

## Werk und Zeit

„Treffpunkt Kunst“, der geistige und sichtbar-reale Ort von Ursula und Bernhard Giebels Präsentation „lyrischer“ und „geometrischer“ Kunst im Zwiegespräch französischer und deutscher Kultur feiert sein zehnjähriges Jubiläum!

Grund genug, des Bezugs von Kunst und Zeit, Dauer und Vergänglichkeit, Beharren, Wandel und Zukunft in Kunst und Leben zu gedenken. Dies soll jedoch nicht geschehen als Rückblick auf die einzelnen Ausstellungen, nicht als Bericht über die vielfältigen Freuden und Schwierigkeiten bei ihrer Vorbereitung und Durchführung - davon müßten Ursula und Bernhard Giebel, müßten die Künstler, mit denen das Ehepaar Giebel freundschaftlich verbunden ist, erzählen. Meine Betrachtungen gelten dem Verhältnis von Kunst und Zeit in einem allgemeineren Sinne. Sie beziehen sich auf die Werke dieser Ausstellung selbst, die in ihrer Gesamtheit die Präsentationen der zehn Jahre resümieren.

Es geht um die Werke selbst und die in ihnen verdichtete Zeitlichkeit. Dem Bezug von Werk und Zeit widmete die Künstlertheorie des 20. Jahrhunderts neue, grundlegende Gedanken. Sie hob die Trennung in „Raum“- und „Zeit“-Künste auf. Schon 1911 bezweifelte Wassily Kandinsky in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ die prinzipielle Gültigkeit dieser Unterscheidung: „In gewissem Sinne kann die Musik die Ausdehnung in der Zeit vermeiden und die Malerei diese Ausdehnung anwenden.“(1)

In aller Bestimmtheit äußerte sich Paul Klee 1920 in seiner „Schöpferischen Konfession“: „Bewegung liegt allem Werden zugrunde. In Lessings Laokoon, an dem wir einmal jugendliche Denkversuche verzettelten, wird viel Wesens aus dem Unterschied von zeitlicher zu räumlicher Kunst gemacht. Und bei genauerem Zusehen ist's doch nur gelehrter Wahn. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff. - Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit. Ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. ... Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis, niemals wird es rein als Produkt erlebt. ... Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet. ... Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung...“ (2)

Das Zeitproblem selbst thematisierte die Philosophie des 20. Jahrhunderts mit neuer Radikalität. Erinnert sei nur an das die Denkungsart revolutionierende Werk Martin Heideggers „Sein und Zeit“ von 1927. In einer

späteren Abhandlung faßte Heidegger seine Gedanken über das Verhältnis von Geschichte, Gegenwart, Zukunft und Werk in folgenden Sätzen zusammen: „Solange wir die Geschichte historisch vorstellen, erscheint sie als Geschehen, dieses jedoch im Nacheinander des Vorher und Nachher. Wir selbst finden uns in einer Gegenwart, durch die das Geschehen hindurchfließt. Von ihr aus wird das Vergangene auf das Gegenwärtige verrechnet. Für diese wird das Künftige geplant. Die historische Vorstellung von der Geschichte als einem Nacheinander des Geschehens verwehrt es zu erfahren, inwiefern die eigentliche Geschichte in einem wesenhaften Sinne stets Gegenwart ist. Unter Gegenwart verstehen wir hier nicht das im momentanen Jetzt gerade Vorhandene. Gegenwart ist das, was uns entgegenwartet, wartet, ob und wie wir uns ihm aussetzen oder uns dagegen verschließen. Was uns entgegenwartet, kommt auf uns zu, ist die recht gedachte Zukunft. Sie durchwaltet die Gegenwart als eine Zumutung, die das Da-sein des Menschen angeht, ihn so oder so anmutet, damit er sie, die Zukunft, in ihrem Anspruch vermute. Erst in der Luft solchen Vermutens gedeiht das Fragen, jenes wesenhafte Fragen, das zur Hervorbringung jedes gediegenen Werkes auf welchem Feld auch immer gehört. Ein Werk ist nur Werk, indem es der Zumutung der Zukunft entspricht und dadurch das Gewesene in sein verborgenes Wesen befreit, überliefert ...“[3]. Was hier in einfachen, aber von langer Denkerfahrung geprägten Worten gesagt ist, gilt auch für die Werke dieser Ausstellung. Sie sind nicht vergangen, sondern warten der Begegnung mit uns. Sie kommen auf uns zu, muten uns ihre Gegenwart zu, ihre Gegenwart, die sich je anders in ihre eigene gegliederte Zeitlichkeit entfaltet.

