**Kunst – Bau**
Kunstsammlung
der Landeszentralbank
in Rheinland-Pfalz und
im Saarland
Hauptstelle Saarbrücken

**Impressum**

Herausgeber: Landeszentralbank in
Rheinland-Pfalz und im Saarland,
Hauptstelle Saarbrücken

Bearbeitung: Claudia Maas
Institut für aktuelle Kunst im Saarland,
Saarlouis

Redaktion: Hans-Georg Burkhardt,
Rita Everinghoff, Ursula Kallenborn-
Debus, Claudia Maas

Gestaltung: Johannes Fox

© Künstler, Autoren und Herausgeber

Auflage: 1000

Druck: Krüger Druck+Verlag GmbH,
Dillingen

Verlag: St. Johann, Saarbrücken

ISBN: 3-928 596-56-X

Saarbrücken 2000

Landeszentralbank in
Rheinland-Pfalz und im Saarland
Hauptstelle Saarbrücken
Hafenstraße 20
66111 Saarbrücken
Fon 06 81 / 5 80 21 01
Fax 06 81 / 5 80 21 04

Dank:
Prof. Jo Enzweiler, Direktor des
Instituts für aktuelle Kunst im
Saarland
Annerose Gier, Evelyn Jungmann,
Alfred Zimmer (LZB Saarbrücken)
Josef Gros, Saarbrücken
Gerd Kiefer (LPM Saarbrücken-
Dudweiler)
Susanne Süß (Saarland Museum
Saarbrücken)
Susanne Vielmetter, Los Angeles
Michael Baltes, Hermann Hauth,
Christiane Randerath, Silvia Wilhelm
(Krüger Druck+Verlag Dillingen)

4 **»Sammler … die leidenschaftlichsten Menschen, die es auf der Welt gibt.« *Honoré de Balzac***
*Ingeborg Koch-Haag*

10 **Kennst du das Land … – 50 Jahre Einsamkeit?**
Kunst im Saarland vom Kreislauf zum offenen Prozess – die Sammlung der Landeszentralbank als Symptom
*Sabine Graf*

18 **Lukas Kramers Bilder in der Landeszentralbank Saarbrücken in der Perspektive einer Reflexion über das Verhältnis von *Geld* und *Kunst***
*Lorenz Dittmann*

22 **»Methode und Material« – zu den Arbeiten von Thomas Wojciechowicz und Sigrún Olafsdóttir**
*Michael Jähne*

26 **Architektur und Kunst**
Architektonische Konzeption des Gebäudes der Landeszentralbank in Saarbrücken
*Rena Wandel-Hoefer*

29 **Zum Wettbewerb für die künstlerische Gestaltung des Bereichs *Innenhof* im neuen Dienstgebäude für die Hauptstelle Saarbrücken der Landeszentralbank**

35 **Kunstsammlung der Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland**
Hauptstelle Saarbrücken

111 **Mappenwerke**
**Kunst im Kasten**

123 **Biographien**

**»Sammler ... die leidenschaftlichsten Menschen, die es auf der Welt gibt.«**
***Honoré de Balzac***

*Ingeborg Koch-Haag*

## Vorbemerkung eins

Seit wann gibt es in Deutschland bürgerliche Verantwortung für öffentliche Kultur? In der Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg – und dann lange nicht mehr. Das föderative System der Klein- und Kleinststaaterei verschaffte den Herren auch kulturelle Autonomie – trotz niedriger Steuerzufuhr. Mit dem Absolutismus war die Kulturpräsenz dann identisch mit dem ästhetischen Eigensinn des Monarchen. Und seit Ende des 18. Jahrhunderts glaubte man an die Behauptung, der Bürger müsse Kunst aushalten, weil sie bilde und zum freien, reinen und guten Menschen erziehe. Das 19. Jahrhundert wurde dann zum Centennium der Stiftungen. Ein öffentlicher bürgerlicher Kunstsinn regte sich. Es war die Geburtsstunde des neuzeitlichen Sponsoring – mit Romantik und Aufklärung als ideologische Gevattern am idealistischen Wochenbett.

»Was wäre der älteste und berühmteste Bankenname unserer zentraleuropäischen Kultur, Medici, ohne die Sammelleidenschaft? Es wäre der Name irgendwelcher Machiavellisten des 15. und 16. Jahrhunderts – nicht mehr.« *Christoph Graf Douglas*

## Vorbemerkung zwei

Mit dem neuen Landeszentralbankchef Hans-Jürgen Koebnick kam die Idee aus Mainz an die Saar, vorwiegend zeitgenössische saarländische Kunst zu sammeln und in der Bank auszustellen. Koebnicks Amtsvorgänger in Mainz hatte damit begonnen, das für »Kunst am Bau« vorgesehene Geld in den Erwerb von Kunstwerken seit der Nachkriegszeit zu investieren und die Bank für geführte Besuchergruppen zu öffnen.

Koebnicks Überlegungen gingen über den reinen Kunstwert hinaus:
– Da der skulpturale Eigencharakter des Gebäudes keiner weiteren künstlerischen Betonung bedurfte, solle nicht Kunst *am Bau*, sondern Kunst *im Bau* sichtbar werden.

– Bei der Gestaltung eines Innenhofes solle über einen künstlerischen Wettbewerb die richtige Lösung gefunden werden.

– Die Förderung einer Bestandsaufnahme von »Kunst im öffentlichen Raum im Saarland« – Band I Saarbrücken – Bezirk Mitte 1945-1996 liegt vor – solle deutlich machen, dass das neue Gebäude und die darin versammelte Kunst in einem historischen Kontext stehen.

– Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sollen mit zeitgenössischer saarländischer Kunst vertraut gemacht werden und Zugang zu den regionalen Künstlerinnen und Künstlern finden (Kunstvermittlung nach innen).

– Interessierte Besuchergruppen sollen trotz der notwendigen hohen Sicherheitsanforderungen, die aus der Aufgabe des Gebäudes erwachsen, mit der Kunstsammlung ein zusätzliches Angebot moderner saarländischer Kunst wahrnehmen können (Kunstvermittlung nach außen).

– Der Erwerb von Werken für die Sammlung soll einen Beitrag zur Sicherung der Existenz von Künstlerinnen und Künstlern einerseits und Galerien andererseits leisten.

**Gespräch mit Hans-Jürgen Koebnick**
am 27. März 2000; die Fragen stellte Ingeborg Koch-Haag

*Finanziert wurden die Kunstwerke im Rahmen der Richtlinien für Kunst am Bau. Was hielten die Architekten Wandel, Hoefer, Lorch davon?*

Sie wussten von vornherein, dass wir Kunst *in* den Bau haben wollten. Sie kannten das Prinzip aus Mainz, und wir haben sehr früh darüber gesprochen. Ich erinnere mich an den Augenblick, als wir den ersten Bau-Entwurf betrachteten mit der großen quergelagerten Halle. Da habe ich gefragt: wie lang ist denn die? Ja, dann können wir endlich dieses lange Bild von Max Neumann aufhängen, das zusammengerollt irgendwo bei der Deutschen Bank in Saarbrücken liegt. Es hat nachher leider nicht gepasst, es fehlten ein paar Meter!
Schon in einem sehr frühen Stadium, da stand der Rohbau noch nicht, ging es zum Beispiel um die künstlerische Ausstattung des Innenhofes. Wir haben ihn als Anlass für einen Wettbewerb genommen. Natürlich waren die Architekten im Preisgericht. Von Anfang an gab es ein Zusammenwirken mit den Architekten, ohne dass diese ein einzelnes Bild ausgesucht hätten. Wir hatten auch sonst keinen Dissens. Das Ergebnis, denke ich, gibt uns Recht.

*Es sind ja nicht alles Neuerwerbungen, sondern da war schon ein Fundus. Wie passte denn der ins Konzept?*

Es gab einen kleinen Bestand schon in der alten Hauptstelle. Der war außerordentlich heterogenen Ursprungs und passte auch nur zum Teil zusammen. Von Zolnhofer, Lauer und Collman gab es Werke. In der Bewertung kann man unterschiedlicher Ansicht sein. Eine meiner ersten Taten, als ich 1991 in die Bank gekommen bin, war der Erwerb einer frühen Mappe von Holweck. Auch ein paar Bilder von Bettina van Haaren besaßen wir, weil ihr Vater bei der Bank arbeitete. Es war aber natürlich überhaupt nicht systematisch gesammelt worden. Wir haben dann im

Vorstand relativ früh gesagt, wir wollten uns auf Kunst aus dem Saarland konzentrieren. Es war nicht sehr schwierig, sich über eine erste Rangliste zu verständigen. Das Ende ist dann eher offen. Und so haben mein Kollege Leopold und ich dann angefangen, uns in den Ateliers umzusehen und haben Werke erworben. Wir zwei haben nach Augenschein entschieden.

*Sie fällen also Ihre ästhetischen Urteile persönlich? Wie verträgt sich solch ein Geschmacks-Absolutismus mit der Tatsache, dass es sich ja um fremdes Geld handelt?*

Es gibt ja alle möglichen anderen Ansätze. Es gab damals in Mainz zum Beispiel einen Kunstbeirat. Das hat zunächst nicht funktioniert, weil man sich auch nicht verständigen konnte auf bestimmte Gruppen oder auf bestimmte Künstler innerhalb von Gruppen. Am Schluss hat es mein Vorgänger dort ganz allein gemacht. Was wir anschaffen, entscheiden wir persönlich. Es gibt keine offiziellen Berater, aber ich schätze das Urteil von Leuten, die sich auskennen und in der Kunstszene des Saarlandes mitsprechen. Ich bin selber in Fördervereinigungen tätig – für die Stadtgalerie, für die Hochschule der Bildenden Künste Saar, das schafft eine Basis auch für individuelle Entscheidungen.

*Wie würden Sie denn Ihre eigene Tätigkeit in Sachen Kunst bezeichnen: eher* corporate collecting *oder* corporate sponsoring*?*

Ich denke, es ist ein bisschen ein corporate collecting. Der Begriff ist vielschichtig. In der Nebenwirkung entsteht eine Art Sponsoring. Der Künstler lebt davon, dass er seine Werke auch verkauft – und indem wir ein Bild in die Sammlung aufnehmen, sponsern wir auch den Künstler. Sponsoring machen wir im Übrigen aus einem bescheidenen Spendenetat. Wir fördern die Verbreitung von Kunst, wenn wir zum Beispiel einen Katalog mitfinanzieren oder dem Saarland Museum für seine Wiedereröffnungsaktion Geld zur Verfügung stellen, wenn wir Ausstellungszuschüsse geben oder der Hochschule der Bildenden Künste die Beschaffung von videotechnischen Geräten ermöglichen.

*H. J. Baumgart von Daimler-Benz sagte, man prüfe Sponsoring stets unter zwei Aspekten: trägt es zur Imagebildung bei, können wir es künstlerisch verantworten? Ist das auch Ihr Standpunkt?*

Wir müssen nicht um Kunden werben, weil wir ein Monopolbetrieb sind – die Banken müssen zu uns kommen, wir müssen uns nicht wie eine Produkte herstellende Firma um das Image kümmern. Es gibt aber so etwas wie eine Grundüberzeugung in der Bundesbank, dass stabiles Geld eine stabile Gesellschaft voraussetzt. Eine stabile Gesellschaft ohne Kunst ist aber nicht vorstellbar. Also muss die für stabiles Geld zuständige Institution etwas für Kunst tun, um die Gesamtstabilität zu fördern.

*»Der Sammler ergänzt das Museum, er tritt in die Lücken ein« (Emil Waldmann, 1920) Ist das auch Ihr Vorgehen? Das Saarland Museum verfügt ja über eine Abteilung saarländischer Kunst des 20sten Jahrhunderts.*

Dass wir eine Lücke schließen ist vielleicht zu anspruchsvoll. Aber wir wollen mit dafür sorgen, dass die Lücken nicht zu groß werden. Und irgendwann kann daraus auch mal der Grundstock einer kompletten Sammlung werden.

*Ein paar renommierte Namen fehlen derzeit noch: Annegret Leiner & Horst Hübsch & Gerd Eich & Barbara Caveng und noch ein paar mehr...*

Da gibt es noch eine ganze Reihe. Aber es ist auch nicht so, dass wir zu einem bestimmten Zeitpunkt endgültig fertig sein wollten. Auch in die Vergangenheit muss man schauen – ein Werk aus der kreativen Schaffensphase von Lackenmacher gehört zum Beispiel rein. Aber da müssen wir weitersuchen, und da werden wir auch noch was finden. Otto Steinert ist inzwischen sehr schwierig zu kriegen, wie man weiß. Also: die Sammlung ist noch nicht fertig – sie hat ein offenes Ende, was die Gegenwart angeht.

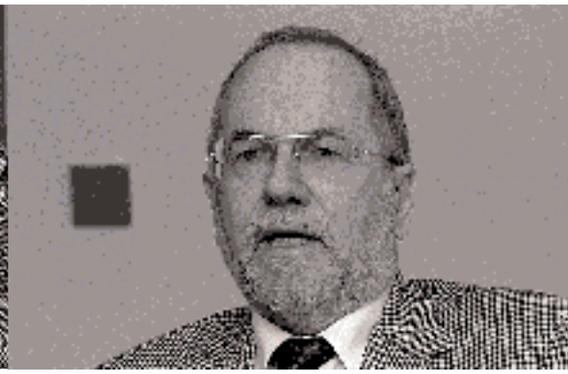
*Gehören auch Leute dazu, die hier nur zeitweise gearbeitet haben?*

Für ergänzende Hinweise bin ich sehr dankbar. Grundsätzlich sollen alle drin sein, die im Saarland Bedeutung gewonnen haben. Deswegen sind auch die nicht mehr hier Lebenden wie Max Neumann oder Roger Herman oder Galli mit dabei. Und vielleicht schaut man auch den ehemaligen Schülern von Steinert nach. Also, da bin ich noch offen. Deshalb werden wir auch irgendwann einen zweiten Band unserer Dokumentation brauchen.

*Zur Finanzierung – der Kunst-im-Bau-Topf ist ja wohl verbraucht. Woher stammt das Geld für weitere Ankäufe?*

Wir haben natürlich neben den Mitteln, die sich aus dem Neubau ergeben, auch einen regelmäßigen Sachetat, mit dem wir einkaufen. Auch in Mainz kaufen wir noch dazu. Das wird sich auch hier fortsetzen. Das ist ein Topf – wenn Sie so wollen – für die Ausstattung der Büros. Über seine Höhe entscheidet der Vorstand.

*Und weswegen haben Sie vorzugsweise Saarländer der mittleren Generation erworben?*



Ich würde gerne alle vorzeigbaren saarländischen Künstler hier zeigen. Und vorzeigbar heißt für mich, dass sie in der Kunst nach 45 einen Beitrag geleistet haben, den man im Vergleich mit anderen sehen möchte und sehen sollte. Das ist natürlich nicht so einfach, weil es noch keine gesicherte Beurteilung dieser ganzen Zeit gibt, das weiß ich wohl. Wir haben jetzt ja auch bei der Herstellung der Dokumentation gesehen, dass man nicht einfach irgendwohin greifen kann und sagen: nun ziehe ich mal einen Artikel über die Nachkriegskunst im Saarland raus! (Woher kommt sie, wie waren ihre Einflüsse, wer sind die wesentlichen Personen?) Das wissen wir noch kaum. Insofern betreten wir Neuland. Und das ist auch die Absicht dabei: den Blick darauf zu richten. Einiges wird Bestand haben, anderes wird vergänglich sein, war vielleicht nur als Anregung für andere Künstler wichtig.

*Nochmals zur ästhetischen Vereinbarung dessen, was wir als Kunst betrachten. Wer sind für Sie die Verwalter des Kunstbegriffs?*

Das sind die Künstler und Künstlerinnen. Und *wir* als Betrachter und Sammler müssen uns entscheiden, ob wir dem jeweils angebotenen Begriff folgen wollen oder nicht. Kunst stellt das Leben auf eine andere Weise dar, als wir es im Alltäglichen wahrnehmen.

*Die Herren der Bayerischen Rückversicherung klagten: »Wir hätten vor Eröffnung unseres neuen Hauses viel mehr mit unseren Mitarbeitern reden müssen. Der Schock über die kühle Architektur und vor allem über die moderne Kunst wäre so entscheidend gemildert worden«. Ist so etwas für Sie ein Thema?*

Also, unsere Mitarbeiter waren natürlich ein bisschen vorgewarnt. Sie kannten das Haus und das Prinzip in Mainz, waren ja regelmäßig auch dort hingekommen. Sie hatten schon einen kleinen Vorgeschmack im alten Bau. Sie konnten jetzt auch für ihre Zimmer aus den Beständen individuell etwas aussuchen.
Viele der heutigen Bauwerke haben in der Tat häufig wenig haptische Qualität, das heißt, die Leute fühlen sich schon in dem Gebäude nicht wohl. Und vor einem solchen Hintergrund ist natürlich die Gegenwartskunst noch schwieriger zu akzeptieren, weil sie zunächst eine gewisse Distanz schaffen will. Und in einem ohnehin distanzierten Umfeld rückt sie dann nochmal ein Stück weiter weg. Ich glaube nicht, dass wir ein solches Gebäude errichtet haben. Darauf habe ich von Anfang an auch ein bisschen geachtet. Wir haben auch in der Materialwahl versucht, haptische Qualitäten hineinzubringen ... Insgesamt sind die Menschen sehr zufrieden mit den Arbeitsplätzen hier im Haus. Und dann hat die abstrakte Moderne in unserem Haus eine größere Chance.

*Ihre Mitarbeiter finden also meist eine Kunst vor, mit der sie ungefragt leben müssen? Gibt es kein demokratischeres Verfahren...*

Das halte ich für eine ganz schwierige Frage, zu der ich auch keine überzeugenden Antworten kenne, etwa dergestalt, dass Mehrheitsentscheidungen getroffen werden könnten, aber im Einzelfall kann jeder sagen: das gefällt mir überhaupt nicht.
In Ordnung. Aber nun zu sagen, ich will um mich herum am Arbeitsplatz nur Bilder aus Rembrandts Zeit – das würde ich nicht für zeitgemäß halten ... Ich habe im übrigen auch Bilder von Künstlern gekauft, die ich mir persönlich zu Hause nicht hinhängen würde, die aber in dieses Haus gehören

*Sie haben ja meist klassische Postmoderne erworben, kaum Provokantes.*

Provokant nicht für Leute, die das anzusehen gelernt haben wie Sie ... Aber die Objekte von Katharina Krenkel sind zum Beispiel Gegenstand vieler Gespräche. Wir haben ja auch ihren »Müllsack« gekauft, auf einem rollenden Podest. Er wandert – je nachdem, wo die Leute ihn als störend empfinden – mal in die Ecke, mal in den Nebenraum ... Ich stelle ihn dann wieder irgendwohin und gucke nach einiger Zeit, wo es wieder abgeblieben ist: es gibt im wahrsten Sinne des Wortes Reaktionen darauf. Ich gestehe: ich würde die Auswahl nicht treffen, um von vornherein stark zu provozieren. Unsere Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter müssen sich hier zwangsweise aufhalten. Es ist etwas anderes, ob ich in eine Ausstellung gehe oder in ein Museum und in einer Stunde wieder draußen sein werde.

*Sie sammeln ja auch als Privatmann. In Deutschland wurden Mitte der 90er Jahre rund 7 Milliarden für Kunst und kunstverwandte Aktionen ausgegeben. Eine Viertelmilliarde davon privat. Hätten diese privaten Förderer nicht ein Anrecht auf Änderung des Steuersystems?*

Die Frage wird ja in diesen Tagen diskutiert. Der Bundestag hat gerade ein neues Stiftungsgesetz beschlossen. Das sind erste Ansätze, um die Förderung durch Private auch über den steuerlichen Weg zu unterstützen. Das begrüße ich sehr. Es ist wegen der Hebelwirkung auf das Steueraufkommen ein leider erst sehr vorsichtiger Schritt. Den muss man noch verstärken. Amerikanische Verhältnisse haben wir lange noch nicht. Ich glaube, der Staat darf sich nicht über diesen Weg ganz aus der Mitwirkung an der Kunstförderung verabschieden. Das würde ich für gefährlich halten, denn der Staat hat aus meiner Sicht eine Ausgleichsfunktion. Es könnte ja sein, dass durch private Initiativen nur einseitige Kunstförderung stattfände, dass Minderheitenmeinungen zu kurz kämen. Der Staat muss Rahmenbedingungen schaffen, die rechtlichen Grundlagen klären und vor allem die Kunstfreiheit garantieren. Und er muss auch Wege finden, die allgemeine Künstlerförderung im Bereich der sozialen Systeme nicht einfach irgendwo hängen zu lassen. Also: Künstlersozialversicherung regeln, Kunsthandel regeln, denn Künstler werden bei Ausstellungen oft ausgebeutet. Unser Staat sollte im Gegensatz zu der Situation in den USA stärker im Spiel bleiben.

*Was heißt das präzise?*

Ob Private fördern sollen oder ob das nur der Staat tun soll, wird ja häufig sehr ideologisch diskutiert. Kunst richtet sich nicht an den Staat als abstrakte Institution, sondern an einzelne Menschen. Von daher ist sie hoch individuell. Alles, was man der Kunst gegenüber als Urteil abgibt, ist ein persönliches Urteil und entzieht sich daher auch einer demokratischen Entscheidung. Man kann aber demokratisch darüber diskutieren, welchen Rahmen es geben soll. Und von daher hat der Staat als verfasste Institution schon einen Einfluss darauf, was künstlerisch sichtbar wird. Wenn zum Beispiel zu viele private Sammler eben nur einseitige Sammlungen anböten und alle Museen voll davon wären, dann müsste der Staat sagen: das nehme ich nicht mehr, dafür baue ich kein Museum.

