

CHRISTIAN THOELKE

HEARTLAND



CHRISTIAN THOELKE

HEARTLAND



Verlag für moderne Kunst





INHALT CONTENTS

Daniel Richter

5 Über ein paar Bilder von Christian Thoenke

4 *About a Few Paintings by Christian Thoenke*

Katrin Arrieta

6 Zwischen den Welten

8 *Between the Worlds*

Charly Hübner

10 Rückzug aus dem Gewusel

11 *Retreat from the Hustle and Bustle*

Kito Nedo

24 Moderne Ruinen

26 *Modern Ruins*

88 Impressum *Colophon*

DANIEL RICHTER

ABOUT A FEW PAINTINGS BY CHRISTIAN THOELKE

Ornament and pattern of bricks and walls
traces of work false peace and parties
exotic wallpaper and longing for faraway
petit-bourgeois dreams sad
faraway longing for places
today guarded by birches and inhabited by wolves
inhabit yesterday
volatile youth
fighting father
everything ruined
flat in the rubbish the bunting and colorful.

DANIEL RICHTER

ÜBER EIN PAAR BILDER VON CHRISTIAN THOELKE

Ornamente und Muster von Ziegeln und Mauern

Male von Arbeit, falschem Frieden und Feiern

Exotische Tapeten und Sehnsucht nach Ferne

Kleinbürgerträume traurig

Ferne Sehnsucht nach Orten

Heute von Birken bewacht und Wölfen bewohnt

Bewohnen das Gestern

Flüchtige Jugend

Prügelnde Väter

Alles futsch

Flach im Gerümpel die Wimpel und bunt.

Das Kunstmuseum Ahrenshoop zeigt mit Christian Thielke in diesem Jahr eine zeitgenössische Position, deren inhaltliche Brisanz sich auf den ersten Blick mitteilt. Angesichts der aktuell enorm angeheizten politischen Spannungen und verschärften sozialen Konflikte vor unserer Haustür in Europa und im eigenen Land gewinnen manche seiner Bildgestaltungen eine zusätzliche Tages-Aktualität, auch wenn der Künstler dies keineswegs im Sinne einer agitatorischen Motivation beabsichtigt. Die schon länger angedachte Ausstellung kommt deshalb zum richtigen Zeitpunkt nach Ahrenshoop – in die ehemalige Künstlerkolonie, die so gerne als Rückzugsort inmitten einer Naturidylle beschrieben und wahrgenommen wird. Das Kunstmuseum Ahrenshoop versteht sich als ein Ort, an dem es nicht nur möglich ist, diese Wunschvorstellung in Kunstwerken zu genießen, sondern auch das Illusionäre daran zu erkennen und in jene Zeit-Kontexte einzutauchen, aus denen das Verlangen nach einer derartigen Illusion immer wieder erwuchs. Freilich hat der Berliner Christian Thielke auch eine biografische Wurzel in unserer Region: Seine Mutter, die Porzellangestalterin Bärbel Thielke, wurde in Stralsund geboren und genoss in den späten 1950er Jahren eine Ausbildung in der Keramikwerkstatt Arnold Klünder in Ahrenshoop. Als Kind verbrachte Thielke reichlich Zeit an der Ostsee: auf der Insel Rügen, aber eben auch auf dem Fischland und dem Darß. Den Wald und das Meer – die hier allgegenwärtigen Elemente jener Landschaft, die die norddeutschen Romantiker als unberührt gebliebenes Zeugnis erdgeschichtlicher Vergangenheit erlebten – hat er ebenso verinnerlicht wie den städtischen Großraum Berlins.

KATRIN ARRIETA KUNSTMUSEUM AHRENSHOOP

ZWISCHEN DEN WELTEN

Christian Thielke ist ein Maler, der seit vielen Jahren ein Thema verfolgt. Es ist ein persönliches und zugleich ein Zeitthema, das es schon lange gibt. Der Schauspieler Charly Hübner hat in einem Aufsatz in dem Jahrbuch 2019 der Zeitschrift *Theater heute* Thielkes Bilder mit der Zeitströmung der Neuen Sachlichkeit, die vor 100 Jahren die expressionistische und abstrakte Moderne ablöste, in Verbindung gebracht und diese erläutert als »politische, sachliche und künstlerische Sichtbarmachung dessen, was dem einen oder der anderen auffällt im Gewusel des spätkapitalistischen Zurechtlebens.«¹ Thielke selbst identifiziert sich mit diesen Worten eines gleichaltrigen Künstlers aus einem anderen Metier. Er ist Großstädter, im einst proletarischen Berliner Stadtbezirk Prenzlauer Berg aufgewachsen, wo er heute noch lebt. In Berlin hat er auch studiert, an der Kunsthochschule Weißensee bei Wolfgang Peuker, der von der Leipziger Schule herkam und ein ausgefeiltes, altmeisterliches malerisches Handwerk vermittelte.

Was Christian Thielke »auffällt im Gewusel des spätkapitalistischen Zurechtlebens«², beschäftigte schon die Romantiker vor mehr als 200 Jahren. Es ist die Kluft zwischen unserem zivilisierten Dasein und der Natur, aus der wir kommen, die beunruhigende Erkenntnis, dass unsere abstrakten Denkgebäude und die davon mitbestimmten Organisationsformen unserer Existenz von der Natur wegführen und wir somit ständig im Begriff sind, uns zu verlieren, umso mehr, je weiter unser Fortschritt reicht. Der Fortschritt, den wir preisen, produziert eine Geschichte, der wir gleichwohl manisch nachgehen auf der Suche nach einem Rückweg ins verlorene Paradies. Die Kunst des 19. Jahrhunderts ist voller Motive, die dieses Thema berühren, und auch heute geht es noch darum – nicht nur bei Christian Thielke.

Leben wir in einer Spätzeit? Der französische Maler Paul Gauguin ist den Fragen *Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?* in der Südsee nachgegangen, fern von Europa, in einer anderen Kultur, die er als ursprünglicher – den Quellen näher – als die eigene erlebte. Sein großformatiges Gemälde aus dem Jahr 1897 – Gauguin hielt es für sein Hauptwerk und künstlerisches Vermächtnis – hängt heute in der US-amerikanischen Kulturstadt Boston, eingeordnet in eine der bedeutendsten Schatzkammern des Westens und der sogenannten Dritten Welt, aus der der Künstler schöpfte, denkbar ferngerückt.

Was ist aus der von einem Maler wie Gauguin gelebten Überzeugung geworden? Gibt es heute noch Figuren wie Joseph Beuys, die gleiche Fragen ähnlich radikal aufwerfen und verfolgen? Ich meine, dass es um die Radikalität nicht unbedingt geht. Als angenommener künstlerischer Wert ist sie eine der missverständlichen Schlussfolgerungen, die aus der Avantgardebewegung des 20. Jahrhunderts gezogen wurden. Es gibt verschiedene Formen der Bewusstmachung, und manchmal wirken die leiseren besonders eindringlich. Thielkes Malerei bewegt sich auf einem Feld leiser Bewusstmachung. Seine Bildwelt hat Quellen oder Parallelen im 19. Jahrhundert: in der Landschaftsmalerei der Künstlerkolonien und in den Ruinendarstellungen der Romantik. Aber auch die Malerei der Renaissance mit ihren damals eben erst in Angriff genommenen säkularen Darstellungsreichen und der unerhörten Intensität, die die Maler der »Entdeckung der Welt und des Menschen«³ widmeten, ist ihm nahe. In beiden Zeitperioden herrschte eine besondere Geschichtszuwendung, die einen jeweils im Gange befindlichen Identitätswandel begleitete: in der Renaissance die zur Antike, in der Romantik die zum Mittelalter. Was wir heute in dieser Kunst als Historisierung erleben, war jedoch niemals ein bloßes Stilmittel, sondern entsprang eben jener in Zeiten des Umbruchs immer drängenden Frage, woher der Mensch kommt und was ihn ausmacht.

Mir tritt diese Frage ebenso aus Christian Thielkes Kunst entgegen. Seine Bilder haben eine suggestive Klarheit und zugleich etwas Verwünschenes, als sei der Lebensfluss darin zum Stillstand gekommen. Auch dieses Motiv ist alt. Wir kennen es aus manchen Märchen: Ein Mensch, eine Gesellschaft fallen in Erstarrung und müssen erlöst werden. Die Zeit geht währenddessen über sie hinweg. Sie bleiben, die sie sind, und werden doch Vergangenheit. Was heißt das für das Selbstgefühl, für die Gewissheit, am Leben zu sein? Was bleibt übrig von der Gegenwart, wenn sie Geschichte wird, noch während wir dabei sind? Tatsächlich trifft in Thielkes Kunst die Historisierung Dinge, Gebäude- und Ortscharaktere, die uns sehr vertraut sind, weil wir sie aus einem eben erst gewesenen Alltag in lebendiger Erinnerung haben. Er stellt sie als entleert dar, als vernagelt, aufgegeben und im Verfall begriffen. Die Natur macht sich darüber her und bringt sie zum Verschwinden – vor unseren Augen. Was in diesen Bildern zutage tritt, ist eine Atmosphäre des Unbehaust-Seins, weil zu dem, was verlassen worden ist, kein Bezug mehr hergestellt werden kann. Die Identifikation ist abgebrochen – vor der Zeit, so scheint es. Der Mensch, der dies bemerkt – denn ums Bemerken geht es, ums Gewährwerden und Erkennen –, ist dem ausgesetzt, für sich allein. Das Unbehaust-Sein ist ein geistiges und tut sich in den durchaus zeichenhaft gemeinten Inszenierungen kund. Die Menschen in Thielkes Bildern sind Zeugen und auch Träger dieses Zustands. Sie sehen und fühlen, sie träumen ihn und versuchen, sich darin zu rühren, gelegentlich auch auszubrechen.

Die fotografisch wirkende Genauigkeit der Malerei erzeugt den Eindruck von Realität, aber es ist eine fiktionale, zugespitzte Wirklichkeitsnähe. Das Fragetrio »Woher kommen wir? Wer sind wir? Wohin gehen wir?« bleibt darin ohne Antwort, als stünde der Künstler auf einem Streifen Niemandsland zwischen den Welten. Der rettende Ausblick in die Natur jedenfalls bleibt illusionär: Christian Thielke entlarvt ihn unter anderem als eingerissene Tapete eines obsolet gewordenen Schutzraumes.

1 Charly Hübner: »Rückzug aus dem Gewusel. Der Maler Christian Thielke verdichtet in seinen großformatigen Gemälden die Zeit«, in: *Theater heute*, Jahrbuch 2019.

