

DIE LANDESKUNSTAUSSTELLUNG 1997

Regen Zuspruchs bei Künstlerinnen und Künstlern erfreute sich auch diese Landeskunstaussstellung, trotz der problematischen Bedingungen dieser Einrichtung, trotz der Fehlbarkeit jeder Jury, – so auch der diesjährigen.

Die Landeskunstaussstellung 1997 kann als eine Art "Jubiläumsausstellung" gelten, wurde doch vor zehn Jahren, 1987, die erste Landeskunstaussstellung durch den damaligen Kultusminister, Professor Dr. Diether Breitenbach, ausgerichtet. "Kontinuität durch Wandel" der Kunst im Saarland darzustellen, formulierte Minister Breitenbach 1995 als Leitspruch der Landeskunstaussstellungen. So ist Ziel der folgenden Ausführungen, nach möglichst genauer Beschreibung der ausgewählten Werke an die vorangegangenen Landeskunstaussstellungen zu erinnern, indem bei den einzelnen Künstlerinnen und Künstlern auch frühere Beteiligungen erwähnt und kurz charakterisiert werden. So entsteht vielleicht eine Skizze des saarländischen Kunstgeschehens der letzten 10 Jahre, auf der Grundlage der "Kunstszene Saar"- Kataloge, – eine fragmentarische allerdings vor allem deshalb, weil sie nur von den 1997 ausgewählten Werken ausgehen kann. Deutlich aber soll daraus werden, daß nicht die Ausstellungsmacher und Interpreten, sondern die Künstlerinnen und Künstler Entwicklung und Eigenart der Kunst bestimmen.¹

Die totgesagte Malerei lebt kraftvoll weiter.

Seit 1993 bestreiten "Röhrenformen" das bildnerische Repertoire der Kunst *Lukas Kramers*, in Werken, die er unter dem Titel "Pulsation" zusammenfaßte. Diese horizontalen Lichtbänder wirken ambivalent, können die Helligkeiten inmitten jeder Röhrenform doch als

Beleuchtungslicht auf einer konvexen Wölbung oder als selbstleuchtendes Licht von Leuchtröhren aufgefaßt werden.

In *Kramers* hier gezeigtem "Raster 1" von 1996 haben sich die Röhren auf schmale Streifen mit messinggelben Enden verengt, die vor grauem Grund schweben. Anschauliche Spannung entsteht zwischen den beiden Tafeln des Doppelbildes. Die linke Tafel zeigt die Elemente deutlich ausgeprägt, die rechte aber verwischt, ja wie in Auflösung begriffen. Ist dieser Gegensatz ein solcher der Objekte, der "Röhrenfragmente" selbst – und wodurch wurde er veranlaßt? – oder ein Gegensatz der Wahrnehmung dieser Objekte: erblickt man die rechts dargestellten Gegenstände aus größerer Ferne oder als schnell bewegte?

"Kontakt 2", ein Bild von 1997, kontrastiert zwei Röhren in anderer Weise gegeneinander und zum Ganzen. Eine Röhre, unmittelbar am oberen Bildrand ansetzend, löst sich zur Mitte hin in einen olivbraunen Streifen auf, eine untere, weiter in die Bildmitte ragende, löst sich in einen Grauton auf. Mit einem Violettstreifen hebt sie an, der mit dem Gelb der "Röhrenenden" einen Komplementärkontrast bildet.

Bräunliche Farbströme fließen vor und zwischen die Röhren, so daß die Bilderscheingung sich ausspannt zwischen die Pole von Materialisierung und Entdinglichung, zwischen Festigkeit der Bildgrenzen und Auflösung der Bildmitte, zwischen Ausbreitung und Bildtiefe, – scheint die obere Röhre doch tiefer zu liegen als die untere. Die "Röhren", Symbole der technischen Welt, werden zu Elementen autonomer Malerei.

Die "Kunstszene Saar"- Kataloge vergegenwärtigen wichtige Stationen der Kunst *Lukas Kramers*: Motive der "Black Out" - Gruppe (1987), "Lichtraum"- Fotos (1989), Werke des "Fluid Systems" (1991 und 1993).

"Konsequent verfolgt *Volker Lehnert* sein Konzept der anschaulichen Verschränkung von Offenheit und Fülle aus einem für den Betrachter unmittelbar sichtbaren Prozeß fortgesetzter malerischer Überschrei-

bungen. Lehnerts Bilder sind Palimpseste, in denen sich Anregungen aus Graffitiwänden, Kinderzeichnungen, Werken aus 'primären' bzw. 'primitiven' Kulturen mit freien, abstrakten, linearen Strukturen überlagern, sich zusammenschließen zu einem diskontinuierlichen, im Ganzen nicht mehr stringent lesbaren anschaulichen Bildgewebe", so charakterisiert Christoph Wagner treffend Volker Lehnerts Malerei.²

Das hier ausgestellte Werk trägt den Titel "Kopfstück, Grenze": auf rosatonigem Grund wird ein Kopf ahnbar, der sich von einer Grenze abwendet, eine Situation wird angedeutet, die vielfältigen Assoziationen offen ist. Volker Lehnert war auf allen Landeskunstaustellungen vertreten. So lassen deren Kataloge seinen Weg seit 1987 zu einer ruhigen, lockeren Fügung der Bildelemente erkennen.

Palimpseste sind auch die poetischen Bilder von *Ursel Kessler* (von ihr wurden erstmals 1995 Werke gezeigt), freilich reduziert auf graue Figuren vor weißlichem Grund, der tiefere Schichten durchscheinen läßt. Sensibel geführte Linien als Pinselschrift, wobei sich Lineares stellenweise in Punktgruppen auflöst, oder in Graphit, fügen sich zu Zeichen oder auch zu plastisch wirkenden Formen, und der Grund schwebt zwischen Fläche und Raum.

Francis Berrars neue Bilder wurden von Christoph Wagner gleichfalls genau erfaßt. Er schreibt: "Malend kehrt Francis Berrar zu den Anfängen der Malerei zurück, indem er deren Anfang zum Ende seiner Bilder macht: Die meist pastellfarbenen hellen, monochromen Farbflächen seiner Bilder sind keine ersten farbigen Grundierungen, bilden nicht den Ausgangspunkt, sondern den Endpunkt einer Malerei, die sich nach einem ausgedehnten malerischen Prozeß wieder zu der elementaren Grundlage dieser Kunst zurückwendet. ... Diese Rückläufigkeit der malerischen Werkgenese selbst ist konzeptionell zu verstehen: Malend bringt Francis Berrar die Anfänge

der Malerei hervor."³ Diese Beschreibung gilt auch für das hier ausgestellte Bild; subtil in Grau abgestuft, ist es mit einigen zarten orangeroten Vertikalstreifen versehen. Die "Kunstszene Saar"-Kataloge von 1987, 1991 und 1993 zeigen Orte auf dem Weg dieses stets neue Ausdrucksformen suchenden Künstlers.

