



**Mitteilungen 2004**





**Laboratorium**

Institut  
für aktuelle Kunst im Saarland  
Institut  
d'art contemporain en Sarre  
an der Hochschule  
der Bildenden Künste Saar  
Saarlouis

## Editorial

Immer wieder werden die Mitarbeiter unseres Instituts bei Nachforschungen über Objekte der Bildenden Kunst, die wir – was unser Bundesland betrifft – systematisch zu erfassen suchen, mit den gleichen Beobachtungen konfrontiert: Fast immer sind die Gegenstände der Nachforschungen selbst denen, zu deren »Nutzen« die Kunstwerke übergeben worden sind, nicht hinsichtlich Herkunft und Bedeutung bekannt.

Sehr häufig wird festgestellt, dass die Objekte – wahrscheinlich aufgrund der mangelnden Kenntnis über Herkunft und Bedeutung – geradezu verwahrlost erscheinen. Hinzu kommt, dass ebenso häufig die verantwortlichen Behördenvertreter aus denselben Gründen einen pfleglichen Umgang mit dem Kunstwerk im öffentlichen Raum vermissen lassen.

Wir sehen es als unsere Verpflichtung an, mit dafür zu sorgen, dass das Kulturgut, das uns auf diesem Sektor aus der letzten Hälfte des 20. Jahrhunderts überkommen ist, in seiner Bedeutung für das öffentliche Leben, und damit für unsere kulturelle Identität, erkannt und gepflegt wird und erhalten bleibt.

Erfreulicherweise gibt es immer mehr Verantwortliche, die den Rat unserer Einrichtung einholen, wenn es um den Umgang mit Kunstwerken des öffentlichen Raumes geht. Auch in dieser Ausgabe unserer *Mitteilungen* finden sich vielerlei Anregungen, die direkt oder indirekt einen Beitrag zur Bewältigung der anstehenden Fragen leisten, so der elementare Beitrag von Oranna Dimmig zur Gedenkstätte Neue Bremm.

Es erfüllt uns mit großer Genugtuung, dass nun zum vierten Mal der Sparda-Bank-Preis für besondere Leistungen der Kunst im öffentlichen Raum, an dem das Institut mitwirken darf, in vorbildlich ausgestatteter Form vergeben werden konnte und mittlerweile auch über die Grenzen unseres Landes wahrgenommen wird. Eine Initiative, die dazu beiträgt, Wert und Bedeutung des Kunstwerkes im sozialen Kontext zu definieren.

Saarlouis, im Dezember 2004

*Jo Enzweiler*  
*Direktor des Instituts für aktuelle Kunst im Saarland*

## Grußwort

Die regelmäßige Herausgabe der Mitteilungen des Instituts für aktuelle Kunst, in denen sich durch unterschiedliche Beiträge das geistige Konzept und die sachliche Entwicklung der Einrichtung widerspiegelt, ist für den Förderverein von Jahr zu Jahr eine kleine wirtschaftliche Herausforderung. In Anbetracht der Bedeutung und Wirkung jedoch, die dieser Veröffentlichung beizumessen ist, ist die Entscheidung umso leichter, durch finanzielle Unterstützung dem Weg der Gedanken Raum zu geben.

Noch immer ist es im Bewusstsein der Öffentlichkeit umstritten, dass der Umgang mit der Bildenden Kunst ein integraler Bestandteil kulturellen Handelns ist, wenn auch häufig die Objekte der aktuellen Bildenden Kunst dem so genannten »gewöhnlichen« Bürger die Rezeption nicht gerade leicht machen. So schätzen wir umso mehr die Bemühungen des Instituts, an der Bewältigung dieser Frage ständig mitzuarbeiten und damit die soziale Integration von Kunst und Künstler zu erleichtern.

Auch diese *Mitteilungen* zeugen von dem Versuch des Instituts, in den ihm gegebenen Möglichkeiten, wichtige, zuweilen anstehende Probleme der Bildenden Kunst unseres Landes zu artikulieren und gegebenenfalls Lösungen anzubieten.

*Hans-Joachim Fontaine  
Präsident der Gesellschaft der  
Förderer des Instituts für aktuelle  
Kunst  
Oberbürgermeister der Kreisstadt  
Saarlouis*



Neu im Stadtbild von Saarouis:  
Wegweiser zum Institut für aktuelle Kunst  
auf der Alten Saarbrücke, Juli 2004

## ■ Datenbank

### ■ Archiv

Der Umfang der im Archiv des Instituts gesammelten Daten über Künstler und zur Kunst im Saarland (Einladungen, Plakate, Eröffnungsreden, Kataloge, Zeitungsberichte) wächst stetig: Informationen über 3 300 Kunstschafter, 4 060 Ausstellungen sowie 18 500 Zeitungsberichte. 7 300 Dias, Schwarz-Weiß-, Farb- und Digitalfotos sind im Bestand vorhanden. 2 700 Kunstwerke im öffentlichen Raum sind dokumentiert.

