

Zum Werk Oskar Holwecks

Die kurze Betrachtung des Oeuvres von Oskar Holweck sollen Worte des Künstlers einleiten.

Holweck hat sich ja mehrmals selbst zu seiner künstlerischen Arbeit geäußert. Dabei beschränkt er sich – kennzeichnend für seinen pädagogischen Eros wie für seine allen großen Worten abholde intellektuelle Redlichkeit – auf Aussagen zur künstlerischen Verfahrensweise und zu seinem künstlerischen Material.

1980 schrieb Holweck über seine „Untersuchungen mit weißem Papiermaterial“: „Mein Hauptanliegen ist, dem Material Formen seiner eigenen Art abzugewinnen und dabei die Auswirkung des Lichtes auf Oberflächen, in Hohlräumen und durch die Materialeigenschaften bedingt, zu konkretisieren – nicht zu imitieren. ... Ich nutze analytische – und synthetische Arbeitsweisen und deren Kombination und bearbeite das Material mechanisch und thermisch. Für die Arbeit mit Papier heißt dies: Biegen, Knicken, Knüllen, Falten, Knittern, Drücken, Pressen, Stauchen, Strecken, Ritzen, Durchstoßen, Reißen, Schlitzen, Schneiden, Kleben, Klopfen, Schlagen, Bohren, Sägen usw. bis Sengen, Erhitzen, Brennen.

Die von mir bevorzugten Werkzeuge für meine Arbeit sind meine Hände. Welches Material ließe sich damit leichter bearbeiten als Papier? ...

Auf meine behutsame, oft karge „Ansprache“ an das Material reagiert es mit einer für mich immer wieder überraschenden und kaum vorhersehbaren reichen Formen- und Farben-„Sprache“.

Ich kann also zu Beginn eines Arbeitsprozesses nie exakt voraussagen, was am Ende geschehen wird. Ich lebe während meiner Arbeit ständig in Konflikt zwischen meiner Aktion und der Reaktion des Werkstoffes, schließlich in Konfrontation mit mir selbst. Das ist sicherlich ein wesentlicher Grund, weshalb ich dies tue.“¹⁾

Ein Text von 1981 variiert und erweitert diese Aussagen: „Jedes Material hat aufgrund seines natürlichen Wachstums oder der industriellen Herstellung ... ein eigenes Gefüge ... Ich bin also bei der Beanspruchung, besser gesagt „Ansprache“ an das Material angehalten, die Gefügeart zu respektieren, um Material nicht zu mißbrauchen, sondern es nur anzuregen, auf meine Aktion zu reagieren; d.h., „zu antworten“. Es trägt die Gestalt, die ich ihm durch Beeinflussung gebe, bereits in sich. Aufgrund dieser Überzeugung versage ich mir, Papier zur abbildhaften Art von Dingweltformen oder zu funktionsbestimmtem Gebrauchsgut zu mißbrauchen. ...

Über die Art des Papiers hinaus ist mir die Lage und der Zustand des Materials wichtig zu beachten. Es ist nicht einerlei, ob das Papier sich in horizontaler, diagonaler oder vertikaler Lage befindet und unter- oder oberseits von mir

beeinflusst wird. Es kann nicht gleichgültig sein, ob Papier bei der Bearbeitung auf einer harten, mittelharten, weichen, elastischen, spröden, ebenen oder unebenen Unterlage liegt, oder frei in einem Rahmen wie eine Membrane gespannt ist.

Es bleibt auch zu beachten, ob sich das Material während meiner Arbeit in ruhendem oder bewegtem Zustand befindet. ...

Für viele Reaktionsformen mangelt es mir an Begriffen, um sie zu beschreiben. Es bleibt mir nur, sie stumm zu bewundern. Dies ist sicherlich auch ein Grund, weshalb ich meine Ausdrucksmittel in der anschaulichen Materialselbstäußerung suche.

Selbst bei stets gleichbleibender Tätigkeit unter strenger Beibehaltung metrischer Bewegungsabläufe entstehen ebensoviele Formvariationen wie man diese Tätigkeit wiederholt; ... Bedenkt man, daß sich Tätigkeiten miteinander gleichzeitig und/oder nacheinander kombinieren und in der Reihenfolge der Anwendung permutieren lassen, dann steigt die Zahl der Möglichkeiten an Formvariation in der Materialäußerung immens.

Den unermeßlichen Formenreichtum in der Natur zu erwähnen, sei hier zum Vergleich gestattet.“²⁾

Die präzisen, ganz auf die „Sache“, das Material und das künstlerische Verfahren bezogenen Aussagen enthalten eine Fülle von Aspekten, die vor jedem Werk je neu und anders zur Beschreibung des Herstellungsprozesses und des Materialverhaltens herangezogen werden könnten: Jedes Werk könnte nach diesen Hinsichten erläutert werden – und solche Kommentare sind es in der Regel auch, auf die der Künstler selbst in der gemeinsamen Betrachtung sich beschränkt. Und nur der Künstler selbst kann solche Erläuterungen kompetent formulieren.

Doch zeigen die Werke noch anderes, als durch Beschreibung des Verfahrens und der Materialreaktion sichtbar wird. Darauf konzentrieren sich die folgenden Bemerkungen.

Sie thematisieren also vor allem die künstlerische Entwicklung. Eine derartige Betrachtung bietet sich an bei einer Retrospektive, als deren Versuch die gegenwärtige Ausstellung sich versteht. Doch auch dem Verständnis des Einzelwerks dient seine Einordnung in das gesamte Schaffen eines Künstlers.

So sei Holwecks Oeuvre nach seiner Entfaltung an ausgewählten Beispielen kurz skizziert.

Den Anfang des eigenständigen künstlerischen Schaffens markieren Tuschezeichnungen, die ihre Nähe zum Abstrakten Expressionismus und zum Informel nicht verleugnen. In wilden, freien, sich überlagernden und labyrinthisch einander durchdringenden Schrägen präsentiert sich die Tuschezeichnung 1 B 16 IX 56 (Abb. S. 19).

Holwecks Werke tragen nie Titel, der Künstler identifiziert sie mit dem auf den Tag genauen Datum. Entstehen an einem Tage mehrere Werke, so werden sie

nach dem Datum fortlaufend numeriert. So ließe sich bei einer Betrachtung von Werk zu Werk die Entwicklung des Oeuvres in ihren Phasen und ihren Formationen von Serien, in ihrer Kontinuität und ihren Brüchen, den Neuansätzen und der Wiederaufnahme von einmal Gefundenem – freilich unter Ausschluß der vom Künstler verworfenen Arbeiten – bis ins einzelne rekonstruieren. Solche Darstellung der Mikro-Evolution kann hier nicht geleistet werden. Aufschlußreich aber ist schon die Bedeutung, die der Künstler dem Datum verleiht: Wichtig ist ihm der Zeitpunkt der faktischen künstlerischen Arbeit (– ohne daß dadurch, wie etwa bei Sonderborg, „Bilder des Jetzt“ entstünden³⁾) und damit auch die Abfolge der Werke und die Weiterarbeit von Werk zu Werk, deren Gliederung zu „Serien“, unbeschadet des werkhafte In-sich-geschlossen-Seins jeder einzelnen Arbeit. Keine „lineare“ Entwicklung würde solche Nahbetrachtung erkennen lassen, sondern ein Vor und Zurück, einer „Echternacher Springprozession“ vergleichbar, wie der Künstler selbst meinte.

Matthias Bleyl verglich eine frühe Zeichnung Holwecks mit einem Werk Pollocks und beschrieb die durch das Herausschleudern der Tusche aus einer Pipette entstandenen Tropfenbahnen als „... Projektion der Handbewegungen, ganz wie bei Pollock. Da es sich jedoch nicht um einen vom Pinsel ablaufenden Farbfluß zäher Konsistenz sondern um Tropfenbahnen sehr flüssiger Konsistenz aus der Pipette handelt, unterliegen die einzelnen Tropfen auch beim und noch nach dem Aufprall in hohem Maß der Fliehkraft der Schleuderbewegung. ... Holweck ist nicht so sehr die Projektion seiner Bewegung sondern die Reaktion des Materials Tusche auf eben diese Bewegung wichtig.“⁴⁾

Der Künstler nimmt sich selbst zurück zugunsten der Äußerung des „Materials“ – und in diesem „Material“ zeigt sich das Andere, nicht von Gnaden des Künstlersubjekts Existierende – durch solche Haltung zeichnet Holwecks Kunst von allem Anfang an sich aus.

Eine Tuschezeichnung ähnlich der Zeichnung 16 B V 57 (Abb. S. 20), ein Strom von vertikalen Tropfenbahnen, deren Verdickungen Keimlingen vergleichbar, auch in aufsteigender Bewegung gelesen werden können, ist abgebildet im ZERO-Almanach.⁵⁾ Frühzeitig wurde Holweck über das Saarland hinaus bekannt, seit 1958 war er zu den ZERO-Ausstellungen eingeladen. Seine Werke bilden einen wesentlichen Bestandteil dieser Kunstströmung. Zwei Unterschiede prägen sich der vergleichenden Betrachtung ein: Holweck mißt den Einzelelementen seiner Blätter, den Tropfen und Bahnen, ihren Abständen, Größen und Bewegungsimpulsen, eine ungleich höhere Bedeutung zu als die anderen ZERO-Künstler. Nie erschöpft sich die Wirkung seiner Werke in einem Flimmern! Damit geht – wohl nicht zufällig – zusammen die strenge Sachlichkeit seiner Äußerungen im Gegensatz zur vagen ästhetischen „Metaphysik“ eines Yves Klein, Otto Piene oder Heinz Mack.

