe hat, herauskommen und damit eine malerische Sprache entwickeln wollte. Und dann kamen eigentlich schon bald, so in den Neunziger Jahren, diese Versuche, aus denen sich die *Farb-Rotoren* entwickelten, die ich bis heute immer wieder male. Also die vier übereinander gelegten, sich überlagernden Farbbalken, durch die sich bestimmte durchscheinende Spuren ergeben. Diese *Farb-Rotoren* sind die Grundbausteine meiner Malerei, sogar der komplexeren Bilder mit den Pinselspuren.

GS: Das ist es, was mich von Anfang an an Deiner Malerei fasziniert hat. Der *Rotor* hat Dich nicht losgelassen, Du hast Dich nie von ihm gelöst. Das Überlagern, das Durchscheinen, das Ineinanderwirken von Farben in den *Rotoren* beschäftigt Dich bis heute.

RE: Was beispielsweise für Alexej Jawlensky ein Kopf war oder für Agnes Martin die horizontale Linie, ist für mich der *Rotor*. Es ist eine Grundstruktur, eine Form, die mir hilft, meine Malerei zu entwickeln. Für mich ist das eigentlich die Geschichte, das Runde mit dem Eckigen zu verbinden. Die *Farb-Rotoren* auf den quadratischen Leinwänden, meistens dreißig auf dreißig oder vierzig auf vierzig Zentimeter, verbinden tatsächlich die Kreisbewegung mit dem Quadratischen. Ich war viele Jahre mit

meiner Frau in der Maremma, wo wir die etruskischen Kultstätten besichtigt haben, unter anderem die Grabkammern mit ihren wabenartigen Formen. Beim Zeichnen dieser Grabkammern entstand die Pastellserie *Die Nischen der Lichter*. Dadurch kam ich dann auf den Gedanken, meine *Solo-Rotoren* ähnlich anzuordnen. Zwischenzeitlich hatte ich nämlich das Gefühl, dass die *Rotoren* ab einer gewissen Größe nicht mehr funktionierten, sie wirkten irgendwie starr. Aber durch diese Anordnung bekam ich nun größere Bilder. Dieser Schritt hat mir quasi die *Rotoren* gerettet, die inzwischen zu meiner eigenen Bildsprache wurden und das bereits über Jahrzehnte.

GS: Neben der kontinuierlich auftauchenden Form des *Rotors* hast Du aber auch schon längere Zeit immer wieder, nennen wir es, *frei figurativ* gemalt.

RE: Das ist richtig. Man kann das, was da an Formen auftauchte allerdings nur in einem sehr weiten Sinn als Figuration bezeichnen. Das waren so rhizomartige Strukturen, oft in Eitempera gemalt, auf Leinwand. Wobei das nicht immer einfach war für mich. Es ist ja gut, wenn man sich in gewissen Abständen der Herausforderung stellt die gewohnten Pfade zu verlassen und etwas komplett anderes zu machen. Das kostet mich schon einige Anstrengung, aber das ist auch spannend und sehr lehrreich. Verblüffend, dass gewisse Formen zunächst explizit nicht mehr in den Bildern zu sehen sind, später aber wieder auftauchen. Und vielleicht klingt das jetzt banal, aber ich beobachte, dass sowohl ich etwas will als auch das Bild. Oder die Malerei will etwas und im täglichen Arbeiten entwickelt sich beides miteinander. Das Material, mit dem ich arbeite, trägt eben auch seinen Teil bei, es lässt was zu oder stellt sich mir in den Weg. Das eröffnet mir spannende Möglichkeiten. Die Materialität und der Widerstand des Materials ist der Grund, warum das Malen von Aquarellen und von Ölbildern bei mir sehr oft nebeneinander herläuft. Von den

I created the pastel series *The Niches of Lights*. This then gave me the idea to arrange my *Solo Rotors* similarly. In the meantime, I had the feeling that the *Rotors* no longer worked from a certain size—they seemed somehow motionless. But by this arrangement, I was now able to make larger pictures. This step has saved the *Rotors* for me, so to speak, which have since become my own visual language—and this already for decades.

GS: In addition to the continuously reappearing form of the *Rotor*, however, you have also repeatedly painted, let's call it, *freely figuratively* for quite some time now.

RE: That's correct. However, the forms that appeared there can only be described as figuration in a very broad sense. These were rhizome-like structures, often painted in egg tempera on canvas. Whereby that was not always easy for me. It's good to take up the challenge to leave the familiar paths at certain intervals and do something completely different. That costs me some effort, but it's also exciting and very instructive. It's amazing that certain forms are, at first, no longer explicitly visible in the pictures, but later reappear. And maybe this sounds banal now, but I observe that I want something, and the painting also wants something. Or the painting wants something, and in the daily work both develop together. The material I work with also contributes its part, allowing something or getting in my way. This opens up exciting possibilities for me. The materiality and the resistance of the material is the reason why my paintings and watercolors are often quite different from one another. In terms of form, the oil paintings and the works on paper, especially in the past, do not have very much to do with each other, at least initially. As you know, I mix my paints myself. I use high quality materials, pigments, handmade paper from all over the world. An Indian paper is completely different from what was hand-

Formen her haben die Ölbilder und die Arbeiten auf Papier, vor allem in der Vergangenheit, erst mal nicht so viel miteinander zu tun. Meine Farben mische ich, wie Du weißt, selbst. Ich verwende hochwertige Materialien, Pigmente, handgeschöpftes Papier aus der ganzen Welt. Ein indisches Papier ist völlig anders als das, was für mich in Frankreich handgeschöpft wurde, oder das Papier, das ich in einer Manufaktur in Berlin entdeckt habe. Die von mir gemischten Farben wirken auf diesen unterschiedlichen Papieren jeweils völlig anders, das ist großartig. Vor zwei Jahren haben wir in Frankreich aus 150 Jahre altem Leinen aus meiner Familie, das von meiner Mutter an meine Frau weitergegeben wurde, Papier herstellen lassen. Ein Teil der neuen *Serie Fearless Light* ist auf diesem Papier gemalt.

GS: Die Beschäftigung mit den Papierarbeiten hat bei Dir ja zwei Aspekte. Zum einen ist das Malen von Aquarellen sehr einfach zu bewerkstelligen...

RE: Genau! Ich arbeite gerne auf Reisen, da kann ich natürlich große Leinwände nicht so einfach mitnehmen, im Gegensatz zu Wasserfarben und Papier. Damit kann ich leicht im Freien arbeiten, ich kann die Farben schnell anmischen. Das ist natürlich fantastisch. Du weißt, wie gerne ich, wenn ich unterwegs bin, etwa am Meer, dort auch arbeite.

GS: Das ist der eine Aspekt. Der andere ist die stetige Praxis. Ich habe das ja mal an anderer Stelle so beschrieben, dass die Aquarellmalerei für Dich eine Art *Exerzitium* sei. Dass Du also immer wieder zu den Wasserfarben greifst und Dich ihnen aussetzt, ist eine regelmäßige Übung. Aus meiner Perspektive kannst Du Dich auf dem Papier natürlich völlig anders äußern, als es die Leinwand erlaubt. Und dadurch, bei aller Parallelität zu den jeweiligen Werkkomplexen Deiner Malerei, konntest Du natürlich auf dem Papier Dinge antizipieren, die für Dich in der Malerei vielleicht erst viel später relevant geworden sind.

made for me in France, or the paper I discovered in a manufactory in Berlin. The paints I mix each have a completely different effect on these different papers, which is great. Two years ago, we produced paper in France from 150-year-old linen from my family that was passed down from my mother to my wife. Part of the new *Fearless Light* series is painted on this paper.

GS: For you, the preoccupation with the works on paper has two aspects. On the one hand, painting watercolors is very easy to do...

RE: Exactly! I like to work while traveling, but, of course, I can't easily take large canvases with me, unlike watercolors and paper. With this, I can easily work outdoors, and I can mix the paints quickly. That's fantastic, of course. You know how I like to work when I'm on the road, for example at the seaside.

GS: That's one aspect. The other is the regular practice. I once described it elsewhere in such a way that watercolor painting is a kind of *retreat* for you. The fact that you regularly use watercolors and subject yourself to them is a regular exercise. From my perspective, you can, of course, express yourself completely differently on paper than on canvas. And through this, with all the parallelism to the respective work groups of your paintings, you could naturally anticipate things on paper that perhaps only became relevant for you in painting much later.

RE: Ja, da hast Du recht. Da gibt es immer wieder Parallelen und natürlich auch Unterschiede.

GS: Bevor wir darauf zu sprechen kommen, vielleicht noch einen Gedanken zum Formalen der Papierarbeiten. Du sagst, die Materialität ist da ganz wichtig. Wie äußert sich das gerade bei den Watercolors?