2 Ebenda.

3 Formulierung von Jacob Burckhardt (1818–1897) in seinem Standardwerk *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1860, als Überschrift des vierten Abschnitts.

With Christian Thielke's paintings, Kunstmuseum Ahrenshoop is presenting a contemporary position this year whose explosive content is immediately evident. In view of the currently heated political tensions and intense social conflicts on our doorstep in Europe and in our own country, some of his pictorial forms have significant relevance, even if the artist by no means intends his work to be agitational. The exhibition, a long time in the making, is now being presented in Ahrenshoop at a pertinent time – in the former artists' colony, so readily described and perceived as a retreat in the midst of a natural idyll. Kunstmuseum Ahrenshoop understands itself as a place where such wishful thinking can be enjoyed through works of art, but also where this thinking can be recognized as illusionary and where one can immerse oneself in the times and contexts in which the desire for such an illusion continually arose. Berlin-based Christian Thielke has biographical roots in our region: his mother, the porcelain designer Bärbel Thielke, was born in Stralsund and undertook an apprenticeship at Arnold Klünder's ceramic workshop in Ahrenshoop in the late 1950s. Thielke was often at the Baltic Sea as a child: mainly on the Island of Rügen, but also on Fischland and Darß. The forest and the sea – the omnipresent elements of the landscape that the northern German Romantics saw as an untouched testimony to the earth's past – are just as intrinsic to Thielke as is the urban metropolis of Berlin.

KATRIN ARRIETA KUNSTMUSEUM AHRENSHOOP

BETWEEN THE WORLDS

Christian Thielke is a painter who has worked on a specific theme for many years. It is personal to him and, at the same time, it is a modern theme that has existed for over a century. In an essay in the 2019 yearbook of the magazine *Theater heute*, the actor Charly Hübner associated Thielke's paintings with the Neue Sachlichkeit (New Objectivity) movement, which replaced expressionist and abstract modernism one hundred years ago, describing it as a »political, objective and artistic visualization of things that people find striking in the hustle and bustle of late capitalist life.«¹ Thielke can relate to this description from an artist of his age but from a different discipline. He is a city dweller, having grown up in Berlin's formerly proletarian Prenzlauer Berg district, where he still lives today. He also studied in Berlin, at Kunsthochschule Weißensee under Wolfgang Peuker, a member of the Leipzig School and a teacher of a sophisticated, painterly craft in the tradition of the old masters.

What Christian Thielke finds »striking in the hustle and bustle of late capitalist life«² already preoccupied the Romanticists more than two hundred years ago. It is the gap between our civilized existence and the nature from which we originate, the uncomfortable realization that our abstract constructions of thought and the resulting ways we organize our existence lead us away from nature, meaning that we are constantly in the process of losing ourselves, the more so the further our progress takes us. The progress we celebrate creates a history which we follow manically, in search of a way back to our lost paradise. The art of the 19th century is full of motifs that refer to this theme, as it still is today – not only in Christian Thielke's work.

Are we currently living at the end of an era? The French painter Paul Gauguin pursued the questions *Where do we come from? Who are we? Where are we going?* in the South Pacific, far from Europe, in another culture, which he experienced as more authentic than his own, closer to our origins. Gauguin's large-scale painting from 1897 – which he considered as his most important work and his artistic legacy – today hangs in one of the USA's cultural cities, Boston, integrated into one of the West's most important collections and as far away as conceivable from the so-called Third World, the artist's source

What about the type of convictions held by a painter like Gauguin today? Do figures like Joseph Beuys exist today, artists who raise and pursue the same questions in a similarly radical way? Though radicalness is not necessarily the issue, in my opinion. Assuming that radicalness as an artistic value is a misunderstood conclusion drawn from the 20th century avant-garde movement. There are different ways of raising awareness, and sometimes the quieter ones have a particularly forceful effect. Christian Thielke's paintings operate within the field of quiet awareness. His pictorial world has sources or parallels in the 19th century: in the landscape painting typical of artists' colonies and in the depictions of ruins from the Romantic period. But he also has affinities to Renaissance painting, with its early preoccupation with portraying the secular and with the tremendous intensity that its painters devoted to the »discovery of mankind and the world«³. Both periods used an affinity to a particular historical time in order to inform their ongoing identity changes: the Renaissance looked to Antiquity; Romanticism looked to the Middle Ages. Although we today read these art periods in part as historification, their affinity to the historical was never just a stylistic device, but arose from the urgent questions belonging to times of upheaval: what our origins are and who we are.

I also encounter this issue in Christian Thielke's art. His paintings have a suggestive directness and at the same time they feel enchanted, as if the flow of life in them stands still. This is an age-old motif. We know it from many a fairy tale: a person, a society is frozen still and must be saved. And meanwhile, time passes them by. They remain as they are and yet become something from the past. What does that mean for a sense of self, for a certainty of being alive? What is left over from the present when it turns into history in front of our own eyes? The historification in Christian Thielke's art can be found in the characteristics of things, buildings, and places which are very familiar to us because our memories are still fresh about a previous everyday life which actually only recently passed.

He depicts that life as emptied, boarded up, abandoned, and in decay. Nature takes over and things disappear – before our very eyes. What emerges in these pictures is a feeling of being without a home, because it is no longer possible to connect to these abandoned things. Our identification has been halted – too early, it seems. The person who notices this – because it is all about noticing, becoming aware and recognizing – is at this feeling's mercy and is on their own. This feeling of homelessness is a state of mind, and the way it is contrived in the picture is obviously symbolic and orchestrated. The people in Thielke's pictures are witnesses and share this same state of mind. They see and feel it; they dream it and try to wake themselves up, occasionally they even try to free themselves from it.

The seemingly photographic accuracy of the paintings creates an impression of reality, but it is a fictional and exaggerated proximity. In this reality, the trio of questions »Where do we come from? Who are we? Where are we going?« remains unanswered, as if the artist were standing on a strip of no-man's land between worlds. In any case, thinking that an outlook into nature will save the day remains an illusion: Christian Thielke's nature is also the nature on a torn piece of wallpaper in a now-abandoned shelter.

¹ Charly Hübner, »Retreat from the hustle and bustle. The painter Christian Thielke condenses time in his large paintings«, in: *Theater heute*, yearbook 2019.

² Ibid.

³ As formulated by Jacob Burckhardt (1818–1897) in his reference work *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1860, the title of the fourth section.

CHARLY HÜBNER

RÜCKZUG AUS DEM GEWUSEL

Auszug aus dem Text »Rückzug aus dem Gewusel. Der Maler Christian Thielke verdichtet in seinen großformatigen Gemälden die Zeit«, in: *Theater heute*, Jahrbuch 2019

Was macht einen Künstler heute zum Künstler? Was ist seine alternative, dissidente oder sonst anders gedachte Position?

Mir scheint: der Rückzug – wie zu allen Zeiten!

Aus dem Gewusel der alles fordernden und überfordernden Alltäglichkeit unserer Städte zurück in die Stille, Unaufgeregtheit oder Leere einer Probestühne, eines Sets, eines Ateliers. Da hat man – zumindest – die Möglichkeit, den köstlichen oder grässlichen Mahlstrom des Lebens in seine Einzelheiten zu zerlegen, zu zerfetzen, zu zersplittern – neu zu binden, zu schmieren oder fanatisch neu zu setzen.

Die Abgeschlossenheit ist die Chance, das Viele zu ordnen – zu gestalten. Das scheint die eine Differenz zwischen Instagram und Aufführung, zwischen Facebook und Buch, zwischen Twitter und Bild.

Obwohl – das Bild an sich bleibt ein eigenes Phänomen.

Trudeln wir in unseren Aufführungen oder Liedern durch eine Zeit, die vergeht, bis wir den ganzen Spatenstich erleben und begreifen dürfen, ist das Bild einfach fortwährend da. Es ergießt sich sofort ganz vor uns in seiner Eigenheit und braucht weniger als zwei Sekunden, um zu zeigen, was es ist. Bis wir dies jedoch wirklich begreifen können, wird sehr viel Zeit vergangen sein. Mir scheint also in dieser spontanen »Darüber-Nach-Denkerei«, dass das Bild an sich in Entstehung und Betrachtung andere Zeitschneisen fräst als all unsere anderen schönen Künste.

Also versuche ich mich im Sinne des Rückzugs dem Bild zu widmen, dem Bild als statische Zeit. Nicht drehende oder fortlaufende Zeit – sondern Zeit, die steht und doch geht.

BILDER, DIE ZEIT FORDERN

Mir fallen dann sofort die Bilder des Malers Christian Thielke ein. Gebürtiger Ost-Berliner, 1973er Jahrgang, also »Wende'89«-geschult, unter dem großen Wolfgang Peuker zum Maler gewachsen. Neue Sachlichkeit wird diese Schule genannt. Ein Begriff, auf den ich vielleicht später noch eingehen will. Thielkes Bilder verfolgen mich, ohne sich zu bewegen, seit geraumer Zeit, weil sie eine eigene Zeit fordern und sich allen anderen Zeiten nur dann verbinden, wenn sie, die Bilder, es für zwingend erachten. Also muss etwas in ihnen schlummernd bereit sein, was sich erst öffnet, wie eine Muschel, wenn der Betrachter sich selbst in die Weile versetzt, die das Erleben des Bildes zu einer Welt macht.

Seine Bilder sind meist großflächig, wie Kinoleinwände, und wirken im globalisierten Vorbeihuschen für manch einen eventuell unverhältnismäßig leer im Bildaufbau – aber das genau bindet mich an sie, und ich will vor lauter Neugier und Rätselei verweilen. Ich vergesse die wirkliche Zeit und begeben mich in die Zeit des Bildes. [...]

Wie schön, das erleben zu können, bedenken zu dürfen, ohne dass das Bild fortrennt – es bleibt und bietet sich dar, wie eine eitle Sphinx.

Christian Thielkes Farben sind klar, eindeutig, kräftig – comicstyle, poppig. Klassische Farben – »wie in der Sixtinischen Kapelle!«, murmelt der Mecklenburger Stierkopf in mir. Er malt nicht nur einzelne Bilder, er malt Strecken – [...] das Bild lebt wie ein Film [...].

Neue Sachlichkeit wird diese Schule genannt, aus der Christian Thielke seinen Blick in die Welt schulte, und sie ist über 100 Jahre alt und ist eine politische, sachliche und künstlerische Sichtbarmachung dessen, was dem einen oder der anderen auffällt im Gewusel des spätkapitalistischen Zurechtlebens. Magischer Realismus!

