

## Die Landeskunstaussstellung 1987

Die Einladung des Herrn Ministers für Kultus, Bildung und Wissenschaft zur Teilnahme an der Landeskunstaussstellung 1987 folgten 197 Künstlerinnen und Künstler, „die im Saarland leben oder hier geboren und mit dem kulturellen Leben des Landes verbunden sind“ (so die Formulierung aus den „Grundsätzen“ für diese Ausstellung). 551 Werke wurden eingereicht.

Die Jury, bestehend aus der in Stuttgart lebenden Malerin Frau Ulla Schenkel und den Herren Dr. Manfred Fath, Direktor der Kunsthalle Mannheim, Dr. Georg-W. Költzsch, Direktor des Saarland-Museums, Lukas Kramer, Maler und Grafiker in Saarbrücken, Bernd Schwering, Maler in Wiesbaden, Théo Wolters, Bildhauer, Maler und Grafiker in Forbach, sowie dem Unterzeichneten, wählte am 1. September 1987 aus den eingereichten Arbeiten 109 Werke von 67 Künstlerinnen und Künstlern für die Ausstellung aus.

Nach welchen Kriterien wurde ausgewählt? Die Arbeit der Jury vollzog sich nicht in ausformulierten Begründungen und nach festgelegten Maßstäben, sondern in der Regel nach Mehrheitsentscheidungen, meist nach kurzen, bisweilen kontroversen Diskussionen, die nur skizzenhafte Bewertungen zur Sprache bringen konnten. Die vergleichende Anschauung gab den Ausschlag, nicht die sprachliche Begründung, eine Anschauung, die sich jedoch speist aus langjährigem Umgang mit Kunst, der Kenntnis gegenwärtigen künstlerischen Schaffens wie der Kunstgeschichte. Unausgesprochen lagen der Beurteilung und Auswahl als Kriterien zugrunde der Rang des Einzelwerks, seine Kraft und Ausstrahlung, und sein Maß an Originalität, an Innovation im Kontext der überregionalen künstlerischen Entwicklung.

Es leuchtet ein, daß nach beiden Hinsichten die Subjektivität der Urteilenden in beträchtlichem Umfange zur Geltung kommen mußte: in der Einschätzung des Ranges als wechselnde Empfänglichkeit für die je individuellen künstlerischen Sprachen, in der Beurteilung des Innovationsgehaltes aus stets nur in Ausschnitten präsentem Wissen um das künstlerische Geschehen in Gegenwart und Vergangenheit. So kann keine Jury „irrtumsfrei“ arbeiten. Eine Jury anderer Zusammensetzung hätte in manchen Fällen gewiß anders entschieden. Ist damit aber jeder Willkür Tür und Tor geöffnet?

Die Subjektivität des Urteils über Kunst, des „Geschmacksurteils“ wurde mit aller Schärfe akzentuiert in Kants „Kritik der Urteilskraft“. Bei der „Empfindung des Wohlgefallens“ wird, wie es dort heißt, „die Vorstellung gänzlich auf das Subjekt, und zwar auf das Lebensgefühl desselben“, bezogen. Dennoch ist damit nicht dem schieren Subjektivismus das Wort

geredet. Solcher Beliebigkeit setzt die wichtige Bestimmung des „interesselosen Wohlgefallens“ Schranken. Dazu schrieb Kant: „Denn das, wovon jemand sich bewußt ist, daß das Wohlgefallen an demselben bei ihm selbst ohne alles Interesse sei, das kann derselbe nicht anders als so beurteilen, daß es einen Grund des Wohlgefallens für jedermann enthalten müsse. Denn da es sich nicht auf irgend eine Neigung des Subjekts (noch auf irgend ein anderes überlegtes Interesse) gründet, sondern da der Urteilende sich in Ansehung des Wohlgefallens, welches er dem Gegenstande widmet, völlig frei fühlt: so kann er keine Privatbedingungen als Gründe des Wohlgefallens auffinden, an die sich sein Subjekt allein hinge, und muß es daher als in demjenigen begründet ansehen, was er auch bei jedem anderen voraussetzen kann; folglich muß er glauben Grund zu haben, jedermann ein ähnliches Wohlgefallen zuzumuten.“ In Kants These, daß man „durch das Geschmacksurteil das Wohlgefallen an einem Gegenstande jedermann ansinne, ohne sich doch auf einem Begriffe zu gründen“, bekundet sich die Erfahrung begriffloser Übereinstimmung im Subjektiven des „Lebensgefühls“, wie sie in der Tat nur durch die Werke großer Kunst gestiftet wird.