RE: Es kann ja passieren oder, besser ausgedrückt, ich lasse es teilweise zu, dass die Bilder sich selber malen. Diese Arbeit mache ich am liebsten im Sommer, wenn es richtig heiß ist. Warum? Weil ich dann einen Verdunstungsprozess vom Wasser habe. Das ist das Prozessorientierte daran, so gehe ich mit dem Material um. Was macht das Material? Wie hilft mir das Material? Das heißt, ich brauche am besten ein recht grelles seitliches Licht auf meiner Arbeitsfläche, dann kann ich die Formen mit Wasser anlegen. Die sehe ich dann durch das seitliche Licht. Ich sehe also, wie das Wasser auf dem Papier steht. Und wenn es richtig warm ist, fängt innerhalb von Minuten das Wasser an zu verdunsten, es wird also weniger. Dann gehe ich mit den Farben rein und das Bild malt sich im Prinzip von alleine, weil die Farben anfangen, sich in diesen nassen Formen zu verteilen. Dazu brauchst Du eine unheimlich große Erfahrung. Und das ist natürlich was ganz Spezifisches, was nur mit diesen Aquarellpapieren und -farben funktioniert. Das sieht man ja gut in der *Orbit*-Serie und in den scheibenartigen *Sommer*-Aquarellen.

GS: Wenn ich Deine Aquarell-Arbeiten betrachte, sind das, wie Du gerade sagtest, Hunderte von Blättern und zig Werkkomplexe, die Du erarbeitet hast. Hier habe ich vor Jahren Dinge gesehen, die sich in der Malerei noch nicht gezeigt haben. Vor etwa zehn Jahren tauchte dann neben den *Rotoren* so etwas in Deiner Malerei auf, nämlich die so genannten *Schlingen*, die aus meiner Perspektive eine Freiheit in die Malerei brachte, völlig anders als in dem schematischen Quadrat der *Rotoren*.

RE: Yes, you're right there. There are always parallels and, of course, differences.

GS: Before we get to that, maybe one more thought on the formal aspect of the works on paper. You say that materiality is very important. How does that manifest itself in the watercolors?

RE: It can happen—or, to put it better, I occasionally allow it to happen—that the pictures paint themselves. I like to do this work best in the summer when it's really hot. Why? Because then I have an evaporation process with the water. That's the process-oriented part of it; that's how I deal with the material. What does the material do? How does the material help me? That is to say, I need in the best case a fairly bright lateral light on my work surface—then I can create the forms with water. I can then see them through the lateral light. So I see how the water stands on the paper. And when it's really warm, the water starts to evaporate within minutes, thus becoming less. Then I go in with the colors and the painting basically paints itself, because the colors start to disperse into these wet shapes. You need a tremendous amount of experience to accomplish this. And, of course, that's something very specific that only works with these watercolor papers and paints. You can see that quite well in the *Orbit* series, as well as in the disc-like *Summer*-Watercolors.

GS: When I think about your watercolors, there are—as you just said—hundreds of individual sheets and umpteen work groups that you have developed. Here, years ago, I saw things that had not yet revealed themselves in your paintings. Then, about ten years ago, in addition to the *Rotors*, something else appeared in your painting, namely the so-called *loops*, which, from my perspective, brought a sense of freedom to your painting, completely different from the schematic square of the *Rotors*.

RE: Völlig richtig. Tatsächlich denke ich, ist es dem geschuldet, dass ich parallel immer weiter Aquarelle gemacht habe. Im Lauf des Jahres verbringe ich, wenn es gut läuft, mit meiner Frau zusammen mehrere Wochen am Meer. Und ich bin auch seit Kindertagen ein Naturbeobachter. Mich hat das schon immer fasziniert, wie etwa das Wasser verläuft, wie es fließt. Da sind natürlich diese Wellenbewegungen und die gaben mir eigentlich schon etwas vor. Das zeigte sich vor zehn, zwölf Jahren in den *Flip-Flop*-Arbeiten, die so vage Wellenbewegungen hatten. Ein bisschen so wie in den Poolbildern von David Hockney, die mich immer schon fasziniert haben. Du kennst das – wie sich das Sonnenlicht mit den Wellen am Boden des Pools bewegt... Damit begann eine Entwicklung, tatsächlich auch eine weitere Möglichkeit, mehr Freiheit auf der Leinwand zu haben, und auszuprobieren, welche Wege ein Pinselschwung gehen kann. Und wie kann er dieses Quadrat oder Rechteck der Leinwand durchmessen und was passiert da?

GS: Wie hast Du diese *Schlingen* entwickelt?

RE: Ich muss voranstellen, dass ich ja bis vor einiger Zeit bei meiner Malerei immer die Leinwand habe durchscheinen lassen, nicht nur bei den *Farb-Rotoren*. Das gab den Arbeiten eine gewisse Transparenz oder auch ein Gerüst. Das war anfänglich auch bei den *Schlingen* so, dass sie so etwas Skulpturales hatten und auch etwas sehr Materialbezogenes natürlich, und man viel Leinwand sehen konnte, die als eine Art Hintergrund gedient hat. Zuerst haben sich die *Farb-Rotoren* zur *Silent Watcher*-Serie verändert, wo ich im Prinzip die Farbbalken zusammengeschoben habe, so dass in der Mitte keine rohe Leinwand mehr sichtbar ist, die Bilder werden konfrontativ. So habe ich die Position der Betrachtenden eigentlich umgekehrt. Im Grunde ist das wie in der Tradition der Ikonen: diejenigen, die sie anschauen, werden durch etwas angeschaut, durch das Bild oder eine übergeordnete Macht. Daher der Titel *Silent Watcher*. Diese Struktur liegt auch unter meinen neuen Arbeiten, den *Einstein*-Bildern und unter den Bildern der Serie *Fearless Light*. Ich lasse bei den *Einstein*-Bildern

RE: You're absolutely right. In fact, I think this is due to the fact that I kept doing watercolors in parallel. Throughout the year, when things are going well, I spend several weeks at the seaside with my wife. And I have also been a nature observer since childhood. I've always been fascinated by the way water flows, for example. There are, of course, these wave movements, and they actually showed me something. This became apparent ten or twelve years ago with the *Flip-Flop* works, which had such vague wave movements. A bit like in David Hockney's *pool paintings*, which have always fascinated me. You know this—how the sunlight moves with the waves at the bottom of the pool... That started a development, actually also another way of having more freedom on the canvas and trying out what paths a brushstroke can take. How can it traverse this square or rectangle of the canvas, and what happens there?

GS: How did you develop these *loop paintings*?

RE: First of all I have to say that, until some time ago, I always let the canvas shine through in my paintings, not only with the *Color Rotors*. That lent the works a certain transparency, as well as a framework. Initially, this was also the case with the *loops*—that they had something sculptural about them and also something very material-related, of course, and you could see a lot of canvas that served as a kind of background. First, the *Color Rotors* changed into the *Silent Watcher* series, where I basically pushed the bars of color together so that there's no raw canvas visible in the middle, and the pictures become confrontational. In doing so, I actually reversed the position of the viewer. Basically, it's like the tradition of icons: Those who look at them are in turn being looked at by something, by the image or a higher power. Hence the title *Silent Watcher*. This structure also underlies my new works, the *Einstein* paintings, as well as the paintings in the *Fearless Light* series. With the *Einstein* paintings, I let the brushstrokes stop, and they occasionally intervene in the space of the respective other square or rectangle. Basically, there's a complete picture underneath with two, three, or four overlays. And then I rev up the whole thing and paint over it. In some of them, you can see the underpainting shining through a little bit.

die Pinselspuren stoppen, und manchmal greifen sie in die Welt des jeweils anderen Quadrats oder Rechtecks ein. Im Prinzip liegt da drunter ein vollständiges Bild mit zwei, drei, vier Überlagerungen. Und dann bringe ich das Ganze in Schwung und übermale es. Man sieht bei manchen die Untermalung so ein bisschen durch. Aber das ist nur ein Hauch, das ist sehr zart, doch es bringt eine unheimliche Tiefe. Ich erlebe das als neu, dass da nochmal ein ganz neuer Raum entsteht in meinen jüngsten Arbeiten.

GS: Was diejenigen, die Deine Bilder anschauen, nicht auf den ersten Blick sehen können, ist, dass Du diese Bilder relativ schnell malen musst. Man könnte ja auf die Idee kommen, dass da so viele Schichten darunter sind, die Du immer wieder übermalt hast, was tatsächlich so ist, aber eben nicht in einer längeren, sondern in relativ kurzer Zeit. Da gehört natürlich auch ein gewisser Mut dazu.

