

Das plastische Werk von Hans Salentin

Werkanalyse und Werkverzeichnis

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades
an der neuphilologischen Fakultät der
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von Thomas Hirsch M.A.
Elisabethstraße 97
40217 Düsseldorf

Inhaltsverzeichnis

1. Vorbemerkung	4
2. Biographie und Werkentwicklung	6
2.1. Das Werk im Kontext der Biographie	
2.2. Das zweidimensionale Werk	
3. Verbreitung und Rezeption des plastischen Werkes	19
3.1. Ausstellungen	
3.2. Textbeiträge	
3.3. Die Zeichnungen von Höckelmann und Bahr	
4. Die Genese des plastischen Werkes	28
4.1. Voraussetzungen und Anfänge	
4.2. Die <i>Dachziegelreliefs</i>	
4.3. Die <i>Zinkblechreliefs</i>	
4.4. Die <i>Schlitzkästen</i>	
4.5. Die Reliefs aus facettierten Formen	
4.6. Die Anfänge der vollplastischen Arbeiten. 1964-1967	
4.7. Die <i>Hard-Edge-Reliefs</i> . 1966/1967	
4.8. Röhrenplastiken, Fahrzeuge. 1968-1972	
4.9. Blockhaft konzentrierte Arbeiten. 1972-1979	
4.10. Modifikationen und Neuschöpfungen. 1989-1996	
4.11. Plastische Arbeiten ab 1995	
5. Konzeptualplastiken	48
6. Das Verhältnis von Plastiken und Bildern	50
7. Konstituenten des plastischen Werkes	52
7.1. Materialien	
7.2. Dimension und Plastizität	
7.3. Farbgebung	
8. Formen des Plastischen	59
8.1. Reliefs	
8.2. Vertikale Formerstreckungen	
8.3. Sockellose Reliefs	

9. Vorgehensweise und Bauprinzipien	64
9.1. Objet trouvé und Objet corrigé. Ready-made	
9.2. Collage und Montage	
9.3. Konstruktion	
9.4. Axialität, Symmetrie	
9.5. Präzision	
10. Wirkungsweisen der formalen Gestalt	72
10.1. Perfektion	
10.2. Latente Expressivität	
10.3. Paradoxon der abstrakten Realistik	
11. Vorbilder und Leitfiguren	75
12. Kontext und Analogien im Kunstgeschehen	80
12.1. Zero	
12.2. Formen des Realismus	
12.3. Minimal Art und Hard Edge	
12.4. Designer und Konstrukteure	
13. Motive der realistischen Dingwelt	91
13.1. Astronauten	
13.2. Fahrzeuge	
13.3. Stühle	
13.4. Architekturelle Formationen und biomorphe Gestaltungen	
14. Inhaltliche Dimensionen	98
14.1. Fetisch-Formen und Idol-Anmutungen	
14.2. Archäologie der Gegenwart	
14.3. Maschinen und Maschinenmenschen	
14.4. Science-fiction und Utopie	
15. Salentins Haltung gegenüber dem eigenen Werk	108
16. Plastik als existenzielle Aussage	111
17. Eine Bildhauertheorie des plastisches Werkes	113
18. Salentins Plastiken im Kontext der zeitgenössischen Kunst	115
19. Zusammenfassung	117
<i>Literaturverzeichnis</i>	119
<i>Interviews mit Hans Salentin</i>	149
<i>Biographie</i>	158

1. Vorbemerkung

Hans Salentin, geboren 1925 in Düren und seit 1954 wohnhaft in Köln, nimmt eine herausragende Stellung unter den plastisch arbeitenden Künstlern der Nachkriegszeit in Deutschland ein. Sein Werk wurde in zahlreichen Einzel- und bei wichtigen Themenausstellungen gezeigt; mehr als ein Dutzend monographischer Kataloge sind erschienen. Die Retrospektive im Kölnischen Kunstverein 1990 hat einen ersten Überblick über das Gesamtwerk geliefert, dabei auch, ebenso wie die Dürener Ausstellung 1995, die unterschiedlichen zweidimensionalen Verfahren berücksichtigt.

Mit seinen frühen plastischen Arbeiten läßt sich Salentin der Avantgarde der fünfziger und sechziger Jahre im Rheinland zurechnen; das Innovative kennzeichnet durchgehend, bis heute, sein Werk. Zugleich reflektiert er etliche der jeweils gängigen Zeitstile; diese werden von ihm in der eigenen Handschriftlichkeit umgesetzt. Einzelne Teile dieses Werkes waren nur selten in der Öffentlichkeit zu sehen. So sind die *Hard-Edge-Reliefs* bis heute weitgehend unbekannt. Die Bilder sind zumeist isoliert, ohne Bezug zu den plastischen Arbeiten, vorgestellt worden. Ein Grund für die bruchstückhafte Rezeption liegt im erfindungsreichen Wesen dieses Werkes; die Fülle der Medien und ihr experimenteller Ansatz stehen einer schnellen Interpretation im Weg. Die Verarbeitung präfabrizierter Stücke in einer Vielzahl verschiedener Materialien (Ton, Zinkblech, Aluminiumwzblech, Aluminiumguß, Styropor, Kartonagen) und die unterschiedlichen reprographischen Verfahren (negativ abgezogene Fotos von Collagenschnipseln von Fotos etc.) mögen zusätzlich irritieren. Hans Salentin selbst hält sich aus dem Kunstbetrieb heraus. Zurückgezogen in Köln-Marienburg lebend, bleibt er mit seinem Werk Einzelgänger.

Tatsächlich aber liegt eine Kontinuität der Verfahren und der Sicht der Dinge vor. Salentins Werk rekuriert auf spezifische Maßnahmen, die sich analog im plastischen und im zweidimensionalen Bereich finden. Die Entwicklung der Motive folgt einer begrenzten Zahl an thematischen Komplexen; im Mittelpunkt stehen Technik und Industrie, die Weltraumfahrt und die Science-fiction; es entstehen Fahrzeuge, Flugzeuge, Stühle, technische Apparaturen, die funktional anmuten, aber dysfunktional sind.

Die vorliegende Arbeit versucht die verschiedenen Phänomene, Themen und Motive systematisch zu erfassen und in ihrer Bedeutung und ihrem Bezug zueinander zu untersuchen. Sie folgt explizit der Haltung von Salentin, der in seiner Tätigkeit von visuell Erfahrbarem, welches vor ihm liegt, ausgeht. Die Praxis des Ateliers und die Erfahrung des Sehens sind Grundlage und schon wichtiger Inhalt seiner Arbeiten. Formbewältigung, Komposition, Ästhetik sind Schlagworte, auf die sich Salentin nicht nur beruft, sondern die ihm tatsächlich Anliegen sind.

Die Genese von Salentins Werk soll hier beschrieben werden; sie wird in ihrem Wechselverhältnis zur Biographie und zum Zeitgeschehen gesehen. Sein Werk impliziert auch ein Beleuchten der Kunstentwicklung in den fünfziger bis siebziger Jahren; einzelne Positionen kristallisieren sich heraus, die für Salentin wichtig sind und Einfluß auf sein Werk genommen haben. Zu fragen ist ebenso, wie sich die Arbeiten von Salentin ihrerseits im Kunstkontext wahrnehmen lassen, wie sich hieraus auch Gehalt und künstlerische Intention ableiten. Dies steht in engem Bezug zu seiner Weltsicht. Zu fragen ist schließlich, inwieweit sich ein System, eine Theorie seiner plastischen Arbeiten ableiten läßt und ob diese noch heute, in der zeitgenössischen Kunst, Aktualität besitzt.

Teil der Dissertation ist das Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten. Es setzt mit den ersten Versuchen 1959/60 ein und schließt die Werke ein, die seit der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstehen. Exemplarisch wurden Zustände und Konzeptualplastiken berücksichtigt. Die Erstellung des Werkverzeichnisses war Voraussetzung und notwendiges Fundament für die Analyse. Nach längeren Vorarbeiten konnte mit der chronologischen Ordnung des Werkes 1997 begonnen werden; da dieses noch weiter wächst, versteht es sich als Catalogue raisonnée. Die Schwierigkeiten bei der Recherche, Adressen- und Fotobeschaffung müssen nicht weiter erwähnt werden; hilfreich waren dokumentarische Atelier- und Ausstellungsfotos.

Vielen ist für Hinweise zum Werkverzeichnis zu danken. Zu danken ist ebenso den Zeitzeugen, Kuratoren, Freunden und Schülern von Hans Salentin, die mit Auskünften weiterhalfen und dabei die jeweilige zeitgenössische Einschätzung dieses Werkes rekapituliert haben. Daß es verschiedene Erinnerungen gibt, die miteinander in Bezug zu setzen waren, braucht angesichts der schillernden Persönlichkeit von Hans Salentin nicht weiter zu verwundern. Ihm und seiner Frau Ursula gilt mein herzlichster Dank für die zahllosen Gespräche, Tonbandinterviews und intensiven Diskussionen, die eine kritische Annäherung und Bestandsaufnahme seines Beitrags zur deutschen Plastik nach 1945 versuchen. Danken möchte ich Herrn Professor Dr. Peter Anselm Riedl, der dieses Thema als Doktorarbeit angenommen hat, und Herrn Professor Dr. Thomas Kirchner, der das Zweitgutachten übernommen hat.

Für Gespräche und Korespondenzen möchte ich besonders folgenden Personen danken:

Achim Bahr, Düsseldorf; Prof. Joachim Bandau, Aachen; Maria Baukhage, Köln; Dr. Achim Bell, Köln; Dieter Boers, Köln; Victor Bonato, Niederkassel; Dr. Wibke von Bonin, Köln; Fam. Prof. Dr. Ulrich Dardenne, Bonn; Wolfgang Demmler, Mülheim/Ruhr; Fam. Dr. Eduard Deselaers, Düsseldorf; Maria Engels, Ehemalige Reichsabtei Aachen-Kornelimünster; Prof. Raimund Girke, Köln; Prof. Thomas Grochowiak, Kuppenheim; Bruno Gronen, Köln; Prof. Hans Haacke, New York; Prof. Erich Hauser, Rottweil; Werner Hillmann, Köln; Antonius Höckelmann, Köln; Fam. Holder, Oberndorf; Fam. Dr. Wolfgang Holter, Köln/Heidelberg; Prof. Klaus Jürgen-Fischer, Vaudremont/F; Prof. Horst Egon Kalinowski, Paris; Anneli Karrenbrock, Dieblich-Berg; Prof. Herbert Kaufmann, Düsseldorf; Adolf und Sybille Kaymer, Hürth; Prof. Hermann-Josef Kuhna, Düsseldorf; Carl Lászlo, Basel; Angela Lohrey, Kunsthalle Nürnberg; Prof. Heinz Mack, Mönchengladbach; Markus und Ulrike Maier, Karlsruhe; Hildegard Marquardt, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln; Dr. Iris Nestler, Linnich; Dr. Doris Neuerburg, Köln; C.O. Paeffgen, Köln; Prof. Dr. Otto Piene, Groton/Düsseldorf; Friedrich Rosenstiel, Köln; Dr. Edzard Reuter, Stuttgart; Dr. Gerhard Ribbrock, Museum Mülheim; Helmut Rywelski, Köln; Christiane Meschede, Köln; Prof. Dr. Manfred Schneckenburger, Köln; Dietmar Schneider, Köln; Galerie Hubertus Schoeller, Düsseldorf; Udo-Albert Stappert, Essen; Erika Thomas, Köln; Fam. Toussaint, Köln/Saarbrücken; Prof. Günther Uecker, Düsseldorf; Ilse Uecker, Düsseldorf; Friedemann Vahle, Köln; Marianne Walter, Kölnischer Kunstverein; Christoph Weber, München/Karlsruhe; Michael Wienand, Köln; Dieter Wilbrand, Köln; Charles Wilp, Düsseldorf; Dr. Stephan von Wiese, museum kunst palast Düsseldorf; Erwin Zander, Köln; Dr. Wolfgang Zempster und Dr. Dagmar Drebusch, Märkisches Museum Witten.

2. Biographie und Werkentwicklung

2.1. Das Werk im Kontext der Biographie

Johannes Salentin kommt am 2. Juni 1925 als zweiter Sohn von Paul Salentin und Helene geb. Linden in Düren zur Welt. Die Eltern sind Volksschullehrer, der Vater, selbst ein geborener Dürener, unterrichtet hier an der Schule. Die Mutter stammt aus Ayl im Regierungsbezirk Trier. Der Bruder Hermann-Josef ist 1923 zur Welt gekommen; die Kindheit der beiden Brüder weist dieselben Stationen auf.

So orientiert sich die Erziehung an den Werten und Riten des Katholizismus, sie verläuft in geordneten Bahnen und beinhaltet eine aktive Teilhabe am gesellschaftlichen Leben. Dazu gehört, daß Hans Salentin Ministrant wird, daß er (auch dies wie sein Bruder) ab dem 8. Lebensjahr Klavierunterricht im Elternhaus erhält. In der Quarta und Quinta bessert er als Statist am Dürener Stadttheater sein Taschengeld auf. Der zeitgenössischen Kunst stehen die Eltern zwar distanziert, gar ablehnend gegenüber, dies schließt aber die Beschäftigung und das Gespräch über die verschiedenen Genres und Formen der Kunst nicht aus. Hans Salentin sammelt ab der Sexta die Zigarettenmarken seines Vaters und löst diese gegen Alben zur alten und neueren Kunst ein; so erfährt er von Franz Marc und von Wassily Kandinsky.

Jeder Elternteil trägt auf eigene Weise zur kulturellen Bildung der Söhne bei. Der Vater photographiert mit künstlerischem Anspruch und entwickelt die Aufnahmen, überwiegend Waldmotive und Buschwerk, selbst. 1935 bis November 1944 leitet Paul Salentin die Kreisbildstelle in Düren.

Ein Vorfahre väterlicherseits ist der Maler Hubert Salentin (1822-1910), der als Professor an der Akademie in Düsseldorf gelehrt hat und als Genremaler vor allem mit religiösen Motiven in Erscheinung getreten ist (1). In der Familie wird über den bedeutenden Vorfahren gesprochen, der Vater hat über ihn Unterlagen (im wesentlichen Zeitungsartikel) gesammelt, die er den Söhnen zeigt.

Ein weiterer früher Bezugspunkt zur Kunst ist Johann Linden, ein Onkel mütterlicherseits, der als Pfarrer in Trittenheim an der Mosel wirkt. Johann Linden komponiert und betätigt sich zudem als Maler. Er hat die St. Laurentiuskapelle in Trittenheim ausgemalt und die Fahnen für die Kirche angefertigt. In den großen Ferien der Grundschulzeit ist Hans Salentin alljährlich für etwa vier Wochen bei ihm zu Besuch. Der Onkel zeigt ihm die fertigen Bilder, beim Malen aber läßt er seinen Neffen nicht zuschauen. Wie Hans Salentin berichtet, riecht er die Ölfarbe durch die Ritzen der Atelierwand; anschaulicher und unmittelbarer als beim Gespräch über Hubert Salentin erfährt er hier die Aura und die Intensität des Malens.

Eine wichtige Rolle spielt in diesen Jahren der Zeichner Josef Offergeld, ein einstiger Schüler von Adolf Hölzl. Offergeld, der klassische Figurenstudien und Landschaftsaquarelle anfertigt, ist pensionierter Kunsterzieher des Dürener Gymnasiums; Hermann-Josef Salentin hatte noch bei ihm Unterricht. Hans Salentin lernt Josef Offergeld 1934 kennen. Als Freund der Familie ist dieser zwei- bis dreimal pro Woche zu Gast. Er zeichnet im Kreis der Familie, und er porträtiert Hans Salentin und dessen Bruder.

Hans Salentin begleitet Offergeld mit anderen Schülern auf Ausflüge in die Umgebung, zu Ski-Touren und zum Bergsteigen; rückblickend spricht Hans Salentin von „Wandertrupps“. Die Schüler schauen Offergeld beim Zeichnen zu, ohne aber selbst zum Stift zu greifen. Bei Offergeld lernt Salentin Durchhaltevermögen und eine romantische, aber präzise Sicht der Landschaft. „So ist die ... prägende Begegnung mit der Kunst für Salentin eng mit dem Naturerleben, mit einer Wertvorstellung von gutem Handwerk, strenger Disziplin und Ausdauer verbunden, also mit Werten, die an und für sich für das künstlerische Schaffen von großer Bedeutung sind und die nur in dem damaligen politischen Zusammenhang einen anrühigen Beigeschmack bekommen.“ (2)

Nach 1945 begegnen sich die beiden zwar wieder, allerdings wahrt Salentin nun Distanz zu Offergeld, der im Krieg, daheim in Düren, mit den Nationalsozialisten sympathisiert hat.

Dauerhafter ist die Bekanntschaft mit Walter Recker, seinem Kunsterzieher am Dürener Gymnasium. Dieses besucht Hans Salentin ab 1936. In seiner eigenen Malerei bleibt Recker, der in Düsseldorf und

Berlin studiert hat, einem deskriptiven Realismus verpflichtet (3). Der Kunstunterricht selbst steht mit seinen Inhalten in diesen Jahren unter dem Diktum des Nationalsozialismus. Mit der Schule fährt Hans Salentin zur Breker-Ausstellung nach Köln (4). 1939 wird Walter Recker in die Propagandakompanie an der französischen Front eingezogen. Recker, der Salentins Begabung für die Kunst spürt und nachdrücklich fördert (5), bleibt auch jetzt mit ihm in Kontakt. Im Urlaub zeigt er Salentin Aquarelle und Zeichnungen, die er von der französischen Atlantikküste angefertigt hat und die er Salentins Vater zum Photographieren gibt. Da der Kunstunterricht ausfällt, unternimmt Hans Salentin nun eigene künstlerische Aktivitäten. Er malt nach Buchvorlagen, in einer der ersten Zeichnungen gibt er die dorischen Tempelreste in Paestum wieder. Salentin beschließt, einen Fernkurs für Malerei zu belegen, hierzu kommt es allerdings nicht.

Mit Recker bleibt Salentin zeitlebens freundschaftlich verbunden; lernen kann er allerdings nichts mehr von seinem einstigen Kunsterzieher. 1995, etliche Jahre nach dem Tod von Walter Recker, erscheint eine Monographie, herausgegeben von dessen Familie, in der Hans Salentin in der ersten Reihe seiner Schüler, neben Ulrich Rückriem, genannt wird (6).

1943 legt Hans Salentin das Kriegsabitur ab. Das Malerdasein wird von der Familie als Beruf nicht akzeptiert; daher strebt Salentin ein Studium der Architektur an - dies ist aber nicht als fester Gelderwerb institutionalisiert, so daß die Schule im Abschlußzeugnis die Empfehlung gibt, den Beruf des Diplomingenieurs zu ergreifen.

Salentin fertigt nun Aquarelle an, er malt südliche Landschaften nach Postkarten. Noch im selben Jahr wird er zum Kriegsdienst an die russische Front eingezogen. Salentin ist im Mittelabschnitt stationiert. Bis Mitte 1944 ereignet sich nicht viel; er spielt im Offizierskasino auf dem Klavier Unterhaltungsschlager. Im Juni 1944 aber gerät der gesamte Mittelabschnitt in die russische Offensive. Die deutschen Soldaten, darunter Hans Salentin, geraten in Gefangenschaft. Salentin kommt als Kriegsgefangener in ein Arbeitslager in einer Munitionsfabrik. „Nachdem der dezimierte Rest durch die Hauptstraßen Moskaus geschleust und zur Schau gestellt worden war, kam der Transport nach Sibirien. Das Reiseziel heißt Nowosibirsk. ... Es gibt einen strengen Winter - das Thermometer sinkt bis minus 50 Grad. Viele der Gefangenen überleben diese Strapazen nicht. Salentin übersteht eine starke Angina, aber sein Herz bleibt für immer geschädigt.“ (7)

Im August 1945 kehrt Hans Salentin schwerkrank, liegend im Viehwagen, nach Düren zurück. Sein Bruder wird seit 1943 in Stalingrad vermißt. Salentins einziges Interesse gilt von nun an der Malerei. Noch im Krankenbett läßt er sich Farbkasten und Pinsel geben, und noch 1945 sitzt er wieder am Klavier. Wenig später tritt er in Düren auf Feiern und in Lokalen auf, verdient damit Geld - auch heute noch spielt er auf dem Klavier, das im Atelier steht, Jazzmusik und artikuliert so zusätzlich zur Kunst sein expressives Temperament.

Schon 1946 verkauft er in Düren Bilder an Bekannte der Familie. In erster Linie malt er Porträts, wobei es sich um freie, nicht um Auftrags-Arbeiten handelt. Er lernt die seinerzeit bekanntesten Künstler der Umgebung im Atelier kennen (8). Da das Kriegsabitur nicht anerkannt wird, muß er 1946 das Abitur nachholen; erst dann darf er sich für das Studium einschreiben. Von 1947 bis 1949 besucht er die private, staatlich anerkannte Kunstschule von Jo Strahn (der selbst aus Düren stammt) in Düsseldorf-Niederkassel, die als einstige Carp'sche Privatschule einen guten Ruf besitzt (9). Kommilitonen sind unter anderem Walter Cüppers, Helmut Demary, Alfred Schmela, Günther Sellung und Sigrid Wachenfeld; später studiert hier auch Konrad Fischer-Lueg.

Hans Salentin bleibt mit den Studienkollegen über die Jahre hinweg in Verbindung. Alfred Schmela ist sein erster Galerist; Helmut Demary, der als Graphiker Renommee erlangt, gestaltet einige seiner Kataloge. Mit Walter Cüppers studiert Salentin an der Düsseldorfer Akademie, und Günther Sellung arbeitet für kurze Zeit in Düsseldorf in einem Atelier in der Gladbacher Straße 69, wo auch Mack, Piene und Salentin ihr Atelier haben.

Jo Strahn (1904-1998), der an der Kunstgewerbeschule in Aachen und an der Akademie in Leipzig studiert hat, steht in der Tradition der Düsseldorfer Malerschule: „Hier findet die Malerschule des 19. Jahrhunderts ihre Fortsetzung, kreisen die Motive um Ziegen im Hof und Schafe am Niederrhein, um Kühe und Fohlen, Hütemädchen, Schäfer, Kartoffelbauern und Mägde.“ (10) Jo Strahn ist ein bewährter Porträtmaler, der seinen Lebensunterhalt vor allem durch Auftragsarbeiten verdient. Seinen Schü-

lern bringt er einen naturalistischen Stil bei. Die Motive sind sämtlich der Umgebung entnommen. Salentin wird in Perspektive und Komposition, auch in der Darstellung des Menschen geschult. Die Ausbildung zielt auf akademisch richtiges Erfassen und Wiedergeben der Wirklichkeit.

Unmittelbar im Anschluß an diese Ausbildung beteiligt sich Salentin erstmals an einer Ausstellung, an der Weihnachtsausstellung Dürener Künstler im Leopold-Hoesch-Museum 1949. Hier zeigt er mit Unterbrechung bis 1955 seine Bilder. 1955 kommt es dabei zum ersten öffentlichen Ankauf durch den Dürener Museumsdirektor Heinrich Appel, der ein ungegenständliches, geometrisch angelegtes Gemälde für das Leopold Hoesch Museum erwirbt (11).

Der Zeit bei Jo Strahn folgt 1950-1954 das Studium an der Düsseldorfer Akademie. Hans Salentin ist in der Klasse für das Lehramtsstudium in Malerei eingeschrieben. Professor ist Paul Bindel, ein routinierter Aquarellmaler, der selbst dem Gegenständlichen verpflichtet bleibt und bevorzugt Genrebilder und Blumenstilleben malt (12). Er unterrichtet seine Studenten im akademischen Handwerk. Die Künstler, die bereits malerische Erfahrung besitzen, läßt Bindel nach dem ersten Semester frei arbeiten. Dies trifft ebenso auf Heinz Mack und Otto Piene zu, mit denen sich Salentin rasch anfreundet. Weitere Kommilitonen bei Bindel sind Dieter Boers, Walter Cüppers, Raimund Girke und Martel Wiegang; Johannes Geccelli gehört innerhalb der Klasse einem anderen Jahrgang an.

Gemeinsam mit vier Kommilitonen - darunter Mack und Piene - erhält Salentin in der Akademie einen Raum zum Arbeiten zur Verfügung. Die Studenten haben einen Schlüssel, mit dem sie unabhängig vom Lehrbetrieb und damit privilegiert in die Akademie kommen. Salentin gilt sehr schnell als „Alleskönner“, der den Kommilitonen in den anderen Räumen gelegentlich Hinweise gibt, sich zu deren Arbeiten engagiert und launig äußert (13).

Das Erlebnis dieser Jahre liegt für Salentin primär in der Gemeinschaft. Mit Mack und Piene erkundet er das Düsseldorfer Umfeld. Wichtig ist zunächst das Programm der Galerie von Hella Nebelung, in der Oswald Petersen und Peter Janssen ausstellen (14). Die drei Studenten besuchen Jansen in seinem Atelier. Auch lernt Salentin zu Beginn seines Studiums das Werk von Künstlern wie Bruno Goller, Robert Pudlich und Ludwig Schrieber - allesamt Künstler, die gegenständlich arbeiten - über Ausstellungen kennen. Schon im ersten Semester hält er sich außerhalb der Akademie auf, im Hafen und in der Altstadt, wo er, auf Dächern hockend, Häuser mit dem Kohlestift zeichnet oder mit Farben aquarelliert. Druckgraphische Techniken werden Salentin in der Akademie nicht vermittelt; später, für Ausstellungen der „Gruppe 53“, erstellt er lediglich Monotypien (15). In Kunstgeschichte werden Exkursionen unternommen; die Architektur in Xanten und in München, wo die Studenten auch eine Ausstellung von Kokoschka sehen, sind Ziele der Klasse.

Eine fundamentale Erfahrung macht Hans Salentin 1951, als er die Ausstellung von Max Ernst im ausgebrannten Schloß Augustusburg bei Brühl besucht (16). Zuvor hatte Salentin Arbeiten von Ernst lediglich in Zeitschriften gesehen. In Augustusburg wirken nun besonders die Collagen nachhaltig auf ihn. Die Max-Ernst-Ausstellung ist ein Schlüsselerlebnis für Salentin: Die streng katholische Erziehung wird in Frage gestellt, ohne aber gänzlich aufgegeben zu werden (17). Hans Salentin sammelt von nun an alles, was er von Max Ernst in die Hände bekommt (18). Dessen Werk vermittelt ihm weitere Kenntnisse vom Surrealismus und vom Dadaismus; Man Ray und Roberto Matta begeistern Salentin einige Jahre später.

Mack, Piene und Salentin bestehen 1953, schon nach dem 5. Semester, das Staatsexamen. Als Kriegsteilnehmer wird Salentin das zweite Pflichtfach Philosophie erlassen, hier reicht ein sechsmonatiger Kurs, den er 1954 mit dem zweiten Staatsexamen abschließt. Thema seines Philosophikums ist das Werk von Montaigne; in Kunstgeschichte hat Salentin zuvor die Prüfung über die Bedeutung der Perspektive für die Monumentalkompositionen bei Piero della Francesca abgelegt (19).

Unmittelbar nach Abschluß des Studiums an der Düsseldorfer Akademie beginnt Salentin 1954 ein Referendariat als Kunsterzieher am Dürener Gymnasium; in diesem Jahr zieht er nach Köln. 1955 bis 1959 unterrichtet er am altsprachlichen Gymnasium in Köln-Mülheim. Fachleiter in Mülheim ist Gerd Weber, genant Weberg, der später als Akademieprofessor in Düsseldorf lehrt (20). Zu Salentins Schülern in diesen Jahren gehören Rolf Möllenhoff, der zeitweilig als Galerist tätig ist und Salentin 1973 in Brüssel ausstellt, sowie Hermann-Josef Kuhna, mittlerweile Akademieprofessor in Münster. Ein

weiterer Schüler ist Joachim Bandau, der Salentin in der Oberprima erlebt und wenig später, als Referendar, sein Kollege wird.

Bereits in diesen Jahren ist die Unterrichtstätigkeit von Salentin stark eingeschränkt, durch sein Herzleiden als Folge des Krieges immer wieder in Frage gestellt. Mit seinem leidenschaftlichen Auftreten, durch das Unkonventionelle seines Unterrichts, welcher mehr auf die Entdeckung der Kreativität und Sensibilität als auf das Auswendiglernen von Daten zielt, übt er auf seine Schüler eine große Faszination aus. Er prägt und fördert deren Individualität. Mit etlichen steht er noch heute in Kontakt, einige sind heute selbst als Künstler etabliert, und unter seinen wichtigsten Sammlern befinden sich einstige Schüler. Als „Anarchist und Idealist“ hat Hermann-Josef Kuhna Hans Salentin bezeichnet (21). Ab 1959 unterrichtet Salentin am Schillergymnasium in Köln-Sülz; hier ist Bernhard Johannes Blume später sein Kollege. Unter den Schülern wären, in subjektiver Auswahl, Achim Bahr, Klaus vom Bruch, Axel Brück, Wilfried Dickhoff, Michael Krebber, Herbert Rosner, Udo Thurz und Florian Wies zu nennen. 1976 wird Salentin aus gesundheitlichen Gründen vorzeitig pensioniert.

Die künstlerische Arbeit erfolgt parallel zum Schuldienst. 1955 beziehen Mack, Piene und Salentin Atelierräume im Hinterhaus der Gladbacher Straße 69 in Düsseldorf-Bilk; hier arbeitet Salentin bis 1958. Auch Hans Joachim Bleckert, Kurt Link, Günther Sellung und Charles Wilp sind hier tätig, „eine hinreichend tolerante Nachbarschaft von Künstlern (und anderen) verschiedener Herkunft und Interessen“ (22). Vor allem Mack und Piene, auch Salentin entwickeln hier Konzepte als Reaktion auf das zeitgleiche Kunstgeschehen, mündend 1957/58 in die Abendausstellungen in Pienes Atelier. Salentin ist an der 1., 4. und 7. Abendausstellung mit im weitesten Sinne tachistischen Bildern beteiligt.

Gegen Ende der Akademiezeit hat Hans Salentin zu einer abstrakten, wenig später dann gegenstands-freien Malerei gefunden (23). In geschwungener Orientierung sind farbige Felder linear voneinander abgegrenzt. Ein Bezugspunkt dürfte dabei Picassos Werk sein. 1955 sieht er dann mit eigenen Augen die Bilder von Picasso, in dessen erster Ausstellung nach dem Krieg in Deutschland, die in den Köln-Deutzer Hallen stattfindet (24). Ähnlich wie Max Ernst in Brühl, hinterläßt auch Picasso bei Salentin einen anhaltenden Eindruck. Das Collage-Prinzip des Kubismus, später dann die Frauen-Bildnisse mögen auf Salentins Werk eingewirkt, mindestens dieses bestätigt haben.

Erst nach der Akademiezeit, ab 1955/56, entstehen Bilder, die sich der allgemeinen Tendenz zu Informel und Tachismus zuordnen lassen (25). Teils sind aufgerissene Strukturen in einer Malerei angedeutet, die flächig angelegt ist, nun aber haptische Qualitäten erhält. Daneben entstehen linear getropfte Tuschzeichnungen auf Papier, die 1958 in einem Katalog des Düsseldorfer Wust-Verlages abgebildet sind - die erste Katalogpublikation, in der Salentin mit Abbildungen vertreten ist (26).

Salentin, der schon in diesen Jahren kaum reist, seine Kenntnisse der Kunstgeschichte und der zeitgenössischen Kunst mehr und mehr aus Katalogen, Zeitschriften und Gesprächen gewinnt, fährt 1956 dann doch mit Mack und Piene für eine Woche im Sommer nach Paris. Organisiert hat die Reise weitgehend Otto Piene, in Paris gibt Horst Egon Kalinowski Hinweise auf aktuelle Ausstellungen. In der Galerie Iris Clert sehen die Künstler Photographien einer Aktion von Arman. Sie besuchen die erste Ausstellung von Tàpies in Paris sowie eine Ausstellung mit Gemälden von Jean Dubuffet (27). Sie lernen Yves Klein, der zu dieser Zeit mit monochromen modulierten Farbflächen arbeitet (28), in seinem Atelier kennen. Der missionarische Eifer und das Neuartige seiner Arbeit beeindruckten die Düsseldorfer Künstler, die selbst schon zu diesem Zeitpunkt zu innovativen künstlerischen Positionen gefunden haben. An der Ernsthaftigkeit von Kleins Anliegen bestehen keine Zweifel. Jedoch verlassen die Künstler das Atelier, wie Salentin berichtet, nicht ohne Bedenken und Irritationen (29).

Wenig später gerät die Düsseldorfer Szene nachhaltig in Bewegung. In Kenntnis des internationalen Kunstgeschehens und indirekt als Reaktion auf die Ereignisse in Deutschland, findet im April 1957 in Pienes Atelier die erste Abendausstellung statt (30); im Mai 1957 eröffnet die „Galerie 22“ von Jean-Pierre Wilhelm mit Manfred de la Motte als Ausstellungsleiter; die Eröffnungsausstellung widmet sich dem deutschen Informel. 1960 wird hier Robert Rauschenberg, in einer gemeinsamen Ausstellung mit Cy Twombly, Zeichnungen zeigen (31). Und im Juni 1957 beginnt Alfred Schmela seine Galerietätigkeit in Düsseldorf mit Arbeiten von Yves Klein, den er auf Vermittlung von Norbert Kricke kennen

gelernt hat. Zu dieser Zeit ist bereits der Künstlerverein „Gruppe 53“ aktiv, der Salentin im November 1957 förmlich - und „einstimmig“ (32) - als Mitglied aufnimmt. Bereits seit 1955 Gast, stellt Salentin dann noch bis zur Auflösung der Gruppe 1959 in Düsseldorf und Ludwigshafen aus (33).

Zwischen 1957 und Oktober 1958 finden im Atelierhaus in der Gladbacher Straße acht Abendausstellungen statt, die, einen Abend dauernd, teils unter einem bestimmten Thema stehen und zum Teil von einer Publikation begleitet werden; hier erscheint auch die erste Bestandsaufnahme zu Zero (34). Die Künstler, die von Mack

und Piene zur Teilnahme eingeladen sind, gehören der gleichen Generation an und kommen zur Mehrzahl aus dem Umfeld der Düsseldorfer Akademie - eine Demonstration der künstlerischen Avantgarde im Rheinland.

Im Kontext der Abendausstellungen erfolgt die (formale) Definition von Zero. Im Anschluß an die vierte Ausstellung im September 1957 in einem Lokal der Düsseldorfer Altstadt kommen Mack, Piene, Salentin und der Photograph Oskar Wehling auf diesen Namen (35).

Vor allem in den ersten Jahren versteht sich Zero als lose Ausstellungsgemeinschaft, die den Austausch mit dem Ausland pflegt (36). Ansatzpunkt für Zero ist die Überwindung von Tachismus und Informel; Rationalität und Purismus treten an die Stelle von Geste, Expressivität und Farbigkeit. Es sollte wieder am „Nullpunkt“ angefangen werden. Licht und Lichtraum, auch die dynamische Bewegung in diesem, sind zentrale visuelle Kategorien; von früh an spielt die „Eroberung“ des Weltraums, analog zum technischen Fortschritt, eine wesentliche Rolle in der Theorie (37).

Hans Salentin nimmt bis 1965 kontinuierlich mit Reliefs an den Ausstellungen von Zero teil, mit einem erweiterten Künstlerkreis erhält er 1963 den ersten Preis der Biennale San Marino (38), 1961 ist er mit drei *Dachziegelreliefs* in der Publikation „ZERO 3“ vertreten, welche mit einem Happening in der Galerie Schmela vorgestellt wird. Weitere wichtige Zero-Ausstellungen, an denen Salentin beteiligt ist, finden 1963 im Halfmannshof Gelsenkirchen (organisiert von Ferdinand Spindel), 1964 im New Vision Centre in London und im Institut of Contemporary Art in Pennsylvania statt (mit Folgestation in der Washington Gallery of Modern Art); zu diesen kommen noch die Ausstellungen „Anti-Peinture“ 1962 in Antwerpen und „Europäische Avantgarde“ in Frankfurt/M. 1963. 1964 ist Salentin erstmals zu einer Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes nach Berlin eingeladen. Mit diesen Ausstellungen erlangt Salentin überregionale Bedeutung. Zugleich entfernt sich sein Werk vom philosophischen Kontext von Zero, der, besonders von Otto Piene formuliert, mehr und mehr in den Vordergrund tritt (39). Zwar erstellt Salentin um 1961/62 Tuschpinselzeichnungen mit Collageteilen, welche die Ideen explizit - und formal - aufgreifen, auch sind seinen *Schlitzkästen* 1962/63 Momente des Purismus und der Immaterialität von Licht eigen; sie loten das Verhältnis von Fläche und Struktur aus und agieren - in Bezug auf das Material und die Motive - mit der technischen Aktualität. Tatsächlich aber läßt sich sein Werk, das sich weiterhin wandelt, nur bedingt einem kollektiven „Stil“ zuordnen. Salentin verzichtet in seinem Werk ja auch auf die explizite Thematisierung von Licht und Wind oder Luft. Macks Aktivitäten in der Sahara sind ihm ebenso fern wie Pienes „Durchschreiten“ der Lüfte und des Weltraums, sein Arbeiten mit Feuer und Ruß. Und während sich mit Günther Uecker Zero als Gruppe weiter festigt, geht Salentin seinen eigenen Weg.

Bemerkenswert ist, daß sich Salentin, der als Maler ausgebildet und als Bildhauer Autodidakt ist (40), weitgehend auf die plastische Arbeit konzentriert. Mit seinen Reliefs und vollplastischen Werken ist er in vorderster Reihe der Avantgarde der sechziger Jahre zu finden. Salentin arbeitet mit Formteilen, die dem funktionsbestimmten industriellen Kontext entstammen. Abgesehen von den *Dachziegelreliefs* beläßt er bei seinen plastischen Arbeiten bis 1964 sämtlich die Eigenfarbigkeit des Metalls.

1962 findet in der Galerie von Alfred Schmela Salentins erste Einzelausstellung statt; die Eröffnungsrede hält Otto Piene. Thema der Ausstellung sind die *Zinkblechreliefs*, die Salentin aus vorgefundenen Blechen entwickelt.

Seit 1959 ist Salentin mit Ursula Hansen verheiratet, einer Gymnasiallehrerin für Deutsch und Philosophie, die später als Autorin von Biographien zur Zeitgeschichte Bekanntheit erlangen wird (41).

1960 kommt die erste Tochter zur Welt, 1962 die zweite. Die Familie zieht 1961 nach Köln-Marienburg, wo sie zunächst am Oberländer Ufer wohnt. Hier richtet Salentin auch sein Atelier ein, das sich bis dato außerhalb des Wohnhauses befunden hat.

Neben dem zeitspezifischen Interesse an „neuen“ Materialien und Bildformen (42) liefern die Materialbilder von Alberto Burri und Jaap Wagemaker Salentin Anregungen für seine eigene Arbeit (43). Piene sieht einen weiteren Impuls in den frühen Gipsreliefs von Heinz Mack (44); auch die Reliefstrukturen seit Mitte der fünfziger Jahre in den Arbeiten von Uecker stehen im Kontext von Purismus, Collage und Serialität (45), dem sich Salentin einige Jahre später anschließt. Nach den *Dachziegelreliefs* und den *Zinkblechreliefs* erstellt Salentin 1962/63 die *Schlitzkästen* aus fabrikneuen Aluminium-Walzblechen, die er an den Rändern abkantet und über einem Holzgerüst montiert. 1963/64 entstehen einzelne Reliefs aus gebogenen, facettierten Blechen, die noch einmal Überlegungen von Zero aufgreifen und zugleich ein extensives Vordringen in den Raum darstellen. Sie leiten zu den vollplastischen Arbeiten über, die Salentin aus vorgefundenen Aluminiumgußteilen entwickelt. Salentin überzieht die allansichtigen Plastiken monochrom mit einer blauen Lackschicht. Ab 1968 treten Plastiken hinzu, die matt silbrig gesprayed sind. Raumfahrt und Science-fiction sind zentrale Aspekte etlicher dieser Arbeiten. Die Raumfahrt als großes Abenteuer der Menschheit ist in greifbare Nähe gerückt, wird in der Literatur und im Film aufgegriffen. Zusätzlich wird Salentin in seiner Arbeit noch durch die Ausstellungstournee und den Katalog „Science fiction“ der Kunsthalle Bern (Juli-September 1967) bestätigt. 1966/67 entsteht eine Folge polychromer Reliefs, die vom Hard Edge beeinflusst sind. Diese Reliefs werden 1967 gemeinsam mit den blauen allansichtigen Arbeiten in Salentins zweiter Einzelausstellung bei der Eröffnung der Kölner Galerie „Art Intermedia“ von Helmut Rywelski gezeigt.

Aus gesundheitlichen Gründen ist Hans Salentin beim Zusammenfügen der Aluminiumguß-Teile auf Mitarbeiter angewiesen. Ein Arbeiten mit „schweren“ oder handwerklich mit Kraftaufwand zu bearbeitenden Materialien, in Stahl oder Stein, war von vornherein ausgeschlossen. Hans Salentin fährt zeitweilig drei Metall-Sammelstellen in Köln an, bei denen er nach geeigneten Stücken Ausschau hält. Oft hat er, wie er berichtet, schon beim Finden der Teile assoziativ Ideen entwickelt. Die Bedeutung des Mitarbeiters läßt sich daran ermessen, daß nach dem Unfalltod von Salentins Schweißer Franz Thole 1976 sofort die plastische Produktion zurückgeht (46). 1978/79 endet sie dann vollständig. Erst ab 1989 entstehen wieder vereinzelt plastische Arbeiten mit Aluminium, auf der Grundlage von vorgefertigten Stücken, welche Salentin bei sich zu Hause gefunden hat.

Seine angeschlagene Gesundheit, die Erfahrungen von katholischer Erziehung und Krieg in Verbindung mit dem rheinländischen Temperament - zwischen Unbekümmertheit und Schwermut - führen zu einem Individualismus, der auf die Erscheinung der Plastiken einwirken könnte und sicher die Rezeption seines Werkes beeinflusst (47). Am Kunstgeschehen partizipiert Salentin zunehmend aus der Distanz. Seine demgegenüber leutselige Art im Atelier, seine subtil ironischen Kommentare in Bezug auf Ausstellungen wie auch sein Interesse am Gegenüber, seine Herzlichkeit und Großzügigkeit, führen dazu, daß sich sehr schnell ein Freundeskreis in der Kunstszene bildet. Von 1961/62 an gehört Joachim Bandau hierzu, Salentin und Bandau stellen wiederholt gemeinsam aus; dann Achim Bahr, der einstmals Schüler von Salentin war und für ihn später als Assistent tätig ist; seit 1968/69 auch Michael Buthe. C.O. Paeffgen und Antonius Höckelmann, die beide Ende der sechziger Jahre von Berlin nach Köln übersiedeln, werden, kaum daß sie angekommen sind, von Hans Salentin freundschaftlich empfangen. Weiterhin wären Rune Miels und Heinz Zolper zu nennen. Die Bekanntschaften mit Höckelmann und mit Bahr münden in gemeinsame Buchprojekte. Salentin tauscht Kunstwerke mit seinen Kollegen; es entstehen zeichnerische „Hommages“, zum Beispiel an Michael Buthe und Bernhard Johannes Blume. Weitere Freundschaften kommen im Laufe der Jahre hinzu. Auch wenn Salentin, zumal seit den achtziger Jahren, die Öffentlichkeit meidet, so ist er doch nach wie vor eine Persönlichkeit im Kölner Kulturleben (48).

In Bezug auf sein Werk bewahrt er Stolz und Humor, dem Experiment - und neuen technischen Verfahren gegenüber - ist er bis heute aufgeschlossen. In vielen seiner Arbeiten stecken spielerische Momente, die schnell in eine surreale Gestimmtheit oder eine existenziell bedrängende Szenerie umschlagen (49). Auch nach Jahren und auch nachdem sie schon ausgestellt waren, arbeitet Salentin seine Plastiken um, wobei er mitunter den Titel (der stets nachträglich entsteht und von realen Dingen und Beobachtungen abgeleitet ist) abändert. Dabei finden sich Wortwitz und sachliche Beschreibungen - ebenfalls durchaus in Analogie zu Salentins Wesen. Hans Salentin neigt zur Euphorie und er neigt zum „Verdammen“, so entstehen „Haßlieben“; das Versöhnliche aber ist Teil seines Wesens.

Trotz aller gesundheitlichen Probleme, aller Widerborstigkeit gegenüber dem Kunstbetrieb, unter dem sich Salentin gerade nicht subsumieren läßt: In den siebziger Jahren wird sein Werk von den öffentlichen Instituten entdeckt, die Einladung zur documenta VI 1977, die über Manfred Schneckenburger erfolgt, bedeutet einen Höhepunkt der Anerkennung. 1971 stellen Salentin, Erwin Wortelkamp und Joachim Bandau zusammen in den Städtischen Kunstsammlungen Ludwigshafen aus; der Sonderdruck des Katalogteils ist seine erste monographische Publikation. Im selben Jahrzehnt zeigen noch die Kunsthalle Nürnberg, das Forum Kunst in Rottweil und das Märkische Museum Witten seine Arbeiten. Am bedeutendsten dürfte die Retrospektive in der Kunsthalle Köln sein, die zugleich die Bekanntschaft mit Manfred Schneckenburger begründet.

Die Ausstellungen versteht Salentin keineswegs affirmativ, um den eingeschlagenen Weg fortzuführen. Auch hat die documenta für ihn kaum weiterreichende Folgen, der Kunstmarkt bleibt ihm auch jetzt weitgehend verschlossen.

Ab 1970 wendet er sich verstärkt den Zeichnungen und zweidimensionalen experimentellen Formulierungen zu. So entstehen die s/w-Fotomontagen. Salentin arbeitet mit reprographischen Verfahren, er nimmt Silberpapier als Bildgrund und er erstellt „Combines“ (50) aus Relieftteil und Fotomontage. Motivisch entspringen diese Arbeiten dem gleichen Kontext wie die vollplastischen Werke. 1979 stellt Salentin seine bildhauerische Tätigkeit - für ein Jahrzehnt - ein. 1980 findet eine Einzelausstellung in der Artothek Köln statt, 1981 eine in der Galerie Wilbrand. Danach unterbricht Salentin auch seine Ausstellungstätigkeit. Vereinzelt gibt er noch Arbeiten für Gruppenausstellungen heraus, selbst aber zieht er sich weiter aus der Öffentlichkeit zurück. Wesentlicher Grund hierfür ist sein schlechter Gesundheitszustand. Erst als um 1985 ein neues Herzmedikament erhältlich ist, geht es Salentin nach und nach wieder besser. Doch auch in diesen Jahren geht die künstlerische Arbeit weiter. Ab 1981 entstehen die malerischen Vergrößerungen von kleinformatigen Blättern, die Salentin durch anonyme Helfer ausführen läßt. 1986-1991 nimmt er reprographische Vergrößerungen auf Cibachrome vor, die er gelegentlich partienweise koloriert.

Ende der achtziger Jahre meldet sich Salentin mit Ausstellungen zurück. Als Vorlauf zur Retrospektive im Kölnischen Kunstverein stellt er seine Arbeiten für zwei Ausstellungen in Bonn zur Verfügung. Die Retrospektive in Köln 1990, die sämtliche Werkphasen von den frühen *Dachziegelreliefs* an vorstellt, wird von einer umfangreichen Monographie begleitet: der vollständigste Überblick über Salentins Werk bisher. Dies ist aber auch die letzte Eröffnung einer eigenen Ausstellung, an der er selbst teilnimmt. Nur selten erscheint er auf Vernissagen von Freunden und Weggefährten, dann wenn der größte Trubel vorbei ist, bei Bernhard Johannes Blume, Rolf Möllenhoff und Heinz Mack; C.O. Paeffgen besucht er im Atelier. Seit 1990 in der Parkstraße in Köln-Marienburg lebend, konzentriert er sich nun schwerpunktmäßig auf Zeichnungen und Collagen, die in rascher Folge entstehen. Er entdeckt weitere Techniken für sich, er arbeitet mit dem Fotokopierer, und er nimmt ab dem Sommer 1995 die plastische Tätigkeit wieder auf: mit dem Werkstoff Styropor und mit Kartonagen, als Fundstücke mit Verpackungsmaterialien, die ihm von Bekannten ins Haus gebracht werden. Auch diese Arbeiten verfügen über die spezifischen Prinzipien seines Werkes wie Symmetrie, Axialität, ästhetische Ordnung aller Teile etc. Ende der neunziger Jahre kommen Formen aus Metall, Kunststoff und Gummi hinzu. Zugleich findet eine Beschäftigung mit den früheren plastischen Arbeiten statt. Salentin revidiert sein Urteil über einzelne der Werke, die er seinerzeit demontiert hat, erkennt diese wieder an - aus der Distanz und vor dem Hintergrund eines erweiterten Werkbegriffes. Seine Haltung gegenüber dem Kunstbetrieb bleibt kritisch und skeptisch. Regelmäßig finden nun Ausstellungen seiner Werke statt, die neben dem zweidimensionalen Werk auch die späteren Plastiken zeigen; in einem Fall sind ausschließlich die Reliefs und Collagen der frühen sechziger Jahre zu sehen (51). Nach wie vor entstehen Katalogpublikationen, an denen Salentin selbst engagiert mitarbeitet. Die künstlerische Produktion läuft unterdessen kontinuierlich weiter, sie ereignet sich weitgehend in der Nacht. Salentin spricht heute bei seiner Arbeit von „Therapie“, von einer Sinngebung und einem Sich-Versenken bei gregorianischen Gesängen und Jazzmusik.

2.2. Das zweidimensionale Werk

Von 1947 bis 1949 studiert Hans Salentin an der Malschule von Jo Strahn in Düsseldorf-Niederkassel. Strahn, der als Tiermaler und Porträtist in der Nachfolge der Düsseldorfer Malerschule steht, vermittelt seinen Schülern die Grundlagen der Malerei. Dies betrifft die Konstitution des menschlichen Körpers, Komposition, Farbordnungen, Maltechnik. Nur am Rande wird das Thema der Druckgraphik berührt; Salentin fertigt Linolschnitte und eine Kaltnadelradierung. Er malt gegenständlich, unmittelbar vor der Natur, es entstehen Porträts, Akte und Landschaftsdarstellungen. Daneben entwickelt er freie Farbstudien. Über das Katalogstudium erfährt Salentin in dieser Zeit von der Malerei des Impressionismus. Pierre Bonnard wird für ihn wichtig.

Salentin malt und zeichnet auf Papier oder, mit Ölfarbe, auf grundierter Hartfaserplatte. Die Formate liegen in der Regel bei 50 x 40 cm. Das Kolorit ist oft erdfarben, gedeckt. Salentin formuliert im Detail aus, wobei er die Verläufe meist weich faßt und leicht verwischt. Der Gegenstand wird als Erlebnis aus Licht und Farben begriffen. Eingefangen wird die Stimmung, das Atmosphärische, ohne den Realismus selbst aufzugeben.

Von diesen Bildern, mit denen Salentin schon bald Verkaufserfolge in Düren hat, sind nur noch wenige vorhanden. Sie geben Auskunft über das technische Können und das Interesse Salentins an der Malerei, auf die späteren Arbeiten aber haben sie keinen Einfluß.

Von 1950 bis 1954 ist Salentin an der Kunstakademie Düsseldorf eingeschrieben. Als Lehramtskandidat ist er der Malklasse von Paul Bindel zugeteilt. Bindel läßt die Künstler, die bereits die malerischen Grundlagen beherrschen, alleine arbeiten, dazu gehört Hans Salentin. Salentin bleibt zunächst noch dem Realismus verpflichtet. Vorausschauend mutet sein Einfall im 2. Semester 1950 an, ein eigenes Aquarell zu zerschneiden und die Schnipsel neu zusammensetzen. Dies bleibt ein Einzelfall, erst später wird die Collage zu einem wichtigen Verfahren in seinem Werk.

Ab 1952, in der zweiten Hälfte des Studiums, findet Salentin zu einer abstrakt freien Malerei in geschwungener Flächengliederung. Eine gewisse Rolle mag dabei der Kubismus Picassos spielen; formale Bezüge bestehen weiterhin zu den Künstlern der Gruppe „Abstraction-Création“, von denen Salentin zu dieser Zeit aber nur selektiv Kenntnis hat. Er malt nun in Eitempera, oft auf Hartfaserplatte. Die Bilder verfügen über eine klare Ordnung, welche das gesamte Format einbezieht. Die Farben stoßen, getrennt durch ein lineares Geflecht, aufeinander. Gegen Ende des Studiums wird der Umgang mit der Farbe freier; diese tritt ungebremst, ohne Einbindung auf. Die Schwingung ist um 1954/55 nicht mehr ausgezirkelt, sondern unmittelbar aus der Motorik des Armes heraus entwickelt. Die Bewegung vollzieht ein permanentes Auf und Ab. Die Darstellung wirkt dynamischer und tiefenräumlicher als noch 1952/53 und sie spart die Bildecken aus. In solchen Bildern deutet sich die Auseinandersetzung mit Tachismus und Informel an, welche in den folgenden Jahren das Werk von Hans Salentin bestimmt. Es findet sich von nun an ein partielles „Aufreißen“ von Bildschichten innerhalb der Fläche. Salentin bevorzugt grau-weiße Töne, vereinzelt dominiert ein rötliches Kolorit das Geschehen. Zugleich finden sich rasterartige

Abfolgen, Salentin entwickelt vegetative, fließende Formulierungen, die als Mauerstrukturen empfunden werden, ohne aber je aus der Fläche herauszutreten. Die Arbeiten entstehen auf Leinwand und auf Hartfaserplatte als Hoch- und Querformate, die selten über das Maß von 1 m hinausgehen.

In den Papierarbeiten dieser Zeit tropft Salentin schwarze Tusche auf das weiße Blatt. Es entstehen Strukturen zwischen Verdichtung und Auflösung, die das Format der Bildfläche durchmessen und mit dem Zufall agieren.

Um 1958 beruhigt sich die Komposition. Kristalline Strukturen sind mit dem Spachtel gleichsam herausgeschält. Auch jetzt bleibt die Farbigkeit zurückhaltend, von den Nuancierungen des Grau geprägt; die Thematik von Monochromie und Anti-Peinture, die für Salentin schon bald an Bedeutung gewinnt, klingt hier an.

1959 stellt Salentin die Malerei ganz ein, hingegen entstehen auch weiterhin Zeichnungen. Die schwarze Tusche ist sparsam auf den Grund gesetzt, erscheint auf diesem wie Spuren. Ab 1962 entste-

hen dann Blätter, die sich explizit dem Umfeld von Zero zuordnen lassen. Diese Papierarbeiten weisen in ihrem Zentrum, leicht aus der Bildmitte gerückt, eine collagierte Partie auf, eine schwarz-weiße, aus einer Zeitschrift ausgeschnittene Scheibe, etwa die Abbildung einer Schallplatte oder einer Tonbandrolle. Kreisförmig um diese herum hat Salentin die schwarze Tusche gestrichen, wiederholt dabei inne gehalten. Die verwischten Flächen suggerieren ein „Schweben im Raum“.

Bei anderen Blättern - und auch in den folgenden Jahren - setzt Salentin die Tusche in Beziehung zu Graphitpartien. Teils scheint die Farbe die Fläche herunter zu perlen, es entstehen samtene Texturen. Grau lagert über Grau, mitunter bleiben die Schichten transparent. Nur partiell, fetzenartig, schaut das Weiß des Bildgrundes hervor.

Hans Salentin hat die Entstehung der Papierarbeiten mit dem geringen Aufwand, der „Machbarkeit“ zwischen der Arbeit an den Plastiken begründet, und er hat diesen Blättern bis in die neunziger Jahre hinein kaum Bedeutung beigemessen (52). Erstmals waren einzelne dieser Arbeiten 1996 in der Kölner Galerie Brehm ausgestellt. Ihre Würdigung hängt gewiß mit der Reminiszenz an Zero als nunmehr „klassischer“ Bewegung zusammen. Daneben liegt ihre Bedeutung (abgesehen von der künstlerischen Intensität und Souveränität) in der Nähe zu den späteren Collagen, die in Methode und Erscheinung Parallelen aufweisen; gewiß läßt die Haptik auch an die Metallreliefs, im besonderen die *Zinkblechreliefs* denken.

Solche Papierarbeiten fertigt Salentin bis Ende der sechziger Jahre eher sporadisch an. Die Frage nach der zweidimensionalen Artikulation stellt sich nach den frühen Anfängen explizit erst wieder um 1970. Ab diesem Jahr entstehen die Fotomontagen. Diese gehen zunächst von den plastischen Formen aus, welche Salentin gesammelt und aufbewahrt hat. Salentin photographiert die einzelnen Stücke, in einem Fall auch eine bereits abgeschlossene Plastik; er schneidet die Aufnahmen auseinander und kombiniert die Schnipsel neu. Mitunter werden die Photographien als ganze belassen, teils dient Silberpapier als Bildgrund. Ab 1973 nimmt Salentin weitere Verfremdungen vor, die den Rückbezug auf das plastische Arsenal kaum noch erkennen lassen. Ab 1976 greift er beim Entwicklungsprozeß ein, in den Bildecken finden sich nun verschwommene dunkle Flecken. Später dann läßt Salentin gestische Schlieren und bewegte bandartige Partien zu (53).

Die Fotoleinwände sind erstmals 1972 in den Kunstsammlungen Ludwigshafen ausgestellt. Diesen überwiegend großformatigen Bildern liegen Projektionen zugrunde; die Bildvorlagen (Photographien von Plastiken) können ebenso negativ abgezogen sein, auch können Positiv und Negativ nebeneinander stehen (54). Die Fotoleinwände sind s/w; ab 1981 wird Salentin sie mitunter kolorieren, und ab 1991 wird er bei den s/w-Fotoleinwänden gelegentlich partienweise Farbe setzen. Mehr und mehr dienen kleinformatige, von Salentin erstellte Collagen als Ausgangsmaterial der Projektionen.

Die Verwendung von Silberpapier als Bildgrund für die (kleinformatigen) Fotomontagen und die *Strichcollagen* schafft eine Aura, die auf technischen Fortschritt und eine grenzenlose Weite und Ferne weist. Die Arbeit mit Silberpapier, teils unter Einbezug collagierter Partien, findet zwischen 1974 und 1976/77 statt; ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Einstellen der Verwendung von Silberpapier und dem Verlauf der plastischen Produktion wird von Hans Salentin bestätigt.

Die *Strichcollagen* erstellt Salentin von 1971 bis 1977. Zugrunde liegen die Baupläne von Schaltanlagen und Maschinen, die Salentin in Technikzeitschriften findet. Er greift einzelne Linien und Linienfolgen heraus, Ziffern und Buchstaben läßt er bisweilen stehen, und projiziert diese in s/w positiv oder negativ auf weißen beziehungsweise schwarzen Karton oder auf Silberpapier. Skelettartig stehen die Linien frei auf dem Papier; die Gebilde suggerieren eine räumliche Ordnung, bei der Vorne und Hinten sich durchdringen. Pavel Liška attestiert diesen Arbeiten eine Nähe zum „Klischeedruck“ von Max Ernst (55).

Salentin hat etliche dieser *Strichcollagen* um aufgeklebte Collagenteile oder um handschriftliche, teils farbige Linien erweitert, und er hat, bei anderen Arbeiten, auf einer (freien) Hälfte des Blattes gegenstandsfreie Handzeichnungen hinzugefügt, die nun neben dem projizierten Feld stehen - eine eigene assoziative Auseinandersetzung mit der jeweiligen *Strichcollage*. Ohnehin ist dies ein Verfahren, das Salentins Werk kennzeichnet: Er agiert mit Disparatem, steigert so die formale Spannung. Dies betrifft auch die Reliefs, denen Salentin eine Papierarbeit beifügt; Teil solcher „Combines“ sind häufig *Strich-*

collagen auf Silberpapier, seltener Fotomontagen von plastischen Konstellationen. Auch unter den späten Plastiken der neunziger Jahre werden sich „Combines“ finden.

Neben den Fotocollagen und den *Strichcollagen* bezeichnen die Bildcollagen einen weiteren Bereich, der nun von farbigen Vorlagen aus Zeitschriften, seltener aus Kunstkatalogen, ausgeht. Salentin setzt einen, meist aber mehrere Ausschnitte auf die kleinformatische Bildfläche, die oft das Format DIN A4 besitzt. Mitunter überlappen sich die Zeitschriftenschnipsel. Das eine Mal geht Salentin von zeichnerischen beziehungsweise malerischen Elementen aus, über denen er die Collagenteile so platziert, daß die handschriftliche Vorgabe noch hervorschaut; das andere Mal überzeichnet und übermalt er die Collagenteile. Dann wieder verzichtet er darauf, noch von Hand einzugreifen.

Die Ausschnitte der Zeitschriften weisen bevorzugt Rundformen oder eine betonte Axialität auf. In der Tat finden sich Parallelen zum Formarsenal der Plastiken, auch integriert er Abbildungen von Fahrzeugen in die Darstellungen. Die Schnittspuren bleiben in der „eigentlichen“ Collage sichtbar, konstituieren räumliche Schichten.

Bis 1977 dominieren (motivisch, atmosphärisch) die Anklänge an das plastische Werk. Anschließend überwiegt ein frei gefaßter technoider Charakter. Zwischen 1979 und 1984 werden die collagierten Teile so stark von Hand überarbeitet, daß sie kaum noch zu erkennen sind. Nach und nach gewinnt das Thema „Frauen“ an Relevanz, es wird ab 1991/92 zum zentralen künstlerischen Motiv, dem Vorlagen aus Mode- und Lifestyle-Magazinen zugrunde liegen.

Von 1986 bis 1991 entstehen die Cibachrome-Reprographien, bei denen zeichnerisch überarbeitete Collagen „lichtecht“ auf ein Format von maximal 40 x 50 cm vergrößert sind. Diese Reprographien entstehen auf Papier oder, veredelt, auf Leinwand gepreßt. Aus Kostengründen und bedingt durch das limitierte Format gibt Salentin diese Technik aber schon nach wenigen Jahren wieder auf.

1991 folgen Scanachrome-Bilder auf der Grundlage eines Dias einer zu vergrößernden Arbeit. Die Scanachrome-Bilder, die verschachtelte Raumsituationen zeigen, entstehen im Tintensprühverfahren auf Leinwand. Die Resultate sind bewußt unscharf, sie besitzen weiche Verläufe. Insgesamt erstellt Salentin sechs derartige gleichformatige Bilder.

Nach ein weiteres Verfahren wählt er zur Vergrößerung seiner Bildcollagen. Ab 1981 läßt er die kleinformatischen Blätter durch anonyme Helfer in Acrylfarbe (56) großformatig auf Leinwand malen; die Maße sind von ihm vorgegeben. Die einstigen Collagenteile stehen nun insgesamt auf einer Ebene, bilden um so mehr eine malerische Einheit. Der Begriff des „Blow-up“ beschreibt derartige Verfahren nur unzureichend (57). Generell finden Verschiebungen in den Wertigkeiten und dem proportionalen Zueinander der einzelnen Partien statt. Bis heute setzt Salentin diese malerische Vergrößerung ausgewählter Arbeiten fort; eine besondere motivische Präferenz hat er dabei nicht entwickelt. Seit Frühjahr 1997 entstehen vereinzelt auch kleinere Gemälde im Format von ca. 50 x 50 cm.

Bis zu drei Arbeiten, die sämtlich Unikatcharakter tragen und künstlerisch voneinander autonom sind, entstehen so zu einem Bild: die Collage selbst, dann die Projektion, schließlich das Gemälde.

Das Verfahren der Reproduktion ist ebenso den „Rush prints“ eigen, die Salentin von den collagierten Blättern seit Anfang der neunziger Jahre anfertigt. Indes versteht Salentin diese Arbeiten nicht als eigenständigen künstlerischen Beitrag, sondern lediglich als Experiment, im Gegensatz zu den „Xero-Kopien“, die ab Sommer 1996 entstehen; ausgewählte Blätter sind mit dem Fotokopierer in s/w reproduziert. Manchmal sind die Resultate belassen, meist aber streicht er sie noch in einem hellen Rotton entweder gleichmäßig oder aquarelliert fleckig ein. Seit 1997 werden einzelne dieser „Xero-Kopien“ auseinandergeschnitten und neu zusammengesetzt, dann wieder kopiert, womit sich Salentin in Bezug auf die Vorgehensweise wieder den frühen Montagen nach Schnipseln eigener Photographien annähert.

Neben den verschiedenen technisch komplexen Verfahren aber hat Salentin nie das unmittelbarste künstlerische Medium aus den Augen verloren, die Handzeichnung. Auch hier wendet er unterschiedliche Vorgehensweisen an. Auf die frühen Zeichnungen wurde bereits eingegangen. Vor allem ab 1977

entstehen linear bestimmte Handzeichnungen in Graphit, Kohle oder Pastellkreide, ausnahmslos in Schwarz oder dunklem Blau, mitunter zu einem Grau aquarelliert. Salentin zeichnet im kleinen Format, das selten DIN A4 übersteigt. In virtuoser Beherrschung des Metiers hält er die Spannung zwischen gegenständlicher Verdichtung und abstrakter Offenheit. Salentin arbeitet mit Gegensätzen; er konfrontiert kantige mit gerundeten Formulierungen. Ein tektonischer Aufbau trifft auf frei graphische, krude zerbröselnde Lineamente. Gegenstandslose Konstellationen durchdringen sich, „schweben“ dabei über dem Grund. Es entsteht ein kontrolliertes Zusammenspiel präziser Axialität und scheinbarer Zufälligkeit, Konstruktion und Destruktion spielen gerade hier eine bestimmende Rolle.

Dann wieder sind mit kräftigem, dichten Schwarz konturhaft Gebilde formuliert. Salentin setzt die Darstellungen oft aus mehreren Partien zusammen, sie scheinen in die Tiefe zu dringen, zumal inmitten schwarzer Balken. Diese stehen parallel zu den Bildrändern, nahe an sie gerückt. Die Balken können sich in den Ecken treffen; wie ein Bühnenbild erschließt sich die Darstellung. In den Zeichnungen ab Ende der siebziger Jahre (vor allem Ende der achtziger bis Anfang der neunziger Jahre) hat Salentin schließlich eine durchgehende schwarze Rahmung gesetzt, in der das bildnerische Geschehen weiter fokussiert ist.

Manchmal finden sich expressiv geballte, mit „Fäden“ auslaufende Partien, die ein „Verwehen“ im Raum andeuten. Bei anderen Blättern konzentriert Salentin die freien Lineamente hin zum Organischen. Körperlichkeit, gar anthropomorphe Leiblichkeit ist weiter angedeutet, übrigens oft durch die (nachträglich gefundenen) Titel bestätigt. Allein mit einer dünnen Linie suggeriert Salentin den Verlauf der Schädeldecke oder eines Kopfes (58).

In den neunziger Jahren erzeugt Salentin daneben (ohne die Kohle-, Graphit- und Pastellzeichnungen je aufzugeben) ausschließlich mit Tusche zarte Valeurs, die eine Transparenz und Nuancierung der Grauwerte mit sich bringen, eine fetzenhaft unbestimmte Bewegung über der Fläche, quasi in Fortführung der Zeichnungen aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Diese Arbeiten leben aus der subtilen Geste heraus, aus dem Übereinander grauer Bahnen, zwischen denen, oft in kantiger Negativform, der jungfräulich weiße Untergrund aufscheint. Die bildimmanente Tektonik wird in breiten Pinselstrichen erzeugt. Die Bewegtheit in einem dreidimensionalen Ereignisraum wird suggeriert, und zweifelsohne klingt hier die Impression der Hintergründe in den Fotoleinwänden an - der Wechsel des Mediums bedeutet keineswegs ein Aufgeben der Gestimmtheit.

In rascher Folge entstehen noch heute die (teils überarbeiteten) Collagen und freien Zeichnungen am Schreibtisch, wo sie weiteren Selektions- und Korrekturprozessen unterzogen werden. Zwar erstellt Salentin mittlerweile wieder - und neben den reprographischen Verfahren - plastische Arbeiten; gleichgewichtig aber steht daneben die Beschäftigung mit den kleinformatischen Blättern.

- (1) Hubert Salentin, Thieme-Becker, Bd. XXIX, Leipzig 1935, S. 340.
- (2) P. Liška, Kat. Köln 1990, S. 11.
- (3) W. Cüppers, in: M. Recker, a.a.O., S. 62f
- (4) Die Breker-Ausstellung findet 1943 im Haus der Rheinischen Heimat in Köln statt, s. D. Egret, Arnold Breker, a.a.O., S. 352.
- (5) P. Liška, Kat. Köln 1990, S. 12.
- (6) M. Recker, a.a.O., S. 63.
- (7) P. Liška, Kat. Köln 1990, S. 12.
- (8) Salentin nennt Heinz Beckers und [N.N.] Katzola in Niedecken.
- (9) H. Meister, Westdeutsche Zeitung, 9.12.1989.
- (10) H. Meister, ebd.
- (11) 'Komposition', 1955, Eitempera auf Hartfaserplatte, 80x90 cm, Bestands-Nr. 385.
- (12) Paul Bindel (1894-1973) war 1930-1962 - mit kriegsbedingter Unterbrechung - Professor an der Akademie in Düsseldorf; s. Saur, Bd. 11, 1995, S. 74.
- (13) Gespräch mit Dieter Boers, Köln 21. Januar 1998.

- (14) Oswald Petersen stellt 1957 bei Hella Nebelung aus, 1960 dann im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen; Peter Janssen stellt u.a. 1951, 52, 55, 59 und 62 bei Hella Nebelung aus; außerdem sind beide Künstler noch in Gruppenausstellungen der Galerie Nebelung und der „Neuen Rheinischen Sezession“ vertreten. - S. hierzu: E. Bratke, in: K. Honnef/H. M. Schmidt, a.a.O., S. 263-269.
- (15) Erst in den 1980er und 1990er Jahren entstehen zwei Siebdrucke und eine Vielzahl von limitierten Offsetdrucken.
- (16) Ausgestellt waren in Brühl „110 Gemälde (zwischen 1920 und 1950) sowie mehrere graphische Zyklen“, E. Trier, Das Kunstwerk, 5, 1951, H. 3, S. 69, zit. S. Lange, in: Zeitzeichen, Köln 1989, a.a.O., S. 459f.
- (17) Im Alter wird Salentin, gewiß auch aus der Erfahrung seiner Krankheit heraus, zur religiösen Grundhaltung zurückkehren.
- (18) Abgesehen von Katalogen, ab Ende der 1950er Jahre Graphiken von Max Ernst.
- (19) In Bezug auf die Perspektive zieht Salentin bei der Vorbereitung Unterlagen zu Paul Cezanne hinzu.
- (20) Gerd Weber, genannt Weberg, 1910-1986, bis 1956 Kunsterzieher, 1956-60 Programmspezialist für Kunsterziehung bei der UNESCO, Paris, 1960-75 Professor an der Kunstakademie in Düsseldorf: Leiter einer Klasse für freie Malerei. - Zu Weber s. W. Wangler: Weber, a.a.O.
- (21) Gespräch mit Hermann-Josef Kuhna, Düsseldorf 1. Februar 1997, und, in Bezug auf die Zeit am Schillergymnasium, mit Achim Bahr, Düsseldorf 15. Dezember 1997.
- (22) O. Piene, Brief an Th. Hirsch, Groton 2. Januar 1998.
- (23) Einzelne Arbeiten befinden sich in Kölner Privatbesitz; außerdem liegen Photographien zu den Dürener Ausstellungen und zu den Abendausstellungen vor.
- (24) In den Köln-Deutzer Hallen ist auch 'Guernica' ausgestellt.
- (25) Eine verbindliche, die Terminologien von Seuphor und Tapie kanalisierende Definition dieser Begriffe liegt nicht vor. Zur praktischen Anwendung s. G.-W. Költzsch, a.a.O.
- (26) „Situation Plastik Malerei Düsseldorf“, Verlag Zentraldruckerei Wust & Co. Düsseldorf 1958, auf Initiative von Alfred Schmela. Von Salentin sind zwei Papierarbeiten abgebildet.
- (27) Tàpies in der Galerie Stadler und Dubuffet in der Galerie Rive Gauche; 1957 werden Tàpies dann in der Galerie Schmela in Düsseldorf und Dubuffet im Museum Morsbroich in Leverkusen ausstellen. - Heinz Mack datiert die Reise auf 1957.
- (28) S. Stich: Yves Klein, a.a.O., S. 60f.
- (29) P. Liška, Kat. Köln 1990, S. 16; ebenso im Gespräch mit Hans Salentin, Köln Frühjahr 1996.
- (30) 1. Abendausstellung, 11. April 1957 mit Bleckert, Brüning, Kalinowski, Kaufmann, Mack, Piene, Salentin, Wind.
- (31) Galerie 22, April/Mai 1960: Rauschenberg zeigt Lösungsmittel-Transfer-Zeichnungen (die Jahrgabe 1959 im Kat. Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 1994 ist falsch). Die Combine- paintings sind zu diesem Zeitpunkt schon in Deutschland bekannt (documenta II, 1959); Rau schenbergs-Ausstellung im Museum Haus Lange in Krefeld dann Sept./Okt. 1964. Hans Salentin, der die documenta selbst nur 1959 und 1977 besucht, nimmt auf der documenta II die Arbeiten von Rauschenberg nicht wahr. 1960, in der Galerie 22, schenkt er dessen Werken keine weitere Beachtung: Dies seien ja Schwitters. Telefonat mit Hans Salentin, 19. August 2000).
- (32) Brief an Hans Salentin, Düsseldorf 12. November 1957.
- (33) Die „Gruppe 53“ „will die 'neue Kunst' - d.h. die informelle Malerei - durchsetzen, im Gegensatz zur traditionell ausgerichteten Malweise der *Rheinischen Sezession*“, S. Lange, in: Zeitzeichen, Köln 1989, a.a.O., S. 463.
- (34) ZERO I, 1958. - Eine neunte Abendausstellung zeigt 1960 Arbeiten von Otto Piene.
- (35) Gespräch mit Hans Salentin, Sommer 1997; s. auch R. Wiehager, Kat. Esslingen 1999, S. 254.
- (36) A. Kuhn, a.a.O., S. 28ff; so ist auch „ZERO 3“ als internationales Forum zu verstehen.
- (37) S. Otto Piene, Wege zum Paradies, in: ZERO 3, 1961, 1973, a.a.O., S. 146f.
- (38) R. Wiehager: G. von Graevenitz, Graubner, Holweck, Mack, Piene, Pohl, Salentin, Uecker (Kat. Esslingen 1999, S. 260). - Demgegenüber Katalog- und zeitgenössische Zeitungs meldung: Piene, Mack, Uecker, Graubner, Kuttner, Salentin, Hiltmann, Holweck, Pohl, Kage.
- (39) S. die Eröffnungsrede von Otto Piene zur Ausstellung Mack-Piene-Uecker im Kaiser-Wilhelm- Museum Krefeld, Haus Lange, Januar 1963. In: Kat. Zero, Hannover 1965, S. 132-136.
- (40) So Salentins Selbstverständnis, zumal angesichts des späten Werkes.
- (41) U.a. Biographien zu Elisabeth Schwarzhaupt, Hildegard Hamm-Brücher, Rita Süßmuth, den Frauen der Bundeskanzler und den Frauen der Bundespräsidenten.
- (42) S. hierzu M. van der Knapp/R. Vercauteren, a.a.O.

- (43) Die Arbeiten beider Künstler sind in den fünfziger Jahren in Deutschland zu sehen: A. Burri: documenta 1959 und 1964; Krefeld, Museum Haus Lange; Dortmund, Museum am Ostwall; 1960 Gal. Änne Abels, Köln; J. Wagemaker: 1957 Gal. Nebelung, Düsseldorf; 1958 und 1959 Gal. Gunar, Düsseldorf; 1959 Märkisches Museum Witten. - Zur Datierung der Arbeiten dieser Künstler s. R. Vercauteren, in: M. van der Knapp/R. Vercauteren, a.a.O., S. 22ff.
- (44) Otto Piene, Brief an Th. Hirsch, Groton 2. Januar 1998.
- (45) S. hierzu Günther Uecker, Kat. München 1993, Abb. 1 und 2; vgl. schon die *Fingermalereien* 1956; mit Rasterstrukturen arbeitet Uecker bis heute.
- (46) Franz Thole war seit 1969 für Salentin tätig.
- (47) So polarisiert sich die Rezeption des Werkes in Zustimmung und Ablehnung gerade an den expressiven Zügen.
- (48) Dies kommt auch in der Festschrift zum 75. Geburtstag zum Ausdruck, die anlässlich der Ausstellung im Kölnischen Stadtmuseum in September 2000 erscheint.
- (49) Z.B. „Elektrischer Stuhl“ (WVZ 1969-4); „Maschinenstuhl“ (WVZ 1969-5).
- (50) Salentin übernimmt diesen Begriff von Rauschenberg, der seine Arbeiten als „Combine-paintings“ bezeichnet.
- (51) Galerie Brehm: „Arbeiten aus der Zero-Zeit“, Köln, Februar/März 1996.
- (52) Trotzdem gelangen bereits ab Ende der sechziger Jahre solche Blätter in Privatbesitz.
- (53) Diese Arbeiten werden mit Hilfe des Photographen Friedrich Rosenstiel realisiert; Gespräch mit F. Rosenstiel, Köln November 1996.
- (54) Eine solche Arbeit („Die Schule von ...“) befindet sich im Physikalischen Institut der Universität Erlangen.
- (55) P. Liška, Kat. Köln 1990, S. 168; zu Max Ernst s. W. Spies, Max Ernst, Köln 1974, a.a.O., S. 44.
- (56) Salentin spricht von Ölfarbe.
- (57) So I. Nestler, Kat. Düren 1995, S. 6; hingegen Th. Hirsch, ebd., S. 13: „Die vergrößerte Wiedergabe führt per se zu einem grundlegenden Wandel in der Wahrnehmung der Proportionen, Textur und der Schnittstellen der Collagenteile. Es entstehen grundsätzlich neue Arbeiten.“
- (58) Es ist das Verdienst von Gabriele Lueg, erstmals die freien Zeichnungen umfassend gewürdigt und systematisch analysiert zu haben, Kat. Köln 1990. Später dann Th. Hirsch, Kat. Pulheim 1995, bes. S. 10-18. Die erste eingehende Betrachtung stammt von B. Catoir, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.8.1979.

3. Verbreitung und Rezeption des plastischen Werkes

3.1. Ausstellungen

Auffällig ist eine Differenz zwischen den Einzelausstellungen und der Teilnahme an thematischen Ausstellungen: Während Salentin, abgesehen von den Präsentationen, die sich jeweils auf eine Werkphase konzentrieren (1), die zweidimensionalen Bilder gemeinsam mit den plastischen Arbeiten gezeigt hat, ist er bei Ausstellungsbeiträgen fast ausschließlich nur mit Plastiken berücksichtigt. In der Tat ist Salentin mit seinem plastischen Werk wesentlich bekannter. Abgesehen von den ersten Ausstellungsbeiträgen, die ihn noch als Maler zeigen (2), tritt er schon bei den Zero-Ausstellungen mit plastischen Werken - zunächst Reliefs - an die Öffentlichkeit. Seine ersten Einzelausstellungen zeigen ihn als plastisch arbeitenden Künstler. Auch liegt es in der Natur des Mediums, daß die Plastiken auf den Ausstellungen, welche die zweidimensionalen Arbeiten einbeziehen, eine größere Präsenz besitzen. Bis 1980 sind außerdem die Leinwände s/w gehalten; die kleinformigen Blätter nehmen sich an der Wand zurück.

Soweit Salentin dies selbst beeinflussen konnte (3), war ihm an einer großzügigen Präsentation gelegen, die strikt auf die Einhaltung von Gleichgewicht bedacht ist. Auch sollen die Werkgruppen separat - mit Abstand oder in getrennten Räumen - präsentiert werden; ein Mischen der blauen und matt silbrigen Plastiken wird grundsätzlich vermieden. Salentin strebt in seinen Ausstellungen also die Klarheit der Werke selbst an. In der ersten Retrospektive, die 1975 in der Kölner Kunsthalle stattfindet, setzt er die Möglichkeit der Fernsichtigkeit ein; aus der Distanz erzielen die Fotoleinwände die Wirkung von Tiefe, Größe und Raumgefühl. Salentin verwendet in der Kunsthalle niedrige, meist silbrige Sockel, die eine enge Beziehung mit den Plastiken eingehen (4). Einzelne Werke platziert er direkt auf dem Boden (wie z.B. „Hippiebett“, WVZ 1970-18); die Plastiken werden dabei als separate Objekte wahrgenommen. In dieser Ausstellung beschränkt sich Salentin auf die silbrigen Plastiken; hierdurch und durch die Verwendung der Fotoleinwände ist der technoide Eindruck für die Kölner Ausstellung bestimmend, die, so der Text auf dem Prospekt, im „Raum einer utopisch-technischen Zukunft“ steht. Die Arbeiten Salentins (und die von Bandau) „erscheinen wie archäologische Relikte einer nahen Utopie. Sie haben die Bedrohlichkeit primitiver Masken und Idole, aber ihre Brisanz stammt aus den Gefährdungen und Problemen der Gegenwart.“ (5)

In der Kölner Rundschau ist zu dieser Doppelausstellung mit Joachim Bandau die Rede von „überdimensionalen Geräteschuppen“, und weiter ist in Bezug auf Salentin zweifelnd: „die sterile Atmosphäre einer fleischlosen Ästhetik“ vermerkt (6).

Die Titel der Ausstellungen sind in der Regel neutral gehalten, geben lediglich Auskunft über die gezeigten Medien; einzig 1972 in der Kunsthalle Nürnberg und 1974 in der Galerie von Edith Seuss wird die Science-fiction-Thematik auf den Einladungen explizit benannt (7).

1990 stellt Salentin erneut in Köln, im Kunstverein, aus. Noch von Wulf Herzogenrath initiiert, übernimmt Marianne Stockebrandt den Aufbau. Ihre Präsentation deckt sich mit Salentins Vorstellungen. Dies betrifft zum Beispiel die getrennte Präsentation der Werkgruppen und das Gleichgewicht von Plastiken und Bildern; weiterhin werden die Zeichnungen in dichter serieller Abfolge gezeigt (8). Mehr und mehr ist es für Salentin wichtig, seine zweidimensionalen Arbeiten auszustellen.

Die Zusammengehörigkeit von Bildern und plastischen Arbeiten aber - so wie dies Salentin (etwa in seinen Fotoleinwänden und *Strichcollagen*) noch betont - wird von den Kuratoren thematischer Ausstellungen nicht aufgegriffen (9). Ohnehin finden einige der wichtigsten Themenausstellungen, zu denen Hans Salentin eingeladen ist, in den sechziger und frühen siebziger Jahren statt, in denen er überwiegend plastisch arbeitet. Mit diesen Ausstellungen festigt sich sein Ruf als Plastiker weiter. Auch widmen sich einige der Ausstellungen ausschließlich plastischen Werken (10).

Zusammenfassend formuliert, erhält Salentin, abgesehen von den Beiträgen zu Zero, zunächst Einladungen zu Themenausstellungen mit seinen „Stelen“, sodann mit (silbermatt gesprayten) „Fahrzeugen“ und „Stühlen“; in einem affirmativen Zueinander von Künstler, Rezensent und Ausstellungsthema wird die Zuordnung zu einem „futuristischen Realismus“ weiter forciert. Insgesamt ist Salentin von Ende der sechziger Jahre bis Ende der siebziger Jahre am stärksten im Ausstellungsgeschehen

präsent. Dem Neueinsetzen der Ausstellungstätigkeit in den neunziger Jahren im Rheinland stehen kaum relevante überregionale Ausstellungen gegenüber. Jedoch unterstreichen die Ausstellungen dieses Jahrzehnts nachdrücklich Salentins Ruf als Künstler, der im zweidimensionalen Bereich nach wie vor experimentell arbeitet.

3.2. Textbeiträge

Das Auswerten der Rezensionen zu Salentins Werk führt Medien zusammen, die unterschiedliche Ansprüche und Intentionen vertreten (11).

Naturgemäß gelingt den Beiträgen in Zeitungen und häufig auch in Zeitschriften kaum eine differenzierte Kommentierung und Überprüfung der vorgegebenen Akzente und Begriffe. Zu einer abwägenden „Kritik der Kritik“ gelangen lediglich einzelne Katalogtexte, so von Manfred Schneckenburger (12) und vielleicht, in Ansätzen, von mir (13). Umfangreichere Würdigungen des Gesamtwerkes finden sich in den Katalogbeiträgen von Kurt Hamburger, Manfred Schneckenburger, Pavel Liška und mir. In diesem Sinne wären außerdem die Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträge von Walter Aue (das kunstwerk), Peter Winter (Artis), mir (Passagen) und Jürgen Raap (Kunstforum International) zu erwähnen.

Die Rezensionen setzen mit den Abendausstellungen und den Beteiligungen bei der „Gruppe 53“ ein, mit der Malerei also, die hier im wesentlichen aus dem Kontext des Informel heraus beschrieben wird. Hingegen wird Salentin bei den Zero-Ausstellungen lediglich in Aufzählungen genannt. Auch die späteren kritischen Würdigungen von Zero, wie sie in den neunziger Jahren durch Heiner Stachelhaus und Anette Kuhn erfolgen, nennen Salentin zwar an exponierter Stelle (14) und betonen damit seine Rolle bei der Konstituierung von Zero, ein tieferes Eingehen auf seine Arbeiten findet jedoch nicht statt. Auch in den Lexika wird Salentin als früher Vertreter von Zero genannt. Aber lediglich Manfred Schneckenburger würdigt in seiner Rezension der Ausstellung in der Galerie Oppenheim 1974 explizit die *Dachziegelreliefs* in ihrer Bedeutung: Diese gehören „zu den Inkunabeln jener Neuorientierung, die um 1960“ einsetzt; als „schmal gewichtiger Beitrag stehen sie neben den Rauchbildern Pienes, Macks Lichtdynamo und Ückers Nagelreliefs“ (15). Schneckenburger faßt zusammen: „ein schweigsamberechter Akzent im Zero-Konzept, der nicht mehr in Vergessenheit geraten sollte“ (16). Ähnlich fallen die Urteile in den monographischen Katalogen aus. Generell betont wird der frühzeitig avantgardistische Charakter von Salentins Werk (17). Im Remscheider Katalog führe ich die frühen, teils collagierten Graphitzzeichnungen als weiteren Beleg für die Zugehörigkeit zu Zero an (18). Kurz zuvor waren diese Blätter erstmals ausgestellt, in der Kölner Galerie Brehm 1996.

Jürgen Morschel sieht die *Dachziegelreliefs* „im Zusammenhang mit der Beschneidung des Wildwuchses des Action painting, um den man sich in Deutschland im Zero-Kreis bemühte“ (19).

Als Beitrag, der das Informel bündigt, gleichwohl aber eigene existenzielle Konnotationen vermittelt, werden in Zusammenhang mit Salentins erster Ausstellung in der Galerie Schmela die *Zinkblechreliefs* verstanden. John Anthony Thwaites betont das Zerstörte und Verwitterte als eigene künstlerische Leistung, die unmittelbar den Betrachter berührt (20). Thwaites und Reuter sind übrigens die einzigen Autoren, die sich in Zeitungsartikeln substantiell den *Zinkblechreliefs* widmen; Salentin wird die *Zinkblechreliefs* später aber auch nicht mehr alleine ausstellen. Dies trifft ebenso auf die *Hard-Edge-Reliefs* zu, über die, im einzigen publizistischen Beitrag zu dieser Werkgruppe, Werner Schulze-Reimpell schreibt: „Schwächer, weil dekorativer, wirken seine Reliefs, die für ihn etwa die gleiche Bedeutung haben wie Grafiken für den Maler“ (21). Gleichwohl verkaufen sich diese Arbeiten erfolgreicher als die davor entstandenen Reliefs (22).

1966 entsteht, aus der Feder von Walter Aue, die erste umfassende Darstellung zu den allansichtigen Plastiken (23). Salentin ist zu dieser Zeit mit den Reliefs aus Aluminiumblechen im Ausstellungsgeschehen präsent und die Gußobjekte selbst sind noch kaum bekannt. Rückblickend kommt Aues Artikel neben der frühen ausführlichen Analyse die Bedeutung zu, Arbeiten reproduziert zu haben, von denen lediglich auf diesem Wege ein Photo erhalten ist (24). In den Datierungsfragen liefert sein Beitrag zudem konkrete Anhaltspunkte.

Aue betont, daß hier „zeitgenössische Metaphern“ vorliegen, und er hebt auf der motivischen Seite die „autarken maschinenähnlichen Gebilde“ hervor. Es handle sich um „Ritual-Objekte“ und „anonym gepanzerte Denkmäler für Raumfahrtspiloten“ (25).

Auf der formalen Seite (und sogleich in den inhaltlichen Bereich hineinreichend) erwähnt er die „fabrikfrische einwandfreie Lieferung“: „Je präziser der Aufbau, je anonym die Oberfläche, desto

abweisender und gleichzeitig aggressiver (weil massiver!) [sic] wirkt das jeweilige Objekt.“ Hans Salentin „inszeniert“ „eine Art statisches Marionetten-Theater“. (26)

Walter Aues Beitrag und der mehrfach überarbeitete und ergänzte Katalogtext von Manfred Schneckenburger (zuletzt im Katalog des Kölnischen Kunstvereins 1990) erweisen sich als Eckpfeiler der Rezension des plastischen Werkes von Hans Salentin, die einerseits dieses Werk in seiner Zeit verankern, andererseits übergreifende Grundprinzipien herausarbeiten. Interessant ist, daß Aue schon die frühen Arbeiten aus Aluminiumgußteilen als aggressiv empfindet. Dies wird ein zentraler Aspekt der Rezeption bleiben, zu dem sich Salentin dann selbst - relativierend, korrigierend - geäußert hat.

Amine Haase führt in der Rheinischen Post vom 3.4.1975 stakkatoartig die Trias „bedrohlich, kühl, distanziert“ ein und bezieht dies ebenso auf das Gesamtwerk. Ich beschreibe das Scharfkantige, „eine vermeintliche Gefährlichkeit und Widerborstigkeit herausragender Glieder“ (27). Peter Winter hebt beide Seiten hervor. In Salentins Plastiken sieht er „ambivalente Artefakte zwischen Aggressivität und Science-Fiction-Schönheit“ (28). Eineinhalb Jahrzehnte später, 1992, beendet er für sich die Diskussion: „Die Frage ist müßig, ob Salentins Objekte von einer negativen oder positiven Utopie beseelt sind“ (29).

Die formale Perfektion relativiert jede negative Sicht; dies kommt schon in den Bildern zum Ausdruck, „verwirklicht sind ganz die der Ästhetik der Klassik zugrunde liegenden Gesetze: Klarheit und Ebenmaß der Form, strenge Gliederung und Harmonie des Aufbaus“, wie Barbara Catoir 1975 schreibt (30). Salentin erweise sich als „hochkarätiger Ästhet“, betont Manfred Schneckenburger. „Er konstruiert wie ein Ingenieur und geht doch komponierend wie ein alter Meister vor“ (31). Im Ästhetischen wird jede ideologische Haltung, die sich andeuten könnte, überdeckt (32). Iris Nestler schreibt: „Er ist ein Ästhet, kein Sozialkritiker“ (33). Dies schließt humorvolle, auch ironische Züge nicht aus (34), die meines Erachtens bisweilen in Momente, welche pessimistisch, gar zynisch zu verstehen sind, umschlagen. Ein Schlüssel hierfür liegt in der biographischen Verstricktheit von Salentin, wie diese von Kurt Hamburger und von Peter Winter angesprochen (35) und von Pavel Liška und mir explizit dargelegt wird (36).

In eine andere Richtung weist der Begriff der „Kühle“, auch diese wird schon von Walter Aue genannt (37). „Aus stahlblauen Turbinenteilen ... wachsen Salentins Astronaut und Pegasus zu eisigen Robotern auf“, schreibt Georg Jappe in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 29.4.1967. Kurt Hamburger sieht eine „Geste der Monumentalität“ (38) und Achim Bahr konstatiert den „Eindruck einer monumentalen Statuarik“ (39). Damit einher geht die Anmutung von Science-fiction, die im übrigen durchweg als Merkmal von Salentins Kunst genannt wird. „Salentin dürfte in der Bundesrepublik der erste Künstler sein, der souverän und überzeugend Denkmale für die Zukunft baut“, schreibt Gerd Winkler (40).

Georg Charles Rump überschreibt seinen Artikel in „Kunst Köln“, 2/85, in Verbindung mit einem Interview zu Salentins 60. Geburtstag, mit „Technik als positive Utopie“ (41). Implizit wird damit auf die Rolle von Industrie und Technik für die Gestaltung der künftigen Welt hingewiesen. Nicht zuletzt auf der documenta 1977 wird der Begriff des „(utopischen) Designs“ auf Salentins Arbeiten angewandt (42). „Der Künstler ist nur noch Designer“, konstatiert Barbara Catoir (43).

Fast durchweg wird in den Rezensionen eine Wechselbeziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hergestellt (44). Dies betrifft die Evokation einzelner Arbeiten als „Fetische“ und das Sezierende und geradezu „archäologisch“ Bewahrende - Aspekte, die eine zentrale Stellung im Werk von Salentin haben.

Insbesondere Mitte der sechziger bis Anfang der siebziger Jahre wird bei Salentins Arbeiten von Fetischen - in inhaltlicher Nähe zum „Idol“ und zum „Ritual“, auch zum „Denkmal“ - gesprochen; der zeitliche Rahmen hängt mit den damaligen Begrifflichkeiten im kulturellen Geschehen und mit Salentins Bevorzugung der aufragenden Form gerade in diesen Jahren zusammen. Einerseits wird die „Magie“ uralter Riten aufgerufen (45), andererseits werden die technischen Errungenschaften erhöht. Salentin findet zu einer „Archäologie der Zukunft“ (46) und für Christian Zepher ist Salentin ein „passionierter ‘Sammler und Jäger’ des 20. Jahrhunderts“ (47); Georg Jappe schließlich schreibt, „wir befinden uns im Archäologischen Museum der Aluminiumzeit“ (48). Dies leitet über zu den Verfahren, die den Arbeiten zugrunde liegen. Die Prinzipien von Collage und Montage werden frühzeitig genannt. Wibke von Bonin stellt 1968 *Objet trouvé* und *Objet corrigé* in den Mittelpunkt ihres Essays

zu Hans Salentin (49). Manfred Schneckenburger differenziert, daß Salentins Verfahren die „Duchamp-Linie der Antikunst ... nicht einmal“ berührt (50). In den technischen Verfahren wird insgesamt - neben der Motivik und der Atmosphäre der Arbeiten - ein durchgehendes Moment gesehen, das sich zu allen Zeiten durch sämtliche Medien zieht. Salentin selbst hat auf die Bedeutung der Fotoleinwände für die Manifestation der Science-fiction hingewiesen: „Durch die Fotoleinwände bin ich sogar zur Science Fiction gekommen. In Nürnberg hatte ich 1972 eine Ausstellung, die ich ‘Technische Fiktionen’ genannt habe. Man hätte auch ‘Utopische Projekte’ sagen können“ (51). Verblüfft stellt Walter Vitt 1995 fest, daß „Collagen-Werk und auch ... zeichnerisches Œuvre das des Bildhauers an Umfang inzwischen längst übertroffen haben“ (52); Beiträge aber, die sich ausschließlich dem zweidimensionalen Werk widmen, sind selten. Hervorzuheben wäre der Artikel von Barbara Catoir in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 21.8.1979, der anhand der Handzeichnungen Salentin als „Expressionist der Aluminiumzeit“ versteht (- und damit die interpretierende Sicht von Schneckenburger, die dieser erstmals im Buch der Höckelmann-Zeichnungen vornimmt, aufgreift), außerdem der Essay von Gabriele Lueg (Kat. Kölnischer Kunstverein 1990). Zwar widme ich 1995 einen umfassenden Text den s/w-Zeichnungen und Collagen, aber vorangestellt ist ein Überblick über das plastische Werk (53). Auch in den Rezensionen wird der plastischen Arbeit größere Bedeutung beigemessen als der zweidimensionalen, ein Urteil, dem sich Hans Salentin selbst nicht anschließt. Insgesamt werden bei der Berichterstattung affirmativ Begriffe aufgenommen, die bereits im Hinblick auf Salentins Werk im Umlauf sind; dies hängt gewiß mit dem Anspruch zusammen, Grundsätzliches hervorzuheben, gewiß auch damit, daß die geringe Zahl an Texten in den monographischen Publikationen keine Spezialisierung auf einzelne Aspekte zuläßt. Weiterhin mag eine Rolle spielen, daß Salentin die Exegese seines Werkes lediglich einer begrenzten Zahl von Autoren anvertraut hat: Kurt Hamburger, Manfred Schneckenburger und, in neuerer Zeit, ich schreiben wiederholt über ihn; in Verbindung mit Zeitschriften- und Zeitungstexten wären noch Peter Winter und Jürgen Raap zu nennen. Bereits in den sechziger Jahren werden die grundlegenden Gedanken geäußert; vor allem Ende der sechziger bis Ende der siebziger Jahre und in den neunziger Jahren wird am umfassendsten über Salentin geschrieben.

3.3. Die Zeichnungen von Höckelmann und Bahr

Zwei Künstler setzen sich zeichnerisch mit den Plastiken von Hans Salentin auseinander, und jeweils erscheint dazu eine Publikation. 1974 ist das Buch zu den Zeichnungen von Antonius Höckelmann entstanden (54) und 1981, ebenfalls im Verlag von Wolfgang Hake, das in Bezug auf Achim Bahr. Während das Buch zu Bahr einzig dessen Zeichnungen enthält, sind bei Höckelmann die „Objekte“ (so Höckelmann im Gespräch, April 1997) und die plastischen Konstellationen exemplarisch auf der linken Seite eingeklinkt. Dies liegt - jenseits von didaktischen Interessen - im unterschiedlichen zeichnerischen Stil begründet. Während Achim Bahr „buchstäblich“, wiedererkennbar die Plastiken zeigt, ist Höckelmanns Zeichenstil mehr ein Umkreisen, ein Verdichten aus dem Gestus heraus. Solche Zeichnungen haben mehr mit Höckelmann zu tun als mit den Plastiken selbst, den Vorgaben. Antonius Höckelmann war kurz zuvor nach Köln gezogen; hier hatte er gleich den zwölf Jahre älteren Salentin kennen gelernt. Seine Beziehung zu Salentins plastischen Arbeiten ist aber längst nicht so intensiv wie im Falle von Achim Bahr.

Achim Bahr war Schüler von Hans Salentin am Schillergymnasium in Köln-Mülheim; bereits hier gehörte er zum engeren Kreis der Schüler, die Salentin im Atelier besuchen durften. Bahrs künstlerische Karriere hat Salentin von Anbeginn an - wenn auch mit Unterbrechungen und ohne selbst einzugreifen - beobachtet. Später eröffnet Bahr Salentins Ausstellung in der Galerie Schütte in Essen (1990) mit einer Rede, und seit einigen Jahren ist er ihm von Zeit zu Zeit als Assistent behilflich.

Die Idee zu den Zeichnungen geht jeweils von Salentin aus, wird aber von Höckelmann und Bahr sofort - und bei beiden im Format DIN A4 und in s/w - aufgegriffen. In die Auswahl der Vorlagen mischt sich Salentin nur bedingt ein, indem er zum Beispiel die Formteile für Höckelmann (ohne die Absicht einer Gültigkeit) zusammenstellt. Höckelmann fertigt die Zeichnungen teils vor den Konstellationen selbst an. Hingegen erstellt Achim Bahr, der die Plastiken aus jahrelanger Anschauung kennt, seine Zeichnungen sämtlich nach Photographien, welche er, bisweilen in verschiedenen Ansichten einer Plastik, mit nach Hause nimmt.

Antonius Höckelmann (1937-2000) hat, nach einer Ausbildung zum Holzbildhauer, Bildhauerei bei Karl Hartung an der Hochschule für Bildende Künste Berlin studiert. 1970, als er nach Köln übersiedelt, hat er sich bereits einen Namen als Bildhauer und als Zeichner - durchaus in Nähe zur Malerei - gemacht. Zeichnungen nach plastisch-skulpturalen Arbeiten aber hat er seit seiner Studienzeit nicht mehr angefertigt. Antonius Höckelmann sieht die Zeichnungen zu den Arbeiten von Salentin (die sämtlich 1973 entstanden sind) auch nicht in einer „dienenden“ Funktion. Sie geben das eigene Verständnis von Plastik, von Dynamik und Figur wieder - so wie dies seine bildhauerischen Arbeiten und seine Bildzeichnungen prägt. Das kommt etwa in der Artikulation von Räumlichkeit, im dynamisch Kraftvollen der Linien und im Maskenartigen, das sich zwischen Gestängen abzeichnet, zum Ausdruck.

Wie Antonius Höckelmann rückblickend mitteilt, hat möglicherweise ein Unbehagen an Salentins Plastiken - die völlige Verschiedenheit zu ihm, wie sie schon im Material evident wird - eine Rolle gespielt (55). Er „weicht“ die harten Konturen auf und „stülpt“ schwellende, sich hebende und senkende Linienbündel über sie; er schafft eine bewegte Oberfläche, die als plastische Erscheinung sogleich Volumen und Allansichtigkeit suggeriert. Ein weiterer Aspekt, der ihn interessiert und auf den er hinarbeitet, ist das - wie Höckelmann sagt - „Insekten- und Dämonenhafte“, die expressiven Qualitäten, die bei Salentins Arbeiten mit ihren Reihungen analoger Formelemente und ihren Gestängen anklängen.

Das Blatt Papier wird in seiner Ganzheit aktiviert, Höckelmann verwendet einen breiten Kohlestift, mit dem er aus dem Handgelenk heraus zeichnet. Teils bleiben Linien stehen, teils verdichten sich diese weiter in der Wiederholung der Bewegung. Verwischende Büschel beschreiben eine lose hängende plastische Haut. Generell bezieht Höckelmann den Umraum der Plastiken auf der Bildfläche ein (56). Er betont serielle Folgen, die er dann zum Teil verstärkt; so untergliedert er Rohre oder größere gewölbte Flächen. Bei einzelnen Plastiken bewahrt er zwar deren (formale) Konstitution, abstrahiert und vitalisiert aber durch die Hinzufügung weiterer Linien. Das skizzenhaft Dokumentarische wird

dadurch unterstrichen, daß Höckelmann seine Signatur und mitunter den Titel der Arbeit, auch Hinweise auf die Besuche bei Salentin, handschriftlich integriert.

Höckelmann breitet hier das Spektrum seines zeichnerischen Vermögens aus. Es entstehen bis zu acht Blätter zu einer Plastik, die sich mitunter erheblich voneinander unterscheiden. Damit gibt Höckelmann zugleich die Vielschichtigkeit von Salentins Arbeiten zu erkennen, gesehen mit seinen Augen.

Achim Bahr (geb. 1956) hat bei Karin Rissa an der Kunstakademie in Düsseldorf studiert. In seinen Gemälden und Zeichnungen bleibt er ein Realist, der auch Befindlichkeiten reflektiert. Die Entwicklung stereoskopischer Bilder (für die er seit Mitte der neunziger Jahre den Computer einsetzt) (57) bedingt ein präzises zeichnerisches Vorgehen, sie ist auf die Treue gegenüber der Realität angewiesen. In Bezug auf die Genauigkeit ist Bahr durchaus Salentin verwandt. Mit dessen Haltung ist er vertraut, auch äußert er gegenüber dessen Arbeiten Respekt (58).

Bei den Zeichnungen zu Salentins Plastiken spricht Achim Bahr von „Porträts“, und er findet in ihnen Charakter und Individualität (59). Die Zeichnungen sind über einen Zeitraum von vier Jahren, zwischen 1977 und 1981 entstanden, wobei sie immer wieder beiseite gelegt, von der Arbeit an anderen Werken unterbrochen wurden. Ebenso wie Höckelmann verleiht Achim Bahr seinen Zeichnungen dokumentarischen Charakter, indem er sie auf dem Karton sogar noch mit dem Tag datiert.

In den Jahren, in denen die Blätter zu den Plastiken entstanden sind, hat Achim Bahr generell viel gezeichnet, übrigens Porträts von Menschen. Die Haltung, mit der Bahr nun an die Zeichnungen zu den Plastiken herangeht, ist ähnlich.

Die Produktion dieser Blätter ist überschaubar. Insgesamt sind siebzehn Zeichnungen entstanden, von denen fünfzehn im Buch des Hake-Verlags abgebildet sind. Im Gegensatz zu Höckelmann, der (wenn auch in der Minderzahl) ebenso blaue Plastiken berücksichtigt hat, konzentriert sich Bahr ganz auf die Arbeiten in Felgsilber.

„Porträt“ versteht sich als Manifestation des Dinghaften. Das Organische - z.B. in der „Unterwasserpflanze“ - wird wiedergegeben, aber nicht verstärkt. Achim Bahr ist an formalen Konstellationen interessiert; gegen Interpretationen motivischer Art wehrt er sich. Die Plastiken werden geradezu hyperrealistisch vor dem Betrachter ausgebreitet. Deutlich wird die Festigkeit und Schärfe des Materials und der Formen; auch gibt Bahr Wölbungen vermittelt von Schattierungen wieder. Bedingt durch das weiße Papier stehen die Plastiken hart auf der Fläche. Die Motive sind oft schräg gesetzt und lassen einen Einblick in die dreidimensionale Konstruktion zu. Der Schatten der Plastik zeichnet sich auf der imaginären „Wand“ ab. Anfänglich interessiert sich Achim Bahr mehr für geschlossene Volumina, später dann für feingliedrige Konstellationen (60). Minutiös - geradezu konträr zur Geschwindigkeit bei Höckelmann - gibt er das Dargestellte wieder. Die Plastiken bringen ihr Selbstbewußtsein zum Ausdruck, eine körperliche Autarkheit. Achim Bahr verdeutlicht ihre Einzelheiten, den Charakter des Disparaten und die Zusammenfügung zu einer Einheit.

- (1) 1962 Gal. Schmela, Düsseldorf; 1969 Gal. Tobiès & Silex, Köln; 1974 Gal. Oppenheim, Köln.
- (2) 1949-55 die Weihnachtsausstellungen Dürener Künstler, 1957/58 die „Abendausstellungen“ und 1957-59 die Ausstellungen der „Gruppe 53“.
- (3) Im Laufe der Jahre hat er - neben den zuständigen Kuratoren der Ausstellungsinstitute - mehr und mehr den Ausstellungsaufbau Kollegen und Freunden (z.B. J. Bandau, Th. Hirsch) überlassen.
- (4) Schwarze Sockel verwendet Salentin 1972 in der Kunsthalle Nürnberg sowie dann in späteren Jahren fast ausschließlich.
- (5) Ebd. Die Titel der Ausstellung lauten: „Hans Salentin. Objekte und Bilder“, „Joachim Bandau. Objekte auf Rädern“.
- (6) RR, Kölnische Rundschau, 14. 3.1975.
- (7) 1972 Kunsthalle Nürnberg: „Utopische Projekte, Bandau. Salentin“, und als Untertitel unter einer Abbildung von Salentin: „Technoide Fiktionen“; 1974 Gal. Seuss, Buchschlag: „Technoide Fiktionen“.
- (8) So auch bei der Präsentation der Zeichnungen 1995 im Leopold-Hoesch-Museum in Düren.
- (9) Die documenta 1977, bei der Salentin um begleitende Blätter gebeten wurde, ist eine Ausnahme; jedoch hat Salentin derartige Zeichnungen oder Konstruktionsskizzen nicht erstellt.
- (10) 1968 Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg: „Junge deutsche Plastik“; 1969 Heidelberger Kunstverein: „Skulptur“.

- (11) Von den Radiosendungen und Eröffnungsreden, von denen leider nur ein Teil überliefert ist, kann hier abgesehen werden.
- (12) Insbes. Kat. Köln 1990.
- (13) Kat. Düren 1995 und Kat. Remscheid 1997.
- (14) H. Stachelhaus, a.a.O., S. 144 und 146; A. Kuhn, a.a.O., S. 11.
- (15) Pantheon, Juli 1974, S. 311; auch Kat. Esslingen, Ostfildern 2000, S. 214.
- (16) Ebd., S. 312.
- (17) J. Raap, Kunstforum International, Nov.-Jan. 1996, S. 265-268.
- (18) Kat. Remscheid 1997, S. 79 und Abb. S. 53.
- (19) J. Morschel, a.a.O., S. 105.
- (20) J. A. Thwaites, Deutsche Zeitung, 21.2.1962.
- (21) W. Schulze-Reimpell, Die Welt, 19.9.1967.
- (22) Sämtliche Arbeiten, die sich dieser Werkgruppe zuordnen lassen, gelangen noch im Laufe der sechziger Jahre in Privatbesitz, überwiegend im Rheinland.
- (23) W. Aue, das kunstwerk, März 1966.
- (24) WVZ 1964-2; 1965-5 (erste Fassung). Eine ähnliche Bedeutung kommt einem Photo zu, das Gerd Winkler in Salentins Atelier zeigt. In: Kunstreport, 1/87, S. 28.
- (25) W. Aue, ebd., S. 3/4.
- (26) W. Aue, ebd., S. 4. (27) Th. Hirsch, Kat. Remscheid 1997, S. 60.
- (28) P. Winter, das kunstwerk, Juli 1978, S. 81; und dann, fast wortwörtlich, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 12.5.1978.
- (29) P. Winter, Artis, Juli/August 1992, S. 28.
- (30) B. Catoir, das kunstwerk, Mai 1975, S. 83; ähnlich auch W. Schön, Rheinischer Merkur, 12.2.1990.
- (31) M. Schneckenburger, Kat. Köln 1975, s.p.; Kat. Köln 1990, S. 53.
- (32) S. J. Raap, Kunstforum International, Nov. 1995-Jan. 1996, S. 268; C. Hardt, General-Anzeiger Bonn, 4.4.1989 oder W. Schön, Rheinischer Merkur, 16.2.1990.
- (33) I. Nestler, Kat. Düren 1995, 16.2.1990.
- (34) E. Thiemann, Artis, Nr. 4, 1967, S. 34; Sk, Nürnberger Zeitung, 30.9.1972; K. Hamburger, Kat. Köln 1975, s.p.; Th. Hirsch, Passagen, 3/1992, S. 23.
- (35) K. Hamburger, Kat. Köln 1975, s.p.; P. Winter, Artis, Juli/August 1992, S. 27.
- (36) P. Liška, Kat. Köln 1990, S. 12; Th. Hirsch, Kat. Düren 1995, S. 9 und Kat. Remscheid 1997, S. 64.
- (37) W. Aue, das kunstwerk, März 1966, S. 4.
- (38) K. Hamburger, Kat. Köln 1975, s.p.
- (39) A. Bahr, im Gespräch mit R. Spölgel, a.a.O., s.p.
- (40) G. Winkler, pardon, Januar 1972, S. 76.
- (41) G. Ch. Rump, Kunst Köln, 2/85, S. 48.
- (42) So der Titel dieser Abteilung auf der documenta VI, 1977.
- (43) B. Catoir, das kunstwerk, Mai 1975, S. 83.
- (44) Vgl. hierzu auch H.-J. Müller, Kunstspiegel 2, 2.4.1972, und W. Lippert, Kunstforum International, Bd. 13, 1975, S. 246.
- (45) S. hierzu C. Zepter, Kölner Stadtanzeiger, 16.9.1969; außerdem G. Jappe, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.3.1975.
- (46) P. Winter, Artis, Juli/August 1992, S. 31.
- (47) C. Zepter, Kölner Stadtanzeiger, 16.9.1969.
- (48) G. Jappe, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.3.1975.
- (49) W. v. Bonin, Magazin KUNST, 2. Quartal 1968, S. 684-687.
- (50) M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 52.
- (51) Gespräch mit G. C. Rump, Kunst Köln, 2/1985, S. 50.
- (52) W. Vitt, Köner Skizzen, 3/1995, S. 20.
- (53) Th. Hirsch, Kat. Pulheim 1995; s. auch C. F. Schröer, art, Februar 1990, S. 99f.
- (54) Der Titel lautet „Hans Salentin. Skulpturen“, und erst dann, kleiner im Untertitel „gezeichnet von Antonius Höckelmann“.
- (55) Gespräch mit A. Höckelmann, Köln 7. April 1997.
- (56) S. hierzu auch M. Schneckenburger, Salentin/Höckelmann, a.a.O., s.p.
- (57) S. Interview mit Achim Bahr, 3D-Magazin, a.a.O., S. 31-35.
- (58) Gespräch mit Achim Bahr, Düsseldorf 15. Dezember 1997.

- (59) Ebenso im Gespräch mit Renate Spölggen, Kat. Salentin/Bahr, a.a.O., s.p.
- (60) „... später richtete sich mein Interesse dann immer mehr auf diese eigentümlich bizarre Eleganz ...“, A. Bahr, Kat. Salentin/Bahr, a.a.O., s.p.

4. Die Genese des plastischen Werkes

4.1. Voraussetzungen und Anfänge

Im Anschluß an sein Studium an der Düsseldorfer Akademie gelangt Hans Salentin ab 1955/56 zu Gemälden, die, in Strukturen geschichtet, den Raum einbeziehen. Sie stehen unter dem Primat des Informel; Salentin selbst versteht diese Bilder sämtlich als zweidimensionale Formulierungen. Die plastisch-skulpturale Realisation ist für den ausgebildeten Maler noch kein Anliegen, so wenig wie der Purismus und der Verzicht auf Farbigkeit - Aspekte, die sich da schon in den Arbeiten der Kollegen finden und dann, einige Jahre später den Charakter seiner *Dachziegelreliefs* mitbestimmen werden.

Salentin bezieht seine Informationen überwiegend aus dem Düsseldorfer Umfeld. Denkbar ist, daß das gemeinschaftliche Arbeiten und Diskutieren in den Ateliers der Gladbacher Straße sowie die Ausstellungen in den Museen und Galerien auf seine eigene Arbeit einwirken. Einen ersten Schritt in der Überwindung von Informel und Tachismus stellt in diesen Jahren die Beschränkung auf einen Farbton dar. Die Idee des Rasterbildes, die Bleckert wie auch Piene für sich in Anspruch nehmen, wird bei Salentin in den Tuschzeichnungen manifestiert. Dies mündet in den Verzicht auf Farben, bevorzugt verwendet Salentin in seinen Gemälden einen Grau- oder Beigeton. Monochromie und rasterartige Struktur gehen mit einer Ordnung der Darstellung einher; jede, etwa durch den Gestus verursachte Störung der Bildordnung wird dabei nivelliert.

Das Relief erweist sich in den Jahren, in denen Salentin mit den *Dachziegelreliefs* einsetzt, als gebräuchliche Bildform der Avantgarde. Mit Vorläufern, die in den russischen Konstruktivismus zurückreichen, wurde das Relief durch das - bedingt als informell zu bezeichnende - „Materialbild“ (A. Burri, K.-F. Dahmen, A. Tàpies) sowie durch die Assemblage (R. Rauschenberg, J. Wagemaker) weiter salonfähig. Einen anderen Weg in der Erringung von Raum schlägt Lucio Fontana mit seinen „Concetti spaziali“ ein.

Neben dem Relief stehen die Beschäftigung mit der Monochromie, der Anti-Peinture, der seriellen Struktur, Licht und Schatten im Fokus der damaligen theoretischen und praktischen Untersuchungen in der Kunst. Eine wichtige Rolle in Deutschland spielt dabei Zero. Ein Aspekt, der in den sechziger und siebziger Jahren eine große Aktualität hat, ist die Beschäftigung mit „neuen“ Materialien und mit der Technik, das Interesse für Maschinen und Fahrzeuge im allgemeinen, für die Weltraumfahrt im besonderen. Auch Salentin greift den technischen Fortschritt in seinen Arbeiten auf, dies betrifft die Motive, aber auch die Materialien und die Verwendung industriell geformter Teile. Das Ready-made, welches später für Salentin bedeutsam wird, nimmt eine wichtige Rolle in der Kunst des 20. Jahrhunderts ein.

Salentins erste plastisch-skulpturale Überlegungen führen zur künstlerischen Handhabung von anthrazitfarbenen Gummischläuchen für Fahrrad-Reifen. Salentin hat dies nicht weiter konkretisiert; gewiß deutet sich schon hier das Interesse für einzelne Strukturen der funktionalen Wirklichkeit an (1). Salentin greift auf die schwarze Farbgebung dann bei den ersten *Dachziegelreliefs* zurück.

4.2. Die *Dachziegelreliefs*

Von 1959 bis 1961 entstehen, als in sich geschlossene Werkgruppe mit nicht einmal zwanzig Arbeiten, die *Dachziegelreliefs*. Diese lassen sich in zwei Phasen gliedern, in die Reliefs aus den Trümmern zer Schlagener Ziegel und, daran anschließend, die Reliefs mit fabrikneuen, „ganzen“ Ziegeln. Bei der ersten Gruppe überlappen sich die Scherben, bilden ein unruhiges Zueinander von Halten und Fallen, bei dem unterschiedliche Formen und Strukturen hart aufeinanderstoßen (1959/60). Bei der zweiten konstituiert jeweils eine vollständige Schindel die waagrechte Zeile, wobei unterschiedliche Ziegeltypen nacheinander folgen können (1960/61).

1958, auf einer Reise durch die Provence, „entdeckt“ Salentin Dächer in gleißendem Licht. Er hält diese, mit den Ziegeln im funktionalen Verbund, auf Photographien fest, ohne zunächst eine konkrete künstlerische Intention vor Augen zu haben. Auch wird ihm erst später, als er schon die plastische Umsetzung in Angriff nimmt, die Mannigfaltigkeit der Typen und Formen bewußt. Einerseits wären Abläufe identischer oder ähnlicher Stücke denkbar, andererseits ermöglicht das Zueinander verschiedener Stücke eine Vielzahl an Gestaltfindungen. Neben der formalen - und inhaltlichen - Fülle haben die geringen Kosten und das Neuartige des Materials in der Kunst Salentin bei dieser Werkgruppe weiter bestätigt.

Die Reliefs, die das Moment des umfassten Zueinanders der Dächer noch aufweisen, lösen die Ziegel von ihrem eigentlichen Zweck. Diese sind in einen neuen, ausschließlich künstlerisch zu verstehenden Kontext gestellt. Der eigentliche Gegenstand, die Erscheinung als Dachziegel, bleibt erkennbar, auch nach dem Überzug mit der weißen Farbschicht und auch dann, wenn Salentin die Ziegel zertrümmert und die Scherben frei kombiniert hat.

Salentin verwendet Standardtypen, die, im erhaltenen Zustand, 40 cm lang sind und, gebrannt beim Großhändler, von Haus aus einen roten Farbton besitzen. Die Dachziegel beziehungsweise deren Scherben werden, kompositionell angeordnet, in das feuchte Zementbett gedrückt. Als Einfassung dienen zunächst, bei den kleineren Formaten, Holzrahmungen; schon nach einigen Monaten aber stößt Salentin auf verzinkte Eisenrahmen im Format von 100 x 40 cm, mit denen zuvor Fußmatten umgrenzt waren. Gewiß trägt dies dazu bei, daß sämtliche Arbeiten mit den zeitig untereinander geordneten, nicht zerbrochenen Ziegeln dieses Maß besitzen.

Bei den ersten Reliefs ruhen die Scherben noch in der Zementmasse (welche während des Erstarrens von einer Hartfaserplatte gehalten wird), später dient eine Holzplatte als Grund, der Stabilität gewährleistet. Salentin streicht die „fertigen“ Ordnungen gleichmäßig deckend mit Fassadenfarbe in reinem Weiß. Die Verwitterung bringt im Laufe der Jahre eine allmähliche Tönung mit sich, die von Salentin aber als „Patina der Zeit“ akzeptiert, gar begrüßt wird. Er pinselt in die Nischen und Kuhlen, der Gestus selbst ist nur gelegentlich zu sehen, ein Anliegen des Künstlers ist er nicht. Einzelne frühe Versuche, die Reliefs schwarz zu streichen, hat Salentin sehr schnell revidiert. Das Schwarz nimmt die Plastizität der Arbeiten zurück und schwächt die Wirkung der Schatten ab. Für Salentin kam aber nur ein Streichen in einer Nicht-Farbe in Betracht, theoretisch noch gestützt von den Prinzipien der Anti-Peinture und der Abwendung vom Malerischen.

Mit dem Abstand von einigen Schritten scheint es, als wären die Reliefs in einen Farbeimer getunkt oder als wäre das Weiß ihr Lokalton. Der Charakter der amanuellen, industriellen Serienproduktion, den Salentin dann seinen Plastiken aus Aluminiumgußstücken verleiht, ist hier schon vorweggenommen.

Das Weiß saugt das Licht auf. Dieses wird als Schatten sichtbar. Der Schatten betont noch die plastischen Formen, deren Wölbungen und Überlagerungen. Salentins *Dachziegelreliefs* sind dreidimensional erfahrbare Werke, die eine reale räumliche Tiefe (die bis zu 12,5 cm betragen kann) besitzen. Salentin selbst hat das Moment des Schattens und den Aspekt der Dreidimensionalität, wie er mitteilt, hier nicht weiter beachtet. Schon bei den Titellegenden hat er nie die Tiefe der Arbeiten aufgeführt. Wichtig ist ihm die Konfrontation des Betrachters mit innerbildlichen Faktoren. Das Weiß sorgt für eine Versachlichung der Arbeit. Die Dramaturgie im Zueinander der Formen wird, trotz dynamischer und erzählerischer Momente zumal bei den frühen *Dachziegelreliefs*, als distanzierte Formanalyse

registriert. Die präzisierende „Kühle“, die als emotionale Kategorie später den Aluminiumplastiken ebenso wie den Fotoleinwänden eigen ist, tritt neben das Vitale.

Eine Besonderheit ergibt sich daraus, daß Salentin für diese Reliefs (ausgenommen die frühen kleinerformatigen Arbeiten, die hängen müssen) Alternativen in der Präsentation anbietet. Die *Dachziegelreliefs* können auf dem Boden oder auf einer Leiste an der Wand lehnen oder sie können in Augenhöhe gehängt sein.

Schon bei den *Dachziegelreliefs*, zu Beginn der plastischen Produktion, bilden also fabrizierte Formen den Ausgangspunkt für das weitere Geschehen: Salentins Auswählen einzelner Ziegel und Scherben ist intuitiv und absichtsvoll. Sodann erweist sich der Ziegel für alle weiteren künstlerischen Schritte als herausfordernde, inspirierende Faktizität. Stärker noch bewahren die Scherben als Fragmente der Ziegel eine formale Komplexität und Offenheit, die mit dem Zufall agiert.

Nur anfänglich verwendet Salentin Ziegel, die zerbrochen sind; er selbst hat diese zuvor mit dem Hammer in Stücke geschlagen. Der Charakter des Geordneten und Funktionalen, ausschließlich nach praktischen Gesichtspunkten Geformten ist dabei geradezu konterkariert. Die ersten Experimente finden 1959 statt, fertiggestellt sind die ersten gültigen Reliefs 1960, einzelne dieser Arbeiten entstehen noch 1961. Das Abgehackte, Scharfkantige der Scherben, das Dramatische im Zueinander, das sich nur in den frühen *Dachziegelreliefs* findet, wird durch das Weiß bedingt gemildert. Die Scherben ragen heraus und weisen zugleich in die Tiefe. Dies ist kein lyrischer Rhythmus, wie er dann die Reliefs mit den zeilig gesetzten Ziegeln kennzeichnet, eher ein hartes Stakkato, das sich in entschiedenem Vortrag artikuliert. Die Überlagerungen der Flächen, die Ausbuchtungen, Kanten und Spitzen, das Agieren mit Hohlräumen fördern das fragmentarisch Körperhafte. Das Amorphe und Gebrochene sowie das Aufgerissene verdeutlichen zudem weiter, daß Salentins Werk noch vor dem Hintergrund der informellen Kunst einsetzt. Das All-Over klingt an. Salentin hat diese Arbeiten auf dem Boden, von verschiedenen Seiten entwickelt. Dies beinhaltet die Möglichkeit, einzelne der Reliefs um 90° oder 180° gedreht zu präsentieren (2). Im Vermeiden einer kontinuierlichen Gleichheit artikuliert sich Widerborstiges, ein Interesse an der Spontaneität; tatsächlich aber sind die Arbeiten ausgearbeitet. Am Anfang von Salentins plastischem Werk steht ein kleineres Relief, in einem maßvollen Verhältnis von Höhe und Breite (WVZ 1960-1). Trotz des Amorphen ist ein klarer Aufbau, unterstützt noch im Bezug von linker und rechter Vertikale, erkennbar. Einzig in der Mitte scheinen die Scherben zu rutschen, sich in einem labilen Gleichgewicht zu befinden. Die Rundungen verlaufen eher sanft, die Dramatik selbst ist gemäßigt. Salentin schafft Korrespondenzen zwischen einzelnen, die Darstellung konstituierenden Partien. So findet eine geriffelte Formation im unteren Bereich ihre Entsprechung am oberen Rand. Zwischen den Ziegelstücken und dem Rand bleibt Zement stehen, der in das bildnerische Geschehen einbezogen ist. Nur in Ansätzen ist der Bezug zu Dachziegeln erkennbar; schon in den nächsten Arbeiten findet sich eine größere Deutlichkeit und betontere Zeiligkeit.

Insgesamt läßt sich bei den Reliefs aus zerschlagenen Ziegeln auch eine Entwicklung hin zum Hochformat feststellen; dieses weist dann sogleich Parallelführungen auf, eine gleichmäßigere Struktur. Die einzelnen Teile werden großflächiger, der Übergang zu den Reliefs mit „ganzen“ Ziegeln, die 1960 einsetzen, vollzieht sich also in mehreren Schritten.

Die *Dachziegelreliefs* aus fabrikneuen, unversehrten Ziegeln entstehen bis 1961; einzelne Arbeiten, die Scherben und „ganze“ Dachziegel vereinen, gehen ihnen voraus. Insgesamt fertigt Salentin acht Reliefs ausschließlich aus unversehrten Stücken, in vertikaler Ausrichtung sämtlich im Format 100 x 40 cm. Die Ziegel nehmen die ganze Breite ein; zwischen 7 und 10 Einzelelemente sind in den Arbeiten übereinander gesetzt. Es dominiert eine formale Strenge, die ohne wesentliche Änderungen die gesamte Werkphase betrifft. Auf großen, oft planen Flächen bleiben Nägel stehen, die ebenfalls mit weißer Fassadenfarbe überstrichen sind. Konvexe Wölbungen überwiegen gegenüber konkaven. Geriffelte Strukturen mit Einbuchtungen unterstreichen den industriell gefertigten Charakter; sie dienen ausschließlich als oberstes oder unterstes Element im Relief. Teils sind die Ziegel seitlich offen, teils geschlossen, wodurch Salentin ein sorgsames Abwägen von Raum, Fläche, Geheimnis und handwerklichem Selbstverständnis erreicht. Gerade durch diesen Dialog der Seite wird die dreidimensionale Präsenz weiter pointiert. Zugleich ist die „röhrenartige“ Systematik aufgelockert. Diese *Dachziegelreliefs* entwickeln sich gewissermaßen stufenweise von unten nach oben - erst recht, wenn sie an der

Wand lehnen. Der Faktor Zeit - im Sinne einer sukzessiven Erfahrbarkeit - tritt hier anders auf als bei den Reliefs aus zerschlagenen Ziegeln oder bei den *Zinkblechreliefs*, die als Zeitspeicher wirken, welcher Geschichte, Vergangenheit und Gegenwart zusammenführt. Hans Salentin variiert bei den *Dachziegelreliefs* verschiedene Systeme, wobei die Möglichkeit der Variabilität aber beschränkt bleibt: infolge der Formatvorgaben, der Formung und des Gewichtes der Dachziegel, auch durch das begrenzte Repertoire an Typen.

Exemplarisch für die Werkgruppe mit unversehrten Dachziegeln steht die Arbeit WVZ 1960-10. Bei insgesamt vier verschiedenen Typen setzt sich die Arbeit aus sieben Einzelementen zusammen, die übereinandergesetzt sind und sich kaum überlappen. Lediglich die oberste und die unterste Partie sind in sich untergliedert. Die „Röhrenformen“ sind gegeneinander gesetzt. Eine flache, an der einen Seite gerundete Partie in der Mitte ordnet diese Arbeit weiter; oberhalb und unterhalb davon reagieren wesentliche Momente spiegelsymmetrisch aufeinander.

Die formale Spannung wird durch die Nicht-Identität der oberen und der unteren Partie forciert. Für eine Verlebendigung sorgen die Nägel, ebenso der Wechsel offener und geschlossener Seiten. Salentin geht sorgsam mit der Schattenbildung um; nur ansatzweise entwickelt sich eine Wellenbewegung aus Hebungen und Senken. Tatsächlich haben wir es hier mit der konzentriertesten Arbeit unter den *Dachziegelreliefs* zu tun.

4.3. Die Zinkblechreliefs

Die Reliefs aus ausrangierte Zinkblechen entstehen 1961 und 1962. Sie schließen, eingeleitet durch experimentelle Arbeiten, unmittelbar an die *Dachziegelreliefs* an; die Beschäftigung mit dem Zinkblech mag mit dazu geführt haben, daß Salentin die Arbeit mit den Ziegeln eingestellt hat. Ohnehin war für ihn die Idee des *Dachziegelreliefs* in ihren Möglichkeiten ausgereizt. Weiterhin mögen praktische Gründe bei dem Materialwechsel eine Rolle gespielt haben. Salentin interessiert die sinnliche Strukturiertheit und Lebendigkeit der Zinkbleche, welche beim Aufblättern (ähnlich wie beim Zertrümmern der Ziegel) Überraschungsmomente, zufällige Konstellationen transportieren.

Die *Zinkblechreliefs* (3) liegen in vergleichsweise großer Anzahl vor. Innerhalb eines Jahres erstellt Salentin siebzehn Arbeiten, die belegt sind. Sie sind alleiniger Gegenstand von Salentins erster Einzelausstellung in der Galerie Schmela in Düsseldorf, Januar/Februar 1962, wo fünfzehn Reliefs zu sehen sind. Erst kurz zuvor, im Dezember 1961, als bereits die meisten der Arbeiten vorhanden waren, hatte Alfred Schmela bei Salentin wegen der Ausstellung angefragt.

Hans Salentin setzt zwei oder mehrere Zinkbleche, die er zusammengefoldet beim Altmetallhändler erhalten und selber geöffnet hat, über einer Holzplatte oder einem Holzgerüst zueinander in Beziehung. Nur in einem Fall beläßt es Salentin bei einem Stück aus Zinkblech, das aber schon bearbeitet ist. Die Bleche werden mit Schrauben montiert; Schweißarbeiten sind nicht erforderlich. Gewiß gibt es Bleche mit gelöteten Stellen, diese hat Salentin jedoch vorgefunden. Die Bleche waren zuvor in Gebrauch, etwa als Teile von Fensterbänken oder als Dachrinnen. Der Oxidationsprozeß hat bereits eingesetzt und schreitet nach wie vor voran; es entsteht ein moosartiger Ton, der zwischen Grau und Grün changiert. Insgesamt dominiert das naturhaft Gegebene gegenüber den Anmutungen des Technizistischen. Wie Hans Salentin berichtet, haben zu dieser Zeit, Anfang der sechziger Jahre, Industrie und Technik für sein Werk noch keine bewußte Rolle gespielt.

Die *Zinkblechreliefs* wirken verletzt, sie treten dem Betrachter als fleckige Haut gegenüber. Knickstellen und schründige, ausgebeulte Flächen sind charakteristisch. Der Eindruck ist „papiern“ (John Anthony Thwaites, 1962) (4). Einzelne Flächen sind vor- und übereinander gesetzt. Die Parallelität der Knickspuren, die zu einem Raster führt, hat ihre Ursache in der mittigen Faltung; Salentin selbst strebt hier keinen seriellen Rhythmus an. Jedoch greift er die lineare Struktur der *Dachziegelreliefs* auf.

Grundsätzlich kehrt Salentin hier zum Amorphen, Brüchigen des Materialbildes zurück; augenblicklich werden existenzielle Dimensionen vermittelt. Die Beschädigungen in den Oberflächen sind aber nicht als Maßnahmen des Künstlers zu verstehen. Sie sind Gebrauchsspuren und durch das Entfalten allenfalls verstärkt worden. Salentin beläßt die Struktur der Bleche, auch ihre Tönung. Jede Geste als ablesbares Sensorium des Künstlers ist vermieden.

Der Vorgang des Faltens oder Entfaltens wird nicht thematisiert. Dies ist auch für das Zertrümmern der Dachziegel zu konstatieren. Nur die Erscheinungsformen und das Resultat der fertigen Arbeit spielen schließlich für Salentin eine Rolle.

Im Gegensatz zu den *Dachziegelreliefs* sind die *Zinkblechreliefs* ausschließlich für die Hängung an der Wand gedacht. Von dort dringen sie in den Raum vor, anfänglich eher massiv, später verhalten. Vereinzelt werden geknautschte Stücke in bereits zusammengefügte Konstruktionen eingespannt; oft nur provisorisch fixiert, ragen sie deutlich aus diesen hervor.

Dies läßt an die experimentellen Arbeiten denken, bei denen sich Salentin zum ersten Mal mit Metallformen auseinandersetzt. Die beiden *Experimentalreliefs* verharren in der Assemblage aus Fundstücken. Im Disparaten, auch Offenen wandeln sich die Partien aus Maschinen und Apparaturen zu potentiell figurativem. In ihrem Zueinander von Lässigkeit, Detailverliebtheit und kompositionellen Bezügen mögen diese Reliefs entfernt an Arbeiten von Louise Nevelson und vielleicht an die ersten Objekte von Günter Haese denken lassen, welche aber etwas später entstehen. Die Reliefs von Salentin wirken weniger als Arsenal der Erinnerung, wie bei Nevelson, auch verfügen sie nicht über die erzählerische Leichtigkeit der Arbeiten von Haese. Sie intendieren, wie die ersten der *Zinkblechreliefs* hart und gebrochen auftretend, individuelle Geschichte.

Von hier ausgehend - und innerhalb der kurzen Spanne, in der die *Zinkblechreliefs* entstehen - läßt sich eine Entwicklung beobachten. Sie setzt mit komplex gestaffelten, dabei gestauchten, in sich ver-

schobenen Arbeiten ein. Allmählich tritt an die Stelle der knittig ihr Eigenleben behauptenden Partien eine größere Flächigkeit und stärkere Ordnung. Die Bleche verbleiben schließlich in der Fläche. Der „Weg geht auch hier zu immer strikterem, klarerem Zeilenaufbau, der Licht und Schatten in feste Bahnen weist“ (M. Schneckenburger, 1990) (5).

Der Bezug der frühen *Zinkblechreliefs* zu den vorausgehenden experimentellen Arbeiten wird am ersten Relief, WVZ 1961-5, deutlich. Die Arbeit ist vertikal ausgerichtet und in ihrer Proportionalität als oblong zu bezeichnen. Auf der Mittelachse ragt, geradezu lässig montiert, eine geknautschte Formation im rechten Winkel in den Raum. Langgestreckte Formulierungen dominieren. Brüchiges deutet sich vor allem in den Verschattungen und Überlagerungen an. Einzelne Teile kippen, gehalten von „Schienen“, nach außen. Ein Verschwinden unter anderen Blechen und Wiedererscheinen der Stränge wird suggeriert.

Der konstruktive Aufbau, der weitgehend die strenge Ordnung wahrt ohne das Beiläufige auszuschließen, ruft das *Dachziegelrelief* WVZ 1960-1 in Erinnerung. Tatsächlich orientieren sich die ersten Arbeiten in Salentins Werkphasen zunächst an der Axialität.

Mit diesem *Zinkblechrelief* eignet sich Salentin erstmals die Form des Idolhaften an, welche zuvor lediglich in den experimentellen Arbeiten vorkommt und von nun an in seinem Werk kontinuierlich anklingt.

Am Ende der Phase der *Zinkblechreliefs* steht ein eher kleines Querformat, WVZ 1962-9. Die Arbeit ist aus drei Partien entwickelt, sie tritt als Einheit auf (zumal nachdem Salentin das Querband, die vierte Partie, 1990/91 entfernt hat). Ein waag rechtes Blech verläuft oben, die Horizontale abschließend, von hinten nach vorne. Eine weitere Fläche wölbt sich über der horizontalen Mitte aufwärts. Darunter ragt ein Zinkblech hervor, rechts unten etwas nach innen gedrückt. Zwei Schrauben sind auf gleicher Höhe in der oberen Hälfte deutlich sichtbar. Eine Delle in der linken oberen Hälfte sorgt für eine weitere Verlebendigung. Bestimmend ist die Andeutung eines Rasters aus Horizontalen und Vertikalen. Salentin erreicht eine Klarheit, die noch die einzelnen Partien, ihre Erhebungen und Einbuchtungen, betont. Die Schründe und Faltsuren treten keineswegs als Störfaktoren auf; vielmehr ist die Arbeit noch in ihrer realen und handwerklichen Präsenz erfahrbar. Manfred Schneckenburger hat solchen Arbeiten eine punktuelle implizite Nähe zu Barnett Newman und zum Colourfield-Painting attestiert (6). Dieses sorgte zu der Zeit in Europa in der Tat für Aufsehen, dürfte Salentin aber kaum beeinflusst haben.

Innerhalb dieser Werkphase findet sich eine Arbeit, die das *Objet trouvé* als solches beläßt, WVZ 1962-8. Hier hat Salentin eine gefundene Formation über einem Holzgerüst mit Schrauben befestigt. Das Fundstück als solches ist für ihn bereits ausreichend ergiebig. Zu sehen ist die Rückseite einer Zinkplatte, an die einmal ein Rohr angeschlossen war. Das Oval in der Mitte dominiert die Darstellung. Das Blech ist oben und unten leicht, wie eine Rahmenleiste, nach innen gedrückt. Mit der Rundform im Zentrum wird - wie bei den collagierten Papierarbeiten dieser Jahre - ein Bezug zu Zero hergestellt. Salentins künstlerischer Ansatz ist hier unmittelbar mit der handwerklichen Realität verbunden. Deutlich wird auch, wie kontrolliert Salentin mit den Fundstücken umgeht und für die Formen und Erscheinungen der Umgebung sensibilisiert ist. Die Tendenz zur Reduktion, die Frage, wieviele Teile jeweils erforderlich sind, wird Salentin bei den *Schlitzkästen* weiter beschäftigen.

4.4. Die *Schlitzkästen*

Für die Jahre 1962 und 1963 sind insgesamt zwanzig *Schlitzkasten*-Arbeiten belegt. Sie schließen an die *Zinkblechreliefs* an und nehmen einige ihrer Spezifika - das Biegen von Blechen und das (partielle) Überlappen der Flächen - wieder auf. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Werkphasen, die Variationen erkundet und, sobald diese nur noch bedingt möglich waren, das Verfahren gewechselt haben, kennzeichnet die Werkgruppe der *Schlitzkästen* das Beharren auf dem Ähnlichen. Hans Salentin entwickelt einige wenige Typen, die lediglich minimal verändert werden.

Die *Schlitzkästen* bestehen aus fabrikneuen Aluminium-Walzflächen, die waagrecht übereinander gesetzt und an den Linien des Zusammentreffens partiell gebogen werden. Die Schlitzlöcher können ebenso nach oben wie nach unten zeigen; manchmal sind sie in ihrer Mitte oder an den Seiten kantig akzentuiert. Die Reliefs bestehen aus bis zu acht Blechen, die als Rechtecke übereinander-, manchmal zudem nebeneinander montiert sind.

Salentin hat die Walzbleche direkt in der Fabrik erhalten, in der Regel in Stücken von 1 qm. Diese Stücke übernimmt Salentin meistens gebeizt; auf die ungebeizten Bleche trägt er Zapon-Lack auf. Nur vereinzelt verwendet er eloxierte Aluminiumflächen. Mit Blechschere und Schraubstock geht Salentin dezidiert handwerklich vor. Er biegt und knickt die Bleche, die Spannung führt zur Wölbung. Die Aluminiumbleche sind über ein Holzgerüst gesetzt, das seitlich durch Aluminiumstreifen verkleidet wird. Rückseitig befindet sich zudem meist eine Holz- oder Aluminiumplatte, die stabilisierende Funktion hat. Salentin verbindet die Teile mit Schrauben, häufig Eisenschrauben, die nur gelegentlich mit Silberfarbe kaschiert werden.