Es läßt sich aus den zitierten Darlegungen aber auch schließen, daß eine Jury dort, wo sie Kompromißentscheidungen nach Mehrheitsvoten fällen mußte, zu „subjektiver Allgemeingültigkeit“ noch nicht vorgezogen, daß es ihren Mitgliedern nicht gelungen war, von ihren jeweiligen „Privatbedingungen“ sich völlig zu befreien. Andererseits spiegelt sich darin auch das Schwinden gemeinsamer Überzeugungen, der Werte-„Pluralismus“ unserer Gegenwart, dem keiner sich entziehen kann, der sich auch in den eingereichten und den ausgewählten Kunstwerken selbst bezeugt.

Hauptprobleme künstlerischen Schaffens seien am Beispiel einiger ausgewählter Werke erörtert, — Probleme nicht der Bildinhalte, sondern der Gestaltungsmittel und ihrer Verankerung im Menschen. In Farbe, gestischer und geometrischer Form stellen sich Hauptprobleme gegenwärtigen künstlerischen Schaffens, bezogen auf Auge, Leib und Ratio. Farbe entgrenzt, sucht ruhige Ausbreitung in der Fläche oder will ins Lichthaft-Weite oder ins Dunkle sich entziehen. Leiblichkeit versammelt, will plastische Gestalt, Begrenzung, Form, oder bricht aus im Gestischen der „heftigen Malerei“, fragmentiert sich, zerreißt organische Zusammenhänge. Aus solchen Möglichkeiten setzen die Werke je neue, andere Synthesen und Konflikte.

Farbraumbewegung, Bewegung der Farbe in sich selbst, das Ausdruckhafte gedämpfter oder dunkler, verhangener Farben thematisiert *Birgit Luxenburger-Witzel* in ihren Bildern. Aus schattenhaftem Moosgrün öffnet sich wie ein Ausblick mittel-

dunkles Blau. Farbstriche in Orangebraun leuchten verhalten in ihm auf. Nach oben werden sie dunkler, versammeln so das milde Scheinen in die Mitte des Bildes. In unbestimmbarem Tiefenbezug steht dazu das dunkle, in seiner Dunkelheit aber wie glühende, weil zart in sich bewegte Blau des rechten, getrennten Bildteils. Dank seiner größeren Homogenität kann es nach vorne dringen, als Farbe aber liegt es weit zurück. Aufgenommen in die Bewegungen der Farben kann sich der Betrachter lösen aus seiner Enge und Befangenheit.

Oder es richtet ein stumpfweißer, durch hellere Striche modulierter Streifen wie eine Wand sich auf. Rotbraune Farbstriche tauchen auf hinter ihr, greifen aus nach rechts, stehen dort vor bläulichem Dämmerlicht. Vages Leuchten der Farben kontrastiert festem Weiß, wie auf der anderen Tafel die unausmeßbare Dunkelheit des Blau den gefaßteren Dunkel- und Lichtwirkungen der übrigen Farben. Je nach Hängung verändern sich die Erscheinungsweisen des festen Weiß und des nächtigen Blau, wirken eröffnend und schließend, oder steigern sich, nebeneinandergestellt, zum höchsten Kontrast von Farbdunkelheit und Farblight.

Zu stärkerer Formschließung, die an italienische Malerei der Gegenwart, an Enzo Cucchi etwa, denken läßt, tendieren die Farben im Bild *Francis Berrars*. Es trägt den rätselhaften Titel „Zwei Hündinnen im Herbst“. Im Organischen der Formen, in der Gedämpftheit der Farbskala, die Schwarzbraun, Graubraun, Ocker, Rotgrau umfaßt, mag er seine Berechtigung finden. Öffnet sich ein Tal dem graubraunen Himmel, in dem die ockerfarbene Wolke schwebt? Senkt sich ein graubrauner Keil vor eine Dunkelheit unbestimmbarer Weite? Im Wechselspiel dieser Bewegungen entfaltet sich der schwermütige Klang des Bildes.