Es ist für mich Lust und Laune, in unseren Zeiten der allseitigen kreativen Selbsterhöhung durch Kunst-Künstler wie Christian Thielke Zeiten geschenkt zu bekommen, die ich nur durch seinen alles aussparenden Rück-Zug erlebe.

Der Film- und Theaterschauspieler Charly Hübner gehört seit 2013 zum Ensemble des Deutschen Schauspielhauses Hamburg.

CHARLY HÜBNER

RETREAT FROM THE HUSTLE AND BUSTLE

Excerpt from the text »Retreat from the Hustle and Bustle. The painter Christian Thielke condenses time in his large paintings« in *Theater heute*, yearbook 2019

What makes an artist today an artist? What is his alternative, dissident, or otherwise conceived position?

It seems to me: the retreat – as ever!

From the hustle and bustle of the ever-demanding and overwhelming mundanity of our cities back to the silence, calmness, or emptiness of a rehearsal stage, a set, a studio. There one has – at the least – the possibility to dissect, to shred, to fragment the delicious or ghastly maelstrom of life into its particularities – to re-bind, to smear, or to fanatically re-set.

Seclusion offers the opportunity to order, to shape the many. That seems to be the one difference between Instagram and performance, between Facebook and book, between Twitter and picture.

Although – the picture remains a phenomenon in itself.

The picture is continually present – unlike our performances or songs, which spin through a time always passing, only allowing an experience and understanding of the whole gesture at the end. The picture's outpour is immediate and particular and takes less than two seconds to show itself. Yet an age might pass before we truly comprehend its meaning. In all our spontaneous »think-about-it« reflections, it seems to me that the picture lays claim to a very different timeline for its creation and contemplation than do all our other art forms.

I will therefore try to address the picture in the sense of retreat, the picture as static time. Not turning or continuous time – but time that stands still and yet proceeds.

PICTURES THAT DEMAND TIME

I immediately think of the painter Christian Thielke's pictures. Born in 1973 in East Berlin, belonging to the Wende '89 school, he grew into painting under the great Wolfgang Peuker. The school of Neue Sachlichkeit (New Objectivity). I may return to that terminology later. Thielke's paintings follow me without moving and have done so for some time, because they demand their own time and only join all other times when they, the paintings, deem it necessary. There must be something waiting, dormant in them. Something that only opens like a clam when the viewer enters into the specific time span where experiencing the picture becomes a world of its own.

His pictures are mostly large-scale, like cinema screens, and their pictorial structure may seem disproportionately empty for those in a globalized rush – but that is exactly what binds me to them, and I want to linger with them in sheer curiosity and puzzlement. I forget real time and immerse myself in the time of the pictures.

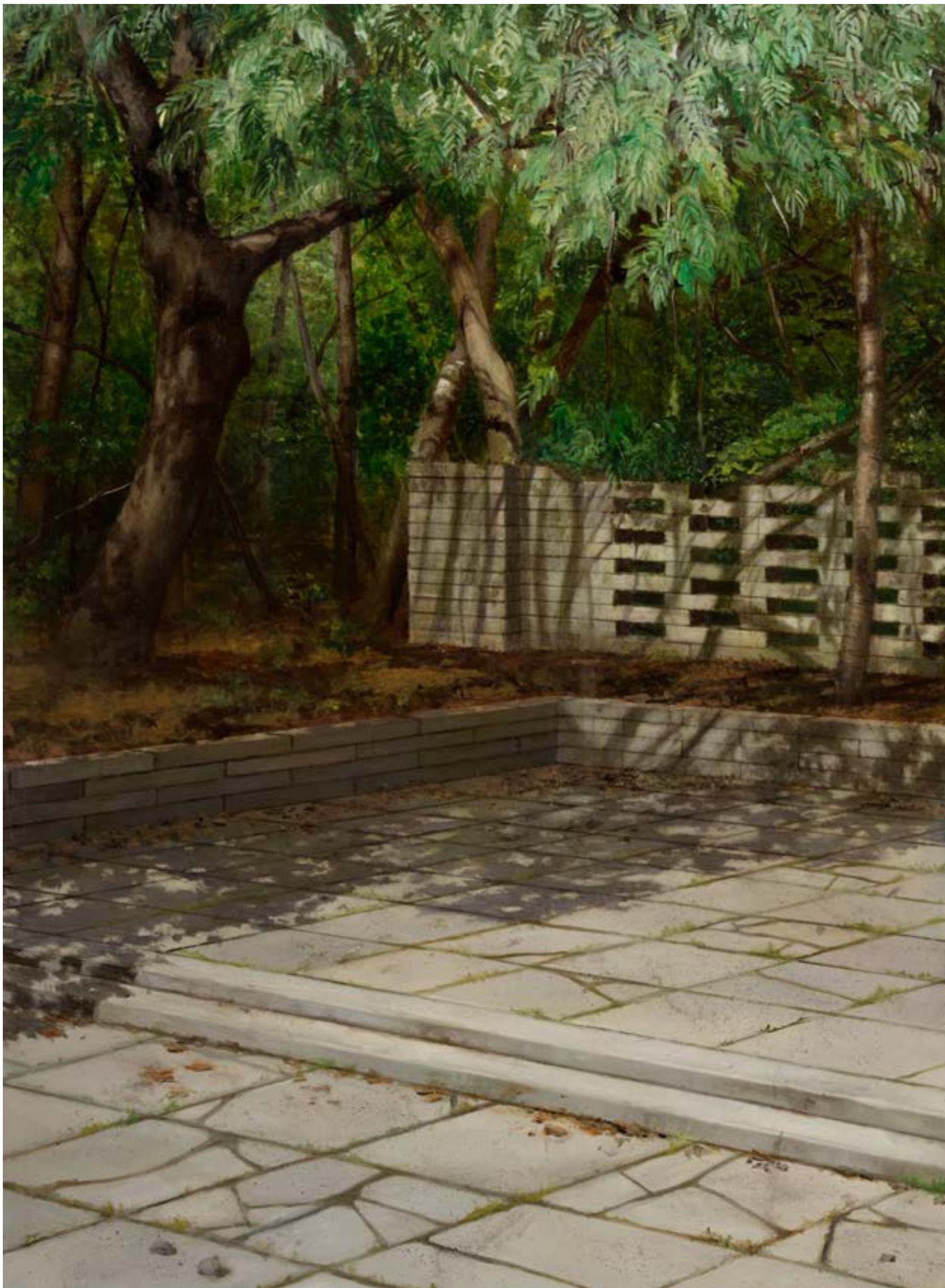
How beautiful to be able to experience this, to be allowed to reflect on it, without the picture running away – it stays and offers itself to me, like a vain sphinx.

Christian Thielke's colors are clear, distinct, strong – comic-style, poppy. Classic colors – »like in the Sistine Chapel!« murmurs the Mecklenburg bull's head in me. He doesn't just paint individual pictures, he paints series – [...] the picture lives like a film [...].

Neue Sachlichkeit is the term for the school where Christian Thielke trained his view of the world. It is over one hundred years old and is a political, factual, and artistic visualization of what people might notice in the hustle and bustle of late capitalist life. Magical realism!

In our times of all-round creative self-exaltation, an art-artist like Christian Thielke gives me the pleasure and experience of time through his omissive retreat.

The film and theater actor Charly Hübner has been part of the ensemble at the Deutsches Schauspielhaus Hamburg since 2013.







IDYLLE (→ 12/13)