*Und was passiert, wenn Ihrem Nachfolger Ihre Kunst überhaupt nicht passt?*

Unser Kunsterwerb ist ja nicht nur auf Saarbrücken beschränkt. Die Bundesbank selbst sammelt seit längerer Zeit Kunst, hat auch in Frankfurt eine sehr breite Sammlung, die von den Expressionisten bis in die Gegenwart reicht. Ich gehe nicht davon aus, dass ein Nachfolger – falls es noch einen gibt: die Bundesbank muß sich grundlegend umstrukturieren – das einfach alles ausräumen und in den Keller stellen würde. Für den Fall, der eher mal relevant werden kann – wenn die Bundesbank nicht mehr gebraucht wird, weil es andere Formen des Geldes gibt – dann denke ich schon, dass die Werke der Öffentlichkeit weiter zugänglich gemacht werden. Darüber wird sicherlich die Bundesbank eine vernünftige Entscheidung fällen. Mein Gedanke, meine Hoffnung: die Sammlung bleibt hier in Saarbrücken und ergänzt unsere Museumslandschaft. In welchem Gebäude auch immer!

**Nachsatz**

»Kunstwerke sammeln dient nicht nur der Befriedigung der Eitelkeit oder eines mehr oder weniger stark in jeder Seele vorhanden Triebs zum Besitz, nicht nur der Ausspannung und Erholung von allerlei Berufsarbeit…«
*Alfred Lichtwark, 1911*

Das Sammeln ist ein recht archaisches Erbteil. Schon unsere Vorfahren haben vor Jahrtausenden ihre Entdeckerlust mit seltsamen Funden gestillt und darüber eine Neigung zum Kostbaren entwickelt, dessen Besitz den eigenen sozialen Status bestätigte oder förderte. Die Kunst- und Wunderkammern in den fürstlichen Residenzen und großbürgerlichen Anwesen seit der Renaissancezeit feiern diese private Passion fürs möglichst Kuriose und Rare. Dass damit eine Freude am Ordnen und Klassifizieren einhergeht, war in den 50er Jahren im französischen Pau einmal Thema auf einem Kongress der Irren- und Nervenärzte. Eine wissenschaftlich abgepolsterte These behauptet keck, dass das Sammeln »eine der besten kompensierenden Tätigkeiten« darstellt (Maurice Rheims). Kleine Länder, kleingewachsene Menschen, religiöse oder soziale Minderheiten (Juden und Junggesellen werden da aufgeführt) seien »für den Sammelbazillus ganz besonders anfällig«. Der Sammler, sagte Balzac über seinen Vetter Pons, sei »…ein zähes Wesen, zurückhaltend, fein organisiert, scharfsinnig, das sich des unendlich wertvollen Dienstes nicht bewußt ist, den es seinem Land und dem Kunstgeschmack erweist…«

**Kennst du das Land ...**
**– 50 Jahre Einsamkeit?**
Kunst im Saarland vom Kreislauf
zum offenen Prozess –
die Sammlung der Landeszentralbank als
Symptom

*Sabine Graf*

*Leo Grewenig, Winterlandschaft*
*1925, Öl auf Holz*
*50 x 41,5 cm*

Ja, ja,
ich fürchte keine Stunde,
daß sie nichts bringe
an Neuigkeiten,...
*Johannes Kühn, Schienenreise*

Unweigerlich führte oftmals der Versuch, die Kunst im Saarland in einen größeren Zusammenhang einzuordnen, an die Grenzen der Peinlichkeit. Schnell waren Klischees als Eideshelfer zur Stelle, um das Gespenst des Provinziellen zu verscheuchen. Jawohl, man habe etwas zu bieten und zitierte die einschlägigen Künstler und deren Leistungen. Und trieb nur tiefer in die Enge der Vorurteile, indem man auf sie einging. Nicht anders die Klage vom Land als abgelegenem Dorf am Rande der Republik. Diese eilfertige Buße drängte dazu, alles im Sog des Provinziellen zu sehen. Während die einen mit der Leistungsschau den Gegenbeweis antraten, schütteten andere sich verblendet vom Metropolenwahn Asche aufs Haupt. Die Stunde der Qualitätsprüfer, Oberlehrer und Büßer schlug und schlägt von Zeit zu Zeit. Ihr Grundton ist die fehlende Souveränität zwischen engstirnigem »Wir sind auch Wer«, »Wir waren einmal« und »Wir sind nichts«. Wir sind. Nichts weiter. Mag das Land geschichtlich und geographisch lange Zeit eine Randerscheinung gewesen sein.

Ob man sich die darauf fußenden Vorurteile der anderen zu eigen machen muss, bleibt die Frage. Ob man die von außen kommende Betrachtung der saarländischen Kunst zum Prüfbericht werden lässt ebenso, wie noch bei Uwe Rüth im Jahr 1985, in seinem mit Zusammenfassung (!) überschriebenen Schlusskapitel seines Katalogbeitrags »Kunstszene Saar – von außen betrachtet« aus Anlass einer Gesamtschau der saarländischen Kunst: »Bei einer kritischen Würdigung der hier gezeigten ›Kunstsituation Saar‹ kommt man zu dem Schluss, dass neben dem Fehlen experimenteller Kunstgattungen und hervorragender Maler-Persönlichkeiten insgesamt eine qualitätvolle Breite und Vielfalt zu erkennen ist.« Kunst verstanden als Leistungsschau, als Wettbewerb im Sinne eines Schneller-Höher-Weiter verwechselt Authentizität gönnerhaft mit Nachahmung aktueller Gesten. Im Sog des Glaubens an deren Verwertbarkeit auf nationaler oder internationaler Ebene verstärkt sich der Druck auf eine Szene, die nie von einer Geschlossenheit oder einer von ihr ausgehenden Abschottung gegen ein Draußen bestimmt war. Unterstellt man dies, verwechselt man eine, durch die politischen Gegebenheiten in der Zeit verzögerte Wahrnehmung des Draußen mit einem selbst gewählten Dasein am Rande.
Die saarländische Kunst war nie ein geschlossener Kreislauf. Wegzugehen gehört hierzulande notwendig dazu, Nebenwege einzuschlagen, vielleicht auch. Inseln zu bilden ebenso. Nur dadurch erwuchs und wächst die Chance, dass sich der Kreis zum offenen Prozess, zum Weg in die Welt wandelt. »Wir sehen nicht mehr ein Nichts, sondern konkrete (wenn auch durchsichtige) Beziehungsfelder.« Mit diesem Zitat des Philosophen Villém Flusser gab sich die 1989 gegründete Hochschule der Bildenden Künste Saar eine Selbstverpflichtung, über den inneren Zirkel der Kunst hinaus zu Fragen der Ökonomie, Ökologie oder der Neuen Technologien zu arbeiten. Es kann zugleich als Modell für die Kunst im Saarland seit 1945 stehen. Denn das Bild des mehr oder weniger geschlossenen Kreislaufs, des Geflechts und heute des mehr oder weniger linear ablaufenden Prozesses beschreibt auch die Geschichte der Kunst im Saarland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Die Sammlung der Landeszentralbank Rheinland-Pfalz/Saarland stellt dieses Modell in ihrem Haus nach.

Eine kontinuierliche Entwicklung der Kunst in der Region lässt sich nicht idealtypisch feststellen. Sprünge und Schnitte fallen vordergründig ins Auge. Sofern man auf die Konstruktion eines gradlinigen Verlaufs setzt. Die Veränderung, der Wechsel und das Wiederanknüpfen bestimmen über die Zeit die Kunst der Region.

Die Gemäldesammlung im Schloss Karlsberg, das 1793 von französischen Revolutionstruppen niedergebrannt wurde, rettete der Maler Johann Christian von Mannlich nach

München. Sie bildete den Grundstock der Pinakothek. Mit der Brandschatzung des Saarbrücker Schlosses verloren die dort ansässigen Maler ihre Lebensgrundlage. Karl Caspar Pitz und Johann Ludwig Lex oder der in Ottweiler geborene Johann Heinrich Schmidt, genannt Fornaro gingen ins Ausland. Prag und Neapel hießen deren Lebensräume fortan. München und Paris waren es rund 100 Jahre später für Maler wie Carl Johann Becker-Gundahl aus Ballweiler oder Albert Weisgerber aus St. Ingbert. Der in Friedrichsthal geborene Maler und Grafiker Otto Weil studierte in Karlsruhe und München, zog danach nach Saarbrücken, um später berufsbedingt zwischen seinem Wohnsitz am Ammersee und Saarbrücken zu pendeln. Auch der in Saarbrücken geborene Surrealist Edgar Jené studierte in München. Weisgerber war beiden in diesen Jahren eine Leitfigur. Sein Tod zerschnitt diese Verbindung. Mit der Gründung der Staatlichen Schule für Kunst und Kunstgewerbe in Saarbrücken im Jahr 1922 kamen Lehrer, die in Dresden und Karlsruhe studiert hatten, nach Saarbrücken. Expressionismus und Neue Sachlichkeit fanden durch den Bildhauer Christoph Voll und die Maler Oskar Trepte und Fritz Grewenig ihren Niederschlag in Saarbrücken.

Es formierte sich außerhalb Schule die Vereinigung *Fortschrittlicher Künstler*, aus der kurz darauf der *Bund Bildender Künstler an der Saar* hervorging, dem unter anderem Otto Weil, Christoph Voll, Fritz Grewenig, Edgar Jené, Fritz Zolnhofer und Hermann Keuth, Maler und Leiter des neugegründeten Heimatmuseums angehörten. Ausstellungen dokumentierten die Arbeit dieser Jahre. Jeweils um bestehende Institutionen bildeten sich Gruppen. Es waren leicht geknüpfte Netzwerke, die Identität geben sollten. Sie lösten sich durch die politische Situation der anbrechenden dreißiger Jahre auf.
Oder: Sie spannten sich über das Saarland hinaus. Edgar Jené ging nach Studienjahren in München und Paris nach 1935 wiederum nach Paris und lebte in seinen letzten Jahren in Burgund. Ohne dass die Beziehung zum Saarland je gekappt worden wäre.

Die Auszeichnung mit dem Kunstpreis des Saarlandes 1964 markiert den Schnittpunkt zwischen Werk und Herkunft. Will Faber, in Saarbrücken geboren, der in München studierte, Mitte der zwanziger Jahre in Berlin lebte, ließ sich Anfang der dreißiger Jahre in Barcelona nieder. Der Mitbegründer des *Bundes Bildender Künstler an der Saar* gehörte auch dem 1946 gegründeten *Saarländischen Künstlerbund* an. Nicht anders der St. Ingberter Jean Schuler, der nach seiner Studienzeit in München in den dreißiger Jahren Paris-Aufenthalte nach 1945 folgen ließ. Auch er kein Rückkehrer, aber einer, der den Kreislauf saarländischer Kunst weiten half.

Zugleich waren Künstler wie Faber symptomatisch für die Generation der in den zwanziger und dreißiger Jahren ausgebildeten Malern. Wenn nicht räumlich, so blieb man doch seiner künstlerischen Herkunft verbunden. Die Jahre der Herrschaft des Nationalsozialismus und der Krieg bedeuteten auch für die in Deutschland gebliebenen Kollegen, in der Stille weiter zu arbeiten. Es hieß vor allem aber, von jeglicher Entwicklung abgeschnitten zu sein. Andere, wie Fritz Zolnhofer, setzten auf regionale Themen und führten sie dem Un-Geist der Zeit zu.
Entsprechend hielten sie an der frühen Moderne fest oder knüpften nach 1945 an die Malerei der zwanziger Jahre wieder an. Faber ging als einer der wenigen den konsequenten Schritt in die Gegenwart. Materialarbeiten, kubistische Abstraktion, Gegenstandslosigkeit zugunsten einer reichen Stofflichkeit bestimmt das Werk und öffnete auch für die Zeitgenossen an der Saar einen Spalt zur Kunst nach 1945 hin. Wer blieb oder, wie Richard Eberle, Helmut Collman oder Fritz Berberich, die, nachdem die Saarbrücker Kunstschule 1936 von den Nationalsozialisten geschlossen wurde, in München bei Karl Caspar weiter studierten und nach dem Krieg nach Saarbrücken zurückkamen, war zuerst einmal von der Kunstwelt abgeschnitten. Dort weiter zu machen, wo man vor dem Krieg und der nationalsozialistischen Diktatur aufgehört hatte, schien ein Ansatz zu sein. Impressionismus, Expressionismus, sanfter Kubismus, Surrealismus,

*Boris Kleint, Geometrischer Garten, hell, 1943, Öl auf Leinwand 62 x 59,5 cm*

*August Clüsserath, Ohne Titel, 1958, Lack/Holz, 125 x 125 cm*

*Hans Dahlem, Paysage II, 1972 Öl auf Leinwand, 80 x 100 cm*

*Leo Erb, Linienbild, 1971*
*Holz, weiß gespritzt, 120 x 100 cm*

*Oskar Holweck, Papierobjekt 12 IV 82*
*Papier, 70 x 70 x 21,5 cm*

*Monika von Boch*
*Weißbleck-Serie XVIIId, 1970*
*Vergrößerung aus solarisierter Sandwichmontage, 40,5 x 30 cm*

das für diese Generation unumgängliche Leitbild Picasso bestimmten die künstlerische Auseinandersetzung. Manch einer blieb ein Leben lang unter diesem Einfluss. Der Maler Fritz Berberich verband Expressionistisches mit einer abstrakten, farbigen Formensprache in seinen *Mosaikbildern.* Ganz aus der Zeit fielen als Verkapselungen im sich zum Netz weiter entwickelnden Kreislauf der saarländischen Kunstszene Maler wie Helmut Collman und Volkmar Groß. Collman porträtierte im Auftrag Zeitgenossen oder malte Stilleben in von Impressionismus wie auch Neuer Sachlichkeit gleich weit entferntem eigenen Stil. Er blieb eine künstlerische Einzelexistenz ganz so wie auch Volkmar Groß. Seine in der Luft schwebende Menagerie, die abgebrochenen Bewegungen, die zu Masken gefrorenen Gesichter ließen nicht nur einen sehr eigenen Stil jenseits der Gesten der seinerzeit allgegenwärtigen Maler-Genies spüren, sondern bewahrten eine seltsame Spannung, die ihnen etwas Sinnbildhaftes jenseits einer abgegriffenen Symbolik gibt. Bis heute. Mancher Weggefährte aus diesen Jahren geriet mit seiner Bild- und Motivsprache ebenfalls allmählich aus der Zeit. Anders gesagt: Deren Werk wurde museal. Fälle für die Kunstgeschichte und weniger Impulsgeber für einen weiter führenden Prozess der Kunst.

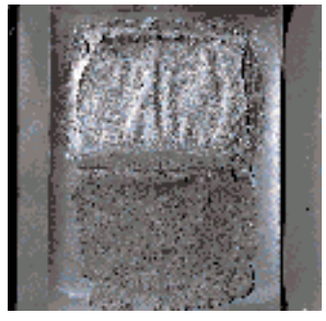
Im Jahr 1945 war der Kreis eng. Kein Ausweg, man schloss sich wiederum zusammen, um sich als Künstler im Austausch mit Kollegen und seiner Kunst selbst zu vergewissern. 1946 gründete sich zum Teil mit den Mitstreitern aus dem Jahr 1922 der *Saarländische Künstlerbund* neu. Die Auflösung und Wiedergründung im Jahr 1950 war durch die Auflage bedingt, zugleich auch gewerkschaftliche Aufgaben übernehmen zu müssen. Die Rückschau auf die Kunst der vergangenen Jahrzehnte, verbunden mit dem Bedürfnis, auszubrechen und im Schnittpunkt der zeitgenössischen Kunst zu arbeiten, spiegelte sich in der Gründung der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk 1946. Einerseits holte man mit dem expressionistischen Holzschneider Frans Masereel einen Künstler mit internationalem Ansehen an die Schule. Dessen künstlerische Hoch-Zeit lag allerdings schon viele Jahre zurück. Andererseits lehrten an der Schule auch bis in die Gegenwart hinein wirkende Künstler wie Boris Kleint oder später Oskar Holweck. Die unter der französischen Militärverwaltung gegründete Schule bot ihren Studierenden Stipendien für Studien- und Arbeitsaufenthalte an der *Académie de la Grande Chaumièr*e in Paris, um das damalige Saargebiet auch kulturell an Frankreich zu binden. Die meisten Studenten der ersten Schülergeneration an der *Schule für Kunst und Handwerk* gingen für eine Zeit nach Paris. Es war, so lauten die Erzählungen übereinstimmend, der erste Kontakt nach dem Krieg mit Ausstellungen, Katalogen, jedweder künstlerischer Äußerung außerhalb der Region. Paris war Wendepunkt – hin zu einer hierzulande weitgehend figurativen Moderne. Dazu kamen die Reisen nach Spanien und Italien, die Berberich, Collman, Eberle und Groß in den frühen fünfziger Jahren unternahmen. Kleine Fluchten, die sich in Landschaften, Stilleben und Zirkusbildern wieder fanden. Dem Welterwerb in der Kunst ging ein Erschließen von neuen Welten für die Kunst im Saarland einher. Fast geschlossene Kreisläufe auf der einen Seite, offene Prozesse auf der anderen. Die von Boris Kleint auf der Tradition des Bauhauses entwickelte Grund- und Bildlehre beeinflusste mehr als eine Generation saarländischer Künstler. Ihm zur Seite waren Künstler wie Max Mertz, August Clüsserath und Leo Erb, die ebenfalls ihren Weg in die Moderne suchten. Informelles und Geometrisches, Subjektives und Objektives trat in diesem Werk des Malers, »der eben nicht nur malt, sondern auch denkt«, wie sein Schüler Jo Enzweiler die Leistung des Lehrers zuspitzte. Mit diesem Blick und der darin wohnenden Verantwortung für das eigene Werk, wie auch für die Lehre, legte Kleint eine Spur hin zur Gegenwart. Er öffnete, so wie es auch Otto Steinert mit seiner Professur tat, den Kreislauf hin zu einem wirklichen Austausch mit der Kunst der Zeit. Konstruktion, Rhythmus, Variationen um Punkt, Linie und Fläche beanspruchten in den Arbeiten ihren Platz, um das »unerhört neue zu ergründen«, wie es in einem

Ausstellungskatalog der *neuen gruppe saar* aus dem Jahr 1966 heißt. Das, was hinter den sichtbaren Dingen liegt. Ihr Konzentrat, den konkreten Stoff, wie er schon längst in den Arbeiten von Otto Steinert und seinen Schülern, von Oskar Holweck, der Kleints Lehre an der zur *Werkkunstschule* gewandelten Kunstschule weiter gab, seine Gestalt fand. »Subjektive Fotografie heißt vermenschlichte, individualisierte Fotografie, bedeutet Handhabung der Kamera, um den Einzelobjekten ihrem Wesen entsprechende Bildsichten abzugewinnen«, definierte Otto Steinert seine Arbeit, lehrte diesen Blick hinter die Dinge und fand für diesen bahnbrechenden Ansatz der zeitgenössischen Fotografie weltweite Beachtung. Schüler aus ganz Europa kamen an die Saarbrücker Schule, um bei ihm zu studieren. Sein durch die veränderten Umstände und fehlenden Arbeitsbedingungen der Schule für ihn notwendiger Weggang erweist im Rückblick wenig Weitsicht der damaligen Entscheider.

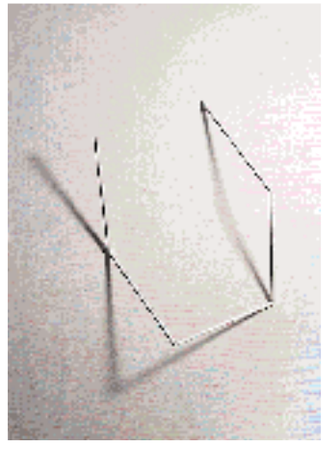
Bereits 1957 hatte sich unter Boris Kleint die *neue gruppe saar* gegründet. Die Steinert-Schüler Monika von Boch und Kilian Breier, August Clüsserath, der Graphik-Professor Hannes Neuner, Willi Spiess, Albert Fürst gehörten dazu. Der Klee-Schüler Leo Grewenig brachte sein lyrisches Naturbild mit ziselierten Strukturen in die Ausstellungen ein und rettete einen Rest von Tradition der Vorkriegsmoderne in die sechziger Jahre. Hans Dahlem – Gast bei Ausstellungen – setzte diesen Weg mit seinen Werden und Zerfall gleichermaßen bestimmenden Kosmogonien fort.

Später kamen die damaligen Studenten am an der Werkkunstschule ansässigen Institut für Kunst- und Werkerziehung, Jo Enzweiler, Horst Linn oder Rolf Duroy dazu. Offenheit gegenüber den jungen, angehenden Kunstvermittlern in den Schulen, Offenheit in den künstlerischen Ausdrucksformen Malerei, Plastik, Grafik, Fotografie, Offenheit gegenüber zu Ausstellungen geladenen Künstlern von außerhalb, Offenheit gegenüber Fragen der Gestaltung überhaupt bestimmte die Arbeit und Darstellung der Gruppe, die sich bis heute nicht aufgelöst hat. Vielleicht mag für sie das Bild von den unter der Haut liegenden Adern gelten, mit dem sich auch die saarländische Kunst der letzten 50 Jahre zwischen Neubeginn und Traditionssuche fassen lässt: Sie sind da, sorgen für Leben und treten nur zeitweise, provoziert durch außergewöhnliche Anstrengungen hervor. Das Verdienst der *neuen gruppe saar* ist, dass sie das Werk eines bis heute aktuellen Malers wie August Clüsserath in einen Kontext bettete, der dessen Arbeit als gegenwartsbezogen würdigte.
Oskar Holweck, der Mitte der fünfziger Jahre mit seinen strengen Prüfungen des Papiers als Material und Zeichengrund begann, war Gast bei Ausstellungen der Gruppe. Zugleich bestanden Kontakte zur *Gruppe ZERO*. Auch das ein Neuanfang, ein Schnitt mitten in die Gegenwart hinein. Die Tropfenfiguren folgten dem Rhythmus des auf den Tisch gestossenen Blattes, schrieben ihre eigene wunderbare Schrift auf das Papier. Oder das einzeln genommen, leichte Blatt Papier erhält als Bündel eine Wucht, die in den Raum wie ein Wasserfall stürzte. Diese energetische Hochspannung kehrte in den graphit-glänzenden Arbeiten von Christiane Mewes, in denen das Papier unter dem schnell und fest hin- und herstreichenden Stift aufplatzte.
Nicht fern waren diese Tropfbilder Holwecks den Drippings von Jackson Pollock. Ebenso die Aufnahmen von Teerstrukturen, die aus der Steinert-Klasse den Weg in die Fachzeitschriften und überregionalen Feuilletons fanden und mit Pollocks Arbeiten verglichen wurden. Der Kreis war plötzlich weit geworden und auch zwischen den Saarländern spannen sich die Beziehungen. Holwecks Liniengeflechte und Monika von Bochs Aufnahmen aus der Weißblech-Serie kamen sich, trotz verschiedener Medien und Techniken, nah.