Die Bibliothek des Instituts einschließlich der Bücher der Stiftung Kantzenbach, die im Museum Haus Ludwig untergebracht ist, umfasst 6 800 Bücher.

## ■ Führungen

### ■ Januar, Februar, Oktober bis Dezember 2004

Führungen im Rahmen des Seminars »Kunst im öffentlichen Raum« gemeinsam mit Prof. Bernhard Focht, HTW Saarbrücken

## ■ Jury-Mitarbeit

### ■ 13. März 2004

Limes Kunstpreis, Stadthalle Merzig

### ■ 12. August 2004

Kalender-Fotowettbewerb der Kreissparkasse Saarlouis 2004 »Sehenswürdigkeiten im Kreis Saarlouis«

## ■ Sparda-Bank-Preis 2003/2004

### ■ 28. April 2004

Preisverleihung im Kurfürstlichen Schloss Mainz an Erwin Wortelkamp

## ■ Buchvorstellung

### ■ 7. Mai 2004

Interview 13. Monika Bugs im Gespräch mit Erwin Wortelkamp

## ■ Ausstellungen

### ■ 20. April bis 5. Mai 2004

»Lampen für die Nacht«, Grafikmappe mit Arbeiten der Klasse von Wolfgang Nestler, Laboratorium

### ■ 7. Mai bis 30. September 2004

Erwin Wortelkamp: »Installationen und Skulpturen«, Laboratorium, Saarlouis

### ■ 13. Mai 2004

Eröffnung der Dauerausstellung »Weite Heimat«, Mettlach, Cloef-Atrium:

Die Ausstellung wurde von Prof. Harald Hullmann, Hochschule für Bildende Künste Saar und Harald Gimmler für die Gemeinde Mettlach konzipiert und realisiert. Im Themenbereich »Innovationen – kulturelle, wirtschaftliche und wissenschaftliche Leistungen« dieser Ausstellung informiert das Institut auf einem Banner über seine Arbeitsweise.

Weitere Bereiche der Ausstellung »Felsen – Geschichten um die Saar«, »Cloef-TV – 2000 Jahre in 200 Sekunden als Nachrichtensendung« (Redaktion und Moderation: Sabine Graf)

»Landschaft – Land und Leute«  
»Grenzen – Grenzverschiebungen seit ca. 1766«

### ■ 6. bis 16. Juli 2004

Jo Enzweiler: »Marburgprojekt 2003/04« Saarbrücken, Ludwigskirche

Theo Brandmüller: Improvisation zum »Marburgprojekt«, veranstaltet von Netzwerk Musik Saar e.V.

## ■ Podiumsdiskussion

### ■ 15. August 2004

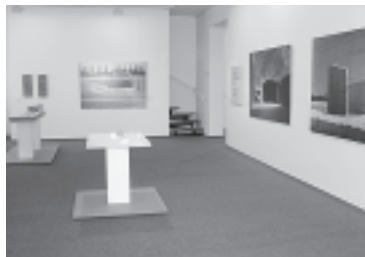
Im Rahmen der Ausstellung »Helmut Striffler – Architekt Robert Häusser – Fotograf« fand eine Podiumsdiskussion zum Thema: »Häuser als Merkzeichen – über Architektur und Kunst im öffentlichen Raum« im Museum Haus Ludwig in Saarlouis statt, veranstaltet vom Deutschen Werkbund Saarland e.V., der Architektenkammer des Saarlandes, Kreisgruppe Saarlouis und dem Institut für aktuelle Kunst im Saarland. Teilnehmer:

Prof. Helmut Striffler, Architekt, Mannheim;  
Prof. Robert Häusser, Fotograf, Mannheim;  
Herbert Kiefer, Architekt, Lebach;  
Alexander Schwehm, Architekt, Saarlouis

Moderation: Marlen Dittmann, Architektin, Vorsitzende des Deutschen Werkbundes Saarland e.V.



Buchvorstellung im Laboratorium: Ilmar Schichtel, Monika Bugs, Erwin Wortelkamp und Hans-Joachim Fontaine



Ausstellung »Helmut Striffler – Architekt, Robert Häusser – Fotograf« im Museum Haus Ludwig, Saarlouis

Helmut Striffler, Hans-Georg Burkhardt, Marlen Dittmann

Podiumsdiskussion im Museum Haus Ludwig, Saarlouis: Helmut Striffler, Herbert Kiefer, Marlen Dittmann, Alexander Schwehm, Robert Häusser (v.l.n.r.)  
Im Hintergrund: Modell des Treppenhauses der Landeszentralbank in Saarlouis

Eröffnung der Ausstellung »Weite Heimat« im Cloef-Atrium, Mettlach



Natalie Espinosa

»jetzt«, Saarbrücken 2004

»exit«, Saarlouis 2004

Installationen im Rahmen der Ausstellung »Kunstszene Saar 2004 – Im Augenblick«

»Im öffentlichen Raum sind die Menschen systematischen und gezielten Informationsflüssen mit verschiedenen Botschaftsebenen ausgesetzt. Mit meinen Installationen im öffentlichen Raum unterbreche ich diese Informationsarchitektur.

