

Ulrich  
Moskopp



Ulrich Moskopp

Salon Verlag

Museum Baden, Solingen

Kunst aus Nordrhein-Westfalen, ehemalige  
Reichsabtei Aachen – Kornelimünster

Kunsthalle Erfurt

*Text: Georg Imdahl*

Ulrich  
Moskopp

*ohne Titel* | *untitled*, 1985

Öl auf Holz | oil on wood

47 × 30 × 7 cm

Galerie m Bochum



Wenn sich in diesen Zeiten knapper Kassen mehrere Museen zusammenschließen, um das Werk eines Künstlers zu zeigen, gehorchen sie nicht nur der Not, sondern sie demonstrieren das gemeinsame Interesse an dem herausragenden, eigenständigen Werk eines Künstlers, der sich bewusst ist, dass er nur mit größter Sorgfalt und Qualität seine Bildideen nachvollziehbar umsetzen kann.

Dabei hat ein unermüdlicher Vermittler junger Kunst, Justus Stange, Informationen und Überzeugungen transportiert und so diese Kooperation initiiert. Dafür gebührt ihm großer Dank.

Für das Publikum schafft die Ausstellung die Gelegenheit, die Möglichkeiten der Malerei in Zeiten virtueller, leuchtender Bilder zu erfahren. Ulrich Moskopp arbeitet weder gegenständlich expressiv oder konstruktiv noch gänzlich abstrakt. Seine neueren Arbeiten sind derart aus mehreren Farbschichten aufgebaut, dass das Licht nicht nur direkt an der Oberfläche reflektiert wird, sondern durch die Art der Lasurmalerei auch tiefer liegende Farbschichten erreicht und von dort wieder den Weg in unsere Augen findet. Dem einfühlsamen Betrachter eröffnet sich in der Anschauung der Gemälde damit eine Art Raum farbigen Lichtes.

Kriterien wie bezeichnende Linien, Proportionen und Perspektiven schaffende Flächen fehlen in diesen neueren Arbeiten gänzlich. Da bleibt man mit seinen Eindrücken allein. Eine Gelegenheit zu Einkehr und stillem Erleben im Auge des Sturmes der Sinneseindrücke, der unseren Alltag bestimmt.

Die Oberflächen seiner Bilder sind sehr empfindlich, weshalb der Künstler großen Wert auf das Handling seiner Werke legen muss. Ulrich Moskopp hat sich konsequent in hohem Maße in alle Ausstellungsvorbereitungen eingebracht und hier eine unverzichtbare Arbeit geleistet. Das gemeinsame Ziel hat auch alle Museen konstruktiv zusammenwirken lassen, um diese unverwechselbare Malerei auszustellen.

Maria Engels M. A., Kunst aus Nordrhein-Westfalen,  
ehemalige Reichsabtei Aachen – Kornelimünster

Dr. Kai Uwe Schierz, Kunsthalle Erfurt

Dr. Rolf Jessewitsch, Museum Baden Solingen

# Vorwort

In these times of restricted budgets, when several museums join forces to show the work of an artist, they are not only following the laws of necessity but demonstrating their shared interest in the exceptional, original work of an artist who is conscious that he can realize his pictorial ideas only with the greatest care and quality.

In this context, an engaged mediator for young art, Justus Stange, has conveyed information and conviction and thus initiated this project. For that we owe him great gratitude.

This exhibition offers the public the opportunity to experience the possibilities of painting in a time of virtual, luminous pictures. Ulrich Moskopp works neither in a realistically expressive or constructive nor in an entirely abstract manner. His more recent works are built up in such a way from numerous layers of paint that the light is not only directly reflected from the surface but, through the particular nature of the glazes used for painting, also reaches the deeper layers of paint and from there finds its way into our eyes again. For the sensitive viewer, in contemplation of the paintings there thus opens up a sort of room of colored light.

Criteria like characteristic lines, proportions and perspective planes are entirely missing in these more recent works. Here one remains alone with one's own impressions. An opportunity for meditation and quiet experience in a face of the storm of sensory experiences which determines our everyday life.

The surfaces of his pictures are very sensitive, and for this reason the artist attaches great significance to the handling of his works. Ulrich Moskopp has participated with great consequence in all the preparations for this exhibition and has been of indispensable service. Our common goal has also led to a constructive cooperation among the museums, in order to present this distinctive painting.

Maria Engels, M. A., Kunst aus Nordrhein-Westfalen,  
ehemalige Reichsabtei Aachen – Kornelimünster

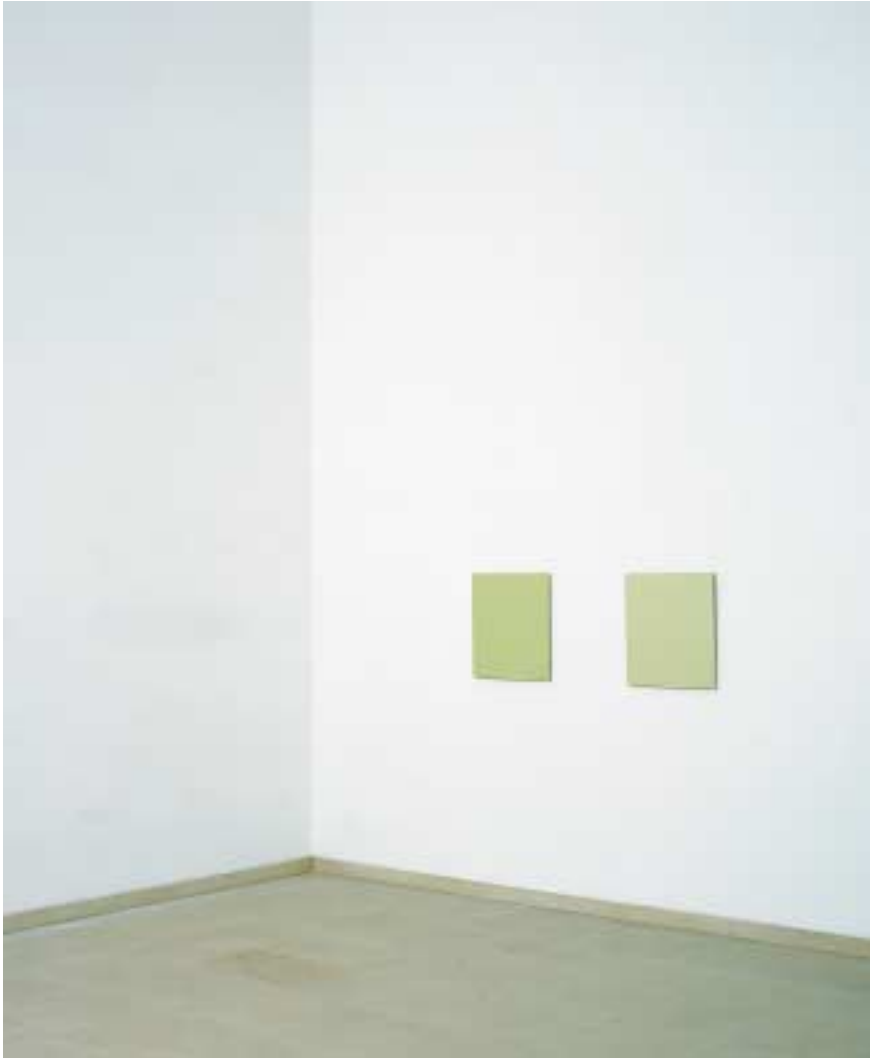
Dr. Kai Uwe Schierz, Kunsthalle Erfurt

Dr. Rolf Jessewitsch, Museum Baden Solingen

*C (Für Abbas Kiarostami)*, 2003  
Dammar auf Mdf | dammar on mdf  
200 × 130 cm



Blick in die Ausstellung |  
installation view  
Museum Baden, Solingen, 2003



Die Oberfläche des modernen Bildes, bemerkte der irische Kritiker und Künstler Brian O'Doherty in den siebziger Jahren mit der ihm eigenen Ironie, »gehört sicher zu den elitärsten Erfindungen, die der Menscheng Geist je ersonnen hat. Es konnte nicht ausbleiben, daß dadurch der Malauftrag, also die Faktur und die Farbe, zum Streitobjekt gegensätzlicher Ideologien wurde.«<sup>1</sup> O'Dohertys Einsicht schmeckt nach süffisanter Polemik. Sie zielt auf Dekadenz und Narzißmus einer ästhetischen Avantgarde, welche die eigenen Vorlieben aufpoliert, dabei aber die Bodenhaftung verloren hat und nur mehr um sich selbst zirkuliert. Man schaue sich um in der imaginären Galerie des 20. Jahrhunderts: Wimmelt es da nicht tatsächlich von Gemälden, die dem Betrachter ihr schutzloses Gesicht zeigen und ein »Noli me tangere« zuflüstern? Nur mit dem Auge darf der Betrachter sie berühren, fühlen, abtasten, doch schon ein einziger, kleiner Fingerabdruck kommt dem Sündenfall gleich und reicht aus, um alle makellose Farbaure auszulöschen: Allein pures Hinsehen erlauben solche Bilder, obwohl sie doch auch den Tastsinn ansprechen, wenn nicht gar herausfordern.

Auf solche Bilder trifft man reichlich in der Ausstellung von Ulrich Moskopp, zu der dieser Katalog erscheint. Moskopps Bilder feiern das Licht und das Antlitz der Farbe, lassen seidigen Glanz auf transparenter Farbhaut schimmern, motivieren das Auge, auf Tuchfühlung zu gehen mit scheinbar flüssiger, fließender Farbe, der auf den Holz- und Kunststofftableaux eine effektvolle Bühne geboten wird. Doch gelten solche – oder ähnliche – Beobachtungen eben auch für eine kaum mehr zu überblickende Zahl an Bildern aus dem frühen vorigen Jahrhundert bis in die unmittelbare Gegenwart. Und hat uns die Kritik nicht längst ein routiniertes Vokabular zur Verfügung gestellt, um all die Erscheinungen mühelos auf den Punkt zu bringen? Diese Routine geißelt O'Doherty, ihr will er einen Riegel verschieben, wofür er auch auf Sarkasmus zurückgreift. Bezeichnet er doch den reinen, von der Alltagswahrnehmung abgeschotteten Blick

1

Brian O'Doherty, Inside the White Cube, deutsch: In der Weißen Zelle, hrsg. und übersetzt von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 35.

8  
9

# Bischof auf Urlaub

Georg Imdahl

je *ohne Titel* | each *untitled*, 2001  
Dammar auf MdF | dammar on mdf  
je | each 80 × 60 × 5 cm  
obere Reihe: Privatsammlung |  
top row: private collection



in seinem heute legendären Essay »Inside the White Cube« (In der weißen Zelle) als »versnobt«.<sup>2</sup> Ungeachtet der Tatsache, daß man dem in Amerika lebenden Autor fraglos auch Wertschätzung gegenüber der (vermeintlich) übersteigerten Kultivierung des gemalten Bildes und seiner äußeren Erscheinung unterstellen darf, fällt einem aus jüngerer Vergangenheit eine ganze Riege an Malern, zumal aus der sogenannten »radikalen«, »substantiellen«, »essentiellen« Malerei, ein, die sich noch einmal ganz und gar in die Oberfläche der Malerei – wie auch in die strukturelle Einheit von allem, was ein Bild braucht – vertieft hat. Diese in den achtziger Jahren erstmals als Bewegung aufgetretene und bis heute goutierte Strömung<sup>3</sup> hat sich in besonderer, sozusagen phänomenologischer Weise in die eigenen Bedingungen der Malerei vertieft und diese Durchdringung auch theoretisch dingfest zu machen gesucht. Am weitesten sind dabei Joseph Marioni und Günter Umberg in ihrem Essay »Outside the Cartouche – Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei« gegangen<sup>4</sup>, in dem manche Feststellung getroffen wird, die auch heute noch uneingeschränkte Zustimmung erwarten darf. Etwa die durchaus nicht selbstverständliche Prämisse, daß sich die »Bedeutung« des Bildes »mit jeder Begegnung« neu konstituiert, sich also ständig »wandelt«.<sup>5</sup> Transzendente Gehalte wie im New Yorker Abstrakten Expressionismus spielen bei ihnen denn auch eine weitaus geringere Rolle. Das Sublime lebt auch hier noch fort, indessen mehr in Restbeständen, und auch als solche hat es seinen appellativen Charakter abgelegt.

