The image features a dark, textured background. A prominent diagonal band, composed of a red and a blue stripe, runs from the top right towards the bottom left. The text is centered in the lower half of the image.

100 Jahre  
LOTHAR QUINTE  
2023

13.April bis 20.Mai 2023

Katalog Nr. 52  
ISBN 978-3-9800861-7-2

©Galerie Rottloff 2023  
©Thomas Quinte  
©Mirjam Quinte  
©Katharina Quinte  
©Alexander Quinte  
Sophienstraße 105  
76135 Karlsruhe  
Tel.: 0721-843225  
rottloff@online.de – [www.galerie-rottloff.de](http://www.galerie-rottloff.de)

Umschlag: „Diagonal Blau/Rot“, 1965, Eit./Acryl/Leinwand, 34x50 cm

100 Jahre  
LOTHAR QUINTE

GALERIE ROTTLOFF KARLSRUHE 2023

# 100 Jahre Lothar Quinte (1923-2023)

Lothar Quinte zählte in der Nachkriegszeit zu den Protagonisten des Informel. Damals äußerte er: „Wir fühlten uns als Avantgarde. Das hat nichts mit Fortschritt zu tun, sondern mit Abgrenzung.“<sup>1</sup> Seit den späten 1950er Jahren war der Begriff der „Avantgarde“ im Kontext der bildenden Künste von hoher Brisanz und Aktualität,<sup>2</sup> so dass die Korrelation mit dem damaligen Werk von Lothar Quinte sinnvoll und angemessen erscheint.

Die Gegenstandslosigkeit war bereits bei der russischen Avantgarde, den Vertretern des Suprematismus und Konstruktivismus, ein wesentliches Merkmal, wenn man an die Arbeiten von Kasimir Malewitsch (1879–1935),<sup>3</sup> Wladimir Tatlin (1885–1953)<sup>4</sup> oder El Lissitzky (1890–1941)<sup>5</sup> denkt. Vorbehalte blieben lange bestehen: Noch Arnold Gehlen (1904–1976)<sup>6</sup> äußerte in einer Publikation von 1960 eine sehr skeptische Einstellung zur Gegenstandslosigkeit, wenn er von einer „Entleerung zum Dekorativen“ spricht. Erneute Aktualität erreichte der Begriff „Avantgarde“ vierzehn Jahre später, als Peter Bürger (geb. 1936)<sup>7</sup> seine dazu gehörige Theorie publizierte. Für ihn waren Dada und Surrealismus avantgardistische Provokationen, die ihren Höhepunkt in den „ready-mades“ von Marcel Duchamp (1887–1968) und der seriellen Fließbandarbeit in der „Factory“ Andy Warhols (1928–1987) erreichten, mit denen die individuelle Erschaffung einmaliger Werke in Frage gestellt wurde. Obwohl diese Objekte beziehungsweise die damit verbundenen Ideen in den Kontext der Kunst überführt waren, ja sogar einen musealen Status erreicht hatten, war die Akzeptanz durch ein allgemeines Publikum nicht mehr gegeben.

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Lothar Quinte. Werkübersicht 1957–1984, hrsg. von Hans Hofstätter u. a., Freiburg i. Br., Augustinermuseum/Museen der Stadt Aschaffenburg/Galerie der Stadt Stuttgart/Regensburg, Ostdeutsche Galerie, Freiburg i. Br. 1984, S. 6 von hinten (keine Seitennummerierung; Quinte im Interview mit Peter Iden)

<sup>2</sup> Siehe hierzu die Kataloge „Avantgarde 61“ und „Absolute Farbe Avantgarde 63“ aus den Jahren 1961 und 1963, herausgegeben vom Städtischen Museum Trier. Die ausgestellten Bilder von Künstlern wie Bernd Berner, Winfried Gaul, Morris Louis, Georg Karl Pfahler und Arnulf Rainer entstanden zwischen 1958 und 1963, darunter auch zwei Arbeiten von Lothar Quinte von 1962; Henry Gowa formuliert: „Eine neue Form des Akademismus unter dem Zeichen einer Avantgarde lastet auf der jüngeren Generation.“; zitiert nach: Biennale 57. Jeune Peinture – Jeune Sculpture. Paris, Musée des arts décoratifs, Palais du Louvre / Frankfurt, Historisches Museum 1957/1958, Paris 1957, letzte Seite vor den Abbildungen (keine Seitennummerierung). Lothar Quinte ist in der „Section Allemande“ mit der Arbeit Nr. 33 „Schwarz spielt“ vertreten. Zur Frage der Abstraktion u. a.: Klaus Jürgen-Fischer, Neue Abstraktion – New Abstraction, in: Das Kunstwerk, Sonderdruck 1965, S. 3; Siegmund Holsten, Zur Avantgarde in der südwestdeutschen Kunst der sechziger Jahre, in: Impuls Südwest. Kunst der 60er Jahre in Baden-Württemberg, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1995, S. 8–15; Horst Vey: Vorwort, in: Lothar Quinte. Retrospektive, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1993, S. 7: „Zwei junge Galeristen, Helgard Rottloff und Klaus Gallwitz, hatten sich der Avantgarde verschrieben.“

<sup>3</sup> Siehe hierzu Werner Haftmann, Kasimir Malewitsch. Suprematismus – die gegenstandslose Welt, Köln 1962, S. 39.

<sup>4</sup> Siehe hierzu: Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Jürgen Tesch und Eckhard Hollmann, München 1997, S. 60f.

<sup>5</sup> Ebd., S. 62f.

<sup>6</sup> Siehe hierzu: Arnold Gehlen, Zeitbilder. Frankfurt a. M. 1960, S. 167.

<sup>7</sup> Siehe hierzu: Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974, S. 77.



Abb. 1. Rotorange über Schwarz, 1957, Farbe/Sand/Holz, 110x57 cm

Jetzt hatte sich die Seite der Kritik gedreht. Nicht das Kunstwerk wurde beurteilt, sondern der Künstler machte das Kunstwerk zum „Ausgangspunkt für eine Kritik, die über die Gesellschaft richtet“.<sup>8</sup>

Eine weitgehende Verabschiedung vom Begriff der „Avantgarde“ trat in der Postmoderne<sup>9</sup> ein, als Pluralismus und Eklektizismus das „sogenannte Neue“ systemtheoretisch in Frage stellten.<sup>10</sup> „After the End of Art“ würden alle Programme der Avantgarde, das Wesen und die Funktion der Kunst zu bestimmen, endgültig unglaubwürdig, liest man bei Boris Groys (geb. 1947).<sup>11</sup> Diese postmoderne Einstellung hatte zur Zeit des Jugendwerkes von Lothar Quinte noch keine Geltung. Für ihn und seine Galerie Rottloff in Karlsruhe,<sup>12</sup> war der „Vormarsch“ zu neuen friedlichen und freien Kunstwelten nach dem noch nicht vergessenen Zweiten Weltkrieg wie ein Fanal mit dem Begriff „Avantgarde“ verbunden.

## 2. Biographisches und Persönliches<sup>13</sup>

Auf der „art karlsruhe“ stellte die Galerie Rottloff im März 2012 den Künstler Lothar Quinte in einer „One-Man-Show“ aus. Ausstellungen nach seinem Tode fanden unter anderem in den Galerien Holtmann Köln („Farbiges Schwarz“) und Schlichtenmaier Stuttgart („Positionen der 1960er Jahre“), im Kunstmuseum Erlangen („informel in erlangen“) und im Villa Haiss Museum für Zeitgenössische Kunst in Zell am Harmersbach statt. Größere Retrospektiven wurden seitens der Galerie Rottloff in den Jahren 2003 und 2000 realisiert.<sup>14</sup> Am 30. September 2001 wurde im Rahmen eines Festaktes die „Place Lothar Quinte“ in Wintzenbach im Elsass im Département Bas-Rhin von der Bürgermeisterin Bernadette Marbach inauguriert.<sup>15</sup>

---

<sup>8</sup> Siehe hierzu: Boris Groys, *Über die heutige Lage des Kunstkomentators*, Wien 1997, S. 15.

<sup>9</sup> Siehe hierzu: Jean-Francois Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Wien 2009 (Orig.: *La condition postmoderne*, Paris 1979).

<sup>10</sup> Siehe hierzu: Beat Wyss, *Vom Bild zum Kunstsystem*, Köln 2006, S. 122; Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris 1978, S. 291.

<sup>11</sup> Siehe hierzu: Boris Groys, *Kunst-Kommentare*, Wien 1997, S. 18; ders., *Über das Neue*, Frankfurt a. M. 1999, S. 12.

<sup>12</sup> Siehe hierzu Erika Rödiger-Diruf, *Die Galeristin im Spiegel ihrer Sammlung*, in: *Ein Leben für die Kunst. 50 Jahre Galerie Rottloff*, Museum Ettlingen, Karlsruhe 2011, S. 20–25, hier S. 21 (auch S. 88).

<sup>13</sup> Die Formulierung des Kapitels basiert weitgehend auf dem Originaltext des Autors vom 5. November 2000, der in der Galerie Rottloff zur Eröffnung der Ausstellung „Lothar Quinte: Retrospektive anlässlich seines Todes am 29. 7. 2000“ gesprochen wurde (abgelegt im Archiv Badischer Künstler in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe).

<sup>14</sup> Siehe hierzu: *Ausst.-Kat. Karlsruhe, Galerie Rottloff 2011* (wie Anm. 12), S. 100f.

<sup>15</sup> Siehe hierzu: Werner Schäfer, in: *Lothar Quinte. Opus III. Werkverzeichnis der Kunst im öffentlichen Raum 1950–2000*, hrsg. von Gert Reising und Wolfgang Wiethaup, Mainz 2006, S. 81.



Abb. 2: Lothar Quinte 1963

Lothar Quinte war in der Nacht vom 27. zum 28. Juli 2000 im Alter von 77 Jahren an zwei aufeinander folgenden Herzinfarkten verstorben. Am Nachmittag hatte er noch bei klarem Bewusstsein mit seinem Sohn Alexander zusammen gegessen und abends seinen Hausarzt Dr. Hallermann und seine Frau Sibylle gesehen. Eigentlich war es ein Tag wie viele andere gewesen mit einigen Zigaretten und ein wenig Alkohol, nur etwas mehr Herzbeschwerden, unter denen er seit längerer Zeit trotz mehrerer Gefäß- und Bypassoperationen litt, die er 10 Jahre zuvor ohne wesentliche Komplikationen hinter sich gebracht hatte.

Die Beerdigung im elsässischen Wintzenbach, wo er seit 1969 lebte, wird unvergesslich bleiben: der blaue Sarg unter einem Meer von roten Rosen, eingerahmt von zwei späten monochromen Bildern, die sechs Kinder Caren, Miriam, Thomas, Katharina, Alexander und Norina im Alter von 10 bis 50 Jahren – zum Teil nach indischer Sitte in weißer Kleidung –, die recht weltlichen Chansons von Edith Piaf in der Kirche und danach klassischer Jazz. Alles war in dieser Form vom Künstler gewünscht und entsprechend von der Familie verwirklicht worden.

Bei Lothar Quinte hatte sich in seinen späten Lebensjahren eine deutliche Abgeklärtheit und Reduzierung der Technik eingestellt, er malte ohne Nuancierung, mehr und mehr auf die Grundfarben beschränkt. Zunächst setzte er gerade oder schräg gestellte blockhafte Rechtecke auf die Leinwand, schließlich entstanden nur noch monochrome Bilder.<sup>16</sup> In der späten „indischen“ Lebensphase, in der der Künstler jeweils für drei bis vier Monate im Jahr in Colva Beach südlich von Bombay, in der ehemals portugiesischen Kolonie Goa, sein

---

<sup>16</sup> Siehe hierzu: Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*, München 2000, S. 139–148. Im Gegensatz zur strukturlosen konzeptuellen „Exemplifikation“ eines „Blau“ bei Timm Ulrichs malt Quinte jedoch nach wie vor in lasierenden Schichten.



Abb. 3. WZ 81012: Netzbild rot, 1981, Acryl/Leinwand, 95x135 cm

Winteratelier aufschlug, kehrte er in modifizierter Form zu seinen Anfängen zurück. Er gestaltete malerische Farblicht-Räume, die eine starke Sinnlichkeit ausstrahlen. Die ursprünglich asketischen, kaum farbigen „Schleierbilder“ der 60er Jahre (Abb. 12) verwandelten sich jetzt in eine bunte Traumwelt mit leuchtenden Farbflocken von feinsten und zartester Differenzierung. Ein darüber gelegtes Netz verleiht den Bildern einen teppichartigen Charakter. Auch die „Drippingbilder“ mit farbigen, aus Fläschchen gegossenen Rinnsalen über einer ruhigen lasierenden Malerei gehören in diese experimentierfreudige Epoche. War es der Einfluss seiner Wahlheimat Indien, waren es die betäubenden Düfte und Farben dieser exotischen Welt, die die Phantasie des Künstlers inspiriert und sich in seinen Bildern sublimiert niedergeschlagen haben?

Lothar Quinte wurde 1923 im ober-schlesischen Neiße als das zweite von fünf Kindern geboren und siedelte im Alter von vier Jahren mit seiner Familie nach Leipzig über, was seinen typischen sächsischen Akzent erklärt. Der Vater war Buchhalter, so dass an das Abitur oder an ein aufwendiges Studium damals aus finanziellen Gründen nicht zu denken war. Quinte war bis in sein hohes Alter ein echter „Lausbub“ voller witziger und manchmal etwas boshafter Einfälle, immer zu Streichen aufgelegt. So war es ihm möglicherweise ganz recht gewesen, die Schule früh zu verlassen und eine Malerlehre zu beginnen, bei der er sich mehr Freiheit erhoffte. Mit 18 Jahren – es war 1941 – meldete er sich angesichts eines unausweichlichen Militärdienstes freiwillig zu den Fallschirmjägern. Dank seiner Gewandtheit und seiner kleinen athletischen Gestalt war er für diese Waffengattung besonders geeignet. Das Risiko des Springens und das elegante Fliegen waren für den jungen Burschen sicher die ideale Ablenkung vom Malergesellen-Dasein. Verwundet wurde er nie, aber gegen Kriegsende geriet er, nachdem er sich mit einigen Kameraden von Südfrankreich nach Holland durchgeschlagen hatte, in englische Gefangenschaft. Weil er eine Kontaktadresse in Heidelberg angeben konnte, wurde er bald entlassen.

Von Heidelberg, das in der amerikanischen Zone lag, zog er bald nach Altensteig bei Nagold in die französische Zone. Möglicherweise versprach er sich dort mehr französischen

„Flair“, den er ja schon während des Krieges in Südfrankreich kennengelernt hatte. Sein Geld verdiente er sich zunächst mit Gelegenheitsjobs, vor allem mit Puppenspielen. Später wurde er Gründer und Leiter einer kleinen Schattenspieltruppe, die sich „schwarzes auge“ nannte. In dieser frühen Phase kreativer Versuche entstanden ungegenständliche „Schattenfilme“, die mit Jazzmusik unterlegt wurden.<sup>17</sup>

Eine persönliche Äußerung über seine Malerei lautete: „Die ersten Bilder, die ich für mich akzeptierte, entstanden um 1955“.<sup>18</sup> Weiter zurück liegende künstlerische Ansätze sind kaum noch zu eruieren. Es gibt ein Stillleben „Sonnenblumen“ von 1947 (Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm), welches sich im Besitz des ältesten Sohnes Thomas befindet. Stimmung, Stil, Größe und Farbgebung sind quasi eine Hommage an Vincent van Goghs „12 Sonnenblumen in einer Vase“ von 1888 (Neue Pinakothek München), das Kultcharakter hatte und als Postkartendruck vielfach reproduziert wurde. Das waren die ersten Gehversuche eines Schülers, der seinen Weg suchte. Davor verlieren sich die Spuren in den Kriegswirren und der Kindheit wie „das Verschwinden des Gesichts im überspülten Sand des Meeresufers“. So formuliert es Michel Foucault im Hinblick auf die „Analytik der Endlichkeit“ und das Vergessen.<sup>19</sup>

1948 – damals 25-jährig – heiratete Quinte Herta Schmidhuber. Die Kinder Caren, Mirjam und Thomas wurden geboren. Verständlicherweise wurde der Künstler sesshafter, ganz sesshaft allerdings nie. Von 1946 bis 1951 besuchte er die Kunstschule Kloster Bernstein im Landkreis Horb, wo er für einige Zeit auch Schüler von HAP Grieshaber war. Quinte betonte, er habe seinen Lehrer nie nachgeahmt: „Grieshaber war zu stark, ich musste etwas dagegen setzen.“<sup>20</sup> So bestehen in seiner frühen gestischen Periode Beziehungen zu den „informellen“ Künstlern, wie Jean Fautrier (1898–1964), Pierre Soulages (geb. 1919), Hans Hartung (1904–1989) und Wols (Wolfgang Schulze, 1913–1951), die seit 1945 diese sehr freie Kunstrichtung der irrationalen Formlosigkeit und spontanen Gestik kreiert hatten<sup>21</sup> – wahrscheinlich als Reaktion auf die menschenverachtende, präzise arbeitende Kriegsmaschinerie des Zweiten Weltkriegs und die germanisierende politische Auftragskunst, die jegliche Kreativität erlahmen ließ. In der Nachfolge der genannten Künstler war Lothar Quinte einer der Protagonisten des „Informel“ geworden, ähnlich wie Arnulf Rainer (geb. 1929), Markus Prachensky (1932–2011), Emil Schumacher (1912–1999) und Karl Fred Dahmen (1917–1981). In dieser Zeit entstand eine große Zahl von Acryl-Eitemperabildern auf Holz, Leinwand und Papier mit skripturalen Elementen ohne feste Ordnung. Es lag noch eine tachistische, ja anarchistische Heftigkeit, in diesen Bildern, die den elastischen Pinselstrich des gelernten Malers erkennen ließen.

Lothar Quinte bekam 1954 den Kunstpreis Junger Westen und den Burdapreis für Malerei, 1953 den II. Kunstpreis der Jugend. Mit dem Erfolg kam es auch zu öffentlichen Aufträgen, so etwa für Kirchenfenster in Metzingen, Lübeck, Esslingen, Stuttgart, Schifferstadt und Köln (Abb. 14).<sup>22</sup> Auch Wandbilder in Reutlingen, Langen und Bonn wurden als Auftragsarbeiten

---

<sup>17</sup> Siehe hierzu: Lothar Quinte. Opus. Werkverzeichnis der Gemälde 1950–2000, hrsg. von Gert Reising, Mainz 2000, S. 162.

<sup>18</sup> Lothar Quinte im Film „40 Jahre Malerei“, 1983, von Miriam Quinte.

<sup>19</sup> Zitiert nach: Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1974, S. 377, 462 (Orig.: Les mots et les choses, Paris 1966).

<sup>20</sup> Persönliche Mitteilung Lothar Quintes an den Autor 1998.

<sup>21</sup> Siehe hierzu: Holsten 1995 (wie Anm. 1).

<sup>22</sup> Quinte. Opus 2000 (wie Anm. 17), S. 124.

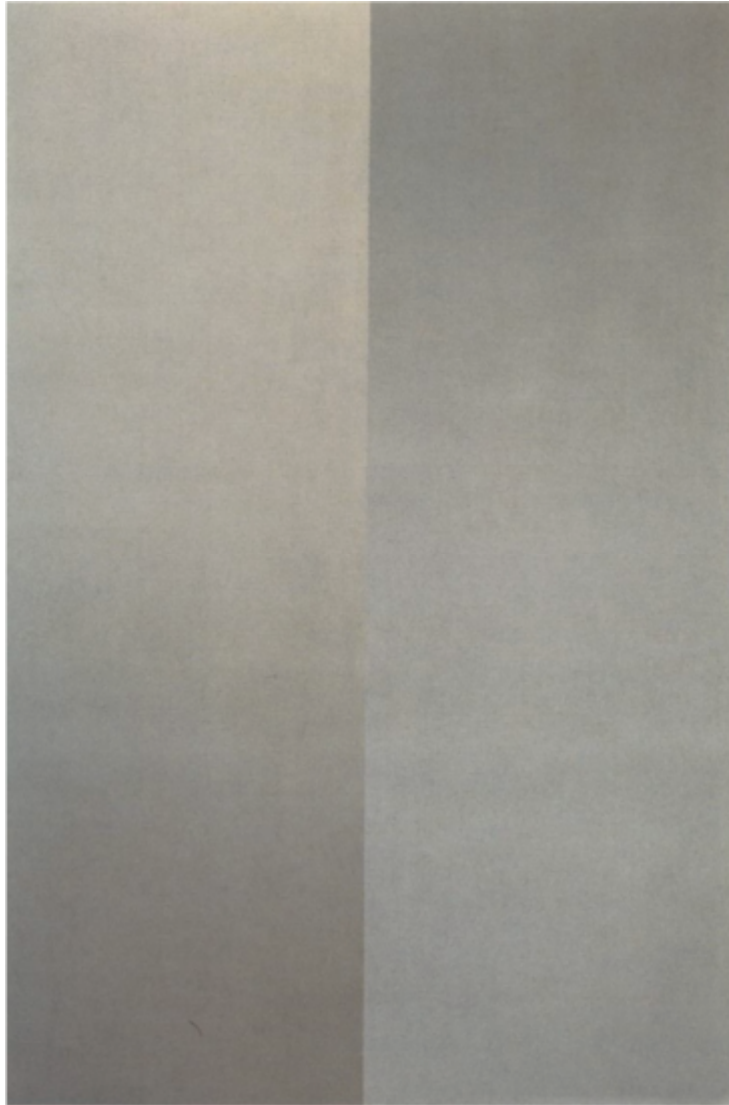


Abb. 4. Spiegelbild Sand Sand, 1998, Acryl/Rupfen, 140x100 cm

erstellt. Seit 1952 hatte er sein eigenes Atelier in Reutlingen. 1959/60 erhielt der junge Künstler eine einjährige Gastdozentur in der Werkkunstschule in Krefeld. Als unkonventioneller Lehrer – der „Hecht im Karpfenteich“ wurde er genannt – soll er sehr beliebt gewesen sein. Es kam zu erstem Wohlstand und zu einer gewissen Ordnung des Alltags. 1960 disziplinierte sich auch die Malerei. In den „Schleierbildern“ (Abb. 5), die ihn in modifizierter Form sein Leben lang begleiten sollten, wurden die vorher schräg verfliegenden Formen streng vertikal ausgerichtet. Es entstanden die sogenannten „Fensterbilder“, die meist zwei oder vier größere Rechtecke mit markanten Randzonen beinhalten (Abb. 11ö).