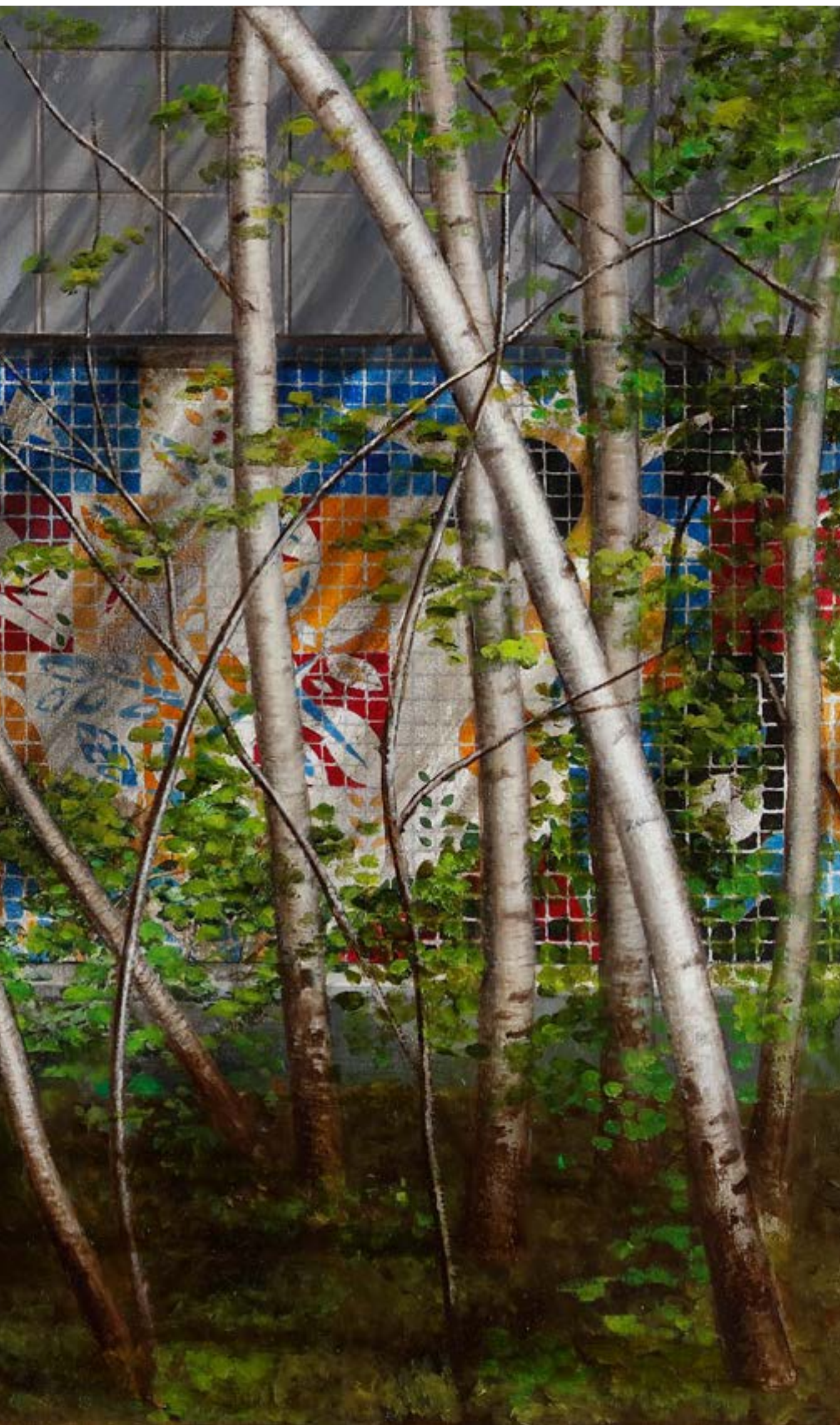
2022 • OIL ON CANVAS, 200 × 280 CM

KIOSK

2022 • OIL ON CANVAS, 150 × 200 CM





**BIRKENHAIN**

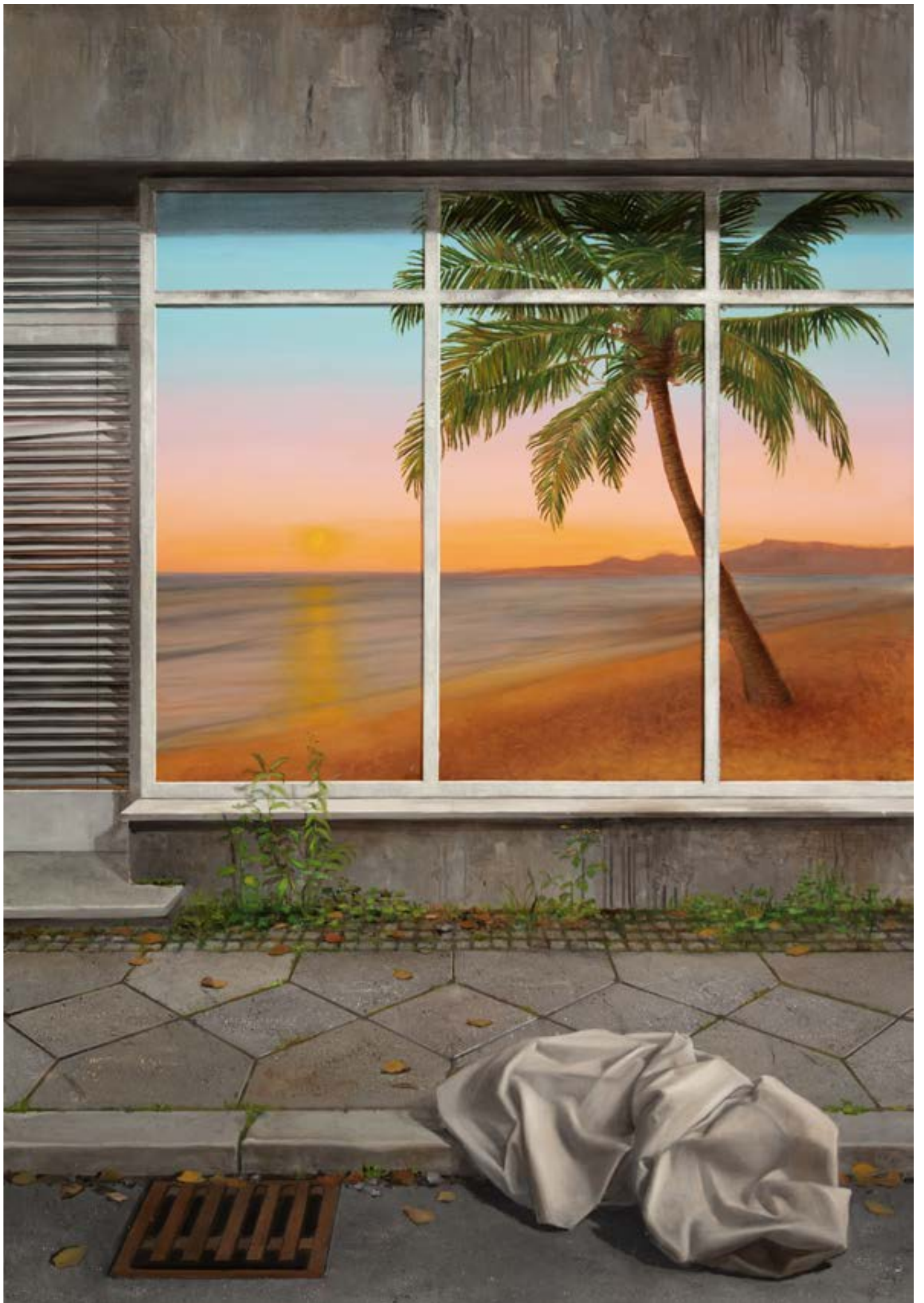
2020 • OIL ON CANVAS, 75 × 100 CM

PALM BEACH

2022 • OIL ON CANVAS, 200 × 140 CM

KAUFHALLE (→ 22/23)

2020 • OIL ON CANVAS, 200 × 300 CM











KITO NEDO

MODERNE RUINEN

Das ruinöse Ineinanderfallen von Geschichte und Gegenwart schwingt thematisch in einer Reihe von großformatigen Gemälden mit, die der Berliner Maler Christian Thoenke um das Jahr 2020 produziert hat. Bilder wie *Kaufhalle* → 22/23, *Freiplatz* → 35, *Gerüst* → 28/29 oder *Birkenhain* → 16/17 zeigen Orte, die sich in einem desolaten Zustand der Verlassenheit und Überwucherung befinden. Es sind Bilder von modernen, post-sozialistisch anmutenden Ruinen, die beim Betrachten ein merkwürdiges Unbehagen auslösen. Was ist hier los? Wo sind diese Orte? Da ist etwa das Motiv der aufgegebenen und mit Holzplatten vernagelten »Kaufhalle«, um die ein einsamer Wolf streift. Eine andere Leinwand mit dem Titel *Gerüst* zeigt ein verloren wirkendes Klettergerüst in einem Birkenwäldchen. Auf der Leinwand *Idylle* → 12/13 ist ein wiederum verlassener, leicht erhöhter Platz mit zwei Stufen zu sehen, auf dem ein blauer Monobloc-Stuhl in der Sonne steht. Wessen Rückzugsort mag das sein? Die Anlage wirkt wie jene Ecken, die es früher fast auf jedem DDR-Schulhof so oder so ähnlich gab. Zu bestimmten Anlässen wurden dort regelmäßig sogenannte Fahnenappelle abgehalten, zu denen die gesamte Schülerschaft in Pionier- oder FDJ-Hemden antreten musste. »Das Vergangene ist nicht tot, es ist nicht einmal vergangen«, heißt es am Beginn von Christa Wolfs Mitte der siebziger Jahre erschienenem Erinnerungsroman *Kindheitsmuster*. »Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd.«¹ Die Muster freilich bleiben und sorgen für Unbehagen.

Immer wieder tauchen auf Thoenkes Bildern Birken und Essigbäume auf. Beide Pflanzen gelten als »Pioniergewächse«, weil sie aufgrund ihrer Anspruchslosigkeit auch unter unwirtlichen Bedingungen gedeihen. Sie kommen mit relativ wenig Nährstoffen und Wasser aus. Deshalb findet man sie auch auf sandigen Böden, auf kahlen Schutt- und Brachflächen, sogar in Asphalttrassen, Mauerritzen und auf den Dächern von verfallenen Gebäuden.

Oft markieren diese Pflanzen einen Zwischenzustand, der typisch für die zeitgenössische Ruine zu sein scheint, zumindest in der wiedervereinigten deutschen Hauptstadt, die seit drei Jahrzehnten einer Verdichtung unterzogen wird. »Ständig wird gebaut in Berlin«, charakterisierte der Journalist und Autor Ulrich Guttmair bereits 2013 die Situation. »Wo eben noch eine Brache war, voller Gräser und Essigbäume, die sich überall verbreiten, wo keine gärtnerische Hand waltet, weil die Eigentumsverhältnisse unklar sind, wo Erben sich streiten, wo spekuliert wird oder vor Jahren ein Investor pleite gegangen ist, da werden zwei Wochen später die Fundamente für einen Neubau gelegt. Die Brachen verschwinden unter den Neubauten, und mit ihnen die Essigbäume und die Erinnerungen.«² Die Erinnerungen, um die es in Thoenkes Bildern geht, sind offenbar Erinnerungen an den Alltag im »real existierenden Sozialismus«, Erinnerungen an eine grandios gescheiterte Utopie, Erinnerung an eine radikale Transformationserfahrung, die in den frühen Neunzigern eine ganze Gesellschaft erfasste und deren Effekte bis in die Gegenwart reichen.

In der Einleitung zu seiner Kulturgeschichte *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit* stellt der französische Philosoph und Kunsthistoriker Michel Makarius fest, dass die klassischen Ruinen bis heute noch ihre »im 18. Jahrhundert entstandenen poetischen Bedeutungswerte«³ verkörpern. Doch Makarius fügt hinzu, dass der Blick auf die Ruine heute ein anderer ist. »So haben wir die emphatische Perspektive einer menschlichen Bestimmung aufgegeben, die sich angeblich in der Größe und dem Niedergang von Zivilisationen widerspiegelt; die klassische Kultur hat aufgehört, als Modell von Bildung und Wissen zu gelten, und die Kultur der Kathedralen verkörpert nicht länger das Modell eines inbrünstigen Glaubenseifers, sodass sich auch das »moralische Gefühl«, das einst die Betrachtung von Ruinen hervorrief, nicht länger einstellt.«⁴ Ruinen können also auch heute noch als Reste betrachtet werden, denen man eine »symbolische und ästhetische Würde zuschreibt«⁵. Doch ihre »Gefühlsladung« hat sich verändert und ist profan geworden. Sie bleibt in einem ständigen Fluss begriffen.

Mit dem Anbruch der Moderne haben sich die Erscheinung und die inhaltliche Aufladung der Ruine noch einmal radikal gewandelt. Sie wird zeitgenössisch und zeugt nicht mehr nur allein von der Vergangenheit, sondern von der Gegenwart. »Die Ruine ist der eigentliche Zustand der modernen Dinge.«⁶ So brachte die französische Philosophin Françoise Proust diesen Gedanken auf den Punkt. Aus dieser Perspektive leben auch wir bereits inmitten der Ruinen der Zukunft. Es sind die »Ruinen des Kapitalismus«⁷.