RE: Es macht mir richtig Spaß, wenn mir klar ist, ich muss das durchziehen. Bei den großen *Einstein*-Arbeiten ist das natürlich schon eine echte Herausforderung. Die sind nass in nass gemalt. Das heißt, die Schichten müssen nass in nass aufgetragen werden. Ich habe dafür eine eigene Farbmischung entwickelt, die einerseits matt ist, andererseits für eine Ölfarbe relativ schnell trocknet. Damit die Arbeit gelingt, wie ich sie haben will, muss sie im Prinzip in wenigen Stunden gemalt werden. Und die Farbe muss noch bis in die tiefste Schicht so weich sein, dass ich sie auch wieder nach oben holen kann. Ich kann dann nichts mehr korrigieren. Es ist unheimlich spannend zu sehen, wie sich die Farben dann auf der Leinwand mischen. Ich bediene mich bei den Farbmischungen ja auch ungewöhnlicher Materialien und Pigmente, die ich mit Perlmutterpulvern, metallischen Pudern, Gesteins- oder Quarzmehlen vermische, die eine eigene Farbmagie bewirken. Das sind dann *getwistete* Farben, die eigentlich nirgendwo vorkommen.

But it's just a trace; it's very delicate, but it results in an uncanny sense of depth. I experience this as something new, that a whole new space emerges in my most recent works.

GS: What those who look at your pictures cannot see at first glance is that you have to paint these pictures relatively quickly. One could, of course, think that it takes a long time, since there are so many layers underneath that you have painted over again and again, which is indeed the case—not over a longer period of time, but rather in a relatively short time. Of course, it takes a certain amount of courage to do it this way.

RE: I really enjoy it when it's clear to me that I have to see it through. With the large *Einstein* works, of course, it's a real challenge. They're painted wet on wet, which means the layers have to be applied wet over wet. I developed my own paint mixture for this, which is matte on the one hand and dries relatively quickly for an oil paint on the other. In order for the work to turn out the way I want it to, it basically has to be painted within a few hours. And the paint must still be so soft down to the deepest layer that I can bring it back up again. I can't correct anything then. It's incredibly exciting to see how the colors then mix on the canvas. I also use unusual materials and pigments in the paint mixtures, which I mix with mother-of-pearl or metallic powders, as well as with rock or quartz flour, which create their own color magic. These are then *twisted* colors that actually do not occur anywhere.

GS: Das klingt nach viel Kalkül, als würdest Du Dir das vorher konzeptionell überlegen. Gibt es für so eine Arbeit detaillierte Vorstudien? Oder entsteht doch viel aus der jeweiligen Situation heraus, aus einem Zufall?

RE: Nein, es gibt keine Farbstudien. Natürlich habe ich mich jahrzehntelang mit der Farbe beschäftigt. Ich weiß, was passiert und wie sich die Farbe verhält. Es fängt meistens an, dass ich am Morgen ins Atelier gehe und anfangs, eine Farbe zu mischen. Die mir vielleicht auch schon mehrere Tage vorschwebt, weil ich sie gesehen, erfahren habe. Wir sehen es hier beim Blau. Die Farbe wurde definitiv durch diesen Arbeitsaufenthalt in der Ortschaft Newlyn in Cornwall, durch das Meer und die Wanderungen an der Küste beeinflusst. Deswegen trägt die Arbeit den Titel *Newlyn Blue*. Verschiedene Einflüsse provozieren also die erste Farbe und die ruft meistens andere Farben auf, die dann oft stundenlang angemischt werden. Es ist ein sehr vielfältiger Vorgang. Das ist ein energetischer Prozess voller Lust und Energie, dieses Bild dann zu machen. Und einfach diese pure Lust an der Farbe.

GS: Wenn ich Deine Arbeiten anschau, fallen mir da oft ungewöhnliche und überraschende Farbkombinationen ins Auge. Aber, wenn ich Dich so höre, kann es, wenn Du so ein Blau im Kopf hast und anmischst, durchaus passieren, dass am Ende des Malprozesses dieses Blau nur hier und da hervorschaut oder nur noch eine grundlegende Wirkung hat, während sich andere Farben in den Vordergrund geschoben haben. Sehe ich das richtig?

RE: Ja, das ist ein sehr dynamischer Prozess. Denk mal, was uns alles beeinflusst. Wir sind nicht alleine auf der Welt, vor uns waren viele, die etwas geleistet haben, zum Teil Vorbilder. Eine Situation wie momentan hatten wir noch nie. Wir haben Zugriff zu allen möglichen Archiven, die wir uns anschauen können. Wenn man, wie jetzt gerade, nicht reisen kann, hat man trotzdem die Möglichkeit, die ganze Geschichte der Malerei der letzten 30.000 Jahre im Internet zu studieren, von der Höhlenmalerei bis heute. Da mich das interessiert, komme ich daran auch nicht

GS: That sounds like a lot of calculation, as if you were thinking about it conceptually beforehand. Are there detailed preliminary studies for such a work? Or does a lot arise out of the respective situation, out of chance?

RE: No, there are no color studies. Of course, I've been working with color for decades. I know what happens and how color behaves. It usually starts with my going to the studio in the morning and starting to mix a particular color. I may have had it in mind for several days because I saw it, experienced it somewhere. We see it here with this blue. The color was definitely influenced by a working stay in the village of Newlyn in Cornwall, because of the sea and the walks I took along the coast. That's why the work is titled *Newlyn Blue*. Various influences thus provoke the first color and that usually invokes other colors, which are then mixed, often for hours. It's a very diverse process, an energetic process full of desire and energy to then make this painting. And simply this pure pleasure in color.

GS: When I look at your work, I often notice unusual and surprising color combinations. But when I listen to you now, when you have such a blue in your mind and mix it, it could happen that, at the end of the painting process, this blue only peeks out here and there or only has a priming effect, while other colors have pushed themselves into the foreground. Do I see this correctly?

RE: Yes, it's a very dynamic process. Think about all the things that influence us. We're not alone in the world: Before us, there were many who achieved something, some of them have become role models. We have never had a situation like the one we have at the moment. We have access to all kinds of archives that we can look at. If you can't travel, like right now, you still have the possibility to study the whole history of painting of the last 30,000 years on the Internet, from cave painting to today. Since I'm interested in this, I can't get around it, because I have the pictures created by my predecessors in my mind. In addition, there is my own horizon of experience, that of looking and that of painting. And then there is also—I already mentioned it—the observation and the mood of nature. Of course, I transform these observations either

vorbei, denn die Bilder meiner *Vorgänger* und *Vorgängerinnen* habe ich ja im Kopf. Hinzu kommt der eigene Erfahrungshorizont, der des Anschauens und der des Malens. Und dann gibt es eben auch, ich habe es ja schon erwähnt, die Beobachtung und die Stimmung der Natur. Natürlich passiert es, dass ich diese Beobachtungen bewusst oder unbewusst transformiere, so dass das Wässrige irgendwo erscheint oder das Licht. Jede dieser Farben hier ist eine eigene Farberfindung. Darin sind zehn, fünfzehn Pigmente drin vermischt, diese Farben waren vorher noch nie da. Und dann mischen sie sich im Arbeitsprozess auf der Leinwand nochmals. Das sind sehr, sehr viele *Töpfe*, aus denen man da sammelt...

GS: Bei Deinen Bildern hat man den Eindruck, dass sie nur einen kleinen Ausschnitt wiedergeben. Das, was Du an Wirklichkeit darstellst, geht darüber hinaus.

RE: Gut, so ist es immer.

GS: Naja, manche machen ein geschlossenes Bild und dann ist es auch nur das, was wir sehen. Bei Dir habe ich den Eindruck, es geht ja immer weiter...

RE: Interessant, dass Du das so siehst, denn vom theoretischen Ansatz her bin ich da tatsächlich, wie Du es auch richtig beschreibst, ein bisschen anders gestrickt. Man liest ja auch viel von Kolleginnen oder Kollegen, man liest viel von Kunsthistorikerinnen oder Kritikern und ich denke mir dann oft, Mensch, woher wissen die das alles so genau? So viele überzeugte Antworten! Ich sehe das tatsächlich etwas anders. Ich denke, dass man viele dieser Antworten nicht einfach geben kann. Ich stelle viel lieber Fragen. Ich finde es interessanter, vieles in meinen Bildern offen zu lassen und es den Betrachtenden zu überlassen, was sie sehen. Das ist vielleicht auch diese metapolitische Ebene, die ich dadurch einnehme. Ich habe nicht das Interesse, politische oder quasi-religiöse Botschaften auszusenden, weil ich der Meinung bin, dass so eine neutrale Haltung trotzdem auch einen politischen Impetus und eine Wirkung hat, vielleicht zeitloser. Das führt mich auch dazu, diese Offenheit im Hinblick auf mein *Publikum* zu haben.

consciously or unconsciously, so that the water or the light makes an appearance somewhere. Each of these colors here is its own chromatic invention. There are ten, fifteen pigments mixed in it; these colors were never there before. And then they mix again in the working process on the canvas. That's really a lot of *pots* from which you can take something...