Die Verbindung Lothar Quintes zur Grieshaber-Schülerin und späteren Galeristin Helgard Rottloff bestand seit 1958. Sie erkannte früh die Qualität und Kreativität des Künstlers, machte ihn von 1961 an in Ausstellungen bekannt und sorgte für den Druck graphischer Arbeiten.<sup>23</sup> 1962 hatten Lothar Quinte und Helgard Rottloff geheiratet. Die Zeiten waren damals nicht leicht für Quinte, wie oft bei jungen Künstlern, die ausschließlich von ihrer Kunst leben.<sup>24</sup> In einem Brief an Helgard Rottloff hieß es: „Ich bin pleite, ich weiß nicht, wie es weiter gehen soll.“<sup>25</sup> Das änderte sich bald, als Graphik-Verkäufe und größere öffentliche Aufträge die finanzielle Lage wesentlich verbesserten. Unter dem Einfluss der Pop-Ära und der Hardedge-Malerei wurden seine Arbeiten konkreter beziehungsweise konstruktiver. Es kam zu den Fächer-, Schlitz- und ZET-Bildern. Sie enthalten meist eine markante Kompressionszone mit prismatischer oder chromatischer Feinabstufung, die zu vibrieren scheint. Die konkreten Konzepte eigneten sich vorzüglich für Siebdrucke, die konsequent in der Galerie Rottloff verwirklicht wurden. Mappen und Serien gelangten bis nach Japan und in die USA, wo noch heute in der Halle des John F. Kennedy Airport Quinte-Siebdrucke zu besichtigen sind. Die Popularität des Künstlers erreichte bereits in den 1960er Jahren einen Höhepunkt. „In der Malerei interessiert mich einzig und allein das optische Ereignis. Für meine Malerei bedeutet das, jedes Bild so zu konzipieren, dass es zum eindeutigen optischen Gegenstand wird – nichts daran auswechselbar und ohne Story“:<sup>26</sup> Es handelt sich also um eine bewusst „unliterarische“ Kunst, ohne Idee hinter dem Bild, ohne Bezug auf Figurales oder Landschaftliches. Das wurde von Lothar Quinte in konsequenter, ja radikaler Form verwirklicht. Dadurch entfällt auch der Begriff der Abstraktion: „Ich abstrahiere nicht, ich schaffe absolute Kunst“, sagte der Künstler.<sup>27</sup>

Ab 1969 arbeitete Lothar Quinte in Wintzenbach in einer alten Scheune, die er zum Atelier umgebaut hatte. Vorher hatte sein Zentrum in Karlsruhe gelegen, wo er seit 1960 in der Durlacher Allee 38 ein Atelier unterhielt. Der eindrucksvolle 11 x 11 m große Wandteppich von 1975 mit einem farblich changierenden Kreis auf ultramarinblauem Grund im Badischen Staatstheater Karlsruhe, der in die Werkgruppe „Corona“ zu rechnen ist, ist ein Beleg für

---

<sup>23</sup> Siehe hierzu: Ausst.-Kat. Karlsruhe, Galerie Rottloff 2011 (wie Anm. 12), S. 11, 88, 100.

<sup>24</sup> Jürgen Raap, Kunst und Kapital: Sozialmaschine Geld, in: Kunstforum 149, 2000, S. 100–105; Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler, Frankfurt a. M. 1998, S. 340–395.

<sup>25</sup> Privater Briefwechsel mit Helgard Rottloff 1958.

<sup>26</sup> Zitiert nach: Thomas Lenk, Lothar Quinte, Westfälischer Kunstverein, Münster 1968, Text nach Abb. 18 (keine Seitennummerierung).

<sup>27</sup> Zitiert nach: Robert Kudielka, in: Ausst.-Kat. Münster 1968 (wie Anm. 26), Text links von Abb. 7 (keine Seitennummerierung); siehe dazu auch Friedrich Heckmanns, in: ebd., Text links und rechts von Abb. 4.



Abb. 5. W. W. Z. 66000, „Horizont blau/rot“. 1966, Eit./Acryl/Leinwand, 125 x100 cm



Abb. 6. O.T., 1958, Eitempera/Acryl/Holz, 70x90 cm

seine Anerkennung in Baden-Württemberg.<sup>28</sup> Die Arbeiten dieser Epoche strahlen eine bezwingende Ruhe und Zeitlosigkeit aus. Der Kreis ist nun einmal das Vollkommenste schlechthin, was Kunst und Geometrie zu bieten haben und jede Vollkommenheit deutet auch schon auf das Finale. Und so war Lothar Quinte nicht nur der „Herr der Ringe“ (Abb. 8), sondern auch ihr Gefangener geworden – und zog daraus die Konsequenz. Er hörte vorerst auf zu malen und unternahm 1975/76 eine Weltreise, um den Kopf wieder frei zu bekommen für neue Konzeptionen. 1985 zerbrach seine Ehe mit Helgard Rottloff, von 1987 an begleitete ihn seine dritte Frau, die Malerin Sibylle Wagner. Die Gesundheit war jetzt keine Selbstverständlichkeit mehr. Nikotin und Alkohol, die „Überlebensdrogen“ vieler Künstler, forderten ihren Tribut.

Im Laufe seines Lebens wurden für Lothar Quinte 108 Einzelausstellungen ausgerichtet. Beachtenswert sind vor allem diejenigen in Wien (1958), Solothurn und Bern (1958), Basel und Zürich (1966), Melbourne (1969), Bombay (1990) und Warschau (1996). Außerdem nahm er an knapp dreimal so vielen Gruppenausstellungen teil, unter anderem in Amsterdam (1955), Paris (1957, 1964), Rotterdam (1954, 1962), New York (1960), Dordrecht (1961), Groningen und Rotterdam (1962), Kopenhagen (1964), Pittsburgh (1964, 1967), Tokyo (1974), Basel (1970, 1975, 1979, 1980, 1983, 2000) und Chicago (2000). 1995 erfolgte die Ernennung zum Professor h. c. des Landes Baden-Württemberg, 1997 wurde Lothar Quinte der Lovis-Corinth-Preis zugesprochen.

### 3. Das Frühwerk von Lothar Quinte<sup>29</sup>

Zu den frühen Werken Quintes gehört das Bild „Schwarz spielt“ von 1956 des damals 33jährigen Künstlers (Abb. 2), der bereits seine Malerlehre in Leipzig, seinen Kriegsdienst mit Gefangenschaft in Frankreich und seine Ausbildung in der Kunstschule Kloster Bernstein hinter sich hatte. Die als avantgardistisch zu bezeichnende Arbeit wurde auf Empfehlung von Kurt Martin (1899–1975), dem damaligen Direktor der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe,<sup>30</sup> in der Ausstellung „biennale 57 jeune peinture jeune sculpture“ im Pavillon Marsan des Louvre in Paris gezeigt.<sup>31</sup>

Sie war danach im Städelmuseum Frankfurt und schließlich in Kanada zu sehen, wobei letztere Station zwar im Katalog genannt wird,<sup>32</sup> aber nicht belegt werden kann. Die von der „Klassischen Moderne“ geprägten Kuratoren der Pariser Ausstellung, der Generalkommissar der Biennale Henry Gowa (1902–1990) und der Direktor des Städtischen Kunstinstituts Ernst Holzinger (1901–1972), hatten eine in ihren Augen repräsentative Auswahl von jungen Künstlern getroffen. Interessanterweise malten jedoch nur 24 der 118 Künstler (knapp 20%) ungegenständlich. Die Arbeiten der übrigen figurativ orientierten jungen Künstler lassen sich – nach den Abbildungen im Katalog zu urteilen – etwas pauschal unter dem Begriff „Miserabilismus“ einordnen, einer Strömung nach dem Zweiten Weltkrieg, als deren Hauptvertreter man den Pariser Maler Bernard Buffet (1928–1999) ansehen kann.

---

<sup>28</sup> Siehe hierzu: Quinte. Opus III 2006 (wie Anm. 15), S. 59.

<sup>29</sup> Alle aufgeführten und kommentierten Werke stammen aus den Sammlungen der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe oder der Galerie Rottloff, Karlsruhe.

<sup>30</sup> Siehe hierzu: Horst Vey: Vorwort, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 7.

<sup>31</sup> Auf der Ausstellung waren Werke von 50 deutschen und 68 französischen Künstlern unter 40 Jahren zu sehen.

<sup>32</sup> Biennale 57 (wie Anm. 1), S. 3–10.



Abb. 7. Schwarz spielt, 1956, Tempera/Öl auf Rupfen, 120 x 65 cm,

Das mittelgroße Bild „Schwarz spielt“ wirkt trotz des euphemistischen Titels düster, bedrohlich. Das schlanke Hochformat führt zu einer „Vertikalspannung“, die einen anthropologischen Ernst zu transportieren scheint.<sup>33</sup> Die explodierenden schwarzen Spritzer lassen zudem an Kriegereignisse denken, die dem Künstler 1956 noch in naher Erinnerung waren. Dazu passen auch die blutroten, zum Teil überdeckten Elemente im oberen Bereich. Blaue und gelbe Flecke werden fast verschluckt. Aber das weiße Licht – ist es die Hoffnung? – leuchtet strahlend aus der Mitte und den Lücken der Netzwerke heraus und verleiht dem Bild Tiefe, ohne dass perspektivische Mittel eingesetzt werden. Der schichtweise Farbauftrag bleibt bei Quinte nachvollziehbar und erzeugt eine surreale Perspektive, die den Betrachter eintauchen lässt in eine objektlose Welt, die ganz aus der Imagination geboren ist. Diese Qualität hatte Jean-Paul Sartre 1940, in seinen theoretischen Überlegungen zum Kunstwerk, als das Wesentliche bezeichnet.<sup>34</sup> Die Wahrnehmung führt im Betrachter zur „Imagination“, wenn im Werk die Zeichen dafür gesetzt sind. Die Wirkung dürfte auf dem psychologischen und anthropologischen Phänomen der Schichtung mit wechselnder Transparenz und Intransparenz der Erinnerung und Vigilanz beruhen. In der Kommunikation mit der Natur und den Mitmenschen existieren ebenfalls solche wechselnden „Lichtverhältnisse“ mit unterschiedlichen Stimmungen und Befindlichkeiten. Die absolute Klarheit dürfte zu den Seltenheiten des Erlebens gehören. Wahrscheinlich besitzen die Bilder dieser Epoche deswegen einen so hohen Wirkungsgrad. Nicht umsonst sprechen wir von der Tiefe eines Gefühls oder Gedankens.

Die etwa gleichaltrigen Zeitgenossen des Informel wie Georges Mathieu (geb. 1921), Pierre Soulages, Arnulf Rainer, Markus Prachensky und Emilio Vedova (1919–2006) sollen in diesem Zusammenhang genannt werden, auch wenn direkte Vergleiche problematisch sind. Der Geist der Auflehnung gegen die Figuration, begründet im Zwang und in der Normierung durch die faschistische Kunstauffassung während des Zweiten Weltkriegs, ist in den Werken der genannten Künstler zu spüren. Das wird auch deutlich im Katalog „Junger Westen“ von 1958, in dem Albert Schulze Vellinghausen die Nachkriegssituation eindrucksvoll beleuchtet: Nach 12 Jahren eines totalitären Systems, wo eine fest umrissene Vorstellung von dem was „Kunst“ sei, was „Kunst zu sein hatte“, geprägt und propagiert worden war, wurde ihnen die

---

<sup>33</sup> Siehe hierzu: Peter Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, Frankfurt a. M. 2009, S. 180. Sloterdijk sieht nach Aufrichtung des Menschen in die Vertikale mit Erkennen der Begrenztheit des Lebens eine „Vertikalspannung“, die das Individuum zur Höherentwicklung zwingt. Gerade Kriegereignisse, wie sie Lothar Quinte als junger Fallschirmjäger am Kriegsende in Frankreich miterlebt hatte, können ihm den „Ernst der Lage“ verdeutlicht haben.

Eine bemerkenswerte Begebenheit liegt darin, dass das 1957 in Paris eingereichte und wenig später verkaufte Bild vom Künstler zunächst nicht signiert wurde. Als es 1994 durch einen Zufall über einen Kunstsammler Fischer in Mönchengladbach wieder in den Besitz der Galerie Rottloff gelangte, wurde es von Lothar Quinte wie ein Querformat signiert und mit der Jahresangabe 1955 versehen, wobei er anmerkte, dass ihm das Bild jetzt besser horizontal gefalle (mündliche Mitteilung von Helgard Rottloff 2012). Aus dem ursprünglich existenzialistischen, vom Krieg gezeichneten, stark von Sartre beeinflussten Künstler war mittlerweile ein abgeklärter friedlicher „Inder“ geworden, der dem buddhistischen Gedankengut nahe stand, was in seinem farbenfrohen Spätwerk deutlich zum Ausdruck kommt. Das breit gelagerte, landschaftliches suggerierende Querformat trägt dem eher Rechnung als das spannungsvolle Hochformat.

<sup>34</sup> Siehe hierzu: Jean-Paul Sartre, *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, Hamburg 1994, S. 48, 196 (Orig.: *L'Imaginaire*, Paris 1940).



Abb. 8. Gestik, 1959, Eitempera auf Seidenpapier, 49x74 cm,

Abstraktion ein unumgängliches Mittel, dieses Lebensgefühl künstlerisch zu dokumentieren.<sup>35</sup> Lothar Quinte gehörte zum erweiterten Kreis der Gruppe „Junger Westen“ und war bei der Ausstellung 1958 in Recklinghausen mit der Gouache „Durchblick im Dunkel“ vertreten.<sup>36</sup> Doch ist die Individualität des einzelnen Künstlers letztlich unvergleichbar, so wie es etwa der Kunsthistoriker Ernst Gombrich (1909–2001) formuliert hat: „Genau genommen gibt es die Kunst gar nicht. Es gibt nur Künstler.“<sup>37</sup>

Deshalb konzentriert sich dieser Aufsatz bewusst auf die Bilder von Lothar Quinte. Als zweites Beispiel sei die Pinselzeichnung „Ohne Titel“ kommentiert (Abb. 3), die sich seit 1992 im Besitz der Karlsruher Kunsthalle befindet. Diese Arbeit von 1958 ordnet sich zwar in den Kontext des damals dominierenden „Informel“ ein, der von Künstlern wie Pierre Soulages, Karl Otto Götz (geb. 1914), K. R. H. Sonderborg (1923–2008) oder Gerhard Hoehme (1920–1989) repräsentiert wurde. Sie zeigt jedoch bereits eine Grundhaltung, die der Künstler später in die Worte fasste: „Ein Bild muss Charakter haben“.<sup>38</sup> Sie wurde für den damals 25jährigen zum essentiellen Ausdruck seiner Individualität und zeichnete sein gesamtes Frühwerk aus.<sup>39</sup> In dieser Arbeit legte Quinte vier, japanischen Schriftzeichen

---

<sup>35</sup> Zitiert nach: Albert Schulze Vellinghausen, in: Deutsche Kunst nach Baumeister – Junger Westen, Recklinghausen 1958, S. 16–18.

<sup>36</sup> Ebd. S. 37, Abb. 48 und S. 101 („Durchblick im Dunkel“, 1957, Gouache).

<sup>37</sup> Zitiert nach: Ernst Gombrich, Die Geschichte der Kunst, London 1996, 16. Aufl., S. 15 (Orig. 1950).

<sup>38</sup> Zitiert nach: Günter Wirth, Ein Bild muss Charakter haben. Begegnung mit Lothar Quinte 1993, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 36–38, hier S. 36; siehe auch: Ein Bild muss ein Ding sein. Lothar Quinte im Gespräch mit Jacek Barski, in: Katalog zur Ausstellung der Preisträger des Lovis-Corinth-Preises Lothar Quinte und Gert Fabritius. Die Künstlergilde, Esslingen 1997, S. 21–25.

<sup>39</sup> Lothar Quinte in einem Interview mit Peter Iden „Für mich ist das Bild primär ein Vis-à-Vis. Nicht ein Abbild irgendwelcher Wirklichkeit, auch nicht der Wirklichkeit psychischer Befindlichkeiten.“

vergleichbare, irreguläre mächtige schwarze Balken über eine lichte amorphe Grundstruktur, die ihrerseits den „rapport“ verstärkt, wie es Paul Cézanne nannte,<sup>40</sup> bei dem auch die Begrenzungen und das Umfeld den Einzeldingen gleichwertig wurden. Dadurch entsteht ein schwebender Lichtraum.<sup>41</sup> Informell, das heißt formlos im wörtlichen Sinne, ist die Arbeit nicht. Es gibt nur wenige zufällige Spuren oder Kleckse im Bild, eher verblockte raumgreifende Körper eigener Individualität.<sup>42</sup> Das Fleckige und Amorphe des Tachismus,<sup>43</sup> wie zum Beispiel bei den klassischen Vertretern Georges Mathieu, Wols, Karl Fred Dahmen oder Emil Schumacher, war für Lothar Quinte bereits überwunden. In dieser Arbeit findet sich noch am ehesten eine Verwandtschaft zu Bildern von Pierre Soulages, die ebenfalls blockhafte dunkle Elemente vor hellem Hintergrund aufweisen.<sup>44</sup> Aber bei Soulages überwiegt der architektonisch-konstruktive, bei Quinte dagegen der gestisch-graphische Charakter.

Das mittelgroße querformatige Bild „Ohne Titel III (Gestik Weiß in Weiß)“ von 1960 (Abb. 4),<sup>45</sup> seit 1994 im Besitz der Karlsruher Kunsthalle, ist dichter gemalt und kann als „gestische Befreiung vom Informel der 1950er Jahre“<sup>46</sup> verstanden werden. Das Bild zeigt eine weitgehend vertikale, leicht ungeordnete Vielzahl von spontanen weißen Pinselschlägen, die im Sinne eines „action painting“ über eine Lage schwarzer Pinselspuren gelegt wurden. Dadurch wird eine Tiefenwirkung und Mehrschichtigkeit erzeugt, die das Interesse und die Neugierde des Betrachters unmittelbar ansprechen. Die materielle Dichte des Werkes ist für den Künstler ungewöhnlich. Es überträgt zunächst eine gewisse nervöse Unruhe, die bei längerer Betrachtung einer beruhigten, ausgeglichenen Stimmung weicht, wie sie sich zum Beispiel beim Blick auf eine spektakuläre Landschaft einstellen kann.

---

Wenn ich mich schlecht fühle, male ich nicht schwarze Bilder, sondern gar keine.“; zitiert nach: Peter Iden, Was ich male bin ich – Ein neuerliches Gespräch mit Lothar Quinte, in: Quinte, Opus 2000 (wie Anm. 17), S. 10–12, hier S. 11.

<sup>40</sup> Cézannes Ziel war nach seinen eigenen Worten „de mettre le plus de rapport possible“; siehe hierzu: Kurt Badt, Das Spätwerk Cézannes. Konstanzer Universitätsreden, hrsg. von Gerhard Hess, Konstanz 1971, S. 12f.

<sup>41</sup> Siehe hierzu: Siegmund Holsten, Zum Licht in der Malerei Quintes, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 23–30.