Die „*Écritures colombées* Nr. 5“ von 1986 von Jacques Busse präsentieren Variationen von Balkenformen zusammen mit Abwandlungen des Bezugs von Form und Grund. Schwarze Balken auf graubraunem Grund zeigt der linke Streifen, der mittlere macht das Graubraun des Grundes zur Farbe der Formen, - der „Grund“ wird zum weißlichgrauen, vor den Balken liegenden „Schleier“, im rechten Streifen schließlich kehren die Formen wieder im „Grundton“ Graubraun, der Grund jedoch vertieft sich zum Schwärzlichen, der Farbe der Formen des linken Streifens - das Verhältnis von Form und Grund hat sich umgekehrt. Weniger streng vollzieht sich die Abwandlung der Balkenformen selbst. Freie Entsprechungen von Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen ermöglichen dem Auge eine Fülle von Bezugnahmen, immer jedoch im Rahmen der Helldunkelabstufungen des Grundes. Regel und Freiheit sind ineinander verschränkt.

Adolf Fleischmanns Gouache von 1951 vereint braune, rosabraune, gelbbraune, rosaweißliche Horizontalstreifen in einer freien Ovalform vor schwarzem Grund. Die Farbstreifen bilden Winkelformen, diese verzahnen sich zu Farbformgruppen. Ein fugenartiger Aufbau entsteht. Das von links aufsteigende Thema verdeutlichen die braunen Vertikalstreifen, auch sie in Ton und Helligkeit subtil differenziert. Jeder dieser Streifen übergreift ein Winkelform-Motiv, das sich, vereinfacht formuliert, in seinem unteren Bereich nach rechts, in seinem oberen nach links wendet, mit je anderen, aber genau aufeinander abgestimmten Proportionen. Bei der rechten, tief angesetzten Vertikalbahn bindet die Winkelform sich ein in die alles umfassende, nach Farbauftrag, -helligkeit und -ton aufs reichste gegliederte, strömende Bewegung der Waagerechten. Mild leuchten die Farben vor der Schwärze des Grundes, bald kraftvoller, bald verhaltener, bisweilen auch in Dunkelheit versickernd. Die gelassene, in Wiederkehr und Spiegelung sich ausbreitende und schließende Bildzeit vergegenwärtigt das Uner-schöpfliche einer überwirklichen Ordnung, die zugleich Leben ist.

Das bildnerische Instrumentarium von Carlo Nangeronis „Concerto“ (1984 gemalt) besteht aus Kreisen, aus horizontalen und vertikalen Streifen sowie aus langen, von unten links nach oben rechts führenden Schrägen. Vielfältig, in transparenten Schichten, überlagern sich diese Elemente, drängen nach vorne, weichen zurück. Zu gesteigerter Beweglichkeit wird so das Auge angeleitet, es sucht und findet Relationen der Kreise, der Streifen und der Schrägen, im Farbigen der gedämpften Blau- und Brauntöne, der Grauviolett- und Grauockerstreifen, des grauen Gitters. Der Blick entdeckt die Ansatzorte der Schrägbahnen, entdeckt Wiederholungen, Spiegelungen, Umkehrungen, nimmt teil am Spiel kreisender Bewegungen, am naturhaften Rhythmus des Steigens und Fallens, der Wellenbewegung des Vor und Zurück.