Indem ich Wörter im öffentlichen Raum anbringe, in Form von »post for free« Aktionen, Plakataktionen oder Wortinstallationen in Parks, versuche ich Menschen in ihrem Alltagsgeschehen zu erreichen.

Bei meinen Installationen erscheint das Wort »isoliert«, ohne Absender und ist in keinen sprachlichen Sinnzusammenhang eingebunden. Eine mögliche Syntax ergibt sich durch den Kontext der dafür bewusst gewählten Orte. Die Leser suchen nach einem Sachverhalt und ergänzen die »Leerstelle einer fehlenden Botschaft« spontan mit eigenen Ideen. Das Wort wird zu einer Projektionsfläche, die sie selber gestalten können.

Die Wortinstallationen sollen dem Rezipienten in seinem Alltag Impulse geben für neue Gedanken. Darüber hinaus soll die persönliche Interpretation und die Suche nach Sinnzusammenhängen Anlass zum Dialog bieten.

In der Schnelligkeit, die den urbanen Alltag bestimmt, stellt sich mir die Frage, wie die Menschen mit Ihrer Zeit umgehen.

Es hat für mich den Anschein, dass sich unsere Gesellschaft verstärkt in einem Zustand der Eile bewegt, in einer Zunahme der maßlosen Beschleunigung, die das »keine Zeit haben« mit sich bringt. Ich frage mich, wer bestimmt die Zeit? Was ist Gegenwart? Was liegt zwischen Vergangenheit und Zukunft? Wie definiert sich das Jetzt als Augenblick in einem persönlichen Kontext?

Die rot illuminierte Wort-Installation »jetzt« auf dem Gebäude der IHK an der Stadtautobahn Saarbrücken soll sowohl den Vorbeifahrenden als auch den vorbeigehenden Betrachtern einen Impuls geben zur Auseinandersetzung mit ihrer Gegenwart.

Wie die Zeit, sind reale und scheinbare Grenzen und Räume Bestandteile unseres Alltagsumfeldes. In welchen Widerspruchsstrukturen der Freiheit bewegen wir uns? Welche Wahl haben wir innerhalb einer Wirklichkeit von festgelegten oder nicht festgelegten Möglichkeiten?

Die Boden-Installation »exit«, auf einer Rasenfläche im Stadtgarten Saarlouis, grenzt temporär einen definierten Raum ein. Das quadratische Areal – markiert durch Kreidelinien ähnlich wie ein Spielfeld beim Sport – verfügt über einen festgelegten Ausgang, aber nicht über einen Eingang. Diese Installation will den Vorbeigehenden anregen, sich mit der Akzeptanz oder Nicht-Akzeptanz von Grenzen und Regeln konstruktiv auseinander zu setzen.«

Natalie Espinosa, »exit«, 2004  
Sportplatzkreide, Schriftart: Arial black  
ca. 10 x 10 m, Saarlouis, Stadtgarten



Anni Kenn-Fontaine

»Brücken bauen –  
Créer une passerelle«

Für das zweite grenzüberschreitende deutsch-französische Kunstprojekt, das 2003 in Zusammenarbeit mit Schülern der Klassen 9.4F der Erweiterten Realschule Überherrn und der Klasse 3<sup>e</sup>D des Collège François Rabelais L'Hôpital durchgeführt wurde, erhielten die Beteiligten in Stuttgart einen Anerkennungspreis der »Robert Bosch Stiftung« für bürgerliches Engagement in deutsch-französischen Städte- und Gemeindepartnerschaften.

»Das Kunstwerk besteht aus zwei Teilen: Der erste Teil im Foyer der Erweiterten Realschule Überherrn wurde am 28. Juni 2003, der zweite Teil im Collège François Rabelais am 7. November 2003 offiziell eingeweiht. Das Thema dieser Wandgestaltung ist Freundschaft, Partnerschaft und Verbundenheit. Dazu haben Schüler und Schülerinnen in ihrer Freizeit quadratische Keramikplatten modelliert und sie mit Worten und Symbolen gestaltet. Die Keramikplatten wurden roh gebrannt und in den Farben gelb und rot glasiert, für jede Nationalität eine Farbe: Gelb, die Farbe der Sonne und des Optimismus, Rot, die Farbe des Feuers und der Dynamik, Gelb mit Rot, der Farbklang der Lebensfreude. Die Wandgestaltung ist eine Komposition von Form und Farbe. Das Kunstwerk kennzeichnet sich durch strenge Ordnung und formale Klarheit, gibt jedoch die Möglichkeit, die Individualität des Einzelnen einzubringen. Die Wand ist einerseits Untergrund und Träger des Kunstwerkes, andererseits ist sie auch Element der Komposition, da sie zur Betonung von Form und Farbe beiträgt. Als Laufband sind die Namensbilder dem Kunstwerk untergeordnet. Die einzelnen Bilder sind so zusammengestellt, dass sie gemeinsam etwas ergeben, was sie alleine nicht sagen können, was sie erst als Ganzes aussagen: Brücken bauen – Créer une passerelle.«