Am anderen Pol steht die gestische Malerei als Bekundung gespannter Leiblichkeit.

In *Annegret Leiners* Kohlezeichnungen verlieren sich die Leiber in ortlosen Weiß des Grundes. Dank des großen Formates erfährt sich der Betrachter in ihnen gesteigert — und gebrochen. Wirbelnde Striche verdichten sich in den Mitten der Rumpfe, der Gliedmaßen, in Dunkelheiten. Nie werden die Formen nur durch eine Kontur bestimmt, immer laufen mehrere nebeneinander, überlagern, durchdringen sich. Kraft und Nervosität des Strichs offenbaren die Körper als zugleich machtvolle und leidende, unbekanntem Mächten ausgesetzt. In jähem Fall begriffen, eingebunden in graues Strömen der eine, aus gravem Züngeln aufsteigend — oder von ihm eingesogen? — der andere. Ausweglos preisgegeben einer verzehrenden Rhythmik, dem Sichverschlingen der Linien, dem Aufgehen in Dunkelheit, bekunden sie gleichzeitig die Souveränität, die Freiheit des künstlerischen Geistes, der hier am Werke ist.

Horst Hübsch läßt die Körperteile als eigene Einheiten bestehen, fragmentiert aber die Körper selbst, hebt ihre Ganzheit auf. Für sich schweben Arme, stehen Beine, plötzlich ergriffen vom mächtigen Schwung einer einbrechenden Kurvenbewegung. Etwas Fliehendes, Mitgerissenes macht sich in ihnen kund, anschauliches Zeichen der oftmals in Titeln und Inschriften angesprochenen körperlichen und seelischen Befindlichkeiten: „Du bist meine Angst“. Unmittelbarer als etwa bei Walter Stöhrer beziehen sich solche Sätze auf das bildlich Dargestellte. Die fliegenden Glieder, die dynamischen Schwarzkonturformen hält das Farbgerüst des Grundes, aus der Dunkelheit leuchtendes Rot zwischen wechselnd verhüllten Hellstreifen.

Gestische Erregung, gebrochen in harten Falten, ergreift das Rahmengefüge in *Paul Antonius'* Werk. Moorige Farben zwischen dumpfem Braun und stumpfem Blau geben einer weißen Mitte Raum, in der Leiblichkeit zu atmosphärischer Weite sich wandelt. Die Bodenzone dieses Übergangs trägt Fragmente eines nackten Menschenleibes. Spuren der Versehrung lassen ihn teilhaben an den chaotisch-dumpfen Bezirken des Unten und des Oben. Zugleich aber trifft ihn ein Licht, das aus der weißen Mitte auf ihn strahlt. Schildartig, dinghaft baut sich das Rahmengerüst vor uns auf, Repräsentant einer harten, spröden Materie. In ihren Verletzungen erhält die Leinwand etwas vom Charakter der Haut, im blendenden Weiß schließlich wird sie zur Membrane von Licht.

Auch *Bettina von Haarens* Bilder leben im Zwischenreich von Farbe und Gestik, bestimmen Figuren umrißhaft oder als Farbflächen. Bei „Männer mit Hühnern“ mag Grün den Lebensraum der Tiere anzeigen, die menschlichen Figuren ragen in das weite Gelb des „Himmels“. Kein problemloses Miteinander von Mensch und Tier wird hier gezeigt, Dissonanzen brechen auf im hastigen, fahigen Strich, in der Schärfe des Gelb. Im naturhaften Grün verliert sich der Mensch wie im Ungegenständlichen freier Strichbewegungen und Farbgründe.

Polyphon, entfaltet zu je eigenen Stimmen, überlagern sich Farbe und zeichenhafte Gestik in *Volker Lehnerts* Werken. „Kopf und Hand“: Vor Blaugrund, der blaue Körperperformen aus sich entläßt, schweben Figuren- und Dingumrisse in zeichenhaftem Lineament. Aktives Rot ist dem Bereich der „Hand“, der körperlichen Arbeit, zugeordnet, dem Arm, der Heugabel, — die „spiritueller“ Farbe Blau dem Grund und auch der Kopfform, die wie in einem Fensterausschnitt vor rosatoniger Helle erscheint, im Zentrum des Bildes. Leiblos und daher selbst unfähig zu agieren, bedarf sie der Gliedmaßen und Geräte wie diese ihrer. Aus bloßer Entgegensetzung wird ein Gefüge von Wechselbezügen. — „Die Dürstende“: Aus dickem Rohr ergießt sich

ein mächtiger Strahl quer über das Bild. Dahinter klein, wie festgebannt, eine sitzende menschliche Gestalt. Sonores Purpurrot und gedecktes Graublau verleihen dem Bild den dunklen, sehnsüchtigen Klang, als farbige Interpretation des Dürstens erhoben zu eigentümlicher Feierlichkeit.