GS: With your pictures, one has the impression that they represent only a small detail. What you represent in terms of reality goes beyond this.

RE: Good, it is indeed always like that.

GS: Well, some make a self-contained picture, and then it is also only what we see. With you, I have the impression that it goes on and on...

RE: It's interesting that you see it that way; because, from a theoretical point of view, I'm actually, as you correctly describe, a bit different. I read a lot from colleagues, as well as from art historians and critics, and I often think to myself, *Man, how do they know all this so well? So many convinced answers!* I indeed see it somewhat differently. I think that you can't just give many of these answers. I very much prefer to ask questions. I find it more interesting to leave a lot of things open in my paintings and leave it up to the viewers to decide what they see. This is perhaps also this meta-political level that I take on by doing this. I'm not interested in sending out political or quasi-religious messages, because I think that such a neutral stance nevertheless also has a political impetus and an effect, perhaps more timeless. This also leads me to have this openness with regard to my *audience*. People are welcome to take the picture further. In some cases, I actually give a bit of a direction by giving the groups of pictures certain titles. Take, for example, the recent series *Fearless Light*. I had a thought in mind from John Berger, who said that painting

Die Leute können sich das Bild gerne weiterdenken. In einigen Fällen gebe ich tatsächlich ein wenig eine Richtung vor, in dem ich den Bildgruppen bestimmte Titel gebe. Nehmen wir die jüngste Serie *Fearless Light*. Dabei hatte ich einen Gedanken von John Berger im Kopf, der meinte, heute zu malen sei eine Art Widerstand, der auf einen um sich greifenden Mangel reagiere und Hoffnung anzustiften vermöge. *Fearless Light* spielt auf diese widerständige Hoffnung an, nicht nur auf mich bezogen oder das Bild, sondern erweitert auf die Betrachtenden. Ich profitiere davon, mir mit verschiedenen Menschen meine eigenen Bilder anzuschauen, weil da oft interessante Reaktionen zutage treten und manche ganz andere Dinge sehen als ich selbst. Ich finde das sehr bereichernd. Denn, wenn wir ehrlich sind, wissen wir ja nicht viel. Streng genommen gibt es keinerlei wissenschaftliche Gewissheit, dass morgen die Sonne aufgeht. Dafür gibt es weder in der Astronomie noch in der Physik irgendeinen Beweis. Wenn ich das in meinen Künstlergesprächen zum Besten gebe, merke ich, wie schwierig das für viele Leute auszuhalten ist. Das ist doch erstaunlich. Aber es ist ganz klar und evident, es ist ein reiner Erfahrungswert, dass wir sagen, morgen geht die Sonne auf. Weil es einfach in unserer Erfahrung liegt, mehr wissen wir darüber nicht. Wieso soll ich als Künstler jetzt so tun, als wüsste ich mehr über meine Bilder?

Tatsächlich weiß ich nichts. Ich weiß noch nicht mal, wo diese Bilder herkommen. Das ist auf der einen Seite sehr verwirrend, auf der anderen Seite aber auch befreiend. Das ist sozusagen der Freiheitsaspekt in meiner Arbeit. Denn ich finde, das ist in der Malerei aus tatsächlich über 30.000 Jahren abzulesen. Selbst wenn ich das Gefühl habe, ich bin ein guter Maler, ich habe sehr viel Erfahrung und ich weiß, wie ich es mache, bleibt es dabei, dass diese Sache schon auch um einiges größer ist als ich selber. Und dieses Bewusstsein, Teil von etwas zu sein, das meinen Erklärungshorizont überschreitet, und dass mir dennoch viel gelingt, das beeindruckt mich selbst immer wieder. Aber ich bleibe dabei, ich kann letztendlich nicht erklären, warum ich so male und wo diese ganzen Bilder herkommen.

today is a kind of resistance that reacts to a pervasive deficiency and is able to inspire a sense of hope. *Fearless Light* alludes to this resistant hope, not only in relation to me or the painting, but extended to the viewers. I benefit from looking at my own paintings with different people, because interesting reactions often emerge, and some see things very differently than I do. I find that very enriching. Because, if we're honest, we don't know that much. Strictly speaking, there is no scientific certainty that the sun will rise tomorrow. There is no proof of that, neither in astronomy nor in physics. When I bring this up in my artist talks, I realize how difficult it is for many people to bear. This is, of course, astonishing. But it's very clear and evident, it's purely experiential, that we say the sun will rise tomorrow. Because it's simply in our experience, that's all we know about it. Why should I, as an artist, now pretend to know more about my paintings? In fact, I don't know anything. I don't even know where these paintings come from. On the one hand, that's very confusing; but on the other hand, it's liberating. This is the aspect of freedom in my work, so to speak. Because I think that this can also be read in painting from indeed more than 30,000 years. Even if I have the feeling that I'm a good painter, I have a lot of experience, and I know how to do it, it remains the case that this thing is already a lot bigger than myself. And this awareness of being part of something that exceeds my explanatory horizon, and that I still manage to do a lot—that impresses me time and again. But I stick to my statement that, at the end of the day, I cannot explain why I paint like this and where all these pictures actually come from.

GS: Jetzt sind wir genau an einem für mich entscheidenden Punkt, was die Lust ausmacht, sich der Kunst zu widmen. Du sagst, die Naturwissenschaften hätten Dich Zeit Deines Lebens fasziniert und beschäftigt. Ich würde den Blick gerne darauf werfen, was das Schaffen von Bildern, von Malerei ist, nämlich genau das Gegenteil von Wissenschaft. Hier geht es nicht um Gesetzmäßigkeiten, sondern um sehr viel mehr. Du sagst, die Bilder sind viel größer als alles, was Du erklären kannst. Es geht also nicht darum, Wissenschaft zu illustrieren oder Dich auf die Erkenntnisse der Wissenschaft hin zu messen.

GS: Es ist schon eine interessante Frage und eine spannende Auseinandersetzung. Man könnte auch denken, dass es gerade in den Grenzbereichen der Wissenschaften Ähnlichkeiten zur Kunst gibt. Es gibt die Wissenschaften, die immer wieder versuchen, eine Letztbegründung zu finden. Wo kommen wir her? Was ist die Wahrheit? Ich sehe da schon eine gewisse Parallele zur Kunst. Nehmen wir meine jüngste Serie, die ich *Einstein* nenne. Seit meiner Jugend interessieren mich die Theorien von Einstein, vor allem hat es mir die *Spezielle Relativitätstheorie* angetan. Diese ist ja im Prinzip ein Denkkonstrukt, das mittels verhältnismäßig einfacher Mathematik funktioniert und dann zu diesen unglaublichen Schlussfolgerungen gelangt, die man heute auch messen kann und die seit hundert Jahren ein Reibungspunkt und ein Leitbild unserer

GS: We have now arrived at what is for me a decisive point, the desire to devote oneself to art. You say that the natural sciences have fascinated and preoccupied you all your life. I would like to take a look at what the creation of pictures, of painting, actually is—namely the exact opposite of science. Here, it is not about laws, but about so much more. You say that the paintings are much bigger than anything you can explain. So it's not about illustrating science or measuring yourself against the findings of science.

RE: It is, indeed, an interesting question and an exciting debate. One could also think that there are similarities to art, especially in the border areas of the sciences. There are the sciences that always try to find an ultimate justification. Where do we come from? What's the truth? I do see a certain parallel to art there. Let's take my most recent series, which I call *Einstein*. Since my youth, I have been interested in Einstein's theories, especially the so-called *special theory of relativity*. This is basically a paradigm that works by means of relatively simple mathematics and then arrives at these incredible conclusions, which can also be measured today, and which have been a point of friction and a guiding principle of our science for a hundred years. This theory sees the speed

Wissenschaft sind. Diese Theorie lässt die Lichtgeschwindigkeit, also das Licht, als einzige Konstante zu, alles andere ist veränderbar. Die Beobachtenden, deren Standpunkt, die Massen, die Geschwindigkeiten, alles ist relativ. Das ist ein Faszinosum, das uns mit einer gewissen Ratlosigkeit zurücklässt, weil es unseren Erfahrungshorizont komplett übersteigt. Es entspricht nicht unserem Erfahrungshorizont, zu sagen, wenn wir jetzt mit dem Auto recht schnell fahren, werden wir weniger langsam alt. Aber das ist ein Teil der Realität der Wissenschaft. Hier sehe ich die Parallele zu meinen Bildern. Gemalte Bilder sind ein Teil unserer Realität, sichtbar, sie sind von Menschen hergestellt. Es ist eine sehr artifizielle Realität wie zum Beispiel auch der Gesang in der Oper. Wir nehmen dieses Ereignis wahr und akzeptieren es als erfahrbar, im besten Fall berührt es uns tief. Schau Dir diese *Einstein*-Serie an. Was ich hier so gerne mag ist, dass die vorher beschriebene Grundstruktur der *Farb-Rotoren* enthalten ist, aber vorsichtig oder auch gewaltsam aufgelöst wird. Es ist absolut irrational, so ein Bild zu malen, wer kommt auf so eine Idee, in der Mitte so ein Rechteck zu haben, als eine Unterteilung und diese merkwürdigen Ränder? Es ist absolut irrational und artifiziell, trotzdem ergibt es ein Bild, das man sich anschauen kann und das etwas macht mit dem Raum und mit denen, die es ansehen. Schau, man kann vielleicht messen, dass die Leute, die uns in der Raumkapsel mit sagen wir 30.000 Stundenkilometern umkreisen, die Herren Armstrong oder Gagarin oder wie sie alle hießen, ein bisschen langsamer alt geworden sind. Oder eine Uhr in einer Raumkapsel anders läuft als eine Vergleichsuhr auf der Erde. Und trotzdem wissen wir überhaupt nichts darüber. Wir wissen noch nicht mal, was vor unserer Geburt war und das finde ich im Grunde genommen eine fantastische Ausgangssituation.