**Erwin Wortelkamp  
Autonomie der Kunst und  
öffentlicher Raum**

Laudatio zur Verleihung des  
»Sparda-Bank-Preises 2003/04 für  
besondere Leistungen der Kunst im  
öffentlichen Raum« am 28. April  
2004 im Mainzer Schloss  
*Christoph Brockhaus*

Es ist schon merkwürdig: Auf der  
einen Seite gehört die Skulptur im  
öffentlichen Raum zu den selbst-  
verständlichen schöpferischen  
Konstanten jeder Weltkultur, auf  
der anderen Seite aber erleben wir  
heute in diesem Bereich eine Krise  
wie nie zuvor.

Woran liegt dieser Widerspruch?  
Solange die Gesellschaften in ge-  
schlossenen Weltbildern gelebt  
haben, konnten sie auch Architektur  
und Raum, Skulptur und Malerei in  
abgestimmte Systeme integrieren.  
»Auftragskunst« und »angewandte  
Kunst« waren keine Schimpfwörter,  
weil der Künstler sich entweder  
noch als Handwerker verstand oder  
selbst in der Renaissance und im  
Barock als »deus alter« eine über-  
geordnete, metaphysische Ordnung  
akzeptierte.

Mit dem Beginn der Moderne aber,  
mit Aufklärung und Romantik im  
19. Jahrhundert, fallen die Welt-  
bilder und mit ihnen ihre künstleri-  
schen Systeme auseinander; die  
Künstler, oft isoliert von der Gesell-  
schaft, gestalten autonom und  
individuell. Mit dem, was wir  
Skulptur im öffentlichen Raum  
nennen, wurde seitdem politisch,  
und zwar bis in die jüngste Ver-  
gangenheit hinein, sicherlich auch  
Missbrauch getrieben. Ich erwähne  
nur die chauvinistischen, später  
faschistischen und kommunisti-  
schen Denkmäler, von denen sich  
nicht wenige in Europa erhalten  
haben; und wenn sie nicht bewusst  
zerstört wurden, dann überleben  
sie in Depots oder nostalgischen  
Denkmal-Friedhöfen wie z.B. in  
Budapest.

Vor diesem historischen Hinter-  
grund haben viele Bildhauer in  
Deutschland nach 1945 mit  
Skepsis und mit Blick auf den  
Lebensunterhalt Skulptur im  
öffentlichen Raum betrieben.  
So genannte »Kunst und Bauen-  
Kommissionen« wurden gebildet,

oftmals zweideutig, weil man  
nicht immer weiß, ob soziale oder  
künstlerische Argumente vor-  
herrschten. Die Folge, eine zumeist  
dekorative oder attributive Zutat  
von Kunst im öffentlichen Raum,  
trug gerade bei guten Bildhauern  
oftmals dazu bei, sich von diesen  
gestalterischen Aufgaben fern zu  
halten.

Bis sich das Blatt im Zuge der  
Demokratiebewegungen in den  
60er Jahren des vergangenen Jahr-  
hunderts änderte. Mit Aktionen  
und Aktionsobjekten suchten  
Künstler – auch Erwin Wortelkamp  
– Straßen und Plätze auf, um zu  
öffentlicher Diskussion zu provo-  
zieren. Aus Zivilisationskritik zogen  
sich viele Künstler dann aber aus  
dem Stadtraum zurück und gruben  
mythische Natur-Denkmäler in die  
Weite der Landschaft hinein (z.B.  
bei der Land Art) oder entdeckten  
für sich – ohne Auftrag – entlegene  
Orte in den Stadträumen, um dort  
temporäre Installationen zu insze-  
nieren. Wer danach dennoch mit  
Skulptur in öffentliche Stadt- und  
Landschaftsräume ging, suchte  
nach ortsspezifischen Möglich-  
keiten. Nicht nur auf formaler,  
sondern auch auf inhaltlicher,  
manchmal funktionaler Ebene  
sollten Skulptur und öffentlicher  
Raum sich gegenseitig ergänzen  
und steigern.

Da Skulptur im öffentlichen Raum  
aber im Wesentlichen vom Planen  
und Bauen der öffentlichen Hand  
abhängig geblieben ist, die öffent-  
liche Hand nun aber aus finanziel-  
len Gründen kaum noch baut,  
finden wir seit einem guten Jahr-  
zehnt auch kaum noch neue  
Skulpturen in öffentlichen Räumen.  
Nur selten ist es seitdem gelungen,  
dass Kunstmuseen etwa zu-  
sammen mit der Wirtschaft  
originelle Beiträge zur Kunst im  
öffentlichen Raum realisiert  
haben. Häufiger setzt der Einzel-  
handel Werbeplastiken vor die  
Schaufenster auf die Straße oder  
werben – im Zuge von Marketing-  
Kampagnen – Städte wie Berlin  
oder Hamburg mit bunt bemalten  
Bären oder scheckig gestalteten  
Kühen und platzieren sie auf dem  
Boden, an Fassaden und auf  
Dächern. Ist damit das Ende von  
Skulptur im öffentlichen Raum  
erreicht?