Wichtig ist, wie die Teile aufeinanderstoßen, wie weit die Ränder eingeknickt sind und wie die Flächen zueinander liegen. Salentins Arbeit bewegt sich hier im Bereich der Nuance (7). Es entstehen räumliche Körper mit einer realen Tiefe vor der Wandfläche. Durch die von Relief zu Relief verschiedene Behandlung der Oberflächen, auch den Grad der Wölbung, reflektiert das Licht in unterschiedlichem Maße. Die *Schlitzkästen* besitzen Hohlräume, sie lassen Licht ein, partiell ist ein Einblick möglich. Es entstehen Schalen, die keinen Rückschluß auf ihr Gewicht geben, der Innenraum bleibt geheimnisvoll. - Salentin versteht hier erstmals seine Arbeiten als dreidimensionale Gebilde.

Zugleich vermitteln die *Schlitzkästen* einen dezidiert technizistischen Charakter. Sie treten als anonyme industrielle Apparaturen auf, sie besitzen eine „makellose Karosserieästhetik“ (M. Schneckenburger, 1990) (8) und lassen an Abdeckhauben und Maschinenverkleidungen denken. Mit ihnen greift Salentin erstmals Aspekte der zeitgenössischen Ästhetik und der technischen Verfaßtheit auf. Der schründigen, versehrten Oberfläche des ausrangierten Zinks folgt also das fabrikneue Material, das durch seine „Unberührtheit“ und Klarheit besticht. Formal schließt Salentin durchaus an die zeitigen *Dachziegelreliefs* an. Auch befindet er sich nun erneut im Zentrum der Avantgarde; gewiß werden dabei die „Concetti spaziali“ von Lucio Fontana zitiert. Hier und bei den kommenden Reliefs aus facettierten Formen ist der Bezug zu Zero evident. 1991 wird ein *Schlitzkasten* (WVZ 1962-10) in der Ausstellung „Bildlicht“ der Wiener Festwochen zu sehen sein (9).

Bei dem *Schlitzkasten* WVZ 1963-4 sind drei Aluminiumbleche übereinander gefügt. Das untere Walzblech als größter Teil nimmt etwa die Hälfte der Gesamthöhe ein, die mittlere Fläche ist deutlich die kleinste. Die Schnitte sind von unterschiedlicher Breite, die nach innen gebogenen Kanten sind verschattet. Zwischen scharfkantig und sanfter Wölbung, der Anmutung von hart und weich, bleibt Salentin elementar und grundsätzlich.

Es finden sich Einzelstücke, die das Spektrum dann doch erweitern. Bei einem *Schlitzkasten* ist eine Spirale in die Öffnung eingefügt (WVZ 1963-6) (10), bei einem anderen fügen sich acht Flächen wie ein Korsett zusammen (WVZ 1963-5), oder beim *Schlitzkasten* „horizontal-vertikal“ (WVZ 1963-7), der diese Serie beschließt, überlagern sich vier leicht gekippte Flächen kreuzförmig auf zwei Ebenen - Salentin läßt diese Werkgruppe mit Neuschöpfungen ausklingen.

4.5. Die Reliefs aus facettierten Formen

Einen weiteren Weg in der Erkundung von Material und Raum zeigen die vier Reliefs aus längs gekurvten, zudem gebogenen und gewölbten, überwiegend schmalen Aluminiumblechen, die zwischen Sommer 1963 und Frühjahr 1964 entstanden sind. Hans Salentin entnimmt die einzelnen Blätter dem Ausschuß im Leichtmetallbau, aus der Automobilproduktion. Er bearbeitet die Bleche durch Wegschneiden, vereinzelt auch durch Biegen weiter. Sie werden mit Schrauben montiert, in drei der vier Reliefs über einer Platte aus Tischlerholz, welche auch an den Seiten mit Aluminiumblechen verkleidet ist. Salentin staffelt mehrere Blätter neben- und voreinander. Sie beziehen sich in ihren Maßen und Formen aufeinander und wirken über der Grundfläche körperhaft dicht. Die Fläche reflektiert matt, sie beruhigt das Geschehen. Zwischen den Segmenten befinden sich Durchblicke, zugleich streben die Glieder wie Gelenkverbindungen oder Scharniere auseinander. Jedoch dominiert ein Strömen in der Waagrechten, von der einen Seite zur anderen. Die Schwerpunkte halten sich dabei im Gleichgewicht. Die Aluminiumblätter selbst sind nicht eloxiert. Salentin läßt Schrauben, die sich bereits in ihnen befunden haben, stehen; oft aus Eisen und nicht etwa Aluminium, prägen sie die Darstellung mit. Salentin bewahrt zudem die Haken und Auskragungen der Industrieproduktion und nutzt sie mitunter zur Montage.

Zwei Charakteristika sind hervorzuheben: die Körperlichkeit, die sich mit der einer vollplastischen Arbeit vergleichen läßt, sowie die Assoziierbarkeit mit Organischem, Anthropomorphem und Vegetativem. Der Schritt in die Dreidimensionalität ist hier endgültig vollzogen. Im Gegensatz zur Behauptung der Fläche bei den *Schlitzkästen* greifen die Reliefs taktil in den Raum aus, welcher sich nun in verschiedene Richtungen ausdehnt; angedeutet ist die virtuelle Fortsetzung der Hauptlinien. Der Hohlkörper unter den gestaffelten Blechen ist nur bedingt einsehbar. Gerade das Schichten der gewölbten Partien fördert die opulente Präsenz dieser Arbeiten, die tatsächlich auf die Addition und auf seriellen Folgen und deren Dynamisierung rekurren. Salentin selbst hat die Bezüge zu Erscheinungen der sichtbaren Welt beschrieben, zu einer Pflanze, einem Fisch oder dem Gefieder eines Hahns. Schon dies läßt auf das Sensorium schließen, mit dem Salentin dann seine vollplastischen Werke erarbeitet. Die (maschinell gebogenen) Krümmungen geben, ausgewählt und angeordnet von Salentin, die Erscheinungsform vor. Als Industrieformen, die anonym nach funktionalen Gesichtspunkten entwickelt sind, tragen sie zusätzliche gehaltliche Bedeutung.

Während die *Schlitzkästen* eine tabula rasa im Sinne von Zero zeigen, betonen die Reliefs mit facettierten Formen den Aspekt der Dynamik, wie er in einem Teil der Konzeptionen für Zero beschrieben ist (11). Mit diesen Arbeiten hat Salentin an den wesentlichen Zero-Ausstellungen, auch an der Biennale San Marino, teilgenommen. Lediglich im New Vision Center in London war ein *Schlitzkasten* (WVZ 1962-18) ausgestellt.

Nur eine Arbeit aus dieser Werkgruppe ist 1964 entstanden (WVZ 1964-1). Auf einer Grundfläche, die nahezu quadratisch ist, addieren sich mehrere facettierte Blätter in leichter Krümmung nach rechts zu einem plastischen Objekt. Dieses betont insgesamt die Vertikale, es ragt oben und unten über die Grundplatte hinaus. Die Röhren liegen übereinander. An einzelnen Stellen scheint sich der Korpus von der Grundplatte zu heben. Links und rechts sind je zwei Bleche zusammengefaßt, die sich dann zur Einheit zusammenfügen. Die linke Seite strebt, sich verjüngend, nach unten; die rechte nach oben. Die Mitte konstituiert sich im wesentlichen aus drei gestaffelten, umeinander lagernden, dabei verschobenen Elementen. Die funktionalen Verschraubungen erzeugen eine gewisse Beunruhigung, sie steigern aber auch den freien Rhythmus innerhalb der Darstellung.

Das Körperhafte vor der Grundfläche mag an einen Torso erinnern. Mit dieser Anmutung von Figürlichem, das sich als Masse im Raum artikuliert, leitet die Arbeit zu den vollplastischen Werken über, die noch im selben Jahr einsetzen.

4.6. Die Anfänge der vollplastischen Arbeiten. 1964-1967

In der zweiten Jahreshälfte 1964 entstehen die ersten vollplastischen Arbeiten, einzelne Versuche, die für Salentin aus heutiger Sicht nicht mehr von Bedeutung sind. Eine kontinuierliche Erarbeitung allansichtiger Plastiken setzt 1965 ein, mit der Verwendung präfabrizierter Fundstücke aus Aluminiumguß. Die weitaus meisten Plastiken der ersten Jahre werden homogen in dem industriellen Blauton gesprayed, den schon die aufgefundenen Gußteile hatten. 1967-69 entstehen, motiviert vielleicht durch die *Hard-Edge-Reliefs*, einzelne Plastiken in Rot.

Anfänglich bezeichnet Salentin seine Arbeiten mit dem Monat und Jahr der Entstehung. Die erzählerischen und deskriptiven Titel, die Salentin häufig verwendet und die teils schon Arbeiten von 1965 betreffen, werden erst nachträglich, mitunter lange nach Fertigstellung der Plastiken, gegeben. Dies schließt aber nicht aus, daß derartige (oder völlig andere, „ungenannte“) Impressionen Salentin schon bei der Auswahl und Komposition der Fundstücke inspiriert haben.

In den Arbeiten von 1964 bis 1967 halten sich gegenständlich deutbare und ungegenständliche Konstellationen die Waage. Die Plastiken der ersten Jahre sind eher klein dimensioniert und sie bleiben auf wenige Teile beschränkt. Nicht zuletzt infolge des blauen Überzugs sind sie weitgehend auf sich konzentriert. Die Bewegungen sind verhalten; eine latente Verspieltheit wird nicht weiter verfolgt. Ein lineares Vordringen in den Raum ist lediglich sparsam angedeutet. Schrägen verwendet Salentin nur selten, diese erhalten dann zentrale Bedeutung. In der Mehrzahl aber ragen Salentins frühe vollplastische Arbeiten vertikal in die Höhe, fast ausnahmslos verfügen sie über eine Basis. Eine lange Achse mündet in ein mehrteiliges, sich ausdehnendes Gebilde. Dies impliziert augenblicklich die Nähe zur Figuration.

Trotz ihrer oft geringen Maße sind diesen Plastiken monumentale Züge eigen. Sie demonstrieren Ferne und Distanz. Hinweise auf Technik und Industrie liefert Salentin hier nicht, auch wenn die Arbeiten eine metallische Härte vermitteln und die Klarheit von industriellen Produkten aufweisen.

Bereits 1965 entstehen der erste „Astronaut“ und das erste „Fahrzeug“. Während der „Astronaut“ (WVZ 1965-7) schon alle spezifischen Merkmale der späteren Fassungen in sich trägt, ist der „Go-Cart“ (WVZ 1965-3) noch in ungeklärter Annäherung an einen möglichen Typus begriffen; insgesamt erweist er sich, neben der gegenständlichen Mehrdeutigkeit, als ein konzises Ausloten von Formen anhand der Symmetrie.

Schon in diesen frühen Jahren findet Salentin zu wesentlichen Prinzipien und Aspekten, die konstituierend für das künftige Werk sind. Zu nennen wären die Frontalität, serielle Reihungen, eine Homogenisierung der Erscheinung, die Bevorzugung horizontaler und vertikaler Achsen und deren rhythmisches Zueinander und schließlich der (hier freilich noch seltene) Bezug zur visuellen Realität, der über die Jahre hinweg zu Motivreihen führt. Gleichwohl bewahrt sich Salentin das Experimentelle, das frühere Konzepte aufgreift und das er mit dem Bewußtsein neuer Erfahrungen immer wieder aufs neue umsetzt.

Noch 1965 entsteht eine Arbeit aus neuem gebogenem Walzblech (WVZ 1965-1); auf 1966/67 ist die Serie der *Hard-Edge-Reliefs* zu datieren. 1967/68 werden Fundstücke, die allenfalls noch mit Farbe überzogen sind, zu Kunstwerken erklärt („Hand“, WVZ 51 1968-3ff; „Flaschentrockner“, WVZ 1968-19). Bei der Wandarbeit „Leiter“ (WVZ 1967-10), bei der eine Rasterung aus kurzen horizontalen Stäben zwischen zwei Vertikalen über einer oblongen Holzplatte montiert ist, setzt Salentin erstmals nach den *Dachziegelreliefs* wieder einen monochrom weißen Farbüberzug. Nebenbei fügt sich diese Arbeit mit der ausschließlichen Parallelität und Rechtwinkligkeit von Grundfläche und Leiter in den weiteren Kontext der Folge der *Hard-Edge-Reliefs*.

Geradezu konträr zu der eigentlichen Bezeichnung „Plastik IX-65“ evoziert der heutige Nebentitel „Mutter Courage“ (WVZ 1965-8) eine figürliche Lesbarkeit, die Salentin zunächst nicht im Sinn hatte. Die Benennung stammt von Albert Schulze-Vellinghausen, der diese Plastik in der Ausstellung „Wege 67“ in Dortmund gezeigt hat (12). Diese Spannung aber ist für die Plastik charakteristisch. Die Arbeit hält die Schweben zwischen idolhaftem Denkmal und freiem Austarieren von Formen. Die „Figurine“ reckt, als Torso, die „Arme“ nach oben. Sie erhebt sich über einer oval gewölbten Basis. Mehrere kleinere, teils blockhaft rechteckige Formen sind übereinander geschichtet, beginnend mit

zwei parallel gesetzten, von hinten durch eine Querstange verstärkten, nach vorne konkav gewölbten Partien, die wie „Beine“ wirken könnten. Hierauf folgen mehrere kantige Elemente. Die eigentliche „Figurine“ gewinnt dadurch an Höhe und läßt sich stärker formal begreifen. Das „Kleid“, die sanft gewölbte Fläche, tritt im Durchmesser analog zur Basis auf; sie verjüngt sich nach oben hin. Kurz oberhalb des „Saumes“ ist sie gestuft, wobei sich diese Kante im oberen Bereich wiederholt. Darüber folgt, wie ein Atemholen, eine weitere Wölbung, die unmittelbar in die beiden „Stümpfe“ führt. Der Korpus schließt oben mit einer eckigen Öffnung ab.

Die Arbeit formuliert die „Typik“ einer weiblichen Gestalt, bis hin zum „Handtäschchen“ (13). Trotzdem ist sie als konzises Zueinander formaler Konstellationen entwickelt. Die Vertikale bleibt bestimmend, es finden sich symmetrische Momente. Die Wölbungen vermitteln, intensiviert noch durch das Blau, den Eindruck des Ausgewogenen, gar Harmonischen. Das „Pathos“ im Ausbreiten der „Arme“, in Verbindung mit dem „Sockel“ und dem Aufragen, wird infolgedessen relativiert.

Als formalästhetisches Ereignis hält die „Plastik IX-65“ die Balance zwischen Dramaturgie und stabiler Ruhe, Lebhaftigkeit und Sachlichkeit. Das Erzählerische ist hier (stärker als sonst in diesen Jahren) präsent, ohne aber Ausschließlichkeit zu erlangen. Die formalen Anliegen und Erfordernisse sind Ausgangspunkt und Intention dieser Plastik.

Den gegenständlich deutbaren Arbeiten läßt sich auch die „Busenmaschine“ (WVZ 1967-4) zuordnen. Sie greift die Idee und Motivik des „Büstenhalters“ (WVZ 1963-15) auf. Beide Arbeiten sind in fast naturgetreuem Maß gegeben, aber sie unterscheiden sich grundlegend und grundsätzlich. Der „Büstenhalter“ ist noch vor der Beschäftigung mit den Aluminiumgußteilen entstanden. Er konstituiert sich aus drei matt silbrigen Blechen, die, zueinander angeordnet, geknickt und gebogen sind. Das Licht reflektiert auf ihnen, Schrauben bleiben stehen, sorgen für eine Verlebendigung. Insgesamt tritt die Arbeit lapidar auf, sie verleugnet die simplen handwerklichen Verfahren nicht. Sie hinterläßt, trotz ihres festgelegten Charakters, einen eher freien, abstrahierten Eindruck. Wichtig ist die Arbeit aber vor allem, weil sie die Plastizität der facettierten Aluminiumbleche mit wenigen Partien erzeugt, weiter konzentriert und erstmals in eine konkret benennbare Gegenständlichkeit überführt.

Die „Busenmaschine“ tritt fast gegensätzlich dazu auf. Komponiert aus dem Antagonismus zwischen Vertikalen und Rundformen, ist die Spiegelsymmetrie der beiden Hälften, wie sie sich an der vertikalen Mittelachse entwickelt, konstituierend. Insgesamt massiv und voluminös, „stößt“ die Arbeit, von einem „Fuß“ aufragend, in den Raum vor, obschon sie auf eine Ansichtsseite hin angelegt ist. Das Blau fördert das geschlossen Dichte, das Schwere und vielleicht sogar Gewaltigkeit beinhalten könnte. Jede Leichtigkeit ist gewichen, das surreal Ausschweifende zugleich mit Erschrecken verbunden, wie sich dies ebenso beim Titel einstellen mag. Das Organische ist weder vom Technoiden, noch vom Künstlerischen zu trennen. Die inhaltliche Expressivität und Bedrohlichkeit, die bei späteren Arbeiten etwa durch spitze Herausragungen realisiert ist, prägt schon die Atmosphäre dieser Plastik. Ein weiterer Aspekt, der im seinerzeitigen Kontext beachtet wurde, betrifft die Verwendung des Blau als monochromer Überzug an sich: Tatsächlich steht Salentin in diesen Jahren mit der Erstellung blauer, figürlich anmutender Plastiken alleine; dies macht zusätzlich die Besonderheit der Arbeiten aus.

4.7. Die *Hard-Edge-Reliefs*. 1966/1967

In gewissem Sinne sind die Reliefs, die, abgesehen von Vorläufern und späteren Varianten, als zusammenhängende Werkgruppe 1966 und 1967 entstehen, in Fortsetzung der Arbeit mit den Aluminiumblechen zu sehen. Das Ausloten von Fläche und Raum in den *Schlitzkästen* wird weiter forciert, unter Verwendung einer Starkfarbigkeit, welche die einzelnen Partien voneinander abgrenzt. Zweifelsohne stehen Salentins Werke unter der Wirkung des Hard Edge, einer neokonkreten Malerei und Objektkunst, die aus Amerika kommend Anfang/Mitte der sechziger Jahre zunächst im südwestdeutschen Raum Fuß faßt.

Insgesamt erstellt Salentin, je nach Definition, acht bis zehn solcher Reliefs. Zwar bildeten sie in der Galerie „Art Intermedia“ 1967 einen Schwerpunkt der Ausstellung, bei späteren Ausstellungen oder Publikationen aber tauchen sie nicht auf. Jedoch hat die Ausstellung bei Helmut Rywelski verdeutlicht, wie eng der Bezug dieser Reliefs zu den vollplastischen Werken ist. Dies betrifft die Arbeit mit Aluminiumgußteilen, dann den dichten Farbauftrag, schließlich die Symmetrie, Zentrierung und die Axialität.

Den *Hard-Edge-Reliefs* liegt als Grundform ein Rechteck zugrunde; die aufmontierten Teile können darüber hinausragen. Salentin schafft strukturelle Ordnungen, welche sich zu einem komplexen Gebilde zusammenfügen. Durch das Schichten von Flächen entstehen Stufungen. Meist besitzen die Ebenen unterschiedliche Farbtöne; die Farbe taucht, teils komplementär, wie die Möglichkeit einer tiefer gelegenen Fläche auf. Die Felder selbst sind gleichmäßig gestrichen. Bevorzugt finden sich (wie bei den vollplastischen Arbeiten) Blautöne. Insgesamt liegt bei diesen Reliefs die umfassendste Mehrfarbigkeit in Salentins Werk vor. Er selbst versteht diese Arbeiten als Bilder im Sinne von Gemälden, nicht als plastische Werke.

Bei den Arbeiten „Rotes Relief“ (WVZ 1966-10) und „Libelle“ (WVZ 1966-11), die ausschließlich in einem Farbton gestrichen sind, ist die Symmetrie augenscheinlich; sie wird bereits in der mittigen vorgesetzten Vertikalen aufgerufen. Schraubanschlüsse, Haken, Aus- und Einbuchtungen sorgen für eine Aktivierung des Geschehens. Das Volumen resultiert aus dem Übereinander einzelner Flächen mit Durchblicken und Öffnungen; zudem hat Salentin die Kanten gestrichen und die Arbeiten damit als Körper definiert. Die Grundplatte ist aus Holz, beide Reliefs verfügen über Partien aus Aluminiumguß, die über der Fläche verschraubt sind.

Im besonderen bei zwei Reliefs, bei denen die Grundplatte als solche nur bedingt strukturiert ist, die um so mehr auf die Wirkung der Aluminiumgußform setzen, werden Aspekte der allansichtigen Plastiken thematisiert (Volumina trotz oder gerade infolge der Frontalität; das Schaffen eines Umraums; das Akzentuieren präfabrizierter Partien). Bei „Astronauten-Look“ (WVZ 1966-15) hat Salentin eine helmartige Rundform in die ausgesparte, inwendig schwarz gestrichene kreisrunde Mitte gesetzt. Bei der „Großen Brille“ (WVZ 1966-17) dehnt sich eine horizontal platzierte, symmetrisch angelegte Schlaufenform von der Mitte her aus. Bei beiden Reliefs liegt nicht nur ein Bezug zu Technik und industrieller Formgebung vor, Salentin spielt implizit auch auf das Moment der Rotation, Dynamik an. Zero wird außerdem durch den „Astronautenhelm“ zitiert, welcher motivisch weiterhin den Bezug zu den vollplastischen „Astronauten“ von Salentin herstellt. Hingegen ist die „Große Brille“ mehr als humorvolles Austarieren von Dimensionen und von Linie und Raum zu verstehen.

Die Konzepte dieser Werkphase klingen noch bei einzelnen Reliefs an, die Jahre später entstanden sind. In mattem Silber entsteht 1969/70 das „Dreieck“ (WVZ 1969-16), das einen Kreis, horizontal durch Bänder gerastert, inmitten einer gleichschenkelig nach oben sich verjüngenden, an den Ecken abgerundeten Form ausspart. Das „Relief mit milchiger Plexiglasscheibe“ (WVZ 1969-2 und 3) schließt an die beiden hochrechteckigen, sich aufeinander beziehenden „Reliefs mit Diagonalen“ (WVZ 1966-12 und 13) an. Es bewahrt ebenfalls die funktionalen Vorrichtungen zur Befestigung, welche als solche augenblicklich zu erkennen sind. Das Moment der Farbe wird durch die „milchige“ Halbtransparenz der Plexiglasscheibe ersetzt, die Binnengliederung folgt geometrisierenden Systemen. Weiterhin wären das unbetitelte V 2 A-Relief und der unmittelbar nachfolgende „Stern“ (WVZ 1969-18 und 19) in Bezug auf die *Hard-Edge-Reliefs* zu erwähnen.

Bei den Styroporplastiken ab 1995 (seltener in den Kartonageplastiken ab 1997) wird Salentin dann erneut Momente der früheren Reliefs aufnehmen, zum Beispiel Kreuzformen; auch entwickelt er plane

Partien und regelmäßige Strukturen über den Grundflächen. Die Konzeptionen - und der gewissenhafte Umgang mit ihnen - haben auch nach drei Jahrzehnten nicht an Plausibilität verloren.

4.8. Röhrenplastiken, Fahrzeuge. 1968-1972

Von 1968 an versieht Salentin seine Plastiken mit Felgensilber. Parallel entstehen zunächst noch blaue Plastiken, diese treten bald in den Hintergrund, bleiben aber bis 1970 ein Thema. Wesentlich später, um 1975 und 1980, sprayed Salentin silberne Plastiken in Hammerschlagblau um (14). Vorbereitet ist der Silberton durch die Walzblecharbeiten, jedoch ist der Überzug der allansichtigen Gußplastiken matter.

Um 1968 werden die Plastiken insgesamt gesehen größer, sie gehen, für Salentin bis dahin ungewöhnlich, über das Maß von 1 m hinaus. Zugleich greifen sie extensiv in den Raum aus. Mehr und mehr finden sich dünne Glieder, die durch Querverstrebungen und stabilisierende Diagonalen zusammengehalten werden. Die gestellartigen Konstruktionen sind fast durchweg silbern gefaßt, was den Eindruck des Filigranen noch unterstützt. Die bisherige blockhafte Dichte tritt demgegenüber, vor allem in der ersten Hälfte der siebziger Jahre, in den Hintergrund.

Bis Anfang der siebziger Jahre entstehen nun auch verstärkt serielle Abfolgen analoger Partien, die zu Röhren und, durch frühere Arbeiten bereits angesprochen, „raupenartigen“ Krümmungen führen. 1968 erstellt Salentin mehrere vertikal ausgerichtete Röhrenplastiken, die, kombiniert mit gestapelten Kugelformen, Ideen der Hard-Edge-„Stele“ aufgreifen (15), realisiert im silbernen Ton.

Das extensive Vordringen in den Raum fördert weiterhin motivische Schwerpunkte. Als eigene Werkgruppe entstehen, im besonderen 1969 und 1970, feingliedrige, scharfkantige „Stühle“, die sich aus Rohrsystemen zusammensetzen. Deren Vielzahl an Teilen und formalen Beziehungen ist für Salentins Werk ungewöhnlich; Grundlage ist eine „Vorspiegelung“ praktischer Nutzbarkeit. Generell nehmen in diesen Jahren die gegenständlichen Bezüge zu; dies führt zu surreal anmutenden Momenten. Salentins Konstruktionen scheitern an Aggressivität eigen. Klammern umfassen die Rohre. Der Mensch, auf den sich die „Stühle“ beziehen, ist diesen Gebilden ausgeliefert, scheint gefährdet. Neben den „Stühlen“ entstehen „Pflanzen“ und „Tierwesen“; auch diese strahlen - auf der inhaltlich-motivischen Ebene - Bedrohung aus. Zu recht spricht Manfred Schneckenburger bei diesen Arbeiten das psychologische Moment an (16). Achim Bahr hingegen betont die Formidee: Die Interpretationen (auch in Bezug auf Science-fiction) seien nachträglich aufgestülpt (17).

Hans Salentin bleibt in der Tat stets Formästhet. Axialität, Orthogonalität, Symmetrie, eine implizite Rhythmik in der Abfolge der einzelnen Partien, Reihungen prägen diese Arbeiten, ein tektonisch erwogenes Bauen kennzeichnet die Konstellationen.

1970 verwendet Salentin noch einmal verstärkt den blauen Hammerschlaglack. Ab 1971 sind die „Fahrzeuge“ weiter skelettiert, bestehen mehr und mehr aus dem ausschließlichen Zueinander einzelner Stangen. Salentin gelangt zu einer immer größeren Einfachheit.

Vor allem 1971 und 1972 stehen die „Fahrzeuge“ im Vordergrund von Salentins Arbeit. Er verleiht ihnen eine Aura zwischen (bestaunenswertem) Denkmal und Funktionalität. Zu Füßen des Betrachters wirken sie wie Produkte des Industriedesign, die in der Ausschließlichkeit der Schaltsysteme, als ineinander greifende Maschinenteile, konzipiert sind. Die Räder, die über Achsen verbunden sind, bestätigen noch die mögliche praktische Tauglichkeit. Der Charakter von Weltraumfahrzeugen, die folglich spezifisch konstruiert sind, wird von Salentin schon im Titel hervorgehoben.

Auch weiterhin entstehen Reliefs; diese sind in der Fläche gegliedert. Die Arbeiten treten nun eher extrovertiert auf, der Silberton steigert noch das volumenlose Streben nach außen. Die Plastiken dringen in den Raum vor, ohne diesen zu verdrängen.

Innerhalb einer Folge von analog oder ähnlich gebauten Plastiken entsteht 1968 die „Gekrümmte Stele“ (WVZ 1968-13). Von der Mitte eines Stahlfundaments bewegt sich ein langgestreckter Korpus in Wellen aufwärts. Die Bewegung ist tastend, sie scheint sich in den Raum hinein zu entwickeln. Auf der nach oben weisenden Seite befinden sich Stege, sodann nacheinander, waagrecht ausgerichtet, nach außen gewölbte Blechstreifen. Die Folgen lösen sich in einem Rhythmus von je acht Elementen ab, jede dieser Sequenzen wiederholt sich einmal; zunächst, direkt über der Basis, setzen die Lamellen ein, oben schließt eine plane Fläche das Geschehen ab. Auf der nach unten weisenden Seite und an den beiden Seitenansichten bleibt die Fläche ungegliedert. Die Plastik ist, in der Verbindung von Aluminium und Stahlblech, matt silbrig gehalten, die Wellenbewegung läßt bedingt Lichtreflexe zu. Sie tritt im Wechsel von Struktur und Fläche als ein konzentriertes „Zeichnen im Raum“ auf und agiert

dabei zwischen silhouettenhafter Flächigkeit und plastischer Ausdehnung. Der Wechsel von den Stegen zu den gewölbten, wenig helleren Blechen fördert die Modulation der Lichtreflexe. Mit diesen seriell strukturierten Formulierungen, deren Rhythmus fortsetzbar weiterzudenken ist, erreicht Salentin ein Aufwärtstreiben und eine sukzessive Bewegung, die Bezüge zur „Endlosen Säule“ von Constantin Brancusi aufweist (18).

Die „Gekrümmte Stele“ steht beispielhaft für Salentins Erarbeitung systematischer Folgen zwischen Linie und Körper zu Ende der sechziger Jahre. Mehrere Arbeiten, die „Röhrenplastiken“ und die „Raupen“-Formen und -Segmente, die das gleiche Vokabular und sogar die gleichen Formteile verwenden, lassen sich hier zuordnen; die „Gekrümmte Stele“ stellt dabei die strengste Verdichtung von Form und Ausdruck dar.

Die „Unterwasserpflanze“ (WVZ 1970-22) bricht die geschlossene Form auf. Die Symmetrie erweist sich als wesentliches formales Prinzip. Das „Gefährliche“ wird in den sternförmig auseinanderstrebenden Haken augenscheinlich; das Silbergrau verstärkt noch den Charakter des Scharfen, Spitzen. Als Bodenstück vor dem Betrachter ausgebreitet, ist die Assoziation mit der sich öffnenden Blüte einer Pflanze naheliegend. Die Haken sind über einem Gestell montiert, im hinteren Bereich ragen zwei Stützen aufwärts, knicken dann ab. Suggestiv wird das Variable, Regulierbare dieser Haken. Die Grundform, auf der sich die Darstellung entwickelt, verjüngt sich gleichmäßig nach allen Seiten. Sie sitzt über einer scheibenartigen, kaum sichtbaren Aluminiumfläche; der Eindruck des Schwebens - und der lautlosen Bewegung - wird hierdurch verstärkt. Mit der Verwendung der Haken wird die Werkgruppe der „Stühle“ zitiert (so WVZ 1969-5), und das vermeintlich Bewegliche stellt einen Bezug zu den Bodenplastiken, besonders den „Fahrzeugen“, her. Die Darstellung umfaßt keine Hohlräume. Die „Unterwasserpflanze“ bleibt maßvoll, gleichwohl greift sie mit ihren wenigen Elementen bestimmt in den Raum ein.

Bei der „Stabheuschrecke“ (WVZ 1971-12) signalisiert bereits der Titel die reduzierte Präsenz. Die Form, die sich aus parallel gesetzten Vierkantstäben entwickelt, tritt nurmehr als Kontur auf. Als Bodenplastik akzentuiert sie die Längen. Die zunächst empfundene „Einfachheit“ der Arbeit täuscht. Ausgehend von einer klaren Konzeption, hat Salentin die „Stabheuschrecke“ sehr komplex gestaltet. Wichtig sind die konsequente Parallelführung und die rhythmische Variation. Die Linien, die teils auf dem Boden aufliegen, teils über diesem „schweben“, sind durch die wechselweise Bewegung des Hebens und Liegens sowie durch rechtwinklig gesetzte Querstangen gegliedert. Inmitten dieser Stege befindet sich ein Abschnitt mit schräg zueinander absinkenden Platten, die punktuell auf dem Boden und an den Längsstangen aufliegen. Vorne läuft die Arbeit in zwei winklig gekrümmten Stäben aus, die, durch Verstrebungen gestützt, selbst frei über dem Boden enden.

Lasten, Liegen, Ruhen, Schweben, Hängen sind Aspekte, die in dieser Arbeit im Zueinander von Stabilität und Labilität benannt werden. Durch den Wechsel von Schweben und Aufliegen, der an die Ponderation erinnert, schließlich den augenblickhaften Zustand des vorderen Endes, das sich dem Boden zu nähern scheint, wird eine Schreitbewegung aufgerufen. Die Möglichkeiten einer minimal agierenden Kunst werden genutzt, um Variation behutsam sichtbar zu machen.

Hans Salentin hat um 1989/90 diese Arbeit für ungültig erklärt und demontiert. Jahre später hat er mitgeteilt, seine Unzufriedenheit über die Arbeit hätte sich besonders am Farbton entzündet; heute würde er versuchen, die Arbeit mit einem weißen Anstrich zu „retten“ (19). Tatsächlich wirkt die Plastik unruhig; unausgeglichen ist das Verhältnis zwischen den Anmutungen von Bewegung und der linearen Gestalt.

4.9. Blockhaft konzentrierte Arbeiten. 1972-1979

Salentin reduziert allmählich die Anzahl der Partien. 1973/74 gewinnt das tektonische Bauen mit Schalenformen, generell Kreissegmenten an Bedeutung; die Symmetrie tritt als Kompositionsprinzip in den Hintergrund. Salentin verwendet nun größere ungeteilte Flächen. Die Wiederholung analoger Partien aber bleibt konstituierend.

Der „Afrikanische Schlitten“ (WVZ 1973-10) scheint für eine uns fremde Welt konstruiert. Er läßt (wie etwa der „Mondtraktor“, WVZ 1970-7) an eine Fahrbarkeit auf extraterrestrischem Gelände denken. Die Plastik ist weitgehend aus Rundformen gebildet; lediglich in der „Kapsel“ befindet sich eine kantige zweiteilige Formation. Die Orientierung an einer virtuellen Mittelachse forciert Salentin durch die Anfügung von zwei, seitenverkehrt parallel zueinander stehenden, gewölbten Flächen. Die Formation in der „Kapsel“ wiederholt diese Linearität. Die querstehende gebogene Fläche, welche die Darstellung zusammenhält, erinnert entfernt an die organischen Formulierungen bei Arp und Moore. Die Plastik deutet mit runden und ovalen Partien Dynamik und Bewegbarkeit an: Eine Apparatur, die in der Tat an das Modell eines Luftkissenbootes für das 21. Jahrhundert denken läßt.

1976 entstehen zum letzten Mal ein „Stuhl“ (WVZ 1976-3) und ein „Astronaut“ (WVZ 1976-10). Im Vergleich zu den früheren Arbeiten ihrer Serien sind beide Plastiken von einer großen Einfachheit, die gleichwohl Momente der Spannung beinhaltet. Während der „Astronaut mit Mal“ vor einer ebenen Fläche „schwebt“, treten beim „Stuhl-Science-Fiction“ das lineare Geflecht und die Flächen in ein Gleichgewicht. Salentin bewahrt bei beiden Plastiken die spezifischen Charakteristika. Konstituierend für den „Astronauten“ sind die Helmform und der abgerundete Korpus, außerdem die Frontalität. Das „Mal“, das sich bei etlichen der „Astronauten“ auf dem „Helm“ befindet, wird nun dem „Astronauten“ gleichsam in die Hände gelegt, nimmt dort (wie die Haken der „Unterwasserpflanze“) ausgreifende Züge an. Salentin ersetzt die kalkulierte Strenge des Konstruktiven durch eine formale Dramaturgie, indem er den oberen Rand zum Kasten öffnet und, vor allem, den „Astronauten“ aus dem Bildzentrum an den Rand rückt.

Der „Stuhl“ der Plastik „Stuhl-Science-Fiction“ ist infolge der Beschaffenheit über der Sitzfläche und der Rückenlehne so nicht benutzbar; dies verbindet ihn mit den anderen Plastiken dieser Werkgruppe. Unmittelbar Bedrohliches aber findet sich bei ihm kaum. Es wird sogar eine rein praktische „Benutzbarkeit“ aus einem zukünftigen Kontext heraus suggeriert, mit einer wahrscheinlich verschieb- und verstellbaren Rückenlehne, mit „Sicherheitsgurten“, die parallel zueinander laufen, und einer Abfolge von Schaltern auf der Ebene. Vermittels der Rahmung der Stuhlbeine wird das Zueinander von Volumen und Antivolumen benannt.

Das Jahr 1976 stellt noch einmal einen Höhepunkt der plastischen Produktion dar. Es entstehen 19 Arbeiten, so viel, wie seit Jahren nicht mehr. Anschließend nimmt die plastische Tätigkeit rapide ab und wird schon bald versiegen. Nach 1976 sind die Plastiken weniger kompliziert gebaut; komplexe Schweißarbeiten unterbleiben von nun an. Die Plastiken, die jetzt noch entstehen, setzen sich aus wenigen Teilen zusammen, die jeweils an Dominanz gewinnen. Dies ist im Sinne von Monumentalität und im Hinblick auf die Gesamtkomposition zu verstehen. Tatsächlich sind von 1977 an die meisten Plastiken eher kleindimensioniert. Die Arbeiten besitzen eine kubisch umfaßte Dichte, sie treten blockhaft auf, steil nach oben wachsend, oft kantig, mit einer planen Fläche abschließend oder überhaupt von unstrukturierten Flächen umgeben. Sie suggerieren selbst bei ihrer Kleinheit Gewichtigkeit und Gewicht, welches sie übrigens tatsächlich besitzen. In dieser Hinsicht schließt Salentin gelegentlich an die Plastiken Mitte der sechziger Jahre an. Eine Arbeit wie das „Objekt ohne Titel“ (WVZ 1979-1) könnte an die „Figurine“ (WVZ 1965-8) denken lassen. Daß die „Figurine“ am Anfang von Salentins allansichtigen Plastiken steht und das „Objekt ohne Titel“ am Ende der Plastiken aus Aluminiumgußteilen, mag als Hinweis zu verstehen sein, wie aufmerksam und analytisch Salentin seine Spuren und Motive verfolgt, diese nicht aus den Augen verliert.

Beim „Objekt ohne Titel“ verzichtet Salentin auf eine weitere Ausformulierung von Details, er nutzt die Vorgaben. Eine körperhafte Gliederung ist allenfalls angedeutet; gegenständliche Anklänge werden gerade nicht verstärkt. Die Arbeit ist allansichtig. Ihre Intensität zieht sie aus ihrer realen Kleinheit: Wäre die „Figurine“ vielleicht vergrößert denkbar, so würde ein größerer Maßstab dem „Objekt ohne

Titel“ seine Wirkung nehmen - Salentin ist sich der Begrenztheit der Möglichkeiten, die ihm derartige Formen bieten, durchaus bewußt. Während eine Vergrößerung der Objekte in der Regel nicht erwogen wird (20), ist dies für Salentin bei seinen zweidimensionalen Arbeiten ein wichtiges Verfahren. Die „Kleine Stele“ (WVZ 1978-6), die unmittelbar vor dem „Objekt ohne Titel“ entstanden ist, wirkt wie das Modell für eine riesige industrielle Anlage. Der Charakter der Präsentation bei der „Kleinen Stele“ wird noch durch den Sockel betont. Die Konstruktion schließt zwei stabilisierende Schrägen ein, welche wiederum mit der hinteren senkrechten Platte verbunden sind. Die „Stele“ selbst besteht aus drei Parteien, die mit planem Schnitt aufeinander liegen und jeweils die gleiche Höhe aufweisen. Jedoch berühren sich die Teile nur an den vier Eckpunkten; betont werden die horizontalen Trennlinien. Die Außenhaut der „Stele“ ist leicht gewölbt; entfernt läßt sie an einen Torso denken. Die Rückplatte und die „Stele“ selbst enden mit ebenen Flächen. Salentin läßt hier die Prägung einer Firma stehen, er gibt die Partie als präfabriziertes Stück zu erkennen und führt die Erscheinung wieder auf ihr Maß zurück. Die „Kleine Stele“ scheint aus einem schweren Metall gegossen; sie wirkt hermetisch. Statuarität und Energie werden augenscheinlich, unterstrichen noch durch die kantigen Platten. Gerade in seinen letzten kleinen Plastiken erreicht Salentin die größte Verdichtung, die Verknappung in Formulierungen, welche sich als Volumen behaupten, dabei allansichtig und nach Prinzipien der Proportion gebaut sind. Salentin geht auch hier von dem einmal gefundenen Motiv- und Formenarsenal aus. In diesem Sinne endet sein plastisches Werk 1978/79 unspektakulär, mit einer gewissen Selbstverständlichkeit, aber auch mit einem unterschwellig humorvollen Zug, der ein (vorübergehendes) Ende signalisiert.

4.10. Modifikationen und Neuschöpfungen. 1989-1996

Von einer kontinuierlichen plastischen Produktion mit Aluminiumgußteilen läßt sich für die Zeit nach 1979 nicht mehr sprechen; nur noch vereinzelt, mit Reststücken, die er im Atelier wiederentdeckt hat, oder in der Veränderung früherer Werke arbeitet Salentin plastisch. Stets handelt es sich um Reliefs; die Veränderung betrifft häufig die Farbigkeit.

1989 und 1994 entstehen neue Arbeiten, bei denen Salentin mehrere Einzelteile über Aluminiumbleche setzt; eine Arbeit davon wird weiß gestrichen. 1996 wird ein Aluminium-Ring über einem zweiteiligen Gerüst, welches Salentin im Keller entdeckt, montiert. Anschließend wird die Konstruktion mit Felgensilber übersprayed. 1993 streicht er zwei Reliefs, die zuvor blau-rot beziehungsweise blau waren, homogen deckend weiß. Das eine dieser Reliefs wird zudem auf einer Holzplatte montiert. Bei der Entwicklung dieser Arbeiten reagiert Salentin auf Vorgaben. Die Bewältigung geht (wie bei den letzten vollplastischen Arbeiten und Styropor- und Kartonageplastiken) ohne aufwendigere Maßnahmen vonstatten. Das Setzen von bereits ausformulierten Stücken auf einen planen Grund unterstreicht Salentins Affinität zum Collageprinzip. Mit dem weißen Farbauftrag ebnet Salentin die Strukturierungen ein. Die Stege, Einbuchtungen und Auskragungen werden innerhalb des Geschehens nivelliert. Der Betrachter schaut auf das Relief wie auf ein zweidimensionales Bild.

Bei den beiden Arbeiten, die nachträglich weiß gestrichen wurden, sind serielle Abläufe konstituierend. Die eine Form ist in einen nahezu quadratischen, schwarz gestrichenen Kasten mittig gesetzt; die Tiefe der Arbeit wird weiter zurückgenommen und das bildnerische Geschehen wird beruhigt (WVZ 1972-4/1994). Diese Arbeit beschließt die Auseinandersetzung mit Weiß im Bereich von Aluminiumgußteilen, wie sie 1967 beim Relief „Leiter“ (WVZ 1967-10) eingesetzt hat (21). Ab Sommer 1995 wird dann erneut ein - meist getönter - Weißton für die Styropor- und Kartonageplastiken verwendet. Das „Relief mit Wächter“ (WVZ 1989-1) stellt den wesentlichsten neuen Beitrag unter den genannten Arbeiten dar. Entstanden aus unterschiedlichen „Resten“, die Hans Salentin 1989 nach dem Umzug innerhalb von Köln-Marienburg wiedergefunden hat, besteht dieses Relief - ein Sonderfall bei Salentin zu diesem Zeitpunkt - aus drei verschiedenen Materialien. Ein gebrauchtes Walzblech wird mit Aluminiumgußteilen - eine Linse ist integriert - zusammengeführt. In der Anordnung über der Fläche und der motivischen Assoziierbarkeit schließt die Arbeit an den „Astronauten mit Mal“ (WVZ 1976-10) an.

Auch hier rückt Salentin den Gegenstand nach außen, zudem nach oben. Inmitten des Walzbleches befindet sich als Stanzung kopfstehend ein Texteingdruck in Versalien. Die Leisten links und rechts sind gebogen. Am unteren Rand sind zwei Schrauben sichtbar, die frei in den Öffnungen ruhen; sie halten die Fläche plan vor der Wand. Die Gußteile des „Wächters“ verfügen über eine matte, marmorierte Struktur, die Linse schimmert dunkel. Ein Bügel ist als horizontale Querspange knapp unterhalb der Linse angebracht. Links und rechts von dem Aluminiumkörper befindet sich je eine flache Platte. Der „Wächter“ verbindet, sanft schwellend, runde mit kantigen Formen. Auch hier komponiert Salentin im großzügigen Umgang mit den einzelnen Partien über der Fläche.

Bei dem unbetitelten Relief WVZ 1994-1 reicht die Rundform, ein Zinkklischee, über die quadratische Grundplatte an drei Seiten hinaus, sie erzeugt eine Vitalität, welche durch die Kontur der Scheibenform im Verhältnis zu den beiden Löchern und dem herausragenden Stift noch gesteigert wird. Die Kontur beschreibt mit kantigen und runden Partien eine Art Kopfform. Tatsächlich erinnert das Scheibenfragment (das auch eine Platzgestaltung in der Draufsicht darstellen könnte) an das frühe Relief „Astronauten-Look“ (WVZ 1966-15). Salentin hat das Scheibenfragment etwas nach unten, aus dem Zentrum heraus gerückt. Ein Gleiten wird angedeutet. Der Bezug zu den puristisch-meditativen Tendenzen und zur Avantgarde der sechziger Jahre ist evident. Schon 1963 sind zwei Arbeiten mit einem Zinkklischee über einer Holzplatte entstanden (WVZ 1963-9 und 1963-10). Salentin agiert dabei jeweils mit einer einzigen vorgefundenen Partie, die als solche erkennbar bleibt.

4.11. Plastische Arbeiten ab 1995

Im Mai/Juni 1995 nimmt Salentin die kontinuierliche Erstellung plastischer Arbeiten wieder auf (22). Anfänglich stehen Styropor und Karton, auch Wellpappe, die sämtlich bereits in einer Form aus dem Gebrauch entnommen sind, gleichberechtigt nebeneinander. Schon bald konzentriert sich Salentin weitgehend auf Styroporstücke. Ab Sommer 1997 arbeitet er (von Ausnahmen abgesehen) einzig noch mit Kartongen, denen er seitdem Kunststoff- und Metallteile hinzufügt. Der Kappakarton, den er als Grundfläche verwendet, wird mittlerweile gelegentlich durch Holzpartien ersetzt. Salentin nimmt nun auch Fundstücke aus der Reproduktionstechnik, z.B. Kartuschen.

Vor allem 1995 und 1996 kommt es zu Arbeiten, bei denen sich Kartongestreifen überkreuzen. Ein andermal bilden kompakte Pappmachékörper (23) die materiale Basis, in ihrer Dichte und Textur lassen sie an Styropor denken.

Indem das Styropor als geschlossener Körper einen zu schützenden Gegenstand umfassen hat, beschreiben die Stücke häufig das Zueinander einer Positiv- und einer Negativform; hier besteht ein Bezug zum Auffinden analoger Teile an Aluminiumgußstücken. Salentin wird die beiden Hälften häufig direkt übereinander oder nebeneinander setzen; es entstehen Symmetrien.

Auch die Stücke aus „weichen“ Materialien liegen Salentin im alltäglichen Zustand vor; er wählt sie im Atelier aus einem Fundus aus. Teils knickt, zerschneidet oder bricht er noch die einzelnen Stücke, fixiert sie mit einem Zwei-Komponenten-Klebstoff, seltener mit Klammern. Zudem sticht Salentin ab 1997 mit einem spitzen Gegenstand in den Karton stechen. Vorhandene Öffnungen sind ohnehin einbezogen. Auch werden - analog zu den „Combines“ der Aluminiumreliefs - zweidimensionale Blätter (Zeichnungen, Collagen oder deren Fotokopien) montiert; denkbar ist ebenso eine *Strichcollage* auf silbrigem Grund, deren Entstehung selbst etliche Jahre zurückliegt. Ab 1999 wird der Einbezug solcher Blätter zu einer zentralen Maßnahme.

In der Anfangszeit streicht Salentin die Arbeiten mit einem reinen Weiß ein, schon bald aber tönt er die Plakafarbe mit Umbra natur ab. Bei den Kartongestaltungen ab Mitte 1997 mischt Salentin dann das Weiß zum Grau. Der Pinselstrich bleibt oft sichtbar, die Farbe ist bewußt unregelmäßig, aus dem Handgelenk heraus aufgetragen. Sie ragt (wie bei den *Dachziegelreliefs*) in die Ritzen und Nischen, wobei Salentin das Ausmalen nun freizügig handhabt, der Lokaltone des Styropor beziehungsweise des Kartons schaut partiell hervor. Ebenso sind Klebespuren kaum kaschiert; mitunter werden, als freigestischer Impuls, Graphitstriche hinzugefügt, seit Anfang 1998 zudem Aquarellspuren.

Als Teil der Arbeit wird die Grundfläche in den malerischen Prozeß einbezogen; manchmal streicht Salentin auch ihre Rückseite ein und spart dort lediglich eine Stelle für die Signatur aus, oder aber er färbt nur eine kleine Fläche auf der Rückseite ein, in die er die Signatur hineinkratzt (24). Mit der Integration von Kunststoff-Teilen (und dem Einbezug der silbergrauen *Strichcollagen*) übersprayed Salentin, ab Ende 1997, einzelne Arbeiten auch wieder mit Felgensilber. Ab 1998 vermeidet er mitunter jede Symmetrie, die noch bei den Styroporplastiken eine große Rolle spielt. Im Jahr 2000 freilich greift er die Symmetrie und die Zentrierung wieder verstärkt auf.

Die Arbeiten seit 1995 besitzen durchweg kleinere Dimensionen. Die plastischen Körper, die entschieden räumlich auftreten, ragen nur selten über die Grundplatte hinaus. Vereinzelt sind Leisten um die Fläche gesetzt, sie akzentuieren das „eigentliche“ Objekt weiter, schaffen zudem eine größere Distanz. Salentin schließt hier an die schwarzen Reliefkästen der siebziger Jahre an. Evident sind weiterhin einzelne Bezüge zu den *Hard-Edge-Reliefs* der sechziger Jahre.

Viele Arbeiten lassen alternative Präsentationsmöglichkeiten zu. Sie können frei aufgestellt werden, die Grundplatte nimmt dann gleichsam den Charakter einer (geringfügig erhabenen) Basis ein; oder sie lassen sich als Relief verstehen, mit der Grundplatte an der Wand lehrend oder dort, in Augenhöhe, plan befestigt. Ausschließlich vollplastisch zu verstehende Arbeiten entstehen in der Zeit ab 1995 lediglich in Ausnahmen.

Mit dem Styropor wählt Salentin ein „zeittypisches“ Material. Auch mit diesem Werkstoff, den vor ihm nur wenige Künstler verwendet haben (25), führt Salentin ein weitgehend „unentdecktes“ Material, das zudem Wesentliches über die Gegenwart mitteilt, künstlerischen Prozessen zu. Indem Salentin

gebrochene, körnig quellende Styroporblöcke berücksichtigt, wird der Charakter des Fragilen, des Verletzlichen und Verletzten vermittelt. Zugleich erhält er durch die Aussparungen der Farbe über den Bruchstellen einen jungfräulichen Zug; inmitten des bräunlichen Umfeldes strahlt das Weiß des Styropors um so heller. Mitunter hat Salentin selbst den Styroporblock zerbrochen, durchaus in Korrelation zum Zertrümmern der Dachziegel; dies trifft freilich nur auf wenige Styroporplastiken zu.

Die plastischen Arbeiten ab 1995 lassen sich, pauschal, drei Grundtypen zuordnen. So sind einteilige Objekte - eine fabrizierte, teils versehrte Partie - auf eine Grundplatte montiert oder in einen „Kasten“ gesetzt und mit Farbe gestrichen. In den letzten Jahren hat Salentin die unterschiedlichsten Fundstücke verwendet (Kartuschen, Metallformen, Gummiverbindungen). Bisweilen hat er zusätzlich, direkt auf der Grundplatte, eine zweidimensionale Arbeit oder die Fotokopie davon fixiert.

Eine weitere Gruppe definiert sich im Zueinander von zwei oder mehreren Formationen. Die Suggestion und das Umspielen von Symmetrien sind evident, auch dann, wenn Salentin mit dem unterschiedlichen Nebeneinander der Binnenstruktur bei ähnlichen Elementen agiert. Mit der zunehmenden Verwendung von Kunststoffen tritt diese Gruppe jedoch in den Hintergrund.

Auch die dritte Gruppe beschränkt sich weitgehend auf die Jahre bis 1999. Sie betrifft ein additives Zueinander voneinander verschiedener Formationen. Reihungen und Verschachtelungen äußern sich als architektonal anmutendes Geschehen oder als lineares Nacheinander, das in seinem Ablauf durchaus an die zeiligen *Dachziegelreliefs* erinnert. Meist bestehen solche Arbeiten aus drei bis fünf Formationen, primär aus Styropor.

Mitte 1995 entstehen nacheinander die „Masken“ (WVZ 1995-9 und 10) aus Wellpappe über einer Preßspanplatte. Die „Masken“ sind inmitten der Arbeit an den Styroporplastiken entwickelt worden. Sie nehmen die Formierung über einer planen Fläche, den weißen Ton, die Leichtigkeit des Materials und das „Rohe“, Brüchige der Erscheinung wieder auf. Zusätzlich setzt Salentin Graphitspuren, auch manuelle Knickungen, Einritzungen und Schnitte. Dabei forciert er noch das mimetische Moment. Eine dieser Plastiken hat er handschriftlich mit „Maske“ bezeichnet. Ge wiß lassen diese Werke an die vollplastischen figürlich anmutenden Arbeiten aus Aluminiumgußteilen und deren Lesbarkeit (bes. die „Astronauten“) denken.

Die Einschnitte im Zentrum der Ansichtseite wiederum stellen den Bezug zu den *Schlitzkästen* her. Die „Masken“ rekurrieren auf bisherige Erfahrungen; sie bezeichnen ein experimentelles und spielerisches Atemholen inmitten neuer Erkundungen. Mit zwei weiteren „Masken“, die im Sommer 1997 aus Karton, in grauer Tönung, entwickelt werden (WVZ 1997-8 und 9), greift Salentin dieses Motiv erneut auf. Auch WVZ 1998-1 ließe sich, im weiteren Sinne, hier zuordnen.

Die Anzahl der plastischen Arbeiten, die Salentin mit den für ihn neuen Materialien erstellt, ist bemerkenswert. Schon im ersten Jahr, 1995, entstehen 25 Arbeiten mit Styropor oder Karton. Mit der „Entdeckung“ des Kartons als ausschließlichem Werkstoff und, damit verbunden, der Präferenz des Grautones, steigt die Anzahl weiter; 1997 entstehen 48 Arbeiten. Erstmals dokumentiert Salentin in diesem Jahr auch die konzeptuellen Vorstufen. Die Styropor- und die Kartontageplastiken, die stets in großer Anzahl aufeinander folgen, stellen Salentins Rückkehr zur dreidimensionalen Arbeit dar.

Erst ab 1999 aber erhält das Thema Technik wieder einen zentralen Stellenwert. Salentin geht nun häufig von Fundstücken aus, die er aus dem Fotokopier- und Computerbereich erhält, die zu ihm nach Hause gebracht werden. Vereinzelt taucht noch Styropor auf, nun monochrom mit Anthrazit eingefärbt, hingegen spielen Kartongen keine Rolle mehr. Mitunter verwendet Salentin Spraylack, neben dem Anthrazit in Schwarz und Felgensilber. Auch hier strebt Salentin nach Einfachheit. Die Grundfläche gewinnt an Bedeutung oder die Arbeiten rekurrieren auf Symmetrie und Zentrierung. Ein einzelner - schwarzer beziehungsweise roter - Gummiring ist in der Mitte der Darstellung über der Fotokopie einer Collage platziert. Die komplexen Rasterungen der Einzelteile aus Kunststoff und Metall werden durch die Wiederholung analoger Stücke in den Hintergrund gerückt, besitzen aber weiterhin - und trotz des monochromen Überzugs - einen eigenen ästhetischen Reiz, der für Salentin der Auslöser seiner Arbeit war.

So lapidar diese Arbeiten häufig aussehen: Tatsächlich durchlaufen sie mehrere Entwicklungsstadien. Salentin läßt die einzelnen Metall- und Kunststoffstücke längere Zeit in seiner Wohnung liegen, ehe er sich ihnen konzeptionell, im Hin- und Herschieben und mit immer neuen Überlegungen nähert. Ein

und dieselbe Idee kann bei zwei Arbeiten eine Rolle spielen, zu Folgen mehrerer analoger Plastiken kommt es jedoch nicht.

- (1) Dieter Krieg wird einige Jahre danach mit den Akkumulationen schwarzer Gummischläuche arbeiten. - S. hierzu: Dieter Krieg, Kat. Wuppertal, Karlsruhe 1983/84; Abb. 24: „4 Watt Lampen“, 1972, Gummi, L 140 cm, ø 3,7 cm.
- (2) So auch bei dem *Zinkblechrelief* WVZ 1962-4, das auf unterschiedliche Weise - als Quer- wie als Hochformat - ausgestellt wurde. Zur Präsentation zum Zeitpunkt der Entstehung geben die Atelierfotos keinen Aufschluß.
- (3) Die Bezeichnungen *Zinkrelief* und *Zinkblechrelief* werden von Hans Salentin - wie auch in der Literatur über ihn - synonym gebraucht.
- (4) J. A. Thwaites, Deutsche Zeitung, 21.2.1962.
- (5) M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 51.
- (6) M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 51.
- (7) Aus der Sicht von Salentin entscheidet diese über die Gültigkeit der Arbeit. Aspekte wie die Länge der Schlitzes tragen aber auch zur Individualität und Identifizierbarkeit der Arbeiten bei.
- (8) M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 52. Vgl. auch die Arbeiten von James Rosenquist.
- (9) W. Drechsler/P. Weibel, a.a.O., S. 146.
- (10) Vgl. auch die Arbeiten von Felix Schlenker, bei denen Mitte der sechziger Jahre Nagelreihen gegeneinander oder parallel zueinander gesetzt sind. S. Kat. Villingen 1988, S. 49-55. Auch eigener Katalog o.T., o.J. (wohl 1969, Text R. Kudielka), s.p.
- (11) Vgl. Heinz Mack, Die Ruhe der Unruhe, in: ZERO 2, Wiederabdruck Köln 1973, S. 38f. S. auch die wiederholte Verwendung des Wortes DYNAMO in: ZERO 3, Wiederabdruck Köln 1973.
- (12) Hinweis von Hans Salentin, Köln Sommer 1995. Tatsächlich taucht diese Bezeichnung nirgendwo in geschriebener Form auf.
- (13) Diese Formulierung stammt von Hans Salentin selbst, Mitteilung Köln Sommer 1995.
- (14) „Astronautenpantoffeln“, WVZ 1970-21; „Stühlchen“, WVZ 1972-17.
- (15) Diese Arbeiten lassen bedingt an Werke von Gerlinde Beck, Friedrich Gräsel, Erich Hauser und Hans Nagel in diesen Jahren denken.
- (16) Günter Weseler sieht einen Bezug zwischen dem Entstehen derartig bedrängender Konstruktionen und Salentins Kriegserlebnissen - Gespräch mit G. Weseler, Düsseldorf 3. September 1997.
- (17) A. Bahr, a.a.O., s.p.
- (18) P. Hulthen/N. Dumistresco/A. Israti: Brancusi, a.a.O., u.a. WVZ 92 (1916?); 104 (1918); 119 (1920); 205 (1937 - für Tirgu Jiu); s. hierzu: S. Geist: Brancusi, a.a.O., bes. S. 124f.
- (19) Gespräch mit Hans Salentin, Köln Sommer 1995.
- (20) Eine Ausnahme ist, gedacht als Kunst am Bau, die „Gekrümmte Stele“ (Entwurf für das Patentamt München), WVZ 1968-13.
- (21) In der Wohnung von Hans Salentin hängen die „Leiter“ und das weiße Relief WVZ 1994-1 nebeneinander.
- (22) Die ersten Photographien datieren vom Juni 1995.
- (23) WVZ 1995-18; 1997-7. Aus diesem Material bestehen auch Eierkartons.
- (24) Vereinzelt signiert Salentin so auch bei den Aluminiumgußplastiken in den siebziger Jahren. Andere Aluminiumarbeiten werden mit Prägestempel bezeichnet. In der Regel aber signiert Salentin mit lichtechem schwarzem Filzstift.
- (25) Zur Verwendung von Styropor s. auch Antonius Höckelmann und Carel Visser. - Höckelmann bemalt den zugeschnittenen Styropor. Styropor verwendet er seit 1969, s. S. Gohr, Kat. Köln 1980, S. 25-30. Z.B. „Großer Ring“, 1976-78 (Strohring, Styropor, Polyester - s. hierzu B. Kerber, Kat. Hamburg 1986, S. 20-22); „Gesicht mit Bogen“, 1984 (Kat. Düsseldorf 1985, Nr. 26 - heute in der Sammlung der Kunsthalle Mannheim). Carel N. Visser verwendet Styropor als 1:1-Modell sowie Positivform für den Bronzeuß; Gespräche mit C. Visser, Rijswijk/Gelderland 1994-99.

5. Die Konzeptualplastiken

Mitte der neunziger Jahre, bei der Einordnung seiner Plastiken in ein Werkverzeichnis, führt Hans Salentin die Kategorie „Konzeptualplastik“ ein; weiterhin verwendet er nun die Terminologie „Experimentalplastik“. Eine explizite Theorie dieser Kategorien wird von ihm nicht geliefert. Ohnehin ist seine Sicht davon, was noch als konzeptual gedacht ist und was bereits, zumal aufgrund zeitweiliger Gültigkeit, als abgeschlossene Plastik zu gelten hat, in der Jetzt-Zeit angesiedelt.

Aufgrund von Salentins Gebrauch der Begriffe aber läßt sich folgendes konstatieren: Die Konzeptualplastiken geben Ideen als plastische Entwürfe wieder; teils wurden sie von Salentin zunächst für gültig erklärt. Zum Teil erweisen sie sich als Vorstufen späterer, auch heute anerkannter Realisierungen.

Damit geben die Photographien der Konzeptualplastiken Aufschluß über ursprüngliche Überlegungen; dies ist um so bemerkenswerter, als Salentin keine Konstruktionsskizzen anfertigt und lediglich wenige Photographien aus seinem Atelier, von der Arbeitssituation, vorhanden sind.

Insgesamt sind die Experimentalplastiken ein Stadium davor zu orten; sie implizieren das (zunächst) Absichtslose des Ausprobierens, des Erlangens neuer Erfahrungen, auch in Bezug auf das jeweilige Material. Infolgedessen gehen sie häufig Werkphasen voraus beziehungsweise werden anschließend nicht weiter fortgeführt.

Neben der (explizit erarbeiteten) plastischen Konstruktion zählt Salentin Entwürfe, die einzig photographisch manifestiert sind, zur Kategorie der Konzeptualplastiken. So hat er einzelne Abschnitte aus einer komplexeren Arbeit vorübergehend aus dem Gesamtzusammenhang gelöst und dann photographiert. Auch hat er mehr oder minder absichtslos einzelne Formteile im Atelier zusammengestellt, ohne sie zu fixieren. Solche Konstellationen dienen als Vorlage für die Zeichnungen, die Antonius Höckelmann angefertigt hat, oder sie werden, als Photographie, für die eigene reprographische Arbeit verwendet, oder (wie Salentin auf die Rückseite einer solchen Photographie geschrieben hat) „eines schönen Augenblicks wegen“ (1) zusammengestellt.

Im Photo wird die objektivierende Distanz zwischen Künstler und Werk gesteigert, auch wird die plastisch dreidimensionale Beschaffenheit und die Tragfähigkeit kompositorischer Lösungen weiter erkundet. Teils gehen die Konzeptualplastiken aus der andauernden Beschäftigung mit einzelnen Formteilen hervor; als Zustände enthalten sie eine konkrete Vorstellung, aufgrund deren sie dann weiterentwickelt, mitunter auch aufgegeben werden. Salentin demontiert solche Zustände dann, die Einzelteile werden für andere Plastiken verwendet.

Die ersten Konstellationen, die über den lapidaren Versuch hinausgehen, finden sich bei den *Dachziegelreliefs*. Salentin hat die ersten dieser Arbeiten schwarz gestrichen; er nimmt damit einen Aspekt der zeitgenössischen Malerei auf (2). Als Ausgangspunkt fungiert für Salentin die Verschattung von Dächern in der Provence, wie er sie auf Photographien festgehalten hat (3). Diese Reliefs werden jedoch schon bald umgestrichen oder gar zerstört. Mit dem Weiß erreicht Salentin eine größere Dichte, eine differenziertere Artikulation des Schattens, vor allem aber eine „puristische“ Sachlichkeit im Sinne der Avantgarde dieser Jahre.

Gegen Ende der Phase der *Dachziegelreliefs* entstehen zwei Arbeiten, die Hans Salentin heute als Experimentalreliefs bezeichnet. Als hochaufgerichtete vierteilige Konstellationen bestehen sie aus unterschiedlichen Metallstücken. Sie bringen die Beschäftigung mit der collagenhaften Anordnung von Disparatem zum Ausdruck. Die eine Arbeit ist weiß gestrichen, die andere hingegen in der Lokalfarbigkeit des Metalls belassen. Als Fundstücke sind die einzelnen Partien in einen formal bestimmten Kontext gesetzt. Salentin hat die beiden Arbeiten relativ schnell, aber, wie er berichtet, unabhängig voneinander vernichtet. Sie artikulieren die Lösung von der Beschäftigung mit den Ziegeln und deren Weißton und bereiten das Metall als neue Materialität vor. Diese Reliefs gehen noch jeder Vorstufe voraus; in ihnen probiert Salentin verschiedene Möglichkeiten aus, um einen künftigen Weg zu finden, zunächst durchaus mit dem Anspruch, gültige Plastiken zu erstellen.

Zu den Konzeptualplastiken, die ausschließlich als Erkunden von Formkonstellationen zu verstehen sind, zählt die Arbeit „Plastik Gehäuse“ (WVZ 1970-K-2). Salentin hat die Teile lose zusammenge-

stellt. Dies trifft ebenso zu auf eine „Konzeptualschreibmaschine“ (WVZ 1974-K-3) und auf eine Konstruktion, die in einen gewölbten Schild übergeht: ein Bügel reicht nach vorne, schließt auf der selben Höhe wie eine runde Öffnung im Schild ab (WVZ 1974-K-2). Häufig führen Überlegungen zur Allansichtigkeit, zu den Dimensionen sowie Gründe der mangelnden Stringenz im Zueinander der Partien dazu, daß solche Entwürfe keinen Bestand haben.

Eine Arbeit, die auf dem Ende zweier „Flügel“ und auf einem Stab auf der Mittelachse ruht (WVZ 1974-K-4), wird zwar demontiert, jedoch findet der Grundgedanke einer Bodenplastik, die ihre Glieder von sich „streckt“ und allein auf deren Endpunkten aufliegt, noch im selben Jahr in der „Skulptur mit Kopf“ (WVZ 1974-10) seine Umsetzung. Auch die Plastik „Aber auf jeden Fall mit Helm“ (WVZ 1974-12) nimmt solche Gedanken auf.

Zum „Teewagen“ (WVZ 1972-6) hat Salentin eine Vorstufe entwickelt, die selbst nicht verschweißt wurde. Sie ist erheblich komplexer als die Endversion. Sie besteht aus zwei Achsen, außerdem leicht schräg platzierten Gittern, die den Innenraum strukturieren; zudem reichen von vorne nach hinten zwei balkenartige Metallflächen. Salentin wird solche Überlegungen und Formelemente dann bei anderen Arbeiten aufgreifen. Die Gitter finden sich als „Siebformen“ im „Hippiebett“ (WVZ 1970-18), die linear raumgreifende Struktur etwa in der „Stabheuschrecke“ (WVZ 1971-12). Die gültige Fassung des „Teewagens“ aber beschränkt sich auf eine Achse, die Felder in ihrem Innern sind plan und, als Platten, dicht geschlossen. Auch ist der „Teewagen“ in einen schwarzen Holzkasten eingefügt; die Funktionalität des Fahrens ist nicht mehr das zentrale Thema, Salentin reicht die Anspielung. Der „Teewagen“ ist damit konzentrierter und entschiedener. Aber der Weg dahin spricht die Frage nach der Intention der Arbeit deutlich an.

Zu erwähnen ist auch die „Verwertung“ des „Konzeptualstuhls“ (WVZ 1970-K-1). Die Seitenformen finden sich ebenso als horizontale Flächen bei der Arbeit „Union Jack?“ (WVZ 1970-2). Der „Konzeptualstuhl“ selbst bleibt auf Dauer existent: als Offsetdruck und als Fotoleinwand mit dem Titel „Die Schule von ...“ (1971) (4).

Salentin wendet das Verfahren der Erkundung unter dem Terminus „Konzeptualplastik“ ebenso bei den späteren Werken aus Styropor und Kartonagen an. Er hat Styroporblöcke zusammengestellt und macht davon - noch ohne Grundplatte, aber bereits mit Farbe eingetönt - Photographien. Dadurch wird ein Entwurf, der mehr oder weniger vor dem Abschluß steht, auf seine plastische Qualität hin überprüft. In diesem Sinne dient das dokumentarische Photo auch im Spätwerk der Untersuchung und Fokussierung plastischer Ideen.

(1) Notiz auf einem Photo, Brief vom März 1997.

(2) Vgl. hierzu auch die Bilder von Gerhard Hoehme und Antoni Tàpies; zeitgeschichtlich spielt der Existentialismus dabei eine Rolle.

(3) Gespräch mit Hans Salentin, Köln Sommer 1997.

(4) Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Nr. 36 und 37.

6. Das Verhältnis von Plastiken und Bildern

Die zweidimensionalen Arbeiten stehen bei Hans Salentin autonom neben den plastischen Werken. Zwar greifen sie die Motive der Plastiken und deren konstituierende Verfahren auf; „Bildhauerzeichnungen“ (1), die Bauprinzipien einzelner Arbeiten darlegen oder diesen im Sinne eines Entwurfes vorausgehen, gibt es bei Hans Salentin jedoch allenfalls, im übertragenen Sinne, bei den Collagen, welche Photographien der plastischen Stücke integrieren.

Bei der Entwicklung der Plastiken sind für Salentin indirekte Momente nicht zu vermeiden, hinzu kommen die Limitiertheit an Formen und der körperliche Einsatz, den Salentin zu leisten hatte; auch war er auf einen Schweißer und das Auto angewiesen. - Das Malen, Zeichnen und Collagieren, auch das Photographieren erweisen sich als unmittelbarere Methoden, die zudem den experimentellen Ansatz bewahren. Jedoch gibt es auch im zweidimensionalen Bereich Unterschiede in Bezug auf die Direktheit des Verfahrens. Bei der Vergrößerung der Arbeiten, die durch photomechanische Verfahren oder anonyme Hände erfolgt, findet sich wieder die Distanz der Plastiken ein.

Ausgebildet als Maler, beschäftigt sich Hans Salentin bis 1958/59 ausschließlich mit Malerei und Zeichnung, ab 1959 tritt dann die Auseinandersetzung mit plastischen Strukturen in den Vordergrund. Als „Nebenprodukt“, wie es Hans Salentin im Gespräch geschildert hat, sind 1961/62 Papierarbeiten entstanden; in ihrem Zentrum befindet sich eine Rundform aus Papier. Die zeichnerischen Mittel sind sparsam, Salentin verzichtet auf Farbigkeit, der Gestus ist locker bewegt. Die Collage, die als solche zu erkennen ist, entstammt einem Prospekt für technische Geräte, zu sehen sind zum Beispiel eine Schallplatte oder eine Tonband-Rolle.

In diesen Jahren entsteht auch ein Relief, das derartige Ideen aufgreift (WVZ 1963-9). Über einer Holzplatte befindet sich eine wenige Millimeter starke Zinkfläche, die in gleichen Abständen nebeneinander drei Öffnungen besitzt. Die Arbeit ist monochrom gesprayed, die Holzstruktur bleibt jedoch sichtbar. Lediglich die innere Umgebung um die Ringe behält ihren metallenen Lokaltönen.

Salentin selbst sieht die Reliefs, die in diesen Jahren in mehreren Werkgruppen entstehen, als zweidimensionale Arbeiten. Meines Erachtens ist das Wesen dieser Arbeiten plastisch-dreidimensional. So arbeitet Salentin bei den *Dachziegelreliefs* und den *Schlitzkästen* mit Licht und Schatten; die *Zinkblechreliefs* greifen ebenso wie die facettierten Aluminiumformen massiv aus.

Erst zu Beginn der siebziger Jahre wird Salentin sich wieder explizit mit zweidimensionalen Bildformen beschäftigen. Bis 1976 entstehen diese parallel zu den plastischen Werken und erhalten danach weitgehende Ausschließlichkeit. Im Sommer 1995 setzt gleichgewichtig, mit der „Entdeckung“ des Styropors, eine neue plastische Produktion ein.

Als Grundlage der Collagen (und damit auch der Fotomontagen) dient oft das Repertoire der Plastiken. Salentin hat Aluminiumgußteile photographiert, ebenso, vereinzelt, fertige Plastiken, daneben Zustände oder auch momentane Anordnungen plastischer Formen. Die Fotoleinwände, die ab 1970 und gemeinsam mit den Plastiken ausgestellt werden, unterscheiden nicht zwischen gültiger Plastik und augenblicklicher Situation.

Vor allem bei den Montagen bis 1973 sind auf dem Fotokarton, auf Silberpapier oder auf der Leinwand abgeschlossene Plastiken zu sehen. Indem der Hintergrund homogen matt bleibt, wird zusätzlich Räumlichkeit suggeriert. Jede meßbare Vorstellung von Raum und von den Dimensionen aber wird, zumal in der Vergrößerung, relativiert. Die Fotoleinwände und die Plastiken beschreiben ein und dieselbe Erlebniswelt.

Den *Strichcollagen* liegen Schaltpläne zugrunde, diese behandeln die Themen Konstruktion und Technik. Auch hier erzeugt Salentin in der Art, wie er die Collagenteile auf der Fläche platziert und die Linien sich durchdringen, ein räumliches Gefüge. Einzelne der Blätter beziehen sich direkt auf plastische Arbeiten (so die *Strichcollage* „Wunder der Technik“, 1978, die auf ein Relief zurückzuführen ist) (2).

Bei den Bildcollagen handelt es sich um den offensten Bereich im zweidimensionalen Werk von Hans Salentin. Konstituierend ist ein additives Zueinander der Teile. Zu den Plastiken bestehen Analogien in der Konstruktion (serielle Reihungen; Flächen, die nach hinten kippen; Kreissegmente). Salentin

schaft, indem er die Collagenschnipsel zu neuen Ordnungen kombiniert, dabei zudem konzeptuelle Zustände berücksichtigt, neue „plastische“ Konstellationen; so entstehen weitere futuristische Gefährte und Sitzgelegenheiten.

Das „Bizarre“ der Plastiken findet eine Entsprechung in den Bildern. Die „Bildcollagen“ entstammen dem selben Interesse für Technik und Weltraumfahrt. Seit Mitte der siebziger Jahre verwendet Salentin entsprechende Ausschnitte aus Magazinen, läßt die Schnittspuren noch stehen. Bei den Collageteilen handelt es sich also um vorgegebene Bausteine. So wie sich Salentin ein Lager aus vorgefundenen Aluminiumgußteilen (oder zuvor Blechen) angelegt hat, so hat er seinen „Schnipselkasten“, aus dem er auswählt, mit dem er experimentiert und konzipiert.

Lediglich peripher ist der Bezug der Handzeichnungen zu den Plastiken. Jedoch wird das Stabile und Lineare der Plastiken angedeutet; Salentin suggeriert Räumlichkeit, Tiefe, die Überlagerung einzelner Achsen, und er zeichnet Konturierungen ein. Deutlich wird auch, daß diese Blätter derselben Haltung entstammen wie die Plastiken; dies kommt bereits im latent Ironischen der Titel zum Ausdruck. Die Expressivität, die Salentin in den Plastiken erreicht, wird hier unmittelbar zeichnerisch (etwa durch „verwehende“, „zerbröselnde“ Striche) vorgeführt. Das psychologische Moment gibt Salentin nicht auf.

Endgültig zusammengeführt sind Plastik und zweidimensionales Bild dann in den Reliefs, die, von Hans Salentin als „Combines“ bezeichnet, eine Zeichnung oder Collage, oft über einem silbergrauen Grund, integrieren. Bei einzelnen Styropor- und Kartonageplastiken greift Salentin dies wieder auf. Als weiterer Aspekt, der bei den Styropor- und Kartonageplastiken vorkommt und Raum mit Fläche kombiniert, findet sich die Präsenz des Malerischen. Dies betrifft den gestischen und unterschiedlich deckenden Farbauftrag. Der Umgang mit der Fläche bleibt bei den plastischen Arbeiten bewußt, so wie auf der Fläche räumliche Momente entwickelt sind.

(1) Zur Problematik des Begriffes s. bes. E. S. Költzsch, a.a.O., bes. S. 15-21.

(2) Abb. Kat. Köln 1990, S. 243.

7. Konstituenten des plastischen Werkes

7.1. Materialien

Die *Dachziegelreliefs* stellen die ersten dezidiert plastisch zu begreifenden Werke dar. Salentin erhält die Dachziegel funktional geformt, in Ton in einer Fabrik gegossen. Er selbst hält sich aus dem eigentlichen Verfahren der Formgebung heraus. Er verwendet mehrere Grundtypen, die sich im wesentlichen den Hohl- und Flachziegeln zuordnen lassen und eine Variabilität in der Zusammenstellung ermöglichen. Tatsächlich ist Salentin, wie er berichtet, erst bei der Auswahl der Teile deren Verschiedenheit bewußt geworden.

Die Dachziegel stehen einerseits für eine industrielle, anonyme Produktion; ihre Maße sind genormt. Andererseits lassen sie sich auf handwerkliche Traditionen zurückführen. Die Inhaltlichkeit selbst spielt für Salentin keine Rolle, die Konstitution eines Hausdaches, der Schutz vor Unwetter und Regen.

Der Dachziegel aus Ton wirkt porös, ist tatsächlich aber wasserundurchlässig, durch das Brennen verfestigt. Er ist massiv und besitzt ein fühlbares Gewicht. Zerbricht er, so entstehen Scherben, die scharfe Kanten und weiche Verläufe aufweisen. Aus diesem Nebeneinander von rund und kantig ziehen die frühen *Dachziegelreliefs* ihre Dynamik und Spannung.

Salentin verwendet hier den Ton in einer spezifischen Formung, die in der Kunst im 20. Jahrhundert kaum erkundet ist. Er selbst berichtet humorvoll, Max Ernst habe einen Dachziegel bemalt und Markus Lüpertz habe einen gemalt (1).

Hans Salentin setzt die Ziegel in ein Zementbett; dieses wird von einem Zinkrahmen stabilisiert und begrenzt. Der Zement dringt an den Seiten hervor und relativiert die Strenge der Form. In den weißen Anstrich werden die Ritzen, Brüche und Kanten einbezogen. Bei den späteren, „ganzen“ Ziegeln dominieren dann Rundungen, die einen eher sanften Rhythmus erzeugen.

Mit dem Ton - in der vorgegebenen Form des Dachziegels - und dem Zement hat Hans Salentin „arme“, billig zu erstehende Materialien gewählt. Dauerhaftigkeit, aber auch „Wertlosigkeit“ sind charakteristische Attribute (2). Die Brüche und Versehrungen werden durch den Farbüberzug zurückgenommen, bleiben aber ein Aspekt der Wahrnehmung. Formale Analogien bestehen zu den Wandreliefs aus Zement in den fünfziger Jahren (3). Geläufig ist auch die Arbeit mit Gips in diesen Jahren, so beispielsweise bei Heinz Mack (4).

Ausgehend von dem Material, das er im Anschluß an die Arbeit mit den Dachziegeln verwendet, schlägt Hans Salentin 1961 einen neuen Weg ein. Die *Zinkblechreliefs* bestehen nicht aus fabrikneuem Material, auch unterläßt Salentin jede Homogenisierung. Die Stücke sind unterschiedlich groß, er geht auf die Knickspuren und Strukturen ein und montiert mehrere Bleche über- und nebeneinander.

Das Zinkblech ist eine dünne Fläche, diese suggeriert Fragilität und Brüchigkeit; es scheint, als würde sie bei nochmaligem Biegen durchbrechen. Tatsächlich sind diese Arbeiten metaphorisch zu lesen. Sie geben eine zerbrechliche Individualität wieder, ein Erleiden (5). Andererseits sind sie spitz, kantig, man könnte sich an ihnen verletzen.

Das Metallene spielt für Salentin keine Rolle, es wird geradezu negiert. Nicht moderne Technologie kommt hier zum Ausdruck, die Arbeiten bewahren eher den Charakter des Vergangenen und Vergänglichen. Sie tragen Spuren der Zeit.

Salentin hat die Zinkbleche - als Abfallprodukte - beim Altmetallhändler entdeckt. Ehemals dienten sie als Abdeckungen bei Dächern, Fenstern oder als Regenrinnen. Er findet sie in gefaltetem Zustand vor. Das Auffalten der Bleche, das Salentin nicht als prozessualen Akt betont (6), stellt ein handwerklich aktives Vorgehen dar. Salentin läßt die Vorgaben, Kratzer und Versehrungen, auf den Blechen stehen. Der Oxydationsprozeß der Zinkbleche (die nicht mit einer Schutzschicht überzogen sind) setzt sich weiterhin fort; mit seinen Verfärbungen und Veränderungen wird dies von Salentin akzeptiert, Zufall und Zulassen spielen also bei diesen Arbeiten eine wesentliche Rolle.

Die Arbeiten, die anschließend in Aluminium, in aufeinanderfolgenden Werkgruppen entstehen, weisen in unterschiedliche Richtungen. Die *Schlitzkästen* vermitteln den Eindruck von Apparaturen, eine industrielle Perfektion ist ihnen eigen, während die facettierten Aluminiumbleche wie organische Körper auftreten.

Bei beiden Werkgruppen zeichnet sich das Aluminium durch seine Leichtigkeit - auch das Leichte der Bearbeitung - aus. Jedoch hält Salentin die Eingriffe in das Material begrenzt. Die Bleche bei den *Schlitzkästen* sind für die industrielle Verwendung gedacht; die facettierten Formen entstammen dem Automobilbau. Bei beiden Werkgruppen reflektiert die Oberfläche, sie besitzt einen Glanz, der mit Zero in Verbindung zu bringen ist. Erstmals bei den *Schlitzkästen* erweist sich Metall als dezidierter Hinweis auf Technik und damit auf Fortschritt.

Gewalzte Bleche aus Aluminium stellen - in ihrer künstlerischen „Brauchbarkeit“ in Nähe zum Eisenblech und Chromnickelstahl (7) - einen in der Gegenwartskunst geläufigen Zustand mit Metall dar. Thomas Lenk und Edgar Negret verwenden Aluminiumbleche bei der Umsetzung von Schichtungen (8); im Umfeld von Zero werden sie besonders von Heinz Mack und Hermann Goepfert verwendet (9).

Aluminium ist, mit einem silberweißen Ton, neben dem Eisen das wichtigste Gebrauchsmetall. Metall signalisiert Härte, Dauerhaftigkeit, Stabilität und Fortschritt, als Blech zudem Flexibilität; mitunter auch Veredelung. Zumal angesichts dieser Aktualität in der Gesellschaft und im Alltag spricht Salentin (quasi als Fortführung früherer Zeitalter) von der „Aluminiumzeit“ (10).

Die Verwendung fabrizierter Teile aus Aluminiumguß ermöglicht Salentin, sich als Künstlerpersönlichkeit zurückzunehmen, gewissermaßen industrielle Prototypen herzustellen (11). Die Verarbeitung und Montage der Aluminiumgußteile erfordert für Salentin eine neue Herangehensweise, welche infolge der relativen Leichtigkeit des Materials möglich ist.

Bei den Gußteilen wird die Textur des gepreßten Bauxit suggeriert; im Überzug mit dem Hammer-schlagblau ist eine Maserung sichtbar. Die Beschädigungen verschwinden unter dem Spritzlack. Die Gußteile treten stabil und fest auf. Der industrielle Kontext kommt in den fertigen Arbeiten wieder zum Ausdruck: Salentin arbeitet auf der motivischen, inhaltlichen und formalen Ebene materialgerecht.

Nachdem etliche Jahre nahezu ausschließlich zweidimensionale Werke entstanden sind, widmet sich Hans Salentin seit Sommer 1995 wieder der plastischen Arbeit. Voraussetzung hierfür ist das Finden geeigneter Materialien, die er trotz seiner Arbeitssituation und seines Gesundheitszustandes bewältigen kann. Dabei handelt es sich - erstmals - um Formen aus „weichen“ Werkstoffen, um Styropor und Kartonagen.

Der Karton ist ein Material, das erst im Laufe des 20. Jahrhunderts, mit der „Umwertung der Materialien in der Avantgarde-Kunst“ (12), für künstlerischen Prozesse Akzeptanz fand, bei den Kubisten (z.B. Picassos „Gitarre“, 1912), den Futuristen, ohnehin beim Dadaismus (besonders Kurt Schwitters). Für die neuere Zeit wäre Rauschenberg zu nennen, weiterhin Zangs, der zudem den Karton weiß einfärbt, schließlich Harald Klingelhöller. Darüber hinaus sind Papier und Karton zur Erstellung von Modellen bei Bildhauern üblich. Auch jetzt behält Salentin das Prinzip bei, vorgefertigte und gebrauchte Stücke zu verwenden. Er streicht die fertigen Arbeiten aus Styropor und Karton häufig mit Plakaweiß ein, getönt durch Umbra natur. Ansatzweise wird ein malerischer Duktus sichtbar, einzelne Stellen spart Salentin aus. Im besonderen läßt er die Bruchstellen, die verletzte körnige Struktur des Styropor, im Weiß stehen.

Damit teilt er Wesentliches über die Konsistenz des Styropor mit; er betont dessen Fragilität und hebt die Unebenheiten noch hervor. Die Farbe wird also konträr zu ihrer Funktion bei den *Dachziegelreliefs* verwendet. Gleichwohl schließt Salentin mit den Styropor- und Kartonageplastiken an die Reliefs aus zerbrochenen Dachziegeln an, an deren Brüchigkeit und Labilität.

Styropor (als Handelsbezeichnung für Schaumstoffe aus Polystyrol und Styrolmischpolymerisation) wird als Verpackungsmaterial verwendet. Im Kunstbereich ist es selten anzutreffen aufgrund seiner extremen Anfälligkeit für Brüche und aufgrund der Gefahr des Zerbröselns.

Salentin schützt die Styroporarbeiten gelegentlich, indem er sie in Kästen montiert. Die Formen, die

Salentin in Styropor auswählt, sind meist stereometrisch; auch „funktionieren“ sie als Negativwert. Die Styroporverpackung umhüllt Gegenstände; sie besteht oft aus zwei analogen Teilen, die nun von Salentin nebeneinander montiert werden, damit eine Symmetrie beschreiben.

Zeitweilig wird sich Salentin vom Styropor abwenden und Formteile aus Kunststoff, Metall und Gummi über einem Karton- oder Holzgrund platzieren. Auch wenn er die Arbeiten nun häufig in einem Schwarzton einfärbt: Der Rückbezug auf Industrie und Maschinen bleibt erkennbar, wird bisweilen noch verstärkt.

Abgesehen von den Dachziegeln aus Ton und Zement verwendet Salentin Materialien und Formulierungen der Jetzt-Zeit. Sie sind auch Ausdruck der industriellen Expansion, und könnten als „Denkmäler von Zivilisationsprodukten“ (13) verstanden werden.

Salentin arbeitet mit Materialien, deren Eigenschaften gegensätzlich sind. Schon das Aluminium wird in unterschiedlichen Zuständen verwandt. Geradezu konträr mag der poröse, empfindliche Styroporblock gegenüber den Aluminiumgußformen wirken. Aber es gibt auch etliche Analogien, die Materialien besitzen alltäglichen Charakter. Salentin arbeitet weder mit Bronze noch mit Edelstahl; die geläufigen Bildhauer-Materialien Holz und Stein spielen bei ihm keine Rolle.

Als zentrale materiale Verfaßtheit erweist sich - in vorgefundenem Zustand - der Aluminiumguß. Die Verwendung des Zinkblechs und der Aluminiumbleche geht dem voraus, und die spätere Beschäftigung mit den „weichen“ Materialien scheint wie ein Nachklang auf den Aluminiumguß. Infolge der künstlerischen Handschrift aber behaupten die verschiedenen Materialien bei Salentin ihre Zusammengehörigkeit weiter.

7.2. Dimension und Plastizität

Salentins dreidimensionale Arbeiten bewegen sich zwischen einem entschiedenen Verbleib in der Fläche und einer ausformulierten Plastizität. Dies ist grundsätzlich unabhängig von der Größe, Dimensioniertheit der Arbeit. Schon dabei finden sich wesentliche Unterschiede, wobei Salentin jedoch nicht über ein Maß hinausgeht, das erheblich über dem des Menschen liegt. Auch in ihrer Körperlichkeit orientieren sich die Plastiken an der menschlichen Gestalt. Dies wird durch die Motivik noch gestützt, wobei die Dimensionen der „Fahrzeuge“ und der „Astronauten“ teils stark unter denen der Realität liegen. Innerhalb einer Motivreihe bleibt das Maß gleich, auch wenn manche Arbeiten durchaus in anderen Dimensionen als den gegebenen denkbar wären: Der „Pilot im Schleudersitz“ (WVZ 1966-1) könnte kleiner sein, der „Sonnenwagen“ (WVZ 1977-2) hingegen größer (14).

Das Format ist oft als Distanzhaltung (analog zu den Mitteln der Materialität und des Farbauftrags) zu verstehen. Bei den Gegenständen, wie den „Stühlen“, aber bewirkt gerade das Maß 1:1 eine Verunsicherung. Manche Arbeiten wirken monumental, schwer und massiv, sie nehmen vom Boden aus den Raum in Besitz, „überwältigen“ dabei den Betrachter („Podest mit Zweig“, WVZ 1971-6). Die Farbe trägt zur Körperlichkeit und Plastizität bei, umgekehrt kann sie deren Rücknahme unterstützen. Um die Darstellung zu verdichten, hat Salentin etliche Arbeiten nach Jahren noch umgespritzt. Ab Mitte der siebziger Jahre werden die Plastiken kleiner, per se konzentrierter in ihrer Erscheinung, auf wenige Teile beschränkt. Die Arbeiten haben oft eine dezidierte Vorderseite, diese erweist sich als Hauptansicht. Die Rückansicht ist gelegentlich kaschiert; so hat Salentin die Arbeiten in Verbindung mit einer Rückplatte ausgestellt („Afrikanischer Schlitten“, WVZ 1973-10) oder an die Wand gerückt. Einige Plastiken hat er später wegen des Mangels an Rundum-Erfahrung vernichtet.

Es ergibt sich der Zusammenhang zwischen runden, sphärischen Flächen und geschlossenem Volumen („Astronauten“) und ebenso zwischen kantigen Partien und offenem Volumen („Stühle“). Die Durchbrechungen, die bei den Rundformen etwa als Löcher auftreten, aktivieren den Raum. Die additive Bauweise fördert Verschachtelungen. Evident ist die bewußte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Maß und Plastizität, wobei Salentin die Proportionalität berücksichtigt. Aber erst infolge der motivischen Entscheidung, die im übrigen von den Vorgaben der Fundstücke initiiert und gesteuert wird, findet ein Forcieren der Erscheinung statt, zum Beispiel in Richtung auf Steigerung, auf Emotionalisierung oder auf Irritation (15).

7.3. Die Farbgebung

Salentin verwendet Farbe bevorzugt als monochromen Überzug. Er vermeidet Faktur und, bis in die neunziger Jahre, einen Duktus, indem er die Farbe mit der Spraydose aufträgt. Insgesamt gebraucht Salentin nur wenige Töne, er bevorzugt matte und unbunte Farben. Die Farbe fördert den Eindruck des Plastischen. Sie konstituiert die Plastik als geschlossene Einheit, ohne den Aspekt des Kolorismus in der Skulptur anzuschneiden (16). Die Monochromie als formales Moment stützt inhaltliche Intentionen.

Farbigkeit kann sich bei Salentin auch im Belassen der Oberfläche artikulieren, so bei den frühen Reliefs mit Zink- und Aluminiumblech, außerdem partiell bei den Styroporplastiken. Die Eigenfarbigkeit bleibt weiterhin als zusätzliche, neu aufgetragene Farbschicht ein Thema. Bei den Plastiken aus Aluminiumgußstücken verwendet Salentin Farben, welche die Formstücke und analoge technische Konstruktionen tatsächlich besitzen oder besitzen könnten. Die Farbe kaschiert hier nicht das Material, sondern verdeutlicht dieses gerade noch.

Nachdem Salentin Versuche mit schwarzen Gummischläuchen, die ihren eigenen Ton behalten haben, beendet hat, wendet er sich bei den *Dachziegelreliefs* anfänglich erneut dem Schwarz zu, streicht diese Arbeiten dann aber sämtlich weiß. Bei den anschließenden Relief-Folgen verfügt die Oberfläche als solche über die für Salentin erforderlichen Eigenschaften. Er verzichtet hier darauf, zusätzlich Farbe aufzutragen.

Die verletzte, mit Knicken, Rissen und Unregelmäßigkeiten versehene Oberfläche der Zinkbleche betont den *Objet-trouvé*-Charakter. Das Material ist der Alltäglichkeit entnommen. Die Metallfläche reflektiert kaum, infolge der Oxydation bildet sich Grünspan. Die Knickspuren erweisen sich ebenfalls als Momente einer lokalen Oberflächenfarbigkeit, zugleich artikulieren sich hier zeichnerische Aspekte.

Die Außenfläche der *Schlitzkästen* tritt geradezu gegensätzlich auf: in der Homogenität des Farbtons, der Reflektion und in ihrer Wirkung. An Stelle der Intimität tritt die Anonymität, die auf industrielle Fertigungsprozesse weist. Die Oberfläche bleibt „perfekt“, unbeschädigt. Sie wölbt sich leicht nach außen. Hier entspricht Salentin dem Anspruch von Purismus und Monochromie, vermieden ist alles Gestische und Erzählerische. Das Eloxat als nachträglicher farbloser Schutzauftrag bewahrt die Bleche vor Veränderungen: Dauerhaftigkeit versteht sich als Zeichen von Fortschritt und Technologie. Die Reliefs mit facettierten Aluminiumblechen führen etliche Aspekte der *Zinkblechreliefs* und der *Schlitzkästen* zusammen. Die Darstellung besteht aus einer Vielzahl von Flächen, die in ihrer Lichtwirkung zusammenspielen. Eine Farbgebung ist für Salentin kein Thema. Material, Struktur und Formgebung bilden das Potential für die gehaltliche Deutung.

Am Anfang von Salentins plastischem Werk aber steht die Verwendung der Nicht-Farbe Weiß. Bei den *Dachziegelreliefs* setzt Hans Salentin Fassadenweiß, das gegen Witterung resistent, im Laufe der Jahrzehnte aber gedunkelt ist. Salentin akzeptiert die Aura des Alterns, jedoch hat er darauf hingewiesen, daß er auch keine Einwände dagegen hätte, die Arbeiten neu zu streichen.

Die *Dachziegelreliefs* sind noch von Hand, mit dem Pinsel gestrichen. Salentin hat die Farbe dicht und deckend aufgetragen, der Duktus ist kaum sichtbar, auch hat er in die Buchten gestrichen. Das Weiß modifiziert die Erhebungen, Senken und Strukturiertheiten, die sich infolge der verschiedenen Ziegelformen ergeben. Schon hier klingt der Purismus in der Nähe zu Zero an. Das Weiß absorbiert das Licht. Es wirkt im Hinblick auf Konzentration und Verdichtung. Der homogene Farbauftrag lenkt die Wahrnehmung aber auch auf die strukturellen Ähnlichkeiten und Unterschiede: Bei den zerbrochenen Ziegeln wird das Brüchige betont, bei den durchlaufenden Ziegelfolgen das variierend Reihende. Farbe erscheint mehr als Material - in realer Präsenz - denn als dünner Überzug. Das Streichen läßt sich als bewußter, mit Zeit verbundener Vorgang empfinden.

Hier besteht ein Unterschied zu der Art, wie Salentin drei Jahrzehnte später Weiß verwendet und aufträgt. Bei den Styropor- und Kartonplastiken forciert er Verschiedenheiten, einzelne Partien werden beim Farbauftrag ausgespart, oft dort, wo sich Bruchstellen befinden. Die Grundplatte hat Salentin ebenfalls, bis um die Kante, gestrichen, dabei jedoch den Pinsel frei auslaufen lassen. Gelegentlich bleibt der Duktus sichtbar, die Oberfläche ist geradezu malerisch, bezieht Flecken ein, das Poröse des

Styropor wird aufgenommen. Hans Salentin tönt das Plaka-Weiß häufig mit Umbra natur ab. Das Dreidimensionale, von Salentin mit einer gewissen Selbstverständlichkeit gehandhabt, wird weniger betont. Dieses Arbeiten mit der Fläche kommt bei den Styropor- und Kartonageplastiken auch in zeichnerischen Maßnahmen oder in der Integration von Bildcollagen zum Ausdruck.

Davon ausgehend, daß das Eloxat der Aluminiumbleche nicht als Farbauftrag zu bezeichnen ist, setzt die Verwendung von Farbe bei Metallen 1964/65 mit den allansichtigen Plastiken ein. 1964-72 verwendet Salentin als industriellen Hammerschlaglack Blau und ab 1968/69 - zunächst parallel dazu - Felgensilber. Ein Relief, bei dem ein Aluminiumguß-Ring auf einer Walzblechfläche montiert ist, wird noch im November 1996 von Salentin mit Felgensilber gesprayed (WVZ 1996-19).

Beide Töne dienen als Schutzüberzug für Maschinen und Apparate. Sie schließen dicht und deckend, als Hammerschlaglack sammelt sich die Farbmaterie nicht in Kuhlen. In der zeitgenössischen Kunst werden Lacke sowohl im Bereich der Malerei wie auch der Objektkunst verwendet (17). Salentin bezieht das Hammerschlagblau und das Felgensilber in Spraydosen (18). Das Sprühen fördert den gleichmäßigen Auftrag der Farbe, wobei Kratzer und Schweißstellen überdeckt werden. Verschraubungen hat Salentin ohnehin so vorgenommen, daß sie eher verborgen bleiben, auf der Rückseite oder im Inneren der Plastik.

Der Vorgang des Sprayens läßt sich als anonymes Verfahren empfinden und weist - wie die Farbgebung und der Vorrat an Dosen - auf Prozesse aus der Arbeitswelt. Die Maschinenfarben halten bei Salentin die Arbeit zusammen, ohne von den Gestaltfindungen abzulenken. Während das Blau die Arbeit mehr zusammenzieht, sie als Masse verdichtet und die Rundungen betont, ihr dabei latent den Charakter des Geheimnisvollen, auch der Kühle verleiht (19), wirkt das matte Silber sachlich und neutral. Es beschreibt mehr die Flächigkeit. So hat Salentin die Reliefs sämtlich mit dem Felgensilber überzogen, und konsequenterweise sind die allansichtigen „Astronauten“, die eine Dramaturgie des Weltraums und eine körperhafte Plastizität suggerieren, mit dem Blauton versehen.

Bei seriellen Verläufen hat Salentin das Felgensilber verwendet, etwa bei den „Stühlen“ oder „Fahrzeugen“ der frühen siebziger Jahre. Die matt silbernen Plastiken überwiegen quantitativ gegenüber den blauen. Vereinzelt hat Salentin später Arbeiten umgespritzt, insbesondere von Silber auf Blau (20). Von einer Arbeit, den „Weltraumpantoffeln“ existieren beide Versionen (WVZ 1970-20 und 21), die dann Nähe und Ferne, Plastizität und Funktionalität aufrufen. Mit beiden Farbgebungen aber bringt Salentin die Themenkreise zum Ausdruck, die im Mittelpunkt der Assemblagen aus Aluminiumgußteilen stehen, das Industrielle und das Futuristische.

Die Erstellung monochromer figürlich-gegenständlicher Plastiken stellt einen Sonderfall in der damaligen Kunst dar (21). Dies ist ein weiterer innovativer Beitrag Salentins, und in der Radikalität des blauen Überzugs liegt das Eindringliche der Arbeiten weiter begründet.

Der Schwerpunkt liegt auf den beiden Tönen; neben den *Hard-Edge-Reliefs* finden sich nur wenige Fälle, die hiervon abweichen. Einzelne Reliefs sind - zumeist nachträglich - mit Weiß eingefärbt. Wieder andere kleinere Plastiken sind von einem dunklen Rot überzogen; bis auf ein Relief sind sie allansichtig. Die Verdichtung, die Salentin mit dem Blau bereits erreicht, wird mit Rot weiter forciert. Als Sonderfall erweist sich die Verwendung von Silberbronze bei den Multiples der „Hände“. Der Farbüberzug wird hier zur entscheidenden künstlerischen Aktion, er transponiert einen „banalen“ Gegenstand in ein Artefakt. In einem Fall hat Salentin die „Hand“ mit Goldbronze gestrichen, anschließend in einen durchsichtigen Plastikbeutel gesteckt (WVZ 1973-1). Das „Edle“ wird in der Distanz überhöht und ironisch im lapidar Gewöhnlichen gebrochen.

Bei den *Hard-Edge-Reliefs* ist die Grundplatte in die Darstellung einbezogen. Salentin hat die Farbe nun mit dem Pinsel auf die Holzfläche aufgetragen, aber auch hier wird ein Gestus vermieden. Die Verläufe der Farben sind ausgezirkelt und bleiben geometrischen Ordnungen verpflichtet. Grundsätzlich schließen diese Arbeiten an die Farbobjekte aus Kunststoff dieser Jahre an. Salentin verwendet die Farben innerhalb einer Arbeit kontrastierend oder differenzierend. Ein helles Blau wird neben ein dunkles gesetzt; ein Gelb findet sich neben einem kalten Blau. Die Farbe wird um die Kanten gezogen, betont noch den körperhaft räumlichen Charakter. Hier nun erzeugt Salentin illustrierende, anekdotische Zusammenhänge, die in der Titelgebung weiter forciert werden („Große Brille“, „Sex in Oberbayern“).

Bei Salentin werden die Farben aber niemals in ihren Eigenschaften untersucht. Hans Salentin betont zwar, als Maler ausgebildet zu sein, doch wo auch immer er Farbe verwendet: Die Anliegen „eigentlicher“, selbstreferentielle Aspekte einbeziehender Malerei werden bei ihm nicht berührt.

- (1) Max Ernst: „Porträt Walter Gropius“, 1935, schwarze und rote Tusche auf einem Dachziegel vom Schloß 'La Sarraz' (S/M 2144); Markus Lüpertz: „O.T., Dachziegel“, 1967, Acryl auf Leinwand, 150 x 150 cm (Städel, Frankfurt/M. SG 1258 - aus der Werkgruppe mit analoger Motivik).
- (2) Th. Raff, a.a.O., S. 53.
- (3) So in Osteuropa (z.B. bei Dusan Dzamonja), auch bevorzugt mit Beton, als Kunst am Bau. S. hierzu G. Hörstensmeyer: Ästhetik in Beton. In: Kat. Visionen in Beton ..., a.a.O., S. 5-7. (4) Bei Heinz Mack erstmals 1952 (in einem Modell), insbes. WVZ 450ff; schon 1957 wird Mack sich den Materialien Aluminium und Kunstharz zuwenden.
- (5) D. Mahlow, a.a.O., Bd. 1, S. 61.
- (6) Im Gegensatz z.B. zu Ansgar Nierhoff, der ab 1967 Faltungen und Verformungen am Blechen vor nimmt, vgl. Werkverzeichnis 1965-75, in: Kat. Duisburg 1975, s.p.
- (7) Dies setzt im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein, mit den Eisenblechkonstruktionen von Picasso und, etwas später, von Gonzalez. Nach 1945 spannt sich der Bogen von Hans Uhlmann, Berto Lardero über Amadeo Gabino zu Erich Hauser; tatsächlich finden sich inhaltliche Parallelen zu Hans Salentin. Später verwendet Thomas Schütte Aluminiumguß bei den „Großen Geistern“ (ab 1997). Kunststoffe treten aber mehr und mehr in den Vordergrund.
- (8) Zu E. Negret s. D. Mahlow, a.a.O., Bd. 1, S. 106; zur Metallschichtung: ders., ebd., Bd. 2, S. 130ff.
- (9) Zu H. Goepfert s. P. Iden: Die Ideologie des Ephemeren ist Bleibendes, in: Kat. Goepfert und Zero, a.a.O., S. 14-20, bes. S. 16.
- (10) S. z.B. Kat. Naivität der Maschine, a.a.O., S. 116; G. C. Rump, Kunst Köln, 2/85, S. 49; s. auch die Titel etlicher Arbeiten selbst.
- (11) Hierzu findet sich eine Parallele etwa bei Eduardo Paolozzi, über den W. Konnertz schreibt: „Es geht ihm mehr und mehr darum, individuell Künstlerisches im Sinne von 'Handschrift' und per sönlichem Stil auszuschalten und anonyme Skulpturen herzustellen“, Köln 1994, a.a.O., S. 116. E. Paolozzi arbeitet auch mit Eisenguß und er läßt einzelne Teile nach seinen Vorstellungen anfertigen (W. Konnertz, ebd., S. 120).
- (12) K.-L. Hofmann/C. Präger, in: Kat. Materialisation, a.a.O., s.p.
- (13) K. Hamburger, Kat. Ludwigshafen 1971, s.p.
- (14) Der „Pilot im Schleudersitz“ wirkt für mich fast etwas klobig; der „Sonnenwagen“ hingegen vermittelt in seiner filigranen Klarheit einen realistischen Eindruck, der durch das Miniaturformat m.E. konterkariert wird.
- (15) Z.B. eine Steigerung der Erscheinung in Richtung auf Monumentalität und Verdichtung bei den Kleinplastiken nach 1976, Emotionalisierung bei den „Astronauten“ und Irritation bei den „Stühlen“.
- (16) Vgl. hierzu K. Türri, a.a.O., bes. S. 209-211; jedoch spricht Türri von polychromer Skulptur und deren mimetischem Charakter.
- (17) Vgl. hierzu z.B. Kat. Saldo, a.a.O., S. 16.
- (18) Das Hammerschlaglack und das Felgensilber („Rally-Spray“) liegen Salentin in Spraydosen bes. der Marken Nigrin und Dupli-Color vor. Das Hammerschlagblau ist dem Preußischblau sehr nahe, und das Felgensilber läßt an einen matten Grauton denken.
- (19) Hier wäre auf das Spektrum atmosphärischer Anmutungen der Farbe Blau zu verweisen: Als Farbe der Romantik, der Transzendenz bis hin zur Assoziation von Weite und Ferne.
- (20) „Kleiner Herrscher“, WVZ 1968-18; „Ufo“, WVZ 1970-3; „Hocker“, WVZ 1970-4; „Stühlchen“, WVZ 1972-17; „Relief“, WVZ 1974-8.
- (21) Mit der Farbe Blau arbeiten in Deutschland heute z.B. Johannes Brus und Andreas v. Weizsäcker.

8. Formen des Plastischen

8.1. Reliefs

Innerhalb des Werkes von Hans Salentin erweisen sich drei plastische Ordnungen als zentrale, kontinuierlich verwendete Darstellungsweisen: die Reliefs, die vertikalen Formerstreckungen - bei denen Salentin von Stelen spricht - sowie die sockellosen Plastiken.

Die Form, welche die ersten Werkphasen umspannt, ist das Relief, eine Terminologie, welche Salentin in die Titelgebung aufnimmt (1). Teils hängen diese Arbeiten an der Wand, plan auf dieser aufliegend, und teils lehnen sie, ausgehend vom Boden, in spitzen Winkel an dieser. Teils hat Salentin die Art der Präsentation festgelegt, teils aber läßt er offen, ob die Arbeit hängen oder lehnen soll. Beispiele dafür sind das „Relief drei Elemente“ (WVZ 1965-1) und die „Hommage à Kandinsky“ (WVZ 1974-4). Die Arbeiten, die an der Wand lehnen, hat Salentin oft auf einen flachen Podest gestellt; dies geschieht primär aus pragmatischen Gründen (Schutz der Arbeiten, Stabilität).

Einen Ausgangspunkt für das seinerzeit hohe Ansehen der Reliefs stellen der russische Konstruktivismus und der Suprematismus dar (2). Deren Lösung von traditionellen Bildgattungen führt zur gleichzeitigen Wahrnehmung von Fläche, Bildraum und Realraum (3). Eine weitere Linie führt zum Dadaismus, vor allem bei Kurt Schwitters; im Fall von Hans Salentin ist auch Hans Arp zu nennen. Weiterhin wären die Assemblagen und Montagen von Dine, Johns und Rauschenberg zu erwähnen (4); im Original freilich hat Salentin die Arbeiten zum Teil erst später gesehen. Vor allem bei seinen „Combines“ (die bei ihm in der Verbindung von Aluminium- bzw. Kunststoff-Formen und Zeichnung bzw. *Strichcollage* vorliegen) wird die Gleichzeitigkeit von Fläche und plastischer Dimension betont. Salentin selbst erwähnt - als wichtige Bezugspersonen - Alberto Burri und Jaap Wagemaker. Die Arbeiten beider Künstler sind ihm über Ausstellungen im Rheinland frühzeitig bekannt. Auch Dubuffet und Tàpies, deren Werke er in Paris gesehen hat, arbeiten über der Fläche mit räumlichen Strukturen, ebenso Yves Klein bei seinen Schwammreliefs.

In der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre stellt das Relief das Tafelbild in Frage; im Kontext von Zero werden hier immaterielle Aspekte bedacht. Eine Sonderform stellt das Lehnen an der Wand dar (5). Diese Form der Präsentation wird über die Arbeiten von Joseph Beuys (den Salentin in diesem Zusammenhang erwähnt) und die Künstler der *Arte Povera* weiter bekannt (6). Hans Salentin präsentiert die *Dachziegelreliefs* auf diese Weise. In dem Dreieck aus Boden, Rückseite der Arbeit und Wand bildet sich ein verschatteter Raum; zugleich vermittelt die Arbeit in der Schräge eine explizite Spannung. Die Arbeit berührt die Ebenen nur mit zwei Linien, damit löst sie einen Anspruch der gegenstandsfreien Plastik nach 1945 ein, die Reduktion der Auflagepunkte (7). Weiterhin kommt in der Rasterung der *Dachziegelreliefs* ein sukzessives Aufsteigen zum Ausdruck; das Relief erweist sich gleichsam als Ausschnitt eines übergeordneten Ganzen (8).

Mehr als dies bei seinen allansichtigen Plastiken der Fall ist, bringen die Reliefs Licht und Schatten zum Ausdruck, vor allem bei den *Dachziegelreliefs* und den *Schlitzkästen*. Anders als die *Dachziegel-* und die *Zinkblechreliefs* treten die Reliefs mit facettierten Formen dezidiert dreidimensional in Erscheinung. Schon die Grundfläche mit den Aluminiumstreifen an den Kanten betont den Raum. Die Bleche ragen in den Raum hinein, mit Momenten der Staffelung und der collagenhaften Addition agierend.

Mit dem Entstehen der ersten vollplastischen Arbeiten treten die Reliefs dann in den Hintergrund, bleiben jedoch ein Thema; so 1966/67 bei den *Hard-Edge-Reliefs*. Eine eigene Gruppe bilden die Reliefs, bei denen sich Formteile aus Aluminium in einem schwarzen quadratischen, nach vorne offenen Kasten befinden. Teils ist dieser mit Plexiglas abgeschlossen. Salentin hat zwischen 1972 und 1977 etwa ein halbes Dutzend solcher Arbeiten realisiert; daneben entsteht zum Beispiel der „Astronaut im Schmetterlingskasten“ (WVZ 1971-10), bei dem ein ungleichseitiges Achteck konstituierend ist. In diesen Arbeiten treten die Aluminiumgußteile wie in einer Guckkastenbühne auf, sie sind auf Distanz gerückt, wodurch die Anmutung eines „Denkmals“ verstärkt und das Sujet versachlicht wird. „In erster Linie stellt der Kasten ... einen begrenzten Raum, eine Bühne, einen Aktionsraum dar, in

dem ein bildnerisches Geschehen zur Aussage gebracht wird“, schreibt, ohne die Arbeiten von Salentin im Blick zu haben, Arnulf M. Wynen in Bezug auf mögliche innerbildliche Funktionen des Kastens (9).

Diese kastenartigen Konstruktionen greift Salentin in jüngster Zeit wieder auf. Er fügt um die Grundplatte, nach vorne herausstehend, Leisten. Jedoch besitzen diese Arbeiten kaum den abgeschlossenen, „schreinartigen“ Charakter der frühen Werke (10). Hingegen klingen punktuell die *Dachziegelreliefs* an: Es gibt Arbeiten, die an der Wand lehnen, über der ebenen Grundfläche sind die Styropor- und Kartonpartien montiert.

Im Laufe seines Werkes hat Salentin mehrere Strategien angewandt, die darauf zielen, Plastik zugleich als Bild und als räumliche Gegebenheit zu konstituieren. Dabei umfassen die Reliefs rund ein Drittel der gesamten dem plastischen Bereich zuzurechnenden Produktion von Hans Salentin.

8.2. Vertikale Formerstreckungen

Der Begriff „Stele“ stammt aus dem Griechischen (11). Hier, in der griechischen Antike, bezeichnet er eine aufrecht stehende Reliefplatte meist aus Stein, die mit Inschriften oder Darstellungen versehen ist; sie dient als Grabdenkmal, aber auch andere funktionale Zuordnungen (Weihestein, Grenzstein, Siegesdenkmal, Urkundenstein) liegen vor. Form und Anwendungsbereich sind klar definiert.

Das 20. Jahrhundert löst sich im Gebrauch hiervon. Als „Stele“ werden gemeinhin freistehende plastische Arbeiten (im Bereich von Skulptur und Plastik, kaum aber als Objekt) bezeichnet, die orthogonal aufragen, dabei, blockhaft verdichtet, ein limitiertes Volumen besitzen. Vorgaben an die Höhe werden keine gemacht; die Flächen der „Stele“ können ebenso strukturiert wie plan sein. Im Gegensatz zur „Statue“ bzw. „Statuette“ wird der Begriff auch im abstrakten Bereich angewandt. Die „Säule“ wiederum ist (neben der architektonischen Begriffsbestimmung) im Kontext der zeitgenössischen Kunst als monumentale Form der „Stele“ zu verstehen.

„Stele“ erweist sich nun als Terminus, mit dem Salentin etliche Arbeiten betitelt, teils in Verbindung mit einem Attribut. Salentin verwendet ihn - unkritisch - im oben beschriebenen formalen Verständnis. Insgesamt lassen sich 20 bis 25 Arbeiten (über die explizite Benennung hinaus) dem zuordnen; dabei bleibt die vertikale Erstreckung kontinuierlich eine Darstellungsform der Plastiken aus Aluminiumgussteilen. Sie findet sich bei den ersten allansichtigen Arbeiten 1964/65 und noch bei den letzten dieser Plastiken 1979. Sie betrifft überwiegend gegenstandsfreie Formulierungen; als eigenes Thema wird die „Stele“ jedoch nicht hinterfragt.

Generell liegt ein Bezug der „Stele“ zur menschlichen Gestalt vor (indes lassen sich hier allenfalls Arbeiten wie die „Mutter Courage“, nicht aber die „Astronauten“ zurechnen), sodann zu Formen der Natur, wie auch zur Architektur und zu technoiden Erscheinungen. Bei Salentin finden sich vor allem Analogien zu den beiden letzten Gruppen, in Übereinstimmung mit dem inhaltlichen Kontext. Besonders hier, bei den Plastiken mit vertikalen Formerstreckungen, begrenzt Salentin die Anzahl der Partien zugunsten einer Konzentration auf die Mittelachse und auf symmetrische Setzungen. Nicht ohne Hintersinn entstehen auch „Stelen“ mit gekrümmten Verläufen.

Als stilistische Bezüge für die vertikale Ausrichtung wären die Konkrete Kunst und das Hard Edge zu nennen. Gewiß liegen aber auch grundsätzliche Anklänge zu Brancusi und Lipchitz vor. Weiterhin ist in Nähe zu diesen Künstlern der Klassischen Moderne - im Zueinander von Verknappung und Aufrichtung - auf die Kunst sogenannter primitiver Völker hinzuweisen. Bei dieser ist aber die Formulierung von Masse stärker, zudem liegen Zweckbestimmung und intensive figürliche Beziehung vor. Grundsätzlich sind diese Arbeiten bei Salentin entweder mit einer Basis, die integriert ist, oder einer Strukturierung am unteren Rand versehen. Sie sind meist kleinformatig, damit auch selbst Sockelstücke. Diese Plastiken sind nicht ausgesprochen schlank; immer sind sie tektonisch stabil. Neben den Rundformen gibt es ebenso kantige Abfolgen. Einzelne der Plastiken haben, trotz der Allansichtigkeit, eine dezidierte Vorderseite.

Analog zur Werkgenese wird eine Entwicklung sichtbar. In den frühen blauen Plastiken deutet sich noch eine Nähe zur verknäpften Figurine an, vielleicht auch zum Torso. Um 1965/66 bevorzugt Salentin eine Ordnung, die auf der Abfolge von Basis, langer Vertikalen, komplexem oberen Teil beruht. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre besteht die „Stele“ aus seriellen, rhythmisch gegliederten Formulierungen. Zur gleichen Zeit entstehen die „Röhrenplastiken“, die hier zuzuordnen sind. 1970 bis 1972 finden sich kaum Arbeiten mit vertikaler Ausrichtung; in diesen Jahren beschäftigt sich Salentin schwerpunktmäßig mit horizontal orientierten Plastiken. Nach 1972 geht er dann mehr und mehr zu einem einfachen Bauen über; als „Stelen“ sind allenfalls diejenigen Arbeiten zu bezeichnen, die kubisch aufragen und mit einer planen Fläche abschließen.

Die vertikale Erstreckung erweist sich als formale Möglichkeit, die Salentins Interessen und Themen entgegenkommt. Dabei gelingt es Salentin, sie von einer von vornherein motivisch festgelegten Zuordnung frei zu halten.

8.3. Sockellose Plastiken

Fraglich ist, inwieweit bei den sockellosen Plastiken von Salentin der Terminus „Bodenplastik“ adäquat ist. Siegfried Salzmann hat Kriterien für diese Gattung, die im deutschen Sprachraum terminologisch von Eduard Trier eingeführt worden ist (12), erstellt, welche sich lediglich bedingt auf das Werk von Salentin anwenden lassen (13). Bei Salentin bedingt der (motivische, formale) Bezug zu Fahrzeugen per se eine horizontale Ausrichtung, parallel zu Erdoberfläche und Horizont, mit direktem Kontakt zum Boden (14).

Hans Salentin beschäftigt sich selbst nicht mit der Theorie der Gattung. Jedoch schließt die Tradition der sockellosen, auf dem Boden platzierten Plastik Namen ein, die für Salentin von eminenter Bedeutung sind: Brancusi, Duchamp und Arp. Auch lassen sich plastische Werke von Picasso und Max Ernst dem zurechnen, weiterhin, wesentlich später, die Minimal Art und deren „floor pieces“ (15).

Für Salentin ist der Boden zunächst kein Thema; die formalen und inhaltlichen Anliegen werden über die Vertikale und als Gegenüber auf Augenhöhe, teils auf Sockeln, realisiert. Erst um 1969 tauchen Plastiken mit dezidiertem Bodenbezug auf. Dies sind aber keine gegenstandsfreien Arbeiten (- welche eine Aktivierung der Umraums weiter fördern würden), sondern Formfindungen parallel zur funktionalen Realität. Sie evozieren den Eindruck von Gefährten oder muten, seltener, wie tierhafte Wesen an. Oft implizieren sie ein Moment der (Fort-) Bewegung und - analog zum „stromlinienförmigen“ Design - der Geschwindigkeit. Durch den Verzicht auf den Sockel und die Aktivierung des Betrachters, der sich nach unten neigt, wird die Unmittelbarkeit gesteigert. Freilich muten etliche dieser Arbeiten auch, in die Zukunft gewandt, als Prototypen der Industrie an. Dem Betrachter „zu Füßen“ und von diesem zu umqueren, ist ihnen ein „Spannungsverhältnis zwischen Distanz und Konfrontation“ (16) eigen.

Einige dieser Arbeiten stehen noch auf einer flachen Platte. Diese ist nicht mehr austauschbarer Figurenträger, sondern Teil der Arbeit, ihres Gehaltes, selbst. Eine Rolle für die Wirkung spielt dabei die Farbgebung dieser Platte, die schwarz gestrichen oder mit Felgensilber gesprayed ist (17).

Die Nähe zum Boden und die Draufsicht sind in Salentins Arbeiten auch formal begründet. Im „Überblicken“ der Plastik werden zugleich deren Bauprinzipien und die Schichtung des Raumes, Stereometrie und Volumen, anschaulich. Die sockellosen Arbeiten lassen ein flächiges Aufsetzen auf der Erde erkennen. Sie können Volumen konservieren („Sarkophag“, WVZ 1974-3), sich dabei auf die Erde pressen oder sich von dieser, nun doch über einer Vielzahl von Auflagepunkten, abdrücken („Hippiebett“, WVZ 1970-18).

Die „Hauptphase“ der Bodenstücke liegt (mit der „Seifenkiste“, WVZ 1970-1, als vielleicht explizitester derartiger Arbeit) zwischen 1970 und 1972; sie realisiert eine Feingliedrigkeit in Form langer Achsen; dies mündet in die Beschäftigung mit dem Zueinander von Außen- und Innenraum. Nach 1972 geht dann die Anzahl dieser durch die Motivik mitbestimmten Plastiken zurück und endet schließlich 1975. Insgesamt orientieren sich rund 25 Plastiken im Werk von Hans Salentin an der Erde, tatsächlich aber ist diese Anzahl, wenn es um „Bodenplastik“ als Gattungsbegriff geht, weit geringer.

- (1) Gemeint ist ein Heraustreten von Formen aus der Fläche, an die sie gebunden sind. Es geht also weniger um die zweidimensionale Fläche als vielmehr um den Raum. Gleichwohl sieht Salentin die frühen Reliefs primär als zweidimensionale Bilder.
- (2) Z.B. die „Konterreliefs“ von Wladimir Tatlin und die Reliefs von Iwan Puni, beide um 1915; jedoch findet sich bei Salentin keine „Kultur der Materialien“ (M. Rowell, in: E.-G. Güse, a.a.O., S. 42).
- (3) F. Meyer, in: Kat. Transform, a.a.O., S. 9 - so auch bereits im Kubismus.
- (4) Aber: „Im Gegensatz zu surrealistischen Objekt-Montagen bleibt bei den Vertretern der Pop-Art das Objekt, was es wirklich war“, W. Rotzler, in: E.-G. Güse, a.a.O., S. 79.
- (5) Plan an der Wand montiert, vom Boden aus aufsteigend, wird es bei Zero primär im Bereich der „Kunst am Bau“ verwirklicht, z.B. bei G. von Graevenitz, O. Holweck, H. Mack.

- (6) Bei J. Beuys z.B. die Präsentation in der Ausstellung Gal. Schmela 1965, in: K. Ruhrberg: Alfred Schmela, a.a.O., S. 53. - S. auch H. Bastian (Hg.): Joseph Beuys, a.a.O.: „VAL (Vadrec(t))“, 1961 (S. 145); „Mensch“, 1972 (S. 203); hinzuweisen ist auch auf die Assemblagen und Reliefkästen der sechziger Jahre (ebd., S. 127, 139, 141, 163).
- (7) Bei der abstrakten Stahlplastik im Sinne von Formbewältigung.
- (8) Vgl. hierzu auch C. Brancusi; aber auch C. Visser: „Visgraat“, 1954; „Jacobs ladder“, 1954/55, in: C. Blotkamp: Carel Visser, a.a.O., S. 60 u. 86. - Auch M. Bill: „unendliche spiralfäche“, 1973-74; „endlose treppe“, 1988, in: Kat. Frankfurt/M. 1987, S. 222.
- (9) A. M. Wynen, in: Kat. Bildkästen und Kastenbilder ..., a.a.O., S. 5.
- (10) S. hierzu W. Rotzler, der in diesem Zusammenhang Joseph Cornell meint, in: E.-G. Güse, a.a.O., S. 80.
- (11) η στήλη, zu: στελλω - ich stelle.
- (12) E. Trier, 1960, a.a.O., S. 53. Tatsächlich verwendet Trier diese Terminologie eher beiläufig (viel leicht in Orientierung am Terminus „floor pieces“?) in Bezug auf Berto Larderas „Die Stunden und die Tage Nr. 1“ (1958/59).
- (13) S. Salzmann, in: Bodensulptur, a.a.O., s.p.
- (14) Dies ist zwingend in Bezug auf die (Suggestion von) Reibungsfläche, Haltepunkt und Gleichgewicht, Schwerkraft.
- (15) Zeitgenössische Beiträge in Deutschland: J. Bandau, W. Hageböling, A. Lechner, H. G. Prager, E. Reusch.
- (16) B. Kerber, in: Bodensulptur, a.a.O., s.p.
- (17) Die Vorgaben stammen jeweils von Salentin selbst; allerdings werden sie nicht immer befolgt (z.B. bei der documenta 1977) oder Salentin hat die Entscheidung des Farbtons später revidiert.

9. Vorgehensweisen und Bauprinzipien

9.1. Objet trouvé und Objet corrigé. Ready-made

Hans Salentin bezeichnet *Objet trouvé* und *Objet corrigé* als wesentliche Grundlagen und Momente seiner Arbeit (1). Er geht beim Collagieren der Plastiken von industriell gefertigten Stücken aus. Diese sind als Gußelemente, die für einen funktionalen Kontext im Maschinenbau entwickelt wurden, entsprechend der Anwendung geformt. Die vorhandenen Anschlußstellen werden von Salentin genutzt, geprägte Schriftzüge läßt er stehen.

Im Umgang mit dem *Objet trouvé* stellt sich Salentin in Traditionen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzen, vorbereitet durch die Papiercollage (2). Innerhalb der Geschichte des *Objet trouvé* wäre die „Bannung“ des einzelnen Fundstücks in einem Akt der Auswahl und Präsentation hervorzuheben; aus dem Profanen wird etwas Besonderes. Das *Ready-made* bleibt ein Thema der Kunst bis in die Gegenwart (3).

Vor allem im Kontext der Pop Art werden alltägliche Gegenstände reproduziert und sodann, mit der Anmutung eines *Objet trouvé*, präsentiert: teils als (vermeintliches) *Ready-made*, teils in Akkumulation (4).

Die zeitgenössische Objektkunst ist häufig aus unterschiedlichen Realitätsfragmenten entwickelt. Die Gegenstände bleiben als solche erkennbar, auch wenn sie noch verändert, zum Beispiel mit Farbe versehen werden. Hier reicht der Bogen von Kurt Schwitters und Picassos „*Tête de taureau*“ (1942) über die *Nouveau Réalistes* hin zu Künstlern wie Bill Woodrow und Jason Rhoades (5). Neben der Auswahl „vertrauter“, profaner Gegenstände findet sich der Umgang mit *Objet trouvés*, die einem „besonderen“ - kostbaren, einzigartigen, biographischen - Kontext entstammen. Dies betrifft vor allem die Arbeiten der „Spurensicherer“ (6).

Mit der Arbeit von Hans Salentin haben solche Verfahren nur bedingt zu tun. Und im Gegensatz zu den Bildhauern, die mit Eisen und Stahl ihre Konstruktionen erstellen (7), wählt Salentin elaborierte, in sich abgeschlossene Formteile, bereits Objekte für sich, die im vorliegenden Zustand freilich funktionslos sind. Erst infolge des Zusammenfügens entsteht eine „erkennbare“, oft gebrauchstüchtig anmutende Konstruktion. Salentin findet seine spezifischen Themen in den Materialien und Formen, welche allerdings in ihrem Spektrum begrenzt sind. Dem Finden und Auswählen geht das Konzept voraus; ein Entdecken an einem zufälligen Ort (auf der Straße, im Schaufenster) ist bei Salentin, abgesehen von Ausnahmen, ausgeschlossen.

Die Aluminiumgußeile befinden sich zunächst im Stadium der Erinnerung, ihre Verwendung liegt in der Formensprache (und den Möglichkeiten, die sich daraus entwickeln) begründet, schließlich - bei der fertigen Arbeit - entsteht die Suggestion von Funktion, wobei die Plastik tatsächlich dysfunktional ist. Die Arbeit wirkt als Einheit, denkbar als Prototyp wie auch als Serienprodukt. Salentin tritt als Schöpfer in den Hintergrund, gleichwohl ist das plastische Objekt kontextuell als authentische künstlerische Leistung (durch Ausstellungen, Publikationen, Bekenntnisse der Autorschaft) präsent.

Wie Manfred Schneckenburger bemerkt hat, berührt Salentins Arbeit nicht das *Ready-made*, wie es in Bezug auf Marcel Duchamp verstanden wird (8). Salentin hat keine Erweiterung oder Ablösung des Kunstbegriffes im Sinn; es geht ihm nicht um gesellschaftliche und kulturkritische Aspekte. Er verwendet keine Formteile, die unmittelbar dem (alltäglichen) Anwendungsbereich entnommen sind. Die Partien haben autonom keinen Zweck, abgesehen von einer Arbeit, dem „Flaschentrockner“ (WVZ 1968-19). Salentin selbst spricht bei seinen Arbeiten von *Ready-mades*. Indem er aber noch (geringfügige) Veränderungen vornimmt, werden diese Arbeiten zum *Objet corrigé*. Er schleift Flächen glatt, montiert das *Objet trouvé* auf einer Fläche, streicht oder spritzt es monochrom (9).

Die *Objet trouvés* aber, die nicht mit weiteren Teilen kombiniert sind, sind selten. Zu erwähnen sind das „Zink-Relief“, das gleichwohl über ein (nicht sichtbares) Holzgestell montiert ist (WVZ 1962-8), der „Hut“ (WVZ 1973-4), die „Hände“ (WVZ 1968-3ff), die, als Multiple gedacht, noch verändert werden, außerdem das „Raketende“

(WVZ 1989-2). Hierbei handelt es sich zum Teil um Aluminiumstücke, die als Überbleibsel im Atelier in ihrer formalen Aussagekraft erkannt wurden. Das „Raketenende“ findet sich weiterhin als Bestandteil bei der „Hommage à Kandinsky“ (WVZ 1974-7), „Aber auf jeden Fall mit Helm“ (WVZ 1974-12), „Gestell mit Reliefkasten und Bombenfragment“ (WVZ 1974-5) und dem „Raketenautomat“ (WVZ 1976-15). Salentin integriert *Objet trouvés* auch bei den „Combines“ zwischen Fläche (Collage) und Relief; vor eine Fotocollage hat er ein halbrundes Aluminiumteil gesetzt (10). Dies spielt dann bei den Styropor-, Karton- und Kunststoff-Plastiken ab 1995/96 wieder eine Rolle; generell greift Salentin nur sparsam in die einzelnen Partien ein. Vor allem bei den Styropor-Plastiken bleibt das Insistieren auf dem Gefundenen erkennbar, Salentin läßt bröselige, verletzte Stellen stehen. Ab Ende der neunziger Jahre schließlich bleiben die Formteile aus Kunststoff, Gummi und Metall in ihrer Aussagekraft erhalten - erneut ein Bekenntnis zum Gefundenen und zur Ästhetik der funktionalen Realität.

9.2. Collage und Montage

„Collage“ und „Montage“ bezeichnen künstlerische Verfahren. Vorgefundene Partien, welche zuvor (teils von Salentin selbst) aus bestehenden (funktionalen, semantischen) Zusammenhängen gelöst worden sind, werden kombiniert. Hierdurch entstehen neue Darstellungen.

Die Collage erweist sich bei Salentin als konstant verwendetes Arbeitsprinzip. Sie findet sich, im Schichten und Kleben von Flächen, bei den zweidimensionalen Werken; aber auch im plastischen Bereich spricht Salentin von Collagen. Freilich wird der Eindruck des Additiven bei sämtlichen Medien infolge verschiedener künstlerischer Maßnahmen zurückgenommen.

Voraussetzung für das Verfahren des Collagierens ist die Assoziationsfähigkeit, eine geschärfte Wahrnehmung, die Kombinationsmöglichkeiten erkennt und Zusammenhänge konstruiert. Dies ist ein Arbeitsschritt, auf den Salentin in Gesprächen großen Wert legt. Das zwei- oder viermalige Auftauchen plastischer Formen forciert die Interpretation in Richtung konkret gegenständlicher Benennbarkeit, als Figuration oder Fahrzeug. Ohnehin wirken die Teile, welche Salentin wiederholt findet, auch entsprechend gesucht hat, häufig - formal, motivisch - konstituierend für die Gesamterscheinung (11). Bisweilen liegen die Stücke lange im Atelier, ehe sie verwendet werden; mitunter tauchen identische Teile nur in größeren Abständen beim Altmetallhändler auf. Dies ist der Grund, daß sich einige Motivgruppen über Jahre hinziehen, trotzdem aber nur wenige Werke umfassen.

1950, im 2. Semester an der Düsseldorfer Akademie, entsteht, wie Salentin berichtet, die erste Collage. Er zerschnipselt ein eigenes Aquarell und setzt die Schnipsel neu zusammen. Diese Idee wird zunächst nicht weiter verfolgt, und für die zweidimensionalen Arbeiten wird sie erst um 1962 zum Prinzip einer Folge von Blättern: bei den Tuschzeichnungen, in die eine ausgeschnittene Rundform geklebt ist. Später wird Salentin eigene Photographien der Aluminiumgußteile, noch später Formen und Figurationen aus Zeitschriften (besonders Rißzeichnungen von Maschinen sowie Photographien von Modellen) zerschneiden; die Papierschnipsel sind weiterhin zur Kombination verfügbar. Die Schnittstellen stehen in der Collage hart über dem Grund, werden als Reproduktion aber aufgehoben. Salentin arbeitet im Wechsel der Verfahren. Über Fotomontagen sind Kartonteile gesetzt, und die Zeichnungen beinhalten Collagen, welche wiederum übermalt werden können. Auch die „Combines“ zwischen bildnerisch bearbeitetem Grund und applizierten plastischen Elementen sind zu erwähnen. Die *Dachziegelreliefs* stellen die ersten Montagen dar. Mit der Hinwendung zu den Aluminiumgußteilen wird das ordnende Zusammenstellen weiter verfolgt. Dies beinhaltet (wie schon zuvor wiederholt bei den Reliefs) einander entsprechende Stücke, zudem im Hinblick auf begriffliche Konkretion kombiniert.

Hans Salentin stellt sich mit seinen Verfahren explizit in die (geschichtliche) Tradition der Collage. Er selbst erwähnt die Verfahren bei Max Ernst; auch nennt er Picasso und die Kubisten, wobei Picasso und Braque, neben der Erstellung „reiner“ Collagen, ihre Arbeiten in den realen Raum hinaus erweitern (12). Auf Henri Laurens wäre noch hinzuweisen, allerdings besitzen die einzelnen Teile bei ihm realen Objektcharakter und sie entstammen verschiedenen Bereichen. Robert Michel wiederum arbeitet bei seinen Collagen frühzeitig mit Photographien aus dem Flugzeugsbereich. Weiter zu nennen wäre Kurt Schwitters, der die Unterschiedlichkeit der Materialien herausstellt; auch erweitert er dies - mit den MERZ-Bauten - in Richtung Architektur. Ein weiterer Bezug liegt zu den russischen Konstruktivisten vor, zu deren Relief-Montagen wie auch zu den Fotomontagen, und schließlich wäre auf das Verfahren der Assemblage zu verweisen, welches das Materialbild ebenso einschließt wie die Objekte von Neo-Dada und Pop Art (13).

Aber Salentin löst sich zugleich von den Traditionen. Er vermeidet eine Unterschiedlichkeit der Materialien und er verzichtet darauf, bereits vorliegende funktionale Gegenstände einzubeziehen. Das Verfahren Collage erweist sich als Prinzip zur strengen Organisation. Salentin mildert, was auf die Collage weisen könnte (das Disparate, die Mehrteiligkeit), beläßt dabei aber die Präsenz des einzelnen Teils. Formbeziehungen sind durchgehend ein Thema in Salentins Arbeiten.

9.3. Konstruktion

Hans Salentin „baut“ seine plastischen Arbeiten, er setzt sie (abgesehen von den Ready-mades) aus mehreren Teilen zusammen. Dabei handelt es sich, spezifisch formuliert, nicht um Skulpturen. Die Arbeiten entstehen nicht infolge von Substraktionsverfahren, aber sie sind auch nicht direkt aus einem Material geformt. Die Gußformen, welche Salentin verwendet, hat er vorgefunden. Er selbst spricht bei seinen Arbeiten von „Objekten“, ohne diesen Terminus analytisch - und in Abgrenzung von anderen Kategorien - zu gebrauchen.

Er fügt die Einzelteile auf dem Boden aneinander, und nach der Entscheidung über die Anordnung der Teile läßt er diese montieren. Bei den frühen Reliefs und in den neunziger Jahren bei den Karton- und Styroporplastiken läuft dies in den Händen des Künstlers - mit Zement beziehungsweise Leim - ab. Bei den Metallplastiken sind die Teile stabil zusammengesetzt, lediglich bei wenigen Schraubverbindungen liegt eine Bewegbarkeit einzelner Partien vor („Utopisches Heideplaniergerät“, WVZ 1972-16; „Ohne Titel“, WVZ 1977-9).

Das Verschrauben und Verschweißen erweist sich als adäquates Verfahren im Umgang mit dem Metall; Salentin nutzt vorhandene Schraubverbindungen und Ösen. Bisweilen bezieht er die Schrauben nicht nur formal, sondern auch inhaltlich, motivisch ein. Bei den *Zinkblechreliefs* betonen die belassenen Schrauben das Handwerkliche, und bei den „Astronauten“ können die Schrauben (durchaus humorvoll) die Vorstellung von Augen auslösen.

Mit den Verfahren der Collage und der Konstruktion reagiert Salentin auf die Möglichkeiten, die ihm das Material und die Fundstücke belassen; fast zwingend steht dies wieder in Wechselbeziehung zu seinen Motiven. Das Konstruktive kommt vor allem in der Orthogonalität und im Axialen zum Ausdruck. Salentin setzt identische Elemente in regelmäßiger Folge. Das Serielle läßt sich bei einigen Arbeiten als Möglichkeit der (unendlichen) Fortsetzbarkeit verstehen (14). Das Prinzip des additiven Bauens betont zugleich das Detail, ohne die Zusammengehörigkeit der Teile aufzuheben.

9.4. Axialität, Symmetrie

Die Axialität, die Salentins Plastiken zugrunde liegt, steht in unmittelbarem Bezug zur Symmetrie und zur Paarigkeit. Einzelne Glieder - seltener Flächen - legen in den Plastiken die Linien fest, an denen sich die Darstellung entwickelt. Die lineare Systematik wird umrissen, ohne unbedingt real vorhanden zu sein.

Auch in den Zeichnungen und Collagen sind Achsen konstituierend. Als Überkreuzungen inmitten der Bildfläche suggerieren sie Masse. Innerhalb der Collagen können die Achsen einen „Schnitt“ durch die Darstellung bezeichnen. Auch setzt Salentin breite schwarze Geraden nahe zum Bildrand als abschließende Gewichtung. Diese, zum „Rahmen“ erweitert, definieren den Bildraum als Ereignisfeld, welches Distanz wahrt und den Betrachter in seine Tiefe zieht.