Schwarz wird Form in den Bildern *Martina Bernaskos*. Auf eine wiederum andere Weise sind Farbe (auch Schwarz ist eine Farbe) und Leiblichkeit hier vereint. Bedrohlich umschlingen Dunkelheit und Bänderung einen liegenden mächtigen Leib, lassen ihn ins Anonyme sinken. Ungewiß wird der Maßstab: ist es ein menschlicher Leib, ein Gebirgszug, eine in der Bewegung angehaltene Woge? Vielleicht alles zugleich: der Mensch zurückgenommen in das Elementare von Dunkelheit und Natur. — Noch rätselhafter zeigt sich die Dunkelform in *Bernaskos* anderem Bild: ein eigenartig stumpfes Körperliches wie tastend vorwärts gleitend vor und auf grauer Leere, anwachsend aus Dunkelheit, im Dunkleren überwachsen von strauchartigem Dunkel.

Nur mittelbar wird Schwarz in Leiblichkeit gefaßt bei den Bildern *Walter Brauns*, nur in den Schwüngen ihrer Schwarzbahnen. An vielen Stellen aber verdichtet sich das Schwarz zu flächiger Ausbreitung, ja zu wandhafter Substanz. Die Bögen und Balken nähern sich geometrischer Form. Nicht Sonderborgsche Spontaneität und zeitliche Zuspitzung beherrschen den Bildeindruck, sondern bewußtes Komponieren, verbunden mit quasi-illusionistischen Wirkungen: so können die vierteiligen weißen und grauen Kleinformen als Inseln von Landschaftlichem gelesen werden, die Schwarzflächen dementsprechend als Tiefenquerschnitt, als Dunkelheit des Erdenneren, die am Horizont ihre Grenze findet.

Holzschnittartige Konfrontation von Schwarz und Weiß bestimmt die Werke *Aloys Ohlmanns*. Sie tragen den merkwürdigen Titel: „Das linke Auge des Epikur“. Epikurs Lehre menschlicher Glückseligkeit scheint hier in ihr Gegenteil verkehrt. Schmerzvoll, mit blutunterlaufenen Augen, blickt ein Antlitz wie das eines dornengekrönten Christus auf uns, und eine tragische Maske, mit weitgeöffnetem Mund, mit Schwarzbahnen, die von ihr ausstrahlen wie Schreie.

Raumhaft weitet sich das Dunkel in *Lukas Kramers* Bildern, öffnet sich in ungewisses Zweilicht. Weißbahnen kontrastieren ihm, die hier ungegenständliche Bewegungsspuren, dort Gegenstandsfragmente, Röhren, Stufen, Rahmen sind. Sie schießen zusammen zu gleißendem Licht, das den Betrachter blendet, überfällt. Kein Ort der Beständigkeit ist ihm gewährt, kein Boden, der ihn trägt. Abrupt stoßen Raumgänge in die Tiefe, überflort von grauen Schlieren. Schemenhaft taucht eine menschliche Dunkelsilhouette auf, oder eine verstümmelte Hand, preisgegeben dem technoiden

Gestänge, den Blitzen zerstörerischer Energie. Lukas Kramer schafft Inbilder menschlicher Bedrohung jenseits illustrativer Vereinnahmung, in äußerster Entgegensetzung von Sichtbarkeit und Entzogenheit im Dunkel, Erschütterung von Leiblichkeit durch die Gewalt des Lichts.