Wirkliche Bewegung im Raum, verursacht durch zarteste Luftströmungen, entfaltet zeitliche Veränderungen in Ivan Contreras-Brunets Objekt „Cercles spectres/blanc“ von 1974. Kreisförmige Gitter in zartesten Übergängen von Bläulich zu Rosa, Gelb, Violett und Blau verlieren sich im Grund, tauchen wieder auf, Konturen verfließen und verfestigen sich wieder, Schatten, Halbschatten, Reflexe gelangen zu höherer Bildwirksamkeit als die Formen selbst und deren Farben. Vor unseren Augen wird Verschwinden und Hervorkommen von Dinglichem zur Sichtbarkeit Ereignis, Anwesenheit geht in Abwesenheit über, Abwesendes wird Erscheinung. Das Objekt wird räumliches Bild des Übergangs

von Gegenwart in Vergangenheit, von Zukünftigem in flüchtige Präsenz.

Auf andere Weise läßt Charles Piquois in „Les jeux du silence“ von 1983 ein Bild quellender Zeit erstehen. Horizontale und winklige Kleinflächen in Rötlich-, Rot- und Bläulichönen scheinen aus dem ockrigen Grund entlassen. Ohne Zentrum und ohne Randbegrenzung breiten sie sich, in je anderen Verdichtungen und Lockerungen, über das Bild: ein Ausschnitt unendlichen, kleinteiligen Lebens. - In Tagebuchnotizen kommentierte Piquois die Ziele seines malerischen Schaffens: „J'ai choisi l'infini“ (1967); „Je crois aux vérités fluides“ (1968); „Plus la peinture est petite, plus le spectacle est infini, s'il densifie“ (1975); „Je suis le poète des petites immensités“ (1977); „En art, je n'ai pas d'histoire à raconter, je n'ai que des prières à formuler“ (1983)...“ [4]

Philippe Hosiassons Bild von 1977 entrückt uns auf eine wiederum besondere Weise in eine andere Zeit, in einen anderen Raum, einen Raum und eine Zeit des Inneren, in denen Seelisches und das Innere der Erde einander sich durchdringen. Edelsteinhaft leuchten und glühen die Farben auf, Violett, Smaragdgrün, Grüngelb, Weiß, in einer eigentümlichen Synthese des Organisch-Wachsenden und des Kristallhaften. Hohlformen falten sich auf vor bewegtem, dunklem, violett- und grüntönigem Blau. Konturen schlagen um in das Züngeln eines kalten Feuers. Aber das Innere gibt sich nicht preis, es verweist auf ein Sich-Entziehendes, auf das Unsichtbare, auf das auch dem Anblick Unverfügbare.

Jean Ricardons Bilder sind „Bildnisse“ - aber sie versetzen das menschliche Antlitz in eine Dimension des Hermetischen, des Maskenhaften. Weiß ist ihre bestimmende Farbe, gefaßt in geometrische Streifen, pastos aufgetragen in ständig wechselndem Relief. Die weißen Streifen scheinen in ihren Überlagerungen und Durchdringungen zu vibrieren. Vereinzelt bricht ihre untergründige Bewegung in „informellen“ Partien auf. Die intensivste virtuelle Bewegung sammelt sich in der Augenzone. Aus dem Dunkeln leuchten, von weißen Querstreifen durchzogen, Pupillen auf, unruhig, suchend in ihrem Blick. „Deux visages de clowns“ von 1980 zeigt zwei Gesichter nebeneinander geordnet, die dunklen Augenpartien an den oberen Bildrand gerückt, das rechte Paar ein wenig tiefer gesetzt, so auch die Andeutung räumlicher Tiefe vermittelnd. Die langen Vertikalstreifen sind als Nasenrücken, die Waagerechten nahe dem unteren Bildrand als Zeichen für „Mund“ zu lesen. Das

menschliche Antlitz entschwindet in die Anonymität geometrischer Ordnung und gewinnt doch gerade darin eine Zeitlichkeit eigener Art. Das Auge sucht zu identifizieren, der Blick verliert sich, findet sich - eine existenzielle Zeit der Fremd- und Selbsterfahrung wird hier Gestalt.