of light—that is to say, light—as the sole constant; everything else is changeable. The observers, their point of view, the masses, the velocities: Everything is relative. This is a fascination which leaves us with a certain perplexity because it completely surpasses our horizon of experience. It does not correspond to our horizon of experience to say that if we now drive our car extremely fast, we'll age less slowly. But that's part of the reality of science. Here, I see the parallel with my pictures. Painted images are part of our reality, they're visible, they're made by people. It's a very artificial reality, like singing at the opera, for example. We perceive this event and accept it as experiential; and, in the best case, it touches us deeply. Look at my *Einstein* series. What I like so much here is that the basic structure of the *Color Rotors* described before is included, but carefully or even violently dissolved. It is absolutely irrational to paint such a picture. Who comes up with such an idea to have such a rectangle in the middle as a subdivision and these strange edges? It's absolutely irrational and artificial, yet it makes a picture that you can look at, and that does something to the space and to those who contemplate it. Look, you might be able to measure that the people orbiting us in a space capsule at say 30,000 kilometers per hour—Armstrong or Gagarin or whatever their names were—have aged a bit more slowly. Or a clock in a space capsule runs differently than a comparative clock on Earth. And yet we don't know anything about it at all. We don't even know what was before we were born, and I think that's basically a fantastic starting point.

GS: Also im übertragenen Sinne für Dich als Maler, Du stehst vor der leeren Leinwand und Du weißt ganz viel und Du weißt gleichzeitig nichts?

RE: Genau.

GS: Hierin scheint mir das Potential der Malerei zu liegen. Gute Bilder kann man nicht erklären, man muss sie auch nicht erklären, denn, wenn sie wirklich gut gemalt sind, funktionieren sie im Auge derer, die sie anschauen, auf jeden Fall.

RE: Genauso ist es. Ich stehe also hier bei mir im Atelier und wenn es gut läuft, entsteht eine Serie von Bildern. Wo sie letztendlich herkommen, kann ich Dir nicht sagen. Ich habe mit meiner Frau mal ein Gedankenexperiment durchgespielt. Was passiert, wenn Du verschiedenen Leuten eine Farbe in die Hand gibst und sie aufforderst, ein monochromes Bild zu malen...

GS: Sehen die dann alle gleich aus?

RE: Jede Wette, dass die völlig unterschiedlich aussehen, wenn man jetzt nicht das Verfahren durchstandardisiert. Es gibt so viele Ideen, was man machen kann. Das hat natürlich etwas mit der Persönlichkeit zu tun. Es gab ja Tendenzen in der Kunst, die Persönlichkeit komplett auszublenden oder mit Automaten zu malen. Das interessiert mich überhaupt nicht. Ich nehme mir die Freiheit heraus, meine Bilder selbst zu malen.

GS: Rupert, was beschäftigt Dich momentan, woran arbeitest Du?

RE: Die *Einstein*-Serie fesselt mich zurzeit sehr. Von diesen Bildern möchte ich noch mehr in großen Formaten malen. Du kannst Dir vorstellen, wie ich da körperlich involviert bin. Die muss ich komplett anders machen als die anderen Bilder, weil ich weiß, das geht nur an Tagen, an denen ich echt bereit dazu bin.

GS: So, in the figurative sense, for you as a painter, you stand in front of the blank canvas and know a lot and nothing at the same time?

RE: Exactly.

GS: This seems to me to be the potential of painting. You can't explain good paintings; you don't have to explain them, because if they're truly well painted, they function in the eyes of those who contemplate them, definitely.

RE: That's exactly how it is. So I'm standing here in my studio, and when things go well, a series of paintings emerge. Where they ultimately come from, I can't tell you. I once went through a thought experiment with my wife. What happens if you give different people one color and tell them to paint a monochrome picture...

GS: Do they then all look the same then?

RE: You can bet that they'll look completely different if you don't standardize the process. There are so many ideas about what you can do. Of course, this has something to do with personality. There have been tendencies in art to completely fade out the personality or to paint with automatons. That doesn't interest me at all. I take the liberty of painting my pictures myself.

GS: Rupert, what are you preoccupied with right now, what are you working on?

RE: Right now, I'm extremely captivated by the *Einstein* series. I would like to paint more of these pictures in large formats. You can imagine how physically involved I am with these. I have to do them completely differently than the other paintings, because I know I can only do them on days when I'm really prepared to do so. If I go into the studio in the morning, and I know I can do this painting today, within

Wenn ich in der Früh ins Atelier gehe und ich weiß, ich kann es heute innerhalb der nächsten acht bis zwölf Stunden schaffen, dieses Bild zu malen, dann ist es perfekt. Das Zweite, auf das ich mich richtig freue, sind größere Aquarelle auf indischem Papier, das ich bei einem Hersteller in England bestellt habe.

Es sind sehr farbige Papiere, eine echte Herausforderung. Darauf habe ich schon kleinere Arbeiten gemacht und so freue ich mich jetzt drauf, das auch mit größeren Formaten zu versuchen.

GS: Wenn ich mir die aktuellen Aquarelle von Dir anschau, habe ich das Gefühl, dass die Verwandtschaft zwischen Deinen Aquarellen, den Papierarbeiten, und der Ölmalerei noch nie so groß war wie momentan.

RE: Ja, so ist es. Es ist natürlich eine Frage, die man sich auch immer selbst stellt, warum ist das einmal so disparat und dann wieder ist es so ein bisschen zusammengerückt? Diese Frage stelle ich mir, jetzt wo die Bilder größer werden. Nähern sie sich jetzt mehr an oder entwickeln sie sich eher wieder weiter und fort, woanders hin? Im Moment genieße ich es sehr, dass Öl und Aquarell so in einer Bilderwelt zusammenfinden.

GS: Und neben den großformatigen Arbeiten wirst Du Dich weiter mit *Solo-Rotoren* beschäftigen...

RE: ...auf jeden Fall. Denn Du kannst eine große Wand mit einem großformatigen Bild mit sehr komplexen Formen mit acht, zehn, fünfzehn Lagen bespielen. Oder eben mit so einer dreißig mal dreißig Zentimeter kleinen Form, diesem Bild mit den vier Pinselstrichen. Das fasziniert mich immer wieder, kleine Bilder auf großen Wänden. Zum Beispiel bei der Arbeit *Newlyn Blue*, da war ich selber völlig überrascht von dem, was da alles drinsteckt in diesen vier Farbbalken. Eine ganze Erfahrung von zwei, drei Wochen Arbeitsaufenthalt in Cornwall in einem Museum am Atlantik...

(Dieses Gespräch wurde am 6. Februar 2021 im Atelier von Rupert Eder in Dießen am Ammersee aufgezeichnet.)

the next eight to twelve hours, then it's perfect. The second thing I'm really looking forward to is larger watercolors on Indian paper that I ordered from a manufacturer in England. They are very colorful papers, a real challenge. I've already done smaller works on it, so now I'm looking forward to trying that with larger formats as well.

GS: When I look at your recent watercolors, I have the feeling that the relationship between your watercolors, the works on paper, and the oil paintings has never been so great as it is right now.

RE: Yes, it is. Of course, it's a question you always ask yourself: Why is it so disparate at one point, and then it comes a bit closer together again? I ask myself this question now that the pictures are getting larger. Do they converge more now, or do they rather move on and away again, to somewhere else? At the moment, I enjoy it very much that oil paint and watercolor come together in one visual experience.

GS: And in addition to the large format works, you will continue to work on your *Solo Rotors*...

RE: ...absolutely. Because you can cover a large wall with one large-format painting with very complex forms involving eight, ten, fifteen layers. Or with such a small format, 30 x 30 centimeters, this picture with the four brushstrokes. This continues to fascinate me: small pictures on big walls. For example, with the work *Newlyn Blue*, I myself was completely surprised by what was contained in these four bars of color. The whole experience of two or three weeks working in Cornwall in a museum on the Atlantic...