Wie lebendig die Arbeiten dieser Jahre bis heute sind, zeigte sich, wenn dem Informel verwandte Gouachen von Willi Spiess, einem Mitbegründer der *neuen gruppe saar*, in Gruppenausstellungen jüngerer Vergangenheit auftauchten: So wild war kaum ein anderer geblieben. Lebensraum zu gestalten, dieser findet sich auch in den Textilarbeiten

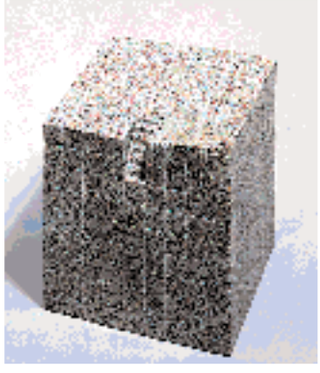


*Christiane Mewes, 06/08/90, 1990*
*Reißrelief - Graphit auf Fotokarton*
*70 x 70 x 8 cm*



*Sigurd Rompza, Polyform 1989-18, 1989, Acrylfarbe auf Aluminium*
*120 x 85 x 28 cm*

*Leo Kornbrust, Saarbrücker Schriftsäule, 1989, Granit*
*998 x 60 x 60 cm*



*Paul Schneider, Würfelstufenstein, 1987, Granit-Amazonit 30 x 30 x 29 cm*

*Jo Enzweiler, Wendalinusprojekt, 1991, Kartoncollagen gelb-grau-weiß, 12 von 40 Teilen 235 x 315 cm*

*Max Neumann, o. T., 1981 Japanaqua auf Nessel 120 x 140 cm*

Dorothea Zechs, die ebenfalls an der Werkkunstschule studierte, wieder und halten diese Tradition wach. Zeichen kehren in den Raum – als Vorhang oder Wandteppich – ein und formen ihn neu. Mitstreiter der Gruppe bestimmten in den siebziger Jahren die saarländische Kunst. Nicht ohne für sich neue Wege zu suchen. So auch Sigurd Rompza, der mit seinen Licht und Schatten leitenden Formen den Raum neu definiert.

Kunst kam in den öffentlichen Raum, nicht mehr als Akzidens oder schmückendes Detail, sondern gab sich den Auftrag, den Raum zu gestalten.
Die Bildhauer-Symposien Anfang der siebziger Jahre in St. Wendel auf Initiative von Leo Kornbrust und das von Paul Schneider zur Gestaltung der Saarbrücker Fußgängerzone organisierte Internationale Bildhauersymposion 1978 holten die Kunst auf die Straße und zehn Jahre später mit dem *Projekt Steine an der Grenze* in die Landschaft von Merzig-Büdingen.
Die Wandlung vom Kubus zur Kugel bei Leo Kornbrust vollzog sich im öffentlichen Raum. Den Stein als bewegte Form mussten Augen und Hände zugleich erfassen. Den Körper in seiner Verletzlichkeit und seiner Schönheit legte er in den Arbeiten zur Inneren Linie frei. Dieses durch die Konfrontation von Mensch und Stein aufgebaute Spannungsfeld konnte sich nur in der Weite der Landschaft oder im öffentlichen Stadtraum verwirklichen. Weil es direkt auf den Menschen und seine Situation bezogen war und ist, öffnet es den Kreis über die Kunst hinaus. Gleichzeitig wurde der Stein zum Sammelpunkt der Elemente. Sonne fiel durch ihn hindurch, Wasser lief über ihn oder sammelte sich in Aushöhlungen, um das durch eine kleine Öffnung einfallende Licht in einen funkelnden Stern zu verwandeln. Der aus 3 x 3 x 3 Würfeln zusammen gesetzte Würfel als Sinnbild der Vollkommenheit des Kosmos steht für die Mitte ein. Er nimmt die Welt in sich auf. Kunst, die diesem Ziel folgt, kann nie am Rande bleiben. Geschlossene Kreisläufe sind ihr fremd. Sie sucht das Allumfassende. Kein Zufall also, dass zu den von Paul Schneider wie auch von Leo Kornbrust veranstalteten Symposien immer Gäste von außerhalb geladen waren.

Im öffentlichen Raum siedelte auch notwendig das Projekt *Hommage à El Lissitzky*, das Jo Enzweiler 1978 auf dem St. Johanner Markt in Saarbrücken durchführte. Die Absicht nach dem Vorbild der russischen Konstruktivisten »das vorgefundene Material des Alltags in ihre Welt, Kunstwelt miteinzubeziehen«, führte zum Bau einer Pyramide aus Altpapierballen. Kunst kam in der Wirklichkeit des Alltags an. Im Inneren der Pyramide schärfte sich der Blick über den Horizont hinaus. Die dem Werk Enzweiler untrennbaren Horizontlinien überzogen die Wände. Der Horizont als Symptom für die Bedrohung und zugleich als Öffnung zu einer dahinter liegenden Welt. »Als Möglichkeit der Bewältigung der Umwelt mit den Augen«, beschreibt es Jo Enzweiler für sich. Der Horizont als Fluchtpunkt durchbricht Kreisläufe und führt nicht nur die Kunst, den Künstler, jeden Menschen über sich hinaus. Fernziel und Bedrohung, es ist beides: »Alles, was wir einordnen, wird ja am Horizont gemessen, das geht wahrscheinlich zurück auf ganz atavistische Vorgänge der Bedrohung des Menschen in der Natur. Er hat die Bedrohung immer vom Horizont auf sich zu kommen sehen. Und die Fluchtbewegung, die in uns steckt, ist ja auch verbunden mit der Fähigkeit zu gucken: was passiert da, wo komme ich jetzt aus der Gefahr heraus?«, fasste es Jo Enzweiler zusammen.

Die Aufgeschlossenheit Neuem gegenüber gehört dazu wie auch die Entscheidung, den Kreis zu verlassen. Vier Maler aus dem Saarland verließen in den siebziger Jahren die Region. Hanne Braun, Galli und Max Neumann begannen ihr Studium an der Saarbrücker Werkkunstschule und trafen sich nach studienbedingten Zwischenstationen in Karlsruhe in Berlin wieder.

Roger Herman ging nach seinem Studium in Karlsruhe in die USA. Nach einem Stipendienaufenthalt in San Francisco gehört er als Kunstprofessor an der Universität von Kalifornien und Maler zur Kunstszene Los Angeles.

Die Grundlehre der Werkkunstschule und dann der Sprung in die Malerei, das hieß, raus aus dem Saarland. Das Malen als Katapult-Akt des Un- und Vorbewußten, als Zustandsbeschreibung mit Händen und Pinsel schoss über den Horizont der zur Fachhochschule gewordenen Werkkunstschule hinaus. Es war auch ein Ausbruch aus den kühlen konstruktiven Kopfwelten der sechziger Jahre. Obschon ein Maler wie Roger Herman seine Bilder als *abstrakt* einordnet. Einfache, gegenständliche Motive wie Hausfassaden oder Inneneinrichtungen beherrschen seine Malerei. »Abbildung ist nur ein Vorwand für Malerei«, erklärt er. Ihre Erprobung setzt auf die Variation oft eines einzigen Motivs in verschiedenen Formaten und Farben.

Zustandsbeschreibungen, keine Erzählungen, Protokolle einer realexistierenden Traumwelt, die sich jeglicher Deutung verweigert, liefert derweil Max Neumann.
Galli traktiert wie mit Zähnen und Klauen ihre Welt der zu Figuren geronnenen Gefühle. Für so viel Leben schien kein Platz im Land. Es hätte vielleicht – für beide Seiten – zum Kollaps geführt.

Dafür kehrten andere Malerinnen und Maler von ihren Studienorten zurück. Bettina van Haaren, Volker Lehnert, Volker Scheiblich hatten in Mainz Kunsterziehung studiert. Zusammen mit Lukas Kramer, der an der Werkkunstschule Trier, an den Kunstakademien Straßburg und Urbino studiert hatte, dem an der Kunstakademie Karlsruhe ausgebildeten Bildhauer Thomas Wojciechowicz, dem Fotografen und Maler Dietmar Binger, den Absolventen der hiesigen Fachhochschule Werner Constroffer, Hans Huwer und Horst Hübsch, den in Nancy und München ausgebildeten Malern Francis Berrar und Thomas Gruber sowie dem Maler und Installationskünstler Rolf Viva die Szene einer Jungen Saarländischen Kunst, die sich noch einmal zu einem geschlossenen Kreis formierte. Die Grundlehre Oskar Holwecks wirkte auch hier, und aus dem Kreis der ehemaligen Studierenden entstand auch die Saarbrücker Galerie Weinand-Bessoth, die zum Forum für die Junge Saarländische Kunst der späten siebziger und achtziger Jahre wurde. Es prägten sich künstlerische Handschriften und eigene Stile aus, die genug Substanz haben, auch notwendige Neuorientierungen des jeweiligen Werkes zu zulassen. Rolf Viva kam von einer pastosen, farbintensiven Malerei zur strengen Arbeit im Raum mit Kohle und Mehl. Setzte auf die Gegensätze der Strukturen, um durch das karge Material den Blick für seine Vielgestalt zu wecken.
Till Neu übersetzte in jüngerer Zeit die Suche nach den Grenzen zwischen Farbe und Form in Grundrissfiguren von Kirchen und Kapellen und ihnen zur Seite gegebenen Farbtafeln. Das Erlebnis der Farbe und die mit ihnen über sie hinaus gehende Transzendenz beschäftigt das Werk. Der Grenzverlauf zwischen Himmel und Erde, der das *Mont Ventoux Projekt* bestimmte, kreiste um Fragen der Naturerfahrungen, deren systematischer Umsetzung, ohne dabei ein Gran poetischer Gestimmtheit zu verlieren.

Waren es hier Grenzüberschreitungen, verwickelte und konzentrierte sich das Werk der Malerin Bettina van Haaren auf den Körper. Farbflächen, die ihre *Gefalteten*, ihre Halbkörper und Körperhüllen trugen, verschwanden allmählich aus den Bildern. Feinstrukturen wie Holzmaserungen, großporige Brotscheiben, schuppige Fisch- und faltige Menschenhaut, Falten im Stoff, Strick- und Stoffstrukturen sahen sich neben mit groben Linien gezogene Körper gesetzt. Seine Auflösung als vollgültige Gestalt erlebte der Körper als Wiedergeburt in einer neuen Gestalt. Die sinnliche Qualität des Materials – geknautscht, gefaltet, geknittert, als Kombination verschiedener Stoffe in einer Plastik – fördert auch das Werk der erst in den späten achtziger Jahren für das Saarland entdeckten Plastikerin Eva Niestrath heraus. Die 1914 in Wallerfangen geborene Künstlerin lebte im westfälischen Hagen. Ein Solitär, der doch in die Region strahlte und sich mit der konkret-konstruktiven Tradition der Region verband und dafür einsteht, dass der Bogen der Kunst im Land weit gespannt ist.

Nach Studienjahren in Karlsruhe kam der Bildhauer Thomas Wojciechowicz nach

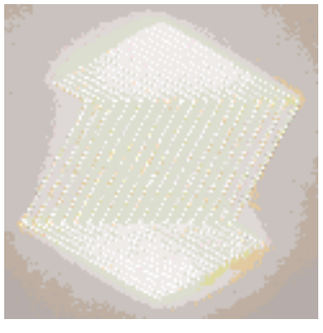
*Galli, o. T., 1983*
*Mischtechnik auf Leinwand*
*150 x 180 cm*

*Bettina van Haaren, Leda, sich drückend, 1990*
*Eitempera, Öl auf Leinwand*
*195 x 155 cm*

*Volker Lehnert, Liegestück, 1990*
*Holzbeize, Leimfarbe, Eitempera, Kreide auf Leinwand, 155 x 181 cm*

*Rolf Viva, Flächenbrand, 1991*
*Öl, verbranntes Holz auf Leinwand*
*200 x 153 cm*

*Lukas Kramer, Lichtraum III, 1989*
*Fotografie, 73 x 192 cm*

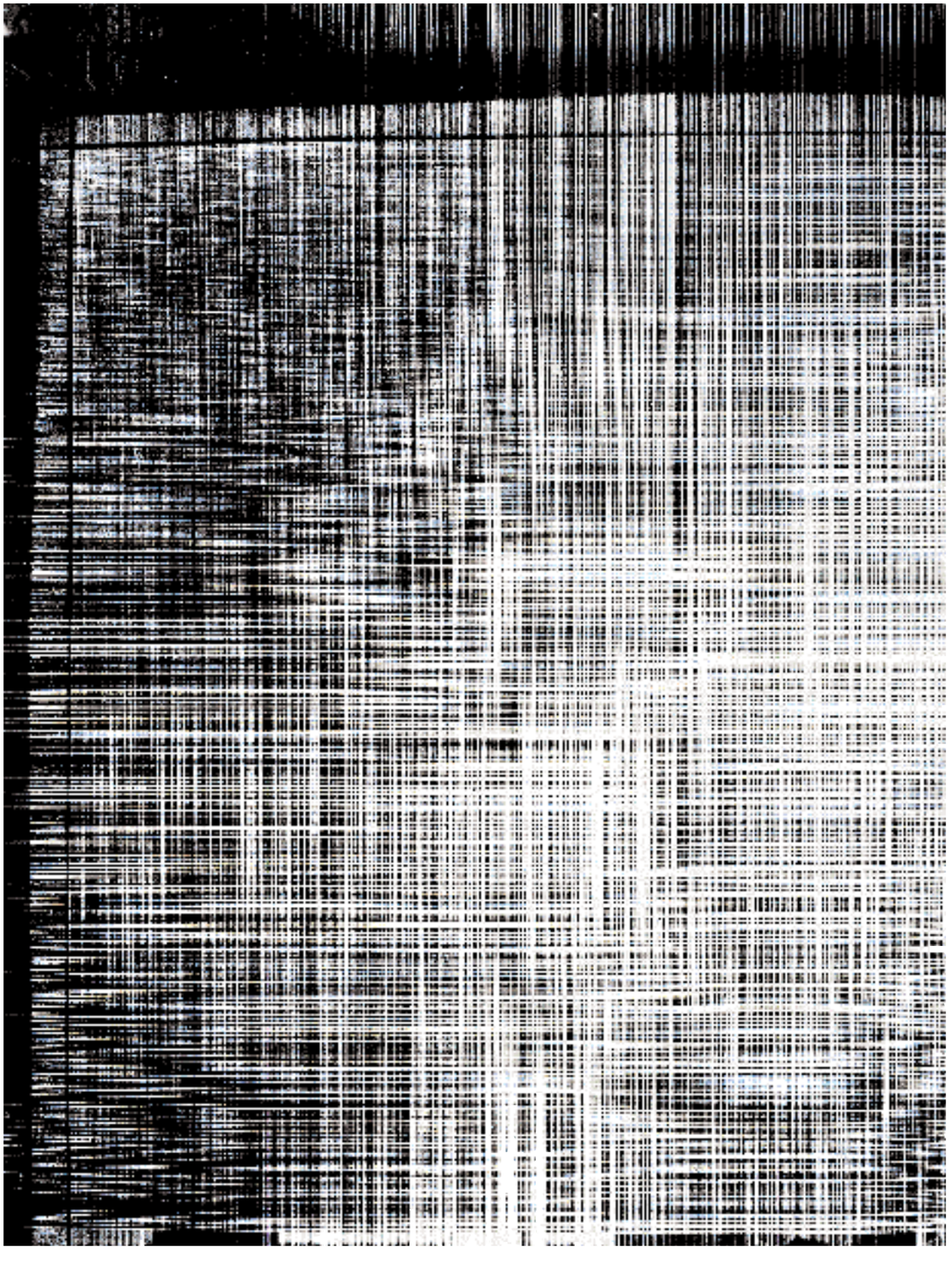


*Werner Bauer, Lichtobjekt L 43,*
*1991, 68 x 68 x 14,5 cm*

Saarbrücken und nahm in seinen Holzskulpturen den Kampf gegen das Material auf. Höhlte es aus, schlug mit ihm Kreise in den Raum, nicht ohne die Energie seines Gegenübers zu zerstören, sondern immer noch dessen ungeheure Wucht spürbar zu machen. In den letzten Jahren entstanden in und mit Wachs gezogene Zeichnungen, die das Verhältnis von Raum und Figur prüften.
Die Energie des Lichtes, das sich in Röhren sammelt oder sich im blinden Fleck stumpf brach, erfüllt die Arbeiten von Lukas Kramer. Bewegung in den Raum hinein bewirken die *Vibrant* und *Pulsation* genannten Bilder. Kramer, der in den siebziger Jahren mit der *neuen gruppe saar* ausstellte, entwickelte seine Lichträume sehr konsequent aus geometrischen Teilformen über surreale Nacht-Szenarios zu den sich wiederum in Licht und Bewegung auflösenden Röhren. Auch hier kein Kreislauf, sondern ein prozesshafter Ablauf nach vorne. Wo Licht wirkt, ist immer Bewegung, das stellen die sinnlichen wie konkreten Objekte und Plastiken aus Lichtsammelfolie oder Silicon von Werner Bauer klar. Die Geste überflügelt die Geometrie und ist ein Fingerzeig über eine Tradition hinaus in die Gegenwart: Sie füllt sie mit Leben.

Einen neuen Punkt im Prozess markierte die Gründung der Hochschule der Bildenden Künste Saar im Jahr 1989. Neue Medien, neue künstlerische Strömungen kamen ins Spiel und verbanden sich mit vorhandenen Wurzeln. Die Grundlehre Oskar Holwecks wirkte noch in den Materialarbeiten von Johannes Fox nach. Dachpappen schlingerten wie Pflanzen und Drähte sprießten wie Haare aus einem hölzernen Block. Das Spröde lud sich mit Sinnlichkeit auf und zog, dem Charakter nach eine Zeichnung, in den Raum. Die Erforschung des Materials jenseits geometrischer Strenge überlistet die Kopfgeburten mit schwer scheinendem Papier und leicht anmutendem Holz.