Auch Dauer und Ruhe sind Qualitäten der Zeit, der Zeit als Überwindung ihrer Vergänglichkeit. Das Bildobjekt „Ä Imhotep“ von James Guitet (geschaffen 1983) ist ein Monument der Dauer und der Erinnerung. Gewidmet ist es dem altägyptischen Architekten und Arzt Imhotep, dem Erbauer der Stufenpyramide von Sakkara, der um 2600 v. Chr. lebte, in hellenistischer Zeit auch als Gott der Ärzte verehrt wurde. Zugleich torartig und verschlossen, gestuft und in Dunkelheit gehüllt, ruft das Gebilde die Erinnerung wach an die „Frühe“ der Zeit, an Archaische, Magie und Geheimnis. Aber in solcher Anmutung geht es nicht auf, entfaltet vielmehr in der Verzahnung von Schwarz- und Braunzonen verschiedener Tönung, im Gegensatz stumpfer und glänzender Oberflächen, im Aufleuchten und in der Verfinsterung eine eigene Zeitlichkeit, die den Betrachter in sich aufnimmt.

„Memphis“ von Aurélié Nemours, ein Bild von 1979, erstrahlt in starken, einfachen Farben, in Blau, Rot, Schwarz und Gelb. Das quadratische Bild teilt sich in vier Quadrate, denen diese Farben zugehören. Der gelassenen Selbstverständlichkeit der Form entspricht die einfache Kraft der Farben. Das Bild ist nicht zu betrachten, ohne daß es sogleich tätig wird, in Simultan- und Sukzessivkontrasten wirkt, zur Steigerung der Farben. Diese naturgesetzlichen Wirkungen werden aufgefangen in eine geistbetonte Komposition der Dunkelfarben Blau und Schwarz mit den Lichtfarben Rot und Gelb, in einer kühnen Gleichordnung der primären Grundfarben mit der unbunten Finsternisfarbe Schwarz. Der in Mikroflächen verdichtete Pinselstrich erhöht die Energie der Farben, konzentriert die Bildzeit zu höchster innerer Gespanntheit. - „Das Geheimnis des Raumes ist das Kreuz, der Ausgangspunkt der Formenwelt, - das Quadrat ist das Herz des Kreuzes, das Quadrat wird Form und muß den Raum übernehmen, den es schafft, es muß diesen Raum beherrschen, ihn annehmen. Aus diesem Ganzen entsteht die Spannung“, die „Spannung auch des Zusammenklangs“ der Farben (Aurélié Nemours) (5), des Zusammenklangs von Buntfarben und Finsternisfarbe.

Nur Schwarz und Weiß kontrastieren in Alcopleys „Confronted“ von 1974. Zangenartig greifen sie ineinander, gefügt in Horizontalbahnen und Vertikalstriche. Höchste Spontaneität und höchste Gestaltpräg-

nanz werden eins. Bebende Spannung dynamisiert den Farbraum: aus der Tiefe strahlt das Weiß, stumpfe Schwärze verschleiern es partienweise, Schwärze, die sich ansonsten zu skulpturalen Silhouetten vertieft. „Confronted“ ist ein Bild in sich zurückgewandter Zeitverdichtung.