<sup>42</sup> Siehe hierzu: Gert Reising, Lothar Quinte. Gouachen, Galerie Rottloff, Karlsruhe 1993, S. 1.

<sup>43</sup> Siehe hierzu: Karin Thomas, Bis heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1998, 10. Aufl., S. 196; Emil Schumacher formuliert: „Die Form, die das Leben zur Voraussetzung hat – die das Leben erfüllt – ist formlos und doch Form.“; zitiert nach: Ein Buch mit sieben Siegeln. Emil Schumacher, Heidelberg 1972, o. S..

<sup>44</sup> Siehe hierzu: Holsten 1993 (wie Anm. 41), S. 27.

<sup>45</sup> Siehe hierzu: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 95, Nr. 4, Abb. S. 43; Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 31, 1994, S. 164; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen für die Gemäldegalerie 1984–1994, Karlsruhe 1995, S. 97, Abb. S. 217; Ausst.-Kat. Impuls Südwest 1995 (wie Anm. 1), S. 147, Abb. S. 107.

<sup>46</sup> Malerei des 20. Jahrhunderts. Bestandskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, bearb. von Siegmund Holsten, Petersberg 2011, S. 293.



Abb. 9. WVZ 60009, Gestik 1960 Eitempera/Öl auf Nessel, 140x100 cm

Das „Übermalen“ ist vergleichbar mit der Technik des sechs Jahre jüngeren Österreicher Arnulf Rainer, mit dem Lothar Quinte gut bekannt war.<sup>47</sup> Die Gestik findet sich in ähnlicher Form auch bei seinem engen Freund Markus Prachensky<sup>48</sup> oder auch bei Karl Otto Götz,<sup>49</sup> wobei nicht mehr sicher auszumachen ist, wer diese Wege des Informel als erster beschritt, die gewiss auch nicht identisch waren. So entsprach die mehrschichtige Malerei bei Arnulf Rainer eher einer „Überdeckung“, wie es Rainer selber formulierte, während Lothar Quinte eine „Übermalung“ mit durchscheinenden oder am Rande noch erkennbaren tieferen Strukturen bevorzugte. Die dynamischen Pinselschwünge eines Karl Otto Götz oder Markus Prachensky mussten sitzen und waren keiner Korrektur mehr zugänglich. Lothar Quinte war hier insofern flexibler, als er jederzeit noch Veränderungen oder Ergänzungen vornehmen konnte.

---

<sup>47</sup> Siehe hierzu: Werner Hofmann: Jenseits des Schönheitlichen, in: Arnulf Rainer. Verdeckt – entdeckt, Galerie Ulysses, Wien 1987, S. 42–48, hier S. 42: „Übermalung bildet eine eigene visuelle Struktur“.

<sup>48</sup> Siehe hierzu: Markus Prachensky. Retrospektive. Galerie der Stadt Linz u.a., Linz 1997, S. 24–45.

<sup>49</sup> Siehe hierzu: Holsten 1995 (wie Anm. 1), Abb. und Text S. 8.



Abb. 10. Schleierbild, 1962, Eitempera/Leinwand, 130x97 cm

Ein 1962 datiertes Gemälde „Ohne Titel“, (Abb. 10), gehört zur Gruppe der „Schleierbilder“, die eine meditative Aura haben und den Eindruck erwecken, als strahle eine imaginäre Lichtquelle von hinten durch das Bild.<sup>50</sup> Diese Bildgestaltung definiert eine neue Richtung, einen Reifungsprozess innerhalb des Frühwerkes, wie auch der Künstler selbst zwanzig Jahre später feststellte: „Diese Malerei habe ich als meinen Mittelpunkt erkannt.“<sup>51</sup> Die vorher informelle, ungeordnete Pinselführung richtet sich streng vertikal aus und lässt mittig eine hellere und transparentere Zone entstehen. Sie erweckt den Eindruck eines halbdurchsichtigen Schleiers, der den Blick auf das ungrundierte Baumwollgewebe erlaubt. „Transparenz sehe ich in engem Zusammenhang mit Transzendenz“, äußerte Lothar Quinte in einem Interview und machte damit die spirituelle Dimension vieler seiner Gemälde deutlich.<sup>52</sup> Die scheinbare Räumlichkeit der Darstellungen wird verstärkt durch die konvexen Abrundungen am oberen und unteren Bildrand. Beim Betrachter kann nach dem Durchblick auf eine leere Fläche die Assoziation mit dem „Nichts“ hervorgerufen werden,<sup>53</sup> die eine in Jean-Paul Sartres „L'Être et le Néant“ formulierte existenzielle Frage aufwirft, in der das menschliche „Geworfensein“ literarisch formuliert ist.<sup>54</sup> Diese lässt sich in dem Gemälde bildhaft nachempfinden, wenn man entsprechend vorgeprägt ist. Das lässt sich mit Sicherheit von Lothar Quinte sagen, der sich mit dieser Philosophie identifizierte.<sup>55</sup> Selbstverständlich ist das eine Deutung, die eine andere nicht ausschließt. So wäre durch den optischen Sog der Bildmitte auch die Aufnahme in eine ruhige Geborgenheit bei entsprechender Gestimmtheit denkbar. Gerade in der Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit liegen der Wert und die Tiefe der „Schleierbilder“.

Die frühen Bilder von Lothar Quinte sind oft schwarzbetont, düster. Der Künstler selbst sagt dazu: „Schwarz ist eine ganz starke Farbe, sie ist sehr eindeutig. Es gibt nur ein Schwarz, aber es gibt tausende von Rots, eine ganze Palette Grüns, aber das Schwarz ist nur schwarz.“<sup>56</sup> Das mag seine Vorliebe für diese Farbwahl erklären.

---

<sup>50</sup> Siehe hierzu: Slg.-Kat. Karlsruhe 2011 (wie Anm. 46), S. 293; Siegm. Holsten, in: Quinte. Opus 2000 (wie Anm. 17), S. 293.

<sup>51</sup> Siehe hierzu Lothar Quinte im Gespräch mit Peter Iden 1984: „Die ersten Bilder, die mir wichtig sind, sind sehr gestisch, sehr expressiv. Der Übergang zu den stillen Bildern war dann wohl im Nachhinein gesehen ein Reifungsprozess. Diese Malerei habe ich als meinen Mittelpunkt erkannt. Von da aus versuche ich Möglichkeiten auszuloten, irgendwo an eine Grenze zu stoßen“; zitiert nach: Ausst.-Kat. Freiburg i. Br. u.a. 1984 (wie Anm. 2), S. 7 von hinten (keine Seitennummerierung).

<sup>52</sup> Lothar Quinte sagte in einem Interview mit Peter Iden: „Transparenz sehe ich in engem Zusammenhang mit Transzendenz. Es kommt zu einer Überschreitung, zum Hinüberwechseln des Bildes in eine andere Realität, die sich in der Farbe und in der Form, in der sie erscheint, manifestiert“; zitiert nach: Quinte. Opus 2000 (wie Anm. 17), S. 11.

<sup>53</sup> Siehe hierzu: Gert Reising, Bilder zum Nichts. Quintes Malerei der frühen Jahre, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 8–22, hier S. 12.

<sup>54</sup> „Und es versteht sich von selbst, dass für das Für-sich der Modus des Das-sein-was-der-Andere-nicht-ist völlig vom Nichts durchdrungen ist.“; zitiert nach: Jean-Paul Sartre, Das Sein und das Nichts, Dritter Teil: Das Für-Andere, IV. Der Blick, in: ders., Gesammelte Werke. Philosophische Schriften, Hamburg 1962, S. 457–538, hier S. 508 (Orig.: L'Être et le Néant, Paris 1943).

<sup>55</sup> Mündliche Mitteilung von Helgard Rottloff 2012. Sartre war ein häufiger Lese- und Diskussionsstoff des Künstlers während dieser Werkphase.

<sup>56</sup> Zitiert nach: Günter Wirth, Ein Bild muss Charakter haben. Begegnung mit Lothar Quinte 1993, in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 36–38, hier S. 38.

m Anschluss an die „Schleierbilder“ entwickelte Quinte um 1963 in den sogenannten „Fensterbildern“ eine zunehmende Konkretisierung (Abb.6). Diese dienten als Ausgangspunkt für die immer wichtiger werdende Druckgraphik, die damals in Zusammenarbeit mit der Galerie Rottloff entstand. Zwischen 1964 und 1976 schuf Quinte keine Gouachen mehr, sondern nur noch Serigraphien, insgesamt 241 Editionen.<sup>57</sup> In der Siebdrucktechnik lassen sich klare Strukturen besonders gut umsetzen, wohingegen feine lasierende Übergänge kaum möglich sind. Der magische Charakter mit einer eher spirituellen Stimmung, wie er sich in der vorher besprochenen Werkphase niederschlägt, ist in den „Fensterbildern“ deutlich reduziert. Die Felder mit fast quadratisch-regelmäßigen blau-grauen Innenstrukturen, die sich im Leinwandbild noch über die „Fensterrahmen“ hinaus verfolgen lassen, gewinnen an formaler Bestimmtheit. Die geometrisierende Gestaltung lässt entfernt an Frank Stellas „black paintings“ von 1959/1960 denken. Stella selbst bezeichnete sie, als „non-relational“, um den objekthaften, nicht abstrahierenden Charakter zu betonen.<sup>58</sup> Inhaltlich sind Stellas Bilder mit ihren recht beziehungsreichen Titeln durchaus „relational“, formal jedoch eher hierarchielos, weil sie kein Bildzentrum besitzen. Hierin liegt eine gewisse Verwandtschaft mit den ebenfalls unhierarchischen „Fensterbildern“ Quintes.

Um 1964 erfolgte ein erneuter „radikaler Wandel der bildhaften Erscheinung“<sup>59</sup> in Lothar Quintes Gemälden, ohne dass die meditative Ausstrahlung vollkommen verloren ging (Abb. 7). Kennzeichnend sind eine strenge Geometrie sowie chromatische Abstufungen. „Nach den dunklen Gittern seiner ‚Fensterbilder‘, dem ersten Niederschlag seiner geometrischen Zeit, die Farbe kaum kannte, bricht sie nun mit ungeheurer Energie in seinen sogenannten ‚Farbschlitzten‘ in die sonst einfarbigen Flächen seiner Bilder.“<sup>60</sup> Dabei dürfte der Einfluss der aus den USA kommenden Hardedge-Malerei eine Rolle gespielt haben, in der Zufälligkeiten und individuelle Handschrift verpönt waren.<sup>61</sup> Gerade Kanten (hard edges) und Winkelbrechungen wurden üblich.<sup>62</sup> Diesem Einfluss unterlagen auch andere Künstler des deutschen Südwestens, wie Thomas Lenk (geb. 1933), Georg Karl Pfahler (1926–2002) und Otto Herbert Hajek (1927–2005), die sich nach einer eher informellen Phase mit runden, amorphen oder vegetativen Formen in der gleichen Zeit der Malweise der Amerikaner zuwandten, ohne dass es dabei zu echten Zitatzen oder zur Übernahme von Bildelementen kam. Das Ende der in sich außerordentlich variablen, meist etwas düsteren Informel-Epoche der Nachkriegszeit war gekommen und machte im Anschluss an die Abb. 6: „Fensterbild“ 1963, Eitempera/Acryl auf Leinwand, 195 x 100 cm

---

<sup>57</sup> Mündliche Mitteilung von Helgard Rottloff 2012, auf der Grundlage eines Werkverzeichnisses der Druckgrafik von 1985.

<sup>58</sup> Siehe hierzu: Gert Reising, Bilder wie Dinge – Die Malerei Lothar Quintes, in: Quinte. Opus 2000, S. 6–8, hier S. 7; William Stanley Rubin, Frank Stella, New York, The Museum of Modern Art, New York Graphic Society 1970, S. 18.

<sup>59</sup> Zitiert nach: Hans H. Hofstätter, Lothar Quinte. Werkübersicht, Freiburg i.Br. 1984, S. 16 von hinten (keine Seitennummerierung); ders., Malerei und Graphik der Gegenwart, Baden-Baden 1980, S. 242–244.

<sup>60</sup> Zitiert nach: Friedrich Gottlieb Winter, Lothar Quinte, in: Krefelder Werkhefte, Heft 4, 1975, S. 14 von hinten (keine Seitennummerierung).

<sup>61</sup> Ebd. S. 15 von hinten (keine Seitennummerierung).

<sup>62</sup> Der kalifornische Kunstkritiker Jules Langsner hatte den Begriff „hardedge-painting“ 1958 für die Malerei von Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland und Ad Reinhardt eingeführt. Siehe hierzu Stichwort Langsner in: The Dictionary of Art, Bd. 16, New York 1996, S. 164.

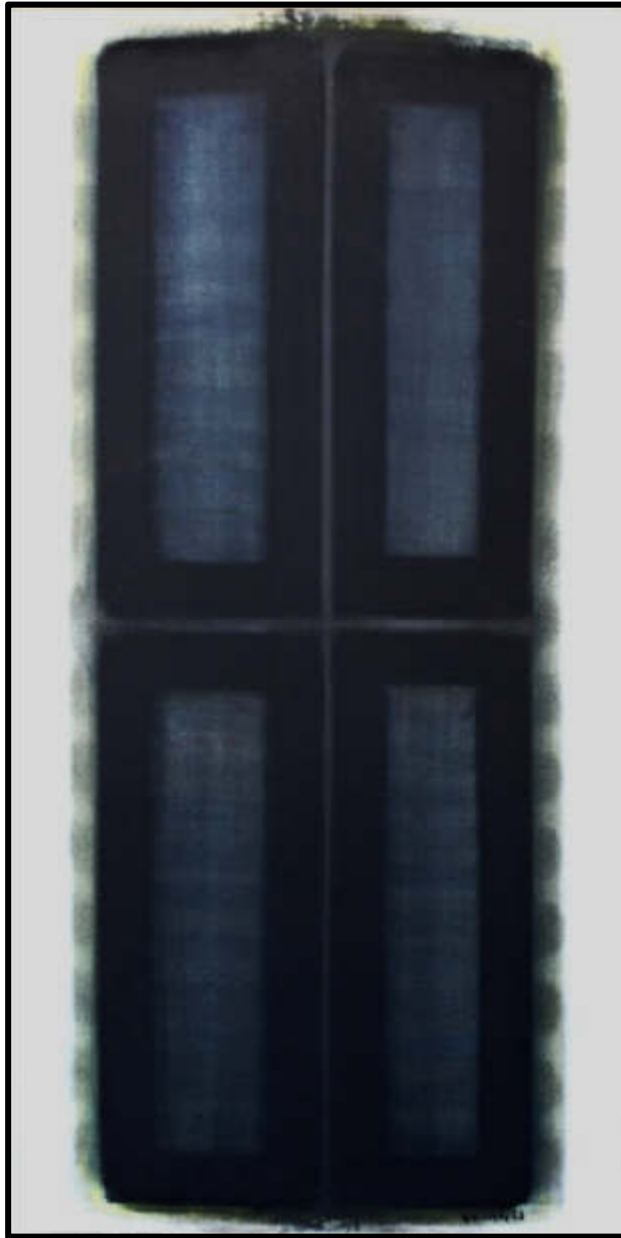


Abb. 11. „Fensterbild“ 1963, Eitempera/Acryl auf Leinwand, 195 x 100 cm

amerikanischen Tendenzen einer optimistischeren Farbigkeit Platz, die sich mit Namen wie Barnett Newman (1905–1970), Morris Louis (1912–1962), Jasper Johns (geb. 1930), Kenneth Noland (geb. 1924) und Frank Stella (geb. 1936) verbinden. Die konkrete Kunst in Deutschland blieb nicht unberührt von den grellen Effekten der Op-Art und Farbfeldmalerei der USA, auch wenn sie ihr nicht unmittelbar zuzurechnen ist.<sup>63</sup> Sie zeichnet sich durch geordnete und modulierende Strukturen und Felder sowie den Hang zur Geometrie und Symmetrie aus, die zwar intellektuell kontrolliert sind, aber trotz des organisierten Malprozesses noch Raum für impulsive und emotionale Momente lassen.<sup>64</sup> Als Arbeitsutensilien dienten Lothar Quinte nicht mehr nur der Pinsel, sondern auch Zirkel, Winkelmesser und Lineal.<sup>65</sup>

Ein gutes Beispiel dieser konstruktiven Werkphase, die in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre begann, ist „Horizont blau/rot“ von 1966 (Abb. 7).<sup>66</sup> Es lässt bei erhaltener Dunkelheit im oberen und unteren Bildbereich, wie sie in der frühen Kunst Lothar Quintes häufig zu finden ist, eine ganz neue Komponente aufscheinen, die wie ein „zuckendes züngelndes Licht“<sup>67</sup> blitzartig einschlägt und damit trotz der angestrebten nüchternen Konstruktion und Durchführung emotionale Kräfte birgt und freisetzt. Die Lichtfächer der konkreten Werkphase suggerieren Schnelligkeit. Der damals recht bekannte Stuttgarter Kunsthistoriker Kurt Leonhard beschreibt diese neue Bildqualität im Kontext einer Siebdruckserie für einen Kunstkalender mit 12 Fächer-Bildern 1966 folgendermaßen: „Nicht nur extreme Langsamkeit, auch extreme Beschleunigung kommt dem Zustand der Ruhe gleich. Also gibt es Meditationsbilder auch im elektronischen Zeitalter.“<sup>68</sup> Der weiß-blau-rote Fächer im unteren Drittel strahlt eine chromatische, laserähnlich gerichtete Leuchtkraft aus. Diese hat jedoch nichts mit einer physikalischen Strahlenanalyse im Sinne von Spektralfarben zu tun, wie man beim ersten Blick meinen könnte, vielmehr tritt hier „die künstlerische an die Stelle der naturwissenschaftlichen Wahrheit“.<sup>69</sup>

---

<sup>63</sup> Siehe hierzu: Siegmund Holsten in: Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 28.

<sup>64</sup> Siehe hierzu Rolf-Gunter Dienst, Positionen – malerische Malerei – plastische Plastik, Köln 1968, S. 7–13; Fischer 1965 (wie Anm. 1), S. 3–6, 35–36, 119/120, 127.

<sup>65</sup> Siehe hierzu: Hans H. Hofstätter, in: Ausst.-Kat. Freiburg i. Br. u.a. 1984 (wie Anm. 2), S. 15 von hinten (keine Seitennummerierung).

<sup>66</sup> Siehe hierzu: Ausst.-Kat. Karlsruhe, Galerie Rottloff 2011 (wie Anm. 12), S. 43.

<sup>67</sup> Zitiert nach: Hofstätter 1980 (wie Anm. 59), S. 242.

<sup>68</sup> Zitiert nach: Kurt Leonhard, in: Kalender 1966, Galerie Müller Stuttgart.

<sup>69</sup> Zitiert nach: Hofstätter 1980 (wie Anm. 59), S. 242.



Abb. 12. WVZ 65015, Schlitzbild, 1965, Eitempera/Acryl/Leinwand, 150x100 cm

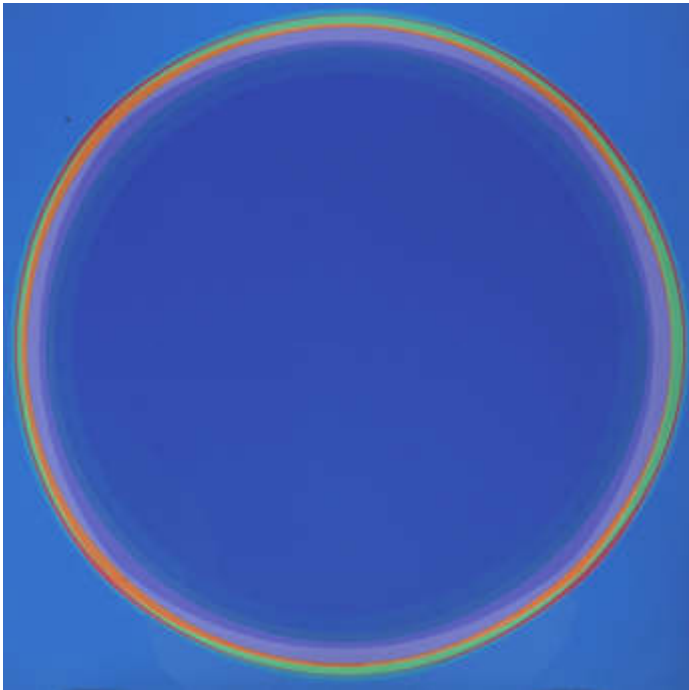


Abb. 13. Corona, 1973, Serigrafie, 90x90 cm, Edition Rottloff

Das Frühwerk von Lothar Quinte wäre unvollständig erfasst, wenn nicht die rege Tätigkeit im öffentlichen Raum berücksichtigt würde. Mit Recht wurde ihr ein eigener Band im Werkverzeichnis gewidmet.<sup>70</sup> Hier ist als frühestes Beispiel ein Wandbild aus Zementputz, Farbglas und Spiegelscherben an der oberen Vorderfront der Planie-Lichtspiele in Reutlingen von 1956 zu nennen, welches nach Fertigstellung „zu hilflosen Blicken, aber auch anerkennenden Bemerkungen führte“.<sup>71</sup> Das Werk befindet sich seit dem Umbau des Kinos 2003 hinter einer Aluminiumfassade verborgen.<sup>72</sup>

Von 1956 bis 2000 wurden etwa 35 Kirchenfenster-Projekte verwirklicht. Diesbezügliche Angaben im Werkverzeichnis sind mit einigen Fragezeichen versehen,<sup>73</sup> weil der Künstler sich im Alter nicht mehr an alle Details erinnern konnte. Seine Blickrichtung und Konzentration ging immer nach vorne, wobei er mitunter sogar Aggressionen gegen seine früheren Werke entwickelte und diese zerstörte.<sup>74</sup> Insbesondere zwischen 1955 und 1970 war die

---

<sup>70</sup> Quinte. Opus III 2006 (wie Anm. 15), S. 47; Glasfenster in der Stephanus-Kirche Köln-Riehl. Festschrift zur Einweihung eines neuen Gemeindezentrums, Köln 1965; Friedrich Gottlieb Winter, Bauten und Ziele, Krefeld 1970, S. 98–100; Winter 1975 (wie Anm. 60), S. 14–18.