Als Snob müßte sich das Auge allerdings nur dann bezeichnen lassen, wenn es blind geworden wäre für die Schnittstellen von differenzierter Malerei und dem alltäglichen Dasein. Hier stellt sich also immer wieder die Frage, was uns Bilder, die nichts anderes zeigen als Farbe, konkret bedeuten: Was sind sie uns wert? Woher der Wunsch, mit ihnen zu leben, sie täglich immer wieder sehen zu wollen? Ulrich Moskopps neuere Bilder sind Farbspiegel, auch in einem buchstäblichen Sinn. Wie das Licht auf sie fällt, so ändern sie sich. Und auch, wer da hineinschaut, ist nicht immer derselbe. Der Betrachter spiegelt sich vage darin, erkennt schemenhaft seine eigenen Konturen, sieht externe Lichtquellen wie auf dem Farbfilm reflektierte Fenster, schaut dabei zugleich in farbgetränkte Lichträume, die in die Tiefe des Bildes hineinragen. Über das Licht und seine Funktion

2  
Ebendort, S. 43.3  
Vgl. Katalog zur Ausstellung »Präsenz der Farbe. Radical Painting«, Verein für aktuelle Kunst, Oberhausen 1984.4  
Joseph Marioni/Günter Umberg, Outside the Cartouche – Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei, München (Neue Kunst Verlag) 1986.5  
Ebendort, S. 13.

Robert Ryman, Über Malerei,  
in: Christel Sauer und Urs Rauss-  
müller, Robert Ryman, Paris und  
Schaffhausen 1991, S. 63.

in dem von ihm sogenannten »Realismus« (Realism) – im Unter-  
schied zur »darstellenden Malerei« (Representational Painting)  
und »Abstraktion« (Abstraction) – hat Robert Ryman festgestellt:  
»Bei realistischer Malerei wird das Licht zu einem realen Ele-  
ment im Gemälde; es wird von den Oberflächen reflektiert oder  
von den Bildflächen und selbst der Wand absorbiert.«<sup>6</sup>

Der Feststellung, daß sich Ulrich Moskopp in seinen Gemälden  
aus den letzten Jahren so weit wie nie zuvor in seinem bisheri-  
gen Schaffen jenen »radikalen«, allein auf die Eigenschaften der  
Farbe konzentrierten Positionen angenähert hat, wird man  
kaum widersprechen können. Es entstanden Bilder, in denen  
mitunter ein einziger Farbton den Bildträger, eine etwa finger-  
dicke Holzplatte, vollständig bedeckt und wie eine Haut um-  
spannt. Manche dieser jüngsten Bilder von Ulrich Moskopp  
unterscheiden sich nicht einmal im Farbton, sondern nur in  
ihren Oberflächen und Formaten. Erscheint die Farbe hier ein-  
mal spiegelglatt, so verläuft sie dann dort wiederum in sanften  
Hügeln, erhebt sich in Farbdünen und schreibt der homogenen  
Farbigkeit materielle Bewegung und leichte Unruhe ein. In  
Moskopps Bildern gilt die minimale Variation jedoch nicht nur  
einer Untersuchung der Farbe als Phänomen oder Substanz,  
sondern zuallererst einer saftigen, lukullischen Kultivierung  
der Oberfläche – womit man freilich nicht automatisch wieder  
bei O’Doherty angekommen wäre. Denn Farbe und Licht bleiben  
bei Moskopp auch in der Reduktion Medium für emotionale  
Befindlichkeit und malerische Subjektivität. So teilt sich in  
einigen großen, perlmuttfarbenen Bildern aus dem Jahr 2003  
festliches Hochgefühl mit, welches durch das Oberflächenrelief  
ins Elegische gesteigert wird (siehe Abbildung S. 7). Anders da-  
gegen die grünen Bilder aus diesem und dem vorigen Jahr 2002.  
Es ist der besondere Farbton des Grüns, der Erinnerungen an  
frühere Gemälde Moskopps wachruft, zum Beispiel an eine der  
frühesten Arbeiten von 1985, in der Hellgrün sich mit Rosa liiert  
(siehe Abbildungen S. 4). Die ambivalente emotionale Qualität  
solcher Bilder, die Thomas Janzen als »Erregung, durchdrungen  
von sprödem, ernüchterndem Realismus« charakterisiert<sup>7</sup>, er-  
reicht in den jüngsten hellgrünen Monochromien eine neue  
Tiefenschärfe: Jetzt nämlich konzentriert sich die Vielstimmig-  
keit der Empfindung in einer einzigen Farbe. In dieser aller-  
dings wirken verschiedene Qualitäten zusammen – der distan-  
zierende Glanz des Dammarharzes und die sichtbare Weichheit

Thomas Janzen, Über die  
Leinwand hinaus, in: Katalog zur  
Ausstellung Ulrich Moskopp im  
Ministerium für Stadtentwicklung,  
Kultur und Sport des Landes Nord-  
rhein-Westfalen, Düsseldorf 1998, S. 7.

der Farbmasse. Es dürfte an diesem Zusammenwirken liegen, daß sich hier im Grunde gegensätzliche Eindrücke merkwürdig ergänzen und verschränken, die Hermetik und eine Reflektiertheit der Farbe mit Anmutungen des Alltäglichen. Das Grün seiner Bilder, so Moskopp selbst, sei zugleich »neutral, persönlich, beruhigend und erregend. Manchmal ist etwas Heiteres, manchmal etwas Melancholisches, manchmal die Gleichgültigkeit eines vollkommen fremden Phänomens darin.«<sup>8</sup>

Für die »Farbmalerei« und ihre Folgen ist die Unterscheidung, die Marioni zwischen der Farbmaterie und dem Farbton – Paint und Color – getroffen hat, besonders fruchtbar geworden.<sup>9</sup> Auch Ulrich Moskopp hat sich in den vergangenen Jahren einer Malerei zugewandt, die auf eine vollständige visuelle Verschmelzung von Farbe und Farbträger abzielt. Und keineswegs zufällig hat sich Moskopp ausdrücklich mit dem Werk Marionis auseinandergesetzt, ebenso explizit mit Gotthard Graubner. Das bezeugt allein der Titel eines Gemäldes aus dem Jahr 1998: »Marioni im Vogtland« – wobei letzteres auf die biographische Herkunft Graubners verweist (siehe Abbildung S. 81). Moskopp's Bild ist nicht, wie bei Graubner, auf einem kissenförmigen Träger gemalt, sondern auf einer flachen Holztafel, und die Farbe ist hier (noch) nicht – wie bei Marioni – mit einem Roller auf die Leinwand aufgetragen, sondern mit dem Pinsel. Wohl aber gilt auch bei dem Bild Moskopp's das Ziel einem Herabfließen der Farbe, die bis zu einem gewissen Maß sich selbst und der Schwerkraft überlassen bleibt. So entstehen schwelende Farbräume, die durchaus gegenständliche Anspielungen in sich tragen, gleichsam lustvolle Verstöße gegen eine programmatische, von allem Figurativen freigehaltenen »Reinheit« der monochromen Malerei. Es gibt, grundsätzlich, seit längerem solche Interventionen gegen den Purismus der reinen Abstraktion, und oft werden sie gerade mit den Mitteln der Abstraktion vorgetragen. Man denke zum Beispiel an die Rüschen, Schlaufen, Schnörkel David Reeds: Ganz offensichtlich spielen Reeds Bilder auf Pathosformeln des Manierismus und Barock an, symbolisieren ebenso aber auch dramatische Film-szenen bei Hitchcock.<sup>10</sup> Mit geometrischer Kühle kritisiert Peter Halley die Anmaßungen eines reglementierenden cartesianischen Denkens<sup>11</sup>, und Jonathan Lasker chiffriert in seinen quasi-gestischen, nach seinem Wort »figuralen« Abstraktionen »kybernetisches Denken«.<sup>12</sup> Es gibt aber auch eine Abstraktion,

8

Katalog zur 57. Bergischen Kunstausstellung, Museum Baden, Solingen 2003.

9

Erweiterte und überarbeitete Neuauflage des Katalogs zur Ausstellung Joseph Marioni im Städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach 1988, Mönchengladbach 1992, S. 31. Siehe zu dieser Unterscheidung auch Robert Ryman – im Interview mit Phyllis Tuchman, Artforum Vol. 9, Mai 1976, S. 46.

10

Vgl. David Reed, Zwei Schlafzimmer in San Francisco, in: Ausstellungskatalog Baden-Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, u.a., Stuttgart 1995, S. 9–15.

11

Vgl. Julian Heynen, Größte Leere und höchste Spannung, in: Ausstellungskatalog Peter Halley, Museum Haus Ester, Krefeld 1989, o. P.

12

Zit. nach Konrad Bitterli, Wettstreit ästhetischer Codes, S. 22f., in Jonathan Lasker, Paintings 1977–1997, hrsg. von Hans-Michael Herzog, Ostfildern 1998.

*ohne Titel* | *untitled*, 2000

Dammar auf MdF | dammar on mdf

je | each 200 × 130 × 10 cm

Privatsammlung | private collection



die ihre eigenen Elemente selbst darstellt, repetiert und ihre eigene Ökonomie – wiederum in einem »figuralen« Sinn – abbildet. Man denke hier vor allem an die Malerei von Bernard Frize, eine Abstraktion zweiten Grades, in deren Nähe man auch die jüngeren Bilder Ulrich Moskopp verorten kann. Im Zuge eines solchen diskursiven, teils retrospektiven, teils kritischen Malereiverständnisses werden übrigens auch Werke der »Heroen« der abstrakten Malerei wieder verstärkt auf ihre narrativen oder figurativen Anteile betrachtet – wie die späten »Boogie-Woogie«-Bilder Piet Mondrians oder die Drippings von Jackson Pollock. Ist jene Prinzipientreue, die die »Radical Painters« der achtziger Jahre – wohl auch aufgrund der Randständigkeit, in der sich die abstrakte Malerei damals insgesamt befand – noch einmal beschworen haben, mittlerweile gerade auch in der Abstraktion einer oftmals spielerischen Vermischung von allem mit allem gewichen, so wurden zugleich ihre Sprachelemente verifizierbar und multipel einsetzbar. So kann sich Frize munter durch alle erdenklichen Formen konkreter Bildentstehungsprozesse hindurchmalen und bleibt dabei flexibel und variabel, ohne sich auf eine bestimmte »Richtung« in der Malerei festlegen zu lassen. Schwelgerisch führen seine Gemälde immer wieder ihre eigene Entstehung vor Augen und sind eben darin ebenso konkret wie auch erzählerisch und diskursiv.

14  
15

Solche Grenzaufweichung zwischen dem Abstrakten und Figurativen, dem Konkreten und Erzählerischen entwickelt sich bei Moskopp nicht wie bei Lasker (Gestik und Duktus eher vortäuschende als vollziehende Malerei) oder Halley (kritischer Konstruktivismus) aus einer bis ins Letzte kalkulierten Bildkonzeption, sondern ganz aus dem Verhalten der Farbe (im Sinne Marionis). So entstehen 1998 parallel zu dem gleichermaßen ironisch betitelten wie auch pathosgeladenen Bild »Marioni im Vogtland« weitere Bilder und Bildtypen, in denen Moskopp verschiedene Verhaltensweisen der Farbe testet. In dem Bild »Der Bischof im Urlaub« ist die Farbe weniger lasierend geflossen als vielmehr opak in Kaskaden an der Fläche abgestürzt (siehe Abbildung S. 18). Im Gegensatz zu diesen nur vage kalkulierbaren Reaktionen der Farbe steht ein einzelnes, nahezu signalhaft gelbes Lineament, das sich über die Untermalung hinweg von der unteren bis zur oberen Kante des Bildträgers erstreckt. In anderen Arbeiten wiederum aus derselben

Zeit hat Moskopp die Farbe in Streifen oder Rechteckmustern angeordnet, wobei auch hier jede starre Geometrie von der Eigendynamik der Farbmasse auf glatten Malflächen unterlaufen wird. Wie in einem großen Hochformat (Ohne Titel) aus dem Jahr 1998 (siehe Abbildung S. 79) ist auch in solchen Arbeiten die Farbe – in verschiedenen dicken Lasuren aufgetragen – geflossen, gerutscht oder getropft und läßt bisweilen unterliegende Farbschichten durchschimmern. Durch eine unvermittelte Kombinatorik verschiedener Techniken und Effekte im einzelnen Bild werden nicht nur Spannungen erzeugt, sondern auch Bildschnitte und Ebenenwechsel, in denen sich der Prozeß der Bildentstehung nahezu spielerisch als Bilddiskurs formuliert. Man denkt zum Beispiel an Werke von Mary Heilmann oder wiederum von Bernard Frize.