In entschiedenem Gegensatz zu solcher Auffassung von Malerei steht die Kunst *Volker Scheiblichs*. Ernst-Gerhard Güse beschrieb die 1991 ausgestellte Arbeit Scheiblichs "Kopf über Land" mit folgenden Worten: "Schwarz und braun legen sich unruhig aufgetragene Farbschichten über einen hellen Untergrund... Aus dem Dunkel der Farbe taucht, mit dünnen Umrisslinien angedeutet, ein Kopf auf, unter ihm stürzt eine Figur kopfüber ins scheinbar Bodenlose. Wie immer der Inhalt dieses Werkes im einzelnen auch zu verstehen ist – deutlich wird ein Moment der Bedrohung, der Beunruhigung, das nicht allein in dem Sturzmotiv enthalten ist, sondern sich in gleicher Weise in der Heftigkeit des Farbauftrags, im Pinselduktus äußert, die etwas von der inneren Befindlichkeit des Künstlers mitteilen."⁴

Bedrohung, Beunruhigung teilen sich aus allen Werken Scheiblichs mit, der Künstler war auf allen Landeskunstaustellungen vertreten, – und so auch aus den hier gezeigten Arbeiten.

"Sandmann" erinnert an Schlaf und Tod. Vor dunklem Grund schwebt eine hellbraune Blasenform, darin eine dunkle Figur mit einem kleinen Tier im Leibe, davor eine rote Kopfkontur, die von einer Waage von Köpfen getragen wird. – "Tonlos": Ein hellbraunes Antlitz schaut mit verdämmerndem Blick aus schwarzfinsterem Grund. Eine kleine, in weißen Umrissen konturierte Figur versperrt mehrarmig den Mund. Ein rotes Herz sitzt in ihrer Brust. Figuren aus Armen, Leibern, Ästen schweben auf der Stirn. Bilder im Bilde tauchen auf und verschwinden, verlangen nach Auflösung ihrer Bedeutung und verweigern sich ihr. Lebt hier die Inspiration einer

expressiven Kunst fort, so bei anderen die Methode der informellen Malerei.

Norbert Simon hatte 1991 ein Werk betitelt: "Alles ist schon gesagt, und wir kommen zu spät". Auch seine auf der Landeskunstaustellung 1993 gezeigten Arbeiten trugen "philosophische" Titel. Darauf verzichtet der Künstler nun, alles ist der Wahrnehmung allein zu entnehmen. Diese Werke leben aus ihrer anschaulichen Paradoxie. Zwei Bilder zeigen wehende Farbwirbel in Graublau und Braunrot. Das Rissige, das Krakelee der Farben steht in Kontrast zum darüberliegenden Glanz, Farbe erscheint als entmaterialisierte Materie, Farbtiefe wird eins mit glänzender Oberfläche.

Informell auf eine ganz andere Weise wirkt das Bild von *Volker Sieben*, dramatisch, ja pathetisch: Papier auf Leinwand, Risse, Löcher, Flecken, Schwarzkonturen, Gelbbraun und Grau vereinen sich zu einer gleichsam explodierenden Gesamterscheinung.

Einen wieder anderen Pol besetzen Beispiele geometrischer Malerei, mit *Armin Hüwels'* Bildern, die geometrische Formen in Teilabschnitte gliedern, vor einem horizontal-vertikal strukturiertem weißlichen Grund, wobei helle flirrende Säume stellenweise die Schwarzflächen begleiten und diese als schwere Silhouetten erscheinen lassen oder – *Joachim Ickraths* drei quadratischen Arbeiten in Grau, Blau und Rotbraun, mit einem bisweilen sich verdichtendem Mehrfach-Raster: Malerei konkurriert mit technischen Reproduktionsverfahren.

Frei-geometrisch läßt *Thomas Goldberg* Eiformen als Konturen in Orange und Grün vor gelblichem, von Bläulich- und Grünlich-Tönen durchzogenem Grund schweben, ein heftiges Muster, das sich bei längerer Betrachtung zu bewegen scheint.

Werner Schwarz dagegen malt ein Malerstillleben, mit kräftigen Pinselstrichen, grau, weiß und braun in der

Farbhaltung, die Motive nur ahnbar, und *Babette Woltemath-Ilg* organisiert rissiges, löchriges, aufgerauhtes Holz, das seinen eigenen Reiz als Material bewahrt, durch Grau und Gelb.

Eine eigene Untergruppe stellen vierteilige Arbeiten dar, die sich zu Variationsfolgen entfalten. *Stefan Groß*, auf der Landeskunstausstellung von 1993 mit dem kraftvoll-bunten Bild "Goldfisch" vertreten, zeigt nun eine Reihe von neun kleinen Tafeln, etwas über Augenhöhe angebracht, mit kleinen Nägeln befestigt, die Farben: Grüngelb, Grauviolett, Rosa-Grünlich, Gelbgrün, Weißgelblich, Purpurrötlich, Graurosa, Grünlich, Dunkelviolett, – nebelartig, jeweils mit einer schmal-ovalen Aufhellung, schwebend, schwerelos: Erinnerungen an "romantische" Himmelsbilder stellen sich ein und gleichwohl bleibt es reine Malerei.

Ines-Hildur Müller-Hartmüller präsentiert mit fünfzehn kleinen hochformatigen Bildern eine Abfolge abstrakter Motive, informelle Flecken und Streifen in zarten, milden Farbkontrasten, vornehmlich in Graugrün und Rotbraun, immer Hellere gegen Dunklere setzend und in solchem Rhythmus eine abstrakte Bildgeschichte erzählend.

Die "romantische" Farbe Blau variiert *Mike Siebler* in seinem fünfundzwanzigteiligen "Stimmungsbild", jedes Einzelbild etwas anders im Pinselstrich, Helligkeitsgrad, in der Durchdringung mit Grün oder Weiß. Ein grünes Feld konterkariert die Blaubilder. Aber jedes Farbfeld wurde eigens gerahmt. So verbleibt dem Stimmungshaften nur ein enger Spielraum und die Farbe wird zur "Farbe als Farbe".

Die Arbeit von *Alexander Titz* und *Maja Sokolova* führt schon auf das Gebiet der "Rauminstallation". Auf zwei großen querformatigen Acrylglasflächen schwebt wolkenartig, nach unten sich verdichtend, die Farbe Gelb. Gelbsäume strahlen auf das Weiß der umgebenden Wände

und eine Kassette läßt, eintönig-vielfältig, die Geräusche des Bemalens dieser Tafeln ertönen. Sie gewinnen akustischen Eigenwert.

Wo endet Malerei, beginnt die Zeichnung?