In äußerster Reduktion präsentiert die Tuschezeichnung IX 57/1 (Abb. S. 22) eine zeilenartige, horizontale, rhythmisch gegliederte Folge von elf Tuschepunkten, die im elften ihren entschiedenen Abschluß findet. Bei derartiger Konzentration auf die bildnerischen Ur-Elemente darf man sich des Grundtextes aller „Konkreten Kunst“ erinnern, an Kandinskys Aufsatz „Über die Formfrage“. Kandinsky schildert hier u. a. das Charakteristische der „großen Abstraktion“ am Beispiel der stufenweisen Lösung eines Gedankenstrichs aus seinem Textzusammenhang, bis zuletzt die Linie als solche vor Augen steht und schreibt dazu: „Die Linie ist ... ein Ding, welches ebenso einen praktisch-zweckmäßigen Sinn hat wie ein Stuhl, ein Brunnen, ein Messer, ein Buch und so weiter. Und dieses Ding wird ... [schließlich] als ein rein malerisches Mittel gebraucht ohne die anderen Seiten, die es sonst besitzen kann – also in seinem reinen inneren Klang. Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als ein Ding fungiert, wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrollen abgeschwächt und sie bekommt ihre volle innere Kraft.“⁶⁾

Holweck befreit in seiner Zeichnung den Punkt und die Punktfolge zur „vollen inneren Kraft“.

Die Grundzüge der Bauhauslehre wurden ihm zuteil über die Grundlehre von Boris Kleint⁷⁾, die er, in seiner pädagogischen Schrift „Sehen“, 1968 veröffentlicht, weiter ausbaute.

Damit sind die wesentlichen künstlerischen und kunsttheoretischen Positionen benannt, von denen aus das künstlerische Oeuvre in seinen reichen Verästelungen sich entfaltet.

Nun entsteht – über die Jahre hinweg – eine nach Herstellungsprozeß und Materialverhalten schier unausschöpfbare Fülle von Variationen in Tuschezeichnungen, von der nur noch ein Beispiel aufgerufen sei, die Tuschezeichnung 2 II 58/3 (Abb. S. 21), eine gespinstartig schwebende Erscheinung, bei der die zeilenartig gereihten Tuschebahnen durch Höhenversetzungen, Abstandswechsel, Ausparung des Papiergrundes etc. zu einer Gesamtform sich vereinen, die die Ausgangsbedingungen vergessen läßt. Jedes Einzelelement kann sich in seiner Individualität darstellen und bleibt zugleich Glied und Gelenk eines übergreifenden Ganzen.

Pinselzeichnungen kommen hinzu. Bei der Zeichnung 28 II 58 (Abb. S. 23) wurde ein dicker Pinsel wie ein Hammer benutzt, die Tusche spritzte in feinsten Verästelungen vom Kernfleck ab, und das Blatt, „auf den Kopf gestellt“, zeigt nun drei vor Energie gleichsam berstende, knospenähnliche Gebilde, ganz aus dem künstlerischen Tun und dem Verhalten des Materials gewonnen und dennoch (oder gerade deshalb?) als Inbilder naturhafter Kraft erscheinend.

Einige Federzeichnungen werden geschaffen, so die Zeichnung XI 58 (Abb. S. 26), in dünner Feder, zarteste Vertikalen in möglichst engen und gleichen Abständen nebeneinander gesetzt, eine über Wochen in äußerster

Konzentration und Disziplin gezeichnete Arbeit, die im Rhythmus der Abstandsunterschiede und damit der Helligkeiten auch etwas vom Wechsel der seelischen Befindlichkeiten des Künstlers spüren läßt: ein Exemplum dafür, wie das Prinzip „konkreter“ Kunst, Selbstdarstellung des bildnerischen Tuns und des bildnerischen Materials, transparent wird auf die Kundgabe eines Inneren.

An Graphitzzeichnungen sind zu nennen das Blatt 5 III 59 (Abb. S. 24), eine ungemein freie, „informell“ wirkende Arbeit, entstanden aus den Spuren eines fallengelassenen Graphitbröckchens, und das Blatt 14/IX 59 (Abb. S. 25) mit den Spuren eines fallengelassenen und dann weiterspringenden Graphitstifts, um 90° ins Hochformat gedreht und nun an Bewegungen des Streuens, Säens erinnernd.

Zu Ende der fünfziger Jahre beginnt Holweck mit tiefer in das Material eingreifenden Arbeiten. 1958 setzen die Papierreliefs ein, 1961 finden sich auch einige Holzreliefs, in Schichtholz: auf eine Holzplatte sind schmale, reich rhythmisierte Horizontalstreifen aus Tischlerholz aufgebracht 23 IV 61 (Abb. S. 29).

Die Jahre zwischen 1961 und 1968 stellen einen Einschnitt im Schaffen Holwecks dar. Der Künstler widmete sich in diesem Zeitraum vornehmlich seiner pädagogischen Arbeit an der Werkkunstschule und der Formulierung und Präsentation seiner „Grundlehre“.

Unbeschadet der Fortführung graphischer Arbeiten konzentriert sich Holwecks Schaffen danach auf „Reißreliefs“. Die beiden Gattungen sind nicht durch eine Zäsur im Bildnerischen voneinander getrennt, sondern allein durch einen Wechsel des formübermittelnden Mediums: „Reißreliefs“ entstehen schon, wenn anstelle eines Bleistifts Metallinstrumente, Stecheisen o. ä. zum Ziehen von Linien verwendet werden. Die Spuren, auf unterschiedliche Weise in das Papier geschnitten oder gerissen, sind nun zugleich graphisch und reliefhaft, Schattenbahnen und Lichtsäume bereichern und verwandeln die Liniensprache.

Aber auch andere Möglichkeiten werden erkundet. Das Papierblatt wird in eine Presse gelegt und ohne Blickkontakt bewegt, und es bilden sich Furchen, Riefelungen dort, wo das Papier sich staucht (Reißrelief D/VIII 60, Abb. S. 30). – Schon durch bloßes Knüllen von Papier schafft Holweck mit der Reliefstruktur reiche lineare und Helldunkel-Formen, die das Zufällige in ein Ganzes eigener rhythmischer Notwendigkeit erheben, gleichermaßen bestimmt von der Reaktion des bildnerischen Materials wie vom künstlerischen Willen (Papierrelief 28/IX 59, Abb. S. 27). – Zu wieder anderen Ergebnissen führt die Collage-Technik: geknüllte und zuerst hand-, dann maschinengepreßte Papierstücke, in Zeilen auf den Papiergrund geklebt, lassen in den Einzel-elementen je andere Bezüge zwischen Gesamtkontur und Binnenzeichnung

erkennen und zugleich Assoziationen an getrocknete Blüten, ja an das Figurale eines Balletts aufkommen (Collage 31 VIII 69/1, Abb. S. 31).

Grenzenlos scheint des Künstlers Erfindungskraft in dem von ihm abgesteckten Feld der Bearbeitung von Papier mit unterschiedlichen Instrumenten und Verfahrensweisen. So sind, um nur zwei Beispiele herauszugreifen, die in lappig-flachen Kurven gerissenen und in weiten Reißlinien endenden Zeilen des Reißreliefs 7 VIII 74/6 (Abb. S. 32) durch die Behandlung des Papiers mit einem Löffel gewonnen. Die Collage 5 VIII 77 (Abb. S. 33) zeigt Papierstreifen, von flachen Bögen nach oben hin in die Horizontale sich streckend, wie Schindeln übereinander geschichtet, verdichtet zu einer lichtüberstrahlten, lichtsammelnden Materie.

Mit den Papierreliefs, Reißreliefs und Collagen treten zu den optischen Werten der Holweckschen Arbeiten gleichberechtigt haptische – genauer: die im Optischen erfahrbaren haptischen – Werte hinzu. Tastempfindungen werden aufgerufen. Das Papier kommt in seinem Charakter als Haut, als Membrane zur Geltung und kann von dieser seiner Besonderheit auf andere Oberflächenstrukturen verweisen, auf Weiches und Hartes, Sprödes, Brüchiges, Rauhes, Glattes. In der Erweiterung des Optischen auf das Haptische, das Tastbare – und die darin sich gründenden lebensweltlichen Erfahrungen – findet die Kunst Holwecks ihren ganz eigenen, einzigen Weg innerhalb der künstlerischen Strömungen des 20. Jahrhunderts.⁸⁾

Die Verwendung von Transparentpapier seit 1979 erschließt die Vertiefung in ein zugleich Raumhaftes und Materiell-Immaterielles. Im Blatt 23 III 77/3 (Abb. S. 34) lassen die zeilenhaft gereihten Eindrückungen eines spröden, weißen Transparentpapiers vor schwarzem Grund dünne, weiße, heftig gestikulierende Reißfiguren, ein ekstatisch bewegtes Ballett, entstehen. Bei der Reißzeichnung 13 III 77/3 (Abb. S. 35) werden die nach hinten gefalteten Laschen von Horizontalrissen eines weißen Transparentpapiers vor Schwarzgrund zu weißen, lange, schwarze Schatten werfenden Mikro-Gegenständen in weißgrauer Leere: zur surrealistischen Landschaft, zur Mondlandschaft wird die „konkrete“ Reißzeichnung. In der Graphitzzeichnung 23 II 79/2 (Abb. S. 44) schließlich bricht das Transparentpapier, einer dünnen Eisdecke ähnlich, unter den zügig geführten Vertikalstrichen stellenweise ein, zunehmend, mit der Strichfolge, von links nach rechts, der Strich verliert dabei seine Festigkeit und Energie, wird krakelig, unsicher.