<sup>71</sup> Zitiert nach einem Zeitungsartikel im Reutlinger Generalanzeiger von 1956, der auf das neue Wandbild hinweist; Ausst.-Kat. Karlsruhe 1993 (wie Anm. 1), S. 98; Quinte. Opus III 2006 (wie Anm. 15), S. 19. Die Herausgeber haben diese Arbeit auf 1954 datiert, obwohl die beiden älteren Quellen eindeutig das Jahr 1956 nennen.

<sup>72</sup> Siehe hierzu: Rudolf Brändle, in: Quinte. Opus III 2006 (wie Anm. 15), S. 84.

<sup>73</sup> Ebd., S. 84–95.

<sup>74</sup> Mündliche Mitteilung von Helgard Rottloff, die einige weggeworfene und teilzerstörte Werke rettete und restaurierte. Dazu gehört unter anderem auch die in Besitz der Kunsthalle befindliche

Auftragslage für Kunst am Bau günstig, weil immer noch kriegszerstörte Kirchen renoviert werden mussten und viele Neubaugebiete und Trabantenstädte entstanden, die unter anderem ein kirchliches Zentrum verlangten. Darüber hinaus wurden Wandgestaltungen für öffentliche Gebäude wie neue Schulen, Theater und Flughäfen ausgeschrieben, an denen Lothar Quinte mit Erfolg teilnahm, so dass sich das diesbezügliche Werkverzeichnis auf insgesamt 68 Arbeiten beläuft.

Lothar Quinte hatte seit der Gestaltung der Bonifatius-Kirche in Metzgingen 1956 schon einige größere Kirchenfenster geschaffen und dabei künstlerische und handwerkliche Erfahrung gesammelt, so dass ihm die Umsetzung von Malerei in Glaskunst, seien es nun Beton- oder Bleiglasfenster, zur Routine geworden war. Die Zusammenarbeit mit dem Hamburger Architekten Horst Sandmann bei der Neugestaltung der Westfassade des Lübecker Doms 1963 erwies sich als gut, nachdem zunächst einige Vorentwürfe verworfen worden waren.<sup>75</sup> Es entstand ein minimalistisch anmutendes Triptychon mit einem 10 m hohen Mittelfenster und zwei seitlichen, 9 m hohen schmalen spitzbogigen Fenstern. Die Glasstücke in den seitlichen Fenstern sind horizontal, die im mittleren hohen Fenster vertikal ausgerichtet, wodurch eine Strömung zur Mitte hin entsteht. Das „Mosaik“ aus vielen tausend Glasstücken besitzt in der Mitte die höchste Farbintensität mit Rotdominanz, die nach allen Seiten hin abnimmt, wo Blau- und Gelbtöne stärker hervortreten. Es resultiert eine andächtige Stimmung, die nicht auf Gegenständlichkeit beruht, wie sie in früheren Jahrhunderten üblich war und zum Teil bis heute erwünscht ist. Da die fotografische Wiedergabe problematisch ist – auch die Reproduktion im Werkverzeichnis vermittelt in keiner Weise die tatsächliche Atmosphäre – sei hier auf eine Abbildung verzichtet.

Das mächtige, vom Boden bis zur Decke reichende, 14 m hohe und praktisch einteilige Fenster im Neubau der Stephanus-Kirche in Köln-Riehl von 1965 ist dagegen besser zu dokumentieren (Abb.9).<sup>76</sup> Es besitzt durch die über 1000 fast gleichgroßen vertikal gestellten Glasteile und die betonten, von außen zur Mitte drängenden Farben (von einem kalten Blauweiß über Grün, Blau und Rot zum warm leuchtenden Gelb-Weiß im Zentrum) eine außerordentliche Stringenz und Strahlkraft, die das beschriebene Lübecker Projekt noch übertrifft. Die Komposition ist aber nicht primär auf die Bildmitte gerichtet wie in Lübeck, sondern divergierend nach oben. Das lässt den Eindruck einer kosmischen, zum „All“ orientierten Blickrichtung aufkommen. Ohne Worte und möglicherweise unbewusst drückt der Künstler in seinen großen Kirchenfenstern eine spirituelle Philosophie aus, die ohne eine personalisierte Gottheit und ohne dogmatische Festlegungen auskommt. Sie entsprach eher einer atheistischen oder pantheistischen Weltanschauung und stand einer christlichen oder gar kirchlichen Dogmatik fern, wie Helgard Rottloff, die den Künstler von 1958–1985 als Partnerin und Galeristin begleitete, bestätigt. Deshalb sind einige Aufträge für Kirchenfenster dem in diesem Jahr verstorbenen Emil Wachter (1920–2012) zugefallen, der sich im Kontext traditioneller kirchlicher Bildvorstellungen mit figurativen biblischen Darstellungen bewegte<sup>77</sup>

---

Gouache von 1958 (Abb. 3), die 1968 mit etwa 50 anderen Papierarbeiten aus der Müllkippe geholt wurde.

<sup>75</sup> Siehe hierzu: Wolfgang Wiethaup, Lothar Quinte und die Kunst am Bau, in: Quinte. Opus III 2006 (wie Anm. 15), S.14–16.

<sup>76</sup> Siehe hierzu: Winter 1975 (wie Anm. 60), S. 17.

<sup>77</sup> „Ein Leben lang war für ihn die Kirche die Mutter der Bilder.“; zitiert nach: Hans Maier, Künstlerischer Universalismus, in: Emil Wachter zum 90. Geburtstag. Malerische Schöpfungen. Werke in der Sammlung Würth, Künzelsau, Museum Würth, Künzelsau 2011, S.11–14.

und mit den zuständigen Geistlichen eher einig wurde als Lothar Quinte, der eine gegenständliche Gestaltung von Kirchenfenstern strikt von sich wies.



Abb. 14. Lothar Quinte, Glasfenster der Stephanuskirche Köln-Riehl, 1965, ca. 280 qm, Realisierung: Firma Schmidt in Zusammenarbeit mit Alfons Bippus (Fotoarchiv der Stephanuskirche Köln-Riehl, Brigitte Bläser/ Petra Plura)

Dr. Kei Müller-Jensen

---

## Badisches Staatstheater. Der Wandteppich muss weg!

Wer von den vielen Theaterbesuchern aus Karlsruhe und Umgebung kennt nicht den über acht Meter hohen auratisch-strahlenden blauen Wandteppich im Foyer unseres Theaters, der zur Einweihung des Neubaus 1975 von dem Künstler Lothar Quinte geschaffen wurde? Ein Ort der Besinnung, der Ruhe und Faszination vor dem Beginn und in der Pause einer Vorstellung!

Vor einigen Jahren wurde dieser repräsentative Ort schon einmal mit davor angebrachten Leuchtstoffröhren gestört, der aber nach Protest von Kunstbegeisterten und durch das Verständnis des Generalintendanten Peter Spuhler wieder seine Wirkung entfalten konnte. Sogar die zeitweise in unmittelbarer Nähe angebrachten Großfotos von Schauspielern und Tänzern sind wieder entfernt worden, was zu einer weiteren Beruhigung führte.

Der „Corona-Teppich“, so wurde diese Werkgruppe von Quinte wegen der kreisrunden peripheren Regenbogenfarben genannt, blieb also als Zentrum der Begegnung erhalten.

Der großzügige Platz vor dem Teppich diente auch vielfach als repräsentativer Ort für Empfänge hochgestellter Persönlichkeiten wie etwa des Bundespräsidenten, der Bundeskanzlerin, des Bundestagspräsident etc. mit Eintragung in das Goldene Buch der Stadt in Gegenwart des Oberbürgermeisters mit goldener Amtskette, wie verschiedene Beiträge der BNN belegen.

Der berühmte Teppich war 1975 als Sieger aus einem Wettbewerb, den der damalige Planungsarchitekt Helmut Bätzner veranstaltet hatte, hervorgegangen und hat jetzt mehr als 45 Jahre die festliche Atmosphäre eines bedeutenden deutschen 3-fach-Theaters für Schauspiel, Oper und Ballett wesentlich mitgeprägt.

Jetzt geht es um einen gigantischen Um- und Erweiterungsbau des Theaters, dessen Kostenschätzungen mit 125 Millionen begannen und jetzt bei 700 Millionen liegen. Aber das ist noch nicht das Ende der Fahnenstange. Es wird über einen Neubau auf dem Messplatz diskutiert, für den die Finanzspekulationen von etwas günstiger bis etwas teurer reichen.

Oberbürgermeister Frank Mentrup hat es hier nicht leicht, obwohl es ja vorwiegend um eine Landesentscheidung geht. Das Badische Staatstheater befindet sich bekanntlich unter der Oberhoheit des Landes. Die Entscheidung über den Verbleib und die Finanzierung liegen in Stuttgart, wobei aber auch Karlsruhe einer hohen finanziellen Belastung entgegenseht.

Aber, wie dem auch sei – der Teppich soll weg! Er stört die Baumaßnahmen. Wohin mit dem Störenfried, mit dem großartigen Kunstwerk, welches Eigentum des Landes ist?

Wir Karlsruher sollten es nicht dulden, dass es untergeht oder in einem unbekanntem Lager verkommt und schließlich vergessen werden könnte.

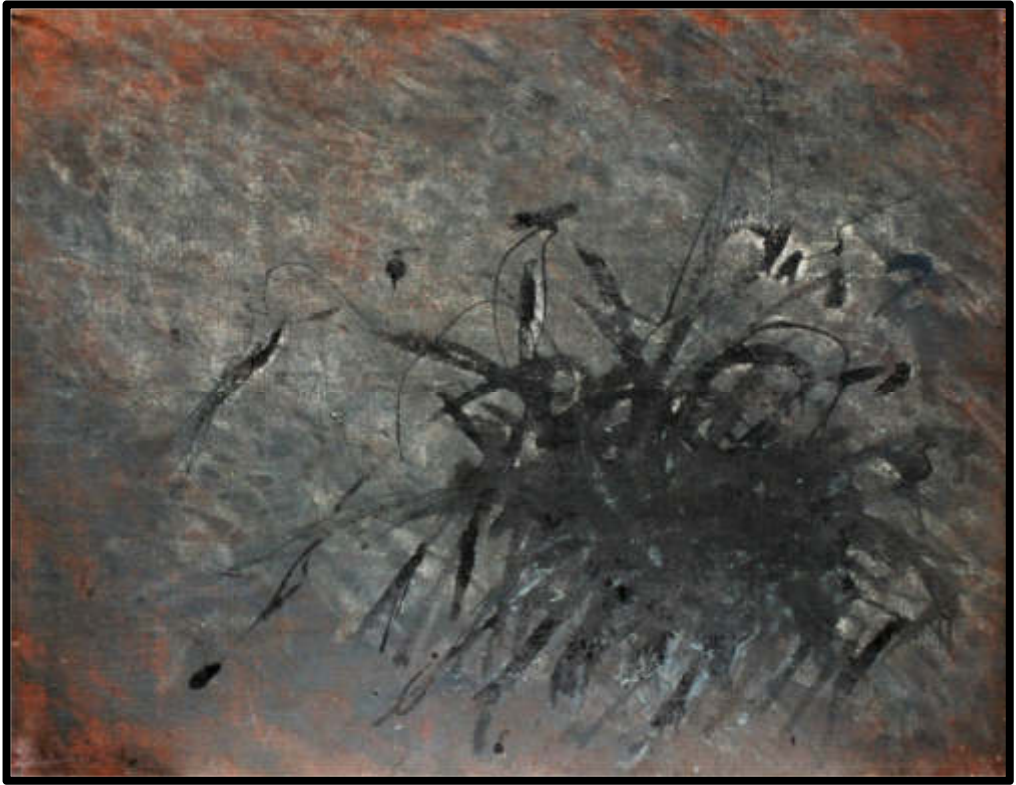
Wie die Verfasser des Leserbriefes erfahren konnten, gibt es aktuell Anfragen aus Stuttgart bei kompetenten Kunstexperten, die mit dem Werk von Lothar Quinte vertraut sind, wohin die „Corona“ (eine virusbedingte Form haben wir schon fast gebändigt) verlegt, umgehängt oder in Zukunft sinnvoll in Karlsruhe präsentiert werden könnte.

Hier sind Ideen gefragt!

Dr. Kei und Helgard Müller-Jensen (76135 Karlsruhe)



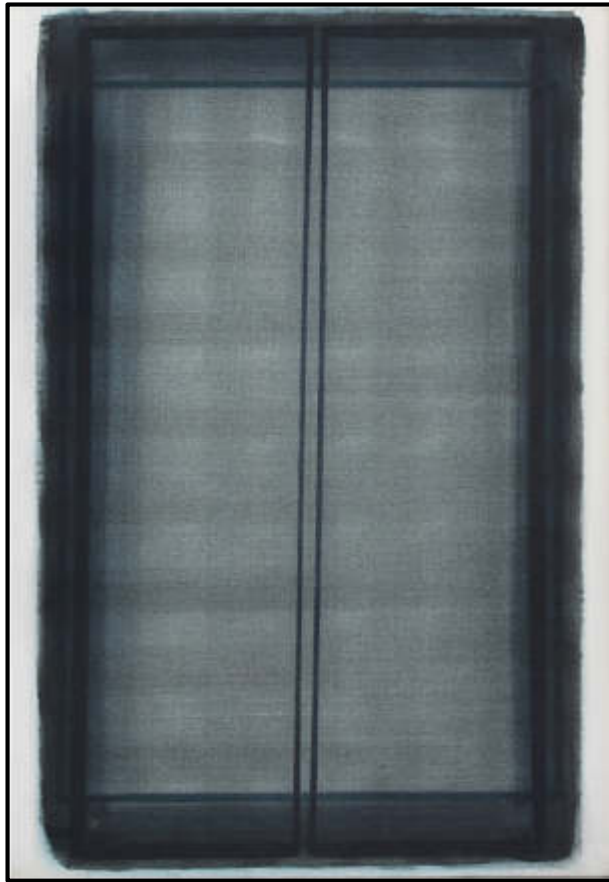
WVZ 58006 – Gestik Schwarz Blau, 1958, Eitempera/Acryl/Leinwand, 80x95 cm



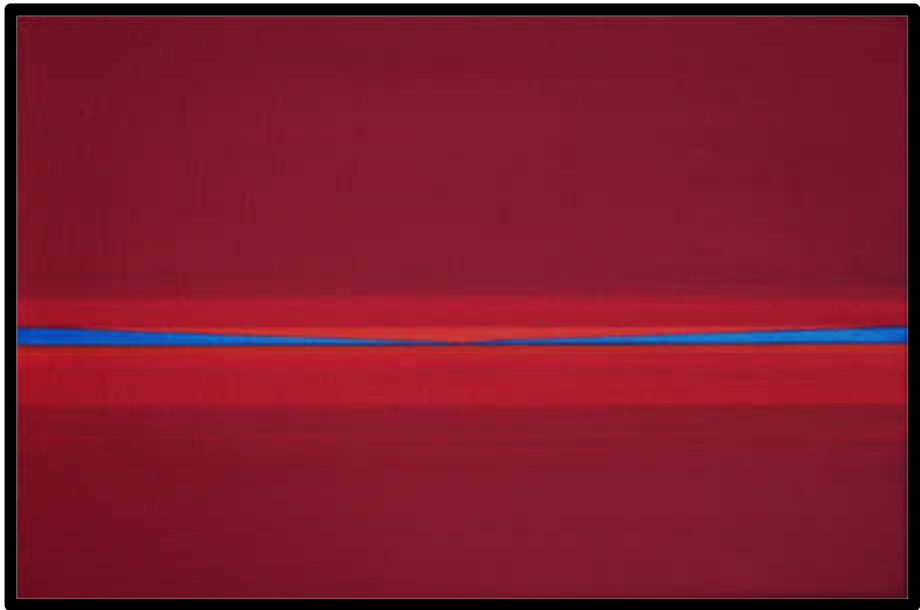
WVZ 57013 – Gestik Schwarzlack auf Rot, 1957, Acryl/Lack/Rupfen, 115x149 cm (Privatbesitz)



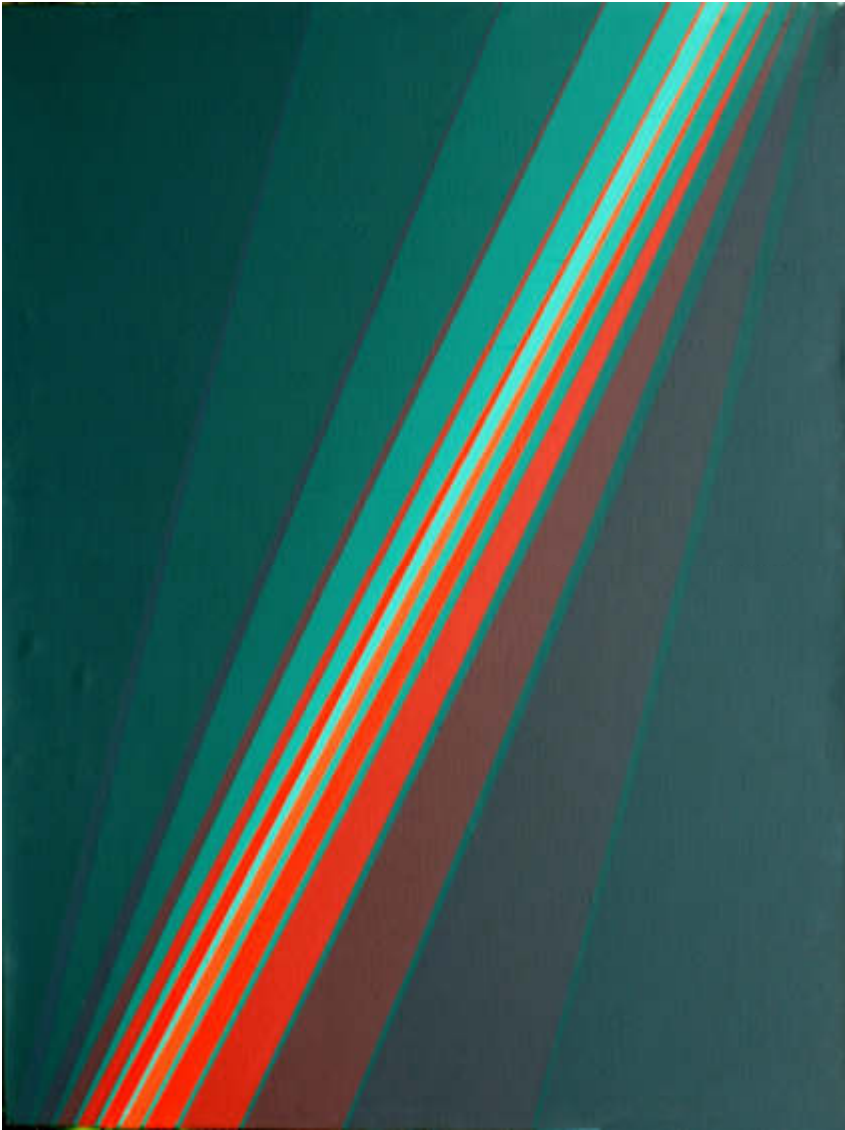
WVZ 62004 – Schleierbild, 1962, Eitempera/Acryl/Leinwand, 130x65 cm