Leuchtende Zinnoberrotbahnen rahmen ein mittleres schwarzes Feld, zarte Vertikalen durchziehen die Zonen: Luc Peires Bild „Elefanta“ (1983 gemalt) steht vor uns. „So überschaubar streng gegliedert, nach Maß und Zahl, Luc Peires Bilder auf den ersten Blick anmuten, so vielschichtig und manchmal rätselhaft erscheinen sie bei intensiverer Betrachtung. Dann wird das klar gezogene Lot zum vibrierenden Lichtstrahl oder zum in die Tiefe versinkenden Raumschatten, manchmal zum Spalt oder zum Gitter: Die exakt konturierte Farbfläche erweist sich als pulsierender Raumkörper oder endloser Farbraum, als Fläche und Tiefe zugleich.“ Die Analyse von Erika Költzsch (6) enthält auch schon die Zeitbestimmung. Ein Bild Luc Peires ist auch „pulsierender Zeitkörper“, sein „endloser Farbraum“ verweist auf die Endlosigkeit, die Unermeßlichkeit von Zeit.

Auch in Jean Leppiens Bild (aus dem Jahre 1980) werden geometrische Formen zu Energieträgern. Verhaltene Asymmetrien und zarte Farbabstufungen erwecken die „rationalen“ Formen zum Leben. Aus der grauen Leere des Grundes hebt sich ein horizontales Band heraus. Es steht dem linken Bildrand um ein geringes näher als dem rechten. Gegliedert ist es in ein Schachbrettmuster aus grauen und braunen, nach Bläulich, Rotbraun und Violettgrau abgetönten Quadraten, die sich zu je anderen Kreuzformationen und Quadratgruppierungen zusammenschließen. Eine weiße Kammform, eine „Antenne“, leicht schräg gegen das Schachbrett-Band gesetzt, sendet Bahnen wie suchend nach oben aus. In unbestimmter Ferne antwortet ihr ein kleines gelbes Kreuz. Rationalität wird zur Erscheinungsform gestimmter Lebendigkeit.

Ermanno Leinardi führt in seiner „Composizione ambigua con giallo + blu“ von 1987 Körper- und Flächenform entschieden, ja schroff gegeneinander. Keil und Quader, sperrig verdreht, stehen mit ihren leuchtend-gelben oberen Flächen und ihren violett und rosagrauen Seitenteilen vor einem tiefblauen Raumgrund. Triumphierend stößt das Gelb nach vorne, weit sinkt das Blau zurück. Die oberen Körperflächen bleiben farbig ungeteilt, die Seiten dagegen trennen sich kaum merklich in die des mehr rosagrauen Keils und die des blaugrauen Quaders. Körperform kann umkippen in die Fläche, aus der Fläche Körperform

sich bilden. Ein weißes O - Leinardis „Emblem“ - schwebt vor dem Quader als plastisches Gebilde. Mit genuin bildnerischen Mitteln wird plötzliches Umkippen, jäher Wechsel von Sinneseindrücken und Stimmungslagen anschauliche Gestalt.

Aus der Bewegung der malenden Hand, ja der Geste des ganzen Körpers resultiert eine dem Bilde inhärente Zeitlichkeit bei Werken „informeller“, „lyrischer“ Abstraktion. In Léon Zacks Bild von 1978 zieht sich eine Farbform auf weißgelbem Grunde schräg nach unten, hebt an mit Grau, löst sich im mittleren Bereich in ein hellbräunliches Feld, das die Bewegungsform umgibt, und schließt in Schwarzgrau. Spur einer Pinselschrift, orientiert sich die gestische Form doch immer nach den Grundrichtungen der Bildfläche, bindet sich ihr ein mit der Vertikale des Anfangsmotivs und dem Schlußkomplex, der zur Waagrechten führt. Spontaneität und Regellaß werden eins - und damit auch „innere“ und „äußere“ Zeit.

Ähnlich verhält es sich bei Jean Miottes Bild von 1985. Schwarz, Blaugrau, Graubraun, Braun und Weiß sammeln sich in der Bildmitte um ein leuchtendes Rot, in Schwung und Gegenschwung einander antwortend, die gestischen Spuren verwandelnd in Wohlklang, so daß eine Zeit der Harmonie entspringt.