Als entschiedenster Vorstoß einer solchen Bildkombinatorik kann die »Farbmauer« von 5,76 mal 2,56 Meter Breite und Höhe gelten, die Moskopp ebenfalls 1998 im Rahmen einer Düsseldorfer Ausstellung realisierte (siehe Abbildungen S. 82/83).<sup>13</sup> Sie besteht aus 36 Kuben, die einzeln bemalt und anschließend zu einem raumgreifenden Gemälde aufgetürmt wurden. Moskopp hatte schon früher mit plastischen Elementen wie Kuben, Stelen und Paravents experimentiert – immer in der Bestrebung, die Malerei über die Leinwand hinaus in den realen Raum vordringen zu lassen. Im Ganzen genommen tritt die »Farbmauer« als Kompilation heterogener Malweisen auf, namentlich in dem regulierten Fließen der Farbe wie auch dem ein- oder mehrfarbigen Grundieren, Lasieren und Lackieren der Malfläche. Damit verbunden sind die geradezu gegensätzlichen Bildeindrücke des flächenhaft Konkreten einerseits und des räumlich Evokativen andererseits. So öffnen sich in diesem gleichsam vielfarbigen Bilddomino immer wieder Tiefenräume, die auch naturhafte Assoziationen – Himmelsformationen etwa – wachrufen. Ihre emotionale aufgeladene Beziehung auch die Gemälde der folgenden Jahre aus einer Malweise, die eine Staffelung von zahlreichen Farbverläufen hervorruft. Visuelle Spannung ergibt sich in diesen Bildern (siehe Abbildungen S. 14, 66, 69, 73) daraus, daß man angesichts dieser Lasur nicht immer sicher ist über die Eindeutigkeit der Perspektive: Gleitet der Blick, wie bei einer Überschaubandschaft, über die Farbgestade hinweg? Oder nehmen wir diese Formationen nicht ebenso auch aus einer Untersicht wahr – als

13

Siehe auch Katalog zur Ausstellung Ulrich Moskopp im Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1998.

16  
17

ob wir aus einer Höhle in eine unbestimmbare Weite hinaus-  
schauen? Man sieht in einen Tiefenraum, der die eigentümliche  
»Gestalt« von Himmelsgestaden annimmt. Die Schwere des be-  
malten Objekts wird durch die Leichtigkeit der Motive und die  
Präsenz der Farbe aufgehoben.

Die Farbe bezeugt auch hier einen wahrhaft »radikalen«  
Glauben an die Wirkmacht des Lichts. Dieses aber gönnt dem  
Blick auch etwas von dem »Glück zu malen«, das man Bonnard  
und Matisse unterstellen durfte. In dieser Synthese von Glaube  
und Glück des Malers aus der Domstadt Köln ist es dann auch  
nicht mehr schwer, den »Bischof im Urlaub« in seinem gesam-  
ten Werk wiederzuerkennen.

*Der Bischof im Urlaub* |  
*The bishop on vacation, 1998*  
Öl auf MdF | oil on mdf  
150 × 130 × 10 cm



With his unique brand of irony, the Irish critic and artist Brian O'Doherty remarked in the 1970s that the surface of the modern painting »surely belongs to the most elitist inventions that the human spirit has ever devised. It could hardly be avoided that in this way the application of paint, that is the texture and the color, would become an object of dispute between opposing ideologies.«<sup>1</sup> O'Doherty's insight smacks of smug polemics. It is aimed at the decadence and narcissism of an aesthetic avant-garde which had put a new gloss on its own predilections but in the process had lost its grip on fundamentals and was now simply moving in circles around itself. Let us look into the imaginary galleries of the 20<sup>th</sup> century: Does it not literally swarm there with paintings that show the viewer their unprotected face and whisper a »Noli me tangere«? Only with the eye may the viewer touch, feel, probe them, but even a single small fingerprint is comparable to the Fall of Man and suffices to extinguish every faultless aura of color: Such pictures solely permit visual examination, though they also address the tactile sense, even provoke it.

18  
19

One encounters many pictures in the exhibition of Ulrich Moskopp, on the occasion of which this catalogue appears. Moskopp's pictures celebrate the light and the countenance of color, making a silken glow shimmer on a transparent skin of paint, motivating the eye to draw close to apparently liquid, flowing paint that receives an effective stage within the tableaux of wood and plastic. Yet such – or similar – observations also apply to a virtually uncountable number of pictures ranging from the early years of the last century to the immediate present. And has criticism not long since made available to us a routine vocabulary with which to specify such manifestations in an effortless way? O'Doherty denounces this routine, seeks to put a stop to it, and to this end avails himself of sarcasm. In his meanwhile legendary essay »Inside the White Cube« he terms the pure view, insulated from everyday life, as

1

Brian O'Doherty, In the White Cube, translated into German as In der Weißen Zelle, ed. and trans. Wolfgang Kemp (Berlin, 1996), p. 35.

# Bishop on Vacation

*Georg Imdahl*

2

Ibid, p. 44.

3

See the exhibition catalogue *Präsenz der Farbe, Radical Painting* (Oberhausen: Verein für aktuelle Kunst, 1984).

4

Joseph Marioni and Günter Umberg, *Outside the Cartouche – Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei* (Munich: Neue Kunst Verlag, 1986).

5

Ibid, p. 13.

6

Robert Ryman, »Über Malerei,« in Christel Sauer and Urs Rausmüller, *Robert Ryman* (Paris and Schaffhausen, 1991), p. 63.

»snobbish.«<sup>2</sup> Separate and apart from the fact that one can undoubtedly accuse the author, who lives in America, of a value judgement with respect to the (allegedly) exaggerated cultivation of the painted picture and its outer appearance, one can think of an entire host of painters of more recent times – especially from the so-called »radical,« »substantial,« »essential«<sup>3</sup> painting – who have become engrossed in the surface of painting, as well as in the structural unity of everything which a picture requires. This trend, which first appeared in the 1980s and is still appreciated today, has engaged itself in a particular, virtually phenomenological manner with the inherent conditions of painting and also attempted to lend this permeation a solid theoretical basis. Those who have gone furthest in this regard are Joseph Marioni and Günter Umberg in their essay »Outside the Cartouche – Concerning the Viewer in Radical Painting,«<sup>4</sup> in which many an observation is made which even today could enjoy unqualified assent. For example, the scarcely self-evident premise that the »meaning« of the picture is constituted anew »with every encounter,« is thus constantly »changing.«<sup>5</sup> In the view of the authors, transcendental contents thus play a considerably smaller role. The sublime survives here, as well, but more in terms of residue, and even as such it has cast off its appellative character.

Admittedly, the eye would only then have to be termed snobbish if it had become blind to the interstices of differentiated painting and everyday existence. Here the question repeatedly arises of what pictures mean to us in concrete terms when they show only color: How much are they worth to us? Where does the wish arise to live with them, to see them repeatedly on a daily basis? Ulrich Moskopp's more recent pictures are color-mirrors, also in a literal sense. According to the way the light falls on them, they change. The viewer is vaguely mirrored there, recognizes in ghostly fashion his own contours, sees external sources of light like windows reflected onto the film of paint, peers at the same time into color-drenched light-rooms that thrust into the depths of the picture. Concerning the light and its function in what he called »realism« – in contradistinction to representational painting and abstraction – Robert Ryman stated: »In the case of realistic painting, light becomes a real element in the painting; it is reflected from the surfaces or absorbed by the pictorial planes and even the wall.«<sup>6</sup>

The observation that in his paintings of the last few years Ulrich Moskopp has drawn closer than ever before to those »radical« positions concentrated solely on the properties of color, is one that can scarcely be contradicted. Pictures have been created in which a single tone sometimes completely covers the pictorial support, a slab of wood approximately the thickness of a finger, and envelops it like a skin. Some of these most recent pictures by Ulrich Moskopp do not even differ in tonality, but only in their surfaces and formats. If the color appears here as smooth as glass, in the one instance, in the next it flows into soft hills, rises into dunes of color and endows the homogenous coloration with material movement and a slight restlessness. In Moskopp's pictures, however, the minimal variation applies not only to an examination of color as phenomenon or substance but first and foremost to a succulent, Lucullian cultivation of the surface – whereby one admittedly does not automatically arrive again at O'Doherty. For in Moskopp's case, even in their reduction, color and light remain a medium for emotional receptivity and painterly subjectivity. In some of the large, mother-of-pearl-colored pictures from the year 2003, a festive exaltation is communicated which is intensified through the relief-like surface into the elegiac (see ill., p. 7). In contrast, the green pictures from this year and the previous year 2002 are quite different. It is the particular tonality of the green which awakens memories of earlier paintings by Moskopp – for example, one of the earliest works from 1985, in which pale green allies itself with rose (see ill., p. 4). The ambivalent emotional quality of such pictures, which Thomas Janzen characterizes as »a state of excitement penetrated by dry, sobering realism,«<sup>7</sup> achieves a new depth of focus in the most recent light-green monochromes: Namely, the multivoiced texture of the sensation is concentrated in a single color. In this, admittedly, different qualities concur – the distancing shine of the dammar varnish and the visible softness of the paint-mass. It may be a matter of this concurrence that antithetical impressions complement each other here in such a remarkable way and intertwine, the hermetic and a reflectivity of color with implications of the quotidian. The green of his pictures, according to Moskopp himself, is at once »neutral, personal, soothing and stimulating. Sometimes there is something serene, sometimes something melancholy, sometimes the indifference of a totally foreign phenomenon in it.«<sup>8</sup>

7

Thomas Janzen, »Über die Leinwand hinaus,« in the catalogue for the exhibition Ulrich Moskopp in the Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, 1998), p. 7.

8

Catalogue for the 57th Bergische Kunstausstellung (Solingen: Museum Baden, 2003).

Blick in die Ausstellung |  
installation view  
Galerie m Bochum, 1998



For »color-painting« and its successors the distinction which Marioni made between materiality and tone – paint and color – has become particularly fruitful.<sup>9</sup> In recent years Ulrich Moskopp, too, has devoted himself to a painting which aims at a complete visual fusion of color and color-support. And it is by no means a coincidence that Moskopp has engaged himself explicitly with the work of Marioni and just as explicitly with Gotthard Graubner. That is attested to even by the title of a painting from the year 1998: »Marioni im Vogtland,« whereby the latter alludes to Graubner's origins (see ill., p. 81). Moskopp's picture is not, as in the case of Graubner, painted on a cushion-like support but on a flat wooden panel and is here not (yet) applied to the canvas with a roller, as in the case of Marioni, but with a brush. Yet in the case of Moskopp's picture as well, the goal is a flowing down of the paint, which to a certain extent is left up to its own devices and to those of gravity. What results are swelling color-spaces which definitely incorporate realistic allusions, along with high-spirited violations of a programmatic »purity« of monochrome painting – particularly when freed of everything figurative. In principle, there have been such interventions against the purism of undiluted abstraction for a longer time, and often they are propounded precisely through the means of abstraction. One thinks, for example, of the ruffles, loops, twirls of David Reed: Quite obviously, Reed's pictures play on pathos formulas derived from Mannerism and the Baroque, yet at the same time and in the same way also symbolize dramatic film scenes in Hitchcock films.<sup>10</sup> With geometric coolness, Peter Halley criticizes the presumptions of regimented Cartesian thought,<sup>11</sup> and in his quasi-gestural, according to him »figural« abstractions, Jonathan Lasker encodes »cybernetic thinking.«<sup>12</sup> But there is also an abstraction which portrays its own constituent elements, repeats them and illustrates – again in a »figural« sense – their own economy. One thinks here, above all, of Bernhard Frize, an abstraction of the second degree, in whose proximity one can also situate the recent pictures of Ulrich Moskopp. Incidentally, in the course of such a discursive, partly retrospective, partly critical understanding of painting, the »heroes« of abstract painting are once more intensely regarded in terms of their narrative or figurative aspect – like the late »Boogie-Woogie« pictures of Piet Mondrian or the drippings of Jackson Pollock. It was loyalty to one's own principles – also because of the

Expanded and revised edition of the catalogue for the exhibition Joseph Marioni (Möchengladbach: Städtisches Museum Abteiberg, 1988; rev. ed. Mönchengladbach, 1992), p. 31. For more on the distinction, see »Robert Ryman in an Interview with Phyllis Tuchman,« Artforum, vol. 9 (May, 1976), p. 46.