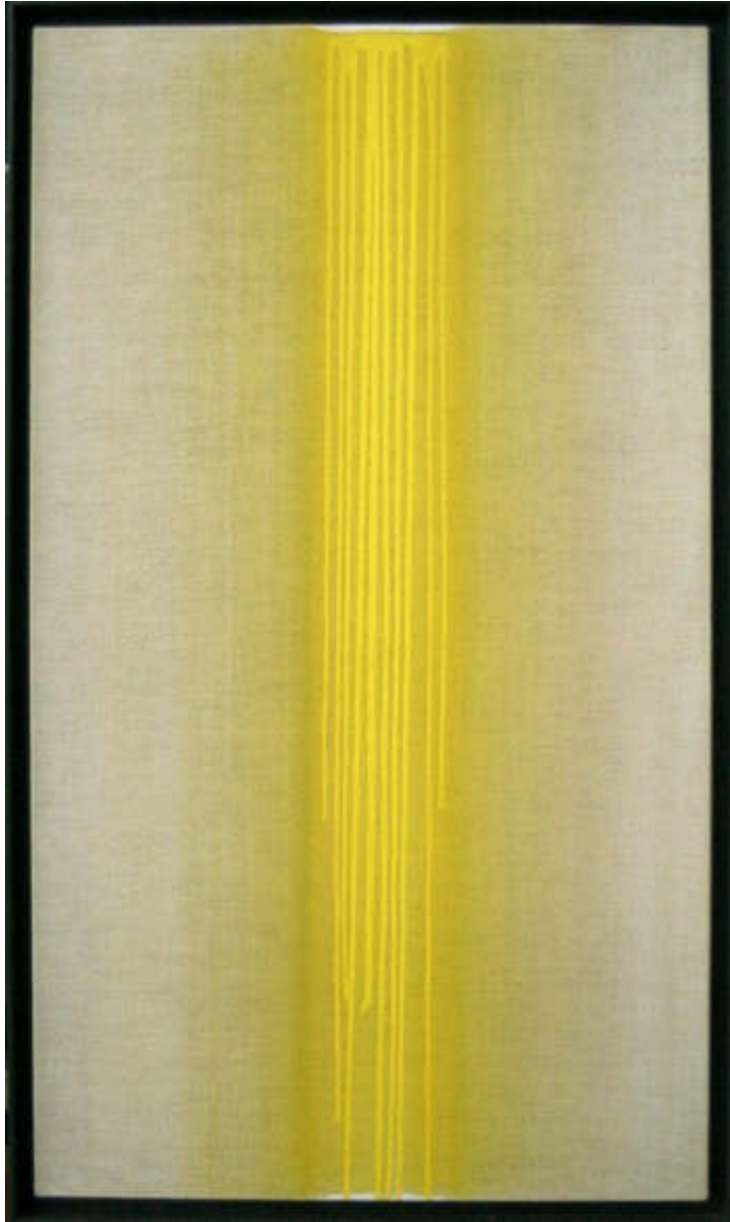
WWZ 64005 – Fensterbild, 1964, Eitempera/Leinwand,



Schlitzbild, 1966, Eit./Acryl/Leinwand, 44x62 cm



WWZ 71006 – Fächer Rot Grün, 1971, Acryl/Leinwand, 125x95 cm (Privatbesitz)



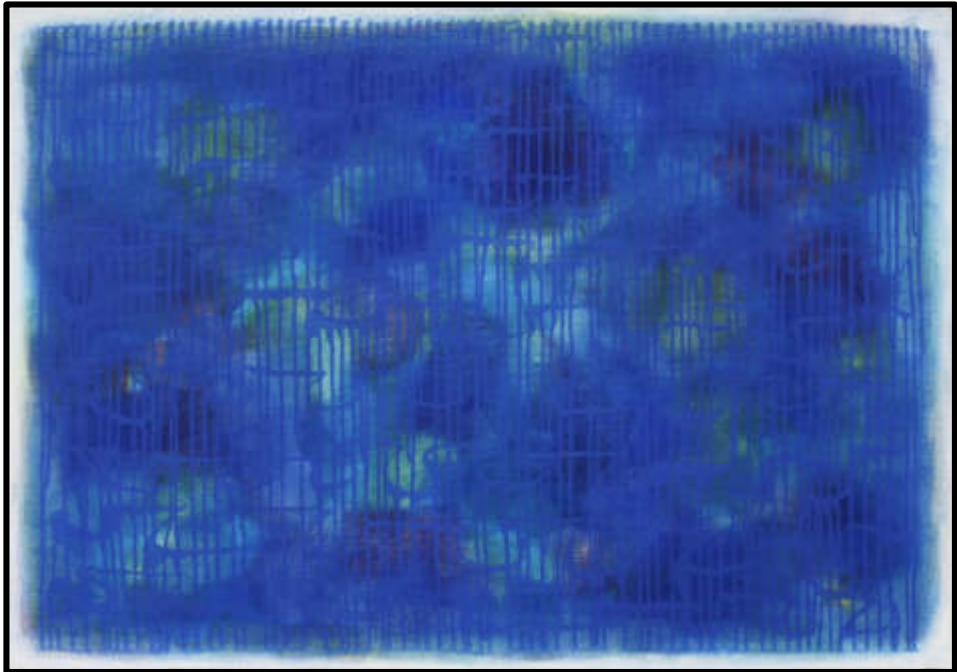
WWZ 78008 – Running Gelb, 1978, Acryl/Leinwand, 125x74 cm



WVZ 78011 – Running Rost Grau, 1978, Acryl/Leinwand, 120x70 cm



WZ 81012 – Netzbild Weiß über Farbe, 1981, Acryl/Leinwand, 95x135 cm



WVZ 81017 – Dripping Blau Blau, 1981, Acryl/Leinwand, 70x100 cm



WVZ 84011 – Farbraum Rot, 1984, Eit./Acryl/Leinwand, 120x80 cm



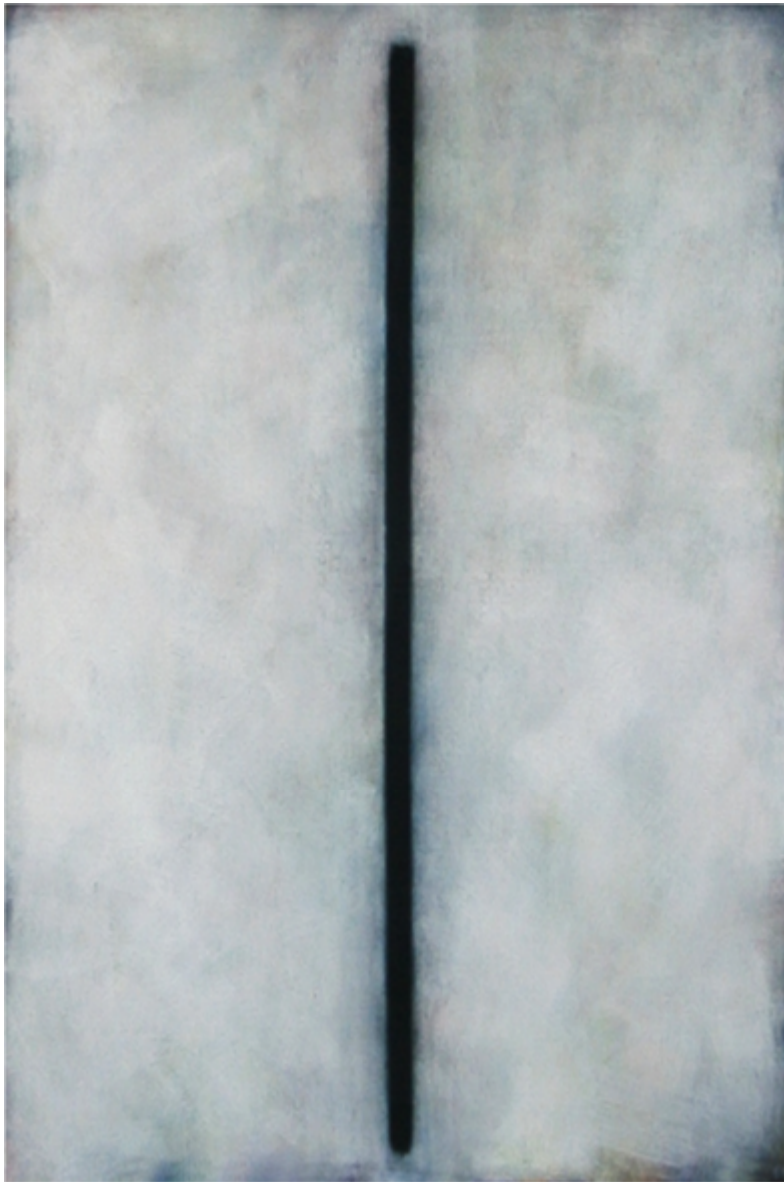
WVZ 87003 – Farbraum Hellgrau, 1987, Eit./Acryl/Rupfen, 190x90 cm



WVZ 95002 – Quadrat Grau auf Türkis, 1995, Eit./Acryl/Leinwand, 110x170 cm



WVZ 88000 – Roter Balken auf farbigem Grau, 1988, Eit./Acryl/Rupfen, 180x130 cm



WWZ 90000– Vertikal Schwarz Grau, 1990, Eit./Acryl/Rupfen, 180x130 cm



WVZ 95013 – Berg Blau, 1995, Eit./Acryl/Rupfen, 130x180 cm



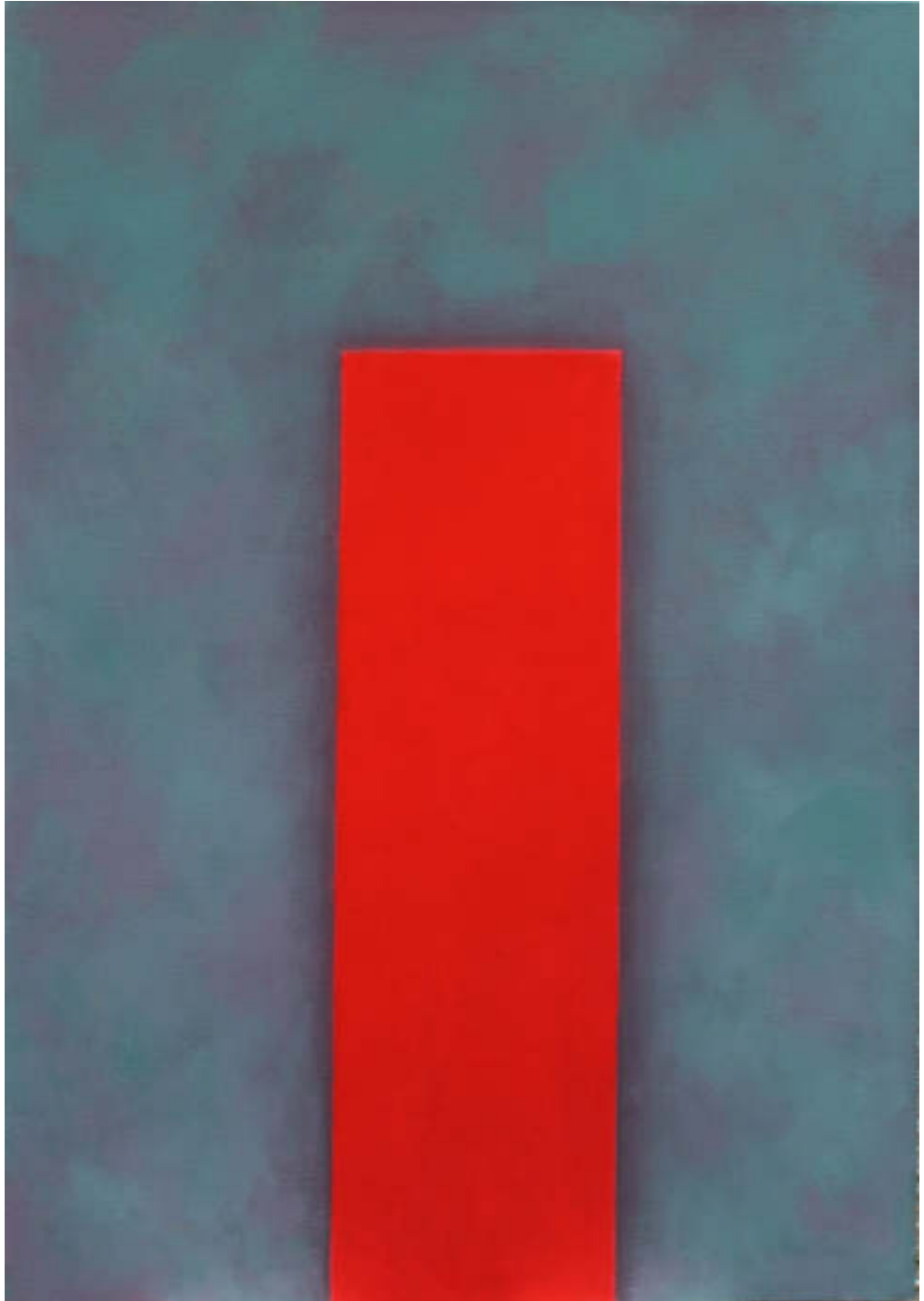
WVZ 92019 – Gelb Querbalken, 1992, Eit./Acryl/Rupfen, 110x170 cm



WWZ 96003 – Gong farbiges Grau, 1996, Eit./Acryl/Rupfen, 110x170 cm



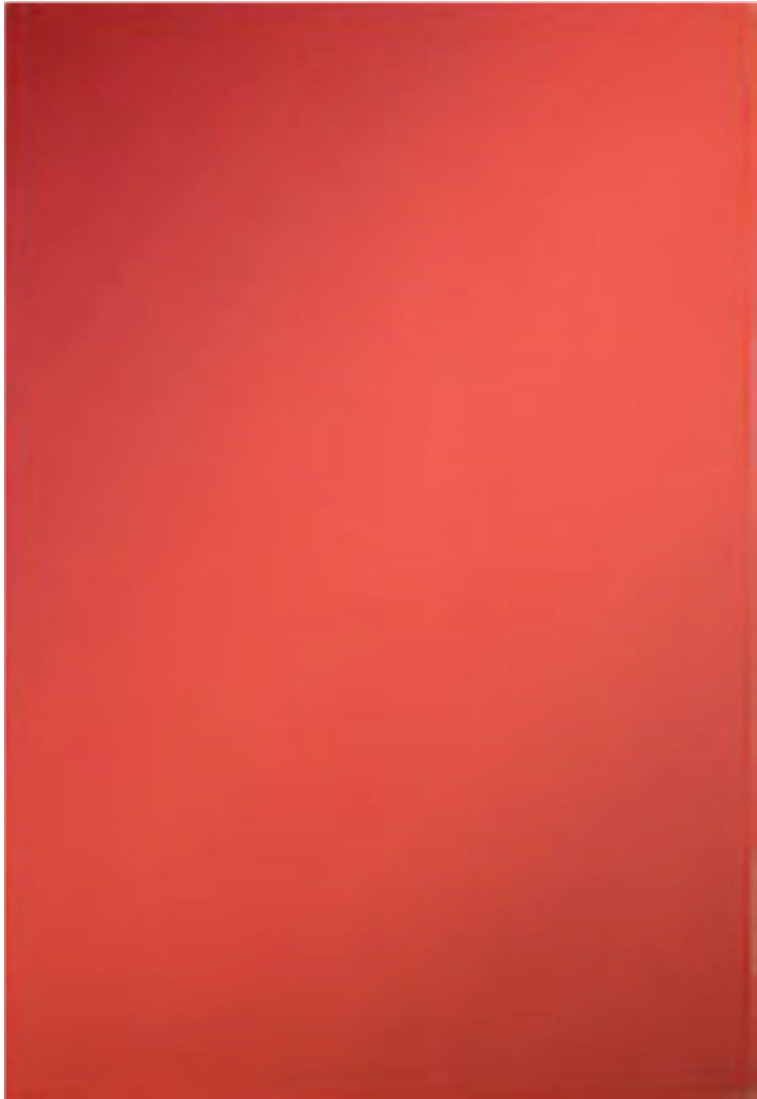
WWZ 97006 - Bichrom Schwarz/Grau, 1997, Acryl/Rupfen, 180x125 cm



WWZ 97009 - Bichrom Rot/Türkis, 1997, Acryl/Rupfen, 180x125 cm



VVZ 98012 – Spiegelbild Blau, 1998, Acryl/Rupfen, 140x110 cm



WWZ 99009 – Die Farbe Rot, 1999, Acryl/Rupfen, 170x110 cm



# Lothar Quinte Gouachen 1957-2000

Die Werkgruppe „Gouachen“ nimmt im Gesamtwerk von Lothar Quinte einen gewichtigen Platz ein, weil sie das ganze Leben hindurch manifest war und damit auch alle Entwicklungsphasen widerspiegelt. Der Begriff Gouache leitet sich ab vom lateinischen Wort „aquata“, der Wasserlache, und hat damit auch eine gewisse Beziehung zum „Aquarell“, welches kein Acrylharz, sondern ein anderes Bindemittel enthält.

Acrylfarben – auch Gouache Farben genannt - erlauben sowohl lasierende als auch deckende Maltechniken, wie sich im Werk von Quinte gut erkennen lässt. Der häufig verwendete Zusatz von Eitempera zu den Acrylfarben kann zusätzlich eine matte warme Oberfläche erzeugen. Von Bedeutung ist auch die Malfläche. Zunächst wurde aus Kostengründen die etwas brüchige „Bäckerseide“, die eigentlich zum Einwickeln von Broten diente, verwendet. 1000 Blatt kosteten damals 10 DM. Ab 1960 wechselte er mit zunehmendem finanziellen Erfolg über zum reißfesteren Japanpapier in verschiedenen Stärken.

Die Hilfsmittel Farbe und Malgrund sind „Medien“ und dienen, wie der Begriff ausdrückt, eigentlich nur der „Übermittlung“ des künstlerischen Gedanken auf den Betrachter. Aber Marshal McLuhan hatte schon 1967 markant formuliert „The media ist the message“. Das Medium ist also mehr als ein bloßer Überträger, er enthält auch Botschaften. Gouachen sind kleinformatige Papierbilder, die etwas Vorläufiges, Skizzenhaftes, sogar Unbedeutendes signalisieren können, etwa im Vergleich zu großformatigen Ölgemälden oder Leinwandbildern. Stimmt das? In der Kunst gibt es keine absoluten Regeln und gerade das Infragestellen von herkömmlichen Vorstellungen und Voreingenommenheiten sind eine Qualität künstlerischen Schaffens wie die vielfachen Stilwechsel in der Kunstgeschichte gezeigt haben.

Im Werk von Lothar Quinte kann man den originalen Papierbildern durchaus einen gewichtigen Platz einräumen, weil sie oft spontan in einer Phase des Durchatmens zwischen großformatigen Hauptwerken oder Auftragsarbeiten entstanden sind und damit die Persönlichkeit unbelastet zum Ausdruck bringen. Die Herstellung von kleinformatigen Papierarbeiten erfordert keinen hohen technischen Aufwand und keine großen Vorbereitungen. Sie besitzen deshalb oft eine frappierende Spontaneität und Frische. Die frühen Beispiele aus den 1950er Jahren belegen es. Das erste Bild entstand auf einer schwarz gemalten Fläche durch Kratzen mit der Pinselrückseite. Sind es Gräser, die zum Teil abgeknickt, zum Teil noch wild wuchernd in den abstrakten Raum ragen? Vielleicht sind es nur Linien, die einer unbestimmten Befindlichkeit Ausdruck verleihen. Die beiden nächsten farbigen Gouachen haben damit noch eine gewisse formale Verwandtschaft, lösen aber keine Natur-Assoziation mehr aus und sind eindeutig ungegenständlich tachistisch. Sie weisen schon in ihrer Farbwahl und Räumlichkeit, welche durch motivisches Abdecken des transparenten Hintergrundes entsteht, die bleibende Handschrift des Künstlers auf. Das dritte Bild wirkt noch kraftvoller und dezidierter. Das Spielerische verliert sich, hier werden Marken gesetzt, leuchtende Pinselschläge geführt. Ein Vergleich mit Arbeiten aus der gleichen Zeit von Pierre Soulages, Hans Hartung und George Mathieu erscheint angebracht.

1960 deuten sich erstmals „konkrete“ Strukturen an. Eine zentrale fensterhafte Öffnung wird von dunklen Elementen durchzogen. Das kleinere Bild fällt aus der schwarzen Serie heraus durch rostbraune vertikale Strukturen, die oben und unten begrenzt werden, also auch schon eine Konkretisierung andeuten.

Ein Jahr später wird in striktem Hochformat auf die wuchtigen, fast bedrohlich wirkenden,

vertikalen Pinselschläge der 50er Jahre zurückgegriffen, die vor einem unbestimmten hellen Hintergrund zu schweben scheinen. Auch 1962 kommt der vertikale Duktus zum Ausdruck, wird aber flächenhafter eingesetzt.