Papier ist Trägermaterial von Zeichnung, aber auch von Schrift und Druck, ist das Material, aus dem Bücher bestehen: so wird das Buch zum Thema der Kunst Holwecks, wiederum in einer Vielfalt von Abwandlungen. Im Objekt 21 II 80 (Abb. S. 36) läßt er die Seiten, ihrer eigenen Schwere folgend, aufblättern und die „Poesie“ des Buches, einer exotischen Blume ähnelnd, aufblühen, im Buchobjekt 13 IV 82 (Abb. S. 37) stülpt das Buch sein Inneres nach außen.

In den achtziger Jahren weiten sich die Pole der Holweck'schen Kunst. Es entstehen zarteste, systematisch gefügte Strukturen wie das Feder-Reißrelief 2 III 82/2 (Abb. S. 38), weiß auf weiß, oder das Reißrelief 2 X 84/1 (Abb. S. 39), mit einem Gebilde flacher, flirrend-punktierter Bögen, den Spuren einer als Instrument eingesetzten Bohrmaschine – kurze Zeit später aber Werke fast barocker Fülle und Üppigkeit, wie das Reißrelief 24 III 88 (Abb. S. 41) aus über Leimlinien angerissenen Streifen – und gleichzeitig eine Arbeit höchster Einfachheit und Monumentalität: zwei flache Grate bestreiten allein das bildnerische Instrumentarium innerhalb des weißen Papierfeldes bei Reißrelief 23 III 88/5 (Abb. S. 40).

Der gegenwärtige Stand der Holweck'schen Kunst wird bestimmt von einer neuen Entschiedenheit aus der Bewegung des ganzen Leibes heraus. Bei der hochformatigen Reißzeichnung 14 II 94 (Abb. S. 42) trennt ein einziger Reiß, Spur einer Zeichnungsbewegung, das Transparentpapier und dringt zum dahinterliegenden Papiergrund durch. Die letzten Reißzeichnungen (etwa 21 IX 94, Abb. S. 43) lassen die Bewegung des reißenden Strichs ausklingen in sich wechselnd weitenden und verengenden, Graphitspuren zeichnenden Pendelbewegungen des Armes.

Aufbruch zu immer anderen Möglichkeiten des erfinderischen Umgangs mit dem Material Papier kennzeichnet Holwecks Kunst bis heute, und erfüllt ist sie von Potenzen des noch nicht Realisierten, des Unvorhersehbaren, Überraschenden: von einer Rückschau, einer „Retrospektive“ auf ein abgeschlossenes Oeuvre kann keine Rede sein!

Im Handwerklichen gegründet, wird Holwecks Kunst zur sinnlich – geistigen Mitteilung eines Subjekts in seinem Bezug zur Welt. In ihrer Zartheit, Leichtigkeit, ihrer weißen Stille und Strenge spricht sie von höchster Achtung vor dem „Anderen“, vor der Eigenart des Materials, damit zugleich vor der Besonderheit jedes „Gegenüber“, spricht von einem utopisch-freien Umgang mit dem, mit allem Anderen.

Lorenz Dittmann

Anmerkungen:

- 1) Zitiert nach: Papier als künstlerisches Medium. Ein Beitrag zur exemplifizierenden Bildkunst. Hrsg. von Dietfried Gerhardus. Galerie St. Johann, Saarbrücken 1980, S. 103.
- 2) Zitiert nach: Relief Konkret in Deutschland heute. Ausstell. Kat. des Saarland-Museums Saarbrücken, Moderne Galerie. Hrsg. Galerie St. Johann Saarbrücken. Saarbrücken 1981, S. 71.

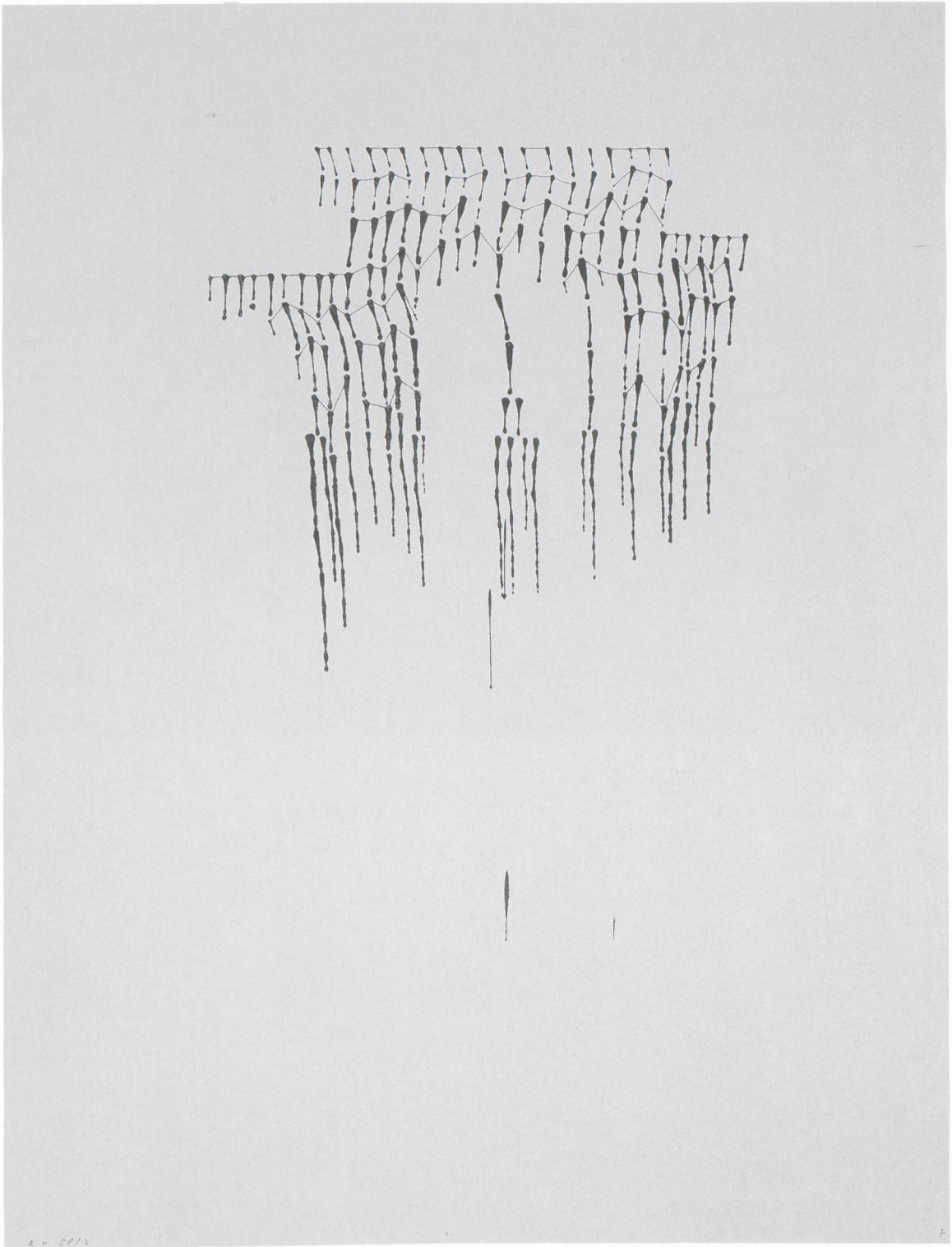
- 3) Vgl. Verf.: Formen der inneren Zeit, Bilder des „Jetzt“. In: K.R.H. Sonderborg. Werke 1948 bis 1986. Ausstell. Kat. Moderne Galerie des Saarland-Museums. Saarbrücken 1987, S. 27 - 36.
- 4) Matthias Bleyl: Zeichnung als Spur. Zur Handschriftlichkeit grafischer Prozesse. In: Oskar Holweck. Werkverzeichnis der Zeichnungen 1956 - 1980. Hrsg. von Jo Enzweiler und Sigurd Rompza. Galerie St. Johann, Saarbrücken 1986, S. 7 - 10, Zitat auf S. 8/9.
- 5) ZERO. Köln, DuMont Schauberg und The Massachusetts Institute of Technology 1973 (originally published in Germany in 1958 and 1961 by Otto Piene and Heinz Mack), S. 235.
- 6) Zuerst 1912 veröffentlicht im Almanach „Der Blaue Reiter“, zitiert nach dem Wiederabdruck in: Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler. Hrsg. und kommentiert von Max Bill. Bern, 3.Aufl. 1973, S. 34.
- 7) Kleint: Bildlehre – Der sehende Mensch. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Basel 1980. – Dazu Verf.: Boris Kleint: Theorie und Werk. In: Boris Kleint. Retrospektive. Hrsg. von Ernst-Gerhard Güse. Saarland Museum Saarbrücken. Stuttgart 1993, S. 13 - 21.
- 8) Dazu weiterführend: Verf.: „Sehe mit fühlendem Aug ...“ Zu Oskar Holwecks Zeichnungen. In: Oskar Holweck. Werkverzeichnis der Zeichnungen 1956 - 1980 (wie Anm. 4), S. 11 - 15.