Das Motiv der Zeit ist vielfältig in die Bilder von Christian Thoenke eingeschrieben. Seine Gemälde spiegeln etwa das Interesse des Künstlers an altmeisterlichen Techniken. Der Maler grundiert seine Leinwände in mehreren Durchgängen, bis sie ganz glatt sind. So wird eine detailreiche Malweise möglich. Durch Untermalung gibt er seinen Bildern einen warmen Grundton und Zusammenhalt. Seine lasierende Maltechnik verweist auf die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Mit dem Verweis auf Graffiti im Bild bezieht er sich hingegen auf die zeitgenössisch-urbane Ästhetik von halblegal arbeitenden flüchtigen Szenen, die ihren ganz eigenen Kanon und Formen der Könnerschaft ausgebildet haben.

Im künstlerischen Spiel mit Verweisen kommt auch der Sprache eine wichtige Rolle zu. Schon dem von Thielke zitierten Begriff der »Kaufhalle« haftet das Gefühl des Aus-der-Zeit-gefallen-Seins an. Er klingt gerade so, als handele es sich dabei selbst bereits um eine Art sprachlicher Ruine. Heute hat sich die Bezeichnung »Supermarkt« auch in Ostdeutschland weitestgehend durchgesetzt. Das Wort »Kaufhalle« stammt aus der DDR-Alltagssprache, wo es für eine bestimmte Art von Selbstbedienungs-Lebensmittelgeschäften benutzt wurde. Nach dem Ende der DDR verschwand das Wort schleichend aus dem alltäglichen Sprachgebrauch. Den mit dieser Bezeichnung verbundenen realen Architekturen, einst betrieben von »HO«⁸ oder »Konsum«⁹, erging es ähnlich. Der Anfang vom Ende der Kaufhalle liegt irgendwo in der Zwischenzeit von Herbst 1989 und Oktober 1990. »So schlicht es klingt, aber die ersten sichtbaren Zeichen kapitalistischer Marktwirtschaft [...] waren die Joghurtpaletten, die plötzlich in den Kaufhallen auftauchten [...]«¹⁰, schreibt etwa der Soziologe Steffen Mau. Manche dieser Gebäude werden bis heute in modifizierter Form weiterhin als Supermärkte benutzt, andere sind umgenutzt, stehen leer oder sind längst abgerissen und durch Neubauten ersetzt.

Die Industrialisierung und Typisierung des Bauens führte in der DDR zu einem Repertoire an Bauformen, das sich in das kollektive Gedächtnis der Bevölkerung einprägte. Die auffällige trapezförmige Spannbetondachkonstruktion etwa, das sogenannte »VT-Faltdach«¹¹, gehört dazu. In Thielkes Bild zieht sich das Faltdach wie ein endlos erscheinendes architektonisches Ornament durch das Bild. Diese Konstruktion wurde nicht nur für Kaufhallen benutzt, sondern sie bedeckte auch eingeschossige Gaststätten, Jugendclubs, Turn- und Schwimmhallen, Lager- und Produktionsgebäude.

Kaufhallen gehörten zum Standardrepertoire in den ostdeutschen Neubaugebieten, die als sozialistische »Idealstädte« in den Siebziger und Achtzigern nach einem staatlichen »Wohnungsbauprogramm« an Orten wie Berlin-Marzahn, Berlin-Hellersdorf, Berlin-Lichtenberg, Rostock-Lichtenhagen, Halle-Neustadt, Leipzig-Grünau und anderswo regelrecht aus dem Boden gestampft wurden. »Die DDR war stolz auf ihre Neubaugebiete, so stolz, dass man Postkarten von ihnen herstellte«, schreibt Steffen Mau in seinem Buch über das Rostocker Neubaugebiet Lütten Klein, in dem er selbst einst aufwuchs. »Wo alle Formen und Funktionen auf dem Reißbrett erschaffen werden konnten, ließen sich Vorstellungen des sozialistischen Miteinanders realisieren, welche die gesamten Lebensumstände erfassten.«¹² Jenseits der Reißbretter, in der Wirklichkeit, sah der Alltag freilich ganz anders aus.

Waren die DDR-Großsiedlungen tatsächlich eine Art verwirklichte Utopie, bewohnbare Science-Fiction? Oder doch nur ein einziger gebauter Horrorfilm? Der Autor Jens Bisky etwa, der Anfang der achtziger Jahre als Teenager mit seiner Familie von Leipzig-Ost nach Berlin-Marzahn in eine »unwohnliche Wohnung« umzog, beschreibt die DDR-Neubauviertel als Sinnbilder einer »Gesellschaft ohne Gesellschaft«, in denen es an Freiräumen fehlte. »Hässliche Häuser gibt es überall auf der Welt. Aber in der DDR liefen die Zerstörung des Städtischen und die politische Zersetzung des Bürgerlichen parallel.«¹³ Steffen Mau weist auf die Unterschiede in Betrachtung dieser Viertel hin. »Plattenbauviertel werden heute eher negativ gesehen, gerade im Westen. Aber in der DDR waren das arrivierte Wohnmilieus mit einem eigenen Selbstbewusstsein.«¹⁴ Dieses Selbstbewusstsein wurde allerdings auf harte Proben gestellt. In Leipzig-Grünau beispielsweise ließen sich die »Wohnkomplexe« noch lange Zeit nach der Fertigstellung in den Achtzigern nur über unbefestigte, verschlammte Trampelpfade erreichen.¹⁵ Auch das ist eigentlich längst vergessen.

Walter Benjamin beschrieb das Gedächtnis in seinen *Denkbildern* als das »Medium des Erlebten, wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf ein und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen, wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen, wie man Erdreich umwühlt.«¹⁶ Christian Thielke spricht von »Sinnbildern«, wenn er über das Malen spricht. »Es geht darum, ein Bild zu finden, mit dem man eine bestimmte Geschichte erzählen kann.« Das Malen ist Teil des Erinnerns. Das Graben nach dem Verschütteten fördert eigentümliche und faszinierende Bilder zutage.

1 Christa Wolf: *Kindheitsmuster*. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag 1976, S. 9.

2 Ulrich Guttmair: *Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende*. Stuttgart: Tropen Verlag / Klett Cotta 2013, S. 44.

3 Michel Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*. Paris: Éditions Flammarion 2004, S. 7.

4 Ebenda.

5 Makarius: *Ruinen*, S. 9.

6 Françoise Proust: *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin* (1994). Paris: Le Livre de Poche 1999, S. 25. Hier zitiert nach: Makarius: *Ruinen*, S. 242.

7 Vgl. Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin: Matthes & Seitz 2018.

8 Staatseigene Handelsorganisation, gegründet 1948, liquidiert 1990 durch die Treuhand.

9 Konsumgenossenschaften.

10 Steffen Mau: *Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2019, S. 127.

11 Abkürzung für »vorgefertigte, trapezförmige Faltdachträger«.

12 Mau: *Lütten Klein*, S. 26–27.

13 Jens Bisky: *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2006 (2004), S. 67–68.

14 Anna Sauerbrey: »Über Wessis zu lästern, ist entlastend«, Interview mit dem Soziologen Steffen Mau, in: *Der Tagesspiegel*, Berlin, 18.8.2019, Sonntagsbeilage, S. 1.

15 Vgl.: Ben Kron: »Schlammhausen: Die Plattenbau-Siedlung Grünau als Abenteuer-spielplatz«, Interview mit Harald Kirschner, in: *baublatt.ch*, 16.2.2022, <https://www.baublatt.ch/kommunal/schlammhausen-die-plattenbau-siedlung-gruenau-in-leipzig-als-abenteuerspielplatz-32282> (abgerufen: Oktober 2022).

16 Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften in 5 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972–1982, Band IV, S. 400. Hier zitiert nach: Monika Wagner: *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: C. H. Beck Verlag 2002 (2001), S. 127.

KITO NEDO

MODERN RUINS

A ruinous collapsing of history and the present into one another resonates thematically in a series of large-scale paintings produced by the Berlin-based painter Christian Thielke around 2020. Paintings such as *Kaufhalle* → 22/23, *Freiplatz* → 35, *Gerüst* → 28/29 and *Birkenhain* → 16/17 depict places in a desolate state of abandonment and overgrowth. They are images of modern, seemingly post-socialist ruins that trigger a strange sense of unease when viewed. What is going on here? Where are these places? For example, there is the motif of the abandoned, boarded-up supermarket with a lone wolf roaming around it. Another canvas titled *Gerüst* shows a children's climbing scaffold seemingly forgotten in a birch grove. *Idylle* → 12/13 shows another abandoned, slightly elevated terrace with two steps, on which a blue Monobloc chair stands in the sun. Whose retreat might this be? This place looks like one of those corners that used to exist in one form or another in almost every schoolyard in the GDR. On specific occasions, so-called flag roll-calls were held there, for which the entire student body had to line up in Pioneer or FDJ shirts. »The past is not dead, it is not even past«, it says at the beginning of Christa Wolf's memoir *Kindheitsmuster*, published in the mid-seventies. »We separate ourselves from it and pretend to be distant«¹ The patterns, of course, remain and are uncomfortable.

Birches and vinegar trees appear again and again in Thielke's paintings. Both trees are considered »pioneer plants« because they thrive in inhospitable conditions due to their frugal nature. They survive with relatively few nutrients and little water. This enables them to grow in sandy soils, bare rubble, and on fallow land, even between the cracks in asphalt and walling and on the roofs of dilapidated buildings.

These plants often mark an intermediate state that seems typical of contemporary ruins, at least in the reunified German capital, which has been undergoing built densification for three decades. »There is constant building work going on in Berlin,« as journalist and author Ulrich Gutmair characterized the situation back in 2013. »Where a few days ago there was a wasteland, full of grasses and vinegar trees spreading everywhere, with no gardener's hand in charge while ownership is unclear, with heirs in dispute, speculation ongoing, or an investor bankrupt for some years, suddenly two weeks later foundations for a new building are being laid. The wastelands disappear below the new buildings, and with them the vinegar trees and the memories.«² The memories that Thielke's pictures evoke are obviously memories of everyday life in a »real existing socialism,« memories of a grandly failed utopia, memories of the experience of a radical change that gripped an entire society in the early nineties and whose effects reach into the present.

In the introduction to the cultural history publication *Ruins* by the French philosopher and art historian Michel Makarius, the author remarks that classical ruins still embody their »poetic meanings and values that emerged in the 18th century.«³ Makarius also adds that the view of the ruin differs today. »We have abandoned the emphatic perspective of a human destiny which supposedly sees itself reflected in the rise and downfall of civilizations; classical culture has ceased to be seen as a model of education and knowledge, and the culture of cathedrals no longer embodies the model of a fervent zeal for faith, so that the »moral feeling« once evoked by the contemplation of ruins no longer arises.«⁴ Ruins can still be viewed as remnants to which one ascribes a »symbolic and aesthetic dignity.«⁵ But their »emotional charge« has changed and become profane. It remains in a constant state of flux.