Es gibt aber auch eine andere  
Betrachtungsweise. Initiativen in  
Berlin und in Nordrhein-Westfalen  
haben den Prozess der Vernach-  
lässigung, Verödung und Auflösung  
unserer Stadtbilder erkannt und  
streiten für eine Verbesserung von  
Stadtbaukultur. Sie orientieren sich  
an einer Qualifizierung neuer Ar-  
chitektur und suchen durch inter-  
disziplinäre Zusammenarbeit nach  
Verbesserungen der städtischen  
Erlebnisqualität. Spätestens hier  
sind die Künstler wieder aufgeru-  
fen, durch dauerhafte wie tempo-  
räre Aktivitäten und größere Nähe  
zum Sozialleben in den Stadträu-  
men neue Konzepte zu entwickeln.

Bei diesen Initiativen weiß man,  
dass man ausschließlich mit  
Investorenplanung unsere Städte  
nicht retten kann. Noch gibt es  
zwar keine »Stadtkünstler« wie es  
»Stadtschreiber« gibt. Aber  
dennoch ist wenigstens das Be-  
wusstsein erwacht, dass eine  
erlebnisreiche und kommunika-  
tionsstiftende Stadt in Zukunft die  
Künstler mehr denn je benötigt.

Es gibt noch einen dritten Weg  
der Annäherung an das wider-  
sprüchliche Thema von Skulptur  
und öffentlichem Raum, ein Weg,  
der nun an unseren Preisträger  
Erwin Wortelkamp heranführt.  
Ich meine das Spannungsfeld  
zwischen autonomer Skulptur und  
öffentlichem Raum. Auch dieses  
Spannungsfeld setzt mit der  
Moderne vor 200 Jahren an. Die  
Individualisierung des Künstlers in  
der Gesellschaft ist von der Auto-  
nomie des Kunstwerks nicht zu  
trennen. Umgekehrt hat die demo-  
kratische Gesellschaft seitdem  
einen zunehmenden Prozess von  
Partikularinteressen entwickelt,  
sodass ein Kollege wie Werner  
Schmalenbach zu der Auffassung  
gelangt ist, dass sich Autonomiean-  
spruch des Kunstwerks und Demo-  
kratie nicht mehr vereinbaren  
lassen, weshalb Skulptur im öffent-  
lichen Raum obsolet geworden sei.  
Ich teile diese Auffassung nicht.  
Vielmehr sehe ich in dem Auf-  
einandertreffen von autonomem  
Kunstwerk und öffentlicher  
Meinung im Stadt- oder Land-  
schaftsraum eine geradezu notwen-  
dige Chance, über Kunst und alle  
mit ihr verbundenen gestalterischen  
und inhaltlichen Implikationen im



besten Sinne zu streiten, eigene Standpunkte zu klären, Sinnstiftungen zu finden, gegenseitigen Respekt, Toleranz und Verantwortungsbewusstsein zu entwickeln und möglicherweise auch Konsens herzustellen. Wie anders als durch Kunst im öffentlichen Raum können Menschen als Gesellschaft aus ihren eingeschliffenen Wahrnehmungs- und Denkmustern herausfinden, durch Veränderung des Standpunktes wachsen und dem Leben wichtige Anregungen hinzufügen?

Weil diese Möglichkeiten immer seltener geworden sind und alles andere als selbstverständlich, darf ich anlässlich der Verleihung dieses Kunstpreises gleich dreifach danken und gratulieren: dem Künstler Erwin Wortelkamp, der sich sein Künstlerleben lang, das heißt nun schon seit mehr als 35 Jahren hervorragend, kontinuierlich und erfolgreich für die Kunst im öffentlichen Raum engagiert hat, besonders in Rheinland-Pfalz, aber auch weit darüber hinaus. Ich danke und gratuliere Jo Enzweiler, seinem »Institut für aktuelle Kunst im Saarland« und der Jury für ein überzeugendes Urteil, und ich bewundere die Sparda-Bank, die alle drei Jahre und nun schon zum vierten Mal diesen Kunstpreis vergibt. Soweit ich weiß, gibt es in Deutschland nur noch ein einziges weiteres Unternehmen, das einen großzügig dotierten Kunstpreis für die Skulptur im öffentlichen Raum vergibt. Möge dieser Preis auch dazu beitragen, der Kunst im öffentlichen Raum in diesem Bundesland neue Impulse zu geben und durch beschränkte Ideenwettbewerbe oder Direktaufträge an international renommierte Künstler zu qualifizieren!