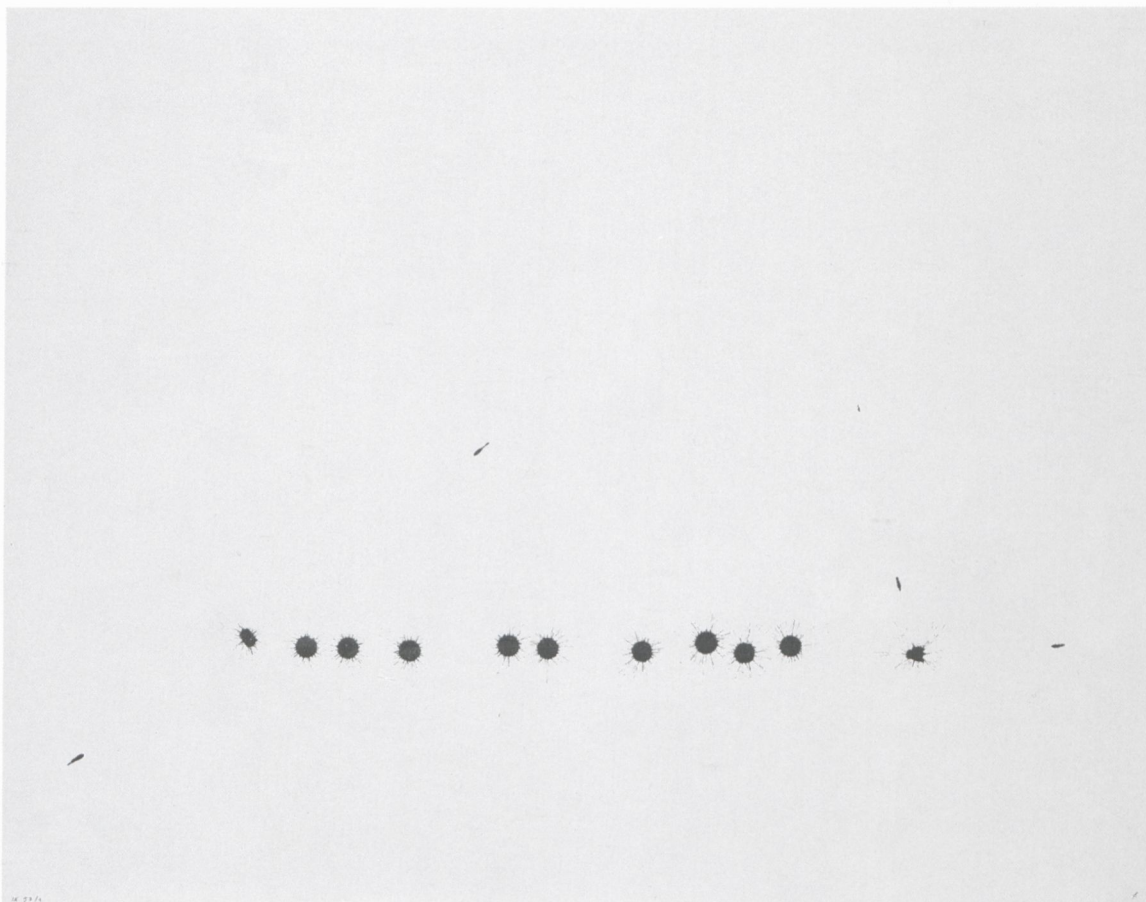
1 B 16 IX 56



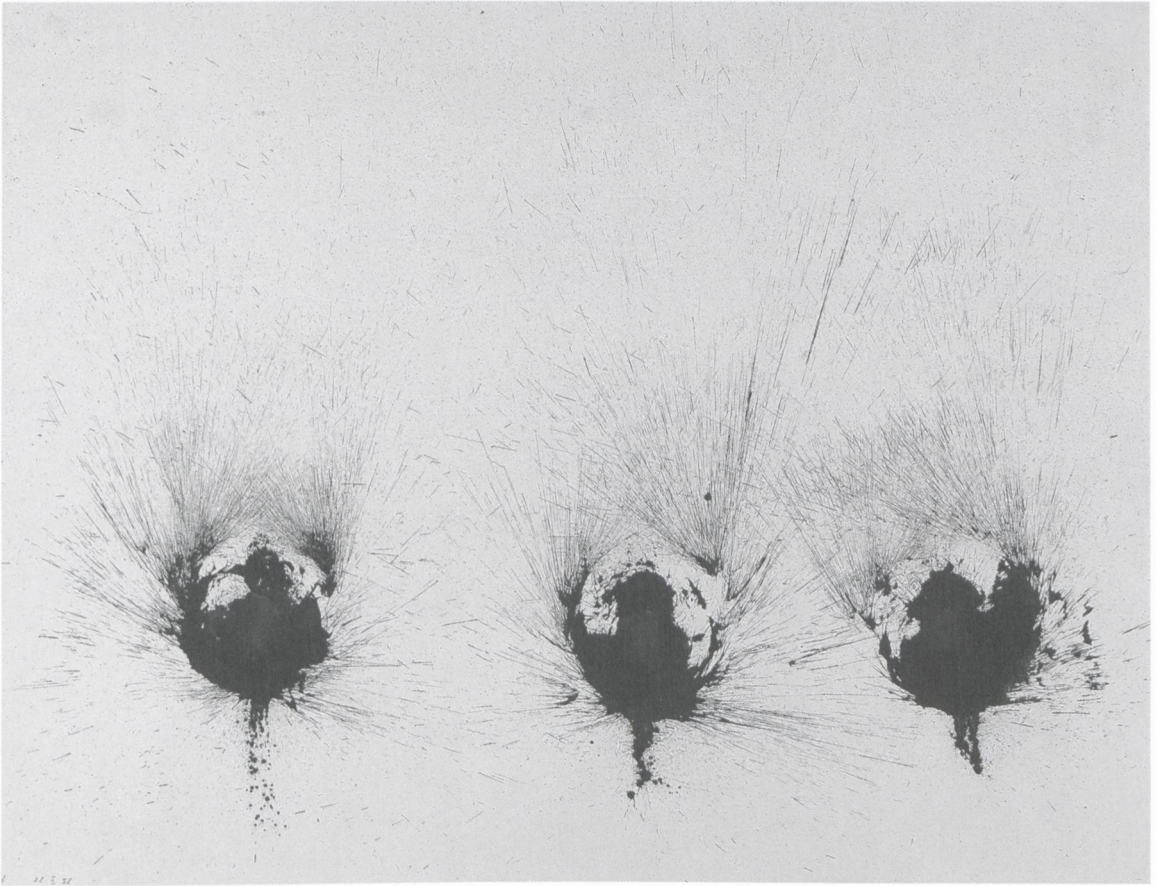
16 B V 57



2 II 58/3



IX 57/1



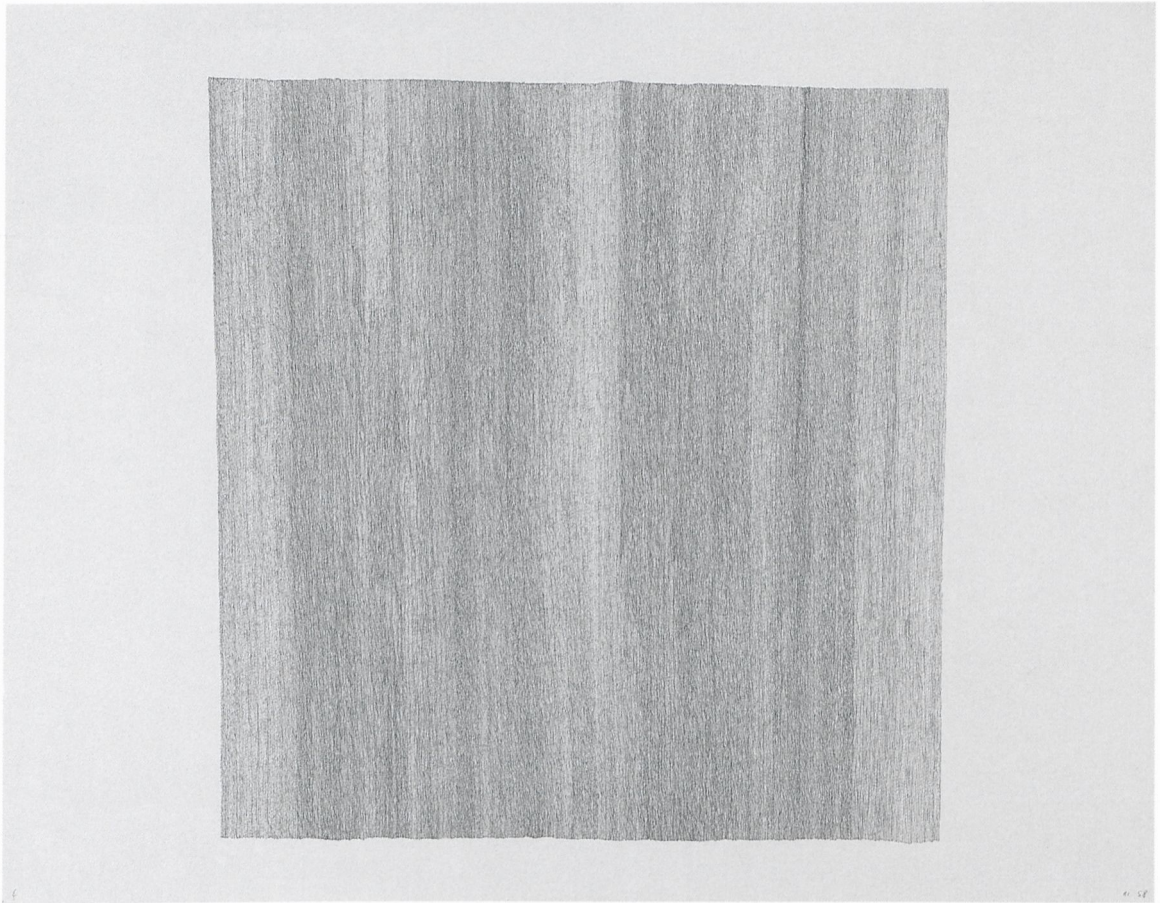