Auch in den Werken *Helmut Butzbachs* tauchen Gesichter, Köpfe, Büsten wie Schemen aus Dunkelheit auf. Aber ihre Farbe ist die des Grundes, ein olivgraugrüner Ton, oder ein dunkles Grünblau, das im Inkarnat zart sich erhellt, gefaßt vom gelblichgrauen Haar, oder eingetaucht in ein fast unfarbiges Dunkel, von Dunkelschleiern verhüllt, an der Grenze des Sichtbaren. Nichts anderes ist der Mensch als eine Verdichtung dämmeriger, nebelhafter Farbe, in sich zurückgenommen, unfaßbar, entrückt. Farbe wird zum Medium unüberbrückbarer Distanz, aber auch zum Träger einer Vergeistigung, die das Körperhafte zu transzendieren trachtet. Existenzielle Einsamkeit macht sich darin kund, ein großes Thema der modernen Malerei.

Den Gegenpol, den Bezirk der *Vergegenständlichkeit* von Leib und Farbe, besetzen so unterschiedliche Werke wie die von Lackenmacher, Gross und Eberle.

*Otto Lackenmachers* „Liebespaar“ erscheint wie ineinander verzahnt, dennoch bleibt jeder Körper durch harte Konturierung und schwärzliche, finstere Schattengebung in sich isoliert. Die Gesichter sind von uns abgewandt. Im flachen Schwarz der Frauenhaare, in der Verdeckung des Männerantlitzes erweist sich physische Liebe als Anonymes, wie auch im trostlosen leeren, ganz Bett gewordenen Zimmer. Halb in Aufsicht ist das Bett gezeigt, die Figuren selbst ganz nah, so den Betrachter in die zwiespältigen Empfindungen eines Voyeurs versetzend, in den Zwiespalt verheimlichter Nähe und schärfster Isolierung.

Auf ihre Weise leben auch die Bilder von *Volkmar Gross* aus den Erfahrungen in sich verschlossener Leiblichkeit. Als streng gebundene Gruppe präsentieren sich junge Frauen dem Blick. Sie stehen nicht wirklich, kein Boden gibt ihnen festen Grund, kein Horizont trennt Erd- und Himmelszone. Kaum merklich wechselt in der Folie ein mehr bräunlich lichter Ton von unten in einen dichteren grauen oben. Jede der Gestalten ist nochmals in sich abgeschlossen, begrenzt von langen Konturen, handlungslos, wie erfüllt von unbestimmter Erwartung. Ihre Farben aber entwickeln sich aus den ortlosen Tönen der Folie, sind deren lichte Varianten, spielen ins Rötliche, Grünliche, Schwarzbraune. Eine Tafel ist neben der Gruppe aufgerichtet. Sie zeigt das aufgemalte Zeichen der Sonne und einen aufgemalten Durchblick in eine bläulich und rotbraun gestimmte Landschaft, die sich jedoch sogleich mit einem vertikal aufgerichteten Zaun wiederum schließt. Dem isolierten Leib wird alle

Umwelt und Welt unwirklich, bloßes Zeichen.

Alle Farben sind in *Richard Eberles* Bild „Mein Atelier“ an gegenständliche Träger gebunden. Dennoch ist es erfüllt von den übergegenständlichen Harmonien zart abgestufter Töne. Französische Malkultur ist hier bewahrt. Der milde, graugebrochene Rosaton des Sessels spiegelt sich im Bläulich des Tuches, das ihn bekront. Die Ocker-, Braun- und Grünlichtöne des teppichartigen Stoffes über seiner Lehne klingen nach im Braun der Kommode und des Schrankes. Unmöglich, die zarten Farbtöne einzeln aufzuzählen. Der gegenständlichen Fülle mit ihren Büchern, Bildern, Skulpturen, Büsten, mit Vase, Uhr und Leuchter entspricht eine farbige Dichte, die keine Bildstelle unbelebt läßt, alle Buntwerte aber einem — als solchen nicht faßbarem — Gesamtton mittlerer Helligkeit nähert.

Im Medium der *Zeichnung* äußert sich die Spannung zwischen Leiblichkeit und Bild auf andere Weise. Buntfarben fehlen hier zumeist, so wird die Linie, ihre Rhythmik und Statik, zum entscheidenden Gestaltungsmittel. Nur ein Beispiel sei herausgegriffen.