Fragen wir also nach, welche Positionen Erwin Wortelkamp im Spannungsfeld zwischen der Autonomie des Kunstwerks, öffentlicher Verantwortung und Kunst im öffentlichen Raum eingenommen hat. Wir werden dabei sehen, dass Formen und Ausdrucksmöglichkeiten sich verändert haben, Gesinnung und Haltung aber konstant geblieben sind. Erwin Wortelkamp ist konsequent und beharrlich ein Künstler des öffentlichen Raums geblieben.



Erwin Wortelkamp, »Allseits von oben nach unten wie umgekehrt«, 1999, Holz, 1050 x 140 x 80 cm, Mainz, Ministerium für Umwelt und Forsten Rheinland-Pfalz

Die Autonomie der Kunst ist Erwin Wortelkamp wichtig, weil nur sie die Findung einer Aussage, eines Standpunktes, eines Ausdrucks ermöglicht, und zwar als Voraussetzung für einen ebenbürtigen, gewinnbringenden Dialog mit dem Betrachter, der immer auch ein Stück Öffentlichkeit repräsentiert. Erwin Wortelkamp bezieht Position und fordert zugleich die Stellungnahme des Anderen, des Gegenübers heraus. Nur so ist in seinem Sinne eine qualifizierte Wahrnehmung, ein Bewusstseins- und Veränderungsprozess, der Leben meint, möglich, und zwar auf beiden Seiten.

Mit seinen Handlungs- und Aktionsobjekten hat Erwin Wortelkamp am Ende der 60er und zu Beginn der 70er Jahre seine Privatheit verlassen und ist mit ihnen – wie erwähnt – auf Straßen und Plätze gezogen. Auch er hat die Menschen, die im übertragenen oder direkten Sinne über seine Objekte stolpern, aus ihrer Privatheit herausgerissen. Er hat die Menschen der selbstgenügsamen Konsum- und Wohlstandsgesellschaft mit seinen Aktionen und Objekten im öffentlichen Raum ohne ideologische Scheuklappen auf ihre Wahrnehmungsmöglichkeiten und ihr Denkvermögen gestoßen und dabei auf aktuelle urbane Missstände wie die Zerschneidung der Städte durch Straßen, die Ideologie des Eigenheims mit ihrer fantasielosen Architektur, in die die Menschen wie in Käfige eingesperrt leben, und die Zersiedelung der Naturlandschaft hingewiesen.

Zwischen 1967 und 1973, zugleich aktionistischer Objektkünstler und Kunsterzieher in Frankenthal, leitete Erwin Wortelkamp die schon legendär gewordene Informationsgalerie *atelier NW 8* in Beindersheim und Frankenthal, um primär seinen Schülern und ihren Eltern durch diese Aktionen und Diskussionen, einem künstlerischen Avantgarde-Programm an Ausstellungen und Veranstaltungen, künstlerische Anschauung zu vermitteln, ihren Gemeinsinn außerhalb des Klassenzimmers in aller Öffentlichkeit zu schulen und zu schärfen.

Im Zuge der Demokratisierung unserer Gesellschaft und einer wachsenden Kritikfähigkeit unserer Medien erübrigten sich diese originellen Mittel und Wege, um die Menschen über eine kritische Kunst in einen öffentlichen Diskurs zu bringen. Als Assistent unterrichtete Erwin Wortelkamp zwischen 1973 und 1980 an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg im Breisgau, nachdem er bereits 1975 ein altes Schulhaus in Hasselbach erwarb, um seitdem von dort aus neue Wege seiner Skulptur und der Skulptur im öffentlichen Raum zu entwickeln. Mit geschärftem Blick auf die Probleme der Umwelt nahm er sich des Baumthemas an und konnte dabei auf liegengelassene Skulpturen aus seiner Studienzeit bei Robert Jacobsen in München zurückgreifen. In kurzen Arbeitsschritten, über mit Eisen ummantelte Äste und aus kleinen Eisenteilen geschweißten Baum-Monumenten

fand er zum natürlichen Baumstamm als zukünftigem Ausgangsmaterial für seine Skulpturen. Durch die Bearbeitung der oft alten, großen und schweren Baumstämme gelangte Erwin Wortelkamp zugleich spontan, entschieden und reflektiert zu einer existenziellen Ausdrucksgestalt, die Natur und Prozess, Figur, Architektur und Skulptur miteinander untrennbar verdichtet. Gelegentlich kontrapunktisch zur plastischen Form bemalt, erleben wir bei jeder Skulptur die Eingriffe, Einschnitte und Sägeschnitte zugleich als Verletzung. Gestaltung, wie Liebe, ist ohne Verwundung nicht möglich. Der Gewinn an Gestalt folgt dem Verlust von Material und Ursprung, und beides zusammen bewirkt im Transformationsprozess geformtes Leben, macht Veränderung sichtbar und möglich.