With the dawn of modernity, the appearance and the content of the ruin have once again radically changed. The ruin is contemporary and no longer bears witness to the past alone, but to the present. »The ruin is the very condition of modern things.«⁶ This is how the French philosopher Françoise Proust summed it up. From this perspective, we too are already living amidst the ruins of the future. They are the »ruins of capitalism.«⁷

The motif of time is inscribed in Christian Thielke's paintings in various ways. His paintings reflect, for example, his interest in techniques used by the old masters. He primes his canvases several times until they are completely smooth. This facilitates a detailed painting method. These coats of priming give his paintings a warm undertone and a cohesion. His glazing technique refers directly to the painting style of Neue Sachlichkeit (New Objectivity). With the portrayal of graffiti in his images, he refers to the contemporary urban aesthetics of scenes which exist in a short-term semi-legality and have developed their own canon and forms of expertise.

Language also plays an important role in his artistic play on references. The term »Kaufhalle« (supermarket) used by Thielke feels dated. It sounds like it could already have become a kind of linguistic ruin. Today, the English word »supermarket« has widely replaced »Kaufhalle«, even in eastern Germany. The word »Kaufhalle« originated in the GDR's everyday language, where it was used to describe a certain type of self-service grocery store. Since the end of the GDR, the word has gradually disappeared from everyday use. The real buildings associated with this term, once operated by »HO«⁸ or »Konsum«,⁹ had a similar fate. The beginning of the end of the Kaufhalle lies somewhere in the interim period between autumn 1989 and October 1990. »As simple as this sounds, the first visible signs of the capitalist market economy [...] were the crates of yogurt that suddenly appeared in the supermarkets [...],«¹⁰ writes the sociologist Steffen Mau, for example. Some of these buildings continue to be used as supermarkets today in a modified form; others have been converted, while still others stand empty or have been long since demolished and replaced by new buildings.

The industrialization and standardization of construction in the GDR led to a repertoire of building forms that became engraved in the population's collective memory. One of these is the conspicuous trapezoidal, concrete span roof construction, the so-called »VT folded roof.«¹¹ In Thielke's painting, the folded roof appears in the image like a seemingly endless architectural ornament. This construction was not only used for supermarkets but also covered single-story restaurants, youth clubs, gymnasiums and swimming pools, warehouses and factory buildings.

Supermarkets were part of the standard repertoire in the East German-built high-rise housing estates that literally sprouted from the ground as socialist »ideal towns« in the seventies and eighties as the result of a state »housing construction program« in places like Berlin-Marzahn, Berlin-Hellersdorf, Berlin-Lichtenberg, Rostock-Lichtenhagen, Halle-Neustadt, Leipzig-Grünau, and elsewhere. »The GDR was proud of its new housing program, so proud that postcards were made of them,« writes Steffen Mau in his book about Rostock's Lütten Klein housing estate, where he grew up. »Where all forms and functions could be created from scratch on the drawing board, ideas of a socialist way of life could be built that incorporated people's entire living conditions.«¹² Beyond the drawing board however, in the real world, everyday life looked very different.

Were the GDR's large housing estates really a kind of built utopia, a habitable science fiction? Or actually just one big built horror film? The author Jens Bisky, for example, who moved as a teenager with his family from Leipzig-Ost to Berlin-Marzahn into an »uninhabitable apartment« in the early 1980s, describes the GDR's new housing estates as symbols of a »society without society« in which there was a lack of open spaces. »There are ugly houses all over the world. But in the GDR, the destruction of urbanity and the political disintegration of the middle-class happened in parallel.«¹³

Steffen Mau points out the different ways these neighborhoods are viewed. »Prefab high-rise neighborhoods tend to be viewed negatively today, especially in the West. But in the GDR, these were established residential milieus with their own self-confidence.«¹⁴ This self-confidence was, however, severely tested. For example in Leipzig-Grünau, the »housing complexes« could only be reached via unpaved, muddy paths for a long time after their completion in the eighties.¹⁵ That has also in fact been long forgotten.

Walter Benjamin described memory in his *Denkbilder* as the »medium of the experienced, just as the soil is the medium in which the old cities lie buried. He who seeks to approach his own buried past must behave like a man who digs. Above all, he must not be afraid to return again and again to one and the same fact – to scatter it as one scatters earth, to dig it up as one digs soil.«¹⁶ Christian Thielke speaks of »symbolic images« when he talks about painting. »It's about finding an image that you can use to tell a certain story.« Painting is part of remembering. Digging for things once buried unearths peculiar and fascinating images.

1 Christa Wolf, *Kindheitsmuster*. Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag 1976, p. 9.

2 Ulrich Guttmair, *Die ersten Tage von Berlin. Der Sound der Wende*. Stuttgart, Tropen Verlag / Klett Cotta 2013, p. 44.

3 Michel Makarius, *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*. Paris, Éditions Flammarion 2004, p. 7.

4 Ibid.

5 Makarius, *Ruinen*, p. 9.

6 Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin* (1994). Paris, Le Livre de Poche 1999, p. 25; quoted from Makarius, *Ruinen*, p. 242.

7 Cf. Anna Lowenhaupt Tsing, *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*. Berlin, Matthes & Seitz 2018.

8 State-owned trade organization founded in 1948, liquidated by the Treuhand Trust in 1990.

9 Consumer cooperatives.

10 Steffen Mau, *Lütten Klein. Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft*. Berlin, Suhrkamp Verlag 2019, p. 127.

11 Abbreviation for »prefabricated, trapezoidal folded girders«.

12 Mau, *Lütten Klein*, pp. 26–27.

13 Jens Bisky, *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag 2006 (2004), pp. 67–68.

14 Anna Sauerbrey, »Über Wessis zu lästern, ist entlastend,« interview with the sociologist Steffen Mau, in *Der Tagesspiegel*, Berlin, 18.08.2019, Sunday supplement, p. 1.

15 Cf. Ben Kron, »Schlammhausen: Die Plattenbau-Siedlung Grünau als Abenteuerspielplatz,« interview with Harald Kirschner, in *baublatt.ch*, 16.02.2022, <https://www.baublatt.ch/kommunal/schlammhausen-die-plattenbau-siedlung-gruenau-in-leipzig-als-abenteuerspielplatz-32282> (search: October 2022).

16 Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (eds.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften in 5 Bänden*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1972–1982, Vol. IV, p. 400. Here quoted from Monika Wagner, *Das Material in der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. Munich, C. H. Beck Verlag 2002 (2001), p. 127.



GERÜST
2019 • OIL ON CANVAS, 200 × 260 CM







**SÜDSEE**

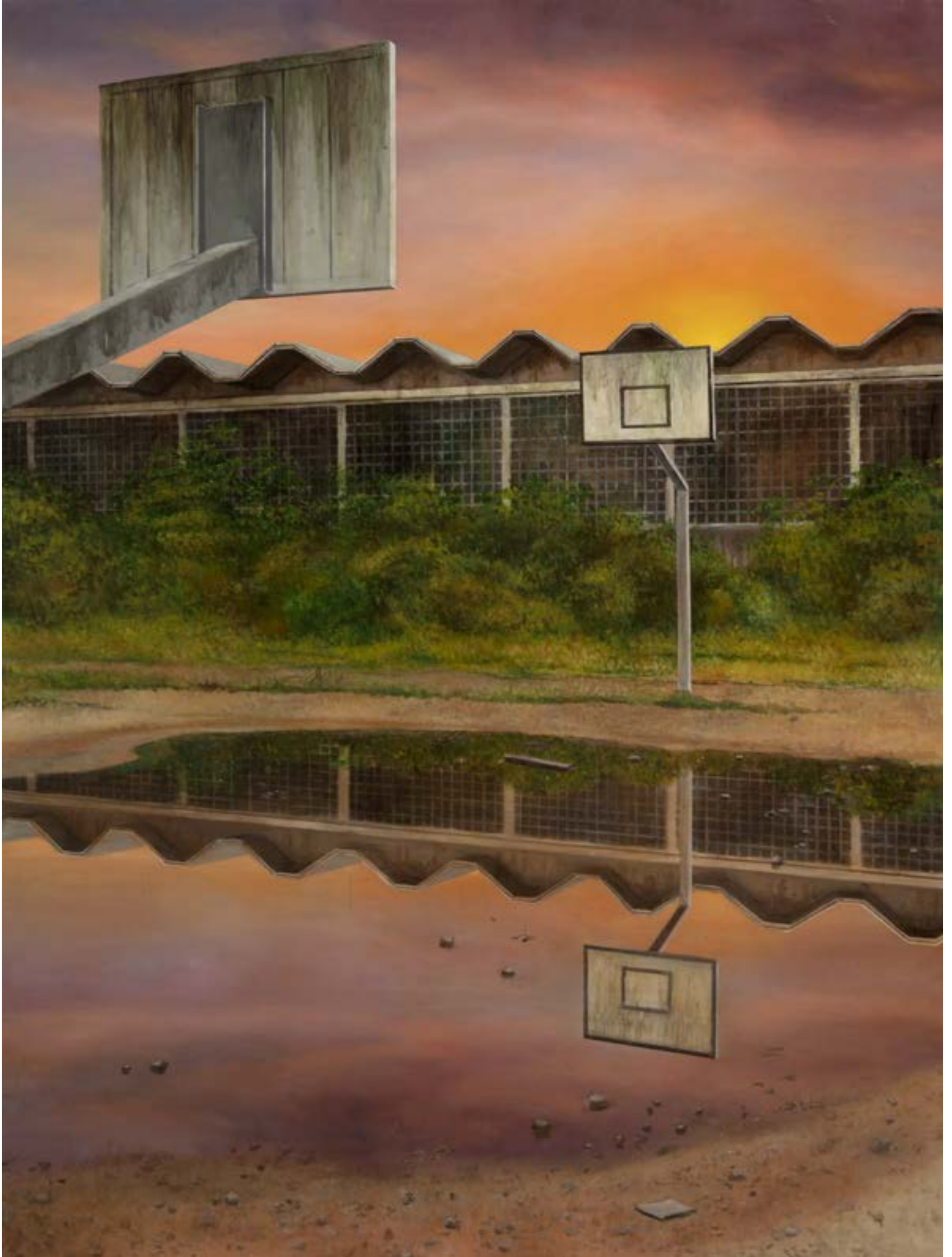
2022 • OIL ON CANVAS, 200 × 280 CM

FREIPLATZ

2022 • OIL ON CANVAS, 200 × 150 CM

NIEMANDSLAND (→ 36/37)