1963 kommt das vorher nur angedeutete Fenster-Prinzip voll zum Durchbruch und wird auch im Titel als „Fensterbild“ benannt. Dafür werden zunächst horizontale gleichmäßige Verläufe geschaffen, über die dann zwei regelmäßige Fenster gesetzt werden. Die obere Version weist dezente blaue und rote Elemente auf, während das untere nur deckende und lasierende Schwarztöne zeigt. Ein „rotes Fenster“ wirkt durch seinen geraden Doppelrahmen mit

Rhombus förmiger zentraler Aufhellung noch strenger.

Wie die damalige Ehefrau Helgard Rottloff bestätigt, diente diese Konkretisierung auch als Ausgangspunkt für die immer wichtiger werdende Druckgraphik, die in Zusammenarbeit mit der Edition Rottloff entstand. So schuf Quinte zwischen 1964 und 1975 keine Gouachen mehr, sondern nur noch Serigraphien, die weltweit hervorragend verkauft werden konnten.

Drei Jahre später findet sich ein Rückgriff auf düstere vertikale Balken, die nur noch mittig und an den Ecken Aufhellungen zeigen. Danach wirken die Gouachen im gesamten Mittelteil lichter und spiritueller. Es besteht formal eine enge Verwandtschaft zu den frühen Leinwandbildern der 1960er Jahre, die „Schleierbilder“ genannt wurden.

Nach 1990 entstehen die „Gong“-Bilder, die mittig ein leicht verkipptes großes Quadrat aufweisen und in unterschiedlichen, zum Teil sehr kraftvollen Farben konzipiert werden.

1993 wurde als neues Element ein knallgelber horizontaler Balken eingebracht, der Vitalität ausstrahlt.

Die Balken wachsen sich dann zu schräg gestellten Farbfeldern aus, die den überwiegenden Raum des Bildes ausfüllen. In den späten 1990er Jahren kommt es zu ganz neuen Konzepten. Die Arbeit „Bicolor“ zeigt ein exakt gemaltes vertikal gestelltes rotes Feld auf rostrotem transparenten Grund, der sich nach oben verdunkelt und damit eine illusionäre Landschaft suggerieren kann. Das ein Jahr später entstandene, in der Mitte getrennte, sogenannte „Spiegelbild“, weist dunklere und hellere Blaufelder auf, die sich um den Bildmittelpunkt drehen müssten, um gespiegelt zu werden. Auch hier gibt es metaphysische Gedanken, die spielerisch um Vollkommenheit ringen. Diese scheint in der konsequenten Monochromie erreicht zu sein, die im Todesjahr 2000 gewählt wurde. Ähnlich wie 25 Jahre zuvor mit dem Kreis formal ein Endpunkt erreicht wurde, war jetzt farblich die perfekte Einfachheit eingetreten. Dabei stellt sich die Frage, ob monochrome Bilder und Objekte, wie sie ja schon 1955 der damals 27-jährige Yves Klein („le monochrome“) konzipierte, Reife und Perfektion oder Monotonie bedeuten.

Das Oeuvre von Lothar Quinte weist in jedem Falle eine große Vielfalt und ein interessantes Entwicklungspotenzial auf. Es begann mit informeller Malerei in den 1950er Jahren, führte 10 Jahre später in eine konsequent konstruktive Phase, wechselte mit zunehmendem Alter zu den Schleierbildern, die Transparenz und Transzendenz in sich bergen, wie der Künstler selber formuliert hatte, ging nach der langen Weltreise in eine farbige Dripping- und Drumming-Periode über und mündete nach rechteckigen Farbfeldern in die Monochromie. Das waren nachvollziehbare und plausible Entwicklungen, die von historischer Bedeutung sind.

Dr. Kei Müller-Jensen



Gestik Schwarz/Blau, 1959, Acryl/Eit./Bäckerseide, 49 x 74 cm



Gestik Rot, 1959, Acryl/Eit./Bäckerseide, 49 x 74 cm



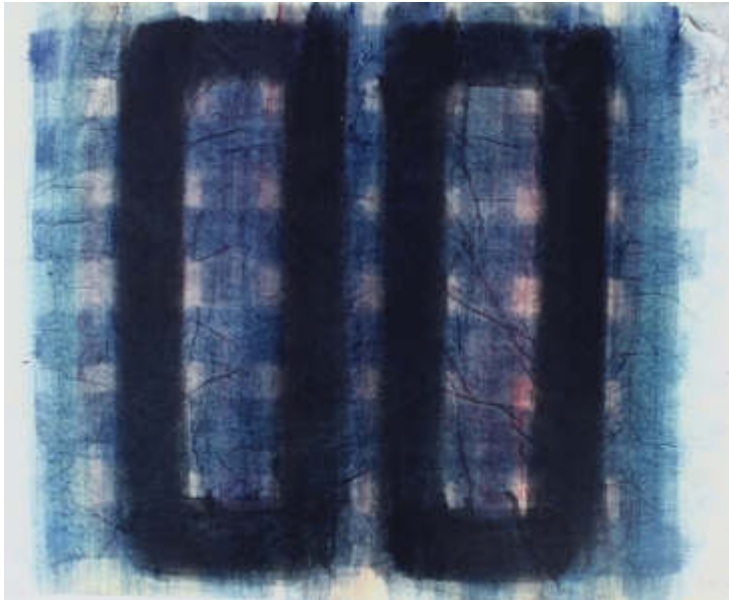
Gestik, 1961, Acryl/Eit./Japanpapier, 99 x 36 cm



Gestik, 1961, Acryl/Eit./Japanpapier, 99 x 36 cm



Schleierbild, 1962, Eitempera/Bäckerseide, 75 x 38,5 cm



Fensterbild, 1963, Acryl/Japanpapier, 47 x 63 cm



Fensterbild, 1963, Acryl/Japanpapier, 46 x 63 cm



Dripping Gelb, 1981, Eit./Acryl/Japanpapier, 42x58 cm



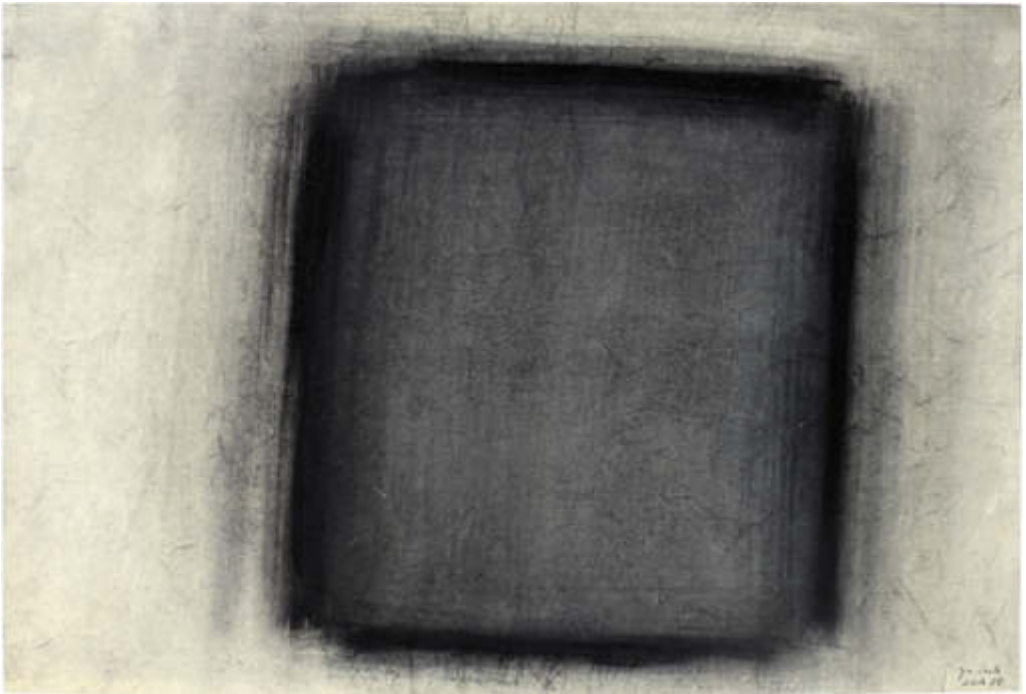
Running Turm, 1979, Acryl/Japanpapier, 103 x 70 cm



Farbfeld Rot auf Rot, 1989, Acryl/Japanpapier, 61 x 91 cm



Gestik Rot, 1983, Acryl/Japanpapier, 97 x 63 cm



Goa, 1989, Acryl/Japanpapier, 60 x 90 cm



O.T., 1986, Acryl/Japanpapier, 75 x 46 cm



Gong, 1991, Acryl/Japanpapier, 46 x 60 cm



Gong, 1991, Acryl/Japanpapier, 46 x 60 cm



O.T., 1989, Acryl/Japanpapier, 93 x 63 cm



Panjim, 1993, Acryl/Japanpapier, 50 x 38 cm



Berg, 1996, Acryl/Japanpapier, 25 x 36 cm



Querbalken Rot, 1993, Acryl/Japanpapier, 38 x 48 cm



Gong, 1991, Acryl/Japanpapier, 74 x 110 cm



Stele, 1994, Acryl/Japanpapier, 95 x 64 cm



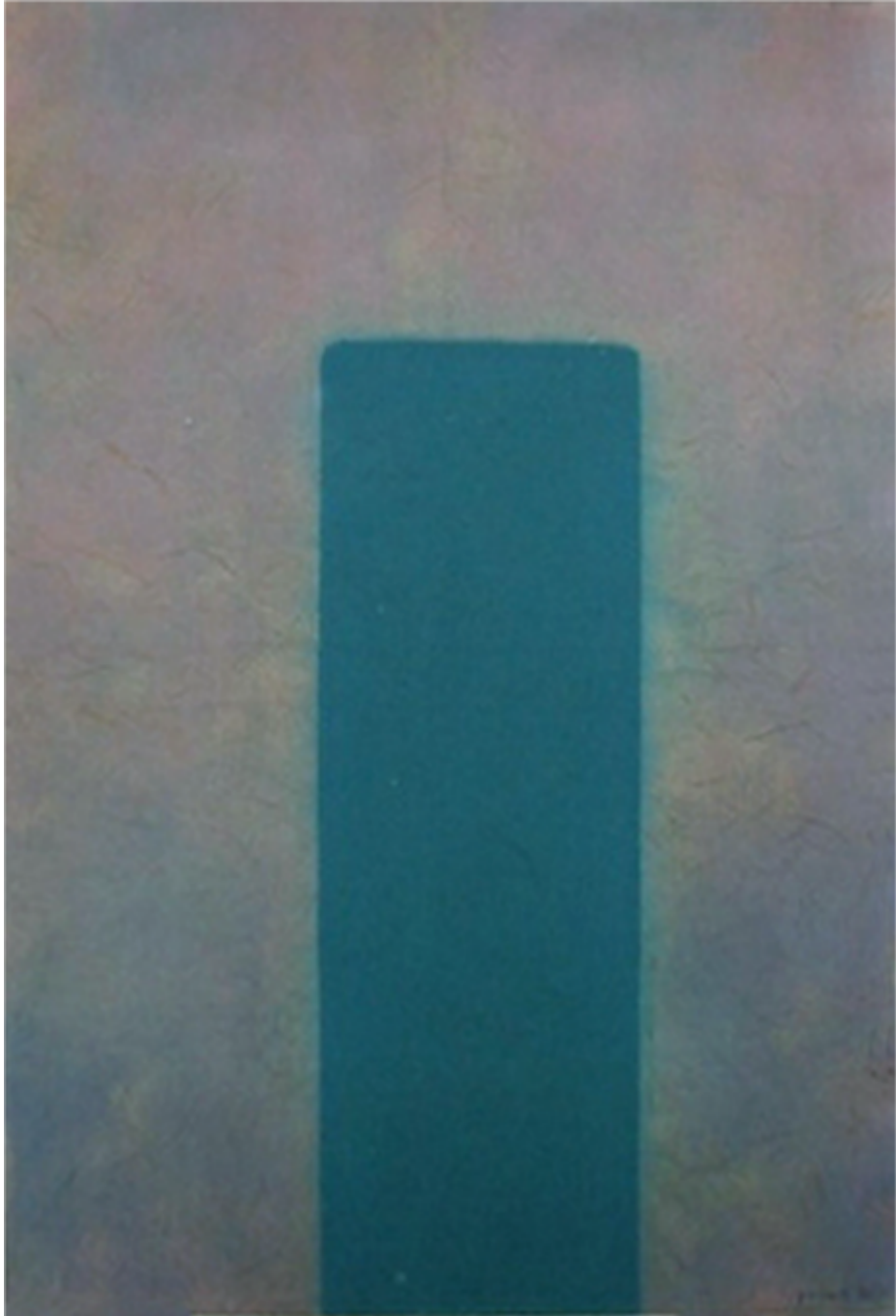
Farbfeld, 1992, Acryl/Japanpapier, 48 x 65 cm



Gong, 1997, Acryl/Japanpapier, 25 x 39 cm



Gong, 1992, Acryl/Japanpapier, 50 x 65 cm



Bichrom Grün auf Grün, 1996, Acryl/Japanpapier, 91 x 61 cm

# Serigrafien

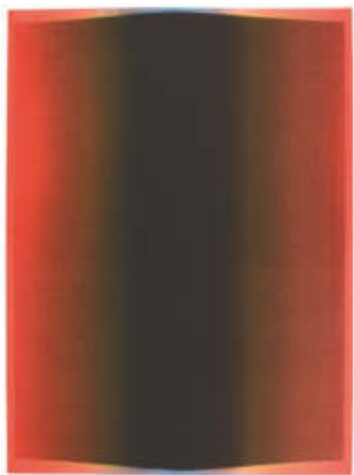
In den frühen fünfziger Jahren gründete Lothar Quinte in Reutlingen eine Siebdruckwerkstatt. Er druckte Buchumschläge und Plakate für Andere, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Diese Werkstatt beendete er bereits 1958. Eigene Werke entstanden als Einzelblätter oder in ganz kleinen Auflagen. Leider sind davon keine Drucke oder Fotos mehr vorhanden. Mit dem Beginn der Gestik- und Schleierbilder von 1958 bis 1962 druckte Quinte nur noch wenige Serigrafien, da die Umsetzung solcher Werke für den Siebdruck damals sehr schwierig war. Dagegen entwarf und druckte er eine Reihe von Radierungen und einigen Lithografien. Insbesondere in der Werkkunstschule Krefeld, wo er eine Gastdozentur innehatte, standen ihm diese Pressen zur Verfügung, die er auch eifrig für sich und mit seinen Schülern nutzte.

1963, mit dem Beginn der Farbfeld Malerei, begann die große Zeit der Serigrafien, die bis 1979 bei Lothar Quinte andauerte. Mit den „Fensterbildern“ begann er 1963 die ersten Serien zu drucken. Zuerst druckte er selber, später war er immer beim Entstehen neuer Drucke dabei und mischte seine Farben selber. Es entstanden Serigrafien mit bis zu 19 Farben in den verschiedensten Farbvariationen.

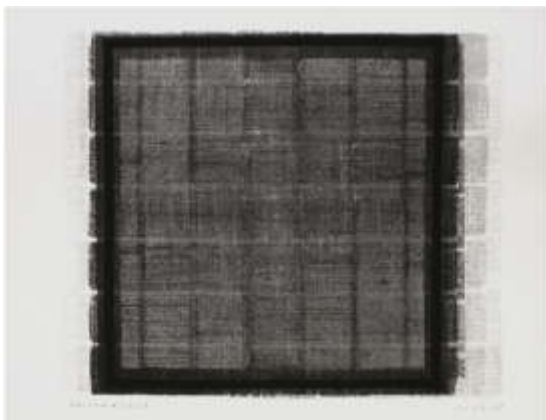
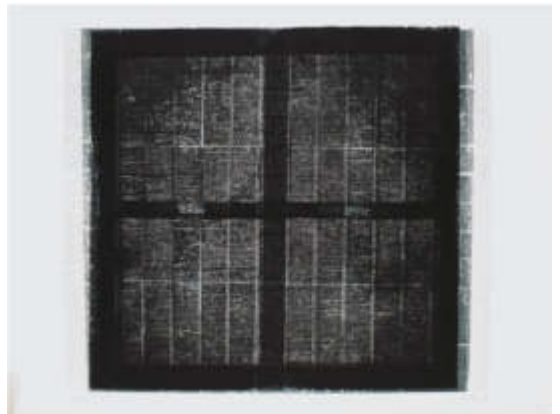
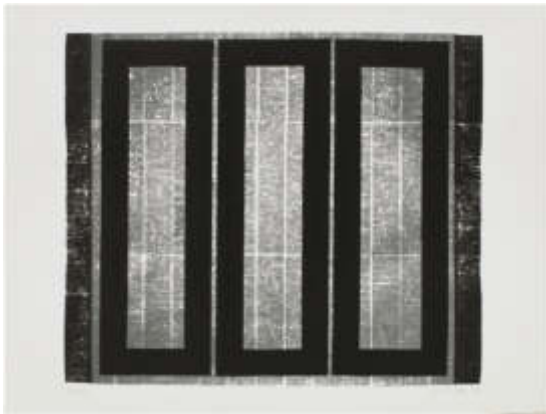
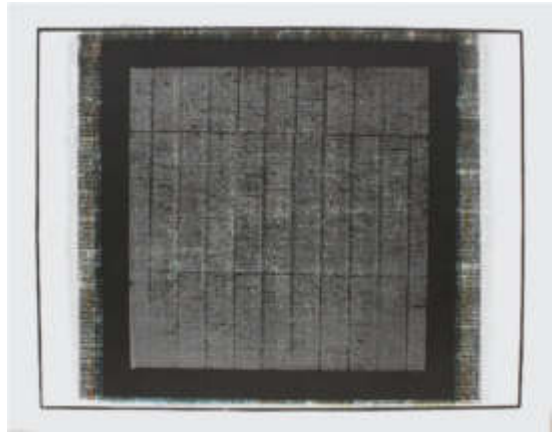
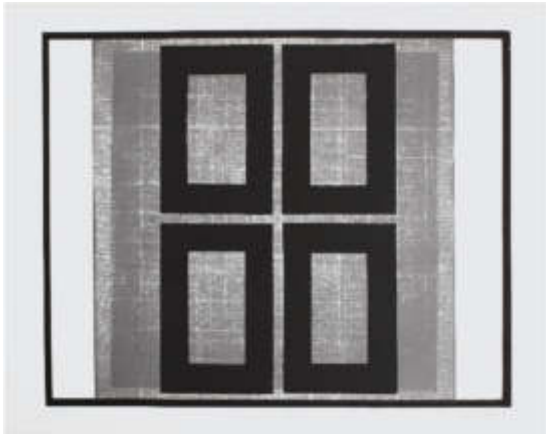
Teils entwickelten sich aus den Drucken Ideen für neue Bilder oder neue Bilder wurden in verschieden Farbvariationen im Siebdruck gestaltet.

Nachdem er seine konkrete Phase in der Malerei 1975 mit den Werken Corona und Quasar beendet hatte, entwickelte er eine ganz neue Technik, um seine Schleierbilder im Siebdruck wiederzugeben. Er verwendete den Irisdruck, bei dem jeweils verschiedene Farben gleichzeitig gedruckt werden. Vermischt mit Transparenzpaste entstehen Lasuren mit feinen Übergängen, die mehrfach übereinander gedruckt werden. Man erhält keine Auflage mit absolut identischen Blättern, sondern jeder Druck ist anders, man erlangt eine Serie von Einzelblättern, die durch häufiges Auswaschen des Siebes total andere Farben aufweisen können. Ab 1980 entwickelte Quinte Werke, die nicht mehr im Siebdruck wiedergegeben werden konnten. Daher wurden keine weiteren Serigrafien gedruckt.

Von 1963 bis 1979 entstanden rund 235 Auflagen, zumeist Serien, weniger Einzelblätter, gedruckt auf Karton und öfters auch auf Leinwand. Neben den Drucken für die Edition Rottloff entstanden auch zahlreiche Auflagen für Kunstvereine und Museen als Jahressgaben oder für andere Galerien in Deutschland und den USA. In diesem Katalog sind lediglich eine kleine Auswahl der Serigrafien von Lothar Quinte abgebildet. Das umfangreiche Werk der Druckgrafik haben wir auf einer DVD „Werkverzeichnis der Druckgrafik“ veröffentlicht.