In *Annegret Leiners* Werken (sie tragen nun mythisierende Titel wie "Flaochad" oder "Waiofar") steigt eine hochexpressive Liniensprache zu monumentalem Anspruch auf. Gestikulierend ausgreifende oder astartige Figuren, stürzende Dunkelformen, gedämpfte Echo-Gebilde des Hintergrundes verflechten und lösen sich zu einem, so scheint es, ziellos-labyrinthischen Eindruck. Erst allmählich bildet sich aus solchem "Chaos" die Ordnung der Entsprechungen und Variationen heraus, in den Bezügen von Linie zu Linie, Linie und Flächenform, Linie und Grund. Keine Linie scheint beliebig gesetzt. Linien sind hier dynamische Potenzen, wandeln sich ihrem eigenen Gesetz gemäß nach Richtung, Stärke, Farbton, lassen Schraffen- und Farbflächen entstehen. (Auch Schwarz ist eine Farbe.) Und mit solchem Beziehungsgeflecht erweist sich schließlich das anschauliche Labyrinth als Bewegungsform einer organischen Einheit.

Bei der Landeskunstausstellung von 1987 zeigte *Annegret Leiner* großformatige Kohlezeichnungen, Zeichnungen, die "durch lineare Überlagerungen Inseln aus Dunkel ... im Inneren der von heftigen Konturen umrissenen Körper verdichten. So machen sie Körper und Leib, Außen und Innen zugleich sichtbar. Das Innere zeigt sich als Enge, Dichte, Dunkelheit, Höhlung. Enge bricht ekstatisch auf in Weite, in leidenschaftlich-wilden Gesten." ⁵

1989 wird die Bildform stärker von Farbflächen bestimmt, 1991 aber kehrt die Künstlerin wieder zur Liniensprache zurück, die sie schon 1995 um Echoformen erweiterte.

Zum neuen Thema der Kunst *Bettina van Haarens* schreibt *Christoph Wagner*: "Es ist die Geburtserfahrung, die für *Bettina van Haaren* zum

Ausgangspunkt einer neuen künstlerischen Vermessung der leiblichen Topographie des Menschen und zum Schlüsselerlebnis einer vom Diktat des Kopfes befreiten Leiberfahrung wird, in der die gewohnten leiblichen Setzungen von oben und unten, aktiv und passiv, bewußt und unbewußt, aufgehoben sind." ⁶

In diesen Zusammenhang gehört auch die großformatige Zeichnung "Nestbereiterin": Die eigenen Beine, von oben gesehen, sind dargestellt, linker Arm mit Hand gerade ange-deutet. Die Gliedmaßen sind mit strichelnden, die Richtung vielfach wechselnden Zügen, grau auf weißer Grundierung, angegeben. Die Körperoberfläche wird negiert zugunsten eines Linienflechtwerks, das in der Leibesmitte den Charakter des Nestartigen gewinnt. Auf allen Landeskunstausstellungen waren Werke *Bettina van Haarens* zu sehen und aus den Katalogabbildungen ist der konsequente Weg der Künstlerin zu erschließen.

Die Figur stellt auch *Uwe Loebens* ins Zentrum seiner Kunst. Aus zartem, suchendem Bleistiftstrich wächst eine männliche Figur auf, von der Seite gesehen, im Kopfbereich der Strich schwarz und fremd verdichtet. Eine andere Figur, leicht schräg auf die Bildfläche gesetzt, zeigt sich scheu abwartend, schwarz, von stacheligen Konturen umgeben.

1989 war *Loebens* mit collagierten, von expressiven Strichen und Flecken bedeckten Blättern vertreten, 1991 ist er schon auf dem Weg zur Figur, die aber noch, sitzend, unbewegt, von wilden Linien durchkreuzt wird.

Gegenständlich arbeitet auch *Katja Romeyke*. In zwei großen Rahmen zeigt sie auf je sechsunddreißig Blättern Kastanienschalen, in schier unendlich wirkenden Variationen das Thema des Sich-Öffnens eines Inneren durchspielend, ausstrahlend, stachelig-abwehrend, in Rotbraun, Gelbgrün, Assoziationen an Augen und Leibesöffnungen aufrufend. Das Serielle gerät in Spannung zum widerspenstigen Einzelleben.

Kunst verdeutlicht die unausschöpfliche Vielfalt der Natur.

Wolfgang Mannebach, erstmals 1995 vertreten und als Repräsentant einer "gestischen Abstraktion" bezeichnet, bestätigt mit seinen stark von Helldunkelkontrasten und rhythmischen Linien geprägten Zeichnungen diese Zuordnung. Vorhangsmotive sind zu erahnen als Möglichkeiten einer Verwandlung von Fläche in Raum.

Armin Rohrs Kohlezeichnungen lassen sich anschließen, mit ihren schwarzen Flammenformen oder ihrer machtvollen, an den Rändern zerfasernden, wie eine Woge anprallenden Schwarzzone. Elementares wird bildnerisch beschworen und in ornamentalen Strukturen gebändigt. 1989 und 1993 war Armin Rohr mit Werken der Malerei, ins Dunkle gestimmten Bildern, vertreten.

Gabriele Eickhoffs Zeichnungen waren auf fast allen Landeskunstausstellungen zu sehen, und so ist ihr künstlerischer Weg nachzuvollziehen von Figuren und Kompositionen, die ans Surrealistische grenzen (1987, 1991, 1993) zu einer stärker abstrahierten Formensprache (1995), die auch das hier gezeigte Triptychon "Schweben" bestimmt. In weiße Flächen sind graue Kartonteile eingefügt. Zarte Linien schwingen in großen Kurven darüber hinweg. Akzente in Weiß und Blaugrau treten hinzu. Das linke Blatt gibt mit einer schmalen, hohen Form die Anhebung, im mittleren scheinen die Bildelemente zu rotieren, das rechte bildet den flächigen Abschluß.

Fumiko Terauchi zieht auf grauem Grund weiße, verklingende Horizontale, von Bogenformen durchkreuzt; und weiße Linien auf Graubraun, und in schwärzlicher Dunkelheit ein stehendes Spitzoval, das einer Linse gleich Licht zu reflektieren scheint: abstrakte Zeichen seelischer Zustände.

Intellektuell wirken dagegen die Werke von *Hans Huwer*. Auf ein zar-

tes, mit einer transparenten Folie überklebtes Rasterpapier ist der Raster frei gesetzter Tuschepunkte gelegt, dazu, irregulär, so scheint es, gelbliche und blaue Kantenquadrate. Geometrische Präzision und handschriftliche Spontaneität kontrastieren miteinander. – Oder: Aus einem Schnittlinienraster werden ausgespart + Zeichen, Querstriche und Quadratpunkte in jeweils vier Zeilen. Sie machen den Kartongrund sichtbar. Überzeichnet sind sie von freien Kurvenlinien in Gelb, Rot und Blau. Die untersten vier Zeilen platzieren einen blauen Fleck in die Mitte jedes Rasterquadrats: Freirhythmische, Spontane hat sich gegen mechanische Rasterung durchgesetzt.

In immer neuen Ansätzen kontrastiert Hans Huwer lebendige Gliederung gegen gesetzmäßige Struktur, wie die Abbildungen der Kataloge von 1991, 1993 und 1995 dartun.