2014 • OIL ON CANVAS, 190 × 280 CM



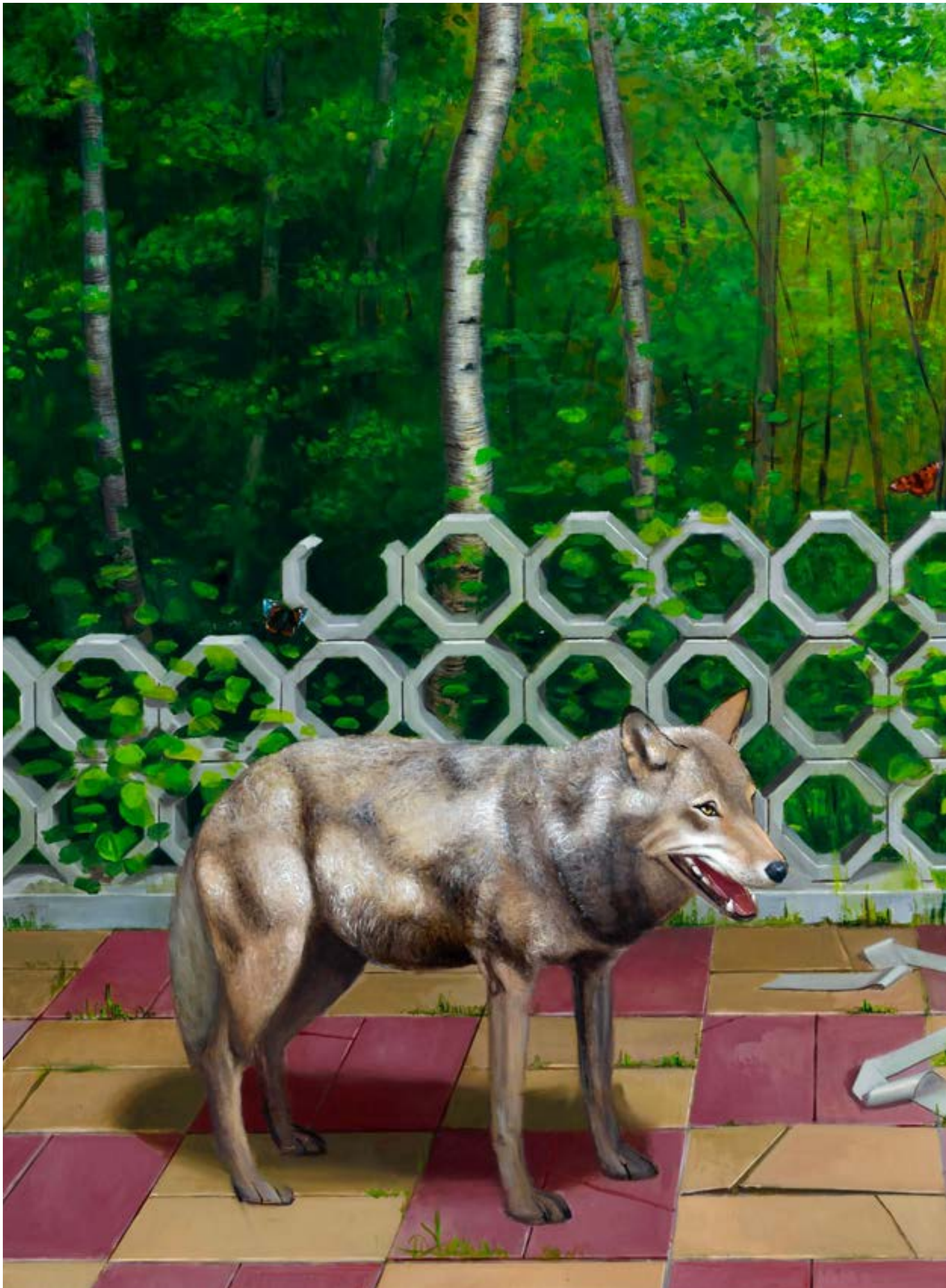






LICHTUNG
2011 • OIL ON CANVAS, 95 × 130 CM






RÜCKKEHRER III

2015 • OIL ON CANVAS, 120 × 150 CM

HALLE (→ 44/45)

2011 • OIL ON CANVAS, 230 × 320 CM

RÜCKZUG (→ 46/47)

2019 • OIL ON CANVAS, 230 × 340 CM

VORSTADT (→ 48/49)

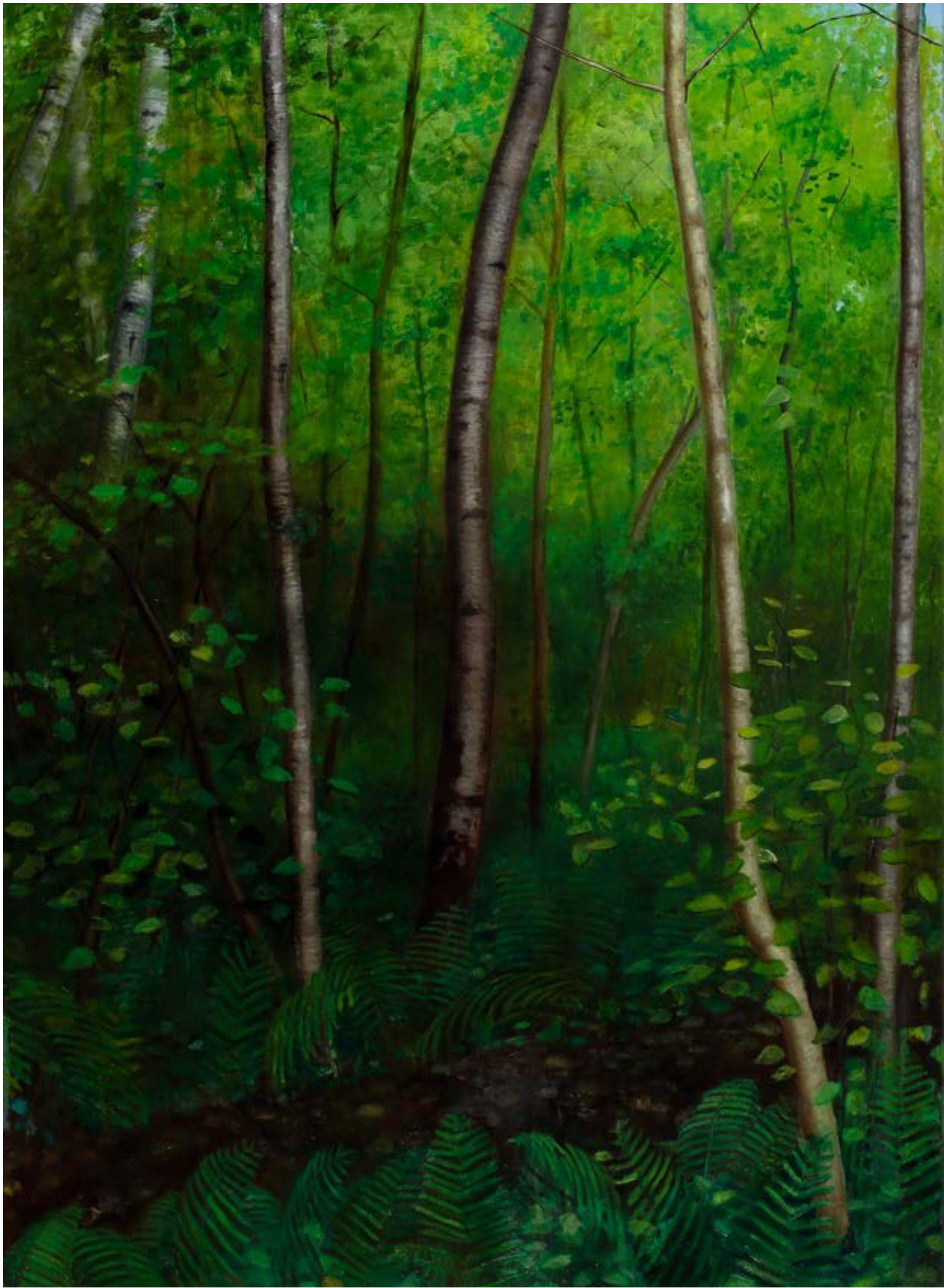
2009 • OIL ON CANVAS, 200 × 300 CM























**ZWISCHEN DEN WELTEN**

2018 • OIL ON CANVAS, 190 × 280 CM

SPRINGER II
2018 • OIL ON CANVAS, 210 × 140 CM

ZAUN (→ 58/59)
2015 • OIL ON CANVAS, 160 × 210 CM







TRÄUMER
2020 • OIL ON CANVAS, 65 × 45 CM

ANKUNFT (→ 62/63)
2015 • OIL ON CANVAS, 160 × 250 CM







**SCHÖNE AUSSICHT II**

2013 • OIL ON CANVAS, 200 × 260 CM

STUDIE SCHÖNE AUSSICHT II (→ 66/67)