In *Erwin Steitz'* Federzeichnung „Landschaft mit Bein“ ordnen sich fliehende, fliegende, in wechselnden Kurven gekrümmte Linien um eine Mittelachse, finden an deren Vertikale und den in rhythmischen Abständen gesetzten Horizontalen ihren Halt. Senk- und Waagrechte bilden ein schwebendes Gerüst, das die Figuration im Bildfeld verankert. Dazu stehen die schnellen Kurvenbögen in entschiedenem Kontrast und sind doch zugleich mit ihnen über eine Vielzahl von Zwischengliedern vermittelt. Die Striche und Punkte der Zeichnung erscheinen als Spuren schneller Bewegung, gleichwohl fehlt ihnen alle Beliebigkeit, jeder Strich, jeder Punkt erweist sich als nötig gerade an seiner Stelle im Gesamtgefüge. „Landschaft mit Bein“ ist der Titel dieser Zeichnung: Im „Bein“ konkretisiert sich die vertikale Achse; über ihr die fliegenden Kurven, anschauliche Erinnerungen an windbewegte Bäume, Wolken, Regen. Landschaft und Mensch sind eins, aber nicht in schlichter Identität, sondern über viele Verwandlungen hinweg, zu denen jedes Formteil beiträgt.

Geometrische Ordnung ist Dimension einer Rationalität, in der das empfindende, ausdrucks-mächtige Subjekt sich aufgibt in ein Allgemeines und zugleich die Gestaltungsmaterien, die bildnerischen Mittel selbst, in neuer Weise zur Geltung kommen läßt, getreu einem schon 1930 formulierten Grundsatz Theo van Doesburgs, des ersten Wortführers der *konkreten Kunst*: „Das Bild soll mit rein bildnerischen Mitteln gestaltet werden, das heißt mit Flächen und Farben. Ein bildnerisches Element bedeutet nur sich selbst; folglich bedeutet das Bild ebenfalls nur sich selbst.“ Doch gerade aus solcher

Enge konnte sich eine bildnerische Forschungsarbeit entfalten, deren Probleme auch heute noch nicht erschöpft sind. Zugleich erweiterte sich die Bedeutungsdimension in vielfältiger Weise.

Im seriellen Prinzip gründet das Schaffen *Jo Enzweilers*. Gerissene Kartonquadrate, je variiert in ihren Rißlinien, geben nach Materialität und Farbe die tieferen Schichten des Papiere frei. Die gelb beschichteten Kartonelemente der ausgestellten Tafel zeigen Enzweilers Arbeit auf dem Weg zu kräftigerer Farbgebung. Auch treten landschaftliche Assoziationen, Anspielungen auf Bergkämme, zurück. Denn das Gelb der vorderen Kartonelemente wird wiederholt in der Zone des „Himmels“, die um eine Kartondicke tiefer liegt, aber auch den benachbarten Gelbzonen vielfältige Verbindungen aufnehmen kann. So erschließt sich beim geduldigen Sehen, im Wandern des Blicks über die Große Tafel hinweg eine ständig in zarten Modulationen wechselnde Fülle von Formvariationen — im Fernblick aber ein Flimmern und Flirren, der Umschlag von Farbelementen in Lichtwirkung.

Zu monumentaler Größe erheben sich auch die Tafeln von *Eva Niestrath*, der in Hagen lebenden Altmeisterin konkreter Kunst. Finnische Holzpappe, geschnitten und ausgehoben, in Naturfarbe belassen, gliedert sie in schmale Streifen, die in langen Zügen, rhythmisch gebrochen, von oben nach unten ziehen, hin zum rostbraunen Stahlblech der Badezone. Die Erhabenheit eines Wasserfalls scheint hier eingegangen in die frei entworfene Form des Geistes, in ihre Stille, ihre Ruhe. Solche Verwandlung vertieft sich noch durch die Zuordnung der beiden Tafeln: Die linke ist erfüllt von schnellerer Bewegung, in der rechten führen die Streifen steil nach unten, zum hier begrenzenden braunen „Grund“, können von dort auch als aufsteigend erfahren werden, stolz aufgerichtet aus kleinteiligerer Bewegung unten zu den langen Bahnen oben, die in die Vertikale münden.