Annette Malzer, erstmals 1995 mit strengen geometrischen Zeichnungs-Collagen vertreten, führt in ihren Papierarbeiten die Differenz zwischen weißen Horizontalen und weißem Grund bis an die Grenze der Wahrnehmbarkeit und rhythmisiert ein dicht mit blauen Waagrechten besetztes Blatt durch minimalen Wechsel der Linienbreiten und der Abstände.

Eine Sonderstellung nimmt die Zeichnung von *Sigrún Ólafsdóttir* ein. Zwei Halbkuppeln, aus schwarzen, kreisenden Linienzügen dynamisch gebildet und innen ins Licht geführt, schweben schräg übereinander, durch Kurvenbögen energisch verbunden. Es ist, als öffne sich ein Kraftzentrum und rotiere in einem Raum aus lichtem Grau. In der ungemein plastischen Präsenz der Bildelemente erweist sich das Blatt als Zeichnung einer Bildhauerin. 1995 war sie mit faszinierenden Plastiken aus Sperrholz und Seide, bzw. Sperrholz, Stahl und Schrauben vertreten. Das Motto, das Sigrún Ólafsdóttir für ihre bei der "coop 14/7"-Ausstellung des Saarländischen Künstlerbundes 1996 präsentierten Werke wählte, mag

auch für diese Zeichnung gelten "Ausloten von Stabilität und Beweglichkeit".

"Daß die Gesamtheit der Sinneserlebnisse so beschaffen ist, daß sie durch das Denken geordnet werden können, ist eine Tatsache, über die wir nur staunen, die wir aber niemals werden begreifen können", in diesem Zitat aus Albert Einsteins "Physik und Realität" fand *Christine Steitz-Kramer* den Leitspruch für die erstmalige Präsentation ihrer "Gravitationszeichnungen" in der eben erwähnten Ausstellung "coop 14/7".⁷ Zusammenspiel von Sinneserlebnis und Denken kennzeichnet die "Gravitationszeichnung" vom 7.3.96. Schwerkraft und Konzeption sind die Grundlagen der Verwandlung einer einfachen geometrischen, durch eine PVC-Kordel auf die weiße Wand gezeichneten Linie. Von verblüffender Wirkung ist die "Kraftfeldzeichnung" vom 27.4.97. Zwei von der Decke hängende Kordeln werden von unter einem Spiegel am Boden liegenden Magneten angezogen. Den Spiegel reflektiert die weiße Wand. Im Spiel von Realität und Spiegelung vertauschen sich Oben und Unten, verwirren die Sinneserlebnisse das Denken, provozieren es zu neuer Ordnungstiftung.

Die klaren, einfachen Linien aber haben ihre "Vorgeschichte" in Christine Steitz-Kramers meist großformatigen Zeichnungen, wie sie in den "Kunstszene Saar"-Katalogen von 1987, 1991 und 1993 auf ihrem Weg zur immer weiter gehenden Lösung vom Figuralen zu verfolgen sind.

"Papier als künstlerisches Medium" ist ein Thema der saarländischen Kunst geworden durch das Schaffen *Oskar Holwecks*. Holweck, nun als Träger des Saarländischen Kunstpreises zur Teilnahme eingeladen (aber auch bei allen früheren Landeskunstausstellungen vertreten), bereichert diese Ausstellung durch drei herrliche, monumentale, hochformatige Reißgraphiken, datiert: 12.IV. 96, 16.IV. 96, 14.V. 96. Graphitlinien sind vertikal über Transparentpapier geführt. Der Druck des

Stiftes ließ das Papier an verschiedenen Stellen reißen. Die Linien und die Risse, die Transparenz und das Spiel des Lichtes führen den Blick über den Nachvollzug des künstlerischen Prozesses und die Antwort des Materials hinaus in einen Strom der Meditation und Assoziation. Wie Schaumkronen stehen die Risse auf, Linien werden zu Wellen, Wirbel bilden sich. Die Verletzlichkeit des Transparentpapiers kann zum anschaulichen Symbol der Gefährdung menschlicher Existenz werden, und das Sich-Durchhalten der Linien, wie auch die Aufrichtung der hohen Tafeln zum Zeichen des Überdauerns aller Gefahren.

Hans Peter Riese schrieb: "So kontemplativ und ruhig viele Arbeiten von Holweck erscheinen, ihnen eignet stets eine manifeste Kraft: Der künstlerische Prozeß ist die Freisetzung dieser Kraft, die in dem ruhenden Material verborgen ist. Das von Holweck bearbeitete Papier zeigt – neben seiner jedem vertrauten Widerspenstigkeit – plötzlich den ihm eigenen Materialcharakter, der der ästhetischen Manipulation entgegengesetzt wird. In der Auseinandersetzung mit diesem Materialcharakter gewinnt Holwecks Kunst ihre Unverwechselbarkeit."⁸

So ist Holwecks Kunst eine "dialogische", geprägt von Achtung vor der Besonderheit des Materials, in dem sie eine eigene Welt entdeckt."⁹

Sofie Dawo führt die freie und zugleich materialbezogene Gestaltung auf das Gebiet der Textilien. Sie zeigte 1987 eine "Zeichnung", auf Molton genäht, 1989 einen zart geschlitzten und von einem feinen Fadengespinnst belebten Behang, 1991 einen schwärzlich schimmernden, gerissenen und mehrschichtig bedruckten, 1993 einen Behang aus Smyrnawolle, in kraftvoller Faltung rhythmisiert, und nun eine höchst originelle "Collage" aus Baumwolle und Wolle auf Offsetpapier, mit Baumwollformen, die wie Tuscheflecken wirken, und Wollfäden, die kurvigen, sich verdichtenden und lösenden Linien gleichen. Eine materialisierte Zeichnung bietet sich dem Betrachter dar, mit Elementen,

die wie lebendige Wesen erscheinen und die, so glaubt man, im nächsten Augenblick sich zu bewegen beginnen.

Christiane Mewes verwandelt das schwarze Papier in ein Material, das sich aufbäumt und zusammensinkt, aufglänzt im Licht, in anderer Weise schimmert in den Bleistiftstrichen, die astartige Verzweigungen bilden. Frau Mewes macht das schwarze Papier gleichsam zu einer "Urmaterie", die vielfältiger Erscheinungsformen fähig wird: schiefrig, moosig, felsig, edelsteinhaft, textilartig, verbrannt wirken kann, und die Künstlerin wird nicht müde, immer neue Ausdrucksweisen dieser Materie offenzulegen. Auf allen Landeskunstaussstellungen war sie vertreten, und immer anders erscheinen ihre Reibreliefs.