Cf. David Reed, »Zwei Schlafzimmer in San Francisco,« in the exhibition catalogue (Stuttgart: Baden Württembergischer Kunstverein, 1995), pp. 9–15.

See Julian Heynen, »Größte Leere und höchste Spannung,« in the exhibition catalogue Peter Halley (Krefeld: Haus Peters, 1989), n.p.

Quoted from Konrad Bitterli, »Wettstreit ästhetischer Codes«, in Jonathan Lasker, Paintings 1977–1997, ed. Hans-Michael Herzog (Ostfildern, 1998), pp. 22f.

marginality in which abstract painting as a whole found itself at the time – that the »radical painters« of the 1980s once more pledged, meanwhile yielding in abstraction, as well, to a frequently playful mingling of everything with everything, so that at the same time their vocabulary becomes at once verifiable and multiply applicable. Thus Frize can cheerfully paint his way through all imaginable forms of concrete picture-making processes and thereby remain flexible and variable, without committing himself to a particular »direction« in painting. Again and again his pictures unfold the story of their own creation and are thereby as concrete as they are narrative and discursive.

In the case of Moskopp, such eroding of boundaries between the abstract and the figurative, the concrete and the narrative does not develop as in the case of Lasker (a painting that tends to fake rather than execute gesture and ductus) or Halley (critical constructivism) from a pictorial conception calculated to the very last detail, but completely from the reaction of the paint (in the sense of Marioni).

Thus in 1998, parallel to the ironically titled and pathos-laden picture »Marioni in Vogtland,« further pictures and pictorial types are created in which Moskopp tests the different ways in which the paint behaves. In the picture »Der Bischof im Urlaub« (The Bishop on Vacation), the paint has not so much flowed in a glazing fashion as plunged in opaque cascades onto the surface (see ill., p. 18). In contrast to these only vaguely calculable reactions of the paint, there stands a single, virtually signal-like yellow line that extends over the grounding from the lower to the upper edge of the pictorial support. By contrast, in other works of the same period Moskopp has developed the paint in strips or square patterns, whereby here, too, every rigid geometry is avoided by the inherent dynamic of the paint-mass on smooth surfaces. As in a large vertical format (untitled) from the year 1998 (see ill., p. 79), in such works the paint – applied in different dense glazes – has flowed, slid or dripped and sometimes allows underlying layers of color to shimmer through. Not only is tension produced through an abrupt combining of different techniques and effects within a single picture, but also pictorial cuts and shifts of levels in which the process of pictorial creation is almost playfully formulated as pictorial dis-

course. One thinks, for example, of the works of Mary Heilmann or, on the other hand, those of Bernhard Frize.

As the most decisive thrust delivered by such a pictorial combination, one could cite »Farbmauer« (Color Wall) with a width of 5.76 meters and a height of 2.56 meters, which Moskopp also realized in 1998 within the framework of a Düsseldorf exhibition (see ill., p. 82/83).<sup>13</sup> It consists of 36 cubes which were individually painted and afterwards piled up to form a spatially encompassing painting. Moskopp had already experimented at an earlier time with three-dimensional elements like cubes, steles and paravents, always with the goal of permitting painting to thrust its way beyond the canvas and into real space. Taken as a whole, the »Color Wall« appears as a compilation of heterogeneous modes of painting, namely in the regulated flow of the paint as well as the monochrome or multicolor grounding, glazing and lacquering of the painterly planes. Connected to this are the virtually antithetical pictorial impressions of the planar-concrete on the one hand and the spatially evocative on the other. Thus, in this virtually multicolored pictorial domino there repeatedly open up spatial depths which also evoke natural associations like formations of the sky, for example. The paintings of the following years also draw their emotional charge from a mode of painting which produces a gradation of numerous courses of paint. Visual tension in these pictures (see ill., p. 14, 66, 69, 73) results from the fact that on the basis of the glaze one is not always certain about the clearness of the perspective: Does the glance glide over the shore of the paint as in the case of a landscape survey? Or do we not also, from a subliminal level, perceive these formations in the same way – as though looking out of a cave into an indeterminate distance? One looks into a depth of space which takes on the peculiar »guise« of heavenly shorelines. The heaviness of the painted object is offset by the lightness of the motifs and the presence of color.

Here, too, the color testifies to a truly »radical« faith in the efficaciousness of the light. But this does not begrudge the gaze something of that »joy in painting« that one might attribute to Bonnard and Matisse. In this synthesis of faith and joy that characterizes the painter from the cathedral city of Cologne, it is then no longer difficult to recognize the »Bishop on Vacation« in his entire oeuvre.

13

See also fn. 7.