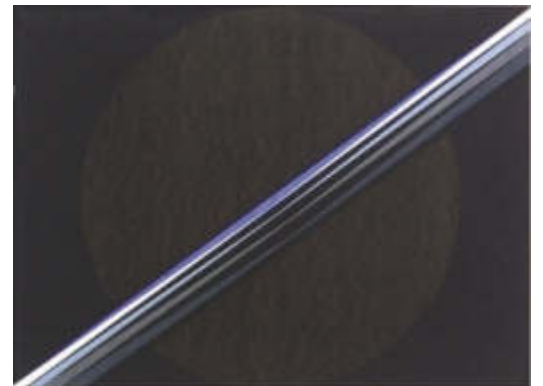
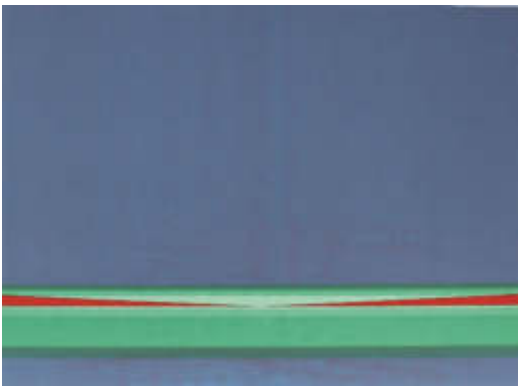
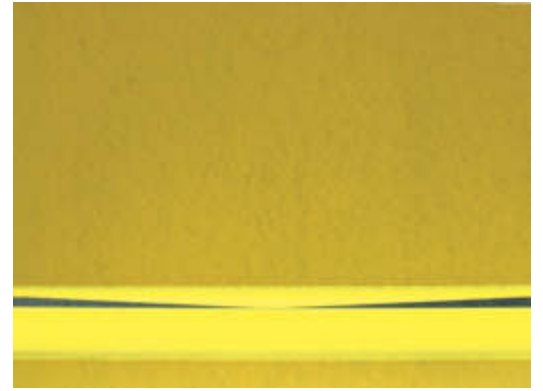
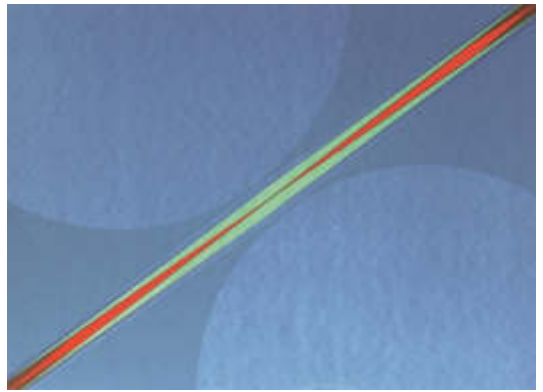
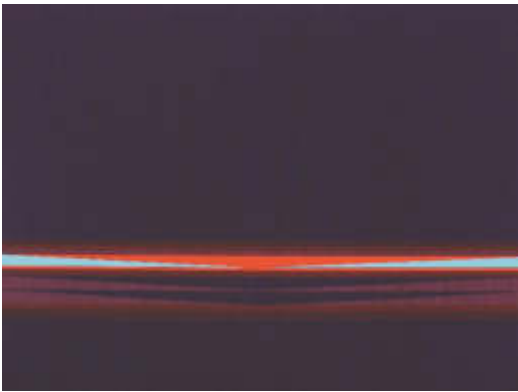
VERTIKAL, 1976, Serie von 250 Blättern im Irisdruck, Blatt: 60x45 cm, Bild:50x37 cm



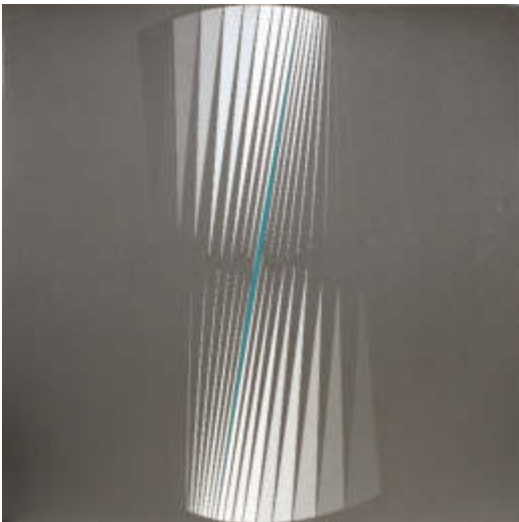
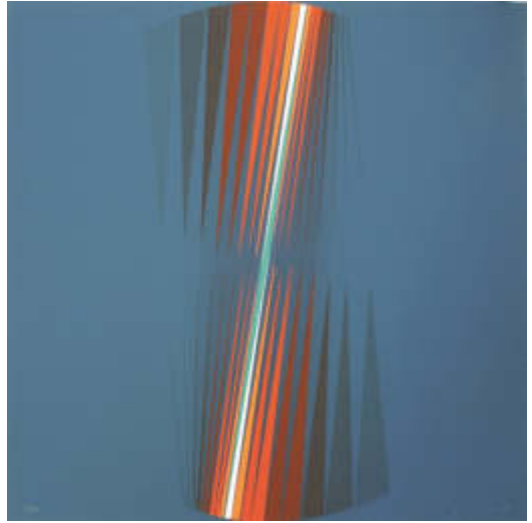
GAZETTE, 1963, Einzelblätter und Mappe mit 8 mehrfarbigen Serigrafien, 50x65 cm



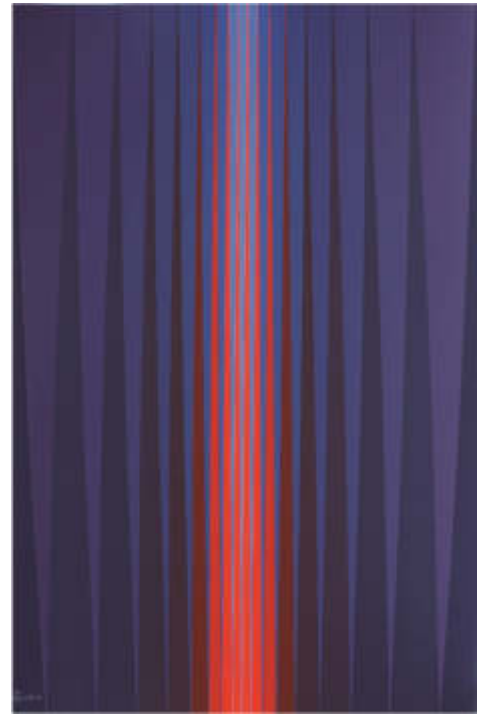
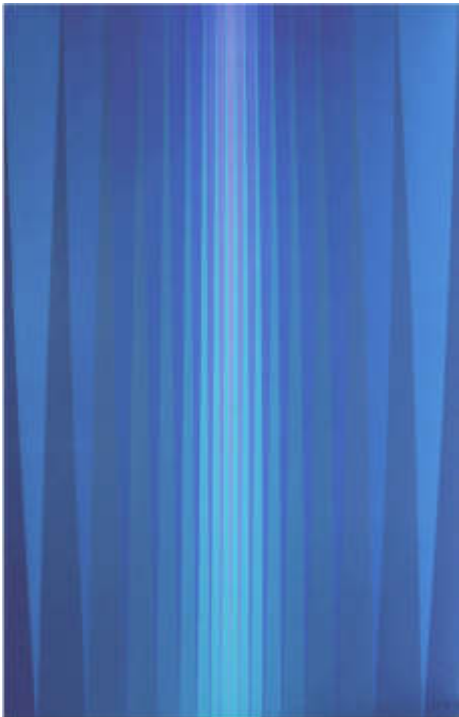
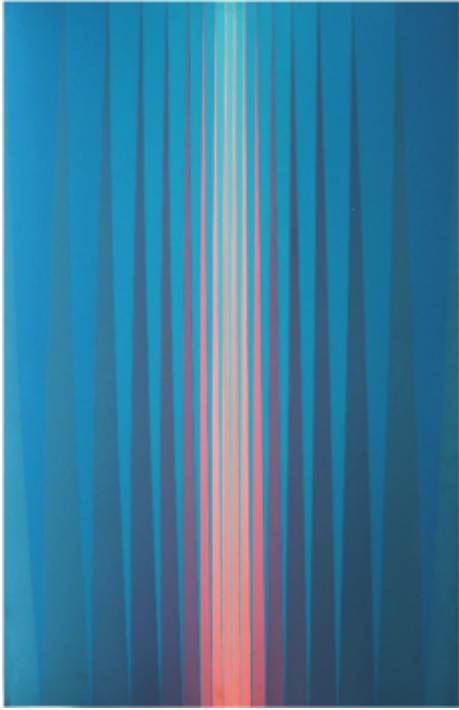
DIAGONAL, 1965, Serie von 3 Serigrafien, 5-farbig, Blatt: 50x65 cm, Bild 48x63 cm



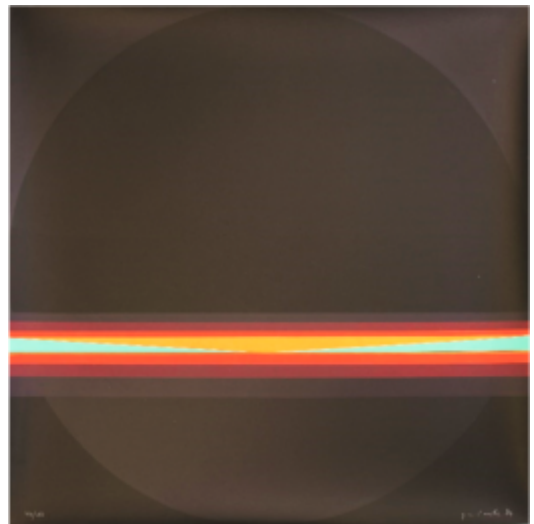
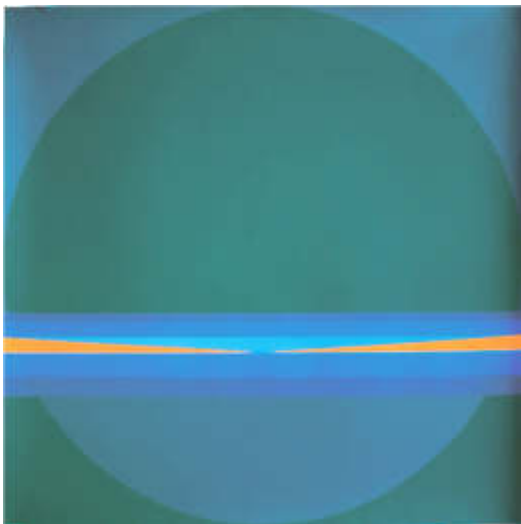
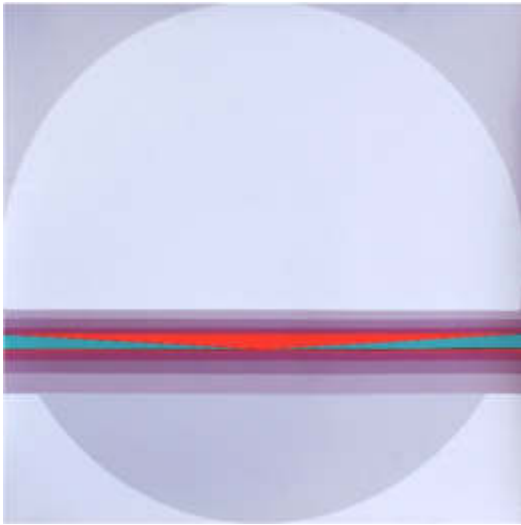
FREQUENZEN, 1966, Mappe und Einzelblätter, Auflage ca. 35, Blatt: 50x65 cm, Bild: 42x57 cm



FÄCHER 67, 1967, Serie von 6 Serigrafien, 8-farbig, Auflage 20, 70x70 cm



DOPPEL V, 1967, Serie von 5 Serigrafien, 17-farbig, Auflage 35, 90x65 cm  
je 10 Exemplare auf Leinwand



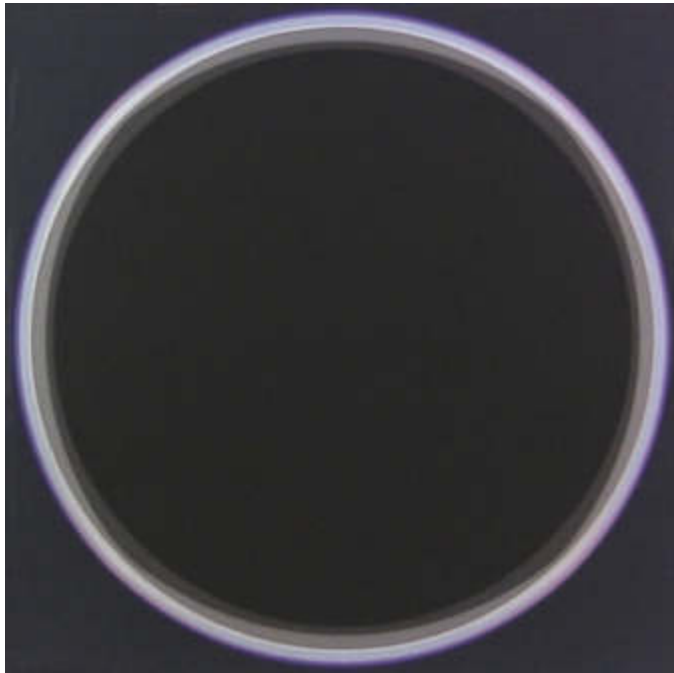
PULSAR, 1970, Serie von 7 Serigrafien, 7-farbig, Auflage 80, 70x70cm  
je 10 Exemplare auf Leinwand



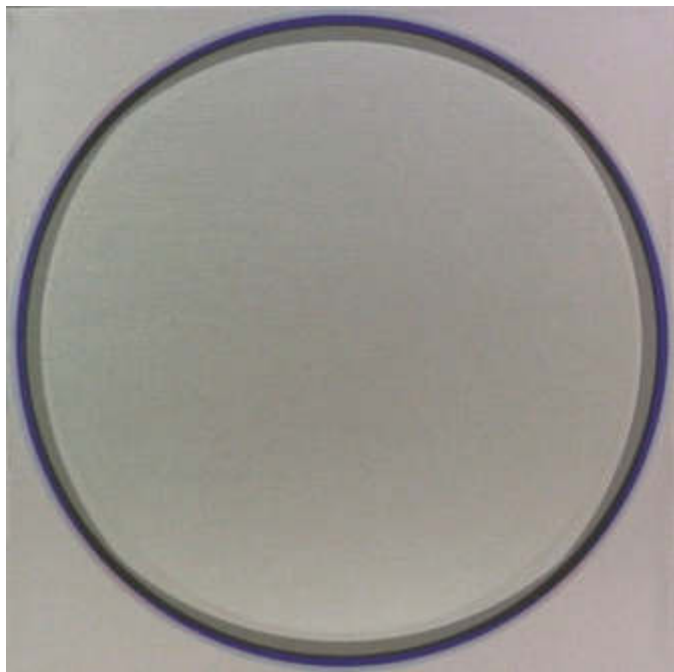
ZET, 1971, 2 Variationen in 15 Farben auf Leinwand, 17 Ex., 99x55 cm



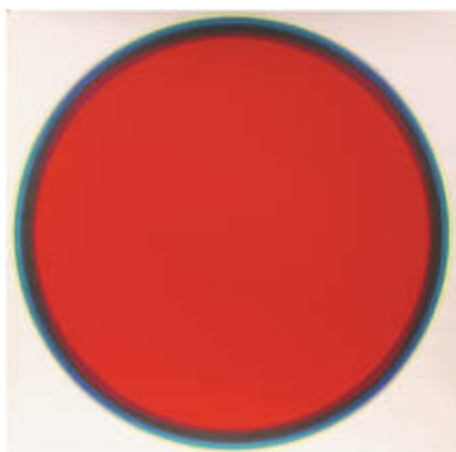
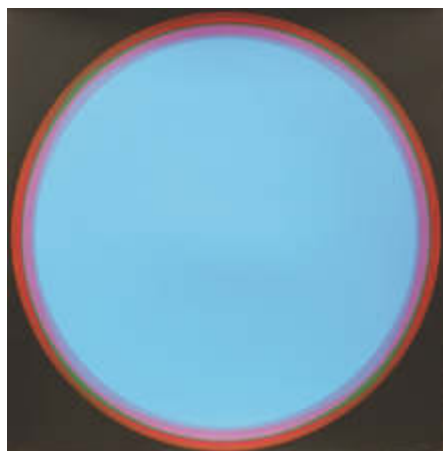
FÄCHER GELB, 1971, Serigrafie in 15 Farben, Auflage 30, 110x80 cm



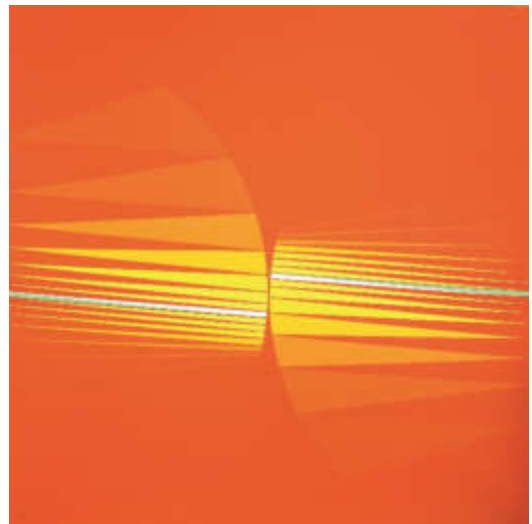
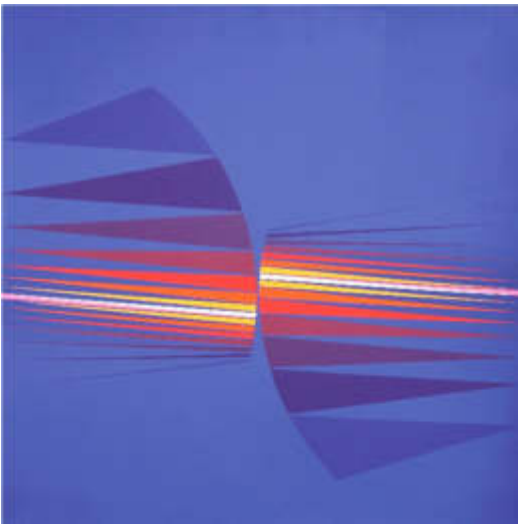
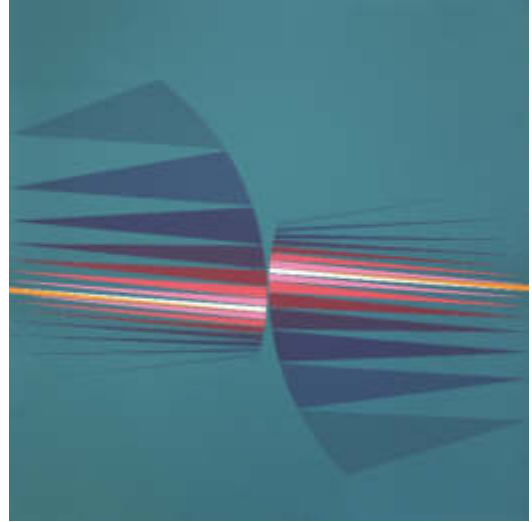
CORONA d'silber, 1972, Serigrafie auf Leinwand, Auflage 18, 70x70 cm



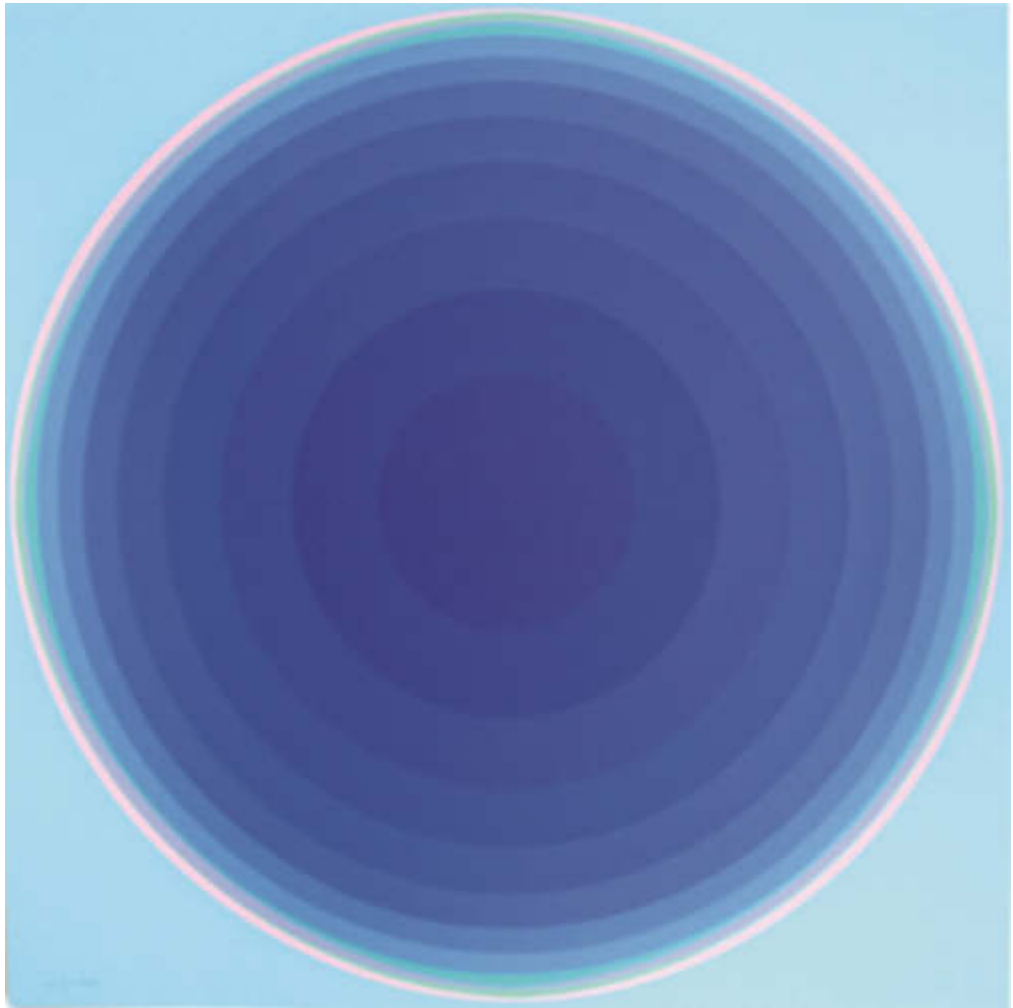
CORONA h'silber, 1972, Serigrafie auf Leinwand, Auflage 18, 70x70 cm