(This conversation was recorded in the studio of Rupert Eder in Dießen am Ammersee on February 6, 2021.)



BIO

1968 geboren *born* in Bad Aibling
1991-1995 Hochschule für Philosophie München *Munich School of Philosophy*
1995 Magister Artium *Master of Arts*
lebt und arbeitet *lives and works* in Dießen am Ammersee

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

SOLO SHOWS (Selection)

2021 FEARLESS LIGHT, Galerie Fenna Wehlau, München *Munich*
2021 FEARLESS LIGHT, Galerie Hrobsky, Wien *Vienna*
2021 FEARLESS LIGHT, Sight Galerie, Offenbach
2020 THE SPACE BETWEEN (mit René Dantes), Galerie Ulf Larsson, Köln *Cologne*
2020 KAPRIOLEN, Neue Galerie Landshut (mit Christian Kintz)
2020 ORBIT, Galerie Nanna Preußners, Hamburg
2018 HOMMAGE AN DEN RAUM (mit Rudolf Wachter), Galerie Ulf Larsson, Köln *Cologne*
2018 NEWLYN BLUE, Galerie Fenna Wehlau, München *Munich*
2018 HEIMLEUCHTEN, Projektraum Streitfeld, München *Munich*
2017 HOMMAGE AN DEN RAUM, Museum Neues Schloss Kißlegg, Stiftung Rudolf Wachter (Kat.)
2017 ZOOM, Galerie Claudia Weil, Friedberg
2016 IMAGO, Galerie Nanna Preußners, Hamburg
2016 SILENT WATCHER, Dirk Halverscheid Galerie, München *Munich*
2014 ROTOR, Katholische Akademie in Bayern, München *Munich*
2014 A PAINTING IS A PAINTING IS A ROSE, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (Kat.)
2012 VOYAGER, Galerie König, Hanau/Frankfurt
2011 FLIP FLOP, Galerie Nanna Preußners, Hamburg
2010 BLICKWECHSEL, (mit Nikola Irmer) Galerie Julia Garnatz, Köln *Cologne* (Kat.)
2009 THE LIGHT INSIDE US, Galerie Ulf Larsson, Köln *Cologne*
2009 THE LIGHT WE SEE, Galerie MultiArt International, Bonn
2009 BLACK BOOK, Galerie Nanna Preußners, Hamburg
2008 AQUARELLE UND MALEREI, Neue Galerie Landshut (mit Jon Groom)
2008 VANISHING POINT, Galerie König, Hanau/Frankfurt (Kat.)
2004 THE ROTOR WORKS, Galerie Florian Trampler, München *Munich* (Kat.)
2002 DIE NISCHE DER LICHTER, Kloster Andechs *Andechs Abbey*
2002 ADOBE, Akademikerzentrum, München *Munich*

RUPERT EDER



GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

GROUP SHOWS (Selection)

2021 HETEROGEN, Galerie Hrobsky, Wien *Vienna*
2021 TRIO, Malerei und Skulptur, Städtische Galerie Speyer
2020 FARBMALEREI, Galerie Nanna Preußners, Hamburg
2020 PAPER JAM, Frisehaus, Hamburg
2019 4. ROTER KUNSTSALON, Museum Villa Rot, Galerie Hrobsky, Wien *Vienna*
2019 BLACK AND WHITE, Galerie Fenna Wehlau, München *Munich*
2018 CONCENTRATION, Galerie Ulf Larsson, Köln *Cologne*
2018 RESTRUCTURED, Newlyn Art Gallery, Newlyn, UK
2018 20 JAHRE GALERIE KÖNIG, Hanau/Frankfurt
2017 LIEBLINGSSTÜCKE, Galerie König, Hanau/Frankfurt
2017 PAINTING BLACK, Museum Wilhelm Morgner, Stiftung Sammlung Schroth, Soest (Kat.)
2017 DUCTUS 2.0, Dirk Halverscheid Galerie, München *Munich*
2016 STRUCTURES, The Exchange, Penzance, UK
2016 THE PATTERN REVEALS ITSELF, Galerie Claudia Weil, Friedberg
2016 FRAMED, Holland Tunnel Gallery Williamsburg, Brooklyn, New York
2014 ZUR WELT KOMMEN, Galerie König, Hanau/Frankfurt
2014 PAINTING BLACK, Po Kim Foundation, Manhattan, New York
2013 BEST OF, Galerie Nanna Preußners, Hamburg
2012 PAPIER, Galerie Julia Garnatz, Köln *Cologne*
2011 ABOUT PAINTING, Po Kim Foundation, Manhattan, New York; (Review Brooklyn Rail)
2010 ARBEITEN AUF PAPIER – WORKS ON PAPER, Galerie Nanna Preußners, Hamburg
2009 DELFT BLUES, Holland Tunnel Gallery Williamsburg, Brooklyn, New York
2008 THE ESSENCE OF THE MOMENT, Kulturforum in Herz Jesu, Köln *Cologne* (Kat.)
2008 RUPERT EDER MALEREI, Galerie Ulf Larsson, Köln *Cologne*
2008 UNO SPAZIO SU MISURA, Marina Wolff, Mailand *Milan*
2007 VERKOPFT, Galerie Nanna Preußners, Berlin
2007 WATERCOLOURS, Galerie König, Hanau/Frankfurt
2003 SOMMERACCROCHAGE, Galerie Florian Trampler, München *Munich*
2000 JAHRESAUSSTELLUNG, Städt. Galerie Rosenheim, Rosenheim
1999 DIE SCHACHTEL NR. 3, Multiple, München *Munich*
1998 OPEN ATELIERS BOSCHHOF, Königsdorf
1996 OPEN ART, Praterinsel München *Prater Island Munich*

ÖFFENTLICHE UND PRIVATE SAMMLUNGEN (Auswahl)

WORK IN PUBLIC AND PRIVATE COLLECTIONS (Selection)

Po Kim Foundation, Manhattan, New York
The Exchange, Penzance, UK
Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München *Munich*
Museum Neues Schloss Kißlegg, Kißlegg, Baden Württemberg
DELO Industrie Klebstoffe GmbH & Co. KG, Landsberg
RIGGTEK GmbH Laboratory Instruments, München *Munich*
ING-DiBa, Frankfurt
Deutsche Factoring Bank, Bremen
Stern-Wywiol Gruppe, Hamburg
Sammlung Guido Schlimbach, Köln *Cologne*

FÖRDERUNGEN | GRANTS

2021 Förderung durch die Stiftung Kunstfonds mit Galerie Fenna Wehlau
2018 ReStructured Residency, Newlyn Art Gallery, Newlyn, UK
2016 Structures Residency, The Exchange, Penzance, UK
2014 Po Kim Foundation, Manhattan, New York, Ausstellungsförderung
2011 Po Kim Foundation, Manhattan, New York, Ausstellungsförderung
2008 LfA Förderbank Bayern, München *Munich*, Katalogförderung
2004 LfA Förderbank Bayern, München *Munich*, Katalogförderung
2004 Atelierförderung der Bayerischen Staatsregierung
2003 Atelierförderung der Bayerischen Staatsregierung
2002 Allianz Kulturstiftung, Ausstellungsförderung

PUBLIKATIONEN & KATALOGE | PUBLICATIONS & CATALOGS

2017 HOMMAGE AN DEN RAUM, Museum Neues Schloss Kißlegg;
Hrsg.: Stiftung Rudolf Wachter mit Texten von Guido Schlimbach und Matthias Gaertner
2017 PAINTING BLACK, Museum Wilhelm Morgner; Hrsg.: Stiftung Sammlung Schroth, Soest,
mit Texten von Carl-Jürgen Schroth und Ivo Ringe, ISBN 978-3-9819110-1-5
2016 SILENT WATCHER, Dirk Halverscheid Galerie, München *Munich* (Hrsg.),
mit einem Text von Andrea Stoll, ISBN 978-3-944295-15-2
2014 ROTOR, Katholische Akademie in Bayern, München *Munich* (Hrsg.)
mit einem Text von Guido Schlimbach in: zur debatte 07/2014
2014 A PAINTING IS A PAINTING IS A ROSE, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (Hrsg.)
mit Texten von Prof. Robert Felfe und Nanna Preußners, ISBN 978-3-00-044878-2
2011 ABOUT PAINTING, Po Kim Foundation, Manhattan, New York; Review Brooklyn Rail,
Text: Robert C. Morgan (<https://brooklynrail.org/2011/04/artseen/beyond-what-you-see-rethinking-abstract-painting-as-a-signifying-process>)
2010 BLICKWECHSEL, Galerie Julia Garnatz, Köln *Cologne* (Hrsg.) mit einem Text von Guido Schlimbach
2008 THE ESSENCE OF THE MOMENT, Kulturforum in Herz Jesu, Köln *Cologne* (Hrsg.)
mit einem Text von Guido Schlimbach
2008 VANISHING POINT, Galerie König, Hanau/Frankfurt (Hrsg.) mit Texten von
Nanna Preußners und Guido Schlimbach, ISBN 978-3-00-025624-0
2004 THE ROTOR WORKS, Galerie Florian Trampler, München *Munich* (Hrsg.)
mit einem Text von Hajo Düchting

IMPRINT

I would like to thank Rupert Eder and his wife Monika Gaertner for the constructive working relationship based on mutual trust and wish the exhibition project much success.