Bei den Plastiken erweist sich die Orthogonalität als wichtiges Prinzip. Eine zentrierte Achse, von der weiteres Geschehen ausgeht, wächst von der Sockelplatte beziehungsweise der Erde senkrecht hoch. Vor allem bei den „Röhrenplastiken“ (s. auch „Fernsehturm“, WVZ 1969-9) ist dies augenscheinlich. Bei einer Arbeit wie der „Gekrümmten Stele“ (WVZ 1968-13), welche sich in gegenläufigen Bewegungen erhebt, wird dies hingegen auf indirekte Weise realisiert.

Mit der Axialität wird die Strenge des Bauens und die Nähe zu architektonischen Prinzipien betont. Bei „Stuhl-Science-Fiction“ (WVZ 1976-3) führen sechs Vertikalen in die Höhe und treffen im rechten Winkel auf eine horizontale Fläche. Hingegen verfügt der „Elektrische Stuhl“ (WVZ 1969-4) über eine zentrierte Achse. Die seitlichen Lehnen, die parallel verlaufen, sind analog strukturiert. Parallelität beinhaltet grundsätzlich das insistierende, auch retardierende Wiederholen und dabei Stabilisieren. Bei einigen anderen Plastiken sind die übereinander liegenden Teile in gleichmäßigen Schritten verschoben. Dies ist eine Möglichkeit, um Spannung zu erzeugen. Als weiteres Verfahren findet sich die geringfügige Verschiedenheit der Hälften beim „Spiegeln“ an einer Achse. Identische Formteile werden, in Bezug aufeinander, unterschiedlich angeordnet („Armatur“, WVZ 1973-9; „Armbrust“, WVZ 1976-1; „Objekt mit Spitze“, WVZ 1976-5). Oder Salentin rückt die Achse selbst aus der Mitte der Darstellung („Relief mit gerippter Form“, WVZ 1976-7; „Raketenautomat“, WVZ 1976-15). Für die Reliefs, deren Formteile über einer Fläche angeordnet sind, wird die Verschiebung zum konstituierenden Verfahren („Relief mit Wächter“, WVZ 1989-1). Daneben steht das Insistieren auf der unmittelbar anschaulichen Symmetrie. Symmetrie bezeichnet hier die Gleichheit von Teilen als Ausdruck eines Ganzen (15); Resultat ist ein ausgewogenes Verhältnis, eine Gleichgewichtigkeit. Die Symmetrie tritt bei Salentin vorrangig bilateral auf, als Identität mittels axialer Spiegelung, welche häufig vertikal verläuft, daneben auch in der Horizontalen (z.B. bei den „Fahrzeugen“) realisiert wird. Sie erweist sich weniger als kompositorische Lösung differenzierter Konstruktionen (als Ponderation), sondern als grundsätzliches Verfahren und plastisch umgesetztes Prinzip. Für Hans Salentin bedeutet dies, eine Gußform zwei- oder viermal identisch (oder als analoge Gegenstücke) beim Metallhändler aufzuspüren. Dies berührt sich mit seinem Arbeitsprinzip, grundsätzlich von Vorhandenem auszugehen und deckt sich im Realitätsgehalt der Resultate. In der Tat findet sich die bilaterale Symmetrie in der Natur, in Bezug auf die Konstitution der Menschen und Tiere, schließlich bei Maschinen, besonders Fahrzeugen (16).

Frontalität - als eine mögliche Folge der bilateralen Symmetrie (17) - wird bei Salentin zum Ausdruck von Unmittelbarkeit und Gegenüber; bei den „Astronauten“ entsteht daraus eine beunruhigende Befindlichkeit. Salentin weist darauf hin, daß die konsequente Einhaltung symmetrischer Parallelität hier im Kontrast zu den beiden Gesichtshälften des Menschen steht, und er betont, daß das menschliche Antlitz aufgrund seiner subtilen Verschiedenheit nicht erschreckend sei.

Tatsächlich stellen Salentins achsensymmetrische Figurationen einzig Hüllen und Roboter dar; sie gehören, ohne Gesichtszüge, einer technisierten Welt an (18). Symmetrie wird für Salentin zu einem sinn- und ordnungsstiftenden Prinzip, und sie führt zur ästhetischen Vollkommenheit (19).

Dies trifft sich mit Salentins Anspruch der Perfektion. Freilich resultiert hieraus auch die Frage nach dem Anteil an Statik und Starre; nicht zuletzt hieran könnte der Vorwurf der „Kühle“ weiter artikuliert werden (20). Dies führt weiterhin zur These, ob das Verfahren der bilateralen Symmetrie, ausschließ-

lich angewandt, nicht Langeweile erzeugt (21). Dagegen wäre jedoch - in Bezug auf Salentin - einzuwenden, daß es hier, als künstlerisches Prinzip, um die konsequente Zuspitzung, ein formales Insistieren, geht. Auch gibt es genügend Beispiele, die Salentins Vermögen, die Empfindung zu steuern und formale Schemata zu relativieren, belegen (22).

Eine sich ausbalancierende Spannung - abseits von der bilateralen und der Radial-Symmetrie - findet sich ebenso bei den Zeichnungen und den zeichnerisch bearbeiteten Collagen, bei denen Salentin einzelne Schwerpunkte im Wechsel mit der weißen Fläche setzt. Er schafft einen Zustand von Gleichgewicht, der plastisches Denken zum Ausdruck bringt.

Auf die frühen Ordnungssysteme bei den *Dachziegelreliefs* folgen die *Zinkblechreliefs* mit der expliziten Hälftigkeit der aufgefalteten Bleche. Weiter wird dies im Gegenüber der Rechtecke bei den *Schlitzkästen* thematisiert. In den blauen Plastiken ist Symmetrie längst nicht so augenscheinlich vorgetragen wie in den späteren silber-grau gespritzten Arbeiten. Die *Hard-Edge-Reliefs* folgen konsequent derartigen Systematiken. Vor allem 1970 bis 1976 aber wird Salentin seine Plastiken ausgehend von der bilateralen Symmetrie komponieren.

Tatsächlich gibt es nur wenige Bildhauer, die so konsequent die bilaterale Symmetrie in ihrem Gesamtwerk einsetzen. Gewiß gehört sie zum Repertoire der konstruktiven Kunst, auch liegt sie in Triptychon-Formen vor. Katharina Fritsch wird vermittels von Zentrum und Peripherie, Mitte und gleichen Hälften zahlreiche Arbeiten organisieren. Auch wären - neben anderen - so unterschiedliche Bildhauer wie Horst Egon Kalinowski, Eduardo Paolozzi und Michael Schoenholtz zu nennen. Hingegen sorgt ein Künstler wie Carel Visser in seinen späten Objektakkumulationen auf eine freie Weise, die gerade eine vermeintliche Labilität beschreibt, für Ausgleich.

9.5. Präzision und Harmonie

Die Ästhetik erfaßt das Schöne in der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis (A. G. Baumgarten), und das „Kunstschöne“ (G. W. F. Hegel) ist gestaltet; als Ideal recurriert es auf Regelmäßigkeit, Gesetzmäßigkeit und Harmonie. Plotin seinerseits hat vermerkt, daß Schönheit nicht unbedingt mit äußerer Form zu tun hat und daß Künstler ideale Urbilder nachahmen (23).

In seinem plastischen Werk gibt Salentin eine klar umrissene Vorstellung von Kunst wieder. Ohne daß er dies theoretisch formuliert oder qualitativ wertend versteht, entwirft er implizit das Konzept einer visuell wahrnehmbaren Ästhetik; selbst bezeichnet er sich als „Formästheten“ (24). In der Tat erzeugt er seine Vorstellungen von Ästhetik und Harmonie vermittelt formaler Maßnahmen, die Material, Form, Konstruktion, Struktur, Oberfläche und Farbgebung betreffen (25). Im Laufe der Werkgenese verschieben sich die Akzente. Zum Begriff der Ästhetik aber tragen Ausgleich und Gesetzmäßigkeit, Ordnung und Klarheit bei; weiterhin die Präzision, das Elaborierte der Gesamterscheinung; schließlich Monochromie und Homogenität der Oberfläche. Das Material besitzt Dauerhaftigkeit. Wölbungen und Rundformen, der matte Sprayüberzug sorgen weiterhin für die Empfindung von Harmonie.

Salentin überzieht die Oberfläche mit einer Farbschicht, die gleichmäßig und ohne Duktus auftritt. Farbveränderungen oder Beschädigungen sind kaschiert oder in die Darstellung einbezogen; dies betrifft schon die *Dachziegelreliefs*. Bei den Aluminium-Walzblechen (besonders den *Schlitzkästen*) findet sich ein einheitlicher Glanz der Oberfläche. Dies unterstreicht die (industrielle) Perfektion und erzeugt einen „edlen“, „kostbaren“ Charakter. Die Anonymität der Handschrift mag zugleich den Eindruck des „Vollkommenen“ steigern (26).

Tatsächlich ist Salentin schon beim Zueinander der Hebungen und Senken auf Ausgleich bedacht. Körperhaftigkeit ist mit der Vorstellung von Geschlossenheit verbunden. Der plastische Raum ist klar umrissen. Jedes Formteil besitzt innerhalb des Ganzen unbedingte Notwendigkeit; von Anfang an treffen bei Salentin Sinnhaftigkeit und Präzision aufeinander.

Im Zusammenwirken von Symmetrie, Proportion und Harmonie schließt Salentin an frühe ästhetische Ideale der Kunst an, an das griechische Altertum (mit der Symmetrie als stoischem Ideal), das Mittelalter (z.B. in den Beiträgen von Augustinus und Albertus Magnus), schließlich an die Malerei der Hochrenaissance. Die Analogien verbleiben aber im formalen Verständnis von Ästhetik, sie betreffen nicht das Weltbild oder die „innere“ Schönheit (27). Und Salentin verfolgt natürlich nicht die Absicht einer Wiederbelebung „klassischer Ideale“. Er bleibt Zeitgenosse. Er wählt zeitgenössische Themen und Motive. Vermittelt wird die Aura der Weltraumfahrt in ihrem „Styling“ und ihrer Effizienz. Anstelle von Menschen finden sich Astronauten. Der Begriff des Ästhetischen wird über die Motive wieder in Frage gestellt, gesteigert dann in der Darstellung eines „Elektrischen Stuhls“. Hier schließt Salentin an die Futuristen an: Für Marinetti war ein Rennauto schöner als die Nike von Samothrake (28). Andy Warhol hat festgestellt, daß seine bildnerische Wiedergabe eines Elektrischen Stuhls sogar im Schlafzimmer aufgehängt wird, wenn sie nur in der Farbigkeit harmoniere (29).

Das „klassische Ideal“ von Harmonie und Wohlklang wird bei Salentin dadurch weiter brüchig, daß negativ belastete Dinge nicht nur dargestellt, sondern auch auf die Realität des Betrachters zu übertragen sind oder eine künftige Möglichkeit vor Augen führen; ein schockhaftes Erleben entsteht durch die allmähliche Erkenntnis.

In seinen Collagen und Zeichnungen negiert Salentin dann die formale Einlösung offensichtlicher Harmonie; die Kohlespur bricht bröselig ab, Kleberreste sind zu sehen, Korrekturen bleiben stehen. Ebenso findet sich dies bei den Plastiken, die seit Mitte der neunziger Jahre entstehen: Versehrungen der Kartonagen, Bruchstellen des Styropors werden nicht kaschiert, die Farbe ist locker gestrichen, der Duktus bleibt sichtbar, Klebespuren ziehen sich über die Darstellung. Indem die Ausarbeitung als rein handwerklich verstanden wird, kann Salentin weiterhin für sich die Perfektion in Anspruch nehmen: als etwas, das konzis auf den Punkt gebracht ist.

Gewiß gibt es in der Malerei und Plastik der Gegenwart auch die entschiedene Projektion einer vollkommenen Ästhetik oder einer Suggestion einer „heilen“ - perfekten, glückseligen, arkadischen - Welt - wobei solche Konzepte in der Regel zeitkritisch (und nicht naiv) zu verstehen sind (30).

- (1) In Bezug auf das *Objet trouvé* bei Hans Salentin s. R.-G. Dienst, a.a.o., s.p.; erstmals in: Kat. Hei delberger Kunstverein 1969, s.p. - Gespräche mit Hans Salentin, Köln 1995ff.
- (2) Vgl. hierzu die Darstellung von H. Wescher, *Die Geschichte der Collage ...*, a.a.O. J. Roh betont die Bedeutung von Collage und *Décollage* als Gegenreaktion auf das Informel, in: dies., a.a.O., S. 191.
- (3) Z.B. die frühen Arbeiten von Jeff Koons, freilich in Überhöhung; bei Hans-Peter Feldmann im Auswählen und Montieren vorhandener Fotos; bei Johannes Wohnseifer in der Sonderanfertigung vorhandener Konsumartikel.
- (4) Z.B. Andy Warhol - s. B. H. D. Buchloh: Andy Warhol, a.a.O., bes. S. 53; ebenso auch M. Livingstone in Bezug auf Jasper Johns, in: B. H. D. Buchloh, ebd., S. 68. Zur Wechselwirkung Johns-Duchamp, s. M. Crichton, in: Jasper Johns, 1978, a.a.O., S. 36-40.
- (5) Hingegen gehen die Fluxus-Künstler wie auch Claes Oldenburg im „Mouse Museum“ mit den Fundstücken des Alltags ordnend, dokumentierend um; ähnlich auch zeitweilig Tony Cragg.
- (6) Zum Thema des Sammelns und Archivierens in der zeitgenössischen Kunst vgl. I. Schaffner/M. Winzen: *Deep Storage*, a.a.O.
- (7) Bernhard Luginbühl; Jaap Mooy; David Smith; Richard Stankiewicz.
- (8) M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 52. - Vgl. hierzu Th. Wagner: *Flaschenpost. Im Ozean der Moderne: Duchamps Frage nach dem Ding*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.11.1999.
- (9) Z.B. „Buchstabe Ä“, 1968-1; „Relief“, 1968-2; „Ready Made“, 1969-14; „Tornister“, 1969-22; „Ohne Titel (Ready Made)“, 1970-24; „Kategorischer Gegenstand“, 1972-3 und 1976-18; „Objekt ohne Titel“, 1979-1; „O.T.“, 1989-3; „O.T.“, 1994-1.
- (10) „Relief mit rundem Teil und Fotocollage“, WVZ 1977-6.
- (11) „Helm“ der „Astronauten“; „Räder“; „Raketenfragment“. (12) H. Wescher, a.a.O., S. 21.
- (13) W. Rotzler, in: Kat. *Das Ding als Objekt*, a.a.O., s.p.; s. auch: ders., in: E.-G. Güse, a.a.O., S. 78-80.
- (14) Salentin selbst vermeidet, im Unterschied etwa zu Bill und Brancusi, die Formulierungen „endlos“ und „unendlich“. „Brancusi himself pointed out that ‘units’ could be added to his columns in years to come.“ (P. Hultén: *Constantin Brancusi*, a.a.O., S. 290).
- (15) R. Wille, in: Kat. *Symmetrie...*, a.a.O., Bd. 1, S. 444.
- (16) Hans Salentin weist im Gespräch darauf hin, daß selbst Bienen auf symmetrische Erscheinungen fixiert seien.
- (17) S. Topos „Haupt der Medusa“ und die Selbstbildnisse bei Dürer und Hodler, vgl. hierzu O. Bättschmann, in: Kat. *Symmetrie ...*, a.a.O., Bd. 1, S. 357.
- (18) Implizit artikuliert Salentin hier Kritik an der Technisierung, als Aussage des Humanen.
- (19) Als Harmonie aller Teile und absoluter Klarheit aller Formen steht sie in Analogie zur italienischen Renaissance, bes. der beiden ersten Jahrzehnte des Cinquecento. - S. A. Chastel, a.a.O., Bd. II, S. 40.
- (20) W. Aue, *das kunstwerk*, März 1966, S. 4.
- (21) J. Geissler-Kasmekat, a.a.O., S. 161 (Hier in Bezug auf die Malerei).
- (22) Beispiele für ein Variieren der Hälften sind z.B. „Plastik IX-65 (Figurine)“, WVZ 1965-8; „Doppelbild mit rundem Formteil“, WVZ 1978-5.
- (23) A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, bes. Sectio XXXIV (Das unbedingte ästhetische Streben nach Wahrheit; hier bes. § 560) und XXXV (Das Streben nach Wahrheit, im Verhältnis betrachtet); G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, bes. Erster Teil (Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal), Zweites und Drittes Kapitel; Plotin, *περι του καλλου*, *Opera* I, 6 (1); in Bezug auf die innere Schönheit bes. Abs. 19ff - s. auch J. Nida-Rümelin/M. Betzler, a.a.O.
- (24) Vielleicht in Reaktion auf Vorwürfe, sein Werk sei kühl, anonym.
- (25) Auch in der Präsentation seiner Arbeiten bei Einzelausstellungen wird dies von Salentin bedacht.
- (26) Als Bezugspunkte, an denen sich Salentins Ästhetik orientiert, erweisen sich die technische Wirklichkeit, das Perfekte in Science-fiction-Filmen, das Industriedesign, die Kunst des Hard Edge.
- (27) Das Ideal des Menschen als Motiv - und der Bezugsrahmen des christlichen Glaubens als Grundlage der Formlösungen - findet sich bei Salentin ohnehin nicht.
- (28) Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus* (1909), Punkt 4, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, a.a.O., Bd. 1, S. 185-187.
- (29) Vgl. M. Livingstone, *Schöne neue Warenwelt*, in: Kat. *Pop art*, a.a.O., S. 15.
- (30) Vgl. z.B. die Ausstellung „Heaven“, Kunsthalle Düsseldorf/Tate Gallery Liverpool 1999/2000, welche explizit die Verbindung zur Werbung und zum Schönheitsideal der Medien herstellt. S. auch z.B. das Werk von James Lee Byars, Jan Knap, Jeff Koons, Pierre & Gilles.

10. Wirkungsweisen der formalen Gestalt

10.1. Perfektion

Hans Salentin bezeichnet sich selbst als „Perfektionisten“, und er bezieht in diese Selbsteinschätzung seine Arbeit ein. Gemeint ist aber primär die endgültige Lösung, die, unverrückbar, keine andere Erscheinungsform zuläßt.

Salentins Verfahren des Findens, Auswählens, Kombinierens ereignen sich in mehreren Stadien, welche stets die Korrektur, das Überprüfen implizieren. Die Plastiken lassen an Konstrukteure denken, an deren Anspruch auf Effizienz und Funktionalität; jedes unnötige Element wird vermieden.

Die Perfektion als das Durchgearbeitete sowie Vollendete und die Präzision als das konzis Gefaßte, das auf jedes Überflüssige verzichtet, erweisen sich als zentrale Wirkungsweisen für den Betrachter der Plastiken von Hans Salentin; sie gehören hier untrennbar zusammen. In ihnen kommt ein ästhetisches Bewußtsein zum Ausdruck.

Die Vorgaben, die Einzelteile sind bereits präzise gestaltet. Zumal mit dem homogenen Überzug durch die Industriefarbe ist den Arbeiten dann der Charakter des anonym Sachlichen eigen. Salentin treibt den Begriff des Perfekten (äußerlich verstanden) noch auf die Spitze. Er übersprayed Unregelmäßigkeiten der Oberfläche und er schleift Schweißnähte ab. Beim „Elektrischen Stuhl“ (WVZ 1969-4) führt dies zu emotional erfahrbaren Kategorien. Ausschließlich formal tritt das Perfekte beim „Serielles Relief“ (WVZ 1971-8) auf. Diese gegenstandsfreie Arbeit repetiert eine standardisierte Formulierung nach einmal getroffenen Prinzipien. Perfektion, im Sinne der bildnerischen Lösung, die so und nicht anders aussehen kann, kann aber auch durchaus mit der Relativierung von Symmetrien einhergehen. Bei der „Figurine (Mutter Courage)“ (WVZ 1965-8) etwa erzeugt die „Handtasche“ eine Spannung, sie betont die Balance und sorgt für Vitalität.

Bei den plastischen Arbeiten, die in den neunziger Jahren mit Styropor und Kartonagen entstehen, geht Salentin freier, aber nicht minder aufmerksam im Hinblick auf das perfekte Ergebnis vor. Im vermeintlich Nachlässigen, im lockeren Umgang mit den Vorgaben des Materials bringt er seine Formvorstellungen und Intentionen auf den Punkt. Salentin sieht sich hier als „Klassiker“, der souverän, gleichsam aus dem Handgelenk, die Prinzipien der Präzision verwirklicht.

Der Pinselstrich ist gebrochen, die Farbe ist unregelmäßig aufgetragen, der Untergrund scheint durch. Knickstellen werden nicht beschönigt. Damit schließt Salentin an die *Dachziegel-* und die *Zinkblechreliefs* an, bei denen Verletzungen, Gebrauchsspuren einbezogen sind: als eine Ästhetik, welche die Zeichnung des Materials noch betont und - innerhalb der Ordnungsprinzipien - beläßt. Eine „Vollkommenheit“ im Sinne des Purismus (wie, bedingt, bei Zero) und des Beharrens auf primären Darstellungsweisen als Idealzustand (wie, als Absolutheit bis zur immateriellen Idee, bei James Lee Byars) aber strebt Hans Salentin nicht an.

10.2. Latente Expressivität

Das Attribut „expressiv“ hat in Bezug auf Salentins Werk seine Berechtigung. Es wird erstmals von Manfred Schneckenburger im Hinblick auf die Plastiken vorsichtig - mit dem Zusatz „heimlich“ - formuliert (1), dann von Barbara Catoir in Bezug auf die Graphitzzeichnungen angewandt (2). Später wird der Aspekt in meinen Katalogtexten weiter diskutiert (3). Jedoch hat all dies nichts mit der kunstgeschichtlichen Begrifflichkeit zu tun.

Hans Salentin, der zunächst informell orientierte Gemälde anfertigt, arbeitet bei seinen Zeichnungen aus der Bewegung des Handgelenks heraus. Catoir bezieht in ihrem Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung das plastische Werk (im Sinne von Schneckenburger) in ihre Überlegungen ein, wenn sie vom „Expressionist[en] der Aluminiumzeit“ spricht: „Die Expressivität war anonymisiert in der Metamaschine, die in ihren Formen Bewegungen, Spreng- und Schubkraft suggerierte, mithin in der Vorstellung Energien umsetzte.“ Sie fährt, nun in Bezug auf die Zeichnungen, fort: „Inzwischen hat Salentin diese von der Maschine übernommene Expressivität wieder zurückgewonnen für den persönlichen Ausdruck. Ein in den Jahren 1976 bis 1978 entstandener Zyklus ... vergegenwärtigt in weiten Teilen einen expressiven Zeichner. Schwungvolle, mit fester Hand gesetzte Bleistiftschraffuren, lodernde Farbpinselschwünge neben hineincollagierten technischen Abbildungen lassen eine neue Formensprache, innere Bewegung mit technoidem Vokabular entstehen.“ (4)

Dem Sfumato und gestisch Lebhaften, das sich auch im Zerstören und Überzeichnen der Vorlagen in den Collagen findet, steht in den Plastiken augenscheinlich das verhalten Maßvolle gegenüber. „Unter der Oberfläche brodeln die Geste des Künstlers“, habe ich hierzu geschrieben (5). Trotz ihrer dichten Haut verschließen sich die Plastiken nicht vollständig, sie scheinen zu pulsieren. Bereits mit seiner Motivik erzeugt Salentin eine Dramatik; teils wirken die Plastiken schockierend oder aggressiv, wenn sie in Bezug zur Realität gesehen werden. In etlichen Arbeiten finden sich scharfe Kanten. Salentin zerstückelt den Umraum; er parzelliert die plastische Form, oft strömt Raum in die Plastik selbst hinein, zerschnitten durch dünne Glieder und Gitter. Die Plastiken vereinen oft Momente des Bewegten und Statischen. Ein Beispiel hierfür ist die „Serielle Plastik“ (WVZ 1969-7): Gestelle lasten übereinander, sie drohen nach hinten wegzukippen und erinnern doch an ein Lebewesen, an eine Spinne oder eine Krabbe.

Arbeiten wie der „Elektrische Stuhl“ oder die Darstellung vermeintlich gefährlicher Lebewesen belegen aber auch, daß die Expressivität bei Salentin über die formale Realisation in philosophisch-weltanschauliche Bereiche reicht. Der ungemilderte, ungeschönte Blick auf das Knochensystem (eines Stuhls) und die Labilität einzelner Glieder stehen für Extremsituationen, in denen das Individuum (in seiner Bedrohlichkeit auch selbst bedroht) auf sich zurückgeworfen ist. Implizit wird nach dem Sinn und der Endlichkeit des Lebens gefragt, bereits die - zumal kontextlose - Darstellung eines „Elektrischen Stuhles“ muß so verstanden werden.

Dies berührt sich mit den Arbeiten aus dem Bereich von Weltraum und Science-fiction, in denen nach dem Standpunkt des Menschen in der Welt gefragt wird. Der Mensch ist abwesend, von Maschinen umgeben, seine Gegenwart und seine Identität sowie Einmaligkeit sind zu überdenken. Damit weist die latente formale Expressivität über die persönliche Befindlichkeit von Salentin hinaus auf allgemeine existenzielle Metaphern.

10.3. Paradoxon der abstrakten Realistik

Zu den Begriffen, die Salentin selbst für das Verständnis seines Werkes heranzieht, gehört das Paradoxon „abstrakte Realistik“. Pavel Liška hat die Formulierung im Zusammenhang mit der Ausstellung im Kölnischen Kunstverein 1990 gefunden (6).

Dieses Oxymoron, das ich später im Dürener Katalog aufgreife (7), geht von der gegenständlich konkreten Präsenz des Plastischen aus, wie sie durch die Titel noch betont wird. Salentins Plastiken entstammen, augenblicklich erkennbar, unserem Zeitalter. Zugleich erweisen sie sich als formale Komposition, die zwar durch den Farbüberzug und grundlegende Bauprinzipien zusammengefaßt wird, aber die Formen als solche noch erkennen läßt.

Dies trifft auf die Bodenplastiken zu, bei denen es sich um Fahrzeuge handeln könnte, vor allem dann, wenn sie über Räder verfügen. Sie bleiben dysfunktional und sind als Konstruktionen Erkundungen von Formverhältnissen und Raumstrukturen. In diesem Sinne ist der Begriff des Abstrakten zu verstehen, als plastische Konstellation.

Exemplarisch für das „Paradoxon der abstrakten Realistik“ steht die „Große Krabbe“ (WVZ 1969-6). Die Symmetrie von „Beinen“ um einen geschlossenen Korpus suggeriert eine tierhafte Erscheinung, welche sich vorwärts zu bewegen scheint. Bei den Gliedern aber werden Formprobleme behandelt; der „Körper“ erweist sich als Kubus aus Stahl, dem in seiner eckigen Formung alles Natürliche fern ist. Salentin betont im Gespräch den Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit, zu den Gegenständen und Figurationen, die ihm bei seiner Arbeit assoziativ einfallen, die er dann noch verstärkt. Stereometrische Formteile bestimmen den Kontext des Plastischen; sie schließen sich bei Salentin zu einem Gegenstand, zu einer Figuration zusammen.

- (1) M. Schneckenburger, Salentin/Höckelmann, a.a.O., s.p.
- (2) B. Catoir, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.8.1979.
- (3) S. bes. Kat. Remscheid 1997, S. 60.
- (4) B. Catoir, ebd.
- (5) Th. Hirsch, Kat. Düren 1995, S. 11.
- (6) In einer schriftlichen Ankündigung der Ausstellung Köln 1990.
- (7) Th. Hirsch, Kat. Düren 1995, S. 11.

11. Vorbilder und Leitfiguren

Die erste Begegnung mit Kunst stellen für Salentin die Sammelbilder dar, die er für Zigarettenmarken erhält. Dies hat freilich noch nichts mit den Werken und Künstlerpersönlichkeiten zu tun, die ihn später beschäftigen werden, die in direkter oder indirekter Weise auf sein Werk einwirken oder zu denen Salentin eine starke Geistesverwandtschaft spürt. Dabei sind es weniger einzelne Werke als Personen, die Salentin interessieren, die er in Gesprächen nennen wird und durch die er sich in seiner Arbeit bestätigt sieht (1).

Salentin reist kaum, er geht selten in Ausstellungen, seine Informationen erhält er aus Zeitschriften und Katalogen. So abonniert er in den sechziger und siebziger Jahren die Kataloge der Kestner-Gesellschaft in Hannover.

Vor allem Max Ernst und Marcel Duchamp werden mit Salentins Werk in Verbindung gebracht, freilich in sehr verschiedenem Sinne. So weist Pavel Liška auf die Nähe - und Ferne - von Arbeiten Salentins zu Max Ernst hin (2), und Manfred Schneckenburger betont die Verschiedenheit zu den Ready-mades von Marcel Duchamp (3): Beide, in der Diskussion zentrale, Positionen sind richtig. Zweifelsohne aber handelt es sich bei Marcel Duchamp um eine Persönlichkeit, die für Salentins Haltung und sein plastisches Selbstverständnis Bedeutung besitzt.

Das erste bleibende Erlebnis mit Kunst ist die Begegnung mit dem Werk von Max Ernst. Im März/April 1951 sieht Salentin die Ausstellung, die Ernst zum 60. Geburtstag ausgerichtet wird. Hans Salentin spricht von einem Initialereignis, das für seine Kunst prägend war.

Es ist gewiß nicht allein die Kunst von Max Ernst, die so tiefen Eindruck bei Salentin hinterläßt - erwähnenswert sind die biographischen Parallelitäten (4): Wie Salentin ist Max Ernst an der Peripherie des Rheinlandes geboren, beide werden streng katholisch erzogen und beide verlieren Jahre ihres Lebens im Krieg, worüber Ernst ebenso wie Salentin klagt und für sich eine Haltung der Kompromißlosigkeit, schließlich (relativen) Respektlosigkeit gegenüber der Umgebung entwickelt. Beide Künstler werden, von einer inneren Unruhe getrieben, zeitlebens für das Experiment offen sein; wie Max Ernst arbeitet Salentin mit zeitgenössischen künstlerischen Verfahren. Für Salentin, der 1951 mit seinem Werk noch ganz am Anfang steht, werden die Arbeiten von Max Ernst auch in der damaligen atmosphärischen Gestimmtheit wichtig. „Das Werk von Max Ernst ist weder dämonisch noch skurril, weder phantastisch noch humorvoll, weder sarkastisch noch böseartig. Es hat aber von allem etwas“, schreibt Uwe M. Schneede (5).

Im formalen und im medialen Bereich finden sich zahlreiche Analogien. Dies betrifft die Collage, die Verwendung und Zusammenfügung von Dingen, die der Realität entnommen sind. Max Ernst greift auf Zeitschriften zurück: „Die Welt der Technik, des Warenhauses und der Reklame wird als Material des neuen Bildes herangezogen. ... Die Verwendung bleibt Themen untergeordnet.“ (6) Stärker als Salentin - bei den Papierarbeiten - geht es Max Ernst darum, die Schnittstellen zu verbergen, eine Homogenität der Bildebenen zu erreichen; so hat er seine Blätter teils mit Farbe überarbeitet oder nur als Drucke freigegeben (7).

Dies läßt dann an Salentins Silberfotos der *Strichcollagen* oder die Reprographien (bis hin zu den aktuellen Xerographien) denken, auch an die Gemälde, die Salentin auf der Grundlage kleinformatiger collagierter Blätter anfertigen läßt; ebenso wäre die Homogenisierung durch den Farbüberzug bei den Plastiken zu nennen.

Unterschiedliche Ausgangsmomente fügen sich zur Einheit zusammen, dies betrifft

- bei beiden Künstlern - das Zueinander von Organischem und Technoidem, und wie Max Ernst entwickelt Salentin ein sezierendes, das Detail betonendes Interesse am jeweiligen Gegenstand.

Zudem sind seine Assemblagen aus Aluminiumgußteilen im Drastischen den Blättern von Max Ernst nahe; gerade im plastischen Bereich entwickelt Salentin ein Assoziationsvermögen und eine übersprudelnde Phantasie, die Max Ernst entsprechen. Bei beiden Künstlern findet sich im Bereich der Plastik ein analoges, mitunter surreales Verständnis; Pflanzen und Tiere werden bei Ernst wie bei Salentin - auf eine bisweilen verträumt-verschmitzte Weise, teils in idolhafter Starre - beschrieben (8).

Weiterhin läßt das Verfahren, sich assoziativ von Vorgaben leiten zu lassen, gewiß an die Frottagen von Max Ernst denken. „Alles sträubt sich gegen ein direktes Arbeiten“, schreibt Werner Spies zu

Max Ernst (und dies läßt sich auch auf Salentin beziehen). „Auf diese nachweisbare ‘Ästhetik der Distanz’ ... stößt man ständig.“ (9)

Im selben Artikel analysiert Werner Spies den grundlegenden Unterschied in der Arbeitsweise von Max Ernst und Pablo Picasso. Picasso beschreibt die Realität, er läßt nicht von ihr ab, diese bleibt, gewiß verwandelt, noch greifbar. Max Ernst hingegen deutet sie um, er agiert mit abstrakten Strukturen, ist darin irritierend (10).

1955 sieht Hans Salentin die Picasso-Ausstellung in den Deutzer Messehallen in Köln, hier ist das Gemälde „Guernica“ (1937) ausgestellt, welches Salentin nachhaltig fasziniert. Salentin bewundert bei Picasso die Experimentierfreudigkeit und Vitalität, den Mut und das Vermögen zu mehreren unterschiedlichen Werkphasen, die Offenheit gegenüber neuen Verfahren und gewiß auch den Humor, der sich durch dieses Œuvre zieht. Später wird Salentin zudem (vielleicht als eine Art Rechtfertigung für die eigene Werkentwicklung?) Picassos Spätwerk und dessen Motive preisen, die Frauen-Bildnisse. Deren sezierende - vermeintliche - Respektlosigkeit ließe sich auch für Salentin (und dessen Frauenserie der neunziger Jahre) konstatieren.

Evident ist der Gegensatz zu Picasso, wie ihn Werner Spies bereits für Max Ernst angesprochen hat. Hans Salentin verwendet zwar Elemente der Realität, sieht sie aber immer auch sogleich als abstrakte Formulierungen, aufgrund deren er eine neue, lediglich teilweise gegenständlich zu verstehende Welt entwickelt.

Die Collage-Technik als solche ist beiden Künstlern gemeinsam; dies betrifft die „papiers collés“, die Picasso erstmals 1912 fertigt, ebenso wie die plastischen Arbeiten. 1942 erstellt Picasso, in Reaktion auf den Tod von Gonzalez, die Plastik „Tête de taureau“ („Stierschädel“, WVZ Spies 240 I) (11). Vermittels von Fahrradsattel und Lenkstange wird, äußerst lapidar in der Umsetzung, eine Gleichzeitigkeit von formaler Gestalt und gegenständlicher Lesbarkeit erzeugt.

Noch eine Errungenschaft von Picasso läßt sich in Bezug auf Salentin erwähnen. Bei „Le verre d’absinthe“ (WVZ Spies 36a-e), das 1914 in einer Serie von sechs verschiedenen Güssen entsteht, erzeugt Picasso „die Ebene einer neuen plastischen Gegenständlichkeit“ (12). „Neu ist die Art und Weise, wie hier Picasso einen Kunstgegenstand mit der Wirklichkeit verbindet. ... Man hat die Verbindung des Löffels in Beziehung zu den ‘Readymades’ und ‘objet trouvés’ von Marcel Duchamp gesetzt, der damit die traditionelle Kunst in Frage stellte. Bei Picasso handelt es sich nicht um ein Infragestellen der Kunst. ... Der Absinthlöffel als Wirklichkeitsübernahme ist nur im Zusammenhang einer Arbeit neu, die nicht auf *Wirklichkeit*, sondern auf *Darstellung* aus ist.“ (13)

Bei Hans Salentin nun ist die Wirklichkeit kaum in ihrer Ganzheit, sondern als Fragment vorhanden. Darstellung (die formale Lösung) und Eindringen in eine Wirklichkeit (die psychologische Assoziierbarkeit) stehen im Zentrum des Interesses, von Arbeit zu Arbeit ist die Gewichtung verschieden. Salentin baut additiv (das Ready-made ist grundsätzlich nicht ausgeschlossen, bleibt aber die Ausnahme), wobei er in der Regel einer Materialität verpflichtet bleibt. Dies hat er z.B. mit den Eisenplastiken von Gonzalez und Picasso gemeinsam. Der „Tête de taureau“ (der freilich eine extreme Reduziertheit besitzt) läßt sich in seiner Kombinatorik und im Ausloten von real und abstrakt mit Salentins Arbeit in Beziehung setzen. Für „Le verre d’absinthe“ wiederum gibt es in den Reliefs der zweiten Hälfte der neunziger Jahre Parallelen. Hier setzt Salentin dann verschiedene Stofflichkeiten, die mit unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen einhergehen, zueinander in Beziehung. Über eine Fotomontage oder die Fotokopie einer *Strichcollage* (Arbeiten, die teils gültig, teils ungültig waren, die teils nur als Ausschnitt verwendet werden und noch überarbeitet sein können) ist ein kompaktes Maschinenteil gesetzt, welches oft mehrere Materialien umfaßt. Jedoch konstituiert sich hierdurch keine neue gegenständliche Realität; der Impetus, der Salentin zu seinen Kombinationen bringt, bleibt intuitiv und hat hier primär kompositorische Gründe.

Hans Salentin hat die Fähigkeit der Kombinatorik des Surrealismus (14) als wichtiges Moment seiner Arbeit hervorgehoben, jedoch setzen bei ihm dann durchgehend Kontrollverfahren ein. Weiterhin nennt er die Arbeiten von Roberto Matta und Man Ray als wichtige Erfahrungen; insgesamt aber bleiben seine Arbeiten auf Distanz zum Surrealismus. - Vielleicht hat Matta ja doch nachhaltig auf Salentin gewirkt, in Bezug auf den Hintergrund von dessen Leinwandarbeiten: in der „Entdeckung von Raumbezirken, die im Bereich der Kunst bislang unerforscht geblieben waren.“ (15)

Salentins Bezug zum Ready-made bei Marcel Duchamp ist indifferent. Salentin selbst spricht mit Vorliebe von Ready-mades und meint damit die fertigen Resultate. Zwar verwendet er *Objet trouvés*; tatsächlich aber gibt es in seinem Werk kaum ein Dutzend Ready-mades im eigentlichen kunsthistorischen Verständnis. Schon die Verwendung von Farbe oder die Montage auf einer Grundplatte sind entscheidende Maßnahmen der Veränderung.

Werner Hofmann hat die Wahrnehmungsebenen des Ready-made bei Duchamp wie folgt beschrieben: „Die dem Gebrauchsgegenstand restituierende Aura kann uns in einem Maße dingbewußt machen, daß wir letztlich die gesamte Wahrnehmungsgestalt als verfremdet und verrückt erleben. Damit ist das Umschlagen des vertrauten Geräts in den unvertrauten Fetisch gemeint, der solcherart zum Inbegriff des Rätselhaften und Unergründlichen ausgerufen wird. Die Schokoladenmühle wurde von Breton als Höllenmaschine interpretiert. ... Neben dieser psychopathologischen Begegnung mit dem Flaschentrockner gibt es die formalistische. Sie hängt von dem Entschluß des Betrachters ab, sich nicht mit dem inhaltlichen Schockerlebnis einer trivialen Wirklichkeit einzulassen, sondern 'die Dinge unbeschadet ihrer konventionellen Bedeutung als Form an sich zu erblicken.' Diese symbolfreie und sachsinnsfreie Interpretation formalisiert und ästhetisiert das ready-made ... Zu diesen Deutungen kommt schließlich eine letzte, ganz und gar nicht tiefsinnige, die ausdrücklich auf dem praktisch-zweckmäßigen Sinn besteht und den Flaschentrockner trotzdem für schön erklärt. ... sie bringt den Formwert mit dem Nutzwert des Gegenstandes in Deckung und nimmt den Flaschentrockner als Beispiel für die 'Schönheit des einfach Nützlichen' (Mondrian) ...“ (16)

Hans Salentin nun geht es bei seinen Ready-mades um das reine Interesse an der Form, ganz gleich, welche Funktion der Gegenstand selbst gehabt hat. Verblüfft hat Salentin auf die Frage reagiert, ob sein „Flaschentrockner“ (WVZ 1968-19) in (ironischem, reflektierendem, zitierendem) Bezug zu Duchamp zu lesen sei. Salentins Anliegen, die er hier verwirklicht sieht, betreffen die Symmetrie, das Serielle und den Respekt vor dem Industriedesign. Gleichwohl steht Salentin mit der Verwendung von industriell vorgegebenen Formen in Traditionen, die ebenso Pablo Picasso wie Marcel Duchamp berühren.

Neben die Künstler, die ein bis zwei Generationen älter, Salentin schon frühzeitig beschäftigen, treten solche, die ähnliche Erfahrungen einbringen und von Salentin (jedenfalls in Bezug auf einzelne Aspekte) sehr geschätzt werden, besonders R. B. Kitaj und Francis Bacon.

Das Werk von R. B. Kitaj lernt Salentin über den Katalog zur Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover Januar/Februar 1970 kennen; zwar findet 1982 eine Kitaj-Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf statt, doch auch diese schaut er sich nicht an (17). Neben den Abbildungen ist für Salentin der Text im Katalog der Kestner-Gesellschaft wichtig. Wie Salentin berichtet, wurde ihm darin auch manches zur eigenen Arbeit vor Augen geführt. Wieland Schmied schreibt über Kitaj: „Er verwendet oft ausschließlich Zitate - eingeklebte Fotos, Zeitungsausschnitte, Buchseiten, Ornamente -, und sagt durch diese vorgegebenen Klischees in höchstem Maße Eigenes, Persönliches aus. Wie wenige vermöchte er, als Maler wie als Zeichner, souverän über seine eigene Handschrift zu verfügen, - und ist doch darauf bedacht, sie fast völlig auszuschalten, sie höchstens als ein untergeordnetes Faktum der Bildorganisation gelten zu lassen.“ (18)

In späteren Arbeiten (die Salentin längst nicht so wie die früheren Werke interessieren) wird Kitaj ausschließlich mit malerischen Mitteln den Eindruck des Collagenhaften, des Zueinander verschiedener Versatzstücke erzeugen. „Max Ernsts aus alten Stahlstichen collagierte bizarre Bilderromane, von denen er als Student einige Buchausgaben erwarb, halfen mit, seine eigene Collageästhetik zu entwickeln. ... In noch umfassenderem Sinne kann man von Collagen sprechen, weil alle seine Bilder scheinbar unverbundene Verweise zusammenbringen, Erfahrungen und Stimmungen, die von einem gemeinsamen Thema zusammengehalten werden, das als Schlüssel zu allem dient.“ (19)

Wesentlich ist das Moment der Komposition, der formalen Bändigung der zahlreichen, oft starkfarbigen Einzelschilderungen; Kitaj liefert komplexe Zusammenhänge, die Autobiographisches mit der kollektiven Geschichte in Beziehung setzen. Er verrät seine Bilder, arbeitet mit Zitaten. Ab Ende der sechziger Jahre läßt er Kostümierungen in seine Gemälde einfließen, mit denen er einen geschichtlichen oder gesellschaftlichen Kontext evoziert. R. B. Kitaj streift unterschiedliche Bereiche der Kul-

tur und der Geschichte, bis in die Gegenwart hinein. Er schätzt Lucian Freud und ist mit David Hockney befreundet. Über seine frühen Jahre in Wien berichtet er im Gespräch mit Werner Hanak: „I discovered Schiele and Klimt and I believe they touched me“ (20).

Es ist nachvollziehbar, daß Salentin in R. B. Kitaj angesichts seines Werkes einen Verbündeten sieht: Kitaj, der Einzelgänger, der sich einer Kunstströmung (der Pop Art etwa) allenfalls bedingt zuordnen läßt, bleibt wie Salentin im wesentlichen der gegenständlichen Lesbarkeit verpflichtet, er liebt das Detail und arbeitet mit Collage-Techniken. Weiterhin hat sich auch Salentin intensiv mit Egon Schiele - um 1956 - auseinandergesetzt.

Egon Schiele beschreibt schonungslos, nichts beschönigend, Körperlichkeit und Vergänglichkeit. Die Figuren sind auf der Bildfläche verspannt, mitunter in heftigen Wendungen begriffen. Die Haut ist hart konturiert. Schieles zentrale Werkgruppen handeln von Sexualität und Tod (21).

Jahre später wird diese - hier nur knapp angedeutete - Sicht auf den Menschen Hans Salentin erneut berühren. Auf der documenta VI 1977 wird er mit mehreren, zentral platzierten Gemälden von Francis Bacon konfrontiert, mit dessen „nightmare qualities“, wie Stephen Spender 1962 anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim schreibt (22). Die Drastik der Themen und Motive wird im Radikalen der bildnerischen Umsetzung gesteigert. Bacon verzerrt die Figuren, er entwirft Fratzen und legt mehrere Bewegungsstadien übereinander, so daß sich die Konturen auflösen und im Bildgrund, der eine Bühne umschreibt, verschwimmen. Der Mensch ist primär als fleischiges, deformiertes Wesen gegeben, eingezwängt in einen Raum, voyeuristisch beobachtet. Das weltanschauliche Bild, das hinter solchen Gemälden steht, berührt sich sehr wohl mit dem von Hans Salentin, mit dessen Erfahrungen mit dem Katholizismus und dem Krieg. Die Fragmentierung des Menschen, wie dies Salentin auch bei Picasso empfindet, mag ihn - indirekt - beim „Aussparen“ des Menschen in seinen eigenen Plastiken bestätigen. Die Menschen sind bei Salentin abwesend, aber sie hätten in der von ihm beschriebenen Welt ohnehin nur eine Statistenrolle inne, eingezwängt zwischen spitzen Haken und dominiert von Maschinen und Fahrzeugen. Damit wird die Frage nach dem Sinn des Lebens überhaupt laut - wie sie sich für Salentin und Bacon, aber auch für Schiele stellt. Die Verschränkung von Physis und Psyche äußert sich bei Salentin latent, aber unüberhörbar, auch als Form des Expressiven. Deutlicher wird dies dann in den handschriftlich überarbeiteten, teils entstellten Frauenbildern, ansatzweise zudem in den „verwehenden“ Körperfragmenten und Physiognomien der frei gestrichelten Kohlezeichnungen.

Auch auf einen Künstlerkollegen, den Hans Salentin kennen gelernt hat, sei hier hingewiesen. 1956 begegnet er erstmals Yves Klein, in dessen Pariser Atelier gemeinsam mit Mack und Piene. Yves Klein wird für Salentin zum kaum erwarteten Anreger, über den Kontext von Zero hinaus. „Yves Klein war vielleicht der eigentliche Motor beim Entstehen der Zero-Bewegung gewesen. Sein persönlicher Einfluß als Freund und seine künstlerische Energie haben vermutlich 1957 für eine Entwicklung unserer Aktivitäten in Richtung Zero gesorgt, auch wenn wir Licht und Bewegung eher als Vibration betrachteten, und der Kampf zwischen Licht und Dunkel nur wenig mit seinen Intentionen zu tun hatte. Sein Einfluß bestand in seinem persönlichen Genie und seiner allumfassenden Einstellung zur Reinheit“, wie Otto Piene 1962, bei der Eröffnung der Fontana-Retrospektive im Museum Schloß Morsbroich in Leverkusen, sagt (23).

Vor allem der missionarische Eifer und die konsequente Kompromißlosigkeit werden Salentin beeindrucken. Das Verlagern des Kunstwerks in die Idee (24) liegt Salentin fern; seine eigenen Arbeiten sind aus dem Material heraus und im Umgang mit diesem entwickelt. Lediglich bei den *Dachziegelreliefs* und den *Schlitzkästen* wird ein Zueinander immaterieller Aspekte manifest.

Yves Klein löst sich von jeder konventionellen bildnerischen Form, noch bevor Salentin das Metier der informellen Malerei verlassen hat. 1951 realisiert Klein erstmals Monochromien; 1958 entsteht „Le Vide“, die „Ausstellung“ eines leeren Raumes. Schon im Mai/Juni 1957 hat Yves Klein die Eröffnungsausstellung der Galerie Schmela in Düsseldorf bestritten: mit monochromen Tafeln, die auf jeden Gestus verzichten (25).

Gewiß stellt die Monochromie ein Schlüsselerlebnis in der Überwindung der informellen Malerei dar, noch entscheidender aber für Salentin wird die Diktion des Nullpunktes bei Zero, welche zum Verzicht auf Farbe führt und sich in der Verwendung von Metallflächen und von Weiß und Schwarz

äußert. Yves Klein verwendet die Formulierung „tabula rasa“: „Ich erlaubte mir, ‘tabula rasa’ zu machen mit jeder äußeren Verunreinigung, und jenen Grad der Kontemplation zu erreichen, wo die Farbe reine und volle Sensibilität wird.“ (26) Bei Salentins Verwendung der Industrielacke bei den Plastiken aus Aluminiumgußteilen ließe sich dann von einer (gestusfreien) Monochromie reden. Kleins Einbezug der Elemente - der sich auch bei Zero findet - ist für Salentin kein Thema. Der Aufbruch in die Zukunft ist bei ihm in den Motiven, im Interesse an der Weltraumfahrt, greifbar. Vielleicht stellt Kleins „Pneumatische Rakete“ (1961/62) - die an Arbeiten von Pino Pascali denken läßt (27) - neben der allgemeinen Aufbruchstimmung und dem Interesse für die Raumfahrt einen weiteren Schlüssel für dieses Motiv bei Salentins Assemblagen aus Aluminiumgußstücken dar.

- (1) Abgesehen von der Plastik „Hommage à Kandinsky“, die aber mehr als formales Assoziieren mit einem Gedicht zu verstehen ist, beschränkt Salentin Widmungen auf das Medium Zeichnung und er behält sie den persönlichen Freunden vor, z.B. B. J. Blume, M. Buthe, C. O. Paeffgen, D. Schneider.
- (2) P. Liška, Kat. Köln 1990, S. 172 und 180.
- (3) M. Schneckenburger, Kat. Köln 1975, s.p.: „Mit der Duchamp-Linie des objet trouvé berührt er sich dabei kaum.“
- (4) Auf derartige Entsprechungen hat Salentin im Gespräch wiederholt, aber stets knapp hingewiesen.
- (5) U. M. Schneede, in: Kat. Max Ernst, 1970, a.a.O., S. 7.
- (6) W. Spies, in: Kat. Max Ernst, 1970, a.a.O., S. 11. Generell wäre auch auf André Thomkins hinzu weisen, der, zur gleichen Zeit wie Salentin, eine ähnliche Strategie wie Ernst verfolgt.
- (7) W. Spies: Max Ernst, 1991, a.a.O., S. 82.
- (8) Ich denke z.B. an Ernsts Plastiken „Der große Frosch“ und „Der große Assistent“, beide von 1967 und damit zeitgleich zu Salentins plastischem Schaffen.
- (9) W. Spies: Max Ernst, 1991, a.a.O., S. 13.
- (10) W. Spies, ebd., S. 9.
- (11) Von dieser Arbeit hat Picasso zudem zwei Bronzen gießen lassen, wobei eine in einzelnen Teilen blieb: Spies 240II, s. Kat. Pablo Picasso, 1983, a.a.O., S. 383.
- (12) W. Spies, ebd., S. 72.
- (13) W. Spies, ebd., S. 72.
- (14) Zur Rolle des Zufalls in den Cadavre Exquis s. B. Holeczek/L. von Mengden, Kat. Zufall ..., a.a.O., S. 136-139. S. auch André Breton, Manifest des Surrealismus (1924): „... Reiner psychischer Automatismus ... Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.“ Zit. in: Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, a.a.O., Bd. 1, S. 548.
- (15) M. Duchamp, 1946, Text für die Société Anonyme, zit. in: W. Schmied, Kat. Matta, a.a.O., S. 4.
- (16) W. Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, a.a.O., S. 340/341.
- (17) Auskunft vom 26. Januar 1999.
- (18) W. Schmied, in: Kat. R. B. Kitaj, 1970, a.a.O., s.p.
- (19) M. Livingstone, in: Kat. R. B. Kitaj, 1998, a.a.O., S. 13/14.
- (20) R. B. Kitaj, in: Kat. R. B. Kitaj, 1998, a.a.O., S. 131.
- (21) Vgl. Kat. Egon Schiele, 1995, a.a.O.
- (22) S. Spender, in: Kat. Francis Bacon, 1962, a.a.O., s.p.
- (23) Aufgezeichnet von J. A. Thwaites, Reaching to Zero Zone, in: Arts Magazine, Sept. 1962, S. 16; hier zitiert nach S. Stich: Yves Klein, a.a.O., S. 100.
- (24) A. Kuhn, a.a.O., S. 62; P. Wember, in: Kat. Zero, Hannover 1971, a.a.O., S. 10.
- (25) K. Ruhrberg: Alfred Schmela, a.a.O., S. 25-27.
- (26) Rede vor der Theaterbaukommission 1958, in: Y. Klein/K. Ruhnau, a.a.O., S. 7.
- (27) Pino Pascali, Kat. Paris 1991, a.a.O., s. bes. die ‘Rakete’ „Colomba della pace“, 1965, S. 27, und, in Bezug auf Salentin, das ‘Flakgewehr’ „Contraerea“, 1965, S. 78.

12. Kontext und Analogien im Kunstgeschehen

12.1. Zero

Zero gilt als erste Avantgarde-Bewegung der Nachkriegszeit in Deutschland. Ausgangspunkt für Zero ist die Überwindung des Tachismus und die Findung neuer Bildformen und Inhalte. Erste Schritte in diese Richtung liegen bereits im Purismus, der Monochromie und der Form des Reliefs vor; Yves Klein wird zu einem wichtigen Anreger (1). Zero ist es ein Anliegen, in der Kunst gleichsam bei Null, ohne irgendwelche Vorgaben, zu beginnen. Sinniges Bild ist eine Rakete, die, abgebildet in „ZERO 3“ (1961), mit der Aufschrift „ZERO“ senkrecht nach oben steigt.

Zero strebt ein Bündnis von Mensch, Natur und Technik an (2). Im Registrieren der gesellschaftlichen und technologischen Verfaßtheit und im direkten Reagieren auf die Weltraumfahrt will Zero eine bessere Welt entwerfen. Otto Piene proklamiert für Zero einen „neuen Idealismus“: „Ich sehe, wie unsere Gebilde bevölkert werden, und wie die Menschen schließlich nicht nur ein Gegenbild ihres Lebensraumes sondern ihrer selbst in unserer Arbeit finden. - Ich sagte schon, nicht eine nachträgliche Poetisierung der Faktizität des Lebens, sondern eine Projektion des Zukünftigen befiehlt uns unsere Gegenwartigkeit.“ (3) Anette Kuhn schreibt über dieses Statement: „Es kündet von einem neuen Daseinsgefühl, das auf den Ausgleich von Gegensätzen bei ständiger Veränderung gerichtet ist, von Freude und Heiterkeit, eine Welt voll Schönheit, ohne Tragik.“ (4) Wieland Schmied wiederum faßt die Haltung von Zero wie folgt zusammen: „Schon bald sprachen sie von der ‘Zone Zero’, und in dieser Zone der Einkehr, des Stillhaltens, des Überlegens hat auch sehr wohl die Null als Objekt der Meditation und Konzentration, wie sie die Zen-Mönche verstehen ..., ihren Platz“ (5).

Die Mittel hierzu sind Licht, Bewegung und Struktur. Es geht um eine neue Darstellung des Raumes; Zero verwendet Verfahren, die aus der Technik abgeleitet sind. Ab 1959 werden Motoren eingesetzt. Es entstehen Rasterbilder und „Lichtstelen“ und das „Lichtballett“. Es finden Aktionen statt, die, spielerisch, das Publikum integrieren und auf eine Verbindung von Leben und Kunst abzielen (6). Auch die Elemente und die

Natur werden einbezogen, Feuer, Wasser und Wind. Aus diesem Interesse für das Immaterielle und das Spirituelle erwächst allmählich eine philosophische Haltung, die sich mehr und mehr von der plastischen Formulierung entfernt. Sie trägt schließlich auch zur Auflösung von Zero als gefestigter Ausstellungsgemeinschaft bei.

Bei Zero handelt es sich um eine offene Bewegung. Die Ausstellungen finden in wechselnder Besetzung, auch mit Gästen aus dem Ausland, statt. Den Kern bilden Heinz Mack und Otto Piene, zu denen 1961 Günther Uecker stößt. Die drei Künstler führen zusammen, ohne weitere Teilnehmer, mehrere Ausstellungen in den 1960er Jahren durch (7).

Günther Uecker wird später Zero als Episode bezeichnen, zu der er aber nach wie vor steht (8). Hans Salentin nun ist wiederholt dem engeren Kreis von Zero zugerechnet worden; dies betrifft zu recht die Jahre im Anschluß an das Düsseldorfer Studium und es bezieht sich auf einzelne Werkgruppen. Er ist in „ZERO 3“ als „DYNAMO SALENTIN“ mit drei *Dachziegelreliefs* vertreten; 1963 ist er am ersten Preis von Zero auf der Biennale San Marino beteiligt (9). Weitere wichtige Zero-Ausstellungen mit seiner Beteiligung finden 1988 in der Galerie Schoeller in Düsseldorf und 1999/2000 in der Villa Merkel in Esslingen und der Stadtgalerie Kiel statt. Eine eigene Ausstellung wird er „Arbeiten aus der Zero-Zeit“ betiteln (Galerie Brehm, Köln 1996).

Als Kommilitone, sodann Atelierkollege nimmt Salentin an den frühen Ereignissen und der Konstituierung von Zero teil; er ist an den Diskussionen beteiligt, wenngleich er wohl eine zurückhaltende Rolle einnimmt (10). Mit Mack und Piene besucht er 1956 Yves Klein in Paris.

Salentins Biographie unterscheidet sich von der von Heinz Mack und Otto Piene. Salentin ist im Gegensatz zu den beiden Freunden Kriegsteilnehmer, vom Krieg psychisch und körperlich gezeichnet; lediglich zeitweilig spiegeln seine Arbeiten das Puristische und „Strahlende“ von Zero wider. Während Piene bereits 1957, auf der

4. Abendausstellung seine „Rasterbilder“ zeigt und Mack 1957 das erste „Lichtrelief“ aus Aluminium erstellt, ist Salentin noch mit tachistischer Malerei beschäftigt. Seine ersten unbunten Werke sind die

Dachziegelreliefs 1959/60, die in ihren Anfängen aber dem Informel zuzurechnen sind. Erst mit der zeiligen Anordnung der Ziegel bringt Salentin eine Ruhe und Klarheit in die Arbeit; mit dem Weiß und dem Einbezug von Licht und Schatten werden Aspekte aufgenommen, die sich bei Zero exponiert finden. Die „tabula rasa“, die Salentin aus dem Werk von Yves Klein für sich ableitet (11), wird bei ihm weniger radikal vollzogen als bei Mack und Piene (12). Für ihn bleiben Materialität, Oberfläche und Volumen wesentlich, welche die Arbeiten als plastische Werke betonen. Im Anschluß an die *Zinkblechreliefs*, die als solche wieder zur informellen Kunst tendieren (13), entstehen die *Schlitzkästen*. Diese stellen einen Beitrag zur Lösung von der Materie, zugunsten von Reinheit und Helligkeit dar. Im Gekläärten der Oberfläche bei Verzicht auf Farbe und die sichtbare Handschrift des Künstlers (als solche sind die „Schlitze“ nicht unbedingt erkennbar), deutet sich zudem die Entwicklung zu den Plastiken aus Aluminiumgußteilen an.

Ambivalent ist die Haltung von Zero gegenüber der Technik. Zero strebt eine Überwindung der gesellschaftlichen Dominanz der Maschine an, bedient sich dabei freilich ihrer Möglichkeiten. Salentin selbst versteht in seinen Arbeiten die Maschine als etwas primär Pragmatisches.

Dies wirft die Frage auf, inwieweit Salentin Motive verwendet, die auch bei Zero eine Rolle spielen. In frühen Blättern sind Rundformen über dem Bildgrund collagiert, welche die Idee von Zero (einen Kreis, eine Null) sinnbildlich darstellen, zugleich den „Weltraum“ - ein Schweben in diesem - andeuten. Salentin greift die Rundform dann erneut in einem rot gestrichenen Relief (WVZ 1963-9) auf, bei dem ein Zinkklischee über eine Holzplatte gesetzt ist; es ist rückseitig mit „(rotes) Zero-Relief“ betitelt. Die Farbe ist gesprayed, jedoch sind Unregelmäßigkeiten im Auftrag zu erkennen. Das Klischee deutet die Beschäftigung mit Technologie an. Tatsächlich handelt es sich bei diesem Relief um einen bemerkenswerten Beitrag zwischen Informel und Monochromie, Zero und Nouveau Réalisme.

Weltraum und Fortschritt - als zentrale Aspekte in Salentins Werk, die in den Aluminiumgußplastiken, den Collagen und Reprographien behandelt werden - sind Salentin und Zero gemeinsam. In den Werken, die dann in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre entstehen (in der Integration der *Strichcollagen* und bei den Reliefs, bei denen Maschinenteile montiert sind) deutet sich dies erneut an - allerdings als Reminiszenz auf Zero. Nur noch Otto Piene und vielleicht Charles Wilp, der sich mit der Raumfahrt beschäftigt, aber realisieren kontinuierlich die Ideen von Zero (14).

Die monochrome weiße Farbe ist nur für kurze Zeit charakteristisch für Zero, „Anfang bis Mitte der sechziger Jahre unseres Jahrhunderts kommt es zu einem regelrechten ‘Weißboom’“, schreibt Anette Kuhn. „Was Zero einige Jahre zuvor einläutete, wird damit zu einem Markenzeichen einer Avantgarde“ (15). In der Verwendung von Weiß

finden sich Parallelen zwischen Salentin und „Nul“. Bezüge zu Jan J. Schoonhoven liegen schon im Raster, auch in der Verwendung „billiger“ Materialien vor (16).

12.2. Formen des Realismus

Als Bindeglied zwischen Zero und dem Nouveau Réalisme erweist sich vor allem Yves Klein. Frühzeitig, noch bevor sich die Nouveaux Réalistes formieren, bestehen Kontakte zwischen ihm und den Zero-Künstlern.

Yves Klein ist ein Sonderfall unter den Nouveaux Réalistes. Ach wenn er bei den wesentlichen Ausstellungen und Aktivitäten beteiligt ist, liegt ihm doch entschieden an anderen künstlerischen Aussagen. Sein Beitrag bei den Nouveaux Réalistes besteht, knapp formuliert, in der Erweiterung der Bestimmung von Realität, in der Beschäftigung mit dem Realraum und in der Artikulation von Immaterialität (17). Mit Yves Klein hat Salentin - zeitweilig - den Purismus und die Reduktion, die Monochromie, die Rolle des Lichtes in den frühen Reliefs gemeinsam. Vor allem aber wirkt Yves Klein für Salentin, und die anderen deutschen Künstler, motivierend, in seiner Energie mitreißend.

Der Nouveau Réalisme nun unterscheidet sich maßgeblich von Salentins Arbeiten und seiner künstlerischen Haltung. Dies betrifft die Durchführung von Aktionen, die Auseinandersetzung mit den Warenartikeln der Gesellschaft, die „direkte Aneignung der Wirklichkeit“ (P. Restany) (18), „und zwar durch die direkte Übernahme des als ästhetisch vorgefundenen Relevanten nicht ins Bild, sondern als Bild“ (H.-J. Buderer) (19).

„Nouveau Réalisme bedeutete, wieder auf den Boden der Tatsachen zurückzukehren. ... Der Krieg hatte uns einen Schock versetzt. Es galt, die Welt so zu akzeptieren, wie sie nun einmal war“, berichtet Restany (20) und benennt damit einen wesentlichen Unterschied zu Zero und zu dessen positiver Grundeinstellung, zur auf Veränderung zielenden Intention der Deutschen. Die Nouveaux Réalistes verwenden die Konsumgüter, ohne sie in eine neue Form - wie bei der Pop Art - zu transformieren. Die Realität bleibt erhalten. Das gemalte Tafelbild ist kein Thema; stattdessen werden dem Gemälde Gegenstände aufgesetzt (M. Raysse) oder Collagenteile sind auf die Leinwand montiert (M. Rotella, R. Hains u.a.). „Die Soziologie kommt dem Bewußtsein und dem Zufall zu Hilfe, sei es in bezug auf die Auswahl oder den Abriß des Plakates, auf die Erscheinung eines Gegenstandes, des Haus- oder Salonkerichts, auf die Auslösung einer mechanischen Zuneigung oder die Verbreitung der Sensibilität über die Grenzen der Wahrnehmung hinaus“, schreibt Pierre Restany im April 1960 (21); später wird er diese Zeilen als erstes Manifest der Bewegung bezeichnen.

Auch Salentin eignet sich im praktischen Arbeitsprozeß Momente der Wirklichkeit an. Aber er verändert sie und schafft neue, homogen auftretende Analogien zur Realität. Schon die Abfolgen von Dachziegeln differieren darin von Armans Akkumulationen, und während César Kompressionen schafft, entfaltet Salentin die Zinkbleche und legt deren Strukturen frei. Hier liegen dann Berührungen zu den „Affichistes“ (22) vor. Andererseits wäre dies generell als Phänomen der Auseinandersetzung mit dem abstrakten Expressionismus zu verstehen.

Die Nouveaux Réalistes erstellen Objets corrigés und Assemblagen. Pierre Restany hat die Nouveaux Réalistes sowohl von den Dadaisten als auch vom Ready-made bei Marcel Duchamp abgegrenzt; dabei hat er Duchamp umgewertet (23). Hans Salentin stellt lediglich wenige, dann überwiegend leicht veränderte Objets trouvés als Kunstwerke aus. Dabei geht es ihm primär um Formbeschreibungen mit dem Hinweis auf die Leistungen der Konstrukteure wie auch der Industriedesigner. Salentin komponiert seine Arbeiten streng, auch dies in Unterschied zu den Nouveaux Réalistes.

Der Zusammenhang von Nouveau Réalisme und Pop Art ist augenscheinlich (24), auch wird er durch historische Ereignisse bestätigt. Die Proklamation der Nouveaux Réalistes als Gruppe findet im Oktober 1960 statt, im November 1962 treten die Nouveaux Réalistes gemeinsam mit den britischen und US-amerikanischen Pop-Art-Künstlern in New York auf, in der Sidney Janis Gallery. Die Anfänge der Pop Art selbst liegen in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre.

Zwischen 1952 und 1955 organisiert die Independent Group im ICA in London Konferenzen über die Maschinenästhetik, Science-fiction, die Mode u.a. (25) In Amerika sind sowohl Jasper Johns als auch Robert Rauschenberg bei Leo Castelli in Einzelausstellungen vertreten. Zunächst ist noch vom „New Realism“ und von „Neo Dada“ die Rede, so kennzeichnet die frühen Assemblagen und Collagen die Integration von Fundstücken. Jasper Johns bezieht sich in einzelnen Momenten seiner Arbeit auf Mar-

cel Duchamp; innerhalb dessen, was später als Pop Art bezeichnet wird, nehmen Johns und Rauschenberg ohnehin eine Sonderstellung ein.

Das Werk von Hans Salentin verfügt punktuell über Parallelen zu diesen frühen Jahren der Pop Art, welche mehr europäisch geprägt sind. Jedoch finden sich auch Analogien zur späteren Phase der US-amerikanischen Pop Art, mit der diese Strömung heute gemeinhin verknüpft wird.

Während die britische Pop Art Reales in Collagen in irrealen Zusammenhang brachte und dadurch den Alltagsbezug verfremdete und ironisierte, greift die amerikanische Pop Art einzelne Momente des Konsums und der Massenmedien heraus, als Darstellungen, die bereits intentional geformt sind und darin stereotyp Stimulanz- und Fetischfunktion erfüllen. In der sachlichen Schilderung liegt die Kommentierung und Persiflierung dieser Sachverhalte. Salentin selbst erarbeitet plastische Darstellungen, die emblematisch für Momente der Gegenwart stehen. Aber er nimmt diese nicht identisch aus der Realität, sondern konstruiert sie. Der Formkanon ist vorgegeben, in der Umsetzung wird die Vielteiligkeit zugunsten des Einheitlichen zurückgenommen. Die Darstellung vermeidet alles Persönliche und scheint aus der technischen Fertigung zu stammen. Salentin verwendet Lacke, mit denen er die Arbeiten überzieht - wie, in Werkgruppen, einzelne der Pop-Art-Künstler (26).

Das Herausgreifen aus dem Alltäglichen erzeugt die Aura des Kunstwerks. Im Ausstellungsraum erhalten die Objekte die intendierte Bedeutung; dies betrifft die Reproduktionen von Schachteln und Dosen ebenso wie die Bilder, die an Reklametafeln erinnern. Ähnlich ist mit Salentins Plastiken umzugehen. Auch in der Motivik liegen Parallelen zur Pop Art vor, etwa zu Eduardo Paolozzi (27) oder zum „Nuclear Bomber“ (1963) von Colin Self (28) - Self wiederum besitzt mit derartigen Werken eine Nähe zu Yves Klein und Pino Pascali.

Wie ein Kommentar in Bezug auf Warhols Arbeiten mutet Salentins plastische Darstellung eines „Elektrischen Stuhls“ und eines „Maschinenstuhls“ an. Aber es liegen unterschiedliche Intentionen zugrunde. Warhol multipliziert das Motiv als Siebdruck, welcher in der Aktualität der Thematik den Nerv der amerikanischen Bevölkerung trifft (29). Er konfrontiert und stellt gezielt, als künstlerische Strategie, zur Diskussion.

Salentins Arbeit hingegen beharrt auf ihrer formalen Gestalt. Sie bleibt prototypisch, wirkt sogar „wertvoll“. In ihrer Direktheit und Detailgenauigkeit aber erschreckt sie. Die Berührungen mit der Pop Art sind insgesamt eher unterschwellig. Dann aber haben sie entschieden mit dieser Zeit und grundsätzlichen künstlerischen Fragestellungen zu tun.

Die Gemeinsamkeiten mit Nouveau Réalisme und Pop Art betreffen auch einen Bereich, der für Salentin generell Bedeutung hat, den Realismus. Freilich bleibt das Werk Salentins auf Distanz zur naturalistisch mimetischen Wiedergabe.

Im Hyper- und Fotorealismus wird Wirklichkeit durch die Übersteigerung der realistischen Darstellungsmittel als Illusion vermittelt; festgefahrene Sehweisen werden in Frage gestellt. Auf der documenta 5 wurde der Fotorealismus (synonym mit dem Hyperrealismus) als eigenes Metier vorgestellt. Jean-Christophe Ammann faßt im Katalog die Charakteristika wie folgt zusammen: Die Darstellungen beziehen sich auf den Alltag und die Umgebung des Künstlers; meist dient ein Foto als Vorlage, dieses erübrigt die traditionelle Komposition; die Vorlage wird präzise wiedergegeben, wobei der handschriftliche Gestus völlig zurücktritt. Die „fotografische Unterlage ist nicht ein Hilfsmittel, sondern die bewußte Ausgangssituation für das Bild eines Bildes“ (30).

Neben den Parallelen, die sich bei Salentin finden (die Motivik bestimmt die Komposition; Eliminieren der Handschrift; Präzision der gegenständlichen Konstruktion) stellt sich gleichfalls die Frage nach der Rolle einer (visuellen) Vorlage. Etliche von Salentins Arbeiten rekurren auf der Vorstellung von Gegenständen, die in der Realität möglich sind; er konstruiert wie ein Ingenieur. Aber diese Realität liegt niemals als Photographie bereits vor. Salentin schafft - prototypisch - neue Wirklichkeiten.

Der Realismus findet sich bei Salentin in Bezug auf zwei Faktoren: bei den Formelementen, die als solche aber nur bedingt auf praktische Zusammenhänge zurückzuführen sind, sowie bei den fertigen Ergebnissen. Die Arbeiten lassen sich im wesentlichen Wirklichkeitsbereichen zuordnen, die in unseren Tagen zu lokalisieren und oft in ihrer (technoiden, motivischen) Anmutung dem Begriff Science-fiction zugerechnet werden können. Hiervon ausgehend, hat Jürgen Morschel in einer Rezension der

Ausstellung „Utopische Projekte“ von Salentin und Bandau, Kunsthalle Nürnberg 1972, die Abgrenzung von verschiedenen Formen des Realismus beschrieben: „Salentin und Bandau haben die Nase nicht so direkt auf der Wirklichkeit wie etwa die PopArt [sic] oder die Künstler des neuen amerikanischen Hyperrealismus; ihr Realismus gründet sich weniger auf die unmittelbare Wirklichkeit des tatsächlich Bestehenden als auf das realistische Einschätzen und Einbegreifen der Möglichkeiten, die in dem tatsächlich Bestehenden angelegt sind: sie denken die Wirklichkeit realistisch ... weiter.“ (31)

In diesem Sinne spricht Hans-Jürgen Müller vom „utopischen Realismus“, der, abgeleitet von den Sujets, eine Aufgabe und Verantwortung beinhaltet:

„Utopie und Realität schließen einander aus. Doch die Darstellung eines meist erhofften, aber doch befürchteten, künftigen gesellschaftlichen Zustandes läßt innerhalb der Kunst eine solche Kombination durchaus legitim erscheinen. ... Hier werden Gegenstände und Natur als eine symbolische Sprache benutzt, um neue Inhalte kritisch zu formulieren.“ (32)

Indem Salentin nun alltägliche Dinge (Stuhl, Fahrrad) aufgreift, erreicht er einen Zustand zwischen funktionalem Gerät und auratischem Kunstwerk. In der allmählichen

Erkenntnis der Unbrauchbarkeit oder Abweichung vom vertrauten Gebrauchsgegenstand ergibt sich für den Betrachter eine irritierende bis verstörende Empfindung.

Aber Salentins Plastiken legen ihre Konstruktion offen, diese ist wichtiges Thema, gegenstandsfreie Lesarten sind bei sämtlichen Werken möglich. Auch bringt Salentin einen weiteren Terminus zur Anwendung, den des Surrealismus. Dies betrifft nun nicht nur die Übersteigerung der formalen Präzision, sondern es meint auch die Atmosphäre, beruhend auf der Drastik der Motive und ihrer Zuspitzung auf einzelne Momente - ohne daß diese Arbeiten, wie bereits erwähnt, mit der kunstgeschichtlichen Begrifflichkeit in Einklang zu bringen sind.

12.3. Minimal Art und Hard Edge

Erwähnt wurden bereits die Parallelen zur konstruktiven Kunst; dies betrifft die Orthogonalität, die Stereometrie, und es hängt im wesentlichen mit den Formungsmöglichkeiten des Materials und den Vorgaben der Gußteile wie auch der Motive zusammen. Die Minimal Art und das Hard Edge, die beide in diesen Jahren einsetzen, rücken die konstruktiven Momente weiter in ein relativierendes Licht. Die Bezüge zur US-amerikanischen Minimal Art beschränken sich auf das Formvokabular und die Bauweise von Salentins Objekten; sie erweisen sich weniger als bewußte Reflexion, schon gar nicht als ähnliches Konzept, zumal Salentin, in Mitteleuropa lebend, gänzlich andere Erfahrungen durchlebt hat.

Für die Minimal Art muß angemerkt werden, daß dieser Terminus zunächst, durch Richard Wollheim 1965, in offenerem Sinne gemeint war: für Kunst, die entweder aus gewöhnlichen, massenproduzierten Gegenständen entwickelt ist oder sich nicht wesentlich von den Dingen des Alltages unterscheidet (33). Die (spätere) Beschränkung auf einige Künstler bezieht sich, enger gefaßt, auf andere Merkmale (34).

Ein zentraler Aspekt ist dabei die Einfachheit der Form, eine pragmatische, an der Fläche oder dem Polyeder orientierte Sprache („Primary Structures“). Dies beinhaltet die Präferenz geschlossener Oberflächen. Wenn Unterteilungen auftreten, dann liegen keine Zentrierungen vor; die Beziehungen zwischen den Teilen sind nicht-hieratisch

(Yvonne Rainer) (35); die Einheiten sind gleich. Bei etlichen dieser Arbeiten läßt sich von seriellen Abfolgen sprechen (36); eher handelt es sich um Strukturen denn um Kompositionen. Jede symbolische oder anthropomorph deutbare Formulierung wird vermieden. Die Formen sind nicht-referentiell und die Erscheinung behauptet Buchstäblichkeit (R. Krauss) (37). Die Anmutung des Individuellen wird vermieden. Oft bleibt der industrielle Ton stehen; Farben werden bevorzugt monochrom und als gleichmäßig gesprayerter Lack verwendet. Viele Arbeiten sind Bodenobjekte. Der Boden wird zur Basis der Wahrnehmung. Donald Judd spricht von „spezifischen Objekten“, welche ihre Form und Erscheinung erst durch den Raum, in dem sie sind, erhalten (38); dieser wird durch sie neu definiert. Die Bewegung des Betrachters ist damit Teil der Arbeit und ihrer Präsentation. Schließlich erweist sich die konzeptionelle Herangehensweise als weiteres Kennzeichen. Bei den meisten Künstlern stehen theoretische Überlegungen im Vordergrund (39).

Die Unterschiede wie die Gemeinsamkeiten zum Werk von Hans Salentin lassen sich schnell feststellen. Salentins Arbeiten neigen zu Komplexität und Detailfreudigkeit; Salentin schafft Gleichheiten und er setzt Schwerpunkte. Seine Arbeiten könnten Prototypen aus der Industrie sein, die entweder im Originalmaßstab oder als Modell, teils auf dem Boden, teils auf einem Sockel, vorgestellt werden. Der Charakter als Erzeugnisse der Industrie, anonym aus der Serienproduktion, ist evident. Ähnlich der Minimal Art werden die Spuren des Handwerklichen getilgt; die Arbeiten besitzen klare Flächen, wirken distanziert und sachlich. Vor allem in den siebziger Jahren entstehen Arbeiten, die noch darüber hinaus Berührungen zur Minimal Art besitzen. Dies betrifft den Abstraktionsgrad der Darstellung, die Serialität und Parallelität analoger Elemente, die Betonung kubischer Formen, schließlich das Klare der Oberfläche in Zusammenhang mit einer Reduktion auf wenige Basisformen (z.B. „Mumienkiste“, WVZ 1974-3; „Seriellles Relief“, WVZ 1971-8; „Serielle Plastik“, WVZ 1969-7).

Explizit hat sich Salentin mit einer Werkgruppe auf einen anderen Aspekt der konstruktiven Kunst bezogen, mit den *Hard-Edge-Reliefs* (1966/67). Im Gespräch erwähnt Salentin die Arbeiten von Utz Kampmann. Wie Salentin ist Kampmann 1967 an der Ausstellung „Wege 67“ in Dortmund beteiligt. Kampmanns „Farbobjekte“ entstehen ab 1964; von 1966/67 an wendet er sich elektronischen Experimenten zu. „Automobile Skulpturen“ entstehen ab 1969. Aber nicht diese sind im Hinblick auf Salentins Werk zu untersuchen, sondern die frühen „Farbobjekte“, die ganz dem Hard Edge entsprechen und dieses in die räumliche Dimension überführen. Kampmann läßt sich zeitweilig (wie W. Gaul, O. H. Hajek, E. Hauser, Th. Lenk, G. K. Pfahler) dem Umfeld der Galerie von Hans-Jürgen Müller in Stuttgart zuordnen, dort hat er 1965 seine erste Einzelausstellung. Über Müller werden Künstler wie Al Held, Robert Mangold und Frank Stella in Deutschland bekannt (40); Müller wiederum steht ab 1972 in Kontakt mit Salentin und wird Arbeiten von ihm ausstellen und in Kommission nehmen (41).

Schon vorher aber sind Salentins *Hard-Edge-Reliefs* (wie Salentin diese Arbeiten bezeichnet) entstanden. Vielleicht sind die Parallelen zu anderen Künstlern auch ein Grund dafür, daß Salentin trotz des kommerziellen Erfolges in der Galerie Art Intermedia (42) diese Arbeiten nicht besonders schätzt, sie nie in Publikationen abgebildet hat und sich schon nach kurzer Zeit wieder anderen Werkgruppen zuwendet. Gleichwohl lassen sich die *Hard-Edge-Reliefs* plausibel in sein Werk einordnen, und sie verdeutlichen weiter, wie dieses aus dem Vokabular der sechziger Jahre heraus einen eigenen Weg geht.

Bernhard Hoesli hat 1968 die Eigenschaften der „Farbobjekte“ von Kampmann beschrieben. Er erkennt darin „architektonische[n] Implikationen“ und verweist auf die „Anspielungen an die Formen der Maschinenwelt mit ihren verschalteten Apparaturen und Tastaturen“. Er schildert die Darstellungen wie folgt: „... gegliederte Formen, nicht raumhaltig, sondern raumverdrängend wie ‘Ausgüsse’ von Hohlformen, nicht Innenraum umschließend, sondern den Umraum durch Ausstrahlung aktivierend. Sie sind mehrteilig; durch Farbe signalisierte Teile berühren, verklammern oder durchdringen sich. ... die *Fuge*, sie ist die Aussage, die nicht nur die Teile zum Ganzen verbindet, sondern zugleich den Eigenwert festlegt.“ (43) Durchgehendes Kennzeichen dieser Arbeiten ist die Exaktheit, das Ausloten von Symmetrie; analog dazu sind die Farben auf die Kuben bezogen. Ausgedrückt werden komplexe Beziehungen, Körper werden schließlich „verschachtelt“.

Salentin geht mit seinen *Hard-Edge-Reliefs* nicht so weit. Diese bleiben weitgehend der Fläche verbunden. Die Zentrierung klärt die Komposition weiter, unterstrichen durch Kontraste im Farbton. Der Duktus der Malerei ist sichtbar, unterschiedliche Materialien werden zusammengefügt. Salentins *Hard-Edge-Reliefs* lassen sich illustrativ verstehen, vermittelt durch den Titel. Insgesamt erreicht Salentin hier eine geringere formale Konzentration als dies bei den Arbeiten von Kampmann der Fall ist.

Wesentliche Aspekte, die sich mit seinem Interesse an der industriellen Formsprache decken, wird Salentin über die Phase der *Hard-Edge-Reliefs* hinaus beibehalten. Hingewiesen sei auf die „Röhrenplastiken“, welche in diesen Jahren an die Plastiken von Hans Nagel und Erich Hauser denken lassen. Gemeinsamer Hintergrund ist auch hier die Evidenz dieser Formen in der Industrielandschaft und die Verwendung gleicher Materialien (44).

12.4. Designer und Konstrukteure

Schon früh, geradezu beiläufig, werden Salentins Arbeiten mit dem Begriff des Design in Verbindung gebracht. Walter Aue zitiert, seinen Artikel zu Salentin einleitend, Jean Tinguely unter anderem mit folgendem Satz: „Industrial designer, Formentwerfer, Gestalter nehmen sich überall der Maschine an, und versuchen, sie ansehnlich zu machen.“ (45) Der Terminus ‘Design’, bezogen auf das „Aussehen“ der Konstruktionen, wird von nun an immer wieder - mehr oder weniger explizit, oft unkritisch - Salentins plastisches Werk begleiten (46), begrifflich forciert durch die Einladung zur documenta VI in Kassel, bei der Salentin mit dem „Mondkarren“ (WVZ 1971-11) bei den „Künstlerautos“ in der Abteilung „Fahrzeuge - Utopisches Design“ vertreten ist.

Gerhard Bott als Kurator dieser Abteilung, in der neben Salentin sechs weitere Künstler und sechs Fahrzeugkonstrukteure vorgestellt werden, erläutert die Zusammenhänge wie folgt:

„‘Utopisches Design’ meint also nicht eine grundsätzlich gegenüber der Wirklichkeit in das Reich der Phantasie abgehobene andere Ebene, die vielleicht nie von der Realität eingeholt wird oder werden soll. Die Ziele des hier angewandten Begriffes liegen vielmehr in der Gegenwart. Sie richten sich allerdings auf einen Anspruch, wie diese sein könnte.“ (47) Michael Maek-Gérard ergänzt hierzu: „Im Designprozeß für diese Art von Produkten verbinden sich künstlerisch-phantastische Immagination [sic] mit wissenschaftlich-technischer Spekulation in einer Weise, die es mitunter schwer macht, zu bestimmen, ob es sich um Kunst im engen Sinne oder um Design handelt.“ (48)

Mit der Benennung der funktionalen Anmutung schließt die documenta-Abteilung an Projekte an, die analog das Verhältnis von Kunst und Design untersucht haben, jedoch mit umgekehrtem Ansatz. So hat das Museum of Modern Art in New York 1934 der ästhetischen Erscheinung industrieller Produkte eine Ausstellung gewidmet, die sich auf Gegenstände wie Stühle und Uhren konzentrierte (49), und Pontus Hultén hat später, ebenfalls im Museum of Modern Art, 1968/69, die Ingenieur- und Designleistung u.a. zeitgenössischer Automobile in Bezug zu Kunstwerken hervorgehoben (und dabei auch die Fragwürdigkeit der Maschine betont) (50). Das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt zeigt seit 1999 (als Schenkung von Hugo Boss) in einer Vitrine das 1:4-Modell des McLaren Mercedes, mit dem Mikka Häkkinen 1998 die Formel-I-Weltmeisterschaft gewonnen hat. Der Wertschätzung der Maschine (ihrer Aura, ihrer Form) schließt sich Salentin mit Nachdruck an:

„Lebensbejahung - Lebensbegeisterung
Aesthetische Realisation - Erinnerungen, die bleiben.
Logische Struktur, beruhend auf den Eigenschaften des
Materials. Aesthetik der rigorosen Formstrenge.
Wechselbeziehungen zu den Produkten unserer mechanischen Welt.“ (51)

Die Abteilung „Utopisches Design“ der documenta VI wurde, zumal in der Designtheorie, nicht unkritisch zur Kenntnis genommen. Jürgen Zänker wertet die vertretenen Arbeiten von Panamarenko, Potts und Salentin als „wohl vage utopisch, wenngleich die Fliegerei kein Traum mehr ist. Diese *Fahrzeuge* sind kein Design.“ Und er schließt, auch Positionen außerhalb der documenta einbeziehend: „Weder sind sie anwendungsbezogen und konkretisierbar, als Bedingungen für Design, noch enthalten sie gesellschaftsbezogene Vorgriffe als Bedingung für die Utopie“. (52)

Meines Erachtens verkennt Zänker die Intention dieser Ausstellung und das Potential der Arbeiten; aber er liefert einen Begriffsrahmen für Design (und den Begriff „Utopie“), der dann auch auf Salentin hin anzuwenden wäre.

Design, in der gebräuchlichen Verwendung aus dem Englischen übernommen, verleiht einem Gegenstand eine ästhetische Form, die - vermittelt der Konstruktion -, funktional-praktisch ist. Design soll zum Erwerb des Produktes animieren und eine Identität innerhalb der Produkte eines Unternehmens herstellen (53). Design ist in den Kontext der Zeit eingebunden; dies betrifft den technischen Fortschritt und dessen Materialien. Dies betrifft aber auch die ästhetischen Wertungen; es gibt keine „zeitlose Schönheit“ (54). Das Monopol für das ästhetische Ideal aber liegt heute beim Design - kaum

beim Kunstwerk (55) - ungeachtet der jeweiligen Anwendung (56). Beim Industrial-Design wird in Serie, anonym, produziert; der Name des Designers tritt meist in den Hintergrund.

Salentins Plastiken können innerhalb dieses Kontextes wahrgenommen werden, erst recht wenn sie auf Grundplatten präsentiert sind. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wären diese Arbeiten dann eher der „Versachlichung“ der Ulmer Hochschule für Gestaltung zuzuordnen (57) als den „weichen“, „üppi-gen“, oft von starker Farbigkeit begleiteten Formen im Kontext von Pop Art und 68er-Bewegung (58). Sie sind - analog zu Designprodukten - auf der Grundlage von geometrischen Mikrostrukturen entwickelt (59). Bezüge zum Designobjekt finden sich primär bei den anwendungsorientierten Motiven, bei den „Fahrzeugen“ ebenso wie bei den „Stühlen“.

Künstler wie Gerrit Rietveld und, viel später, Scott Burton überschreiten mit ihren Stühlen die Grenze zwischen Kunstwerk und Gebrauchsobjekt. Die Fahrzeuge von Don Potts sind fahrtüchtig. Die funktionalen Erfindungen von Carlo Mollino wiederum wirken surreal, als Kunstwerke, ohne Rücksicht auf Praktikabilität. Im Umgang mit Rippenformen, Additionen geometrischer Elemente und plötzlich sich verbreiternden Partien bei den „Fahrzeugen“ ebenso wie bei den „Tischen“ und „Stühlen“ kann Mollino durchaus als „Vorläufer“ zu Salentin verstanden werden (60).

Die „Stühle“ von Stefan Wewerka tendieren das eine Mal zum Gebrauch (tatsächlich sind einige seiner Entwürfe in die Serienproduktion gegangen), das andere Mal verneinen sie von vornherein jede Zweckmäßigkeit. Aber während sie dabei ein Moment des Humorvollen bewahren, lösen die „Stühle“ von Hans Salentin negative Empfindungen aus.

Salentin, der die „Stühle“ quasi skelettiert, wehrt mit dem Hinweis auf die Titel und die vermeintliche Funktion ab: Bei einem Folterstuhl komme man gar nicht erst auf die Idee, nach Design Ausschau zu halten. „Der Anblick bereits kann töten“ (61).

Diese Plastiken ziehen einen Teil ihrer Wirkung aus der in sich präzisen Form, durch welche der Eindruck der Anwendbarkeit gesteigert wird. Zufällig im Jahr der Expedition des Moon-Rovers (eines ferngesteuerten Fahrzeugs, das die Mondoberfläche abfährt) entstanden, trifft dies auch auf den „Mondkarren“ zu. Salentin schreibt:

„Das Fahrzeug wird fahrtüchtig, trotz oder gerade weil seine unkonventionelle Konstruktion alte Einsichten über die Voraussetzung für ein sinnvolles Funktionieren hinter sich läßt. ... Für mich ist der „Mondkarren“ ein Kontraststück zu den realitätsbezogenen Fahrzeugen, wie sie uns umgeben.“ (62)

Salentins Aufmerksamkeit und seine Anerkennung gilt den Konstrukteuren, mit denen er sich noch bedingt identifiziert. Design erweist sich als Folge der Konstruktion; „Design ist ein Wort, das zuviel gebraucht wird“, sagt Salentin (63). Seine Konstruktionen erfolgen parallel zur Wirklichkeit. Die Versatzstücke, die selbst noch unter dem Eindruck von Design entstanden sind, werden in der Zusammenstellung verfremdet. Er bedient sich des Design, fast zwangsläufig, indem er die analogen Materialien und Formen verwendet und Gerätschaften baut, die im Blickpunkt des heutigen Design stehen. Aber er zitiert dieses und dekonstruiert es dabei. Salentin bewegt sich an der Grenze des Design, ohne diese zu überschreiten.

Häufig entstehen seine Arbeiten aus einer augenblicklichen Findung heraus, Entwurfs- oder Konstruktionszeichnungen gibt es nicht. Die Plastiken selbst konterkarieren jede praktische Anmutung. Die elementare Konstruktion aber führt dazu, daß ein industrielles Produkt wie der „Computer-Dackel“ „Aibo“ von Sony (64) verblüffend an Salentins Plastiken erinnert. Aber während hier die Kritik am zeitgenössischen Industriedesign ansetzt, den Verlust des Auratischen beklagend (65), behaupten sich Salentins Arbeiten auf eine sperrige Weise als originäre Kunstwerke.

(1) A. Kuhn, ebd., S. 7; R. Damsch-Wiehager, in: Kat. Esslingen 1997, a.a.O., S. 9.

(2) H. Stachelhaus, ebd., S. 55; s. auch ZERO 3, 1961, s.p.

(3) O. Piene zur Eröffnung der Ausstellung Mack-Piene-Uecker im Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, Haus Lange, Januar 1963, zit. in: Kat. Zero, Hannover 1965, a.a.O., S. 134.

(4) A. Kuhn, ebd., S. 47.

- (5) W. Schmied, in: Kat. Zero, Hannover 1965, S. 6.
- (6) A. Kuhn, ebd., S. 40.
- (7) 1963 Krefeld, Museum Haus Lange; 1964 Kassel, documenta III; New York, Howard Wise Gallery; 1965 Hannover, Kestner-Gesellschaft; 1966 Bonn, Städtische Kunstsammlungen.
- (8) A. Kuhn, ebd., S. 27; Gespräch mit Günther Uecker, Düsseldorf 21. Mai 1998.
- (9) H. Schoeller zählt bis 1989 11 Teilnahmen auf, hinzu kommen die Beteiligungen in Wolfsburg, Ess lingen und Kiel (Kat. Gruppe Zero, 1989, a.a.O., S. 139).
- (10) Gespräch mit Heinz Mack, Mönchengladbach 14. Dezember 1998.
- (11) Gespräch mit Hans Salentin, Köln 3. März 1996.
- (12) Oder, als Teil des Konzeptes, bei der zeitgleich gegründeten Group de Recherche d'Art Visuel (s. Kat. Dortmund 1968). - S. auch das „Weiße Konzept“, das von Lucio Fontana mitentwickelt wurde (1946), zit. in: Th. M. Messer: Lucio Fontana, a.a.O., S. 19 und 209ff.
- (13) Gleichwohl hat Salentin bei einigen von ihnen „ZERO“ auf die Rückwand geschrieben.
- (14) Brief von Otto Piene, Groton 2. Januar 1998; Gespräch mit Charles Wilp, Düsseldorf 20. November 2000.
- (15) A. Kuhn, ebd., S. 65. - In Deutschland werden u.a. Hermann Bartels, Leo Erb, Oskar Holweck, Herbert Zangs kontinuierlich mit Weiß arbeiten. Zu erwähnen ist auch Piero Manzoni, der bereits Ende der fünfziger Jahre Weiß strukturiert mit Ölfarbe auf Leinwand setzt („Achrome“).
- (16) S. hierzu M. Imdahl, in: Kat. Jan J. Schoonhoven, a.a.O., S. 43-48. - Die „Unistischen Kompositionen“ auf Leinwand von Wladyslaw Strzeminski Anfang der 1930er Jahre sind Salentin zu dieser Zeit nicht bekannt. S. hierzu Kat. Wadyslaw Strzeminski, a.a.O., S. 91-96. (17) S. hierzu: A. Kuhn, ebd.; S. Stich: Yves Klein, a.a.O.; R. Damsch-Wiehager, Kat. Zero und Paris 1960, a.a.O.
- (18) P. Restany im Interview mit Sylvain Lecombe, in: Kat. Les Nouveaux Réalistes, a.a.O., S. 21.
- (19) H.-J. Buderer, in: Kat. Les Nouveaux Réalistes, a.a.O., S. 30.
- (20) P. Restany, ebd., S. 19.
- (21) P. Restany, ebd., S. 70.
- (22) Im besonderen zur Décollage von J. Villegé, M. Rotella.
- (23) S. hierzu das Interview mit P. Restany, in: Kat. Les Nouveaux Réalistes, a.a.O., bes. S. 19-21.
- (24) A. Pacquement, in: Kat. Pop art, a.a.O., S. 217.
- (25) M. Livingstone, in: Kat. Pop art, a.a.O., S. 14; s. hierzu auch: D. Robbins (ed.), The Independent Group, a.a.O.
- (26) So Billy Al Bengston und James Rosenquist.
- (27) Vgl. „Four Towers“, 1962; „The Last of the Idols“, 1963, in: W. Konnertz: Eduardo Paolozzi, a.a.O., S. 125, 131. Im tektonisch-architektonischen Aufbau und in der Struktur aber auch zu einigen Arbeiten von H. C. Westermann.
- (28) In: M. Livingstone, Kat. Pop art, a.a.O., S. 158. - Hans Salentin kennt zu dieser Zeit bereits das Werk von Colin Self, von dem er Siebdrucke erwirbt.
- (29) „Red Disaster“ (auch: „Orange“, „Silver“, „Lavender Disaster“), 1963; „Big Electric Chair“, 1967.
- (30) J.-C. Ammann, in: Kat. documenta V, a.a.O., Kap. 15, 15-1.
- (31) J. Morschel, Süddeutsche Zeitung, 8.11.1972.
- (32) H.-J. Müller, in: Kunstspiegel 2, Köln 1972, S. 3f.
- (33) R. Wollheim, Minimal Art, in: Arts Magazine, January 1965 - s. hierzu und zum folgenden: G. Stemmrich, Minimal Art, a.a.O.
- (34) Vgl. dazu die einschlägigen Ausstellungen: 1966: The Jewish Museum, New York: Primary Structures. Younger American and British Sculptors. - 1967: Studio/J. W. Goethe-Universität, Frankfurt: Serielle Formationen. - 1968/69: Haags Gemeentemuseum, Den Haag; Kunsthalle Düsseldorf; Akademie der Künste, Berlin: Minimal Art.
- (35) Y. Rainer, A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or Analysis of Trio A, 1966, erstveröffentlicht in: Gregory Battcock 1968, S. 263-273 - hier zitiert nach G. Stemmrich, a.a.O., S.121.
- (36) Zum Begriff der Serialität s. E. Bippus, Minimal Art und Serialität, in: S. Sanio/N. Möntmann/ C. Metzger, a.a.O., S. 197-210.
- (37) R. Krauss, Allusion and Illusion in Donald Judd, in: Forum, Vol. IV, May 1966, S. 24ff.
- (38) D. Judd, Specific Objects, in: Arts Yearbook 8, 1965, S. 74-82.
- (39) Vor allem C. Andre, D. Judd, S. LeWitt.

- (40) H.-J. Müller, Kunst kommt nicht von Können, a.a.O. - Wichtig sind die Ausstellungen: 1965 'Signale' (Kunsthalle Basel, u.a. mit A. Held, E. Kelly, K. Noland, J. Olitski, G. K. Pfahler); 1966/67 'Formen der Farbe' (Amsterdam, Stuttgart, Bern mit einem Kern von 36 Künstlern, u.a. A. Held, K. Noland, F. Stella, U. Kampmann, Th. Lenk, G. K. Pfahler).
- (41) So für die Ausstellung „Utopischer Realismus“, Köln 1972, s. Kunstspiegel Nr. 2, Köln 1972, S. 3/4.
- (42) Mehrere der ausgestellten *Hard-Edge-Reliefs* werden verkauft; eine Verkaufsliste ist leider nicht vorhanden. - Gespräch mit Helmut Rywelski, Köln Juli 1997.
- (43) B. Hoesli, in: Utz Kampmann, a.a.O., s.p.
- (44) Weniger Bezüge zu Gerlinde Beck und Friedrich Gräsel. - Zur Parallelität von Nagels „Röhren plastiken“ zu Formen der Industrie s. Hans Nagel - Röhrenplastiken, a.a.O., v.a. Abb. 13 und 14. Diese Monographie zeigt aber auch die Analogie von Nagels Formulierungen zu solchen in der antiken Kunst, zu Anthropomorphem, Biomorphem und zum Vegetativen.
- (45) Zit. in: das kunstwerk, März 1966, S. 3, dort ohne Quellenangabe.
- (46) „Der Expressionist geht mit einem leidenschaftlichen Ästhet einher, der über die Schönheit einer handgerechten Form, eines präzisen Bügels, einer hauchdünnen Lamelle in fast schon erotisches Schwärmen gerät“ (M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 54).
- (47) G. Bott, in: Kat. documenta VI, a.a.O., Bd. 3, S. 269.
- (48) M. Maek-Gérard, ebd., Bd. 3, S. 271.
- (49) 'Machine Art', Museum of Modern Art, New York 1934, Reprint 1994.
- (50) 'The machine. as seen at the end of the mechanical age'. The Museum of Modern Art, New York 1964. Hultén spannt den Bogen von Leonardo da Vinci über die Futuristen und Ernst hin zu Tinguely und Nam June Paik.
- (51) H. Salentin, in: Kat. naivität der maschine, a.a.O., S. 116 (die Transkription folgt hier dem Abdruck im Ausstellungskatalog).
- (52) J. Zänker, Utopisches Design. In: H. Gsöllpointner/A. Hareiter/L. Ortner, a.a.O., S. 320/321.
- (53) E. Tjalve, ebd., S. 119.
- (54) G. Selle, a.a.O., S. 115.
- (55) Vgl. schon die Manifeste der Futuristen.
- (56) „Wer noch nie über die schöne Form einer V-2-Waffe oder eines Super-Panzers deren Gefährlichkeit vergaß, der möge Protest erheben!“ (W. Vitt, a.a.O., 1975).
- (57) G. Selle, a.a.O., S. 294.
- (58) W. Schepers, a.a.O., S. 23ff.
- (59) E. Tjalve, ebd., S. 175.
- (60) Zu Carlo Mollino s. C. Borngänger, a.a.O., S. 14ff. - Das Werk von Mollino (1905-73) ist Salentin nicht bekannt.
- (61) Gespräch mit Hans Salentin, Köln 2. Oktober 1999. Der Titel „Folterstuhl“ stammt von J. Bandau.
- (62) Kat. documenta VI, a.a.O., Bd. 3, S. 292.
- (63) Gespräch mit Hans Salentin, Köln 2. Oktober 1999.
- (64) In Deutschland vorgestellt auf der Funkausstellung Berlin 1999, s. z.B. Mannheimer Morgen, 31.8.1999.
- (65) „Verlust der nicht austauschbaren Kategorien des Hier und Jetzt, des Echten und Einmaligen“ W. L. Lipp, in: H. Gsöllpointner et al, a.a.O., S. 78.

13. Motive der realistischen Dingwelt

13.1. Astronauten

Die „Astronauten“ umspannen die gesamte Phase der Arbeit mit Aluminiumgußteilen. Zwischen 1965 und 1976 entstehen zehn Werke, die ein analoges Formvokabular aufweisen, der Kanon steht schon mit der ersten Arbeit fest. Auch entstehen verwandte Darstellungen, die sich in ihren gegenständlichen Anmutungen hier zuordnen lassen, das „Go-Cart“ (WVZ 1965-3), das „Relief mit Wächter“ (WVZ 1989-1) und die „Kleine Figur“ (WVZ 1974-2), welche sich im Untertitel als Roboter zu erkennen gibt. Weiterhin finden sich „Astronautenpantoffeln“ (WVZ 1970-20 und 21), mit denen Salentin auf humorvolle Weise den Kontext umspielt.

Als gesellschaftlicher und kultureller Hintergrund erweisen sich die aktuellen Fragestellungen, die um den wissenschaftlichen und technischen Fortschritt und die Visionen der Zukunft kreisen. Weltraumfahrt impliziert hier die Science-fiction. Salentin greift ein Thema auf, welches die Menschheitsgeschichte seit jeher begleitet hat und, ausgehend vom Traum vom Fliegen, zur Eroberung des Welt-raums, zur Vorstellung von außerirdischen Wesen und von einer Verselbständigung künstlicher Intelligenz führt.

Salentins „Astronauten“ haben in ihrer Ernsthaftigkeit und idolhaften Starre kaum etwas mit dem „Eisenmann“ in Lewis Carrolls „Alice im Wunderland“ (1865) oder mit den Schilderungen bei Jules Verne zu tun - wenngleich sie mit ihrer „Rüstung“ und der Betonung des „Helmes“ durchaus an Tief-seetaucher denken lassen könnten. In ihrer Stereometrie weisen sie Bezüge zu den Figuren von Oskar Schlemmer auf, motivisch klarer bestimmt zu Alexandra Exters „Figurine eines Marsbewohners (Krieger)“ (1924) (1). Von kantigen Formen bestimmt ist hingegen das „Selbstbildnis“ (1924) von El Lissitzky (2), das auf verblüffende Weise an Salentins „Serielle Plastik“ (WVZ 1969-7) erinnert. In Bezug auf Stereometrie, Symmetrie, Einbezug des Raumes sei aber auch Rudolf Bellings „Skulptur 23“ (1923) erwähnt (3), die durchaus als „Vorläufer“ von Salentins „Helm“ verstanden werden kann.

Salentins Formulierungen sind rigide; gleichsam unbeseelt, dominiert bei ihnen die Strenge. Helmut Rywelski hat von „harten Gesellen“ (4) gesprochen. Salentin wählt Formulierungen, die das Organische normieren.

Der „Astronaut“ folgt dem Körperbau und den Proportionen des Menschen; aber er tritt, in Hammer-schlagblau, seltener in Felgensilber, in moderatem, durch die Formteile vorgegebenem Maßstab als „Hülle“ auf. Tatsächlich baut Salentin seine Arbeiten ja aus Hohlgüssen auf. Die „Astronauten“ mögen an Ritterrüstungen in historischen Sammlungen - analog dazu auch als Denkmal - erinnern. Bei den „Astronautenpantoffeln“ geht die Aussparung weiter; hier werden die „Pantoffeln“ zum Stellvertreter für eine abwesende Gestalt.

Der „Astronaut“ besitzt niemals einen Gesichtsausdruck; lediglich das „Go-Cart“ erlaubt, eine Differenzierung in Richtung auf ein Gesicht zu lesen. Auch findet sich kein Visier, in dem sich der Betrachter spiegeln könnte. Manchmal weist die Stirn ein kreisrundes Loch auf, dieses ist bei einigen Arbeiten in den Scheitelpunkt des „Helmes“ verlegt.

Konstituierend für den Gesamteindruck der Konfiguration und deren Definition als „Astronaut“ ist sämtlich die obere, oblonge Halbkugel, der „Helm“ - im Unterschied zu den „Köpfen“, die, in verschiedenen Konstellationen, die menschliche Figur als Fragment andeuten. Der „Helm“ ist über seitliche Verlängerungen mit den „Schul-tern“ und damit mit dem Körper verbunden, wobei sich unterhalb des „Helmes“ eine Aussparung befindet. Der Körper teilt sich infolge der (virtuellen) Mittelachse in zwei analoge Hälften. Salentin realisiert mehrere Varianten der Darstellung des Körpers. Einen Sonderfall stellt das „Astronautenrelief“ (WVZ 1972-10) dar: Der Körper erstreckt sich in die Horizontale. Zwischen den Querspannen ragen, auch hier axial orientiert, zwei geknautschte Rohre nach außen. Von Mal zu Mal löst Salentin den Abschluß unterhalb des Körpers anders. Nur einmal wächst dieser zu einem Glied zusammen, beim „Astronautendenkmal“ (WVZ 1965-7). Dies ist auch die erste Arbeit, die explizit alle Merkmale des „Astronauten“ in sich trägt, zudem die Terminologie im Titel

aufgreift. Das „Astronautendenkmal“ beschreibt in der rigiden Axialität, in der Anmutung des Erstarrt-Seins einen nach innen gekehrten Ausdruck; nur noch der „Astronaut (mit schwarzen Flanken)“ (WVZ 1971-1) erreicht eine derartige Verdichtung des Wesens.

Das Moment des Beharrens der Formen kommt dann ebenso in den letzten Arbeiten dieser Werkgruppe zum Ausdruck, beim „Astronaut mit Mal“ (WVZ 1976-10) sowie, wenn auch mit anderem Formvokabular, beim „Relief mit Wächter“ (WVZ 1989-1), beides Arbeiten übrigens, welche die Proportionalität und Relation der Formen und Flächen thematisieren. Beim „Relief mit Wächter“ wäre, neben weiteren Ebenen der Deutung, der „Astronaut“, nun mit Visier, als entschwindendes Wesen im Kosmos zu verstehen.

Insgesamt wird eine Entwicklung der „Astronauten“ deutlich, die von der monolithischen Konzentriertheit hin zu einem partiellen Variieren und Öffnen des Kanons mittels Hinzufügungen („Beine“, „Flügel“) führt; der „Astronaut“ wird - innerhalb dieser Entwicklung - auf eine Grundplatte gestellt, dann in einen (schwarzen) Kasten gesetzt. Die „Astronauten“ sind die einzige Motivgruppe, die derart konsequent auf der einmal erarbeiteten Form insistiert und kaum Abweichungen erfährt. Hierin - und im Grad der anonymisierenden Stilisierung - unterscheidet sich Salentin von anderen Künstlern seiner Generation, die mit dem Motiv des „Astronauten“ arbeiten.

Dorothee Selz und Otto Piene geben in ihren Bildern und Zeichnungen den Astronauten als individuelle Gestalt, die sich von der Schwerkraft löst, wieder. Robert Rauschenberg zitiert direkt, indem er, als Collage von Zeitungsmeldungen, Astronauten bei der Landung zeigt. Im plastischen Bereich wäre vor allem Paul van Hoeydonck zu erwähnen, der mit Figurenensembles in weißem Ton bekannt wird. Die Darstellungen aber sind bei allen diesen Künstlern gegenständlich.

13.2. Fahrzeuge, Flugapparate

Das Motiv wird hier nicht durch einen festen Kanon an Fundstücken bestimmt, sondern durch den Bezug der abgeschlossenen Arbeiten zu realen Gefährten, unterstrichen noch mit der Titelgebung. Die Fahr- und Flugzeuge entstehen zwischen 1965 und 1977, silbergraue Arbeiten dominieren gegenüber blauen. In der Regel als Bodenstücke in horizontaler Ausdehnung konzipiert, können die Fahrzeuge über einer flachen Platte weiter konzentriert werden. Neben den größeren Werken entstehen kleine Arbeiten, die, auf Sockeln, wie Modelle - oder Spielzeugvarianten - gesehen werden können, so das „Utopische Heideplaniergerät“ (WVZ 1972-16). Die momentane Dysfunktionalität ist hier offensichtlich: Es findet sich kein Motor, zudem gibt es weder ein Lenkrad noch eine Sitzfläche. Die meisten dieser Arbeiten muten wie ein „Korsett“ an, in dem noch maßgebliche Elemente installiert werden müßten.

Wie die „Astronauten“ manifestieren die „Fahrzeuge“ Salentins Blick auf die Zukunft. Sie stammen aus der „Aluminiumzeit“ (wie mehrere dieser Arbeiten heißen) und sind für den Gebrauch in künftigen Zeiten entwickelt. Das Fahrzeug als Fortbewegungsmittel steht hier synonym für Fortschritt und das Erobern unbekannter Terrains; etliche dieser Gefährte scheinen für den extraterrestrischen Einsatz geschaffen. Sie bestehen aus Metall, die Widerstandsfähigkeit erweist sich als ebenso funktional begründet wie die Minimierung der Bausteine. Es gibt bei kaum einer Arbeit eine Abdeckung; diese könnte sich als „Ballast“ erweisen. Gleichwohl ist diesen Gefährten eine makellose Ordnung und Ästhetik eigen. Sie sind exakt konstruiert, folgen den Regeln der Orthogonalität, Axialität und Symmetrie, konform mit dem Stand der zeitgenössischen Industrie.

Die Erscheinung des Fahrzeugs kommt Salentins Formvorstellungen entgegen: die Paarigkeit und (Spiegel-) Symmetrie von Rädern, Kufen und Flügeln, diese verbunden durch Querspangen und mit einem Mechanismus in ihrer Mitte. Salentin handelt im einfachen Bauen aus den Gesetzen von Balance und Schwerkraft heraus. Es finden sich ein Mondkarren, ein Heideplaniergerät und ein Rasenmäher, ein Mondtraktor und ein Senkrechtstarter, aber auch ein Fahrrad, eine Seifenkiste und, weiterhin als eigene Wortschöpfung, ein Afrikanischer Schlitten. Vielleicht ließe sich auch die „Hommage à Kandinsky“ (WVZ 1974-4) diesem Kontext zuordnen: Das „Raketende“ in dieser Arbeit erscheint als pars pro toto eines Fahrzeuges, gewissermaßen in der Umlaufbahn, vergleichbar dem „Astronauten“ beim „Relief mit Wächter“.

Bei dieser Werkgruppe arbeitet Salentin primär mit Aussparungen und Skelettierungen, weniger mit Volumen und Masse. Die Plastiken entstehen überwiegend in den frühen siebziger Jahren, in denen das filigrane Bauen vornehmlich in Parallelführungen und Diagonalen von langgestreckten Stäben realisiert wird. Dies kennzeichnet in diesen Jahren ebenso die ungegenständlichen Arbeiten und die Motivgruppe der „Stühle“.

Während noch bei der „Seifenkiste“ (WVZ 1970-1) zwei linear gerasterte Flächen in einem Winkel von 45° bündig an einen geschlossenen Kasten anschließen, Offenheit und Geschlossenheit sich als Einheit zum Körper fügen, öffnet Salentin im „Mondkarren“ (WVZ 1971-11) die Konstruktion weiter. Er beschränkt sich hier auf wenige (zur Stabilität notwendige) Verstrebungen; implizit ist der Einblick in den „Funktionsmechanismus“ gegeben. Der „Mondkarren“ verzichtet auf eine umschließende „Haut“.

Diese Motivgruppe scheint die Geschichte der maschinellen Fortbewegung zu umspannen, mit ihren einfachen Verfahren (als Rad) und in der Evokation futuristischer Projekte. Das Kapitel Geschwindigkeit läßt Salentin, von Ausnahmen abgesehen (5), jedoch aus. Neben dem spezifischen Interesse, das die Futuristen geäußert haben, werden im Kunstgeschehen der letzten 100 Jahre bevorzugt „schnelle“ Autos und Rennwagen zum Vergleich mit der bildenden Kunst herangezogen (6). Salentins Gefährten hingegen ist nichts Euphorisches oder Wagemutiges eigen. Die Möglichkeit der Nutzenanwendung teilt Salentin stets mit.

Innerhalb der entsprechenden Abteilung der documenta VI, 1977, liefert Salentin mit dem „Mondkarren“ einen unspektakulären Beitrag, der gleichwohl wie aus einer anderen Zeit anmutet. Demgegenüber scheinen die Gefährte von Tatlin und Panamarenko mehr in der Gesellschaft verhaftet. Mit den Autoskulpturen von Wolf Vostell und den Pressungen aus Schrotteilen bei John Chamberlain haben

Salentins Beiträge ohnehin nichts zu tun. Zur „Auto parts sculpture“ von Arman (7) stellen Salentins Fahrzeuge dann eine Art Umkehrprozeß dar.

13.3. Stühle

Auch hier geht Salentin nicht von einem spezifischen, innerhalb der Motivgruppen analog geformten Fundstück aus, welches das weitere Vorgehen initiiert. Maßgeblich für das Entstehen der Arbeit sind vielmehr die realen, alltäglich gesehenen Gegenstände und deren unbedingte Wiedererkennbarkeit in der Plastik. Salentins „Stühle“ sind in der Mehrzahl silbergrau gesprayed; sie sind feingliedrig angelegt und setzen sich aus zahlreichen Einzelteilen zusammen. Die Charakteristika seiner Handschrift werden dabei gesteigert, dies betrifft die serielle Folge gleicher Elemente, die Axialität und die Symmetrie. Die „Stuhllehnen“ klappen schräg nach hinten. Vor allem hier zeigt sich Salentin dem zeitgenössischen Design verwandt; über den einzelnen Abschnitt hinaus hat er das Ganze im Blick und findet über die möglichen inhaltlichen Anforderungen formale Lösungen. Das additive Bauen bestätigt sich als Verfahren, eine zwingende Ordnung zu erzeugen. Die Plastiken sind dezidiert durchgearbeitet, und bei aller Vierteiligkeit bleibt jedes Element formal begründet.

Schon infolge dieser Merkmale bilden die Jahre 1969 bis 1976 den zeitlichen Schwerpunkt. Insgesamt sind elf Arbeiten zu diesem Bereich entstanden, außerdem möchte ich das „Hippiebett“ (WVZ 1970-18) - formal wie motivisch als Möbel - in Nähe dazu sehen.

Die „Stühle“ bewahren, in ihrer Höhe am Gebrauch orientiert, den Bezug zum Menschen (der selbst aber abwesend bleibt) (8) - gerade dies steigert ihre Eindringlichkeit. Weder sind sie Thron noch Sessel; die harte, kühl zu empfindende Materialität und die Haken, die aus der Sitzfläche und den Seiten ragen, verstärken den Grad des Drastischen. Der Sinn eines Stuhles (die Erwartung von Bequemlichkeit) wird geradezu pervertiert.

In ihren markantesten Beispielen haben diese „Stühle“ wesentlich - in Ausstellungen und Publikationen - zum Eindruck von Salentins Werk beigetragen. Dieses enthält demnach Züge des Zynischen, vermittelt wird eine pessimistische Vision. Folter schwingt als Moment mit (9). Folgende Plastiken lassen sich diesem Kontext zuordnen: „Elektrischer Stuhl“ (WVZ 1969-4); „Maschinenstuhl“ (WVZ 1969-5); „Grillstuhl“ (WVZ 1973-7); „Stuhl-Science-Fiction“ (WVZ 1976-3). Salentin visualisiert - kommentarlos - (gesellschaftliche) Erscheinungen und Maßnahmen. Es bleibt offen, wie „real“ diese „Stühle“ sind. Sie erweisen sich als äußerste Zuspitzung in Salentins plastischem Werk; in ihrer Gestimmtheit sind sie vielleicht noch mit den „Frauenbildern“ unter Salentins späten Collagen zu vergleichen.

Durchaus bewußt tangiert Salentin mit diesen Arbeiten Aspekte zeitgleicher Stile.

Dies betrifft den Hyperrealismus (10) und streift im Sujet (und dessen politischer Aktualität) die Pop Art eines Andy Warhol oder, in plastischer Formulierung, die Werke von Oldenburg und George Segal. Generell ist der Stuhl, wohl aufgrund seines Anwendungsbezugs, ein verbreiteter Topos in der Kunst des 20. Jahrhunderts; im übrigen findet er sich schon, in Serienproduktion praktisch zu verstehen, bei De Stijl und der Ulmer Hochschule für Gestaltung (11).

Als Themenheft bezieht sich das Magazin KUNST, Nr. 42, 2. Quartal 1971, bearbeitet von Heinz Ohff, auf die künstlerische Auseinandersetzung mit Alltagsgegenständen. Dem „Stuhl“ widmet Ohff ein Kapitel, wobei „unseren Augen kaum ein Gebrauchsgegenstand vertrauter ist als der Stuhl; er ist uns derart vertraut, daß schon die bloße Verzerrung der Stuhl-Form humorvolle oder hintergründige Assoziationen auszulösen vermag“ (12). Ohff zeigt in Abbildungen die Werke von rund dreißig Künstlern und betont dabei die „Verschränkung“ von *Objet trouvé* und *Ready-made*, beginnend mit Duchamp und Man Ray, als zentralem Verfahren. Auf Salentin trifft dies, in dieser Form, nicht zu. Von ihm ist hier der „Elektrische Stuhl“ abgebildet (13), der in der Spannung von zeitlicher Aktualität, Faszination der Präzision und futuristischer Übersteigerung wahrzunehmen ist.

In dem Anspruch einer Science-fiction liefert Salentin bei diesem Sujet einen ganz eigenen Beitrag innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts. Von den Aspekten der existenziellen Bedrängnis und der Aussparung des Menschen bei Salentin ist an anderer Stelle die Rede. In der Kunst der neunziger Jahre aber wird der „Stuhl“ eher als Zwitter zwischen kulturgeschichtlichem Dokument und dienstleistender Anwendung (14) oder als sinnliches Objekt der Inbesitznahme (15) realisiert.

13.4. Architekturelle Formationen und biomorphe Gestaltungen

Neben diesen drei, am ehesten als Einheiten zu fassenden Motivgruppen finden sich weitere Arbeiten, die zu separaten Bereichen zusammenzufassen sind. Im wesentlichen betrifft dies den Kontext der Architektur und den des Biomorphen und Vegetativen.

Die meisten der Plastiken aus Aluminiumgußteilen besitzen einen Bezug zu architektonischen Bauprinzipien. Zu diesem Eindruck tragen die formale Ordnung, die Stabilität und die Bevorzugung stereometrischer Formulierungen und orthogonaler Raster bei. Als Erscheinungen, die auf elementare Formen reduziert sind, finden sich vor allem bei den späteren Plastiken aus Gußstücken Momente einer latenten Nähe zum Minimalismus (16).

Einige dieser Arbeiten erklärt Salentin bereits durch den Titel, beziehungsweise den Nebentitel, zu architekturellen Gebilden. Abgesehen von den „Toren“ läßt sich zwar keine konstituierende Verwendung identischer Formen feststellen. Jedoch weisen die plastischen Erscheinungen auf archetypische Grundformen wie Haus, Turm, Dach und Tor. Auch hier liegt kein ikonographisches oder metaphorisches Interesse vor, vielmehr geht es Salentin um Formbeziehungen. Die Arbeiten, die sich diesem Bereich zuordnen lassen, entstehen in der Mehrzahl Mitte der siebziger Jahre; sie sind sämtlich silbergrau gesprayed. Es sind vier Gruppen zu unterscheiden, die „Gebäude“ (WVZ 1974-1; 1976-11; 1977-8); die „Gebäudeteile“ (WVZ 1968-7; 1977-1), die „architektonischen Konstruktionen der Science-fiction“ (WVZ 1976-15; 1978-2) und die „Tore“ (WVZ 1975-8; 1976-12; 1976-13; 1976-14; 1977-9). Weiterhin entstehen mehrere Stelen, gekrümmte Formen und Röhren, die ich allerdings dem gegenstandsfreien Bereich zurechnen möchte. Aber gerade diese Arbeiten verdeutlichen, daß sich der Umgang mit Dimension, Größe und Variation als wichtiger Aspekt in Salentins Überlegungen erweist.

Die vegetativ und biomorph anmutenden Plastiken wirken, verglichen zumal mit den anderen Bereichen, als Motivreihe am disparatesten; formal lassen sie sich kaum aufeinander beziehen.

Vereinzelt hat Salentin - durch sein Repertoire an Formteilen inspiriert und herausgefordert - tierhafte Wesen entwickelt; die Entstehung dieser Arbeiten beschränkt sich auf die Zeit von Mitte der sechziger Jahre bis Anfang der siebziger Jahre. Salentins Material (in seiner Farbigkeit, Härte, Kantigkeit, im Gewicht und in der Verarbeitung) scheint von vornherein jede Möglichkeit einer adäquaten Umsetzung als organische Wesen oder als Flora auszuschließen. Aber Salentin nutzt die Symmetrie, Paarigkeit, Wölbung und das serielle Nacheinander analog zum Vorkommen in der Natur.

Die Tiere, auch die Pflanzen wirken angriffslustig, man könnte sich an ihren Spitzen verletzen. Sie besitzen eine harte Oberfläche, die an einen Panzer denken läßt. Die Tiere sind keineswegs possierlich, schon in ihrer Größe und Massigkeit nicht. Vielleicht handelt es sich um Mutationen - so wie auch bei den riesigen silbergrauen Blättern am Zweig. Sie wirken gefroren, Lebendiges ist hier lediglich als Erinnerung gegenwärtig.

Salentin beschränkt sich auf Konstruktionen, die unmittelbar aus seinem Vokabular abzuleiten sind. So entstehen auch isolierte Formulierungen als pars pro toto möglicherweise organischer Wesen; wenn man aber die Titel ausblendet, sind sie als gegenstandsfreie Kompositionen zu verstehen. Salentin beschreibt Rippen (WVZ 1965-9) und Brüste (WVZ 1967-4); die Blätter von Zweigen (WVZ 1970-22; 1971-6); die Glieder und Gelenke von Tieren (WVZ 1966-7; 1966-8; 1969-6; 1969-12).

Lediglich die „Großen Krabbe“ (WVZ 1969-6), die in Münster 1985 auf der Ausstellung „Animalia“ zu sehen war, wurde im Kontext von Überblicksausstellungen zur Tierplastik präsentiert. Freilich fügt Salentin (so schmal dieser Bereich bei ihm auch ist) dieser Gattung einen bemerkenswerten Beitrag hinzu, der ohne Brüche in sein Gesamtwerk integriert ist.

(1) Kat. MaschinenMenschen, a.a.O., S. 32.

(2) Kat. MaschinenMenschen, a.a.O., S. 83. Die Analogien zu El Lissitzky wären aber auch in Bezug auf die Momente der Konstruktion zu untersuchen, bes. bei den *Strichcollagen*. Vgl. El Lissitzkys „Schwebende Konstruktion im Raum“, 1920, Abb. Kat. Die große Utopie ..., s.p., Nr. 217.

(3) Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach; Abb. in: P. Müller-Tamm/K. Sykora, a.a.O., S. 348.

- (4) Einladungskarte zur Ausstellung in der Galerie art intermedia, Köln 1967.
- (5) Ich denke an den „Opel GT“ (WVZ 1972-5) und „Aber auf jeden Fall mit Helm“ (WVZ 1974-12).
- (6) So hat Pontus Hultén Rennautos in die Sammlung des Moderna Museet in Stockholm integriert.
- (7) 1967; abgebildet in: Magazin KUNST, 2/71, S. 2274.
- (8) Bei der Ausstellung 'Der ausgesparte Mensch', Kunsthalle Mannheim 1975/76, ist Salentins „Elektrischer Stuhl“ zu sehen (Kat. Nr. 104, s.p.).
- (9) A. Haase, Rheinische Post, 3.4.1975; P. Winter, Artis, Juli/August 1992, S. 31.
- (10) J. C. Artmann, Kat. documenta 5, a.a.O., Abt. 15.
- (11) Gerrit Rietveld, Max Bill.
- (12) H. Ohff, a.a.O., S. 2253.
- (13) Ebd., S. 2259, dort datiert 1970.
- (14) Andreas Exner, Stefan Kern, Tobias Rehberger, Andrea Zittel.
- (15) Max Mohr, Jessica Stockholder.
- (16) Ohne daß dieser oder die Architekturplastik (H. Kiecol, H. Gruber) tatsächlich bei Salentin realisiert werden würden.

14. Inhaltliche Dimensionen

14.1. Fetisch-Formen und Idol-Anmutungen

Zu den Aspekten im plastischen Werk von Hans Salentin, die implizit in inhaltliche Bereiche vordringen, gehört die Nähe zu Fetisch-Formen und zu idolhaften Erscheinungen; diese ergibt sich infolge der Konstitution einzelner Plastiken. Jedoch ist hier zwischen der Suggestion der geläufigen Verwendung und dem tradierten, kulturell fundierten Terminus zu unterscheiden.

Fetisch und Idol haben Vereinbarungscharakter. Ein Fetisch kann grundsätzlich jeder Gegenstand sein; er wirkt nicht aus sich heraus, vielmehr wird in ihn ein Zauber gelegt, aufgrund dessen er helfend oder schützend wirkt. Er erhält Verehrung; die Kraft, deren Wirkungsweise inbegriffen ist, wird zum Ding. Das Idol wiederum repräsentiert, einzig zu diesem Zweck vom Menschen gefertigt, eine Gottheit. Es macht diese - als Bild - sichtbar; dahinter steht der Wunsch, das Transzendente irdisch zu vergegenwärtigen. Sinn und Funktion erhalten Fetisch wie auch Idol aus dem unmittelbaren kultischen Kontext.

1963 kuratiert Werner Hofmann im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien die Ausstellung „Idole und Dämonen“ (1). In dieser Ausstellung legt Hofmann, unter anderem, die Bezüge der Kunst im 20. Jahrhundert zur Form des Idols dar, „nur wenige anschauliche Strukturen können vom Betrachter in die Idolsphäre projiziert werden. Es eignen sich dafür besonders strenge, feierlich-hieratische, axialsymmetrische Gestalten, deren Formcharakter auf ein Verschlussenes, Verschlüsseltes, Verborgenes und Unnahbares hinweist.“ (2) Im Ausgreifenden sieht Hofmann dann ein Charakteristikum des Dämonischen, „wo die Form konvulsivisch aufbricht, aggressiv gestikuliert, wo sie sich als Handlung ereignet und Konflikte und Bedrohungen evoziert“ (3).

Einigen Künstlern der Wiener Ausstellung begegnet man dann 1967 wieder in der Ausstellung „fetisch-formen“ [sic] im Museum Schloß Morsbroich in Leverkusen und anschließend im Haus am Waldsee in Berlin. Parallel zu Leverkusen findet in der Kölner Galerie Tobiès & Silex die Ausstellung „Fetische“ statt. Salentin ist bei Tobiès & Silex vertreten. In der Leverkusener Ausstellung fehlt er noch, gehört dann aber (wie auch Kurt Schwitters) zu den Ergänzungen in Berlin. In der Ausstellung von Tobiès & Silex (in der auch Arbeiten von Alvermann, Christo, Oldenburg, Paik, Tinguely etc. zu sehen sind) ist Salentin mit drei Plastiken vertreten, mit „Pegasus“ (WVZ 1966-21), „Augenfetisch“ (WVZ 1967-6) und „Astronaut“ (WVZ 1967-12). Die Ausstellung der „fetisch-formen“ (u.a. mit Beuys, Ernst, M. Oppenheim, Paolozzi, Uecker, Ursula) wiederum zeigt von Salentin die blaue Plastik „XI-65“ (WVZ 1965-10) und die wenig später demontierte „Stele“ (WVZ 1966-4). Bei der Museumschau geht es um formale Konstituenten, welche sich mit der etabliert tradierten Vorstellung von Fetischen assoziieren lassen, zu diesen selbst aber auf Abstand bleiben (4), und in der Galerie um die praktisch funktionale Anmutung, welche die Arbeit weiter in ihrer Zeit ansiedelt.

Georg Jappe hat in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung die Ausstellungen in Leverkusen und Köln in Beziehung zueinander gesetzt, und er resümiert, „daß man dann von einem Fetisch in der Kunst sprechen kann, wenn ein Aspekt der Form und ein Aspekt der Funktion zur Übereinstimmung kommen: wenn durch irrationale Betonung und sakrale Erhöhung ein fetischisiertes Objekt, das für Wunschträume steht und oft tabuisiert ist, als ein negatives Denkmal der Gesellschaft enthüllt wird.“ (5)

Zweifelhaft bleibt jedoch, ob genau dies die Intention der als Fetisch apostrophierten Werke ist. Über die primitive Kunst kann hier nur pauschal gesprochen werden. Werner Hofmann und Rolf Wedewer haben die blockhafte Reduktion und die expressiv ausgreifende figürliche Darstellung als zentrale Erscheinungsweisen innerhalb der primitiven Kunst (im ethnologischen Verständnis) und aus der Sicht der Kuratoren zeitgenössischer Kunst hervorgehoben (6). Beiden Aspekten gemeinsam ist die Einfachheit, die auf der kultischen Funktion beruht (7).

Carl Einstein hat auf den religiösen Charakter der Skulpturen der Stammeskunst hingewiesen; der Transzendenz entspricht für Einstein die verdichtete, geschlossene Form (8). William Rubin betont die Verbindung von Form und Inhalt - am Beispiel expressiver Ausdrucksstärke - weiter; in unserer Kunst werde die Form dann unzulässigerweise vom Inhalt der primitiven Kunst gelöst (9).

Hans Salentin setzt die Verknappung und die expressive Ausdrucksstärke ungeachtet möglicher Konnotationen, inhaltlicher Bezüge bei der primitiven Kunst ein. Gewiß ist ihm die Rolle der Stammeskunst in den Arbeiten von Picasso und Max Ernst bewußt (10). Eher aber erweisen sich das stereometrische Vokabular des Industriedesign sowie die elementaren Formulierungen analog zur Konstitution des Menschen und in der Natur als Bezugspunkte seiner Arbeit. - Auch die Haltung des „Kauerns“, des „Hockens“, die Salentin bei einem „Sitzenden Astronauten“ (WVZ 1968-16) infolge der Verwendung gebogener Rohrformen zeigt - und die ebenso an Lipchitz denken läßt (11) - steht lediglich formal in Bezug zu den Figurendarstellungen der primitiven Kunst. Generell ist Expressivität bei Salentin als Komplexität, kaum als Einfachheit umgesetzt.

In diesem Zusammenhang erwähnenswerter sind die Plastiken, für welche die kubische Verdichtung bestimmend ist. Rolf Wedewer schreibt im Hinblick auf die primitive Kunst: „Einfachheit meint also Formgebilde von vergleichsweise geringer Differenzierung, aber von höchster Ausdruckskraft ... Dies bedeutet rein formal eine Konzentration auf die Form selbst. Sie ist nicht nur gegenüber ihrer Umgebung abgeschlossen, was man ihre Passiv-Seite nennen könnte, sondern sie behauptet sich umgekehrt gegenüber dem sie umgebenden Raum.“ (12)

Innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts finden sich bei etlichen Künstlern analoge Formulierungen, so bei Brancusi, Lipchitz oder Henry Moore und heute bei Abraham David Christian. Jedoch wären die Intentionen von Mal zu Mal zu untersuchen, die Bewußtheit der Künstler bei der Verwendung derartiger Formulierungen und der Umgang mit den Formen selbst (13).

Salentin trägt zur möglichen Rezeption der primitiven Kunst und zu den Wahlverwandtschaften oder zufälligen Begegnungen mit einigen wenigen Plastiken bei. Der Begriff des Fetisch spielt aber noch auf die übersetzte Weise eine Rolle, die bereits durch Georg Jappe beschrieben wurde, als Konstatierung der profanen Hinwendung zu zeitgenössischen Kulturgütern, die selbst dargestellt sind.

Walter Aue hebt in Bezug auf Salentin auf dieses aktuelle Verständnis von Fetisch ab. Er sieht die Technikbegeisterung dieser Jahre als Dimension von Salentins Plastiken: „Zeugen also für den Ding-Fetischismus unserer technisch geprägten Konsumgesellschaft? Roboter eigener Intention - oder RitualObjekte?“ (14)

Die inhaltliche Spannung zwischen (rituellem) Fetisch, Konstatierung eines (neuzeitlich profanen) Fetisch sowie Denkmal (für eine neuzeitliche Erfindung) ist auch weiterhin ein Thema in den Texten zu Hans Salentin. Werner Schulze-Reimpell sieht in etlichen dieser Arbeiten „Fetische einer Gesellschaft, die die Technik vergötzt“ (15). Georg Jappe präzisiert, in Bezug auf sämtliche Arbeiten der Themenausstellung bei Tobiès & Silex: „Sie sind keine Fetische, sondern sie stehen für Fetische, die wiederum Stellvertreter sind“ (16). Manfred Schneckenburger hat dann die Gleichzeitigkeit von Fetisch und Fetisch-Schaffung in der Formvorstellung des Idols beschrieben: „Im technischen Vokabular findet er die alten Beschwörungsformeln hieratischer, magischer Abstraktion. Frontalität, Orthogonalität, Mittelachsen erweisen ihre hieratische Potenz; Astronauten rücken in die Starre eines utopischen Idols. Das paraboloid ineinandergreifende konkave und konvexe Formen weckt, auch ohne Anspielung und Zitat, die Formintensität afrikanischer Masken.“ (17)

Das „Experimentalrelief“ (WVZ 1961-K-1) und ähnlich das hochaufragende *Zinkblechrelief* bringen in ihrer Aufrichtung die Nähe zu einer Figur zum Ausdruck. Das „Experimentalrelief“ läßt an einen Schrein denken. In seinen Knautschungen und Stauchungen vermittelt es erlebte Geschichte, es erweist sich mehr als Anbetungsobjekt denn als irgendeine Darstellung von Dingfetischismus.

Im Spannungsfeld von ausgreifender Bewegung und sich abschirmender Verdichtung finden sich mehrere Gruppen von Plastiken, die in ihren formalen Spezifika in Abständen aufeinanderfolgen. Mehrere Arbeiten beinhalten einen Dingfetischismus. Die Gegenstände werden erkennbar gezeigt und entsprechend benannt. Salentin nimmt Bezug auf seine Zeit. Exponiert stehen hier die „Busenmaschine“ (WVZ 1967-4) und der „Mondkarren“ (WVZ 1967-11). Die „Busenmaschine“ erweist sich als abschreckende Konfrontation mit der Erotik im Technikzeitalter; hingegen wird der „Mondkarren“ prototypisch als Errungenschaft vorgeführt. Das Fahrzeug wird zur Ikone als Leistung seiner Zeit. Eine weitere Gruppe beschreibt figürliche Anmutungen und „Beschwörungsformeln“. Hierunter wären die „Plastik VII-65“ (WVZ 1965-4) und die „Plastik VIII-IX-65 (Astronautendenkmal)“ (WVZ 1965-7) zu zählen. Das Gesicht beim „Astronautendenkmal“ ist ausgespart und beide Plastiken bezeichnen

mehr Haltungen und Zustände als reale Figürlichkeit. Die „Plastik VII-65“ gibt eine ausgreifende Bewegung wieder. Innerhalb dieses Kontextes nimmt die Arbeit „Help“ (WVZ 1968-7) eine besondere Stellung ein. Sie beschreibt reale Gesten, in ihrem Aufbau an der Symmetrieachse orientiert und gewissermaßen die Befindlichkeit der „Plastik VII-65“ weiter konkretisierend. Die Darstellung ist metaphorisch zu empfinden; die Hausform - als urzeitliche Form für geschütztes Leben, auch als Zelt - intensiviert die Vorstellung eines Zaubers.

In einer dritten Gruppe seien die abstrakten Formulierungen zusammengefaßt, die per se als idolhafte Findungen dem Betrachter gegenüberstehen. In ihrer Reduktion beschreiben sie serielle Abläufe gleicher oder gleichartiger Glieder. Sie ragen meist steil auf. Vor allem ist auf die „Plastik V-65 (Stele mit Knopf)“ (WVZ 1965-2) sowie die „Plastik XI-65“ (WVZ 1965-10) hinzuweisen. Die „Plastik XI-65“ läßt an einen Phallus - als sexueller Fetisch -, dann aber ebenso an einen langgezogenen „Kopf“ über einer Schulterpartie denken. Salentin begrüßt derartige sprachliche Konkretisierungen im surrealen Bereich - freilich machen diese nur eine Dimension der Plastiken aus. Diesem Kontext sind dann noch die „Masken“ zuzuordnen, welche Salentin 1995 (WVZ 1995-9 und 10) und 1997 (WVZ 1997-8 und 9) anfertigt.

In den siebziger Jahren entstehen mehrere Plastiken, die sich unter den oben beschriebenen Aspekten des dinghaft Magischen zu einer Gruppe zusammenfassen lassen (WVZ 1972-3; 1976-1; 1976-18; 1979-1). Die Plastiken sind klein, auf wenige Elemente beschränkt. Sie konzentrieren sich auf ihre blockhafte Form. Sie sind rundum geschlossen und wirken, bereits im Material und dessen metallischen Glanz, hermetisch. Trotz der geringen Höhe sind sie als monumental zu empfinden. In ihrer Begriffs- und Funktionslosigkeit, bei gleichzeitiger Verdichtung, muten sie wie rituelle Gegenstände an. Salentin kommt hier einer kultischen Zuordnung am nächsten. Bei diesen Werken handelt es sich um felgensilberne Plastiken. Hingegen waren es überwiegend die blauen Arbeiten, die zunächst - durch die Ausstellungen und die Rezensionen - diesem Kontext zugeordnet wurden.

Hans Salentin selbst hat diese Terminologie als Titel verwendet, beim „Augenfetisch“ (WVZ 1967-6) und beim „Ohrenfetisch“ (WVZ 1966-9) sowie direkt als „Fetisch“ (WVZ 1977-4). In der visuellen Erscheinung wird eine Haltung gegenüber gesellschaftlichen Tendenzen zum Ausdruck gebracht, analog etwa zur „Busenmaschine“. Darüber hinaus hat sich Salentin aber nicht mit diesen Begriffen beschäftigt.

Die Bezüge zu Idol und Fetisch - als Anmutungen in einzelnen Arbeiten und mit den Konnotationen des Urtümlichen und Archaischen - stehen in einer eigenartigen Spannung zu den Konstituenten der Arbeiten selbst, zu deren Material und Industriefarbigkeit, der anonym perfekten Form, schließlich dem kühlen Ausdruck und den wiedergegebenen Motiven selbst. Christian Zepher begründet dies wie folgt: „Salentin nimmt hier gleichsam die Position eines „Wilden“ ein, dem unsere Zivilisation magisch-fremd ist: er kennt nicht die ursprüngliche Funktion der einzelnen Fundstücke“ (18). Eine solche Ansicht aber unterschätzt das kalkulierend-komponierende Moment bereits beim Aufspüren der Formteile. Die These von Peter Gorsen, bei den Fetisch-Formen handle es sich um Auflehnungen gegen das Maschinenzeitalter (19), trifft ebenfalls auf Salentin so nicht zu. Salentins Werke folgen primär den Vorgaben der Fundstücke und deren Assoziationsbereich; Salentin komponiert nach logischen und ästhetischen Gesichtspunkten.