„Meine Metallreliefs“, schrieb *Horst Linn*, „sind die Folge eines konstruktiv-technischen Herstellungsprozesses. Die formale Idee und ihre technische Realisation bedingen sich dabei gegenseitig. Diese gegenseitige Bedingtheit ist für den Betrachter intellektuell nachvollziehbar. Sie hat der Wirklichkeit gegenüber exemplarischen Charakter.“ Meist quadratische Stahlbleche werden maschinell aufgefaltet, ganz, oder wie im gezeigten Beispiel, nur zur Hälfte. Die Dynamik der Diagonalrichtungen, der Zickzackfaltung, des Licht- und Schattenspiels führt zur Ruhe der klaren Form, der schwarzgrauen Metallfarbe, der flächigen Ausbreitung. Die Grundform aber erweist sich, stärker als der aufgefaltete Bezirk, als Fragment. Rechts unten in einer Spitze auslaufend bezieht sie sich zurück auf die Winkelungen des linken Teils. — Ein ande-

res Konzept liegt der Durchdringung zweier Stahlrechtecke zugrunde. Sie erscheinen derart geknickt, daß ihre umgewendeten Seiten Bestandteile des anderen Rechtecks werden. Sie scheinen einander zu durchdringen und in ihren Flächeninhalten zu verändern. Das schräge, geknickte Quadrat wird zum durchdringenden und durchdrungenen Querrechteck, das stehende geknickte Querrechteck wird in der Durchdringung zu einem kürzeren Querrechteck. Auch ändern sich die Ansichtsflächen. Die Rückseite der einen Stahlfläche wird zur Vorderseite der anderen. Ebene Flächen falten sich in einem Reliefraum aus. — Das Verhältnis von Fläche und Raum, Leere und Materie, Außen und Innen thematisiert das dritte Objekt Horst Linn. Grundmaß ist das Quadrat, als Stahlfläche wie als leere Mitte. Nur die rechte Fläche erscheint in dieser Grundform, die anderen Quadrate sind nach oben geknickt und bilden eine innere Begrenzung, einen Steg um die freie Mitte. Raum wird gewonnen aus Flächenknickung, perspektivische Verkürzungen kommen zur Ruhe in der flächigen Ausbreitung des Grundquadrats.

Eine neue Phase seines künstlerischen Schaffens bezeugen die Objekte *Oskar Holwecks*, entbunden zu tänzerischer Leichtigkeit oder zu fast barockem Pathos. Ausgangsmaterial ist wiederum das Buch, Technik das Reißen der Buchseiten. Manns-hoch sind die Bücher in ihren Plexiglasgehäusen aufgehängt, in Augenhöhe des Betrachters. Von da entfalten sich die gerissenen Seiten nach unten, fallen und schäumen gleich Katarakten, wellenartig bewegt, rhythmisiert nach unterschiedlichen Längen und Kürzen. Sie schweben in prekärer Spannung. Müssen sie nicht weiter reißen? Aber gerade solche Fragilität, solch Vertrauen in die der Gestaltungsmaterie eigenen Kräfte ist ein Wesenzug der Holweckschen Kunst. In ihm offenbart sich ein Geist, der Materielles seinen eigenen Möglichkeiten gemäß sich verhalten läßt und es dennoch ganz verwandelt, ohne jegliche Gewalt. Mit diesen Objekten gewinnt die Kunst Oskar Holwecks eine neue Dimension der Aussage. Die Buchobjekte werden zu anschaulichen Symbolen des Menschen selbst, konkrete Kunst hat ihre selbstgesetzten Grenzen überschritten. Kennzeichnet das aufgeschlagene Buch die Kopfgrenze, so die fallenden Blatt-schichten den Leib, von oben entlassen und gehalten. Die drei Objekte zeigen unterschiedliche Weisen plastischer Entwicklung, vom Insichgedrehten, Schlanken, Zierlichen über behaglichere Ausbreitung zur rauschenden, prunkhaften Präsentation, auch dies mitzuverstehen als unterschiedliche Möglichkeiten menschlichen Verhaltens.

Vielgliedriger sind auch die Lichtobjekte *Werner Bauers* geworden. Eine Rechteckform teilt sich im Verlauf der Schauphasen in einen Innen- und einen Rahmenbereich. Von einer anderen, längeren Phase ist die

Veränderung des horizontalen Basis-Streifens bestimmt. Der Grund selbst wechselt in Licht und Dunkel, die zarten Farben wandeln sich. Licht und Dunkel lassen geometrische Formen entstehen, stellenweise in ruinenhafter Fragmentierung. „Akropolis“ lautet der treffende Titel dieses Lichtobjekts: Rationalität der geometrischen Form umfassen von Lichtung und Verbergung.