Feierlich richten sich große, hochrechteckige Tafeln auf, aus vielen hellen Einzelelementen gefügt, von schwarzem Grund umgeben, ja wie vor ihm schwebend, und objekthaft präsentiert in einem hellen Holzrahmen: Die Tafeln "Hommage à G.B." von *Jo Enzweiler*. Je fünf Elemente nebeneinander in neun Reihen übereinander, heller Karton auf Holz, verbinden sich zu einem vielfältig in sich bewegten Ganzen. Die linke Tafel zeigt die Elemente mit einfacher Unterteilung. Eine vordere, etwas dunklere Schicht grenzt mit einer feinen, gelblichen, gerade geführten Reißkante gegen die hintere. Die Kanten setzen zumeist hoch an, durchqueren das Feld in flachen Schrägen und wechselnden Richtungen. Der Rhythmus solcher Auswägung bewirkt Gleichmut, Gelassenheit, ja Heiterkeit. Die rechte Tafel mit ihren zwei Unterteilungen je Element erscheint bewegter, schneller, leidenschaftlicher im Rhythmus.

Die Folge der "Kunstszene Saar"-Kataloge läßt Kontinuität und Wandel der Kunst Enzweilers klar erkennen, ist er doch in jedem von ihnen präsent. "Arbeit am Papier" kennzeichnet dies Schaffen, aber Enzweiler "ist einer der wenigen Künstler, die das Papier weder ver-

formen noch als einfache Unterlage für Drucken und Zeichnen verwenden, sondern die Untersuchung seiner Substanz zur Grundlage ihrer gestalterischen Entscheidung machen. Er geht also der Schichtung des Papiers, seinem Aufbau auf den Grund, bevor er seine Oberschicht durch Reißen bearbeitet", wie Eugen Gomringer treffend zusammenfaßt und weiter feststellt; "Enzweiler hat den Blick für das, was sich unter der oberen Schicht befindet. Er hat aber auch die semiotische Erfahrung seiner Generation, für die der Aufbau einer Struktur ein Zeichen ist und die Kombination mehrerer Zeichen ein Großzeichen. Psychische Erfahrung und ästhetische Information arbeiten einander zu."¹⁰ Enzweilers Tafeln von 1997 zeugen von gelöster Bejahung der Wiederkehr des Gleichen (genauer: des Ähnlichen) als Grundlage aller Lebenskontinuität.

Inge Schmitt-Strassner nennt ihre Arbeit aus handgeschöpftem Papier: "Erdspuren". Zwei Schichten liegen übereinander, ein kühl bläulich wirkendes als Grund, ein schimmernd lichthaltiges, in Wellen und Rissen bewegtes darüber. Immer bringt Inge Schmitt-Strassner das farbige Subtile der Papiermaterie zur Geltung, bei "Wachstum und Durchdringung" (1987), "Pflanzenfaserobjekt" (1989), "Vegetabile Zeichen" (1991), "Spuren der Elemente" (1993), und so auch hier.

Aus kleinen, gefalteten, schwärzlich marmorierten Seidenpapieren und einem feinen Gespinnst heller Fäden läßt *Karin Eberhardt* ein "Netzwerk" erstehen, ein hohes, vorhangähnliches Gebilde, gleichsam ein schwebendes Mosaik, sanft bewegt und in Hell und Dunkel wechselnd; schwarz gewachste, bestickte Teebeutel faßt sie zu einem ornamentalen Gesamteindruck zusammen.

Auch *Aloys Ohlmann* ist unter die Papierkünstler gegangen. (1987 und 1989 war er mit gestisch-expressiven Zeichnungen beteiligt.) Sein Kartonschnitt über Wellpappe, ein Triptychon, dessen linker Flügel den

Titel trägt: "Am Anfang war die Tat", zeigt rätselhafte "allegorische" Zeichen": Blitz-Kopf/Kanne-ein Mensch mit Lanze lassen sich, geometrisch vereinfacht, vielleicht darin erkennen. Aber sollte der Künstler der "enveloppes" auf Hintersinn hier verzichtet haben? Vielleicht beziehen sich die Zeichen auch auf die (nicht sichtbaren) Kartonrückseiten mit Samen, Mädchenkopf, Pflanzen, Werbebildern für "Klorane, Shampooing reflet à la camomille"? Ist "Werbung" mit dem Titel "Am Anfang war die Tat" gemeint?

Werner Bauers Werk ist "gereift über seine Erfahrungen mit Materialien und Strukturen", diese Feststellung Eugen Gomringers¹¹ bestätigen erneut die hier ausgestellten Arbeiten Bauers. Wieder ist es ein neues Material, eine "technische Folie, die das Licht unter bestimmten Voraussetzungen auf interessante Weise bricht".

Die "neuen Arbeitsergebnisse", so fährt der Künstler fort,¹² "erzeugen beim Betrachter Verwirrung, vielleicht Erstaunen. Denn die so entstandenen Bilder scheinen den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit zu widersprechen, sie zeigen unmögliche Konstellationen, Nichtnachvollziehbares. – Leben wir nicht in vergleichbaren Zeiten?"

Die "Lichtkunst" Werner Bauers stellt sich nun dar im Zustand ihrer höchsten Entmaterialisierung. Die einfachen Strukturelemente, geordnet in Schrägrichtungen oder als Folge von Spitzwinkeln, verändern sich in wechselnden Ansichten, verzerrern sich, scheinen sich zu bewegen, tauchen auf und verschwinden. Der Bildraum wird stets ein anderer. Im Glas spiegelt sich das Gegenüber, und schließlich geht alles Einzelne unter wie in einem Spiegel, der aus sich selbst zu leuchten scheint.

Werner Bauer war fast immer an den Landeskunstaussstellungen beteiligt und so kann man aus deren Katalogen von 1987, 1989, 1991 und 1995 seine konsequente künstlerische Entwicklung erschließen. "Gesetz und Leben", rationale Identität und sinnlich-vitale Metamorphose sind

die beiden Pole, zwischen denen Werner Bauers Kunst einen stets neuen Ausgleich schafft."¹³

Mit seiner handwerklichen Offenheit scheint Igor Michajlow auf einen früheren Stand der Lichtkunst zurückzugreifen. Seine "Lichtkonstruktion" ist eine mächtige metallene Kreisform, überzogen von feinen, stellenweise verschiedenfarbigen Metallfäden und beleuchtet von zwei Strahlern. Horizontalstäbe und die 8-förmig gebogene Achse durchstoßen die Kreisform und spannen die Fäden nach vorne. Mit der Drehung des Kreises entstehen und vergehen gelbliche und bläuliche Lichtfiguren, Kreise im Kreis, die sich stetig verwandeln, haftend am dichten, mehrfach geschichteten Netz der Metallfäden. Je nach Standort und Entfernung zeigen sich andere Lichtfiguren, die wieder in Gespinsthaftes zerfallen. Die handwerklich-technische Konstruktion betäubt und bezaubert den Blick.