CORONA, 1972, 8 farbige Serigrafie, Auflage 25, 90x90 cm



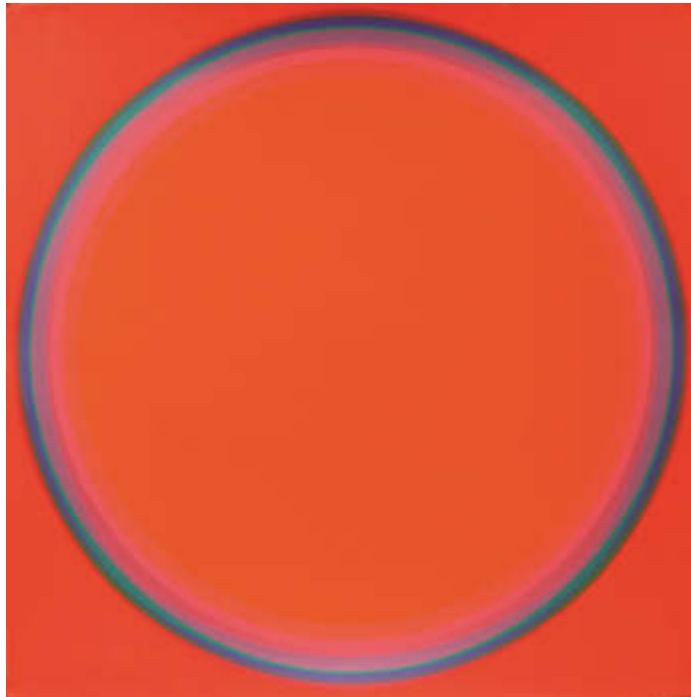
GEGENFÄCHER, 1972, Serie von 6 Serigrafien, 8-farbig, Auflage 100, 70x70 cm



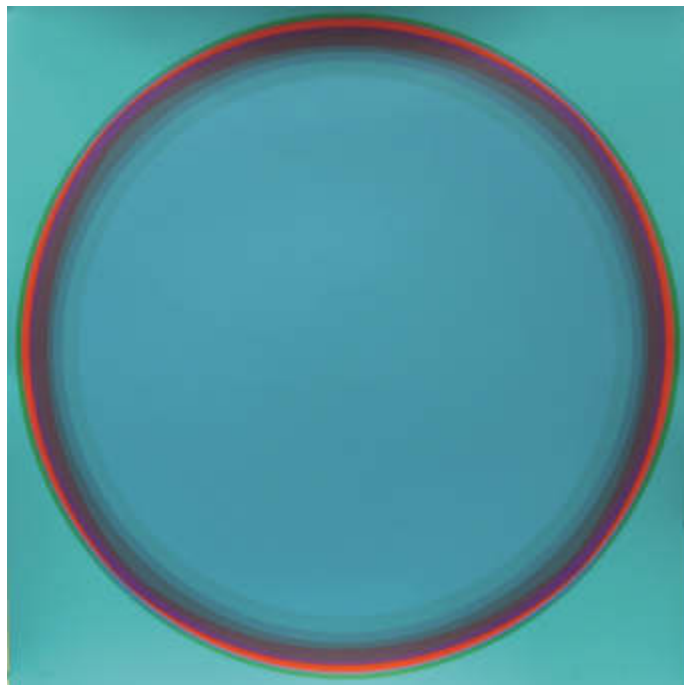
QUASAR, 1973, Serie von 12 Serigrafien, 13-farbig, Auflage 125, 50x50 cm  
als Kalender 1974



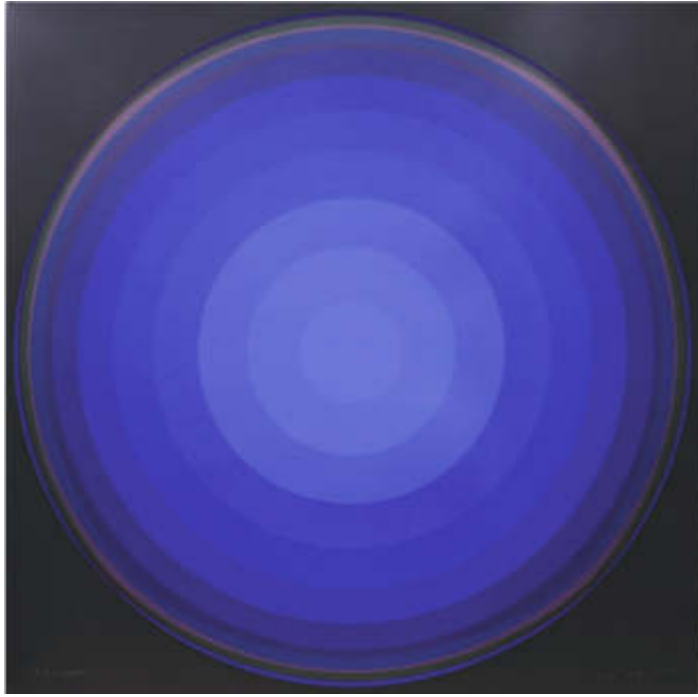
HORIZONT, 1975, Serie von 6 Serigrafien, 15-farbig, Auflage 40, 70x70 cm



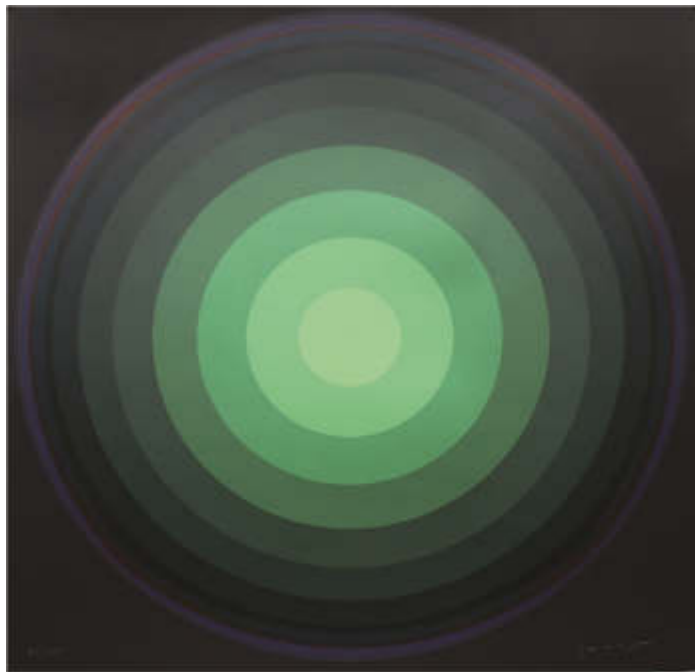
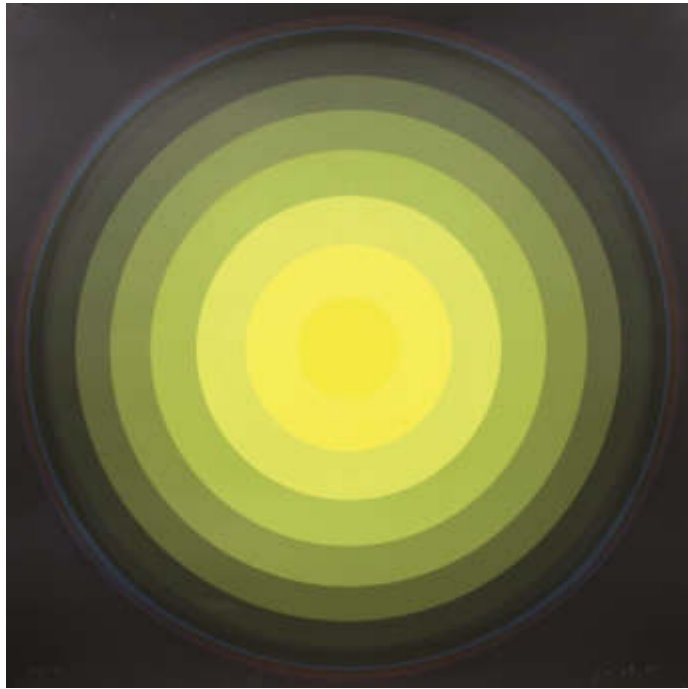
CORONA ROT, 1973, Serigrafie in 10 Farben, Auflage 40, 90x90 cm



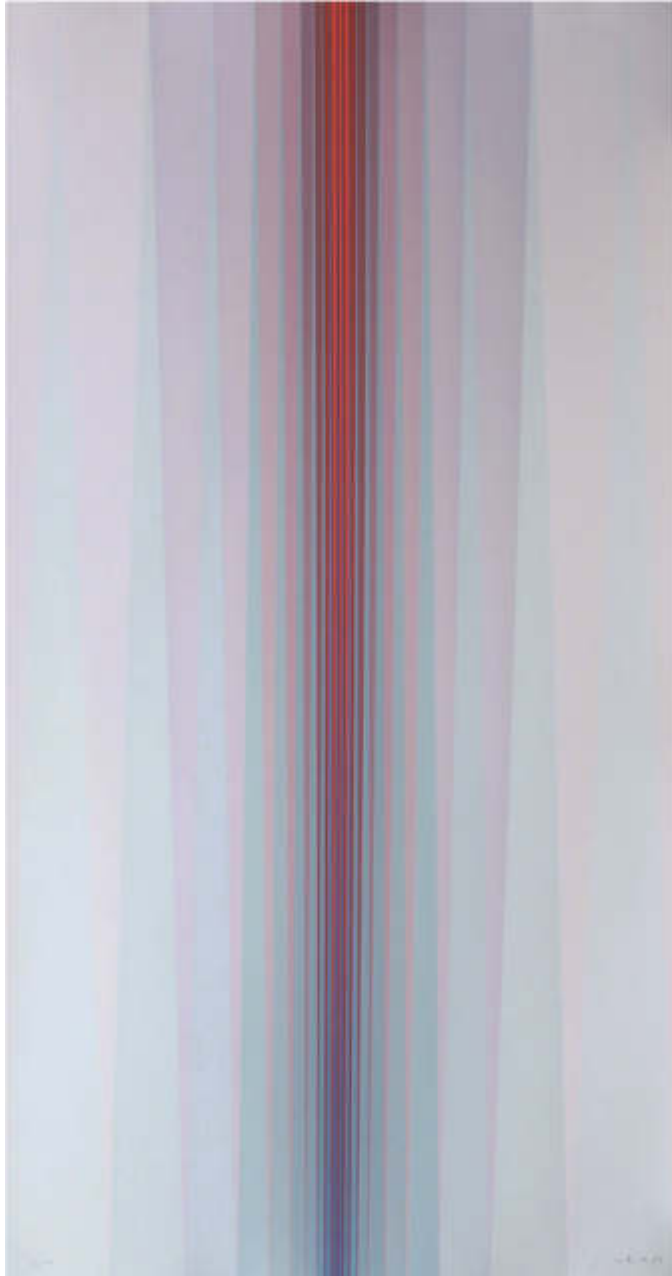
CORONA TÜRKIS, 1973, Serigrafie in 10 Farben, Auflage 40, 90x90 cm



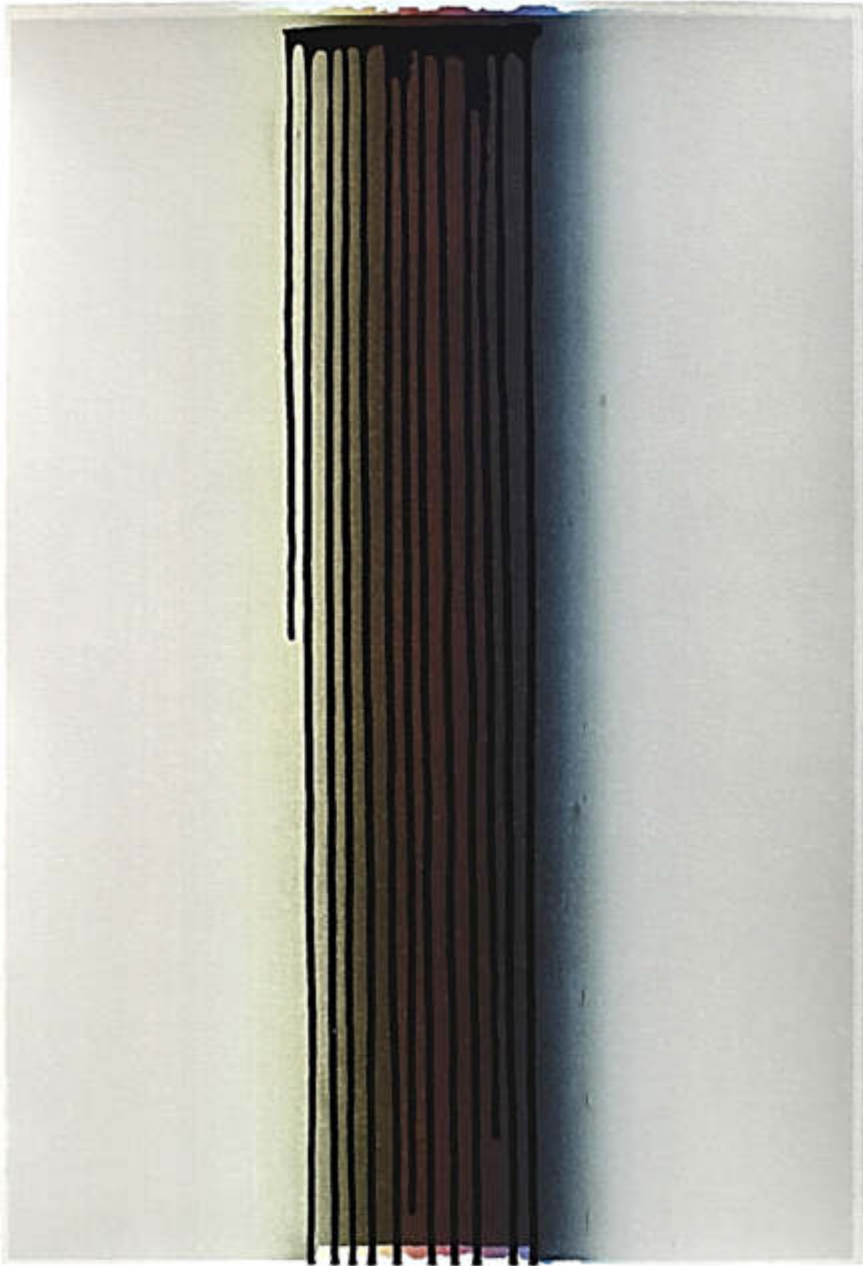
QUASAR, 1975, Serie von 4 Serigrafien, 12-farbig, Auflage 40, 90x90 cm



QUASAR, 1975, Serie von 4 Serigrafien, 12-farbig, Auflage 40, 90x90 cm



DOPPEL V, 1975, Serie von 3 Serigrafien, 15-farbig, Auflage 35, 115x60,5 cm



Vertikal Running, 1978  
Serie von mehrfarbigen Irisdrucken, viele unterschiedliche Exemplare, 65x50 cm

## Biografie und Ausstellungen (Auswahl seit 1993)

13. April 1923 geboren in Neiße / Oberschlesien  
1927 Umzug der Familie nach Leipzig  
1937-41 Malerlehre  
1941-45 Kriegsdienst bei der Luftwaffe; Kriegsgefangenschaft  
1945 Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft; wohnt und arbeitet in Altensteig/Wttbg.  
1946-51 Kunstschule Kloster Bernstein Mitglied des Verbandes bildender Künstler  
1948 Heirat mit Hertha Schmidhuber  
1950 Geburt der Tochter Caren  
1951 Leiter der Schattenspielgruppe "schwarzes Auge", abstrakte Lichtspiele, Filme  
1952 Geburt der Tochter Mirjam  
Atelier in Reutlingen; Studio für Siebdruck; Reisen nach Mailand und Venedig;  
1953 I. Preis, Kunstpreis der Jugend des Verbands bildender Künstler, Württemberg  
1954 Geburt des Sohnes Thomas  
Kunstpreis der Jugend, Baden-Württemberg; Internationales Filmtreffen, Bad Ems  
1955 Uraufführung von "Schatten-Jazz" und "Don Casparo" in Karlsruhe  
1956 Umzug nach Pfullingen; Anerkennungspreis Kunstpreis "Junger Westen"  
Glasfenster für Kirche in Metzingen, Wandbild für Planie-Lichtspiele, Reutlingen  
1957 Mitglied im Deutschen Künstlerbund  
Sommeratelier in Groß Schönach, Glasfenster für Kirche Groß Schönach  
1958/59 Sommeratelier in Lauterbourg (Elsass);  
Glasfenster für Kirche in Esslingen-Zollberg  
1959-60 Gastdozent für freie Graphik, Werkkunstschule Krefeld  
1960 Atelier in Karlsruhe  
1961 Reise nach Südfrankreich und Spanien mit Markus Prachensky und Helgard Rottloff  
Fenster für Kirche in Ditzingen  
1962 Heirat mit Helgard Rottloff  
1963 London Reise der Gruppe um den Stuttgarter Galeristen Müller  
1964 Geburt der Tochter Katharina  
Glasfenster für den Dom in Lübeck  
"Optische Konzerte", Fernsehfilm von Gerd Winkler  
1965 Geburt des Sohnes Alexander  
2. Preis, Burda Preis für Malerei, München  
Wandbild für das Stadttheater Bonn  
1966 Fenster für die Kirche St. Ulrich, Stuttgart-Fasanenhof  
1969 Umzug nach Wintzenbach/Elsass  
Eiserner Vorhang für Theater in Marburg  
1975 Wandteppich und Eiserner Vorhang, Badisches Staatstheater Karlsruhe  
1975/76 Weltreise  
1977/78 Reise nach Ägypten und Indien  
1980 bis 1994 Jährliches Winteratelier in Goa / Indien 1984 Video "40 Jahre Malerei" zu Quinte,  
von Mirjam Quinte, Medienwerkstatt, Freiburg  
1987 Heirat mit Sibylle Wagner  
1990 Geburt der Tochter Norina

- 1993 Kulturpreis Schlesien des Landes Niedersachsen
- 1993 Kunsthalle Karlsruhe, RETROSPEKTIVE
- 1994 Fernsehfilm von Rudj Bergmann über Quinte
- 1995 Ernennung zum Professor h.c. des Landes Baden-Württemberg
- 1997 Lovis Corinth-Preis der Künstlergilde Esslingen
- 2000 Fenster für die Kapelle in Champenay/Elsass
- 2000 29. Juli gestorben in Wintzenbach/Elsass
- 2000 Galerie Schlichtenmaier Schloss Dätzingen RETROSPEKTIVE
- 2000 Galerie Rottloff RETROSPEKTIVE
- 2003 Galerie Rottloff GOUACHEN von 1990 bis 2000
- 2004 Galerie Wild Lahr, Ölbilder Gouachen Serigraphien
- 2012 art KARLSRUHE „OneManShow“ Galerie Rottloff
- 2013 Galerie Rottloff ZUM 90. GEBURTSTAG
- 2015 Galerie Rottloff GOUACHEN von 1957 bis 2000
- 2017 Kreissparkasse Esslingen-Nürtingen, Werke von 1958-2000,
- 2018 Stiftung BC-pro arte Biberach Lothar Quinte – Gegenwelt, Malerei.
- 2019 Galerie Schlichtenmaier Stuttgart „Die Würde der Farbe“
- 2023 Galerie Rottloff, 100 Jahre Lothar Quinte



GALERIE ROTTLOFF KARLSRUHE

Katalog Nr. 52

ISBN 978-3-9800861-7-2