28 II 58



5 III 59



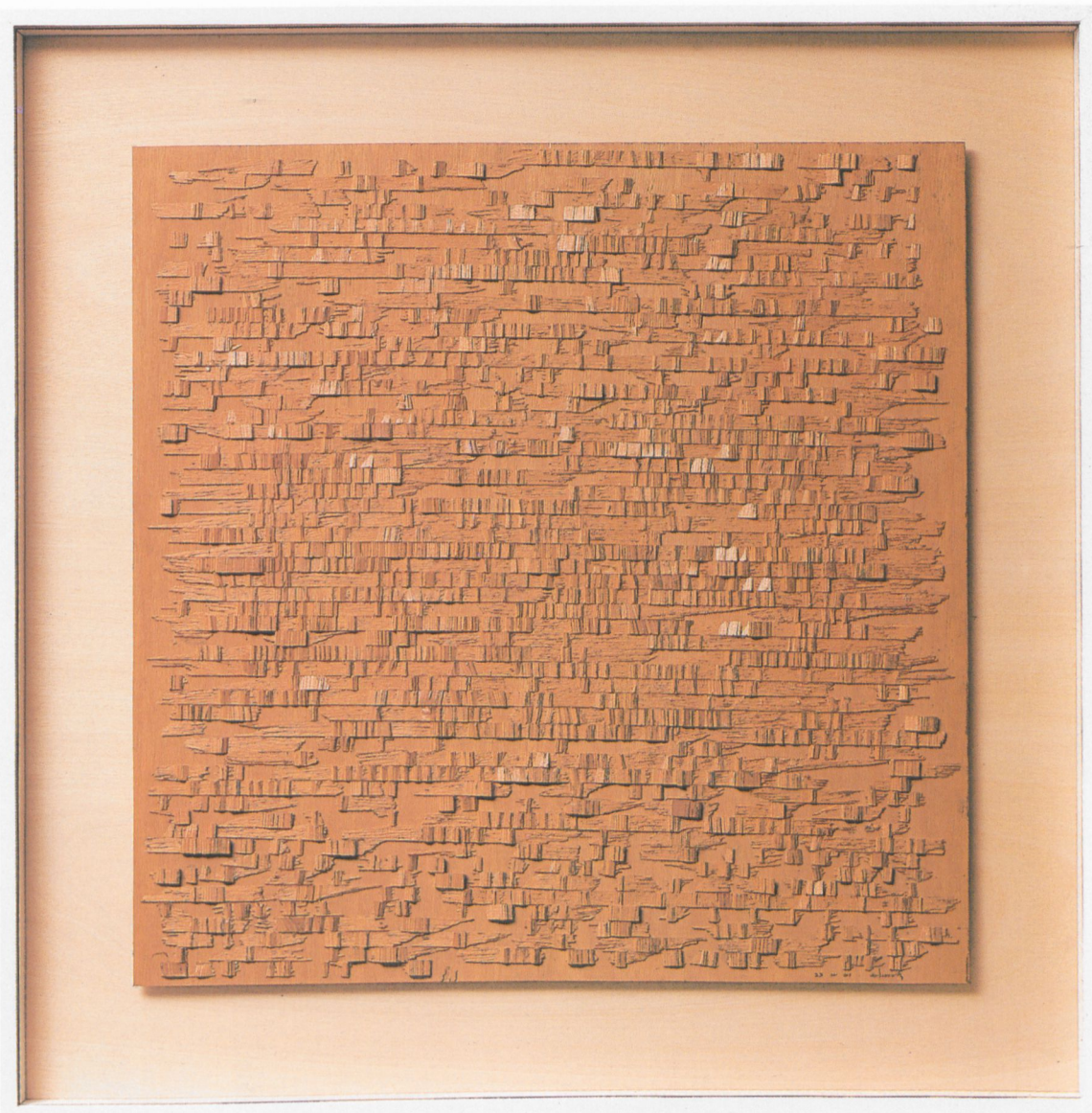
14/ IX 59



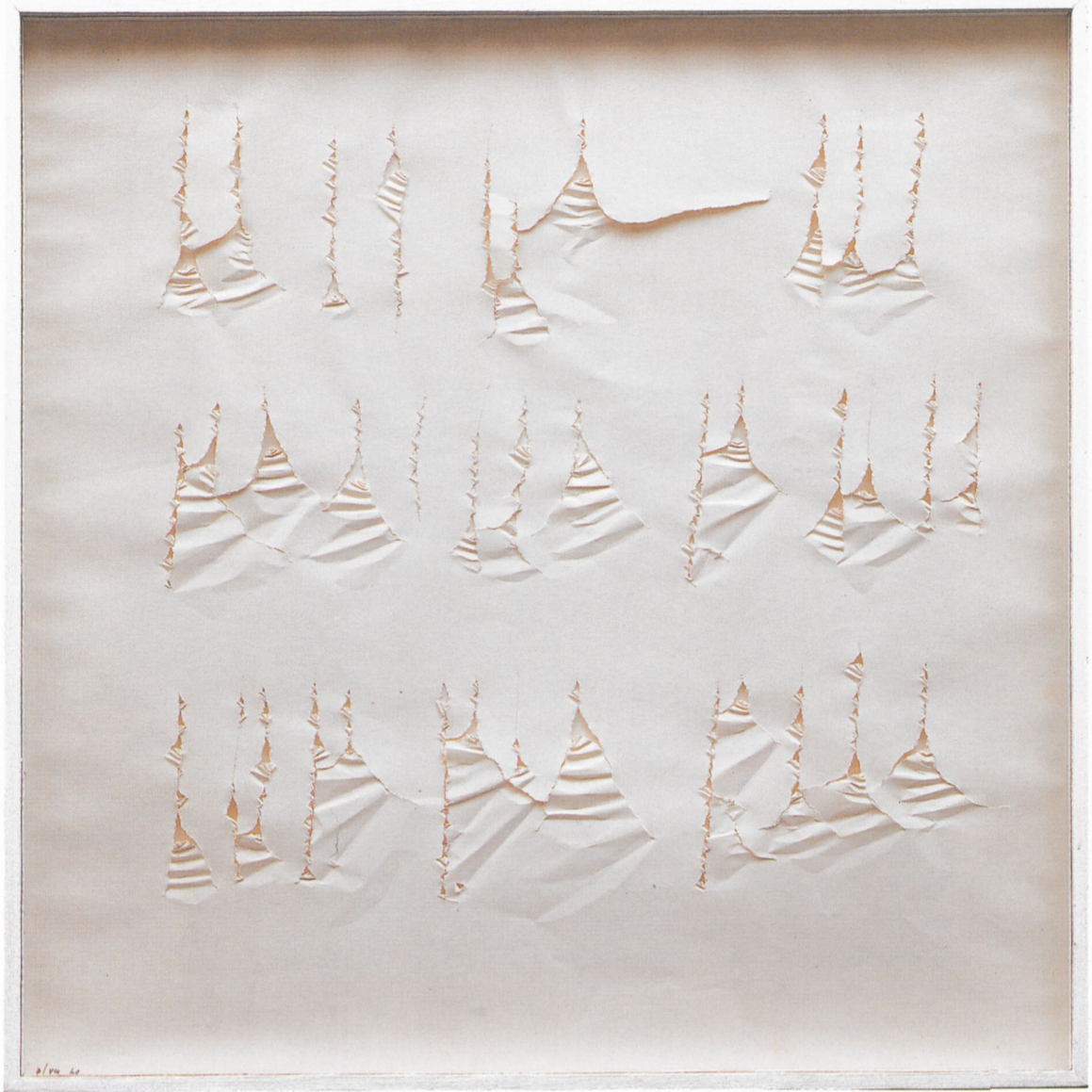
XI 58



28/ IX 59