Als vermittelnder Begriff, der die archaischen Momente und Anliegen in die Gegenwart überträgt, erweist sich das „Denkmal“. Auch muten diese Arbeiten manchmal wie archäologische Fundstücke, die zur Schau gestellt werden, an.

Salentins Plastiken sind Denkmäler des technischen Fortschritts, sie stellen diesen unmittelbar dar. Aber sie bewahren eine Ambivalenz. Schon der Zeitbegriff und der Standpunkt des Betrachters bleiben unklar, werden durch die Anklänge an den kultischen Bereich noch gesteigert. Salentin läßt seinen Plastiken das Geheimnisvolle in der Spannung von formaler Präsenz und inhaltlicher Möglichkeit.

14.2. Archäologie der Gegenwart

Paradox mutet die Formulierung „Archäologie der Gegenwart“ an, die schon frühzeitig und wiederholt auf das Werk von Salentin angewandt wird und sich entweder auf den Prozeß der Findung oder die Erscheinung und Präsentation der fertigen Arbeiten bezieht.

Die Archäologie beschäftigt sich mit dem Altertum. In Wechselwirkung der verschiedenen Künste rekonstruiert sie (verschüttete) Zusammenhänge; sie spürt auf, legt frei, dokumentiert. Dies läßt, bis zu einem gewissen Grad, auch an Salentin denken. Salentin sei „ein passionierter ‘Sammler und Jäger’ des 20. Jahrhunderts“, schreibt Christian Zepfer 1969 (20). Das Moment des Aufspürens und Findens wird von Salentin selbst höher eingeschätzt als das Konstruieren. Freilich ist Salentins allenfalls bedingt analoge Vorgehensweise zur Archäologie von seinem Interesse an den Formen an sich geleitet; Rost und Bruchstellen - deren Historizität - werden kaschiert. Selbst bei den *Zinkblechreliefs* stehen formale Überlegungen im Vordergrund. Salentin verfolgt keine dokumentarische Intention, auch wenn er selbst vom „Aluminiumzeitalter“ spricht und sich als Schöpfer zurücknimmt. Er ist nicht den „Spurensicherern“ (wie C. Boltanski, A. Messager, N. Lang) zuzurechnen. Auch läßt sich Salentin nur bedingt auf die ursprünglichen funktionalen Zusammenhänge ein; seine Konstruktionen sind assoziative, intuitive Umformungen.

Es stellt sich die Frage, wie die fertigen Arbeiten auf den Betrachter wirken, von diesem empfunden werden, ob die Arbeiten als Beleg ihrer Zeit oder als imaginiertes Dokument verstanden werden. Georg Jappe schreibt in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, „wir befinden uns im Archäologischen Museum der Aluminiumzeit, ganz frisch ausgegrabene Funde um 2000 n. Chr., dargeboten um 5000 n. Chr.“ (21). Salentin erzeugt Interferenzen. Die Ausstellung in der Kunsthalle Köln bestärkt dies, fast programmatisch, auf ihrer Einladungskarte, indem sie von „archäologische[n] Relikte[n] einer nahen Utopie“ spricht. Diese Arbeiten (und die von Joachim Bandau) „haben die Bedrohlichkeit primitiver Masken und Idole, aber ihre Brisanz stammt aus den Gefährdungen und Problemen dieser Gegenwart“ (22).

Die Zeitebenen in den Arbeiten sind verschoben. Salentins Plastiken wirken erstarrt unter dem monochromen Überzug. Teils muten sie skelettartig an. Sie sind auf Rippen und Gestänge reduziert, wie die stabilen Überbleibsel einstiger Apparaturen. So sind die Rispen des „Zweiges“ (WVZ 1971-6) riesig, schon dadurch anderen Zeiten zugehörig, wie nach einer Eiszeit oder einem Vulkanausbruch (oder einer atomaren Katastrophe?) konserviert. Die (isolierte und weiter isolierende) Präsentation auf einem Sockel oder einer Bodenplatte unterstreicht noch die Anmutung von Schaustücken in einem völkerkundlichen oder technischen Museum, als Denkmal wie als Prototyp. Eine Identifikation des Betrachters mit den Objekten gelingt dabei nur schwer, diese bleiben auf Distanz. Voraussetzung dieses Umschlagens von Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft ist jedoch die Zuordbarkeit zu den Dingen unserer Gegenwart, in der Erscheinung, der Motivik, der funktionalen Anmutung, schließlich auch im Material. Das „Flugkapselfragment“ (WVZ 1971-14) mutet tatsächlich wie das Fundstück einer Ausgrabung an, ein Gerüst, das nun, gerade freigelegt, an der Wand abgestellt wird. Es ist die Leistung des Betrachters, sich einen komplexeren Zusammenhang vorzustellen. Der „Astronaut“ des „Astronautenreliefs“ (WVZ 1972-10) läßt in einem schwarzen Kasten an eine Trophäe denken, ein Erinnerungsstück, in seiner Kostbarkeit durch den schützenden Kasten noch unterstrichen. Vielleicht ist es nicht zu weit gegriffen, hier Parallelen zu zoologischen Schaukästen mit Insekten zu ziehen.

Implizit setzt Salentin den Betrachter in Abstand zu den Vorstellungen von Umwelt, Natur und Leben; diese werden hier gleichsam neu wahrgenommen. Unausgesprochen bleibt der Anspruch, daß sich der Betrachter in eine andere Zeit versetzt und die Arbeiten dann um so eher als Relikte einer vergangenen Epoche betrachtet. Die „Archäologie“ steht hier in einem unbedingten Verhältnis zur Science-fiction.

14.3. Maschinen und Maschinenmenschen

Hans Salentin bedient sich konventioneller - vertrauter - visueller Bilder für die Maschine. Seine Apparaturen sind in ihrem Bezug zu erkennen, sie kommen aus den Bereichen der Weltraumfahrt, der Nutzfahrzeuge und der orthopädischen Gerätschaften, die in das Begriffsfeld von Folter- und Tötungsinstrumenten umschlagen können. Im Verwirklichen assoziativer plastischer und inhaltlicher Vorstellungen greift Salentin auf das gesamte Spektrum zwischen Reduziertheit und Opulenz zurück. Die einzelnen Teile sind stereometrisch, mitunter sphärisch vorgegeben und entstammen ohnehin dem Kontext von Maschine und Industrie.

Durch den Aufbau, die Verwendung von Normteilen, von Verstrebungen und Schrauben, Konstruktionen mit vier Rädern oder zwei Tragflächen, mit einem teils offenen, teils geschlossen verdeckten „Motor“ (23) wird der Vergleich mit realen Apparaturen noch forciert. Salentin verwendet diese Analogien aber nicht als „Epigone eines technischen Akademismus“ (24). Vielmehr agiert er an der Grenze zwischen praktischer Plausibilität und verblüffender Erkenntnis. Er suggeriert Funktionalität und betont doch gleichzeitig die Dysfunktionalität. Unterstützt noch vom Titel, beinhalten diese Arbeiten Momente des Vorstellbaren, das real aber nicht existent ist („Mondkarren“, WVZ 1971-11; „Astronautenpantoffeln“, WVZ 1970-20 und 21).

Der Kontext der Maschine zieht sich - auch über die Plastiken der 1960er und 1970er Jahre hinaus - motivisch und formal durch das Gesamtwerk Salentins; in den Rezensionen zu Salentin wird er jedoch nur peripher erwähnt. Schon die *Schlitzkästen* könnten elektrische Apparaturen schützen, das Material entstammt dem technischen Bereich.

Die zweidimensionalen Arbeiten, die *Strichcollagen* und die Collagen sowie die nach ihnen angefertigten Bilder zeigen Maschinen und Flugapparate als Motive. Die Plausibilität einer praktischen Vorlage kommt bei diesen Arbeiten jedoch nur in Andeutungen zum Ausdruck. In den *Strichcollagen* sind ästhetische Formlösungen zu sehen; als Aufrisse und Schemazeichnungen scheinen sie einer plastischen Konstruktion vorauszugehen. Das Innere von Maschinen, den Motor, aber zeigen sie nicht. Die Maschinenteile in den Reliefs Ende der neunziger Jahre bleiben sogar ohne jede Anmutung von Funktionalität. Vielmehr sind sie dezidiert als Fragmente gegeben, die aus einem technischen Zusammenhang gerissen wurden und nun in ihrer Form und im Arrangement einen Sinn erlangen. Implizite Überlegungen der Plastiken aus Aluminiumgußstücken werden in diesen späten Reliefs also offen gezeigt und thematisiert. Technik wird dabei zum Zitat.

Mit der Verwendung eines technoiden Vokabulars und im Bezug auf den Topos der Maschine schließt Salentin an Traditionen in der Kunstgeschichte an. Leonardo da Vinci greift dieses Motiv in seinen Zeichnungen auf. Die Parallelen zu Max Ernst betreffen bereits die Verfahren (25). Weiterhin wären, im 20. Jahrhundert, die stilisierten Figuren in der Malerei bei Fortunato Depero, Duchamp und Léger und in der Plastik bei Belling und Schlemmer zu nennen. Eigene Ausstellungen widmen sich dem Thema Maschine, in der Technik wie in der Kunst (26).

Neben Max Ernst finden sich etliche Künstler, die explizit die „Maschine“ zum Thema und Inhalt ihrer Arbeit machen, dabei auf unterschiedliche Weise Stellung beziehen. „Vorreiter“ sind die Futuristen (27); auch Bruno Munari wird sich hierzu theoretisch - mit einem kritischen Unterton gegenüber der Maschine - und in seiner Arbeit äußern (28). Für die sechziger und siebziger Jahre wären Künstler wie Paolozzi und Luginbühl sowie Jean Tinguely mit seinen „Meta-Maschinen“ zu erwähnen. Salentins Plastiken sind im Unterschied dazu unbeweglich, ohnehin geräuschlos; Kinetik kommt bei ihm nicht zum Einsatz.

Hans Salentin geht es in seinen Arbeiten nicht um eine Kritik an Technik und an der Dominanz der Maschine, wie sich dies vielfach in der Kunst und Gesellschaft in diesen Jahren abzeichnet (29). Kaum ein Thema ist die Darstellung von Theatralik oder Geschwindigkeit; noch beschäftigt ihn die prometheische „Machbarkeit“ des Menschen. Der Topos der Marionette und das Bedeutungsfeld der Puppe liegen ihm fern. Seine Objekte bleiben „unbeseelt“. Bei den „Astronauten“ wäre noch von anonym maskenartigen Häuptern zu sprechen. Die „Astronauten“ sind als Werkgruppe aus identischen Gußformen entwickelt. Gesellschaftskritisch verstanden, lassen sie mit dem heutigen Wissen an Klone oder Androide denken. Der Grat zwischen der Mechanisierung der menschlichen und der Anthro-

morphisierung der maschinellen Gestalt ist fließend. Indem die „Astronauten“ als „Maschinenmenschen“ mit einer metallenen Haut individualisiert und analog mit den gleichen Bausteinen entwickelt sind, wirken sie - wie ein Heer von Soldaten - in ihrer Statik bedrohlich, als Gefährdung für tatsächliches, vitales Leben (30). Schon die gleichen - menschlichen - Proportionen verstärken den unmittelbaren Eindruck auf den Betrachter. In der extraterrestrischen Rüstung könnten die „Astronauten“ als negative Interpretationen der Zukunft verstanden werden. Als Maschinen stellen sie einen zukunftsweisenden Teil der Gegenwart dar; in ihrer organisierten Struktur und vermeintlichen Zweckorientierung erweisen sie sich als Gegenteil von Individualität.

„Der Kunst-Körper verweist immer auf zweierlei; auf eine Vision vom Menschen und auf seinen Konstruktionscharakter, auf seine mediale Bestimmtheit.“ (31) Bei Salentin ist der Kontext von Motiv und Maschine identisch. Indem er ein Motiv „täuschend“ konstruiert oder sogar möglicherweise rekonstruiert, schafft er Surrogate für die Wirklichkeit mit den Mitteln der Plastik. Dabei beschränkt er sich auf die Außenhaut, die „Hülle“.

Nur für kurze Zeit auf der Höhe der künstlerischen Möglichkeiten und konform mit den Zielen der Raumfahrt, waren Salentins Entwürfe schon bald überholt. Auch die Maschine als Synonym für Fortschritt und als Auslöser für Horror-Visionen, bei denen sie die Herrschaft über den Menschen gewinnt, ist längst von neuen, virtuellen Realitäten abgelöst worden.

Die Aspekte, die Salentins „Maschinen“ in der Gesellschaft lokalisieren - die Anonymität der Arbeitswelt; die Entindividualisierung, die in der Pop-Musik zur Vorstellung, ein Roboter zu sein, führt (32), spielen kaum noch eine Rolle in der Kunst. Computerkunst tritt an die Stelle von Maschinenkunst.

14.4. Science-fiction und Utopie

Salentins Maschinen, Astronauten und Roboter stehen in einem Kontext mit den Fahrzeugen und Flugapparaten. Er selbst vermerkt - ohne weitere Erläuterungen - den motivischen Zusammenhang mit dem Terminus „Science-fiction“ und faßt auch wesentliche Teile des zweidimensionalen Werkes (Fotoleinwände, Collagen, *Strichcollagen*) darunter.

Eine wichtige Rolle spielt der kulturelle und zeitgeschichtliche Hintergrund. In der Kunst der fünfziger und sechziger Jahre werden neue Formen, Motive und Inhalte erarbeitet. Immaterielle Aspekte treten in den Vordergrund, und als Bezugsfeld, das diesen Verfahren und Überlegungen entspricht, erweist sich die Raumfahrt. Zero verwendet programmatisch das Bild einer Rakete im senkrechten Aufstieg (1961) (33). Otto Piene hat dies bis heute kontinuierlich thematisiert. Seine frühen Zeichnungen von Astronauten münden in „Sky Art“-Aktionen und -Konferenzen, auch Salentin wird hierzu eingeladen (34).

Die „Raumfahrt“ als Thema und Motiv ist schon davor in den Künsten präsent. In der bildenden Kunst finden sich Darstellungen von Flugapparaten - zunächst als Vision vom Fliegen und von der Überwindung der Schwerkraft - bereits bei Leonardo da Vinci und Arnold Böcklin. Sie sind (abgesehen von Ausnahmen, die noch Vergangenes einbeziehen) auf die Zukunft, häufig als rationale Möglichkeit, ausgerichtet.

Die russische Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts besitzt eine starke Affinität zum Fortschritt, zur Maschine und zum Fliegen; erwähnt sei Tatlins „Letatlin“. Boris Groys konstatiert: „Die russische Avantgarde läßt sich (...) in erster Linie als Reaktion auf die neu entstandene Technik sehen. Das Auftauchen der Maschine als eines künstlerischen Objekts, das weder in der Natur noch in der Tradition direkte Vorbilder hat und dessen Form nur dem inneren Prinzip seiner Funktionsweise entspricht, übte eine fast magische Wirkung auf viele Künstler aus und brachte sie zu dem Versuch, ein Kunstwerk als eine Art ‘ästhetische Maschine’ zu konstruieren, die nicht als Zeichen irgendeines außerhalb liegenden ‘Inhalts’ funktionierte, sondern lediglich als Manifestation der eigenen Konstruktion.“ (35)

Nach 1945 nimmt die Beschäftigung mit Flugapparaten in der bildenden Kunst weiter zu, zeitweilig parallel zu den Erfolgen in der Weltraumtechnik, die in den Medien als Wettkampf der ideologischen Systeme geschildert wurden.

In Bezug auf die Terminologie und Formensprache bei Hans Salentin wären folgende Ereignisse hervorzuheben:

04.10.1957 -	der erste künstliche Satellit, Sputnik I, in der Umlaufbahn um die Erde
01.02.1958 -	der erste amerikanische Satellit, Explorer I, im Weltraum
12.04.1961 -	mit Jurij Gagarin umkreist der erste Mensch in einem Raumschiff die Erde
16.03.1966 -	Ankopplung der Raumkapsel Gemini VIII an den Satelliten Agena-D
21.-27.12.1968 -	erstmalig wird, mit Apollo VIII, die Erdumlaufbahn verlassen
21.07.1969 -	Neil Armstrong betritt als erster Mensch den Mond
20.09./17.11.1970 -	die unbemannten Sonden Lunik XVI und Lunik XVII landen auf dem Mond; durch Fernsteuerung werden Boden- und Gesteinsproben eingesammelt (36)

Das Vordringen in den Weltraum und die Erforschung fremder Planeten wird zum Ziel von profaner Neugierde und wissenschaftlicher Forschung. Die Frage nach der Zukunft des Menschen und extraterrestrischem Leben gewinnt an Brisanz durch den technischen Fortschritt, die Entwicklung des Computers und die mediale Aufbereitung der Ereignisse. Raumfahrt und deren Visionen sind in aller Munde. Science-fiction-Romane bilden ein verbreitetes Genre, auch entstehen nun vermehrt Spielfilme zu diesem Themenkomplex (37).

In Ausstellungen werden Raumfahrt und Science-fiction sowie das Schweben im Raum - auch als Thema künstlerischer Arbeit - aufgegriffen (38). Freilich trägt dieser Umgang mit Motivik und Terminologie, von dem sich neben Salentin etliche andere Künstler anregen lassen (39), lediglich bedingt zur Klärung des Begriffes Science-fiction bei.

Salentins Vorstellung der Weltraumfahrt orientiert sich am technischen Status quo, wie dieser durch die Medien veranschaulicht wird. Begrifflich setzt er, unkorrekterweise, Raumfahrt mit Science-fiction gleich. Die Definition von Pierre Versins hilft weiter: „Science Fiction ist ein Ensemble von Werken, die darauf abzielen, ein plausibles Bild einer Welt zu entwerfen, die noch nicht existiert, oder die - irgendwo, irgendwann - existieren konnte, ohne daß wir davon wußten. ... die Science Fiction muß ein klares, einleuchtendes Thema haben. Das Thema ist die Hypothese, das Übertreffen des eigenen Wissens mit Hilfe der Situationslogik.“ (40)

Mit der Entwicklung der Wissenschaft hat sich ebenso die Vorstellung von Science-fiction verändert. In der Kunst äußert sie sich heutzutage z.B. als Endzeitvision, in „Ängste[n] ...“, die durch die möglichen Folgen der Bio-Technologie und der neueren Medizin ausgelöst werden, die von unbekanntem Seuchen, bevorstehenden Klimawechseln, Reaktorunfällen und all den unbezähmbaren Kräften ausgehen, die wir, dem Zauberlehrling gleich, entfalten, aber später nicht mehr zu kontrollieren wissen.“

(Marie-Luise Syring, 1996) (41)

Salentins Entwürfe besitzen auch heute noch kontextuell und in ihrer Gestimmtheit die Anmutung von Weltraumfahrt - mit der technischen Realität oder irgendwelchen Visionen hat dies aber wenig zu tun. Schon zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wirken seine Fahrzeuge und Apparaturen gegenüber dem technischen Standard sowie dem Science-fiction-Film antiquiert, dabei ist ihnen sogar etwas Skurriles eigen. Es bleibt offen, ob es sich um Relikte früherer Expeditionen oder Prototypen für kommende Unternehmen handelt. Die Science-fiction hängt mit dem Standpunkt des Betrachters zusammen (42).

Salentin forciert die Vorstellung von Weltraum und künftiger Raumfahrt durch die Verwendung der Aluminiumgußstücke, die insgesamt den Eindruck von Dauer und Widerstandsfähigkeit fördern. Viele Plastiken besitzen eine konstruktive Exaktheit und ökonomische Präzision, die an wissenschaftliche Sachlichkeit denken läßt. Zugleich stellen sie die (realen) Apparaturen und Sonden der Raumfahrt in Frage, die ein aufwendiges, prall mit Technik ausgestattetes Unternehmen ist.

Salentins Apparaturen greifen die zeitgenössische Maschinenästhetik und Motivik auf und benennen Anwendungsbereiche, die zum Teil schon für sich aus der Gegenwart in die Zukunft führen. Tatsächlich handelt es sich um Vorschläge, welche das gedankliche Begreifen nie ausschließen. Der „Stuhl-Science-Fiction“ (WVZ 1976-3) scheint

authentisch aus dem Anwendungsbereich der Flugzeugtechnologie übernommen. Der „Utopische Flugapparat“ (WVZ 1976-16) besitzt noch, symmetrisch angeordnet, zwei Tragflächen. Die „Astronauten“ lassen sich in der Gegenwart lokalisieren; ohnehin ist ihnen ein illustrierender Zug eigen (43). Hier, wie bei vielen der Fahrzeuge und Apparaturen, liegt ein grundsätzliches Aufgreifen der seinerzeitigen Raumfahrt vor, wobei Salentins Präferenzen zwischen sachlichem Konstatieren, Ironie und ästhetischer Begeisterung wechseln.

Dem Kontext von Science-fiction aber sind vor allem die Plastiken zuzurechnen, die vegetative oder florale Motive zeigen, eine Natur von einem anderen Stern, die „Unterwasserpflanze“ (WVZ 1970-22) etwa oder der überdimensionale „Zweig auf Podest“ (WVZ 1971-6).

Science-fiction erweist sich damit im plastischen Werk von Hans Salentin mehr als atmosphärische Umschreibung. So sind es die Fotocollagen, die mit der Abbildung von Raumschiffen dem Charakter von Raumfahrt und Science-fiction (wie er z.B. über Filme vermittelt wird) am ehesten entsprechen.

In diesem Zusammenhang wäre auf einen weiteren Terminus zu weisen. In der Rezeption zu Hans Salentin wird der Begriff der Utopie synonym mit dem der Science-fiction gebraucht; auch Salentin selbst trifft hierbei keine Unterschiede (44). Utopie in ihrem eigentlichen Sinne aber, als Befragung der Realität und „als Tagtraum von der besten aller möglichen Gesellschaften“ (45) ist kein Thema in seinem Werk. Immerhin wirft dies produktiv die Frage auf, inwieweit Salentins Arbeiten gesellschaftlichen Anspruch erheben und Entwürfe, Kritik oder Hoffnung für die Zukunft offen halten. Weiterhin ist damit die Frage verbunden, inwieweit Salentin eine positive oder eine negative Weltsicht mitteilt. Es würde zu weit führen, hier darzulegen, wie der Utopie-Begriff von Thomas Morus, dann von George Orwell und Aldous Huxley in das 20. Jahrhundert und in Nähe zur Science-fiction übernommen wird (46). Salentin wählt seine Motive aus Bereichen, die auf allgemeines Interesse stoßen und das Ziel einer Verbesserung der Lebensbedingungen beinhalten. Auch das Design wird mit gesellschaftlichen Attributen verbunden. Salentins Werke implizieren also einen Fortschritt, der gesellschaftliche

Erleichterungen beinhaltet. Aber Hans Salentin formuliert seine Arbeiten nicht als Ausdruck eines gesamtgesellschaftlichen Konzeptes, einer Vision für die Zukunft. Damit bleibt er auf Distanz zu den Entwürfen, welche Zero formuliert hat. Seine Darstellung einer Rakete - als plastisch skulpturale Arbeit - ist kaum programmatisch (schon gar nicht als Aussage mit utopischem Anspruch) zu verstehen; sie wird aus einem formalen und aus einem grundsätzlichen Interesse an der Raumfahrt heraus entwickelt (47).

Nicht widerlegt ist der Vorwurf, Salentins Arbeiten seien „kalt“. Seine Plastiken können durchaus unbeseelt verstanden werden; Aggressivität und Besitzansprüche könnten implizit gegeben sein. Auch etliche der Bilder strahlen, schon in ihrer Unschärfe und im Grauton, Kühle aus. Per se hängt dies mit der evozierten Atmosphäre des Weltraums zusammen. Es sind vor allem die Identifizierbarkeit und die Plausibilität, die die Empfindung des Bedrohlichen forcieren. Salentin isoliert Momente der Realität und psychische Anmutungen; jenseits der Frage nach positiver oder negativer Weltsicht verleiht er ihnen eine künstlerische Authentizität, welche, wie beschrieben, Surrealismus und Hyperrealismus streift, ohne sich je festlegen zu lassen.

- (1) Im Bereich der Plastik sind an dieser Ausstellung u.a. Arp, Ernst, Gonzalez, Kalinowski, Nevelson, Urteil beteiligt.
- (2) W. Hofmann, in: Kat. Idole und Dämonen, a.a.O., S. 8.
- (3) Ebd., S. 9.
- (4) „Fetisch-Formen ist die Ausstellung überschrieben, weil es sich bei den einzelnen Kunstwerken natürlich nicht um Fetische im ursprünglichen, ethnologischen Sinne des Wortes handelt - ... - und folglich auch ihre Funktion, ihre Bedeutung heute eine andere ist als seinerzeit bei den Naturvölkern.“ (Vorwort Kat. fetisch-formen, a.a.O., s.p.).
- (5) G. Jappe, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.4.1967.
- (6) W. Hofmann, in: Kat. Idole und Dämonen, a.a.O., S. 9; R. Wedewer, in: H. Herzer, Ägyptische und moderne Skulptur, a.a.O., S. 15.
- (7) R. Wedewer, ebd., S. 15.
- (8) C. Einstein: Negerplastik (1915), a.a.O., S. 252.
- (9) W. Rubin, ebd., S. 44f.
- (10) Nach telefonischer Auskunft vom 29.4.2000 hat sich Salentin nie für primitive Kunst interessiert, er hält diesbezügliche Verweise für sein Werk irrelevant. Die Beziehungen sieht er allenfalls grundsätzlich und formal.
- (11) Jacques Lipchitz, „Große Figur“, 1926-30, Museum of Modern Art, New York. In: A. M. Hamacher: Lipchitz, a.a.O., Abb. 45f.
- (12) R. Wedewer, in: H. Herzer, a.a.O., S. 11/16.
- (13) W. Rubin, a.a.O.; R. Wedewer/U. Bankmann, a.a.O.
- (14) W. Aue, das kunstwerk, März 1966, S. 3.
- (15) W. Schulze-Reimpell, Die Welt, 19.9.1967.
- (16) G. Jappe, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.4.1967.
- (17) M. Schneckenburger, Kat. Salentin/Höckelmann, a.a.O., s.p.
- (18) C. Zepter, Kölner Stadt-Anzeiger, 16.9.1969.
- (19) P. Gorsen, in: Kat. fetisch-formen, a.a.O., s.p.
- (20) C. Zepter, Kölner Stadt-Anzeiger, 16.9.1969.
- (21) G. Jappe, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.3.1975.
- (22) Text auf der Einladungskarte Kunsthalle Köln 1975; der Text stammt aus der Feder von Manfred Schneckenburger.
- (23) Z.B. „Raketomotor“, WVZ 1971-3.
- (24) E. Fiebig, in: Kat. Naivität der Maschine, a.a.O., S. 124.
- (25) Zum Klischeedruck s. auch E. Roters, in: Kat. Maschinen/Menschen, a.a.O., S. 21.
- (26) So die Ausstellungen „Jungesellenmaschinen / Les Machines Célibataires“ (Bern, Venedig et al 1975-77); „Naivität der Maschine“ (Frankfurt, Hannover 1974); „Machine Art“ (Museum of Modern Art, New York 1934); „The machine as seen at the end of the mechanical age“ (Museum of Modern Art, New York 1968. - Diese Ausstellung behandelt nicht die ästhetische Formung der Maschinen; sie versteht diese vielmehr als Projektion von Zukunftsvisionen.).

- (27) S. hierzu das „Manifest des Futurismus“ (1909) von F. T. Marinetti. Darin u.a.: „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die *Nike von Samothrake*.“ (zit. H. Schmidt-Bergmann, Futurismus, a.a.O., S. 75-80).
- (28) B. Munari: „Manifest des Maschinismus“ (1952): „Die Maschinen vermehren sich viel rascher als die Menschen ... In nur wenigen Jahren werden wir ihre kleinen Sklaven sein. Die Künstler sind die einzigen, die die Menschheit von dieser Gefahr erretten können. ... Die Maschine muß ein Kunstwerk werden! ...“ (zit. E. Trier, Bildhauertheorien ..., a.a.O., S. 220).
- (29) So bei Lewis Mumford: *The Myth of the Machine*, 1964/66.
- (30) Vgl. auch Konrad Klapheck, z.B. „Der Krieg“, 1965, Öl auf Leinwand, 145 x 200 cm, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf.
- (31) P. Müller-Tamm/K. Sykora, in: ebd., S. 67.
- (32) „Kraftwerk“ z.B. mit dem Song „Die Roboter“ auf der LP „Die Menschmaschine“ (1978), entsprechend z.B. der Auftritt bei Konzerten. Vgl. C. Graf/B. Rausch, *Rockmusiklexikon Europa*, Bd. 1, Frankfurt/M.: Fischer, 1996, S. 739-742.
- (33) Abdruck in: ZERO 3, 1961, s.p. - S. auch Lucio Fontana, „Technisches Manifest des Spazialismo“ (1951): „... Mit der Beherrschung des Raumes konstruiert der Mensch die erste Architektur des Raumzeitalters, das Flugzeug. Diesen bewegten Raumarchitekturen werden die neuen künstlerischen Phantasien gelten ...“ (zit. Th. M. Messer: Lucio Fontana, a.a.O., S. 214).
- (34) Sky Art Conference '81, Center for Advanced Visual Studies, Cambridge, Mass. 1981.
- (35) B. Groys, Das Kunstwerk als nichtfunktionale Maschine, in: J. Harten: Vladimir Tatlin, a.a.O., S. 252-257; S. 252.
- (36) S. hierzu bes. Kat. Fliegen - ein Traum, Ruhrfestspiele Recklinghausen 1977. Darin: Kurzgefaßte Chronik der Pionierzeit des Fliegens, a.a.O., s.p.; außerdem G. Siefarth, a.a.O.
- (37) 1965 *Alphaville* (J.-L. Godard); *Fahrenheit 451* (F. Truffaut); 1966 *Fantastic Voyage* (R. Fleischer); 1967 *Barbarella* (R. Vadim); 1968 *Planet of the Apes* (F. J. Schaffner); 2001 - *A Space Odyssey* (S. Kubrick); 1970 THX 1138 (G. Lucas); 1971 *The Andromeda Strain* (R. Wise); 1972 *Solaris* (A. Tarkowskij). - S. auch C. Hellmann, a.a.O.; außerdem: W. Aue (Hg.), *Anthologie Science & fiction*, a.a.O. - Hans Salentin nennt „Odyssee 2001“ als damals favorisierten Film.
- (38) Ausstellungen „Science Fiction“, Bern, Paris, Düsseldorf 1968; „Fliegen - ein Traum“, Ruhrfestspiele Recklinghausen 1977; „Schwerelos. Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne“, Große Orangerie Schloß Charlottenburg, Berlin 1991/92; „Die Kunst des Fliegens“, Friedrichshafen 1996.
- (39) U.a. Panamarenko, Yves Klein, Adolf Buchleiter.
- (40) P. Versins, Heute gesehen von gestern. In: Kat. *documenta V*, a.a.O., Kap. 8, 8-2 - 8-6; S. 8-2.
- (41) M.-L. Syring, Vorwort, in: Kat. *Happy End*, a.a.O., S. 7.
- (42) „Salentin sucht gleichsam eine Position in der Zukunft einzunehmen, von der aus seine Maschinenplastiken (...) als Dokumente einer Frühzeit erscheinen.“ (J. Morschel, *Süddeutsche Zeitung*, 8.11.1972).
- (44) Z.B. J. Morschel, *Süddeutsche Zeitung*, 8.11.1972, in Bezug auf die Ausstellung „Utopische Projekte“, Kunsthalle Köln 1972; H.-J. Müller, *Utopischer Realismus*, in: *Kunstspiegel 2*, Köln 1972. Hans Salentin nennt eine Arbeit „Utopischer Flugapparat“, *WVZ* 1976-16.
- (45) L. Burkhardt et al, Kat. *documenta V*, Abt. Utopie und Planung, a.a.O., S. 9-1.
- (46) Zum Verhältnis der Science-fiction zu Utopie und Realität s. insbes. P. Versins: *4000 Jahre Science Fiction*, in: Kat. *Science Fiction*, Düsseldorf 1968, a.a.O.
- (47) „Raketemotor“, *WVZ* 1971-3; „Hommage à Kandinsky“, *WVZ* 1974-4.

15. Salentins Haltung gegenüber dem eigenen Werk

Lediglich vereinzelt, dann knapp, hat sich Hans Salentin in Bezug auf sein Werk zu Wort gemeldet. Anlaß sind nicht die eigenen Monographien, sondern Kataloge zu Thementausstellungen (1) sowie, seltener, Beiträge in Zeitschriften (2). Daneben stehen einige wenige Tonbandinterviews (3); seit etlichen Jahren aber hat Salentin Vorbehalte gegen diese Form des Protokolls, welches Verbindlichkeit signalisiert, mit großer Konzentration und also für Salentin Anstrengung verbunden ist. Ohnehin war es ihm bei Interviews lieber, über die Kölner Kunstszene oder den Kunstbetrieb zu reden. Die ergiebigsten Äußerungen aber erhält man im lockeren Dialog, auch im Telefongespräch.

Ein grundsätzlicher Unterschied zwischen schriftlicher und verbaler Äußerung liegt auf der Hand: Während die schriftlichen Statements um wenige Begriffe kreisen, fast ausschließlich auf ein Thema bezogen sind (4), greift die mündliche Kommentierung weiter. Sie schließt nichts aus, spannt den Bogen von der eigenen Person und Haltung über die formale Umsetzung zu den Motiven.

Erst nach der Zeit bei Zero, erstmals im Katalog der Heidelberger Skulpturen-Ausstellung 1969, finden sich Selbstzeugnisse. Zu Zero hat sich Salentin insgesamt nur zurückhaltend geäußert; seine eigene Haltung bleibt indifferent, wie sich dies noch im Katalog der Esslinger Ausstellung „ZERO aus Deutschland ...“ 1999/2000 andeutet; doch auch zu diesem Anlaß war Salentin zu einem Statement bereit (5). Zusammengefaßt wäre seine Position so zu beschreiben, daß ihm die Jahre des gemeinschaftlichen Studiums und Ateliers mit Mack und Piene wichtig sind, daraus eine lebenslange Freundschaft mit diesen Künstlern erwächst, und daß er in den Werken dieser Zeit partiell (teils aus der Arbeit heraus, weniger kalkuliert) Bezüge zu Zero zieht, ohnehin bei wichtigen Kapiteln dieser Bewegung dabei war - daß er dann aber den eigenen Weg betont, der seinen Status als Einzelgänger weiter konturiert hat.

Hans Salentin bezieht in seinen Äußerungen Stellung, aber er übernimmt auch Formulierungen, die, als rhetorische Zuspitzungen, von seinen Rezensenten entwickelt worden sind. Die Theorie geht dabei jedoch nie den Arbeiten voraus. Zu den Begriffen, die Salentin sich angeeignet hat, zählen die „participation mystique“ (J. A. Thwaites) (6), „Science-fiction“ (7) und „Utopie“ (H.-J. Müller) (8), schließlich die Formulierung von Pavel Liška „Paradoxon der abstrakten Realistik“ (9). Der Anspruch von Helmut Rywelski, von Georg Jappe noch unterstrichen (10), avantgardistische Kunst zu zeigen, wird für Salentin quasi zum Credo für das gesamte, von Erfindungsreichtum geprägte Werk.

Ebenso finden sich eigene Formulierungen, welche authentisch als Zeugnisse aus dem Atelier wiedergegeben sind und ihrerseits in die Rezensionen übernommen werden. Salentin bezeichnet sich gerne als „Allround-Man“, der in den verschiedenen künstlerischen Gattungen zuhause ist. Er sieht sich, in Bezug auf die exakte Konstruktion seiner Plastiken und die ausgewogene Komposition der Bilder, als „Perfektionist“, und er betont als Antriebsfeder, die höchste Qualität garantiert, die „seelische Berührung“, die „Erlebnisbereitschaft“. Seine Leitfiguren hat er im Tonband-Interview, erst recht im beiläufigen Gespräch, genannt, Pablo Picasso und Max Ernst, auch Marcel Duchamp, seltener Hans Arp. Wichtig ist Salentin außerdem der Hinweis auf Leonardo da Vinci. Weiterhin sieht er Parallelen und Analogien zur Malerei von R. B. Kitaj und Francis Bacon.

Nur vereinzelt - und lediglich auf Nachfrage - hat er sich zur Verknüpfung von Biographie, Weltsicht und Werk geäußert, in gedruckter Form übrigens einzig im Interview mit Horst Walther (11). Aber er hat den Zusammenhang (die Erfahrungen im Krieg, auch die Zwangsläufigkeit der Materialien aus der finanziellen Situation und dem eigenen handwerklichen Vermögen heraus, die Erkrankung) nicht bestritten, gar den Begriff der „Identifikation“ für die künstlerische Glaubwürdigkeit eingeführt. Es ist verwunderlich, wie wenig die bisherigen Werkanalysen diese Kausalität berücksichtigt haben (12). Tatsächlich lassen sich in einzelnen Arbeiten Momente des Gefährdeten und der Bedrohung feststellen. Hans Salentin hat derartige Sichtweisen abgeschwächt. Dem Vorwurf, seine Arbeiten seien, schon infolge der Materialien und der Farbwahl, kühl und abschreckend, wird die bedingungslose Ästhetik entgegengehalten. Auf den Einwand des Verlustes des Natürlichen hat Salentin erwidert, daß „also die Natur niemals besser sein kann, als das, was künstlich gemacht ist“ (13).

Dies alles wirft die Frage nach der Weltsicht von Hans Salentin auf. Geprägt von den biographischen Erfahrungen, in der Auseinandersetzung mit dem Fortschritt seiner Zeit verstehen sich die expressiven

Züge und die „Coolness“ der Darstellung auch als inhaltliche Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit des Einzelnen in der Welt. Salentin erwähnt, ständig den eigenen Tod vor Augen zu haben; als Ausdruck dieser Konfrontation lassen sich seine Arbeiten begreifen: Als Sinngebung für ihn selbst, darin und im Vergessen seines eigenen Gefährdetseins gewissermaßen als „Therapie“ (wie er dies formuliert), andererseits auch als Artikulation in Bezug auf die Existenz des Menschen und die Ungesicherheit des Lebens.

Seine Materialien, Motive und Inhalte sind, wie er selbst sagt, in der Gegenwart angesiedelt, sie zielen auf die Zukunft. In Bezug auf sein Material spricht er programmatisch von der „Aluminium-Zeit“: „Ich fand die Benennung ganz günstig, weil sie so normal klingt: Eisenzeit - Bronzezeit - Aluminiumzeit. Wir leben heute in der Aluminiumzeit, und man kommt bei der Benennung schon ein wenig ins Nachdenken.“ (14) An anderer Stelle schreibt er: „Meine Objekte entstehen also in handelnder Auseinandersetzung mit den Materialien der industriellen Umwelt“ (15). Konstrukteure und Designer werden Salentin zu wichtigen ‘Komplizen’, denen er hohen Respekt zollt. Der Kontext der Raumfahrt erhält durch das Thema Science-fiction eine weitere Dimension. Salentin hat sich pointiert zu seinem Verständnis von „Maschine“ geäußert. Anlässlich der Ausstellung „naivität der maschine“ schreibt er, in rhetorischer Zuspitzung:

„... Erfüllung: Maschine - Erfüllung einer Utopie / Denkmäler - Maschinenkunstdenkmäler / innerer Monumentalitätsanspruch - keine äußere empirische Gewalt-gebung, sondern Herausrücken aus der Alltagsgewalt“ (16).

Im Gespräch rezitiert Salentin, fast wie bei einem Gebet: „Ich träume von Maschinen, ich stehe auf, ich trinke aus einem Maschinenteich, der ganze Tag ist Maschine, mein ganzes Haus ist ein Maschinenhaus“ (17).

In Bezug auf die Entstehung der Arbeiten hat Salentin stets die Umwandlung des *Objet trouvé* in das *Objet corrigé* betont (18); die Assoziation erfolge augenblicklich. Dies hat mitunter schon beim Altmetallhändler zu Ergebnissen geführt, die lediglich noch fixiert werden mußten. Von hier aus entwickeln sich die weiteren Verfahren, die - zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, mit Anklängen an verschiedene Kunstrichtungen - zu einem Repertoire an plastischen Werken führen, welche jeweils, wie Salentin vermerkt, durchgearbeitet und zwingend sind. Er selbst sieht, rückblickend auf sein Werk, dieses als eine „Fibel für junge Bildhauer“. Diese Äußerung ist charakteristisch für die sprachliche Verdichtung, die gewiß durch die Tätigkeit als Pädagoge noch „geschult“ wurde.

- (1) In den Katalogen zu den Ausstellungen: 1969 Heidelberger Kunstverein; 1974 Kunstverein Frankfurt; 1977 documenta Kassel; 1981 Sky Art Conference, Cambridge Mass.; 1999 Villa Merkel Esslingen.
- (2) Schauplatz, Köln 10/81; Kunst Köln, 2/85; Kunstreport, 3/4, 1976.
- (3) G. Lueg, Kat. Die 60er Jahre, Köln 1986, a.a.O.; W. Schön, Deutschlandfunk 1990; Th. Hirsch, Typoskript, 1996.
- (4) Salentins Themen sind hier *Objet trouvé* und Maschine.
- (5) Kat. ZERO aus Deutschland, a.a.O., S. 214; hierbei handelt es sich um einen Auszug aus den Interviews, die mit Salentin März-Mai 1996 geführt wurden; Auswahl von H. Salentin und Th. Hirsch.
- (6) J. A. Thwaites, Deutsche Zeitung, 21.2.1962.
- (7) Nach der gleichnamigen Ausstellung Bern, Paris, Düsseldorf 1967/68.
- (8) H.-J. Müller, Utopischer Realismus, in: Kunst-Spiegel 2, 1972.
- (9) P. Liška, Ankündigung der Ausstellung Kölnischer Kunstverein 1990.
- (10) G. Jappe, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.9.1967.
- (11) H. Walther, a.a.O., S. 92-94.
- (12) So hat Salentin erstmals in der Munitionsfabrik in Sibirien mit Teilen aus Aluminiumguß zu tun.
- (13) Interview mit H. Walther, ebd., 1981, S. 92.
- (14) Interview mit G. C. Rump, Kunst Köln, 2/85, S. 49.
- (15) Kat. documenta VI, a.a.O., Bd. 3, S. 292.
- (16) Kat. naivität der maschine, a.a.O., S. 116.

- (17) In einem Telefonat von Hans Salentin im Sommer 1999 rekonstruiert; laut Salentin war ein derartiger Text für den Katalog der Frankfurter Ausstellung 1974 vorgesehen. - In seiner Diktion erinnert der Text an die „Todesfuge“ von Paul Celan.
- (18) Im Katalog des Heidelberger Kunstvereins 1969 nennt er noch ausschließlich das *Objet trouvé*.

16. Plastik als existenzielle Aussage

Den Motiven und ihrer plastischen Erscheinung liegt eine spezifische Befindlichkeit zugrunde, welche auf der gehaltlichen Ebene wiederkehrt. Salentins Haltung, seine Einstellung gegenüber dem Leben leitet sich wesentlich aus der konservativen Herkunft, aus den Kriegserlebnissen und der schweren Krankheit her. Salentin lebt mit dem Tod vor Augen; er setzt sich der Einsamkeit und Enthaltbarkeit aus, und er kehrt im Alter zur Religiosität zurück.

Existenziell wird sein Arbeiten zudem durch Konfrontationen im Bereich der Kunst durchdrungen. Das Werk und die Haltung von Max Ernst stellen seine bisherige Einstellung zum Leben in Frage. Als weiterer Einzelgänger, in dem sich Salentin wiederfindet, erweist sich R. B. Kitaj. Die Gemälde von Francis Bacon schließlich werden von Salentin als Metapher für das Ausgesetztsein in der Welt verstanden. Sie bestätigen und verstärken seine Haltung.

Etliche von Salentins Arbeiten (oder auch schon Details an ihnen) bringen diese Überlegungen ohne Umschweife zum Ausdruck. Rippen- und Klammerformen geben Momente der Bedrängnis zeichnerhaft wieder: ein Umfängen, welches als ein Sich-Zusammenschnüren, schließlich als Ringen nach Luft verstanden werden könnte.

Haken und feingliedrige Gestänge suggerieren ein Eindringen und Verletzen. Die Vorstellung des Praktikablen kippt bei etlichen der Plastiken aus Aluminiumgußteilen, mit einem Mal wirken diese wie ein Hinterhalt oder eine Falle. Aus Vertrautem wird Fremdheit. So bei der Motivgruppe der „Stühle“. Auch wenn die Titel erst nachträglich gegeben sind, weist der Gegenstand bereits auf den Kontext des „Elektrischen Stuhls“, wie ihn zudem Warhol als gesellschaftliche Aktualität hervorhebt. Francis Bacon bezieht das Thema des Voyeurismus - und des schutzlos Ausgeliefert-Seins - ein.

Bei Hans Salentin schwingen solche Aspekte gewiß mit. Mit der Materialität und dem Ungemilderten, mit dem diese „Stühle“ gleichsam als Knochengestänge auftreten, wird Gewalt suggeriert. Die Gerätschaften sind in ihrer Gefährlichkeit absolut. Aber ihnen sind auch Momente des Bedrohtseins eigen. Sie sind ohne schützende Hülle gegeben; der Betrachter blickt auf ihr freigelegtes Gerüst.

Die „Stühle“ sparen den Menschen aus, aber sie stehen für ihn. Fernab jeder funktionalen Nutzenanwendung sind die „Stühle“ als Relikt - nach dem Verschwinden des Menschen - zu sehen. In der sprachlosen, Blicken preisgegebenen Vereinzelung liegt ein weiteres verstörendes Element. Die Gegenstände sind (zumal im Ausstellungsraum) isoliert; und sie erscheinen als Schalen ohne Kern, statisch und unbelebt. Selbst die „Astronauten“ erweisen sich als Hüllen, zudem genormt in ihrem Erscheinen. Folgerichtig gibt es hier, hochaufregend wie ein Idol, das „Astronautendenkmal“ (WVZ 1975-7).

In der Präsentation auf einem Sockel erhöht sich die Distanz zum Leben weiter. Die Plastiken wirken schließlich als Denkmäler von Denkmälern, darin in Distanz zur Wirklichkeit: makellos und ohne Staub, konserviert. Als Fetische sprechen sie Urbedürfnisse des Menschen an. Tatsächlich artikuliert der Kontext der Science-fiction Menschheitsträume, in denen es um drängende existenzielle Fragen geht.

Die Natur kommt hier allenfalls verwandelt vor. Die Vision, die Salentin mit seinen Fahrzeugen und Gerätschaften entwickelt, mag im Sinne von Fortschritt positiv sein, in ihrer realen Präsenz wirkt sie bedrohlich. Die Erzeugnisse aus Technik und Industrie sind anonym und unbeseelt, in ihrer Robustheit behaupten sie sich gegenüber dem Menschen. Sie nehmen eine (be-) herrschende Rolle ein. Aber über den gleichnishaften Charakter (wie er sich ähnlich in den Bildern von Konrad Klapheck findet) hinaus, besitzen sie hier Ausschließlichkeit. Schon die Form der Plastik erzeugt eine viel direktere Konfrontation, als dies bei Gemälden überhaupt möglich ist.

Salentin gibt den gesellschaftlichen Fragestellungen Gestalt; seine eigenen Zweifel und sein Verzweifeln bringt er in eindringlichen Bildern zum Ausdruck. Ein Beispiel hierfür ist die „Busenmaschine“ (WVZ 1967-4). Das Eingeschnürte wird mit einer eindeutigen Konnotation versehen. Aber jedes Lustvolle entfällt; Sinnlichkeit ist nur noch äußerlich präsent. Breits der Titel (der, als Oxymoron, Vorstellungen der Pornographie ad absurdum führt) formuliert diesen Verlust.

Auch Arbeiten wie das „Bombenfragment“ und die Umschreibungen von Raketen handeln von Vereinnahmung, Zerstörung und Unterwerfung. Aber sie sind zudem formalästhetische Phänomene.

Salentin fragt nach der Darstellungsfunktion der Kunst, überhaupt ihrem Zweck im „Aluminiumzeitalter“, in dem durch die Möglichkeiten der Technik (und die Visionen der Filmproduktionen) alles viel

perfekter, präziser realisiert werden kann als es jeder Künstler vermag; Salentin ist sich dessen bewußt. Aber er fragt, darüber hinaus und losgelöst von jedem kulturellen Kontext, nach der Existenz des Einzelnen und damit überhaupt nach dem Sinn und der Aufgabe der Kunst. Das Bild der Vergänglichkeit (angesichts des unausweichlich eigenen Todes, aber auch angesichts der Frage nach dem Sinn des Lebens in einer endlichen Zeitspanne) ist hier gegenwärtig. Hans Salentin selbst legt auf diese Bezüge in subtilen Andeutungen Wert; im Gespräch betont er auch, wie wichtig ihm das Werk von Samuel Beckett ist. Leben definiert sich hier von der Ausweglosigkeit und dem Scheitern her. Der Tod ist bei Salentin als Teil des Lebens gegenwärtig - in Bildern, die als Isolation; Verletzbarkeit; Tötung; Ausgeliefertsein; Hülle ohne Kern mehr als deutlich sind.

Gleichwohl sind Salentins plastische Darstellungen in sich formvollendet, sie beschreiben Ausgleich und Harmonie und kommen um so irritierender einher. Von den Gewaltszenen und drastischen Wiedergaben in den Werken einzelner Künstler (wie bei Jake und Dinos Chapman; Damien Hirst) sind sie weit entfernt. Vielleicht auch scheint in ihrem Verweischarakter so etwas wie Hoffnung auf: indem die Zeitebenen auseinanderfallen und der Betrachter gleichsam als Überlebender auf seine eigene Geschichte und Kultur zurückzublicken vermag.

Geradezu verbittert (1) freilich äußert sich Salentin in etlichen seiner „Frauenbilder“, wie diese als Collagen, teils in Kombination mit einer Zeichnung ab Anfang der neunziger Jahre entstehen. Der Körper wird zerstört und häufig seiner Schönheit beraubt (2). Der Blick des Voyeurs wird verstärkt und zugleich in seinen Erwartungen enttäuscht. Die aggressiven Elemente einiger Plastiken scheinen hier umgesetzt.

Tatsächlich zieht sich die existenzielle Dimension - die Bewußtheit des Todes, Leiden und Erleiden des Individuums - von Anbeginn an durch das Werk von Salentin. Sie deutet sich bereits in den frühen Gemälden an. Bei diesen werden tiefere Schichten wie unter einer gewaltsam geöffneten Haut als pulsierendes Inneres empfunden.

In der Form und als Thema konkreter liegt sie dann bei den *Zinkblechreliefs* vor. Brüchigkeit, Fragilität - auch im Sinne des Verlustes von Werten in Folge des Krieges - dominieren hier gegenüber dem Strahlenden des wirtschaftlichen und technischen Aufbruchs. Die Metallfläche ist versehrt, zeigt Spuren des Vergehens und der Vergänglichkeit. Gewiß schwingt in solchen Arbeiten noch der Existentialismus als Haltung mit. Vergangenheit ist definiert, ohne sich bei Salentin explizit als Trauer zu äußern.

Erst in den Reliefs mit facettierten Aluminiumblechen behauptet sich eine raumgreifende Körperlichkeit, aber auch hier gebrochen, bei aller bestimmten Präsenz, nicht ohne Labilität, Dünnhätigkeit. Mit den Plastiken aus Aluminiumgußstücken wechselt Salentin dann die Strategie: Für eine andere Zeit findet er adäquate Materialien und Formulierungen, ohne von seinen Intentionen - die zeitlos sind - abzurücken. Salentin formuliert Thesen zum Zustand der Welt. Mit einer mehr oder minder unterschwellig expressiven Sprache thematisiert er existenzielle Fragestellungen, die maßgebliche Ebenen seines Werkes bezeichnen.

(1) Die Verbitterung, die in diesen Arbeiten anklingt, bezieht sich gewiß auf sein Schicksal, die Unsinnigkeit des Krieges, der sein Leben verändert hat; wohl bezieht sie sich auch auf die Oberflächlichkeit der Gesellschaft, wie sie sich in Hochglanzmagazinen äußert.

(2) S. hierzu K. H. Delschen, Schmetterlinge im Tötungsglas. In: Kat. Remscheid 1997, S. 15-25.

17. Eine Bildhauertheorie des plastischen Werkes

Im Werk von Hans Salentin besteht ein unmittelbarer Zusammenhang von Material, plastischer Umsetzung, Motivik und Gehalt (1). Die Materialien - und der präfabrizierte Zustand der Teile, welche Salentin aufgreift - bedingen ein spezifisches Vorgehen. In der Absage vom monolithischen Kunstwerk ist die Gestaltfindung im Zueinander der Formen Teil der Arbeit. Salentin bleibt hier direkt, handwerklich, er reagiert auf die augenblickliche, freilich determinierte Assoziation.

Das Spektrum der Themen und Motive ist festgelegt. Die verschiedenen Motivgruppen rekurrieren auf Formteile und Formfindungen, die den jeweiligen Charakter prägen. Dies schließt ein spontanes Eingehen auf „unerwartete“ Ideen nicht aus: So entstehen ungegenständliche Resultate und es formulieren sich Anklänge an die Natur, obwohl sich Salentin von dieser als Sujet der Kunst distanziert. Innerhalb seines formalen Repertoires steht es Salentin frei, die Formen und Elemente zu einer Einheit zusammenzuschließen oder sie in ihrer Verschiedenheit und Vielheit zu betonen; er hat sich unbedingt für die erste Lösung - die Homogenisierung - entschieden. Die Arbeitsschritte sind dem fertigen Werk nicht anzusehen. Dieses tritt dem Betrachter als „Körper“ - im Spannungsfeld von Kontur, Schale und (immateriellem) Kern - gegenüber; und es verhält sich als Ding, welches dem Betrachter wie ein Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs (dabei auf Distanz gerückt) gegenüber steht (2). Motive und Zusammenhänge zur (visuellen) Welt liegen in der Tat vor; das Werk ist konkret und in seiner Konkretheit - im Bezeichnen - verbindlich (3).

Die Dimension wird in Relation zur sichtbaren Umgebung und zum Grad der formalen Verdichtung wahrgenommen. Kleine Arbeiten können monumental und große Arbeiten klein, „leicht“, empfunden werden. Ein sinnliches Verhältnis zu den Arbeiten und ihrem visuellen oder haptischen Potential wird jedoch kaum entwickelt. Die Realzeit ist dann ein Faktor der Rezeption, wenn die Dysfunktionalität oder die verstören-den Elemente allmählich wahrgenommen werden. Die Mehrzahl dieser Plastiken ist auf eine bestimmte Ansicht angelegt. Frontalität findet sich im besonderen bei der Folge der „Astronauten“. Die anderen Seiten sind jedoch nicht grundsätzlich belanglos; sie vermitteln Informationen, die für das Verständnis der Arbeit von Bedeutung sind. Die Blicke von der Seite und von Oben zeigen formale Relationen, auch die Gestaltung der einzelnen Abschnitte. Die jeweilige Formulierung erweist sich hierbei als abstrakte Erscheinung. Ein Objekt kann so in seiner abbildhaften Einheit „auseinanderfallen“, um eine andere - formale, materielle - Konkretheit zu bezeichnen. So sehr sich die Arbeiten auf Wirklichkeit beziehen lassen, Hans Salentin ist, zumal im formalen Interesse, kein Realist.

Die Auseinandersetzung mit Momenten der Realität aber ist mit der aufmerksamen Wahrnehmung der Welt, ihrer zeitgenössischen Mythen, der aktuellen (Kultur-) Geschichte und ihrer Pauschalisierung durch die Massenmedien verbunden. Sie äußert sich schon in den Materialien, welche Salentin verwendet.

Dabei vermittelt Salentin implizit Momente einer zeitgenössischen Umschreibung von ästhetischer Klassik. Der Aluminiumguß, zumal im monochromen Farbüberzug, ist in seiner Beständigkeit und Härte dem Marmor der Antike (vordergründig) ähnlich. An Marmor mögen in Tönung und Struktur auch die weiß gestrichenen Dachziegel sowie das Styropor denken lassen. Salentins figurative Plastiken sind nach den Gesetzmäßigkeiten von Proportion und Dualität entwickelt. Auch insistieren seine Arbeiten auf der Schwerkraft (4). Nach-Oben-Streben ist bei Salentin immer mit Auf-dem-Boden-Bleiben verbunden. Weil Salentins Gefährte gerade nicht fahren oder fliegen müssen, sind sie elementarer als jedes funktionstüchtige Fahrzeug sein kann.

Salentins Umgang mit den gegebenen Formationen ist additiv und collagierend. Salentin selbst spricht von der Umwandlung des *Objet trouvé* in ein *Objet corrigé*; Aufspüren, Finden und Assoziieren erweisen sich als wesentliche Vorgehensweisen, auch als bildhauerische Haltung. Ready-mades als „fertiges“ Ergebnis aber kommen kaum vor, tatsächlich nimmt Salentin noch weitere Arbeitsschritte vor. Die einzelnen Werkphasen folgen linear aufeinander, wobei Salentin das künstlerische Vorgehen und die Handschrift beibehält. Dies schließt auch die psychische Verfaßtheit ein, die sich von Anfang an in diesem Werk andeutet. Für die plastischen Arbeiten bedeutet dies: Die stabile Gefaßtheit der stereometrischen Formen wird durch expressive Züge relativiert, durch eine verhaltene Vitalität, wie sie sich

besonders in den herausragenden Gliedern artikuliert. Die psychische Verfaßtheit betrifft auch die Wahl der Motive; dies ist bis hin zu einer ironisch-pessimistischen Ausdrücklichkeit gesteigert. Salentin bleibt in aller Erregtheit indes bedacht. Es geht darum, die Arbeit formal und inhaltlich auf den Punkt zu bringen - primär in diesem Sinne ist der Anspruch der Perfektion zu verstehen.

Die Präzision - des Zitats, der (provokativen) Aktualität des Sujets, damit der Beobachtung, daraus resultierend der formalen Umsetzung und ponderierten Genauigkeit der Konstruktion - ist wesentlicher Teil der Erscheinung von Salentins Arbeiten. Diese sind authentische Beiträge zur Kultur, welche sie thematisieren. Sie schließen Salentins Haltung gegenüber dem technischen Fortschritt wie auch gegenüber der menschlichen Existenz ein.

Theorien zum skulpturalen Verständnis sind weder Voraussetzung noch werden sie explizit vom Künstler geliefert. Ausgangspunkt sind das Mögliche und das Plausible. Konstruktionszeichnungen gibt es nicht; die zweidimensionalen reprographischen Arbeiten, auch die Handzeichnungen wirken immerhin klärend in ihren Verweisen. Ästhetische Gestimmtheiten, ein Ausgleich der Gewichte, die tektonische Stabilität, eine Stringenz im Opulenten werden hier sichtbar.

Hans Salentin verdeckt nicht, er verdeutlicht. Er legt die Bauprinzipien dar durch die Berechenbarkeit der Werke, infolge visueller Erfahrungswerte der Betrachter; seine Arbeiten bieten räumliche Öffnungen und Einblicke, auch führt er die Nicht-Funktionalität durch technisch „unlogische“, aber kompositorisch zwingende Entscheidungen weiter vor Augen.

Die Farbgebung ist ein wesentlicher Faktor; sie verdichtet, suggeriert Masse oder löst Volumen auf. Sie forciert die intendierten Wirkungen weiter. Der homogene Lacküberzug verweist auf industrielle Prozesse; Salentin verläßt nicht das Terrain der Eigenfarbigkeit. Seine Plastiken sind (abgesehen von den *Hard-Edge-Reliefs*) niemals bunt. Ihr Glanz ist matt. Mit der Härte des Materials und dem Realitätsgrad erzeugt der Farbüberzug beim Betrachter den Eindruck des anonym Kühlen.

Seine Verfahren und sein Umgang mit dem Motiven und der Realität erlauben ihm, in verschiedenen Gattungen Ergebnisse zu erstellen, in der Form des Reliefs (auch als „Combines“) ebenso wie als Bodenstück oder allansichtige aufragende Arbeit. Salentins Plastiken bleiben in ihrer Formensprache primär; der Charakter des Elementaren ist ein wesentlicher Aspekt ihrer Erscheinung. Die plastische Arbeit ist erlebbar als Zusammenfallen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, in ihrer Motivik und unter anderem infolge des Ursprungs als Ausschußware und in Bezug auf die plastische Präsenz. Dies macht im übrigen jede kategoriale Bestimmung des dreidimensionalen Resultats (Skulptur, Plastik, Objekt) problematisch, da Salentin verschiedene Aspekte miteinander verschränkt. Salentin bleibt praktisch, real; dabei genügt sich die Plastik niemals selbst. Die Arbeiten „berühren“ und bleiben doch neutral, in diesem Sinne abweisend. Es scheint, als baue Salentin, kaum er eine Arbeit abgeschlossen hat, ein distanziertes Verhältnis zu dieser auf. Die Begeisterung wendet sich Neuem zu. Identität ist für Salentin mit (außersprachlicher) Erinnerung verbunden: im Blick auf die Dinge, die vor ihm liegen.

- (1) Zu dieser Identität als Kennzeichen der Plastik im 20. Jahrhundert vgl. E. Trier, in: Kat. dreidimensional, a.a.O., S. 9.
- (2) Im Sinne einer Beziehung zwischen Betrachter und Plastik, vgl. D. Rahn, a.a.O., bes. S. 298-323.
- (3) Vgl. hierzu in: Reflections on Sculpture, Kommentare von Tim Scott zu William Tucker: OBJECT The totals or unities created by man in his attempts to understand and control the world. (WT) Isolation of the particular within our world. Investing of personal identification in the physical properties of the world around us. A chair, not because it is wood or round, but because of sitting, comfort, symbol. (TS) - in: Tim Scott, Kat. London 1967, a.a.O., s.p. Der Begriff der Identifikation leitet sich beim Betrachten von Salentins Arbeiten von der (anfänglichen) Plausibilität ab.
- (4) S. hierzu W. Tucker, a.a.O., S. 145.

18. Salentins Plastiken im Kontext der zeitgenössischen Kunst

Hans Salentin gehört mit seinen Plastiken zu der Avantgarde der sechziger Jahre. Zuzuordnen den progressiven Strömungen vor allem im Rheinland, fügt er deren Konzeptionen und Programmatiken einen eigenen Beitrag hinzu. „Avantgardistisch“ ist Salentin zu dieser Zeit vor allem in der Abkehr vom Tafelbild; in der Erweiterung plastischer Möglichkeiten; im Verwenden neuer Materialien; im Verzicht auf einen Gestus, damit in der Anmutung der Werke, hinter denen der Künstler gleichsam verschwindet.

Diese Spezifika nun sind bis heute integrale Aspekte der bildenden Kunst; im Laufe der letzten Jahrzehnte haben sie Selbstverständlichkeit erhalten (1). Daneben finden sich weitere Momente in Salentins plastischem Werk, die ihre Aktualität im Kunstgeschehen behalten haben: Intermediale Darstellungen; die Verwendung von Farbe in der Plastik; die funktionale Anmutung; die Simulation von Realität. Weiterhin wäre die Beschäftigung mit den Topoi der Industriegesellschaft zu erwähnen, auch mit Zukunftsvisionen, gesehen mit den Augen der Gegenwart; schließlich eine „Coolness“ in der Anmutung des Objekts. Salentin handelt mit der Sensibilität des Künstlers, der ein Gespür für Themen hat, die ihre Aktualität über den Augenblick hinaus bewahren (2). Salentins Werk ist zugleich auf die künstlerischen Zusammenhänge seiner Zeit zurückzuführen, im wesentlichen sind dies die Zero-Bewegung, die monochrome Malerei, etwas später dann Hard Edge und Minimal Art. Tatsächlich besitzen diese Kunstströmungen auch im Kontext der heutigen zeitgenössischen Kunst - mindestens als Erfahrung, die gegenwärtig ist - eine wichtige Bedeutung (3).

Hans Salentin hingegen läßt sich mit seinem plastischem Gesamtwerk, abgesehen von den punktuellen Berührungen infolge der oben genannten Aspekte, kaum auf die jüngere Kunst beziehen. Er gibt grundsätzliche traditionelle und überzeitliche plastische Überlegungen nicht auf, den expliziten Anspruch der Formbewältigung und kompositorischen Lösung, wobei die Plastik als solitäres Kunstwerk bestimmt ist. Eine Erweiterung zum raumgreifenden Werk (wie dies auch bei Zero vorkommt) findet nicht statt. Salentin läßt mit seinen Assemblagen aus Aluminiumgußteilen an Konstrukteure denken und arbeitet aus dem Kontext einer Industriegesellschaft heraus, aber die Gesellschaft selbst wird nicht thematisiert (4). Salentins Fiktionen wirken aus heutiger Sicht (gemessen auch an den Projektionen, die über das Kino vermittelt werden) „harmlos“; sie waren kaum je auf der Höhe des Fortschritts (5), behaupten dies freilich auch nicht. Schon die Entwürfe von Tatlin oder Panamarenko besitzen in ihrem gesellschaftlichen Anspruch größere Aktualität. Zudem spielt das Lebensgefühl in der Kunst der neunziger Jahre eine größere, intensivere Rolle als dies Salentins Arbeiten, die primär innerbildlich bleiben, vermitteln. Zum Teil verfolgen die Künstler heute Inhalte und Strategien, die sich auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten wie Richard Artschwager oder Dan Graham und deren theoretische Ansätze zurückführen lassen.

Jedoch seien hier zwei Beispiele für Parallelen zu Salentin in der aktuellen Kunst skizziert. Bei aller Unterschiedlichkeit berührt sich das Werk von Katharina Fritsch in einzelnen Aspekten doch mit dem von Hans Salentin. So wirken ihre Arbeiten - ähnlich auch für Allan McCollum zutreffend (6) - wie aus der Serienproduktion stammend; sie scheinen kunstlose, teils monochrom gespritzte 'Dinge' zu sein, die in Perfektion erstellt sind. Bei Fritsch verfügen sie über eine explizite Symmetrie und eine frontale Ansichtsseite (7).

Bogomir Ecker, der übrigens früh das Werk von Hans Salentin kennen gelernt hat (8), überzieht einige seiner Arbeiten mit einem monochrom roten Spraylack. Seine Werke agieren an der Grenze von Funktion und - zumal in den früheren Arbeiten - Dysfunktion (9). Sie nehmen die Eigenschaften von Apparaten an und beschäftigen sich mit wissenschaftlichen und sensualistischen Beobachtungen - hier enden freilich bereits die Analogien mit Hans Salentin. Ecker arbeitet mit verschiedenen Materialien, sein Ansatz richtet sich weniger auf die isolierte plastische Erscheinung, vielmehr sieht er diese in Bezug zum umgebenden architektonischen Raum.

Hans Salentin stellt ein „Verbindungsglied“ zwischen einer tradierten Auffassung von Plastik und deren heutiger Auflösung dar, ohne selbst das Terrain der plastisch-elaborierten Artikulation zu verlassen. Seine plastischen Vorschläge aber waren zu ihrer Zeit innovativ und einzigartig; sie sind aus heutiger Sicht als schon historische Position zu verstehen und zu würdigen. Tatsächlich „revolutionär“

geblieben ist Salentin meines Erachtens aber mit seiner experimentellen Haltung in den zweidimensionalen Medien und mit seinem Variieren und Erfinden reprographischer Techniken (10).

- (1) Problematisch sind der Begriff der Avantgarde und die Bestimmung des Standpunktes in der heutigen Kunstdiskussion; hierauf weisen bereits Ausstellungstitel wie „Der zerbrochene Spiegel“ (Wien/Hamburg 1993-94) und „Das Ende der Avantgarde“ (München 1995).
- (2) Dies betrifft im besonderen die Topoi „Künstlicher Mensch“ und „Fahrzeuge“ sowie das Thema „Science-fiction“, die sämtlich nach wie vor aktuell sind.
- (3) Z.B. für Neo-Geo; bei Lichtinstallationen; für die essentielle und fundamentale Malerei.
- (4) Wie z.B. bei Fluxus und ökologischen Ansätzen in der Kunst; dies mündet seit Ende der 1980er Jahre in die Definition von Kunst als Dienstleistung sowie in die Rekonstruktion von urbanem und sozialem Kontext.
- (5) Z.B. Filme des Jahres 1999: Matrix (A. u. L. Wachowski); The 13th Floor (J. Rusnak); Existenz (D. Cronenberg). Themen sind u.a. die Rolle des Computers; virtuelle Welten; das Reproduzieren/Klonen von Menschen. - S. auch die Ausstellungen „Happy End“, Kunsthalle Düsseldorf 1996, und „Sensation“ (Saatchi Collection), Hamburger Bahnhof, Berlin 1999.
- (6) Bei A. McCollum wird der Serienbegriff relativiert durch das Nebeneinander von Varianten.
- (7) Vgl. J. Heynen, Vertrauen-Verfremden-Verwirklichen, in: Kat. Münster/Frankfurt 1989, bes. S. 61/62. - In Bezug auf die Authentizität und Individualität der Arbeiten von Katharina Fritsch: S. Interview mit M. Winzen, Des Pudels Kern, zit. Kat. San Francisco/Basel 1997, bes. S. 77/81; Gespräche mit Katharina Fritsch, Düsseldorf April 1999, November 2000.
- (8) Gespräch mit Bogomir Ecker, Düsseldorf 20. August 1997.
- (9) Vgl. K. Schrenk, Verbindungslinien, in: Kat. Städtisches Kunstmuseum Bonn 1987, S. 18-21; S. 21. Zudem finden sich in Eckers Werk ab Anfang der 1990er Jahre monochrom rot überzogene Konstellationen mit der Anmutung des Figürlichen, vgl. „Marionette“, 1995, Abb. Kat. Hannover 1997, S. 69.
- (10) Grundsätzlich zu Salentins Vorgehen s. Braco Dimitrijevic: „Künstler haben immer schon gleichzeitig die Rolle von Medizinmännern, Priestern, Malern, Wissenschaftlern und Jägern gespielt.“ (Wandzitat in der Ausstellung „Zeitwenden - Ausblick“, Kunstmuseum Bonn, 1999/2000; in der Literatur nicht belegt).

19. Zusammenfassung

Das Werk von Hans Salentin, so wie sich dieses seit den fünfziger Jahren entwickelt, ist durch das permanente Erkunden neuer bildnerischer und plastischer Verfahren gekennzeichnet. Nach wie vor entstehen neue, in sich separate Werkphasen, die sich aber schlüssig in den Kontext des Gesamtwerkes einfügen. Gleichwohl haben wir es von Anfang an mit einer Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten zu tun; dies erfolgt in unterschiedlichen Materialien und technischen Verfahren.

Die Reliefs, die zwischen 1959/60 und 1964 entstehen, dokumentieren die Abkehr Salentins vom Tafelbild. Sie sind den Avantgardebewegungen jener Jahre zuzurechnen, die sie einerseits rezipieren, andererseits als Individualstil bereichern. Die implizite Beschäftigung mit den zeitgenössischen Konzepten und Positionen trägt mit dazu bei, daß Salentin in diesem kurzen Zeitraum mehrere Werkgruppen entwickelt.

Die Arbeit mit Aluminiumgußteilen findet im wesentlichen zwischen 1964 und 1979 statt. Seit Mitte der neunziger Jahre wird die plastische Produktion mit Styropor- und Kartonplastiken sowie Kunststoff- und Metallteilen fortgesetzt.

Innerhalb des Werkkomplexes der Plastiken aus Aluminiumgußteilen lassen sich formale Verschiebungen feststellen. Diese stehen in Beziehung zur Farbgebung, zum Wechsel von Blau auf Silbergrau. Generell führen sie über ein Anwachsen der Dimensionen und einen Zugewinn an Volumen hin zu einer „Skelettierung“ in einzelne, oft parallel zueinander gesetzte Gestänge, häufig bei Bodenplastiken. Sie schließen mit kubisch „einfachen“, zuletzt sehr kleinen Plastiken ab - eine Entwicklung, die bis zu einem gewissen Grad ihre Entsprechung bei den Sujets findet und mit einer Beständigkeit des Sehens und der Methode einhergeht.

Wichtige Prinzipien sind das Aufgreifen von Fundstücken im präfabrizierten Zustand, außerdem das Beharren auf jeweils einem (Farb-) Ton, der die Materialität selbst nicht verschleiert, sondern in Relation zum Lokaltone steht. Salentin arbeitet mit Materialien, die Ausdruck seines Jahrhunderts sind. Sein künstlerisches Vorgehen setzt mit dem Suchen und Auffinden der Einzelteile ein, mit dem Interesse für Formverläufe und Oberflächenstrukturen. Dies läuft intuitiv und assoziativ ab. Die Collage, als Verfahren der ordnenden Assoziation, wird bei den Plastiken wie bei den zweidimensionalen Arbeiten zur zentralen Methode. Salentin selbst betont die Verwandlung der Fundstücke zum *Objet corrigé*. An einmal entdeckten und weiter entwickelten Assoziationen hält er fest; analoge Gußstücke tauchen zum Teil nur in großen Abständen auf. Dies führt dazu, daß sich die Motivgruppen über Jahre hinweg entwickeln. Die Motive entstammen der Jetzt-Zeit; auch streifen sie die zeitgenössischen Ismen.

Die gegenständlichen, gleichwohl nicht-mimetischen Sujets konstituieren die Begriffsfelder, denen sich Salentin selbst - bestätigt durch Ausstellungen und Publikationen - zuordnet; im Zentrum stehen Technik und Science-fiction. Die Motive finden sich ebenso bei den Bildern.

Die Assemblagen aus Aluminiumgußstücken scheinen von Konstrukteuren und Designern erdacht; ihre Dysfunktionalität wird bisweilen erst auf den zweiten Blick offensichtlich. Teils lassen Salentins Arbeiten an rituelle Objekte denken, an Idole oder an Fetische. Sie erweisen sich als mögliche technoide Denkmäler für die Zukunft, wobei die Position des Betrachters in seiner Zeit schwankend wird. Archäologische und futuristische Aspekte überlagern sich. Salentin spricht von der „Aluminiumzeit“ und meint damit unser Zeitalter mit seinen Errungenschaften und der Weltraumfahrt. Gleichwohl enthält er sich einer Wertung gegenüber Gesellschaft und Technik.

Hier setzt auch die Kritik an den Plastiken aus Aluminiumgußteilen ein. Salentin arbeitet nach einem formalen Konzept, seine Arbeiten wirken bisweilen statisch. Dies, die Materialität und der monochrom blaue oder silberne Lacküberzug führen zum Vorwurf, Salentin stelle mit seiner Plastik und deren Motivik Kühle, auch Aggressivität dar. Andererseits bleibt Salentins Blick - bei aller betonten Identität - distanziert, und gegenüber solchen Vorwürfen hebt er die Formästhetik hervor. Die Intensität, die er erreicht, berührt den Betrachter, macht diesen zum Teilhaber am Geschehen: Salentin provoziert durchaus disparate Empfindungen.

Die Werke mit Aluminiumgußteilen lassen sich einem traditionellen Verständnis von Plastik zuordnen. Salentin bleibt bestimmten Prinzipien verpflichtet, die unmittelbar mit der Materialität, den Fundstück-

ken und den Motiven zusammenhängen. Diese Prinzipien handeln von Hierarchie, Ausgleich, Maß, Proportion, Ordnung, und sie rekurrieren auf den Gesetzmäßigkeiten der plastischen Ausformung. Licht, Schatten und Volumen erweisen sich hier als implizite Kategorien. Im Raum ist die Arbeit als Objekt wahrzunehmen, das - mit Abstand - dem Betrachter gegenübertritt. Analog trifft dies auf die Reliefs zu, die, von Salentin anfänglich noch als Bild verstanden, im Gegenüber mit dem Betrachter kommunizieren. Seine Arbeiten halten die Balance zwischen plastischem Objekt und vertrautem Gegenstand.

Diese Arbeiten (schon die frühen *Zinkblechreliefs*) artikulieren die Weltsicht von Hans Salentin; ausgehend von seiner Biographie und seiner ständigen Konfrontation mit dem Tod, hinterfragen sie die Endlichkeit und die Individualität des Menschen. Der Mensch bleibt hier „ausgespart“, lediglich in Andeutungen und aus dem Kontext heraus ist er gegenwärtig. Hingegen behaupten die Maschinen eine dauerhafte Präsenz, die auf Widerstandsfähigkeit und Präzision gründet. Salentins Plastiken aus Aluminiumgußstücken sind Dokumente ihrer Zeit und sie besitzen in dieser ihre größte Aktualität und innovative Bedeutung; generell schärfen sie dabei das ästhetische Bewußtsein. Sie liefern Informationen über die Entwicklung der Welt, das Zu- und Gegeneinander von technischem Fortschritt und Emotion.

20. Literaturverzeichnis

a. Primärliteratur

- a.1. Selbstzeugnisse Hans Salentin
- a.2. Monographische Publikationen
- a.3. Bücher, Ausstellungskataloge
- a.4. Zeitungen, Zeitschriften, Periodika

b. Sekundärliteratur

- b.1. Kunstgeschichte, Kunsttheorie
- b.2. Kunst im 20. Jahrhundert
- b.3. Monographien
- b.4. Zero und Zero-Umfeld
- b.5. Technik; Maschinen
- b.6. Weltraumfahrt; Science-fiction
- b.7. Design; Alltagskultur
- b.8. Primitivismus
- b.9. Plastikgeschichte und Skulpturentheorie

a. Primärliteratur

a.1. Selbstzeugnisse Hans Salentin

Skulptur - 27 deutsche Plastiker 1969. Ausst.Katalog Heidelberger Kunstverein 1969, s.p.

Dienst, Rolf-Gunter, Deutsche Kunst: eine neue Generation. Köln: DuMont Schauberg, 1970, s.p.
Wiederabdruck (ohne Schluß) in: Szene Rhein-Ruhr '72. Ausst.Katalog Museum Folkwang, Essen 1972, s.p.

naivität der maschine. Ausst.Katalog Frankfurter Kunstverein 1974, S. 116

Kunstreport. Informationsblatt Deutscher Künstlerbund, Doppelheft 3/4, Berlin 1976, S. 24

documenta 6. Ausst.Katalog Kassel 1977, Abt. Utopisches Design, Kassel 1977, Band 3, S. 292
Wiederabdruck in: Ausst.Katalog BMW Design, München 1977, S. 28 (ergänzter Auszug aus dem documenta-Katalog)

Sky Art Conference '81. Center for Avanced Visual Studies. Cambridge, Mass. 1981, S. 67

Walther, Horst, Unter der Haut die Maschine - Ein Gespräch. In: Schauplatz. Magazin für Köln, 10/1981, S. 92-94

Rump, Gerhard Charles, Jagd nach neuen Formen - Der Maler und Bildhauer Hans Salentin feiert 60. Geburtstag. Kölnische Rundschau, 22.6.1985 (zahlreiche Interviewzitate)

Rump, Gerhard Charles, Technik als positive Utopie - Ein Gespräch mit dem Künstler. In: Kunst Köln, 2/85, S. 48-50

Wiederabdruck (S. 48/49) in: Hans Salentin - Retrospektive.

Ausst.Katalog Kölnischer Kunstverein 1990. Köln: Wienand, 1990, S. 42-44

Die 60er Jahre in Köln. Ausst.Katalog Kölnischer Kunstverein 1986, Interview mit Gabriele Lueg, S. 320-325

Schön, Wolf, Radiointerview mit Hans Salentin, „Kultur heute“, Deutschlandfunk, 21.2.1990

Stachelhaus, Heiner (Hrsg.), Otto Piene: Kunst, die fliegt. Köln: DuMont, 1998. Darin: Eine lange Freundschaft, S. 20f

ZERO aus Deutschland 1957 bis 1966. Und heute. Hrsg. Wiehager, Renate. Ausst.Katalog Villa Merkel Esslingen 1999/2000. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, S. 214 (Zitat aus Interview mit Th. Hirsch, 1996)

a.2. Monographische Publikationen

Objekte. Ausst.Katalog Städtische Kunstsammlungen, Ludwigshafen 1971 (Sonderdruck aus Katalog Bandau, Salentin, Wortelkamp).

Hamburger, Kurt, Technik und Dingmagie - Zu den Plastiken von Hans Salentin, s.p.

Technoide Fiktionen. Ausst.Katalog Kunsthalle Nürnberg 1972.

Heigl, Curt, Hans Salentin und seine Plastik, s.p.;

Hamburger, Kurt, Technik und Bildmagie - Zu den Plastiken und Bildmontagen von Hans Salentin, s.p.

Hans Salentin - Skulpturen, gezeichnet von Antonius Höckelmann. Köln: Wolfgang Hake Verlag, 1974. Schneckenburger, Manfred, [o.T.], s.p. Eilers, Hille, [o.T.], s.p.

Objekte und Bilder. Ausst.Katalog Kunsthalle Köln 1975. Schneckenburger, Manfred, [o.T.], s.p.;

Hamburger, Kurt, Zu den Arbeiten von Hans Salentin, s.p.

55 Zeichnungen. Eigenverlag, Köln 1977.

Warnach, Walter, Hans Salentin: 55 Zeichnungen, s.p.

Objekte, Collagen, Zeichnungen. ANKER-Teppichfabrik, Düren 1979. Begriffsparaphrasen von Plata, Walter, s.p.

Zeichnungen, Collagen. Ausst. Katalog Galerie Der Spiegel, Köln 1979. Ohne Text

Collagen. Köln: Wolfgang Hake Verlag, 1979.

Ohne Text

Bilder - eine Auswahl. Hürth: Klus-Verlag, 1981.

Ohne Text

Achim Bahr - Zeichnungen nach Objekten von Hans Salentin. Hürth: Klusverlag, 1981.

Gespräch zwischen Achim Bahr und Renate Spölgen, s.p.

Retrospektive. Ausst.Katalog Kölnischer Kunstverein 1990. Köln: Wienand, 1990. Liška, Pavel, Das Werk und der Künstler - Versuch einer Standortbestimmung,

S. 10-30;

Schneckenburger, Manfred, Ein Formbesessener für die Aluminiumzeit: Das plastische Werk, S. 48-58;

Liška, Pavel, Die verfremdete Welt: Fotomontagen und Collagen, S. 162-180;

Lueg, Gabriele, Unnachahmliche Virtuosität: Zu den Zeichnungen, S. 396-409

Arbeiten auf Papier. Rees: Kunstarchiv Peter Kerschgens, 1990. Kerschgens, Peter, [o.T.], s.p.

Arbeiten ohne Farbe. Köln: Rheinland-Verlag, 1995.

Hirsch, Thomas, Expressiver Gestus und sezierendes Kalkül, S. 4-18

Zum 70. Geburtstag - Werke von 1965 bis 1995. Ausst.Katalog Leopold Hoesch Museum, Düren 1995.

Nestler, Iris, Vorwort, S. 6-7;

Hirsch, Thomas, Die Inspiration künftiger Welten - Bemerkungen zum Werk von Hans Salentin, S. 8-14

Das Bild der Frau in der Kunst. Ausst.Katalog Städtische Galerie Remscheid 1997. Karlsruhe: Engelhardt & Bauer, 1997.

Raap, Jürgen, Das Bild der Frau in der Kunst - Teile eines Spektrums, S. 7-13; Delschen, Karl H., Schmetterlinge im Tötungsglas, S. 15-25;

Hirsch, Thomas, Hinweise zu Hans Salentin, S. 49-64

Festschrift zum 75. Geburtstag. Hrsg. Euler-Schmidt, Michael. Ausst.Katalog Kölnisches Stadtmuseum, Köln 2000.

Textbeiträge von Bahr, Achim; Bandau, Joachim; Bell, Alexander; Delschen, Karl-Heinz; Druhm, Frank; Herzogenrath, Wulf; Hillmann, Werner; Hirsch, Thomas; Krebber, Michael; Lueg, Gabriele; Nestler, Iris; Piene, Otto; Queringässer, Thomas; Raap, Jürgen; Stock, Bodo

a.3. Bücher, Ausstellungskataloge

aktion heidebild. Ausst.Katalog galerie falazik, Springhornhof. Neuenkirchen/Soltau 1972, s.p.

Aluminium - Das Metall der Moderne. Gestalt, Gebrauch, Geschichte. Hrsg. Schöffke, Werner / Schleper, Thomas / Tauch, Max. - Darin: Jorissen, H. Dieter, Leicht, glänzend und anonym: Aluminium in der Kunst. Ausst.Katalog Kölnisches Stadtmuseum; Engelskirchen, Köln, Neuss 1991, S. 193-199; 192-194

Anti-Peinture - G 58. Ausst.Katalog Hessenhuis Antwerpen 1962, s.p., Nr. 62, 63

ars electronica (im rahmen des internationalen brucknerfestes linz). Linz 1982, S. 109

Aue, Walter, science & fiction, Melzerfiction. Frankfurt/M.: Joseph Melzer Verlag, 1971, S. 118f

Der ausgesparte Mensch - Aspekte der Kunst der Gegenwart. Bearb. Fuchs, Heinz. Ausst. Katalog Kunsthalle Mannheim 1975/76, s.p., Nr. 104

Battino, Freddy / Palazzoli, Luco, Piero Manzoni - catalogue raisonné. Milano: Edizioni di Vanné Scheiwiler, 1991, S. 129, 138, 143

IV Biennale internazionale d'arte. Ausst.Katalog Palazzo del kursal, San Marino 1963, S. 142

Bildhauerwettbewerb Europäisches Patentamt München. Ausst.Katalog Deutsches Museum, München 1978/79, s.p., Nr. 25

Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität. Hrsg. Drechsler, Wolfgang / Weibel, Peter. Ausst.Katalog Wiener Festwochen 1991, S. 146

Damus, Martin, Kunst in der BRD 1945-1990. Reinbek bei Hamburg: rowohlts enzyklopädie, 1995, S. 220f

Deutsche Kunst nach 1945. Düsseldorf: Verlag Gerhard Theewen, o.J.[1983], s.p.

13. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Berlin 1964, s.p., Nr. 158, 160

14. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Essen 1966, s.p., Nr. 328

Dienst, Rolf-Gunter, Deutsche Kunst: eine neue Generation. Köln: DuMont Schauberg, 1970, s.p.

Sammlung Dobermann. Ausst.Katalog Landesmuseum Münster 1973, S. 102, Nr. 181

documenta 6. Ausst.Katalog Kassel 1977, Bd. 3 (handzeichnungen, utopisches design, bücher). Darin: Maek-Gérard, Michael, Einführung in die Abteilung Utopisches Design, S. 271-275; S. 274f, 292, 293

- Düsseldorfer Avantgarden - Persönlichkeiten, Bewegungen, Orte. Hrsg. Arbeitsgemeinschaft „Düsseldorfer Avantgarden“. Düsseldorf: Richter Verlag, 1995, S. 95f
- Große Düsseldorfer Kunstausstellung, Kunstpalast Düsseldorf, Düsseldorf 1961, s.p., Nr. 44-46
- Europäische Avantgarde. Ausst.Katalog Galerie d, Schwanenhalle des Römers, Frankfurt/M. 1963, s.p.
- Fahrzeuge. utopisches design. documenta 6, kassel. Ausst.Katalog BMW Design, Bayerische Motoren AG, München 1977, S. 10f, 28, 29
- Größenwahnsinn - Kunstprojekte für Europa. Regensburg: Lindinger + Schmid, 1993, S. 216
- Group Zero. Ausst.Katalog Institut of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia 1964, s.p.
- Die Grundsteinkiste. Kunsthaus Langenberg e.V., Langenberg 1994, Erw. auf Cover
- Gruppe 53 und junge sezeion rhein-neckar. Ausst.Katalog Kulturhaus Ludwigshafen, Kunsthalle Düsseldorf 1959, s.p., Nr. 48-50
- Gruppe Zero. Galerie Schoeller, Düsseldorf 1989, S. 84f, 103 u.a.
- Gestaltungen künstlerischer Freiheit. Ausst.Katalog Baukunst-Galerie, Köln 1991, s.p.
- Herbst-Ausstellung Nordrhein-Westfälischer Künstler. Kunstverein Brühl 1980, s.p.
- Hightlights, Rückblick - Oppenheim Studio Köln 1973-1977, Ausst.Katalog Kunstmuseum Bonn 1981, S. 52, 55
- Junge deutsche Plastik. Ausst.Katalog Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1968, s.p.
- Klapheck, Anna, Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst - Kunst im Rheinland der Nachkriegszeit. Köln: DuMont Buchverlag, 1979, S. 74
- Galerie Klein - Lagerkatalog 1980/81, Bonn 1980, s.p., Nr. 154, 155
- Krauss, Rolf H., Photographie als Medium. Berlin: Verlag A. Nagel, 1979, Abb. 16
- Krauss, Rolf H. / Schmalriede, Manfred / Schwarz, Michael, Kunst mit Photographie - Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss. Berlin/München: Frölich & Kaufmann, 1983, S. 358
- Kriechbaum, Jörg / Zondergeld, Rein A., DuMont's kleines „Lexikon der phantastischen Malerei“, Köln: DuMont Buchverlag, 1977, S. 289
- Kuhn, Anette, Zero - Eine Avantgarde der sechziger Jahre. Frankfurt/M., Berlin: Propyläen, 1991, S. 11, 14ff, 47, 99
- KUNST des 20. Jahrhunderts, Malerei - Skulpturen und Objekte - Neue Medien - Fotografie. Hrsg. Walther, Ingo F. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2000, S. 502
- Kunst nach 1945 - Aus Frankfurter Privatbesitz. Ausst.Katalog Frankfurter Kunstverein 1983, S. 317, 423

das kunstjahrbuch 79. Hrsg. Richter, Horst; Ruhrberg, Karl; Schmied, Wieland. Mainz: Alexander Baier-Presse, 1979, S. 364f

Künstler Ateliers in Köln - 1977, Hrsg. Artothek der Stadtbücherei Köln et al. Köln: Wienand, 1977, S. 166

Künstler Ateliers in Köln - 1985. Hrsg. Artothek der Stadtbücherei Köln et al. Köln: Wienand, 1985, S. 474

Künstler in Köln - 1990. Hrsg. Artothek der Stadtbücherei Köln et al. Köln: Wienand, 1989, s.p.

Kunstadressbuch Köln 1997. Hrsg. artothek des Kölnischen Stadtmuseums et al. Düsseldorf: Grupello, 1996, s.p.

Der Kunst-Brockhaus, Band 8 (Phl-Sas). Mannheim, Wien, Zürich: F.A. Brockhaus, 1987, S. 304

Lexikon der Kunst. Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1989, S. 239

Lexikon der Kunst - Malerei, Architektur, Bildhauerkunst. Erlangen: Karl Müller Verlag, 1994. Zehnter Band (Rein-Sel), S. 239

MaschinenMenschen. Ausst.Katalog Neuer Berliner Kunstverein 1989, S. 50, 79

Meister, Helga, Kunst in Düsseldorf. Hamburg: Kiepenheuer & Wietsch, 1988, S. 43

Metallobjekte aus Privat-Besitz. Ausst.Katalog Flottmann-Hallen Herne 1995, S. 29

Morschel, Jürgen, Deutsche Kunst der 60er Jahre - Plastik, Objekte, Aktionen. München: Bruckmann-Verlag, 1972, S. 104f, 129f

Müller, Hans-Jürgen, Kunst kommt nicht von Können. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1990 (1976; zweite, erw. Auflage), S. 38, 190, 226, 247, 253, 269

naivität der maschine. Bearb. Eberhard Fiebig. Ausst.Katalog Frankfurter Kunstverein 1974, S. 116, 117

reale und irrealer räume. Ausst.Katalog galerie falazik, Springhornhof. Neuenkirchen/Soltau 1973, s.p.

Recker, Margret (Hrsg.), Walter Recker - 1908-1988. Kreuzau 1995, S. 63

Rhein-Ruhr '72. Ausst.Katalog Museum Folkwang Essen 1972, s.p.

Roh, Juliane, Constructivist Tendencies - Sculptured Surrealism. In: Roh, Franz, German Art in the 20th Century. München: Bruckmann-Verlag, 1968, S. 390, 392

Alfred Schmela. Hrsg. Ruhrberg, Karl. Köln: Wienand, 1996, S. 44f, 79

Schneckenburger, Manfred, [o.T.], in: 12 Artists de Cologne. Ausst.Katalog Ecole de Beaux-Arts, Goethe-Institut, Lille 1976, s.p.

Schneckenburger, Manfred, Tropfen auf dem heißen Stein - Plastik in Köln. In: Hüllenkremer, Marie (Hrsg.), Kunst in Köln. Hamburg: Kiepenheuer & Wietsch, 1987, S. 131

- Dietmar Schneider - Kunst Kontakte 1966-1991. Ausst.Katalog Kölnisches Stadtmuseum 1992. Köln 1992, S. 6, 26, 49, 101, 122, 151, 158, 160
- Schuss-Gegenschuss - Dietmar Schneider zum Sechzigsten. Hrsg. Fritsch, Lutz / Missmahl, Steffen / Ottersbach, Heribert C. Köln: Wienand, 1999, S. 94
- Schrenk, Klaus (Hrsg.), Aufbrüche - Manifeste, Manifestationen. Positionen in der bildenden Kunst zu Beginn der 60er Jahre in Berlin, Düsseldorf und München. Ausst.Katalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1984. Köln: DuMont, 1984, S. 199
- Die 60er Jahre in Köln - Kölns Weg zur Kunstmetropole. Vom Happening zum Kunstmarkt. Ausst.Katalog Kölnischer Kunstverein 1986, S. 320-325
- Situation Plastik Malerei Düsseldorf. Bearb. Galerie Schmela. Düsseldorf: Verlag Zentraldruckerei Wust & Co., 1958, s.p.
- Skulptur - 27 deutsche Plastiker 1969. Ausst.Katalog Heidelberger Kunstverein 1969, s.p.
- Sky Art Conference '81, Hrsg. Piene, Otto et al. Cambridge, Mass. 1981, S. 67
- Stachelhaus, Heiner, ZERO - Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker. Düsseldorf et al: ECON Verlag, 1993, S. 13, 43f, 46, 144, 146, 153
- Stachelhaus, Heiner (Hrsg.), Otto Piene: Kunst, die fliegt. Köln: DuMont, 1998, S. 20f
- Thomas, Karin / de Vries, Gerd, DuMont's Künstlerlexikon von 1945 bis zur Gegenwart. Köln: DuMont Buchverlag, 1977, S. 289
- Uecker, Günther, Ausst.Katalog Howard Wise Gallery, New York 1966, s.p.
- Wege 67 - Deutsche Kunst der jungen Generation. Ausst.Katalog Museum am Ostwall, Dortmund 1967, S. 37, Nr. 132-136
- Wege 67 - Deutsche Kunst der jungen Generation. Ausst.Katalog Deutsche Bibliothek, Brüssel 1967, s.p., Nr. 102
- Wilp, Charles, Dazzledorf, „Vorort der Welt“, 20 Jahre fotografiert. Dreieich: Verlag Melzer, o.J. [1979], S. 46f
- Winkler, Gerd, Denkmale für die Zukunft - Hans Salentin und die Aluminiumzeit. In: ders., Kunstwelterlage. Stuttgart: Belser, 1973, S. 150f
- Zänker, Jürgen, Utopisches Design oder Utopie des Design. In: Gsöllpointner, H. / Hareiter, A. / Ortner, L. (Hrsg.), Design ist unsichtbar. Österreichisches Institut für visuelle Gestaltung (Linz), Wien: Löcker, 1981, S. 313-324; 320
- Zeichnungen aus dem Kunst-Archiv Peter Kerschgens. Ausst.Katalog Galerie im Rathaus, Bocholt 1986, s.p.
- Zeichnungen (Fürneisen, Kottsieper, Salentin, Wiegand). Ausst.Katalog Benrather Kulturkreis, Benrather 1992, S. 16-19

Zeitzeichen - Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen. Hrsg. Ruhrberg, Karl. Köln: DuMont Buchverlag, 1989, S. 470

ZERO 3, Düsseldorf 1961, s.p.; ebenso: Reprint, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 286-288

ZERO aus Deutschland 1957 bis 1966. Und heute. Hrsg. Wiehager, Renate. Ausst.Katalog Villa Merkel Esslingen 1999/2000. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000, v.a. S. 214-217

Zwanzig Kölner Galeristen zeigen Kunst von 1939 bis heute. Ausst.Katalog Köln 1981, S. 104, 105

a.4. Zeitungen, Zeitschriften, Periodika

Athanor, Zeitschrift für Futurologie und Science Fiction. Köln, Nr. 8, April 1980, S. 5, 27, 35

Athanor, Zeitschrift für Futurologie und Science Fiction. Köln, Nr. 9, Juli 1980, S. 5, 33, 43

Athanor, Zeitschrift für Futurologie und Science Fiction. Köln, Nr. 10, Oktober 1980, S. 5, 31, 55

Aue, Walter, Zu den Objekten von Hans Salentin. In: das kunstwerk 9 XIX, April 1966, S. 3-10

Aue, Walter, Maschinenwelt. In: Flair, Das internationale Herrenmagazin, Nr. 4, 1967, S. 21-23

U.B.-T., Programmheft WDR, Philharmonie Köln, 9. Sinfoniekonzert 20./21.2.1987, Coverseiten

bea, „Zeichnungen“ in verschiedenen Variationen - Benrather Kulturkreis: Frühjahrsausstellung in der Orangerie. Rheinische Post/Benrather Tageblatt, 7.4.1992

Bellon, Peter, Wie man heute Kunst unter die Leute bringt - Schaufenster-Experiment in Kaufhaus-Passage. Kölnische Rundschau, 5.3.1974

Belser Kunst Quartal 1/90, S. 78f

Binder-Hagelstange, Ursula, Roboter, Automat und Monstrum - „Der ausgesparte Mensch“. Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.1.1970

von Bonin, Wibke, Hans Salentin - Objet und objet trouvé. In: Magazin KUNST, Nr. 30, 2. Quartal 1968, Mainz 1968, S. 684-687 (auch Sonderdruck)

Catoir, Barbara, Hans Salentin - Objekte und Bilder. In: das kunstwerk 3 XXVIII, Mai 1975, S. 61, 83

Catoir, Barbara, Expressionist der Aluminiumzeit. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.8.1979

P.D., Ein neuer Verlag für Gegenwartskunst. Die Welt, 29.4.1981

Düren im Blick, Dürens Stadtmagazin 9/1995, S. 12

Eisenbarth, Wilhelm, Technoide Strukturen - Anthropomorphe Formen. Objekte von Joachim Bandau, Hans Salentin und Erwin Wortelkamp im Reichert-Haus in Ludwigshafen. Mannheimer Morgen, 6.12.1971

YF [Yvonne Friedrichs], [o.T.]. Rheinische Post, 26.11.1976

- Flemming, Klaus, Simpler Ziegel - Hans Salentin in der Galerie Oppenheim. Kölner Stadt-Anzeiger, 5.6.1974
- Futurum, Zeitschrift für antizipatorisches Denken. Nr. 1/Okttober 1981, Cover
- s.g., Leicht und blau - Hans Salentin im Kunstraum. Stuttgarter Zeitung, 9.3.1994
- Geduldig, Gernot, Vier Dürener Künstler. Aachener Nachrichten, 31.12.1980
- gpf, Unter einem Löcherbild am Abend - Eintagsausstellung im Kunstlabor: Brüning, Mack, Piene und Salentin, o.O., 1957
- Graphik in den Universitätsblättern. In: Gießener Universitätsblätter, Jahrgang VI, Heft 2, Dezember 1973, S. 95-97
- Grigo, Klaus Ulrich, Mehr als Erotik - Hans Salentin zeigt „Das Bild der Frau in der Kunst“. In: heinz, Remscheid, August 1997, Cover, S. 17
- GSM, „Über“-zeichnete Ausschneidepuppen - Hans Salentins Bilder der Frau in der Galerie. Bergische Morgenpost, 16.6.1997
- g-t., Oppenheim zeigt Bilder Sigmar Polkes. Kölnische Rundschau, 17.1.1974
- Haas, Dagmar, Fünf Kölner Künstler - „Eintagsausstellung“ des Ateliers Feuser. Rheinische Post, 17.4.1980
- Haase, Amine, Bedrohung der Umwelt - Salentin und Bandau in der Kölner Kunsthalle. Rheinische Post, 3.4.1975
- Hardt, Christine, Reizauslöser Technik - Hans Salentin im Erich-Ollenhauer-Haus. General-Anzeiger, Bonn, 4.5.1989
- Hirsch, Thomas, Vitalität und Präzision. In: Passagen, Zeitschrift für Literatur und Kunst, Mannheim, Nr. 17, 3/1992, S. 22-26
- Hirsch, Thomas, Hans Salentin - Rastlos Avantgarde. In: choices - kultur in köln, 2/99, S. 18f
- Hirsch, Thomas, [o.T.]. In: Kölner Skizzen, Heft 2/1999, S. 20
- Hohmeyer, Jürgen, Ein Engel zwischen Monstern - Die Frankfurter Ausstellung „Naivität der Maschine“. In: Der Spiegel, Nr. 21, 20.5.1974, S. 135
- Hoog, Eckhard, Kühle Schönheit der Technik - 200 Werke des Düreners Hans Salentin im Leopold-Hoesch-Museum. Aachener Volkszeitung, 8.9.1995
- Iden, Peter, Grüße an die Meister - Die Galerien Lichter und Loehr erinnern sich. Frankfurter Rundschau, 30.9.1969
- Isringhaus, Jörg, Das Häßliche der Schönheit - Der Dürener Künstler Hans Salentin zeigt „Das Bild der Frau in der Kunst“ in der Städtischen Galerie. Remscheider Generalanzeiger, 13.6.1997
- Jappe, Georg, OP schon pensionsreif - Kölner Künstler in Neuß, Krefeld und Bad Godesberg. Kölner Stadt-Anzeiger, 3.2.1966

- ders., Geisterbahn - „Fetische“ bei Tobiès & Silex, Köln. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27.4.1967
- ders., Aggressiv gegen progressiv - Ausstellungen rund um den Kölner Kunstmarkt. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.9.1967
- ders., Von A bis Z - Wörterbuch zur documenta. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.7.1968
- ders., Sechs tolle Tage mit der Kunst - Der Kunstmarkt 1969 in Köln. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.10.1969
- ders., Der Märchenwald: verhext und hell - „Szene Rhein-Ruhr '72“ im Grugapark in Essen. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.7.1972
- ders., Die Monstren kommen wieder. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.3.1975
- HDJ [H. Dieter Jorissen], Die Physiognomie des Apparates - Gerätschaften aus einer Aluminiumzeit. In: Aluminium, Nr. 11/1989, S. 1118f
- Jorissen, H. Dieter, Aluminium - Ein Werkstoff inspiriert. In: Maschinenmarkt, Würzburg, 1991/12, S. 99-106; 100f
- Jorissen, H. Dieter, Nicht immer glänzt die blanke Oberfläche - Aluminium in der Kunst unserer Zeit. In: Vereint am Werk (VAW aluminium AG), Nr. 4/1992, S. 6-9
- Jühlen, Monika, Zero-Reliefs von 1960 - Hans Salentin in der Galerie Oppenheim. Kölnische Rundschau, 30.5.1974
- Jühlen, Monika, Wie Klee arbeitete er mit beiden Händen - Hann Trier und Hans Salentin. Kölnische Rundschau, 28.3.1979
- A.K., War es der Blick in eine ideale Welt, der faszinierte? Viel Erfolg für „Zero in Gelsenkirchen“. In: Gelsenkirchener Blätter 23 (1.12.-15.12.) 1963, S. 9
- sk, Kunstwerke auf und mit Aluminium - Ausstellung in Versandhalle. Neue Grevenbroicher Zeitung, 25.8.1995
- (k-i-K), Hans Salentin und Joachim Bandau - Ausstellung in der Kunsthalle. In: Kunst in Köln, Nachrichten aus Museen und Galerien, Jahrgang 10, Nr. 3, März 1975, S. 1f
- Karrenbrock, Anneli, Hans Salentin „Bilder - Zeichnungen“ - beethovenhalle bonn. In: Veranstaltungskalender Beethovenhalle Bonn, Oktober 1989, s.p.
- Kerber, Bernhard, Szene Rhein-Ruhr. In: Art International, Vol. XVI 6-7, Summer Number 1972, S. 98f
- (jk) [Jürgen Kisters], Salentins Schaffen - Galerie Skala. Kölner Stadt-Anzeiger, 13./14.3.1999
- Kisters, Jürgen, Schöne Lappalien - Kleine Formate in der Galerie Der Spiegel. Kölner Stadt-Anzeiger, 4.5.1990
- Kisters, Jürgen, Im Wirbel der Dinge. Hans Salentin - Zwei Ausstellungen zum 75. Geburtstag. Kölner Stadt-Anzeiger, 21.10.2000

Klaffke, Claudia, ZERO - Eine europäische Avantgarde. In: Foyer, Essen, Juli 1992, S. 23

Klapheck, Anna, Tachismus - Ende oder Anfang? Zur Ausstellung der „Gruppe 53“ in der Kunsthalle Düsseldorf. Rheinische Post, 30.1.1957

Klapheck, Anna, Neuer Treffpunkt „Abendausstellung“. Max Bense als Gast. Rheinische Post, 8.12.1957

Kölner Museumszeitung, Januar/Februar/März 1990, Nr. 1, S. 15

Köln im ... März 1975, journal für die stadt köln, S. 73f

Krämer-Badoni, Rudolf, Galerie d mußte schließen - Verlust für Frankfurts Kulturleben. Die Welt, 6.1.1963

Kremer, Ludwig, Junge deutsche Plastik - Ausstellung im Lehmbruck-Museum in Duisburg. echo der zeit, 4.8.1968

Krüger, Werner, Die Technik mit Poesie gestreichelt - H. Salentin und J. Bandau in der Kunsthalle. Kölner Stadt-Anzeiger, 14.3.1975

Krüger, Werner, Deutsche Kunst im Abseits - Auftakt zur Studiogalerie Sammlung Ludwig im Kölner Museum. Kölner Stadt-Anzeiger, 21.1.1976

Krüger, Werner, Stühle in skurrilen Verfremdungen - Das Galeriehaus bietet abwechslungsreiche Ausstellungen an. Kölner Stadt-Anzeiger, 11.11.1977

W.K., Imaginäre Räume - Spiegel: Hann Trier und Hans Salentin. Kölner Stadt- Anzeiger, 28.3.1979

W.K., Planvoll - Salentin bei Wilbrand. Kölner Stadt-Anzeiger, 3.6.1981

Kunstreport, Informationsblatt Deutscher Künstlerbund e.V. Berlin, Doppelheft 3/4 1976, S. 24f, 32f

Kunstreport, Informationsblatt Deutscher Künstlerbund e.V. Berlin, Ausgabe 1/87, S. 28

E.L. [Edmund Labusch], Salentin und Bandau in Köln. In: Neues Rheinland, Nr. 5/1975, S. 38f

Lippert, Werner, [Zur Ausstellung Kunsthalle Köln]. In: Kunstforum International, Bd. 13, Februar-April 1975, S. 246f

ma, Mack's Stele reflektiert das Licht auf imposante Quader. Aluminium - auch ein Werkstoff für Künstler. Erft-Kurier, 23.8.1995

Maek-Gérard, Michael, Phantastische Fahrzeuge. In: Kultur & Technik, Zeitschrift des Deutschen Museums München, Heft 1/1978, S. 28-33 (Auszug aus dem documenta-Katalog)

Mai, Ekkehard, Technik, Maschinen, Automaten und der Freiraum der Kunst. In: das kunstwerk 2 XXXIII 1980, S. 3-45; 11, 43

Meister, Helga, „Heute gibt es viele Analphabeten unter den Malern“. - Bei Jo Strahn ging mancher spätere Star zur Schule. Westdeutsche Zeitung, 9.12.1989

Mende, Matthias, Formen und Fiktionen - Kölner Künstler in Nürnberg: Joachim Bandau, Hans Salentin, Christine Meschede. Nürnberger Nachrichten, 30.9./1.10.1972

Morschel, Jürgen, Den Teufel an die Stellwand gemalt - „Utopische Projekte“ von Salentin und Bandau in der Kunsthalle Nürnberg. Süddeutsche Zeitung, 8.11.1972

Müller, Hans-Jürgen, Utopischer Realismus - Versuch einer Interpretation. In: Kunst- Spiegel 2, Köln, April 1972, S. 3-5

Müller, Rüdiger, Der Sinn unseres Lebens ist das Leben - der Künstler Hans Salentin und sein Werk. In: Kölner Skizzen, Heft 1/1980, S. 3-6

Museum Aktuell, Leopold Hoesch Museum Düren, Heft 2/1995, S. 18

N.N., „Busenmaschine“. Express, Köln, 7.9.1967

N.N., Jäger und Sammler. Münchner Merkur, 10.12.1971

N.N., „Kunst der 80er Jahre“ von der Galerie „HS“ vorgestellt. Erkelenzer Nachrichten, 14.1.1975

N.N., anregend. Kulturbörse, Deutsche Zeitung, 27.3.1975

N.N., Köln: Rückschau auf das Werk von Hans Salentin. Mainzer Rhein- Zeitung, 7.2.1990

N.N., Hans Salentin - Retrospektive technoider Kunstformen. In: köln im ... 3/1990, S. 6

N.N., Ausstellung zeigt Salentin-Objekte. Ein ZERO-Mitbegründer und Neuerer. Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Kettwig, 16.10.1990

N.N., „Zeichnungen“ - Benrather Kulturkreis. Rheinische Post/Benrather Tageblatt, 4.4.1992

N.N. Schütte zeigt Hans Salentin. Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Kettwig, 5.5.1992

N.N., Poesie des Orients steht Pate (Galerienbummel). Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Essen, 15.5.1992

N.N., Hans Salentin - Bildhauer und Zeichner. In: Passagen, Zeitschrift für Literatur und Kunst, Nr. 25, Februar/März 1994, S. 24

N.N., Bereicherung für die Kultur - „Kunstsaal“ in Düren eröffnet - Galerie im ehemaligen Centre culturel. Dürener Lokal-Anzeiger, 15.11.1996

N.N., [Ausstellungshinweis Remscheid]. Bergische Morgenpost, 20.8.1997

N.N., Hans Salentin zum 75. Geburtstag. In: Kölner Museumszeitung, Nr. 3/2000, S. 8

nic, „Ein Rasenmäher“ - Hans Salentin stellt bei Edith Seuss seine Objekte aus. Frankfurter Rundschau, 16.2.1974

Neudecker, Norbert, Monumente für Maschinen - Nürnberg: Salentin über „technoide Fiktionen“. Nürnberger Abendzeitung, 29.9.1972

Ohff, Heinz, Der Gegenstand als Kunstobjekt. Das Kunstobjekt als Gegenstand. In: Magazin KUNST, Nr. 42, 2. Quartal 1971, S. 2248-2277; 2259

P.M.P. [Peter Moritz Pickshaus], Unterkühltes Werk - Hans Salentin stellt in der Artothek aus. Kölner Stadt-Anzeiger, Pfingsten 1980

PRINZ, Essen, Juni 1992, S. 59, 104

Querengässer, Thomas A., [Zur Ausstellung Galerie Skala]. In: Kölner Skizzen, Heft 2/1999, S. 20

J.R., [Jürgen Raap], Technoide Skulpturen - Hans Salentin in der Galerie Skala. In: Kölner Illustrierte, Nr. 3, März 1999, S. 61

J.R., Hans Salentin - Reliefs und Skulpturen. Galerie Brehm. In: Kölner Illustrierte, Nr. 2, Februar 2000, S. 57

Raap, Jürgen, Prinzip Collage. In: Kunstforum International, Bd. 132, November 1995-Januar 1996, S. 264-275

hr, Protest im „Bild“ - Metall-Reliefs von Hans Salentin in der Galerie Schmela, Düsseldorf. Frankfurter Rundschau, 8.2.1962

H.R., Harmonische Balance - Eröffnungsausstellung der Galerie „art intermedia“. Kölner Stadt-Anzeiger, 7.9.1967

RR, Mondkarren, Monstren und Kabinen-Mobile - Doppelausstellung in der Kunsthalle. Kölnische Rundschau, 14.3.1975

Rey, Stéphane, Hans Salentin. Métropole Matin Flandre libérale, 16.4.1973

Richter, Horst, Rheinische Reminiszenzen - Der Spiegel, Kölns älteste Galerie, bietet einen Rückblick auf 50 Ausstellungen. Kölner Stadt-Anzeiger, 17.5.1995

Richter, Wolfgang, Jahrmarkt der Augenlust - In Köln zeigen die „Progressiven“ ihre Künste - Super-schau der Moderne. Dürener Zeitung, 15.10.1969

Richter, Wolfgang, Kontrastprogramm der Kunsthalle Köln - Vielseitigkeit ist das Ziel des neuen Leiters Dr. Manfred Schneckenburger. Dürener Zeitung, 1.8.1973

Richter, Wolfgang, Mensch in der mobilen Blechrüstung - Die Kölner Kunsthalle zeigt Arbeiten von Hans Salentin und Joachim Bandau. Dürener Zeitung, 17.3.1975

Ruhrberg, Karl, Endspiel-Melancholie und farbiger Protest - Gruppe 53 und Franz Fedier in der Düsseldorfener Kunsthalle. Rheinische Post, 20.10.1959

Rump, Gerhard Charles, Technik als positive Utopie - Ein Gespräch mit dem Künstler. Zum 60. Geburtstag von Hans Salentin. In: Kunst Köln, 2/85, S. 48-50

Rump, G. Charles, Jagd nach neuen Formen - Der Maler und Bildhauer Hans Salentin feiert 60. Geburtstag. Kölnische Rundschau, 22.6.1985

cgr.[Charles Rump], Hans Salentin zum 70. Geburtstag. Die Welt, 22.6.1995

- Rywelski, Helmut, Zur Nomenklatur von Richtungswörtern - Einige Gedanken über die Brauchbarkeit des Begriffes Kunst. In: Artis, Nr. 9, September 1967, S. 26f
- si., Salentin und Tomici bei Forum Kunst Rottweil. Rottweiler Zeitung, 30.11.1974
- Sk, Weiße Monstren und ein elektrischer Stuhl - Intensives Eigenleben unter anonymer Oberfläche. Nürnberger Zeitung, 30.9.1972
- sp.-, Metallisch kalt mit einem Hauch von Science-fiction. Hans Salentin mit einer Ausstellung im Märkischen Museum. Westdeutsche Allgemeine, 14.4.1978
- st, Rundgang durch die Galerien. Chronik der Kunstausstellungen. o.O., 1957
- St., Kunst im Schnapsladen - Ein Gang durch drei neue Kölner Galerien. Kölnische Rundschau, 15.9.1967
- S-w, Reliefs aus Dachrinnen - Hans Salentin bei Schmela. Düsseldorfer Nachrichten, 8.2.1962
- Schauer, Lucie, Liegt die deutsche Kunst am Boden? - Zu den Jahresausstellungen des Deutschen Künstlerbundes in Berlin: Über 700 Bilder und Skulpturen. Die Welt, 25.3.1964
- Schenk-Güllich, Dagmar, Zero-Künstler mit neuer Idee - Arbeiten von Hans Salentin bei „Schütte“. Neue Rhein Zeitung, Essen, 27.5.1992
- M.Sch. [Manfred Schneckenburger], [Zur Ausstellung Galerie Oppenheim]. In: Pantheon, Juli/August/September 1974, S. 311f
- Schneider, Bruno F., Wie ferne, kalte Sternenwesen - Hans Salentins Fotocollagen in der Artothek. Kölnische Rundschau, 22.5.1980
- ders., Ein Selbstbildnis aus Schokolade. Was die Kölner Galerien zur Ausstellung „Westkunst“ an Avantgarde beisteuern. Kölnische Rundschau, 6.6.1981
- ders., Die Welt ist eine große Müllhalde - Hans Salentin im Kölnischen Kunstverein. Kölnische Rundschau, 2.2.1990
- ders., Wenn die Waage verwandelt wird - Sein technoider Surrealismus ist wieder aktuell: Der Künstler Hans Salentin bei Skala. Kölnische Rundschau, 17.2.1999
- Schön, Jürgen, Die Fröhlichkeit des kühlen Materials - Kölnischer Kunstverein präsentiert Hans Salentin. Kölner Stadt-Anzeiger, 2.2.1990
- Schön, Jürgen, Kühl und trotzdem fröhlich - Der aus Düren gebürtige Hans Salentin stellt in Köln aus. Aachener Nachrichten, 2.2.1990
- Schön, Jürgen, Schrott ist sein Material - Hans-Salentin-Retrospektive im Kölner Kunstverein. General-Anzeiger, Bonn, 8.2.1990
- Schön, Wolf, Parallel zur Technik - Der Ingenieur-Plastiker Hans Salentin im Kölnischen Kunstverein. Rheinischer Merkur, 16.2.1990
- Schreiber, Mathias / Krüger, Werner, Keine Rosen für den neuen Chef - Gespräch mit Manfred Schneckenburger. Kölner Stadt-Anzeiger, 19./20.5.1973

- Schreiber, Mathias, Die Quadratur des Kreises gesucht - Die V. Internationale Kunstmesse in Basel. Kölner Stadt-Anzeiger, 21.6.1974
- Schriefers, Werner (Bearb.), Grafik der Gegenwart. Kalender der Arbeiterwohlfahrt, Bonn, Dezember 1989, s.p.
- Schröer, Carl Friedrich, Der Reiz liegt in der Abwechslung - Köln: Hans Salentin. In: art, Das Kunstmagazin, Nr. 2, Februar 1990, S. 99f, 103
- Schulze-Reimpell, Werner, Galerie in der Ruine - „Art intermedia“ in Köln. Die Welt, 19.9.1967
- Schulze-Vellinghausen, Albert, Versammlung von Malstellerei - Der Deutsche Künstlerbund, Essen 1966. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.7.1966
- Siffrin-Peters, Annette, Eine eigene Welt - Retrospektive des Dürener Künstlers Hans Salentin. Aachener Nachrichten, 9.9.1995
- Stachelhaus, Heiner, ZERO in Gelsenkirchen - Ausstellung im Halfmannshof anlässlich der BDA-Städtebautagung wird heute eröffnet. Ruhr-Nachrichten, 22.11.1963
- Stüve, Marcel, Blick in die Zukunft - Salentin-Ausstellung in Buchschlag. Offenbach-Post, 20.2.1974
- SZENE, Kultur und Freizeit im Bergischen, August 1997, Cover
- H.T., Soll man Malübungen ausstellen? Zweite Saison der „Abendausstellungen“. o.O., 1957
- Tesch, Michael, Das Prinzip Collage trifft genau den Kern - Galerie „b2“ zeigt Arbeiten von Hans Salentin. Solinger Morgenpost, 18.11.1995
- Thiemann, Eugen, Wege 1967 - Deutsche Kunst der jungen Generation. Ausstellung des Dortmunder Museums. In: Artis, Nr. 4, April 1967, S. 33f; 34
- Thwaites, John Anthony, Schrotthandel oder Kunst im Atomzeitalter? Hans Salentin stellt in der Galerie Schmela in Düsseldorf aus. Deutsche Zeitung, 21.2.1962
- Thwaites, John Anthony, Cologne. In: Art and Artist, July 1972, S. 48f
- Unold, Kurt, Von der Technik manipulierte Menschen visionär gestaltet - „Multi-Materialia-Abend“ im Reichert-Haus. o.O., 1971
- (ve), „Objekte aus der Aluminiumzeit“. Sprendlinger Stadtanzeiger, 22.2.1974
- Vitt, Walter, Hinterhalt der schönen Form - Zwei Plastiker, die sich mit Kunst und Technik befassen. Bonner General-Anzeiger, 18.4.1975
- Vitt, Walter, Zum 70. des Künstlers Hans Salentin. In: Kölner Skizzen, Heft 3/1995, S. 20
- wbg., Kunstfreunde gehen heute „auf die Pirsch“. Neue Rhein Zeitung, Essen, 15.5.1992
- We., Werke von Ernst Barlach nach Köln? Kölner Stadt-Anzeiger, 26.6.1974
- (wey), Düren nimmt Platz im Kunstsaal - Gebäude am Markt ist ein Beispiel bemerkenswerter Architektur. Aachener Nachrichten, 9.11.1996

Walther, Horst, Unter der Haut die Maschine - Ein Gespräch. In: Schauplatz, Magazin für Köln, 10/1981, S. 92-94

Willems, Sophia, Kahnweiler vom Rhein - Ein Galerist mit den Qualitäten eines Museumsdirektors. Westdeutsche Zeitung, 10.10.1996

Winkler, Gerd, Gerd Winklers Kunstwetterlage. In: Pardon, Heft 1/Januar 1972, S. 76f

Winkler, Gerd, Gerd Winklers Kunstwetterlage Magazin: Ein Psychopath für 600 Mark. In: Pardon, Heft 1/Januar 1977, S. 75

P.W. [Peter Winter], Aluminiumzeit. Hans Salentin wird siebzig. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.6.1995

Winter, Peter, Die zwanghafte Schönheit der Apparate. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.5.1978

Winter, Peter, Hans Salentin - Objekte, Collagen, Zeichnungen. In: das kunstwerk 3 XXXI, Juni 1978, S. 59, 81

Winter, Peter, Aus dem Geist der Montage. In: Artis, Juli/August 1992, S. 26-31 (auch Sonderdruck)

Wirth, Heidrun, Die Suche nach der „Halde Welt“ - Fotomontagen und Objekte von Hans Salentin im Ollenhauer-Haus. Bonner Rundschau, 28.4.1989

Wirth, Heidrun, Zwei Seiten der Technik - Das Kölnische Stadtmuseum gratuliert dem Dürener Künstler Hans Salentin zum 75. Geburtstag mit einer Ausstellung. Kölnische Rundschau, 29.9.2000

Zepter, Christian, Den Betrachter aktiviert - Der Kölner Hans Salentin zeigt Maschinen-Skulpturen. Kölner Stadt-Anzeiger, 16.9.1969

b. Sekundärliteratur

b.1. Kunstgeschichte, Kunsttheorie

Berenson, Bernard, Die italienischen Maler der Renaissance. Zürich: Phaidon Verlag, 1952

Chastel, André, Die Kunst Italiens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961, zwei Bände

Geissler-Kasmekat, Joachim, Malerei - das vergessene Handwerk. Versuch zu einer Wiedergewinnung der Erkenntnis und des Verstehens von Kunst. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag, 1991

Hofmann, Werner, Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1978 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 355)

Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Hrsg. Charles Harrison, Paul Wood; ergänzt von Sebastian Zeidler. Ostfildern-Ruit: Hatje, 1998, zwei Bände

Nida-Rümelin, Julian / Betzler, Monika (Hrsg.), Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1998 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 375)

Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft. Ausst.Katalog Mathildenhöhe Darmstadt 1986; Bearb. Bernd Krimmel. Darmstadt 1986, zwei Bände

Wörterbuch der Kunst, begr. Johannes Jahn, fortgef. Wolfgang Haubenreisser. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, elfte Auflage, 1989 (Kröners Taschenausgabe; Bd. 165)

b.2. Kunst im 20. Jahrhundert

Alloway, Lawrence, American Pop Art. Ausst.Katalog Whitney Museum of Modern Art, New York 1974. New York: Macmillan Publishing Co., 1974

Der ausgesparte Mensch - Aspekte der Kunst der Gegenwart. Ausst.Katalog Kunsthalle Mannheim 1975/76

Bilderstreit - Widerstreit, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960. Hrsg. Siegfried Gohr, Johannes Gachnang. Ausst.Katalog des Museums Ludwig Köln in den Rheinhallen der Kölner Messe. Köln: DuMont, 1989

Bildkästen und Kastenbilder - Eine Bildform der modernen Objektkunst. Ausst.Katalog Staatsgalerie Stuttgart 1981

Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität. Hrsg. Wolfgang Drechsler / Peter Weibel. Ausst.Katalog Wiener Festwochen 1991

BINATIONALE - Deutsche Kunst der späten 80er Jahre. Bearb. Jürgen Harten. Ausst.Katalog Düsseldorf, Boston 1988/89. Köln: DuMont, 1988

Crow, Thomas, Die Kunst der 60er Jahre - Von der Pop-Art zu Yves Klein und Joseph Beuys. (1996). Köln: DuMont Buchverlag, 1997 (art in kontext)

Damus, Martin, Kunst in der BRD 1945-1990 - Funktionen der Kunst in einer demokratisch verfaßten Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1995 (rowohlts enzyklopädie)

Deep Storage - Arsenale der Erinnerung. Hrsg. Ingrid Schaffner / Matthias Winzen. München; New York: Prestel, 1997

Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land. Hrsg. Eckart Gillen. 47. Berliner Festwochen, Ausst.Katalog Martin-Gropius-Bau Berlin 1997/98. Köln: DuMont, 1997

Dienst, Rolf-Gunter, Deutsche Kunst: eine neue Generation. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1970

documenta 5, Ausst.Katalog Kassel 1972

(darin: Jean-Christophe Ammann, Realismus, Kap. 15; Lucius Burkhardt et al, Utopie und Planung, Kap. 9; Pierre Versins, Heute gesehen von gestern, Kap. 8)

documenta 6, Ausst.Katalog Kassel 1977, drei Bände

(darin: Gerhard Bott, Fahrzeuge - utopisches Design, Bd. 3, S. 277-293)

Düsseldorfer Avantgarden - Persönlichkeiten, Bewegungen, Orte. Hrsg. Arbeitsgemeinschaft 28 Düsseldorfer Galerien. Düsseldorf: Richter-Verlag, 1995

Einleuchten - Wil, Vorstel und Simul in HH. Bearb. Harald Szeemann, Ausst.Katalog Deichtorhallen Hamburg 1989/90. Hamburg: Christians, 1989

Das Ende der Avantgarde - Kunst als Dienstleistung. Sammlung Schürmann. Ausst.Buch Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1995. Düsseldorf: Richter Verlag, 1995

Europa/Amerika - Die Geschichte einer künstlerischen Faszination seit 1940. Hrsg. Siegfried Gohr / Rafael Jablonka. Ausst.Katalog Museum Ludwig Köln 1986

Europäische Avantgarde. Ausst.Katalog der Galerie d im Römer Frankfurt a.M. 1963

Gassen, Richard W. / Holeczek, Bernhard (Hrsg.), die neue wirklichkeit - abstraktion als weltentwurf. Ausst.Katalog Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rh. 1994/95

Die große Utopie - Die russische Avantgarde 1915-1932. Ausst.Katalog Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. 1992

Group de Recherche d'Art Visuel. Ausst.Katalog Museum am Ostwall Dortmund 1968

Gruppe 53 und Junge Sezession. Ausst.Katalog Kulturhaus Ludwigshafen 1959

Harten, Jürgen (Hrsg.), ProspectRetrospect - Europa 1946-1976. Ausst.Katalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1976. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1976

Honnet, Klaus, Kunst der Gegenwart. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1988

Honnet, Klaus / Schmidt, Hans M. (Hrsg.), Aus den Trümmern. Kunst und Kultur im Rheinland und in Westfalen. 1945-1952: Neubeginn und Kontinuität. Ausst.Katalog Bonn, Düsseldorf, Bochum 1985. Köln: Rheinland-Verlag, 1985

Hüllenkremer, Marie (Hrsg.), Kunst in Köln. Hamburg: Kiepenheuer & Witsch, 1987

Judd, Donald, Specific Objects, in: Arts Yearbook 8, 1965, S. 74-82

Klapheck, Anna, Vom Notbehelf zur Wohlstandskunst - Kunst im Rheinland der Nachkriegszeit. Köln: DuMont, 1979 (DuMont-Dokumente)

Knapp, Marike van der / Vercauteren, Rick, Meesters der Materie - Materieschilderkunst in een international perspectief. Zwolle: Waanders, Nordbrabants Museum, 's Hertogenbosch 1993

Költzsch, Georg-W. (Hrsg.), Deutsches Informel - Symposion Informel. Zweite, durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin: Edition Galerie Georg Nothelfer, 1986

K.I. - Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922-1927. Utopien für eine europäische Kultur. Ausst.Katalog Düsseldorf, Halle 1992. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1992

Krauss, Rosalind, Allusion and Illusion in Donald Judd, in: forum, Vol. IV, May 1966, S. 24ff

1945-1985. Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Ausst.Katalog Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1985/86. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1985

licht bewegung farbe. Ausst.Katalog Kunsthalle Nürnberg 1967

METROPOLIS. Hrsg. Christos M. Joachimides / Norman Rosenthal. Ausst.Katalog Martin-Gropius-Bau, Berlin 1991. Stuttgart: Edition Cantz, 1991

Morschel, Jürgen, Deutsche Kunst der 60er Jahre - Plastik, Objekte, Aktionen. München: Verlag F. Bruckmann KG, 1972 (Deutsche Kunst der 60er Jahre, Teil II)

Müller, Hans-Jürgen, Kunst kommt nicht von Können. Über die Schwierigkeiten beim Umgang mit zeitgenössischer Kunst. (1976). Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1990

Les Nouveaux Réalistes. Ausst.Katalog Paris, Mannheim, Winterthur 1986/87. Mannheim 1986

Pittura/Immedia - Malerei in den 90er Jahren. Hrsg. Peter Weibel. Ausst.Katalog Neue Galerie Landesmuseum Joanneum Graz 1995. Klagenfurt: Verlag Ritter, 1995

Pop art. Hrsg. Marco Livingstone. Ausst.Katalog Museum Ludwig Köln 1992. München: Prestel-Verlag, 1992

Riemschneider, Burkhard / Grosenick, Uta, Art at the Turn of the Millenium. Köln et al: Benedikt Taschen Verlag, 1999

Robbins, David (Ed.), The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty. Ausst.Katalog London, Valencia, Los Angeles et al 1990/91. Cambridge, Mass., London: MIT Press, 1990

Roh, Juliane, Deutsche Kunst der 60er Jahre - Malerei, Collage, Op-Art, Graphik. München: Verlag F. Bruckmann KG, 1971 (Deutsche Kunst der 60er Jahre, Teil I)

Saldo - 23 Jahre Rinke Klasse. Ausst.Katalog Kunstmuseum Düsseldorf 1997

- Sanio, Sabine / Möntmann, Nina / Metzger, Christoph (Hrsg.), *minimalismus. Festivalkatalog Berlin 1998*. Ostfildern: Cantz Verlag, 1998 (Reihe Cantz)
- Alfred Schmela - Galerist, Wegbereiter der Avantgarde. Hrsg. Karl Ruhrberg. Köln: Wienand Verlag, 1996
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg, *Futurismus: Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek: Rowohlt, 1993
- Sensation - Junge britische Künstler aus der Sammlung Saatchi. Ausst.Katalog Berlin 1998. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1998
- Stemmrich, Gregor (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995 (Fundus-Bücher; 134)
- Szene Rhein-Ruhr '72. Ausst.Katalog Museum Folkwang Essen 1972
- Thomas, Karin, *Zweimal deutsche Kunst nach 1945 - 40 Jahre Nähe und Ferne*. Köln: DuMont, 1985 (DuMont Dokumente)
- Walther, Ingo F. (Hrsg.), *Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, Kunst des 20. Jahrhunderts*. Reprint als Paperback, Köln: Benedikt Taschen Verlag, 2000
- Wege 1967 - Deutsche Kunst der jungen Generation. Ausst.Katalog Museum am Ostwall Dortmund 1967
- Weibel, Peter / Meyer, Christian, *Das Bild nach dem letzten Bild*. Ausst.Katalog Galerie Metropol 1991. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1991
- Weitersehen (1980→1990→). Ausst.Katalog Museen Haus Lange und Haus Esters, Krefeld 1991
- Wescher, Herta, *Die Geschichte der Collage. Vom Kubismus bis zur Gegenwart*. (1968). Köln: DuMont Buchverlag, 1980
- Winkler, Gerd, *kunstwetterlage*. Stuttgart: Belser Verlag, 1973
- ZEITLOS. Bearb. Harald Szeemann. Ausst.Katalog Hamburger Bahnhof, Berlin 1988. München: Prestel-Verlag, 1988
- Zeitzeichen - Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen. Hrsg. Karl Ruhrberg Ausst.Katalog Bonn, Leipzig, Duisburg 1989/90. Köln: DuMont Buchverlag, 1989
- Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei. Hrsg. Kaspar König, Hans-Ulrich Obrist. Ausst.Katalog Wien, Hamburg 1993/94
- Zufall als Prinzip - Spielwelt, Methode und System in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Bernhard Holeczek / Lida von Mengden. Ausst.Katalog Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rh. 1992. Heidelberg: Edition Braus, 1992

b.3. Monographien

Francis Bacon. Ausst.Katalog Kunsthalle Mannheim 1962

Francis Bacon. Ausst.Katalog Kunsthhaus Zürich 1962

Schmied, Wieland, Francis Bacon. Berlin: Verlag Frölich & Kaufmann, 1985

Achim Bahr - Künstler als Profi? In: 3D-Magazin 3/92, Haltern, S. 31-35

Bastian, Heiner (Hrsg.), Joseph Beuys - Skulpturen und Objekte. Ausst.Katalog Berlin 1988. München: Schirmer-Mosel, 1988

Max Bill - Retrospektive. Skulpturen, Gemälde, Graphik 1928-1987. Ausst.Katalog Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. 1987

Max Bill. Ausst.Katalog Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Rh. 1990

Geist, Sidney, Brancusi - A Study of the Sculpture. (1967). New York: Hacker Art Books, 1983

Hultén, Pontus / Dumitresco, Natalia / Alexandre, Israti, Brancusi. (1986). New York: Harry N. Abrams, 1987

Egret, Dominique, Arno Breker. Tübingen: Edition Grabert, 1996

Alberto Burri - Contributi al catalogo sistematico. Ed. Citta di Castello. Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri. Cita di Castello 1990

Cabanne, Pierre, Duchamp & Co. Paris: Editions Pierre Terrail, 1997

Bogomir Ecker. Ausst.Katalog Städtisches Kunstmuseum Bonn 1987

Vielhaber, Christiane, Kunst, damit Hören und Sehen nicht vergehen - über Bogomir Ecker. In: KÜNSTLER. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 11, München: WB Verlag, 1990

Bogomir Ecker - Die Stimme von LU.RU. Ausst.Katalog Kunstverein Braunschweig 1991

Bogomir Ecker - Mit Meteoriten. Ausst.Katalog Düsseldorf 1985

Bogomir Ecker - Mit Automaten. Ausst.Katalog Sprengel Museum Hannover 1997

Max Ernst. Ausst.Katalog Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1970

Spies, Werner, Max Ernst - Collage: Inventar und Widerspruch. Köln: DuMont Schauberg, 1974

Spies, Werner (Hrsg.), Max Ernst. Werke 1929-1938. Œuvre-Katalog, Bd. 4. Houston: Menil Foundation, und Köln: DuMont Buchverlag, 1979

Gimferrer, Pere, Max Ernst. Stuttgart: Klett-Cotta, 1983

Spies, Werner (Hrsg.), Max Ernst - Retrospektive zum 100. Geburtstag. Ausst.Katalog London, Stuttgart, Düsseldorf, Paris 1991/92. München: Prestel-Verlag, 1991

Spies, Werner, Max Ernst - Skulpturen, Häuser, Landschaft. Ausst.Katalog Paris, Düsseldorf 1998.
Köln: DuMont, 1998

Lucio Fontana - Retrospektive. Bearb. Thomas M. Messer. Ausst.Katalog Schirn Kunsthalle
Frankfurt/M. 1996. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1996

Katharina Fritsch, Ausst.Katalog Basel, London 1988
(darin: Jean-Christophe Ammann, Die intuitive Logik der Katharina Fritsch, S. 5f)

Katharina Fritsch - 1979-1989. Ausst.Katalog Münster, Frankfurt a.M. 1989
(darin: Julian Heynen, Vertrauen-Verfremden-Verwirklichen (Fragmente zu den Arbeiten von
Katharina Fritsch), S. 61-65)

Katharina Fritsch. Ausst.Katalog San Francisco, Basel 1996/97
(darin: Matthias Winzen, Im Gespräch mit Katharina Fritsch, S. 68-85)

Katharina Fritsch. Ausst.Katalog Städtische Galerie Wolfsburg 1999

Günter Haese. Ausst.Katalog Marlborough Fine Art Limited, London 1965

Günter Haese - Drahtplastiken. Ausst.Katalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1967/68

Günter Haese. Ausst.Katalog Quadrat Bottrop 1984

Günter Haese. Ausst.Katalog Galéria Elvira Gonzalez, Madrid 1995

Paul van Hoeydonck - Space Sculpture. Ausst.Katalog Annely Juda Fine Art, London 1973

Paul van Hoeydonck - Retrospectieve. Ausst.Katalog Turnhout, s'Hertogenbosch, Arnheim;
Turnhout 1976

Bussche, Willy van den, Paul van Hoeydonck. Vlaamse Kunstmonografien.
Brüssel: O.L.V. Dr. Paul E. Delmotte, 1982

Antonius Höckelmann. Ausst.Katalog Kunsthalle Köln 1980

Antonius Höckelmann. Ausst.Katalog Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1985

Antonius Höckelmann, Ausst.Katalog Kunstverein in Hamburg 1986

Jasper Johns. Ausst.Katalog Museum Ludwig in der Kunsthalle Köln 1978

Jasper Johns - Retrospektive. Hrsg. Kirk Varnedoe. Ausst.Katalog Museum Ludwig Köln 1997.
München: Prestel, 1997

Utz Kampmann - Maschinen/Automobile Skulpturen. Ausst.Katalog Galerie Bischofsberger, Zürich
1969

R.B. Kitaj. Ausst.Katalog Kestner Gesellschaft Hannover 1970

R.B. Kitaj. Ausst.Katalog Kunsthalle Düsseldorf 1982

- Livingstone, Marco (Hrsg.), R.B. Kitaj - An American in Europe. Ausst.Katalog Oslo, Madrid, Wien, Hannover 1998
- Konrad Klapheck - Retrospektive 1955-1985. Ausst.Katalog Hamburg, Tübingen, München 1985/86. München: Prestel-Verlag, 1985
- Yves Klein. Ausst.Katalog Kunstverein Hannover 1971
- Yves Klein / Werner Ruhnau - Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960. Galerie Denise René Hans Mayer, Düsseldorf; Recklinghausen: Verlag Aurel Bongers, o.J.
- Stich, Sidra, Yves Klein. Ausst.Katalog Köln, Düsseldorf 1994/95. Stuttgart: Cantz Verlag, 1994
- Dieter Krieg - Bilder 1966-1983. Ausst.Katalog Wuppertal, Karlsruhe 1983/84
- Fernand Léger. Ausst.Katalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1988/89. München: Prestel-Verlag, 1988
- Hammacher, A. M., Lipchitz. Amsterdam; Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1960
- Weiss, Evelyn, Kasimir Malewitsch - Werk und Wirkung. Ausst.Katalog Museum Ludwig Köln 1995/96. Köln: DuMont, 1995
- Schmied, Wieland (Hrsg.), Matta. Ausst.Katalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München; KunstHaus Wien 1991/92. Tübingen: Wasmuth, 1991
- Hans Nagel - Röhrenplastiken. Institut für moderne Kunst, Nürnberg/Ludwigshafen 1971
- Bee, Andreas, Hans Nagel - Das plastische Werk. Pavillon - Schriftenreihe des Mannheimer Kunstverein. Heidelberg 1996
- Louise Nevelson. Ausst.Katalog Galerie Daniel Gervis, Paris 1967
- Ansgar Nierhoff. Ausst.Katalog Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg 1975
- Eduardo Paolozzi - Work in Progress. Ausst.Katalog Kölnischer Kunstverein 1979
- Konnertz, Winfried, Eduardo Paolozzi. Köln: DuMont, 1984
- Eduardo Paolozzi - Wiederkehr der Themen. Bearb. Robin Spencer. Ausst.Katalog München, Köln 1984/85
- Pino Pascali. Ausst.Katalog Musée d'art Moderne de la Ville de Paris 1991
- Spies, Werner / Piot, Christine, Picasso - Das plastische Werk. Ausst.Katalog Berlin, Düsseldorf 1983/84. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1971, ²1983
- Zweite, Armin (Hrsg.), Robert Rauschenberg. Ausst.Katalog Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 1994. Köln: DuMont Buchverlag, 1994
- Robert Rauschenberg - Retrospektive. Ausst.Katalog New York, Houston, Köln, Bilbao 1997-1999. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1998

Walter Recker 1908-1988. Bearb. Margret Recker. Kreuzau 1995

James Rosenquist - Gemälde, Räume, Graphik. Ausst.Katalog Kunsthalle Köln 1972

Egon Schiele - Die Sammlung Leopold. Ausst.Katalog Tübingen, Düsseldorf, Hamburg 1995/96.
Köln: DuMont, 1995

Felix Schlenker, [o.T., Katalog Nagelbilder]. o.O., o.J. [wohl 1969]

Felix Schlenker - 1957-1988. Ausst.Katalog Villingen 1988

Wladyslaw Strzeminski - 1883-1952. Ausst.Katalog Kunstmuseum Bonn 1994. Köln: Wienand, 1994

Thomas Schütte. London: Phaidon Press, 1998

Franzke, Andreas, Antoni Tàpies. München: Prestel, 1992

Antoni Tàpies - Bilder und Gouachen der 50er und 60er Jahre. Ausst.Katalog Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Berlin 1995

Harten, Jürgen (Hrsg.), Vladimir Tatlin - Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium.
Köln: DuMont, 1993

Blotkamp, Carel, Carel Visser. Utrecht, Antwerpen: Veen/Reflex, o.J. [1989/1990]

gust romijn / jaap wagemaker. Ausst.Katalog Galerie Gunar, Düsseldorf 1960

Andy Warhol. Ausst.Katalog Moderna Museet, Stockholm 1968

Andy Warhol - Retrospektive. Hrsg. Kynaston McShine. Ausst.Katalog Museum Ludwig, Köln
1989/90. München: Prestel, 1989

Wangler, Wolfgang, Gerd Weber. In: Symbol, Nr. 48, Köln 1985

b.4. Zero und Zero-Umfeld

ZERO 1, 2, 3. Reprint, neu eingeleitet und mit engl. Übersetzung. The Massachusetts Institute of
Technologie; Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1973

ZERO - Mack, Piene, Uecker. Ausst.Katalog Kestner-Gesellschaft Hannover 1965

ZERO-Raum - Leihgabe Koch im Kunstmuseum Düsseldorf. Hrsg. Wend von Kalnein, Düsseldorf
1973

Zero - Bildvorstellungen einer europäischen Avantgarde 1958-1964. Ausst.Katalog Kunsthaus Zürich
1979

Zero International Antwerpen - Retrospectieve tentoonstelling. Ausst.Katalog Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten Antwerpen 1979/80

Goepfert und ZERO - ZERO und Goepfert. Ausst.Katalog Frankfurter Kunstverein 1987. Hrsg. Peter
Weiermair. Frankfurt/M. 1987

Gruppe Zero. Galerie Schoeller, Düsseldorf 1989

Kuhn, Anette, ZERO - Eine Avantgarde der sechziger Jahre. Frankfurt a.M., Berlin: Propyläen-Verlag, 1991

Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker - Lichtraum (Hommage à Fontana) 1964.
Hrsg. Kulturstiftung der Länder, Berlin. Kunstmuseum Düsseldorf 1992

Stachelhaus, Heiner, ZERO. Düsseldorf, Wien, New York: ECON Verlag, 1993

Die niederländische Gruppe NUL 1960-1965. Und heute. Hrsg. Renate Damsch-Wiehager.
Ausst.Katalog Villa Merkel, Esslingen 1993. Ostfildern: Cantz Verlag, 1993

ZERO Italien. Azimut/Azimuth 1959/60 in Mailand. Und heute. Hrsg. Renate Damsch-Wiehager.
Ausst.Katalog Villa Merkel, Esslingen 1995/96. Ostfildern: Cantz Verlag, 1995

ZERO und Paris 1960. Und heute. Hrsg. Renate Damsch-Wiehager. Ausst.Katalog Villa Merkel,
Esslingen 1997. Ostfildern: Cantz Verlag, 1997

ZERO aus Deutschland 1957-1966. Und heute. Hrsg. Renate Wiehager. Ausst.Katalog Villa Merkel,
Esslingen 1999/2000. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2000

gerhard von graevenitz. Ausst.Katalog Kiel, Bremerhaven et al 1974/75

gerhard von graevenitz. Ausst.Katalog Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo 1984

Staber, Margit, Heinz Mack. Institut für moderne Kunst Nürnberg. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1968

Mack, Handzeichnungen. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1974

MACK. Ausst.Katalog Galerie Denise René, Paris, New York; Galerie Denise René Hans Mayer, Düsseldorf; Düsseldorf 1975

mack - strukturen. Düsseldorf: Droste Verlag, 1975

Nannen, Henri (Hrsg.), Mack - Expedition in künstliche Gärten. Fotografiert von Thomas Höpker.
Hamburg: STERN-Buch im Verlag Gruner+Jahr, o.J.