Ein geheimes Zentrum der ganzen Ausstellung bildet der Stein von Leo Kornbrust. Dieser, ein schwarzer quadratischer Granitblock 20,5 x 20,5 x 20,5 cm, strahlt gelassene Ruhe aus. Undurchdringlich, in seiner stereometrischen Form ohne Ansichts- und Rückseite, ruht er ganz in sich, ist seine eigene Welt, und erfüllt doch den Raum um sich mit seiner Aura. Glänzend poliert, antwortet er dem Wechsel des Lichtes. Auf einer senkrechten Seite trägt er als Inschrift ein sandgestrahltes Wort, auf der gegenüberliegenden Seite eine sandgestrahlte Zeichnung. "Die Wörter stehen jeweils im Zusammenhang mit der Größe, Höhe, Dicke, Farbe, dem Material des Steinkörpers, und mit dem Ort, für den er bestimmt ist", bemerkte Felicitas Frischmuth.¹⁴

Das Wort dieses Steines lautet "fern", die Zeichnung ähnelt einem Grundriß, der aber, gedreht, wie schwebend wirkt und in seiner Fügung ein Wechselspiel von Geschlossenheit und Ausgreifen veranschaulicht. So weitert sich die Aura des Steines in eine unbestimmbare Ferne, der Stein scheint

einen Bau zu suchen, indem er an ihn erinnert, der Bau, in seinem Grundriß symbolisiert, ist der Schwerkraft ledig, will fliegen und bleibt doch in diesem Stein geborgen. Wird damit der Stein nicht auch ein Selbstbildnis des Künstlers, mit seiner Ruhe, seiner Weite?

Leo Kornbrust, zu dieser Ausstellung als Träger des Saarländischen Kunstpreises geladen, schlägt mit seinem "Schriftblock" den Bogen zurück zur ersten Landeskunstaussstellung von 1987, bei der er einen Stein "Zum Thema Menschliche Figur, Behandlung und Problematik der inneren Linie" zeigte, einen Stein, der in seiner Dünne, seiner Schärfe, seiner Aufrichtung zugleich das Gefährdete und die stolze Freiheit der menschlichen Existenz vergegenwärtigt.

Wie eine Schlinge krümmt sich die Steinarbeit von Ji-Seop Kim, sendet wie Fühler Kabel aus, die an den Enden ihre Messingdrähte freilegen. Der Stein wird zum Energiereservoir, "von ferne grüßen auch die Energiestrom-Vorstellungen von Joseph Beuys", wie Ernest W. Uthemann zu Ji-Seop Kims 1995 gezeigter Arbeit bemerkte.¹⁵

Ähnliches gilt für die Plastik von Matthias Martel aus dünnem, gebogenem Vierkantstahl und getrocknetem Schilfgras, wobei der umwickelte Teil auf dem Boden liegt, der freibleibende Vierkant sich vom Boden abhebt. Technik und Natur wirken zusammen, wie ein Lebewesen mit Tastorganen kann dies Werk erscheinen.

Den anderen Beitrag Matthias Martels bildet eine Rauminstallation aus verleimten und gebogenen schmalen Hölzern, die in flachen Kurven den Raum durchmessen. "Kanonartig" übereinandergelegt, beleben sie die Bodenfläche, zentrieren sie kurvig und verändern den ganzen Raum durch ihre überraschende Vielansichtigkeit, ihren Wechsel heller und dunkler Partien, ihre Schattentwürfe.

Vielansichtigkeit, nun aber bezogen auf Wände, ist auch das Prinzip der

plastischen Werke von *Sun-Hee Chung*. 1995 zeigte sie Arbeiten aus Karton, nun solche aus Aluminium, geschnittenen und auseinandergefalteten Platten. So ergibt sich ein Spiel von Positiv- und Negativformen, gesteigert durch Kontraste zwischen Aluminiumfarbe und -glanz zu schwarzlackierten Oberflächen. Die dem Licht geöffnete Materialität von Aluminium antwortet der unergründlichen Flächentiefe des Schwarz, die Leere und Weite des Raumes der geometrischen Präzision der Formen.

Christiane Rein aber präsentiert das Material als solches, Fell, Frischhaltefolie, Bauschaum in silikonverklebtem Glas, wie als Verwandlungsprozeß vom Weichen zu einem Schaum, der sich Berührungsanmuthungen entzieht.

Reich bestückt ist die den fotografischen und verwandten Techniken gewidmete Abteilung dieser Ausstellung.

Fleißige Hände, zufriedene und glückliche Gesichter. In ihren mehrteiligen Tableaus der Serie „Das Bild der Frau in der Nachkriegszeit“ (1994) zeigt *Ulrike Rosenbach*, Trägerin des Kunstpreises des Saarlandes und auf Einladung erstmals auf einer Landeskunstaussstellung vertreten, junge Frauen, die zupacken und sich selbstbewußt den Herausforderungen des Lebens stellen. Blattgold, Farbe und kostbare Materie zugleich, unterstreicht, höhnt und schmückt ihr Tun. Sein gleißendes Licht aber und das aufflammende Gelb-Orange blenden den Blick und zehren an dem Bild der sicher geglaubten, weil fotografisch dokumentierten Wirklichkeit.

Werner Rauber war auf fast allen Landeskunstaussstellungen vertreten, 1987 mit der Sequenz von Fotografien einer immer näher gesehnen Strandlandschaft, 1991 mit einer Reihe fast abstrakter Treppensichten, 1993 mit einer Montage "Mauer" aus 15 Fotografien, 1995 mit der Montage "Bewegtes Wasser" aus 2x64 Fotografien, und nun mit zwei "Architekturen" gewidmeten

"Tableaus".

Das eine, aus 15 Schwarzweiß-Fotografien bestehend, zeigt steil nach oben ragende Architekturansichten, in wechselnden Perspektiven, vom Näheren ins Fernere reichend und zugleich einem übergegenständlichen Rhythmus folgend, aus Dunkel und Hell, materieller Dichte und weißer Leere (denn der Himmel ist ganz weiß gehalten), präzisen Kanten und unbestimmter Weite. Die Bauten scheinen zu rotieren. Motivische Entsprechungen sind zu erkennen, der filigranen Spitze eines gotischen Kirchturms, der plastischen Gliederung von Ädikulafenstern. – Das andere "Tableau" ist eine Folge von 9 Schwarzweiß-Fotografien mit "abstrakten" Motiven, die an Rundtreppen erinnern. Deren Bögen schwingen gegeneinander und kommen in der Mitteltafel zur Ruhe.

Gleichfalls gegenständlich orientiert sind *Monika Zorns* Arbeiten. Ihre Werke waren ebenfalls auf fast allen Landeskunstaussstellungen präsent, 1987, 1989, 1991 und 1993, bisweilen in einem hohen Abstraktionsgrad. Hier zeigt die Künstlerin drei Schwarzweißfotos über das Thema "Kugel", von ausschnittthafter Nähe in architektonische Zusammenhänge führend.