Die Begegnung von Himmel und Erde hielten die Plastiken der Isländerin Sigrùn Olafsdòttir im Bild des Steigens und Fallens von halbkugelartigen Formen in der Spannung. Gerade im Fall der in Saarbrücken lebenden Künstlerin beweist sich die Schule als notwendiger Motor im saarländischen Kunstprozess. Aus ihr kommt auch Alex Gern, Schüler von Jo Enzweiler. In seinen Farbkarten knüpft er an die Traditionen der Lehrergeneration an. Doch die Horizontlinien sind gefüllt, die Farbe herrscht und greift über hin hinaus. So scheint es. Die Form der Farbe jenseits einer Anbindung an Gegenständliches spielt im Werk des Malers Armin Rohr eine Rolle. Als Absolvent der Grundlehre bei Oskar Holweck an der Fachhochschule und Schüler von Bodo Baumgarten an der Kunsthochschule vereinigt seine Arbeit gleich zweierlei Tradition in sich. Den Kreis endgültig sprengen die Häkelarbeiten von Katharina Krenkel auf. Kunst und Design überschreiten frech Grenzen. Auch hier wird Material geprüft. Aus der pragmatischen Sicht des Alltags, den die Kunst reflektiert. Mitunter geht das nur mit Ironie und der Fähigkeit zum komischen Ernst, wie es die Arbeiten des ins Saarland zurück gekehrten Malers Hermann Becker zeigt.
Die zur inhaltlichen und visuellen Verstärkung des Aufsatzes herangezogenen Arbeiten aus dem Bestand des Saarland Musuems bezeugen seine Kernthese, dass die Kunstsammlung der Landeszentralbank die Entwicklung der saarländischen Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts spiegelt.
Provinz ist dabei etwas anderes. Sie existiert nur im Kopf. Mit der Kunst über sie hinaus gehen, sie frei zugeben, darin liegt die Chance. Identität nicht als stehendes Wasser verstehen. Es modert. Es ist ein lebendiger Kreislauf mit vielen Verästelungen und Wegen nach Draußen. Und nach Drinnen. Kunst im Saarland ist keine Insel der Glückseligen, keine Sandbank, erst recht keine vertrocknete Wüste am Rande des Universums. Dass dies so bleibt, bestimmt der Wille zu Offenheit und Austausch.
Auch um den Preis, Liebgewonnenes zu verlieren. Und es dennoch erst dadurch für sich gewinnen. Aber sicher ist nichts. Veränderung alles: »Jede Form ist das Momentbild eines Prozesses. Also ist das Werk Haltestelle des Werdens und nicht erstarrtes Prinzip.«
*El Lissitzky*



*Monika von Boch*
*Weißblech-Serie*
*Montage der zwei Ursprungsnegative*
*Sandwichmontage 1963 und 1966*
*39,9 x 30,4 cm*

Abbildungen von Seite 10 bis 17 zeigen Werke aus dem Bestand des Saarland Museums Saarbrücken

## Lukas Kramers Bilder in der Landeszentralbank Saarbrücken in der Perspektive einer Reflexion über das Verhältnis von *Geld* und *Kunst*

*Lorenz Dittmann*

Den Aufenthaltsraum der Landeszentralbank Saarbrücken schmücken sechs hochformatige Bilder Lukas Kramers. *Jumping* lautet der Titel dieser 1997 entstandenen Folge. Sie schließt an die Reihe von *Röhrenbildern* an, die Kramer in den vorangegangenen Jahren geschaffen hat. Das Neue ist, dass sich die *Röhren* hier zu straffen, in sich zurücklaufenden Formen zusammengeschlossen haben, zu Fragmenten zweier Ringe, die eine Klammer aus zwei geraden *Röhren* trennt und verbindet. So entstehen Gebilde hochkonzentrierter, nach innen gewandter Energie, Energie, die in den Kurvenbögen expandiert, in den Klammern komprimiert wird. Auch die Kurvenbögen selbst werden als Kraftträger unterschieden, ein Bogen bewahrt seine Röhrenglätte, um den anderen aber zuckt und flimmert es, und ein in Punkte sich lösender Farbschleier verhüllt die Form. Die Energie der Gebilde entlädt sich zudem in ihrer Stellung innerhalb der Bildfläche: sie schweben oben, nahe der Bildmitte oder unten, vertikal, horizontal oder schräg, vor homogenem Grund. Meist werden sie vom Bildrand überschnitten, strahlen ihre Energie über die Bildfläche in den umgebenden Raum. In dieser Wirkung unterstützen sie schwarze punktartige Halbkreise an je anderen Orten der Bildränder.
Die Werke sind in einer strengen und spannungsreichen Farbigkeit gehalten. Messinggelb glänzen die Kurven auf, das Grau der Klammer verbindet auch im Farbton und schlägt die Brücke zum Grau des Grundes, das stellenweise in einen Gelblichton sich weitet. Grau- und braunviolette Bahnen tropfen von den Formen ab. Zum Violetten wird auch das Grau induziert, entsprechend dem hier waltenden Komplementärkontrast von Gelb und Violett.
An der Längswand des Aufenthaltsraumes bilden die sechs Gemälde drei verschiedene Ordnungen, – links eine Zweiergruppe, in der Mitte, zwischen zwei Wandöffnungen zum Innenhof hin, eine Dreiergruppe, rechts ein Einzelbild. Horizontale und vertikale Ausrichtung kontrastieren in der Zweiergruppe, die Dreiergruppe veranschaulicht Steigen, Stürzen, Schweben, das Einzelbild rechts wirkt als Schlussmotiv. Das intensive Spiegeln der Verglasung lässt die Bilder bisweilen fast unsichtbar werden. Die Formen tauchen auf und entziehen sich, verschwinden in die Spiegelreflexe der gegenüberliegenden Fenster. Unterschiedliche Raumdistanzen erscheinen wie ineinandergeblendet. Die Nahbetrachtung aber zeigt die Präzision und Freiheit der Malerei.
Die Motive dieser Kramerschen Bilder kehren in seinem Werk nicht wieder. Haben sie zu Recht ihren Ort in der Landeszentralbank Saarbrücken gefunden, oder ist es einer beliebigen Wahl zu verdanken, sie gerade hier zu präsentieren?

Die Landeszentralbank Saarbrücken beherbergt eine Sammlung von Meisterwerken saarländischer Kunst. Die Tatsache, dass ein Geldinstitut zugleich die Funktion eines Museums übernimmt, erlaubt, – ja vielleicht sogar: fordert – die Frage nach dem Verhältnis von *Geld* und *Kunst*.

Diese Frage sei unter Rückgriff auf Simmels *Philosophie des Geldes* versuchsweise beantwortet.
Georg Simmel (1858-1918) gilt als ein Klassiker der Soziologie und zudem als »erster Soziologe der Moderne«.[1] Seine *Philosophie des Geldes* erschien erstmals im Jahre 1900 und erfreut sich seit einiger Zeit wachsender Wertschätzung, wird nun in ihrem weit voraus weisenden Gedankenreichtum erkannt. Ich zitiere dieses Werk nach dem sechsten Band der *Georg Simmel – Gesamtausgabe* im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1989. [2]

In Simmels Untersuchung durchdringen und stützen einander soziologische, geldwissenschaftliche, psychologische, ästhetische, wert-, kultur- und lebensphilosophische Ideen und Argumente. In seiner geistvollen, metaphernreichen, vielfältig um Analogien bemühten Denk- und Darstellungsweise wechseln ständig die Betrachtungsperspektiven und die Sachaspekte. Gleichwohl finden sich immer wiederkehrende Kategorien, um die sich die Beobachtungen und Gedanken sammeln. Einige dieser Orte der Kristallisation, dieser Elemente der Strukturierung, seien zur Ermöglichung eines Vergleiches von *Geld* und *Kunst* herausgegriffen.

Der Zentralbegriff der Simmelschen Soziologie ist der der *Wechselwirkung*. Simmel geht aus vom *Tausch* und stellt fest: »Man muß sich... klar machen, daß die Mehrzahl der Beziehungen von Menschen untereinander als Tausch gelten kann; er ist die zugleich reinste und gesteigertste Wechselwirkung, die ihrerseits das menschliche Leben ausmacht, sobald es einen Stoff und Inhalt gewinnen will.« (S. 59) *Wechselwirkung* bestimmt auch das Wesen des Geldes: »Indem der Grundzug aller erkennbaren Existenz, das Aufeinander-Angewiesensein und die Wechselwirkung alles Daseienden den ökonomischen Wert aufnimmt und seiner Materie dieses Lebensprinzip erteilt, wird nun erst das innere Wesen des Geldes verständlich. Denn in ihm hat der Wert der Dinge, als ihre wirtschaftliche Wechselwirkung verstanden, seinen reinsten Ausdruck und Gipfel gefunden.«(S. 121) An einer anderen Stelle spricht Simmel von der »steigenden Vergeistigung des Geldes«: »Erst im Geiste wird die Wechselwirkung der Elemente ein wirkliches Sichdurchdringen. Den Werten bereitet die Wechselwirkung im Tausche diese geistige Einheit. Darum kann das Geld, die Abstraktion der Wechselwirkung, an allem Räumlich-Substanziellen nur ein Symbol finden, denn das sinnliche Außereinander desselben widerstrebt seinem Wesen.« (S. 246)
Es nimmt nicht wunder, dass *Wechselwirkung* auch eine zentrale ästhetische Kategorie darstellt, – und als solche, wenngleich nur *symbolisch* – auf das *Wesen des Geldes* verweisen kann. Von Wechselwirkungen mannigfachster Art sind Lukas Kramers Bilder bestimmt, Wechselwirkungen innerhalb der Einzelbilder und ihrer Gruppierungen.
Und nur nebenbei sei bemerkt, dass sich *Wechselwirkungen* auch entfalten zwischen allen anderen Werken, – bei ihrer Betrachtung im zeitlichen Vollzug. Wechselwirkungen entfalten sich in den Bezügen zwischen Bildern und Wänden hinsichtlich Proportion und Farbigkeit, zwischen Skulptur und Ort, so beim geistig-naturhaft in sich ruhenden Stein Paul Schneiders, beim zart in sich bewegten, grau-ockerfarbigen Stein der *Inneren Linie* von Leo Kornbrust vor rötlichbrauner Ziegelwand und dem Grau der übrigen Wand- und Bodenflächen.

Eine prägnante Form von *Wechselwirkung* stellt der *Kreis* dar, eine von Simmel bevorzugte Metapher: »Eines der häufigsten Bilder, unter denen man sich die Organisation der Lebensinhalte deutlich zu machen pflegt, ist ihre Anordnung zu einem Kreise, in dessen Zentrum das eigentliche Ich steht.«(S. 658) Oder, spezieller: »Wenn nun das Denken in seinen allgemeinsten Grundlagen und als Ganzes angesehen sich im Kreis zu bewegen schien, weil es sich `durch eigenes Schweben halten` muß ... – so ist damit das Verhältnis zwischen den Inhalten des Denkens bezeichnet.« Simmel fährt an dieser Stelle fort:«Der *Prozeß* dagegen, in dem sich dieses Verhältnis nun psychologisch realisiert, folgt dem kontinuierlichen, geradlinigen Verlauf der Zeit, er geht seinem eigenen und inneren Sinne nach ins Unendliche, obgleich der Tod des Individuums seinen Weg verendlicht.« (S. 115) Verbindet man in der Vorstellung Kreis und kontinuierlichen, linearen, zeitlich gestreckten Verlauf, so entsteht die Spirale. Ist es bloßer Zufall, dass die Spirale dreimal bei Werken der Landeszentralbank Saarbrücken erscheint: monumental in der orangefarbenen Spirale Sigurd Rompzas, die den Innenhof ausmisst, an dessen Längswänden immer nur ausschnitthaft sichtbar wird und so konzeptuell zu ergänzen ist, – als Lichtglasspirale in der Wendeltreppe Werner Bauers, klar und zugleich in ihrer Transparenz das Rationale transzendierend, – ins Lebensweltlich-Expressive überführt im sechsteiligen Bild von Thomas Wojciechowicz in der Kundenhalle, eine rote Spirale über vielen spiraligen dünnen dunkelroten Linien in weißlich abgestuftem Grund?

Immer wieder taucht in Simmels Ausführungen auch der Begriff *Abstraktion* auf: »... die reinste Wechselwirkung hat (im Geld) die reinste Darstellung gefunden, es ist die Greifbarkeit des Abstraktesten, das Einzelgebilde, das am meisten seinen Sinn in der Übereinzelheit hat...« (S. 137) »Sobald das Leben nicht mehr zwischen sinnlichen Einzelheiten verläuft, sondern sich durch Abstraktionen, Durchschnitte, Zusammenfassungen bestimmen läßt, so wird insbesondere in den Beziehungen der Menschen untereinander der schnellere und genauere Vollzug der Abstraktionsprozesse einen erheblichen Vorsprung verleihen.« (S. 170) »Die Steigerung der intellektuellen, abstrahierenden Fähigkeiten charakterisiert die Zeit, in der das Geld immer mehr zum reinen Symbol ... wird. (S. 171/172) »(Das Geldgeschäft) drückt sozusagen das reine Geschäft an der geschäftsmäßigen Behandlung (der Dinge) aus, wie die Logik die Begreiflichkeit an den begreiflichen Dingen darstellt. Und indem nun das abstrakte Gebilde, das den aus den Dingen herausgezogenen Wert ihrer ausmacht, die Form arithmetischer Genauigkeit und damit die unbedingte rationale Bestimmtheit besitzt, muß dieser Charakter auf die Dinge selbst zurückstrahlen. Wenn es wahr ist, daß die jeweilige Kunst allmählich die Art bestimmt, wie wir die Natur sehen, wenn die spontane und subjektive Abstraktion aus der Wirklichkeit, die der Künstler vollzieht, das scheinbar so unmittelbare sinnliche Bild derselben für unser Bewußtsein formt – so wird wohl der Überbau der Geldrelationen über der qualitativen Wirklichkeit in noch viel eingreifenderer Weise das innere Bild derselben nach *seinen* Formen bestimmen.« (S. 615) Simmel konnte im Jahre 1900 von einer *abstrakten Kunst* noch nichts ahnen.[3)] Aber es ist zu vermuten, dass deren Entstehung auch in der zunehmenden *Abstraktheit* aller Lebensbeziehungen grundgelegt war.

*Abstraktion* steht in Zusammenhang mit *Distanz*. Simmel entwickelt diesen Begriff aus dem psychologischen Ursprung der wirtschaftlichen Bewegung: für ihn ist erforderlich, »als das definitiv entscheidende Moment für die wirtschaftliche Bewegung die *Begehrtheit* der Objekte anzusetzen.« (S. 75) Aber »wir begehren erst wirklich, wo der Genuß des Gegenstandes sich an Zwischeninstanzen mißt, wo mindestens der Preis der Geduld, des Aufgebens anderen Strebens oder Genießens uns den Gegenstand in die Distanz rücken, deren Überwindenwollen das Begehren seiner ist.« (S. 76) *Distanz* aber benennt auch ein prinzipielles Weltverhältnis: »Es gibt einen Modus des Verhältnisses zwischen dem Ich und den Dingen, Menschen, Ideen, Interessen, den wir nur als Distanz zwischen beiden bezeichnen können. Was uns zum Objekt wird, das kann, inhaltlich ungeändert

*Lukas Kramer, Jumping-Serie*
*6-teilig, 1997, Acryl auf Karton*
*je 140 x 100 cm*
*Raum 2. 11*

bleibend, nahe an das Zentrum (das Ich) heran- oder bis zur Peripherie unseres Blick- und Interessenkreises abrücken...« Simmel verwendet folgerichtig den Distanz-Begriff dann auch zur Charakterisierung von Kunststilen: »Die innere Bedeutsamkeit der Kunststile läßt sich als eine Folge der verschiedenen Distanz auslegen, die sie zwischen uns und den Dingen herstellen.« (S. 658)
*Distanz* fordert zur *Überwindung der Distanz* heraus: »... diese ganze Distanzierung geht Hand in Hand mit der Knüpfung von Beziehungen zu dem Fernsten, mit dem Interessiertsein für weit Entlegenes, mit der Gedankengemeinschaft mit Kreisen, deren Verbindung alle räumliche Nähe ersetzen.« »Der Umfang und die Intensität der Rolle, die das Geld in diesem Doppelprozeß spielt, ist zunächst als Überwindung der Distanz sichtbar« (S. 663), wichtiger aber wird das Geld »als Träger der entgegengesetzten Tendenz«, der Distanzierung also. (S. 664) »Die entweder offenbare oder in tausend Gestalten verkleidete Geldhaftigkeit der Beziehungen schiebt eine unsichtbare, funktionelle Distanz zwischen die Menschen« (S. 665) und auch zwischen »Mensch und Ware. Seit der Geldwirtschaft stehen uns die Gegenstände des wirtschaftlichen Verkehrs nicht mehr unmittelbar gegenüber, unser Interesse an ihnen wird erst durch das Medium des Geldes gebrochen, ihre eigene sachliche Bedeutung rückt dem Bewußtsein ferner, weil ihr Geldwert diese aus ihrer Stelle in unseren Interessenzusammenhängen mehr oder weniger herausdrängt.« (S. 665/666)

In einer Landeszentralbank macht sich das Prinzip der *Distanzierung* bis zur, aus Sicherheitsgründen notwendigen Distanzierung aller *unberufenen* Besucher geltend.
*Distanz* ist auch ein ästhetisches Prinzip. Aber jedes Kunstwerk spannt um sich seine eigene Distanz, wird Zentrum seines eigenen Ortes. Zugleich jedoch strahlt von ihm *Nähe* aus, – eine Nähe, die weitaus mehr ist als bloße Distanzüberwindung. Denn es ist Nähe als Medium einer Kundgabe von Subjekt zu Subjekt. Solche Nähe ist dem Geld prinzipiell unerreichbar.
Als weiterer Vergleichsbegriff zwischen Geld und Kunst sei der des *Rhythmus* angeführt. Simmel beschreibt eindringlich den *Rhythmus von Hebung und Senkung* als Rhythmus des Lebens und der Natur, als Rhythmik von Lebensreihen und Kulturentwicklungen (S. 677 ff.) und kontrastiert dagegen die Eigenart des entwickelten Geldwesens als »Kontinuität des Sich-Darbietens ..., mit der es sich allen sachlichen und persönlichen Notwendigkeiten, frei von dem Zwange eines rhythmischen ... Schemas, anschmiegt.« (S. 686) Geld

selbst »ist absolut formlos, es enthält in sich nicht den geringsten Hinweis auf eine regelmäßige Hebung und Senkung der Lebensinhalte, es bietet sich jeden Augenblick mit der gleichen Frische und Wirksamkeit dar, es nivelliert durch seine Fernwirkungen wie durch seine Reduktion der Dinge auf ein und dasselbe Wertmaß unzählige Schwankungen, gegenseitige Ablösungen von Distanz und Annäherung, Schwingung und Stillstand, die dem Individuum sonst allgemeingültige Abwechslungen in seinen Betätigungs- und Empfindungsmöglichkeiten auferlegten.« (S. 691)
Dazu stehen Werke der Kunst in entschiedenem Gegensatz. Sie bewahren und vermitteln den Rhythmus des individuell Lebendigen, – auch die hier versammelten Werke bezeugen dies durch ihre je eigene Rhythmik. –

Schließlich sei, im Hinblick auf Kramers Bilder, der Zusammenhang von Geldwesen und Maschinentechnik kurz angesprochen.
Simmel verweist mehrmals auf diesen Zusammenhang: In der »Leistung des Geldes, Werte zu kondensieren, ... schließt es sich den großen Kulturmächten an, deren Wesen es ist, überall in einem kleinsten Punkt die größte Kraft zu sammeln und vermöge der Form der Konzentrierung der Energien die passiven und aktiven Widerstände gegen unsere Zwecke zu überwinden. Hier ist vor allem an die Maschine zu erinnern und zwar nicht nur nach der auf der Hand liegenden Seite, daß sie die Naturkräfte in konzentrierter Weise in die Bahnen uns erwünschter Betätigung lenkt; sondern auch nach der hin, daß jede Verbesserung der Maschine und Erhöhung ihrer Geschwindigkeit den Arbeiter zu erhöhter Intensifikation seines Krafteinsatzes zwingt.« (S. 243) Unter dem Aspekt der *Arbeitsteilung* heißt es: »Hat bisher die Arbeitsteilung als eine Spezialisierung der persönlichen Tätigkeiten gegolten, so wirkt die Spezialisierung der Gegenstände selbst nicht weniger dazu, sie in jene Distanz zu den Subjekten zu stellen, die als Selbständigkeit des Objekts erscheint, als Unfähigkeit des Subjekts, jenes sich zu assimilieren und seinem eigenen Rhythmus zu unterwerfen. Dies gilt zunächst für die Arbeitsmittel. Je mehr diese differenziert, aus einer Vielheit spezialisierter Teile zusammengesetzt sind, desto weniger kann die Persönlichkeit des Arbeitenden sich durch sie hindurch ausdrücken, desto weniger ist seine Hand im Produkte zu erkennen. Die Werkzeuge, mit denen die Kunst arbeitet, sind relativ ganz undifferenziert und geben deshalb der Persönlichkeit den weitesten Spielraum, sich mittels ihrer zu entfalten; sie stellen sich ihr nicht gegenüber wie die industrielle Maschine, die durch ihre spezialistische Komplikation selbst gleichsam die Form personaler Festigkeit und Umschriebenheit hat, so daß der Arbeiter sie nicht mehr wie jene, an sich unbestimmteren, mit seiner Persönlichkeit durchdringen kann.« (S. 636) »Der automatische Charakter der modernen Maschine ist der Erfolg einer weit getriebenen Zerlegung und Spezialisierung von Stoffen und Kräften. ... Indem die Maschine aber zur Totalität wird, einen immer größeren Teil der Arbeit auf sich nimmt, steht sie ebenso dem Arbeiter als eine autonome Macht gegenüber, wie er ihr gegenüber nicht als individualisierte Persönlichkeit, sondern nur als Ausführer einer sachlich vorgegebenen Leistung wirkt.« (S. 636/637) »Die stark arbeitsteilige, mit dem Bewußtsein dieses Charakters vollbrachte Leistung drängt ... in die Kategorie der Objektivität, die Betrachtung und Wirkung ihrer als einer rein sachlichen und anonymen wird für den Arbeitenden selbst immer plausibler, der sich nicht mehr in die Wurzel seines Gesamtlebenssystems hinabreichen fühlt.« (S. 630) Solche *Objektivität* – als Entfremdung – entspricht der Objektivität des Geldwesens.
Gerade weil Lukas Kramer in seinen früheren Werken Gebilde der Maschinentechnik, Apparate, *Aggregate*, *Stationen*, Systeme (*Fluid Systems*) in ihrer Faszination, Gefährlichkeit, Zwanghaftigkeit darstellen konnte [4], kann er nun in seiner *Jumping* – Folge auch Aspekte des Geldwesens anschaulich symbolisieren, – positiv als Wechselwirkung, ambivalent im Verhältnis von Nähe und Distanzierung, kontrastierend im eigenen lebendigen Rhythmus der Werke.

»Die Bedeutung des Geldes liegt darin, daß es fortgegeben wird; sobald es ruht, ist es nicht mehr Geld seinem spezifischen Wert und Bedeutung nach. Die Wirkung, die es unter Umständen im ruhenden Zustand ausübt, besteht in einer Antizipation seiner Weiterbewegung. Es ist nichts als Träger einer Bewegung, in dem eben alles, was nicht Bewegung ist, völlig ausgelöscht ist. ...« So gibt es »für den absoluten Bewegungscharakter der Welt ... sicher kein deutlicheres Symbol als das Geld.« (S. 714)
Menschliche Existenz aber bedarf auch der Dauer und der Ruhe. Und so bedarf auch Geld einer Sinnerfüllung in Dauer und Ruhe. Kunstwerke stehen ein für Dauer und in sich lebendige Ruhe.
Dass die Landeszentralbank Saarbrücken zu einem Schatzhaus saarländischer Kunst wurde, zu einer vielstimmigen Einheit aus Architektur und bildender Kunst, ist das große Verdienst ihres Präsidenten Hans-Jürgen Koebnick. Er vereint in sich Kompetenz im Geldwesen und in der Kunstkennerschaft. »Man muß doch Spuren hinterlassen«, kann als ein Motto seines Handelns gelten.

Anmerkungen

1) Vgl.: Simmel und die frühen Soziologen. Nähe und Distanz zu Durkheim, Tönnies und Max Weber. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Frankfurt/M.1988.
Georg Simmel. Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl. Herausgegeben und eingeleitet von Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt. suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Frankfurt/M. 1983.

2) Georg Simmel. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. Band 6: Philosophie des Geldes. Herausgegeben von David P. Frisby und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt/M. 1989.