Zwischen organischer, beweglicher Leiblichkeit und hartem, kubischem Körper spannt sich das Gestaltungsfeld der *Skulptur*, auch hier in wechselnder Nähe oder Ferne zur empirischen Wirklichkeit.

Nahe an diese Wirklichkeit hält sich die Skulptur *Oswald Hierys*. Das Schwellen und Spannen der Form ist Kennzeichnung der gegenständlichen Materie wie eigenwertige Volumenbewegung. Die kleine Komposition „Jetzt steh ich hier vor diesem Loch“ kombiniert Bronze und Granit. Zögernder Aufstieg und möglicher Fall sind in ironischen Kontext gebracht — wie die „naturalistische“ Figur mit den stereometrisch scharfen Formen von Treppe und Grube.

*Leo Kornbrust* dagegen bringt Organisches aus Abstraktion zum Klingen. Sein Basaltlavastein setzt das Thema der „inneren Linie“ fort. „Innere Linie“ ist solche des Steins wie des menschlichen Leibs, der sich in ihn versetzen kann. Der schmale und breite Stein ragt auf gleich einem scharfen, stolzen Schiffsbug. In wiegenden, facettenartig sich durchdringenden Streifen — die gegen eine glatte Oberflächenpartie kontrastieren — scheint das Element des Wassers in den Stein gespiegelt, und in alledem das Feste und Gefährdete, das Aufgerichtete und Offene des menschlichen Leibes selbst.

Bei *Thomas Wojciechowicz* wird Holz zur „Urmaterie“, zum Träger aller Ausdrucksmacht — und bleibt doch ganz es selbst. „Sturz“: Aus langen Bahnen fährt Bewegung nach unten, prallt auf im Bodenwinkel wie ein auf die Erde schlagender Leib. Zinnoberrot leuchten die Enden der Verzweigungen auf, werden zu Flammen, weisen zur Sonne, aus der Ikarus stürzt. — Eine ähnliche Zweierbahn, nun nahe dem Boden, bildet das Mittelmotiv in „Eins aus Zwei“, anschauliches Symbol der Vereinigung zweier gleichgestimmter, aber in ihrer Besonderheit belassener Elemente über lange schwebende Bögen in glühendem Rot, dem Lebensweg gleich, der zur Gemeinsamkeit führt, der in seinen ausholenden Schwüngen auch teilhat an kosmischer Weite. — „Windstück“: Ein nasen-, schnabel-, rüsselartiges Gebilde, rot bemalt, sitzt auf dunklem, rot durchglühendem Block, ein Gehäuse von Luft, von Wind auf fester Basis, Konfrontation und Synthese elementarer Mächte. Es ist das besondere Vermögen *Wojciechowicz*, das Harte, Ungefüge, Urtümliche und das Wachstumsbestimmte des Holzes zu verbinden

mit der Einfachheit latenter geometrischer Konstruktion.

Werke saarländischer oder im Saarland lebender Künstlerinnen und Künstler sind in der Landeskunstaussstellung versammelt — aber zeigt sich in ihnen auch spezifisch „Saarländisches“? Saarländische „Lebensfreude“ kommt in ihnen nicht zum Ausdruck, wohl aber Dunkles, Schwermütiges, auch Zartes und Verletzbares. Ist dies „saarländisch“? Vielfältig sind die Werke dieser Ausstellung verbunden mit überregionalen, internationalen Strömungen. Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist bestimmt von einer neuen Weite des geistigen Horizonts, innerhalb dessen sich nationale, regionale Besonderheiten nur undeutlich abzeichnen und schärfere Akzentuierungen meist nur aufgrund massiver Vorurteile möglich sind.

Solche Weite weht auch durch diese Ausstellung. Wozu also nach dem Abgrenzen suchen, wozu ängstlich um „Identität“ besorgt sein? Man freue sich der Offenheit, der Fähigkeit, viele Impulse aufzunehmen, um, so ist zu hoffen, auch viele auszusenden.

Lorenz Dittmann