Kurt Winkler, erstmals 1995 mit einer Arbeit vertreten, läßt in einem informellen, von Weißlinien und Punkten durchzogenem und zerrissenem graubläulichem Grund einen Kopf erahnen; *Ehrenhold Beck*, auch er bereits 1995 beteiligt, gewinnt mit seinen Fotografien "Lichtkacheln" und "Brennendes Gras" abstrakte Wirkungen aus Objektaufnahmen; *Karl Wachs* verwandelt die Streifencollage eines vielfarbigen Computerausdrucks in das Bild einer feinen, seidigen Textilie oder in die farbige Quintessenz des Herbstes. (1989 zeigte Wachs ein gemaltes Werk, Mischtechnik auf Papier, das in der Farbwahl schon auf die Arbeit dieser Ausstellung vorauszuweisen scheint.)

Vielleicht läßt sich die "Lichtgraphik"

von *Harald Meyer* hier anschließen, war er doch 1995 mit "experimenteller Fotografie" vertreten, – sein Werk hätte jedoch ebensogut im Kapitel "Lichtkunst" aufgeführt werden können. Es handelt sich um einen Zyklus von 24 Graphiken, die Feuer zum Gestaltungsmittel erheben und deren Wirkung den Eindruck kreisender Schwarzformen, die Assoziation an "Hüttenarbeit" oder auch an "Höllenkreise" erstehen lassen.

Ossama Najim entführt mit seiner Foto-Arbeit "Leb wohl mein Vater" in sehnsüchtige Himmel. Wolkenbildung, Wolkenballung, Wolkenauflösung sind zu einem Triptychon des Abschieds und der Transzendenzanmutung zusammengefaßt, gestaltet in einem Pointillismus zartester Art, einer Zerlegung der Farben in kleinste Punkte, die das Prinzip chromatischer Farbmischung auf die Spitze treibt.

Als Neo-Neo-Impressionismus kann auch die Arbeit von *Hermann Becker* angesprochen werden. Ihr Titel lautet: "Errungenschaften der Volkswirtschaft. Erholungsszene: 1. Morgens am linken Ufer. 2. Ruderpaar. 3. Abends am rechten Ufer". Im Thema wie in der angestrebten Farbzerlegung und Formvereinfachung folgt sie dem französischen Neoimpressionismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts, nun aber auf der Grundlage elektronischer Datenverarbeitung. (Kunst jedoch kennt keinen "Fortschritt".)

Bildergeschichten werden mehrmals erzählt. Bei der Fotoarbeit von *Regina Schmid* taucht ein Gesicht auf, eine bewegte Hand im schwarzen Ärmel und ein Ort, der an einen engen Hof erinnern mag. *Mane Helenthal* kombiniert verschwommene Bilder eines Kircheninneren, einer nackten Frauenbüste und eines rötlichen, im Finstern schwebenden eiförmigen Körpers und öffnet damit der freien Assoziation Tür und Tor.

Ortsbezogen und präzise dagegen erscheint die 72-teilige Bildgeschichte von *Ossama Najim* und *Dominik Schmid*: "Paris - Das Foto". Auf dem

Boden ausgelegt, entfaltet sie mit vielen Einzelbildern von Metro, Straßen, Bauten, Skulpturen, Möbeln, Beinen, Schatten, Treppen usf. ein facettenreiches Bild dieser Stadt und appelliert an eigene Erinnerungen und Erwartungen.

Eine witzige Frauengeschichte präsentiert *Carolin Wilms*, kleinformatig, in schwarz-weißem Laserdruck, schwarz gerahmt: Die Heldin liegend, einen Pokal emporhebend; eine Amphora mit dem Antlitz des Geliebten neigt sich von oben entgegen. Dann ruht sie auf einem Biedermeiersofa, im Leeren schwebt ein Bild mit Amor und Psyche, steht eine von Erosen getragene Uhr. Schließlich schreitet sie aus mit mächtigem Schritt, – ihrem Spiegelbild entgegen. Ein Schmetterling fliegt davon.

Ein anderes Beispiel der Verwandlung des Gegenständlichen ins Imaginäre bietet das monumentale "Haus" von *Jens Titus Freitag*. Aufgenommen mit einer großen, im Kleinbus zu transportierenden Camera obscura stellt sie das Bild eines im Umbau befindlichen Hauses dar, verzerrt, als Negativ gegen einen schwarzen Himmel kontrastiert, im fließenden Übergang des Bildmotivs in das Weiß des Papiers. Das Realste, Alltäglichsste wird zum Traumbild.

Der Konzeptkunst zuzurechnen sind sehr verschiedenartige Arbeiten. *Denise Ritter* präsentiert in "Digital Art" fünf Butterkeksschachteln. Die aufgedruckten Daten bestimmen deren Folge, und in den Köpfen zeigt sich die allmähliche Verwandlung eines jungen Mädchens, eines "BDM Mädels", in den Kopf Hitlers, – eine politische Aussage, deren Ernst und Schwere der Alltäglichkeit des Motivs fatalerweise entspricht.

Rolf Giegold kombiniert ein mäandergeschmücktes Grabsteinfragment mit einem Dia-Projektor. Dieser projiziert auf eine leere Seite des Fragments ein Dia, das den Mäander des Grabsteins in Muster und Größe genau ergänzt, denn es ist ja ein Dia eben dieses Fragments. Die

unspektakuläre Installation weist hin auf den Zusammenhang von Original und geschichtlicher Erinnerung und die Möglichkeit archäologischer Ergänzung.

Christian Schorr thematisiert die problematische Beziehung von Wort und Bild. "On my way" verbindet eine Sequenz von Bewegungsbildern mit einer Sequenz von Zeilen, in der Installation "Ring the bell" weitet sich dieser Bezug zur Reflexion über Außen und Innen, Distanz und Nähe, Realität und Imagination. Die Installation war Teil einer größeren Ausstellung in der Molkerei Werkstatt Köln. In einer Besprechung dieser Ausstellung heißt es: "Die Besucher stellen sich jeweils auf eine Fußmatte, pressen mit dem Finger auf die an der Wand installierten Klingelknöpfe, und aus weißen (Lautsprecher-)Schachteln ertönen Geräusche und Stimmen, die an Radio, Fernsehen und improvisierte Tonbandaufnahmen erinnern. Sie öffnen einen unbekanntes Raum, in den man hineinhört, bevor man ihn (vielleicht) betritt. Dazwischen hängen schwarzweiße Fotografien von Klingeln, Namensschildern und Gegensprechanlagen..."¹⁶

Rauminstallationen beziehen sich in der Regel auf Motive der "Alltagskultur". *Matthias Fickinger* versammelt 32 Malereien, Acryl auf ungehobelten Dachlattenstücken, auf einer Wand des Ausstellungsraumes, aus der sie herausragen. In einem Ständer stecken Karten mit Ausschnitten aus den Dachlattenmalereien. Die Motive der Ausschnitte sollen, dem Autor zufolge, ihm zugesandten Ansichtskarten entstammen. Die Karten des Postkartenständers wurden, so schreibt er, an die Absender der Ausgangskarten zurückgeschickt. Thema ist also der touristische Kreislauf und, wie die Malereien zeigen, die Banalität und Beliebigkeit touristischer "Erlebnisse". Es erscheinen u.a. Füße, ein Blick durch eine Balusterreihe auf eine Straße, Biergläser und der Ausschnitt einer Kellnerin, Sprüche wie: "Glück auf", "Ein Land so schön"..., gemalt in einem kalten, entfremden-

den "Realismus".