Honisch, Dieter, Mack - Skulpturen 1953-1986. Düsseldorf, Wien: ECON Verlag, 1986

Ruhrberg, Karl (Hrsg.), Sehverwandtschaften im Werk von Heinz Mack. Ausst.Katalog Galerie Neher,
Essen 1989

Otto Piene - Ölbilder Gouachen Grafik 1971-1974. Ausst.Katalog Galerie Heimeshoff, Essen 1974

Otto Piene - Retrospektive 1952-1996. Ausst.Katalog Kunstmuseum Düsseldorf 1996. Köln: Druck&
Verlagshaus Wienand, 1996

Stachelhaus, Heiner (Hrsg.), Otto Piene: Kunst, die fliegt. Köln: DuMont, 1998

Jan J. Schonhoven - retrospektiv. Ausst.Katalog Essen, Maastricht, Aarau 1995/96. Düsseldorf: Richter Verlag, 1995

Günther Uecker - Kann Fruchtbarkeit auf Asche gründen. Ausst.Katalog St. Petri zu Lübeck 1990

Günther Uecker - eine Retrospektive. Ausst.Katalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1993. München: Hirmer, 1993

b.5. Technik; Maschinen

Automobiennale - Biennale 18. Ausst.Katalog Biennale Middelheim, Antwerpen 1985

Drux, Rudolf (Hrsg.), Die Geschöpfe des Prometheus - Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart. Ausst.Katalog Kultursekretariat NRW Gütersloh 1994-1996.

Bielefeld: Kerber Verlag, 1994

Junggesellenmaschinen. Ausst.Katalog Bern, Biennale Venedig et al 1975-1977. Erweiterte Neuauflage, Hrsg. Hans Ulrich Reck / Harald Szeemann. Wien, New York: Springer, 1999 (Ästhetik und Naturwissenschaften: Medienkultur)

Machine Art. Ausst.Katalog The Museum of Modern Art, New York 1934; Reprint, mit neuem Vorwort, New York 1994

The machine. As seen at the end of the mechanical age. Hrsg. H. G. Pontus Hultén. Ausst.Katalog The Museum of Modern Art, New York 1968

MaschinenMenschen. Bearb. Lucie Schauer. Ausst.Katalog Neuer Berliner Kunstverein, Staatliche Kunsthalle Berlin 1989. Berlin 1989

Müller-Tamm, Pia / Sykora, Katharina (Hrsg.), Puppen Körper Automaten - Phantasmen der Moderne. Ausst.Katalog Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999. Köln: Oktogon, 1999

Mumford, Lewis, Kunst und Technik. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1959 (Urban-Bücher, Bd. 31)

naivität der maschine. Bearb. Eberhard Fiebig. Ausst.Katalog Frankfurter Kunstverein, Kunstverein Hannover. Frankfurt/M. 1974

Simmen, René (Hrsg.), Der mechanisierte Mensch. Zürich: René Simmen, 1967

Zeller, Reimar (Hrsg.), Das Automobil in der Kunst - 1886-1986. Ausst.Katalog Haus der Kunst München 1986. München: Prestel, 1986

b.6. Weltraumfahrt; Science-fiction

Aue, Walter (Hrsg.), science & fiction. Melzer Fiction. Frankfurt a.M.: Joseph Melzer Verlag, 1971

Burkhardt, Lucius et al, Utopie und Planung. In: Ausst.Katalog documenta 5, Kassel 1972, Kap. 9, 9-1 - 9-6

Fliegen - ein Traum. Faszination, Fortschritt, Vernichtungswahn. Ausst.Katalog Ruhrfestspiele Recklinghausen, Kunsthalle Recklinghausen 1977. Recklinghausen: Graphische Kunstanstalt Bongers, 1977

Futurologie - Aspekte einer neuen Wissenschaft. DLW-Architekturforum 1969; Bietigheim 1969

Hellmann, Christian, Der Science Fiction. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1985 (Heyne Filmbibliothek Nr. 32/54)

Die Kunst des Fliegens. Hrsg. Bodo-Michael Baumunk. Ausst.Katalog Zeppelin Museum Friedrichshafen 1996. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje, 1996

Ohff, Heinz, Kunst ist Utopie. Gütersloh et al: C. Bertelsmann Verlag, 1972

Science Fiction. Bearb. Karl-Heinz Hering. Ausst.Katalog Düsseldorf 1968 (Überarb. Katalogfassung der Publikation Kunsthalle Bern, 1967)

Siefarth, Günter, Raumfahrt - Raumschiffe und Orbitalstationen. München: BLV Verlagsgesellschaft, 1972

Simmen, Jeannot (Hrsg.), Schwerelos - Der Traum vom Fliegen in der Kunst der Moderne. Ausst.Katalog Schloß Charlottenburg, Berlin 1991/92. Stuttgart: Edition Cantz, 1991

Syring, Marie Luise (Hrsg.), Happy End - Zukunfts- und Endzeitvisionen der 90er Jahre. Ausst.Katalog Kunsthalle Düsseldorf 1996. Köln: Wienand, 1996

Thomsen, Christian W. / Fischer, Jens Malte (Hrsg.), Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980

Versins, Pierre, Heute gesehen von gestern. In: Ausst.Katalog documenta 5, Kassel 1972, Kap. 8, 8-2 - 8-6

b.7. Design; Alltagskultur

Borngräber, Christian, Stil Novo - Design in den 50er Jahren. Phantastie und Phantastik. Frankfurt: Verlag Dieter Fricke, 1979

Funktionelle Skulpturen. Ausst.Katalog Ruhrfestspiele Recklinghausen 1971

Gsöllpointner, Helmuth / Hareiter, Angela / Ortner, Laurids (Hrsg.), Design ist unsichtbar. Österreichisches Institut für visuelle Gestaltung (Linz). Wien: Löcker, 1981; darin: Lipp, Wilfried L., Design und Kunst - Realität und Schein, S. 75-83; Cook, Peter, The Roaring Sixties, S. 241-258; Zänker, Jürgen, Utopisches Design oder Utopie des Design, S. 313-324; Rams, Dieter, Die Rolle des Designers im Industrieunternehmen, S. 507-516

Maenz, Paul, Die 50er Jahre. Köln: DuMont, 1985 (DuMont-Taschenbücher; 157)

Marcus, George H., Functionalist Design. An ongoing History. München, New York: Prestel Verlag, 1995

Meurer, Bernd / Vincon, Hartmut, Industrielle Ästhetik - Zur Geschichte und Theorie der Gestaltung. Gießen: Anabas-Verlag, 1983 (Werkbund-Archiv; Bd. 9)

Ohff, Heinz, Der Gegenstand als Kunstobjekt. Das Kunstobjekt als Gegenstand. Magazin KUNST, Nr. 42, 2. Quartal 1971

Schepers, Wolfgang (Hrsg.), '68. Design und Alltagskultur zwischen Konsum und Konflikt. Ausst.Katalog Düsseldorf, Frankfurt/M. 1998. Köln: DuMont 1998

Selle, Gert, Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1973

Selle, Gert, Geschichte des Design in Deutschland. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag, 1994

Spielmann, Heinz (Bearb.), Moderne deutsche Industrieform. 5. Bilderheft des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1962

Tjalve, Eskild, Systematische Formgebung für Industrieprodukte. (1977). Düsseldorf: VDI-Verlag; Goldach: Fachpresse Goldach, 1978

b.8. Primitivismus

Einstein, Carl, Negerplastik. (1915). In: Werke, Bd. 1, Hrsg. Rolf-Peter Baacke. Berlin: MEDUSA Verlag Wölk+Schmid, 1980

fetisch-formen. Ausst.Katalog Städtisches Museum Schloß Morsbroich Leverkusen; Berliner Kunstverein, Haus am Waldsee 1967. Leverkusen 1967

Idole und Dämonen. Ausst.Katalog Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1963 (Museums-Katalog 7)

Rubin, William, Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Ausst.Katalog Museum of Modern Art, New York 1984. München: Prestel-Verlag, ³1996

b.9. Plastikgeschichte und Skulpturentheorie

Aluminium - Das Metall der Moderne. Gestalt. Gebrauch. Geschichte. Hrsg. Werner Schäffke et al. Ausst.Katalog Kölnisches Stadtmuseum 1991. Köln 1991

Barron, Stephanie (Hrsg.), Skulptur des Expressionismus. Ausst.Katalog Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln 1984. München: Prestel, 1984

Bodenskulptur. Hrsg. Siegfried Salzmann. Ausst.Katalog Kunsthalle Bremen, Kunsthalle Mannheim 1986. Bremen 1986

Buderer, Hans-Jürgen, Kinetische Kunst - Konzepte von Bewegung und Raum. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1992

Das Ding als Objekt. Europäische Objektkunst des 20. Jahrhunderts. Ausst.Katalog Kunsthalle Nürnberg 1970

dreidimensional - aktuelle Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland. Ausst.Katalog Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1983

Fuchs, Heinz R., Plastik der Gegenwart. (1970). Baden-Baden: Holle-Verlag, 1980 (Kunst der Welt, P 48)

Giedion-Welcker, Carola, Plastik des XX. Jahrhunderts - Volumen- und Raumgestaltung. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1955

- Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.), Relief. Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert. Ausst.Katalog Westfälisches Landesmuseum, Münster 1981. Bern: Benteli Verlag, 1981
- Hammacher, Abraham M., Die Plastik der Moderne - Von Rodin bis zur Gegenwart. (1973). Frankfurt a.M.: Verlag Ullstein GmbH; Berlin: Propyläen Verlag, 1988
- Herzer, Heinz et al (Hrsg.), Ägyptische und moderne Skulptur. Aufbruch und Dauer. Ausst.Katalog Leverkusen, München 1986. München 1986
- Hofmann, Werner, Die Plastik des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Fischer Bücherei, 1958
- Költzsch, Erika Sylvia, Deutsche Bildhauerzeichnungen nach 1945. Berlin: Gebr. Mann, 1991
- Kultermann, Udo, Neue Dimensionen der Plastik. (1967). Tübingen: Verlag Ernst Wasmuth, 1972
- Lucie-Smith, Edward, Sculpture since 1945. London: Phaidon Press, 1987
- Mahlow, Dietrich, 100 Jahre Metallplastik - Bronzeguß, Construction, Materialsprache, Wahrnehmung. Metallgesellschaft AG (Sonderausgabe): Mitteilungen aus den Arbeitsbereichen, Ausgabe 23-1981; Frankfurt a.M. 1981, zwei Bände
- Materialisation. Bearb. Friedrich W. Kasten. Ausst.Katalog Mannheimer Kunstverein 1987
- Rätsel Wirklichkeit - Figürliche Plastik der Gegenwart. Ausst.Katalog Kunsthalle Darmstadt 1987
- Raff, Thomas, Die Sprache der Materialien - Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München: Deutscher Kunstverlag, 1994
- Rahn, Dieter, Die Plastik und die Dinge - Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag, 1993
- Read, Herbert, Modern Sculpture. A Concise History. (1964). London: Thames and Hudson, 1989 (World of Art)
- Rowell, Margit (Hrsg.), Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozeß. München: Prestel, 1986
- Schauer, Lucie (Bearb.), Dimensionen des Plastischen - Bildhauertechniken. Ausst.Katalog Neuer Berliner Kunstverein in der Staatlichen Kunsthalle Berlin 1981
- Scott, Tim, sculpture 1961-67. Ausst.Katalog Whitechapel Gallery, London 1967; darin: Reflections on Sculpture. A commentary by Tim Scott on notes by William Tucker, s.p.
- Skulptur - Ausstellung in Münster 1977. Westfälisches Landesmuseum et al, Münster 1977
- Skulptur - Projekte in Münster 1997. Hrsg. Klaus Bußmann, Kaspar König, Florian Matzner. Ausst.Katalog Münster 1997. Ostfildern: Verlag Gerd Hatje, 1997
- Skulptur im 20. Jahrhundert. Bearb. Theodora Vischer. Ausst.Katalog Merian-Park, Basel 1984. Basel 1984

Transform - BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert. Hrsg. Theodora Vischer. Ausst.Katalog Kunstmuseum und Kunsthalle Basel 1992. Basel 1992

Trier, Eduard, Moderne Plastik - Von Auguste Rodin bis Marino Marini.
Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg, 1955

Trier, Eduard, figur und raum - Die Skulptur des XX. Jahrhunderts.
Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1960

Trier, Eduard, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert. Neuauflage (4., überarb., erw. Aufl.),
Berlin: Gebr. Mann, 1992

Tucker, William, The Language of Sculpture. (1974). London: Thames and Hudson, 1988 (Reprint)

Türr, Karina, Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts. Mainz: von Zabern, 1994

Visionen in Beton - Betonskulptur im 20. Jahrhundert. Ausst.Katalog Kunstpalast im Ehrenhof Düsseldorf 1995. Readymix AG für Beteiligungen, Ratingen; Kunstmuseum Düsseldorf 1995

Wedewer, Rolf / Bankmann, Ulf, Steine und Orte - Altmexikanische Steinskulptur und Plastiken der Gegenwart. Ausst.Katalog Museum Morsbroich Leverkusen 1991. Heidelberg: Edition Braus, 1991

21. Interviews mit Hans Salentin (Auszüge)

Zwischen dem 3. März und dem 11. Mai 1996 fanden sieben Tonbandinterviews mit Hans Salentin in seinem Atelier in Köln-Marienburg statt. In diesen Gesprächen liefert Salentin primär Informationen zur praktischen Entstehung seiner Arbeiten und zum Impetus bei der Auswahl und Handhabung der Materialien. Zum inhaltlichen Potential hat sich Salentin hier weniger geäußert. Gleichwohl ist dieses ihm fundamental wichtig - das hat Salentin dann in anderen, nicht protokollierten Gesprächen betont. Aus gesundheitlichen Gründen wurde die Folge der Interviews frühzeitig beendet. Protokolliert sind nachfolgend, in Auszügen, nur die Beiträge Salentins.

3. März 1996

- Die Frage stand an nach dem Tachismus, nachdem Alle schon reagiert hatten auf den Tachismus, wie ich das abschütteln konnte. Der Tachismus war fast schon ein Schimpfwort. Damit fing überhaupt der erste Gedankengang an: Was machst du jetzt nach der tachistischen Malerei. Und da hatte ich die Fahrradschläuche im Kopf, die lagen draußen en masse herum - aber das wäre auf eine Akkumulation herausgelaufen ... Dann war ja auch die Farbe Weiß im Gespräch: generell Weiß. Ich hatte noch die Fotos im Kopf, die ich in der Provence von Dächern im vollen Sonnenlicht gemacht hatte.

- Wir hatten ein gemeinsames Atelier in der Gladbacher Straße, das waren nicht nur Piene und Mack, sondern auch Charles Wilp und Kurt Link. Auch Bleckert, Bleckert allerdings in einem kleinen Nebenraum. Es ging eben los, daß alle schon ihre Raster- und Vibrationsvorstellungen hatten - ich war da eigentlich sofort gefordert.

Bei der Taufe des Wortes „Zero“ war meine Beteiligung schon da. Es war eine ganz eigenständige Erfindung, die Freunde befaßten sich in dieser Zeit mit seriellen Dingen, das geht ja aus den Zero-Katalogen hervor ...

Das einzige, was mich tatsächlich mit den Kollegen verband, war eben die Farbe Weiß - wobei ich heute noch sagen kann, im Grunde genommen würden diese Arbeiten unter Monochromie fallen. Das war natürlich entscheidend, weil der Tachismus auch durch die Monochromie überwunden wurde. Dafür haben wir ja das Beispiel Yves Klein. Das ganze Wilde des Tachismus mußte zur Ruhe gebracht werden.

Ich habe niemals meine Reliefs mehrfarbig gestrichen, im Gegenteil. Erst mal ist durch das Weiß die Licht- und Schattenwirkung, also der Lichtverlauf, gebrochen, zart, aber sehr deutlich gewesen.

- Es mußte alles komplett weiß gestrichen sein, alles Zement und der Rand des Rahmens: nur mit Weiß und nicht ein gebrochenes Weiß. Es mußte eine Schicht bilden, so daß die Farbe alles bedeckte. Das Lyrische, das ja auch beim Tachismus eine Rolle spielt, die lyrische Abstraktion war ja wichtig: Und die zersplitterte Form war auf Anhieb lyrischer als die ganze Ziegelform.

- Zu der Sache mit den Ziegeln kommt, daß Geld eine große Rolle spielte; man hätte sich überhaupt kein anderes Material leisten können. Der Preis eines Dachziegels war damals 35 Pfennig. - Damals war es eben ein armes Material, und es war ohne großen Aufwand zu handhaben.

- Die Breite der *Dachziegelreliefs* war immer die gleiche, 40 cm, so daß man also Bahnen entwickeln konnte, Bewegungen von oben nach unten, Wellenabläufe. Auch war klar, daß das Tonmaterial ohne weiteres weiß gestrichen werden konnte - und dann war im Handumdrehen, im Handstreich, die Sache schon voll entwickelt.

Am Anfang wollte ich nicht so radikal rangehen, und so habe ich mit dem Hammer den Ziegel zer-schlagen. Aus den Scherben ergaben sich natürlich die schönsten Formen - es bot sich also mehr als an, diese Scherben zusammenzufügen. Daß es eine Komposition werden mußte im eigentlichen Sinne, war ja klar. Der eigentliche Höhepunkt war dann die weiße Farbe, und als das dann weiß gestrichen war, da habe ich sofort gewußt: Du hast etwas entdeckt, was absolut in Ordnung geht und auch optisch ein Genuß ist und sich in einer gewissen Vielfalt der Möglichkeiten anbietet.

Dann entdeckte ich aber doch bald die ganze Form, auch wieder durch die Varianten. Wenn man die Möglichkeiten der verschiedenen Ziegel bedenkt, war das mit den zerstückelten Formen gar nicht mehr nötig. Die großen strengerer Formen der ganzen Dachziegel hatten eine kompakte Wirkung und besaßen eine gewisse Kraft.

- Die Normierung hat absolut eine Rolle gespielt. Man könnte einen Ziegel als *Objet trouvé* bezeichnen, und da es Einheitsmaße waren, habe ich niemals etwas verkürzen, absägen müssen. Ohnehin wäre das technisch nicht möglich gewesen. Ton, Ziegel durchzuschneiden, dazu hätte ich die Geräte gar nicht gehabt; der Staub, der dabei entstanden wäre, wäre ja schon gesundheitsschädigend gewesen.

- Ich habe immer erst die nächste Arbeit angefangen, wenn die davor schon fertig war. Ich bin tatsächlich nicht sofort zum Weiß gelangt. Ich habe auch einige Reliefs schwarz gestrichen, aber das habe ich dann wieder verändert. Das war 1960, ganz am

Anfang der *Dachziegelreliefs*. Beim dritten Anschauen war ich mir im klaren, daß das nicht geht. Außerdem war das schwarze Relief sehr schwer zu photographieren. Der eigentliche Effekt, die Wirkung, lief über Weiß.

Im Vordergrund stand ja in jedem Fall das Einfache. Das war ja auch Zero. Zero war ein Nullpunkt und ein *Tabula rasa* von allem, was es vorher nicht gab. Vor diesem Hintergrund konnte man gar nicht auf die Idee kommen, drei, vier Farben im Kopf zu haben.

- Die Ziegel, die ich gesammelt hatte, wurden erst einmal hingelegt. Damit wurde dann ausprobiert. Natürlich mußte man einen Vorrat haben, um auszulegen, was geeignet war - ein Arsenal ist schon nötig ...

Bei der Länge von 1 m waren es vielleicht sechs, sieben Ziegel, die spontan hingelegt wurden. Und dann merkte man: die nach unten, die etwas mehr in die Mitte, die anderen dahin. Das hat man ja zahlreich probiert. Trotzdem war ich mir bewußt, daß die Wirkung, wenn die Ziegel weiß gestrichen waren, anders sein konnte.

- Ich würde bei den *Dachziegelreliefs* gar nicht das Serielle unterstreichen. Die sind gar nicht seriell. Es ist Variation, es sind am laufenden Band heterogene Formen. Die Harmonie, die natürlich angestrebt werden mußte, das ist ja gerade das Kunststück. Also auf Biegen und Brechen kann man natürlich sagen, es ist serielle Kunst. Ich lege darauf aber keinen Wert.

- Die Realität des Dachziegels war ja entscheidend für den Effekt, den ich damals erzielte. Gott sei dank ist es der Dachziegel, darin liegt ja gerade die Leistung. Noch einmal auf armes Material zurück: das war es ja gerade. - Im Grunde habe ich den Fahrradsattel mit der Lenkstange von Picasso genommen.

- Ich hatte aber nicht im Kopf, Plastik zu machen. Ich würde die *Dachziegelreliefs* auch als zweidimensional bezeichnen. Die kann man ja praktisch nur von vorne betrachten, etwas seitlich noch; es sind keine Rundum-Plastiken.

- Das, was später mit den Sockeln geschah: Da waren meistens die Kontraste - Schwarz, Silber - nötig, und deshalb haben die absolute Bedeutung gehabt. Also bei bestimmten Reliefs in Grau und Silber war Schwarz erforderlich als Gegensatz oder überhaupt um das Ganze noch besser herauszuheben.

Aber bei den *Dachziegelreliefs* stand das ja nicht zur Debatte. Es ging darum: Ist der Boden zu glatt, könnten die wegrutschen. Die Sockel mußten ein paar Zentimeter vom Boden weg stehen. Man könnte ja auch die Putzfrau erwähnen, die davor wischen mußte.

- Das war ja das Faszinierende, als ich den Berg mit den Zinkblechen beim Metallhändler sah: Was ist das für ein tolles Grau, das findet der beste Maler nicht; das ist eben das, was die Natur macht, das ist

so wie Moos, Moos kann man nicht nachmachen. Und dieses Grau war faszinierend. Das Zinkmaterial war aber noch viel schwerwiegender. Es war eine Sache, die kann man als Melancholie bezeichnen.

25. März 1996

- Das Zinkmaterial habe ich entdeckt, als ich an einem Platz vorbeifuhr, wo das als Altmetall lag. Ich entdeckte einen grauen Berg: Von einem wunderschönen Grau, und das waren Zinkbleche, 20, 30 Jahre auf Dächern gelegen, auch als Verkleidung von Dachrinnen und Fensterbänken.

Durch die Verwitterung war dieser Grauton auf dem Blech entstanden. Kein Maler kann das hinbekommen - das ist einfach so, daß die Natur das erreicht. Dieses Grau hat mich zunächst so fasziniert, daß ich dachte, jetzt brauchst du die Bleche nur noch zu verarbeiten. Aber viele Stücke sind durch die Abbrucharbeiter gefaltet worden; im Altmetallhandel ist das üblich, und wenn man eine größere Blechfläche kleiner macht durch Faltungen, dann meint man, sie ist schwerer geworden. Das waren so kleine Dinger und für mich war es natürlich nötig, die wieder aufzufalten.

Ich konnte die Bleche nicht einfach als *Objet trouvé* nehmen (einen einzigen Fall gab es tatsächlich von einem hundertprozentigen *Objet trouvé*), vielmehr war es so, daß ich die Bleche wieder auffalten mußte. Der Prozeß des Auffaltens war eine große Überraschung, man mußte eben nur hier und da gucken, was es so gibt, und Entdeckungen machen. Das war deshalb so ungeheuerlich für mich, weil die Bleche infolge ihrer Verwitterung, durch das Alter und die Zustände ja praktisch getriebene Bleche waren. Leute, die das Material nicht kannten und nie auf dem Schrottplatz gesehen hatten, die meinten damals, daß ich das Blech wirklich bearbeitet hätte.

Das ist wieder dasselbe Vorgehen bei mir wie bei den *Dachziegelreliefs*: Assoziieren, Verbinden. Da das Material sehr stark anfiel, hatte ich viele Möglichkeiten und habe das auch verhältnismäßig schnell verarbeitet.

- Die Zinkbleche bekam ich beim Altmetallhändler hier in Köln. Ich hatte mehrere Stellen, eine wäre zu wenig gewesen. Ich brauchte immer nur eine Stelle mit der Schubkarre ansteuern. Also die Erlebnisse, das Überschwappen der Seele, das kann man überhaupt nicht beschreiben.

- Wenn ich mir das heute durch den Kopf gehen lasse, kann ich eindeutig sagen, daß ich bei den *Zinkreliefs* niemals selbst gefaltet habe. Es war nicht nötig. Und es war kein Walzblech, keine ganz glatte Fläche. Es war schon alles gegeben. Die Faltungen, wenn man es so versteht, kamen später bei den *Schlitzkästen*. Da habe ich selbst „gefaltet“, umgeknickt oder abgeknickt.

Die parallelen Faltungen verlaufen ja so, als falte man ein Blatt Papier. Eigentlich faltet man immer in einem gewissen System, so daß fast gleich große Partien entstehen. - Das ist von mir nicht unbedingt verfolgt worden. Aber ich habe es ja sowieso nicht gemacht; es haben ja Demonteuere gemacht, die die Dächer abgedeckt haben. Daß das dann natürlich zwangsläufig eine rhythmische Sache war, ist ja das Normalste vom Normalen.

Rhythmus ist jetzt ein gutes Stichwort: Es ist alles immer nur Rhythmus. In der Musik bedeutet fast alles immer nur Rhythmus. Ohnehin bin ich von Natur aus rhythmisch veranlagt. Ich habe selber Jazz-Piano gespielt. Die Identität ist eben so, ich bin ein total rhythmisch gelenkter Mensch.

Die Entdeckung der Falten geht darauf zurück, daß ich auf solche Rhythmen reagiere; andere hätten das gar nicht berücksichtigt.

- Die ganzen Ziegelformen waren eine fast nüchterne Angelegenheit. Nun konnte man sich bei den Zinkblechen reinversenken, es ist einfach eine emotionalere Angelegenheit.

Das Poetische hat immer mehr die Möglichkeit, die Menschen seelisch zu bewegen, und dann kamen auch Inhalte hinzu, also die Formulierung von Herrn Thwaites ist für mich damals ein gefundenes Fressen gewesen, „Participation mystique“ ...

- Das Material, das geschraubt werden konnte, brauchte natürlich nicht geschweißt werden. Zum Beispiel bei den *Schlitzkästen* ist überhaupt nichts geschweißt worden, das war gar nicht nötig. Es wurde auf Holzrahmen oder Platten gesetzt und auch seitlich meistens mit Schrauben am Holz befestigt. Beim Zink hätte man löten können. Aber es war nicht nötig. Ich habe nie etwas gelötet. Das ist ja

auch wieder ein deutlicher Hinweis darauf, daß man bei den Fundstücken schon so viel zu sehen bekam. Bei allem war es *Objet trouvé* und dann *corrigé*. Ich habe dann noch ergänzt und zusammengefügt. Ich bleibe bei *Objet trouvé* - beim Spruch von Picasso: „Ich suche nicht, ich finde“. Darauf habe ich eben alles aufgebaut. Ich war konsequent, aber die Konsequenz lag schon in der Natur der Sache: Daß ich immer wieder an den selben Platz ging und immer wieder Formen fand, die ich noch nicht mal gesucht hatte. Es waren Entdeckungen, aber dann brauchte ich sie nur noch mit anderen zusammenbringen oder korrigieren. Das ist das Prinzip geblieben bis heute.

- Ich habe weder bei den *Zinkreliefs* noch bei den *Schlitzkästen* jemals an Industrieformen gedacht. Habe ich auch gar nicht denken können, denn da ist nicht die geringste Verwandtschaft da oder eine Ahnung im voraus.

- Im Kopf war zunächst der unbedingte Wille, von diesen morbiden, 20, 30 Jahre alten oxidierten Zinkblechen wegzudriften in eine nicht-morbide Welt, in eine elegantere Schönheit. Schönheit ist bei morbid natürlich nicht ausgeschlossen, aber bei diesem neuartigen Blech war das eine elegantere Schönheit. Es war auch so, daß Aluminium ohnehin einen Kontrast zum Zinkblech bildete.

- Die Aluminiumarbeiten fingen an, indem ich in der Fabrik die Walzbleche kaufte, meistens als Quadratmeter. Jedenfalls, es war reines Walzblech. So sind die *Schlitzkästen* entstanden: Indem ich mit primitiven Mitteln vorging, praktisch nur einen Schraubstock zum Abknicken verwendete. Ich wollte auch kein Löcher bohren.

Ich ging mir also mein Material holen, wo es hergestellt wurde, als Neumaterial. Kaum hatte ich es zuhause, da steckte so eine Fläche schon im Schraubstock und ich knickte es einfach rüber. Das ist auch wieder eine gewisse Schnelligkeit im Verfahren gewesen, aber mit enormem Effekt. Die Variabilität ergab sich auch. Ich hätte es natürlich lange weitermachen können, aber dann habe ich doch schon die Industrie-, die Maschinenformen entdeckt.

Es war auch eine finanzielle Frage. Ich hätte auch Kupferplatten nehmen können, aber das hätte man überhaupt nicht bezahlen können. Ich hatte, wenn ich so überlege, 100 DM übrig im Monat für Material, und ich bekam für 100 DM zwei oder drei Quadratmeter Aluminium. Das war sozusagen die Monatsration.

30. März 1996

- Natürlich hatte ich eine Blechschere. Die Stücke, wie ich sie in der Größe haben wollte, mußte ich ja zuschneiden. Ich hatte eine Blechschere und einen Schraubstock. Ich habe den Schraubstock, der ja nur eine bestimmte Backenbreite hatte, mit zwei Holzplatten belegt. Die waren natürlich Profile im Winkel, die hingen richtig im Schraubstock drin, der Länge, die ich bei den *Schlitzkästen* haben wollte, entsprechend.

Als ich dann die beiden Seiten abgeknickt hatte und dann überging, den Schlitz zu knicken, war durch das seitliche Abknicken schon eine Spannung drin, und dadurch entstand bereits eine gewisse Wölbung im Blech - mit den primitivsten Vorgängen kann man einen wesentlichen Faktor schaffen. Da war sofort eine Wölbung und eine Spannung drin. Ich habe das nicht gelernt und nicht gewußt. Das ist ganz von selbst entstanden, während der Arbeit. Im Nu war das halb plastisch, das war sofort ein Volumen.

- Die meisten Bleche sind gebeizt oder mit Zapon-Lack bearbeitet. Eloxierete Bleche sind auch von mir genommen worden, zum Teil sind es tatsächlich auch Dinge aus dem Apparatebau gewesen. Es war nicht ausschließlich Walzmaterial. Aber die gefundenen eloxierten Aluminiumteile waren schon geformte Teile aus dem Apparatebau. Das fällt schon in die eigentliche Welt der Plastiken, die dann nach den *Schlitzkästen* folgten.

Bei solchem Material sind natürlich jegliche Reflexe möglich. Schon einen Zentimeter anders gedreht, anders gestellt, und der Lichteinfall war schon anders. Bei glänzendem, halbgeländem Material ist ja die Lichtwirkung ganz flexibel.

- Die Formen waren von gleicher Größe, und so ergab das eine Abfolge von soundso vielen Teilen: linke Hälfte, rechte Hälfte oder oben und unten. Daraus ergab sich automatisch eine Symmetrie.

- Die kompositorischen Möglichkeiten waren also recht simpel, so daß die vier Teile wieder die gleiche Größe haben mußten. Da kam es nur auf kleine Geschichten an, wie sie aneinander stießen oder übereinander lagerten, daß dadurch das Liniengefüge nicht mehr so ganz abgemessen werden durfte, im Gegenteil, durch leichte Verschiebungen oder Übereinanderdeckungen oder das Absetzen von einander konnte man genug hineinbringen, wodurch wieder sehr interessante Effekte erschienen. Das ist, so gesehen, eigentlich strengster Konstruktivismus gewesen. Aber der darf eben nicht langweilig sein.
- Im Vergleich zu den *Zinkblechreliefs* bin ich natürlich gerne konstruktivistisch verfahren. Die Abwechslung bringt neue Impulse.

- Zunächst hatten meine *Schlitzkästen* also konstruktivistischen Charakter, formalistischen Charakter, und dann habe ich gemerkt: Du gehörst ja mit dazu, du kannst auch noch Licht in die Waagschale werfen, so als wenn du Licht beabsichtigt hättest. Licht war nicht meine Ideologie, ganz und gar nicht. Ich hatte kein Lichtkonzept, ich hatte formalistische Konzepte.

- Die *Schlitzkästen* waren richtige Reliefs, die unbedingt an der Wand hängen mußten. Die hatten fast Bildcharakter. Nicht ein einziger hätte auf dem Boden lehnen können.

- Die Reliefs, die sich dann an die *Schlitzkästen* anschlossen (die wieder aber mehr Formen waren und nicht eben aus neuem Walzblech), das waren dann wieder Formen aus der Industrie, aber aus dünnem Aluminiumblech. Meistens kamen sie aus der Autoindustrie. Das ist ja das Schöne, daß auch hier wieder diese wunderbaren Erscheinungen vorkamen. Ich bin zumindest eine zeitlang bei dem dünnen Aluminiumblech geblieben, und dann kamen die schweren Gußteile aus dem Aluminiumbau.

22. April 1996

- Bei den facettierten Aluminiumreliefs war es mir unmöglich, ein Blech überhaupt in irgendeiner Art zu verformen. Es sind absolute Fundstücke, natürlich eine großartige Entdeckung für mich. Daraus kann man gar nicht mehr viel machen, es ist ja schon das, was es ist, du mußt dich dem sogar anpassen. - Also, das sind Wege, die direkt vom *Objet trouvé* ausgehen. Das war eine Auslösung und ich hatte die Arbeiten sehr schnell konzipiert. Aber es war auch nicht viel möglich, ich kann die Teile verkürzen oder parallel laufen lassen.

- Daß die Industrie uns das hier bereitet hat: Ich hab's zwar für mich entdeckt und es paßte in meine Entwicklung rein, aber im Grunde genommen ist es längst nicht erschöpft. Ich möchte fast den Ingenieuren gratulieren, die fast die Künstler sind - und das ist das, wenn man sagt, die Technik ist die Fortsetzung der Kunst.

- Bei den facettierten Formen bringt das Dreidimensionale das Volumen mit sich, und ein voluminöses Relief hat ja viel Körperhaftes. Man könnte ja sagen, da ist Fleisch Metall geworden, so weit könnte man gehen. Der menschliche Körper ist ja eine barocke Erscheinung. - Eine der Arbeiten ist vogelartig. Das ist sozusagen ein Kirchturmhahn, das ist ja Gefieder, körperhaft. Das war natürlich ein unheimlicher Schritt. Ich bin auch damals eigentlich glücklicher gewesen mit diesen Ergebnissen als mit den *Schlitzkästen* vorher. Mit den *Schlitzkästen* lag ich im Trend, ich möchte in Klammern hinzufügen: leider lag ich im Trend. Ich wollte was selbst entdeckt haben - ohne Vergleiche mit anderen.

- Man setzt die Elemente zusammen, so wie es sich ergibt, daß ein Fluß entsteht oder eine folgerichtige Entwicklung der Form in einer richtig manifestierten Formgebung.

- In dieser letzten Phase mit leichtem Aluminiumblech ist eigentlich die Maschinenwelt noch gar nicht in meinem Kopf aufgetaucht. Diese Reliefs fallen auch, von sich aus gesehen, nicht unter Maschinen,

nicht in die Maschinenwelt. Das eine ist ein Gefieder, ein Vogel, das andere ein Fisch, die andere Arbeit auf einem Brett ist ein Strunk, das ist ja auch pflanzlich.

- Zero ist für mich eine Anpassung gewesen - nachdem die Reliefs hergestellt waren und damit Ausstellungen stattfanden. Aber ich habe bei der Herstellung nicht an Zero gedacht. Die facettierten Arbeiten sind nicht mehr vom Tabularasa-Standpunkt zu sehen, also alles auf Null zu reduzieren. Der Nullpunkt war bei mir schon fixiert. Bei den *Dachziegelreliefs* nicht so sehr, auch nicht bei den *Zinkreliefs*. Aber bei den *Schlitzkästen* war es so reduziert; das war das reduzierteste, das ich je gemacht habe.

- Bei Zero war das Serielle von vornherein die wichtigste Erkenntnis der Komposition und der Kompositionselemente. Und natürlich war ich dann bei der Wiederholung von Formen, die parallel liefen oder sich überhaupt wiederholten, wieder halbwegs glücklich: „Ach, das gehört ja auch in die serielle Welt“. Ich fühlte mich doch wieder halbwegs dazugehörig, obwohl es nicht meine Absicht war. Es hat sich aus den Formen ergeben.

- Ich habe immer fotografiert, auch die einzelnen Phasen bei der Entstehung. Beim Betrachten später der Fotos hat sich ergeben, daß das doch Zustände waren, die auch als solche hätten bestehen können. Daher wurden sie nachher als Konzeptualplastik oder -relief bezeichnet. - Später bei der Konzeptkunst ist es so, daß das Konzept nicht ausgeführt werden muß. Dagegen war es bei mir ausgeführt, ist dann aber doch wieder nicht für alle Zeiten geblieben.

Ich habe alle diese Dinge ausgeführt, wie ich sagte, sie sind auch fotografiert worden. Und dann sind sie wieder mal verändert worden oder ich habe ein Teil gemacht und gelassen, ohne noch etwas darauf zu setzen. Diese Gruppe hatte ihren Namen: Konzeptualplastiken.

- Die Fundstücke (die Entdeckungen, die man macht) waren ja immer Einzelteile, die ihre Ergänzung brauchten. Und mit dem Ergänzen und Zusammenfügen ist das Collageprinzip schon erreicht. Eigentlich ein ganz natürlicher Vorgang: Man nimmt das, was zusammen paßt, oder gestaltet es überhaupt in sich, und der handwerkliche Vorgang war eben ein Zusammenfügen von Teilen, bis die Harmonie entstanden war, bis es zusammengehörte.

Das Endergebnis ist endgültig, ist fast vollkommen, da kann man nichts mehr ändern - auf diesen Punkt muß jede Arbeit gerichtet sein. Anders geht's gar nicht: Es ist ein Sammeln und ein Suchen und ein Zusammenfügen. Und was zusammen gehört, bestimmt man natürlich allein. Das ist das eigentliche Sehen, dazu muß man eben sehen können.

Bei den Plastiken spricht man eher von Assemblage. Die Collage-Angelegenheit ist eine Selbstverständlichkeit, wobei ich kaum eine Sekunde darüber nachdenken müßte, weshalb, wieso.

29. April 1996

- Die Aluminiumgußformen, die von mir als Fundstücke entdeckt wurden, waren meistens schon in Blau. Das ist ja eine typische Farbe, die Maschinenapparate besitzen. Das Blau habe ich also überhaupt nicht von mir aus entwickelt. Die Formen, die ich entdeckt habe, waren eben aus dieser Welt stammend.

Aber ich habe bei dem Blau sofort gemerkt, die Farbe ist o.k. Es ist also auf Anhieb, bei den Fundstücken entdeckt und aufgenommen, bei dem Blau geblieben, eine Zeit lang. Und der Wechsel später zum Silbergrau hatte auch seine Berechtigung und gab erlebnismäßig auch wieder einen gewissen Schwung, aber das Blau hat mich bereits völlig überzeugt.

Aus der Spraydose habe ich mit Blau nachgespritzt, weil ja zum Teil die Formen beschädigt waren, und dann habe ich das Ganze insgesamt neu gespritzt (nachdem geschweißt war und auch die Schweißnähte etwas beigefeilt waren, so daß sie nicht mehr ganz so wichtig waren).

- Erwähnen könnte man, daß es in früheren Kulturen blaue Gefäße gab, auch Skulpturen bei den Chinesen. Aber in Bezug auf die heutige Kunst wußte ich, damit stehe ich ja ganz allein.

Das war auch bei der Eröffnungsausstellung bei Art Intermedia das Einprägsamste. Gar nicht mal so, was da im Einzelnen an Erscheinungen vorkam, sondern: Blau, blaue Skulpturen! Für die meisten war das avantgardistisch.

- Die Fundstücke waren gemischt, die natürliche Aluminiumfarbe kam auch entsprechend vor. Das war natürlich so, daß das angeglichen werden mußte. Am Schluß mußte das alles blau sein.

- Natürlich ist das mit der Ferne und den Träumen dazugekommen bei den blauen Skulpturen, dadurch wurde es eben schon fast automatisch utopisch. Es war eine Welt der Phantastereien und gerade auch stark mitgetragen durch die blaue Farbe. Farbe der Sehnsucht, die utopische Welt: das war eigentlich eine Symbiose und man konnte hinterher noch die Titel finden. Die Arbeiten habe ich ohnehin erst hinterher betitelt, nie vorher. Bei den „Astronauten“ habe ich gewußt, wenn ich die Grundelemente nahm, konnte das nichts anderes werden. Aber sonst, die Titel waren utopischer Natur. Das Blau machte so eine Extravaganz aus, einen Einzelfall in der Entwicklung der Skulptur. Es ist heute nichts verlorengegangen vom Effekt.

Die blauen Skulpturen wirkten dichter (was eigentlich ein Widerspruch ist, da sie entrückt waren und mehr der Traumwelt entsprangen), voller oder gefüllter als beim Silbergrau.

- Yves Klein hat dabei überhaupt keine Rolle gespielt. Das Hammerschlagblau ist ja auch mehr ein Preußischblau. Bei Yves war es mehr ein Ultramarin, und später hat er mit Pigmenten, mit Pulver gearbeitet. Der Gedanke kam mir überhaupt nicht.

- Es gab später den Wechsel, daß einige Plastiken, die blau waren, silbern gespritzt wurden, und einige, die silbern waren, blau sein mußten. Diese Wechsel sind Dinge, die sind ganz genau, akribisch überlegt worden, immer wieder durch das Draufschaun, bis endlich die Entscheidung klar war.

- In Köln hatte ich drei Plätze, die ich wöchentlich besucht habe. Man geht auf so einen Platz, da findet man eine Welt, die man nirgendwo anders findet. Der Überraschungseffekt ist so enorm, daß man sofort wußte, daß das mitgenommen werden mußte, brauchbar war. Das war eben der Urcharakter der Formen, daß man in Begeisterung geriet, schon wenn man die sah. Es hat aber tatsächlich die Fälle gegeben, bei denen ich die Teile schon dort auf dem Boden zusammengelegt habe. Ich habe sie dann sofort zum Schweißer gebracht, so sicher war die Zusammenstellung und die Vorstellung. - Aber meistens waren die Dinge doch erst mal im Atelier gelagert und man hat das und das mal zusammengefügt: paßt das, gibt das eine große Harmonie?

- Die schlimmsten Momente waren die, wenn man nicht das Gegenstück gefunden hat. Unter Gegenstück meine ich jetzt: linke Hälfte, rechte Hälfte. Also die selben Formen umgekehrt, so daß sich die gleichen Formen gegenüber stehen konnten. Das ist oft genug der Fall gewesen; da es sehr oft vorkam, lag ja die ganze symmetrische Konzeption auf der Hand.

- Ein einziges Mal habe ich ein Stück nachgießen lassen. Aber die Prozedur war unheimlich, mir geradezu ungewohnt. Man benötigte einen Schreiner für die Negativform. - Aber es gab ja Dinge genug und, wie gesagt, die Ergiebigkeit hat mich am meisten begeistert.

- Was die Dimensionen der Formen anging, man mußte sich damit abfinden, man konnte nichts Größeres daraus machen als das, was sie schon waren, was die Ausmaße anging. So sind die Formate, wenn sie aus dem Apparatbau stammen, verhältnismäßig groß.

- Ich habe nie Eisen verwendet. Wenn mal was war, dann war es zum Befestigen, eine Stange oder sogar V2A, Edelstahl. Eisen, also das Rostzeitalter bei den Bildhauern, habe ich nie zur Kenntnis genommen, das kam überhaupt nicht in Frage.

4. Mai 1996

- „Astronaut“ ist ja nicht so ganz individuell bezeichnet. Das ist eine Gruppe oder eine allgemeine Erkenntnis, im Gegensatz zur „Mutter Courage“. Das stand fest: Die Bezeichnung „Roboter“ ist mir überhaupt nicht in den Kopf gekommen. Ein Roboter ist ja mehr mit Gelenken und Armen zu sehen, während die Astronauten durch die kopf- und helmartige Erscheinung bestimmt waren.
- Die Grundform ist ja immer die gleiche, es konnte kein „Astronaut“ entstehen ohne die Grundform, die Kopf- und Brust-Teil bedeutete. Das ist nicht hundertfach möglich gewesen.
- Die Rückseite ist natürlich ein Problem, weil die eigentliche Erscheinung so war, daß man eine dreiviertel Ansicht akzeptieren mußte. Es war eben keine Rundum-Plastik: Zentral gesehen von vorne und schräg von links und rechts. Es war eine Gegebenheit, an der man eigentlich nicht vorbei kam. Der „Sitzende Astronaut“ vor dem Gestell, der vielleicht eine Apparatur beobachtet, der ist vielleicht der einzige „Astronaut“, der rundum betrachtet werden kann: der sitzende „Astronaut“ mit dem quadratischen Gestell im Rücken als Lehne.
- Utopisch war bei mir eine Art Überbegriff. Es ging ja immer ins Utopische. Es ist nicht naturalistisch, es ist schon eher futuristisch.
- Science-fiction lief und lief. Harald Szeemann hatte die große Ausstellung in der Kunsthalle Bern, eine Science-fiction-Ausstellung. Da hing ich also auch wieder drin. Man kann keine Science-fiction-Ideen entwickeln, wenn das nicht direkte Wirklichkeit wäre. Science-fiction ist nie veraltet und hört auch nie auf.

11. Mai 1996

- Zu den Fahrzeugen: Die entscheidende Ausgangsposition war ja die, daß mir Radformen als Fundstücke in die Finger gerieten. Ich bin da eigentlich nicht mehr von dem Thema Fahrzeug abgekommen - so wie eine Radform vorhanden war, mußte sich ein Fahrzeug daraus ergeben.
- Bei dem „Mondkarren“ zum Beispiel: Man sieht ja da in der Mitte, wo der Knick ist: so daß die Achse gebrochen scheint und im Knickpunkt den Boden berührt. Wobei das bedingt, daß die Räder schräg stehen. Das ergibt sich daraus, daß das rohrähnliche halbe Achsenstück, dieser Stutzen mit dem Rad auf dem Boden auflag, so daß die Neigung da war. Wenn man dann das Gegenstück nahm (es war in dem Sinne kein Gegenstück, sondern es waren die gleichen Stücke, viermal) und man bildete daraus eine Achse mit zwei Rädern links und rechts, dann ergab sich eben daraus, daß die Achse gebrochen schien in der Mitte. Das war die optimale Verarbeitungsmöglichkeit.
- Nochmal zur Betitelung: Die Mondoberfläche ist uneben. Man hat Fahrzeuge für den Mond konstruiert, die flexible Achsen und Räder haben, um sich jeweils den Bodenerhebungen anzupassen. Und nun, durch die Schräglage der Räder und die geknickte Achse, ist das eine Simultanansicht: auf der einen Seite, als ganzes Geschehen, ist es völlig erstarrt, es ist eine einfache stabile Sache und trotzdem macht sie durch die Schräglage der Räder und die geknickte Achse eine Bewegung: Als wenn man das wirklich fahren würde, daß die Achse sich bewegen kann und eben nicht starr ist und die Räder sich den Bodenunebenheiten anpassen können.
- Ich habe ja nun mal angefangen mit dieser ganzen Welt der entdeckten Formen und was sich daraus entwickeln läßt, natürlich auch entsprechende Fahrzeuge oder fahrzeugähnliche Sachen, bei denen man auf Anhieb die Vorstellung haben konnte, daß man damit fahren kann. Es sind aber doch wieder Denkmale für Fahrzeuge: Man müßte einfach mal das Menschliche auf das Maschinelle übertragen, daß eine Maschine begraben wird und eine symbolische Gestaltung des Grabsteins dann in Form eines denkmalartigen Fahrzeuges ergibt.

Dazu darf ich nebenbei noch bemerken: Es gibt in Rußland viele Gräber von Ingenieuren, bei denen auf dem Grabstein ein Motorteil montiert ist. Ich habe das aber erst später erfahren, von einem Schüler. Ich habe mich aber wahnsinnig darüber gefreut - das bestätigt ja den Denkmalcharakter. Es gibt ja auch die Parallelbeispiele bei Claes Oldenburg ... also im Grunde sind es bei Oldenburg immer Denkmale, etwa bei einer einfachen Spitzhacke oder einem Gartenschlauch. Der Trend in der Kunst geht ja zum Symbol oder zur Manifestation einer Vorstellung. Daraus ergibt sich (da die Dinge an Funktionen erinnern, aber in Wirklichkeit nicht funktionieren) automatisch der Denkmalcharakter.

- Das, was ich fand, war geeignet zum Verarbeiten oder nicht. Und aus der Verarbeitung ergab sich dann ein Trend. Rückblickend kann man sagen, daß ich alle Möglichkeiten durchgespielt habe. Ein Einhalten gab es nur gezwungenermaßen, als ich nicht mehr Auto fahren konnte. Aber ansonsten hätte es bis heute kein Stop gegeben.

Biographie

Geboren wurde ich am 5. April 1964 in Mannheim. 1970-74 habe ich die Grundschule in Mannheim-Seckenheim besucht, daran anschließend das humanistische Karl-Friedrich-Gymnasium, ebenfalls in Mannheim; das Abitur habe ich 1983 mit den Leistungskursen Deutsch und Latein abgelegt. 1985 bis 1992 habe ich in Heidelberg und Köln Deutsche Philologie im Hauptfach und Politische Wissenschaft und Europäische Kunstgeschichte in den Nebenfächern studiert. Den Magistergrad habe ich in Heidelberg mit der schriftlichen Hausarbeit zur „*Schlimmstmöglichen Wendung* im Werk von Friedrich Dürrenmatt“ erlangt.

1995 habe ich mich zur Promotion an der Universität Heidelberg eingetragen; Hauptfach ist nun Kunstgeschichte; Deutsche Philologie und Politische Wissenschaft sind die Nebenfächer. Thema der Dissertation ist „Das plastische Werk von Hans Salentin“; Teil der Dissertation ist ein Werkverzeichnis von Salentins Plastiken. Die Arbeit wurde im Sommer 2001 abgeschlossen und Professor Dr. Peter Anselm Riedl vorgelegt.

Meine berufliche Tätigkeit - als Kunstpublizist und Ausstellungskurator - setzt während des Studiums ein. 1989-92 arbeite ich als freier wissenschaftlicher Mitarbeiter am Mannheimer Kunstverein, 1992-94 zunächst als Volontär, dann, mit der Institutsgründung, als kommissarischer Leiter der Städtischen Galerie Rastatt.

Seit 1994 bin ich Kurator der Herbert-Weisenburger-Stiftung in Rastatt und seit 1999 bin ich außerdem für das internationale Bildhauer-Symposion in Lindabrunn/NÖ als Kurator tätig.

Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten

von Hans Salentin

Thomas Hirsch
Elisabethstraße 97
40217 Düsseldorf

Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten

von Hans Salentin

Stand: November 2001

Vorbemerkungen

Aufgenommen wurden sämtliche vollplastischen Arbeiten und Reliefs/Wandarbeiten, die belegt sind (Ausstellungen, Ausstellungsverzeichnisse, Photographien, Korrespondenzen; Originalc).

Konzeptual- und Experimental sowie Vorstufen sind in der WVZ-Zeile pauschal mit "K" (fortlaufend innerhalb eines jeden Jahres) gekennzeichnet. Generell wurden solche Arbeiten nur erfasst, sofern sie für Salentin eine Bedeutung haben, essentielle Hinweise auf die Prinzipien der endgültigen Arbeit liefern, zeitweilig als gültig erachtet wurden oder als Vorlage für zweidimensionale Arbeiten (Fotoleinwände; Zeichnungen von A. Höckelmann) dienten.

Zur Datierung/Abfolge der Arbeiten:

Hans Salentin selbst hat nicht Buch über die Entstehung und Abfolge seiner Plastiken geführt. Die Titel wurden teils nach einiger Zeit geändert - ebenso wie manche Arbeiten im Laufe der Zeit umgearbeitet wurden. Etliche Werke wurden von Salentin erst nach einiger Zeit (etwa bei der Herausgabe) signiert und mit einer Datierung versehen, die allein auf der Erinnerung beruhte. Von der Datumsangabe kann also gegebenenfalls nur bedingt auf das tatsächliche Entstehungsjahr geschlossen werden.

Infolge der Arbeit mit Fundstücken, die von Mal zu Mal beim Altmetallhändler auftauchten, ziehen sich die Motivgruppen über Jahre hin, d.h. die Verwendung analoger Partien muß nicht immer eine zeitliche Nähe bedeuten.

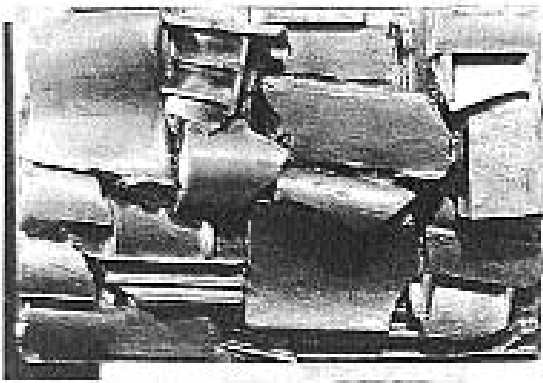
Die Datierung (und Reihenfolge innerhalb eines jeden Jahres), so wie sie sich hier findet, ergab sich aufgrund von Ausstellungslisten, Katalogen, Besitzverhältnissen, Signaturen mit Datierungen, formalen und technischen Überlegungen und aus Gesprächen und nach Angaben des Künstlers.

Vorstufen wurden i.d.R. vor die "eigentliche" Arbeit gestellt; bei Unklarheiten innerhalb eines Jahres wurden pragmatische, sich erhellende Zusammenhänge hergestellt.

Die vorliegende Fassung des Werkverzeichnis
gibt Auskunft über:

- WVZ-Nr. (fortlaufend innerhalb eines jeden Jahres)
- Titel, Entstehungsjahr
- Nebentitel (einstige Bezeichnungen, weitere Titel
in Publikationen, umgangssprachliche Benen-
nungen)
- Materialien, Technische Verarbeitung
- Dimensionen (Höhe x Breite x Tiefe)
- Bezeichnung (Signatur, Datierung, Betitelung)
- Provenienz/Besitzverhältnisse
- Einzelausstellungen
- Gruppenausstellungen (außer Acchrochagen und Mes-
seteilnahmen)
- Abbildungen (in Katalogen, Zeitschriften, Zeitun-
gen, Einladungskarten, Überblickswerken)
- Literatur (gesonderte Beschreibungen von Einzel-
werken)

Neuauffindungen werden von nun an an die letzte
WVZ-Nummer des jeweiligen Jahres angeschlossen. Das
Werkverzeichnis wird fortgeschrieben.



1959-K-1

Dachziegelrelief, 1959

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Eisenrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen
ca. 40 x 50 cm

nicht gültig, schon bald wieder zerstört



1960-1

Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Eisenrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen

H 50,0 cm; B 35,5 cm; T 5,0 cm

Pr.: seit 1974 Privatbesitz Frankfurt/M.



1960-2

Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Zinkrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen;

Vorstufe: schwarz gestrichen

H 59,5 cm; B 29,5 cm; T 6,0 cm

rücks. oben signiert, datiert

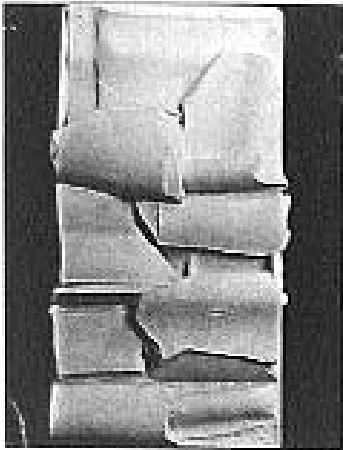
Pr.: Galerie Beckermann; seit
1996 Privatbesitz Essen

GA: 1998 Wolfsburg; 1999 Esslingen;
2000 Kiel

Abb. Kat. Esslingen 1999, S. 215

Einziges gültiges Dachziegelrelief,
das zunächst schwarz war und dann
weiß gestrichen wurde





1960-3

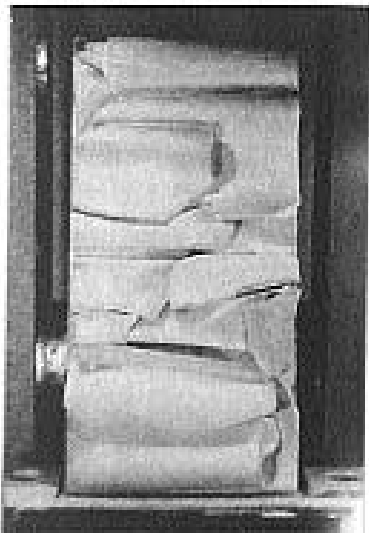
Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Zinkrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen

H 59 cm; B 30 cm; T 10,5 cm

Pr.: seit ca. 1963 in Privatbesitz,
jetziger Besitz unbekannt

Abb. Kat. ZERO 3, 1961, unpag.; Reprint
ZERO 1.2.3, 1973, S. 287; Kat. Köln 1990,
S. 18 u. 65



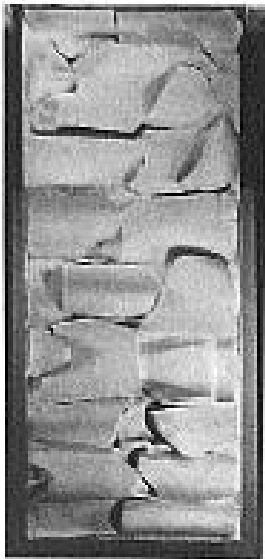
1960-4

Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Zinkrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen

H ca. 60 cm; B ca. 30 cm; T ca. 10 cm

Pr.: verschollen, nur durch ein Foto
belegt



1960-5

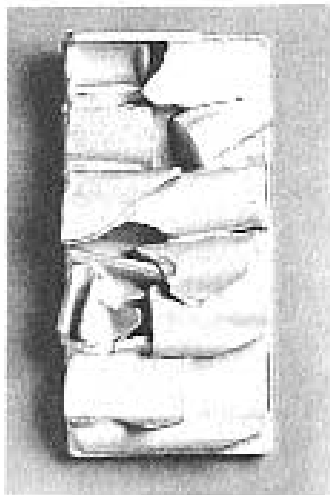
Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Zinkrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen;

2. Segment v.u. 1995 von H.S. restauriert
H 100 cm; B 40 cm; T 7 cm

Pr.: H.S.

Abb. Kat. ZERO 3, 1961, unpag.; Reprint
ZERO 1.2.3, 1973, S. 286



1960-6

Dachziegelrelief, 1960

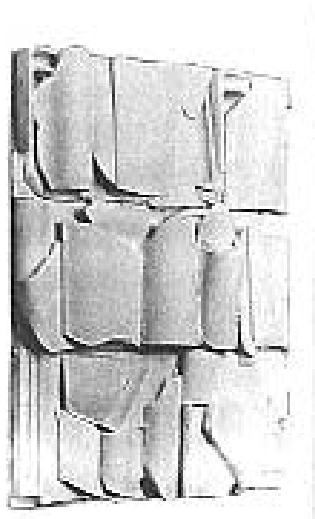
Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Zinkrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen

H 59,5 cm; B 29,5 cm; T 10,5 cm
rücks. oben signiert

Pr.: seit ca. 1970 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln

Abb. J. Morschel 1972, S. 129 (dort fal-
sche Maße und Querformat); Kat. Köln 1990,
S. 62



1960-7

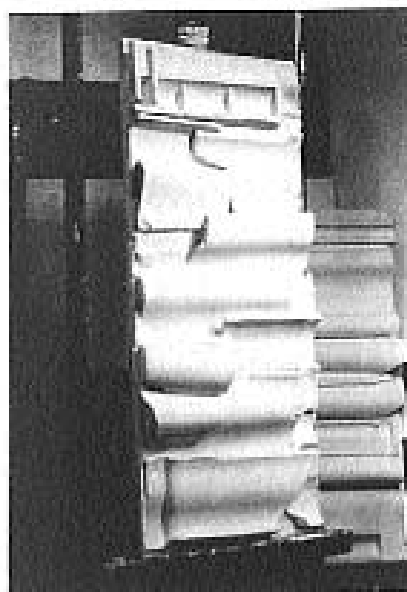
Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Zinkrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen

H 90 cm; B 59 cm; T 10,5 cm

Pr.: H.S., 1961 bei Transport zerstört

Abb. Kat. Köln 1990, S. 50 u. 71



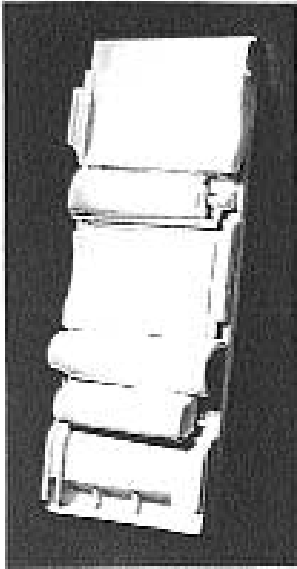
1960-K-1

Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, zerbrochen, in Zementbett,
Zinkrahmen, weiße Fassadenfarbe ge-
strichen

H 100 cm; B 40 cm

Einziges Relief mit zerbrochenen Ziegeln
und Rasterstruktur;
nicht gültig, schon bald wieder zerstört



1960-8

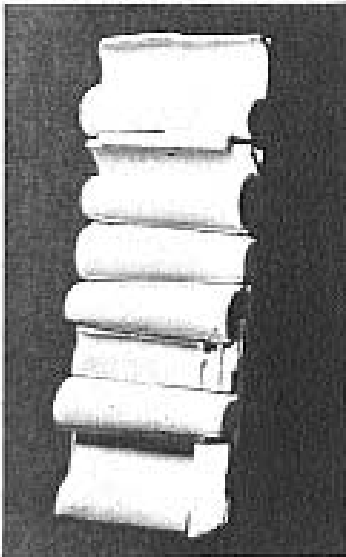
Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 101,0 cm; B 41,0 cm; T 9,8 cm
rücks. oben signiert, datiert

Pr.: seit Ende 70er Jahre Privatbesitz Köln

KA: 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. ZERO 3, 1961, unpag.; Reprint ZERO
1.2.J, 1973, S. 288; Kat. Köln 1990, S. 25
u. 66; Kat. Remscheid 1997, S. 82



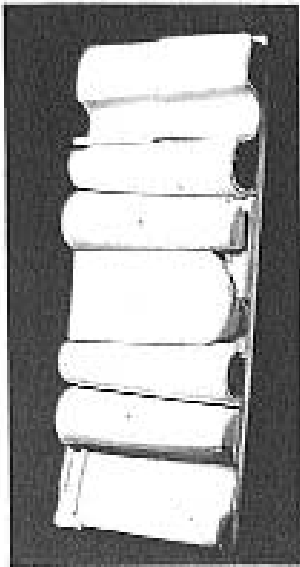
1960-9

Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 100 cm; B 43 cm; T 9,7 cm
rücks. oben signiert, datiert

Pr.: ab 1974 Sammlung Oppenheim, Bonn;
seit 1997 wieder H.S.

Abb. Kat. Köln 1990, S. 25 u. 50 u. 69; Kat.
Düren 1995, S. 10; J. Raap 1995, S. 266
(kopfstehend); Kat. Remscheid 1997, S. 82;
Kat. Esslingen 1999, S. 215; Kat. Köln
2000, S. 51



1960-10

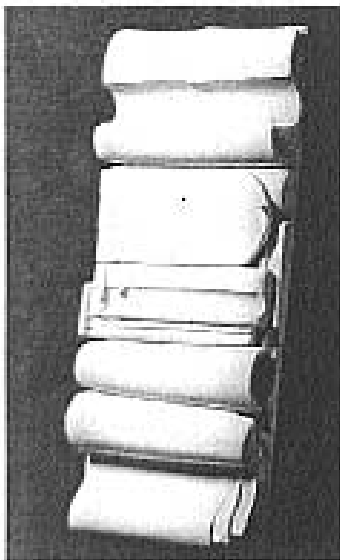
Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 100 cm; B 40 cm; T 10,5 cm

Pr.: seit 1994 Privatbesitz Zeutern, als
Dauerleihgabe seither Museum am Ostwall
Dortmund

EA: 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; Kat. Köln 1990,
S. 18 u. 64; A. Kuhn 1991, S. 99; Kat. Roms-
scheid 1997, S. 82



1960-11

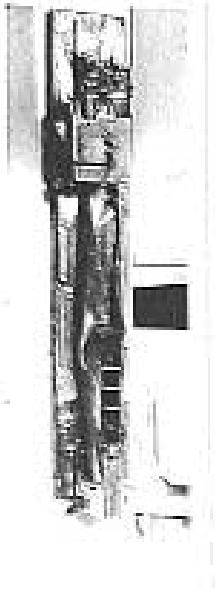
Dachziegelrelief, 1960

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 100 cm; B 42 cm; T 12,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1975 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 25 u. 67; EK Gal.
Brehm 1996; Kat. Romscheid 1997, S. 82



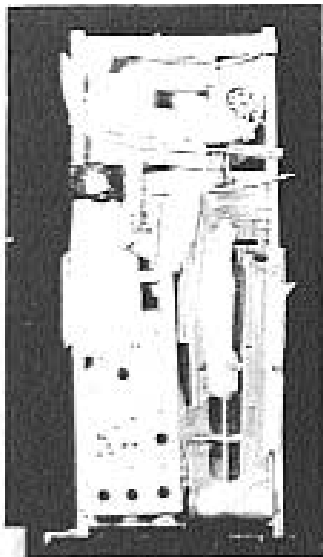
1961-K-1

Zinkrelief, 1961

Zinkbleche, geschraubt, lose ineinander gesteckt

H ca. 120 cm; B ca. 25 cm

Experimentalrelief, noch 1961 zerstört



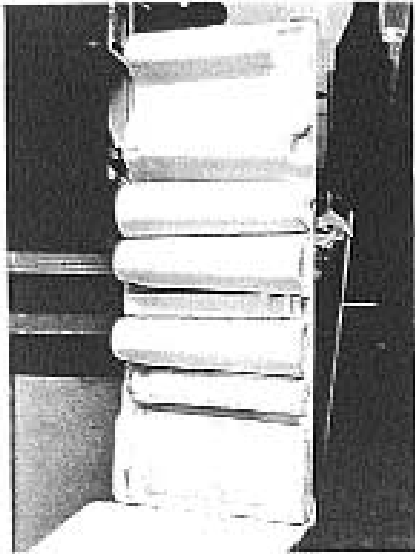
1961-K-2

Metallrelief, 1961

Metallfundstücke, geschraubt, lose ineinander gesteckt, weiße Fassadenfarbe gestrichen

H ca. 100 cm; B ca. 40 cm; T ca. 15 cm

Experimentalrelief, noch 1961 zerstört



1961-1

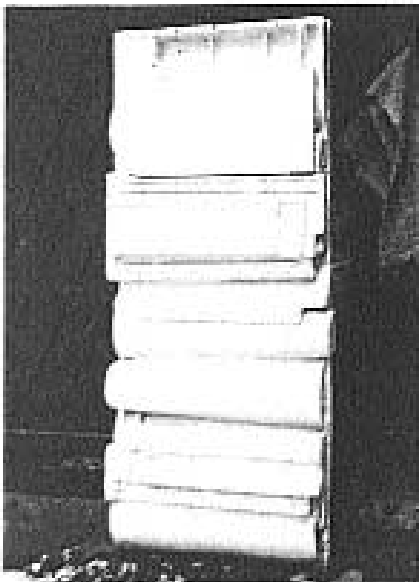
Dachziegelrelief, 1960/61

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 100 cm; B 40 cm; T 9 cm

Pr.: seit 1967 Privatbesitz Bonn

EA: 1990 Köln

Abb. EK Gal. Oppenheim 1974; Kölnische
Rundschau 30.5.74; Kölner Stadtanzeiger
Mai 1974; M. Schneckenburger 1974, S. 312;
heute Kunst 6/1974, S. 36; Kat. Köln 1975,
unpag.; Kat. Highlights, Bonn 1981, S. 55;
Kat. Köln 1990, S. 63



1961-2

Dachziegelrelief, 1960/61

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 100 cm; B 42 cm; T 10 cm

Pr.: H.S.

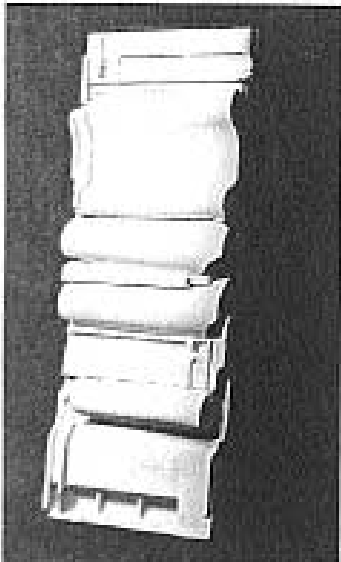


1961-3

Dachziegelrelief, 1961

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 100 cm; B 40 cm

Pr.: unbekannt
nur durch ein Foto belegt; evt. von H.S.
später vernichtet.



1961-4

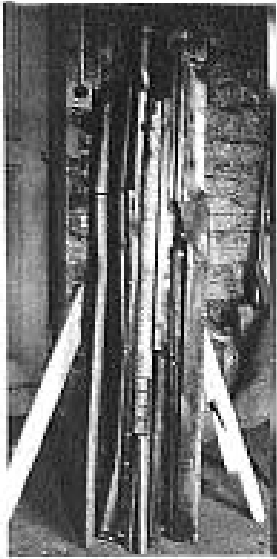
Dachziegelrelief, 1960/61

Dachziegel, in Zementbett, Zinkrahmen,
weiße Fassadenfarbe gestrichen
H 100 cm; B 40 cm; T 7,5 cm

Pr.: seit ca. 1980 Privatbesitz Köln

EA: 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 68

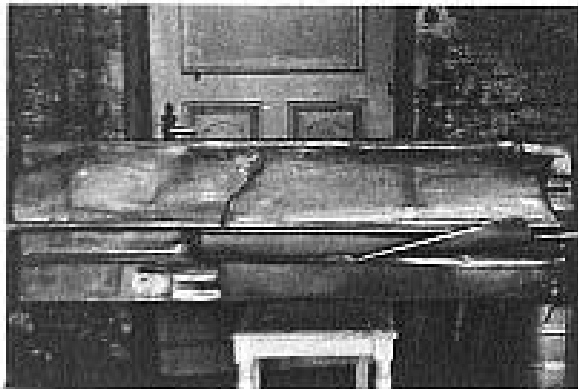


1961-K-3

Zinkrelief, 1961

Zinkbleche, geschraubt
H ca. 140 cm; B ca. 30 cm

wohl noch 1961 zerstört



1961-K-4

Zinkrelief, 1961

Zinkbleche, geschraubt
H ca. 50 cm; B ca. 140 cm

wohl noch 1961 zerstört



1961-5

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Tischlerholz-
Platte, diese grau gestrichen

H 150,0 cm; B 30,5 cm; T 15,5 cm

rücks. am rechten Rand quer signiert,
datiert

Pr.: seit Ende 70er Jahre Privatbesitz Köln

Abb. Düsseldorfer Nachrichten 16.2.62



1961-6

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Tischlerholz-
Platte

H 145,5 cm; B 14,2 cm; T 6,0 cm

Pr.: seit ca. 1970 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln

GA: 1962 Antwerpen

Abb. EK Schwela 1962; Kat. Köln 1990,
S. 19 u. 74



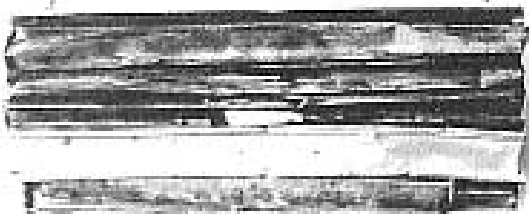
1961-7

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H ca. 130 cm; B ca. 80 cm

Pr.: H.S.; verschollen seit 1962

Abb. Kat. Düren 1995, S. 11

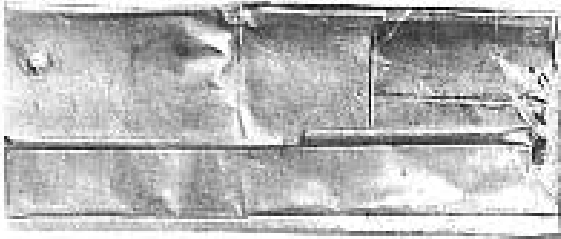


1961-8

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H ca. 40 cm; B ca. 100 cm

Pr.: H.S.; Verbleib unbekannt seit Mitte
60er Jahre

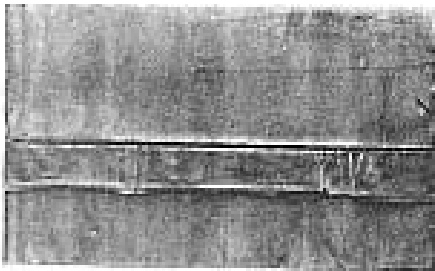


1961-9

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H ca. 40 cm; B ca. 80 cm; T ca. 8 cm

Pr.: H.S.; demontiert 1962/63



1961-10

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H ca. 80 cm; B ca. 120 cm

Pr.: seit 1963 unbekannt (nach Ausst. Gal.
Schwela, Düsseldorf)

Abb. Kat. Köln 1990, S. 79



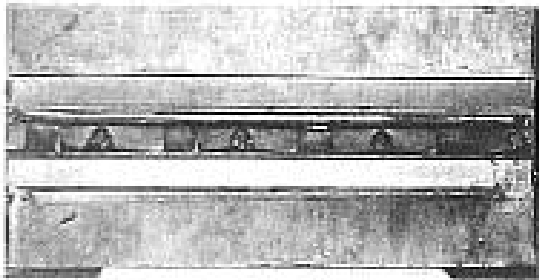
1961-11

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H 80,0 cm; B 35,0 cm; T 10,0 cm
(auch als Querformat ausgestellt)
rücks. unten schräg signiert (Salentin),
datiert

Pr.: seit 1973 Sammlung Opperheim, Bonn;
seit 1997 Privatbesitz Essen

Abb. Kat. Esslingen 1999, S. 214 (dort
als Querformat)

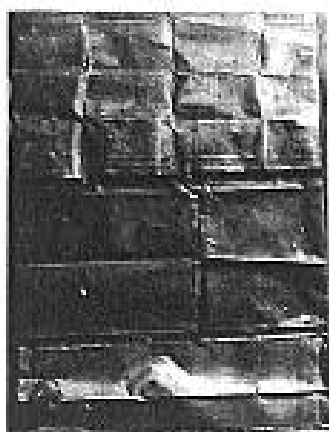


1961-K-5

Zinkrelief, 1961

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H ca. 37 cm; B ca. 87 cm

Konzeptual-Relief; nicht gültig



1962-1

Zinkrelief, 1961/62

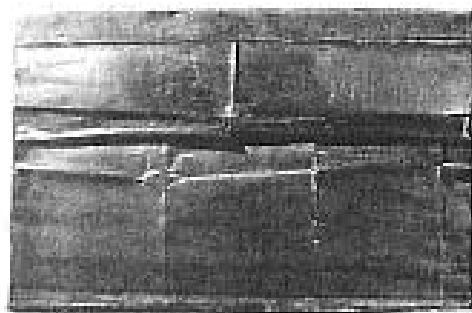
Zinkblech, geschraubt, genagelt, auf Holzplatte, diese grau gestrichen
H 119,5 cm; B 85,0 cm; T 11,0 cm
rücks. unten rechts bezeichnet (ZERO),
signiert, datiert (62)

Pr.: seit 1969 Privatbesitz Köln

EA: 1975 Köln; 1990 Köln

GA: 1986 KV Köln

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; Kat. 60er Jahre in Köln, 1986, S. 322; WDR Programm 20. 2.87., Cover; Kat. Köln 1990, S. 73 (sämtlich 1961 datiert)



1962-2

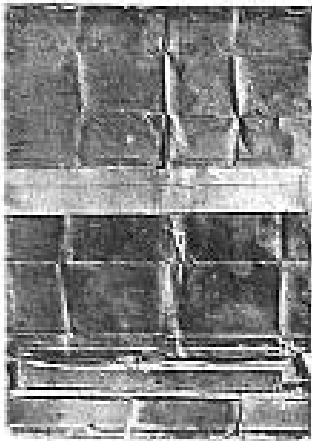
Zinkrelief, 1961/62

Zinkblech, geschraubt, auf Tischlerholz-
platte, rückseitig Spanplattenrahmung
H 57,5 cm; B 87,8 cm; T 5,3 cm
rücks. unten rechts signiert, datiert
(Salentin 62)

Pr.: ab 1962 Privatbesitz Wuppertal;
seit 1974/75 Privatbesitz Düsseldorf

EA: 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; Kat. Köln
1990, S. 51 u. 75; J. Raup 1995, S. 266
(sämtlich 1961 datiert)



1962-3

Zinkrelief, 1961/62

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H 119,5 cm; B 85,0 cm; T 4,0 cm
rücks. unten rechts signiert (Salentin),
datiert (1962)

Pr.: seit 1974 Privatbesitz Köln

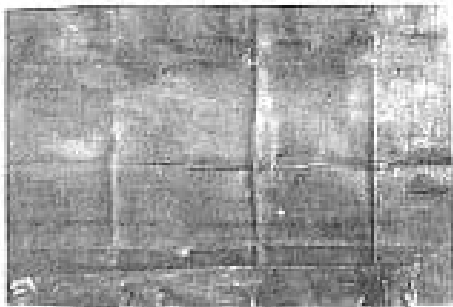
EA: 1975 Köln; 1990 Köln

GA: 1962 Antwerpen

Abb. Kat. Antwerpen 1962, unpag. (Nr. 62);

Kat. Köln 1990, S. 72

(in beiden Katalogen 1961 datiert)

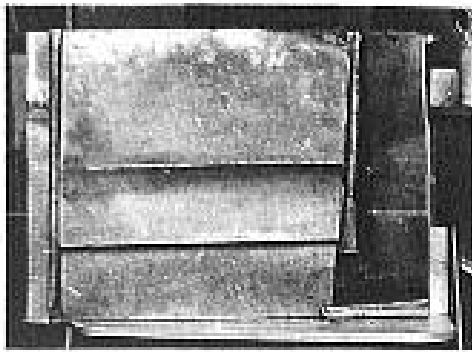


1962-4

Zinkrelief, 1962

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H 49,0 cm; B 71,0 cm; T 2,5 cm
rücks. unten links signiert, datiert

Pr.: seit 1965 Sammlung Peter Raue, Berlin



1962-5

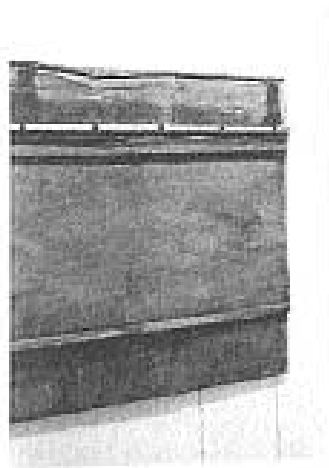
Zinkrelief, 1962

Zinkblech, geschraubt, auf Preßspanplatte,
diese rückseitig schwarz gestrichen

H 51,5 cm; B 70,5 cm; T 5,5 cm

rücks. unten links schräg signiert, datiert

Pr.: seit 1974 Privatbesitz Köln



1962-6

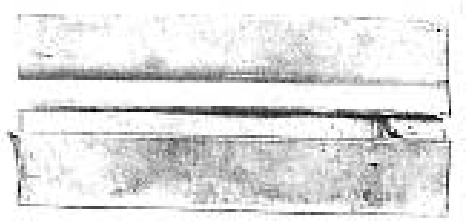
Zinkrelief, 1962

NT: Flöte

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte

H ca. 75 cm; B ca. 85 cm

Pr.: seit 1962 Gal. Schwela, Düsseldorf



1962-7

Zinkrelief, 1962

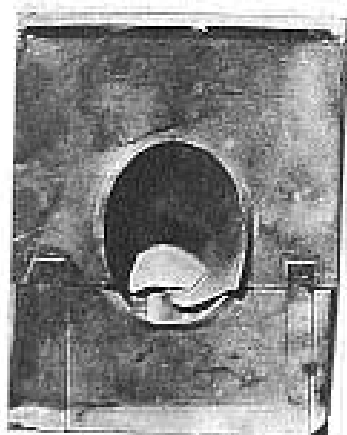
Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte
H 32,2 cm; B 79,5 cm; T 5,5 cm
rücks. als Hochformat oben mittig signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1967 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 76

Noch KV Köln 1990 als Hochformat gehängt,
aber im Katalog schon als Querformat abgebildet; H.S. bevorzugt seitdem eine Hängung als Querformat



1962-8

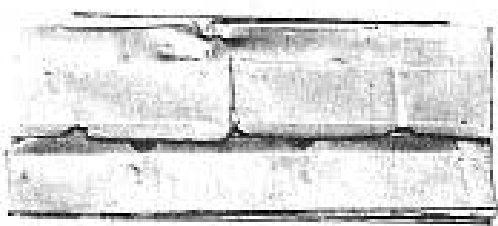
Zinkrelief, 1962

Zinkblech über Holzgestell, geschraubt
H 42,5 cm; B 32,5 cm; T 9,1 cm
rücks. oben signiert, datiert

Pr.: seit 1990 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 77



1962-9

Zinkrelief, 1962 / 1990/91

Zinkblech, geschraubt, auf Holzplatte

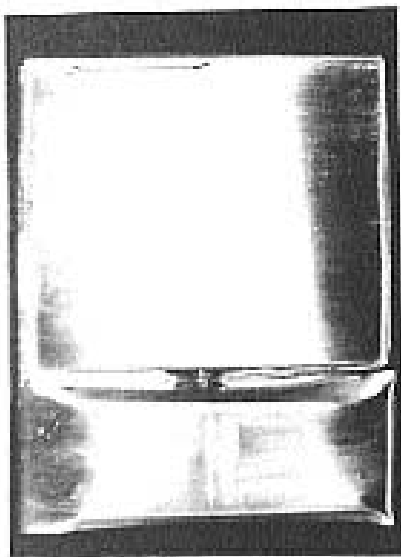
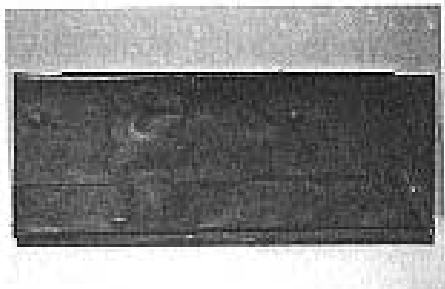
H 26,0 cm; B 86,5 cm; T 6,0 cm

1990/91 Horizontalband durch H.S. abgenommen

rücks. oben signiert, datiert (1962)

Pr.: H.S.

Abb. Köln 1990, S. 78

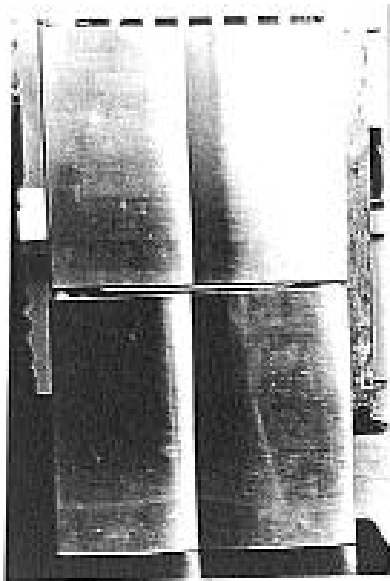


1962-K-1

Schlitzkasten, 1962

Aluminiumwalzbleche, geschraubt, auf Holzplatte

nicht gültig; nur auf einem Atelierphoto belegt



1962-10

Schlitzkasten, 1962

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

H 39,5 cm; B 22,8 cm; T 4,5 cm

rücks. oben als Gravur signiert, datiert

Pr.: seit 1962 Privatbesitz Frankfurt/M. (Goepfert); seit 1994 Privatbesitz Essen

GA: 1993 Wien, Bildlicht

Abb. Kat. Wien 1993, S. 146 (kopfstehend);
Kat. Düren 1995, S. 10

1962-11

Schlitzkasten, 1962/63

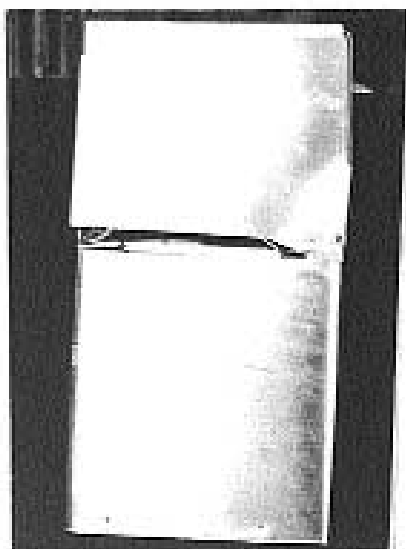
Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

H ca. 50 cm; B ca. 30 cm; T ca. 7 cm

"vier etwa gleichgroße Quadranten mit vertikaler Ausrichtung"

vgl. auch WZ 1962-10

Pr.: seit 1966 Privatbesitz New York



1962-12

Schlitzkasten, 1962

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holz-
rahmung

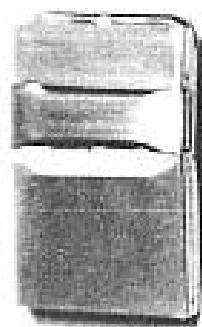
H 50,0 cm; B 25,0 cm; T 6,6 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1963 Privatbesitz Düsseldorf;

seit Mitte 60er Jahre Privatbesitz Düsseldorf

Abb. Kat. Köln 1990, S. 82



1962-13

Schlitzkasten, 1962

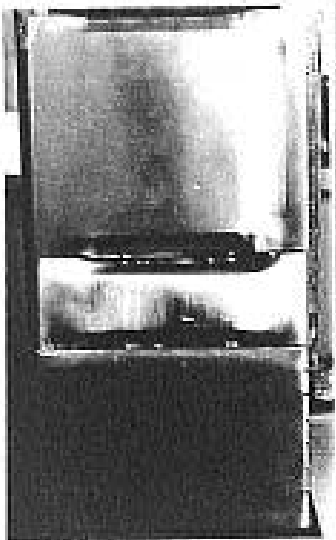
Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holz-
platte

H 34,4 cm; B 23,5 cm; T 5,2 cm

rücks. oben als Gravur signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1973 Privatbesitz Köln

GA 1963 Berlin, Gal. Diogenes



1962-14

Schlitzkasten, 1962/63

Aluminiumwalzblech, geschraubt, über Holzplatte

H ca. 41 cm; B ca. 24 cm; T ca. 6 cm

Pr.: unbekannt seit Mitte der 60er Jahre

Abb. Kat. Köln 1990, S. 80

1962-15

Schlitzkasten, 1962

Aluminiumwalzblech, geschraubt, über Holzplatte

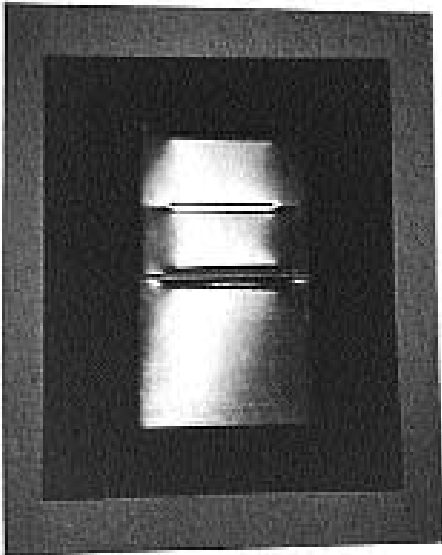
H 84 cm; B 60 cm; T 4 cm

zwei parallele Einschnitte

(oberster Teil 1994 von H.S. restauriert)

Pr.: (über Gal. Schöeller) seit 1994

Privatbesitz Stuttgart



1962-16

Schlitzkasten, 1962

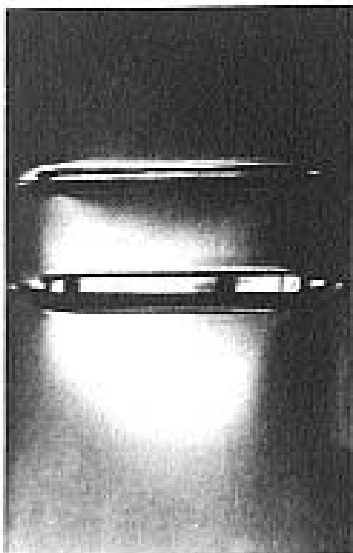
Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte; heute auf schwarzer Holzplatte

Grundplatte: ca. 90 x 70 cm

H 61,5 cm; B 49,5 cm; T 6 cm

unbezeichnet

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Bonn



1962-17

Schlitzkasten, 1962/63

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

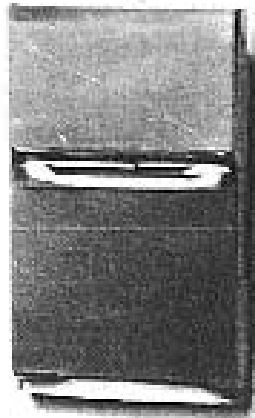
H 100 cm; B 63 cm; T 4,5 cm

unbezeichnet

Pr.: seit 1964 Privatbesitz Bonn

EA: 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 52 u. 81



1962-18

Schlitzkasten, 1962

Aluminiumwälbblech, geschraubt, auf Holzplatte

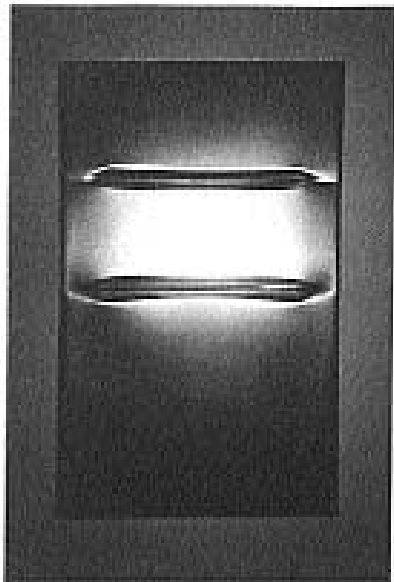
H 41,0 cm; B 23,5 cm; T 6,0 cm

rücks. mittig 2 x (davon eine Gravur) signiert u. datiert

Pr.: ehem. Kommission Gal. Schoeller; seit 1992 Privatbesitz Essen

GA: 1963 Berlin, Gal. Diogenes; 1964 London, New Vision Centre; 1988 Düsseldorf, Gal. Schoeller; Gruppe Zero

Abb. Plakat London 1964; Kat. Gal. Schoeller 1989, S. 85 u. 103; Kat. Köln 1990, S. 83; Kat. Esslingen 1999, S. 216



1962-19

Schlitzkasten, 1962

Aluminiumwälbblech, geschraubt, auf Tischlerholz-Platte, rückseitig Preßspan-Platte

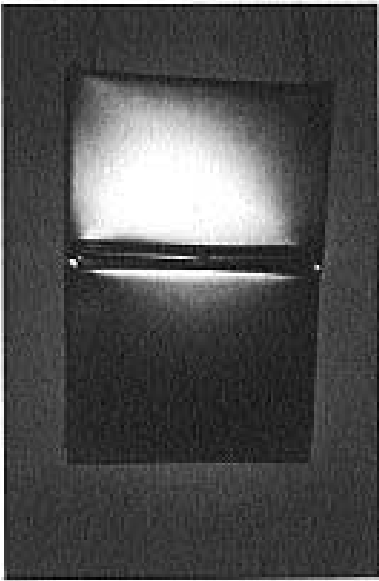
H 97,5 cm; B 62,0 cm; T 6,5 cm

(von H.S. restauriert)

rücks. unten rechts signiert, datiert

Pr.: seit 1973 Kunstmuseum Düsseldorf (Inv.Nr. 1973-301)

GA: 1963 Berlin, Gal. Diogenes; 1963 Frankfurt/M.: Europäische Avantgarde



1962-20

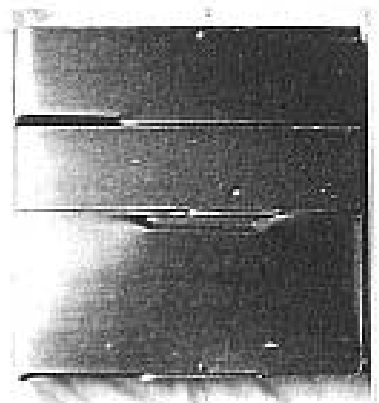
Schlitzkasten, 1962

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzrahmen

H 44,0 cm; B 29,0 cm; T 6,5 cm

rücks. obere Leiste links signiert, datiert; untere Leiste mittig betitelt, datiert

Pr.: seit 70er Jahre Privatbesitz Köln



1962-21

Schlitzkasten, 1962

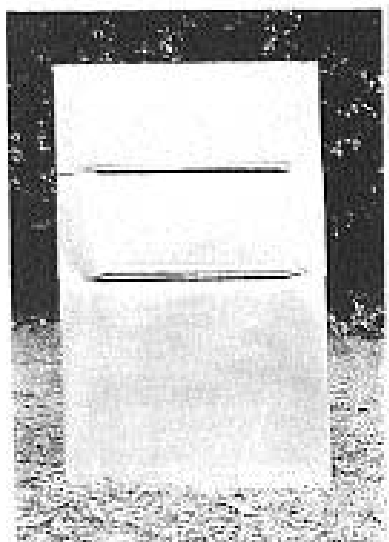
NT: Objekt 8/62

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzleisten über Holzplatte, diese rückseitig schwarz gestrichen

H 48,2 cm; B 48,0 cm; T 6,6 cm

rücks. unten rechts auf Aufkleber Name in Versalien u. signiert, bezeichnet, datiert (8/62)

Pr: seit Anfang 70er Jahre Privatbesitz Bärth



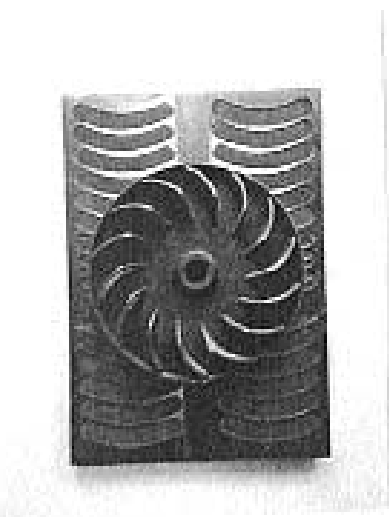
1962-22

Schlitzkasten, 1962/63

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

H ca. 100 cm; B ca. 65 cm

Pr.: unbekannt, nur als Photo überliefert



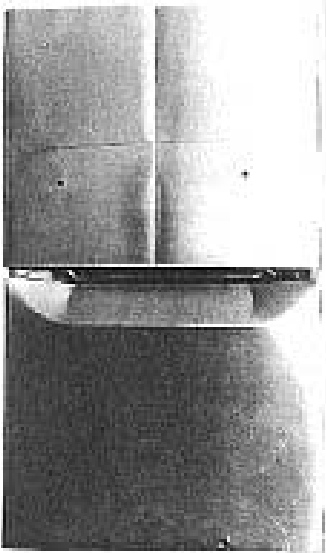
1962-23

Ohne Titel, 1962

Aluminiumguß, geschraubt, Aluminiumwalzblech, geklebt, Fälgensilber gesprayed, auf Holzplatte, diese schwarz gestrichen
H 54,9 cm; B 38,7 cm; T 10,4 cm

rücks. unten mittig schräg signiert, datiert

Pr.: seit 1964/65 Privatbesitz Solingen/
Big Sur, Californien; seit 1998 Privatbesitz Essen

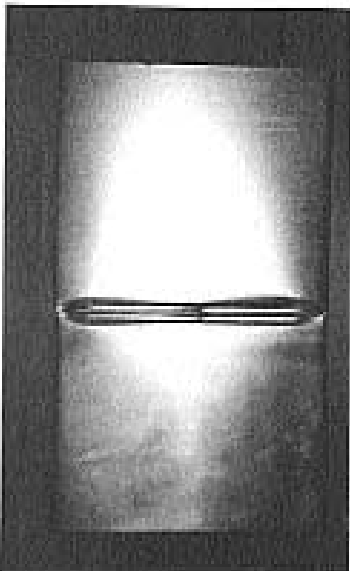


1963-1

Schlitzkasten, 1963

Aluminiumwalzblech, geschraubt, über Holzplatte

Pr.: unbekannt,
nur als Photo überliefert



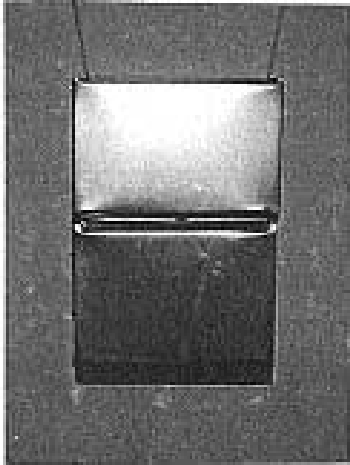
1963-2

Schlitzkasten, 1963

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

H 93,0 cm; B 55,5 cm; T 8,5 cm
rücks. signiert, datiert

Pr.: seit 1994 Privatbesitz Stuttgart
(Sammlung Helga und Edzard Reuter)



1963-3

Schlitzkasten, 1963

Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

H ca. 40 cm; B 24 cm

Pr.: unbekannt,
nur als Photo überliefert.



1963-4

Schlitzkasten, 1963

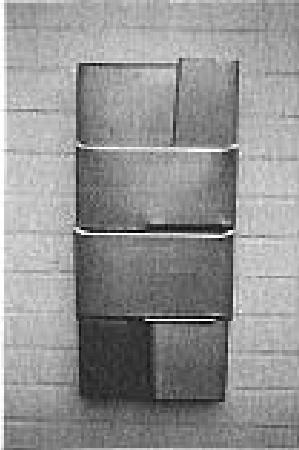
Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzleisten

H 102,5 cm; B 66,0 cm; T 3,0 cm

unbezeichnet

Pr.: seit zweiter Hälfte 60er Jahre Privatbesitz Köln (H. Rywelski); seit 1999 Privatbesitz Essen (Auktion Lempertz)

Abb. Kat. Lempertz Auktion 778,
Köln 1999, S. 299 (Nr. 503)



1963-5

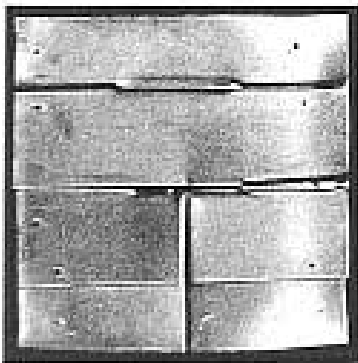
Schlitzkasten, 1963

Aluminiumwalzblech, geschraubt, über Holzleisten

H 67,9 cm; B 31,1 cm; T 7,2 cm
rücks. untere Leiste signiert

Pr.: ab Mitte 60er Jahre Privatbesitz
Köln (Sammlung Rywelski); seit 1999 Pri-
vatbesitz Essen (Auktion Lempertz)

Abb. Kat. Lempertz Auktion 775, Köln
1999, S. 116 (Nr. 1195); Kat. Esslingen
1999, S. 217



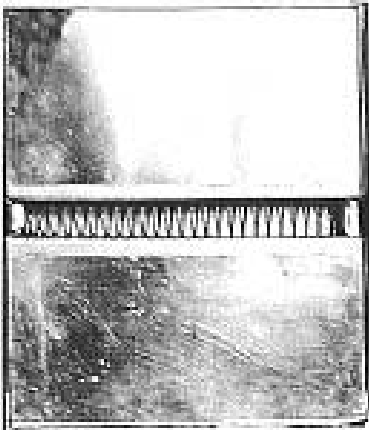
1963-6

Schlitzkasten, um 1963

Aluminiumwalzblech, geschraubt, evt.
über Holzplatte, gesandstrahlt

H ca. 50 cm; B ca. 40 cm; T ca. 5 cm

Pr.: H.S., existiert nicht mehr seit
Mitte der 60er Jahre



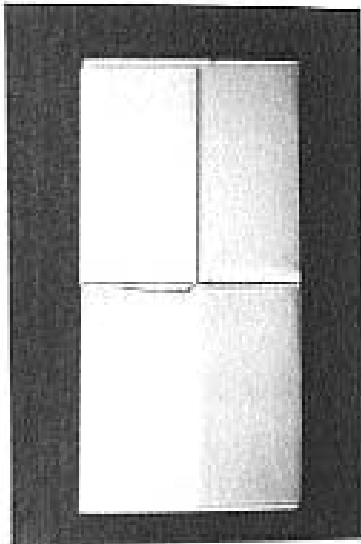
1963-7

Schlitzkasten mit Spirale, um 1963

Aluminiumwalzblech, Aluminium, geschraubt,
auf Holzplatte

H ca. 60 cm; B ca. 50 cm; T ca. 6 cm

Pr.: seit Mitte 60er Jahre Privatbesitz
Solingen, jetzt unbekannt



1963-8

Schlitzkasten, 1963

NT: horizontal-vertikal

Aluminiumblech, geschraubt

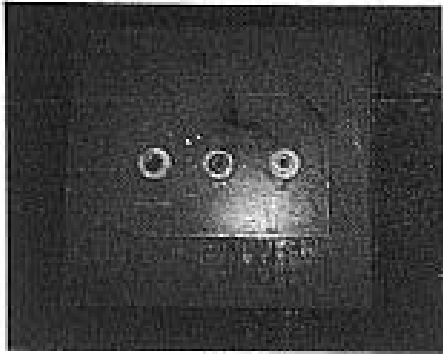
H 51,5 cm; B 23,0 cm; T 6,0 cm

rücks. mittig signiert

Pr.: seit den 60er Jahren Privatbesitz

Köln; seit 1996 Privatbesitz Essen

Abb. Kat. Esslingen 1999, S. 217



1963-9

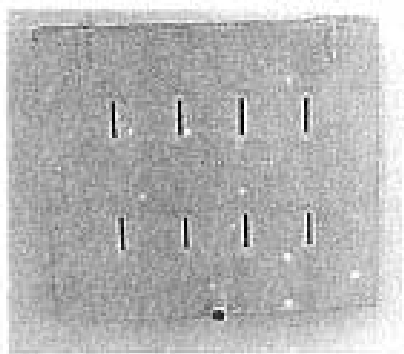
ZERO-Bild, 1963

Zinkplatte auf Tischlerholz, geklebt,
rot gesprayed

H 32,1 cm; B 34,0 cm; T 2,0 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: seit 1996 Privatbesitz Mannheim



1963-10

Zinkrelief, 1963

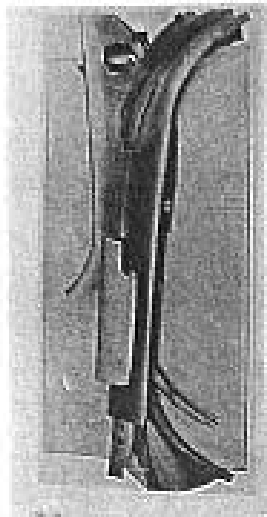
NT: Acht Frauen und ein Mann

Zinkblech (Ready Made), geschraubt über
Zinkplatte, weiß gestrichen

Grundplatte: 73,0 x 61,0 cm; T 3,0 cm

Kasten: 31,0 x 34,5 cm; T 8,0 cm

Pr.: H.S.



1963-11

Aluminiumrelief, 1963

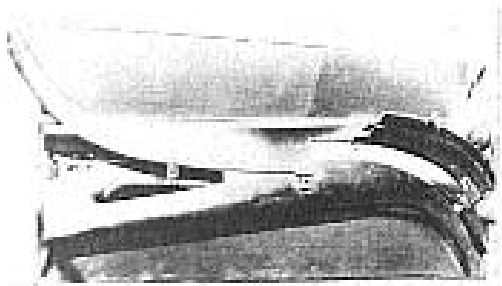
Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

H ca. 100 cm; B ca. 50 cm

Pr.: H.S.; demontiert um 1965

GA: 1963 Gelsenkirchen; 1963 San Marino

Abb. Kat. San Marino 1963, S. 142



1963-12

Aluminiumrelief 4/63, 1963

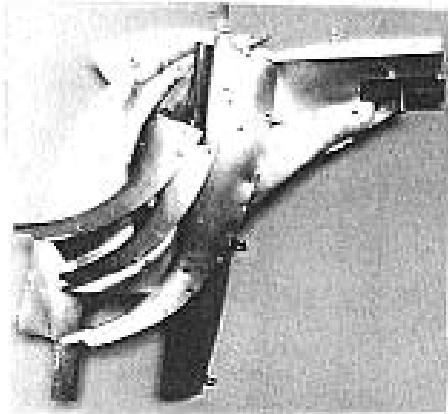
Aluminiumwalzblech, geschraubt, auf Holzplatte

H ca. 50 cm; B ca. 100 cm

Pr.: seit 1965 Privatbesitz Hamburg;
seit 2001 Privatbesitz Essen

GA: 1963 Frankfurt/M., Europ. Avantgarde;
1963 Gelsenkirchen; 1964 Berlin, Dt.
Künstlerbund

Abb. Kat. Frankfurt/M. 1963, unpag.; Das
Kunstwerk März 1966, S. 6; Kat. Köln 1990,
S. 85



1963-13

Aluminiumrelief, 1963

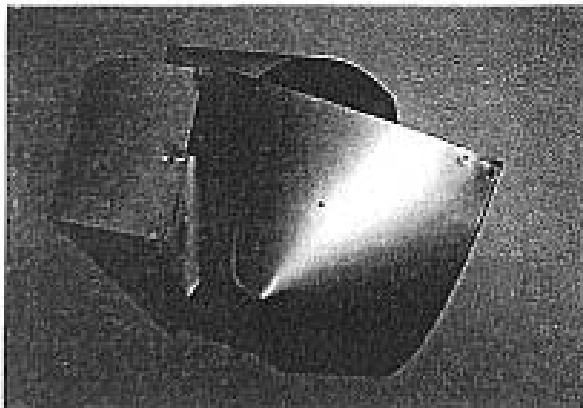
NT: Konvolut

Aluminiumwalzblech, geschraubt
H ca. 75 cm; B ca. 70 cm

Pr.: seit ca. 1965 Privatbesitz Hamburg;
seit 2001 Privatbesitz Essen

GA: 1963 Gelsenkirchen, Halfmannhof; 1964
Berlin, Dt. Künstlerbund

Abb. Kat. Dt. Künstlerbund 1964, S. 159;
das kunstwerk 11-12/1964, S. 80

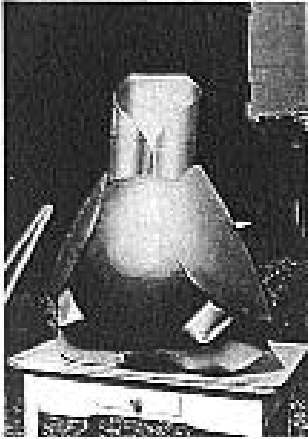


1963-14

Büstenhalter, 1963

Aluminiumblech, gebogen, geschraubt
H 41,0 cm; B 77,0 cm; T 25,0 cm
rücks. unten links signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1968 Privatbesitz Dernbach



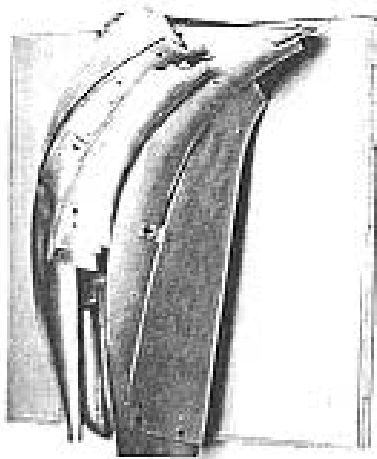
1964-1

Taube, um 1964

Aluminiumblech, gebogen zu Schalenformen, geschraubt, ineinander gesteckt
H 80 cm; B 65 cm; T 25 cm

Pr.: ab Ende 60er Jahre Privatbesitz
Köln (Helmut Rywelski); seit 1998 Nach-
laß Rywelski, Bonn

Abb. Kat. Lempertz-Auktion 775, Köln 1999,
S. 116 (Abb. 1195)



1964-2

Aluminiumrelief, 1964

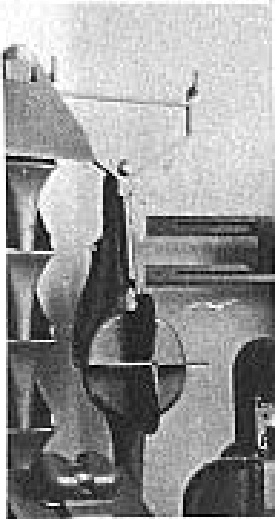
Aluminiumblech, gebogen, geknickt, über
Holzplatte, verkleidet mit Aluminium-
blechen, geschraubt

Grundplatte: H 51,0 cm; B 53,0 cm; T 2,5 cm
Objekt: 54,0 cm; B 33,0 cm; T 17,0 cm

Pr.: H.S.

GA: 1964 Philadelphia; 1965 Washington

Abb. Kat. Philadelphia 1964, unpag.; Kat.
Köln 1990, S. 84; Kat. Bomscheid 1997,
S. 52



1964-3

Ohne Titel, 1964

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed
H ca. 120 cm

Pr.: H.S., ca. 1967/68 demontiert
(1967 noch belegt)

Abb. das Kunstwerk, März 1966, S. 5;
Kunstreport 1/87, S. 28 (Atelierfoto)



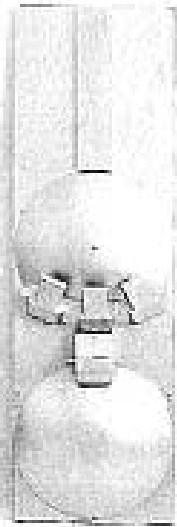
1964-4

Einsamer Wächter, 1964

NT: Einfacher Wächter

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed
H ca. 130 cm

Pr.: H.S., ca. Ende der 60er Jahre
demontiert



1965-1

Relief 3 Elemente, 1965 / 1990

NT: 3 Elemente

Aluminium-Relief 3 Elemente

Aluminium-Walzblech, gebogen, über Holzplatte, verkleidet mit Aluminiumblechen, geschraubt

H 130,5 cm; B 41,0 cm; T 14,5 cm

bis ca. 1990 drei Rundformen übereinander, dann obere Rundform gegen ein vertikales, mit Aluminium übermanteltes Holzstück von H.S. getauscht
rücks. mittig zweimal signiert u. datiert (1965), betitelt

Pr.: ab 1966 Privatbesitz Solingen; von H.S. 1988 zurück erworben; ab 1996 Privatbesitz Hamburg

EA: 1995 Düren

GA: 1964 Berlin, Dt. Künstlerbund;
1991 Kölnisches Stadtmuseum

Abb. EK Gal. Wilkens 1991; Kat. Aluminium, Köln 1991, S. 192; Kat. Düren 1995, S. 15

1965-2

Plastik V-65, 1965

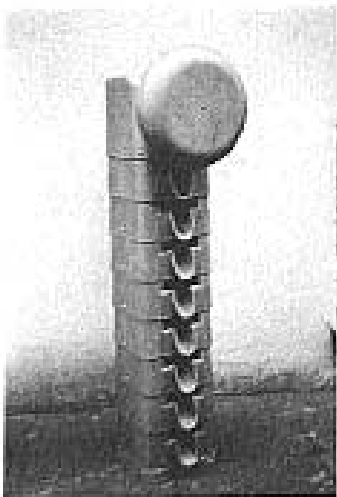
NT: Raupe; Stele mit Kopf

Aluminiumgußstücke, lose geschichtet, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed

H 78,0 cm; B 25,0 cm; T 20,5 cm

Pr.: H.S.

Abb. das Kunstwerk, März 1966, S. 5 u. 8; Plair 4/67, S. 22





1965-3

Plastik VII-65, 1965

NT: Go-Cart

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed

H 57 cm; B 30 cm; T 32 cm

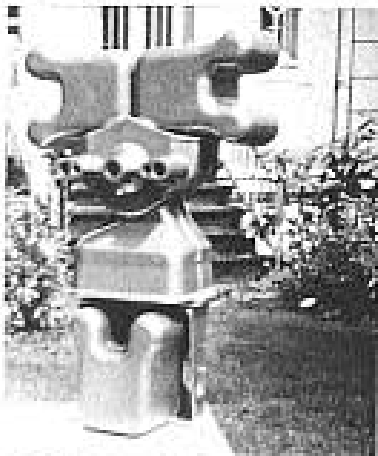
Pr.: ab 1968 Privatbesitz Mainz; ab ca.
1971 Privatbesitz Bingen; seit 1984
Skulpturenmuseum Marl (Inv.Nr. 993)

EA: 1990 Köln

Abb. W. v. Bonin, 1968, S. 684;

Kat. Köln 1990, S. 52 u. 99; Bestandskat.
Marl 1992/93, S. 166

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990,
S. 56



1965-4

Plastik VII-65, 1965

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed

H 84 cm

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Neuss
(Präsenz nicht belegt)

Abb. das kunstwerk, März 1966, S. 5;
W. v. Bonin, 1968, S. 684



1965-5

Ahrenfigur, 1965

Kreuzigung, 1970 (korrigierte Fassung)

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Hammerschlagblau gesprayed
L 103,5 cm; B 105,5 cm; T 24,2 cm
(korrigierte Fassung)

Erste Fassung noch, stehend, mit Plinthe und organoidem Querstück im oberen Bereich; die korrigierte Fassung ist als Bodenstück gedacht.

Pr.: H.S.

Abb. das Kunstwerk, März 1966, S. 5



1965-6

Plastik VIII-65, 1965

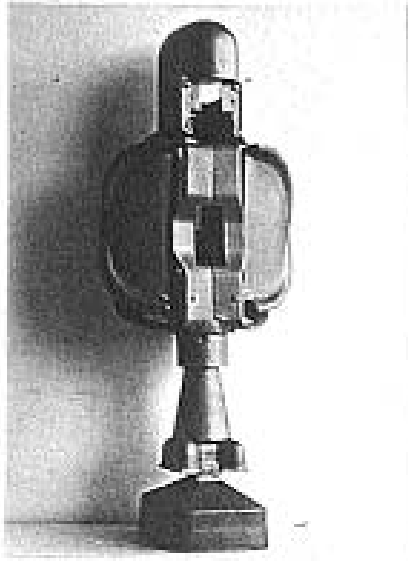
NT: Parkmeter

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed
H 113,5 cm; B 31,5 cm; T 44,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1990 Köln

Abb. das Kunstwerk, März 1966, S. 9;
Kunstreport 1/87, S. 28 (Atelierfoto);
Kat. Köln 1990, S. 100



1965-7

Plastik VIII-IX-65, 1965

MF: Denkmal für Astronauten
Astronautendenkmal

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed

H 115 cm

Pr.: ab 1967 Privatbesitz Leichlingen;
jetziger Verbleib unbekannt

GA: 1967 Dortmund (im Kat. 1966 datiert)

Abb. das kunstwerk, März 1966, S. 5 u. 10;
Flair 4/1967, S. 23; J. Roh, 1968, S. 390;
W. Aue, 1971, S. 118; G. Winkler, Kunst-
wetterlage, 1973, S. 150; Kunstreport 1/87,
S. 28 (Atelierfoto)



1965-8

Plastik IX-65, 1965

MF: Figurine
Mutter Courage

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed

H 77,5 cm (davon Basis 14,5 cm);

B 40,7 cm; T 19,5 cm

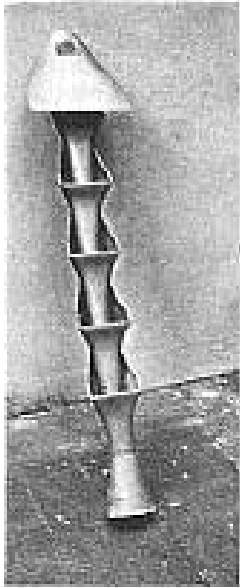
in der Basis inwendig signiert und
datiert (Januar 1966, sic!)

Pr.: ab 1967 Privatbesitz Köln; 1968 wie-
der H.S.; seit 1981 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln; 1995 Düren

GA: 1967 Dortmund (im Kat. 1966 datiert)

Abb. das kunstwerk, März 1966, S. 10;
Flair 4/1967, S. 23; Kat. Dortmund 1967,
S. 37; Kunstreport 1/87, S. 28 (Atelier-
foto); Kat. Köln 1990, S. 98; Maschinen-
markt 1991/92, S. 99 u. 103; Kat. Rem-
scheid 1997, S. 48



1965-9

Rückgrat, 1965

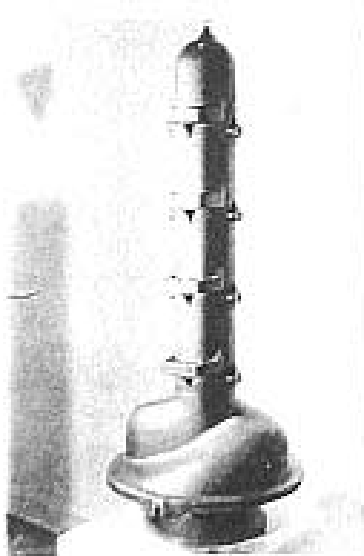
NT: Rückgrat mit Schulterblatt

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Hammerschlagblau gesprayed (Farbe 1966 aufgefrischt)

H 135,0 cm; B 29,5 cm; T 12,5 cm

Pr.: H.S.

Abb. das Kunstwerk, März 1966, S. 5



1965-10

XI-65, 1965

NT: 11-65

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed

H 84 cm

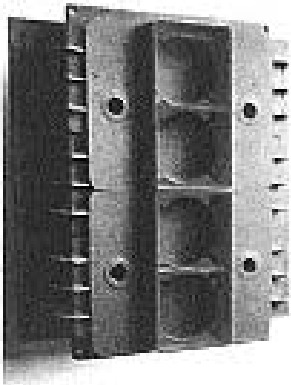
Unterseite signiert und datiert

(Hans Salentin 65)

Pr.: seit 1967 Privatbesitz Köln (Helmut Rywelski); seit 1999 unbekannt (Lempertz-Auktion, Köln, Mai 1999)

GA: 1967 Berlin, fetisch-formen

Abb. H. Rywelski, Artis 9/67, S. 27;
Kunstreport 1/87 (Atelierfoto), S. 28;
Kat. Lempertz-Auktion 775, Köln 1999,
S. 117, Abb. 1197



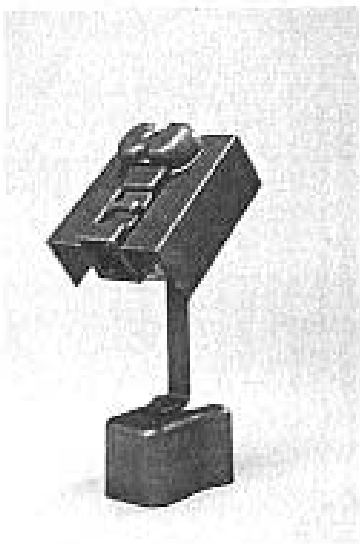
1965-11

Ohne Titel, 1965-67 / 1993

Aluminiumgußstücke auf Holzplatte,
geschraubt, Farbe gesprayed und
gestrichen

H 42,0 cm; B 38,0 cm; T 10,0 cm
rücks. mittig signiert, datiert (1965)
1993 vollständig weiß gestrichen

Pr.: H.S.



1965-12

Kleines Pult, 1965

NT: Plastik 11-65

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt,
Hammerschlagblau gesprayed

H 75,0 cm; B 31,3 cm; T 37,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1990 Köln

GA: 1966 Essen, Dt. Künstlerbund

Abb. das kunstwerk, März 1966, S. 5;
Kat. Köln 1990, S. 21 u. 92



1965-13

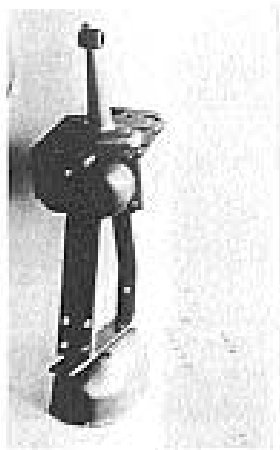
Plastik XII-65, 1965

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed
H 119,0 cm; B 127,0 cm; T 49,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1990 Köln

Abb. das kunstwerk, März 1966, S. 6 u. 7;
Flair 4/67, S. 21; Kat. Köln 1990, S. 89;
Th. Hirsch 1992, S. 25



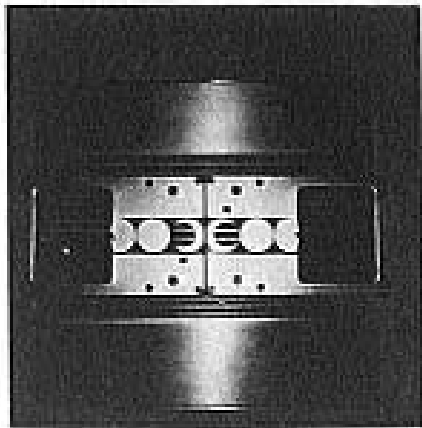
1965-14

XII-2-65, 1965

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Hammerschlagblau gesprayed
H 85 cm

Pr.: H.S., noch in den 60er Jahren demontiert

Abb. das kunstwerk, März 1966, S. 8;
Flair 4/67, S. 22



1965-15

Ohne Titel, 1965

NP: Airconditioner

Aluminiumblech, Eisengußstück über Holzplatte, geschraubt

Grundplatte: 40,8 x 41,8 cm;

T 5,1 cm; max Breite 43,7 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1966 Privatbesitz München/
Karlsruhe



1965-16

Ohne Titel, 1965

Zinkplatte (Klischee), zweiteilig, auf Tischlerholzplatte, seitlich Aluminiumbleche, geschraubt, die Holzplatte schwarz gestrichen

H 30 cm; B 21 cm; T 2 cm

rücks. oben rechts signiert, datiert

vgl. auch WZ 1963-9

Pr.: seit Anfang 70er Jahre Privatbesitz
Münchengladbach



1966-1

Pilot im Schleudersitz, 1966

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Hammerschlagblau gesprayed (Farbe 1989/90 aufgefrischt, dabei Monogrammierung übersprayed)

H 112,5 cm; L 123,0 cm; B 65,3 cm

Pr.: seit 1968 Privatbesitz München

EA: 1990 Köln

GA: 1968 Duisburg, Junge deutsche Plastik

Abb. W. v. Bonin, 1968, S. 687; W. Aae, 1971, S. 119; Kat. Köln 1990, S. 96



1966-2

Figur mit Schürze, 1966

NT: Chirurg

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed

H 126 cm; B 21 cm; T 27 cm

Pr.: seit ca. 1968 Privatbesitz Bonn/Münster; seit 2002 Nachlaß, Münster



1966-3

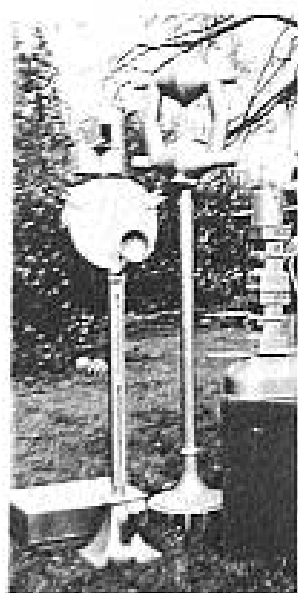
Blaues Horn, 1966

Aluminiumgußstücke, geschraubt, Hammer-
schlagblau gesprayed, rückseitig Holz-
platte, geschraubt

H 45,5 cm; B 33,0 cm; T 27,1 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1969 Privatbesitz Köln



1966-4

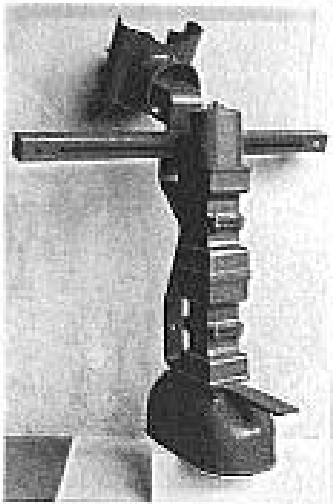
Stele, 1966

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed

H ca. 180 cm

Pr.: H.S., 1968 demontiert

GA: 1967 Berlin, fetisch-formen



1966-5

Bein, 1966

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed
H 88 cm

Pr.: H.S., 1970 demontiert

GA: 1967 Dortmund, Wege 67



1966-6

Stele, 1966 / 1988

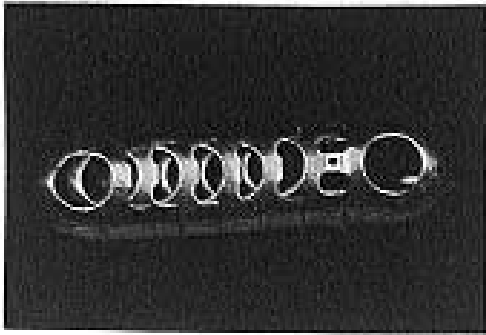
Aluminiumgußstücke, geschweißt, Fellsilber, später (1988) Hammerschlagblau gesprayed

H 133,0 cm; B 18,0 cm; T 13,5 cm
in der Basis signiert, datiert

Pr.: ab 1966 Privatbesitz Solingen;
seit 1988 wieder H.S.

FA: 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 90



1966-7

Raupe, 1966

Aluminiumgußstücke (silbrige Eigenfarbigkeit), geschraubt
H 8,0 cm; L 30,0 cm; B 8,5 cm
seitl. als Gravur monogrammiert

Pr.: seit 1966 Privatbesitz New York

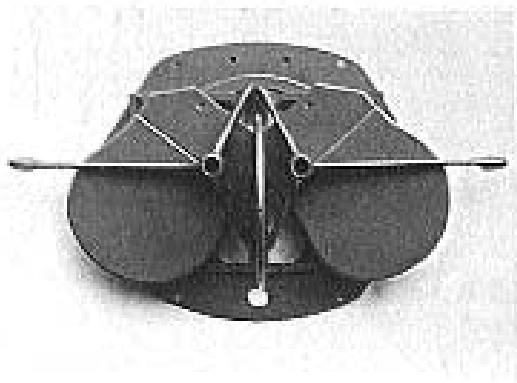


1966-8

Raupe, 1966

Aluminiumgußstücke, geschraubt
H 8,0 cm; L ca. 22,0 cm; B 8,5 cm

Pr.: unbekannt



1966-9

Ohne Titel, 1966

NT: Ohrenfetisch

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed

B 80 cm; H 45 cm; T 36 cm

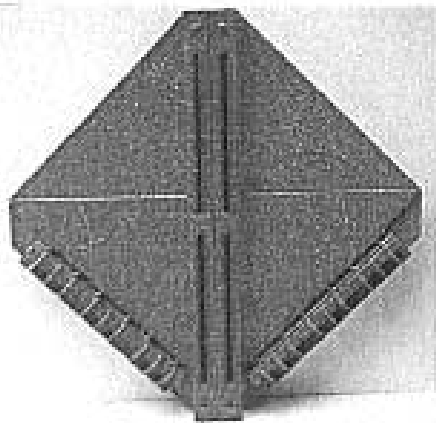
rücks. signiert, datiert (1966-76, sic!)

Pr.: seit 1991 Privatbesitz Köln

Abb. EK art intermedia 1967; Kat.

Kölnischer KV 1986, S. 324; Kat.

Köln 1990, S. 22 u. 95



1966-10

Rotes Relief, 1966

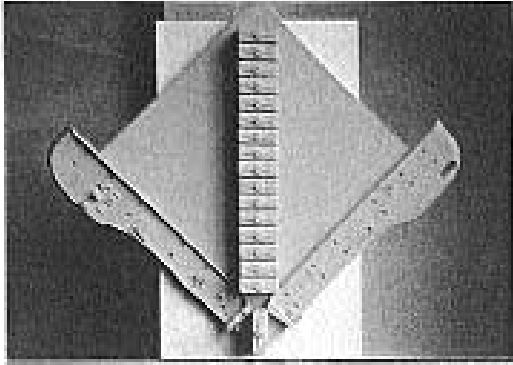
Aluminiumgußstücke, geschraubt, über

Tischlerholzplatte, rot gesprayed

H x B 74,0 x 74,0 cm; T 7,0 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1967 Privatbesitz Köln

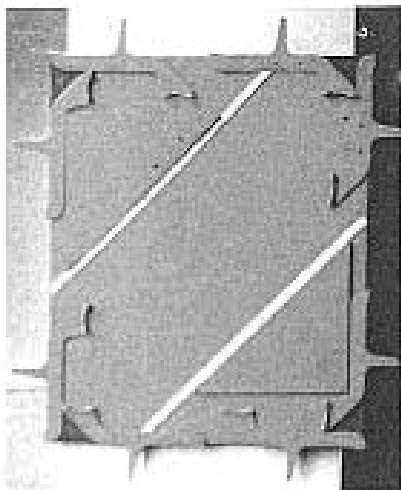


1966-11

Libelle, 1966/67

Aluminiumgußstücke, geschraubt, über
Holzplatte, hellblau gestrichen
H x B ca. 100 x 100 cm; T ca. 10 cm

Pr.: seit ca. 1968 Privatbesitz,
unbekannt



1966-12

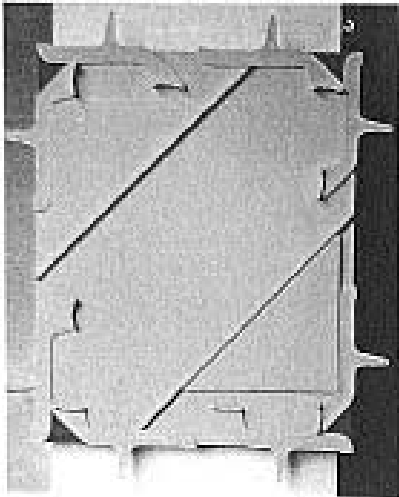
Relief mit Diagonalen, 1966/67

NT: Diagonalen

Aluminiumgußstücke, geschraubt, über
Sperrholzplatte, blau, rot, weiß ge-
strichen

H x B 93,7 x 79,2 cm; T 5,5 cm
rücks. mittig signiert, datiert (1967),
betitelt

Pr.: seit 1967 Privatbesitz Köln



1966-13

Relief mit Diagonalen, 1966/67

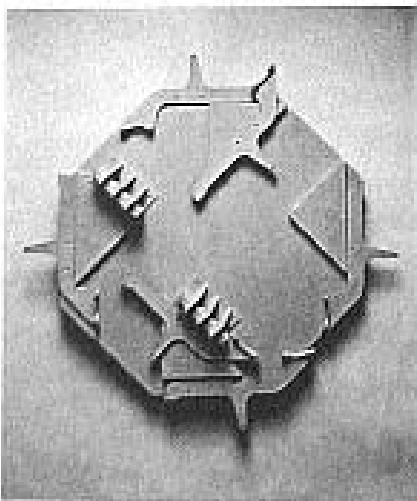
NT: Diagonalen II

Aluminiumgußstücke, geschraubt, über Sperrholzplatte, gelb und rot gestrichen

H 94,2 cm; B 79,6 cm; T 5,5 cm

rücks. mittig signiert, datiert (1967), betitelt

Pr.: seit 1967 Privatbesitz Köln



1966-14

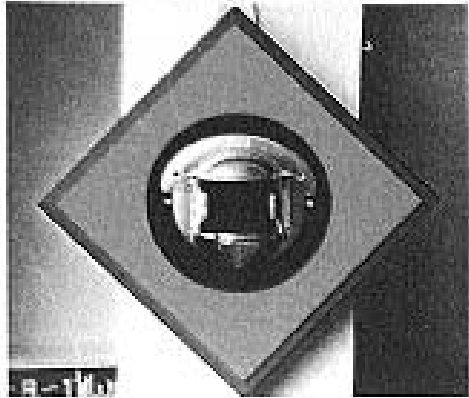
Ohne Titel, 1966 / 1993

Aluminiumgußstücke, geschraubt, über Holzplatte, hellblau gestrichen
ab 1993/94 weiß gestrichen

H x B 74,0 x 74,0 cm; T 9,5 cm

rücks. signiert, datiert

Pr.: ab Ende 60er Jahre Gal. Schiessel, München; seit 1993 Privatbesitz Essen



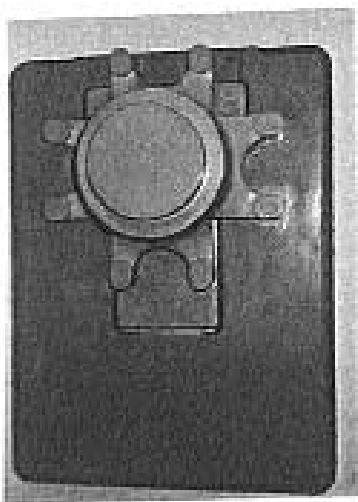
1966-15

Astronauten-Look, 1966

NP: Astronautenhelm

Aluminiumgußteil, Felgensilber gesprayed, geschraubt, über Holzplatte, diese blau und schwarz gestrichen, in Holzkasten, schwarz gestrichen
 H x B 100 x 100 cm; T (Kasten) 9,8 cm;
 T (Helm) 16,6 cm
 rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1969/70 Privatbesitz Nettersheim



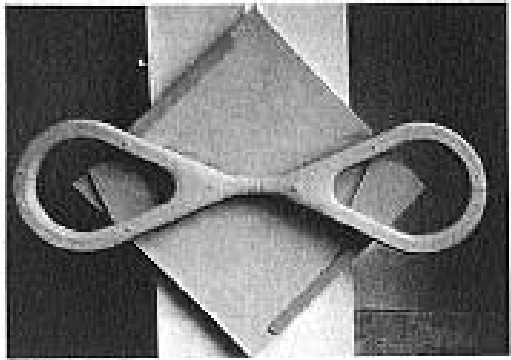
1966-16

Ohne Titel, 1966

Aluminiumgußteil, geschraubt, auf Holzplatte, gestrichen, in Holzplatte eingelassen

H 40,0 cm; B 29,5 cm; T 15,6 cm
 rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1967 Privatbesitz München/Karlsruhe



1966-17

Große Brille, 1966/67

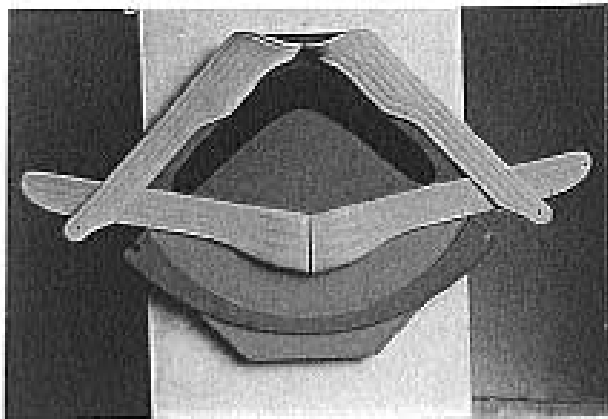
Aluminiumgußteil, Holzstücke, geschraubt, geklebt, über Holzplatte, blau gestrichen, Hammerschlagblau gesprayed

H x L 104 x 135 cm; T 28 cm

rücks. im Kasten horizontal zweimal signiert, datiert (1966)

Pr.: seit 1967/68 Privatbesitz Köln (Helmut Rywelski), seit 1999 Privatbesitz Rheinland (Lempertz-Auktion Mai 1999)

Abb. Kat. Lempertz-Auktion 775, Köln 1999, S. 115, Nr. 1194



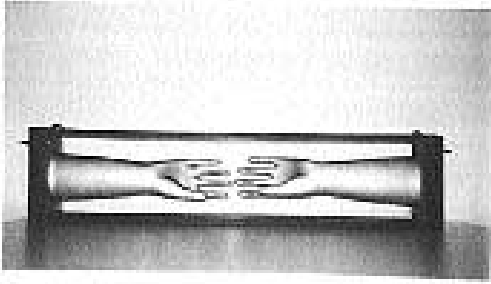
1966-18

Sex in Oberbayern, 1966/67

Aluminiumgußstücke, Holzstücke, geschraubt, geklebt, über Holzplatte, gestrichen

H x B 62 x 106 cm

Pr.: seit 1967 unbekannt



1966-19

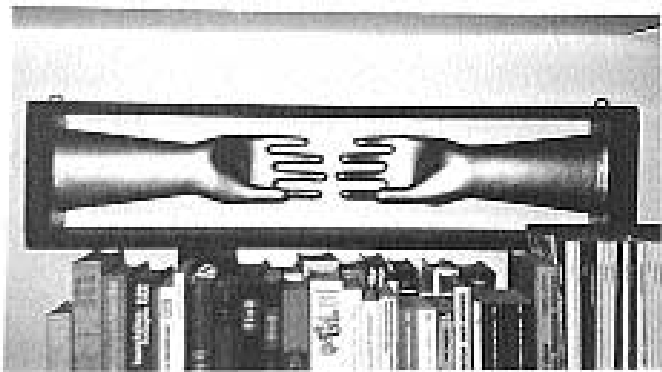
Handkasten, 1966

Aluminiumgußstücke, Folgensilber gesprayed, in Holzrahmung, diese schwarz gestrichen

H 21 cm; B 90 cm; T 13 cm

Pr.: ab Ende 60er Jahre Privatbesitz Krefeld; dann Gal. Hans Mayer, Krefeld; ab ca. 1970 Privatbesitz Münster/Bonn; seit 2002 Nachlaß Privatsammlung Münster

GA: 1967 Köln, Tobías & Silex: Fetische



1966-20

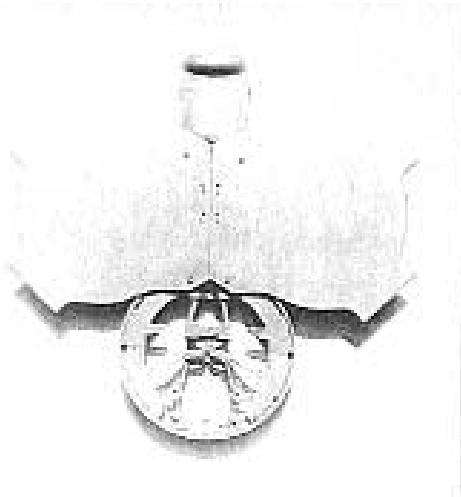
Handkasten, 1966

Aluminiumgußstücke, Folgensilber gesprayed, in Holzrahmung, diese schwarz gestrichen

H 21 cm; B 90 cm; T 13 cm

analoge Arbeit zu 1966-19

Pr.: seit Ende 60er Jahre Privatbesitz Bonn



1966-21

Pegasus, 1966

Aluminiumgußstücke, geschraubt, Hammer-
schlagblau gesprayed
H x B 80 x 80 cm

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Neuss

GA: 1967 Köln, Galerie Tobies & Silex:
Fetische

Abb. W. v. Borin 1968, S. 686



1966-22

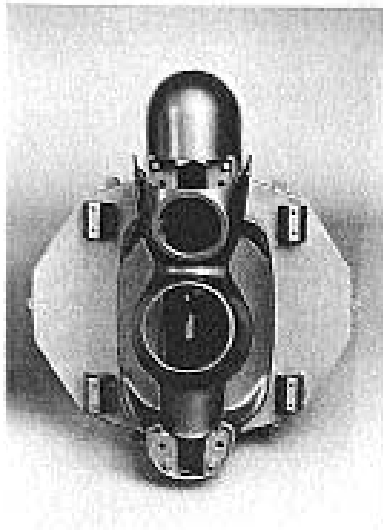
Bidet, 1966

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed
H 84,0 cm; 43,5 cm; T 67,0 cm

Pr.: H.S.