3) Zur historischen Situation Simmels vgl.: Hannes Böhringer, Karlfried Gründer (Hrsg.): Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel. Frankfurt/M. 1976; aber auch: Hannes Böhringer: Die »Philosophie des Geldes« als ästhetische Theorie. Stichworte zur Aktualität Georg Simmels für die moderne bildende Kunst. In: Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt (Hrsg.): Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien. Frankfurt/.M. 1984, S. 178-182.

4) Vgl.: Lukas Kramer. Meßstation. Arbeiten 1990 – 98. St. Ingbert 1998.

## »Methode und Material« – zu den Arbeiten von Thomas Wojciechowicz und Sigrún Olafsdóttir

*Michael Jähne*

*Thomas Wojciechowicz, Sturz, 1987, Buche, Kirsche, Farbe zweiteilig, 260 x 120 x 180 cm Saarland Museum Saarbrücken*

Eine Bildhauerin und ein Bildhauer, wenn man denn *Verfertiger* skulpturaler Objekte so nennen mag, sind in der Kunstsammlung der Landeszentralbank Rheinland-Pfalz/Saarland (bis jetzt nur) mit flächenkünstlerischen Arbeiten vertreten: Thomas Wojciechowicz und Sigrún Olafsdóttir.
Dennoch – oder selbstverständlich – besitzt die Landeszentralbank von beiden Künstlern typische, charakteristische Werke.
Charakteristisch für beide Künstler ist ebenso, dass Holz als Material bzw. Werkstoff an zentraler Stelle steht.

Wojciechowicz geht scheinbar grob – und doch sehr sensibel mit seinem Material um. Dabei drängt sich sehr rasch das Attribut archaisch auf. Gelegentlich ist dieses Adjektiv für Wojciechowicz ´ Arbeit zur Diskussion gestellt, das mag für etliche Konnotionen des Begriffs berechtigt sein – es trifft aber eine wesentliche Eigenschaft der Arbeiten des Künstlers sehr genau. Für Wojciechowicz' Arbeiten ist wohl die Wortbedeutung ursprünglich (griech.: αρχ d. i. Ursprung, Ursache, Veranlassung, von Anfang an, von vornherein, zuerst, von hause aus) sehr treffend. Er steht der Auffassung nahe, die sich in den Artefakten primitiver oder Naturvölker kundtut, etwa in den grob gehauenen Fetischfiguren des westafrikanischen Volkes der Lobi (auf den ersten Blick denkt man auch Wojciechowicz` figürliche Stelen, die 1983 in einer Ausstellung der Galerie Weinand-Bessoth in Saarbrücken zu sehen waren). Die Lobi-Schnitzer bearbeiten ihr Material – Holz – gerade soviel, wie nötig ist, die dem Material innewohnende Kraft, sein geistiges Potential in eine dem Betrachter (und Benutzer) visuell rezipierbare Form, eine menschenähnliche Figur, zu bringen.
Archaischer Idolcharakter und Offenlegen von Materialstrukturen fließen auch in Wojciechowicz´ Arbeiten zusammen, den im Material verborgenen geistigen Gehalt freilegend.
Archaische Eindringlichkeit ist auch in seinen graphischen und malerischen Arbeiten spürbar: große Farbmatterieflächen, mit flackerndem Gestus aufgetragen, dringen ineinander, schieben sich übereinander, verletzen sich, grenzen sich ab, ziehen sich an. Zwar handelt es sich bei Wojciechowicz´ flächenkünstlerischen Arbeiten durchaus um eine autonome Werkgruppe, die Grenzbereiche zwischen Malerei und Graphik auslotet, sie hat aber nach Bekunden des Künstlers jedoch immer einen Charakterzug des Skizzenhaften, der Vorstufe dessen, was sich in der skulpturalen Arbeit vollendet.
Als Beispiel für das skulpturale Schaffen in Wojciechowicz´ Werk mag hier eine skulpturale Arbeit stehen, die als Teil der Ausstellung der Landesgalerie des Saarland Museums bekannt und zugänglich ist. In *Sturz* von 1987 bilden verschieden starke, grob und ungleichmäßig behauene Vierkanthölzer einen stumpfen, auf dem Boden aufruhenden Winkel. Aus dem niedrigeren der beiden Schenkel des Winkels steigt ein etwa trapezförmiger leicht kurvig laufender Block auf, der sich in einer zweibahnigen Gabel fortsetzt, deren beide *Zinken* spitz zulaufend, eine deutlich Kurve beschreiben.
Dabei sind zwei *Leserichtungen* zulässig: von unten nach oben: das rasche Aufsteigen und Gipfeln in den zusätzlich rot eingefärbten Spitzen – und von oben nach unten: aus der zweiläufigen Gabel in einer schnellen Fallkurve nach unten in die massive Bodenform, was den Titel *Sturz* unterstreicht. In beide Richtungen lesbar ist aus der Naturform das ihr innewohnende Signum extrahiert worden; kündet der Bodenwinkel von schwerer erdverbundener Materialität, so weisen die beiden Läufe der Gabel auf Beweglichkeit und Raumdurchdringung und damit auf den Raum selbst hin.
Wojciechowicz arbeitet dabei *nur* die Essenz heraus, die in der Vegetationsform, dem Baumstamm, vorhanden ist: Dies wird in anderen Werken noch etwas deutlicher, dort etwa wo Wojciechowicz Stamm- und Astformen oder gar die Baumrinde sichtbar belässt.

Jean Giono formuliert zu Beginn seines Romans *Das Lied der Welt:* »Antonio umfaßte die Eiche. In seinen Händen spürte er das Zittern des Baumes. Es war eine alte Eiche, stark wie ein Mann der Berge und sie

stand gerade da, wo die Strömung sich fing (…) »Wie geht´s ?« fragte Antonio den Baum. Der Baum hörte nicht auf zu zittern. »na«, sagte Antonio, »es scheint nicht so gut zu gehen«. Mit seiner schmalen Hand streichelte er sanft den Baum.«[1] und beschreibt damit ein Einfühlungsvermögen, das auch Wojciechowicz eignet.
Ursula Giessler formuliert es 1991 so: »Überall horcht Wojciechowicz dem Holz nach, erfühlt es und gibt ihm dennoch einen unbeirrbaren sicheren Stand« – oder anders ausgedrückt: aus der Naturform, dem ausgewählten Teil der Vegetation stemmt, meißelt und sägt Wojciechowicz in lauschender Sensibilität das Allgemeingültige, die Essenz, die sichtbar gewordene Welterfahrung heraus.

Er nimmt in seinen Holzskulpturen Wachstumsformen auf, konzentriert oder erweitert mit seinen Eingriffen die vegetabilischen Gegebenheiten z. T. zu neuen Raumformen bis der Ausgangspunkt, Ast oder Stamm zum Zeichen zur Geste geworden ist. Wojciechowicz tut dies mit Respekt vor der natürlichen Formgebung, die er aufnimmt, herausarbeitet und in die Ausdruckskraft seiner Skulpturen einfließen lässt. In diesem Ergebnis sind »das Allgemeine und Wesentliche, der Gehalt, die Aussage, das Typische (…) in das Gewand sinnlicher Einzelheiten gehüllt« so das Lexikon der Ästhetik[2] .
Finden und Erfinden der Form sind für Wojciechowicz die beiden untrennbaren Seiten eines Vorganges; es ist kein Oszillieren zwischen künstlerischer und natürlicher Form – der künstlerische Eingriff macht vielmehr das in der Vielfalt der natürlichen Form angelegte Wesentliche sichtbar. Der Künstler legt die innere Form (Plotins »endon eidos«) frei, die – nach Plotin – als Voraussetzung in der Seele des Schaffenden ebenfalls bereits angelegt sein muss.
Vor diesem Hintergrund müssen auch die flächenkünstlerischen Arbeiten von Thomas Wojciechowicz betrachtet werden, die die Landeszentralbank in ihrem Kunstbesitz aufbewahrt.
Auch hier ist zunächst ein Aspekt des Handwerklichen, der Technik wichtig – der Bildhauer geht bei seinen flächenkünstlerischen Arbeiten hier über das Bewegen eines Zeichenstiftes auf einer Fläche (Papier)hinaus. Er trägt entweder die Farbe in dicker Schichtung pastos auf oder er bedient sich der alten Technik der Enkaustik. Die Farbe wird in Wachs gebunden und dann verarbeitet, d. h. es steht eine *Masse* zur Verfügung, die – cum grano salis – als Material plastisch formbar ist, sowohl im schichtigen Auftragen, als auch in der Möglichkeit in die Masse kratzend, schneidend, pressend oder schiebend einzugreifen. Die Enkaustik bietet, fast noch stärker als der pastose Auftrag in verschiedenen Schichten die Möglichkeit des lasierenden oder pastosen Auftrages, des Ineinanderdrückens der Farbe, des Schabens, Ritzens, Punktierens und Linierens im schichtigen Auftrag, d. h. einer fast reliefierenden Bearbeitung und mehr als jede andere Maltechnik, eine elementar bildhauerische Art der Bearbeitung.

In *Chauffage* (Acryl auf Bütten) von 1992 prallen zwei Farbflächen oder besser zwei Farbplatten – rot und schwarz – gegeneinander, eine vertikale Linie energetischer Entladung entsteht; bogige, vibrierende Linie, kurvig, gerade oder gebündelt rasen wie die Materieeruptionen der Sonnenoberfläche über das Blatt, schaffen räumliche Effekte über die Oberfläche der Wachsplatte (virtuell) hinausgehend.
Wojciechowicz bindet die Farbe in die Materie um ihre energetische, räumliche Potenz zu visualisieren oder anders ausgedrückt: er zieht wie im Objekt *Sturz* die Farbe heran um die Energie, die seinem Material innewohnt verstärkend sichtbar zu machen.

Energie, hier von Licht und Farbe, lässt Wojciechowicz auch in seinem Entwurf für die Gestaltung des Innenhofes der Landeszentralbank agieren, wenn auch mit völlig anderen Materialien (Glas, Edelstahl, Eternit).

In der sechsteiligen Arbeit *o. T.* im Kassenraum der Landeszentralbank bildet die Wachsmasse eine scheinbar wabernde, grün-graue Fläche über schlummernder verhalten präsenter Energie, die der Künstler in einer mehrläufigen, aus der Tiefe hervordrängenden Spirale in den Raum befreit.
Die Energie wird deutlich in der Form (Spirale) selbst, wie auch in der rotbraunen Färbung der Spirale, die Wojciechowicz als Kratzspur in die Wachsfläche eintieft. Wenn im Objekt *Sturz* die aufsteigenden Astläufe mit ihren roten Spitzen den Raum deutlich machen, sichtbar werden lassen, so erzeugt die Spirale in der sechsteiligen Arbeit *o. T.* den Raum, visualisiert die raumschaffende Energie.
Man wird bei Thomas Wojciechowicz von einer Transposition des skulpturalen Gestaltens ins Flächenkünstlerische sprechen dürfen, wobei sich die gleiche Syntax nur eines anderen Materials bedient.

Hier berühren sich die Vorgehensweisen von Thomas Wojciechowicz und Sigrún Olafsdóttir. Sigrún Olafsdóttir geht von einer anderen Seite auf ihr Ziel zu. Bei ihr steht offenbar zunächst die Idee oder besser das »endon eidos« als Substrat, das Erfühlen oder die Vorstellung von Räumlichkeit, Bewegung, Aufwachsen, Fallen, Schweben, Körperlichkeit als erahntes inneres Bild (endon eidos) zu dessen Visualisierung sie Ausdruck und Werkstoff sucht oder besser: findet
So sind denn ihre graphischen Arbeiten, wie das Blatt im Besitz der Landeszentralbank, im besten Wortsinn Entwurfsskizzen, die über Bildhauerzeichnungen im engeren Sinne weit hinausgehen. Es sind zunächst Planspiele, Denkmodelle, die eine Fülle von Möglichkeiten durchspielen, dann aber darüber hinaus Facetten einer Idee, die in ihrem ganzen Umfang eigentlich nicht realisierbar ist und deren Umsetzung in ein Raumobjekt oft *nur* ein Filtrat oder einen Teilaspekt wiedergibt.
Sigrún Olafsdóttir verwendet für ihre Objekte in großem Umfang industriell vorgefertigte Werkstoffe: industriell geformte Holzprodukte, etwa schichtverleimtes Sperrholz, Papier, Leinwand, Ramin, auch Metall und formt exakt durchkonstruierte stereometrische *Gebilde*, die in ihren Einzelformen wiederum materialbedingt die geometrische Exaktheit verlassen – kaum merkliche

*Sigrún Olafsdóttir, Erwachende Muse, 1994, Sperrholz, Seide 240 x 65 x 70 cm*

*Sigrún Oláfsdóttir, o. Titel, 1997 Tusche auf Bütten, 106 x 78 cm Landeszentralbank Saarbrücken Raum 3.10*

*Ungenauigkeiten* im Holz etwa halten, wie die Kurvaturen (kaum zu erkennende Krümmungen) in den Steinblöcken des Gebälks klassischer griechischer Tempel die Anmutung des Lebendigen deutlich spürbar. Dabei definiert sie in ihren Arbeiten Raum, in der Durchdringung des Raumes Bewegung, in der rhythmischen Folge einzelner Elemente Beweglichkeit, Gleichgewicht und Stabilität, Wachstum, Mobilität – Lebendigkeit. Zeichen von Lebendigkeit zeigen sich auch in Zartheit und Fragilität von *Gebilden*, denen gleichzeitig Kraft und Dynamik innewohnt, wie dem Flügel eines Vogels oder Schale eines Nautilus[3)], die schützende Wohnung und Fortbewegungsmittel zugleich ist: Synonyme und Zeugnisse des Lebens, man vergleiche dazu etwa *Erwachende Muse*, Landeskunstausstellung Kunstszene Saar 1995[4)].

Die Lebendigkeit wird oft in der vorhergehenden Zeichnung im fließenden Strich in Bündel aus flatternden Reuestrichen oft noch wesentlich deutlicher als im ausgeführten Objekt – das mitunter, wie ausgeführt nur einen Teilaspekt zeigen kann. Die Pinselzeichnung *o. T.* (Tusche, laviert auf Bütten, ca. 106 x 78 cm) im Besitz der Landeszentralbank lässt beim Betrachter zunächst offen, ob sie vorhergehender Entwurf oder konsequentes Weiterdenken ist. Sie zeigt zwei steilkuppelige Kalottenformen; zwei Hälften einer horizontal durchtrennten Eiform, wie aus dünnem Faden dichtgewebt, die in gewissem Abstand, im Winkel von etwa 70° voneinander weg kippen, die Öffnungen dem Betrachter zugewandt. Von den Rändern jeder Kokonhälfte ziehen fadendünne kurvige Linien in raschem Schwung zur jeweils anderen Hälfte. Beide kokonartige Schalen wirken schwebend, umeinander kreisend, sich öffnend aus dem Inneren das in ihnen geborene Licht als Form von Energie sanft entlassend; zarte raumhaltige Gespinste, die Kraft und Energie erzeugend und in Bewegung geraten an ihre Umgebung weiterleitend. Die Betrachtung beantwortet die Frage, ob diese Pinselzeichnung Entwurf oder eigenständige Arbeit ist; eine Umsetzung in skulpturales Objekt scheint technisch kaum denkbar, ohne dass Bewegung, Schweben, Leichtigkeit, energetischer Kern, Lebendigkeit verloren gingen.

Erinnert die *Erwachende Muse* an das Gehäuse eines Nautilus als eine Konstruktion des Lebens selbst, so lässt die Pinselzeichnung an einen sanft kreisend sich trennenden Kokon denken, der Licht wie ein schimmerndes Insekt entlässt.
Es sind Arbeiten von fast mathematischer Klarheit des Aufbaus, die zugleich erfüllt sind von der tiefen Poesie des Lebendigen: Leichtigkeit und Beweglichkeit, harmonisches Gleichgewicht, Fliegen können...

Das Gleichgewicht zwischen ungebundener Lebendigkeit und geometrischer Konstruktion lässt an musikalische Kompositionen denken; ein Vergleich, den Olafsdóttir selbst gerne heranzieht. So fasst sie den Kontrast zwischen dem strengen Lineament des Neubaus der Landeszentralbank und ihren, für dessen Innenhof entworfenen, Spiralobjekt als Kontrapunkt auf. »Kontrapunkt bedeutet aufstrebende Bewegung« (Olafsdóttir) – eine Bewegung, die sich in der festen sicheren Schale der Architektur zu einer spiraligen schier unendlichen Bewegung, zu Lebendigkeit selbst verdichtet. Dabei tritt der Werkstoff, in diesem Fall Stahlrohr, unter seiner gelben Lackierung als mitsprechendes Element völlig zurück. In den Holz/Papier/Stoffobjekten verstärkt die Stoffsichtigkeit mit ihrem spezifischen Ausdruck die Anmutung des Lebendigen.
Holz, textiler Stoff oder Stahl sind hier weniger Material als Werkstoff, die dazu dienen, Raum, Räumlichkeit, Bewegung, Lebendigkeit zu definieren und zu visualisieren, in flächenkünstlerischen Arbeiten entwerfend angelegt oder – wie in der Pinselzeichnung der Landeszentralbank – weitergedacht.
»In meiner Synonymik ist ›lebendig‹ gleichbedeutend mit ›Bewegung‹, Wechsel, ständige ›Veränderung‹, ist gleichbedeutend mit ›Entwicklung‹, das laut meiner optimistischen Synonymik gleichbedeutend mit ›Verbesserung‹« ist«, schreibt William Faulkner 1959 an Albert Erskine.[5)]

Sigrún Olafsdóttir behandelt ihr Material, d.h. ihren Werkstoff anders als Thomas Wojciechowicz, zivilisatorischer, intellektueller, planender (dies zeigt sich auch in den grafischen Arbeiten) – hier bildet die Idee die Prämisse. Raum, Form, Bewegung etc. bilden die geistige Grundlage, die Olafsdóttir mit ihrem *Stoff* ins *Werk* zu setzen versucht. Der Inhalt ihrer Arbeiten ist zunächst geistiger Natur, d. h. Idee, Gehalt oder Aussage werden durch Interpretation des Werkstoffes erschließbar.

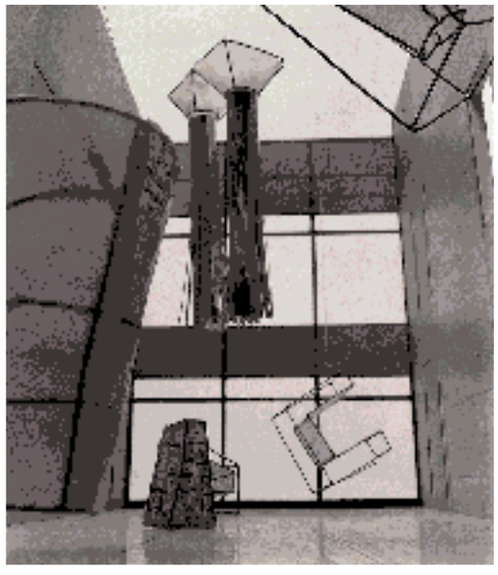
Ist bei Thomas Wojciechowicz der Inhalt objektiv das, was im Material, in der Natur *gegeben* ist, ist er bei Olafsdóttir Ausdruck der Sichtweise des Künstlers, der dem Stoff eine besondere Bedeutung unter Berücksichtigung seiner Eigenschaften verleiht bzw. auch das, was der Rezipient in ihn hineinlegt oder hineinlegen kann.

Die Theorie der Ästhetik unterscheidet zwischen dem Inhalt, der als Sujet oder Fabel *abgelöst* (Adorno) werden kann und dem Material, womit der Künstler arbeitet. Der Inhalt wird durch das Material bestimmt in der Art, als der Mensch und seine Welt nur durch das Medium der jeweiligen künstlerischen Tat gestaltet und wahrgenommen wird.

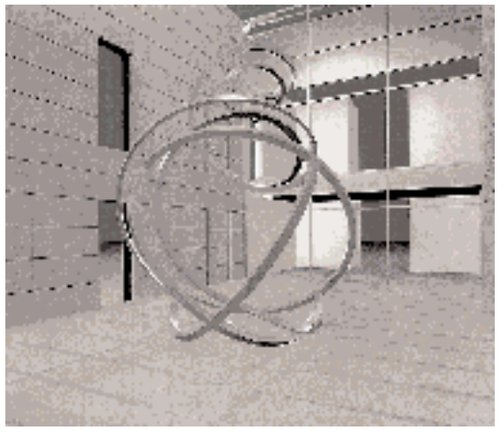
Hier unterscheiden sich die Vorgehensweisen der beiden Künstler: wählt Olafsdóttir den Werkstoff mit dem sich das Sujet in der bestmögliche erscheinenden Weise verbildlichen lässt, spürt Wojciechowicz im Material die innewohnende Idee auf, arbeitet sie heraus und verstärkt und verdichtet sie zum visuellen Erlebnis.

Beide Künstler stoßen mit ihren Arbeiten – und das ist ihre große Stärke – das Weiterdenken im Kopf des Betrachters an.
»Mit ihrer Wahrnehmung stellt sich die Vorstellung des Vorganges ein, wir empfinden ihn mit, indem wir ihn sozusagen innerlich mitagieren und diese Aktion der äußeren Erscheinung als Ursache unterlegen«; schreibt Adolf Hildebrand 1910.[6]
Wojciechowicz' Arbeit lässt die dem Material innewohnende Energie, Beweglichkeit, Kraft im hölzernen Artefakt wahrnehmbar werden, fordert *innerliches* Mitbewegen des Rezipienten heraus.
Olafsdóttirs Arbeit bannt Energie, Beweglichkeit, Kraft, Räumlichkeit mit Hilfe des Werkstoffes in ihr Artefakt, dieses Konstrukt ist sichtbar gewordene Idee.
William Faulkner schreibt 1941 an Warren Beck: »Bis jetzt habe ich noch keinen glücklichen Ausgleich zwischen Methode und Material gefunden. (..) Wie Sie sehen, habe ich noch immer Mühe, Methode und Material in Einklang zu bringen.[7]
Sigrún Olafsdóttir und Thomas Wojciechowicz gelingt es, in ihren Arbeiten nicht nur Material und Methode in Einklang zu bringen; beide Künstler gewinnen einen unmittelbaren Zugang zum Rezipienten und verschaffen sowohl in ihrem *Hauptwerk*, dem skulpturalen Schaffen, als auch in den nicht minder wichtigen flächenkünstlerischen Arbeiten nicht nur ein sinnliches Erlebnis sondern auch Erkenntnis.