2013 • PENCIL ON PAPER, 23 × 32,5 CM



91,2 106

10,4

87,5

27,0

~~77,9~~

74

66,11

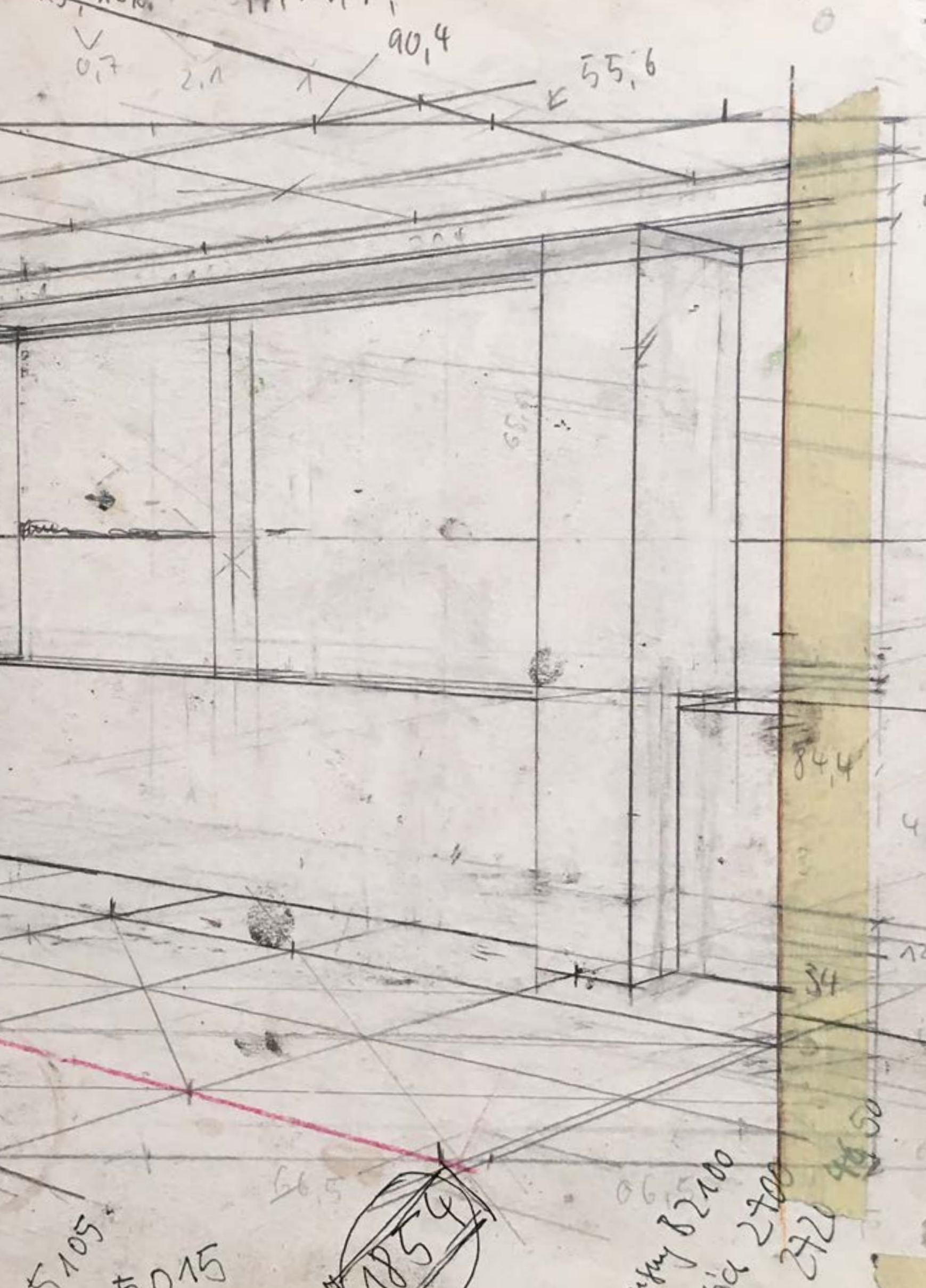
67

200
23,5

(87)

För
Skall för

6730



**VORHANG**

2009 • OIL ON CANVAS, 50 × 60 CM



ATLANTIS
2012 • OIL ON CANVAS, 95 × 130 CM



**ZUFLUCHT**

2020 • OIL ON CANVAS, 85 × 125 CM



**SEEROSSEN**

2010 • OIL ON CANVAS, 150 × 180 CM







**SCHWARZE WOLKE I**

2018 • OIL ON CANVAS, 55 × 40 CM

SCHWARZE WOLKE II

2019 • OIL ON CANVAS, 210 × 140 CM



WOLKE

2019 • OIL ON CANVAS, 200 × 140 CM

WALL (→ 82/83)

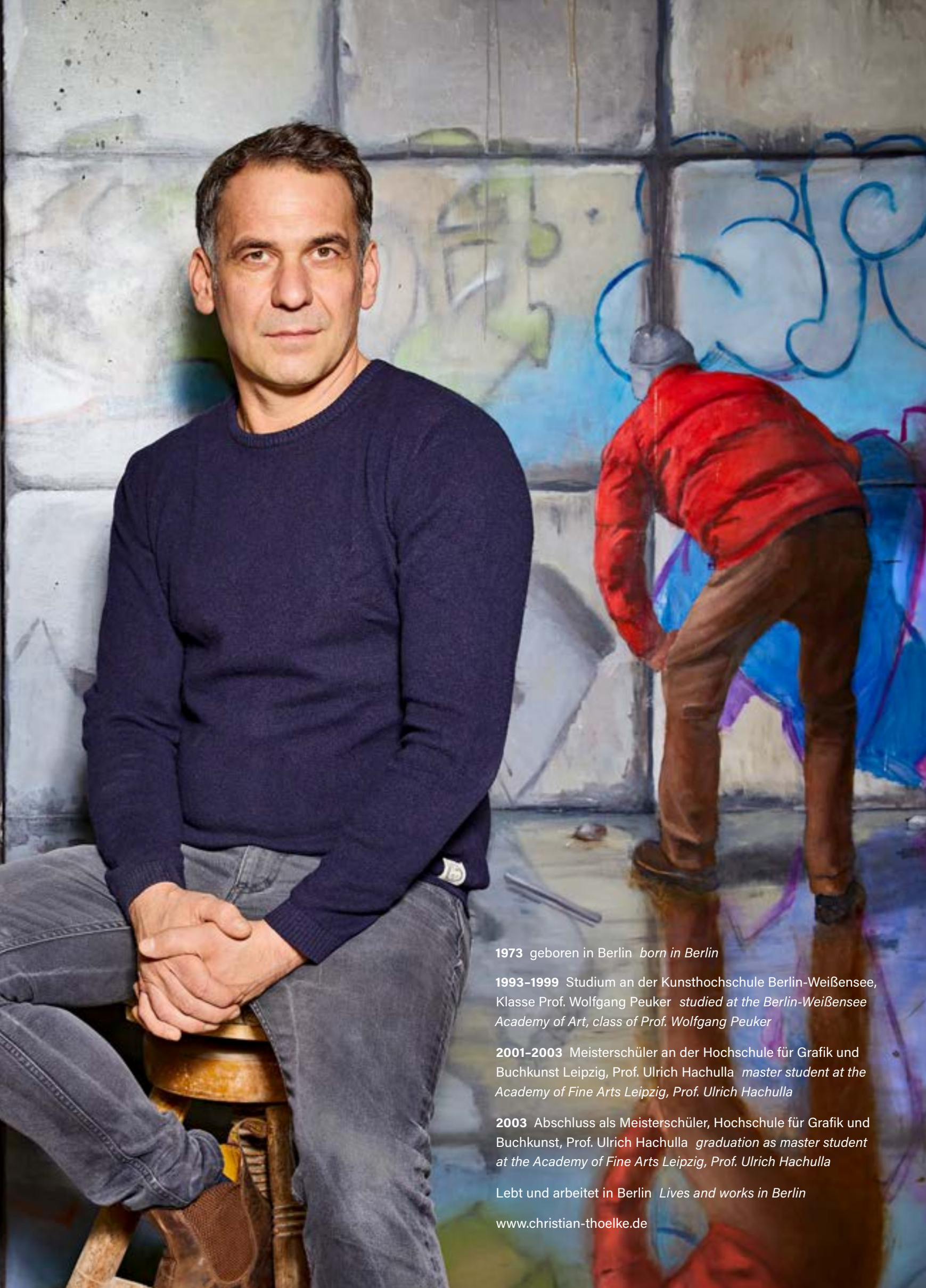
2021 • OIL ON CANVAS, 250 × 360 CM











1973 geboren in Berlin *born in Berlin*

1993–1999 Studium an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Klasse Prof. Wolfgang Peuker *studied at the Berlin-Weißensee Academy of Art, class of Prof. Wolfgang Peuker*

2001–2003 Meisterschüler an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Prof. Ulrich Hachulla *master student at the Academy of Fine Arts Leipzig, Prof. Ulrich Hachulla*

2003 Abschluss als Meisterschüler, Hochschule für Grafik und Buchkunst, Prof. Ulrich Hachulla *graduation as master student at the Academy of Fine Arts Leipzig, Prof. Ulrich Hachulla*

Lebt und arbeitet in Berlin *Lives and works in Berlin*

www.christian-thoelke.de



• Rauchen verboten! •





IMPRESSUM **COLOPHON**

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung:
This publication is published to accompany the exhibition:

Christian Thielke
 »Heartland«

Kunstmuseum Ahrenshoop
 2. Dezember 2022 – 3. April 2023
December 2nd 2022 – April 3rd 2023

Weg zum Hohen Ufer 36
 18347 Ostseebad Ahrenshoop
 T +49 38220 667 90
www.kunstmuseum-ahrenshoop.de

Erschienen im Published by
 VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
 Schwedenplatz 2/24
 A-1010 Wien/Vienna
hello@vfmk.org
www.vfmk.org

ISBN 978-3-903439-86-3
 Alle Rechte vorbehalten *All rights reserved*

Vertrieb Distribution
 Europa *Europe:* LKG, www.lkg-va.de
 UK: Cornerhouse Publications, www.cornerhousepublications.org
 USA: D.A.P., www.artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
 Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at dnb.de

Herausgeber Editor
 Kunstmuseum Ahrenshoop

Konzept Concept
 Christian Thielke

Autoren:innen Authors
 Katrin Arrieta
 Charly Hübner
 Kito Nedo
 Daniel Richter

Übersetzungen Translations
 Adam Page

Lektorat Copy-editing
 Martina Buder
 George Frederick Takis

Gestaltung Layout
 Carsten Aermes • www.carstenaermes.com

Bildbearbeitung Image Editing
 Thomas Post • www.lokalcolor.de

Fotonachweise Photo Credits
 Nguyen Xuan Huy 12/13 - 14/15 - 16/17 - 19 - 22/23 - 28/29 - 31 - 32/33 - 35 - 46/47 - 51 - 54/55 - 57 - 61 - 70/71 - 77 - 78 - 79 - 81 - 82/83
 anna.k.o. Cover - 36/37 - 40/41 - 53 - 58/59 - 62/63 - 64/65
 Norman Konrad 4 - 74/75 - 84/85
 Jochen Wermann 38/39 - 44/45 - 48/49 - 68 - 69 - 72/73
ostsee-kuestenbilder.de 88

Druck Printer
 Holzhausen / Gerin Druck GmbH
 Wienerfeldstraße 9
 A-2120 Wolkersdorf

© 2022 Christian Thielke, Autor:innen *authors*,
 Kunstmuseum Ahrenshoop und *and* Verlag für moderne Kunst
 © Fotografien siehe Fotonachweise *Images see Photo Credits*

Umschlagabbildung Cover Illustration
 Christian Thielke, *Kleiner Chaot*, 50 × 35 cm, Oil on Canvas, 2015

THOELKE



INNERCITY
SAT APR 28 DIXON
WEEK 12 END ALEXANDERSTR. 7



MUTING THE NOISE
INNERCITYVISIONS.COM

 **TA-TRUNG**  **BODY LANGUAGE**
VOL. 4 & 5

OUT APRIL 28TH ON CD & 2x12"