23 IV 61



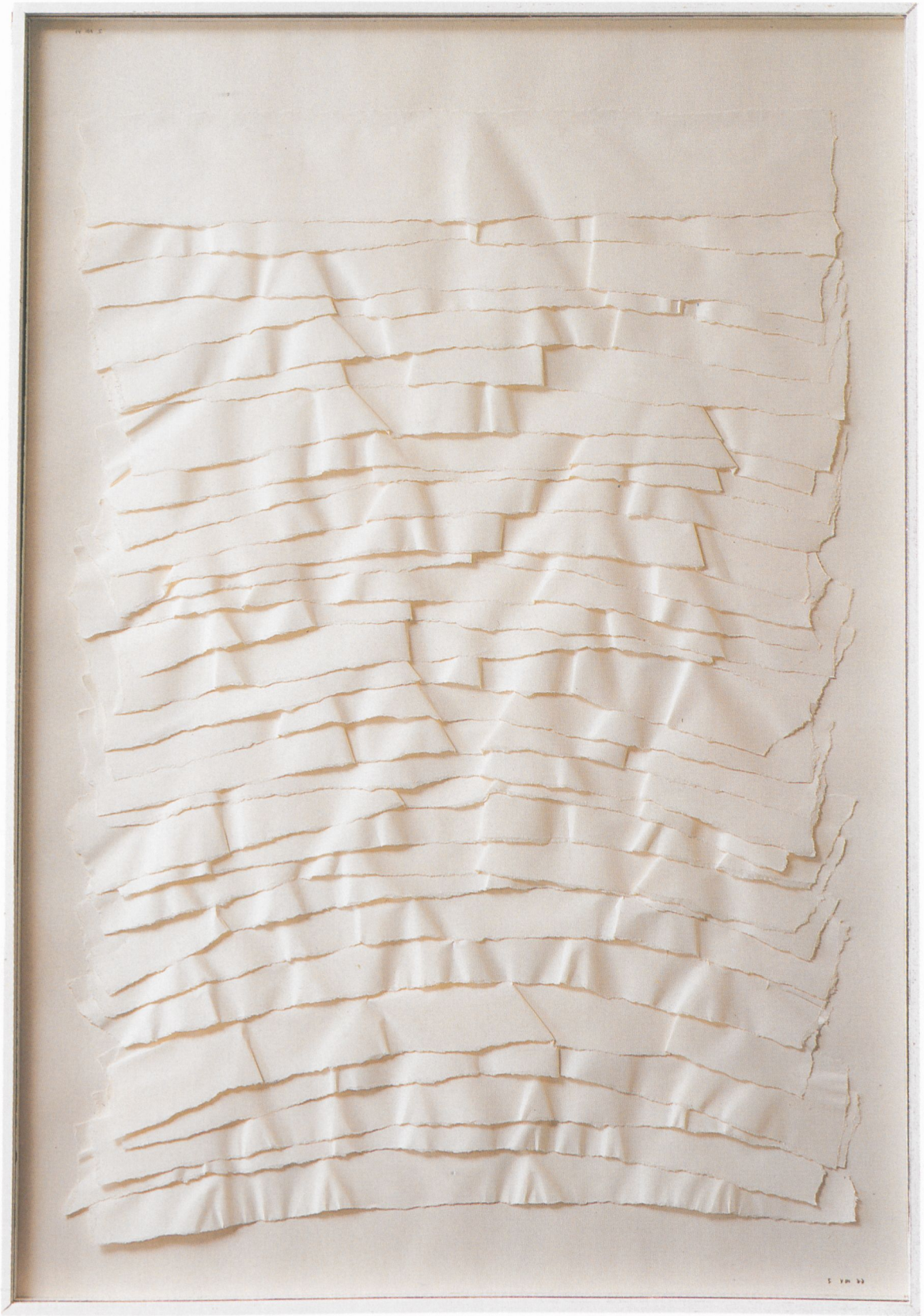
D/VIII 60



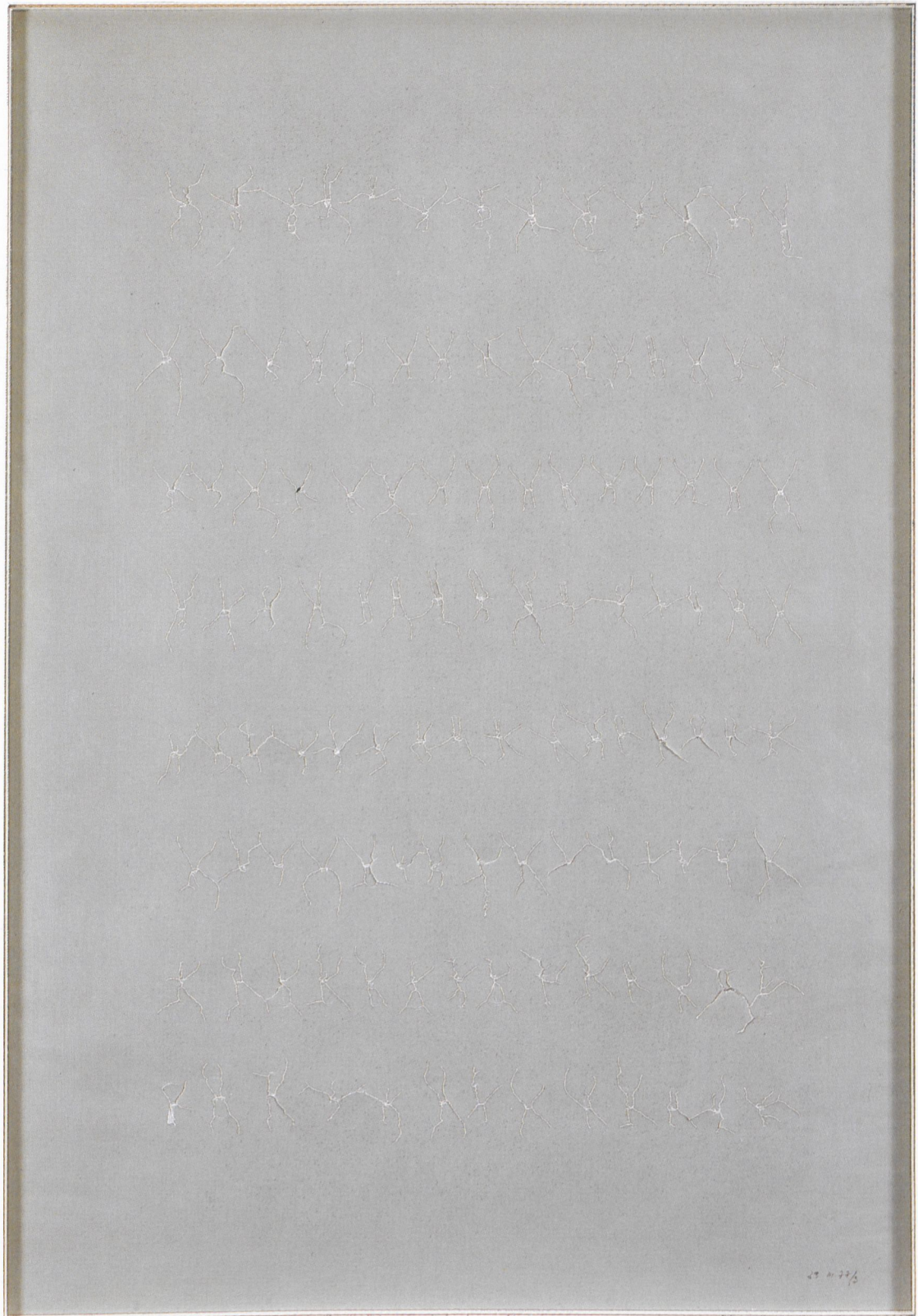
31 VIII 69/1



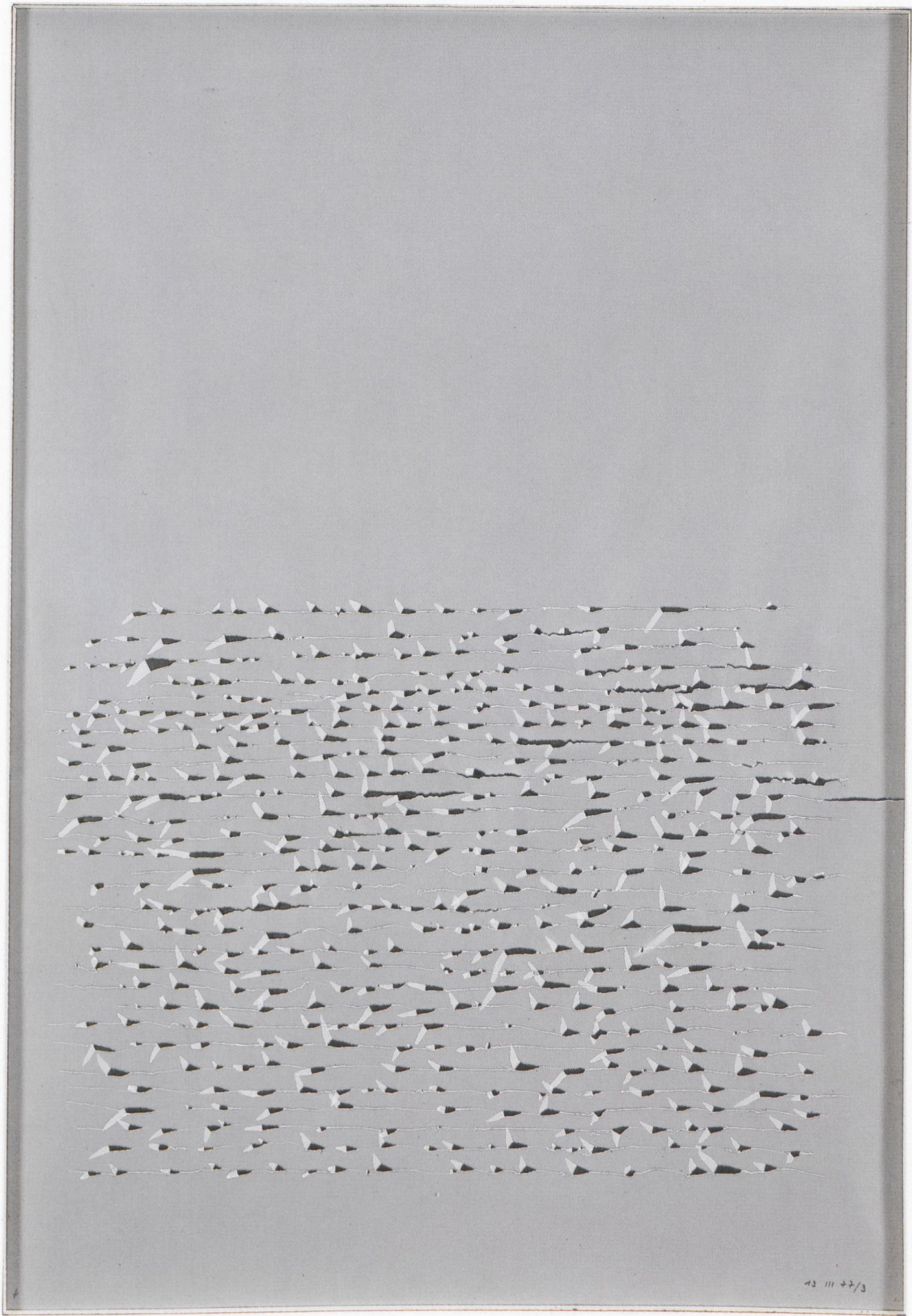