Anmerkungen
1) Jean Giono, Das Lied der Welt. Roman. Paris 1934, S. 5.
2) Henckmann/Lotter, Lexikon der Ästhetik. München 1922, S. 63.
3) Nautilus pompilius oder Perlboot, Kopffüßler, lebt im Indischen und Pazifischen Ozean in Tiefen von mindestens 100 m. »Die vielen Scheidewände seines inwendig perlmutterglänzenden (…) Gehäuses verstärken (…) dessen Widerstandsfähigkeit und geben dem Tier durch ihren Gasinhalt einen guten Auftrieb.« H. W. Smolik, rororo Tierlexikon. Bd. 5. Hamburg 1968, S. 157.
4) Kunstszene Saar. Landeskunstausstellung 1995. Katalog. Saarbrücken 1995, S. 100f.
5) William Faulkner, Briefe. Zürich 1980, S. 308.
6) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der Bildenden Kunst. Straßburg 1910, S. 77.
7) William Faulkner, Briefe. Zürich 1980, S. 115.



*Thomas Wojciechowicz, Wettbewerbsentwurf für den Innenhof der Landeszentralbank in Saarbrücken, 1996*



*Sigrún Olafsdóttir, Wettbewerbsentwurf für den Innenhof der Landeszentralbank in Saarbrücken, 1996*

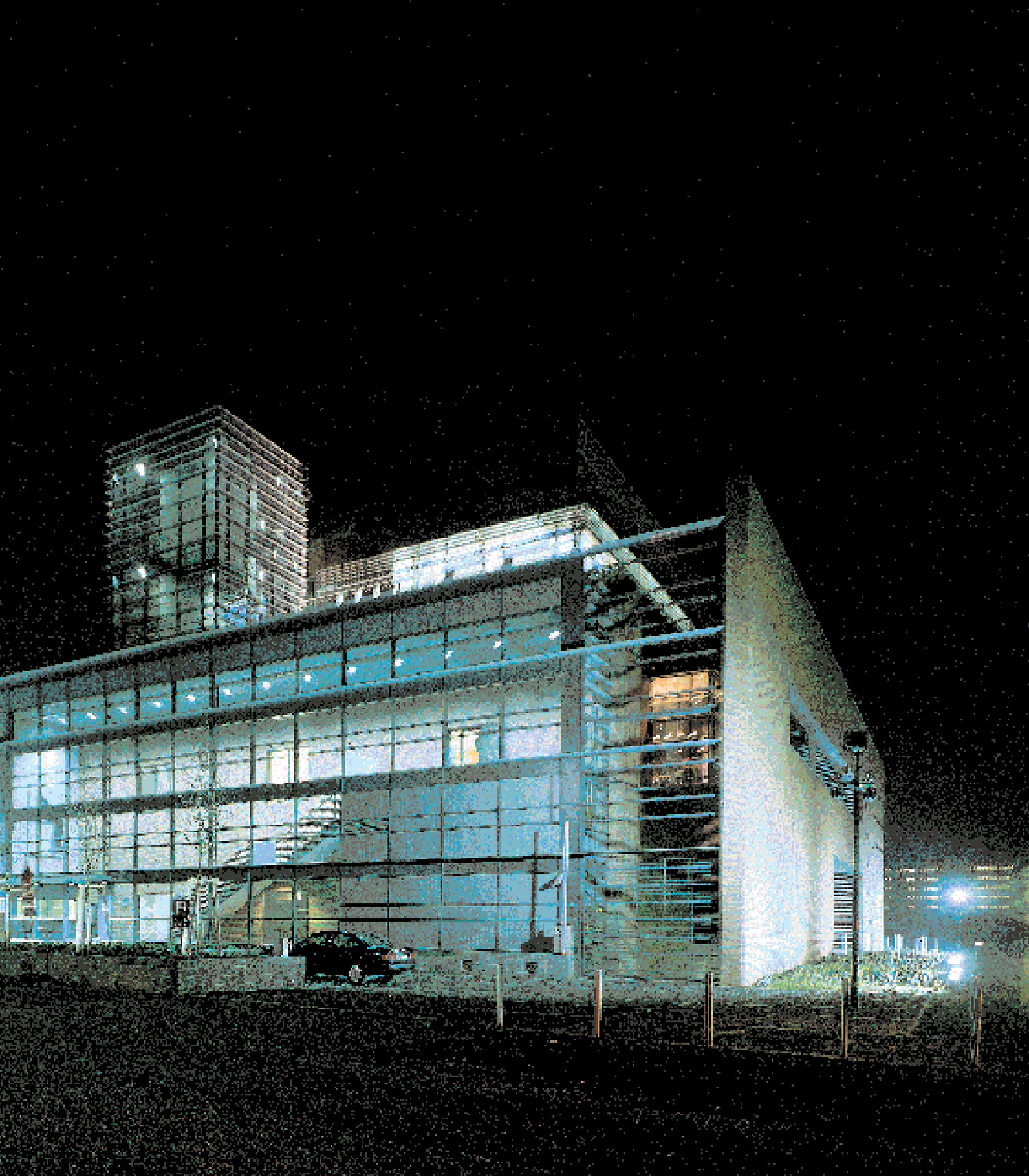
**Architektur und Kunst**
Architektonische Konzeption des Gebäudes der Landeszentralbank in Saarbrücken

*Rena Wandel-Hoefer*

Die Proportionen des Baukörpers und die äußere Materialwahl sind städtebaulich bestimmt, viele Details in der Gestaltung der Fassaden resultieren aus der inneren Struktur.
Der aus abgewinkelten Klinker-Wandscheiben gefügte Sockel gibt dem Gebäude die erforderliche Basis, um neben der dominierenden Westspange ein Gegengewicht bilden zu können. Zugleich schafft er durch seine Höhenstaffelung für die in den Bürgerpark führenden Fußwege maßstäbliche Proportionen. Die Räume zwischen den parallel verschobenen Wandscheiben nehmen Einfahrtstore, Treppenhäuser, Rampenabfahrten und Technikebenen auf, so dass trotz des beengten Umfeldes großzügige und öffentlich zugängige Freiflächen unmittelbar bis ans Gebäude reichen können.
Auf diesem Sockel wird ein weiterer Teil der überbauten Grundstücksflächen als Dachgarten für die Natur zurückgewonnen.

Verwaltungs- und Wohnungsgeschosse geben dem Komplex zusammen mit den gläsernen Treppentürmen die für die städtebauliche Fernwirkung erforderliche Höhe.

Eine Landeszentralbank stellt von ihren räumlichen Anforderungen her eine große architektonische Herausforderung dar.
Hier werden im Grunde unkompatible Funktionen und Raumzuschnitte miteinander kombiniert: LKW-Ladehallen und hochgesicherte Kassenräume, ein eleganter Kunden-Empfangsraum neben einer fast industriellen Geldbearbeitung, ein tausend Tonnen schwerer zweigeschossiger Tresor und darunter hochwassergesicherte Garagen, Verwaltungs- und Repräsentationsräume und über allem Wohnungen, die völlig autark vom Sicherheitsbereich der Bank funktionieren müssen.
Dieses Raumprogramm wird vom Bauherrn nach Bundesstandards bis auf 1/10 qm genau und detailliert nachzuweisende Kostenansätze festgelegt und ergänzt durch komplexe Sicherheitskonzepte, die elektronisch, konstruktiv und in der Organisation der Raumfolgen koordiniert werden müssen.



*Landeszentralbank in Saarbrücken*
*– Innenhof mit der* Orange Spirale *von Sigurd Rompza*
*– Südansicht*

Zu diesen LZB-spezifischen Anforderungen kommen in Saarbrücken die Besonderheiten des Baugrundstückes: Die Lage im Alten Saarbett erfordert eine anspruchsvolle und auf die extremen Lasten angepasste Pfahlgründung. Die unmittelbare Nachbarschaft der haushohen, vielbefahrenen Westspange verlangt adäquate städtebauliche Antworten.

All diese Anforderungen sind mit einem kompetenten und engagierten Team von Ingenieuren, Sonderfachleuten auf Planer- und Bauherrenseite lösbar: organisatorisch, technisch, funktional.

Doch die uns wichtigste Frage ist damit noch nicht beantwortet:
80 Frauen und Männer verbringen einen erheblichen Teil ihrer Lebenszeit in diesem Gebäude unter alles anderem als alltäglichen Arbeitsbedingungen. In hermetisch abgesicherten Räumen, umfassend elektronisch überwacht und mit sicherlich auch persönlich belastender Verantwortung.

Wie können für sie Räume geschaffen werden, die die geschilderten funktionalen und sicherheitstechnischen Zwänge in den Hintergrund treten, im besten Fall vielleicht sogar manchmal vergessen lassen? Wie kann hier das Komplizierte einfach gemacht werden?

Gelingt es, ohne aufgesetzte Attitüde oder modische Eitelkeiten aus der Zweckmäßigkeit eine selbstverständliche Ästhetik zu entwickeln?

An verschiedenen Stellen und mit den unterschiedlichsten Mitteln wurde versucht, Freiräume zwischen Ästhetik und Funktion zu schaffen, die man als Nischen für die Freude apostrophieren könnte.
Überall im Gebäude findet man – von außen nicht zu vermutende – Innenhöfe und Dachgärten, die neben die unmaßstäbliche, unwirtliche Nähe der Straßenbrücke kleine grüne Oasen setzen.
Fenster und Fassadenöffnungen lassen – wo möglich – den Blick nach draußen nicht als beiläufige Zufälligkeit, sondern als immer wieder neu zu entdeckendes Bild erleben.

Andere Details im Gebäude interpretieren Gewohntes in etwas anderer Sichtweise – so schweben in den Büros der Obergeschosse weiße Kühldeckensegel unter sommerhimmelblauen Betondecken oder ein in die Wandverkleidung integrierter Aktenschrank wird zum schildförmigen »Sesam-Öffne Dich«

Dank des besonderen Engagements und Kunst-Verständnisses des Bauherren ist es gelungen, die Beiträge von Künstlern zum integralen Bestandteil des Gebäudes zu machen.

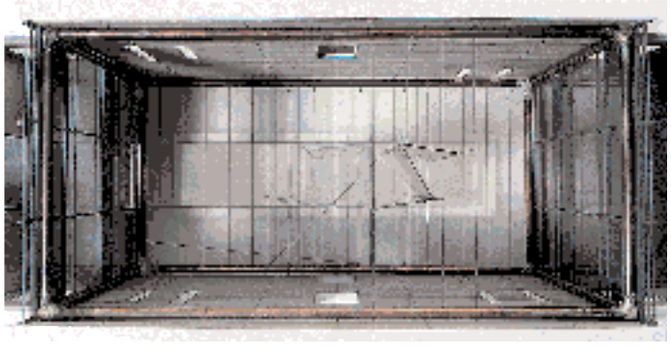
In drei Gebäudebereichen konnten wir bereits während der Bauzeit gemeinsam mit Künstlern diesen Dialog zwischen Raum und Kunst begleiten:
Die Spirale von Sigurd Rompza spannt sich zwischen Wände im Lichthof des 2. und 3. Obergeschosses, kontrastiert und interpretiert den strengen Raum mit beherrschter Dynamik.

Die interne Treppenverbindung zwischen 1. und 2. OG, geboren aus der Notwendigkeit eine kurze Verbindung unter Umgehung der Sicherheitskontrollen im Haupttreppenhaus zu schaffen, wurde durch die Kunst Werner Bauers zur begehbaren Lichtplastik. Mit der Dynamik ihrer Lichtwirbel adelt sie die Banalität des Aufstiegs zum Augen-sinnlichen Luxus.

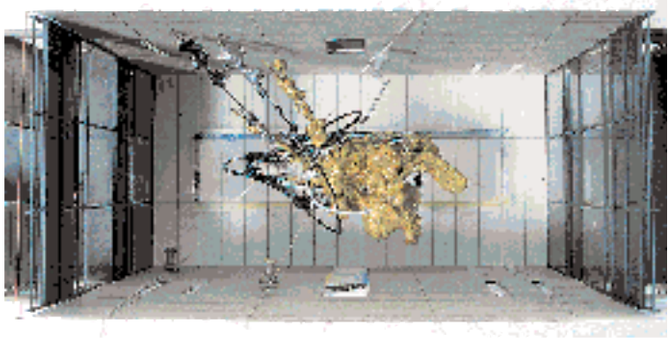
Dem Büro des Präsidenten schenken verschießbare transluzente Stoffpaneele von Dorothee Zech als lichtdurchflutete, textile Kunstwerke subtile Lichtstimmungen.

Die meisten Kunstwerke der Landeszentralbank, die unabhängig vom Gebäude entstanden sind, haben hier, auch in für uns bisweilen überraschenden Perspektiven, ideale Raum-Symbiosen gefunden. Diesen häufig spontanen Dialog empfinden wir als Bereicherung für Gebäude, Bauherr und Besucher.

**Zum Wettbewerb für die künstlerische Gestaltung des Bereichs *Innenhof* im neuen Dienstgebäude für die Hauptstelle Saarbrücken der Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland**



*Werner Bauer*



*Bodo Baumgarten*

*Lukas Kramer*

Die Durchführung des Wettbewerbs geht auf mehrere gedankliche Ansätze zurück. Der erste hat seine Wurzeln in einer mit dem Neubau des Landeszentralbank in Mainz begründeten Tradition, das Konzept *Kunst am Bau* grundsätzlich im Bereich der darstellenden Gegenwartskunst zu verwirklichen und das Ergebnis auch in einer Dokumentation zu veröffentlichen. In diese Tradition ließ ich mich bei der Übernahme des Präsidentenamtes der Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland gerne einbinden. Mein eigenes Kunstverständnis machte es mir leicht.

Als die Entscheidung für den Neubau der Hauptstelle der Landeszentralbank in Saarbrücken, Hafenstraße, gefallen war, stand daher für mich und meinen Vorstandskollegen Leopold fest, daß die neubegründete Tradition in Mainz, die gleichzeitig auch ein starkes Element der Förderung regionaler Künstlerinnen und Künstler umfaßte, nach Saarbrücken übertragen werden sollte. Im Saarbrücker Gebäude werden also bedeutende Künstlerinnen und Künstler aus unserer Region – also auch die *Ausgewanderten* – mit hervorragenden Arbeiten repräsentiert sein: die Bank als eine Art Schaufenster.

Diese Idee erfuhr im Gespräch mit Bernd Schulz, dem Direktor der Stadtgalerie in Saarbrücken, insoweit eine Erweiterung, als er dafür warb, im Rahmen der Ausgestaltung unseres Baus mit Kunst auch die wiedergegründete Hochschule der Bildenden Künste Saar in angemessener Form zu beteiligen. Könnte man nicht, so sein Gedanke, einen Raum für einen Wettbewerb, z. B. für Studenten, öffnen?

Mittlerweile schritt die Planung unseres Gebäudes fort und der Vorstand konnte die Vorstellung von der künstlerischen Ausgestaltung konkretisieren. Er entschied sich, keinen künstlerischen Großakzent vor dem Gebäude vorzusehen. Die stark strukturierte Glashaut vor dem ziegelummauerten Kubus des unteren Gebäudeteils setzt einen hinreichenden eigenständigen Akzent. Kunst wird also erst im Gebäude wirksam sein, in Teilen durch die

Glashaut sichtbar, in anderen – ja den meisten – Teilen nur den Benutzern des Gebäudes nach Überwinden der Sicherheitsschranken zugänglich: es wird also *Kunst im Bau* geben!

Bei den Baubesprechungen wurde uns bewußt, daß ein sich aus technischen Gründen ergebender Lichtschacht mit ca. 6 auf 12 m Grundfläche, der für viele Nutzer des Gebäudes wie eine Vitrine wirken wird, gestaltet werden müßte. Zwar überzeugte auch die entwickelte Architekturlösung. Aber herausfordernd wirkte der Gedanke, diesen Raum zur künstlerischen Gestaltung anzubieten. So wurde hier der Ort eines Wettbewerbs gefunden.
Ein Wind und Wetter ausgesetztes, nur jeweils in Teilen sichtbarwerdendes Kunstwerk war gefordert; hinzu traten weitere Restriktionen: der Innenhof kann grundsätzlich nicht begangen werden und der Boden hat eine begrenzte Belastbarkeit, was schwere Stein- oder Stahlskulpturen ausschließt.
Wir waren uns angesichts dieser Umstände schnell klar darüber, daß ein offener Wettbewerb – etwa an Studenten gerichtet – wohl kaum zu brauchbaren Vorschlägen führen würde. Denn das sollte ja das Ergebnis sein: ein realsierbarer Wettbewerbsentwurf!

Das Nachdenken über die einzuladenden Teilnehmerinnen und Teilnehmer, zumal sie aus der Region kommen und wettbewerbserfahren und -bereit sein sollten, zog sich deshalb über einige Monate hin. Die ungewöhnliche Wettbewerbsaufgabe erforderte einerseits Beschränkung des Teilnehmerkreises, andererseits eine Vielfalt der künstlerischen Äußerungen.
Jo Enzweiler und Bernd Schulz ist für manchen Hinweis zu danken, der den Vorstand schließlich zu seiner Auswahl von sechs Künstlern und zwei Künstlerinnen befähigte, unter ihnen zwei von außerhalb des Saarlandes.
Mit Ursula Bertram wurde eine in Rheinland-Pfalz mit zahlreichen Arbeiten im öffentlichen Raum erfolgreiche Künstlerin eingeladen. Leider konnte sie wegen eines Krankheitsfalles in der Familie dann doch keine Wettbewerbsarbeit abgeben. So blieb der rheinland-pfälzische Bereich der gemeinsamen Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland tatsächlich unrepräsentiert. Den Wunsch, auch einen kongenialen Teilnehmer aus der französischen Nachbarregion dabeizuhaben, erfüllte uns Jean-Luc Vilmouth, in Creuzwald/ Lothringen geboren und in Paris lebend, mit seiner Zusage.

Der Vorstand sieht sich durch das Ergebnis des Wettbewerbes mehrfach bestätigt. Eine beachtliche Vielfalt von Entwürfen ist entstanden, die sich oft einer schnellen und eindeutigen Zuordnung zu den entwerfenden Künstlern entzieht. Mancher Teilnehmer hat mit dem Entwurf seine traditionellen Dimensionen verlassen. Mehrere realisierbare Entwürfe liegen vor. Schließlich konnte die Jury eine Arbeit prämieren, die allen Anforderungen des Auslobers gerecht wird. Sie soll deshalb auch verwirklicht werden.

Seit der grundlegenden Entscheidung über den Wettbewerb bestand die Absicht, den Prozeß, der zur *Kunst im Bau* führen wird, auch sichtbar zu machen. Deshalb wird der Wettbewerb in Text und Bild dokumentiert und veröffentlicht, werden die Arbeiten öffentlich ausgestellt. Und deshalb wird unsere Dokumentation in einem gemeinsamen Schuber mit der Dokumentation von *Kunst im öffentlichen Raum in Saarbrücken*, die das Institut für Aktuelle Kunst in Saarlouis erarbeitet hat, verklammert. Das neue Kunstwerk in unserer Hauptstelle wird Teil der Kunst im öffentlichen Raum in Saarbrücken. Es setzt eine langjährige, beachtenswerte Tradition in Saarbrücken fort. Die Verbreitung beider Dokumentationen soll deshalb verdeutlichen, daß nicht die endgültige Plazierung eines Kunstwerkes im öffentlichen Raum oder einem öffentlichen Gebäude die Aufgabe einer öffentlichen Institution sein kann und deren Rechtfertigung für die Verwendung von Steuermitteln, sondern das Bewußtmachen von Kunst als unverzichtbarem, konstitutivem Bestandteil des demokratischen Gemeinwesens.