In einer Beschreibung der Installation "Es wird sich zeigen" von *Karin Schlicht* heißt es: "Seit geraumer Zeit schon arbeitet die Künstlerin mit dem Nachlaß zweier älterer Frauen. Unter den zahllosen, in Schränken, Schubladen, in Wohnung, Keller und auf dem Dachboden vorgefundenen Dingen hat sie vor Ort eine subjektive Auswahl getroffen. ... Diese ihrem Kontext entrissenen Behälter bilden mitsamt ihrem Inhalt das Repertoire, mit dem die Künstlerin operiert. ... Die Besucher der Ausstellung sind aufgefordert, die Schachteln nach Belieben zu öffnen und sich von ihrem Inneren überraschen zu lassen. Sie enthalten zumeist gewöhnliche Haushaltsgegenstände wie Nähzeug, Korken, Flaschenöffner, Knöpfe, Geschenk- und Gummibänder, sogenannte Kurzwaren aller Art. Aber auch intimere Objekte: einen Hut, einen Pelzkragen, noch originalverpackte Nylonstrümpfe älteren Modells, diverse Unterwäsche, sogenannte Liebestöter in rosa, oder auch ein Paar weiße Glacéhandschuhe..."¹⁷

Erfahrbar aber werden die Wehmut der Erinnerung, die Enge kleinbürgerlicher Existenz, eine unbestimmte Trauer um abgelebtes Leben, – Vergänglichkeit. Um eine "nature morte" im konkreten Sinn des Wortes handelt es sich hier, bei der Fragen künstlerischer Gestaltung nicht ins Gewicht fallen.

Barbara Caveng führt eine "Katastrophe" mit 40 Sofakissen und 40 Messern auf. Jedes Sofakissen unterscheidet sich vom andern, repräsentiert seine eigene, winzige, sentimentale, verzweifelte, sehnsüchtige Welt, durch Stickereien, Farbe, Zugabe von Puppen, Teddybären, Socken, Armbanduhren, Aufschriften, einen röhrenden Hirsch, einen kleinen Hausaltar etc., etc. Einige Kissen sind bespritzt, andere aufgerissen oder am Rand verkohlt. Über jedem Sofakissen schwebt, als sein Damoklesschwert, ein Messer. Jedes Messer trägt einen Vornamen, einen weiblichen oder männlichen, oder die Vornamen eines Paa-

res. In der Zuordnung von Kissen und Messer ergeben sich dem Betrachter je andere, individuelle "Katastrophen", Geschichten von Leidenschaft und Eifersucht, Enttäuschung, Rachsucht, Gier, Neid, Schmerz. In der "Gemütlichkeit" entdeckt Barbara Caveng die offene oder latente Gewalt und präsentiert ihre Entdeckung mit Lust an bunter, lauter Inszenierung.

Videokunst ist (leider) nur mit einem Beispiel vertreten. *Gertrud Riethmüllers* "Falle" ist ein käfigartiges, kuppeliges Gebilde aus Metallstäben, als Sechseck über einen hölzernen Achteckrahmen gebaut. In einen mittleren "Schacht" aus sechs Stangen wird auf eine Salzsäure am Boden das Endlos-Video projiziert: Schlangen kriechen auf und durch den Wüstensand, die eine gleitet mit eleganten Bewegungen über dessen Oberfläche, die andere taucht in ihn ein und wieder aus ihm auf. In Überblendung mit den Schlangen schlängelt und räkelt sich die Frau. Frau + Schlange = Eva? Und Adam, der in die Falle tappt?

Christian Harm Cordes mag das Schwere und die konzeptuelle Schrift. Auf der Landeskunstaussstellung 1995 war er vertreten u.a. mit einem Objekt "Das Gewicht", einem Block in Betonguß, an einem Stahlhalter aufgehängt, auf der von 1993 mit einem konzeptuellen "Hinweisschild" "Die Anderen – zur eigenen Identität", hier nun zeigt er eine monumentale Schrift, weiß, mit schwarzen Schatten und grauem Grund, auf eine Stahlplatte lackiert. Ihre Konturen sind eingeschweißt, die rauhen Schweißnähte werfen ihre eigenen, realen Schatten. Die Schrift ist vielfältig einsetzbar, hier ist sie für die Betonmauer des Rathauses, dem Museum gegenüber, bestimmt. Der lapidare Text eines Demonstrations-Transparents, durch sein Material zur ewigwährenden Verwendung erhoben und zumindest auch für alle künftigen Landeskunstaussstellungen passend, lautet: SO NICHT.

Lorenz Dittmann

¹ Für gute Gespräche und zahlreiche Auskünfte danke ich herzlich Herrn Dr. Berthold Schmitt
² In: Augenweite. Francis Berrar, Heinz Diesel, Johannes Fox, Thomas Gruber, Volker Lehnert. Museum St. Wendel, 1997, S. 8

³ Ebenda, S. 4,5

⁴ In: Kunstszenen Saar", 1991, S. 8

⁵ Verf.: Leib und Körper in der Kunst Annegret Leiners. In: Annegret Leiner. Ausstellungskatalog Stadtgalerie Saarbrücken, o. J. (1990), o. S.

⁶ In: Bettina van Haaren. Holzschnitte 1993-1996. Stiftung Demokratie Saarland. Saarbrücken 1997, o. S.

⁷ "coop 14/7". Eine Ausstellung des Saarländischen Künstlerbundes in der Stadtgalerie Saarbrücken, Saarbrücken 1996, o. S.

⁸ Oskar Holweck. Arbeiten 1956-1994. Ausstellungskatalog Museum St. Ingbert, 1995, S. 8

⁹ Vgl. Verf., ebenda, S. 16

¹⁰ In: Jo Enzweiler zum 60. Geburtstag. Galerie St. Johann Schriftenreihe Beiträge zur Aktuellen Kunst 8. Saarbrücken 1994, S. 11

¹¹ In: Werner Bauer. Licht ordnen. Arbeiten 1969-1995. Ausstellungskatalog Museum für Konkrete Kunst Ingolstadt. 1995 etc., S. 10

¹² In einem Brief an den Verfasser vom 27.7.1997

¹³ Verf. in: Werner Bauer. Licht ordnen, S. 63

¹⁴ In: Raum Wort Skulptur. Leo Kornbrust. Hrsg. vom Institut für aktuelle Kunst im Saarland, Saarbrücken 1995, S. 142

¹⁵ "Kunstszenen Saar", 1995, S. 9

¹⁶ Kölner Stadtanzeiger, Nr. 93, Dienstag, 22. April 1997, S. 18

¹⁷ Harry Walter in: Art Profil 3/96, S. 22, 23