7 VIII 74/6



5 VIII 77



23 III 77/3



13 III 77/3

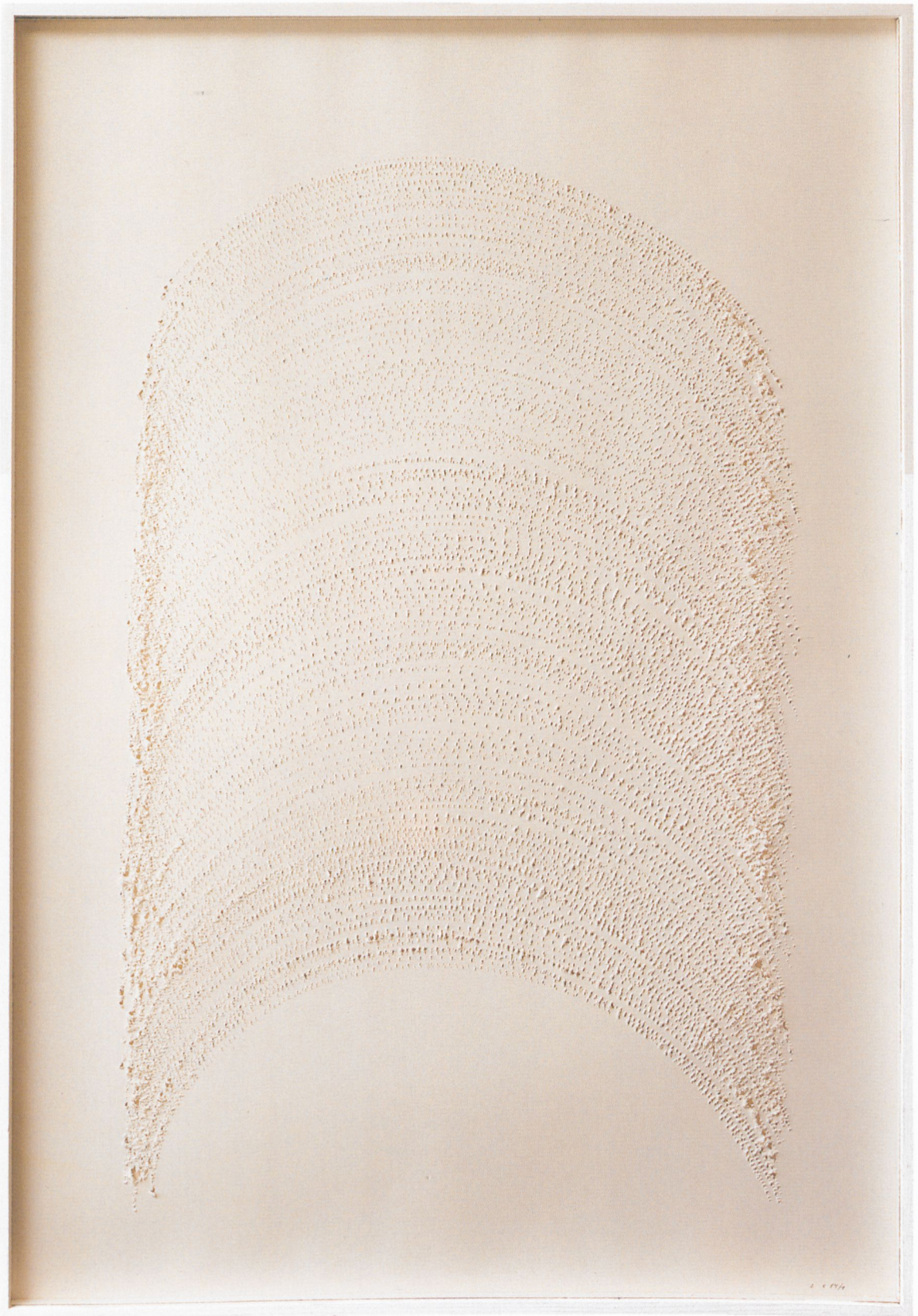


21 II 80



13 IV 82

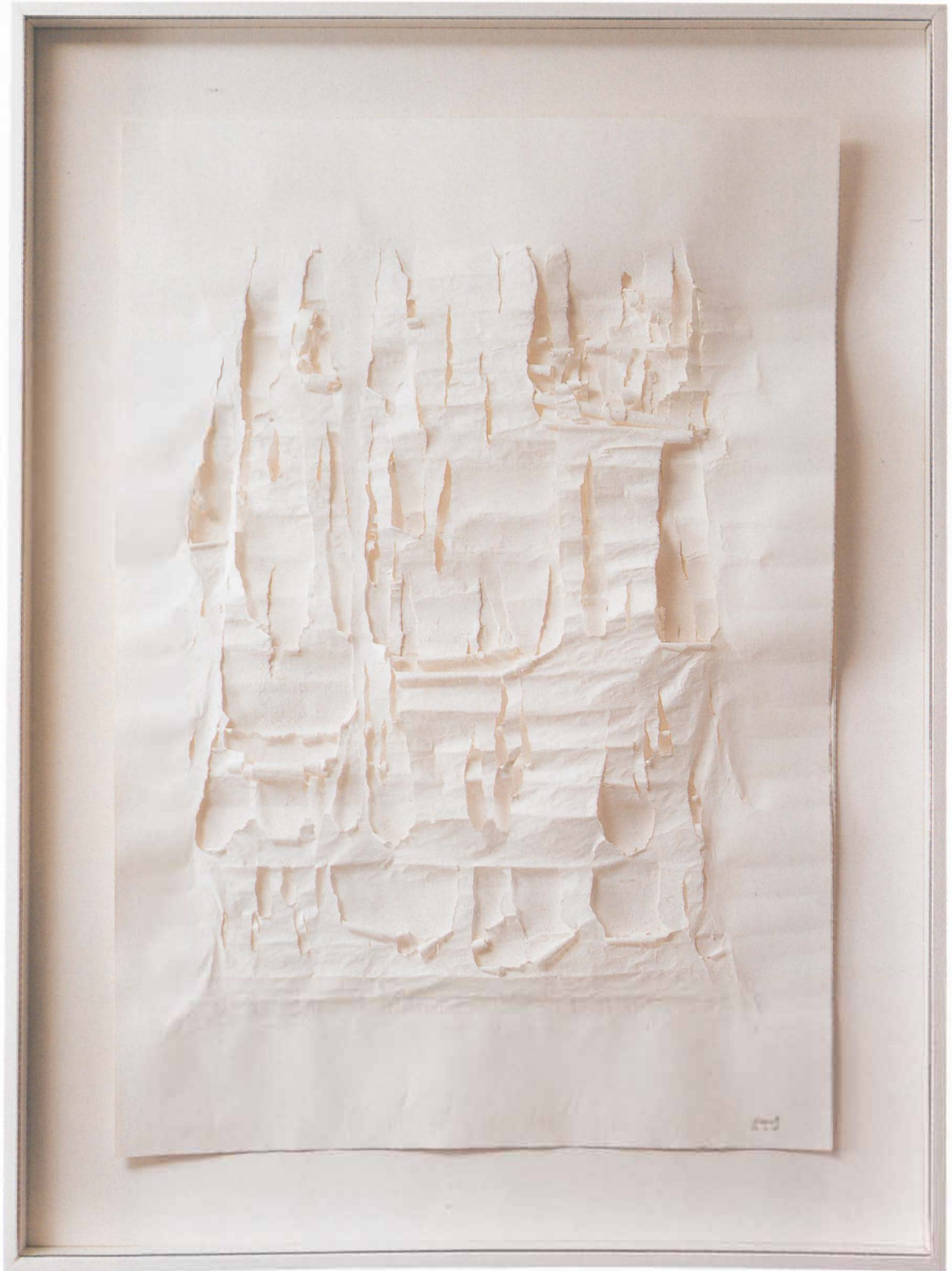