This catalog and the exhibition project with artist portrait were made possible by the support of the Stiftung Kunstfond within the frameworks of Neustart Kultur 2021. We would like to take this opportunity to express our gratitude for the generous support.

STIFTUNG KUNSTFONDS



Together, we would also like to thank all those involved in this project for their enthusiasm and constructive cooperation.

Guido Schlimbach | studio visit and conversation with the artist
vsp, Xaver Sedlmeir und Stefan Vogt | concept and design
Sabine Jakobs Fotografie | portrait photo
Gérard A. Goodrow | English translation
Linda Nau | recording of the interview and film portrait of the artist
Robert Pupeter | repro-photography, detail and studio photos
Michael Bogumil | repro-photography
ESTA Druck | catalog printing
Paper: IGEPA Maxi Satin, 170 g/qm and Munken Pure Rough, 150 g/qm
Edition: 600

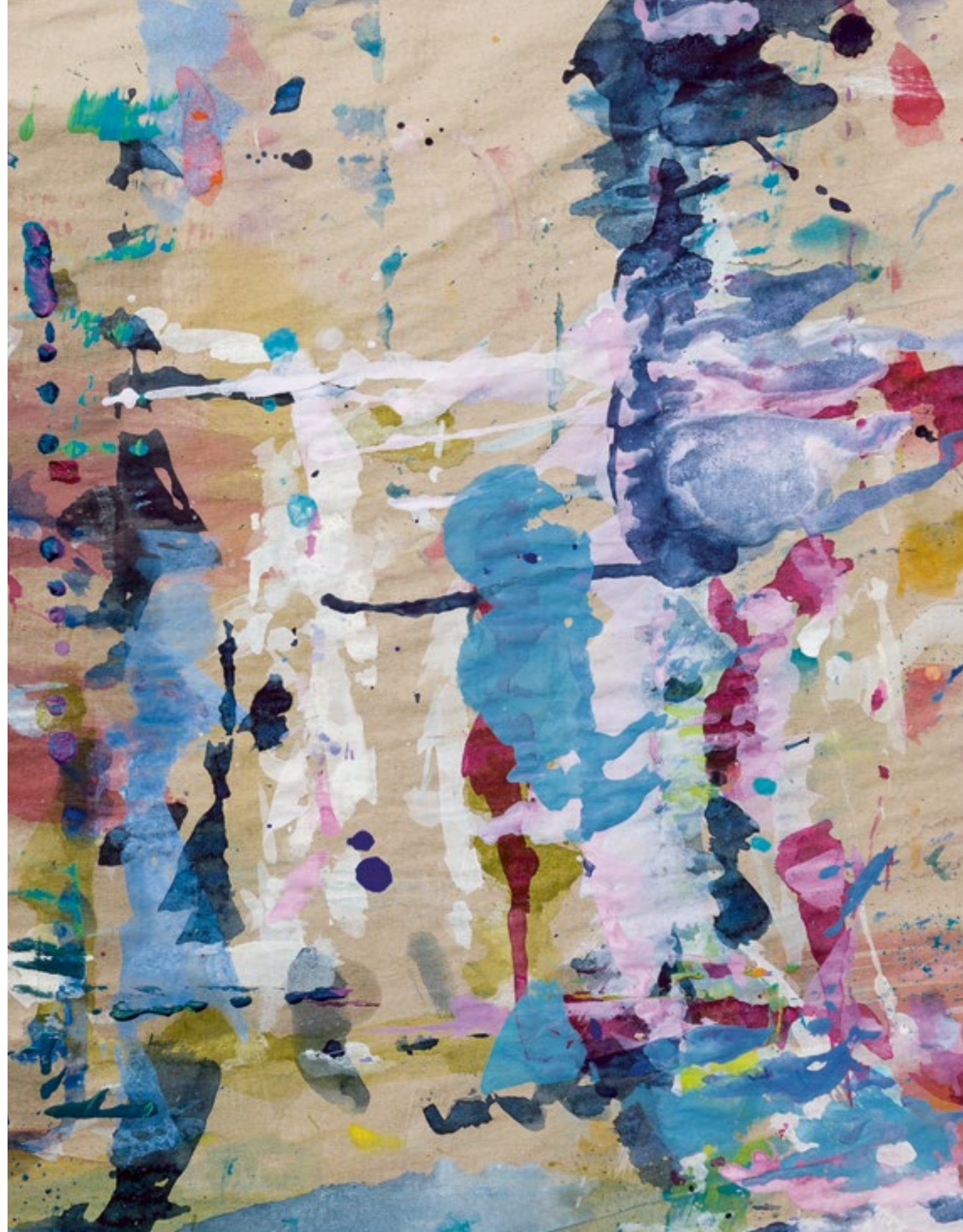
Editor:
Galerie FENNA WEHLAU, München
www.galerie-wehlau.de

Copyright:
Rupert Eder and VG Bild-Kunst, Bonn and the authors, 2021
www.ruperteder.com

ISBN 978-3-00-068569-9



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm





Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2020 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm



Fearless Light | 2020 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm





Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 71 x 45,5 cm



Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 71 x 45,5 cm



Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 71 x 45,5 cm



Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 71 x 45,5 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 100 x 72 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 100 x 72 cm



Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 71 x 45,5 cm



Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 71 x 45,5 cm



Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 67,5 x 43 cm



Fearless Light | 2021
Aquarell auf Gangolf Ulbricht Papier, 72 x 46 cm



fearless light

am 2021



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill, 70 x 51 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill, 70 x 51 cm



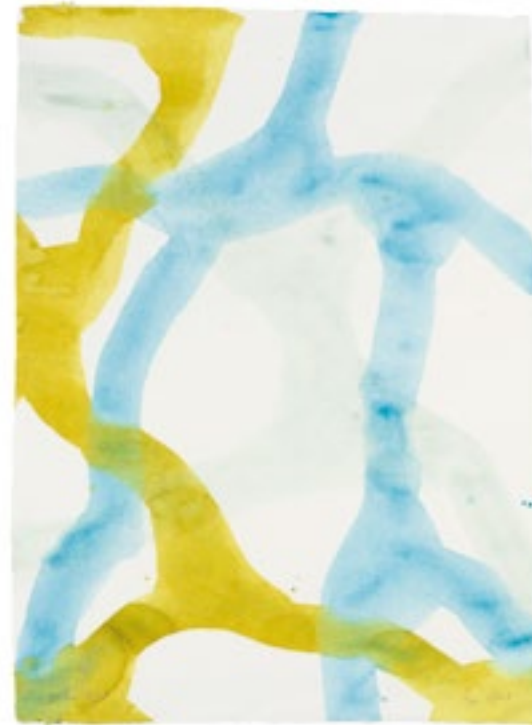
Fearless Light | 2021 | Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill, 70 x 51 cm



Fearless Light | 2020
Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill,
70 x 51 cm



Fearless Light | 2020
Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill,
70 x 51 cm



Fearless Light | 2020
Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill,
70 x 51 cm



Fearless Light | 2020
Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill,
70 x 51 cm



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf RE Papier Ruscombe Mill, 70 x 51 cm

FEARLESS LIGHT

as light

Cur 2021



Orbit | 2019 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2019 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm



Orbit | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 76,5x57 cm

● ORBIT





Newlyn | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 57×76,5cm



Newlyn | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 57×76,5cm



Newlyn | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 57x76,5cm



Newlyn | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 57x76,5cm



Newlyn | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 57 x 76,5cm

NEWLYN

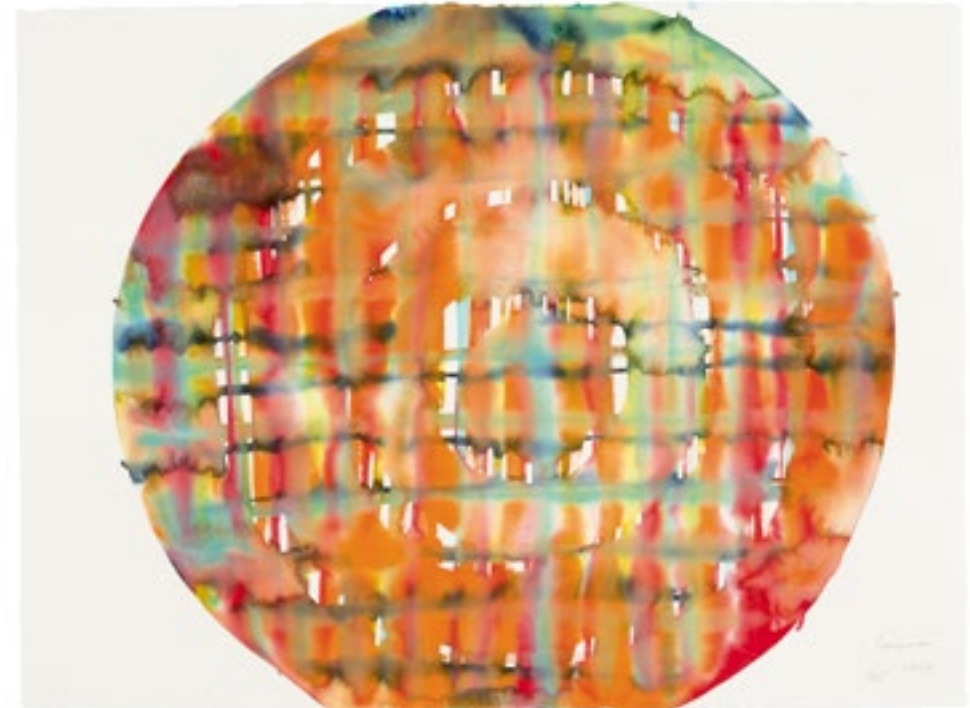




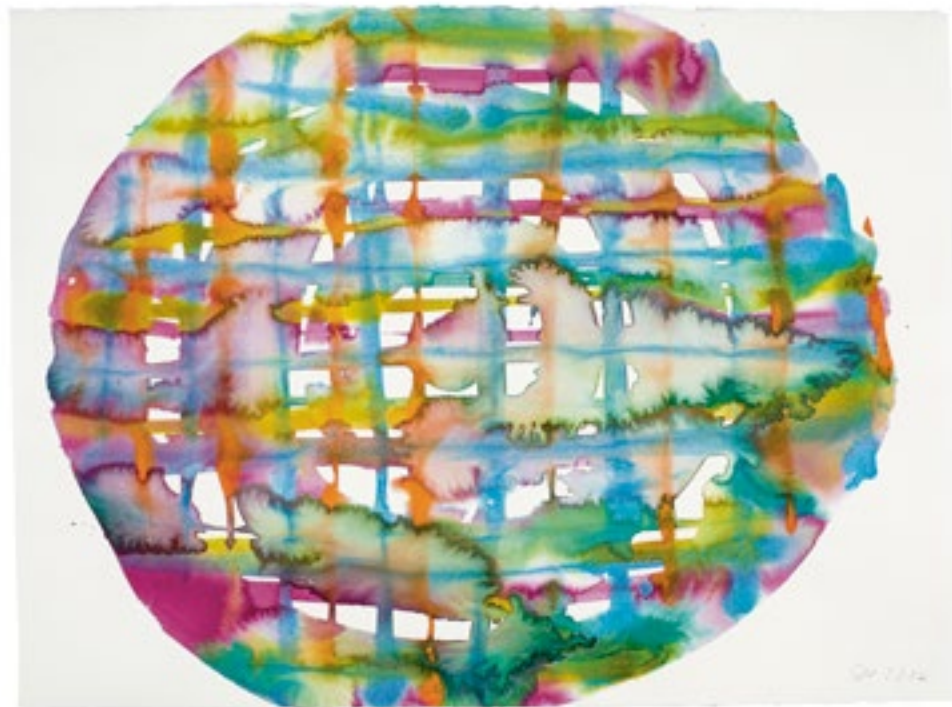
Ohne Titel | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57x76,5cm



Ohne Titel | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57 x 76,5cm



Sommer | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57 x 76,5cm



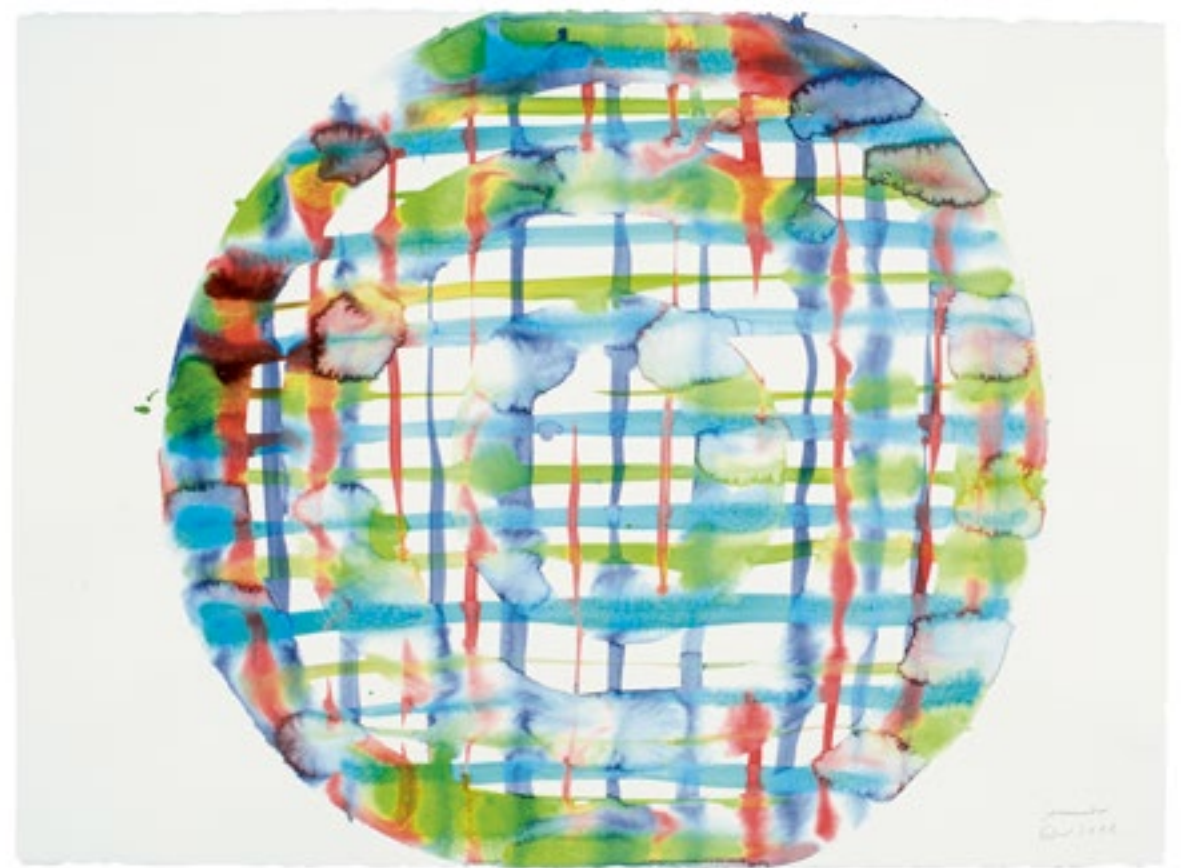
Ohne Titel | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57 x 76,5cm



Ohne Titel | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57 x 76,5cm



Sommer | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57×76,5 cm



Sommer | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57×76,5 cm



Ohne Titel | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57x76,5cm



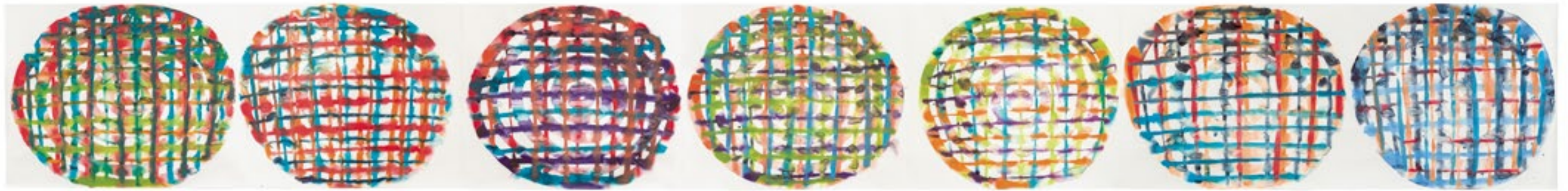
Ohne Titel | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57x76,5cm



Sommer | 2017 | Aquarell auf Arches Papier, 57x76,5cm

SOMMER





Heimleuchten | 2018 | Aquarell auf Arches Papier, 113 x 915 cm

HEIM LEUCHTEN



RUPERT
EDER
FEARLESS
LIGHT
WATER



Fearless Light | 2021 | Aquarell auf Khadi Paper, 21 x 14,5 cm





RUPERT

EDER

FEARLESS

LIGHT

WATER