*Eye catcher*, 1998  
Öl auf MdF | oil on mdf  
150 × 130 × 10 cm



**Tafeln**

114H02, 2002

Dammar auf MdF | dammar on mdf

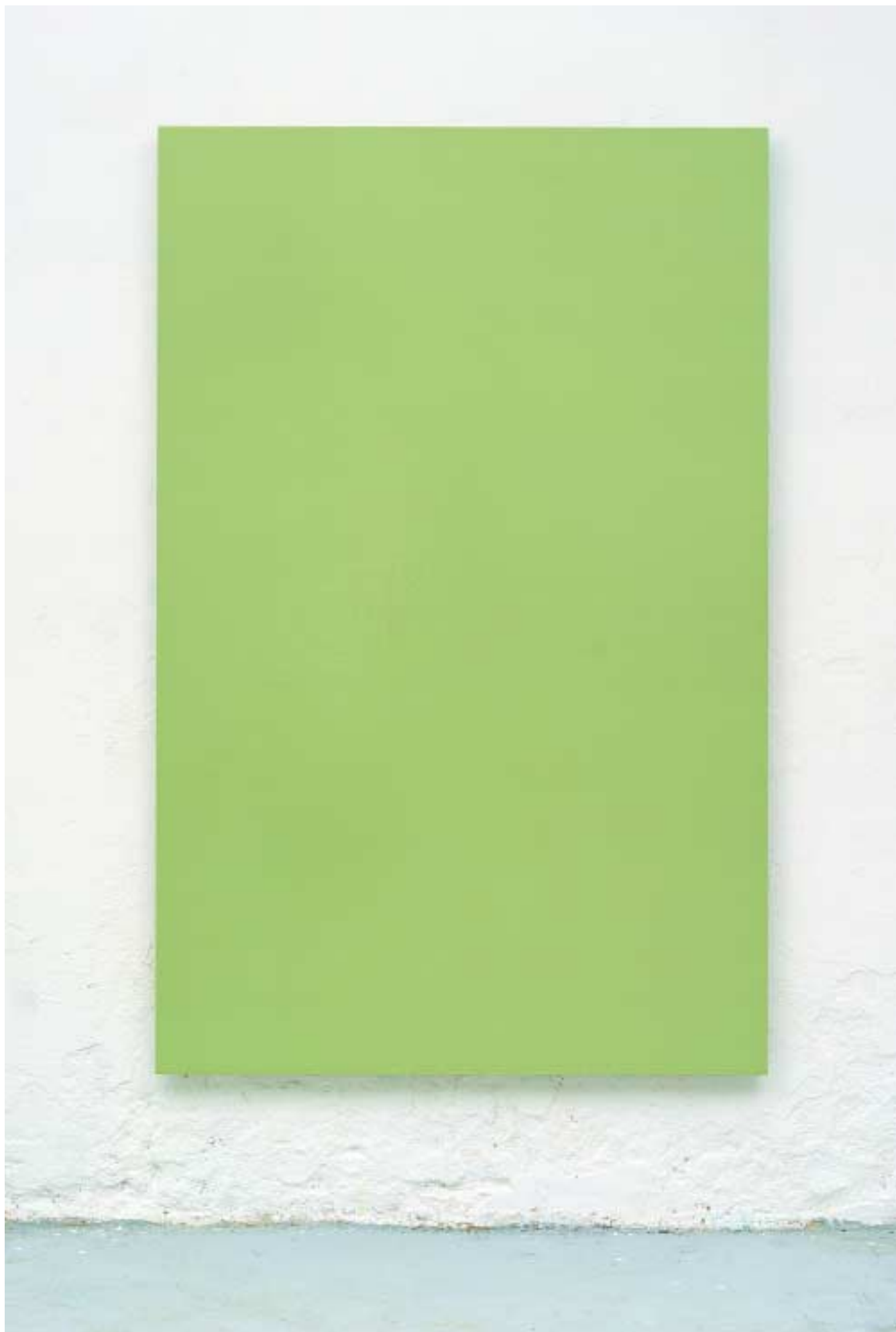
82 × 130 cm



8H03, 2003

Dammar auf MdF | dammar on mdf

200 × 130 cm



Detail von 1K02 | detail of 1K02



1K02, 2002

Dammar auf PVC | dammar on pvc

68 × 39 cm

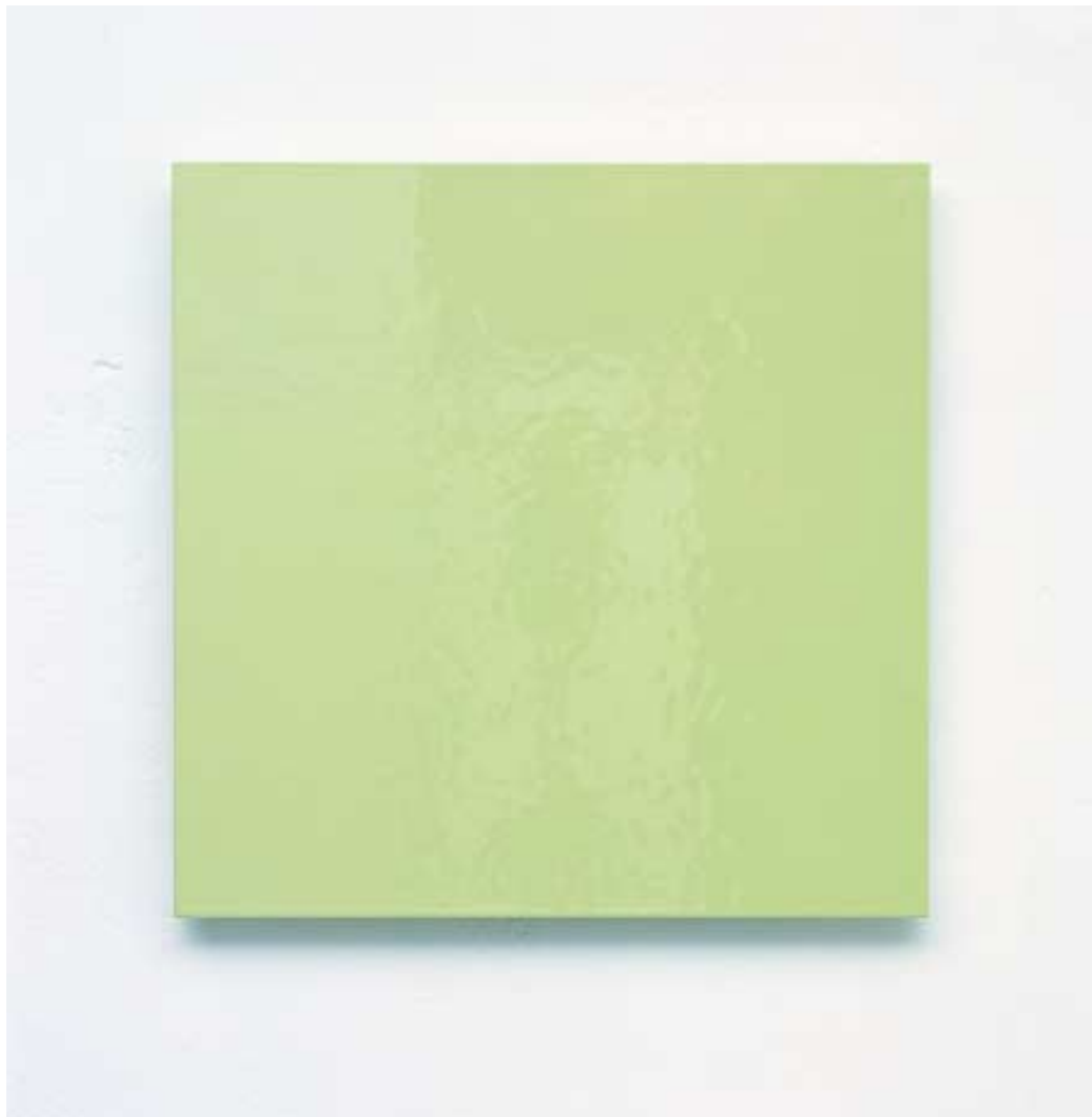
Privatsammlung | private collection



47H03, 2003

Dammar auf MdF | dammar on mdf

40 × 40 cm



16F03, 2003

Filzmarker, Folien-collage |

feltpen, foil-collage

26 × 17,5 cm

18F03, 2003

Filzmarker, Folien-collage |

feltpen, foil-collage

29 × 20 cm

Privatsammlung |

private collection

24F03, 2003

Filzmarker, Folien-collage |

feltpen, foil-collage

28,5 × 18 cm

17F03, 2003

Filzmarker, Folien-collage |

feltpen, foil-collage

29 × 20 cm

14F03

Filzmarker, Folien-collage |

feltpen, foil-collage

27 × 19 cm

70F03, 2003

Filzmarker, Folien-collage |

feltpen, foil-collage

30 × 21 cm

Privatsammlung |

private collection

36

37



*113H02, 2002*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

50,5 × 35 cm

Privatsammlung | private collection

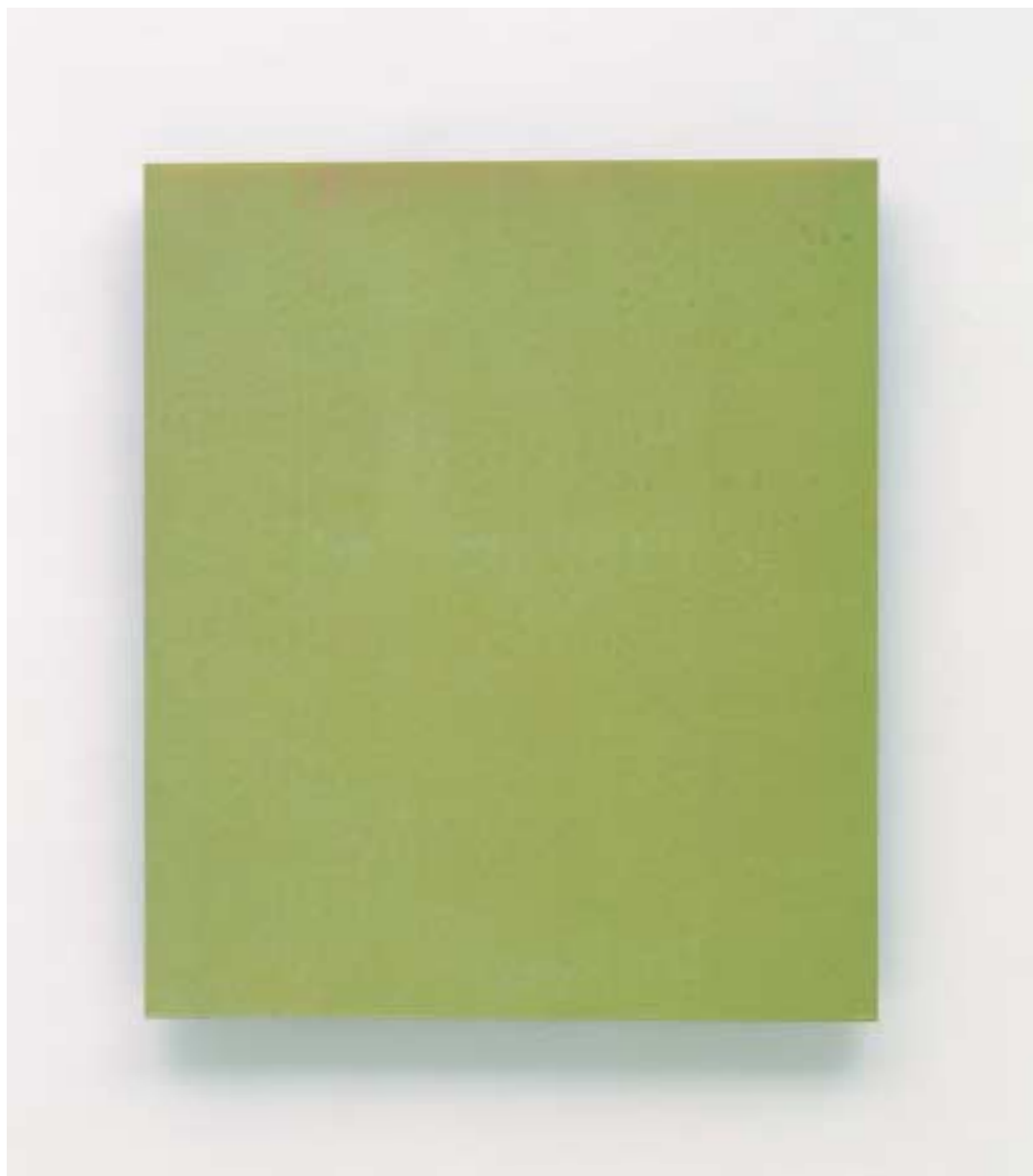


*Grün* | *Green*, 2002

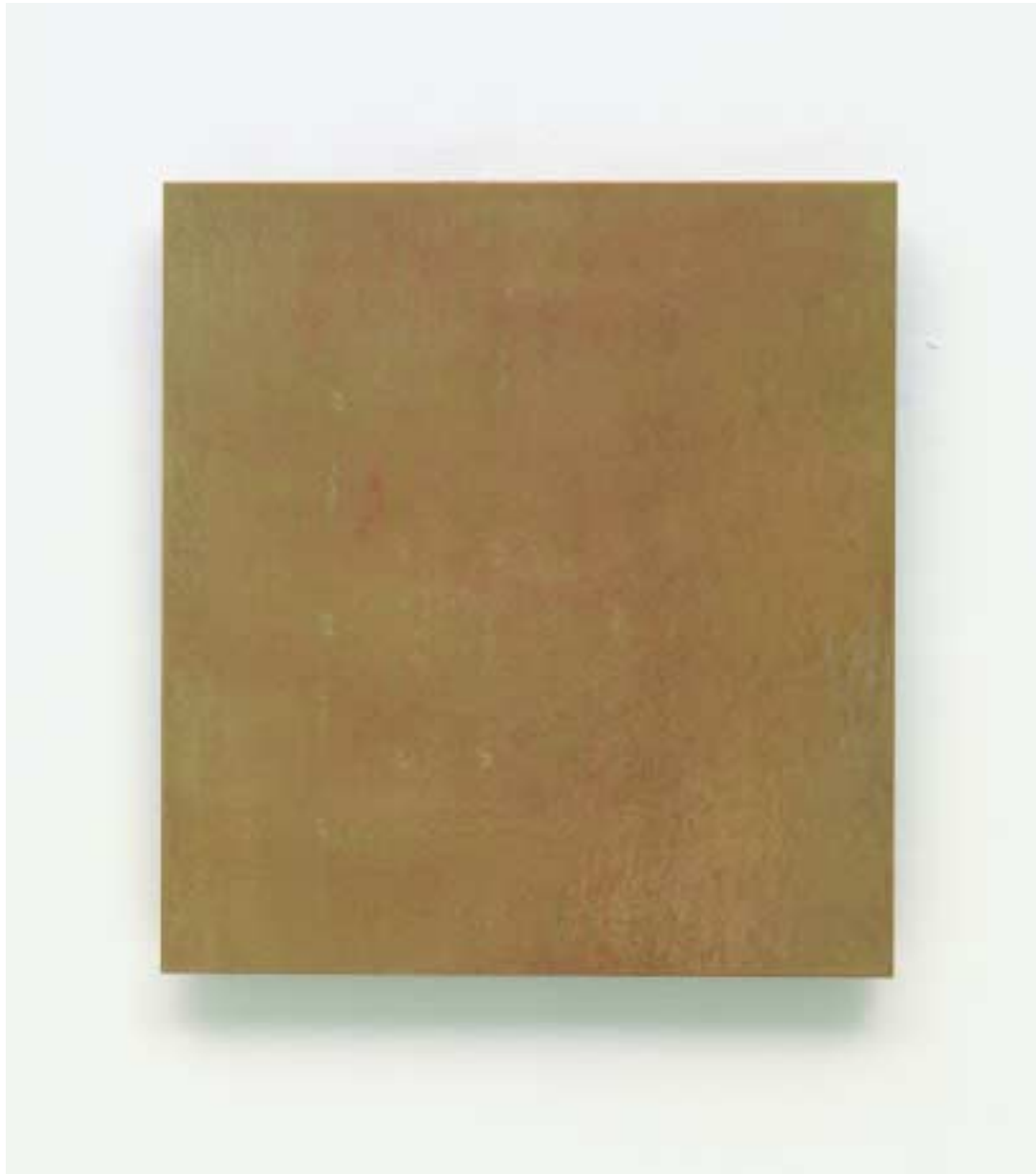
Dammar auf MdF | dammar on mdf

57 × 50 cm