GA: 1966 Neuss, Pro Domo; 1967 Dortmund,
Wage 67

Abb. Plakat Art Intermedia 1967; Kat.
Kölner Kunstmarkt 1969, unpag.; Kunst-
report 1/87, S. 28 (Atelierfoto)



1967-1

Astronautenplakette, 1966/67

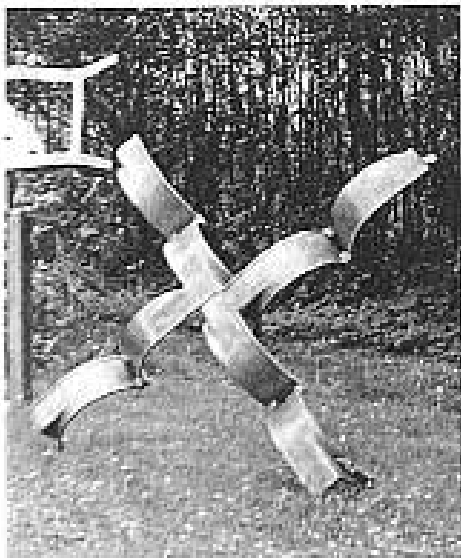
Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed

H x B 66 x 53 cm; T 26 cm

rücks. als Gravur signiert, datiert

Pr.: seit 1969 Privatbesitz Herten

Abb. G. Jappe, FAZ 1967



1967-2

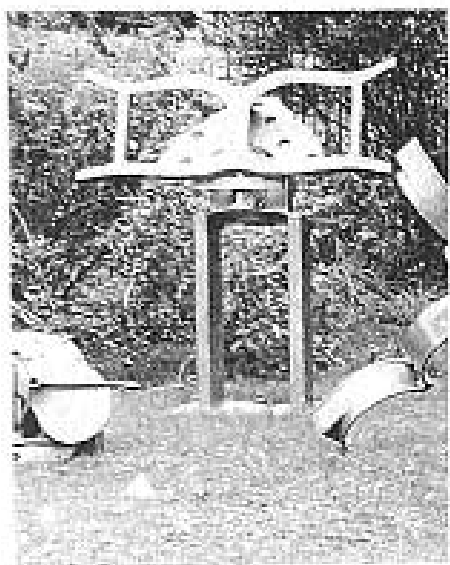
Blaues Mal, 1967

NT: Großes Mal

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed

H x B 135 x 145 cm

Pr.: seit 1967 unbekannt



1967-3

Großes Pult, 1967

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed

H 135 cm; B 120 cm; T 45 cm
auf Unterseite monogrammiert

Pr.: H.S., 1990 demontiert

GA: 1968 Duisburg, Junge deutsche Plastik

Abb. das kunstwerk, Dez. 67, S. 52;

W. v. Bonin, 1968, S. 686; L. Kremer, 1968;
Kat. Duisburg 1968 (Nr. 110)



1967-4

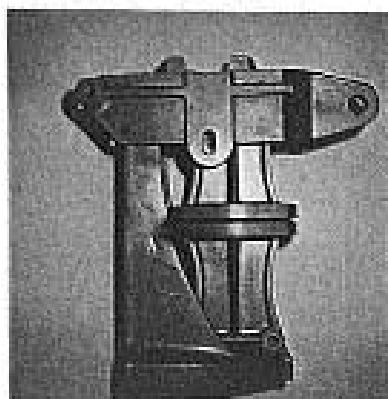
Rosenmaschine, 1967

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Hammerschlagblau gesprayed

H 44,3 cm; B 47,5 cm; T 22,9 cm
rücks. mittig als Gravur signiert,
datiert

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Nettersheim/Rifel

Abb. Kölner Express 1967; Kat. Köln 1990,
S. 102; C. F. Schöer, 1990, S. 103



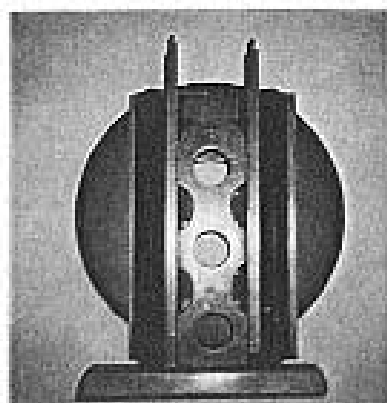
1967-5

Ohne Titel, 1967

MP: Kleine blaue Skulptur
Konsölichen

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Hammer-
schlagblau gesprayed
H 24,3 cm; B 11,5 cm; T 20,5 cm

Pr.: seit Ende 60er Jahre Privatbesitz
München/Karlsruhe



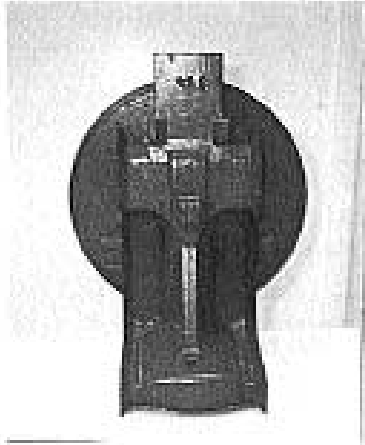
1967-6

Augenfetisch, 1966/67

Aluminiumgußstücke, geschraubt., Ham-
merschlagblau gesprayed
H 30,4 cm; B 24,5 cm; T 5,0 cm
auf Unterseite als Gravur signiert,
datiert

Pr: seit ca. 1968 Privatbesitz Mün-
chen/Karlsruhe

GA: 1967 Köln, Tobié & Silex: Fetische



1967-7

Ohne Titel, 1967

Guß Eisenstücke, geschraubt,
rot gesprayed
H 24,5 cm; B 18,0 cm; T 10,5 cm
rücks. oben als Gravur signiert,
datiert

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Köln

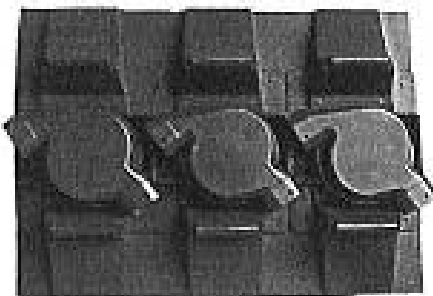


1967-8

Kleine blaue Skulptur, 1967

Guß Eisenstücke, geschraubt,
Hammerschlagblau gesprayed
H 25,7 cm; B 18,0 cm; T 11,5 cm
rücks. und auf Unterseite je als
Gravur signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1970 Privatbesitz Kuppenheim/Baden



1967-9

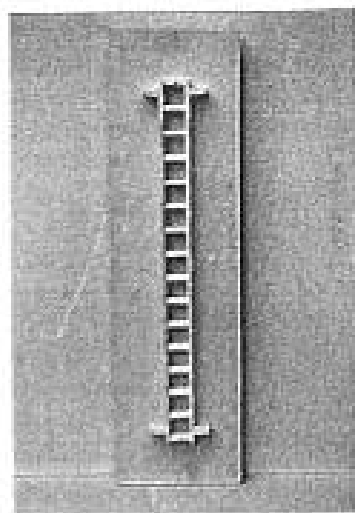
Seriellles Relief, 1967

NT: Rote Akkumulation

Aluminiumgußstücke, geschraubt,
rot gesprayed

H ca. 45 cm; B ca. 61 cm; T ca. 8 cm

Pr.: Verbleib seit 1968 unbekannt;
vermutlich von H.S. demontiert



1967-10

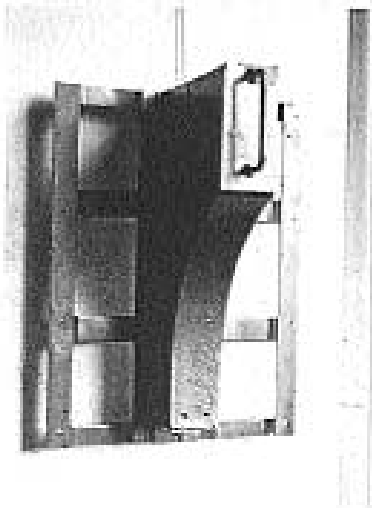
Leiter, 1967

Aluminiumgußteil, auf Holzplatte, ge-
schraubt, weiß gestrichen

H 65,0 cm; B 8,5 cm; T 4,0 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

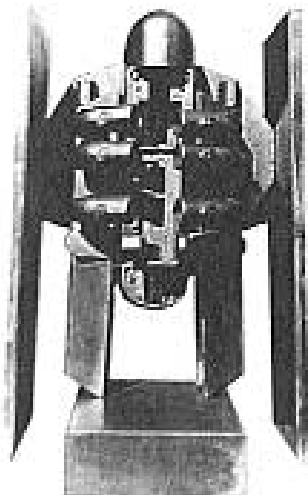


1967-11

Strebebogenfragment, 1967

Gußeisenstücke, geschraubt, geschweißt,
Hammerschlagblau gesprayed
H x B ca. 54 x 40 cm

Pr.: H.S., noch in den 60er Jahren
demontiert



1967-12

Astronaut, 1967/68

Aluminiumgußstücke, geschraubt, ge-
schweißt, zunächst Hammerschlagblau,
später Felgensilber gesprayed;
bis 1968 auch ohne "Flügel" und Sockel
erste Version: H 88 cm
H 120 cm; B 50 cm; T 44 cm
rücks. monogrammiert

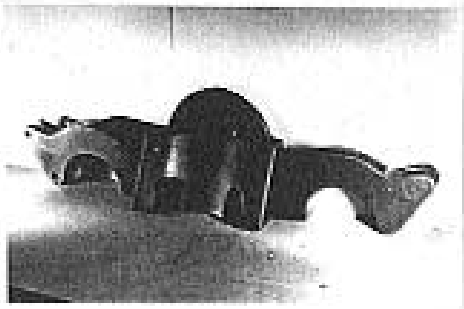
Pr.: seit 1969 Sammlung Henkelwerke,
Düsseldorf

EA: 1990 Köln

GA: 1967 Köln, Tobiens & Silex, Fetische;
1968 Duisburg, Junge dt. Plastik (dort
ohne Flügel und in Blau); 1969 Düs-
seldorf, Henkelwerke; 1989 Berlin, Ma-
schinenMenschen

Abb. G. Winkler, Pardon 1972, S. 77; Kat.
Köln 1975, unpag.; Kat. Berlin 1989,
S. 50; Kat. Köln 1990, S. 56 u. 133;
B. F. Schneider 1990

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990,
S. 56

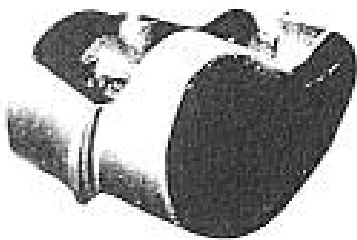


1967-13

Sonnenuntergang, 1967

Aluminiumgußstücke, geschweißt,
Hammerschlagblau gesprayed
H 15 cm; L 45 cm; T 10 cm

Pr.: H.S., verschollen, möglicher-
weise um 1971 demontiert

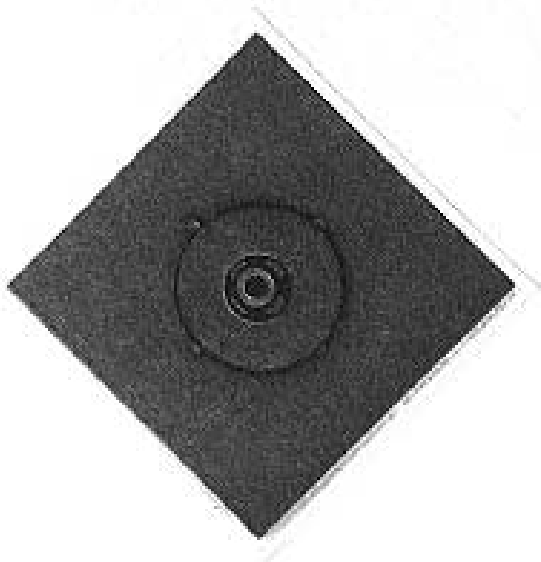


1967-14

Ohne Titel, 1967

Aluminiumgußstücke, geschweißt,
Hammerschlagblau gesprayed
L ca. 25-30 cm

Pr.: H.S., seit 1971 verschollen



1967-15

Ohne Titel, 1967

Aluminiumgußteil über Holzteil,
geschraubt, blau gestrichen
B 53,0 cm; H 73,0 cm; T 5,1 cm
∅ Scheibe 24,0 cm
rücks. mittig zweimal signiert,
datiert

Pr.: ab 1967/68 Privatbesitz Hürth

1967-16

Drache, 1966/67

Aluminiumgußstücke, geschraubt, über
Holzplatte, preußischblau gestrichen
(Relief)
plane unstrukturierte Fläche, an
den Ecken Metallformen
H x B ca. 93 x 93 cm

Pr.: ab 1967 Privatbesitz Köln, von
dort an unbekannt weiter verkauft

1967-17

Kleiner Boiler, 1966/67

H 55 cm

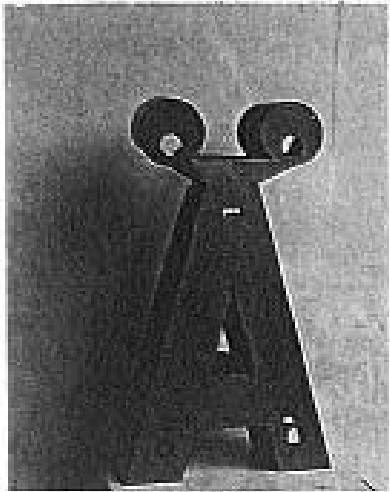
in EK Ausst. Art. Intermedia 1967 belegt
(Nr. 17)

1967-18

Schwarzer Altar, 1966/67

H x B 66 x 89 cm (oder umgekehrt?)

in EK Ausst. Art. Intermedia 1967 belegt
(Nr. 25)



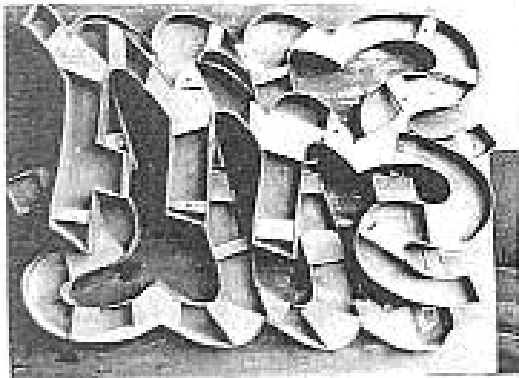
1968-1

Buchstabe Ä, 1968

Eisenblech (Ready Made), Hammerschlag-
blau gespritzt

H 40 cm; B 25 cm; T 8 cm

Pr.: H.S., zerstört ca. 1971



1968-2

Relief, 1966/68

Eisenblech (silbrig-matter Lokaltan), ge-
schraubt, auf Tischlerplatte

H x B ca. 90 x 120 cm; T ca. 8 cm

Pr.: H.S., demontiert ca. 1971



1968-3

Hand, 1968

Aluminiumguß (Ready Made),
Falgensilber gesprayed
rechte Hand, H 40,2 cm (mit Plinthe)
Grundfläche 9,0 x 9,8 cm

Multiple, Auflage 20 Exemplare

EA: 2000 Kölnisches Stadtmuseum

1968-4

Hand, 1968

Aluminiumguß (Ready Made),
Hammerschlagblau gesprayed
rechte Hand, H 40,2 cm (mit Plinthe)
Grundfläche 9,0 x 9,8 cm

Unikat

Pr.: Verbleib unbekannt

1968-5

Hand, 1968

Aluminiumguß (Ready Made),
Falgensilber gesprayed
linke Hand (ohne aufgerauhte Fingerinnen-
fläche), H 40,2 cm (mit Plinthe)
Grundfläche 9,0 x 9,8 cm

zwei Exemplare

Pr.: eines unbekannt;

eines seit 1997 Privatbesitz Bonn

GA: 1997 Bonn, Gal. Opitz-Hoffmann

Abb. EK u. Cover Kat. Aluminium, Köln 1991

1968-6

Hand, 1968

Aluminiumguß (Ready Made),
Falgensilber gesprayed
linke Hand (mit aufgerauhter Fingerinnen-
fläche), H 39,5 cm (mit Plinthe)
Grundfläche 9,5 x 13,3 cm

Unikat

Pr.: H.S.



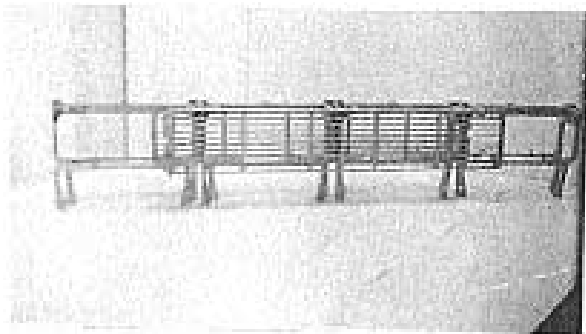
1968-7

Help, 1968

Aluminiumgußstücke, geschraubt,
Felegensilber gesprayed

H 60 cm; B 84 cm; T 52 cm

Pr.: U.S., 1971 demontiert



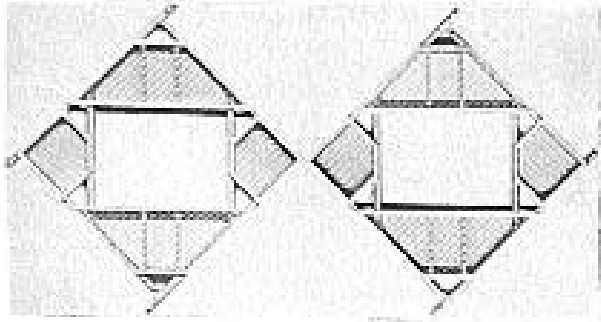
1968-8

Heizkörper, 1968

Aluminiumgußstücke (silbergrau
Eigenfarbe), geschraubt

L ca. 250 cm

Pr.: H.S., demontiert 1968/69



1968-9

Großes Relief, 1968

NT: Doppelgitter
Doppelschlafzimmer

Eisengußstücke (silbergraue Eigenfarbe); die Teile stoßen aneinander, sind aber nicht miteinander verbunden

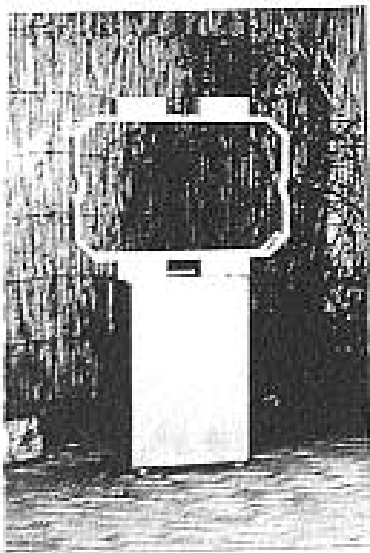
je ca. 140 x 140 cm; T ca. 8 cm

Pr.: H.S., Ende 80er Jahre demontiert

EA: 1972 Ludwigshafen

Bei Gal. Tobiàs & Silex, Köln 1969, wurden die Hälften jeweils einzeln angeboten

Vorlage für mehrere Fotoleinwände



1968-10

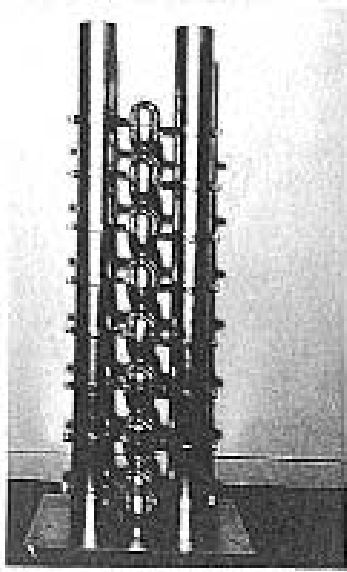
Ohne Titel, 1967/68

Aluminiumgußteil auf Eisensockel (silbergraue Eigenfarbigkeit), geschraubt

1969 von H.S. mit Felgensilber aufgefärischt

H 111,2 cm; B 64,5 cm; T 35,0 cm

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Köln



1968-11

Röhrenplastik, 1968

NT: Röhrenstele; Stele

Aluminiumgußstücke, Stahl, geschraubt,
geschweißt, Feilgenschliff gesprayed

H 120 cm; B 36,5 cm; T 10,4 cm

Grundplatte 50 x 50 cm

auf Unterseite Grundplatte als Gravur
in Farbe signiert, datiert

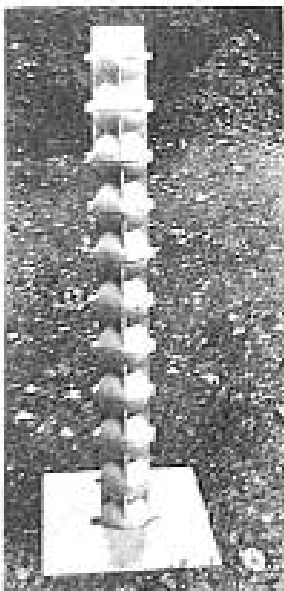
Pr.: seit 1992 Privatbesitz Köln

GA: 1969 Heidelberg, Kunstverein

Abb. RK Tobjäs & Silex 1969; Kat. Heidel-
berg 1969 (Nr. 83); R. C. Dienst 1970,

Abb. 275; W. v. Bonin, 1968, S. 687; das
Kunstwerk, Sept. 1974, S. 73; Kat.

Köln 1990, S. 23



1968-12

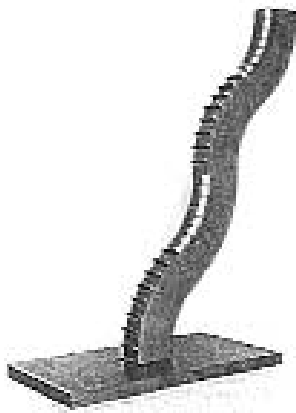
Stele, 1968

Aluminiumgußstücke, Stahl, ge-
schweißt

H 120 cm; \varnothing 18 cm;

Grundplatte 40 x 40 cm

Pr.: seit 1969 Privatbesitz Köln



1968-13

Gekrümmte Stale, 1968

Aluminiumgußstücke, Eisenblech-Ummantelung, Stahl, geschweißt, Feilensilber gesprayed

H 127,0 cm; B 110,0 cm; T 45,0 cm

Pr.: seit 1969 Privatbesitz Köln

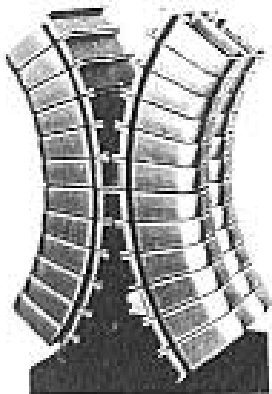
EA: 1975 Köln; 1990 Köln

GA: 1976 München, Dt. Museum

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; Kat. München 1978, Nr. 25; Düren 1979, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 22 u. 118

Lit. P. Liska, Kat. Köln 1990, S. 22

Als Wettbewerbsentwurf für das Europäische Patentamt München, sollte die "Gekrümmte Stale" mit ca. 240-280 cm Höhe realisiert werden



1968-14

Krümmung, 1968

Aluminiumgußstücke, Eisenblech-Ummantelung, geschweißt, geschraubt, Feilensilber gesprayed

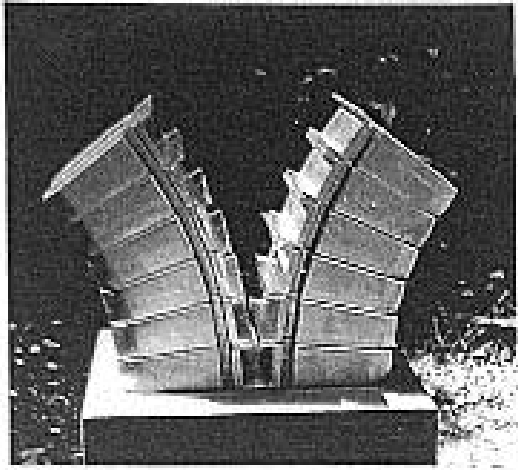
H 59,0 cm; B 41,0 cm; T 18,5 cm

Pr.: seit ca. 1971 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln

GA: 1969 Heidelberg, Kunstverein

Abb. Düren 1969, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 22 u. 136



1968-15

Halbierte Krümmungen, 1968

Aluminiumgußstücke, Eisenblech-Ummantelung, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed

H 29,0 cm; B 41,5 cm; T 18,5 cm
auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: H.S.



1968-16

Sitzender Astronaut, 1968

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed
H 85,0 cm; B 43,0 cm; T 26,0 cm

Pr.: ab 1968 Privatbesitz Krefeld; ab ca. 1970 Gal. Hans Mayer, Krefeld/Düsseldorf; seit 1996 Privatbesitz Essen

Abb. W. v. Bonin 1968, S. 685



1968-17

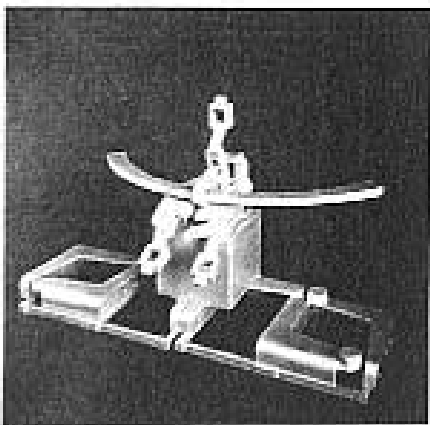
Senkrechtstarter, 1968

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed
H 53,0 cm; B 44,0 cm; T 35,5 cm

Pr.: Ursula Salentin, Köln

EA: 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 101

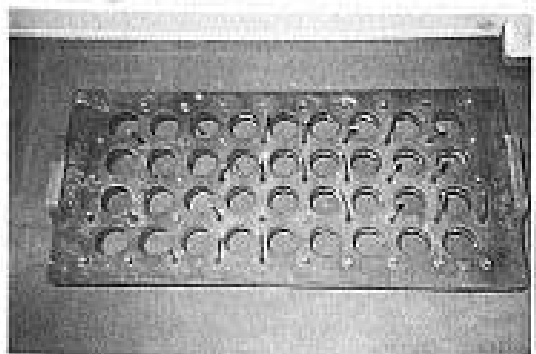


1968-18

Kleiner Herrscher, 1968

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, zunächst Felgensilber gesprayed, dann Hammerschlagblau
H 50 cm; B 90 cm; T 36 cm

Pr.: H.S., 1990 demontiert

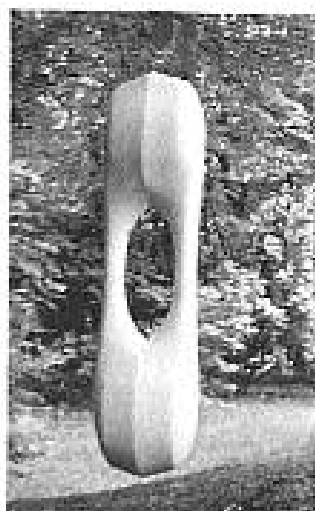


1968-19

Flaschentrockner, um 1968

Ready Made. Aluminiumgußteil, Eisenstäbe, Eigenfarbigkeit belassen
H 17 cm; B 35 cm; L 75 cm

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Bonn

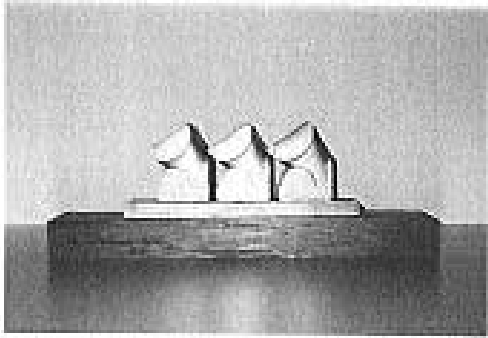


1968-20

Ohne Titel, 1968

Aluminiumgußstücke (2 Teile), zusammengesweißt, Eigenfarbigkeit belassen, Schnur
H 120 cm; B 30 cm; T 23 cm

Pr.: seit 1968 Privatbesitz Köln

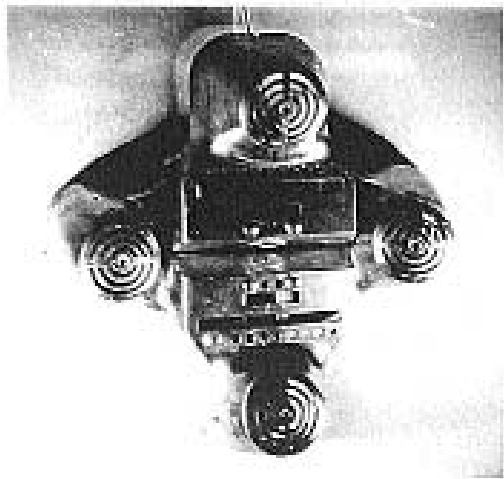


1968-21

Ohne Titel, 1968

Aluminiumgußteile auf Metallsockel
auf Holzsockel, geschraubt, geklebt.
Holzsockel H 4 cm; T 9,5 cm; L 43,5 cm
Metallsockel H 1,6 cm; T 5,5 cm; L 27 cm
Figuren H 9 cm; T 4 cm; L 22 cm
auf vorderer Holzfläche signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1970 Privatsammlung Münster,
seit 2002 Nachlaß Münster



1969-1

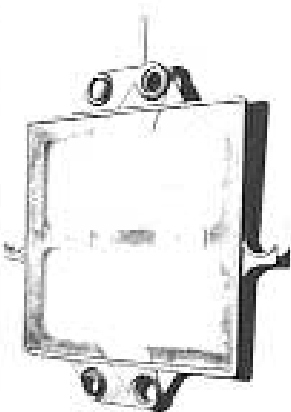
Plakatrelief, 1969

Aluminiumgußteile, geschraubt, Fel-
gensilber gesprayed

H x B ca. 60 x 60 cm; T ca. 18 cm

Pr.: H.S., ca. 1970 demontiert

Abb. Plakat Gal. Tobians & Silex 1969



1969-2 / 1969-3

Relief mit milchiger Plexiglasscheibe, 1969

Plexiglasscheibe über Aluminiumrahmen,
geschraubt.

H 77,0 cm; B 74,5 cm; T 3,5 cm;

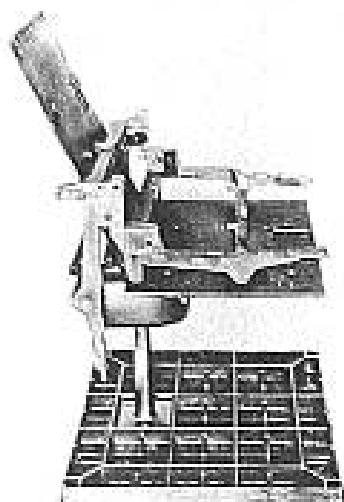
Kastenform: 59,0 x 59,0 cm

zwei identische Arbeiten:

1969-2 seit 1971 Privatbesitz Köln

1969-3 seit ca. 1970 Privatbesitz Mün-
chen/Karlsruhe

Abb. Plakat Rottweil 1974



1969-4

Elektrischer Stuhl, 1969

Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 84 cm; B 78 cm; T 50 cm

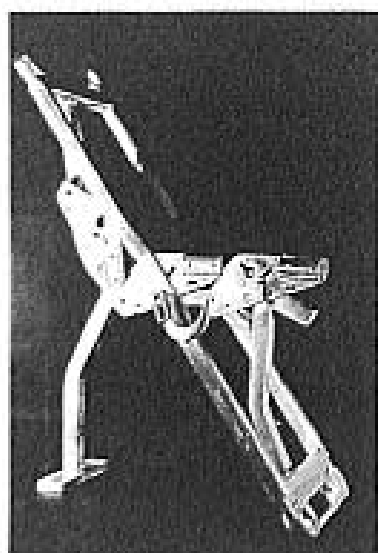
Pr.: seit 1973 Städt. Sammlungen Nürnberg, Kunsthalle Nürnberg (Inv.Nr. 16)

EA: 1971 Ludwigshafen; 1972 Nürnberg; 1975 Köln; 1990 Köln

GA: 1975 Mannheim

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 27; H. Ohff 1971, S. 2259; G. Winkler, Pardon 1/1972, S. 77; J. Morschel 1972, S. 130; Sk, Nürnberger Zeitung 1972; Kat. Nürnberg 1972, unpag.; A. Höckelmann 1974 (u. Zeichnung A.H.), unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.; EK KH Köln 1975; W. Lippert 1975, S. 247; A. Bahr 1981 (Zeichnung A.B.), unpag.; Verlag G. Theewen 1983, unpag.; H.J. Müller 1990, S. 226; Kat. Köln 1990, S. 26 u. 108

Lit. C. Zepfer, Kölner Stadt-Anzeiger 16.9.69; M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 58



1969-5

Maschinenstuhl, 1969

NT: Polterstuhl; Elektrischer Stuhl

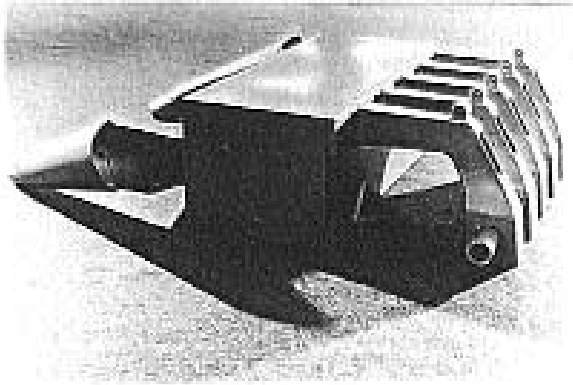
Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 87,3 cm; B 38,7 cm; T 64,5 cm

Pr.: seit 1974 Wilhelm-Lehrbrück-Museum, Duisburg (Inv.Nr. 1692/1974)

EA: 1971 Ludwigshafen; 1990 Köln

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 28; A. Höckelmann 1974 (u. 2 Zeichnungen A.H.), unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.; Bestandskat. Duisburg 1978, S. 141; item 1992, S. 340; S. Salzmann 1981, S. 300; Kat. Köln 1990, S. 27 u. 57 u. 109

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 57f



1969-6

Große Krabbe, 1969

NT: Evas Krebsfalle

Aluminiumgußstücke, Stahl, geschraubt,
geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 40,0 cm; B 152,0 cm; T 143,2 cm

Pr.: seit 1971 Museum am Ostwall,
Dortmund (Inv.Nr. A2/71)

EA: 1990 Köln

GA: 1985 Münster, Animalia

Abb. C. Zepher 1969; Bestandskat.
Dortmund 1964, S. 218; Kat. Animalia
Münster 1985, S. 94; Kat. Köln 1990,
S. 53 u. 134 u. 135; J. Raap 1995,
S. 267



1969-7

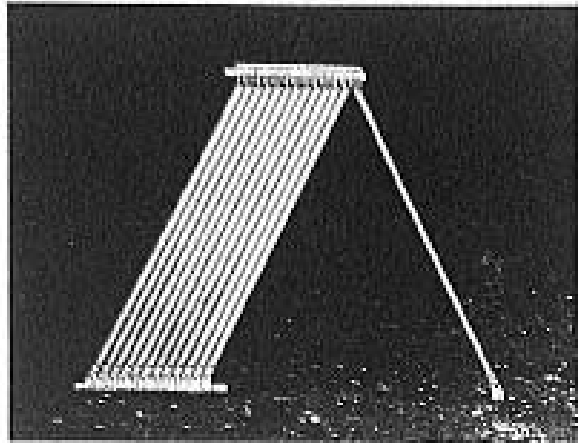
Serielle Plastik, 1969

Aluminiumgußteile, geschraubt, lose
geschichtet, Felgensilber gesprayed
H 30,0 cm; B 33,0 cm; T 23,0 cm
auf Unterseite signiert, datiert
(1968, sic!)

Pr.: seit 1972 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 153
auch Motiv einer Fotocollage



1969-8

Camping, 1969

Aluminiumgußteile, geschraubt, Fel-
gensilber gesprayed
H 132 cm

Pr.: seit 1970 Privatbesitz Vaudre-
mont/Lothringen

GA: 1970 Gal. Mucho, Freiburg/Br.

Abb. das kunstwerk Okt. 1969, S. 71
Motiv der Fotoleinwand "Seelischer
Konflikt", 1971, Abb. Kat. Ludwigs-
hafen 1971, Abb. 35; Kat. Nürnberg
1972, unpag.

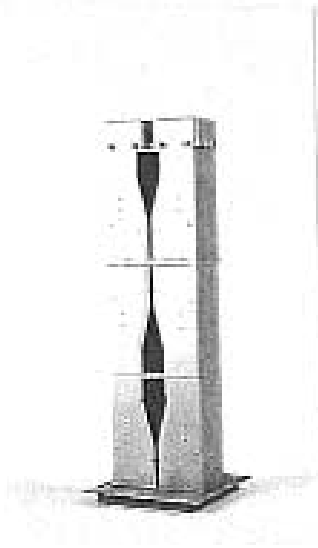


1969-9

Fernsehturm, 1969

Aluminiumgußstücke, geschraubt, ge-
schweißt, Felgensilber gesprayed
H ca. 75 cm

Pr.: seit 1969 Privatbesitz Berlin



1969-10

Stele, 1969

NT: Kastenstele

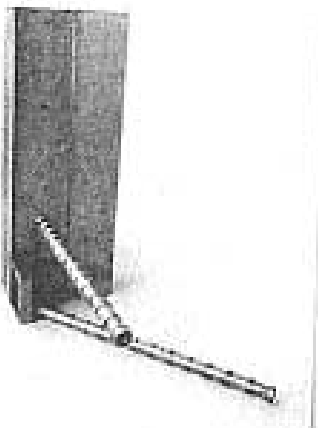
Grabstele mit Platte

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 104,0 cm; B 29,0 cm; T 13,0 cm
auf Unterseite signiert, datiert, betitelt.

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen; 1974 Rottweil

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 23;
EK Gal. HS, Erkelenz 1975; Kat. Köln
1990, S. 154

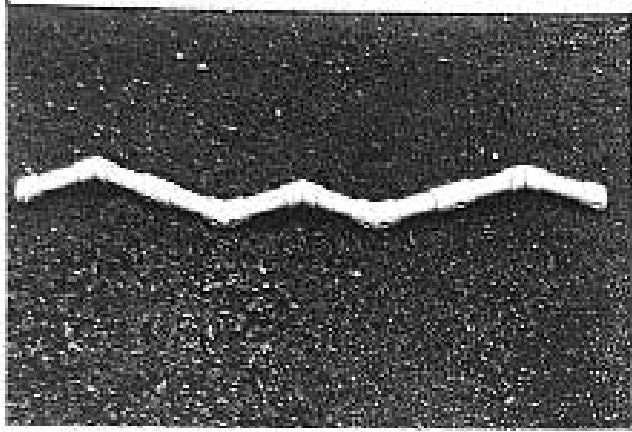


1969-11

Zwei Stangen und Kasten, 1969

Aluminiumgußstücke, Stahl, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 82,5 cm; B 84,0 cm; T 59,5 cm
inwendig unten signiert

Pr.: ab 1972 Privatbesitz Köln; ab
1992 wieder Besitz H.S.; seit 1997
Privatbesitz Mannheim/Düsseldorf



1969-12

Spinnenbein, 1969

Aluminiumgußstücke, ineinander gesteckt, Felgensilber gesprayed
L ca. 110 cm

Pr.: seit Anfang 70er Jahre Privatbesitz Münsterland



1969-13

Kopf mit Spirale, 1969 / 1972

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 125 cm; B 43 cm; T 26 cm

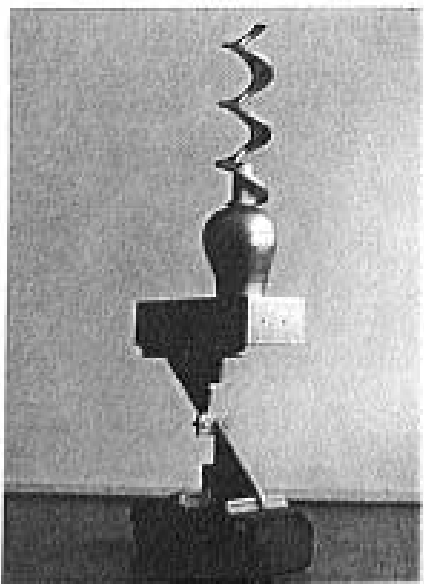
seit 1972 ohne rahmenden Kasten, dafür auf Holzblock

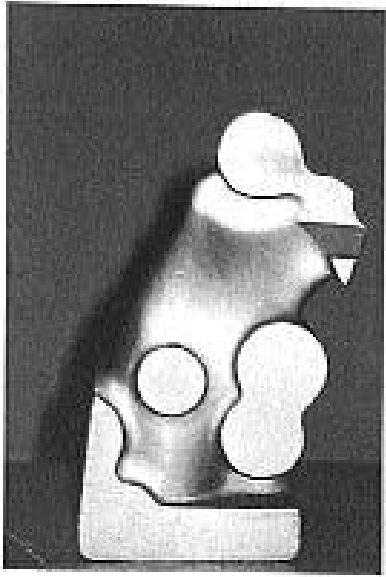
H 135 cm; B 40 cm; T 20 cm

Pr.: seit 1972 Gal. Rockemann, Köln

EA: 1971 Ludwigshafen; 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 26 (ursprüngl. Version); Kat. Köln 1975, unpag.; A. Haase, Rheinische Post 1975; Kat. Köln 1990, S. 147





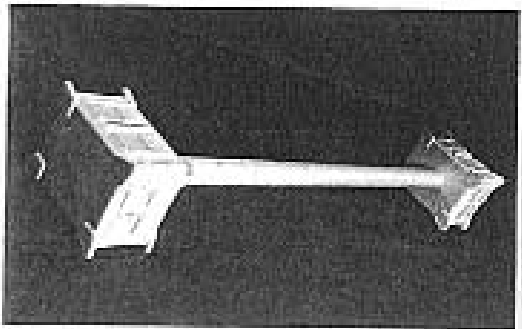
1969-14

Ready Made, 1969/70

Aluminiumgußteil, Felgensilber gesprayed

H 17,5 cm; B 12,0 cm; T 6,0 cm

Pr.: seit ca. 1969 Privatbesitz Bonn



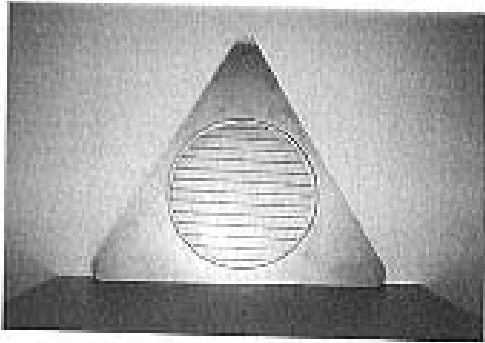
1969-15

Mantel, 1969

Aluminiumgußteile, geschweißt, Felgensilber gesprayed

H 30 cm; L 130 cm; T 25 cm

Pr.: H.S., 1969/70 demontiert



1969-16

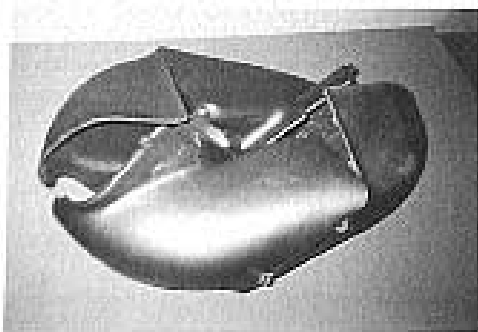
Dreieck, 1969/70

Aluminiumgußteile, geschraubt, Fel-
gensilber gesprayed

Innerer Kreis \varnothing 43 cm;

Seitenlänge 84 cm; Tiefe 5,5 cm

Pr.: seit ca. 1970 Privatbesitz Münster/
Bonn; seit 2002 Nachlaß, Münster



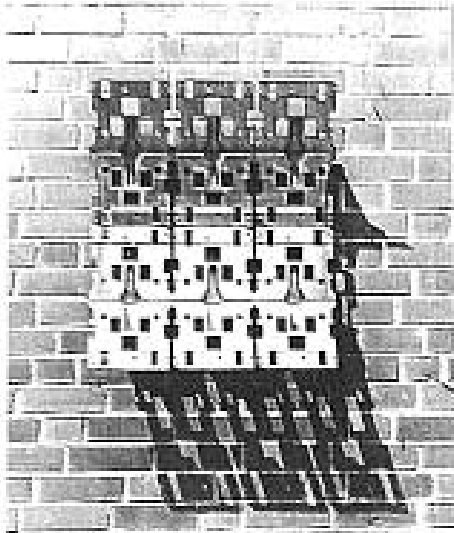
1969-17

Schlauchboot, 1968/69

Aluminiumgußstücke, geschraubt, ge-
schweißt, Felgensilber gesprayed

H 26 cm; B 43 cm; L 65 cm

Pr.: seit 1969 Privatbesitz Münster/
Bonn; seit 2002 Nachlaß, Münster



1969-18

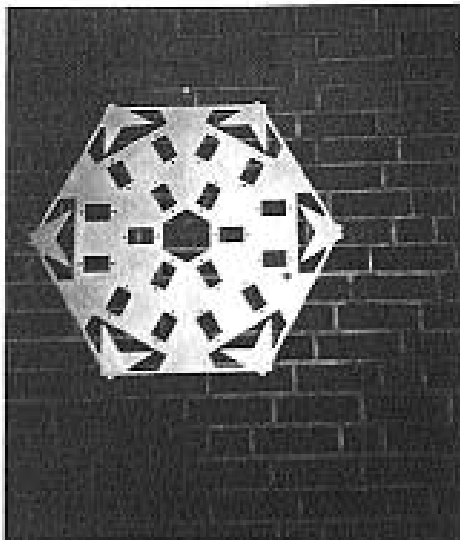
Metallrelief, 1969

V 2 A-Stahl, geschweißt, Felgensilber
gesprayed

H 79,0 cm; B 68,4 cm; T 13,2 cm

Pr.: seit 1970 Privatbesitz Hürth

H.S. würde die Arbeit heute (seit 1997)
quer ausstellen



1969-19

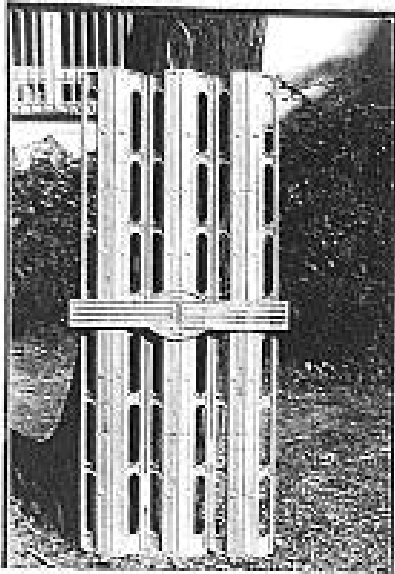
Stern, 1969

V 2 A-Stahl, geschraubt, geschweißt
(silbergrauer Lokalton)

H 91,0 cm; B 77,6 cm; T 3,9 cm

rücks. auf Leiste signiert, datiert (69/70)

Pr.: seit 1970 Privatbesitz Hürth



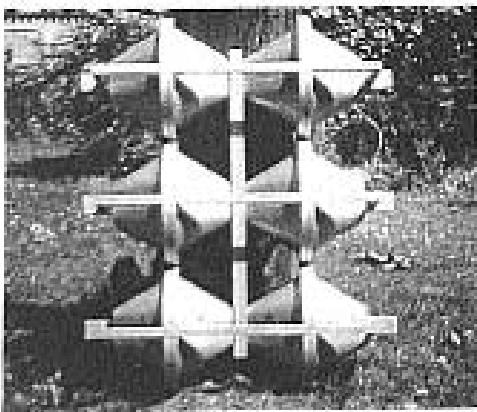
1969-20

O.T. (Vergittertes Fenster), 1969/70

NP: Windows

Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Polgansilber gesprayed
H ca. 90 cm; B ca. 45 cm; T ca. 4 cm

Pr.: U.S., ca. 1971 demontiert

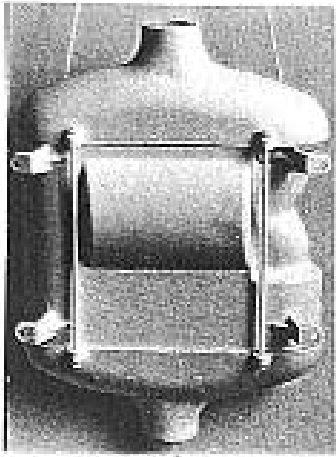


1969-21

Ohne Titel, 1969

Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Polgansilber gesprayed
H ca. 120 cm; B ca. 100 cm; T ca. 25 cm

Pr.: U.S., Anfang der 70er Jahre demontiert

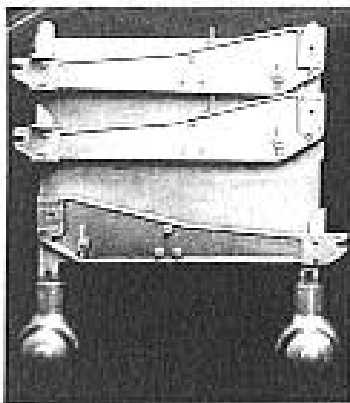


1969-22

Tornister, 1969

Aluminiumgußteil, weiß gestrichen
H 44,5 cm; B 32,5 cm; T 15,5 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1969/70 Privatbesitz Köln



1969-23

Relief mit Fäusten, 1969

NP: Objekt mit Fäusten

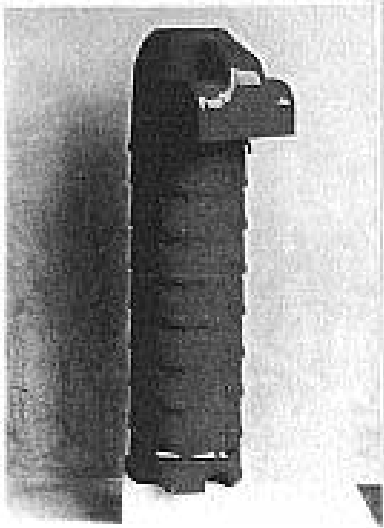
Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed
H 61 cm; B 55 cm; T 15 cm

Pr.: H.S., Mitte 70er Jahre demontiert

EA: 1971 Ludwigshafen

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 22;
A. Höckelmann 1974 (nur 2 Zeichnungen A.H.), unpag.

Nach Auskunft von H.S. (Nov. 96) wäre die Arbeit mit einem weißen Farbüberzug zu "retten" gewesen



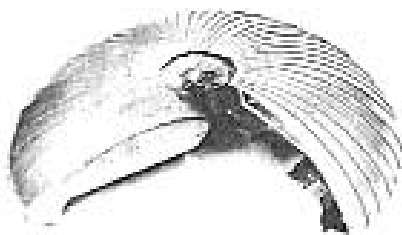
1969-24

Rote Plastik, 1969

NT: Plastik in Rot

Aluminiumgußteile, geschichtet, geschraubt, rot gesprayed; anfänglich Felgensilber gesprayed
H 80 cm; T 25 cm; ϕ 15 cm

Pr.: ab 1969 Privatbesitz Köln;
seit 1971/72 Privatbesitz Rees



1969-25

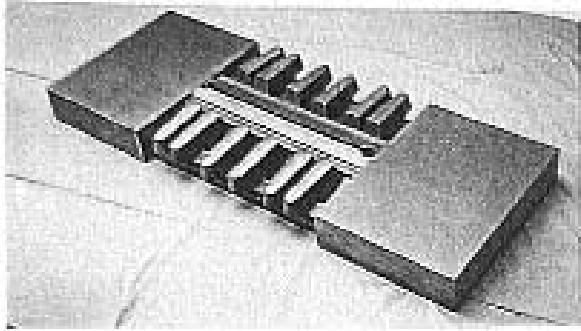
Kuppel, 1969

Aluminiumgußteile, Aluminiumblech, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed
H 20,0 cm; ϕ 67,0 cm
auf Unterseite inwendig signiert

Pr.: seit ca. 1975 Privatbesitz
Freiburg/Br.

KA: 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. R. G. Dienst 1971, S. 48; A. Höckelmann 1974 (u. 2 Zeichnungen A.H.), unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 132



1969-26

Ohne Titel, 1969

Aluminiumgußteile, Stahlkästen, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed

H 11,5 cm; B 124,0 cm; T 47,5 cm
auf Unterseite zweimal signiert, datiert

Pr.: H.S.



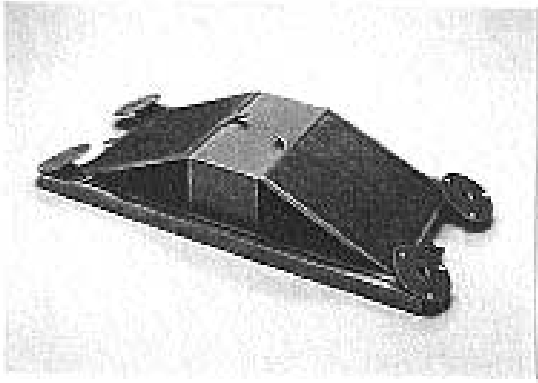
1969-27

Vier Augen, 1969

Aluminiumgußteile, geschweißt, Felgensilber gesprayed

H 40 cm; L 80-100 cm; T 5 cm

Pr.: seit ca. 1970 Privatbesitz Köln, Verbleib unbekannt



1970-1

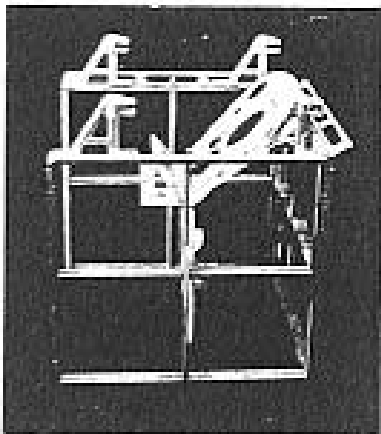
Seifenkiste, 1970

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed
H 21,2 cm; L 114,5 cm; B 48,3 cm

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen; 1990 Köln

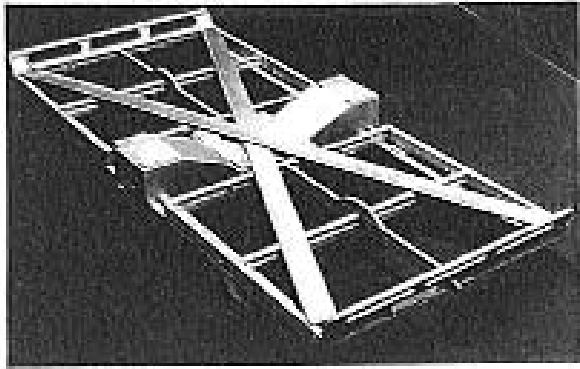
Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 24;
das Kunstwerk, März 1972, S. 62; Kat.
Köln 1990, S. 97



1970-K-1

Aluminiumgußstücke (silbergraue Eigenfarbe), geschraubt
H x B x T ca. 70 x 70 x 70 cm

für H.S. nur Gültigkeit als Vorlage
zu einem Offsetdruck und einer Foto-
leinwand: "Die Schule von ..." (Kat.
Ludwigshafen 1971, Abb. 36 u. 37)



1970-2

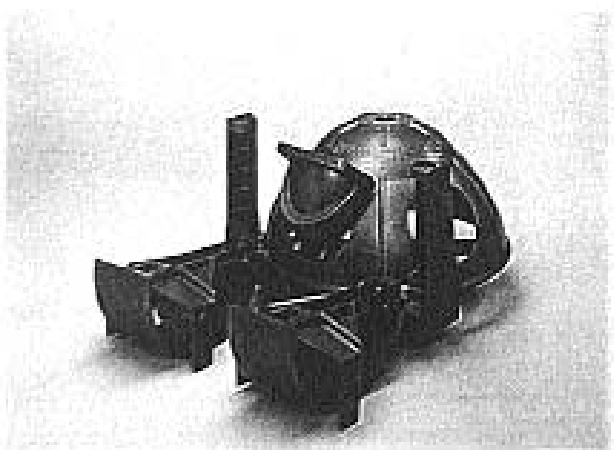
Union Jack 2, 1970

Aluminiumgußteile, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed
H 17,7 cm; L 124,5 cm; B 58,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 21



1970-3

Ufo, 1970

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed; anfänglich, für wenige Monate, Felgensilber gesprayed

Pr.: H.S.

EA: 1990 Köln; 1995 Düren

Abb. Brockhaus-Lexikon 1992, Bd. 19, S. 95; Kat. Köln 1990, S. 91; Th. Hirsch 1990, S. 24

1970-4

Hocker, 1970

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Hammerschlagblau gesprayed; anfänglich, für wenige Monate, Felgensilber gesprayed

H 33,5 cm; B 38,5 cm; T 42,2 cm

Pr.: H.S.

EA: 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. A. Höckelmann 1974 (u. eine Zeichnung A.H.), unpag.; Kat. Köln 1990, S. 93



1970-5

Astronaut, 1970 / 1971

urspr.: Astronaut im Gestell, 1970

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed

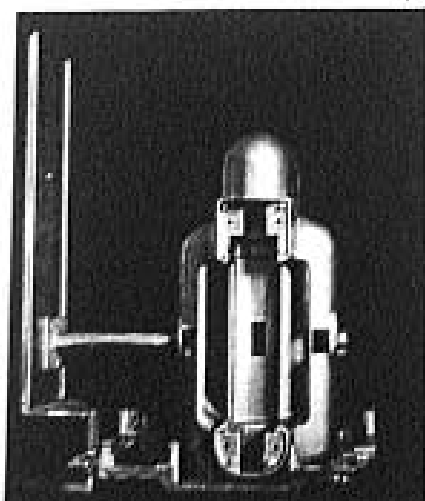
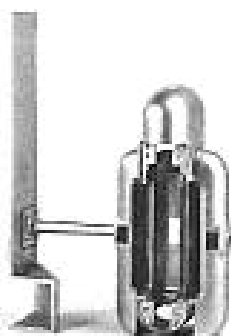
H 83,0 cm; B 63,0 cm; T 37,5 cm

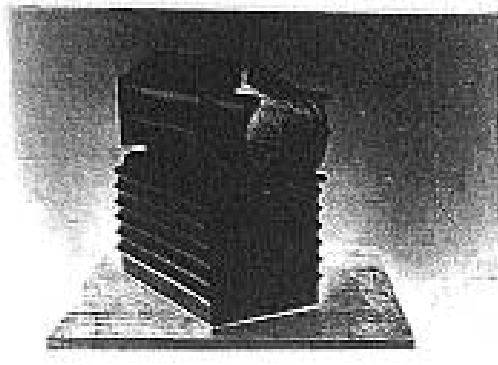
seit 1971 (nach Ausst. Ludwigshafen) ohne Gestell unter dem "Astronauten":
H 82,7 cm; B 55,0 cm; T 16,6 cm

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 19



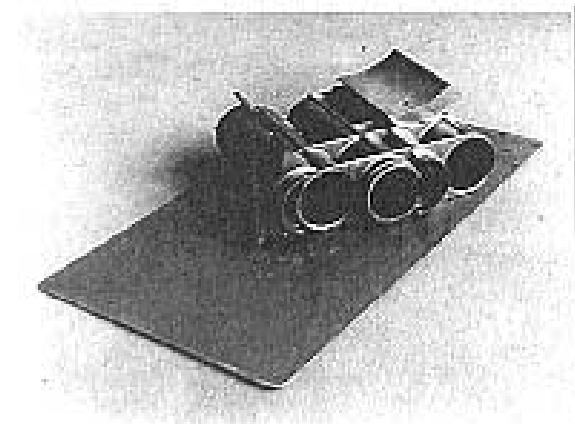


1970-6

Taschenlampe, um 1970

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H ca. 18 cm

Pr.: H.S., Anfang 70er Jahre demontiert



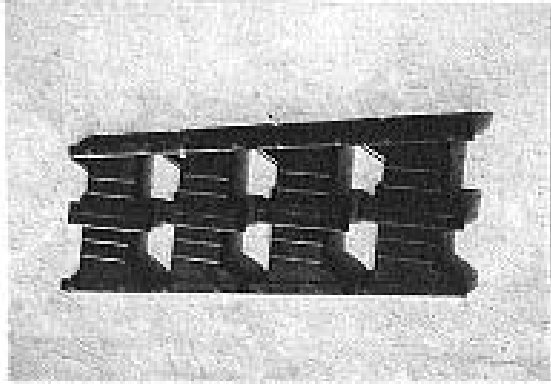
1970-7

Mondtraktor, 1970

NT: Lunochord

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
Objekt H ca. 8 cm;
Grundfläche ca. 20 x 25 cm

Pr.: seit 1970/71 Privatbesitz Köln

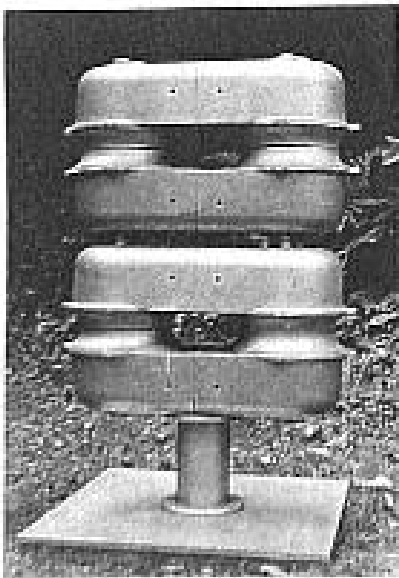


1970-8

Himmelsteiter, 1970

Kunststoffteile (Polyester, gegossen nach einer Aluminiumform), geschraubt; zunächst mit Silberfarbe, seit 1972 schwarz gestrichen
H 58,8 cm; B 128,0 cm; T 4,5 cm
laut H.S. auch als Hochformat gültig
rücks. Prägestempel der Signatur in Versalien

Pr.: seit Anfang 70er Jahre Privatbesitz Köln

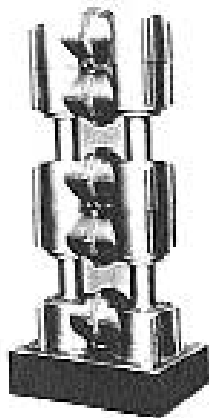


1970-9

Behälter der Zukunft, ca. 1969/70

Aluminiumfußstücke (silbergraue Eigenfarbe), geschraubt
H 120 cm; B 50 cm; T 45 cm

Pr.: H.S., wohl noch 1970 demon-
tiert

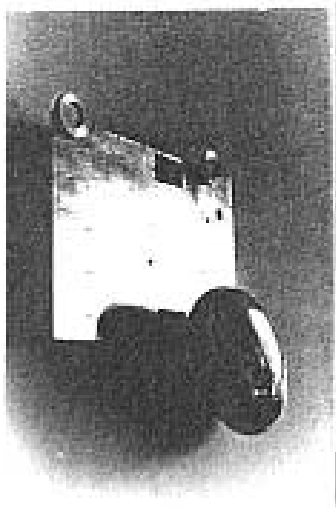


1970-10

Ohne Titel, 1968-1970

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H (mit Aluminiumsockel) ca. 130 cm;
B ca. 40 cm; T ca. 25 cm

Pr.: H.S., seit 1990 verschollen



1970-11

Kleiner Satellit, 1970

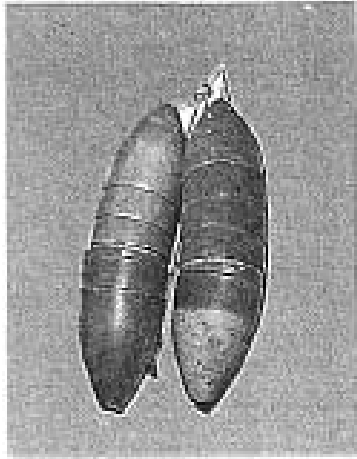
Aluminiumgußstücke, geschraubt, mit
Nylonschnur an Grundplatte befestigt,
Felgensilber gesprayed
H 50 cm; B 46 cm; T 19 cm

Pr.: Anfang 70er Jahre Gal. Möllenhoff, Köln; jetziger Besitz unbekannt

EA: 1971 Ludwigshafen

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 30;
Düren 1979, unpag.

Vorlage für die Fotoleinwände "Sinnes-
einheit" (Kat. Nürnberg 1972) u. "Sta-
tion mit Versorgungsbohle" (Kat. Lud-
wigshafen 1971, Abb. 40; Kat. Nürn-
berg 1972; Kat. Köln 1990, S. 207;
H.J. Müller 1974, S. 3)



1970-12

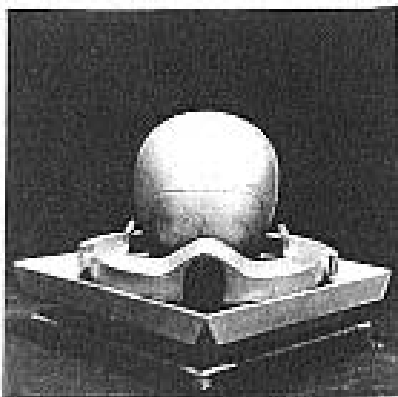
Zwei Rifomen, 1969/70

Aluminiumgussteile (weiße Eigenfärbigkeit), ineinander gesteckt, geschraubt, Seile

Die "Kokons" können auch untereinander hängen

jeder "Kokon" L ca. 40 cm

Pr.: seit 1969/70 Privatbesitz Köln,
seit 1999 Nachlaß Köln



1970-13

Kopf und Kragen, 1970

Aluminiumguß, geschraubt, Felgensilber gesprayed

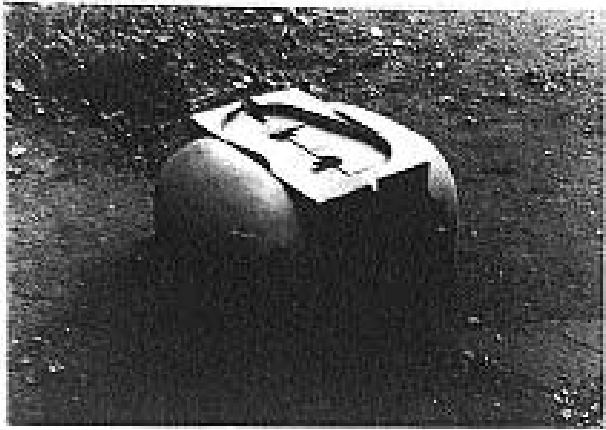
Sockel: H 2,0 cm; B x T 28,0 x 27,5 cm

H 25,0 cm; B x T 30,5 x 30,5 cm

im Sockel seit. Prägestempel Signatur

Pr.: seit 1972 Privatbesitz Frankfurt/M.

Vorlage für die Fotoleinwände "Bild mit Astronaut", "Weltraumgeschichte" und "Sozialer Konflikt", jeweils 1971

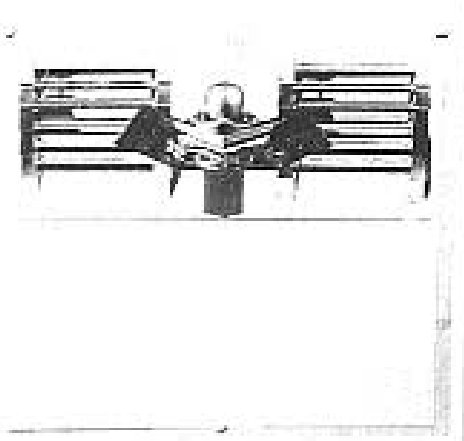


1970-K-2

Plastik Gehäuse, 1970

Aluminiumgußstücke, lose zusammen-
gestellt

H ca. 40 cm; B ca. 50 cm; T ca. 50 cm

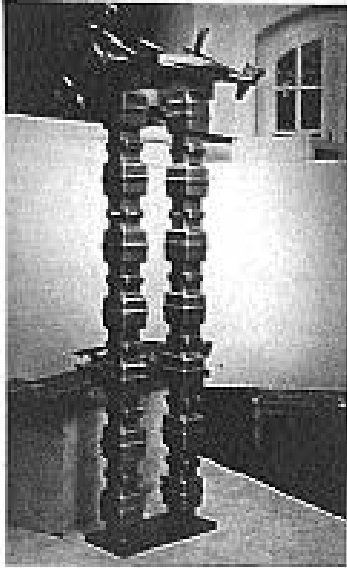


1970-K-3

Konzeptualobjekt, ca. 1970

nur Fotomontage,
nie als Plastik realisiert

Abb. G. Winkler, Pardon 1/72, S. 77



1970-14

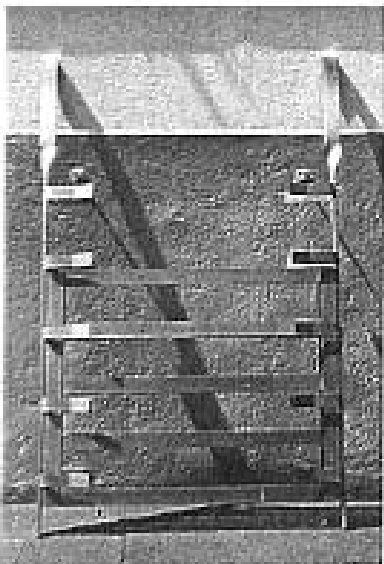
Stele, 1970

Aluminiumgüßteile, geschraubt, geschweißt, Stahlplatte, Folgensilber gesprayed

H 180 cm; B 40 cm; T 20 cm

Pr.: H.S., ca. 1972 demontiert

EA: 1971 Ludwigshafen

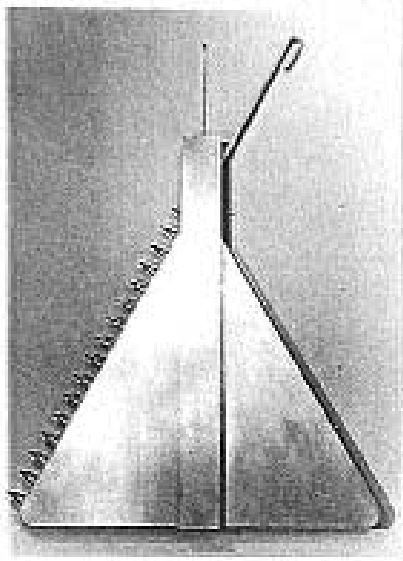


1970-15

Alu-Relief, 1970

V 2 A-Stahl, Aluminiumgüßteile, geschraubt, Folgensilber gesprayed
H 157,8 cm; B 101,0 cm; T 11,5 cm
rücks. auf Sprosse signiert, datiert

Pr.: H.S.



1970-16

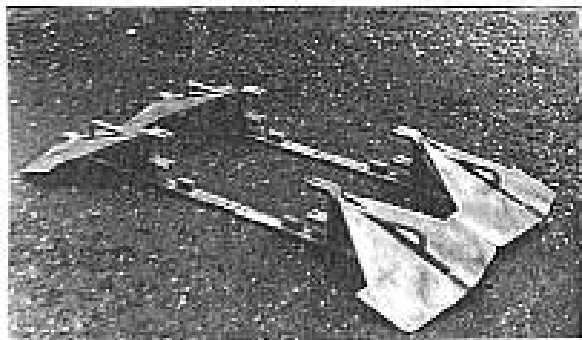
Verkehrszeichen, 1970

Aluminiumgußteile, geschraubt, Pol-
gentsilber gesprayed, Seil
H 138,5 cm; B 104,5 cm; T 8,0 cm
rücks. signiert mit Prägestempel
in Versalien

Pr.: seit 1973 Privatbesitz Hasselbach

GA: 1970 Heidelberg, Gal. Rothe

Abb. EK Gal. Rothe 1970 (Ausstel-
lungssituation)



1970-17

Ost-West, 1970

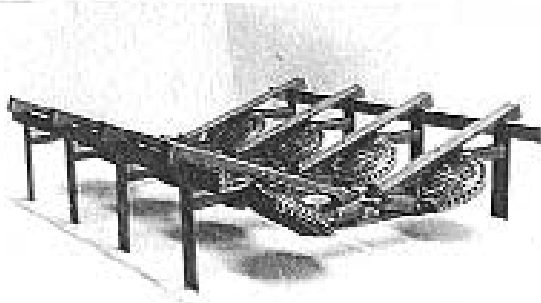
Aluminiumgußstücke, geschraubt, ge-
schweißt

H 18,5 cm; L 136,0 cm; B 81,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 32



1970-18

Aus der Aluminiumzeit - Werk VIII-70, 1970

NT: Hippiebett

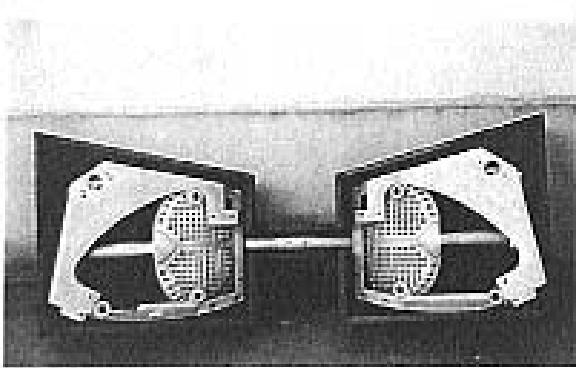
Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed bis 1973 gelegentlich auf zwei Holzsockeln, diese schwarz gestrichen
H 35,0 cm; B 119,0 cm; L 140,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen; 1972 Nürnberg; 1975 Köln

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 29; G. Winkler, Pardon 1/72, S. 76; Kat. Nürnberg 1972, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 161

Vorlage für die Fotoleinwände "Sinneseinheit", "Station mit Versorgungsbombe", "Raumspinne I" und "Raumspinne II", je 1971 (Abb. Kat. Nürnberg 1971)



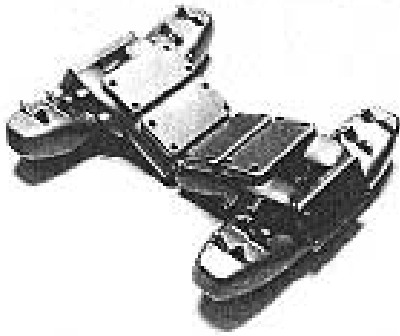
1970-19

Ohne Titel, 1970/71

Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed, seit 1971 (Ausst. Ludwigshafen) in Holzkasten, schwarz gestrichen
ohne Kasten: H 14,8 cm; L 120 cm; B 39,5 cm
mit Kasten: H 20,0 cm; L 128 cm; B 50,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen



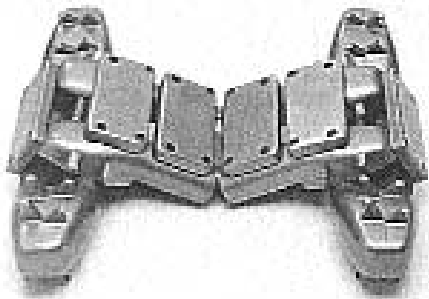
1970-20

Astronautenpantoffeln, 1970

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 11,5 cm; B 50,5 cm; L 60,5 cm

Pr.: bis Anfang 70er Jahre H.S.,
jetziger Verbleib unbekannt

Abb. A. Hückelmann 1974 (u. fünf Zeichnungen A.H.), unpag.



1970-21

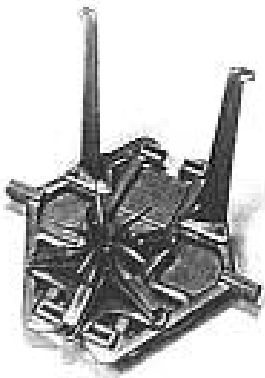
Astronautenpantoffeln, 1970 / ca. 1975

wie WZ 1970-20, aber ca. 1975
Hammerschlagblau gesprayed

Pr.: H.S.

FA: Köln 1990

Abb. Kat. Köln 1990, S. 94



1970-22

Unterwasserpflanze, 1969/70

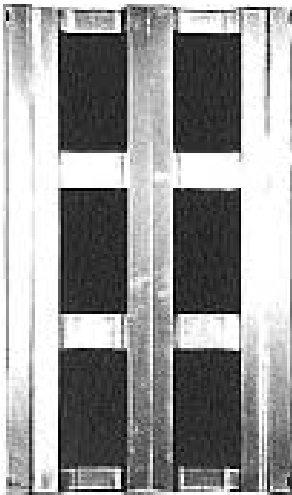
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 48,5 cm; B x T 45,5 x 53,5 cm
auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: H.S.

FA: 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. A. Hückelmann 1974 (u. drei Zeichnungen A.H.), unpag.; Düren 1979, unpag.; Athanor 9/1980, S. 43 (Zeichnung A. Bahr); A. Bahr 1991 (Zeichnung A.B.), unpag.; Kat. Rees 1990, unpag. (Atelierfoto); Kat. Köln 1990, S. 55 u. 121; Kat. Düren 1995, S. 24

Lit. H. Wirth, Bonner Rundschau 1989; HDJ, Aluminium 11/1989, S. 1118; M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 55



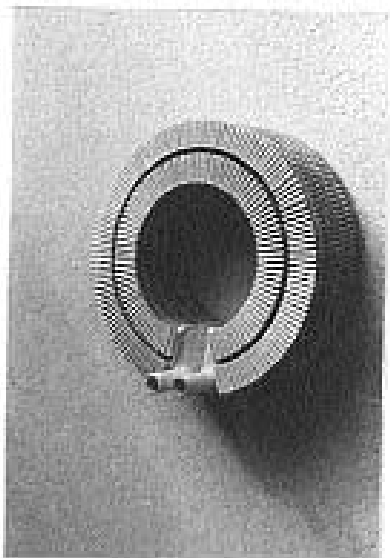
1970-23

Fensterartiges Element, 1970

Aluminiumgußteile, geschweißt, Fol-
gentsilber gesprayed

H ca. 50 cm; B ca. 45 cm; T ca. 3 cm

Pr.: seit 1972 Privatbesitz Mün-
chen/Freiburg



1970-24

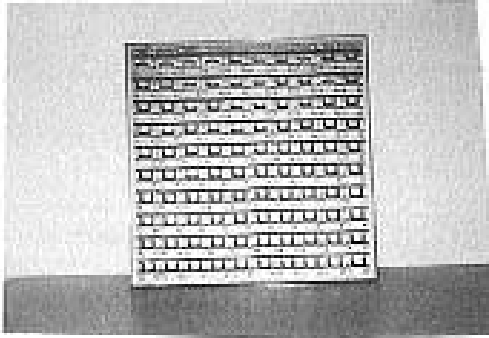
Ohne Titel (Ready Made), um 1970

Formteil aus Zink, vorne und seit-
lich, außen und innen weiß gestri-
chen

∅ 19,7 cm; T 6,6 cm

rücks. oben signiert

Pr.: H.S.



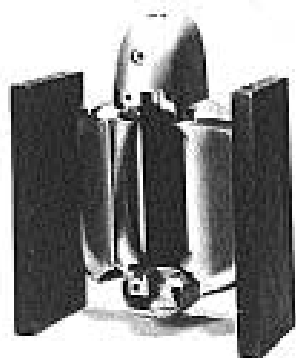
1970-25

Ohne Titel, um 1970

Aluminiumformen auf Holzplatte, seitlich Leisten aus Aluminiumblech, geschraubt

H 49,5 cm; B 49,5 cm; T 4,5 cm

Pr.: seit 1970 Privatbesitz Münster/
Bonn; seit 2002 Nachlaß Münster



1971-1

Astronaut (mit schwarzen Flanken), 1971

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed, Holzblöcke, schwarz gestrichen, rückseitig Holzplatte

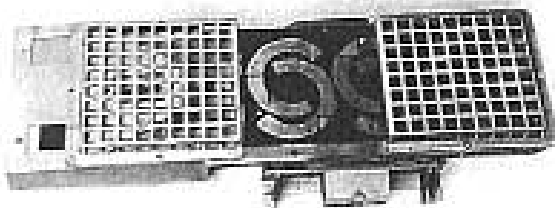
H 54,5 cm; T 22,5 cm; B 48,0 cm

rücks. mittig als Gravur signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1977 Privatbesitz Köln

EA: 1974 Rottweil (als Wandarbeit); 1975 KH Köln (auf schwarzem hochformatigem Sockel, bündig mit den Flanken abschließend)

Abb. nic, Frankfurter Rundschau 1974; A. Höckelmann 1974 (u. drei Zeichnungen A.H.), unpag.; Düren 1979, unpag.; Athanon 8/1980, S. 5



1971-2

Reklamekasten, 1971

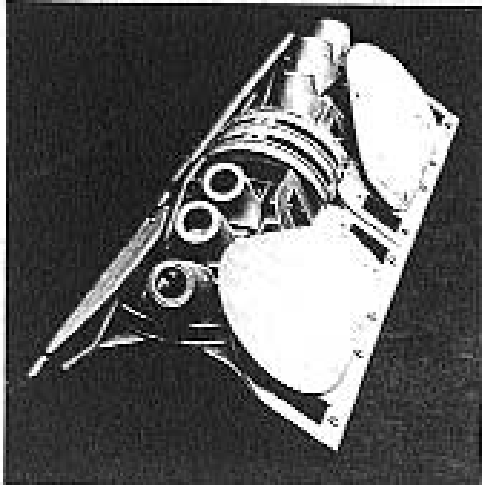
Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech, geschraubt, Felgensilber gesprayed, schwarz gestrichen

Relief

H ca. 20 cm; L ca. 60 cm; T ca. 12 cm

Pr.: H.S., ca. 1973 datiert

EA: 1971 Ludwigshafen



1971-3

Raketentriebwerk, 1971

Aluminiumgüßstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed, zeitweilig auf schwarzem Holzsockel
H 24,0 cm; B 46,0 cm; L 96,0 cm

Pr.: U.S.

EA: 1971 Ludwigshafen; 1972 Nürnberg

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 25;
Kat. Nürnberg 1972, unpag.



1971-4

Kiste aus der Aluminiumzeit, 1971

MF: Große Kiste

Aluminiumgüßstücke, Stahlkasten, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed, anfangs auf schwarzem Holzsockel

H 52,2 cm; L 156,5 cm; B 24,0 cm
(ohne Holzsockel)

auf Unterseite signiert

Pr.: seit ca. 1979 Privatbesitz Köln

EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.;
Kat. Köln 1975, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 160



1971-5

Kissenplatte, 1971

NT: Grabplatte

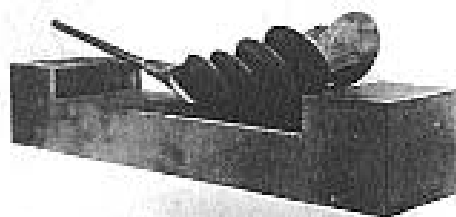
Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech, geschraubt, Felgensilber gesprayed
H 11,0 cm; B x T 88,2 x 58,2 cm
auf Unterseite signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen; 1972 Nürnberg;
1974 Rottweil; 1978 Witten

GA: 1995 Grevenbroich

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 31;
Kat. Nürnberg 1972, unpag.; Athanon
8/1980, S. 27 (Zeichnung A. Bahr);
A. Bahr 1981 (Zeichnung A.B.), un-
pag.; Kat. Köln 1990, S. 159



1971-6

Podest mit Zweig, 1970/71

NT: Zweig auf Podest
auch, ohne Podest: Zweig

Aluminiumgußteile, Stahlpodest, ge-
schraubt; heute zudem auf schwarzem
Holzsockel

H 51,0 cm; L 169,3 cm; B 40,0 cm
(ohne Holzsockel)

Pr.: seit 1974/75 Privatbesitz Düs-
seldorf

EA: 1971 Ludwigshafen; 1975 Köln

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 33;
J. A. Thwaites 1972, S. 49; Kat. Köln
1975, unpag.; Düren 1979, unpag.; Kat.
Köln 1990, S. 55 u. 130
Vorlage zu den Fotoleinwänden "Zweig"
(Kat. Nürnberg 1972, unpag.) und "Bild
mit zwei Flügeln", 1974 (Kat. Köln 1975,
unpag.)

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990,
S. 55



1971-7

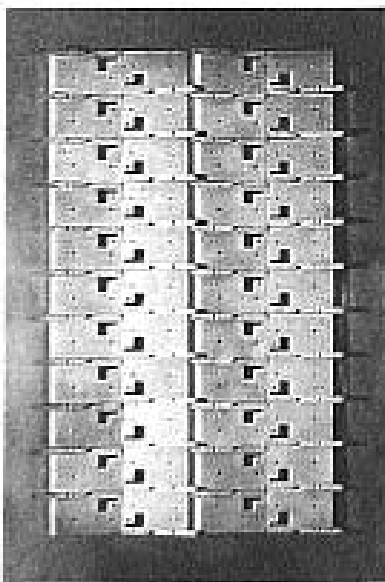
Ausflugstisch, 1971

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Felgensilber gesprayed

H 76,0 cm; B 53,0 cm; L 82,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1975 Köln



1971-8

Serielles Relief, 1971

Aluminiumgußstücke, geschraubt, auf Tischlerholzplatte, Felgensilber gesprayed

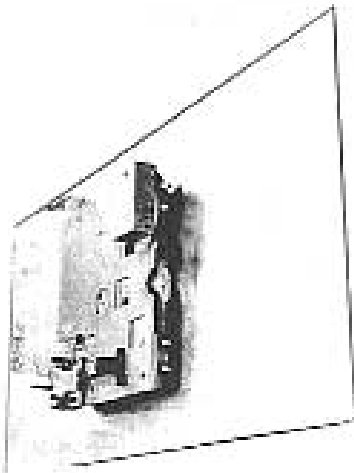
H 114,5 cm; B 77,0 cm; T 6,0 cm

rücks. mittig bezeichnet, signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1977 Privatbesitz Hamburg

EA: 1990 Köln

Abb. Kat. Köln 1990, S. 157; Kat. Düren 1995, S. 11 (beide Mal 1970 datiert)



1971-K-1

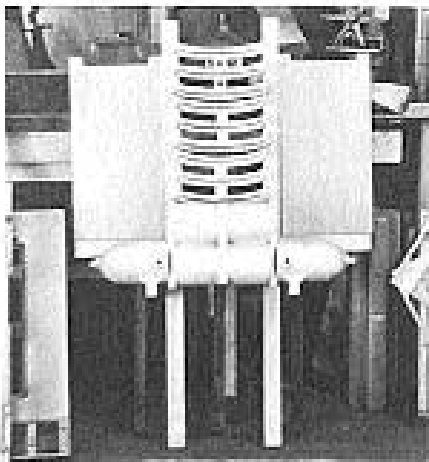
Konzeptualrelief, um 1971

Bildmontage, Fotoleinwand:
Aluminiumgußteile, lose zusammen-
gestellt

Fotoleinwand: 122 x 130 cm
(zwei verschiedene Versionen)

Pr.: H.S.

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.



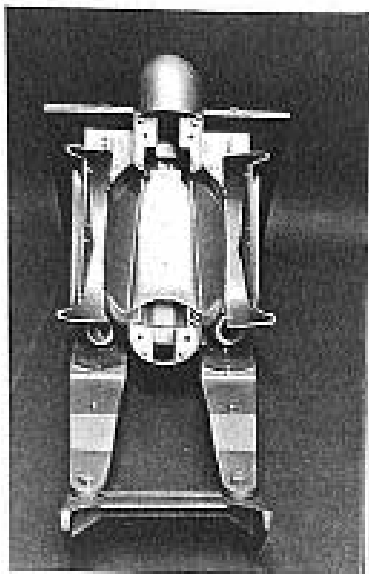
1971-K-2

Konzeptualplastik, 1971

Aluminiumgußteile, geschraubt
H 110 cm; B 70 cm; T 10 cm

Detail der Fotoleinwand u. vom Off-
setdruck "Die Schule von ..." (74x93
cm bzw. 43x60,7 cm)

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, S. 36f



1971-9

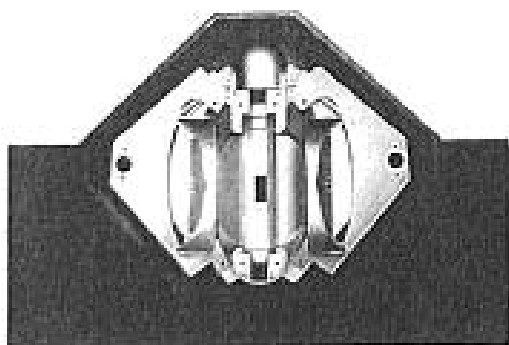
Sitzender Astronaut, 1971

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Polgenseil gesprayed
später integriert in "Gruppe mit
sitzendem Astronauten", 1972/75
H 61,5 cm; L 94,0 cm; B 51,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1971 Ludwigshafen; 1974 Rottweil;
Ausstellung mit Gegenüber: 1975 Köln;
1978 Köln; 1978 Witten

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 17
u. 18; Münchner Merkur 1971; G. Winkler
1973, S. 151; A. Höckelmann 1974
(u. eine Zeichnung A.H.), unpag.; Kat.
Köln 1975, unpag.; P. Winter, FAZ,
1978; Düren 1979, unpag.; R. Müller
1980, S. 4; Sky Art Conference 1981,
S. 67; ars electronica 1982, S. 109;
W. Schön, Rheinischer Merkur 1990;
Kat. Köln 1990, S. 140 u. 166
Vorlage für Fotoleinwand "Bild mit
Astronaut." und "Weltraumgeschichte",
je 1971



1971-10

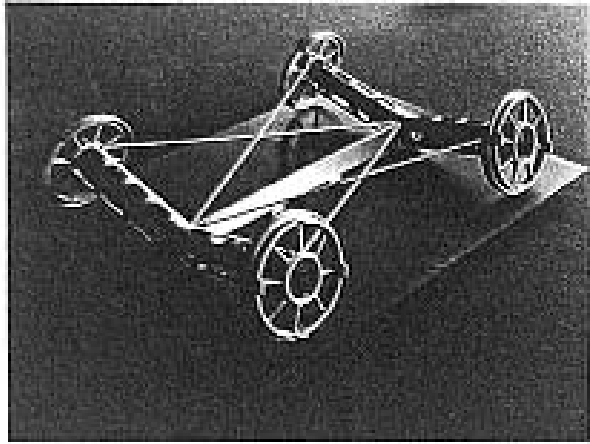
Astronaut (im Schmetterlingskasten), 1971

Aluminiumgußstücke, geschweißt, ge-
schraubt, Polgenseil gesprayed, in
Holzkasten, dieser schwarz gestrichen
H 68 cm; B 84 cm; T 26 cm

Pr.: seit 1972 Wilhelm-Hack-Museum,
Ludwigshafen

EA: 1971 Ludwigshafen

Abb. Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 20



1971-11

Mondkarren, 1971

Aluminiumgußteile, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed; ursprünglich auf Holzplatte, diese schwarz gestrichen, später dann Varianten der Sockelplatte
H 36,7 cm; B 117,0 cm; L 153,5 cm (ohne Sockelplatte)

Pr.: H.S.

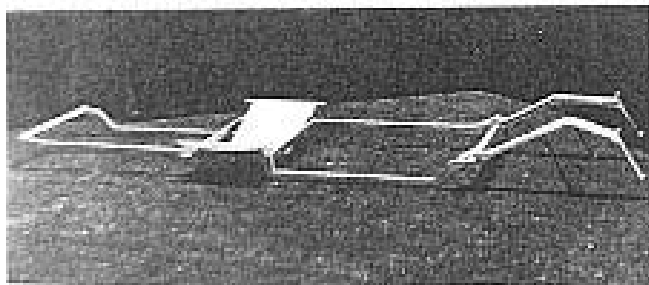
FA: 1972 Nürnberg; 1974 Rottweil; 1975 Köln; 1978 Witten

GA: 1972 Essen, Szene Rhein-Ruhr; 1977 Kassel, documenta; 1977 München, BMW Museum

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.; Kat. Essen 1972, unpag.; G. Winkler 1973, S. 151; Kat. Gal. Palazik 1973, unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.; W. Richter 1975; Kat. documenta 1977, Bd. 3, S. 293; Kat. BMW 1977, S. 29; das kunstwerk, Febr. 1977, S. 60; sp., Westdeutsche Allgemeine 1978; M. Maek-Gérard, 1978, S. 29; Düren 1979, unpag.; H. Walther 1981, S. 94; Kat. Köln 1990, S. 27 u. 29 u. 146; P. Winter 1992, S. 28; Kat. Renscheid 1997, S. 56

Vorlage zur Fotoleinwand "Weltraumgeschichte", 1971 (Kat. Ludwigshafen 1971, Abb. 34)

Lit. M. Maek-Gérard, München 1978, S. 29



1971-12

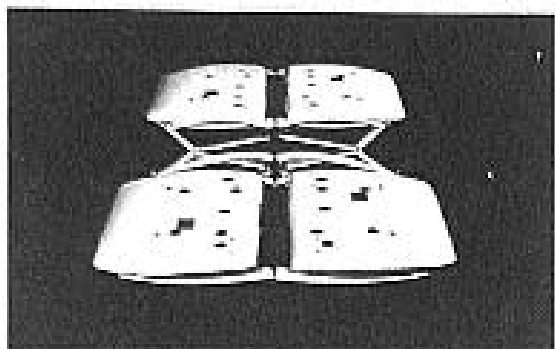
Stabheuschrecke, 1971 (oder 1973/74?)

Aluminiumgußteile, geschweißt, Felgensilber gesprayed
L ca. 160 cm

Pr.: H.S., 1989 demontiert

Abb. Kat. Düren 1995, S. 14

Nach Auskunft von H.S. (1996) wäre die Arbeit mit einem weißen Farbüberzug evt. zu "retten" gewesen



1971-13

Ohne Titel, 1971 / 1972

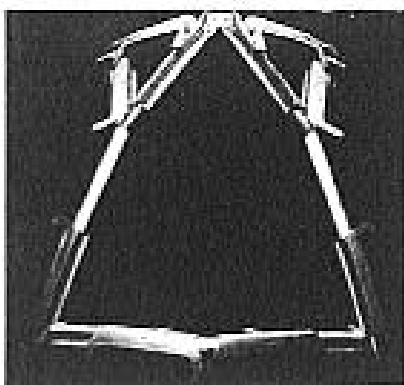
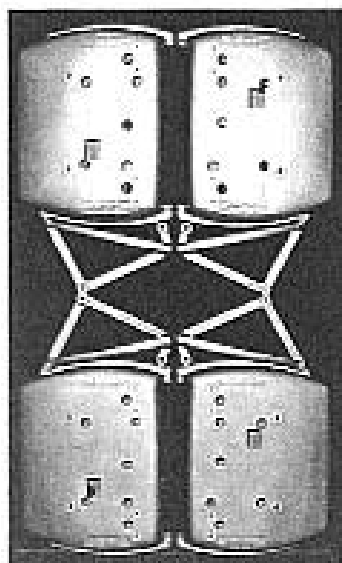
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed zunächst noch ohne Kasten, seit Ausst. Nürnberg 1972 in schwarzem Holzkasten u. als Relief an der Wand hängend.

Ohne Kasten: HxB 136,0 x 82,5 cm; T 8,2 cm

Mit Kasten: HxB 147,2 x 88,1 cm; T 12,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg



1971-14

Flugkapselfragment, 1971

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed lehnt an der Wand, in Ausst. Nürnberg 1972 oben und unten auf rechtwinklig zueinander stehenden schwarzen Holzplatten aufliegend

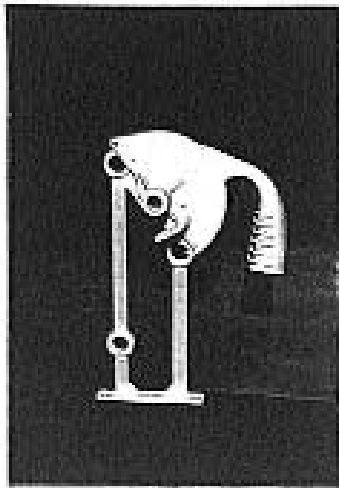
H 152,0 cm; B 124,0 cm; T 72,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg; 1974 Rottweil;
1975 Köln; 1978 Witten

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 58



1971-15

Kleine Alu-Stele, 1971 / ca. 1978/79

ursprüngl. Version: Kulturobjekt

Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Palgensilber gesprayed zunächst mit Aluminium-Grundplatte und auf schwarzem Sockel:

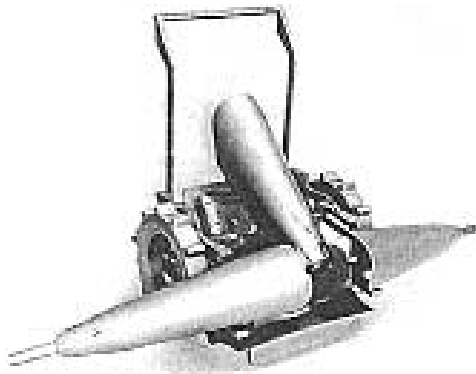
H 49 cm; B x T 60 x 60 cm

seit ca. 1978/79 Objekt auf schwarzem Karton geklebt: Grundfläche 23,8 x 13,0 cm
H 30,3 cm; B 19,0 cm; T 5,2 cm

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.



1972-1

Rasenmäher, 1972

NT: Aus der Aluminiumzeit-Werk IV-72

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed teils Präsentation auf schwarzem Holzsockel

H 85,8 cm; B 163,0 cm; T 71,2 cm

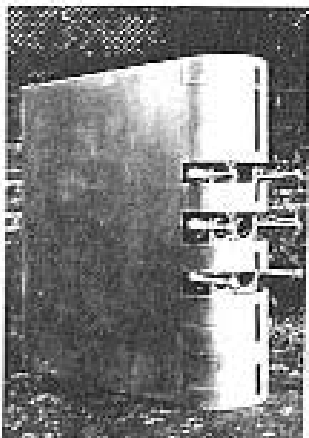
Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg; 1974 Rottweil; 1975 Köln; 1978 Witten

GA: 1972 Essen, Szene Rhein-Ruhr; 1974 Frankfurt/M., naivität der maschine

Abb. Katalog Nürnberg 1972, unpag.; N. Neudecker 1972; Kat. Essen 1972, unpag.; Kat. Gal. Palazik 1973, unpag. (Raumfoto); (ve) 1974; Kat. Köln 1975, unpag.; Düren 1979, unpag.; A. Behr 1981, unpag. (Zeichnung A.B.); H.J. Müller 1990, S. 226; Kat. Köln 1990, S. 35 u. 55 u. 149

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 54f



1972-2

Buch aus der Aluminiumzeit, 1972

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 100 cm; l. 95 cm; B 35 cm

Pr.: seit ca. 1974 Privatbesitz Stuttgart

EA: 1972 Nürnberg; 1975 Köln

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.; J. Morschel, Süddeutsche Zeitung 1972; Kat. Köln 1975, unpag.; Düren 1979; Kat. Köln 1990, S. 148



1972-3

Kategorialer Gegenstand, 1972

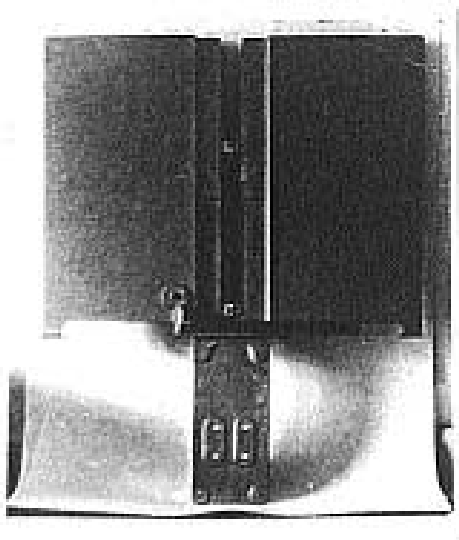
Aluminiumgussteile, geschweißt, oberer Teil geschliffen
H 29,0 cm; ϕ 17,0 cm

Pr.: seit 1973 Privatbesitz Düsseldorf

EA: 1972 Nürnberg

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.
(spätere Abb. beziehen sich auf die zweite Version)

Zweite Version, WZ 1976-18: kürzere Spitze, gedrehte Oberfläche



1972-4

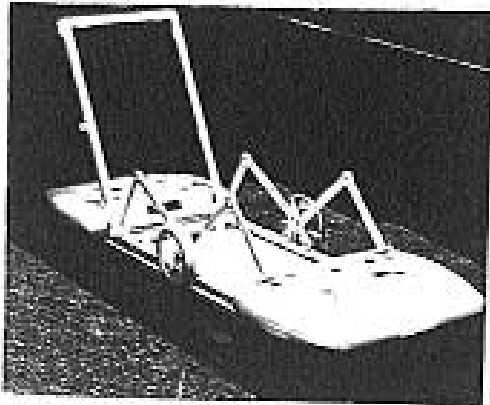
Ohne Titel, 1972 / 1993-94 / 1994

Aluminiumgussteile, Eisenblech, geschraubt, Felgensilber gesprayed
1993/94 in schwarzen Holzkasten gesetzt, 1994 weiß gestrichen
H 73,0 cm; B 59,0 cm; T 6,0 cm
(ohne Kasten)

rücks. oben signiert, datiert (1972-1994)

Pr.: H.S.

Vorlage für die Fotoleinwand "Der Kampf mit dem Individualismus", 1972 (Kat. Nürnberg 1972, unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.) und die Fotomontage EK Nürnberg 1972



1972-5

Aus der Aluminiumzeit-Werk II-72, 1972

NT: Opel GT

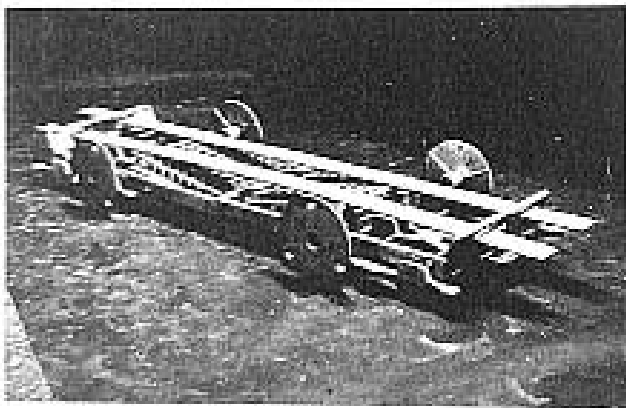
Aluminiumgußteile, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed in Ausstellungen auf schwarzem Holzsockel

H 57 cm; L 146 cm; B 50 cm

Pr.: H.S., Mitte der 70er Jahre demon-
tiert

EA: 1972 Nürnberg

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.



1972-K-1

Konzeptuelle Vorstufe zum "Teewagen", 1972

Aluminiumgußstücke, lose zusammengestellt

Vorlage für die Fotoleinwände "Weltraum-
geschichte", 1971 (Kat. Ludwigshafen 1971,
Abb. 34) und "Mondkarren", 1971 (Kat.
Ludwigshafen 1971, Abb. 39)

1972-6

Teewagen, 1972

Aluminiumgußstücke, geschweißt, ge-
schraubt, Felgensilber gesprayed, in Po-
dest, schwarz gestrichen, lose gelegt

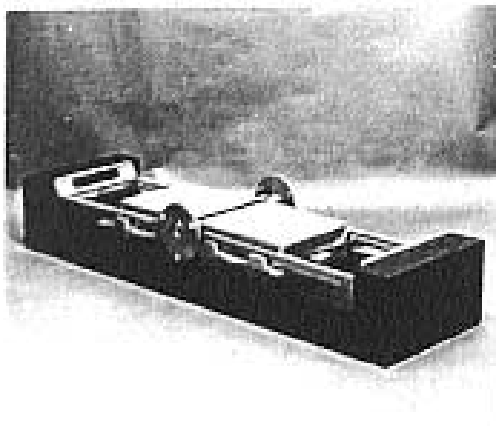
Ohne Kasten: H 14,6 cm; B 36,5 cm; L 112,8 cm

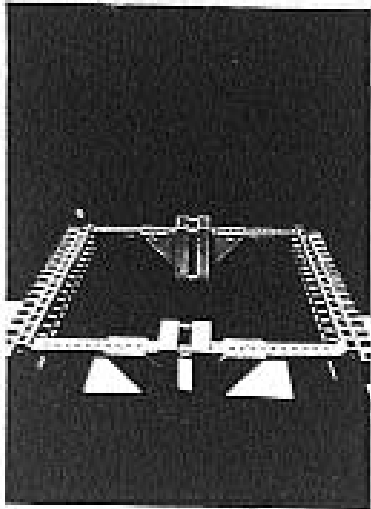
Mit Kasten: H 20,8 cm; B 36,9 cm; L 134,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.





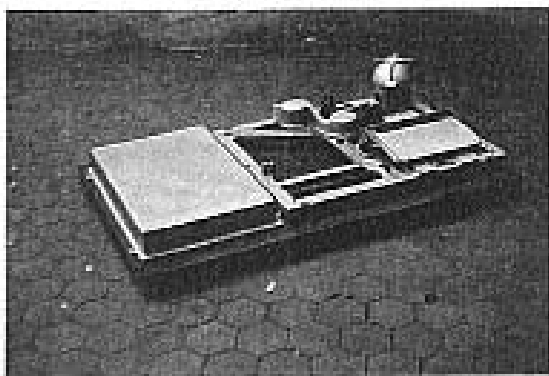
1972-7

Aus der Aluminiumzeit-Werk V-72, 1972

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 26 cm; L 108,5 cm; B 68 cm

Pr.: H.S., Mitte der 70er Jahre demontiert

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.



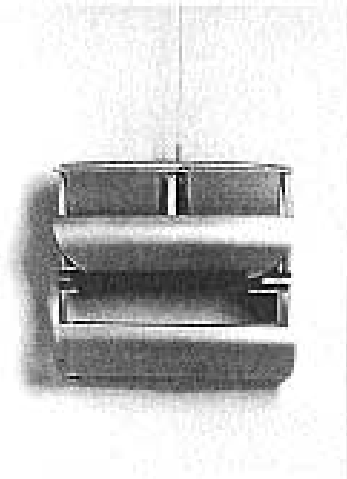
1972-8

Ohne Titel, 1972

NT: Herdplatte

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Felgensilber gesprayed, auf Holzkasten, dieser schwarz gestrichen
Grundplatte: H 6,0 cm; BxL 65,0 x 99,0 cm
Objekt: H 17,5 cm; BxL 53,0 x 97,0 cm
auf Unterseite Holzkasten signiert, datiert

Pr.: H.S.



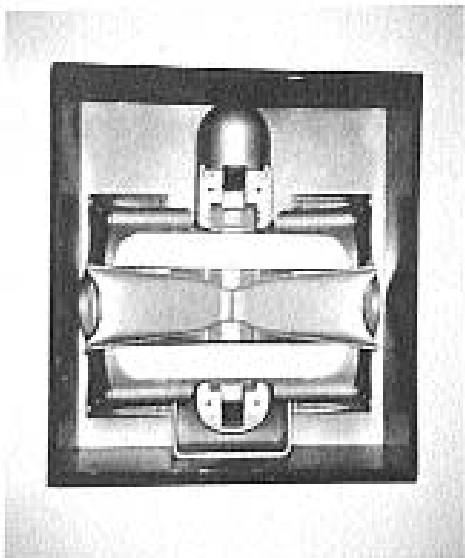
1972-9

Tornister, 1972

Aluminiumgußteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 61,0 cm; B 66,0 cm; T 16,0 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: seit 1974 Privatbesitz Köln
(Sammlung Dietmar Schneider)

GA: 1992 Kölnisches Stadtmuseum



1972-10

Astronautenrelief, 1972

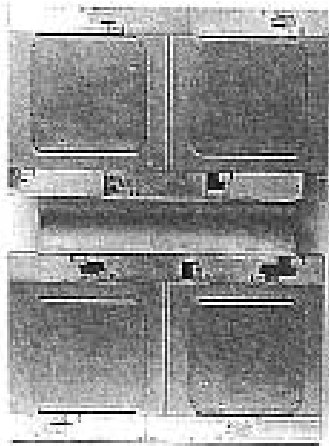
Aluminiumgußteile, geschweißt, Felgensilber gesprayed; mittlerweile in schwarzem Holzkasten montiert.

Kasten: H 70,5 cm; B 63,5 cm; T 20,0 cm
Objekt: H 63,5 cm; B 59,5 cm; T 16,0 cm

Pr.: seit Ende 70er Jahre Privatbesitz
Witten

EA: 1972 Nürnberg; 1975 Köln

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.; BK Gal.
HS, Erkelenz 1975; Kat. Köln 1990, S. 142



1972-11

Relief aus der Aluminiumzeit, 1972

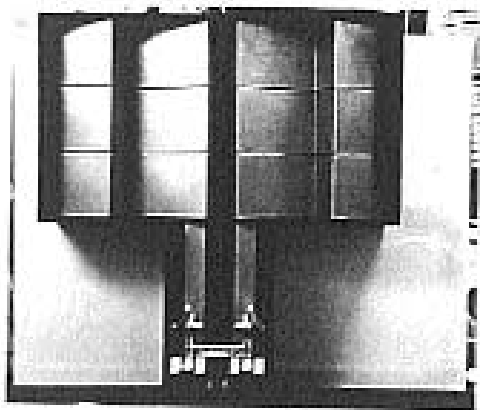
NT: Relief vierteilig

Aluminiumfußteile, Eisenblech, geschraubt, Folgensilber gesprayed
H 136,5 cm; B 97,5 cm; T 5,0 cm
rücks. oben links signiert, datiert

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg; 1975 Köln

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag. (Raumfoto); Sk, Nürnberger Zeitung 1972; Kat. Gal. Palazik 1973, unpag. (Raumfoto)



1972-12

Schwarze Einsamkeit, 1972

NT: Schwarzes Epitaph

Aluminiumfußteile, Aluminiumblech, geschraubt, geschweißt, Folgensilber gesprayed, eng umschlossen von einem schwarzen Holzkasten

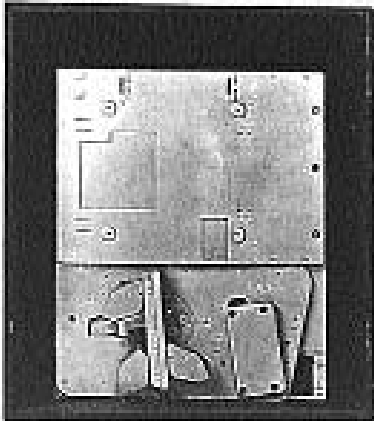
H 112 cm; B 103,5 cm; T 30 cm

Pr.: H.S., Mitte der 70er Jahre demontiert

EA: 1972 Nürnberg

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.

Lit. M. Mende, Nürnberger Nachrichten 1972



1972-13

Die Dinge zum Vorschein kommen lassen, 1972

NT: Es muß nicht immer Schokolade sein

Aluminiumgußteile, geschraubt, Folgensilber gesprayed, in schwarzem Holzkasten; anfangs ohne Holzkasten präsentiert.

H 71,7 cm; B 63,0 cm; T 20,0 cm
(mit Kasten)

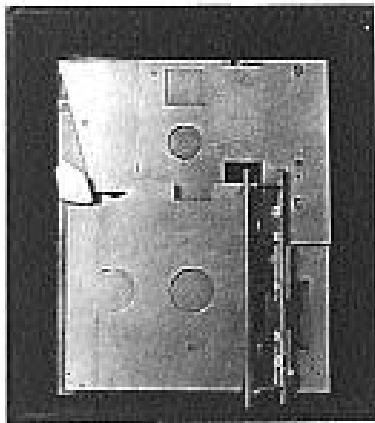
rücks. oben betitelt, datiert, signiert

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg; 1974 Bollweil;
1975 Köln; 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.; Kat.
Köln 1975, unpag.; Kat. Köln 1990,
S. 155

Lit. W. Schön, Rheinischer Merkur 1990



1972-14

Relief mit Leiter, 1972

Aluminiumgußteile, geschraubt, Folgensilber gesprayed, in schwarzem Holzkasten, Rückwand Preßspanplatte; anfangs ohne Holzkasten präsentiert.

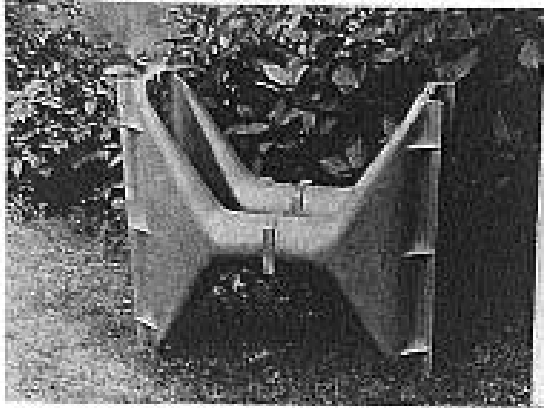
H 71,3 cm; B 63,0 cm; T 20,0 cm
(mit Kasten)

rücks. oben betitelt, datiert

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg; 1975 Köln; 1978
Witten; 1995 Düren

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.; Kat.
Köln 1975, unpag.; Kat. Köln 1990,
S. 56 u. 145



1972-15

Ohne Titel, 1971/72

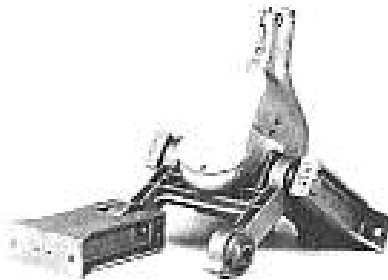
NT: Aus der Aluminiumzeit. Werk VII-72

Aluminiumgußteile, geschweißt, Felgensilber gesprayed

H 76,2 cm; B 82,0 cm; T 41,1 cm

Pr.: H.S.

EA: 1972 Nürnberg



1972-16

Utopisches Heideplaniergerät, 1972

NT: Staubsauger

Aluminiumgußteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed

H 30,0 cm; L 34,5 cm; B 27,5 cm

auf Unterseite datiert (1971, sic!), signiert, betitelt

Pr.: seit 1973 Privatbesitz Köln

EA: 1990 Köln; 1995 Düren

GA: 1972 Neuenkirchen, Gal. Palazik

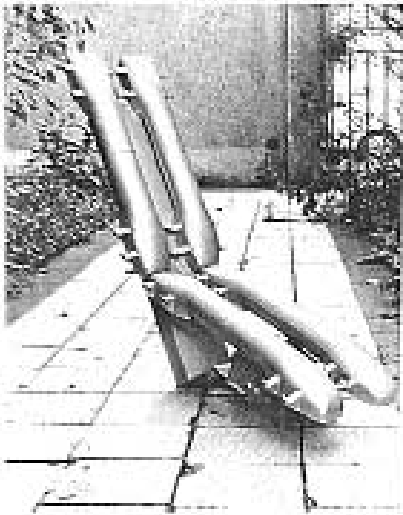
Abb. Kat. Gal. Palazik 1972, unpag.;

Öffentl. Anzeiger Bad Kreuznach 1990;

Köln im ... 3/90, S. 6; Mainzer

Rhein-Zeitung 1990; Kat. Köln 1990,

S. 111; Kat. Düren 1995, S. 19



1972-17

Stühlchen, 1972 / 1975 / 1979/80

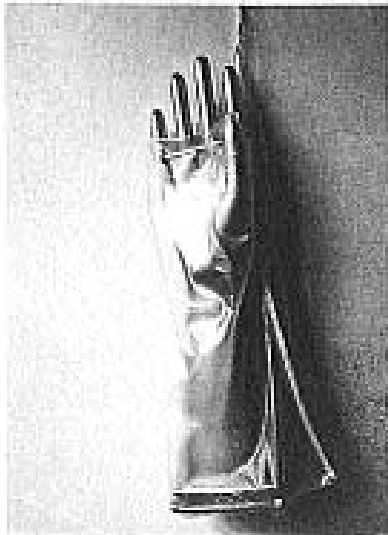
Aluminiumgußstücke, geschweißt, zunächst Felgensilber gesprayed; bis ca. 1975 auf schwarzem Podest; ca. 1979/80 Hammerschlagblau gesprayed
H 85,0 cm; L 42,5 cm; B 24,5 cm
auf Unterseite signiert, datiert (1971, sic!)

Pr.: seit 1987 Privatbesitz Köln

EA: 1972 Nürnberg; 1975 Köln; 1978
Witten; 1990 Köln

Abb. Kat. Nürnberg 1972, unpag.;
A. Hückelmann 1974 (2 Abb. u. 6 Zeichnungen A.H.), unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 103



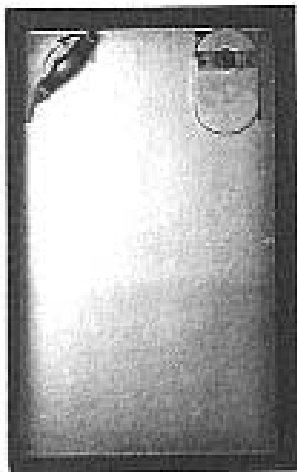


1973-1

Hand und Sack, 1968/73

Aluminiumfußteil (rechte Hand), Gold-
bronze gestrichen, in transparentem
Plastiksack, Schnur
H 41,0 cm (Hand); B x T 15 x 15 cm
(Beutel, flexibel)

Pr.: seit 1973 Privatbesitz Nieder-
kassel/Bonn



1973-2

Montage, 1973

NT: Griff im Kasten

Aluminiumfußteile, Hartgummi über
projizierter Fotocollage auf Silber-
papier, geklebt, geschraubt, Holzkas-
ten, dieser schwarz gestrichen,
Preßspanrückwand, Glasscheibe
H 73,0 cm; B 44,0 cm; T 10,0 cm (Kas-
ten)
rücks. oben signiert, datiert, be-
titelt

Pr.: seit ca. 1978 Privatbesitz Köln

EA: 1975 KH Köln



1973-3

Ohne Titel, 1973

Aluminiumgussteile, Aluminiumblech,
geschraubt, geschweißt, Felgensilber
gesprayed

H 83,0 cm; 38,5 cm; T 14,5 cm

Pr.: seit Mitte 70er Jahre Privatbesitz
München/Karlsruhe



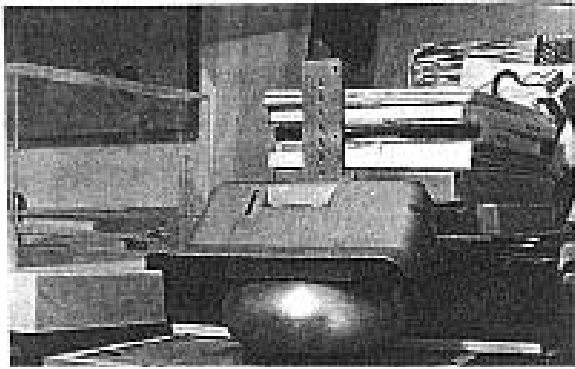
1973-4

Hut, 1973

Ready Made. Aluminiumfußstück (silbergraue
Eigenfärbigkeit)

H 11,0 cm; L 18,9 cm; B 12,8 cm
auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: seit 1974 Privatbesitz Köln



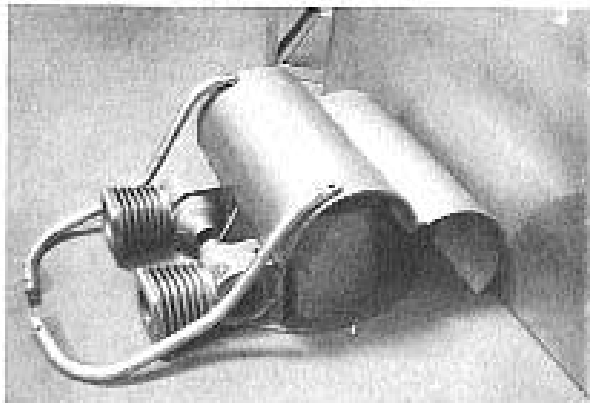
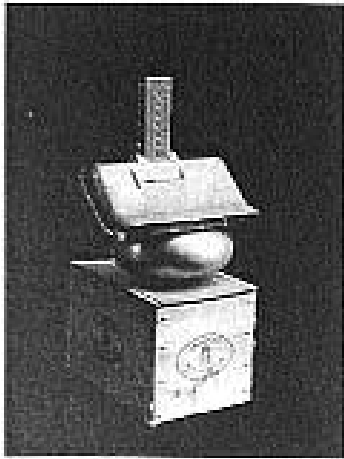
1973-K-1

Baumkuchen, 1973

Aluminiumgußteile, lose zusammengestellt
als Vorlage für Zeichnungen von Antonius
Höckelmann

Abb. A. Höckelmann 1974 (Abb. u. drei Zeich-
nungen A.H.), unpag.

Variante auf Holzkiste

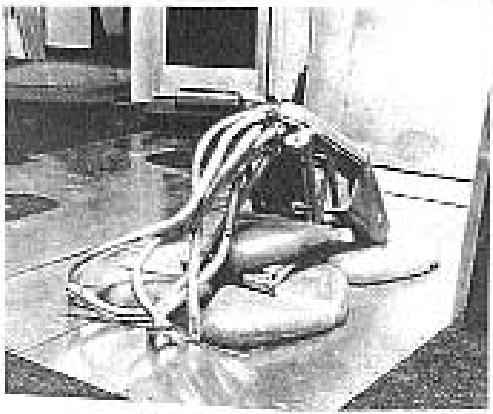


1973-K-2

Ohne Titel (Konzeptualplastik), 1973

Aluminiumgußteile, lose zusammengestellt
als Vorlage für Zeichnungen von Antonius
Höckelmann

Abb. A. Höckelmann 1974 (drei Abb. u. fünf
Zeichnungen A.H.), unpag.

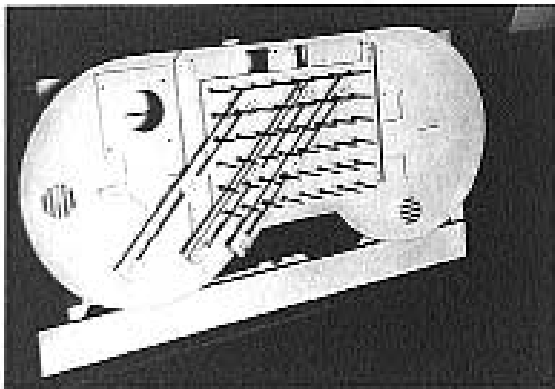


1973-K-3

Ohne Titel (Konzeptualplastik), 1973

Aluminiumgußteile, lose zusammengestellt
als Vorlage für Zeichnungen von Antonius
Höckelmann

Abb. A. Höckelmann 1974 (Abb. u. eine Zeich-
nung A.H.), unpag.

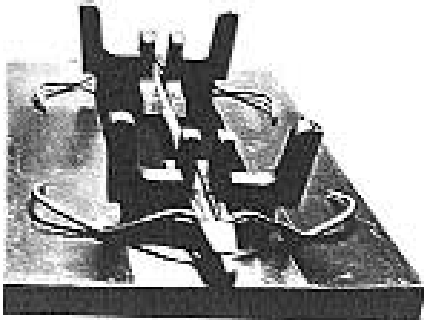


1973-K-4

Ohne Titel (Konzeptualrelief), um 1973

Aluminiumgußteile, geschraubt, lose mitein-
ander verbunden

H ca. 35 cm; B ca. 60 cm



1973-5

Aus der Aluminiumzeit, 1973

NT: 4 Hörner und Kufen

Werk aus dem Aluminiumzeitalter

Aluminiumfußstücke, Aluminiumblech über Holzplatte, diese schwarz gestrichen, geschraubt

H 43,0 cm; L 170,5 cm; B 109,0 cm
auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: H.S.

FA: 1975 Köln; 1978 Witten

Abb. das kunstwerk, Juli 1973, S. 50;
Kat. Köln 1975, unpag.; Xiren 1979,
unpag.



1973-6

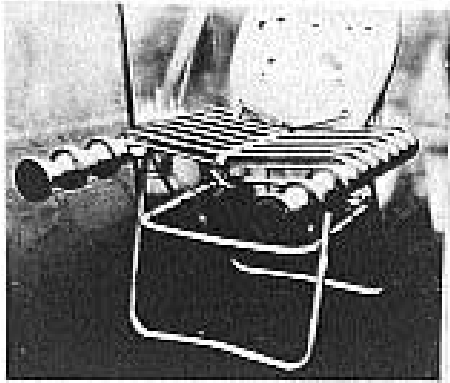
Ohne Titel, 1973

Aluminiumfußstücke, geschraubt, geschweisst, Felgensilber gesprayed

H 38,4 cm; L 47,5 cm; T 39,5 cm (Plinthe)
bzw. T 12,0 cm (oben)

Pr.: seit Ende 70er Jahre Privatbesitz Aachen

Abb. A. Höckelmann 1974 (Abb. u. 5
Zeichnungen A.H.), unpag.



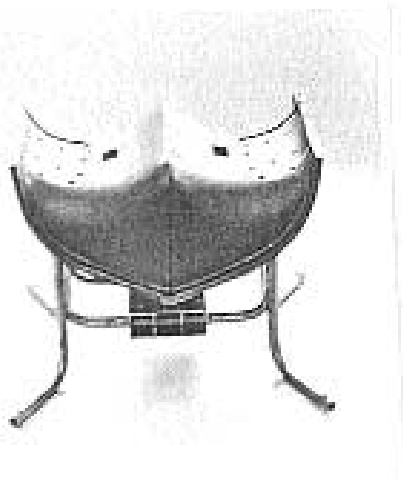
1973-7

Grillstuhl, 1973

Aluminiumgußteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H ca. 110 cm; B x L ca. 60 x 60 cm

Pr.: H.S., Ende 80er Jahre demontiert

Abb. A. Höckelmann 1974 (Abb. u. 3 Zeichnungen A.H.), unpag.



1973-8

Hocker, 1973

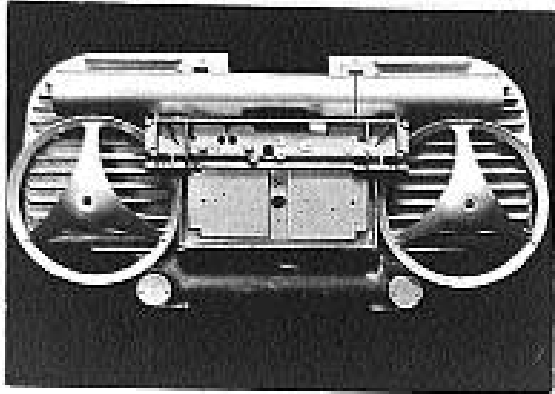
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 42,7 cm; B 52,4 cm; T 57,6 cm
auf Unterseite Sitzfläche signiert

Pr.: ab 1977 Sammlung Oppenheim, Bonn, seit 1997 wieder H.S.

EA: 1975 Köln; 1990 Köln

GA: 1977 Köln, Gal. Oppenheim, Stühle; 1981 Bonn, Kunstmuseum, Sammlung Oppenheim

Abb. A. Höckelmann 1974 (Abb. und 5 Zeichnungen A.H.), unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.; A. Bahr 1981 (Zeichnung A.B.), unpag.; Kat. Bonn 1981, S. 52; Kat. Köln 1990, S. 158
Vorlage für die Fotoleinwand "Mittelalterliches Musikinstrument", 1973 (Kat. Köln 1975, unpag.)



1973-9

Armatur, 1973

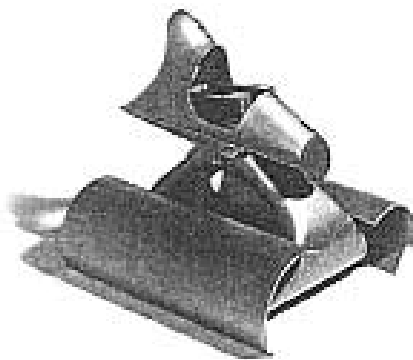
NT: Aus der Aluminiumzeit

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed; in schwarzem Holzkasten, Glasscheibe H 47,0 cm; B 89,0 cm; T 24,0 cm rücks. rechts oben signiert, betitelt, datiert

Pr.: seit 1978/79 Privatbesitz Köln

EA: 1975 Köln; 1990 Köln

Abb. EK Gal. Onze, Brüssel 1973; G. Winkler, Kunstwetterlage, 1973, S. 151; M. Stüve 1974; Kat. Köln 1975, unpag.; A. Bahr 1981 (Zeichnung A.B.), unpag.; Kat. Köln 1990, S. 25 u. 151



1973-10

Afrikanischer Schlitten, 1973

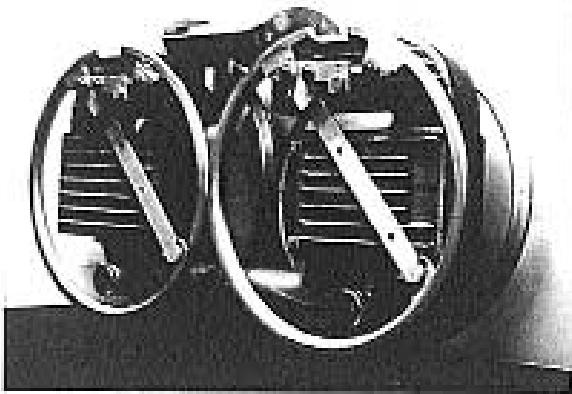
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed; bis nach Ausst. Köln 1975 mit Rückwand (Aluminiumblech, dieses: H 52,0 cm; B 93,5 cm; T 14,5 cm); H 47,7 cm; B 46,0 cm; L 47,7 cm in linker Kufe signiert, datiert

Pr.: seit Ende 70er Jahre Privatbesitz Witten

EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln; 1978 Witten; 1990 Köln

Abb. A. Höckelmann 1974 (2 Abb. u. 6 Zeichnungen A.H.), unpag.; Kat. Köln 1975, unpag.; Düren 1979, unpag.; Athanon 6/79, S. 17 (Zeichnung A. Bahr); A. Bahr 1981 (Zeichnung A.B.), unpag.; Belsor Kunst Quartal 1/90, S. 78; Kat. Köln 1990, S. 190

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 55

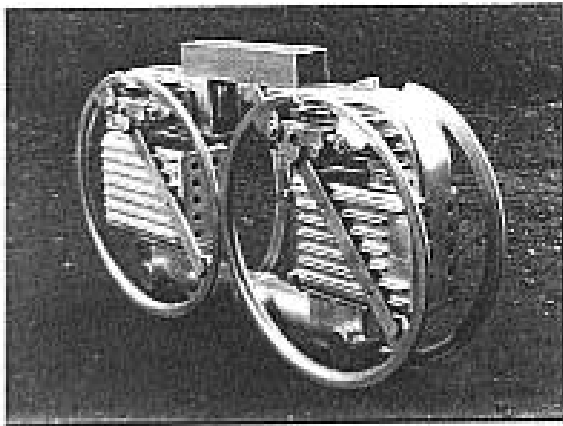


1973-K-5

Fahrrad, 1973

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed

erste Fassung zu WZ 1973-11: mit gewölbtem Sattel, dieser nicht befestigt



1973-11

Fahrrad, 1973

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed; steht frei auf Bodenplatte: Spanholzplatte, mit Aluminiumblechen ummantelt
H 48,5 cm; L 86,0 cm; T 17,0 cm

Bodenplatte: 3,0 cm x 111,0 cm x 56,5 cm
auf Unterseite Bodenplatte signiert (Salentin)

Pr.: seit 1976 Sammlung des Landes NRW, Aachen-Kornelimünster

EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln

GA: 1974 Frankfurt/M., naivität der maschine

Abb. G. Winkler, Kunstwetterlage 1973, S. 151; Kat. Frankfurt/M. 1974, S. 117; das kunstwerk, Mai 1974, S. 59; Kat. KH Köln 1975, unpag.; das kunstwerk 2/1980, S. 11; Kat. Düren 1979, unpag.; A. Bahr 1981, unpag. (Zeichnung A.B.); G. Rump, Kunst Köln 2/85, S. 49; Kat. Köln 1990, S. 152



1973-12

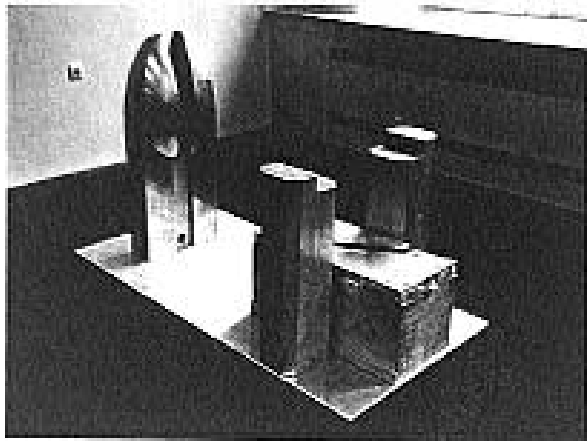
Doppelräder auf Sockel, 1973

NT: Kleine Skulptur mit Rädern

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Folgensilber gesprayed
H 14,7 cm; B 9,0 cm; T 7,0 cm
auf Unterseite inwendig signiert, datiert

Pr.: seit 1977 Privatbesitz Köln

EA: 1978 Witten



1974-1

Gruppe zweiteilig, 1974

NT: Kathedrale

Aluminiumgüßstücke, Aluminiumblech,
geschraubt, geschweißt, Felgensilber
gesprayed

Grundplatte: 75,8 cm x 149,5 cm; H 2,5 cm

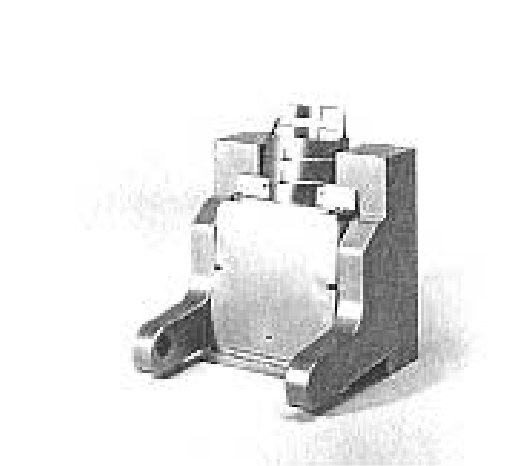
Objekt: H 91,6 cm

auf Unterseite signiert.

Pr.: seit 1974 Privatbesitz Obern-
dorf/Neckar

EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; W. Krüger,
Kölnener Stadtanzeiger 1975; Kunstforum
International 3/1975, S. 37; Düren
1979, unpag.



1974-2

Kleine Figur (Roboter), 1974

Aluminiumgüßstücke, geschraubt, ge-
schweißt, Felgensilber sprayed

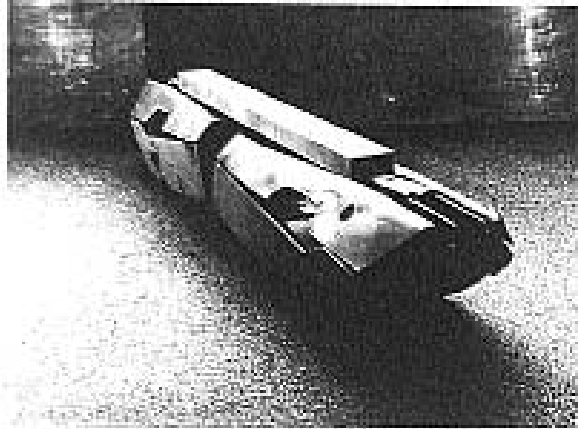
H 45,2 cm; B 36,8 cm; T 36,5 cm

inwendig signiert, datiert

Pr.: seit 1989 Privatbesitz Köln

EA: 1975 Köln; 1995 Düren

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; HDJ,
Aluminium 11/1989, S. 1082+1119;
Kat. Köln 1990, S. 112; Th. Hirsch
1992; Kat. Düren 1995, S. 22



1974-3

Sarkophag, 1974

NT: Mumienkiste

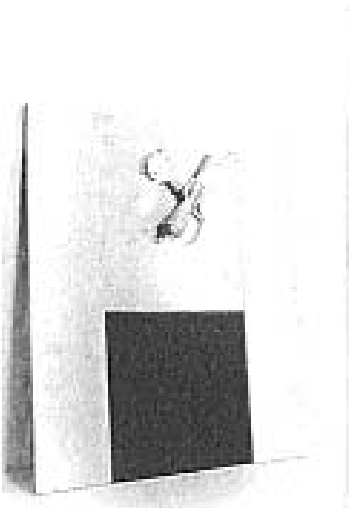
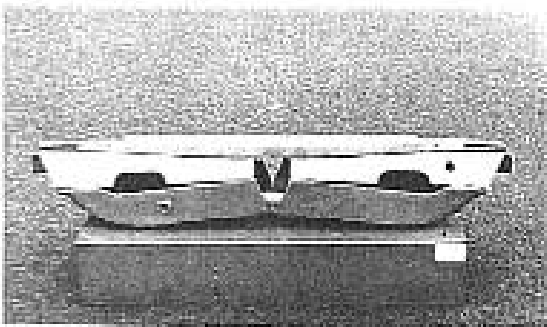
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed seit 1975 auf Stahlpodest
 H 42,0 cm (davon Podest 21,5 cm);
 L 165 cm (Podest 125); B 45 cm (Sarkophag 28 cm)

Pr.: H.S.

EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln; 1978 Witten; 1990 Köln; 1995 Düren

GA: 1976 Mannheim, Dt. Künstlerbund

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; Kunstreport (Ausst. Dt. Künstlerbund) 1976; Düren 1979, unpag.; R. Müller 1/1980, S. 6; A. Tahr 1981 (Zeichnung A.B.), unpag.; Kat. Köln 1990, S. 107; Kat. Düren 1995, S. 21



1974-4

Hommage à Kandinsky, 1974

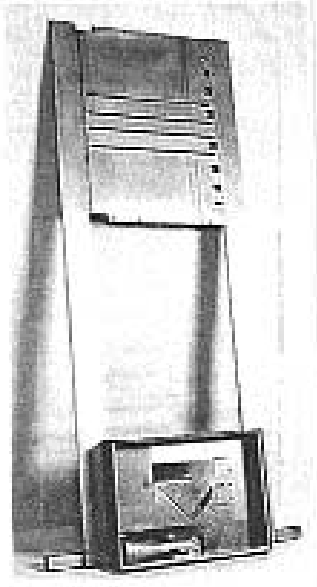
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed, über Holzplatte, schwarz gestrichen, Aluminiumbleche

H 159,0 cm; B 137,0 cm; T 11,0 cm
 rücks. oben rechts signiert, betitelt

Pr.: H.S.

EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln; 1978 Witten; 1990 Köln; 1995 Düren

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; EK Gal. Schmela 1976; das kunstwerk, Juni 1978, S. 59; Kat. Köln 1990, S. 54 u. 106; Kat. Düren 1995, S. 18



1974-5

Gestell mit Reliefkasten mit Bombenfragment,
1973/74

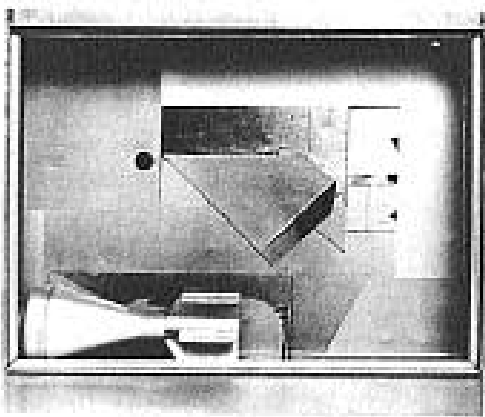
Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech,
geschweißt, Folgensilber gesprayed,
Photocollage, geklebt

H 200 cm; B 101 cm; T 16 cm

heute nicht mehr gültig (s. WZ 1975-8)

Pr.: H.S.

EA: 1975 Köln



1974-R-1

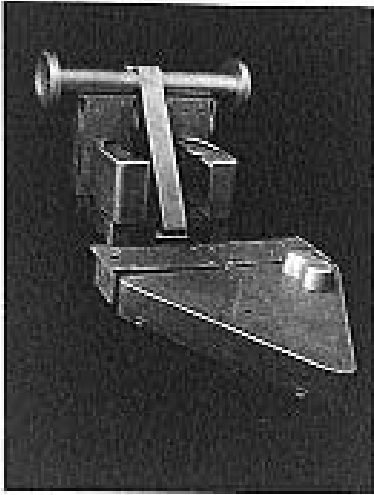
Luftaufnahme, 1973/74

Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech,
Photocollage

H 45 cm; B 60 cm; T 8 cm

Teil von WZ 1974-5;

heute ohne Gültigkeit



1974-6

Gruppe zweiteilig, 1974 / 1990

Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech, geschweißt, Folgensilber gesprayed
seit 1990 gilt nur noch der hintere Teil:

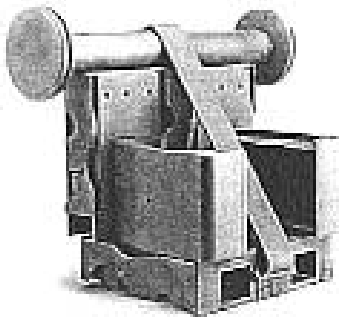
T: Stahl mit Walze

Dreieck: H 7,6 cm; B 84,5 cm; L 101,0 cm
Stahl mit Walze: H 70,5 cm; B 88,0 cm;
L 55,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1975 Köln

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.



1974-7

Liegender, 1973/74

Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech, geschraubt, geschweißt, Folgensilber gesprayed; Holzball, mit Farbe überzogen; Holzblöcke, schwarz gestrichen

H 33,0 cm; B 90,0 cm (ohne Holzflanken: 39,8 cm); L 151,8 cm

Pr.: H.S.

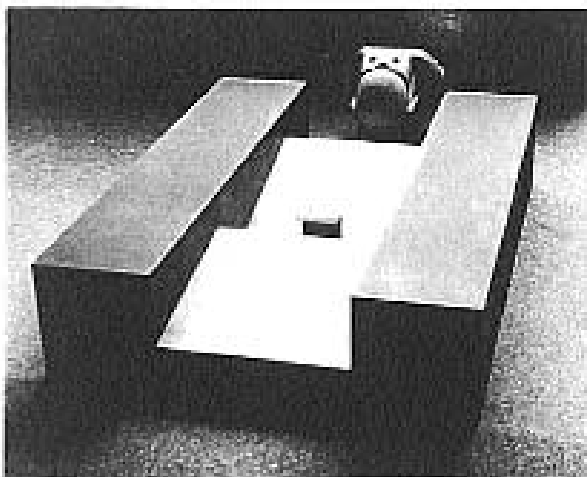
EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln;

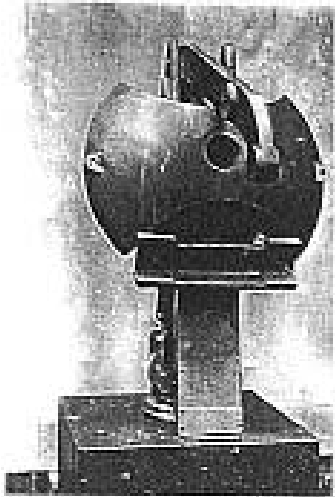
1978 Witten

Abb. A. Höckelmann 1974 (2 Details u. 4 Zeichnungen A.H.), unpag.; Kat.

Köln 1975, unpag.

Vorlage zur Fotoleinwand "Science Fiction", 1973 (Kat. Köln 1975, unpag.)

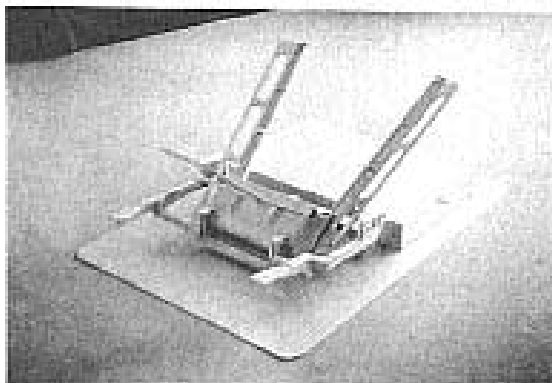




1974-K-2

Konzeptualplastik, um 1974

Aluminiumgußstücke, lose zusammen-
stellt; silbergraue Eigenfarbigkeit
H ca. 70 cm



1974-K-3

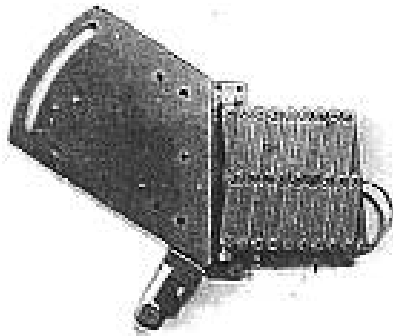
Konzeptualplastik, um 1974/75

NT: Konzeptualschreibmaschine

Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech,
lose zusammengestellt; silbergraue
Eigenfarbigkeit

H ca. 55 cm; ca. 40 x 35 cm

"Flügelement" dann in WZ 1975-1
integriert



1974-8

Relief, 1974 / 1975 / 1992/93

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, zunächst Polgenseilber gesprayed;

1974/75 Hammerschlagblau gesprayed;

1992/93 auf Holzplatte montiert, Holzleisten geklebt, weiß gestrichen

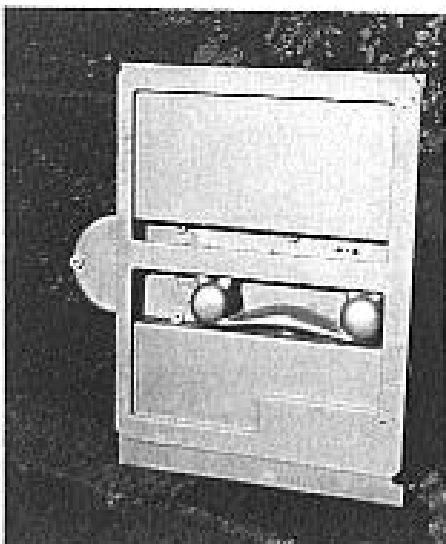
Objekt: 40,0 x 54,0 cm; T 4,0 cm

auf Holzplatte: 61,0 x 64,0 cm; T 5,5 cm

rücks. signiert, datiert (1974/1992), betitelt

Pr.: H.S.

EA: 1975 Köln



1974-9

Relief mit Telefonhörer, 1973/74

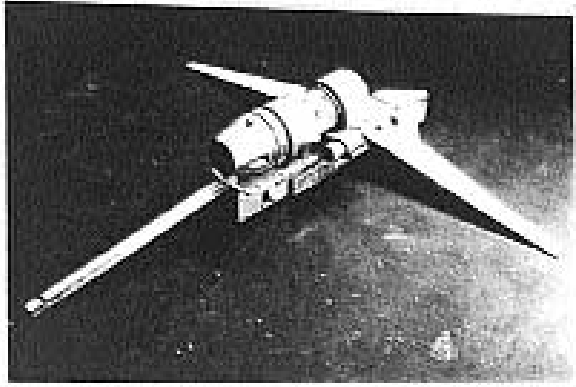
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Polgenseilber gesprayed

H 63,0 cm; B 46,0 cm; T 5,8 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

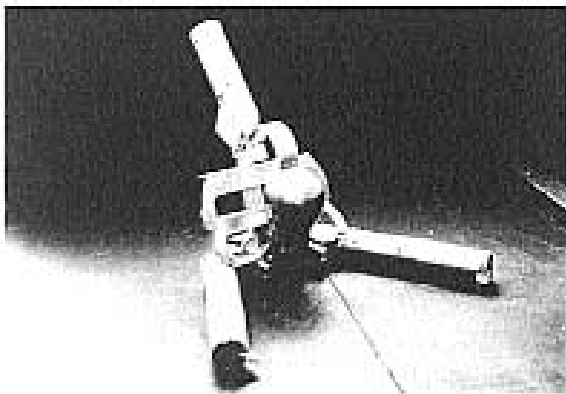
EA: 1975 Köln



1974-K-4

Konzeptualplastik, um 1974

Aluminiumgußstücke, lose zusammen-
gestellt; silbergraue Eigenfärbigkeit
H 30 cm; L 100 cm; B 80 cm



1974-10

Skulptur mit Kopf, 1974

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Fel-
gensilber gesprayed
H 85,5 cm; B 79,5 cm; T 54,0 cm
vordere untere Leiste signiert

Pr.: seit zweite Hälfte 70er Jahre
Privatbesitz Mülheim/Ruhr

EA: 1975 Köln; 1978 Witten

GA: 1995 Herne

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; Kat.
Herne 1995, S. 29



1974-11

Stuhl mit Bombe, 1974

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed

Stuhl: H 89,0 cm; B 61,5 cm; T 75,0 cm

horizontale Stange (Verbindung zur

"Bombe"): 109,5 cm

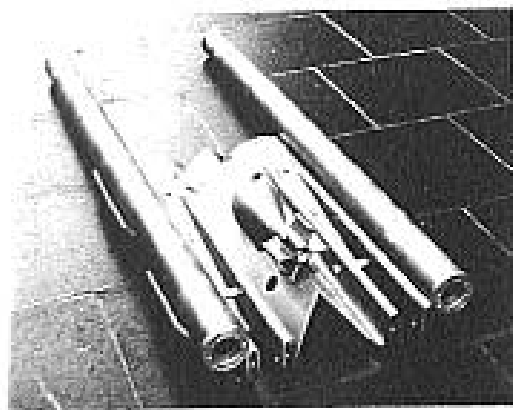
"Bombe": H 44,0 cm; B 84,5 cm; T 18,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1974 Rottweil; 1975 Köln

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.; Kat.

Köln 1990, S. 125



1974-12

Aber auf jeden Fall mit Helm, 1974

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed

zeitweilig auf schwarzem Holzsockel

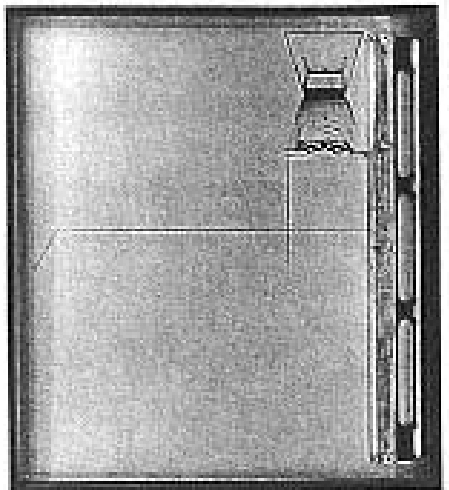
H 10,0 cm; L 143,0 cm; B 52,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1975 Köln; 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Kat. Köln 1975, unpag.





1975-1

Ohne Titel, 1975

NR: Bild mit seitlicher Klammer

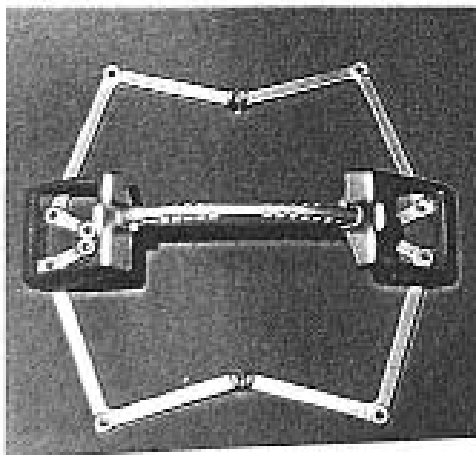
Fotomontage auf Silberfoto, Aluminium-
gußteil über Preßspanplatte, geschraubt,
in Holzkasten, schwarz gestrichen, hin-
ter Glasscheibe

Multiple, Auflage 10, tatsächlich nur
fünf ausgeführt - für Galerie HS, Erke-
lenz

H 62,6 cm; B 55,8 cm; T 6,3 cm

rücks. mittig signiert, datiert, nummeriert

EA: 1975 Köln



1975-2

Ohne Titel, um 1975

Aluminiumgußstücke, geschweißt
57,0 x 60,0 cm; T 24,0 cm

Pr.: seit 1975 Privatbesitz Köln

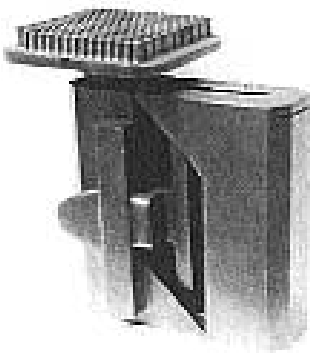
1975-3

Penthouse, 1975/76

Aluminiumgüßstücke, geschraubt, geschweißt, Folgensilber gesprayed
H 15,0 cm; B 8,5 cm; T 13,5 cm

Pr.: seit 1990 Privatbesitz Köln

EA: 1995 Düren



1975-4

Gruppe mit sitzendem Astronaut, 1972/75

Aluminiumgüßstücke, geschraubt, geschweißt, Folgensilber gesprayed
Variation von "Sitzender Astronaut",
WZ 1971-10, dieser ist integriert

1972 Hinzufügung des Holzsockels, dieser schwarz gestrichen; 1975 Ergänzung der Formation gegenüber; dazu das Ensemble auf langgestrecktem schwarzem Sockel

Astronaut: H 61,5 cm; B 51,0 cm; L 94,0 cm

lehrende Partie: H 165,0 cm; B 50,8 cm;

T 14,5 cm

gesamt: H 167 cm; B 51 cm; L 164 cm

auf Unterseite signiert, datiert (1972)

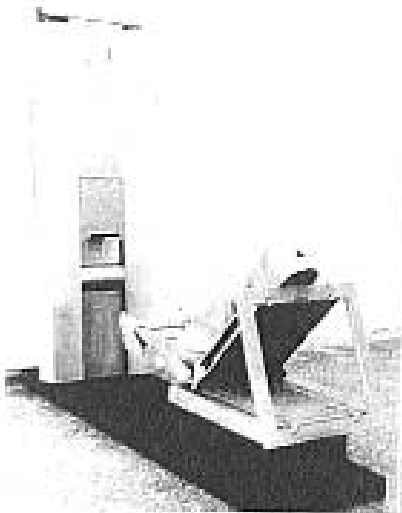
Pr.: H.S.

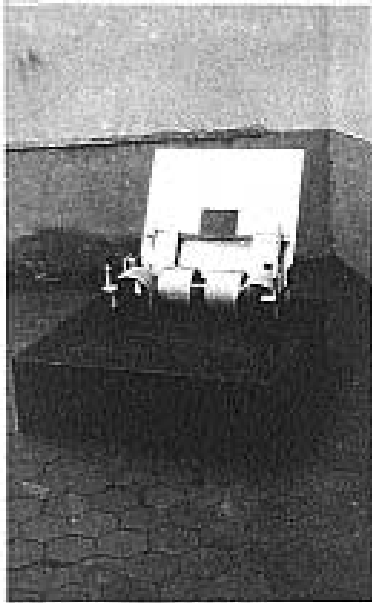
EA: 1975 Köln; 1978 Witten

Abb. das kunstwerk, Mai 1975, S. 61;

Kat. Köln 1975, unpag. u. Cover;

Kat. Köln 1990, S. 141





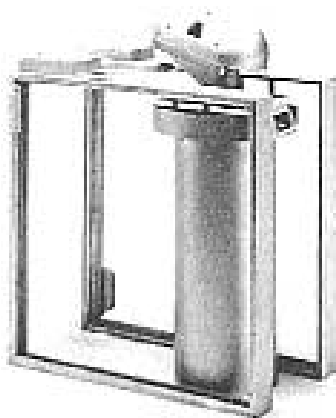
1975-5

Stuhlfragment, 1975

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Folgensilber gesprayed, auf Holzkasten, schwarz gestrichen
Stuhl: H 44,0 cm; B 49,3 cm; T 28,5 cm
Sockel: H 19,8 cm; B 66,6 cm; T 67,0 cm
auf Unterseite signiert, datiert, betitelt.

Pr.: H.S.

Abb. Düren 1979, unpag.



1975-6

Konstruktion mit Gestell, 1975

Aluminiumgußstücke, geschweißt, geschraubt, Folgensilber gesprayed
H 78,0 cm; B 34,7 cm; T 62,2 cm

Pr.: seit 1975 Privatbesitz Köln

Abb. Düren 1979, unpag.; A. Bahr 1981, unpag. (Zeichnung A.B.); Kat. Köln 1990, S. 137



1975-7

O.T. (Skulptur-Relief), 1975 / 1976

NP: Reliefmontage aus der Aluminiumzeit (1975)

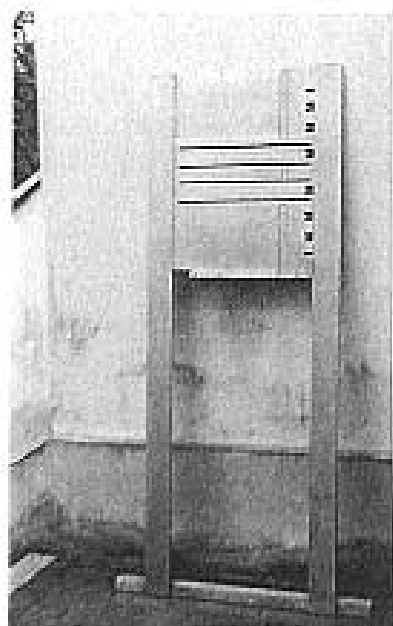
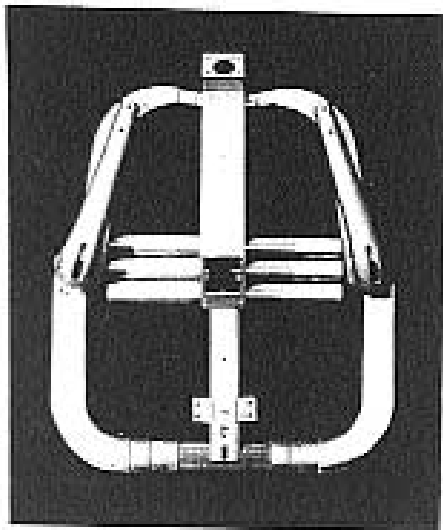
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
die erste Fassung wurden nach wenigen Monaten verändert, erst dann ausgestellt (1976)

H 82,0 cm; B 69,0 cm; T 25,0 cm
rückw. mittig signiert, datiert (1976)

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Kat. Düren 1995, S. 31



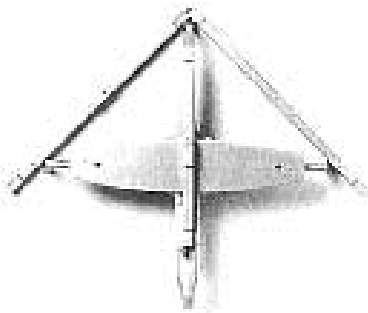
1975-8

Flaches Tor, 1975/76

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Felgensilber gesprayed
isoliert von "Gestell mit Reliefkasten mit Knochenfragment", WVZ 1974-5; der "Reliefkasten" wurde wohl erst 1976 entfernt.

H 200,5 cm; B 75,5 cm;
T o: 1,8 cm; T u: 8,0 cm

Pr.: H.S.



1976-1

Armbrust, 1976

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 66,5 cm; B 83,5 cm; T 16,0 cm
rücks. auf rechtem Schenkel längs
Signatur in Versalien gehämmert

Pr.: seit 1981 Gal. Wilbrand, Köln

EA: 1978 Witten; 1990 Köln

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln
1990, S. 58 u. 131

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln
1990, S. 58



1976-2

Laserkanone, 1976

Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
H 87,5 cm; B 65,0 cm; T 73,5 cm
auf Unterseite Fuß signiert

Pr.: seit ca. 1979 Privatbesitz Köln

EA: 1978 Witten; 1990 Köln

Abb. Düren 1979, unpag.; Athanon 7/79,
Zeichnung A. Bahr, S. 5; R. Müller
1/1980, Innencover u. S. 5; A. Bahr
1981 (Zeichnung A.B.), unpag.; Köln
im ... 9/90, S. 6 u. 28; Kat. Köln
1990, S. 35 u. 122; J. Schön, Kölner
Stadt-Anzeiger 1990; H. D. Jorissen,
4/1992, S. 8; W. Vitt 3/95, S. 20;
J. Raap 1995, S. 267



1976-3

Stuhl-Science-Fiction, 1976

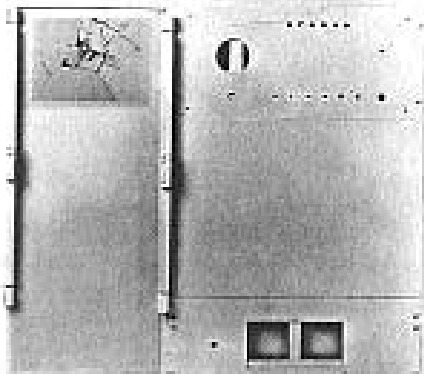
Aluminiumgußstücke, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed
eine erste Fassung, die nie für gültig erklärt wurde, hat H.S. bereits nach wenigen Monaten geändert
H 83,0 cm; B 84,0 cm; T 77,0 cm

Pr.: H.S.

KA: 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Künstler Ateliers in Köln 1977, S. 166; Athanon 6/1979, S. 41; Düren 1979, unpag.; A. Bahr 1981, unpag. (Zeichnung A.B.); Kat. Köln 1990, S. 58 u. 115; Kat. Düren 1995, S. 26

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln 1990, S. 58



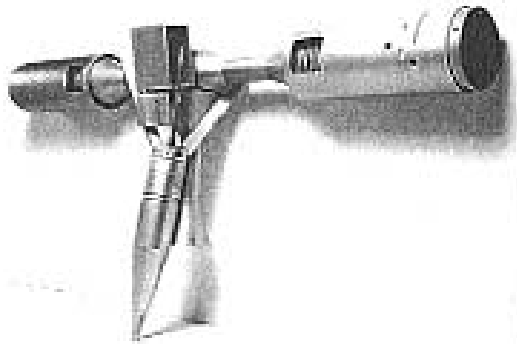
1976-4

Relief, 1976

Aluminiumgußteile, Fotomontage auf Aluminiumblech, geklebt, geschraubt, Plexiglasscheibe eingepaßt, über Preßspanplatte
H 83,4 cm; B 83,3 cm; T 13,0 cm
rücks. oben signiert, datiert

Pr.: H.S.

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 156 u. 171



1976-5

Objekt mit Spitze, 1976

Aluminiumgußstücke, geschweißt,
Falgensilber gesprayed
H 69,5 cm; B 143,0 cm; T 19,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten; 1995 Düren

GA: 1991 Kölnisches Stadtmuseum

Abb. Kunstjahrbuch 1979, S. 364; Düren
1979, unpag.; Athanor 10/80, Zeich-
nung A. Bahr, S. 5; Zwanzig Kölner Ga-
lerien ... 1981, S. 105; H. Walther,
S. 92f; EK Gal. Wilbrand, Köln 1981;
A. Bahr 1981, unpag. (2 Zeichnungen A.B.);
Künstler in Köln 1989, unpag.; HDJ 11/
1989, S. 1119; Kat. Köln 1990, S. 23 u.
120; M. Krause, WAZ 1990; Kat. Aluminium,
Köln 1991, S. 193; P. Winter 1992, S. 28;
Kat. Düren 1995, S. 23



1976-6

Relief mit diagonal gesetztem Formteil, 1976

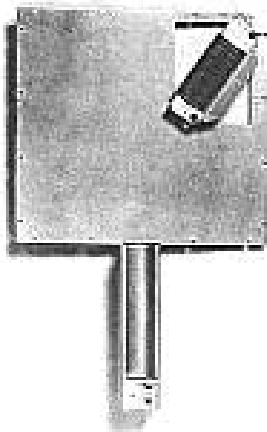
Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech, ge-
schweißt, geschraubt, Falgensilber ge-
sprayed

H 116,5 cm; B 62,0 cm; T 13,0 cm
rücks. signiert, datiert (1977, sic!)
nach Auskunft von H.S. 1976 entstanden

Pr.: seit 1981 Privatbesitz Köln/Saar-
brücken

EA: 1978 Witten; 1990 Köln

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln 1990,
S. 114 (dort 1977 datiert)



1976-7

Relief mit gerippter Form, 1976

Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech,
geschraubt, geschweißt, Felgensilber
gesprayed

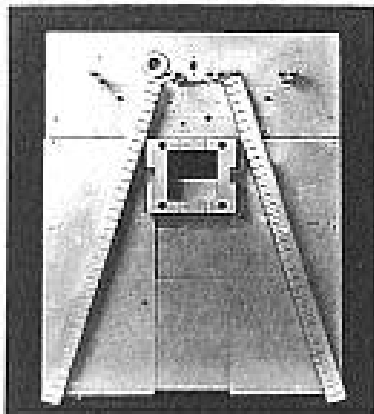
H 100,6 cm; B 65,0 cm; T 9,0 cm

rücks. links mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

GA: 1995 Grevenbroich

Abb. Kat. Köln 1990, S. 127



1976-8

Relief mit A-ähnlicher Form, 1976

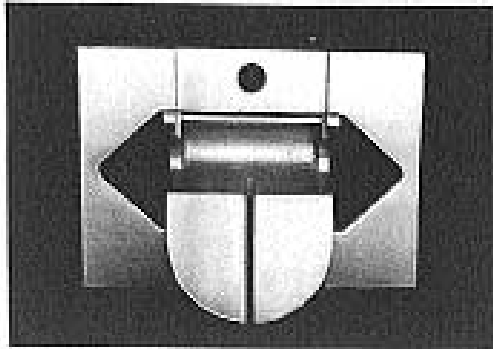
Aluminiumgußstücke, Aluminiumblech,
geschraubt, Felgensilber sprayed,
in Holzkasten, dieser mit schwarzem
Schultafellack gestrichen, auf Preß-
spanplatte

H 67,5 cm; B 60,5 cm; T 12,3 cm

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Kat. Köln 1990, S. 138; Kat. Dü-
ren 1995, S. 25



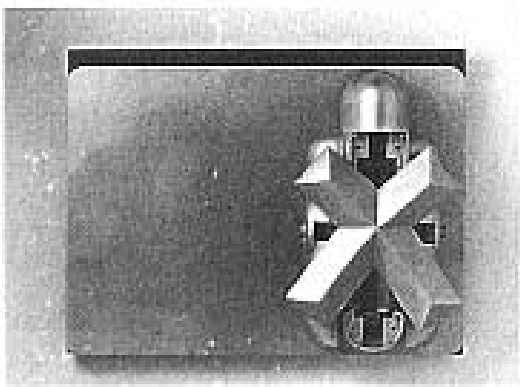
1976-9

Objekt mit Zunge, 1976

Aluminiumgußteile, geschweißt, Fei-
genschilber gesprayed

H 26,2 cm; B 34,8 cm; T 11,1 cm
rücks. untere Leiste Signatur in
Versalien gehämmert

Pr.: seit 1977 Privatbesitz Hürth



1976-10

Astronaut mit Mal, 1976

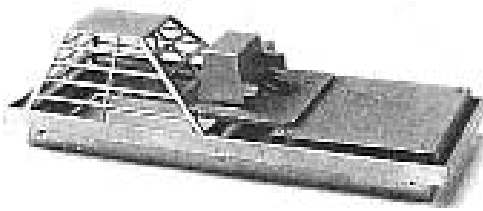
Aluminiumgußteile, Aluminiumblech,
geschraubt, geschweißt, Feigenschil-
ber gesprayed

H 69 cm; B 90 cm; T 22 cm
rücks. signiert, datiert

Pr.: seit 1981 Privatbesitz Berlin/
Karlsruhe

Abb. Düren 1979, Cover u. unpag.;
Kat. Köln 1990, S. 56 u. 123

Lit. M. Schneckenburger, Kat. Köln
1990, S. 57



1976-11

Ohne Titel (Architekturähnlich), 1976

NT: Skulptur (architektonisch)
Glaspalast mit Bunker

Aluminiumgußteile, geschraubt, Fel-
gensilber gesprayed

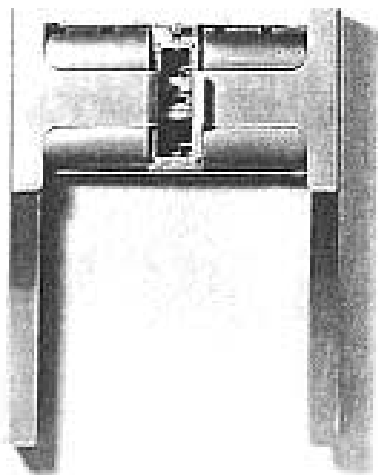
H 14,0 cm; B 26,0 cm; L 56,0 cm

auf Unterseite signiert, datiert (1976),
betitelt (Relief, sic!)

Pr.: seit Mitte 80er Jahre Privatbe-
sitz Köln

EA: 1978 Witten; 1990 Köln; 1995 Düren

Abb. Kat. Köln 1990, S. 110; köln im
... 1/90, S. 6; Kat. Düren 1995, S. 32



1976-12

Kleines Tor, 1976

NT: Tor I

Aluminiumgußteile, Aluminiumblech, ge-
schweißt, geschraubt, Felgensilber
gesprayed

Relief: hängt über dem Boden

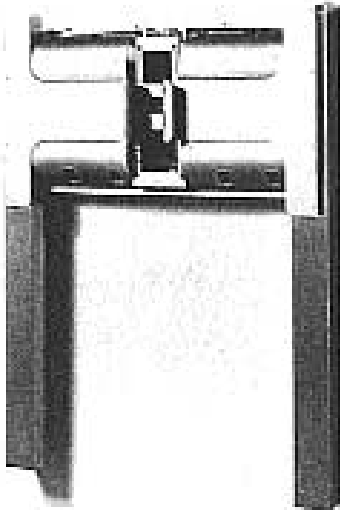
H 120,0 cm; B 91,8 cm; T 15,5 cm

in rechter vertikaler Form längs sig-
niert

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten

Abb. Düren 1979, unpag.



1976-13

Kleines Tor, 1976

NT: Tor II

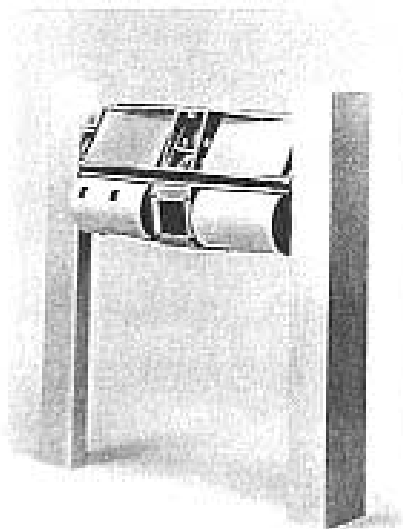
Aluminiumgussteile, Aluminiumblech,
geschweißt, geschraubt, Folgensilber
gesprayed

Relief: hängt über dem Boden
H 120,0 cm; B 91,6 cm; T 18,5 cm

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten

Abb. Kat. Köln 1990, S. 144



1976-14

Großes Tor, 1976

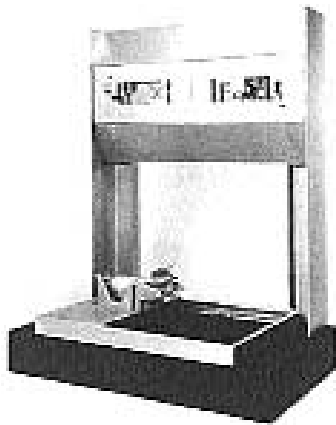
Aluminiumgussteile, Aluminiumblech,
geschweißt, geschraubt, Folgensilber
gesprayed

H 122,5 cm; B 11,5 cm; T 21,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten

Abb. Düren 1979, unpag.



1976-15

Raketenautomat, 1976

Aluminiumgußteile, Aluminiumblech,
geschraubt, Felgensilber gesprayed,
auf Holzsockel, dieser schwarz ge-
strichen

Tor: H 121,0 cm; B 102,0 cm; T 25,0 cm

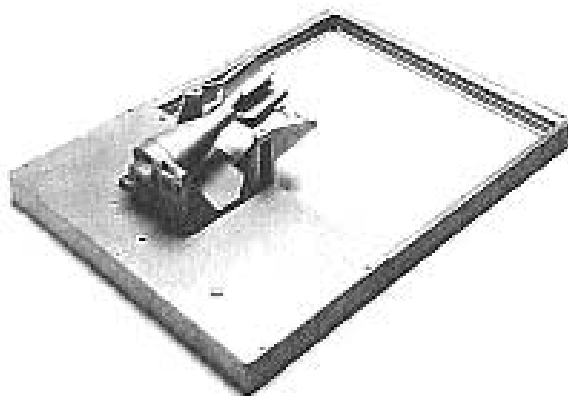
Raster mit Rakete: H 19,0 cm; B 83,0 cm;
T 58,0 cm

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln

1990, S. 116; Kat. Düren 1995, S. 17



1976-K-1

Raketenautomat (Unteres Stück), 1976

Aluminiumgußteile, Aluminiumblech,
geschraubt, Felgensilber gesprayed
H 19,0 cm; B 83,0 cm; T 58,0 cm

Teil von WZ 1976-15; nie alleine
ausgestellt, aber abgebildet

Abb. Düren 1979, unpag.; A. Bahr,
unpag. (Zeichnung A.B.); Kat. Köln
1990, S. 117



1976-16

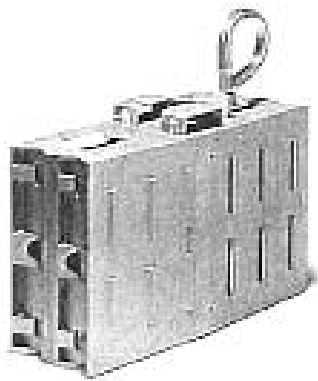
Utopischer Flugapparat, 1976

Aluminiumblech, Aluminiumgußstücke,
geschraubt, Feilgenschliff gesprayed
H 24,0 cm; B 79,0 cm; T 50,0 cm
auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Düren 1979, unpag.; Athanon 10/
1980, S. 55; A. Bahr, unpag. (Zeich-
nung A.B.); Kat. Köln 1990, S. 124;
Kat. Düren 1995, S. 16



1976-17

Koffer-Science-Fiction, 1976

Nr.: Koffer

Aluminiumgußteile, geschraubt, ge-
schweißt, Feilgenschliff gesprayed
H 57,6 cm; L 63,5 cm; B 20,5 cm
auf Unterseite signiert

Pr.: seit zweite Hälfte 70er Jahre
Privatbesitz Mülheim/Ruhr; seit 1996
Märkisches Museum Witten, Inv.Nr. 2966

EA: 1978 Witten

Abb.: Düren 1979, unpag.; Kat. Köln
1990, S. 128



1976-18

Kategorischer Gegenstand, 1976

NT: Kategorialer Gegenstand II

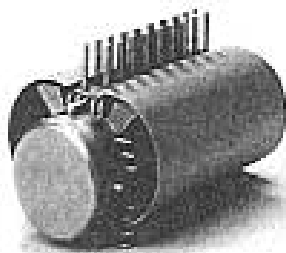
Aluminiumgussteile, gedreht, eingepaßt, Felgensilber gesprayed
vgl. auch WVZ 1972-3

H 24,0 cm; ϕ 17,3 cm

inwendig betitelt, datiert (1971, sic!), signiert

Pr.: seit 1991/92 Privatsitz Köln

Abb. Kat. Köln 1990, Rückencover;
EK Gal. Schütte, Essen 1990



1976-19

Objekt mit Röhrrchen, 1976

Aluminiumgussteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed

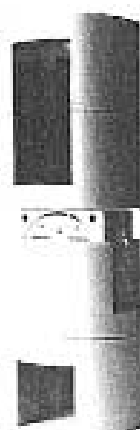
H 39,5 cm; B 28,0 cm; L 28,5 cm

auf Unterseite Signatur in Versalien gehämert

Pr.: H.S.

EA: 1995 Düren

Abb. Kat. Köln 1990, S. 113; Köln im ... 3/90, S. 6; P. Winter 1992, S. 3;
Kat. Düren 1995, S. 29; J. Raap, S. 267



1977-1

Kleine Säule, 1977

Aluminiumgußteile, geklebt, Felgensilber gesprayed

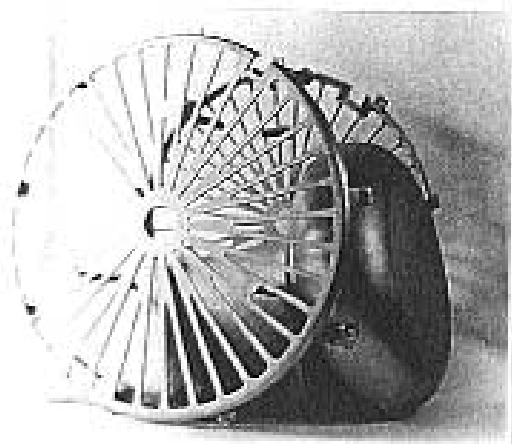
H 26,0 cm; ϕ /9,0 cm

auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: H.S.

EA: 1995 Düren, 2000 Kölnisches Stadtmuseum

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 150



1977-2

Sonnenwagen, 1977

Aluminiumgußteile, geschraubt, geschweißt, Felgensilber gesprayed

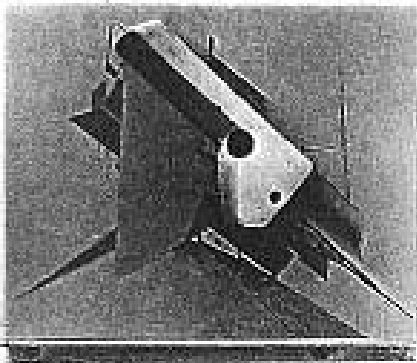
H 30,5 cm; 23,0 x 30,5 cm

vorne, untere Leiste Prägestempel Initialien

Pr.: seit 1981 Gal. Wilbrand, Köln

EA: 1990 Köln; 1995 Düren

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 139; Kat. Düren 1995, S. 27; E. Hoog 1995



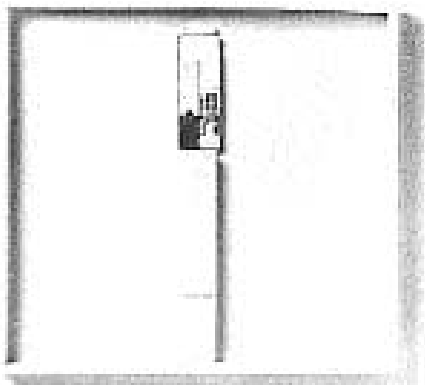
1977-3

Relief mit Aluminiumteil, 1977/78

Aluminiumgußteil über Silberfoto, geschraubt, Collage, auf Aluminiumblech

H 22,0 cm; B 24,0 cm; T 4,5 cm
rücks. mittig, auf Aufkleber, signiert, datiert, betitelt

Pr.: seit 1978/79 Privatbesitz Köln



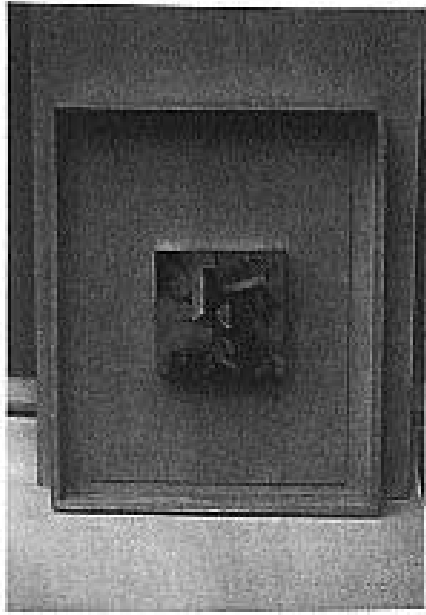
1977-4

Fetisch (weißes Relief), 1977

Holzsteg, Holzkasten, verleimt, weiß gestrichen, Fotocollage, Collageschnipsel, geklebt

H 46,7 cm; B 50,0 cm; T 4,3 cm
vordere, auf Mittelsteg unten signiert;
rücks. mittig, auf Aufkleber, signiert,
datiert, betitelt

Pr.: seit Mitte 80er Jahre Privatbesitz Köln



1977-5

Alpenbild, 1977

Foto (s/w-Collageschnipsel) auf Holzblock, dieser auf Holzplatte, in offenem Holzkasten, verleimt, weiß gestrichen

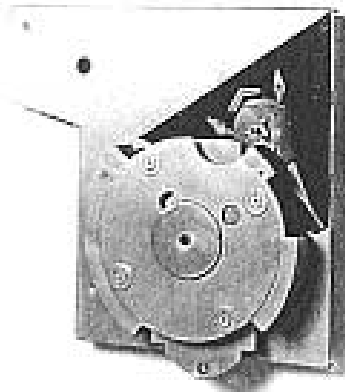
Kasten: H 52,1 cm; B 41,7 cm; T 4,2 cm

Grundplatte: H 45,5 cm; B 33,5 cm

Block: H 16,1 cm; B 16,1 cm; T 3,5 cm

rücks. oben mittlig, auf Aufkleber, signiert, betitelt, datiert

Pr.: H.S.



1977-6

Relief mit runden Teil und Fotocollage, 1977

NT: Relief mit runder Scheibe und Fotomontage

Aluminiumgußteil und Aluminiumwalzblech über Fotomontage, auf Holzplatte, geschraubt, Felgensilber gesprayed

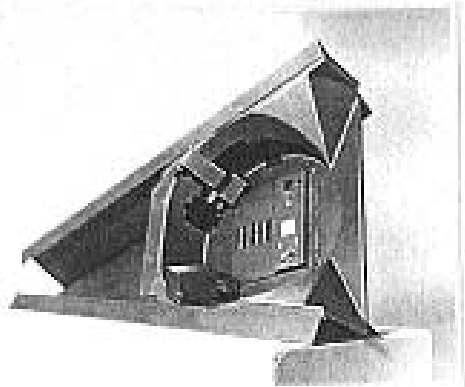
H 49,7 cm; B 49,5 cm; T 8,0 cm

rücks. unten links signiert, datiert

Pr.: seit Anfang 80er Jahre Privatbesitz Mülheim/Ruhr; seit 1994 als Stiftung Städt. Museum Mülheim/Ruhr, Inv.Nr. 4114

EA: 1980 Köln, Artothek; 1978 Witten; 1990 Köln

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln 1990, S. 2 u. 129

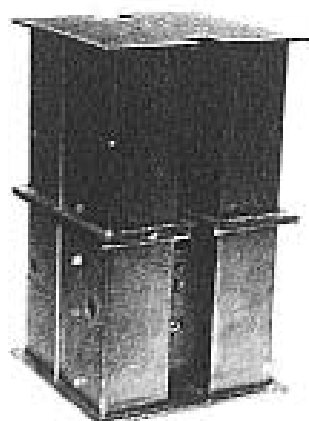


1977-7

Ohne Titel, 1977

Aluminiumgußteile, Kunststoff, geschraubt, Felgensilber gesprayed
H 56,7 cm; L 102,5 cm; T 20,4 cm

Pr.: H.S.



1977-8

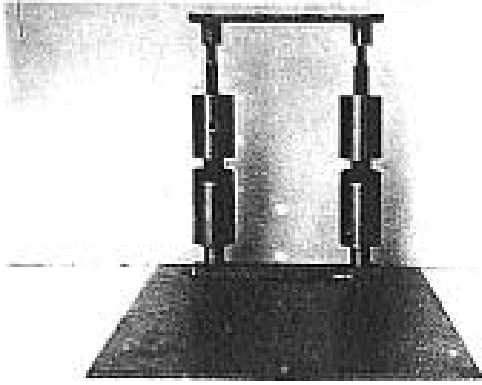
Ohne Titel, 1977

NT: Hochbunker

Aluminiumgußstücke (2 Teile), geklebt, Felgensilber gesprayed
H 21,0 cm; 12,5 x 12,5 cm
auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: H.S.

EA: 1995 Düren, 2000 Kölnisches Stadtmuseum



1977-9

Ohne Titel, 1977

Aluminiumgußteile, geschraubt, Fel-
gensilber gesprayed

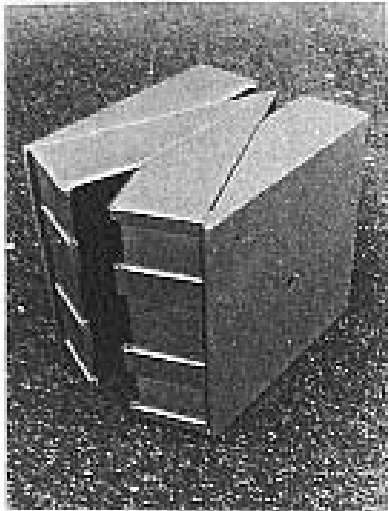
Röhren partiell beweglich

Bodenplatte 19,0 x 29,5 cm

Objekt H 17,2 cm; B 13,0 cm; T 3,0 cm

auf Unterseite signiert, datiert
(1974, sic!)

Pr.: seit 1995 Privatbesitz Mann-
heim/Düsseldorf



1978-1

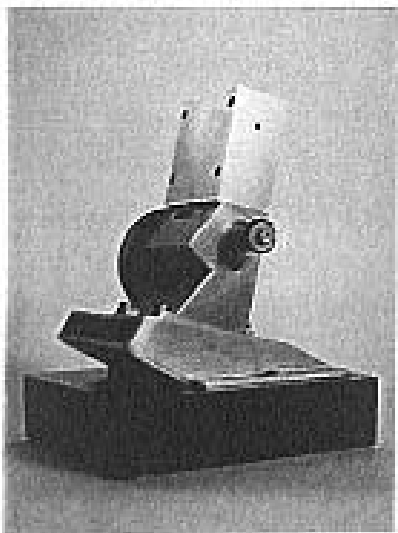
Buch. Bibel-Gehäuse, 1978

NT: Kubisches Gehäuse

Aluminiumgußstücke, geschweißt, Pel-
genschilber gesprayed
H 35 cm; 30 x 30 cm

Pr.: H.S., 1978 noch belegt, ver-
schollen

Abb. Kat. Gal. Klein, Bonn 1978, unpag.

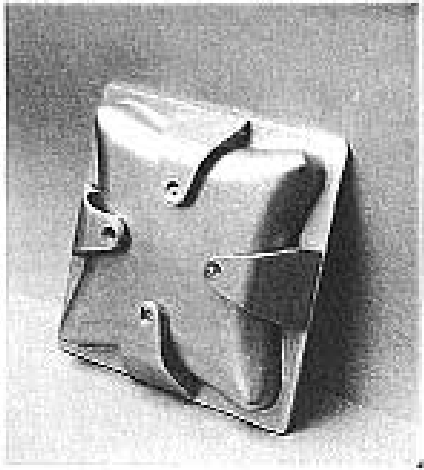


1978-2

Kleine Skulptur, 1978

Aluminiumgußteile, Eisenblech, Fel-
genschilber gesprayed, auf Holzsockel,
dieser schwarz gestrichen, geschraubt
mit Sockel: H 20 cm; 15,5 x 14 cm
Objekt: H 16 cm; 14 x 13 cm
auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: seit 1978 Privatbesitz Frank-
furt/M.



1978-3

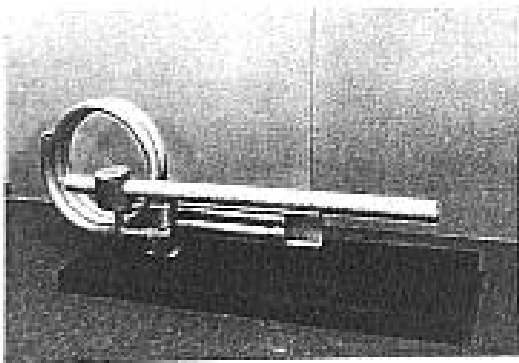
Kleines Kissen, 1978

Aluminiumteile, geschraubt, Feinsilber gesprayed
von H.S. 1992/93 restauriert und
neu gesprayed

H x B 35,0 x 35,0 cm; T 8,5 cm
rücke, mittig signiert, datiert, be-
titelt

Pr.: H.S.

Abb. Kunstadressbuch Köln 1997, unpag.

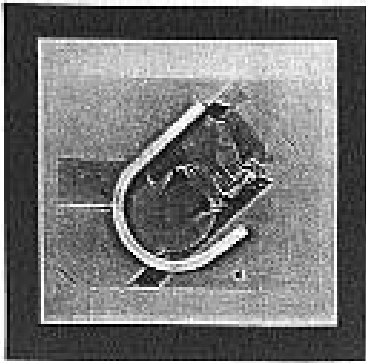


1978-K-1

Konzeptualplastik, 1978

Aluminiumteile, lose miteinander
verbunden, auf Holzsockel, schwarz
gestrichen

Länge ca. 120 cm



1978-4

Mit halbrundem Aluminiumteil, 1978

NT: Fotomontage mit halbrundem Aluminiumteil

Aluminiumfußteil auf Fotomontage auf Holzplatte, diese schwarz gestrichen, geschraubt, in Plexiglaskasten auf Pressspanplatte

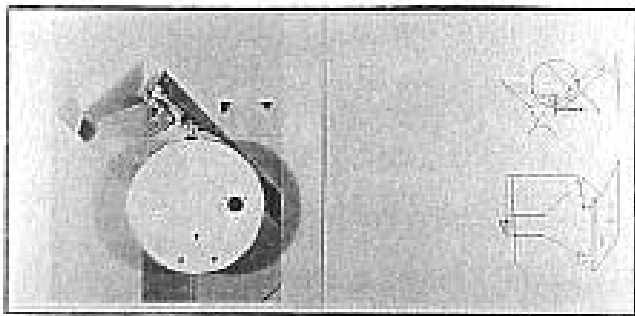
H x B 48,5 x 48,5 cm; T (Plexiglas-
haube) 8,0 cm

rücks. oben auf Aufkleber signiert, da-
tiert, betitelt, unten mittig signiert.

Pr.: H.S.

EA: 1978 Witten; 1995 Düren

Abb. Düren 1979, unpag.; Kat. Köln 1990,
S. 143; Kat. Düren 1995, S. 28



1978-5

Doppelbild mit rundem Formteil, 1978

Aluminiumfuß-Scheibe über Collageschnip-
sel (s/w-Foto) auf Silberpapier und
Strichcollage auf Silberpapier, über
Sperrholz auf Tischlerplatte

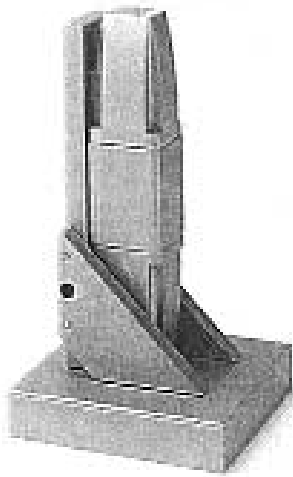
Grundplatte: 36,0 x 75,0 cm; T 1,2 cm

Aluminiumfuß-Scheibe \varnothing 15,9 cm; T 3,5 cm

rücks. rechts mittig signiert, da-
tiert, betitelt.

Pr.: ab Anfang 80er Jahre Privatbe-
sitz Mülheim/Ruhr; seit 1993 als Stif-
tung Märkisches Museum Witten,
Inv.Nr. 2622

EA: 1980 Köln, Artothek



1978-6

Kleine Stele, 1978

Aluminiumgußteile, geschraubt, Fel-
gensilber gesprayed

Sockel: H 3,0 cm; 14,0 x 15,0 cm

Objekt: H 23,0 cm; 9,7 x 8,0 cm

auf Unterseite signiert, datiert

Pr.: seit ca. 1989 Privatbesitz Köln

EA: 1995 Düren

Abb. Kat. Köln 1990, S. 104; Kat. Dü-
ren 1995, S. 33



1979-1

Objekt ohne Titel, 1979

Aluminiumgussteile, geschweißt, Fel-
gensilber gesprayed

H 21,0 cm; B x T 15,5 x 7,5 cm;

∅ unten 10,5 cm

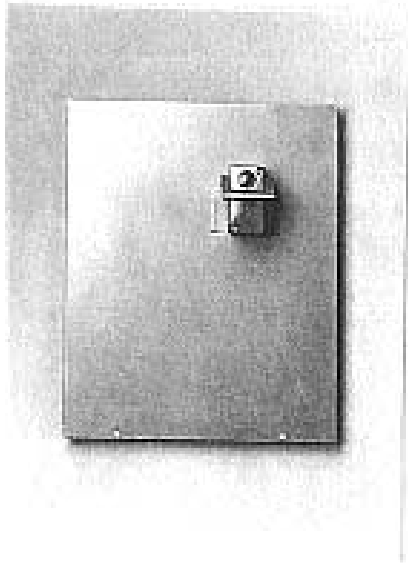
inwendig unten signiert, datiert.

Pr.: H.S.

EA: 1995 Düren, 2000 Kölnisches Stadt-
museum

Abb. Kat. Köln 1990, S. 53 u. 105;

Kat. Düren 1995, S. 20



1989-1

Relief mit Wächter, 1989

NT: Kleiner Wächter

Linse, Aluminiumgußstück, geschraubt,
über Walzblech (Gebrauchsspuren), über
Holzplatte, geschraubt, Felgensilber
gesprayed

H 50,0 cm; B 40,0 cm; T 12,0 cm

rücks. mittig signiert, datiert, be-
titelt

Pr.: seit 1994 Privatbesitz Mannheim/
Düsseldorf



1989-2

Raketenende, 1989

Aluminiumgußteil, Felgensilber ge-
sprayed

H 29,0 cm; ϕ oben 10,3 cm

Pr.: H.S.

EA: 2000 Kölnisches Stadtmuseum



1989-3

Ohne Titel, 1989

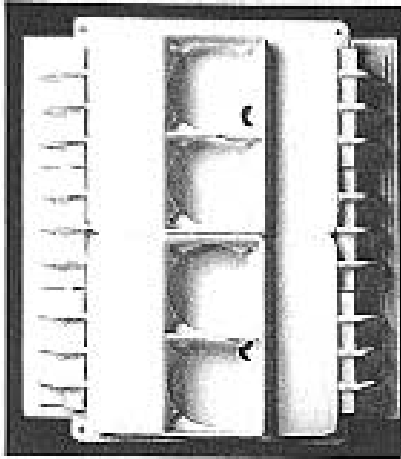
Aluminiumgußteil, gedreht, Felgen-
silber gesprayed

H 22,0 cm; ϕ 7,0 cm

auf Unterseite datiert (73/89), sig-
niert

Pr.: H.5.

EA: Kölnisches Stadtmuseum

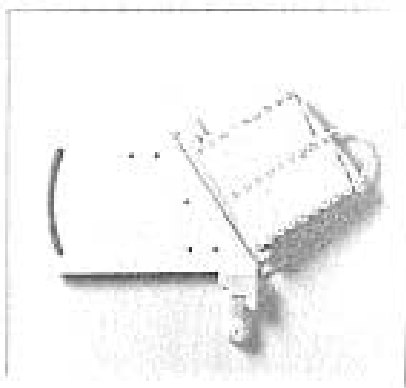


Neufassung 1993: 1965-11

Ohne Titel, 1965-67 / 1993

Aluminiumgußteil, geschraubt, auf Holzplatte, 1993 weiß gestrichen
H 42,0 cm; B 38,0 cm; T 10,0 cm
rücks. signiert, datiert (1965)

Pr.: H.S.



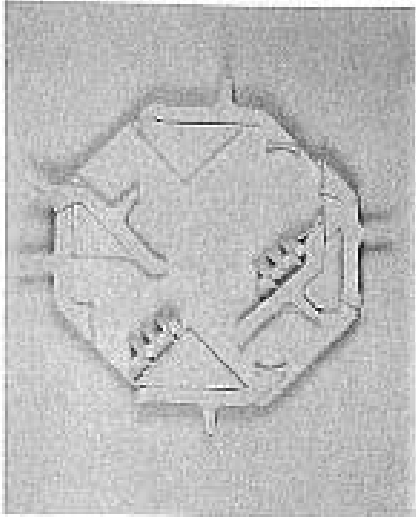
Neufassung 1993: 1974-8

Relief, 1974 / 1975 / 1993

Aluminiumgußteile, geschraubt, geschweißt, 1992/93 auf Holzplatte montiert, Holzleisten, geklebt, weiß gestrichen

H 61,0 cm; B 64,0 cm; T 5,5 cm
rücks. signiert, datiert (1974/1992; sic!), betitelt

Pr.: H.S.



Neufassung 1993/94: 1966-14

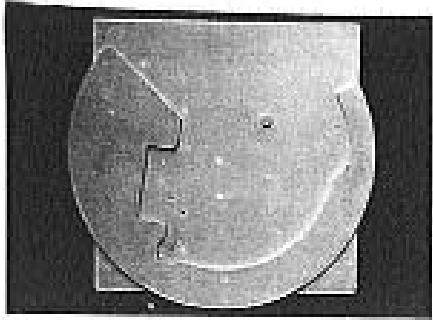
Ohne Titel, 1966 / 1993

Aluminiumgußteil, geschraubt, über
Holzplatte, ab 1993/94 weiß gestrichen

H x B 74,0 x 74,0 cm; T 9,5 cm
rücks. signiert, datiert

Pr.: ab Ende 60er Jahre Gal. Schies-
sel, München; seit 1993 Privatbe-
sitz Essen

GA: 1998 Wolfsburg

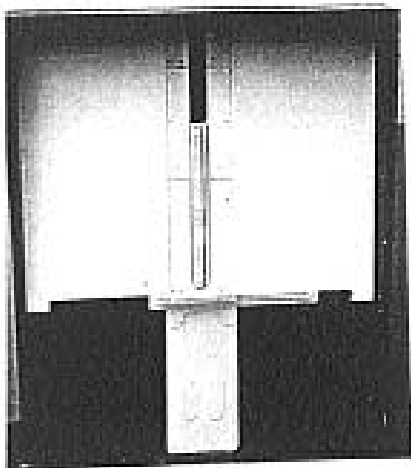


1994-1

Ohne Titel, 1994

Aluminiumgußteil auf Holzplatte,
geschraubt, weiß gestrichen
Grundplatte 34,5 x 34,5 cm
H 37,0 cm; B 40,0 cm; T 2,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt.

Pr.: H.S.



Neufassung 1994: 1972-4

Ohne Titel, 1972 / 1993-94 / 1994

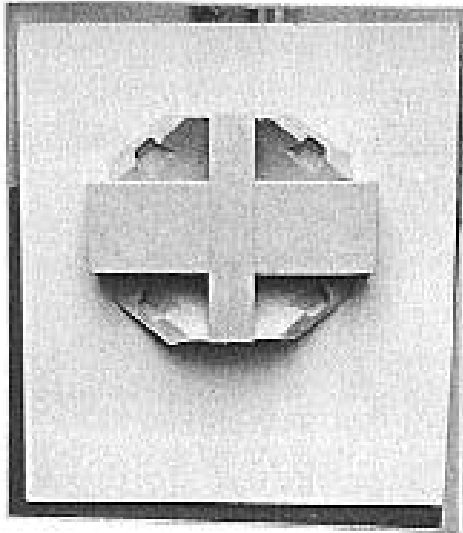
Aluminiumgußteil, Eisenblech, ge-
schraubt, 1993/94 in schwarzen Holz-
kasten, freistehend, gesetzt; 1994
weiß gestrichen

H 73,0 cm; B 59,0 cm; T 6,0 cm

(ohne Kasten)

rücks. signiert, datiert (1972-1994; sic!)

Pr.: H.S.



1995-1

Ohne Titel, 1995

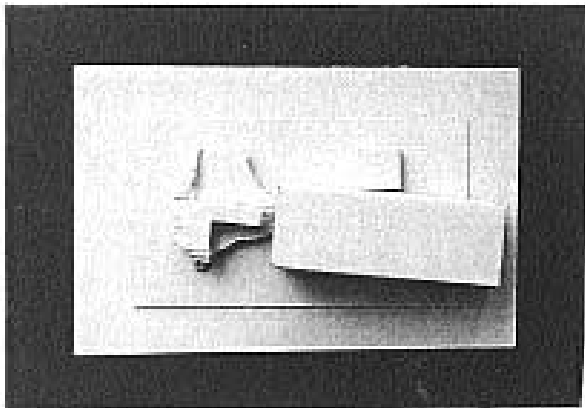
Kartonkästen über Kappakarton auf Holzrahmen, geklebt, mit weißer Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: H 85,0 cm; B 76,0 cm; T 4,0 cm

Objekt: H 39,0 cm; B 49,0 cm; T 9,0 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1995-2

Ohne Titel, 1995

Styropor und Karton auf Wellpappe auf Karton, geklebt, über Kappakarton, schwarz gefärbt; mit getönter Plakafarbe gestrichen

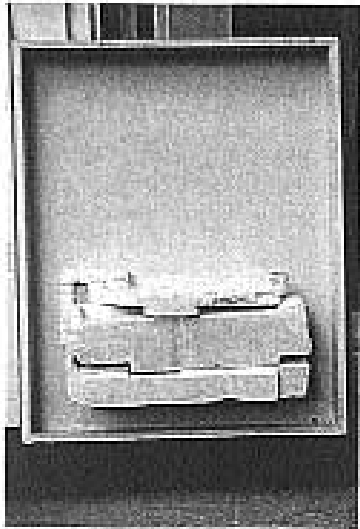
schwarze Grundplatte: 42,0 x 58,5 cm

beiges Feld: 27,5 x 43,5 cm

T 8,0 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

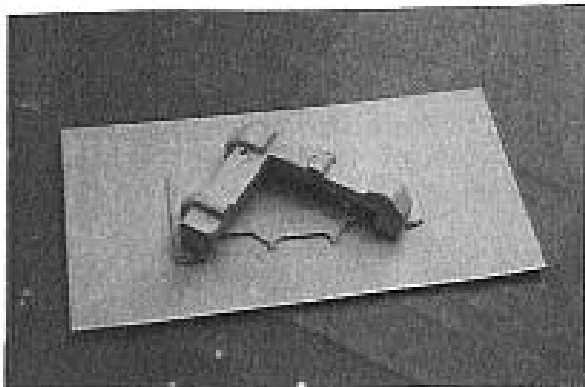


1995-3

Ohne Titel, 1995

Styropor auf Pressspanplatte, Holzrahmen,
geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen
Kasten: 52,0 x 42,0 cm; T 4,2 cm
Darstellung: 15,5 x 31,0 cm; T 10,0 cm
rücks. signiert, datiert

Pr.: H.S.

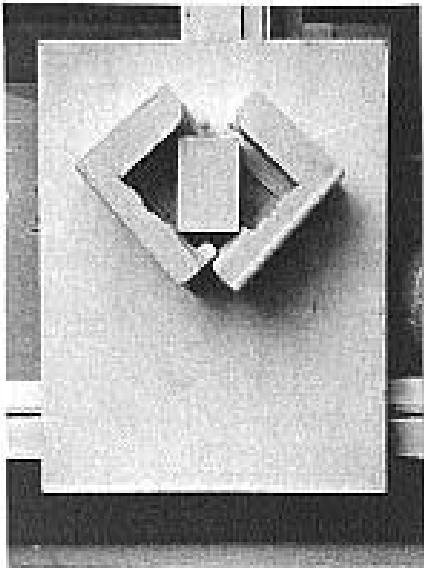


1995-4

Ohne Titel, 1995

Styropor (Ready Made) auf Wellpappe auf
Karton über Holzrahmen, geklebt,
Plakafarbe gestrichen
Grundplatte: 24,7 x 48,1 cm
Darstellung: 14,5 x 26,0 cm; T 6,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

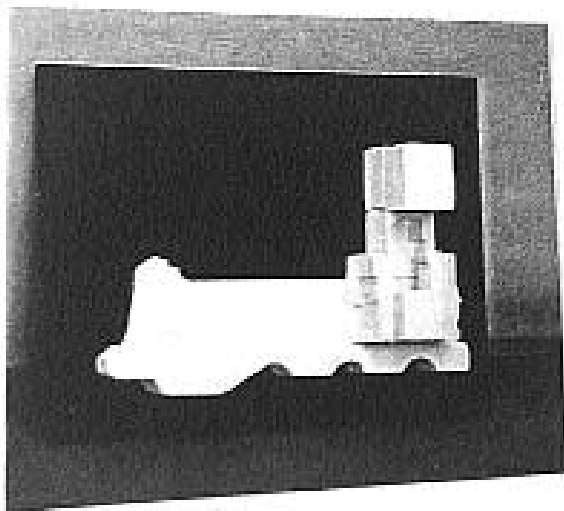


1995-5

Ohne Titel, 1995

Karton und Styropor auf Pressspan über Holzplatte, geklebt; getönte Plakafarbe gestrichen; seitlich schwarz gestrichen
Grundplatte: 65,0 x 50,2 cm; T 1,5 cm
Darstellung: 35,5 x 26,5 cm; T 13,5 cm

Pr.: H.S.

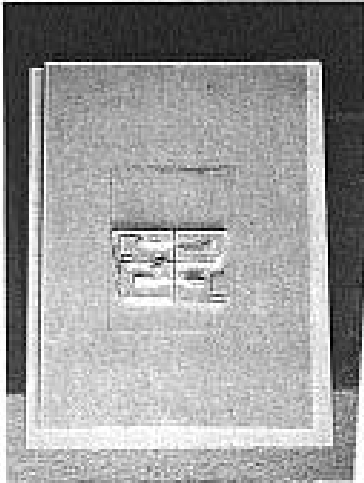


1995-6

Ohne Titel, 1995

Styropor auf Karton, Holzleisten, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen
Grundplatte: 50,0 x 70,0 cm
Darstellung: 30,0 x 56,5 cm; T 12,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

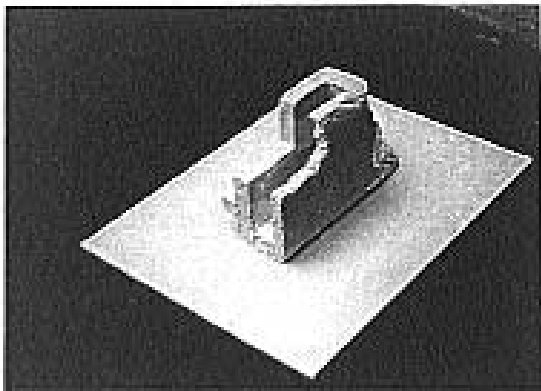


1995-7

Ohne Titel, 1995

Styropor (gebrochen) auf Karton auf
Kappakarton, geklebt, getönte Plaka-
farbe gestrichen, partiell ausgespart
Grundplatte: 61,6 x 44,5 cm
Objekt: 27,6 x 21,0 cm; T 2,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1995-8

Ohne Titel, 1995

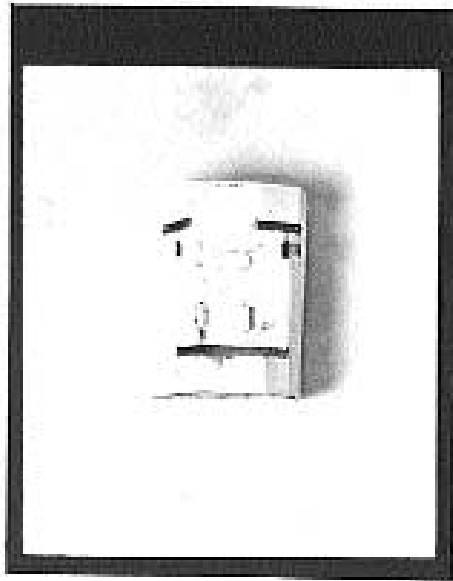
Styropor (Ready Made) auf Kappakarton,
geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen
(Sockelstück)

Grundplatte: 30,0 x 40,0 cm

Darstellung: 21,0 x 12,5 cm; T 9,0 cm

Unterseite signiert, datiert, betitelt

Pr.: seit 1995 Privatbesitz Mannheim



1995-9

Maske, 1995

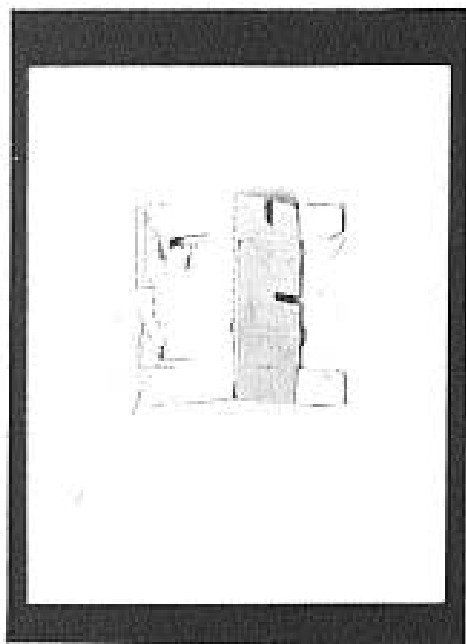
Wellpappe, gerissen, auf Preßspanplatte
über Holzleisten, geklebt,
weiße Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 57,5 x 48,2 cm

Darstellung: 24,0 x 17,5 cm; T 10,0 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1995-10

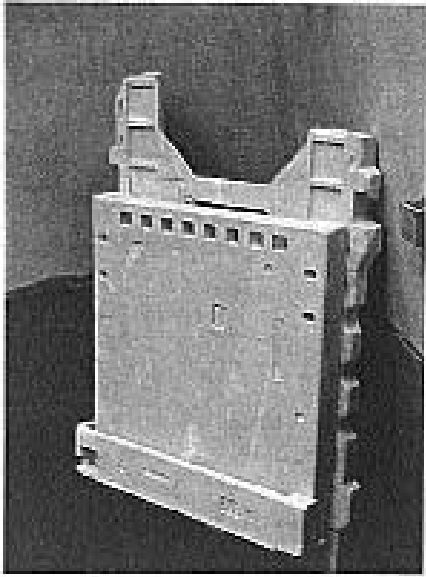
Maske, 1995

Wellpappe, geschnitten, gerissen, ge-
knickt, geklebt, eingepaßt in Karton-
aussparung über Karton, weiße Plaka-
farbe gestrichen, Graphitstriche

Grundplatte: 64,6 x 50,2 cm

Darstellung: 25,5 x 25,4 cm; T 8,0 cm

Pr.: H.S.

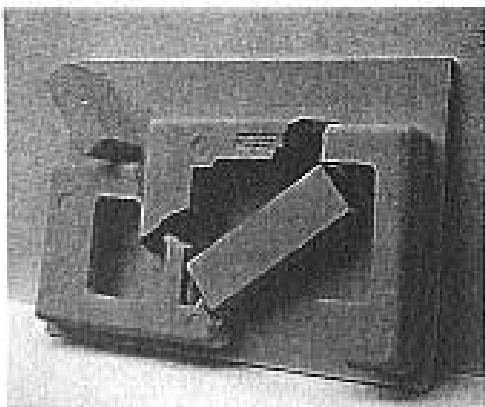


1995-11

Großes Styropor-Relief, 1995

Styropor (drei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
104,0 x 70,0 cm; T 18,0 cm

Pr.: H.S.

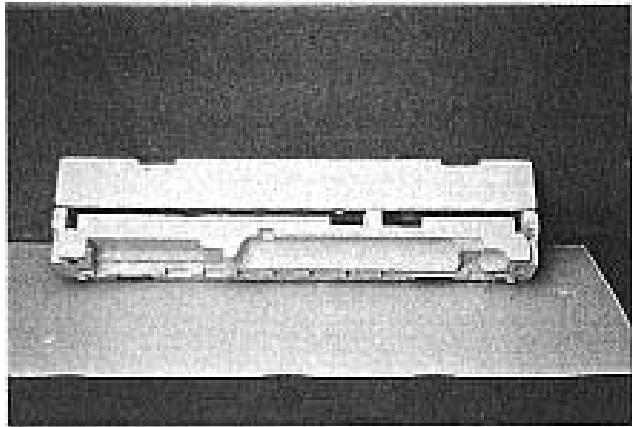


1995-12

Ohne Titel, 1995

Karton über Kappakarton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
30,0 x 42,0 cm; T 7,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

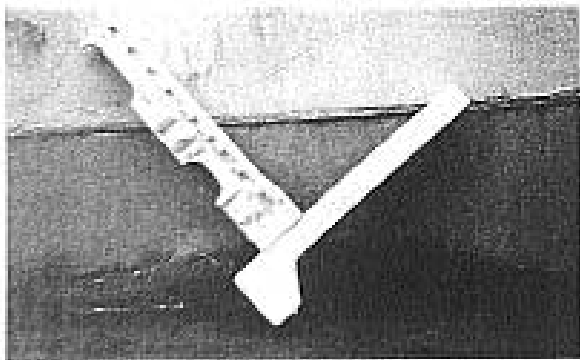


1995-13

Ohne Titel, 1995

Styropor (drei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 13,5 cm; B 97,6 cm; T 21,1 cm

Pr.: H.S.



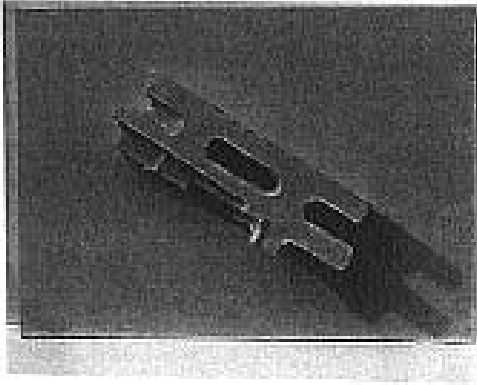
1995-14

Ohne Titel, 1995

NT: Styroporwinkel

Styropor (zwei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
79,0 x 83,0 cm; T 13,5 cm

Pr.: H.S.



1995-15

Ohne Titel, 1995

Styropor auf Karton, geklebt, Holzlei-

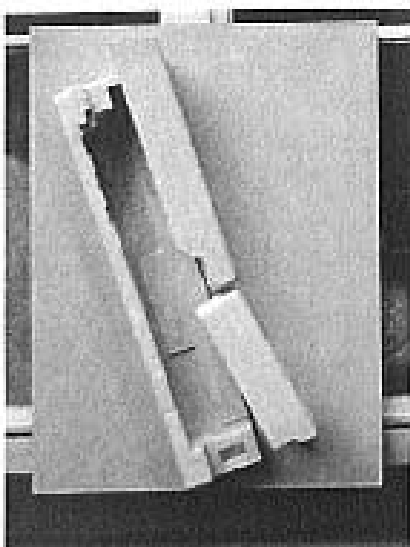
sten, getönte Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 40,0 x 29,1 cm

Darstellung: 8,0 x 23,0 cm; T 5,5 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1995-16

Ohne Titel, 1995

Styropor auf Karton, geklebt, Holzlei-

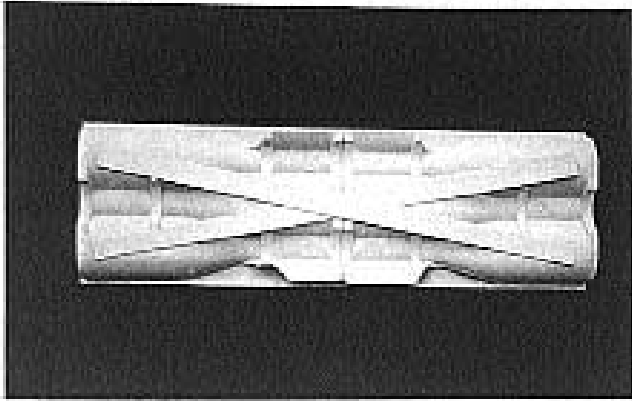
sten, getönte Plafarbe gestrichen

Grundplatte: 79,2 x 60,0 cm; T 1,4 cm

Darstellung: 72,0 x 19,5 cm; T 13,5 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

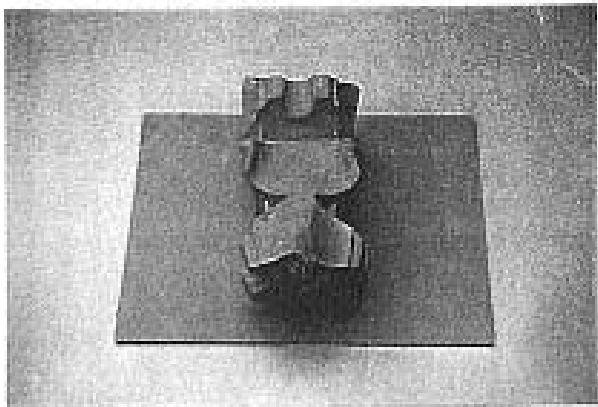
Pr.: H.S.



1995-17

Ohne Titel, 1995

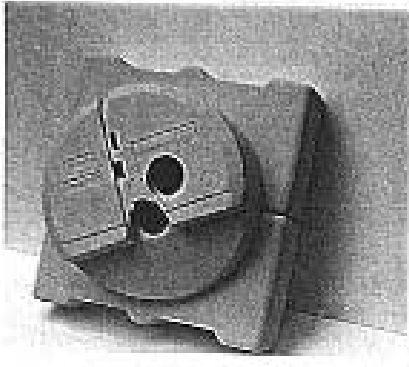
Kartonstreifen über Styropor auf Karton, geklebt, auf Holzleisten, getönte Plakafarbe gestrichen
H 26,5 cm; B 84,0 cm; T 7,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt
Pr.: H.S.



1995-18

Ohne Titel, 1995

Pappe auf Karton, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen (denkbar als Sockelstück und als Wandarbeit)
Grundplatte: 30,0 x 40,0 cm
Darstellung: H 13,5 cm; 28,0 x 12,0 cm
Unterseite signiert, datiert, betitelt
Pr.: H.S.



1995-19

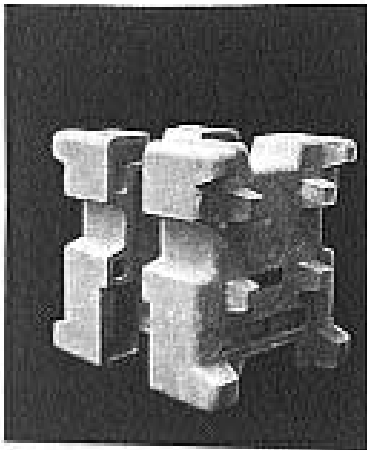
Ohne Titel, 1995

Styropor (drei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen

Grundfläche: H 8,0 cm; 35,0 x 37,0 cm

Scheibe: H 10,5 cm; ϕ 28,0 cm

Pr.: H.S.



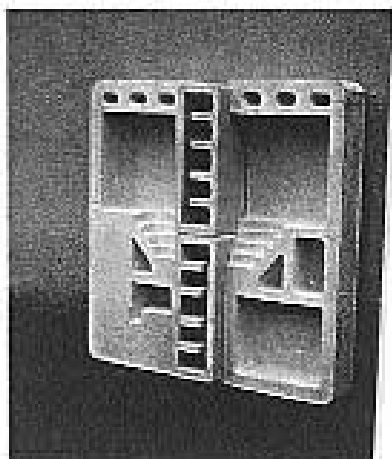
1995-20

Ohne Titel, 1995

Styropor (zwei Teile), Karton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen

H 25,5 cm; 31,0 x 30,5 cm

Pr.: H.S.

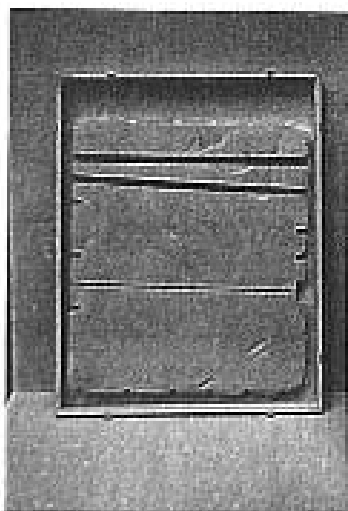


1995-21

Ohne Titel, 1995

Styropor (vier Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 52,5; B 54,5 cm; T 12,8 cm

Pr.: H.S.

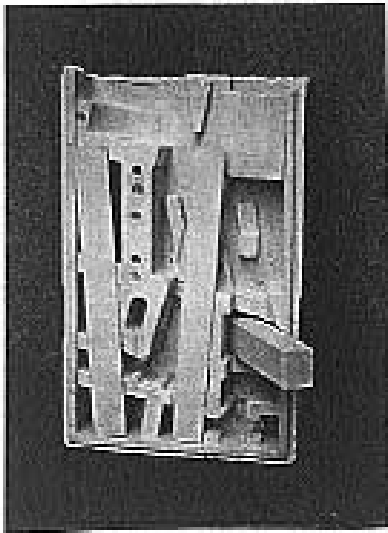


1995-22

Ohne Titel, 1995

Styropor (Ready Made), geklebt, über
Karton, Holzleisten,
getönte Plakafarbe gestrichen
Grundplatte: 61,5 x 47,5 cm
Objekt: 51,0 x 44,0 cm; T 3,0 cm

Pr.: H.S.

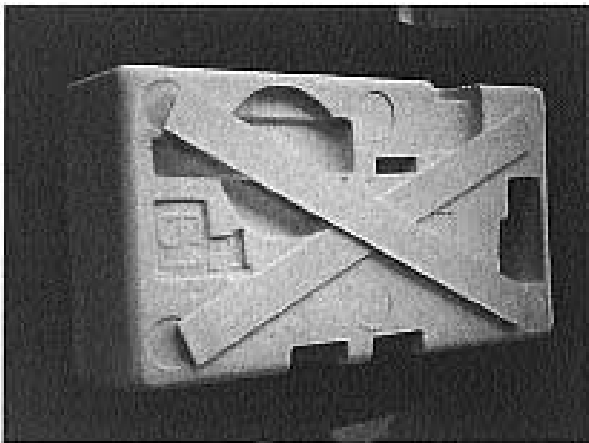


1995-23

Ohne Titel, 1995

Styropor, Karton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 39,0 cm; B 24,0 cm; T 14,0 cm

Pr.: H.S.

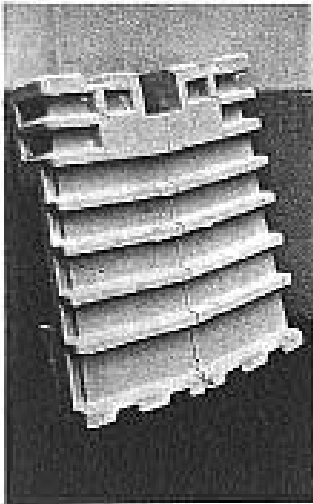


1995-24

Ohne Titel, 1995

Kappakarton über Styropor (Ready Made),
getönte Plakafarbe gestrichen
H 29,0 cm; B 55,0 cm; T 13,5 cm

Pr.: H.S.



1995-25

Ohne Titel, 1995

Styropor (zwei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
60,0 x 46,0 cm; T 14,0 cm

Pr.: H.S.



1996-1

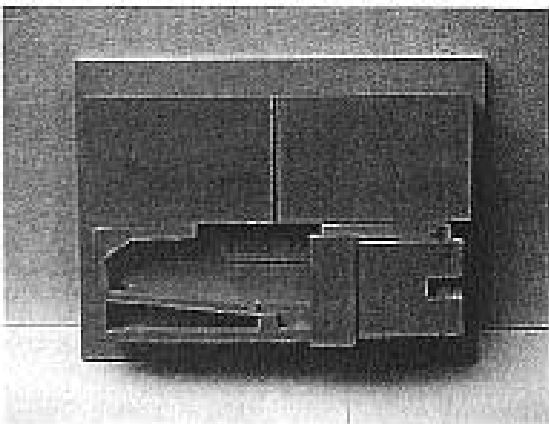
Ohne Titel, 1996

Styropor (zwei Teile), ineinander gefügt,
auf Preßspanplatte, geklebt, Holzrahmung,
getönte Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 35,0 x 36,0 cm; T 4,0 cm

Darstellung: 26,0 x 31,0 cm; T 9,5 cm
rücks. signiert, datiert

Pr.: H.S.



1996-2

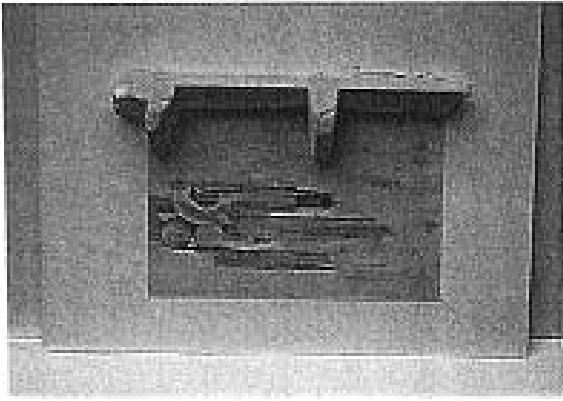
Ohne Titel, 1996

Styropor und Kartonkisten, geklebt, auf
Karton, rücks. Holzrahmung,
getönte Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 30,0 x 39,0 cm

Darstellung: 23,0 x 36,0 cm; T 6,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

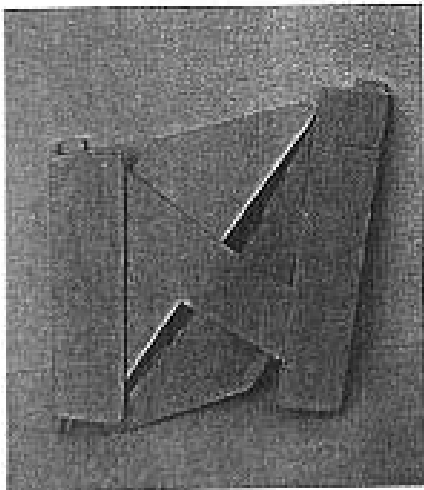


1996-3

Ohne Titel, 1996

Styropor (Ready Made) über Collage, über-
malt (Plakafarbe, Kreide), auf Karton,
geklebt, getönte Plakafarbe gestri-
chen, auf Passepartoutkarton
Grundplatte: 38,5 x 50,0 cm
Darstellung: 21,5 x 30,0 cm; T 5,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt
(seit 1997 beschädigt)

Pr.: H.S.

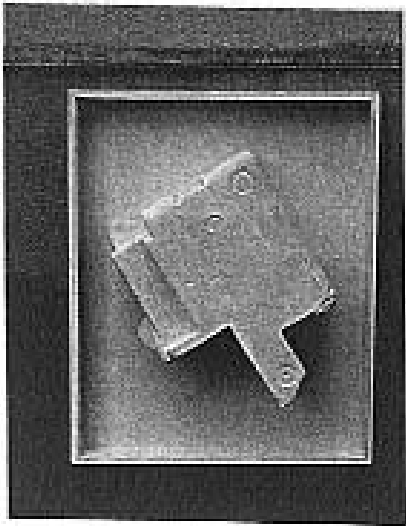


1996-4

Ohne Titel, 1996

Styropor und Pappe, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 56,5 cm; B 51,5 cm; T 6,0 cm

Pr.: H.S.



1996-5

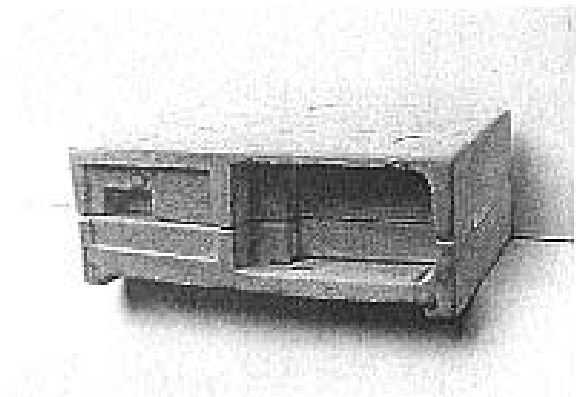
Ohne Titel, 1996

Styropor (Ready Made), gebrochen, über
Preßspanplatte, geklebt, Holzrahmung,
getönte Plakafarbe gestrichen

Kasten: 52,0 x 42,4 cm; T 4,5 cm

Objekt: 32,5 x 26,5 cm; T 11,0 cm

Pr.: H.S.



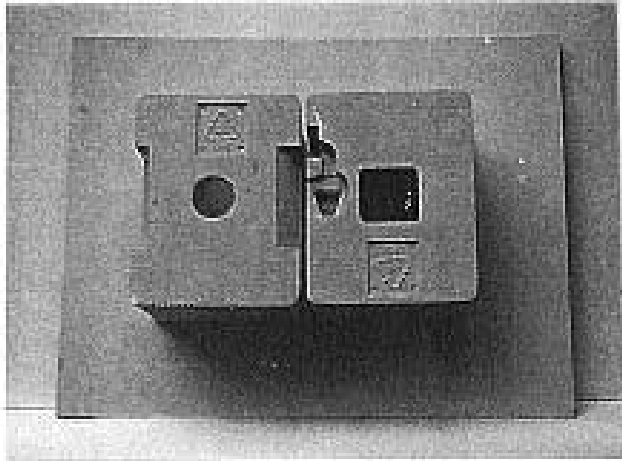
1996-6

Ohne Titel, 1996

Styropor (zweiteilig), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen

H 7,5 cm; B 19,5 cm; T 13,0 cm

Pr.: H.S.



1996-7

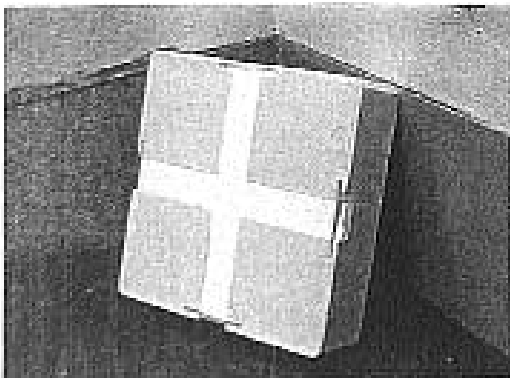
Ohne Titel, 1996

Styropor (zwei Teile) über Karton, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 50,0 x 65,0 cm

Darstellung: 25,5 x 40,2 cm; T 16,0 cm

Pr.: H.S.



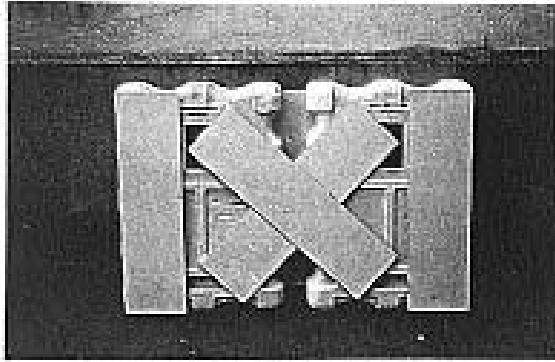
1996-8

Ohne Titel, 1996

Styropor (Ready Made), weiß sowie getönte Plakafarbe gestrichen

58,5 x 58,5 cm; T 17,0 cm

Pr.: H.S.

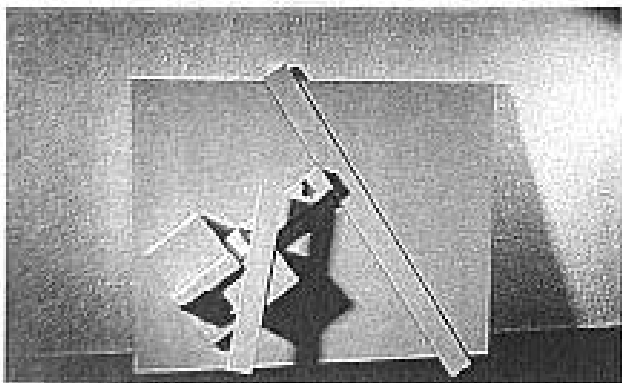


1996-9

Ohne Titel, 1996

Kappakarton auf Styropor, geklebt, über
Kappakarton, getönte Plakafarbe gestrichen,
partiell ausgespart
52,0 x 77,0 cm; T 10,0 cm

Pr.: H.S.

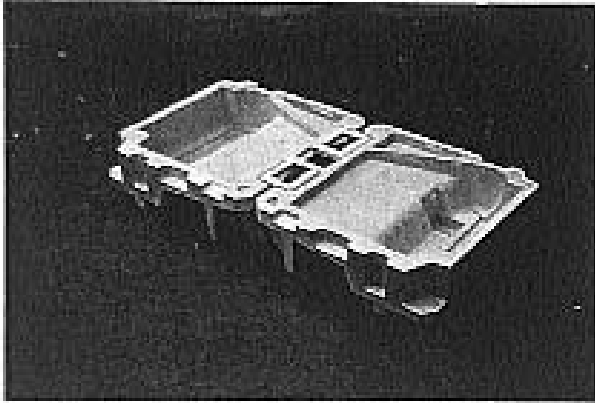


1996-10

Ohne Titel, 1996

Styropor (ein Teil) und Karton, geklebt,
auf Kappakarton, rückseitig Holzleisten,
getönte Plakafarbe gestrichen
Grundplatte: 50,0 x 65,0 cm; T 2,0 cm
max. H 57,0 cm; max. T 6,8 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

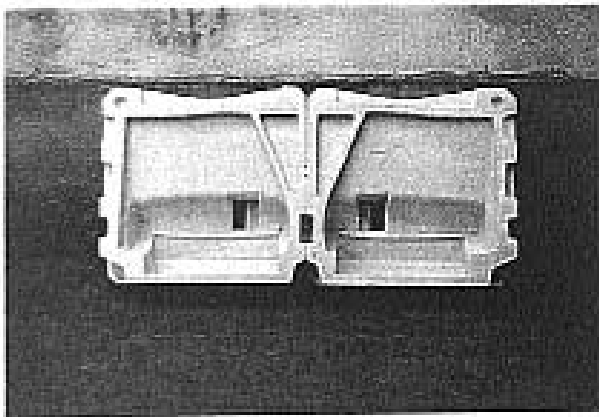
Pr.: H.S.



1996-K-1

Ohne Titel, 1996

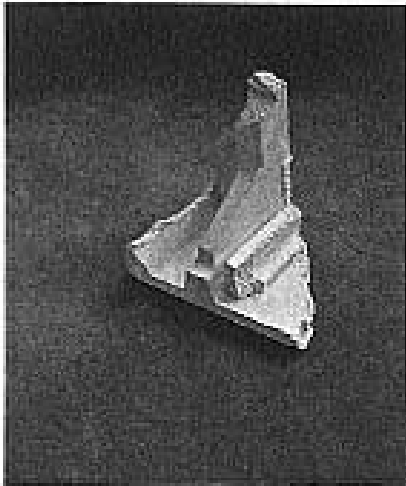
Styropor, zusammengestellt,
getönte Plakafarbe gestrichen
(Vorstufe zu WVZ 1996-11)



1996-11

Ohne Titel, 1996

Styropor (zwei Blöcke), rückseitig
Pappe, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 56,1 cm; B 119,7 cm; T 19,8 cm
Pr.: H.S.

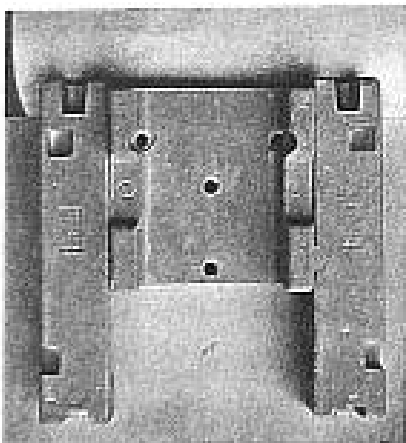


1996-12

Ohne Titel, 1996

Styropor (zwei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 25,5 cm; B 24,3 cm; T 20,6 cm
Unterseite signiert, datiert

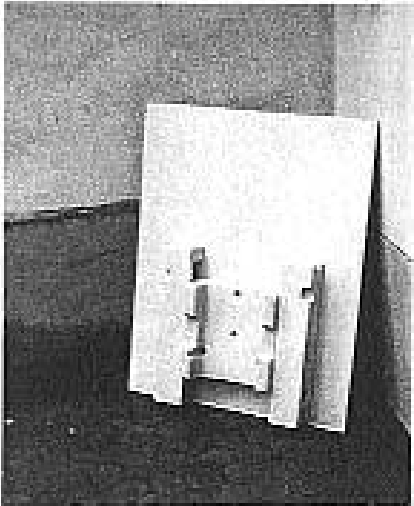
Pr.: H.S.



1996-K-2

Ohne Titel, 1996

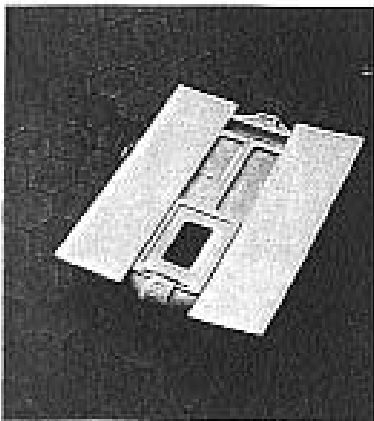
Styropor (drei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
(Vorstufe zu WVZ 1996-13)



1996-13

Ohne Titel, 1996

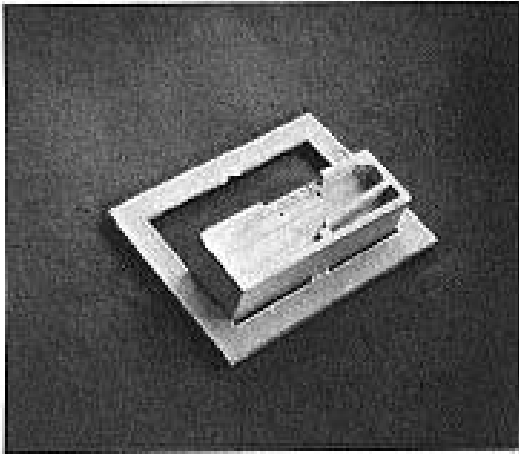
Styropor auf Karton, Holzleisten,
gelönte Plakafarbe gestrichen
Rückwand: 89,6 x 69,5 cm; T 1,5 cm
Objekt: 47,5 x 46,0 cm; T 13,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt
Pr.: H.S.



1996-K-3

Ohne Titel, 1996

Styropor, Pappe, geklebt,
gelönte Plakafarbe gestrichen
55 x 40 cm; T 6 cm

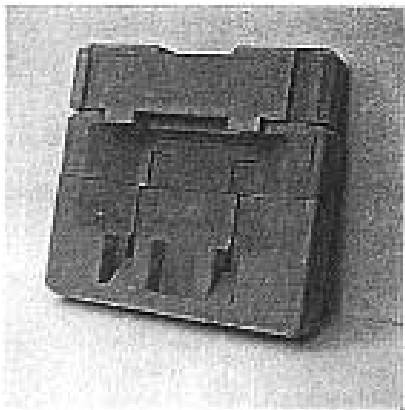


1996-14

Ohne Titel, 1996

Styropor (Ready Made) in Styroporrahmung
gesetzt, rückseitig Kappakarton,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 32,0 cm; B 42,0 cm; T 11,6 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

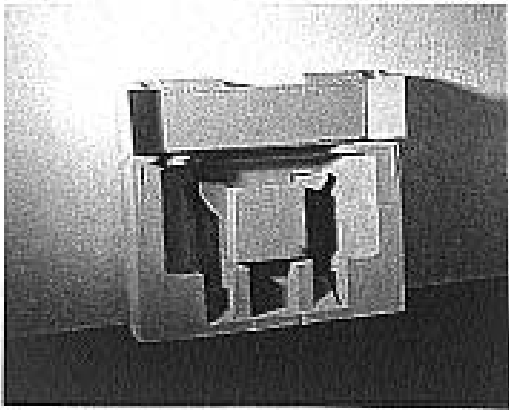
Pr.: H.S.



1996-K-4

Ohne Titel, 1996

Styropor, Pappe, Karton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
(Vorstufe zu WVZ 1996-15)

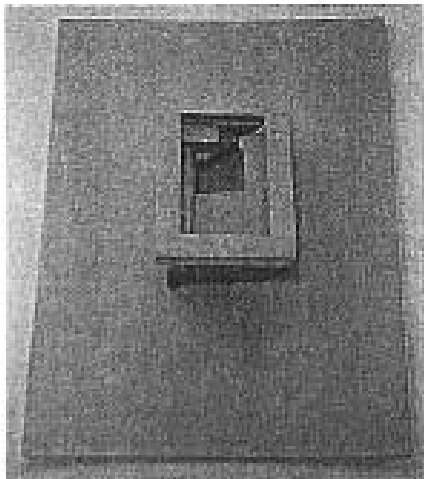


1996-15

Ohne Titel, 1996

Styropor, Pappe, Karton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
47,0 x 53,5 cm; T 15,5 cm
rücks. signiert, datiert

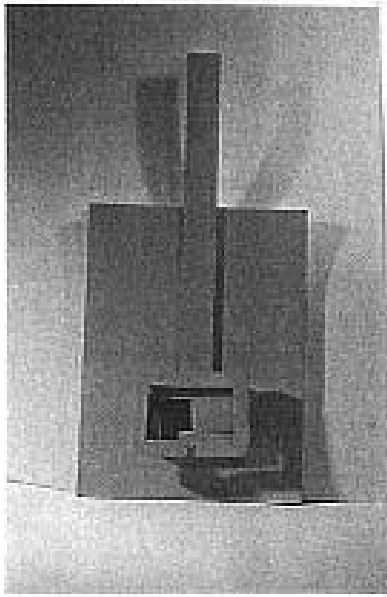
Pr.: H.S.



1996-K-5

Ohne Titel, 1996

Styropor über Kappakarton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
(Vorstufe zu WWZ 1996-16)



1996-16

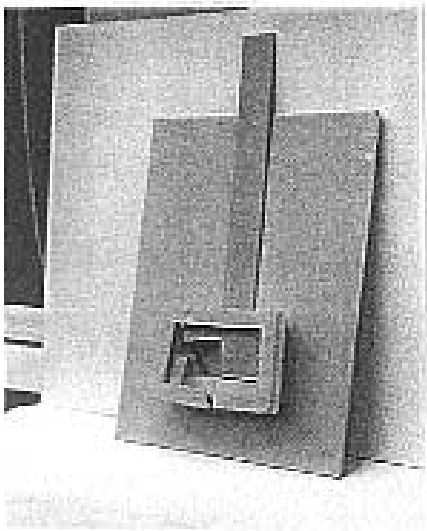
Ohne Titel, 1996

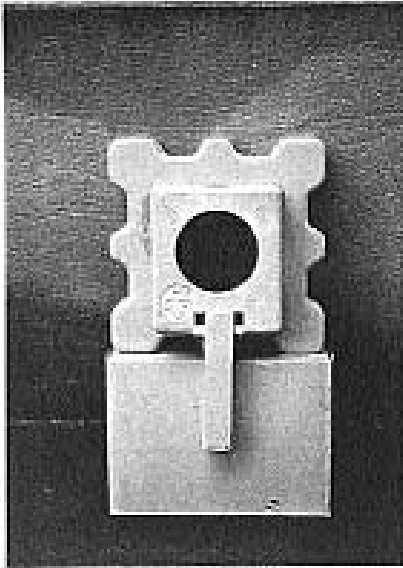
Styropor über Kappakarton, geklebt, auf Holzleisten, getönte Plakafarbe gestrichen

H 62,3 cm; B 30,0 cm; T 4,5 cm

erste Fassung: "Stab" kürzer

Pr.: H.S.



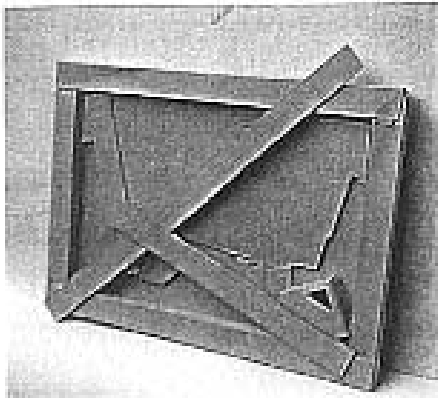


1996-17

Ohne Titel, 1996

Styropor, Karton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
41,0 x 24,0 cm; T 11,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

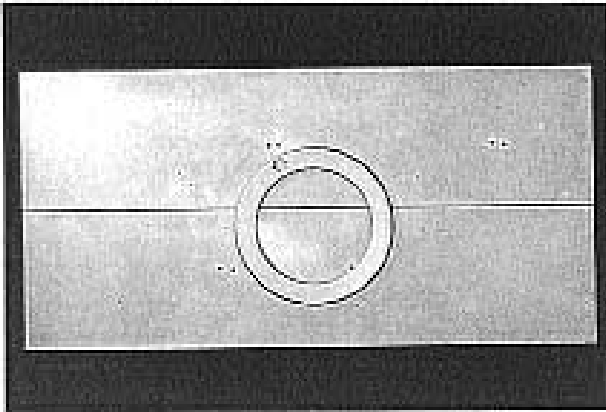


1996-18

Ohne Titel, 1996

Karton und Wellpappe, geklebt, auf Grau-
karton, getönte Plakafarbe gestrichen
Grundplatte: 30,6 x 42,1 cm; T 2,0 cm
max. H 35,8 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

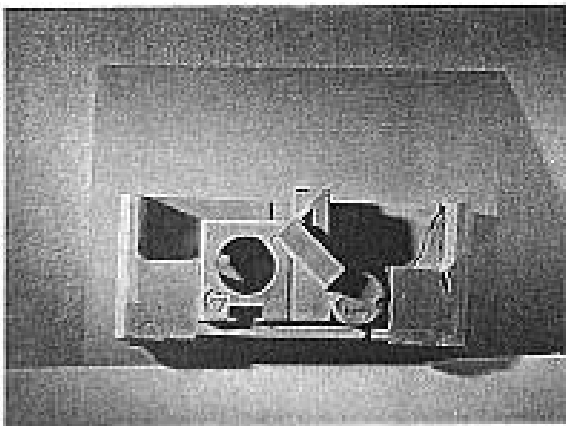


1996-19

Relief mit Ring, 1996

Aluminiumguß auf Aluminiumblech, geschraubt, geklebt, Felgensilber gesprayed
60,1 x 121,4 cm; T 7,1 cm

Pr.: H.S.

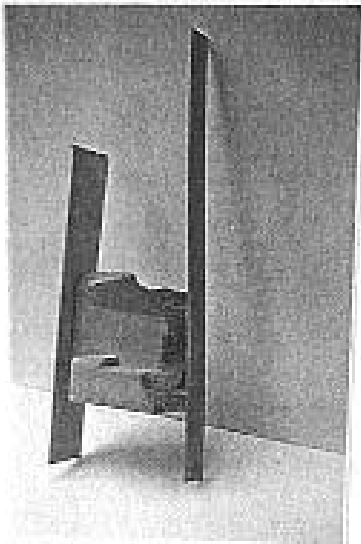


1996-20

Ohne Titel, 1996

Karton, Styropor, geklebt, auf Karton, getönte Plakafarbe gestrichen
Grundplatte: 50,0 x 64,9 cm
Objekt: 23,0 x 52,6 cm; T 12,0 cm

Pr.: H.S.

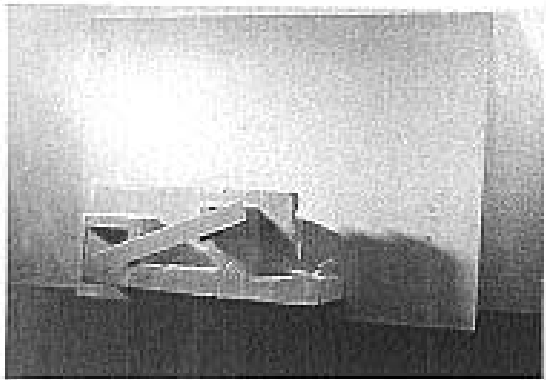


1996-21

Ohne Titel, 1996

Styropor (Ready Made) zwischen Karton,
geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen
H 83,0 cm; B 26,2 cm; T 14,0 cm
rücks. signiert, datiert

Pr.: H.S.

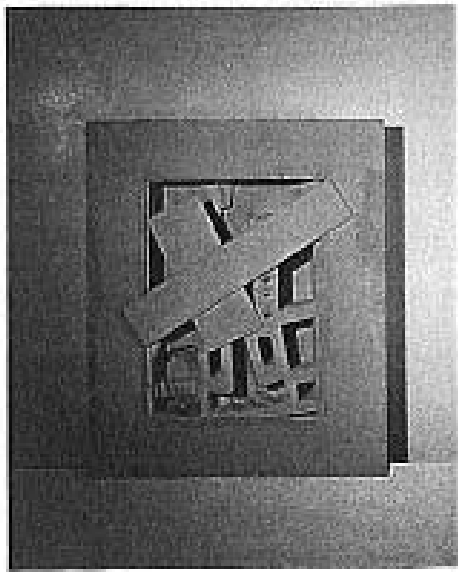


1996-22

Ohne Titel, 1996

Styropor (Ready Made), Karton, geklebt,
über Kappakarton, Holzleisten,
getönte Plakafarbe gestrichen
Grundplatte: 69,9 x 100,1 cm; T 1,4 cm
Objekt: 24,2 x 60,0 cm; T 17,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

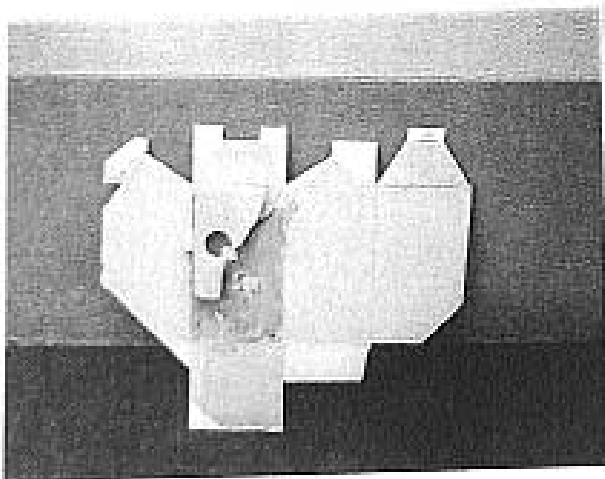


1996-23

Ohne Titel, 1996

Pappe und Styropor auf Karton, geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
H 45,0 cm; B 37,6 cm; T 7,6 cm
rücks. signiert, datiert

Pr.: H.S.

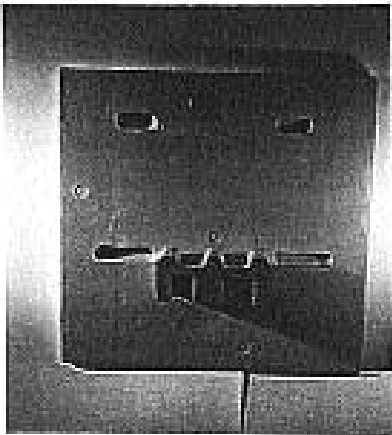


1996-24

Ohne Titel, 1996

Styropor (Ready Made), Karton auf Kappa-
karton, geklebt, getönte Plakafarbe ge-
strichen, rückseitig Holzleisten
H 50,3 cm; B 59,8 cm; T 3,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

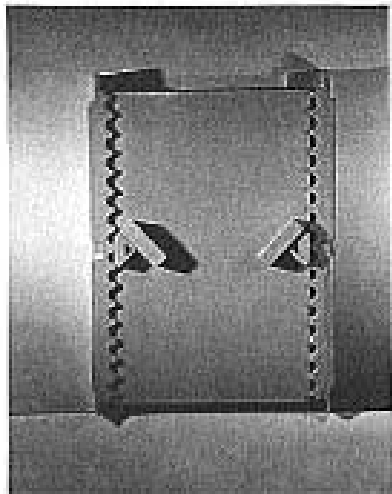


1997-1

Ohne Titel, 1997

Styropor (zwei Teile), geklebt,
getönte Plakafarbe gestrichen
56,4 x 58,1 cm; T 13,5 cm

Pr.: H.S.

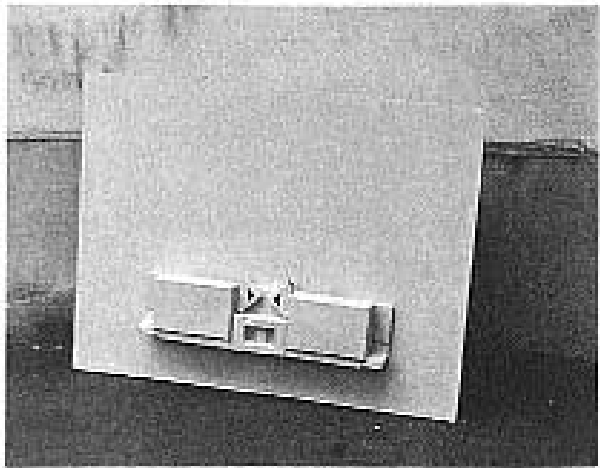


1997-2

Ohne Titel, 1997

Kartonkästen auf Kappakarton, Styro-
por (zwei Streifen), geklebt, getönte
Plakafarbe gestrichen, Holzleisten
81,8 x 58,5 cm; T 8,6 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-3

Ohne Titel, 1997

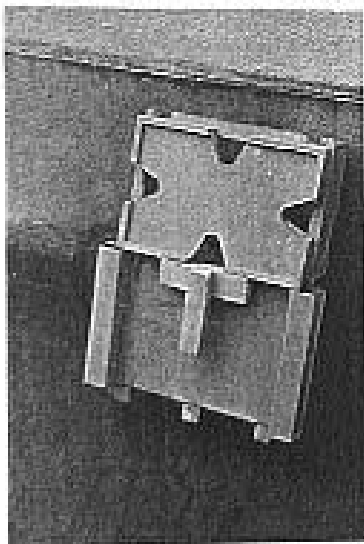
Kartonkästen und Styropor über Kappakarton, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen, Holzleisten

Grundplatte: 69,8 x 89,6 cm; T 1,5 cm

Objekt: 15,5 x 56,0 cm; T 7,8 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



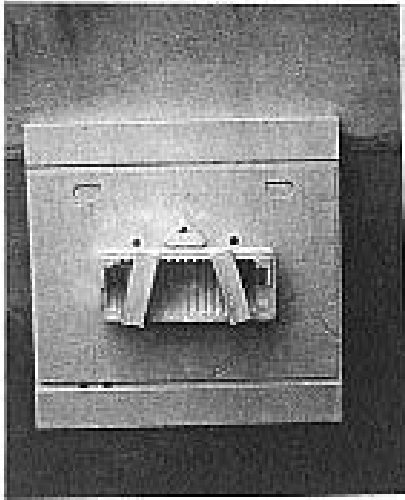
1997-4

Ohne Titel, 1997

Styropor, Wellpappe, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen

51,5 x 37,9 cm; T 19,0 cm

Pr.: H.S.



1997-5

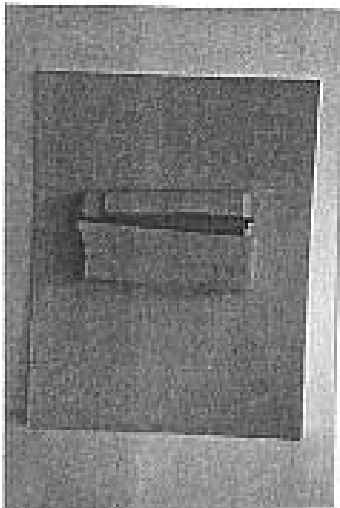
Ohne Titel, 1997

Pappe, Karton, Styropor, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen, Kunststoffleisten

64,5 x 64,3 cm; T 17,0 cm

rücks. signiert, datiert

Pr.: H.S.



1997-6

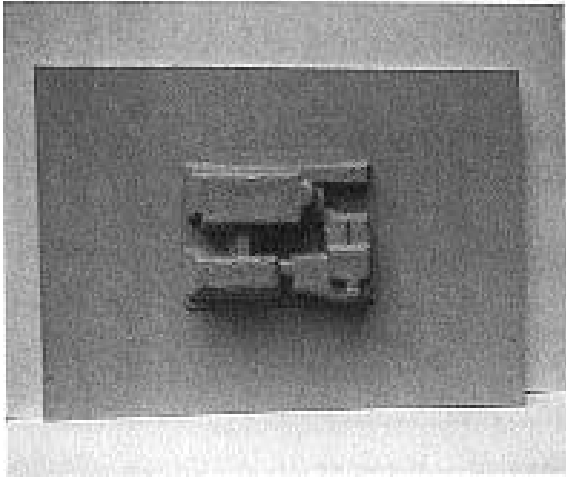
Ohne Titel, 1997

Styropor (zwei Teile) über Kappakarton, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen

64,9 x 50,0 cm; T 8,8 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-7

Ohne Titel, 1997

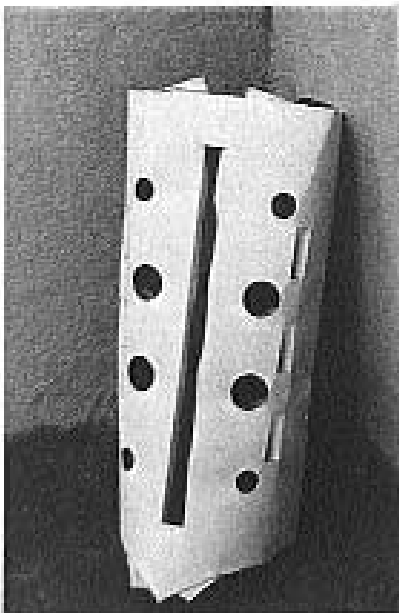
Kartonage (Ready Made) über Kappekarton, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 37,0 x 50,0 cm

Objekt: 15,5 x 19,5 cm; T 5,7 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-8

Maske I, 1997

Karton, gebogen, geklammert, partiell weiße Plakafarbe gestrichen
42,0 x 16,0 cm; T 15,0 cm

Pr.: H.S.



1997-9

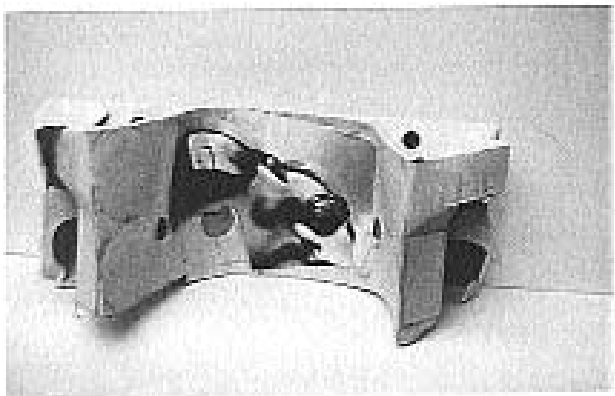
Maske II, 1997

Karton, gebogen, geklebt, partiell
weiße Plakafarbe gestrichen

38,5 x 22,0 cm; T 9,5 cm

rücks. auf Aufkleber signiert, da-
tiert, betitelt.

Pr.: H.S.



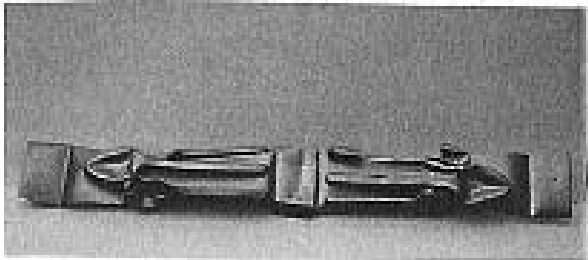
1997-10

Ohne Titel, 1997

Papiercollage auf Karton, geklebt,
gebogen, geklammert, partiell
weiße Plakafarbe gestrichen

H 15,5 cm; B 37,0 cm; T 15,0 cm

Pr.: H.S.

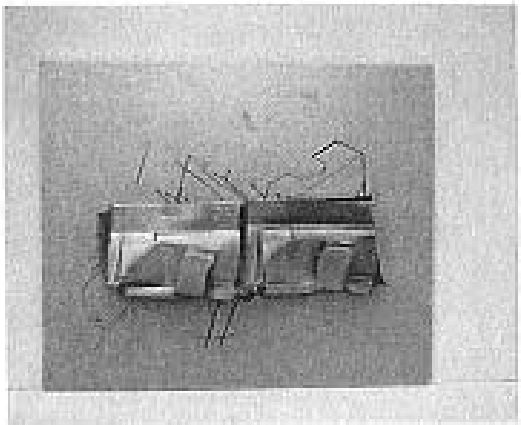


1997-11

Ohne Titel, 1997

Kunststoff, Karton, geknautscht, geklammert, Felgensilber gesprayed, rückseitig Karton, geklebt
H 7,3 cm; B 58,7 cm; T 5,5 cm

Pr.: H.S.

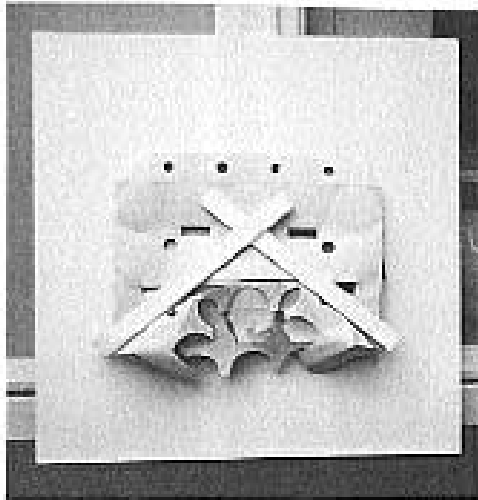


1997-12

Ohne Titel, 1997

Kunststoff, Silber gesprayed, über Strichcollage auf Silberpapier, geschnitten, über Strichcollage auf Silberpapier, auf Preßspanplatte, Holzleiste
(Klebstoffspuren auf der Vorderseite)
49,4 x 59,4 cm; T 9,4 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

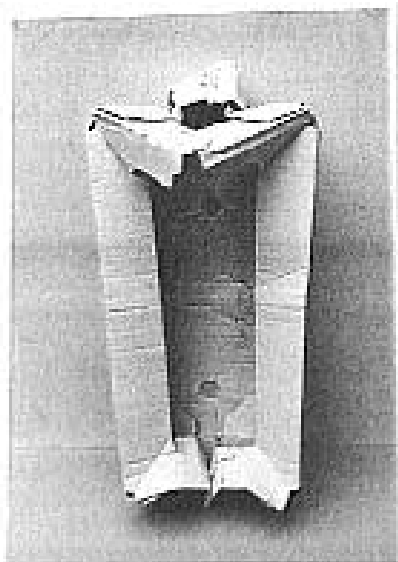


1997-13

Ohne Titel, 1997

Kappakarton auf Karton, geknickt, geklebt,
weiße Plakafarbe gestrichen, schwarze
Graphitspuren, rückseitig Holzleisten
Grundplatte: 60,0 x 60,0 cm
Objekt: 29,0 x 42,0 cm; H 7,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

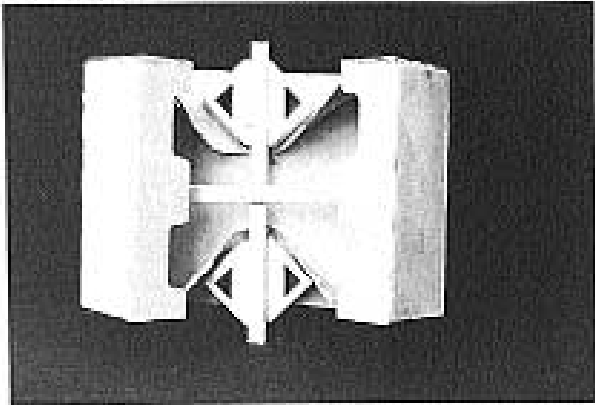


1997-14

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt,
weiße Plakafarbe gestrichen
42,5 x 21,6 cm; T 18,5 cm

Pr.: H.S.



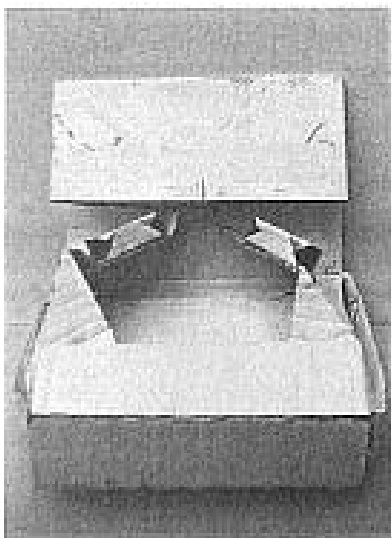
1997-15

Ohne Titel, 1997

Kartonkästen und Kartonstreifen, geknickt, geklebt, partiell weiße Plakafarbe gestrichen

H 29,8 cm; B 34,0 cm; T 12,5 cm

Pr.: H.S.



1997-16

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, getönte Plakafarbe gestrichen, teils weiße Plakafarbe

(hat auch um 180° gedreht Gültigkeit)

H 23,6 cm; B 30,5 cm; T 26,0 cm

Pr.: H.S.

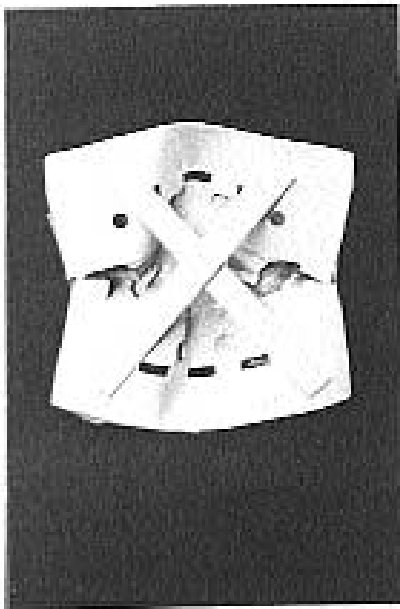


1997-17

Kreuz, 1997

Karton, geknickt, über Leinenpappe, geklebt, grau getönte Plakafarbe gestrichen, partiell ausgespart
H 63,5 cm; B 37,5 cm; T 9,0 cm

Pr.: H.S.

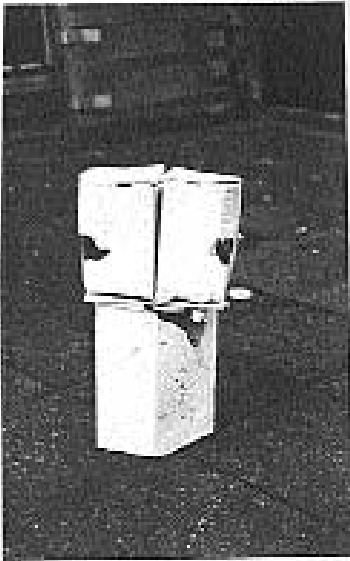


1997-18

Ohne Titel, 1997

Kappakarton-Streifen über Karton, geklebt, umbra natur getönte Plakafarbe gestrichen, partiell ausgespart
H 35,5 cm; B 36,0 cm; T 6,0 cm

Pr.: H.S.



1997-19

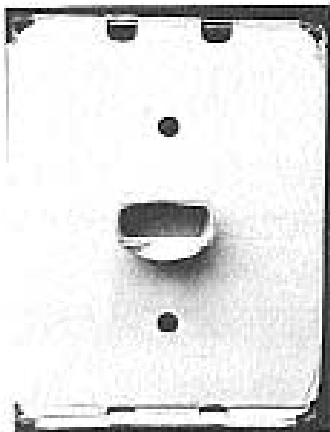
Ohne Titel, 1997

Karton, geknickt, gestochert, geklebt,
weiße Plakafarbe gestrichen

H 43,0 cm; B 25,0 cm; T 11,8 cm

Hinterseite unten signiert, datiert

Pr.: H.S.



1997-20

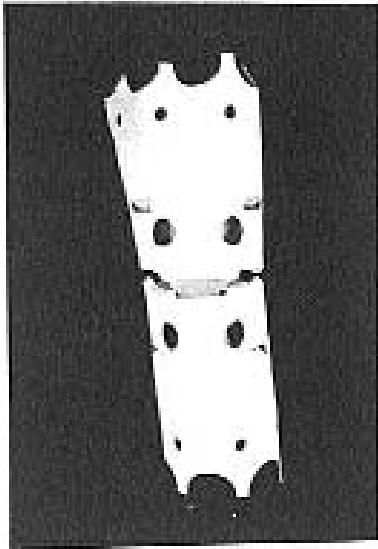
Ohne Titel, 1997

Pappe, geknautscht, über Kartonagen, ge-
knickt, geklebt, grau getönte Plakafarbe
gestrichen (auch seitlich)

39,4 x 29,6 cm; T 11,4 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-21

Ohne Titel, 1997

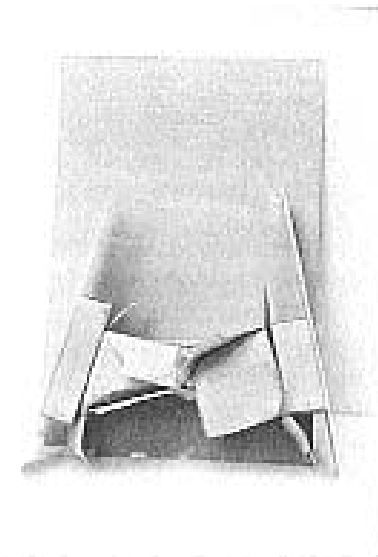
Karton, gebogen, geknickt, getackert,
geklebt

(Wandarbeit)

H 45,3 cm; B o: 15,5 cm; B u: 12,0 cm;

T 15,0 cm

Pr.: H.S.



1997-22

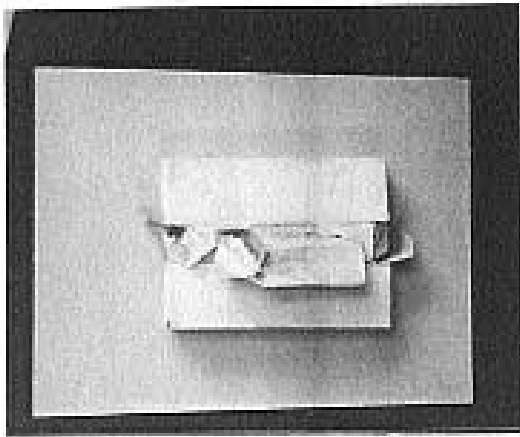
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, umbra na-
tur getönte Plakafarbe gestrichen (gesti-
scher Duktus)

Grundplatte: 74,8 x 50,0 cm

Objekt: H 50,0 cm; B 53,0 cm; T 16,5 cm

Pr.: H.S.



1997-23

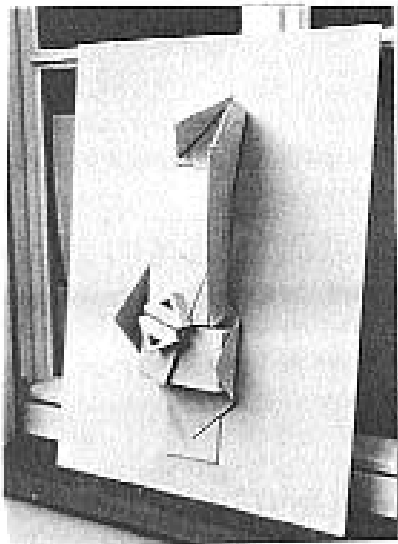
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, weiße Plakafarbe gestrichen, auf Holz, auf Kappkarton, grau getönte Plakafarbe gleichmäßig gestrichen, geklebt

Grundplatte: 31,0 x 41,5 cm

Objekt: 15,4 x 24,8 cm; T 10,3 cm

Pr.: H.S.



1997-24

Ohne Titel, 1997

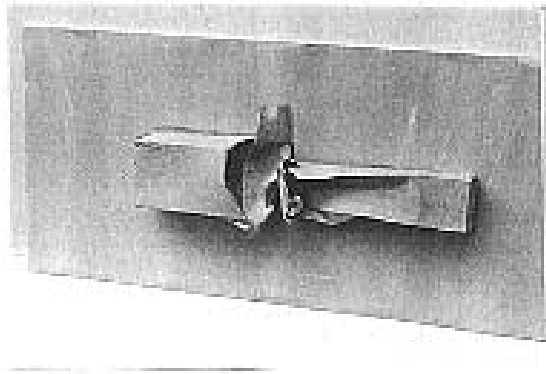
Kartonagen, geknickt, über Kappkarton, geklebt, umbra natur getönte weiße Plakafarbe gestrichen, Holzleisten

Grundplatte: 79,9 x 60,0 cm

Objekt: 62,0 x 18,0 cm; T 14,0 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-25

Ohne Titel, 1997

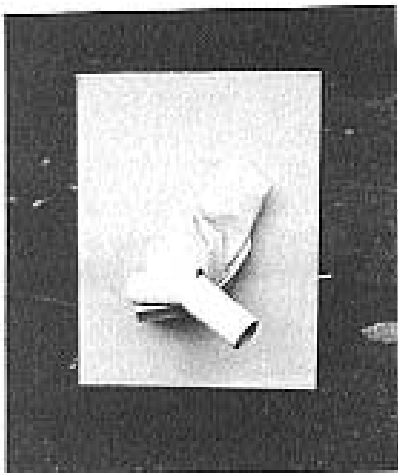
Kartonagen, geknickt, über Kappakarton,
geklebt, umbra natur getönte weiße
Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 23,0 x 49,9 cm

Objekt: 10,9 x 28,8 cm; T 4,5 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-26

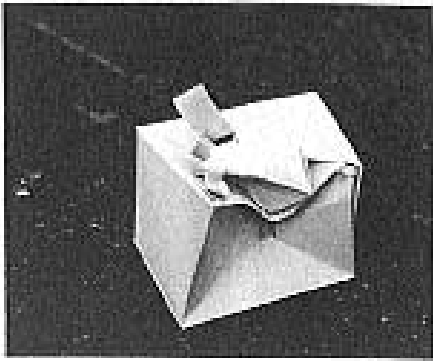
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, über Kappa-
karton, geklebt, grau getönte Plakafarbe
gestrichen und Kohlestift

Grundplatte: 45,2 x 34,1 cm

Objekt: 25,0 x 19,5 cm; T 17,5 cm

Pr.: H.S.

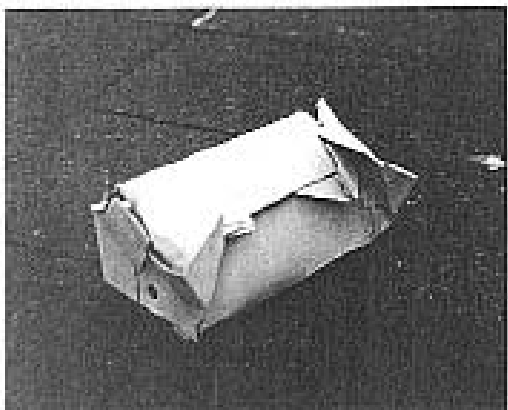


1997-27

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, grau getönte Plakafarbe gestrichen
H 15,6 cm; B 14,5 cm; T 9,1 cm

Pr.: H.S.



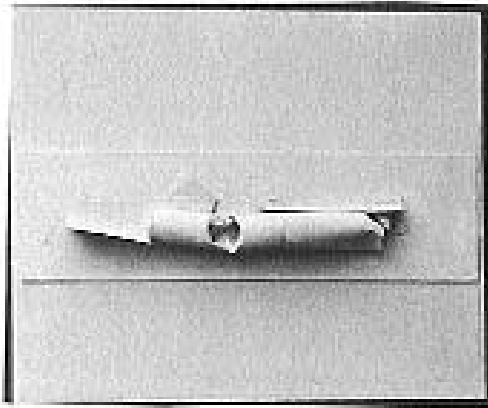
1997-28

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, grau getönte Plakafarbe partiell gestrichen
(Wandobjekt)

H 18,5 cm; B 28,5 cm; T 15,1 cm

Pr.: H.S.



1997-29

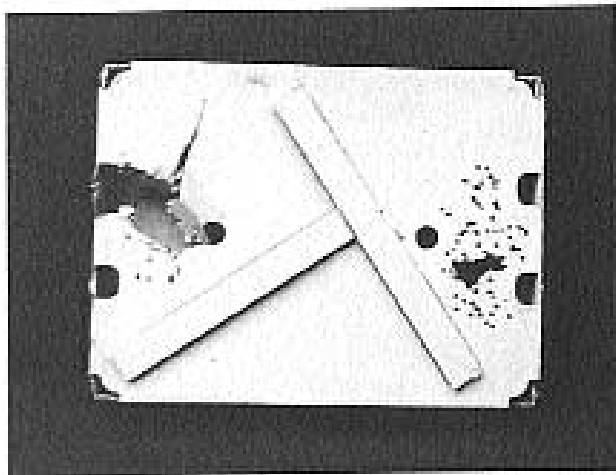
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, über Karton auf
Kappakarton, geklebt, grau getönte Pla-
kafarbe gestrichen

Grundplatte: 49,9 x 60,1 cm

Objekt: 16,2 x 57,9 cm; T 4,1 cm

Pr.: H.S.