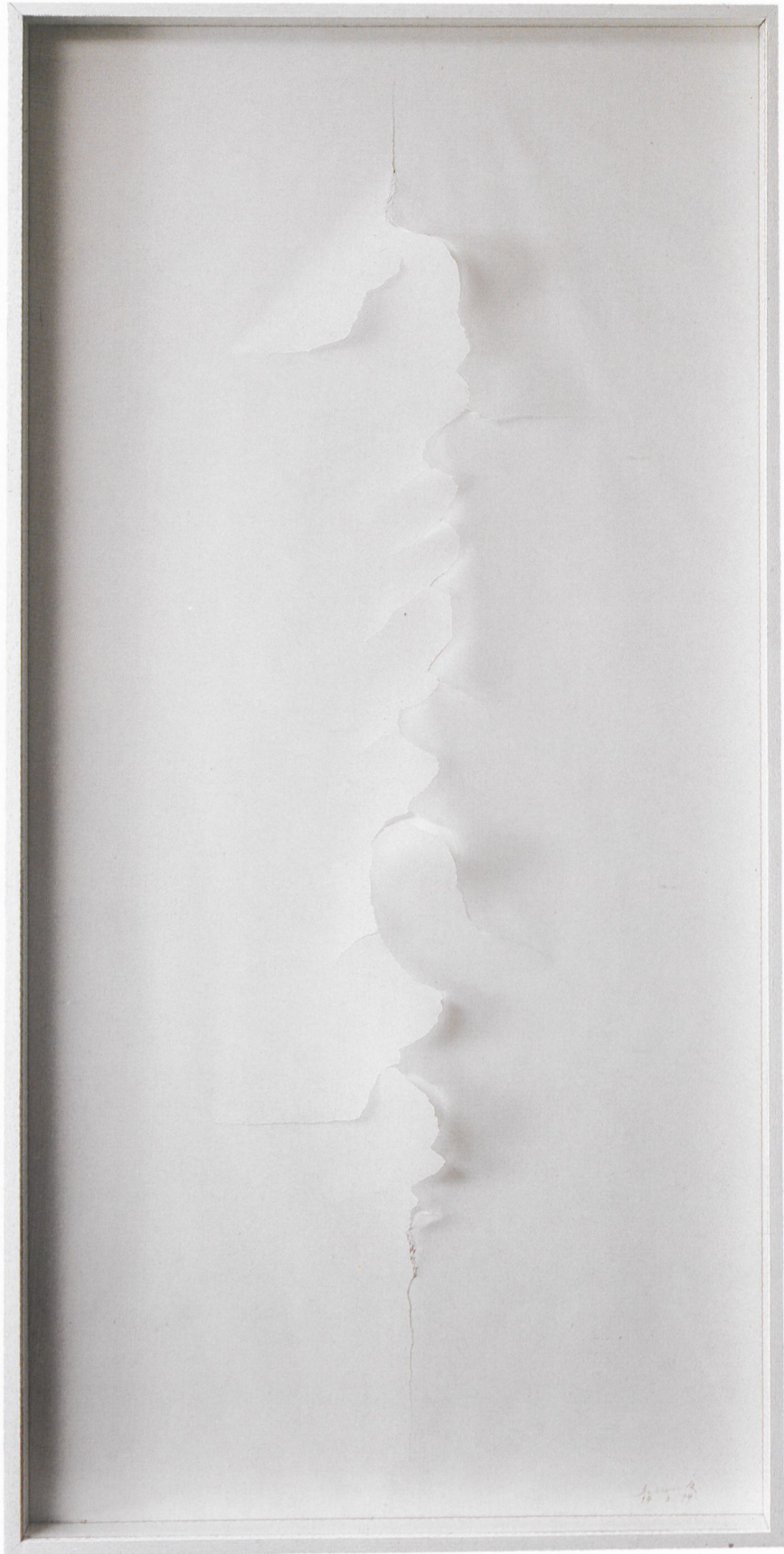
2 X 84/1



23 III 88/5



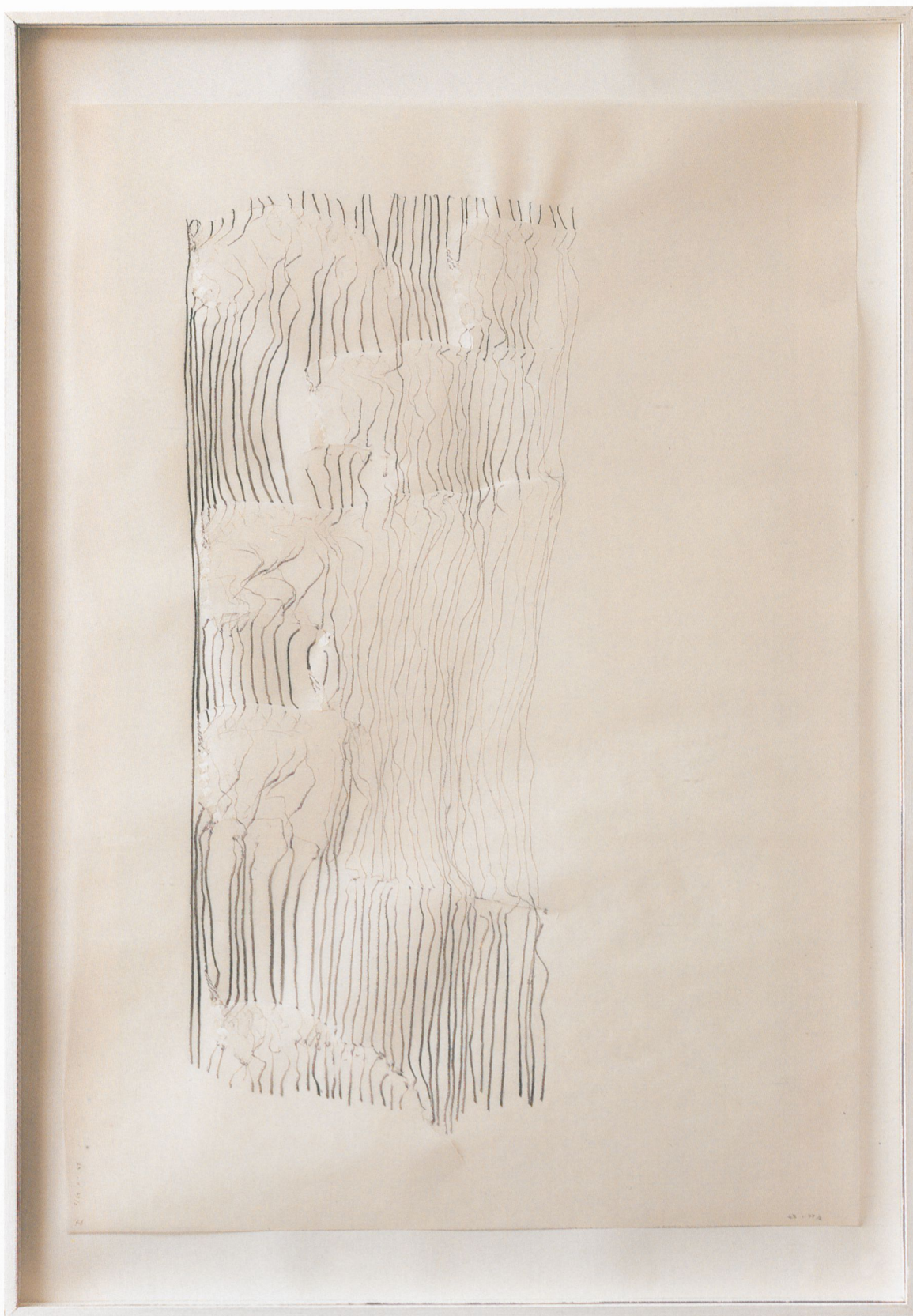
24 III 88



14 II 94



21 IX 94



23 II 79/2