Privatsammlung | private collection



*115H02, 2002*  
Dammar auf MdF | dammar on mdf  
44 × 40 cm



*ohne Titel* | *untitled*, 2001

Dammar auf MdF | dammar on mdf

80 × 60 cm

Privatsammlung | private collection



*111H02, 2002*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

60 × 52 cm

Privatsammlung | private collection



*108H02, 2002*

Dammar auf Mdf | dammar on mdf

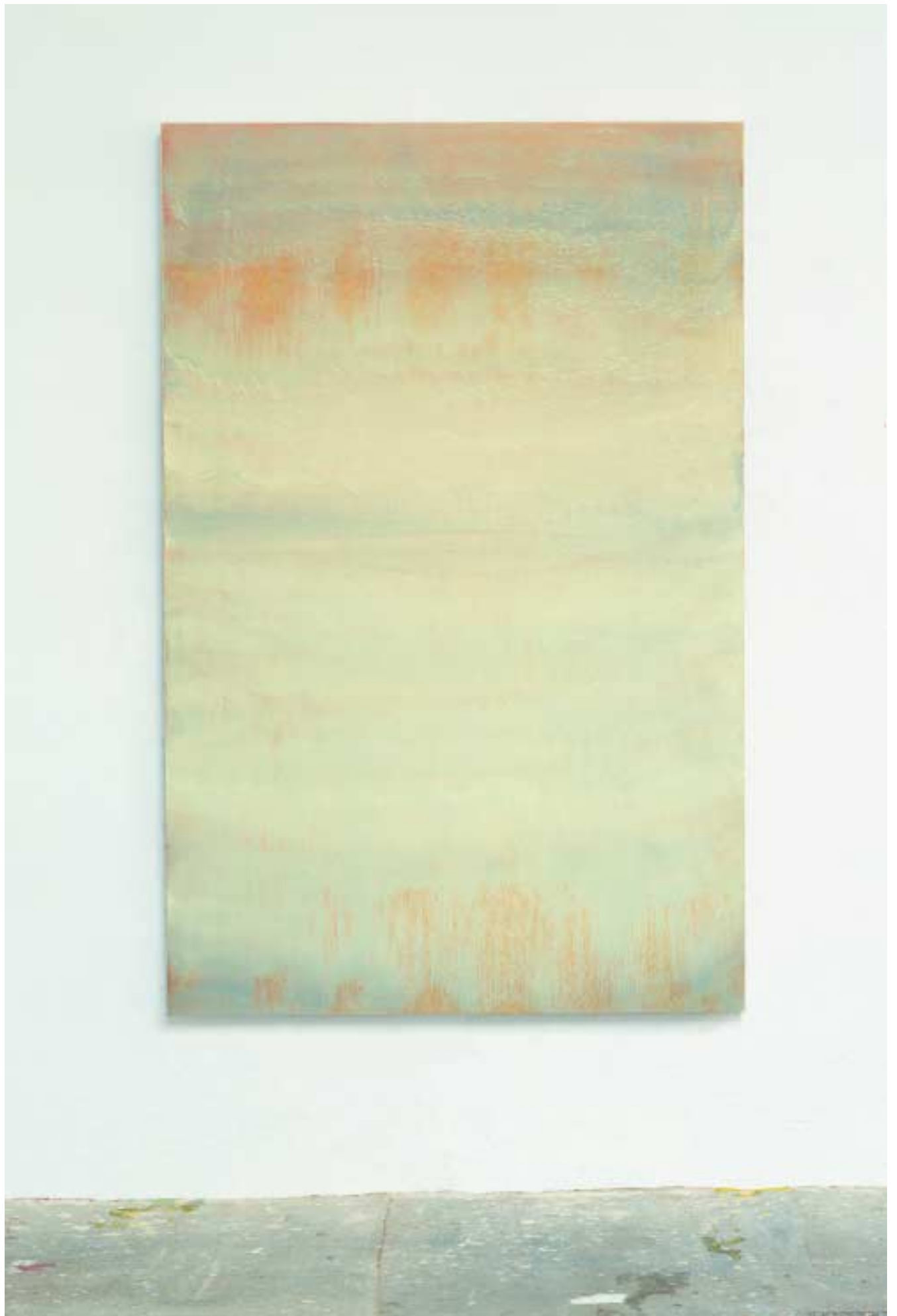
45 × 60 cm



*8H02, 2002*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

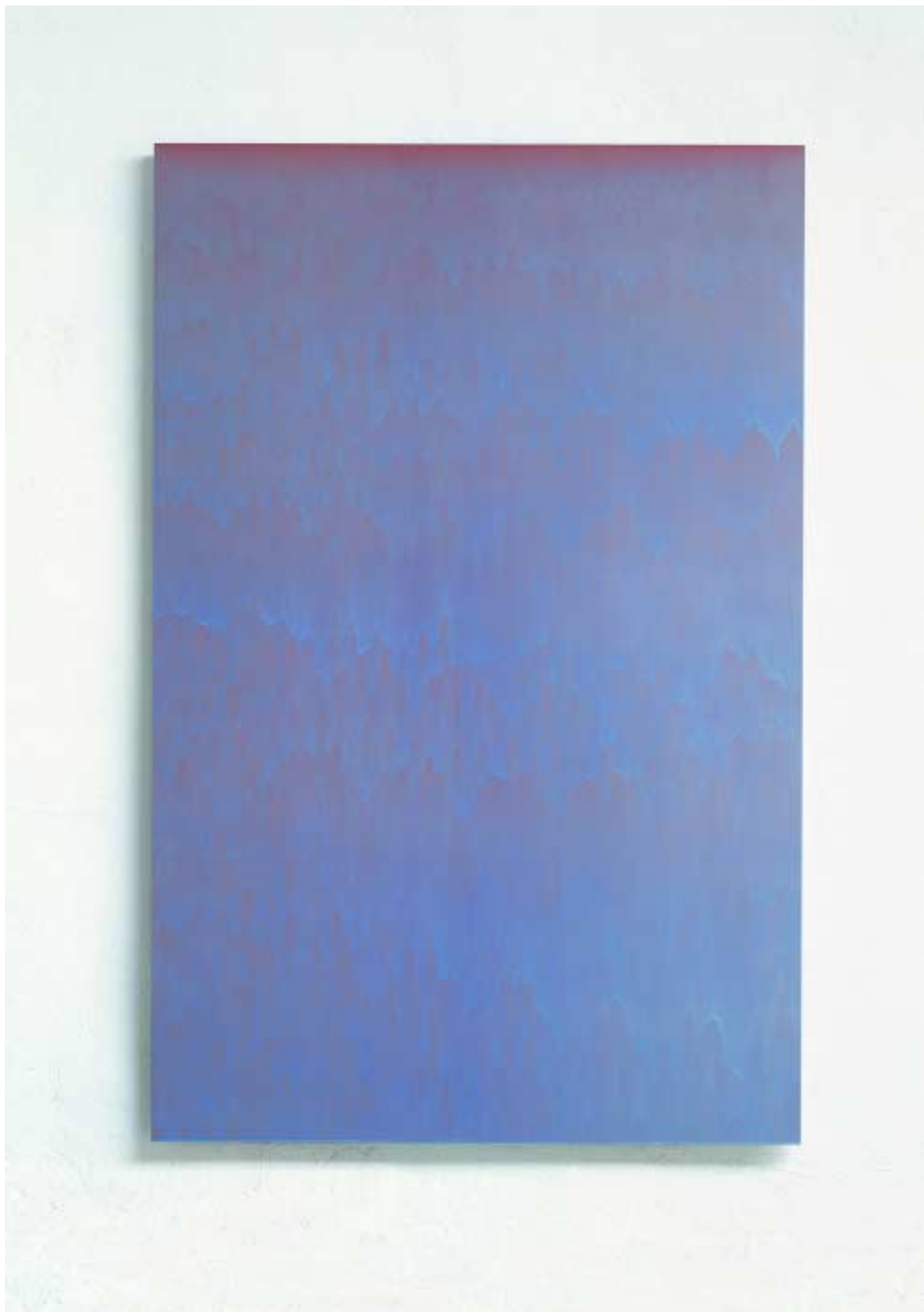
200 × 130 cm



*18H02, 2002*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

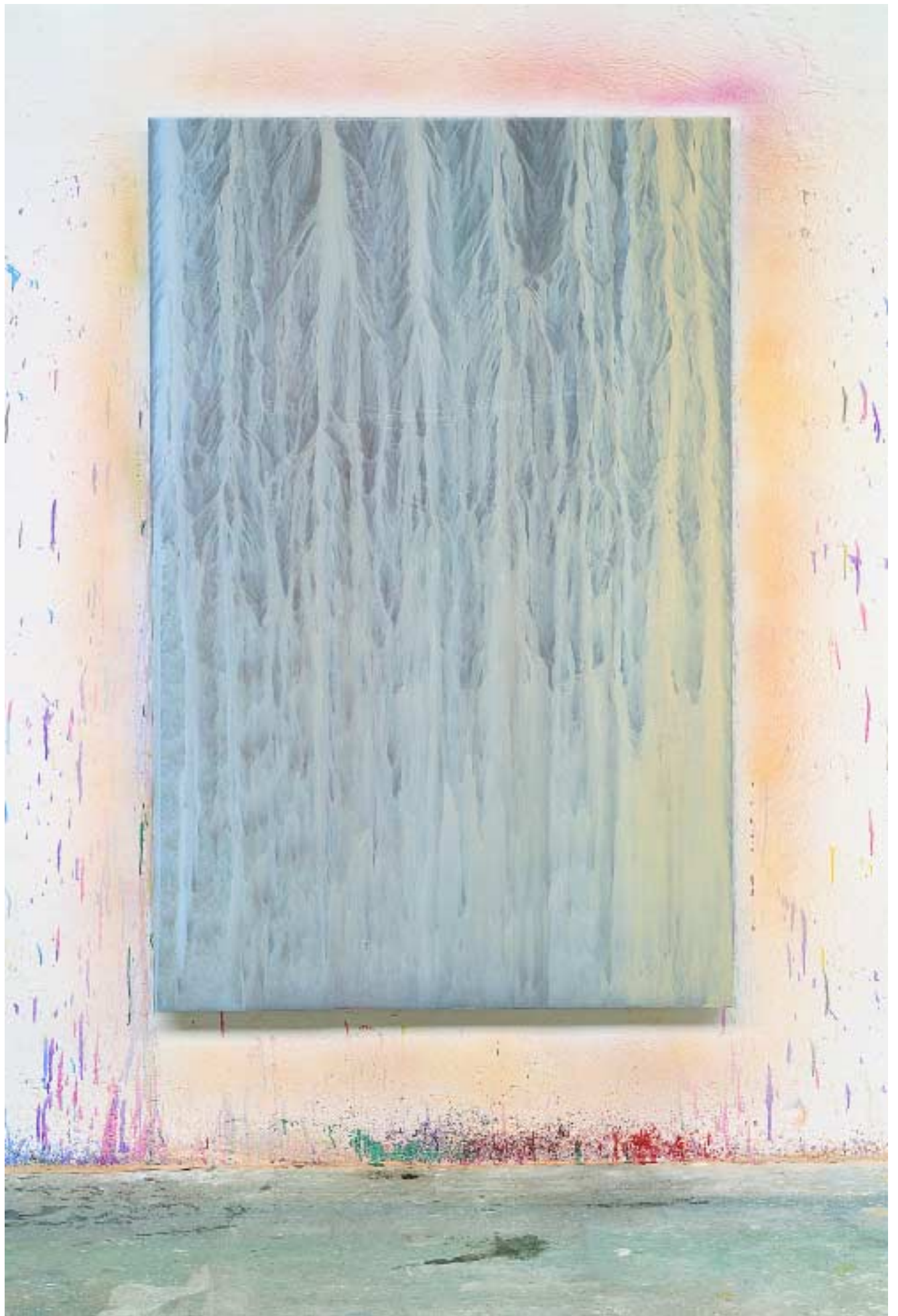
200 × 130 cm



*20H02, 2002*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

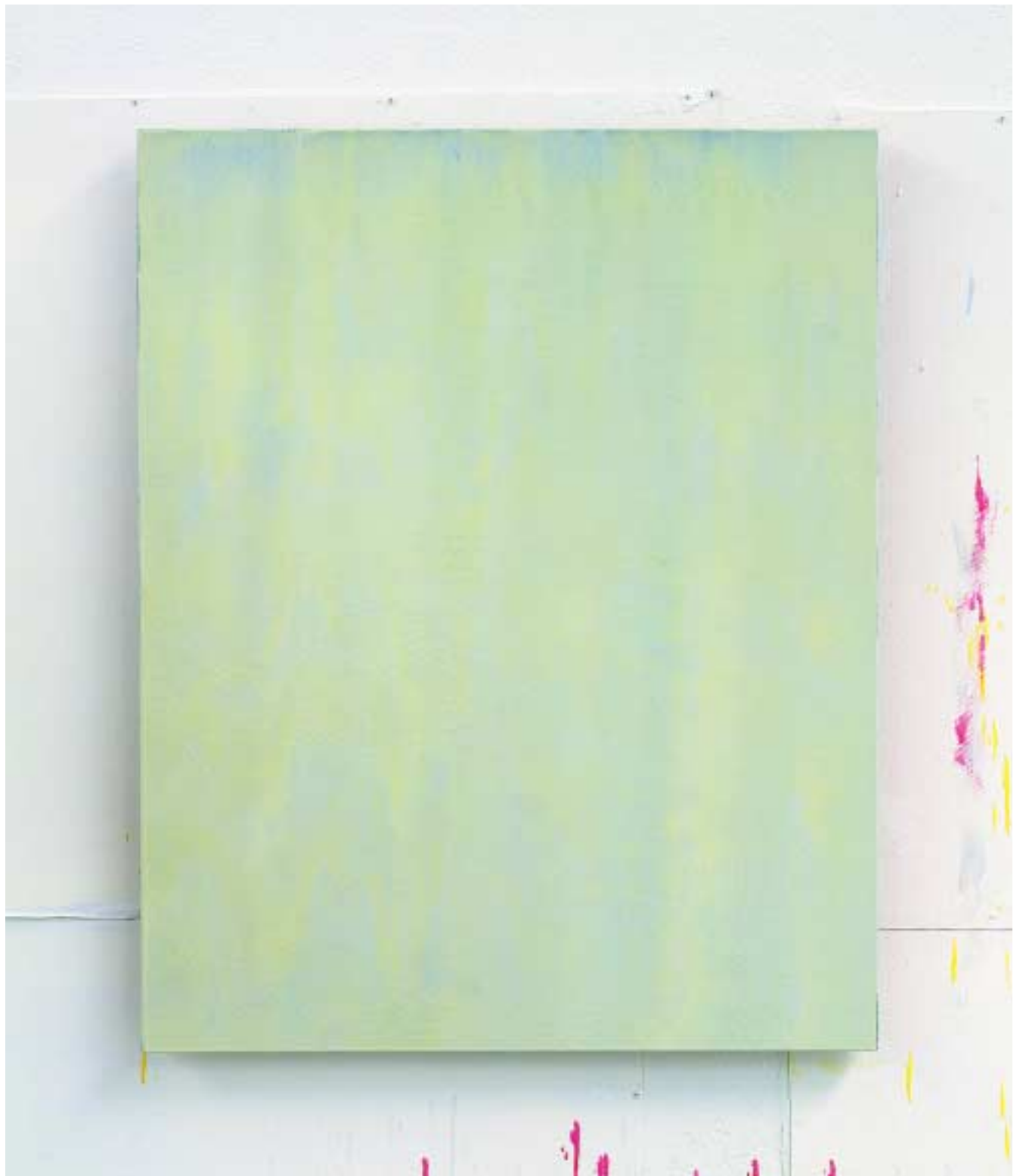
200 × 130 cm



*28H02, 2002*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

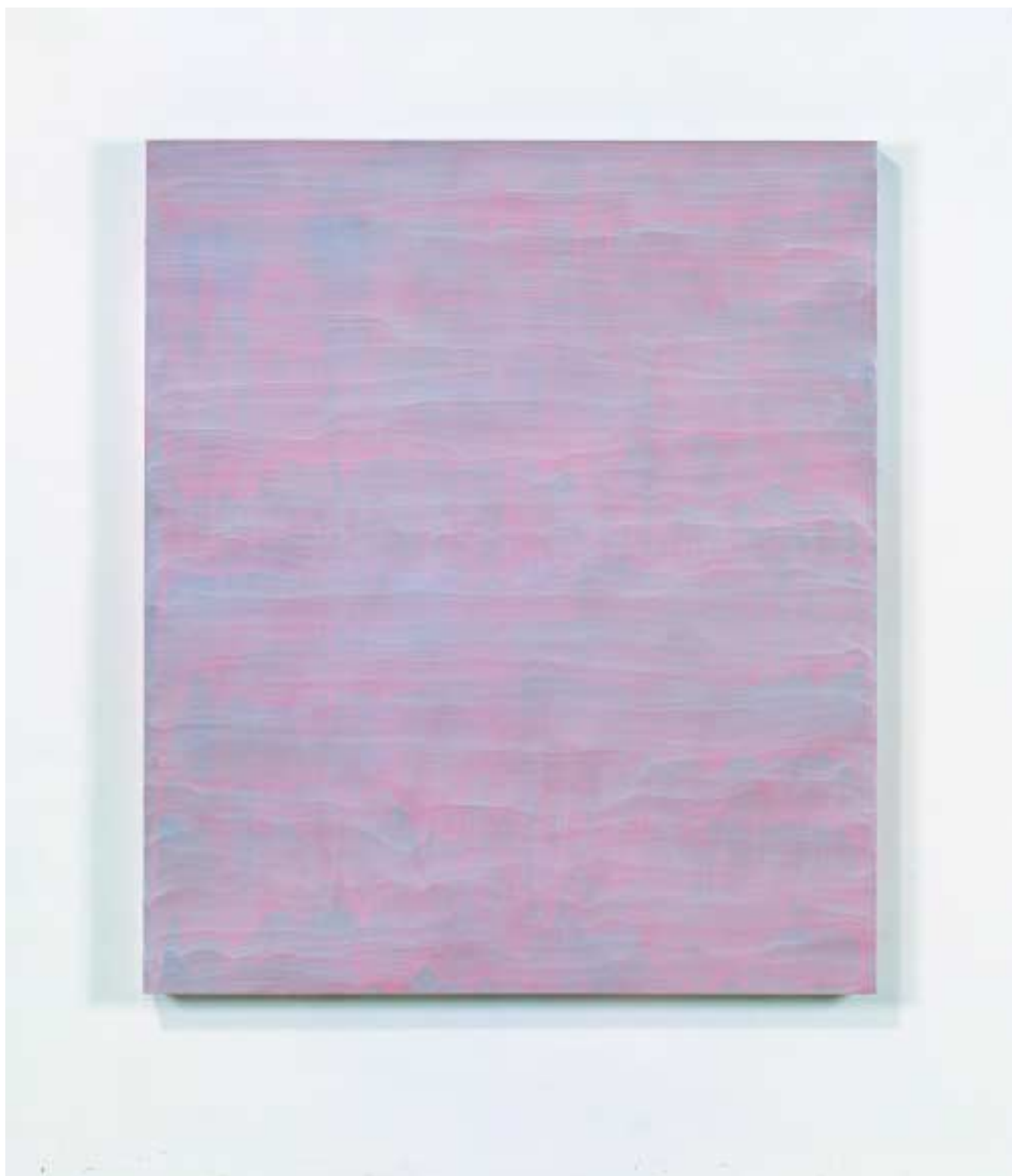
100 × 80 cm



*ohne Titel | untitled, 2001*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

150 × 130 × 10 cm



*8F01, 2001*

Filzmarker, Folien-collage,  
felt pen, foil-collage  
29 × 20,5 cm

*ohne Titel | untitled, 2001*

Tintenroller, Transparent-  
papier-collage | ink roller,  
tracing paper-collage  
38,5 × 26 cm

*ohne Titel | untitled, 2001*

Tintenstrahldruck, Transparent-  