Skulptur kann einen Ort zum Spannungsfeld formen, kann aus Raum Zeit als Kraft und Maß virtueller Bewegung entstehen lassen. Für Marino di Teana ist, wie der Künstler selbst formulierte, Raum „schöpferische Leere, kein „Nichts“, „nicht Trennung“, sondern „Anziehungskraft“, „erfüllt von einem Fluidum, das die Wesen zueinanderzieht“, das es ermöglicht, daß sie „sich einander nähern und schließlich vereinigen“. „Meine Skulptur“, fuhr der Künstler fort, „ist ein Mittelpunkt, ein Kern, der unendlicher Entwicklung fähig ist und um den herum sich der Raum ganz nach eigenem Willen ordnen kann ...“ [7] - Marino di Teanas „structure architecturale“ von 1965/72 läßt dieser Konzeption entsprechend die „Leere“ wirksam werden zwischen den gegeneinander verkantet aufragenden Eisenstahlpfeilern, in der zangenartig gesprengten, bogig schließenden Stahlfläche, wie um die vorstoßende Horizontalebene herum. „Leere“ ist hier Energiepotential, erfüllt von Bewegungsimpulsen gleich den machtvollen Formen selbst. Skulptur wird Inbild einer die temporale Flüchtigkeit in höchster Spannkraft aufhebenden Zeit.

Nur scheinbar vertritt Hans Steinbrenner eine dazu gegensätzliche Posi-

tion bildhauerischen Schaffens. Aber auch für Steinbrenner ist „jede Art von Ausdehnung Raum, jeweils unter einem anderen Materialaspekt. Was wir als Luft- oder Leerraum empfinden, hat nur eine andere chemische Zusammensetzung als ein für unsere Empfindung festerer Materialraum.“ (8) Körpervolumina sind auch hier Raumverdichtungen - damit aber auch „Verdichtungen“ von Zeit. - Die „Figur“ von 1987 (Eiche) bindet die Teile dichter zum Ganzen als frühere Werke Steinbrenners. Der bekrönende Block verzahnt sich mit dem mittleren. Im kraftvollen Auftragen zur Weitung der Mitte und zur Gedrungenheit des „Hauptes“ durchzieht ein spannungsvoller Rhythmus die Skulptur. Ihre Achse ist die Lebensachse des Holzes, dessen „Herz“, von dem aus die Jahresringe wachsen, von dem aus es reißt. Von innen her wirkt auch die Farbe des Holzes, die mild durch die dunkle Beize scheint. Holzskulptur bedeutet für Steinbrenner „Ausatmen“, Steinskulptur „Einatmen“.

Aus ihrer Verdichtung öffnet sich die Eichenfigur, aber indem sie zugleich den Ort zum Körpervolumen konkretisiert, ist sie selbst ein Geschehnis des Ein- und Ausatmens, ein Geschehnis des Lebens schlechthin, aufgehoben in die Strenge anorganischer Gesetzlichkeit.

Wie eine Antwort der fernöstlichen Kultur präsentiert sich das 1985 von Satoru Sato geschaffene Bildobjekt, in dem die Leere dominiert. Ein schwarzer, hochragender Rahmen faßt sie ein, dreieckige Leinwandstücke begleiten ihn. Schwarzblau, Weiß und der braune Leinwandton gliedern sie in vertikale Bahnen, in denen das Ragende des Rahmens nachklingt. Dessen Auftragen aber hält eine Mittelhorizontale das Gleichgewicht. Was Jean Leppien empfand in der Begegnung mit Satorus Werken, kann jeder aufmerksame Betrachter nachvollziehen: „Mir gegenüber ein Raum der Stille, in den einzutreten ich geladen bin, - ich nehme die Einladung an und trete ein in die Leere, - ich verstehe, daß diese Leere gefüllt ist mit Spannungen, mit magischer oder mystischer Fülle, daß sie als solche nur besteht in ... Wechselwirkung zum Draußen, zur Umwelt, die Satoru rechts und links ... andeutet durch wenige sparsame Linien durch einige vertikale Farben...“ (9) Die Stille ist die Stille eines tiefen Gleichklangs von Selbst und Welt, die Stille einer geistigen Ordnung, die auch die Flüchtigkeit der Zeit überwindet.