1997-30

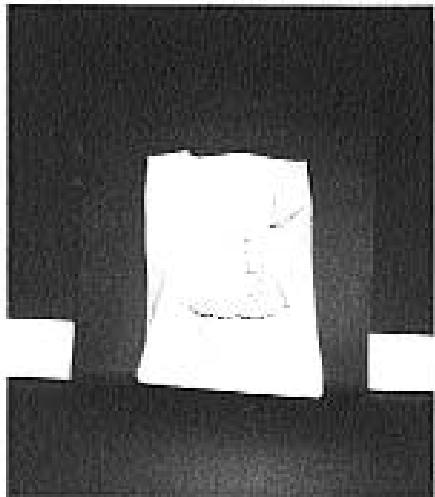
Ohne Titel, 1997

Kartonstreifen über Kartonkasten, durch-
stochert, geknickt, geklebt, weiße Pla-
kafarbe gestrichen, über Kappakarton,
grau getönte Plakafarbe gestrichen

Grundplatte: 59,9 x 50,0 cm

Objekt: 29,5 x 39,9 cm; T 6,8 cm

Pr.: H.S.

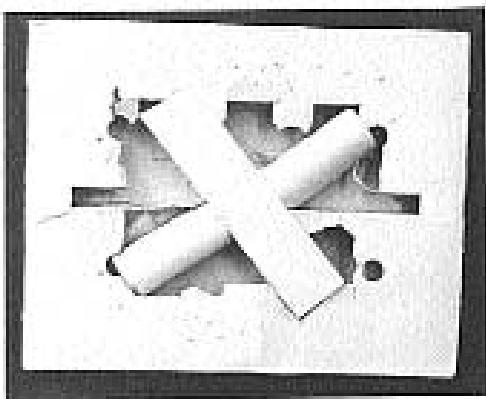


1997-31

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, durchstochert, geknickt,
grau getönte Plakafarbe gestrichen
H 25,3 cm; B 17,0 cm; T 7,6 cm

Pr.: H.S.

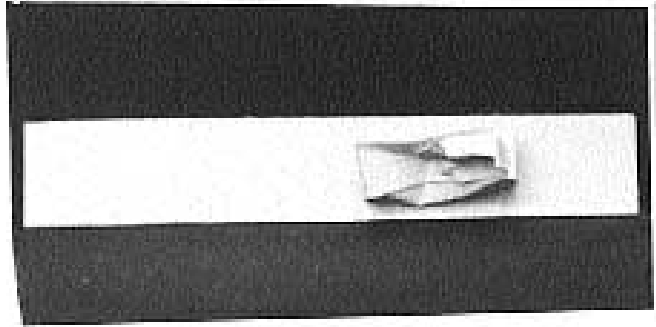


1997-32

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, durchstochert, geknickt,
geklebt, partiell grau getönte Plaka-
farbe gestrichen
29,8 x 37,5 cm; T 4,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-33

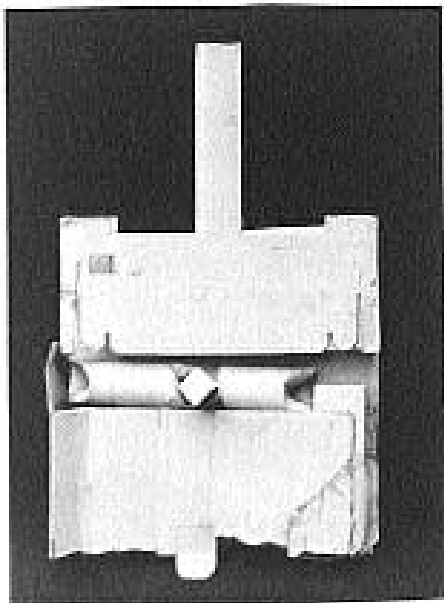
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, auf Kappakarton,
geklebt, grau getönte Plakafarbe ge-
strichen

H 12,3 cm; B 72,0 cm; T 9,8 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-34

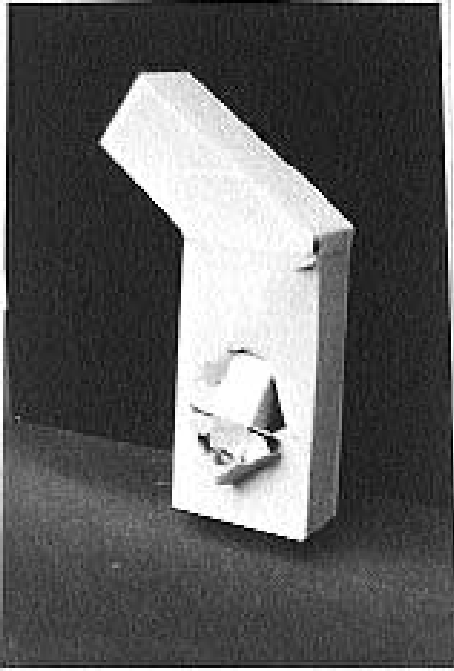
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, über
Kappakarton, geklebt, weiße Plakafarbe
gestrichen, partiell ausgespart

H 42,9 cm; B 34,4 cm; T 9,9 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-35

Ohne Titel, 1997

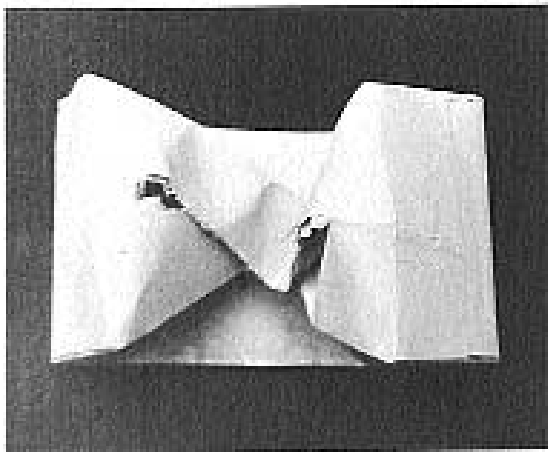
NT: Mit Pfeil nach unten

Kartonagen, geknickt, geklebt, grau
getönte Plakafarbe gestrichen

H 38,2 cm; B 22,4 cm; T 8,8 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt ("mit
Pfeil nach unten")

Pr.: H.S.



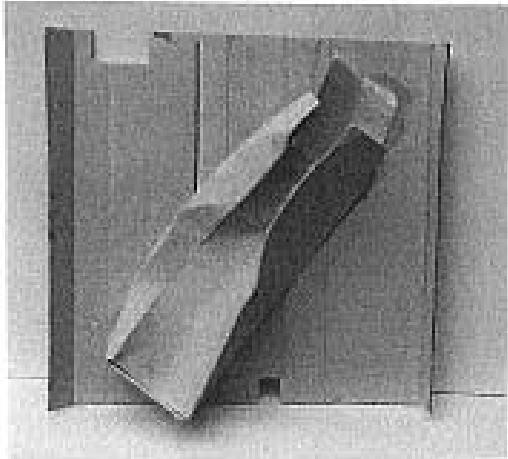
1997-36

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, gerissen, geklebt,
grau getönte Plakafarbe gestrichen

H 11,8 cm; B 20,0 cm; T 11,0 cm

Pr.: H.S.



1997-37

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, genaht, geknickt, geklebt, über Kappakarton, geklebt, weiße Plakafarbe gestrichen

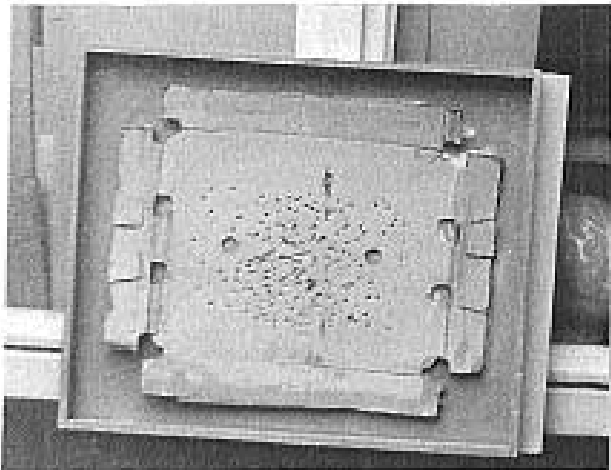
(Klebespuren auf der Vorderseite)

Grundplatte: 40,0 x 52,0 cm

Objekt: H 24,4; B 25,2 cm; T 5,2 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1997-38

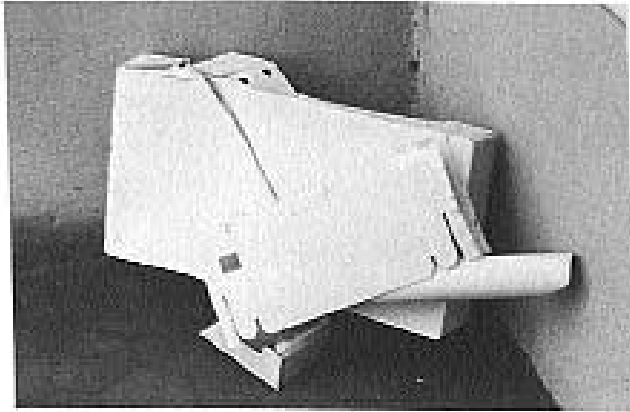
Ohne Titel, 1997

Karton, geknickt, gestochert, geklebt, über Kappakarton, in Holzrahmung, geklebt, grau getönte Plakafarbe gestrichen

50,0 x 59,5 cm; T 3,0 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S., zerstört Frühjahr 1999



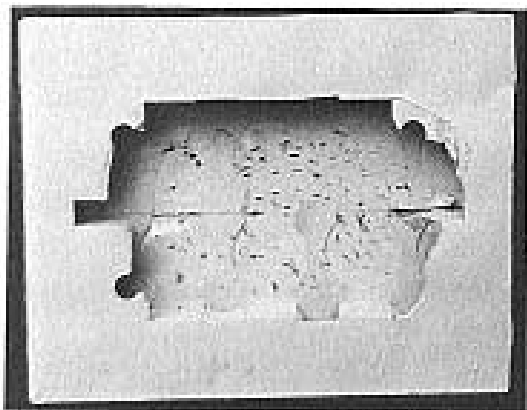
1997-39

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, rückseitig
Kappakarton, grau getönte Plakafarbe ge-
strichen

H 32,0 cm; B 58,3 cm; T 12,0 cm

Pr.: H.S.



1997-40

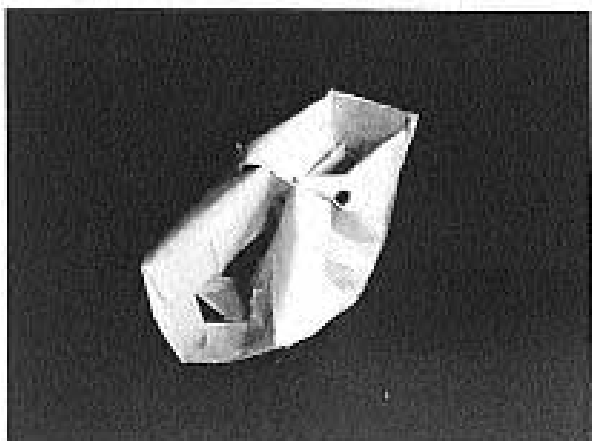
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, gestochert, geknickt, geklebt,
rückseitig Kappaleisten, grau getönte
Plakafarbe gestrichen

H 28,6 cm; B 37,5 cm; T 4,4 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

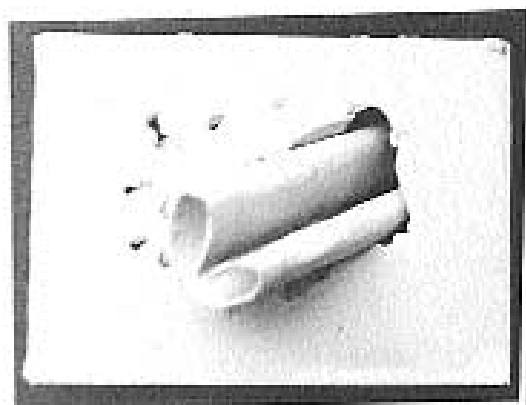


1997-41

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, getackert, geklebt,
grau getönte Plakafarbe gestrichen
H 19,5 cm; B 13,6 cm; L 19,4 cm

Pr.: H.S.

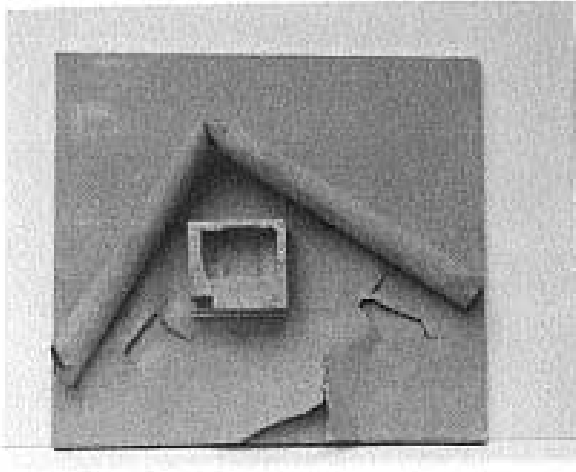


1997-42

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, gerissen, gesto-
chert, lose ineinander gesteckt, geklebt,
grau getönte Plakafarbe gestrichen
H 9,9 cm; B 13,7 cm; T 8,5 cm

Pr.: seit 1998 Privatbesitz Köln



1997-43

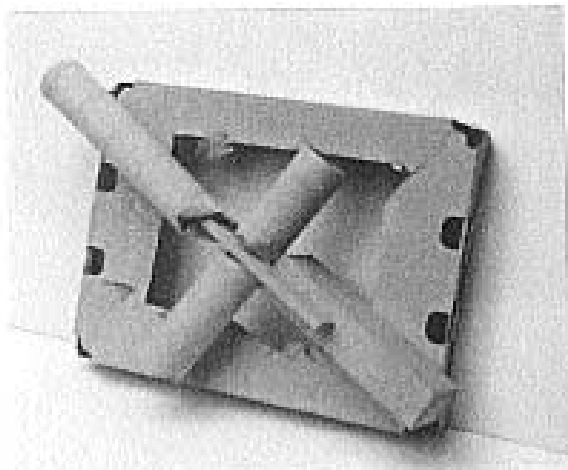
Ohne Titel, 1997

Kartonagen, gerissen, geknickt, und Styroporteil auf Karton, geklebt, über Kap-pakarton, rückseitig Holzleisten, grau getönte Plakafarbe gestrichen

H 50,0 cm; B 46,0 cm; T 8,5 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt
(item als Querformat, durchgestrichen)

Pr.: H.S.



1997-44

Ohne Titel, 1997

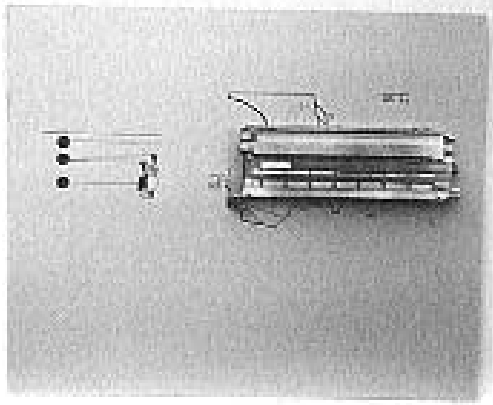
Kartonagen, geknickt, lose ineinander gesteckt, geklebt, umbra natur getönte weiße Plakafarbe gestrichen

Rahmung: 29,6 x 39,7 cm; T 5,5 cm

max. H 29,6 cm; B 46,5 cm; T 14,1 cm

rücks. obere Leiste signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

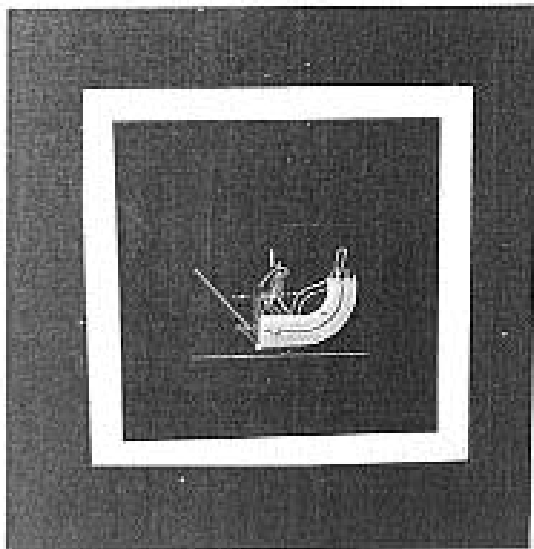


1997-45

Ohne Titel, 1997

Formteil (Kunststoff), Felgensilber gesprayed, auf Silberfoto ("Strichcollage"), geklebt, über Preßspanplatte, rückseitig Holzleisten, diese schwarz gestrichen
 H 49,0 cm; B 58,6 cm; T 5,2 cm
 rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

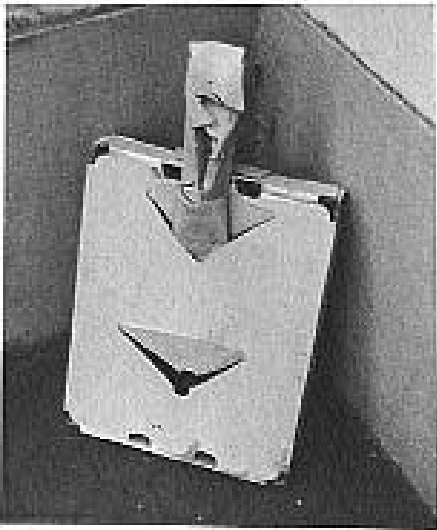


1997-46

Ohne Titel, 1997

Formteil (Kunststoff), Felgensilber gesprayed, auf Negativfoto ("Strichcollage"), geklebt, auf Kunststoff-Pläche, über Karton, dieser schwarz eingefärbt, auf Kappa-karton, rückseitig Holzleisten
 H 59,7 cm; B 59,5 cm; T 2,1 cm
 rücks. signiert, datiert, betitelt, bezeichnet

Pr.: H.S.



1997-47

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, lose ineinander gesteckt, geklebt, grau getönte Plakafarbe gestrichen, partiell ausgespart
H 55,0 cm; B 29,9 cm; T 10,1 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

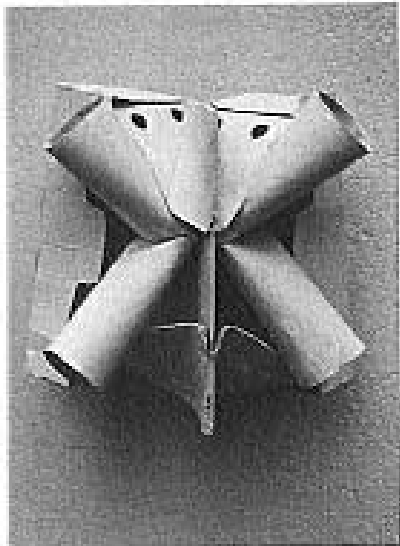


1997-48

Ohne Titel, 1997

Kartonagen, geknickt, geklebt, grau getönte Plakafarbe gestrichen; Collage über Xerographie, mit Ölkreide überzeichnet, über Karton geklebt.
H 77,2 cm; B 28,5 cm; T 12,5 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



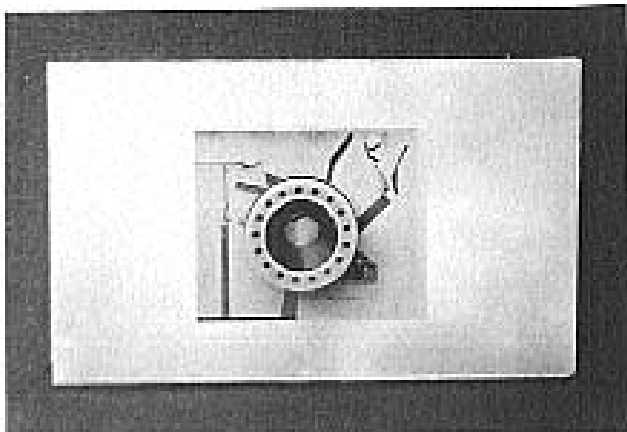
1998-1

Ohne Titel, 1998

Kartonagen, geknickt, geklebt, weiße
Plakafarbe gestrichen

H 23,2 cm; B 26,8 cm; T 16,4 cm

Pr.: H.S.



1998-2

Ohne Titel, 1998

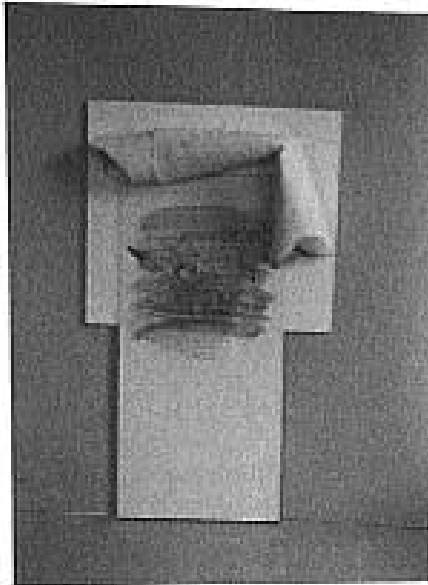
NT: Relief mit zylindrischer Form

Formteil (Kunststoff) über Fotocollage, auf
Pappe, Felgensilber gesprayed, rückseitig
Holzleisten, geklebt

rücks. signiert, datiert, betitelt

H 29,5 cm; B 48,1 cm; T (Objekt) 6,5 cm

Pr.: H.S.



1998-3

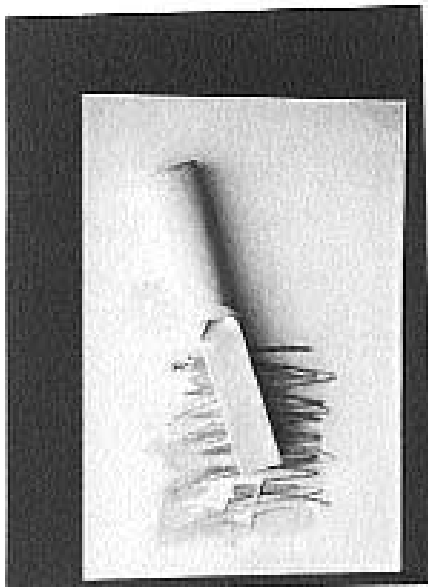
Ohne Titel, 1998

Kartonagen, geknickt, gestaucht, gestochert, geklebt, weiße Plakafarbe gestrichen, graue Aquarellfarbe und grüne Pastellkreide

H 43,3 cm; B 25,2 cm; T 7,6 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-4

Ohne Titel, 1998

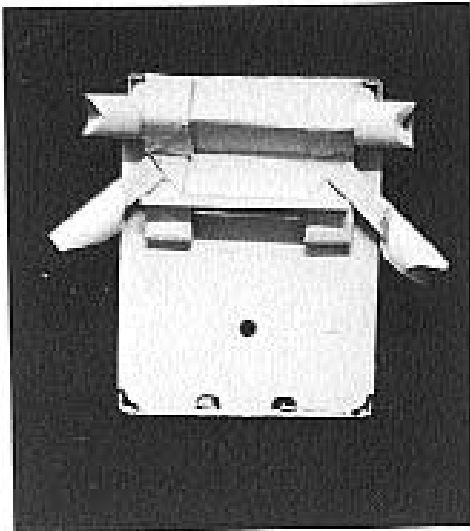
Kartonagen, geknickt, über Kappakarton, geklebt, weiße Plakafarbe gestrichen, Papierfetzen geklebt, graue Aquarellfarbe und grauer Graphitstift

Grundplatte: H 44,4 cm; B 30,0 cm;

T (Objekt) 3,7 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

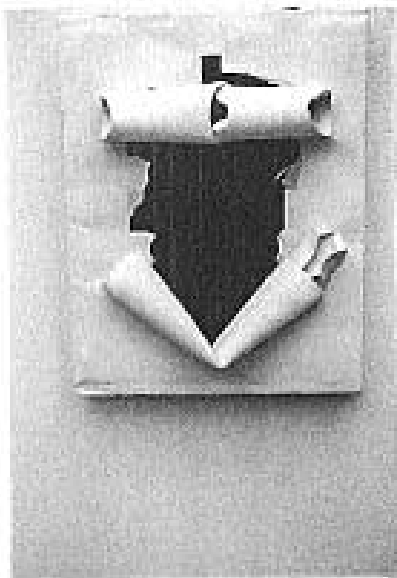


1998-5

Ohne Titel, 1998

Kartonagen, Wellpappe, geknautscht, seitlich Holzleisten, geklebt, weiße Plakafarbe gestrichen, rückseitig Holzleisten
Grundplatte: H 39,5 cm; B 29,8 cm; T 5,2 cm
Objekt: H 23,0 cm; B 44,6 cm; T 5,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-6

Ohne Titel, 1998

Kartonagen, gerissen, geknautscht, geklebt, schwarze Plakafarbe gestrichen, partiell grau getöntes Plakaweiß gestrichen

H 37,6 cm; B 29,5 cm; T 10,9 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: seit 2001 Privatbesitz Köln



1998-7

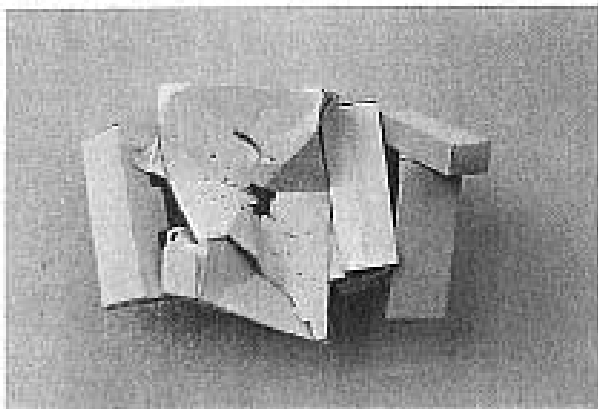
Ohne Titel, 1990

Kartonagen, geschnitten, lose gestockt, geklebt, weiße Plakafarbe gestrichen, partiell getönt

H 37,0 cm; B 29,2 cm; T 16,9 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-8

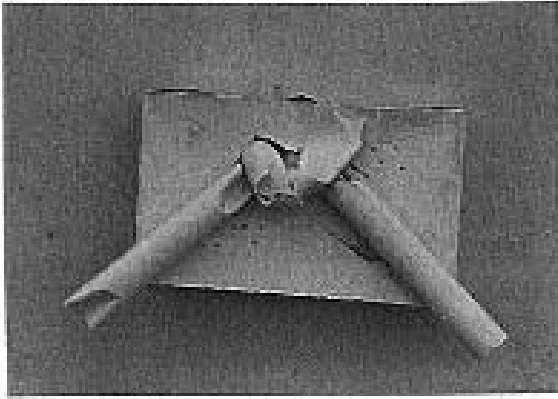
Ohne Titel, 1998

Kartonagen, gestockert, geknickt, geklebt, getackert, partiell weiße Plakafarbe gestrichen

H 35,5 cm; B 55,0 cm; T 31,0 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-9

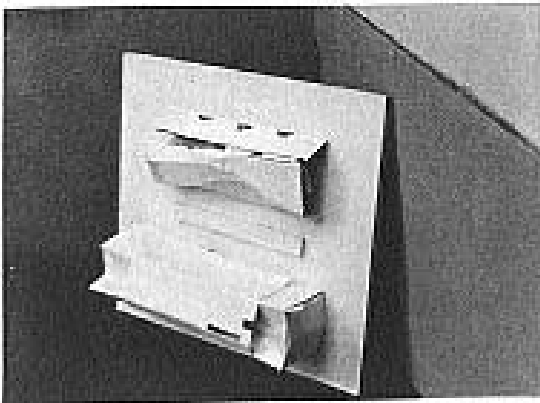
Ohne Titel, 1998

Kartonagen, gestochert, gerissen, geknickt, geknautscht, geklebt, getackert, Plakaweiß locker gestrichen

H 30,2 cm; B 50,1 cm; T 15,5 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-10

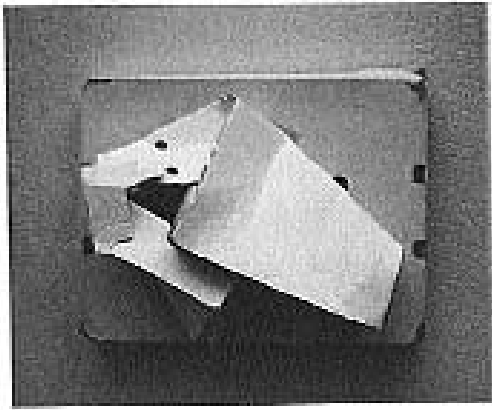
Ohne Titel, 1998

Kartonagen, geknickt, gerissen, über Kapakarton, geklebt, rückseitig vier Holzleisten, Plakaweiß locker gestrichen, item rückseitig

H 46,0 cm; B 50,1 cm; T 12,0 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

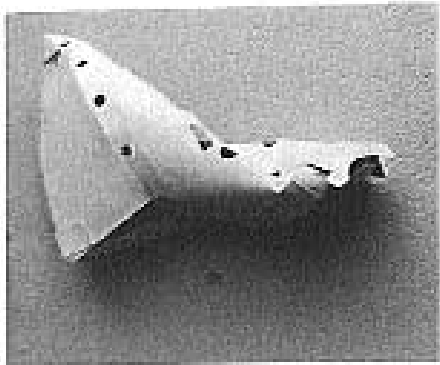
Pr.: H.S.



1998-11

Ohne Titel, 1998

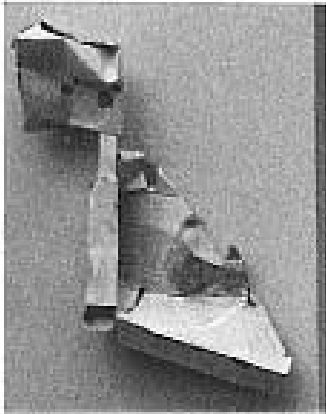
Kartonagen, geknauscht, geknickt, inwendig rundum laufend Kapastreifen, Kasten weitgehend mit grau getöntem Plakaweiß gestrichen, Objekt partiell locker mit Plakaweiß gestrichen, Klebspuren
H 29,2 cm; B 38,3 cm; T 15,3 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt
Pr.: H.S.



1998-12

Ohne Titel (Flugapparat), 1998

Kartonagen, geknickt, geklebt, Tesafilm, Plakaweiß locker gestrichen, Klebspuren
H 29,5 cm; B 43,0 cm; T 13,1 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt
Pr.: H.S.

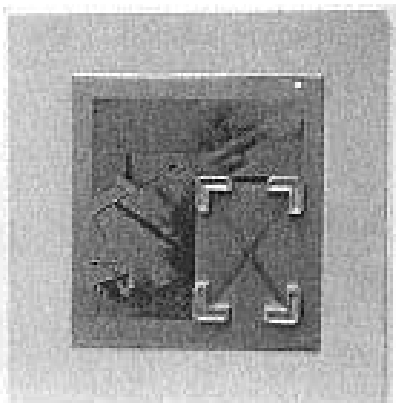


1998-13

Ohne Titel, 1998

Kartonagen, gestochert, geknautscht, geklebt, Tesafilm, gelackert, Graphitfrottage, weiße Pastellkreide, grau getöntes Plakaweiß locker gestrichen
H 52,0 cm; B 51,0 cm; T 13,0 cm
rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-14

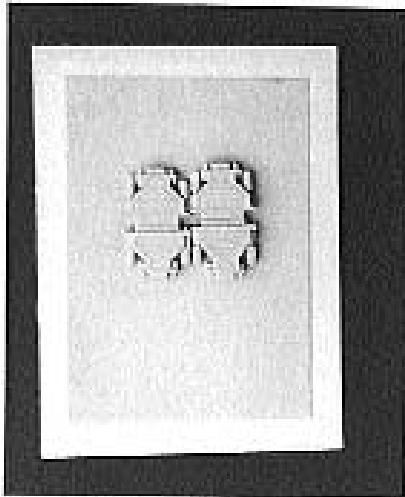
Ohne Titel, 1998

Vier Aluminiumecken über Silberphoto (Fotocollage), geklebt, auf Aluminium-Platte auf Kapakarton, rückseitig vier Holzleisten, geklebt, Kapakarton unregelmäßig mit grau getöntem Plakaweiß gestrichen

H 49,3 cm; B 45,1 cm; T 3,3 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-15

Ohne Titel (Scrielles Relief), 1998

Vier Kunststoffteile (Ready Made's) auf Karton, geklebt, auf Kapakarton, geklebt, Karton mit grau getöntem Plakaweiß gestrichen

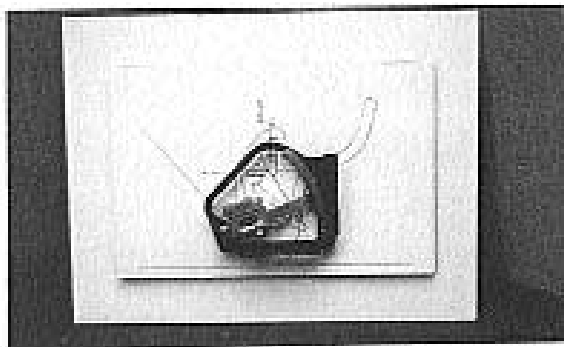
Kapa-Platte: H 34,6 cm; B 25,7 cm

grauer Karton: H 29,7 cm; B 20,6 cm

T gesamt: 2,1 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt.

Pr.: H.S.



1998-16

Ohne Titel, 1998

Metallstücke (Ready Made's), geklebt, auf projizierter Strichcollage auf Kapakarton aufgezogen, über Holz, auf lackierter, weiß gestrichener Holzplatte, geklebt

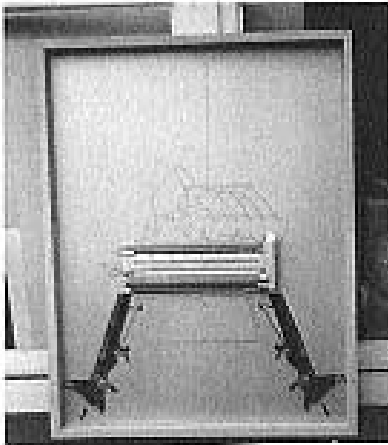
Holzplatte: H 44,0 cm; B 58,0 cm

Strichcollage: H 30,0 cm; B 45,1 cm

T gesamt: 6,2 cm

rücks. signiert, datiert, betitelt.

Pr.: seit 2000 Frank Druhn, Nörvenich



1998-17

Ohne Titel, 1998

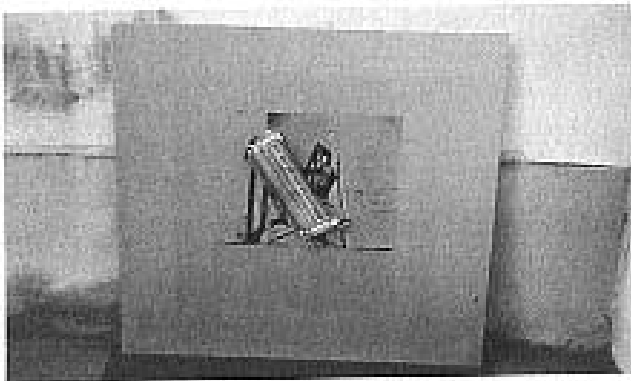
Kunststoffteil (Ready Made), mit Felgensilber gesprayed, über projizierter Strichcollage auf Silberpapier, darüber collogierte Fotoschnipsel, in Holzkasten, dieser grau gestrichen, rückseitig Pressspanplatte

H 70,9 cm; B 54,8 cm; T 4,8 cm

rücks. signiert (2x), datiert, betitelt

Pr.: H.S.

Abb. Kölner Stadt-Anzeiger 13./14.3.99;
Kölner Skizzen 2/1999, S. 20



1998-18

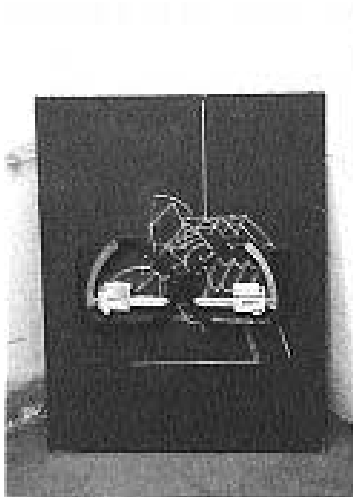
Ohne Titel, 1998

Kunststoff-Formteil (Ready Made), mit Felgensilber gesprayed, auf Silberpapier (ehem. Fotocollage von 1972), auf Pressspanplatte, seitlich und rückseitig weiß gestrichen

H 87,1 cm; B 94,1 cm; T 5,9 cm

rücks. signiert, datiert (1972/1998), betitelt; durch die Farbe scheint in Blau erneut die Signatur und Datierung 1972 durch

Pr.: H.S.



1998-19

Ohne Titel, 1998

Zwei Kunststoff-Formteile über Negativphoto von Strichcollage, dieses geklebt auf Holzplatte, geschraubt; rückseitig schwarz gestrichen

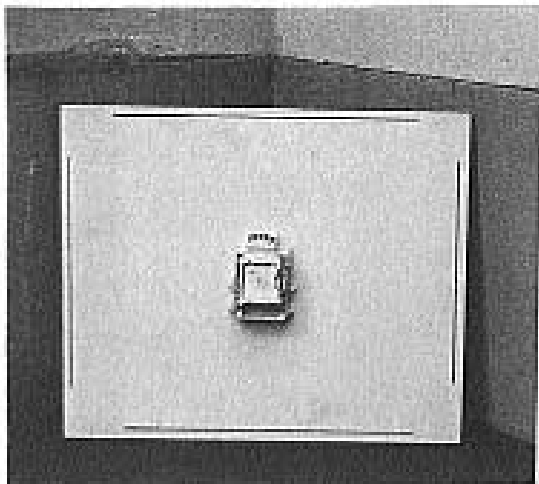
H 65,8 cm; B 50,8 cm; T 4,8 cm

rücks. mit weißer Kreide mittig signiert, datiert; oben mittig Aufkleber mit gedrucktem Namen

Pr.: U.S.

EA: 2000 Kölnisches Stadtmuseum

(dort betitelt: Maschinenteile; dat. 1999)



1998-20

Ohne Titel, 1998

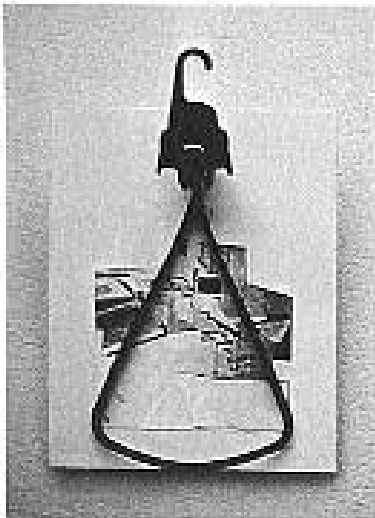
Zwei Kunststoff-Formteile, geklebt, locker weiß gestrichen, auf Holzplatte (mit linearen Einkerbungen) geklebt, diese weiß gestrichen; rückseitig horizontale Holzleiste, geklebt, seitlich schwarz gestrichen

Grundplatte H 49,0 cm; B 59,0 cm; T 1,2 cm

Objekt H 13,0 cm; B 9,7 cm; T 4,8 cm

rücks. auf Leiste signiert, datiert, betitelt

Pr.: U.S.

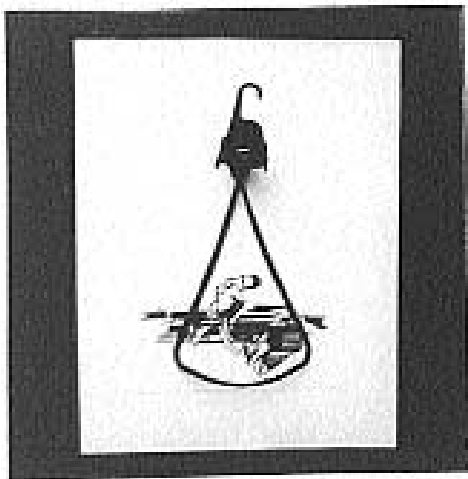


1998-21

Ohne Titel, 1998

Kunststoff-Formteil, geschraubt, auf Collage (Fotokopie von Fotocollage), diese geklebt auf Karton, auf Kapakarton, rückseitig vier Sperrholzleisten
 H 45,8 cm; B 30,2 cm; T 11,3 cm
 rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

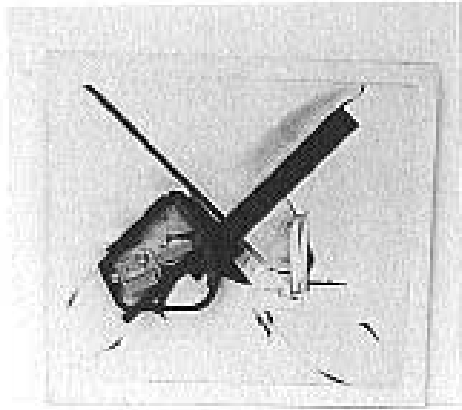


1998-22

Ohne Titel, 1998

Kunststoff-Formteil, geschraubt, Zeichnung (Filzstift auf Karton), diese geklebt auf Pressspanplatte, rückseitig vier Sperrholzleisten, diese weiß gestrichen
 H 59,9 cm; B 46,5 cm; T 13,4 cm
 rücks. oben mittig signiert, betitelt (dies auf einer Holzleiste), und zusätzlich auf Aufkleber signiert

Pr.: H.S.

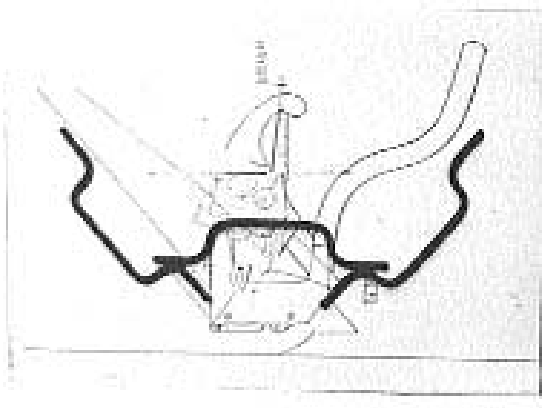


1998-23

Ohne Titel, 1998

Kunststoff-Formteil, geschraubt, auf Fotocollage, geklebt, auf Pressspanplatte, rückseitig vier Sperrholzleisten
H 50,0 cm; B 54,6 cm; T 4,7 cm
rücks. oben mittig auf Aufkleber signiert, datiert (1978), betitelt (Ohne Titel (Schwarze Diagonale))

Pr.: H.S.



1998-24

Ohne Titel, 1998

Drei Kunststoff-Formteile, geklebt, auf Fotoabzug von Strichcollage, außerdem collagiert, auf Tischlerholz, rückseitig Rahmung aus Tischlerholz, diese weiß gestrichen
H 29,0 cm; B 40,9 cm; T 1,6 cm
rücks. mittig über Fotoabzug von Strichcollage signiert, datiert, betitelt

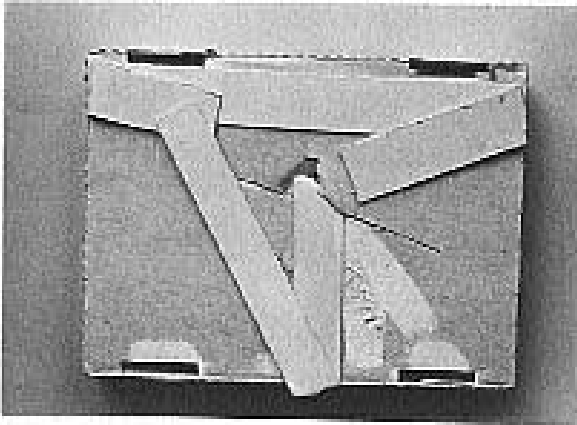
Pr.: H.S.

1998-25

Ohne Titel, 1998

Kapa-Kartonagen, geklebt, auf Karton, dieser gestochert, gerissen, partiell weiße Farbe, rückseitig innen locker weiß gestrichen, dort auch weitere Kartonagen geklebt
H 30,6 cm; B 39,4 cm; T 7,7 cm
rücks. innen oben mittig auf Aufkleber signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



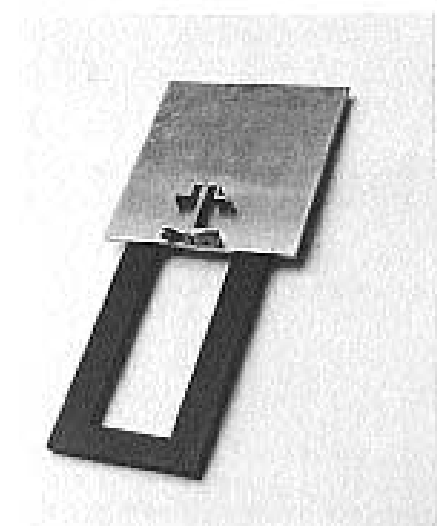
1998-26

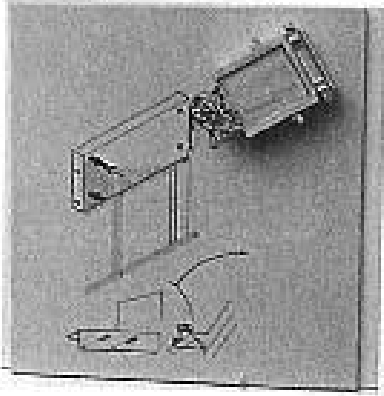
Ohne Titel, 1998

Aluminiumblech, Stahl-Pomnteile, geklebt, geschraubt, rückseitig innen Kapakarton, geklebt

H 62,2 cm; B 28,9 cm; T 5,1 cm
rücks. oben mittig schwarzer Pfeil,
mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.





1998-27

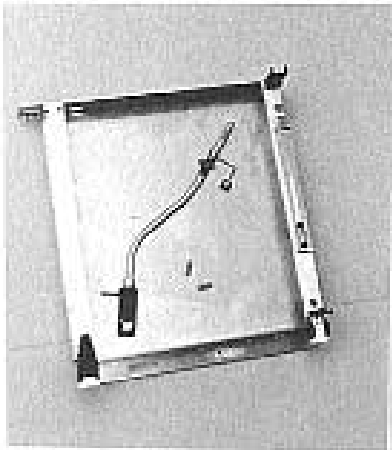
Ohne Titel, 1998

Kunststoff-Formteil, locker weiß gestrichen, geklebt, auf s/w-Fotoleinwand (von Strichcollage), rückseitig Kapakarton, rückseitig links und rechts vertikale Holzleisten, geklebt

H 41,2 cm; B 38,0 cm; T 3,8 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-28

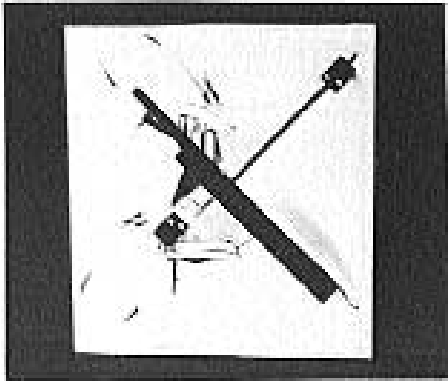
Ohne Titel, 1998

Formteil (Kunststoff, Metall, Kabel), geschraubt, in Formgestell (Metall, Kunststoff)

H 34,3 cm; B 32,5 cm; T 7,0 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt; außerdem kopfstehend unten rechts signiert (Salentin)

Pr.: H.S.

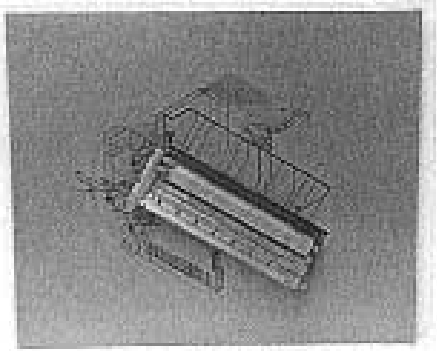


1998-29

Ohne Titel, 1998

Metall-Leisten, geklebt, auf Fotopapier-Schnipsel (von Fotocollage) auf Fotoleinwand, rückseitig vier Holzleisten
H 29,4 cm; B 26,9 cm; T 2,5 cm
rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

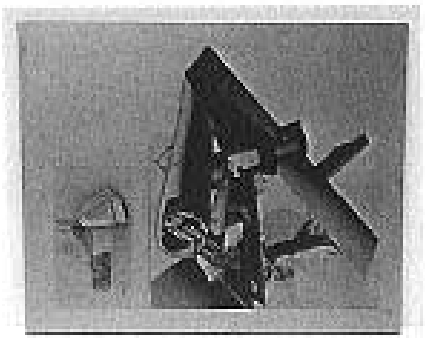


1998-30

Ohne Titel, 1998

Kunststoff-Formteile, Felgensilber gesprayed, geklebt, auf Silberfoto (von Strichcollage), über Pressspanplatte, rückseitig Leinengewebe, Rückseite weiß gestrichen, rückseitig vier Holzleisten
H 48,9 cm; B 58,8 cm; T 6,8 cm
rücks. obere Leiste mittig signiert, datiert;
rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-31

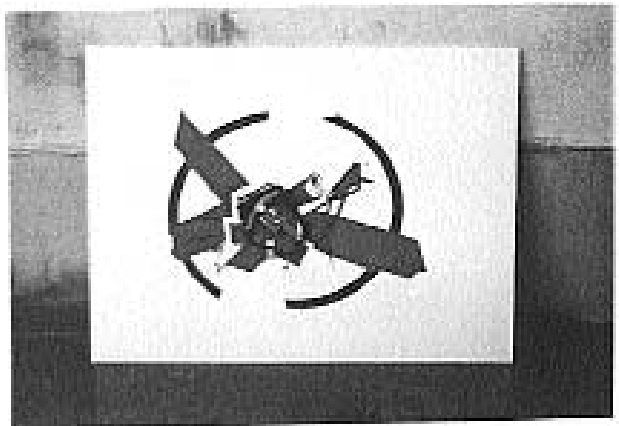
Ohne Titel, 1998

Kunststoff-Formteil, Folgensilber gesprayed,
geklebt, auf Silberfoto (von Strichvollage),
auf Kapakarton, rückseitig vier Holzleisten,
diese seitlich grau gestrichen

H 48,0 cm; B 58,5 cm; T 3,3 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-32

Ohne Titel, 1998

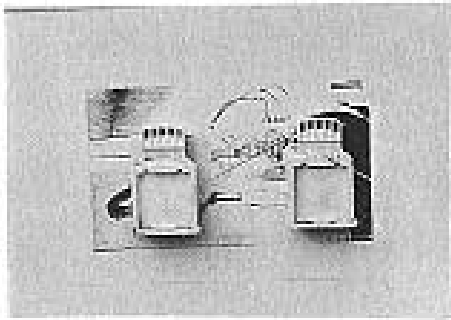
Formteil (Kunststoff, Metall), geschraubt,
auf Fotoleinwand, diese koloriert, über
Tischlerholz-Platte, rückseitig oben Holz-
block

H 83,0 cm; B 111,3 cm; T 4,7 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

Abb. EK Gal. skala, Köln 1999; Kölner Illu-
strierte Nr. 3, März 1999, S. 61



1998-33

Ohne Titel, 1998

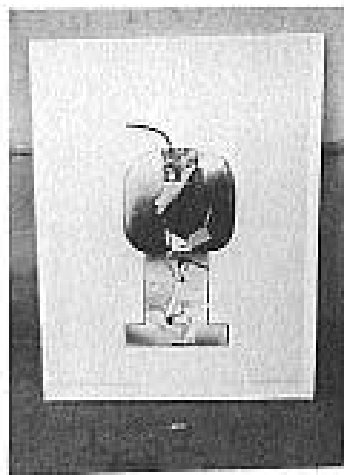
Kunststoff-Formteile, weiß gestrichen, geklebt, auf Papier (Fotokopie von s/w-Strichcollage), geklebt, auf Karton, dieser mit getöntem Weiß gestrichen, rückseitig vier Holzleisten

Grundplatte: H 30,0 cm; B 42,2 cm; T 4,0 cm

Fotokopie: H 21,3 cm; B 29,7 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt; nachträglich gewidmet

Pr.: seit 1998 Privatbesitz Düsseldorf



1998-34

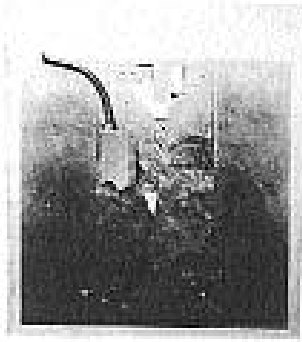
Ohne Titel, 1998

Formteil (Metall, Kabel), geschraubt, auf s/w-Fotoleinwand, auf Sperrholzplatte, diese weiß gestrichen, rückseitig ganzflächig Krepppapier, rückseitig vier Holzleisten, diese seitlich weiß gestrichen

H 83,2 cm; B 63,5 cm; T 3,0 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-35

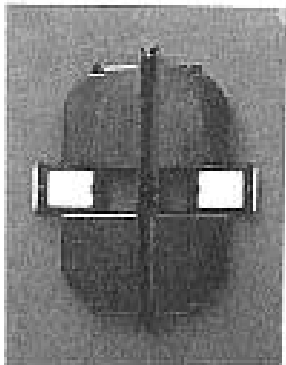
Ohne Titel, 1998

Formteil (Kunststoff, Gummi, Metall), anthrazit gesprayed, über Silberphoto einer Collage, geklebt, auf Pappe geklebt, rückseitig vier Holzleisten, seitlich grau gestrichen

H 48,7 cm; B 41,5 cm; T 3,6 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1998-36

Geige, 1998

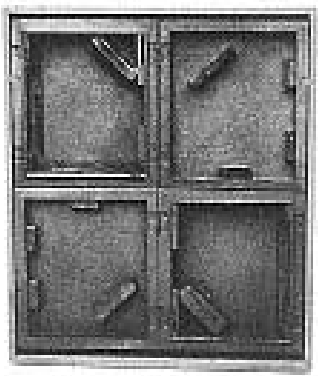
Kunststoff-Formteile, geschraubt, auf Kappa-karton, geklebt, dieser grau gestrichen, rückseitig zwei vertikale Holzleisten

H 65,0 cm; B 50,0 cm; T 8,4 cm

rücks. oben links Namens-Aufkleber, oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

EA: 2000 Kölnisches Stadtmuseum
(dort 1999 datiert)

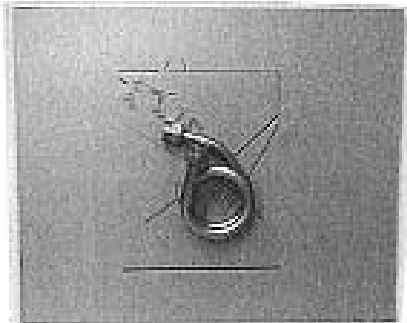


1998-37

Ohne Titel, 1998

Holzteile, Metallscharniere (Formteile),
 geklebt, anthrazit gesprayed, Rahmen aus
 Tischlerholz, dieser grau gestrichen, ge-
 klebt, rückseitig Preßspanplatte
 H 50,5 cm; B 42,2 cm; T 4,3 cm
 rücks. oben mittig signiert, datiert
 (s. auch WZ 1999-8)

Pr.: H.S.

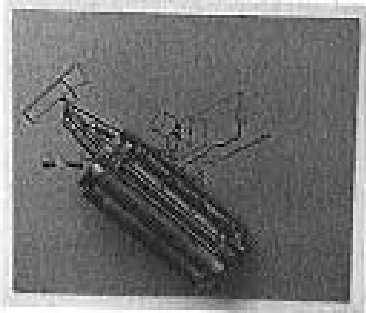


1998-38

Ohne Titel, 1998

Eisenrohr (Ready made) auf Silberphoto
 von Strichcollage, über Sperrholzplatte,
 geschraubt, rückseitig vier Holzleisten,
 diese seitlich anthrazit gestrichen,
 rückseitig grau gestrichen
 H 48,8 cm; B 58,7 cm; T 11,0 cm
 rücks. oben links Namens-Aufkleber,
 oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

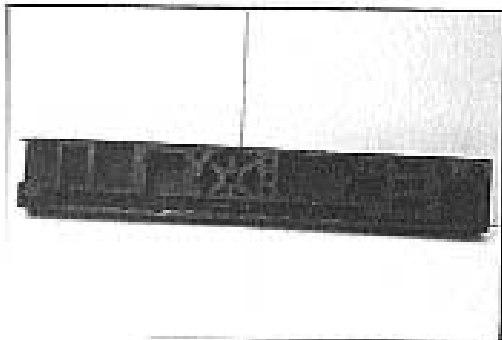


1999-1

Ohne Titel, 1999

Kunststoff-Formteil, anthrazid gesprayed,
über Silberphoto von Strichcollage, ge-
klebt, aufgezoogen auf Hartfaserplatte,
auf Holzplatte, diese weiß gestrichen;
rückseitig vier Holzleisten
H 95,1 cm; B 95,2 cm; T 9,2 cm
Innenfeld: 48,9 x 58,2 cm
rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

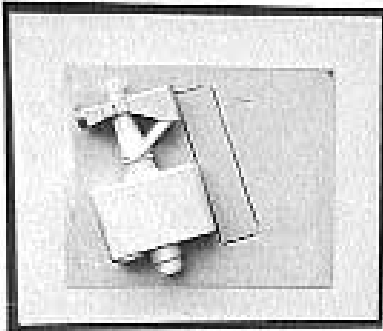


1999-2

Ohne Titel, 1999

Styropor-Formteil, schwarz gestrichen und
anthrazid gesprayed, rückseitig mit Holz-
platte verstärkt, geklebt.
L 121,0 cm; H 19,0 cm; T 7,6 cm
rücks. oben links signiert (Hans Salentin)
und mittig rechts signiert, datiert

Pr.: H.S.



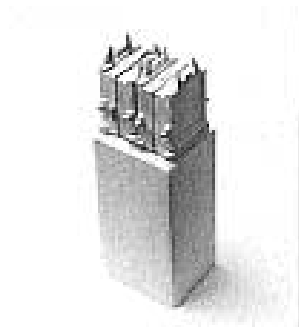
1999-3

Ohne Titel, 1999

Kunststoff-Formteile, silber gesprayed, über Kartonplatte geklebt, auf dieser Kartonstreifen, geklebt, und Filzstift-Linien; Kartonplatte unregelmäßig grau (aufgehellt mit Plakaweiß) gestrichen, über Kopakartonplatte geklebt, diese grau gestrichen, rückseitig vier Holzleisten

H 38,8 cm; B 45,8 cm; T 7,2 cm
rücks. oben links Namens-Aufkleber,
mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1999-4

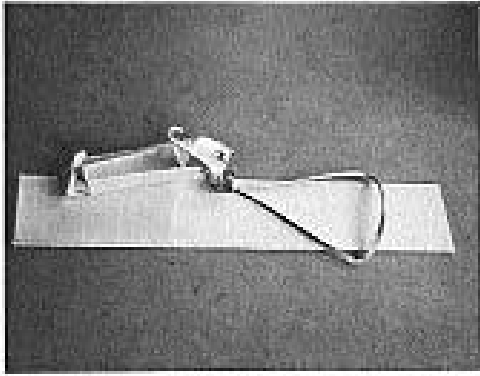
Kleine Stele, 1999

Kunststoff-Formteile, unregelmäßig weiß gestrichen, auf Kubus aus Kartonagen, diese unregelmäßig weiß gestrichen, geklebt

H (insges.) 38,8 cm; Grundfläche:
11,0 x 12,5 cm

Unterseite Kartonagen signiert, datiert,
betitelt

Pr.: H.S.



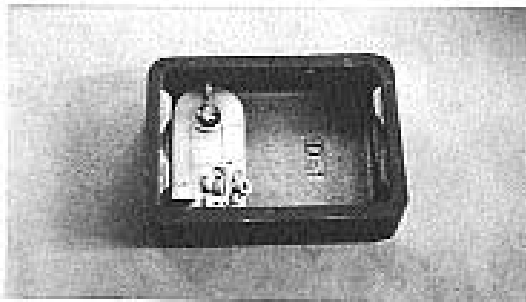
1999-5

Ohne Titel, 1999

Kunststoff-Formteil, Kartonagen, geklebt,
über Kartonagen, diese locker grau gestrichen,
über Tischlerholz-Platte, rückseitig
vier Holzleisten, Rückseite grau gestrichen
T 25,4 cm; Grundfläche: 14,0 x 80,0 cm
(Relief)

rücks. oben links Namens-Aufkleber,
mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1999-6

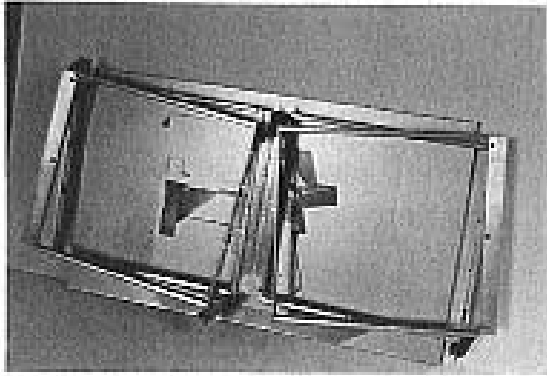
Ohne Titel, 1999

Metall-Formteil, in Styropor-Formteil, geklebt,
inwendig insges. anthrazit gesprayed,
außen schwarz gestrichen, rückseitig vier
Holzleisten

H 23,6 cm; B 32,6 cm; T 8,2 cm (Relief)

rücks. oben links Namens-Aufkleber,
mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

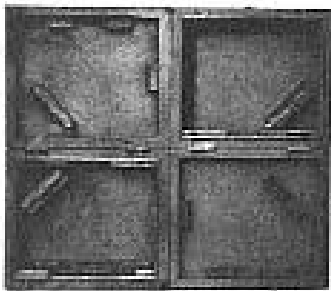


1999-7

Ohne Titel, 1999

Formteile (Aluminium, Kunststoff), geschweißt, gesteckt, auf Silberphoto, geschraubt, über Kartonplatte, geklebt, rückseitig vier Holzleisten, seitlich und teilw. rückseitig silber gesprayed
H 38,3 cm; B 75,5 cm; T 8,1 cm
rücks. oben rechts signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

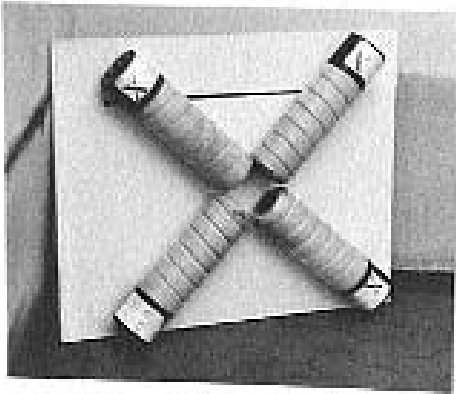


1999-8

Ohne Titel, 1999

Holzteile, Metallscharniere (Formteile), geklebt, anthrazit gesprayed, rückseitig grau gestrichen
H 45,9 cm; B 39,5 cm; T 3,6 cm
rücks. mittig signiert, datiert, betitelt, darunter Namens-Aufkleber

Pr.: H.S.

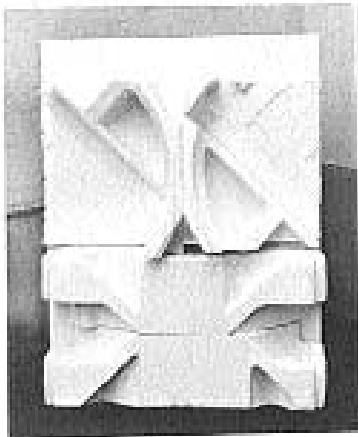


1999-9

Ohne Titel, 1999

Kunststoff-Formteile (Kartuschen mit Papieraufklebern) auf Karton, geschraubt, oben Leinwandgewebe, über Kappakarton
H 66,4 cm; B 79,8 cm; T 11,5 cm
rücks. oben mittig Aufkleber mit Druckbuchstaben, darunter signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

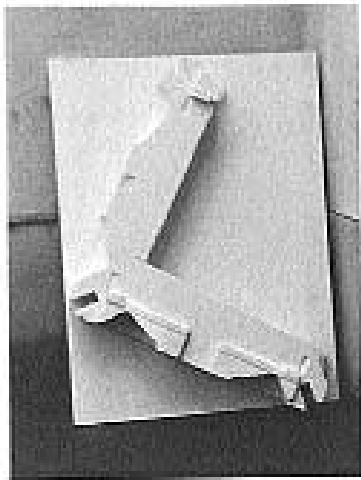


1999-10

Ohne Titel, 1999

Styropor-Formteile, locker Plaka-Weiß getönt gestrichen, auf Kappakarton, geklebt, dieser weiß gestrichen, rückseitig vier Holzleisten, diese seitlich weiß gestrichen
H 100,0 cm; B 75,1 cm; T 22,0 cm
rücks. oben signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

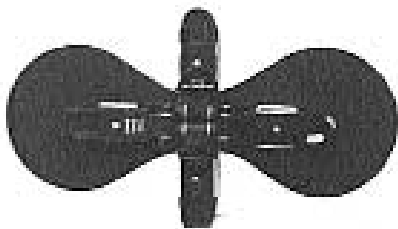


1999-11

Ohne Titel, 1999

Styropor-Formteil, locker mit Plakaweiß gestrichen, auf Kappakarton, dieser weiß gestrichen, geklebt, rückseitig vier Holzleisten, diese weiß gestrichen
H 100,0 cm; B 75,2 cm; T 13,0 cm
rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1999-12

Ohne Titel, 1999/2000

Formteile (Metall, Kunststoff, Gummi), schwarz gestrichen und gesprayed, geklebt;

seit Februar 2000 mit Rückwand (Kappakarton), diese schwarz gestrichen, geklebt

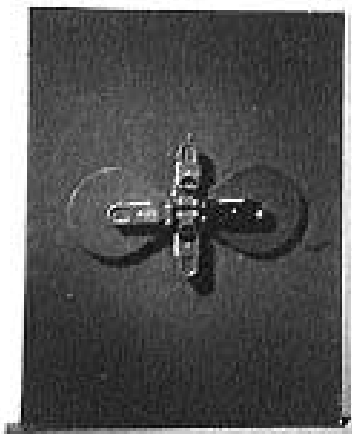
Objekt H 20,6 cm; L 36,5 cm; T 3,5 cm

Grundplatte H 65,4 cm; B 50,4 cm

T gesamt 5,8 cm

rücks. rechter Flügel signiert, datiert

Pr.: H.S.





1999-13

Ohne Titel, 1999

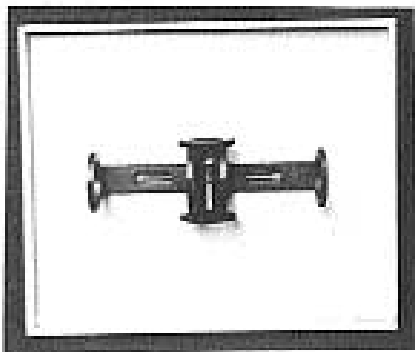
NT: Relief mit heller Scheibe

Kunststoff-Formteil in Holzkasten, dieser
anthrazit gesprayed, geklebt

H 22,7 cm; B 19,8 cm; T 3,6 cm

rücks. rechts mittig signiert, datiert

Pr.: seit 2000 Frank Druhm, Nörvenich



1999-14

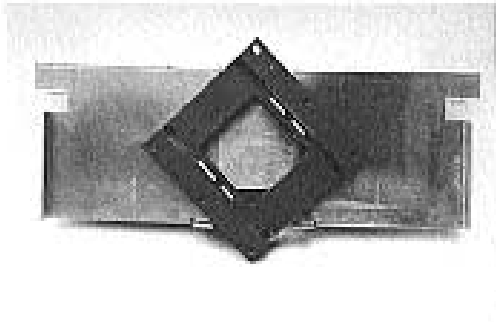
Ohne Titel, 1999

Metallformteile, gesprayed, auf Holzplatte,
geklebt, auf Kapaplatte, vier Holzleisten,
diese weiß gestrichen

H 50,0 cm; B 50,9 cm; T 10,8 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1999-15

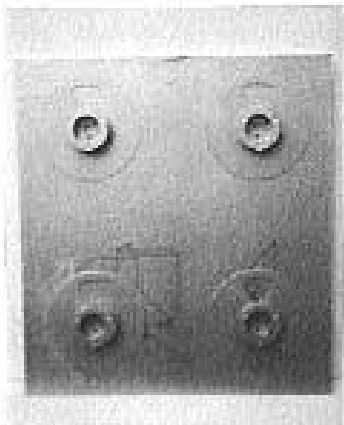
Ohne Titel, 1999

Metallformteile, geklebt, rückseitig mit Holzleisten, diese weiß gestrichen, und Pappe verstärkt

H 21,2 cm; L 41,0 cm; T 7,8 cm

rücks. unten mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



1999-16

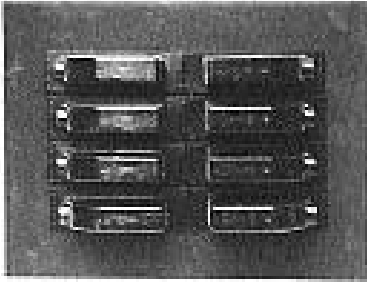
Ohne Titel, 1999

Metallscheiben, silber gesprayed, auf Silberphoto (Strichcollage) geklebt, dieses auf Kappaplatte geklebt, rückseitig vier Holzleisten; Rückseite weiß gestrichen

H 40,0 cm; B 36,5 cm; T 2,5 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt; auf oberer Leiste gedruckter Namensaufkleber in Versalien

Pr.: H.S.



1999-17

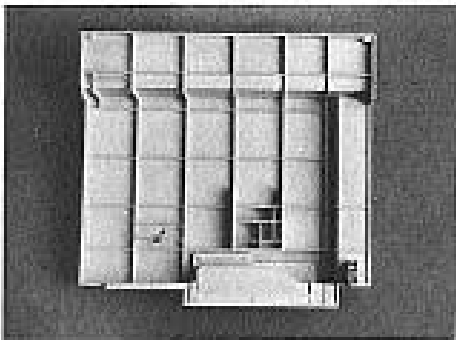
Relief seriell, 1999

Kunststoff-Formteile auf Kappaplatte,
diese schwarz gestrichen, geklebt,
rückseitig vier Holzleisten; Rückseite
locker schwarz gestrichen

H 50,0 cm; B 65,0 cm; T 15,5 cm

rücks. mittig mit weißer Kreide signiert,
datiert, betitelt

Pr.: H.S.



1999-18

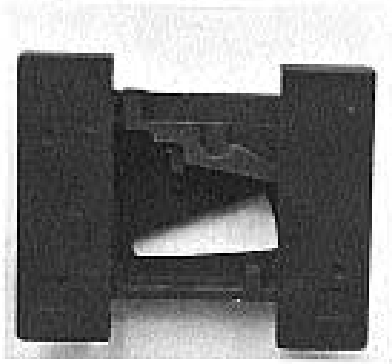
Ohne Titel, 1999

Kunststoff-Formteil, weißlich gesprayed,
rückseitig horizontale Holzleiste,
diese locker weiß gestrichen

H 40,5 cm; B 43,5 cm; T 7,0 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

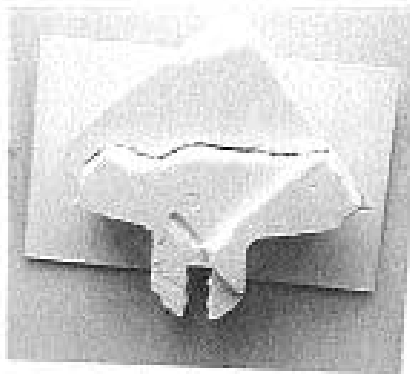


1999-19

Ohne Titel, 1999

Styropor-Teile, anthrazid gestrichen,
geklebt, rückseitig Pappstreifen,
Rückseite schwarz gestrichen
H 40,0 cm; B 48,5 cm; T 13,0 cm
rücks. mittig mit weißer Kreide signiert,
datiert

Pr.: H.S.

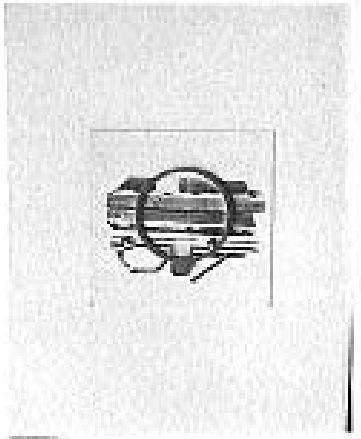


1999-20

Ohne Titel, 1999

Styropor-Teile auf Kappaplatte, geklebt,
insgesamt weiß gestrichen, schwarzer
Graphitstrich, rückseitig drei Holz-
leisten
H 39,5 cm; B 49,5 cm; T 14,2 cm
rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



1999-21

Ohne Titel, 1999

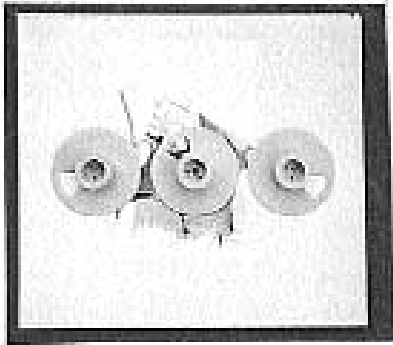
Kunststoff-Form geklebt auf Fotocollage
auf Papier, geklebt, mit Klebspuren,
auf Bristolkarton

H 50,0 cm; B 40,1 cm; T 8,0 cm

Darstellung: 19,7 x 20,7 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



2000-1

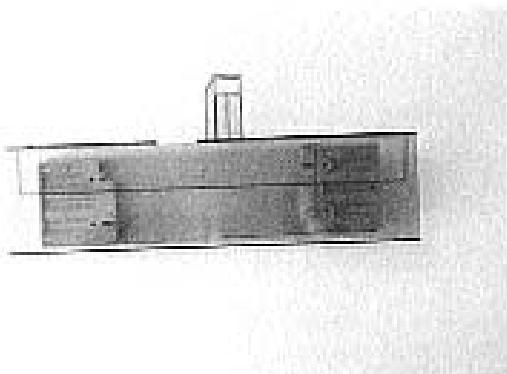
Ohne Titel, 2000

Kunststoff-Formen auf Farbstiftzeichnung
mit Fotocollage, geklebt, auf Kappkarton,
geklebt, Klebstoff-Spuren, rückseitig
vier Holzleisten

H 42,0 cm; B 46,8 cm; T 2,6 cm

rücks. mittig unter Pfeil signiert, datiert,
betitelt

Pr.: H.S.



2000-2

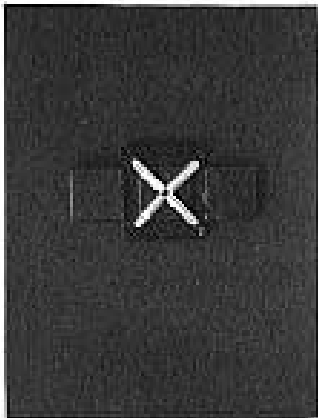
Ohne Titel, 2000

Plexiglasscheibe (getönt) über Kunststoff-
Formen, geklebt, auf Kartonagen, geklebt

H 20,5 cm; B 47,0 cm; T 11,9 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



2000-3

Relief mit Metallmal, 2000

NT: Metall Mal

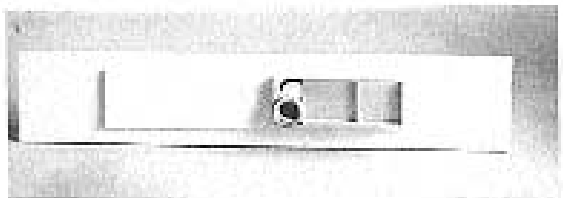
Metallteile über Kunststoff-Teilen, geklebt,
auf Kappakarton, dieser schwarz gestrichen,
geklebt, rückseitig vier Holzleisten, geklebt,
diese schwarz gestrichen

H 63,5 cm; B 48,3 cm; T 4,5 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

EA: 2000 Kölnisches Stadtmuseum
(dort 1999 datiert)



2000-4

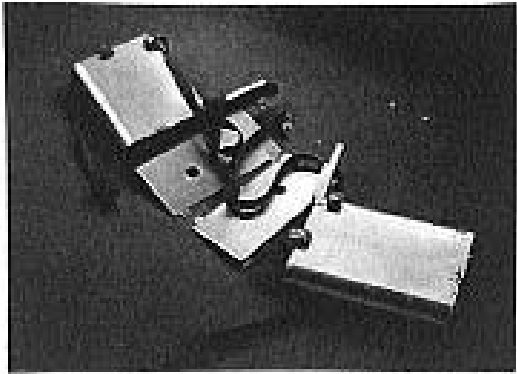
Ohne Titel, 2000

Metallteile auf Kartonagen, geklebt, auf
Kappakarton (zwei Lagen) auf Kappakarton,
geklebt, rückseitig vier Holzleisten,
seitlich locker weiß gestrichen

H 15,0 cm; B 80,0 cm; T 6,0 cm

rücks. oben mittig unter Pfeil signiert,
datiert, betitelt

Pr.: H.S.

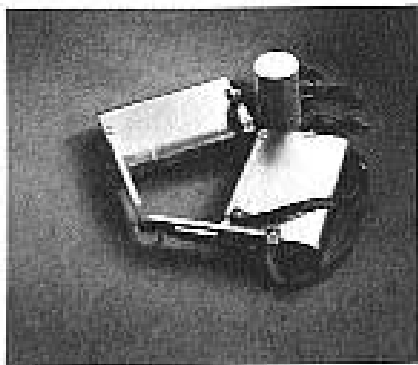


2000-K-1

Ohne Titel, 2000

Metallformen mit Ledergurten,
nebeneinander angeordnet

H ca. 6 cm; B ca. 120 cm; T ca. 30 cm

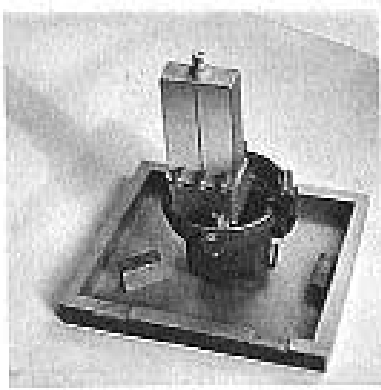


2000-K-2

Ohne Titel, 2000

Metallformen mit Ledergurten,
zusammengestellt

H ca. 20 cm; ca. 70 cm x 65 cm



2000-5

Ohne Titel, 2000

Metallformen, geschraubt, geklebt auf Holzplatte, um diese vier Holzleisten, geklebt, silber gesprayed; Grundplatte rückseitig locker weiß gestrichen

H 20,1 cm; 22,7 cm x 19,8 cm

unter Grundplatte am oberen Rand signiert, datiert

Pr.: H.S.

EA: 2000 Kölnisches Stadtmuseum



2000-6

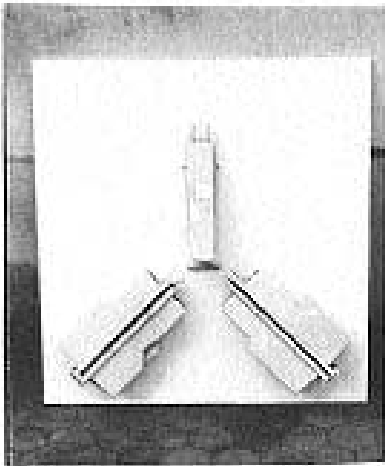
Ohne Titel, 2000

Kunststoff-Formen, geklebt, auf Kappakarton, geklebt, dieser linear mit Plakaweiß gestrichen

H 50,0 cm; B 38,5 cm; T 4,5 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: seit 2000 Frank Druhm, Nörvenich

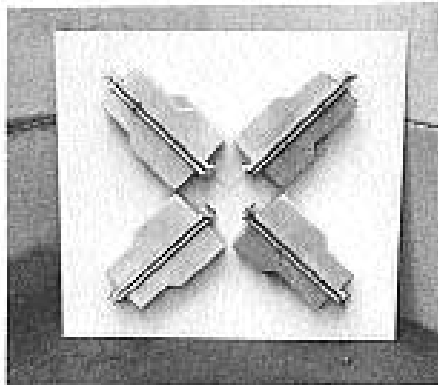


2000-7

Ohne Titel, 2000

Kunststoff-Formen, weiß gesprayed, auf Kappakarton, dieser linear weiß gestrichen, geklebt; rückseitig vier Holzleisten, geklebt, seitlich weiß gestrichen
H 78,9 cm; B 74,1 cm; T 9,9 cm
rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



2000-8

Ohne Titel, 2000

Kunststoff-Formen, silbergrau gesprayed, zwischen diesen Holzleisten, geklebt, über Kappakarton, dieser locker weiß gestrichen und mit Graphitstrichen versehen, rückseitig vier Holzleisten, geklebt

H 75,0 cm; B 82,0 cm; T 10,1 cm
rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



2000-9

Ohne Titel, 2000

MF: Styropor

Styroporteil, schwarz gestrichen; rückseitig Holzfläche, Kappakarton, geklebt
H 58,9 cm; B 59,9 cm; T 11,5 cm
rücks. mittig mit weißer Kreide signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

EA: 2000 Kölnisches Stadtmuseum
(dort 1999 datiert)

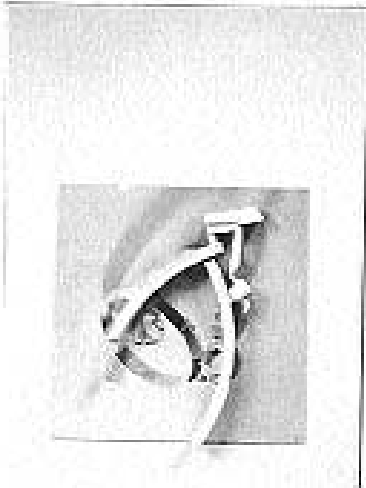


2000-10

Ohne Titel, 2000

Kunststoff-Formen (seitlich mit Aufkleber) auf Zeitschriftenfoto (dieses mit Gebrauchsspuren), geklebt, über Kappakarton, dieser linear weiß gestrichen, geklebt
H 54,0 cm; B 50,0 cm; T 3,0 cm
Darstellung 28,5 x 22,6 cm
rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



2000-11

Ohne Titel, 2000

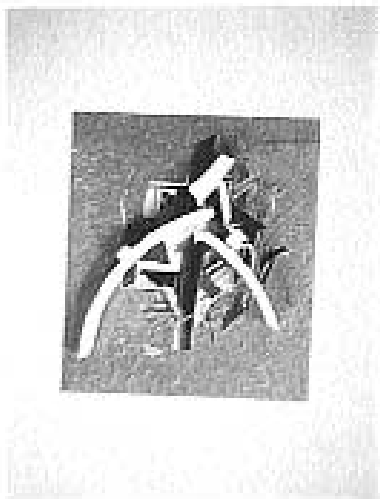
Kunststoff-Formen (seitlich mit Aufkleber)
auf Collage, geklebt, auf Karton, über
Kappakarton, geklebt

H 40,0 cm; B 28,8 cm; T 2,7 cm

Darstellung 20,5 x 19,7 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



2000-12

Ohne Titel, 2000

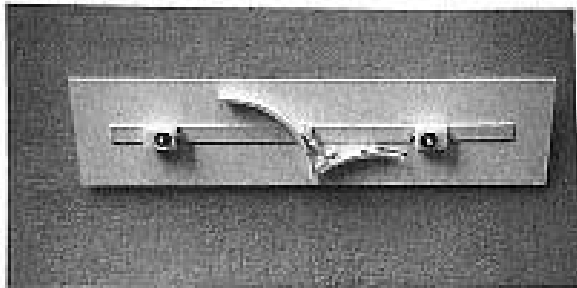
Kunststoff-Formen (seitlich mit Aufkleber)
auf Farbstiftzeichnung und Collage, Pastell-
kreiden, auf Karton, geklebt, über Kappa-
karton, dieser linear mit Plakaweiß gestri-
chen, geklebt

H 44,6 cm; B 40,1 cm; T 3,1 cm

Darstellung 24,1 x 20,9 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

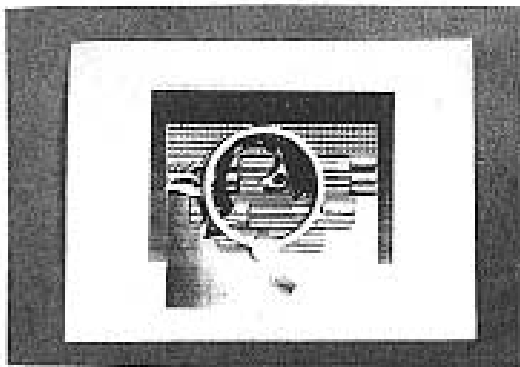


2000-13

Ohne Titel, 2000

Kunststoff- und Metallteile, geklebt auf
Kartonstreifen, geklebt auf Kappakarton,
dieser gleichmäßig weiß gestrichen; rück-
seitig vier Holzleisten, weiß gestrichen
H 17,9 cm; B 75,0 cm; T 3,1 cm
rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

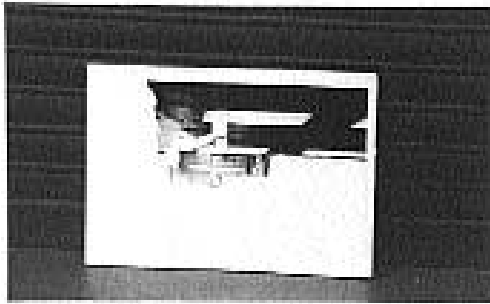


2000-14

Ohne Titel, 2000

Kunststoffring, dieser weiß gestrichen,
auf Fotokopie (von Fotoanlage) über
Karton, geklebt (Klebspuren)
H 27,1 cm; B 36,7 cm; T 0,6 cm
Darstellung: H 21,1 cm; B 29,8 cm
rücks. mittig Durchstreichungen, signiert,
datiert, betitelt

Pr.: H.S.

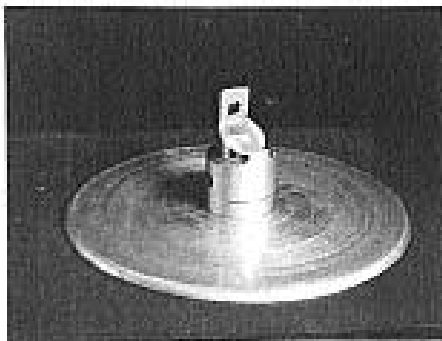


2000-15

Ohne Titel, 2000

Kunststoffteil auf Zeitschriftenschnipsel,
geklebt, auf Papier, auf Karton, geklebt
H 21,1 cm; B 29,8 cm; T 2,4 cm
rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

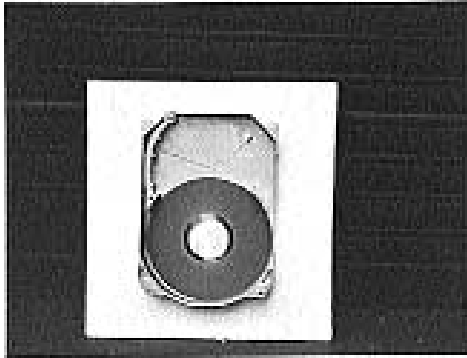


2000-16

Ohne Titel, 2000

Metallteile, geschraubt, geklebt
H 13,4 cm; ϕ 37,6 cm
Unterseite signiert, datiert

Pr.: H.S.



2000-17

Ohne Titel, 2000

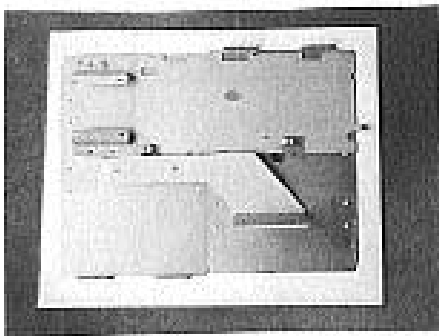
NT: Die Welt als Scheibe

Metallscheibe in Kunststoffteil, dieses locker weiß gestrichen, geklebt, auf Karton, geklebt.

H 27,0 cm; B 25,5 cm; T 1,8 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: seit 2000 Frank Druhn, Nörvenich



2000-18

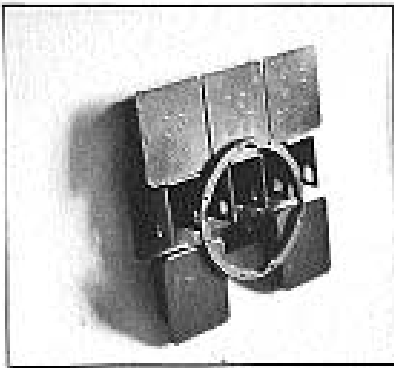
Metallurgie, 2000

Metallteile (unterschiedliche Lokalfarbigkeit) auf Papakarton, geschraubt, geklebt, rückseitig vier Holzleisten, geklebt.

H 31,0 cm; B 36,6 cm; T 8,7 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.



2000-19

Ohne Titel, 2000

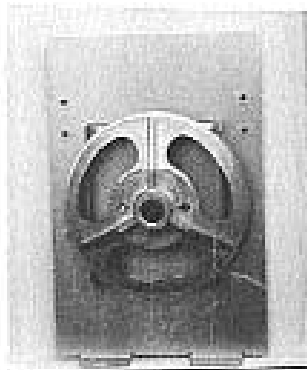
Eisenring auf Stahlkonstruktion, geklebt,
rückseitig Holzblöcke, schwarz gestrichen,
geklebt, genagelt

gültig als Relief und Bodenplastik

H 22,3 cm; B 20,6 cm; T 4,5 cm

rücks. auf Holzfläche, in Weiß signiert,
datiert

Pr.: H.S.



2000-20

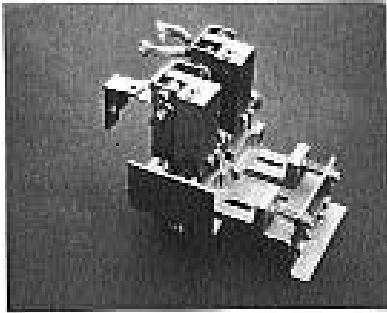
Ohne Titel, 2000

Eisenteil auf Metallfläche (unterschied-
liche Lokalfarbigkeit), geklebt, geschraubt,
rückseitig vier Holzleisten, geklebt

H 25,2 cm; B 16,6 cm; T 5,7 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

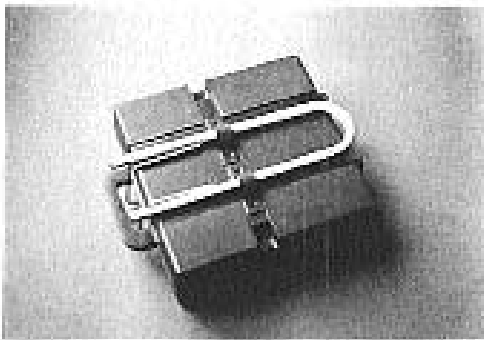


2000-21

Ohne Titel, 2000

Aluminiumkonstruktion, Stoff (Konstruktion aus größerem Zusammenhang entnommen),
Hammerschlagblau gesprayed
H 13,4 cm; B 10,0 cm; L 15,0 cm
unbez.

Pr.: H.S.

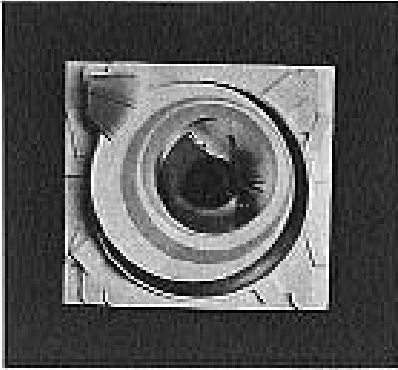


2000-22

Ohne Titel, 2000/2001

Metallformen auf Kunststoffkiste, geklebt
gültig als Bodenstück und Relief (Griff
nach oben)
H 43,5 cm; B 35,4 cm; T 16,0 cm
unbez.

Pr.: H.S.



2000-23

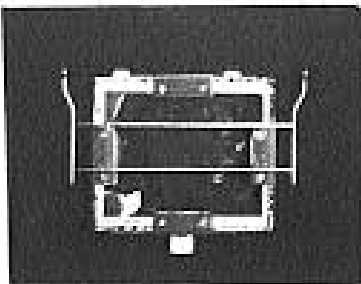
Ohne Titel, 2000

Metallform auf Fotocollage auf Kapakartonstreifen auf Wellpappe auf Kapaplatte, geklebt, die Kartonagen locker weiß gestrichen, rückseitig vier Holzleisten, locker weiß gestrichen, geklebt

H 30,1 cm; B 32,7 cm; T 4,7 cm

rücks. oben mittig und mittig rechts jeweils signiert, datiert

Pr.: H.S.



2000-24

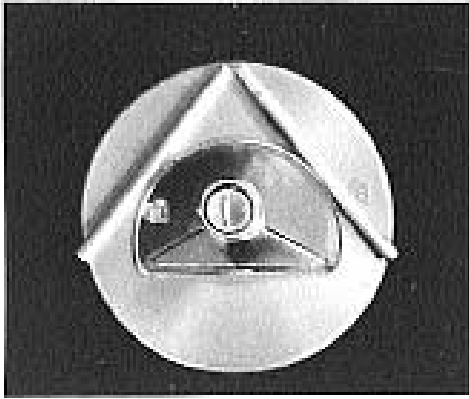
Ohne Titel, 2000

Plexiglas, Metallteil (Objet trouvé) auf Kartonplatte, diese schwarz gestrichen, geklebt, geschraubt, rückseitig vier Holzleisten, diese schwarz gestrichen, geklebt

H 50,0 cm; B 65,1 cm; T 9,5 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



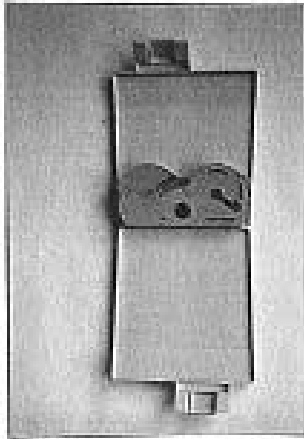
2000-25

Ohne Titel, 2000

Metall- und Kunststoff-Teile, geklebt
auf Aluminiumscheibe; rückseitig
horizontal Holzleisten, geklebt
Ø 37,5 cm; B 40,9 cm; T 10,4 cm
(Relief)

rücks. auf horizontaler Leiste sig-
niert, datiert

Pr.: U.S.



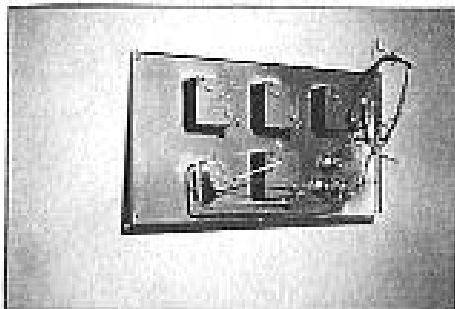
2001-1

Ohne Titel, 2001

Kunststoffteile, geklebt, rückseitig
Kapakarton, geklebt

H 42,6 cm; B 16,9 cm; T 4,3 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



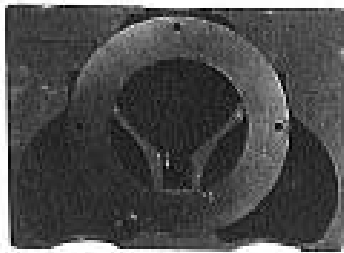
2001-2

Ohne Titel, 2001

Metallkonstruktion mit Kabelschnüren,
geschraubt, rückseitig Tischlerholzplatte,
diese schwarz gesprayed, geschraubt

H 32,0 cm; B 65,0 cm; T 11,0 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



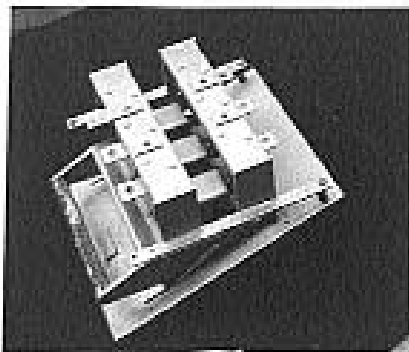
2001-3

Ohne Titel, 2001

Eiserring auf Styropor, dieses schwarz gestrichen, geklebt, rückseitig oben und unten horizontal Holzleisten, diese schwarz gestrichen; Rückseite insgesamt schwarz eingefärbt.

H 26,9 cm; B 36,8 cm; T 8,5 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



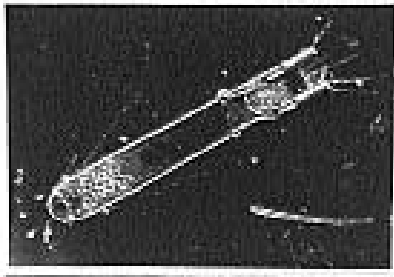
2001-4

Ohne Titel, 2001

Aluminiumkonstruktion (Objet Trouvé),
Hammerschlagblau gesprayed
Bodenplastik

H 28,7 cm; B 32,5 cm; L 37,2 cm
unbez.

Pr.: H.S.

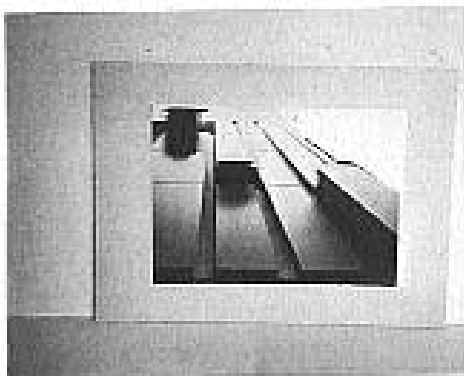


2001-5

Ohne Titel, 2001

Metallteile, Kupferdraht, auf Foto (Laserkopie), geklebt, auf Kapakarton, geklebt
H 29,3 cm; B 41,6 cm; T 0,7 cm
unbez.

Pr.: H.S.



2001-6

Ohne Titel, 2001

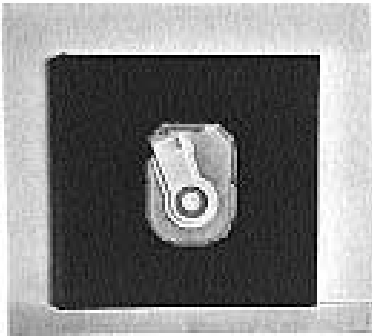
NT: Oben links Kreuz

Metallteile auf Collage auf Papier auf Kapakarton, geklebt; rückseitig vier Holzleisten, geklebt

H 31,5 cm; B 42,4 cm; T 2,5 cm

rücks. mittig signiert, datiert, beschriftet
(auch mit NT)

Pr.: H.S.



2001-7

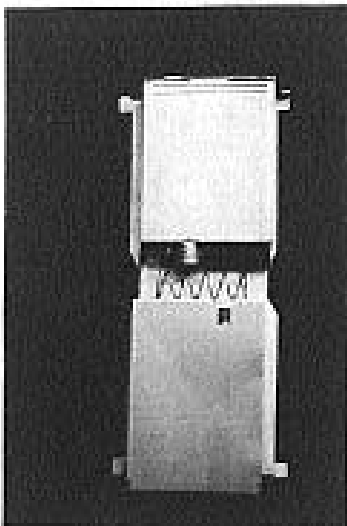
Ohne Titel, 2001

Kunststoff-Teil auf Kunststoff-Platte, diese schwarz gesprayed, geklebt, vier rahmende Holzleisten, schwarz gestrichen, geklebt, rückseitig zwei horizontale Holzleisten, diese geklebt, insgesamt rückseitig schwarz gestrichen

H 41,3 cm; B 41,0 cm; T 5,3 cm

rücks. mittig mit Weiß signiert, datiert

Pr.: H.S.



2001-8

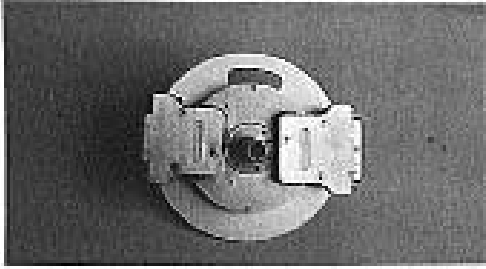
Ohne Titel, 2001

Metallteile (u.a. Spiralfeder), Kunststoff-Teile, geklebt, rückseitig vertikale Holzleiste, diese geklebt und genagelt, insgesamt rückseitig grau gestrichen

H 32,5 cm; B 13,6 cm; T 4,2 cm

rücks. zeilig signiert, datiert (01)

Pr.: H.S.



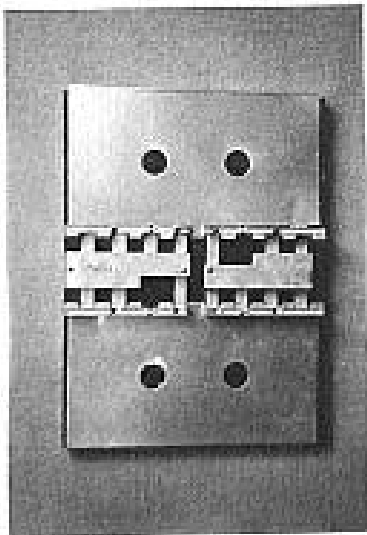
2001-9

Ohne Titel, 2001

Metallteile, Kunststoff-Teile, geklebt,
rückseitig zwei waagrechte Holzleisten,
geklebt

Ø 12,0 cm; max. B 13,2 cm; T 7,5 cm

Pr.: H.S.



2001-10

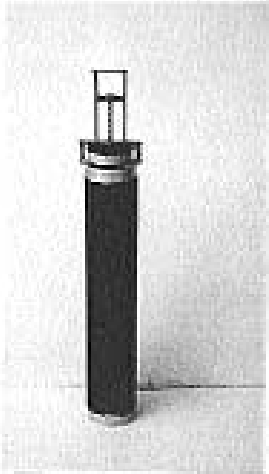
Ohne Titel, 2001

Aluminium- und Kunststoff-Teile, Felgen-
silber gesprayed, auf zwei vertikal zu-
einander stehenden Holzplatten, diese
schwarz gestrichen, geklebt; rückseitig
schwarz gestrichen

H 40,8 cm; B 30,0 cm; T 3,4 cm

rücks. mit Weiß signiert, datiert

Pr.: H.S.

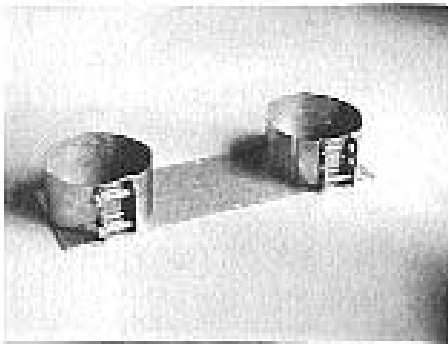


2001-11

Ohne Titel, 2001

Walze (Gummimantelung), Metallteile,
geschraubt; ausziehbar
H 54,9 cm; max. H 61,3 cm; B 9,1 cm;
T 6,5 cm

Pr.: H.S.

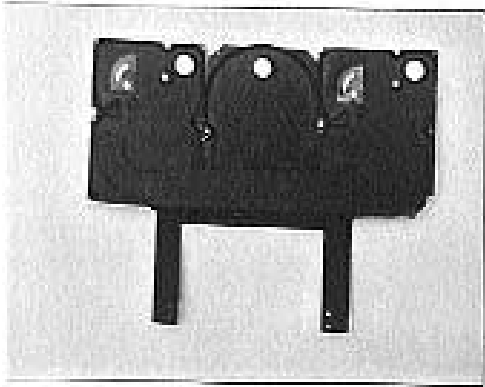


2001-12

Ohne Titel, 2001

Metallformen auf Metallplatte,
geklebt; Bodenobjekt
H 7,1 cm; L 39,3 cm; T 13,3 cm

Pr.: H.S.



2001-13

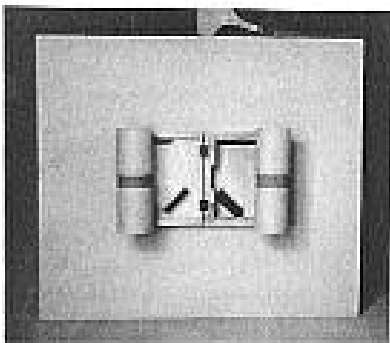
Ohne Titel, 2001

Kunststoff-Teile, Papierfolie, geklebt, in Aluminiumgestell, dieses schwarz gesprayed, geklebt; rückseitig Holzleisten, diese locker schwarz gestrichen

H 26,1 cm; B 30,1 cm; T 3,4 cm

rücks. mittig auf horizontaler Leiste mit Weiß signiert, datiert.

Pr.: H.S.



2001-14

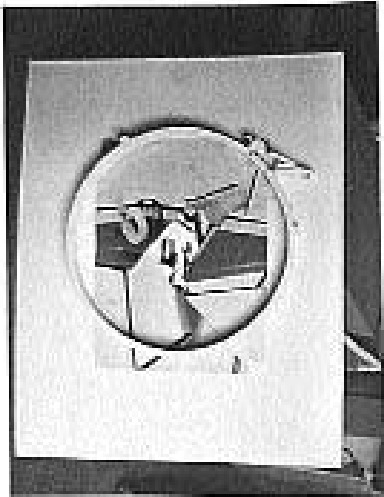
Ohne Titel, 2001

Pappe auf Holz, dieser (als Ready-made) mit Metallscharnieren, genagelt, geklebt, partiell Holzblöcke geklebt, diese schwarz gestrichen, über Pressspanplatte, geklebt; rückseitig zwei horizontale Leisten

H 70,2 cm; B 80,2 cm; T 14,5 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert.

Pr.: H.S.



2001-15

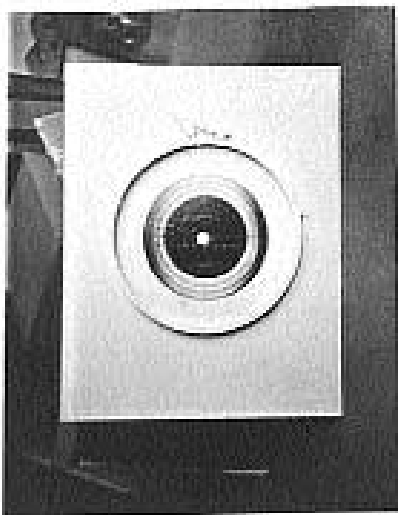
Ohne Titel, 2001

Kunststoffring (seitl. Aufschriften)
auf Fotocollage, diese gerissen, ge-
klebt, darunter Filzschreiberzeichnung,
auf Karton geklebt.

H 49,8 cm; B 40,0 cm; T 2,5 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt

Pr.: H.S.

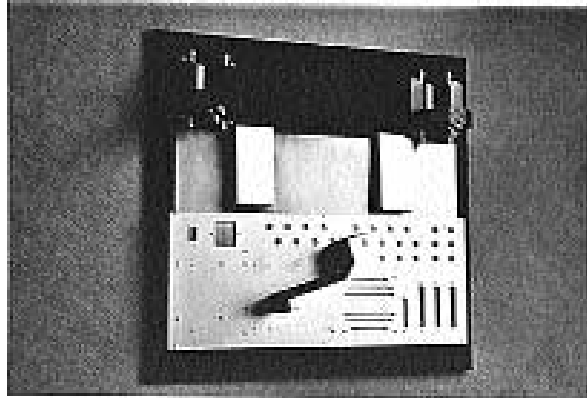


2001-16

Ohne Titel, 2001

Kunststoffring über Fotocollage, ge-
klebt, auf Papakarton, geklebt.
H 50,5 cm; B 39,9 cm; T 2,6 cm
unbez.

Pr.: H.S.



2001-17

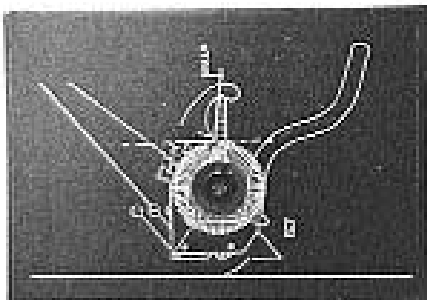
Ohne Titel, 2001

Metall-, Kunststoff-Teile (Ready-made mit Scharnieren) auf Holzplatte, geklebt, geschraubt, die Platte auf Vor- und Rückseite deckend schwarz gestrichen; rückseitig oben und unten horizontal zwei Leisten geklebt, diese schwarz gestrichen

H 45,0 cm; B 44,9 cm; T 9,9 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



2001-18

Ohne Titel, 2001

Kunststoff-Teil auf s/w-Fotokopie (von Strichcollage), geklebt, auf Karton, geklebt

Blattgröße mit weißem Fond:

H 50,1 cm; B 62,9 cm

Innenfläche: H 22,0 cm; B 31,6 cm; T 4,8 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



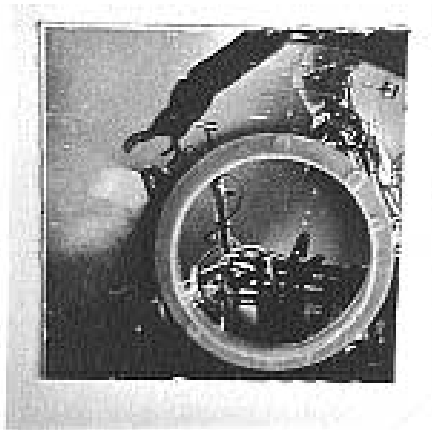
2001-19

Ohne Titel, 2001

Kunststoffteil auf Eisenteilen, geschraubt, geklebt, Papierstücke, geklebt, rückseitig waagrecht Holzleiste, geklebt

H 119,5 cm; B 27,6 cm; T 11,0 cm
unbez.

Pr.: H.S.



2001-20

Ohne Titel, 2001

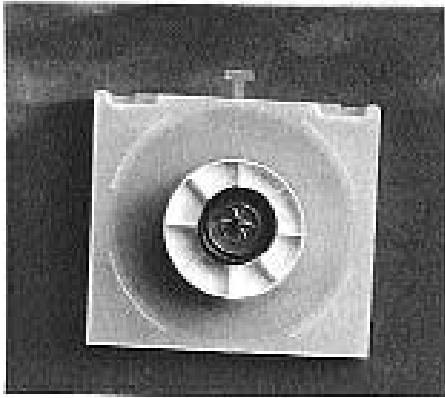
blauer Kunststoffring über Fotocollage, geklebt, auf Kartonfläche, geklebt

H 22,4 cm; B 23,1 cm; T 2,6 cm;

Kreis ϕ 10,9 cm

rücks. mittig signiert, datiert, betitelt
(Collage-Relief mit halbblauem Ring)

Pr.: H.S.



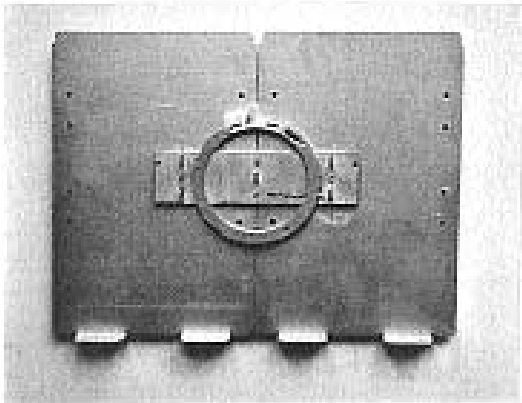
2001-21

Ohne Titel, 2001

Kunststoff-, Metallteile, geklebt, eingepaßt in transparenten Kunststoff-Körper (aufklappbar); rückseitig horizontal Holzleiste

H 31,8 cm; B 30,4 cm; T 8,9 cm
unbez.

Pr.: H.S.



2001-22

Ohne Titel, 2001

div. Metallteile, geklebt, auf zweiteiliger Metallplatte; rückseitig zwei horizontale Holzleisten, Klebepuren, geklebt

H 25,2 cm; B 33,3 cm; T 3,1 cm
rücks. sign, datiert auf oberer Leiste

Pr.: H.S.

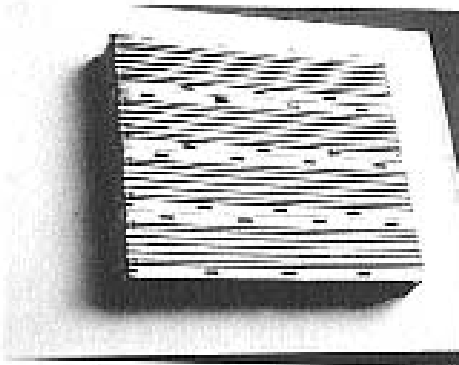


2001-23

Ohne Titel, 2001

Kunststoff-, Metallteil auf Eisenplatte,
geklebt, rückseitig zwei vertikale Holz-
leisten, geklebt, Klebespuren
H 25,3 cm; B 16,7 cm; T 2,5 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

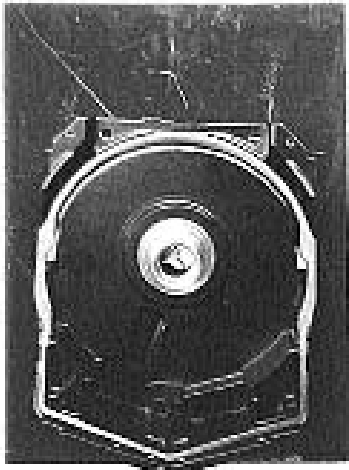


2001-24

Ohne Titel, 2001

Aluminiumteile (vier analoge Formen) über
Holzplatte, geklebt, diese Vorder- und
Rückseite schwarz gestrichen
H 34,0 cm; B 39,5 cm; T 5,3 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

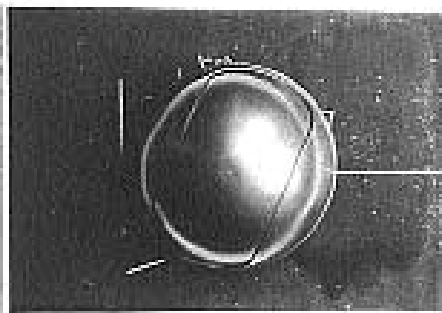


2001-25

Ohne Titel, 2001

Ready-made (Kunststoff, Metall) auf Holzplatte, diese deckend schwarz gestrichen, auch rücks. schwarz gestrichen, geklebt; rücks. zwei vertikale Leisten, geklebt
H 39,9 cm; B 30,0 cm; T 12,1 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

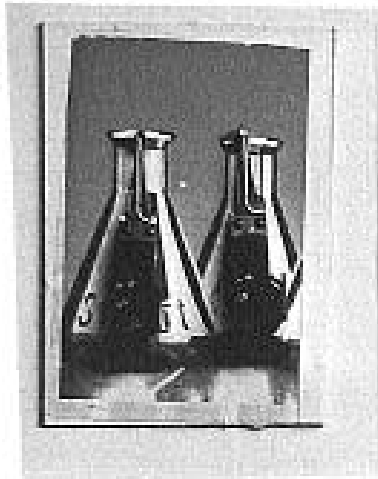


2001-26

Ohne Titel, 2001

Ready-made (Kunststoff), rot und schwarz gespritzt, auf Fotokopie von Fotocollage, geschraubt, auf Kapakarton, geklebt
H 30,0 cm; B 42,8 cm; T 11,3 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



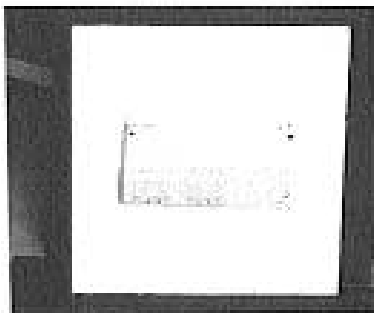
2001-27

Ohne Titel, 2001

Ready-made (Metall- und Kunststoffteile)
auf Fotokopie von Collage, geschraubt,
seitlich Klebestreifen, auf Papakarton,
geklebt

ca. H 35 cm; B 20 cm; T 3 cm

Pr.: H.S.



2001-28

Ohne Titel, 2001

Metall-, Kunststoff-, Gummiteile, inwendig
Elektronik, geklebt, auf Holzplatte, dieser
auf Vorder- und Rückseite locker gestrichen,
geschraubt, rücks. außen zwei vertikale
Holzleisten, diese geklebt und locker gewei-
belt

Objekt H 14,1 cm; B 27,9 cm; T 5,2 cm

Grundplatte H 44,9 cm; B 45,0 cm; T 1,1 cm

rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.

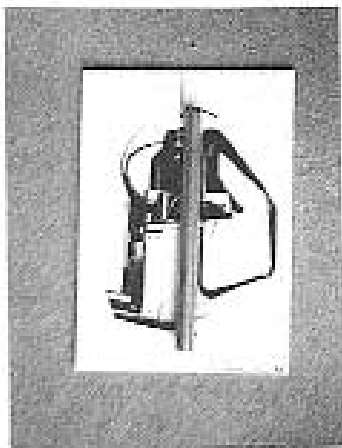


2001-29

Ohne Titel, 2001

Zwei Ready-mades (Eisenteile), geschweißt
H 10,4 cm; B 8,6 cm; L 15,2 cm
unbez.

Pr.: H.S.

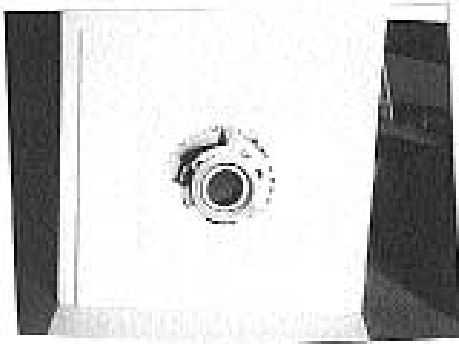


2001-30

Ohne Titel, 2001

Metallrohr (Aluminium) auf Fotokopie von
überzeichneter Collage (1996), geklebt,
auf Graukarton geklebt, geschraubt
H 28,6 cm; B 20,2 cm; T 1,9 cm
rücks. mittig signiert, datiert

Pr.: H.S.



2001-31

Ohne Titel, 2001

Kunststoff-Ring auf Fotocollage, geklebt, auf Karton auf Kapakarton, geklebt.

H 44,8 cm; B 45,1 cm; T 2,6 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert, betitelt; rücks. seitl. Durchstreichungen

Pr.: H.S.



2001-32

Ohne Titel, 2001

Ready-made (Metallteil, Kabel) auf Eisenplatte auf Kapakarton, geklebt, geschraubt

H 42,4 cm; B 30,0 cm; T 2,9 cm

rücks. oben mittig signiert, datiert.

Pr.: H.S.

Photonachweis:

Camillo Fischer, Bonn
Thomas Hirsch, Düsseldorf
Eduard Noack, Köln
Fritz Rapp, Rottweil
Edzard Reuter, Stuttgart
Friedrich Rosenstiel, Köln
Hans Salentin, Köln
Dietmar Schneider, Köln
Lothar Schnepf, Köln
Atelier Heinz Mack, Mönchengladbach
Märkisches Museum Witten
und Privatsammlungen

Hinweise zum Werkverzeichnis

Der Titel: stammt von Salentin selbst; er ist in Publikationen festgeschrieben, gelegentlich ist er auf der Rückseite der Arbeit selbst vermerkt. Es liegen Abweichungen zu den Legenden in Ausstellungsverzeichnissen vor; auch differieren die Angaben in den Katalogen. Weiterhin kursieren bisweilen, durch den umgangssprachlichen Gebrauch verstärkt, weitere Bezeichnungen - diese wurden dann als Nebentitel vermerkt.

Signatur: Salentin verwendet von den ersten plastischen Arbeiten an bis heute kontinuierlich den gleichen Schriftzug. Vereinzelt finden sich Monogrammierungen; diese sind mit dem Prägestempel, nicht aber von Hand ausgeführt. Bei einigen Arbeiten hat Salentin die Signatur und die weiteren Angaben in das Metall graviert. In der Regel aber verwendet er einen lichtechten schwarzen Filzstift.

Bis 1965 signiert Salentin überwiegend in einer Zeile: Nachname und Jahr.

Seit 1965 setzt Salentin in der Regel (mit dem ersten Buchstaben des Vornamens) die Einheiten untereinander:

H. Salentin

Jahr

Bezeichnung

Ab 1965 ist der Strich unter dem Namen, gelegentlich auch - oder stattdessen - unter der letzten Angabe, obligatorisch.

Seit den neunziger Jahren signiert Salentin zumeist (soweit im Werkverzeichnis nicht anders vermerkt) mittig auf der Rückwand.

Hingegen sind etliche der Aluminiumgussplastiken, die zwischen 1965 und 1979 entstanden sind, unbezeichnet.

Bisweilen hat Salentin unbezeichnete Arbeiten erst nach Jahren signiert; dadurch sind Verwechslungen in der Datierung nicht ausgeschlossen. Wieder andere Arbeiten, die bereits signiert waren, sind ein zweites Mal bezeichnet worden.

Maßangaben: Die Arbeiten im Besitz von Hans Salentin wurden sämtlich neu vermessen, auch die meisten Werke in Instituts- und Privatbesitz. Einzelne Arbeiten konnte ich nicht selbst in Augenschein nehmen; hier war ich auf die Hilfe und die Angaben der Besitzer angewiesen. Wieder bei anderen Arbeiten (darunter die verschollenen und die demontierten plastischen Werke) konnten die Daten mit Hilfe von Hans Salentin oder anhand von Fotografien rekonstruiert werden.

Biographie Hans Salentin

- 1925 am 22. Juni geboren in Düren
- 1947-49 Kunststudium an der privaten Malschule von Jo Strahn in Düsseldorf-Niederkassel
- 1950-54 Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Mal-Klasse von Paul Binkel; Salentin freundet sich mit seinen Studienkollegen Heinz Mack und Otto Piene an.
- 1955-58 Atelier in der Gladbacher Straße 69 in Düsseldorf, wo u.a. auch Mack und Piene arbeiten und die 'Abendausstellungen' stattfinden. Salentin nimmt an der 1., 4. und 7. 'Abendausstellung' teil.
- bis 1958 ausschließlich Malerei; zunächst gegenstandsfreie Farb-Form-Kompositionen, ab 1955 informelle Bilder.
- 1959-61 "Dachziegelreliefs": zunächst aus zerbrochenen Ziegeln, dann, ab 1960, mit heil belassenen Ziegeln in zeiliger Ordnung.
- 1961-62 "Zinkreliefs" aus aufgefalteten vernutzten Zinkblechen; zu dieser Zeit auch (teils collagierte) Tusch- und Graphitzzeichnungen.
- 1962-63 "Schlitzkästen" aus fabrikneuen Aluminiumblechen
- 1963-64 Reliefs aus facettierten gebogenen Aluminiumblechen; mit diesen Reliefs nimmt Salentin mit der Gruppe ZERO am ersten Preis der Biennale San Marino 1963 teil.
- 1964-79 vollplastische Objekte aus (vorgefundnen) Aluminium-guß-Teilen, häufig motivische Anklänge an den Fahrzeugbau und die Raumfahrt, dem Kontext der Science fiction zuzuordnen. Diese Objekte werden homogen mit Hammer-schlagblau bzw., von 1968 an, mit Felgensilber gesprayed.
- 1966-67 Wandarbeiten, die sich, starkfarbig, dem Hardedge zuordnen lassen.
- seit 1970 Fotomontagen und Fotoleinwände, die anfänglich stark an den plastischen Arbeiten orientiert sind. Bis heute wird Salentin unterschiedliche reprographische Verfahren zur Erstellung seiner Bilder einsetzen.
- seit 1995 Wandarbeiten aus Styropor und Karton, die weiß oder weißlich grau eingefärbt sind, daneben
- seit 1998 Wandarbeiten, bei denen vorgefundene Maschinenteile über die Fläche gesetzt sind.

Hans Salentin lebt seit 1954 in Köln.

Zusammenstellung: Thomas Hirsch

Kinzelausstellungen

- 1962 Galerie Schmela, Düsseldorf
(31.1.-20.2.62)
- 1967 art intermedia, Köln
(01.9.-29.9.67)
- 1969 Tobiàs & Silex, Köln
(12.9.-Okt. 69)
- 1971 Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen
(02.12.71-16.1.72; mit Joachim Bandau
und Erwin Wortelkamp; Katalog)
- 1972 Kunsthalle Nürnberg
(29.9.-19.11.72; mit Bandau; Katalog)
- 1973 Galerie Onze, Brüssel
(05.4.-28.4.73)
- 1974 Galerie für aktuelle Kunst Edith Seuss,
Buchsschlag (16.2.-26.3.74)
- 1974 Galerie Oppenheim, Köln
(17.5.-15.6.74)
- 1974 Forum Kunst Rottweil
(30.11.74-05.1.75)
- 1975 Galerie HS, Erkelenz
(11.1.-15.2.75)
- 1975 Kunsthalle Köln
(15.3.-04.5.75; mit Bandau; Katalog)
- 1975 Galerie Steinmetz: Internationaler
Kunstmarkt Köln: "One man show"
(06.11.-10.11.75)
- 1976 Galerie Schmela, Düsseldorf
(29.10.-30.11.76)
- 1977 Galerie Steinmetz, Bonn
(16.5.-10.6.77)
- 1978 Märkisches Museum Witten
(16.4.-12.5.78)

- 1979 Galerie Der Spiegel, Köln
(08.3.-April 79; Katalog)
- 1980 Artothek, Köln
(07.5.-30.5.80)
- 1981 Galerie Wilbrand, Köln
(29.5.-08.7.81)
- 1989 Kulturforum der Sozialdemokratie, Bonn
(18.4.-09.5.89)
- 1989 Beethovenhalle, Bonn
(01.10.-28.10.89)
- 1990 Kölnischer Kunstverein
(03.2.-18.3.90; Katalog)
- 1990 Galerie Schütte, Essen
(19.10.-16.11.90; Katalog)
- 1991 Galerie Maria Wilkens, Köln
(15.11.-20.12.91)
- 1992 Galerie Schütte, Essen
(15.5.-27.6.92)
- 1994 Galerie Kanalstraße 8, Stuttgart
(10.2.-18.3.94)
- 1995 Leopold-Hoesch-Museum, Düren
(10.9.-15.10.95; Katalog)
- 1995 b2 Galerie, Solingen-Ohligs
(12.11.-15.12.95)
- 1996 Galerie Brehm, Köln
(09.2.-30.3.96)
- 1996 Kunstsaal, Düren
(07.11.96-Jan. 97; mit Horst Schnitzler und Wolfgang Habel)
- 1997 Städtische Galerie Remscheid
(15.6.-31.8.97; Katalog)

- | | |
|------|--|
| 1998 | Praxis ZA Beinlich/K. Achterhuis, Köln
(ab 12.9.98; mit Iris Nestler) |
| 1999 | Kunstverein Köln rechtsrheinisch
(Januar-bis 8.2.99) |
| 1999 | Galerie Skala, Köln
(6.2.-13.3.99) |
| 2000 | Galerie Brehm, Köln
(18.2.-31.3.00) |
| 2000 | Kölnisches Stadtmuseum
(29.9.-12.11.00; Katalog) |
| 2000 | Galerie Skala, Köln
(30.9.-11.11.00) |

Die Ausstellung 1971 Ludwigshafen/Rh. ist als Gruppenausstellung (mit J. Bandau und E. Wortelkamp) konzipiert, in Umfang und Bedeutung für Salentin hier aber den Einzelausstellungen zugeordnet. Der Katalog ist ein Sonderdruck aus dem Gesamtkatalog.

Die Ausstellung 2000 Kölnisches Stadtmuseum wurde im Rahmen der Kölnischen Galerie gezeigt; der Katalog ist als Festschrift zum 75. Geburtstag konzipiert.

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl)

- 1949-55 Jahresausstellungen Dürener Künstler,
Leopold-Hoesch-Museum, Düren
- 1957 1. Abendausstellung, Gladbacher Straße,
Düsseldorf, 11.4.1957
- 1957 4. Abendausstellung, Gladbacher Straße,
Düsseldorf, 26.9.1957
- 1957 "Gruppe 53", Kunstverein in der Kunsthalle
Düsseldorf
- 1958 7. Abendausstellung ("Das Rote Bild"), Glad-
bacher Straße, Düsseldorf, 24.4.1958
- 1959 "Gruppe 53 und Junge Sezession", Kulturhaus
Ludwigshafen, 13.3.-12.4.1959; Katalog
- "Gruppe 53 und Junge Sezession", Kunstverein
in der Kunsthalle Düsseldorf, 02.10.-8.11.1959
Katalog wie Ludwigshafen
- 1961 Archrochage, Galerie Hella Nebelung,
Düsseldorf, 02.12.1961-15.1.1962
- 1961 "ZERO - Edition, Exposition, Demonstration",
Galerie Schmela, Düsseldorf, 05.7.1961
- 1961 "Zero", Galerie A, NL-Arnheim,
09.12.-31.12.1961
- 1962 "Anti-Peinture, G 58", Hessenhuis Antwerpen,
24.3.-30.4.1962; Katalog
- 1962 "9 Aspekte", galerie d, Frankfurt/M.,
07.12.1962-11.1.1963
- 1963 "ZERO", Galerie Diogenes, Berlin,
30.3.-30.4.1963
- 1963 "Europäische Avantgarde", Galerie d, Frank-
furt/M. in der Schwanenhalle des Römers,
09.7.-11.8.1963; Katalog

- 1963 "Zero in Gelsenkirchen", Halfmannhof Gelsenkirchen, 22.11.-08.12.1963
- 1963 IV biennale internazionale d'arte, San Marino, Palazzo del kursal, 07.7.-07.10.1963; Katalog
- 1963 "Mikrozero. Zero - kleine Arbeiten", studio f, Ulm, 13.-30.10.1963
- 1964 "Möglichkeiten", 13. Ausstellung Deutscher Künstlerbund 1964, Berlin, Abt. Haus am Waldsee, 21.3.-03.5.1964; Katalog
- 1964 "ZERO", New Vision Centre, London, 15.6.-04.7.1964
- 1964 "Group Zero", Institut of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, 30.10.-11.12.1964; Katalog
- 1965 "Zero: An Exhibition of European Experimental Art", The Washington Gallery of Modern Art, Washington D.C., Mai 1965
- 1966 "Pro Domo - Objektive Kunst", Stadthalle Neuss (Org. von Edition Hake), 08.1.-28.1.1966
- 1966 14. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Ausstellungshallen am Gruga-Park, Essen, 02.7.-31.7.1966; Katalog
- 1967 "Wege 67 - Deutsche Kunst der jungen Generation", Museum am Ostwall, Dortmund, 22.1.-05.3.1967; Katalog
- 1967 "Wege 67 - Deutsche Kunst der jungen Generation". Deutsche Bibliothek Brüssel, 21.3.-29.4.1967; eigener Katalog
- 1967 "Fetische", Galerie Tobiès & Silex, Köln, 21.4.-11.5.1967
- 1967 "fetisch-formen", Berliner Kunstverein, Haus am Waldsee, 23.5.-02.7.1967 (Polgestation von Leverkusen. H.S. nur in Berlin vertreten, nur in der Ergänzung zum Katalog erwähnt)

- 1967 "Wege 67", Goethe-Institut Lille
Herbst 1967
- 1968 "Wege 67", Goethe-Institut Paris
Frühjahr 1968
- 1968 "Junge deutsche Plastik", Wilhelm-Lehm-
bruck-Museum Duisburg, 29.6.-22.9.1968;
Katalog
- 1969 "Dynamo Zero 1961-1969", Galerie Lichter,
Frankfurt/M., Sommer 1969
- 1969 "Skulptur - 27 deutsche Plastiker", Hei-
delberger Kunstverein, 18.5.-29.6.1969;
Katalog
- 1970 Achrochage, Galerie Rothe, Heidelberg,
15.8.-15.9.1970
- 1971 "Objekte" (Bandau, Salentin, Wortelkamp),
Städtische Kunstsammlungen Ludwigshafen,
Bürgermeister-Ludwig-Reichert-Haus,
Ludwigshafen/Rh., 02.12.1971-16.1.1972;
Katalog (auch als Fortdruck des Einzelteils)
- 1972 "aktion heidebild", galerie falazik,
Springhornhof, Neuenkirchen/Soltau,
24.6.-31.8.1972; Katalog
- 1972 "Szene Rhein-Ruhr '72", Folkwang-Museum,
Essen, 09.7.-03.9.1972; Katalog
- 1972 "Internationale Plastik von Agam bis Va-
sarely", Intermöbel, Köln (Org. von
Galerie Reckermann), ab 07.12.1972
- 1973 "reale und irrealc räume", galerie falaz-
zik, Springhornhof, Neuenkirchen/Soltau,
07.7.-02.9.1973; Katalog
- 1973 "Sammlung Dobermann", Landesmuseum Münster,
20.5.-01.7.1973; Katalog
- 1974 "näivität der maschine", Frankfurter
Kunstverein (Org. Eberhard Piebig),
bis 16.6.1974; Katalog

- 1975 "Der ausgesparte Mensch. Aspekte der Kunst der Gegenwart", Kunsthalle Mannheim, 13.12.1975-08.2.1976; Katalog
- 1976 24. Jahresausstellung Deutscher Künstlerbund, Multihalle Mannheim, ab 21.5.1976; Katalog
- 1976 "12 Artists de Cologne", Goethe-Institut Lille, 16.1.-21.2.1976; Katalog
- 1976 "Bonato, Salentin, Wintersberger", Fa. ORBA, Brühl, 03.9.-22.9.1976
- 1977 "Fahrzeuge - Utopisches Design", documenta 6, Fridericianum Kassel, 24.6.-02.10.1977; Katalog (in Bezug auf Salentin: Bd. 3)
- 1977 "Fahrzeuge. utopisches Design documenta 6 kassel", BMW Design, München (Übernahme der documenta-Abteilung), November 1977; Katalog (erweiterter Auszug aus dem documenta-Katalog)
- 1978 "Europäisches Patentamt München - Bildhauerwettbewerb", Deutsches Museum München, 25.11.1978-14.1.1979; Katalog
- 1978 "Zeichnungen und Aquarelle. Westdeutsche Kunst heute", Västerås, Schweden (und Folgestationen in Schweden, Finnland, Dänemark, Norwegen, bis 1981) (Org. Galerie Der Spiegel, Hein Stünke); Katalog
- 1979 "1945-1979. Skizzen und Entwürfe Deutscher Künstler", Apollon, Galerie Die Insel, München, ab 22.5.1979
- 1979 "Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen", Galerie Rothe, Heidelberg, 08.12.1979-24.1.1980
- 1980 "Zeichnungen I", Eintagesausstellung Atelier Feuser, Düsseldorf, 13.4.1980
- 1980 "Angst", Kunstverein Brühl, 06.9.-28.9.1980; Katalog

- 1981 "Highlights. Rückblick: Oppenheim Studio Köln", Kunstmuseum Bonn, 11.2.-29.3.1981; Katalog
- 1983 "Kunst nach 1945. Aus Frankfurter Privatbesitz", Frankfurt Kunstverein, Frankfurt/M., 07.10.-27.11.1983; Katalog
- 1985 "Animalia 85 - Tierplastik des 20. Jahrhunderts", Allwetterzoo und Galerie der Stadtparkasse Münster, 31.3.-04.8.1985; Katalog
- 1986 "die 60er Jahre in Köln. Kölns Weg zur Kunstmetropole - Vom Happening zum Kunstmarkt", Kölnischer Kunstverein, Köln, 31.8.-16.11.1986; Katalog
- 1986 "Zeichnungen aus dem Kunst-Archiv Peter Kerschgens", Galerie im Rathaus, Bocholt, 02.2.-23.2.1986; Katalog
- 1988 "Gruppe Zero", Galerie Schoeller, Düsseldorf, 16.9.-16.11.1988; Katalog
- 1989 "MaschinenMenschen", Neuer Berliner Kunstverein in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, 16.6.-23.7.1989; Katalog
- 1990 "9x12, 13x18, 18x24", Galerie Der Spiegel, Köln, ab 20.4.1990
- 1990 "9x12, 13x18, 18x24. Künstler arbeiten im Kleinformat", Galerie Gardy Wichern, Hamburg, 13.11.1990-05.1.1991
- 1991 "Gestaltungen künstlerischer Freiheit", Baukunst-Galerie, Köln, 25.1.-04.4.1991; Katalog
- 1991 "Aluminium - Das Metall der Moderne", Kölnisches Stadtmuseum, Köln, 24.5.-25.8.1991; Katalog
- 1991 "Bildlicht - Malerei zwischen Material und Immaterialität", Wiener Festwochen, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 03.5.-07.7.1991; Katalog

- 1992 "Zeichnung". Frühjahrsausstellung Benrath Kulturkreis, Orangerie Benrath, 05.4.-20.4.1992; Katalog
- 1992 "Plastik, Bozzetti, Kleine Figuren, Modelle, Entwürfe", Galerie Der Spiegel, Köln, ab 12.6.1992
- 1993 "Kurze Wege. Zeichnungen aus dem Kunst-Archiv Peter Kerschgens", Saarländisches Künstlerhaus, Saarbrücken, 24.1.-28.2.1993; Katalog
- 1993 "painted prints II - Übermalte und überarbeitete Drucke", Kunstraum im Polischen Club Colonia (PCC), Köln, 04.6.-02.7.1993
- 1995 "Die Geschichte des Prometheus - Der künstliche Mensch von der Antike bis zur Gegenwart", Leopold-Hoesch-Museum, Düren, 28.5.-02.7.1995 (Folgeausstellung von Friedrichshafen; Katalog ohne H.S.)
- 1995 "Kunst auf und mit Aluminium", Grevonbroich, Versandhalle auf der Stadtparkinsel, 20.8.-24.9.1995
- 1995 "Metall-Objekte aus Privat-Besitz", Flottmann-Hallen, Herne, 04.11.1995-14.1.1996; Katalog
- 1996 "Kruse-Jarres, Salentin", Raum für Kunst, Wiesdorf & Tonagel, Köln, 04.3.-30.3.1996
- 1997 "Handeah", Edition + Galerie Opitz-Hoffmann, Bonn, 22.11.-13.12.1997
- 1998 "Frauenbild", Galerie Roesinger, Köln, 06.2.-09.4.1998
- 1998 "Menschlich", Gottfried-Herder-Gymnasium, Köln, bis 25.3.1998
- 1998 "Kunst aus Köln. Malerei - Grafik - Plastik", Kunstverein Köln rechtsrheinisch, 16.7.-16.8.1998

- 1998 "TWO NEW", Galerie Skala, Köln,
05.12.1998-30.1.1999
- 1998 "ZERO - eine europäische Avantgarde",
Städtische Galerie Wolfsburg,
Wolfsburg, 09.8.-06.12.1998
- 1999 "Bleistiftzeichnungen II", Galerie Der
Spiegel, ab 12. März 1999
- 1999 "WEIN", Galerie Skala, Köln,
25.6.-17.7.1999
- 1999 "ZERO. Aus Deutschland 1957 bis 1966.
Und heute", Villa Merkel, Galerie der
Stadt Esslingen, Esslingen,
01.12.1999-12.3.2000; Katalog
- 2000 "ZERO. Aus Deutschland 1957-1966", Stadt-
galerie Kiel, Kiel, 17.3.-21.5.2000
(Teilübernahme Esslingen; Übernahme
Katalog)
- 2000 "ZERO", Museo Colecciones ICO,
Fundación ICO, Madrid, 14.9.-19.11.2000
(Teilübernahme von Esslingen)
- 2000 "Eröffnungsausstellung", Kunsthof der
Gegenwart, Nörvenich, ab 27.8.2000
- 2001 "Darlings - Gemälde und Skulpturen aus
privaten Sammlungen", Museum Morsbroich,
Leverkusen, 01.7.-02.9.2001; Katalog

Arbeiten in öffentlichem Besitz (Auswahl)

Dortmund, Museum am Ostwall

Düren, Leopold-Hoesch-Museum

Düsseldorf, Henkelwerke

Düsseldorf, Land NRW (Sammlung Aachen-Kornelimünster)

Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum

Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum

Erlangen, Universität

Köln, Deutschlandfunk

Köln, Wallraff-Richartz-Museum (Graphisches Kabinett)

Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum

Marl, Skulpturenmuseum Glaskasten

Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg

Mülheim/Ruhr, Städtisches Museum

Nürnberg, Städtische Kunstsammlung

Rottweil, Städtische Sammlung

Witten, Märkisches Museum