papier-collage | ink-jet print,  
tracing paper-collage  
26 × 20 cm

*ohne Titel | untitled, 2000*

Tintenroller, Transparentpapier-  
collage | ink roller, tracing  
paper-collage  
28 × 19 cm

*Jonas 2, 2000*

Aquarell, Transparentpapier-collage |  
watercolor, tracing paper-collage  
40 × 30 cm

*ohne Titel | untitled, 2000*

Aquarell, Transparentpapier-collage |  
watercolor, tracing paper-collage  
40,5 × 29 cm



*ohne Titel | untitled, 2001*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

80 × 60 × 5 cm



*ohne Titel* | *untitled*, 2001  
Dammar auf MDF | dammar on mdf  
60 × 80 × 5 cm  
Privatsammlung | private collection



*ohne Titel | untitled, 2001*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

60 × 80 × 5 cm



*ohne Titel* | *untitled*, 2001

Dammar auf MdF | dammar on mdf

80 × 60 × 5 cm

Privatsammlung | private collection



*Papageio, 2001*

Dammar auf Mdf | dammar on mdf

80 × 60 × 5 cm

Privatsammlung | private collection



*11H02, 2002*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

200 × 130 cm

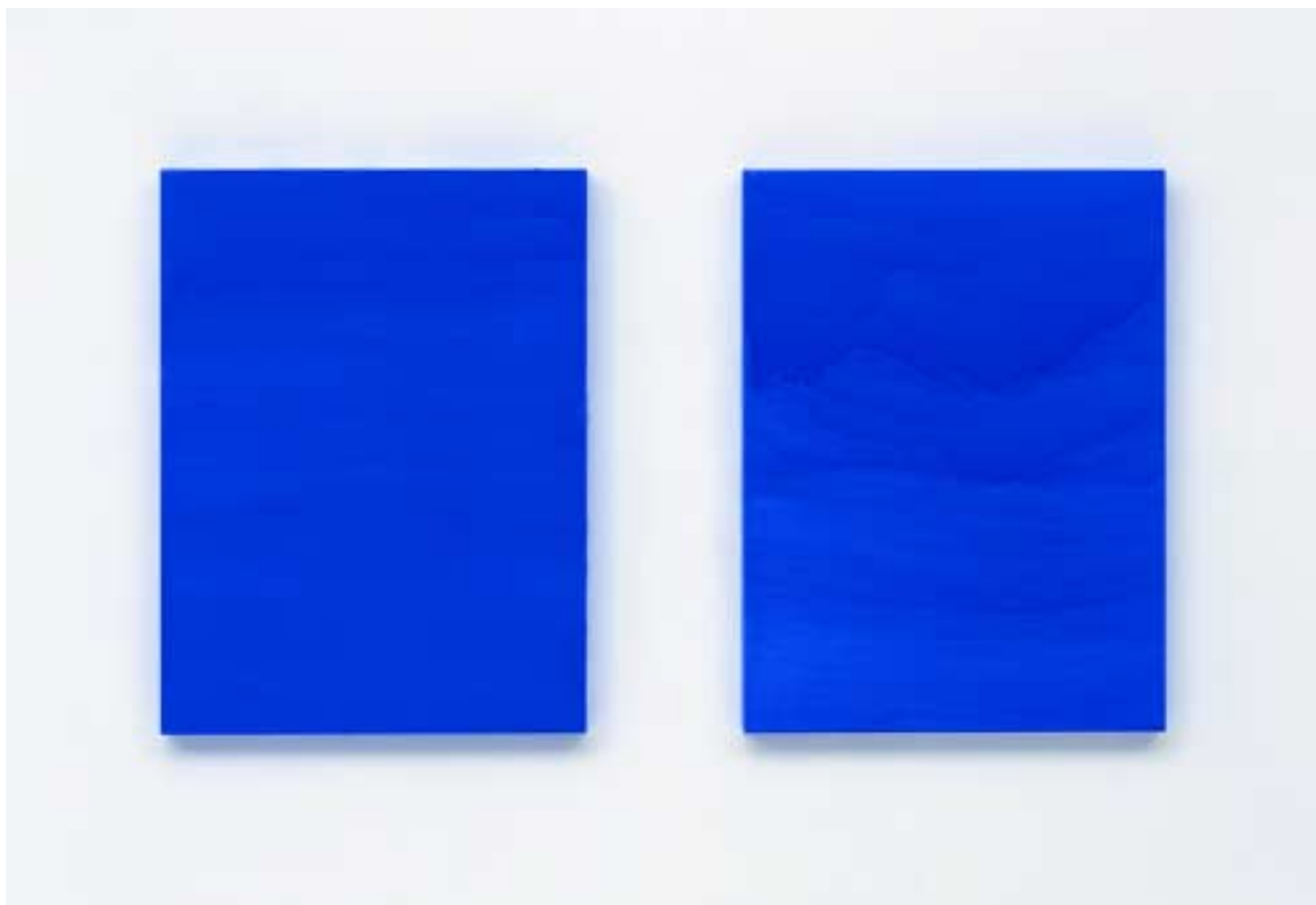
Privatsammlung | private collection



*ohne Titel* | *untitled*, 2001

Dammar auf MdF | dammar on mdf

je | each 40 × 30 × 3 cm



*ohne Titel* | *untitled*, 2001  
Dammar auf Mdf | dammar on mdf  
150 × 130 × 10 cm