Diese im Atelier oder unter freiem Himmel bearbeiteten Baumstämme sind zwar autonom und zumeist ohne Auftrag gebildet, finden aber durch den Künstler auf oftmals überraschende Weise den intendierten Dialog mit dem öffentlichen Raum. Ob stehende, liegende oder lehrende Skulpturen, immer treibt es Erwin Wortelkamp, für seine in jeder Hinsicht durchgestalteten und eigentlich sich selbst genügenden Skulpturen herausfordernde Dialogsituationen zu schaffen. Die *Stehende* verbindet sich räumlich mit anderen vertikalen Dominanten und sucht den Kontakt zum übergeordneten Himmelsraum. Die *Liegende* findet punktuell Halt auf dem Boden und stemmt sich kraftvoll von ihm ab. Die *Lehnende* bildet ein gegenseitiges Stützverhältnis zwischen Architektur und Skulptur, das *Fragment* interveniert in ruinösen Portalen oder unterbrochenen Konsolen historischer Architektur. Als individuelle Gestalt, aber auch als *Paar* oder *Gruppe* stellt Erwin Wortelkamp seine Werke in architektonische, urbane und landschaftliche Räume. Jede Positionierung ist nicht nur eine Selbstbehauptung, sondern bedeutet zugleich eine partnerschaftliche Bereicherung im öffentlichen Raumambiente. Die Skulptur ist zugleich autonom und auf Dialog angelegt und durchgebildet, erst im dialogischen Raumbezug entfaltet sie ihre ganzen Ausdrucksmöglichkeiten, erfüllt sie sich.



Sparda-Bank-Preis Verleihung im Mainzer Schloss, Laudator Christoph Brockhaus

Nicht hier im Schloss, aber nur wenige Schritte von hier entfernt, können Sie nachvollziehen, was ich mit diesen Beobachtungen meine. Im Hof des Umweltministeriums befinden sich drei Arbeiten, die aus einem einzigen Arbeitsprozess heraus und als Direktauftrag – nach zwei gescheiterten Wettbewerben – entstanden sind. Die aus einem zweihundert Jahre alten Eichenstamm gewaltig in die Höhe ragende, leicht durchgeschwungene *Stehende*, die mit ihren Einkerbungen auf die Geschossgliederung der Architektur Bezug nimmt, das keilförmige Wandstück, das vom Stamm abgespalten ist und nun als Splitter einen tektonischen Pfeiler definiert, und der aus demselben Holz entwickelte farbige Prägedruck, der als Fahne im Foyer hängt. Schon wenige Meter weiter steht eine *Angelehnte* im Hof des Landesmuseums und exemplifiziert das gewaltige *Paar* das dialogische Prinzip vor der Staatskanzlei. Schließlich interveniert in der Ruine von St. Christoph eine vom Holz abgegossene und fragmentierte Bronzehand im lückenhaften Gewände der Architektur, um demmaßen auch Verbindungen zwischen Geschichte und Gegenwart, Religion und Kunst herzustellen.

Unter der Erweiterung des Skulpturenbegriffs seit den 60er Jahren verstehe ich nicht nur die formalen und gestalterischen, materiellen und medialen neuen Möglichkeiten dieser Kunstgattung, sondern auch das neue öffentliche Wirken des Bildhauers für die Skulptur im öffentlichen Raum, wobei *öffentlicher Raum* nicht nur den offenen Stadt- und Landschaftsraum meint, sondern auch alle anderen *öffentlich zugänglichen* Räume.

In diesem Selbstverständnis eines erweiterten Skulpturenbegriffs hat Erwin Wortelkamp unendliche Verdienste erworben. In seinem *Tal* hinter seinem Schulhaus, wo er in zäher Beharrlichkeit den Bauern viele kleine Flecken Land abgekauft hat, gestaltete er zusammen mit über vierzig deutschen Bildhauerinnen und Bildhauern, Architekten und Landschaftsgestaltern, Kunsthistorikern und seiner Familie eine in Deutschland bislang einmalige Skulpturen-Landschaft, ergänzt durch ein Gästehaus und ein Ausstellungsgebäude, wo nun, in modifizierter und aktualisierter Weise gegenüber den Frankenthaler Programmen, Künstler und Künste zusammenkommen, um vor dem Hintergrund dieser Kultur-Landschaft Wirklichkeit zu reflektieren, zu diskutieren und zu gestalten. Der Künstler teilt seine Privatheit teils mit aller, teils mit geladener Öffentlichkeit.

Nicht zuletzt durch Gastprofessuren an den Universitäten von Gießen und Witten/Herdecke, durch Workshops in Süd- und Ostasien sowie in Skandinavien ist Erwin Wortelkamp zu einer international gefragten Persönlichkeit für die Skulptur im öffentlichen Raum geworden. Vertraut sind uns seine vielfältigen Gedanken, Vorträge und Führungen zur modernen Skulptur, unter anderem in den Kunstmuseen von Ludwigshafen, Mannheim und Duisburg. Da ich selber über Jahre und Jahrzehnte von diesen anregenden Gesprächen profitieren durfte, erlauben Sie mir zum Abschluss auch einen persönlichen Dank an Erwin Wortelkamp. Ihnen danke ich für Ihre Aufmerksamkeit.