Unser Rundgang sei beendet vor dem Werk Michel Seuphors, den „Variations géométriques Nr. 43 sur bleu foncé avec jaune, rouge et blanc“, einer Collage auf Sperrholz vom 15. Oktober 1984. Der dunkle Grund lichtet sich im stehenden Oval mit den Zwischenräumen der ein-



ander nahen oder fernerer waagerechten Linien. Rechteckformen in aufleuchtendem Zitronengelb; in Rot, in Gelbgrau und in Weiß übergreifen, rhythmisieren die aus dem Grunde ausgesparten und Grundformen variierenden Elemente. Spiel und Ernst sind eins geworden. Bewegung wird umschlossen von Ruhe.

„L'infini est ici.

L'éternité maintenant.“

„Le temps passe, mais au fond rien ne se passe.

Dans chaque instant tout est.“ (Michel Seuphor) [10]

Das Werk ist Gegenwart, Zukunft und Gewesenes in sich versammelnder „Augenblick“.

Aus je individueller Zeiterfahrung speist sich die Gegenwart der Werke. In ihrer Betrachtung bereichern und befreien wir unser eigenes Zeiterleben, stärken uns in unserer Tatkraft wie in unserer Ruhe, in unserer Anspannung wie in unserer Gelassenheit. Kunstwerke, geschaffen aus geisterfühltem Leben, werden zu Modellen unseres Lebens.

Ursula und Bernhard Giebel gilt unser herzlicher Dank, daß sie uns den Ort bereitet haben zur Begegnung mit diesen Werken, - und so hoffen wir, noch bereiten werden mit vielen künftigen Ausstellungen im „Treffpunkt Kunst“.

## ANMERKUNGEN

- 1) Kandinsky, über das Geistige in der Kunst. 6. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümplitz 1959, S. 55, Anm. 1.
- 2) Zitiert nach: Paul Klee, Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel, Stuttgart 1956, S. 78.
- 3) Martin Heidegger, Grundsätze des Denkens. In Jahrbuch für Psychologie und Psychotherapie, 6. Jg., München 1958, S. 33-41, Zitat auf S. 34.
- 4) Zitiert nach: Charles Piquois, Vie et réflexions, 1986, Extraits de Journal, S. 4, 5, 6, 7.
- 5) Zitiert nach: Nemours, Werke aus drei Dezennien. Ausst. Kat. Galerie Teufel, Köln 1980, S. 34, 35.
- 6) In: Prospekt der Ausstellung Luc Peire. „Treffpunkt Kunst“, Saarlouis, September/Oktober 1984, o.S.
- 7) Zitiert nach: Jean Clay, Marino di Teana, Neuchâtel 1967, S. 12.
- 8) Hans Steinbrenner, Gedanken und Reflektionen 1967/68. In: Ausst. Kat. Hans Steinbrenner, Skulpturen 1964-68, Galerie Appel und Fertsch, Frankfurt/M. 1968, o.S.
- 9) In: Prospekt der Ausstellung Satoru Sato. „Treffpunkt Kunst“, Saarlouis, Oktober 1981, S.9.
- 10) Zitiert nach: Michel Seuphor, Écrits, oeuvres, documents et témoignages, Paris 1976, Carmen Martinez édition, S. 157; und: Michel Seuphor, Poésie plastique. Ausst. Kat. Besançon, Palais Granvelle, 15.5. - 2.8.1976, o.S.