*C.D.F.*, 2001

Dammar auf MdF | dammar on mdf

150 × 130 × 10 cm



*ohne Titel | untitled, 2001*  
Dammar auf Holz |  
dammar on wood  
130 × 82 cm

*ohne Titel | untitled, 2001*  
Dammar auf MdF |  
dammar on mdf  
200 × 130 × 10 cm





*ohne Titel* | *untitled*, 2000

Dammar auf MdF | dammar on mdf

200 × 130 × 10 cm

Privatsammlung | private collection



*Grundierung für einen Altar*

*Der rote Drache | Grounding for an altar*

*The red dragon, 1998*

Dammar auf MdF | dammar on mdf

150 × 130 × 10 cm

Privatsammlung | private collection



*Les indes galantes, 1998*

Dammar, Öl auf MdF |

dammar, oil on mdf

150 × 130 × 10 cm



Schneeballschlacht | *snowball fight*, 1998

Öl auf MDF | oil on mdf

125 × 105 × 8 cm

Privatsammlung | private collection



*ohne Titel* | *untitled*, 1998

Öl auf MDF | oil on mdf

150 × 130 × 10 cm

Sammlung | collection

Sparkasse Bochum



*Marioni im Vogtland* |

*Marioni in Vogtland*, 1998

Dammar auf MdF | dammar on mdf

150 × 130 × 10 cm

Galerie m Bochum



*Farbmauer | Colorwall, 1998*

36 Würfel | 36 cubes

Dammar auf MdF | dammar on mdf

256 × 576 × 64 cm





*ohne Titel* | *untitled*, 1990

Öl auf Pressspanlatte |

oil on press board

151 × 120 × 22 cm

Galerie m Bochum



*ohne Titel* | *untitled*, 1990

Öl auf Holz | oil on wood

133 × 19 × 19 cm

Galerie m Bochum



*Lamborghini*, 1996

Öl auf Mdf | oil on mdf

100 × 80 × 10 cm

Privatsammlung |

private collection



*Farbzaun* | *Colorfences*, 1995

Öl, Dammar auf Mdf | oil, dammar on mdf

200 × 190 cm, Sammlung | collection

Deutsche Industriebank AG, Düsseldorf



1961 geboren in Köln | born in Cologne  
1983–1991 Studium an der | studies at Kunstakademie Düsseldorf  
bei Gotthard Graubner  
1991 Meisterschüler  
seit | since 1995 Atelier, Raketenstation Hombroich, Stiftung Insel  
Hombroich, Neuss  
2000 Arbeitsstipendium in Rom des Ministeriums für  
Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes  
Nordrhein-Westfalen  
lebt in Köln | lives in Cologne

Einzelausstellungen (Auswahl) |  
Solo Exhibitions (Selection)

1989 Jürgen Ponto Stiftung Frankfurt a.M. (Kat.)  
1991 Galerie m Bochum, »Malerei«  
1998 Ministerium für Stadtentwicklung, Kultur und Sport  
des Landes Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf »Ulrich  
Moskopp« (Kat.)  
Galerie m Bochum, »Farbrausch«  
1999 Overbeck-Gesellschaft, Lübeck »Feuer, Eis und Luft« (Kat.)  
2000 Kunstverein Arnsberg »Die Farbe hat mich«  
(mit Beate Terfloth) (Kat.)  
2004 Museum Baden, Solingen, »Ulrich Moskopp« (Kat.)  
Ehemalige Reichsabtei Aachen – Kornelimünster,  
»Ulrich Moskopp«  
2005 Kunsthalle Erfurt, »Ulrich Moskopp«  
Raum für Kunst, Aachen, Elisengalerie, »Zeichnungen«  
(Kat.)

# Biografie | Biography

*Ulrich Moskopp*

Gruppenausstellungen (Auswahl) |  
Group exhibitions (Selection)

- 1990 Darmstädter Sezession, Darmstadt »Farbe im Raum«  
(Kat.)
- 1991 Galerie m Bochum »Bestandsaufnahme VIII« (Kat.)
- 1994 Kunsthalle Darmstadt »Sammlung Franken« (Kat.)
- 1995 Kunstpalast Krakau »Sammlung Franken« (Kat.)
- 1996 Galerie m Bochum »Bestandsaufnahme XIII« (Kat.)
- 1997 Galerie m Bochum, Art 28 Basel »precarious balance«  
(Kat.)  
Raketenstation Hombroich, Neuss, »Basis 28 Künstler«  
(Kat.)
- 2001 Galerie m Bochum, Art Basel »basically: colour«
- 2002 artroom – Galerie Su Azalain, Köln, zusammen mit  
Su Azalain, Katsuhito Nishikawa und Jens Stittgen  
Städtische Galerie Lüdenscheid, »Märkisches  
Stipendium 2002«
- 2003 Museum Baden, Solingen, »Bergische Kunstaustellung«  
(Kat.)
- 2004 Städtische Galerie im Park Viersen »Horizont  
Hombroich. 14 Künstler im Kunstraum Hombroich«  
(Kat.)

92  
93

Werke in öffentlichen Sammlungen

Ehemalige Reichsabtei Aachen-Kornelimünster;  
Museum am Ostwall, Dortmund; Wilhelm-Hack  
Museum, Ludwigshafen; Museum Kunst Palast, Düsseldorf;  
Sammlung der IKB Deutsche Industriebank AG,  
Düsseldorf; Anger Block, München; Sammlung der  
Stadtsparkasse Köln; Sammlung der Sparkasse  
Bochum; Stadtkölnischer Kunstbesitz; Dresdner Bank  
AG, Frankfurt am Main; HypoVereinsbank, München

- 1990 KONRAD SCHMIDT: »Ästhetik schmutziger Farben«, *Ruhr Nachrichten*, 10. Dezember  
Georg Imdahl: »Wenn sich das Objekt in der Anschauung auflöst«, *WAZ*, 15. Dezember
- 1991 GEORG IMDAHL: »Malereien«, *das Kunstwerk*, März
- 1994 DORIT MARHENKE, »Hin und Her gerissen«, *Ausstellungskatalog der Sammlung Franken in der Kunsthalle Darmstadt*, 4.12.1994–29.1.1995
- 1996 W. m.: »Eine spannende Bestandsaufnahme«, *Ruhr Nachrichten*, 17. Februar
- 1997 GEORG IMDAHL: »Ulrich Moskopp: Malerei«, *Katalog der Ausstellung der Deutschen Lufthansa in Seeheim – Jugenheim*, 30. Januar – 23. März
- 1998 THOMAS JANZEN: »Über die Leinwand hinaus«, *Katalog zur Ausstellung im Ministerium für Kultur, NRW*, 17. März – 17. Mai  
HELGA MEISTER: »Farbenflüsse der Renaissance«, *Westdeutsche Zeitung*, 24. März  
THOMAS JANZEN: »Schweifende Entwicklung«, *Frankfurter Rundschau*, 1. August
- 1999 DIRK NOLTE: »Begeistert von der Farbe«, *Lübecker Nachrichten*, 16. Januar  
ROSWITHA SIEVERT: »Gespräch in der Overbeckgesellschaft Lübeck«, *Katalog der Ausstellung »Feuer, Eis und Luft«*, 17. Januar – 21. Februar  
ALICE KÖGEL: »Transparentes Atelier«, *Stadtrevue Köln*, Juni, S./p. 90  
KATIA BLOMBERG, *Bau Kunst Werk, Katalog der Sammlung der IKB, Deutsche Industriebank AG, Düsseldorf*

## Bibliografie | Bibliography

- 2000     JOHANNES ROEDESKE: »Die Farbe hat mich –  
Ausstellung im Kunstverein Arnsberg«, *Zeitschrift des  
Sauerländer Heimatbundes*, Januar
- MAREIKE BLUM: »Blau-Orange-Kontrast und  
Lackstreifen auf Laminat«, *Westfälische Rundschau*,  
23. Februar
- THOMAS WOLF: »Von der Krappwurzel zum Kunstlack«,  
*Frankfurter Rundschau*, 7. März
- Beate Naß: »Auf Wolken gebettet«, *Mendener Zeitung*,  
18. März
- BEATE TERFLOTH: »Beate Terfloth zu Ulrich Moskopp«,  
*Die Farbe hat mich – Klartextverlag*
- GEORG IMDAHL: »Das Glück zu Malen«, *Die Farbe hat  
mich – Klartextverlag*
- 2001     CHRISTOPH KIVELITZ, *Katalog des Kunsthaus Sparkasse  
Bochum*, Bochum 2001

Dieser Katalog erscheint  
anlässlich der Ausstellung |  
This catalogue is published  
on occasion of the exhibition  
»Ulrich Moskopp«

Museum Baden, Solingen  
8.2.-14.3.2004

Kunst aus Nordrhein-West-  
falen, ehemalige Reichsabtei  
Aachen – Kornelimünster  
15.5.-4.7.2004

Kunsthalle Erfurt  
8.9.-9.10.2005

COPYRIGHT 2004

Museum Baden, Solingen,  
Ehemalige Reichsabtei  
Aachen-Kornelimünster,  
Kunsthalle Erfurt,  
der Künstler | the artist,  
die Autoren | the authors,  
die Fotografen | the  
photographers

MIT BESONDEREM DANK |  
WITH SPECIAL THANKS TO  
Sebastian Bott, Elmar Driver,  
Jörg Hejkal, Georg Imdahl,  
Thomas Janzen, Soo Ryun  
Kim, Lu Mettelsiefen, Carola  
Moskopp, Birgit Schädlich,  
Kathrin Spohr, Justus und  
Ulrike Stange, Kunstvermitt-  
lung Berlin, allen Leihgebern |  
all lenders

MUSEUM BADEN

Wuppertaler Str. 160  
42653 Solingen-Gräfrath  
Fon +49 (0)212.25 81 40  
Fax +49 (0)212.25 81 444  
museum-baden@t-online.de  
www.museum-baden.de



KUNST AUS NORDRHEIN-  
WESTFALEN, EHEMALIGE  
REICHSABTEI AACHEN –  
KORNELIMÜNSTER

Abteigarten 6,  
52076 Aachen –  
Kornelimünster  
Fon +49 (0)2408.64 92



KUNSTHALLE ERFURT  
im Haus zum Roten Ochsen  
Fischmarkt 7  
99084 Erfurt  
Fon +49 (0)361.65 55 660  
Fax +49 (0)361.64 63 092  
kunsthalle@erfurt.de  
www.kunsthalle-erfurt.de



Es erscheint eine  
Vorzugsausgabe in einer  
Auflage von 20 (+ 5 a.p.)  
numerierten und signierten  
Exemplaren mit einer  
Original-Folien-collage.

There is a special edition  
of 20 (+ 5 a.p.) numbered  
and signed copies with  
an original foil-collage.

UMSCHLAG | COVER

*C. D. F.*, 2001  
Dammar auf MdF |  
dammar on mdf  
150 × 130 × 10 cm

FOTONACHWEIS |  
PHOTOCREDITS

Jörg Hejkal  
außer Seite | except page  
14: Achim Kukulies  
4, 85: Peter Salewsky  
57 (Jonas 2): Martin  
Schuppenhauer

2004 Salon Verlag  
[www.salon-verlag.de](http://www.salon-verlag.de)  
[salon-verlag@netcologne.de](mailto:salon-verlag@netcologne.de)

HERAUSGEBER | EDITOR

Museum Baden, Solingen

KATALOG-KONZEPTION |  
CATALOGUE-CONCEPT

Thomas Janzen

TEXT

Georg Imdahl

ÜBERSETZUNG |

TRANSLATION

David Galloway

KATALOGGESTALTUNG |

DESIGN

Silke Fahnert, Uwe Koch,  
Köln

LITHOGRAPHIE |

LITHOGRAPHY

Farbanalyse, Köln

HERSTELLUNG |

PRODUCTION

Printmanagement Plitt,  
Oberhausen

BIBLIOGRAFISCHE

INFORMATION DER  
DEUTSCHEN BIBLIOTHEK

Die Deutsche Bibliothek  
verzeichnet diese Publi-  
kation in der Deutschen  
Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de>  
abrufbar

ISBN 3-89770-207-X

Printed in Germany



Salon Verlag