Hans-Jürgen Koebnick. In: Wettbewerbe Kunst im öffentlichen Raum im Saarland 3. Saarbrücken 1996, S. 8

*1996 wurden acht Künstlerinnen und Künstler von der Landeszentralbank zur Teilnahme am Wettbewerb eingeladen:*
*– Werner Bauer, Völklingen*
*– Bodo Baumgarten, Saarbrücken*
*– Ursula Bertram, Mainz*
*– Lukas Kramer, Saarbrücken*
*– Sigrún Olafsdóttir, Saarbrücken*
*– Sigurd Rompza, Saarbrücken*
*– Jean-Luc Vilmouth, Paris*
*– Thomas Wojciechowicz, Saarbrücken*

*Die Unterlagen wurden am 28.5.1996 an die Künstler versandt. Nach dem Kolloquium vom 14.6.1996 wurde die Abgabefrist auf den 6.9.1996 festgelegt.*
*Am 2.10.1996 erfolgte die Vorprüfung der sieben eingereichten, den Auslobungsbedingungen entsprechenden Arbeiten.*

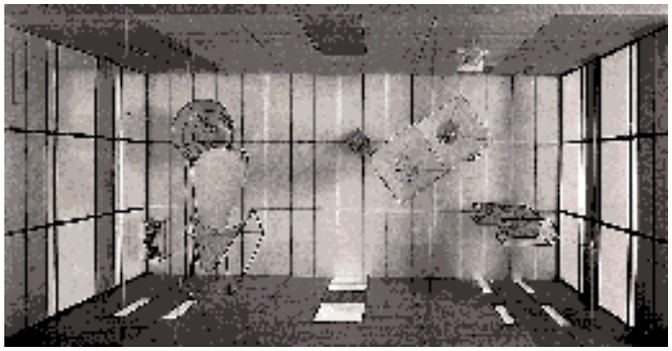
*Das Preisgericht:*
*– Hans-Jürgen Koebnick, Präsident der Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland, Mainz*
*– Bolko Leopold, Vizepräsident der Landeszentralbank in Rheinland-Pfalz und im Saarland, Mainz*
*– Andrea Wandel, Architektin des Büros Wandel-Hoefer-Lorch, Saarbrücken*
*– Bernd Schulz, Leiter der Stadgalerie Saarbrücken*
*– Prof. Jo Enzweiler, Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken*
*– Prof. Horst Gerhard Haberl, Hochschule der Bildenden Künste Saar, Saarbrücken*
*– Rolf Peter Hennes, Architekt, Mainz*

*Das Preisgericht tagte am 11.10.1996 unter Vorsitz von Rolf Peter Hennes. Es empfahl einstimmig die Arbeit von Sigurd Rompza zur Ausführung: »Die Konzeption der Orange Stahlspirale überzeugt durch ihre Reduzierung. Sie schafft als Kraftlinie im Raum ein interessantes Spannungsfeld zur Architektur. Die Farb-Formbeziehung ist logisch und konsequent. Die Detailansichten, die bei den verschiedenen Betrachtungswinkeln entstehen, stehen im spannungsvollen Verhältnis zum logischen Ganzen.«*

*Sigrún Olafsdóttir*

*Sigurd Rompza*

*Jean-Luc Vilmouth*

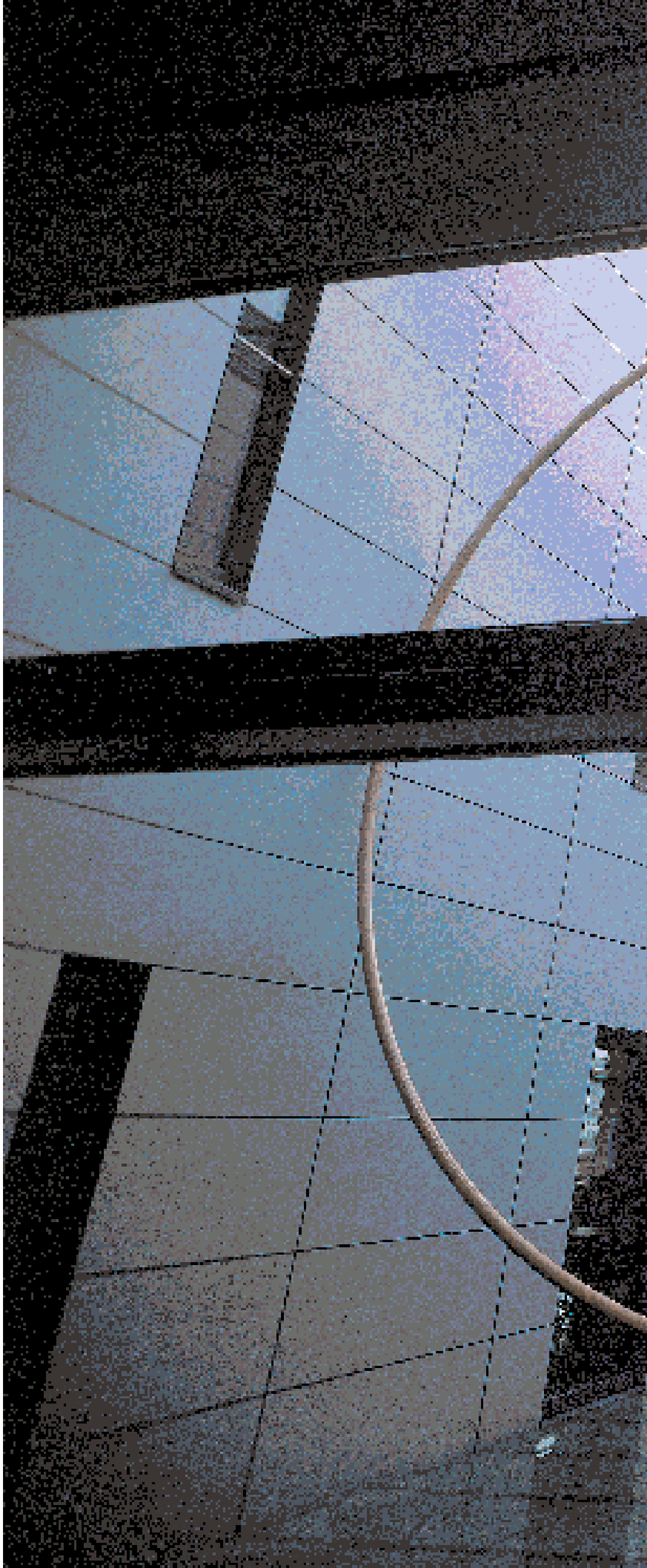


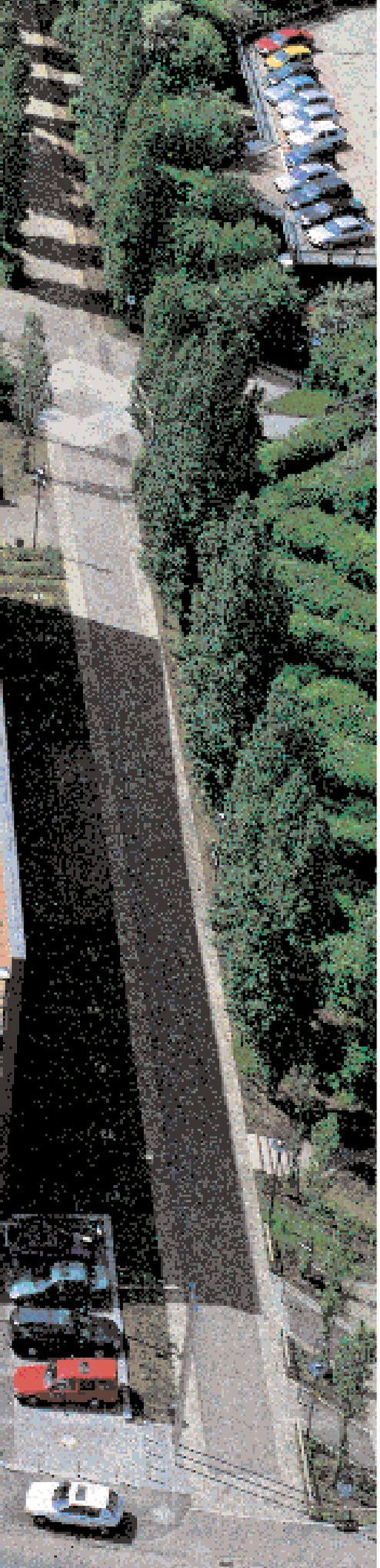
*Thomas Wojciechowicz*

**Sigurd Rompza**
*Orange Spirale*, 1998
Stahlrohr, pulverbeschichtet
Außendurchmesser: ca. 6 m
Durchmesser des Stahlrohrs: 12 cm

»Dem von mir vorgestellten Modell für den künstlerischen Wettbewerb in Verbindung mit dem Neubau der Landeszentralbank in Saarbrücken liegen folgende Vorüberlegungen zugrunde:
Gegeben ist ein Innenhof, der von allen Seiten und von verschiedenen Höhen einsehbar ist. Er ist oben offen. Das Kunstwerk ist dem Wetter ausgesetzt. Es soll auf den Raum, für den es vorgesehen ist, Bezug nehmen. Zudem soll es den Kontext Bank eindeutig symbolisieren.
Die von mir vorgeschlagene künstlerische Lösung ist eine exakt konstruierte Spirale, die den Raum des Innenhofs gliedert und eine direkte Beziehung zur Architektur aufnimmt. Visuell drückt sie gegen die Wände links und rechts, an denen sie nicht sichtbar befestigt werden soll. In syntaktischer Hinsicht ist wichtig, dass das lineare Zeichen auch in Ausschnitten, z.B. beim Blick durch die schmalen Fenster, je andere, jedoch stets gültige Formen bildet. Aufgrund des Lichteinfalls von oben projiziert das Objekt Schattenlinien auf die Wände, die sich während des Tages stets verändern. Die Farbe Orange ist sehr lichthaft und geht eine Verbindung mit der kraftvollen Form ein.
Das spiralförmige Objekt symbolisiert Entwicklung und Fortschritt. Die runden Formen verweisen im Kontext der Bank auf Geld.«

*Sigurd Rompza*





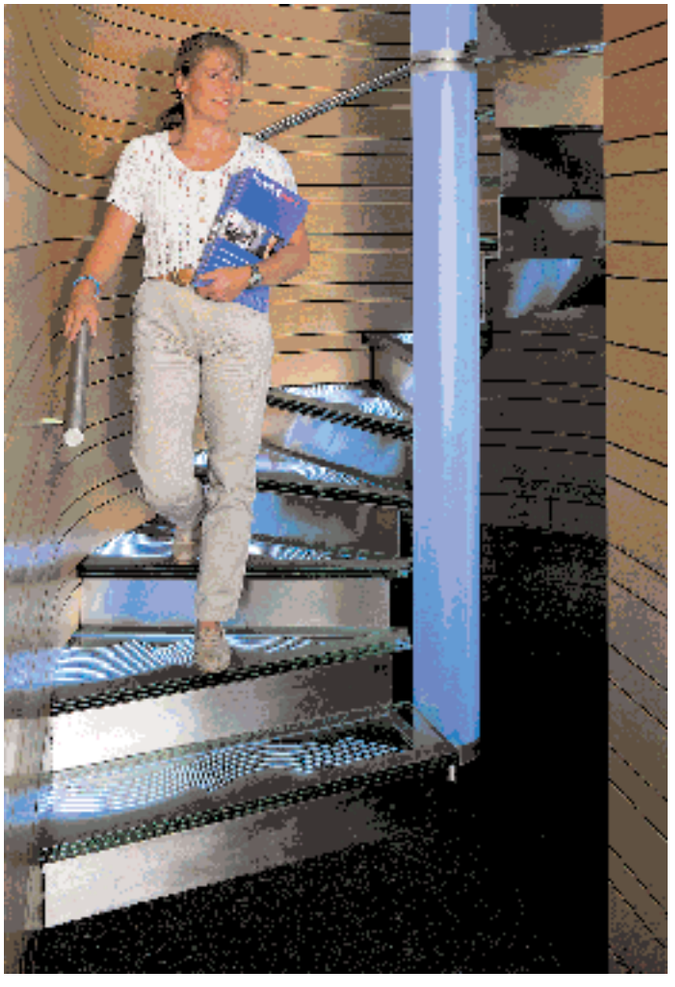
**Kunstsammlung**
**der Landeszentralbank**
**in Rheinland-Pfalz und**
**im Saarland**
**Hauptstelle Saarbrücken**

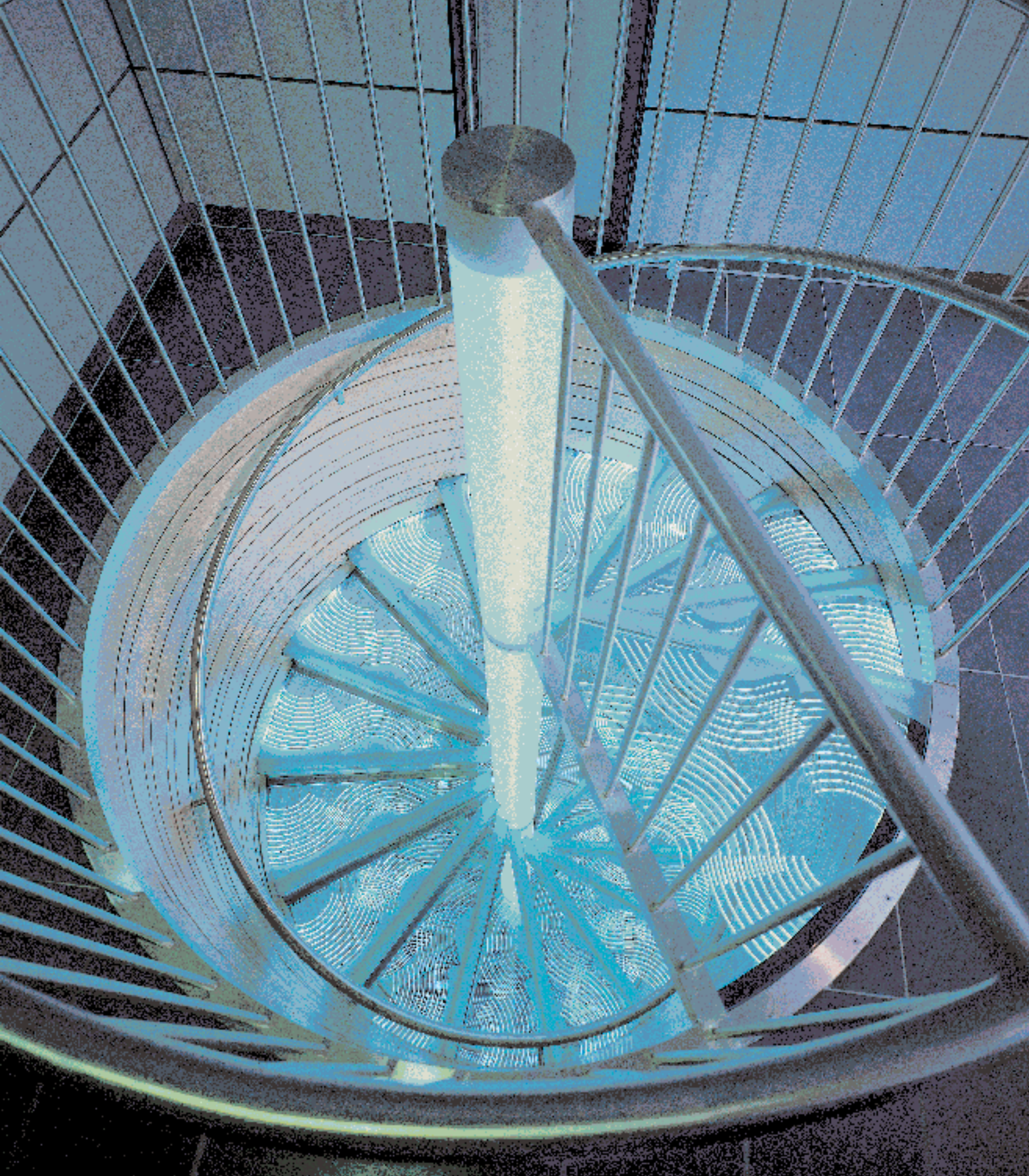
**Werner Bauer**
Treppe
1999
Edelstahl, Verbundsicherheitsglas,
Acrylglas, Lichtleitfasersysteme
6 m Höhe

Die Treppe ist eine Wendeltreppe und steht im architektonischen Zusammenhang mit dem Gebäudekern. Auf den Grundriss bezogen stellt sie eine vertikale Verbindung auf enger Basis zwischen dem ersten und zweiten Obergeschoss dar. Die Treppe ist rund geführt. Keilförmige Stufen winden sich um eine Lichtsäule in die Höhe. Diese dient hier jedoch nicht der Befestigung der Wendelstufen, sondern beleuchtet zusammen mit den Stufen den zylinderförmigen Treppenaufgang.
Die Stufen sind in die umgebenden Wände eingelassen, die mit Buchenholz verkleidet sind. Von hier aus wird das Licht über Lichtleitfasersysteme in die Acrylstufen und die Lichtsäule eingespeist. Setzstufen, Handlauf und Geländer bestehen aus Edelstahl.
Die Auftritte sind von oben nach unten aus dreischichtigem Verbundsicherheitsglas und darunter montiertem Acrylglas zusammengesetzt. Die Acrylglasplatten sind künstlerisch gestaltet, die Lineatur ist in das Glas graviert. So wie die unsichtbare Lichtquelle die Konturen der Gravur auf dem Auftritt, wie mit einem scharfen Stift zeichnet, evoziert sie zusammen mit den graphischen Gestaltungselementen in den Setzstufen Spiegelungen und neue visuelle Überraschungen. Um die Sicherheit der Benutzer nicht zu gefährden, sind die Auftritte im Vorderteil der Glasplatte aufgerauht. Die Aufrauhung des Glases ist formal dem Lineament der Gravur angepasst.

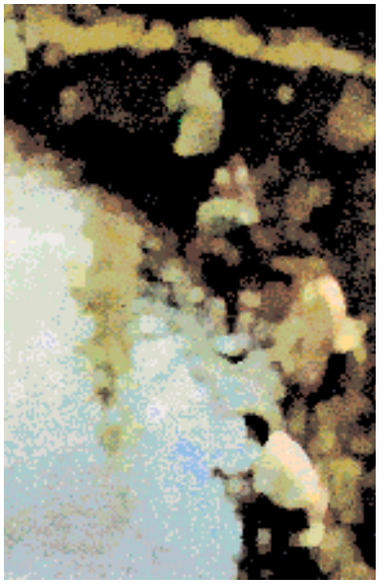
Werner Bauer wollte nicht nur den dunklen Treppenschacht beleuchten, sondern auch zur Benutzung der Treppe ermuntern, indem er die gravierten Linien in gegenläufigen konzentrischen Bogen gestaltete. So lädt der Bogen in der Mitte der Stufe eher zum Treppensteigen und der Gegenbogen außen eher zum Hinabgehen ein. Beide Bogen bilden eine graphische Einheit, die durch die teilweise Verzahnung ihrer Anfänge oder Enden verstärkt wir und eine Balance schafft, die der zunächst nur als Lichtkunstwerk angesehenen Treppe zu ihrer funktionalen Bestimmung verhilft. Mit dieser Treppe ist ein hervorragendes Beispiel für die Beteiligung eines Künstlers im Bereich der Architektur realisiert worden. In der engen Zusammenarbeit von Architekt und Künstler konnte Werner Bauer seine lichtbildnerischen Gestaltungsprinzipien in eindrucksvoller Weise raumfunktional anwenden.

*Isolde Köhler-Schommer*





**Hermann Becker**
*Errungenschaften der Volks-*
*wirtschaft. Erholungszone*
*1. Morgens am linken Ufer*
*2. Ruderpaar*
*3. Abends am rechten Ufer*
dreiteilig, 1997
Elektronische Datenverarbeitung,
Tinte auf Papier, 60 x 160 cm



Stark retuschierte Propagandafotos aus sowjetischen Bildbänden der Stalinzeit dienten als Ausgangsmaterial dieser Arbeit, selbst wiederum Teil eines größeren Projektes. Winzige Details jener Panoramabilder isolierte ich und unterzog ihre Daten umfangreichen Neuberechnungen. Sie führten zu einer frühmodernen Bildsprache, aus einer Epoche, als Karl Marx gerade tot und Josef Stalin noch ein Kind war.
Rückblende zu einem Punkt, an dem das vergangene Jahrhundert, das letzte historische und die Moderne gleichermaßen, vielleicht noch anders möglich gewesen wären.

*Hermann Becker*

**Walter Bernstein**
*Industrielandschaft*
Öl auf Leinwand
55 x 90 cm

»... Vielfach nimmt das Industriebild landschaftlichen Charakter an, verwachsen die Hochöfen, Fördertürme und die rauchenden Schlote auf's Engste mit ihrer Umgebung. Aus rhythmisch über die Fläche verteilten Farbflecken baut Bernstein die Kompositionen auf, wobei betont graphische Elemente die malerischen Farbzonen gegeneinander abgrenzen und das Bildgefüge strukturieren. Architektonisches und Landschaftliches wird farblich einander angeglichen. Aus dem spannungsreichen Miteinander von warmen Rotbraun- und Ockergelbtönen und kühlen, oft metallisch schimmernden Blauwerten erwächst die für Bernstein so typische farbige Grundstimmung, die auch viele seiner Figurenbilder auszeichnet. Starke Hell-Dunkel-Kontraste, die bis zur Gegeneinandersetzung von Schwarz und Weiß reichen können und vornehmlich in den Arbeiten der letzen Jahrzehnte auftreten, ergänzen die Farbwirkung und verleihen dem Bildganzen seine kompositionelle Festigkeit....«

Nicole Nix. Walter Bernstein.
In: Walter Bernstein. 1901-1981.
Malerei und Graphik. Museum im Bürgerhaus. Neunkirchen 1993, S. 9

**Francis Berrar**
Edition 5 Laboratorium 16/1997
Mappe mit einer Hinterglasmalerei
Öl und Acryllack auf Acrylglas
Format: DIN A 3
Auflage: 50
40 x 29,5 cm

… Seit Frühjahr 1997 experimentiert Francis Berrar mit den malerischen Möglichkeiten der Hinterglasmalerei, zunächst auf Bruchstücken, dann auf rechteckigen Glas- und Plexiglasscheiben. Rahmenlos, frei aufgehängt bzw. -gestellt treten die Hinterglasbilder dem Betrachter als verletzliche visuelle Körper mit neuer objekthafter und materieller Identität entgegen. … Der Betrachter sieht durch die diaphane Raumschicht des Glases genaugenommen auf die Rückseite von Berrars Malerei. Indem – umgekehrt wie in den Leinwandbildern – die zu vorderst sichtbaren Farbschichten nicht die letzten, sondern die ersten sind, die Berrar auf die Glasplatte aufgetragen hat, sieht man tatsächlich in den in großen, spontanen Zügen gemalten grauen und weißen Farbflächen auf den Grund des Bildes. …
Christoph Wagner. In: Edition 5, 1997

**Dietmar Binger**
*Altes Saarland-Museum*
6.8.1982
Dispersion, Acryl auf Leinwand
200 x 100 cm

1962 besuchte ich erstmals das alte Saarland-Museum am St. Johanner Markt (heute Stadtgalerie).
1982 hatte ich ein eigenes Atelier in den durch Umzug des Museums freigewordenen Räumen. An den Wänden fand ich noch die Bildlegenden-Schildchen der Gemälde.
In Erinnerung an den ersten ehrfurchtsvollen Besuch 20 Jahre zuvor löste ich die Namensschildchen von den Wänden und fügte sie als hommage in meine Arbeit »Altes Saarland-Museum« ein.
So sicherte ich mir dinglich ein Stück eigener Biographie.

*Dietmar Binger*

**Dietmar Binger**
*Saarbrücker Block*
(1996) 1999
Triptychon, 21-teilig
Polaroids in Doppelpassepartouts

In den Jahren 1996-98 hatte ich ständig eine Polaroid-Kamera dabei. Es entstanden in dieser Zeit spontan 4500 Fotos in und um Saarbrücken.
Eine Auswahl von 150 Polaroids, angeordnet als virtueller Spaziergang, wurde 1999 in einer Ausstellung gezeigt. Der »Saarbrücker Block« war zentraler Teil dieser Ausstellung.
Die Gesamtheit meiner Fotos verstehe ich als Teil eines verdinglichten, gleichsam nach außen gestülpten Gedächtnisses.

*Dietmar Binger*

**Monika von Boch**
*Fichtenwald Oberstdorf*
1957
Fotografie
61 x 52 cm

»...Die aus großer Distanz fotografierten Bilder verschiedener Waldstücke bestechen durch ihre Präzision und bestätigen Monika von Bochs Blick für die Feinteiligkeit eines Naturgewebes wie es dichte Baumbestände aus dem jeweils gesuchten Abstand des Betrachters bilden. Im Grunde ist es immer wieder die Faszination vor sich flächenhaft ausbreitenden, also bildmäßigen Strukturen verschiedenster Zusammensetzung und Ausdrucksqualität....«

J. A. Schmoll genannt Eisenwerth: Monika von Boch. Das fotografische Werk 1950-1980. Dillingen 1982, S. 95

**August Clüsserath**
*o.T.*
1956-65
Pastell
48 x 61 cm

»...Ende der 50er Jahre sind Malerei und Zeichnung nicht mehr zu trennen. Breit, weich und flüssig gibt sich die Linie. Linie, Farbe, Form sind sich Aussage genug. Das Bild entsteht nun ganz aus der Intuition: das innere Erlebnis und nicht mehr der Natureindruck gibt den Impuls zur Bildentstehung. …«

Dorothee Schank: Arbeiten auf Papier. In: August Clüsserath. Retrospektive. Stadtgalerie Saarbrücken 1990

**August Clüsserath**
*o.T.*
1965
Pastell
48 x 63 cm

**Helmut Collman**
*Blick von der Schloßmauer*
1949
Öl auf Leinwand
59 x 71 cm

Das 1949 entstandene Ölgemälde ist chronologisch dem Frühwerk des Künstlers zuzuordnen. Zu diesem Zeitpunkt arbeitet Collman zusammen mit dem Architekten Peter Paul Seeberger für die Stadt Saarbrücken. Die beiden sind maßgeblich am Neubau und Wiederaufbau des im 2. Weltkrieg zerstörten Schulraums beteiligt. Wie in vielen der frühen Werke ist der Betrachterstandpunkt erhöht und ermöglicht eine Aufsicht. Die perspektivische Wirkung wird noch verstärkt durch eine starke Betonung der Senkrechten, angefangen bei den Straßenlaternen im Vordergrund bis hin zu den Schornsteinen der Brebacher Hütte. Auch in der Farbgebung bleibt die Darstellung realistisch. Der Künstler orientiert sich weitgehend an der Lokalfarbe, wenn sich auch die Palette im Bereich der Braun-Grüntöne bewegt. Stellenweise klingt in diesem Bild schon der für Collman typische Duktus an, bei dem die Farbe nicht flächig, sondern beinahe akribisch, in feinen Strichlagen aufgetragen wird.

**Helmut Collman**
*Alt-Saarbrücken*
Öl auf Leinwand
70 x 83 cm

Das Bild zeigt eine Ansicht der Häuser hinter der Friedenskirche. In den 60er Jahren häufen sich die Architektur-Motive. Gleichzeitig ändert sich die Darstellungsweise. Die rein naturalistische Abbildung schwindet zugunsten einer strengeren Geometrisierung und perspektivischen Verdichtung. Dies wird auch durch den veränderten Betrachterstandpunkt verdeutlicht, der eine Darstellung von Räumlichkeit kaum noch ermöglicht. Wilhelm Weber bezeichnet diese Annäherung an die Konstruktionsprinzipien des Kubismus als »Einbruch kubo-expressionistischer Ausdrucksformen«. Später entwickeln sich hieraus die sog. »Fassaden- und Plakatbilder«, bei denen Formen und Schriften in das Bildgefüge einbezogen werden. Auch die Farbpalette wird heller und durchscheinender. Die Gegenstandsfarben sind aufeinander abgestimmt und bilden durch das harmonisierende Element »Weiß« einen Farbklang. Die Farben sind aus Einzeltönen zusammengesetzt.

*Claudia Burkhardt*

**Hans Dahlem**
*Rauhreif*
1966
Öl auf Leinwand
100 x 100 cm

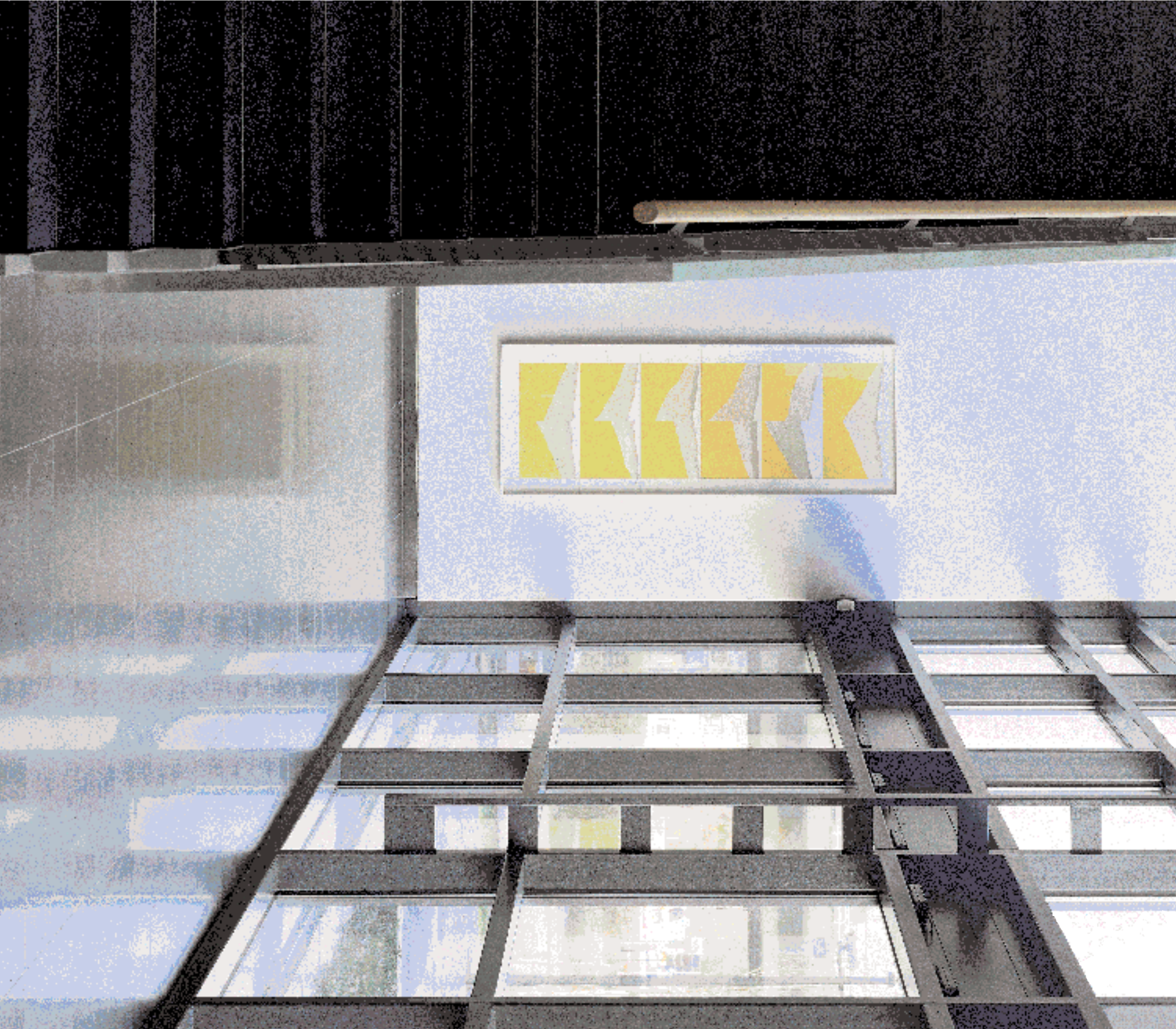
»... einem tiefdunklem Blaugrund erwächst ein vegetabiles Gebilde, vergleichbar einer Nachtpflanze, die zur Dunkelheit hin ihren Blütenkelch öffnet. Ein sukzessives Sich-Entfalten zum Licht erfolgt, wobei das Licht entgegen der wahrnehmbaren Natur nicht einem Außen entspringt. Es handelt sich vielmehr um ein der Pflanzenform immanentes Licht und Weiß ist der Lichtträger. Zwei Bewegungsarten sind hier miteinander verknüpft. Eine kontinuierlich von unten nach oben verlaufende Bewegung resultiert aus den an der Vertikalen orientierten Linienbezügen. Die zweite ergibt sich aus den kurzen, unzusammenhängenden Linien der Blütenblätter und wird bestimmt von häufigem Richtungswechsel. Auch wenn der Bildgegenstand hier die Assoziation mit der Pflanzenwelt ermöglicht, so haben doch keinesfalls nur Wachstum und Entstehen im biologischen Sinn Gestalt angenommen.... Dahlem kommt in diesem Punkt wiederum der Auffassung Paul Klees sehr nah, daß das Werden über dem Sein steht. Durch die Darstellung und das Festhalten von Bewegung im Bild wird das Kunstwerk zu einem Beispiel für geordnetes Werden... «

Waltraud Huth-Fox: Die bildkünstlerische Idee Hans Dahlems.
In: Hans Dahlem. Retrospektive 1948-1993. Ausstellungskatalog Orangerie Blieskastel 1993, S. 20

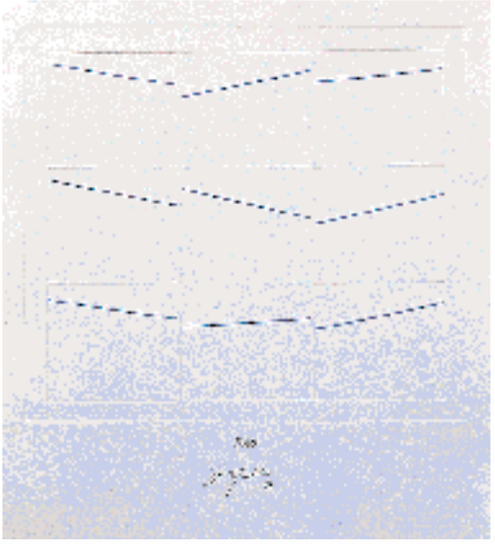
**Jo Enzweiler**
*ohne Titel*
Karton-Collage, Gelb-grau-weiß
1991
Karton
240 x 90 x 8 cm

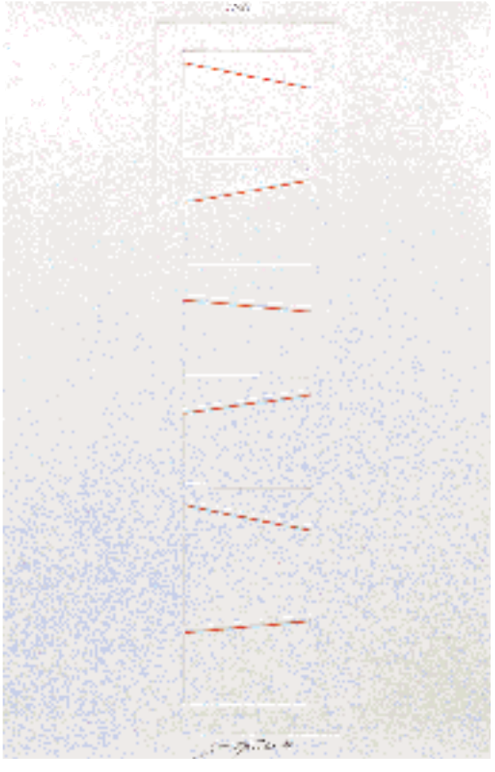
»… In der Kunst Enzweilers durchdringen sich Schemata »geometrischer« und »empirischer Begriffe«. Hinzu kommt der Charakter des Schemas als »Zeitbestimmung«, der nach Kant sich insbesondere beim Schema der »reinen Verstandesbegriffe« zeigt.
Jo Enzweilers Werke sind »Zeitbestimmungen« nach mehreren Hinsichten. Das Prinzip der »Wiederholung«, das aller »Serialität« zugrundeliegt, ist eine »Zeitbestimmung«. Aber mit bloßer »Wiederholung« ist es ja nicht getan, das Wichtige bei Enzweiler ist die »Variation« in der Wiederholung. Enzweilers Kunst lebt aus der Fülle der Variationen. Nur aus solcher Fülle von Variationen rechtfertigen sich die Wiederholungen innerhalb eines eng gefaßten Konzepts. Variationen aber fordern Vergleiche, fordern den ständig wandernden und abwägenden Blick, den Blick, der sich an keine vorgegebenen Leserichtungen mehr hält und der endlich über alle Vergleichungen sich erhebt und zur Ruhe kommt, zu einer Ruhe, die Jetztpunkte zusammenfaßt. Dann wird er der »Einheit der Mannigfaltigen der Anschauung« inne. …«

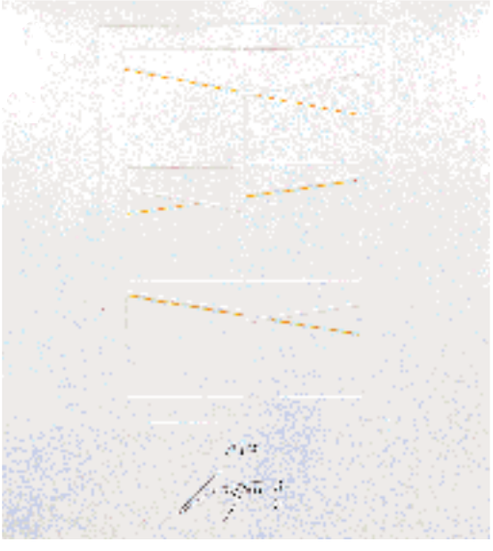
Lorenz Dittmann: »Schema« und »Horizont« in der Kunst Jo Enzweilers. In: Jo Enzweiler Karton-Collagen. Saarbrücken 1999, S. 38



**Jo Enzweiler**
Edition Freese 19/1997/98
*Horizonte*
Mappe mit drei Prägedrucken mit
Stiftzeichnungen Gelb-Rot-Blau
Druck auf Bütten
Auflage: 50 und 10 e.A.
Format: 41 x 30 cm



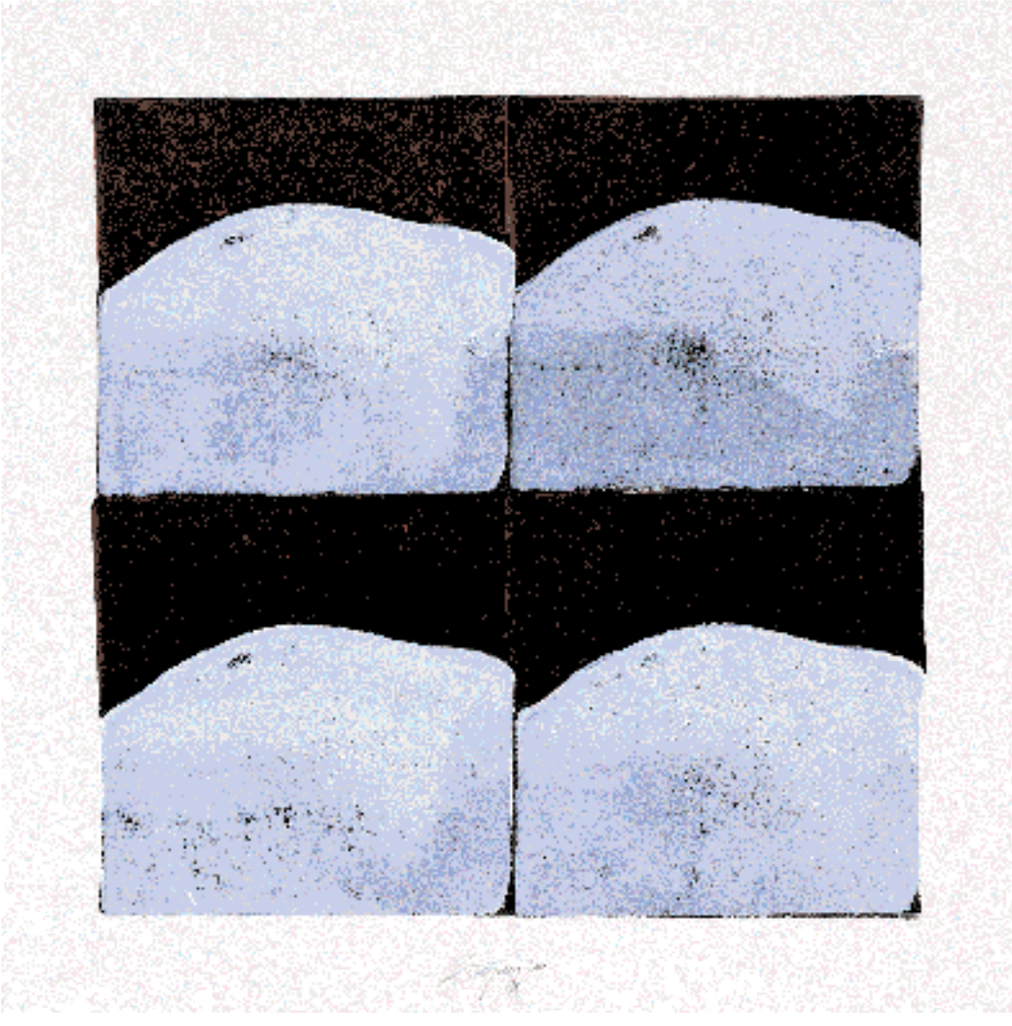




»… Im Räumlich-Flächigen vollzieht sich das Wechselspiel von Bewegung und Ruhe im Phänomen der »Horizonte«. … Er stellt eine Grenze dar, über die man im Bewußtsein schon hinaus ist, in ihm symbolisiert sich ein Verlangen, ins Unerschlossene vorzudringen und darin sich selbst zu entgrenzen. … Die Werke Enzweilers intensivieren noch den zeitlichen Charakter der »Horizonte«, indem sie die Horizont-»Linien«, d.h. die Rißkanten, durch die sie assoziiert werden können, in anschauliche Bewegung versetzen. In unterschiedlichen Bewegungscharakteren, weicheren oder wilderen, flammen die Kanten aus, hintereinander aufsteigende Schichten führen die Bewegung in die Ferne und die Höhe. …«

Lorenz Dittmann: »Schema« und »Horizont« in der Kunst Jo Enzweilers. In: Jo Enzweiler, 1999, S. 39

**Jo Enzweiler**
aus der Serie *Albufera*
1998
Gouache
80 x 60 cm



»… So lassen sich Enzweilers Gouachen als Charakterisierung des Jetzt ansprechen und lassen stärker noch als die Kartoncollagen (deren materialimmanente Kräfte stärker spürbar bleiben) das Verhältnis von Subjekt und Welt erkennen, zeigen noch stärker die Reflexion des Künstlers. Er erreicht doch mit zunächst rein malerischen, gegenstandsfreien Mitteln eine nicht meßbare, gedankliche, Tiefenräumlichkeit und mit dem Unterwerfen der Einzelbilder unter geometrische Rasterung und serielle Reihung die Immanenz der Veränderlichkeit in der Darstellung. …«

Michael Jähne: Die Gouachen von Jo Enzweiler. In: Jo Enzweiler im Kunstverein Dillingen im Alten Schloß, Saarbrücken 1999, S. 28

**Leo Erb**
*Linienbild*
1981
Karton
32 x 35 cm

»… Entsprechend der in allen Bildmitteln angelegten Ruhe bleiben die seriellen Abfolgen der Linien bzw. der Linienelemente im Bilde Leo Erbs immer »Klassisch statisch«. Die gerade, waagerechte Linie beginnt nicht wie in den Nagelformationen Ueckers oder den farbigen Sehpunktreihen Macks durch eine Formierung ein eigenes Leben und eine eigene Dynamik zu entwickeln. Bewegte Formierungen würden Erbs waagerechten Linien in Hinblick auch auf ihren Anteil am Gesamtbild ihren Sinn rauben.
Die gerade, waagerechte Linie ist ein imaginäres Gut. Das Unbehagen der bildenden Künstler an der geraden Linie rührt aus ihrer besonderen Eigenschaft als »imaginäre Grenzlinie« zwischen Flächen einer Formung im Bild her. Die Linie hat keinen Formkörper. Sie verliert ihre Eigenschaften, wenn sie sich krümmt oder abbricht, weil sie dann zur Formung wird. Nur als gerade Linie kann sie das in ihr ruhende Unbehaglichkeitspotential entfalten. Das hat Leo Erb erkannt und ausgenutzt. So wie die Linie im wahren Sinne des Wortes an der Grenze zwischen Flächen liegt, so liegt das Weiß an der Grenze zu allen Farben. Die Farben sind durch das Licht im Weiß, indem sie als zarte »Quanten« durch das Licht im Weiß lebendig werden können. …«

Meinrad Maria Grewenig:
Zur Linie im Werk Leo Erbs.
In: Leo Erb. Linienbilder, 1968-1988.
Saarbrücken 1988