## Erwin Wortelkamp – Installationen und Plastiken

Ausstellung im Laboratorium  
anlässlich der Vergabe des  
Sparda-Bank-Preises 2003/2004  
Marlen Dittmann

In den vergangenen Jahren erhielten Steinbildhauer, Paul Schneider und Leo Kornbrust, den Sparda-Bank-Preis, diesmal nun wurde er einem Holzbildhauer verliehen. Die beiden anderen Preisträger, Werner Bauer und Bernhard Focht, sind keine Bildhauer und erlauben deshalb keine Vergleiche. Während Paul Schneider mit dem Lichtbezug seiner Steine in kosmische Dimensionen eindringt, Leo Kornbrust bis auf die *Innere Linie* dieses schweren, harten und jahrhundertealten Materials vordringt, arbeitet Erwin Wortelkamp mit dem todesnahen, vergänglichen organisch-fragilen Baumstamm. Denn wenn er auch mit Eisenplastiken begann und Eisen bis heute ein Material blieb, mit dem er seine Holzskulpturen konfrontiert, sie umhüllt oder durchdringt, wurde Holz zu seinem eigentlichen Gestaltungselement. Am gewachsenen, aber gefällten Baum entzündet sich seine Phantasie, sein Gestaltungsreichtum. Der von ihm bearbeitete Baumstamm wird zu einer Chiffre für menschliche Figuration, in der sich sein Generalthema, die Auseinandersetzung mit dem Menschen, widerspiegelt.

Erwin Wortelkamp wurde 1938 in Hamm an der Sieg geboren. Von 1960 bis 65 studierte er bei dem Stahlplastiker Professor Robert Jacobsen an der Münchener Akademie für Bildende Künste Bildhauerei und Kunstpädagogik. Anschließend, von 1967 bis 1973, wirkte er als Kunsterzieher in Frankenthal. Hier in der Nähe, in Beindersheim, gründete er die Informationsgalerie *atelier nw 8*, die er bis zu seinem Weggang nach Freiburg 1973 auch leitete, und die ohne ihn auch keinen Fortbestand hatte. Bis 1980 war er dann Assistent an der Pädagogischen Hochschule in Freiburg, 1982/83 nahm er eine Gastprofessur am Institut für Kunstpädagogik der Universität Gießen, 1995/96 eine solche an der Universität Witten/Herdecke wahr. Auch wenn er den Kunstpädagogen bis



Erwin Wortelkamp, »Vielleicht ein Baum«,  
1976, Eisen, 520 x 97 x 100-135 x 63 x 62 cm  
286 x 65 x 70-153 x 50 x 56 cm  
im TAL, Hasselbach

heute nicht verbergen kann, seine Tätigkeit als Lehrer war zu Beginn der 80er Jahre beendet. Fortan widmete er sich der Bildhauerei. 1975 schon hatte er sich ein Atelier im Alten Schulhaus in Hasselbach/Westerwald eingerichtet. In den nächsten Jahren erwarb er größere Ländereien im Umfeld dieses Hauses, die er gemeinsam mit Künstlerkollegen ab 1986 in einen Landschaftsgarten und Skulpturenpark umwandelte. Heute sind hier *im TAL* Arbeiten von 35 unterschiedlichsten Bildhauern zu entdecken. Monika Bugs geht in ihrem Interview, das erstmals auch ein komplettes Werkverzeichnis der Wortelkampschen Kunst im öffentlichen Raum enthält, ausführlich darauf ein. Gleichzeitig wurde die italienische Kleinstadt Acquaviva Picena zu Wortelkamps zweiter Heimat. Reisen führten ihn nach Indonesien, Hongkong, Bali, Jakarta, aber auch in die skandinavischen Länder und zu den Färöer Inseln. Da die Arbeiten *im TAL* 1999 abgeschlossen waren, widmet er sich fortan einem neuen Projekt *Kunst auf der Höhe*. Die vielen Einzel- und Gruppenausstellungen in renommierten Häusern möchte ich hier nicht aufzählen, nur hinweisen auf Wortelkamps Beteiligung an der *documenta 6* in Kassel und 1985 an der Großen Berliner Ausstellung *Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945-1985*.

Zehn Jahre später, 1995, erhielt Erwin Wortelkamp den Staatspreis Rheinland-Pfalz. Mit dem Sparda-Bank-Preis für besondere Leistungen der Kunst im öffentlichen Raum wird sein Engagement in der Auseinandersetzung mit diesem öffentlichen Raum gewürdigt. Denn schon seit 1970 geht er mit seinen im Atelier gefertigten Arbeiten – häufig nur für einen kurzen Zeitabschnitt – hinaus in den vorhandenen Stadt- oder Landschaftsraum. Anfangs, um damit die Unwirtlichkeit des öffentlichen Raumes anzuprangern, heute vielmehr, um auf dessen Qualitäten, wie sie vor allem in alten Städten wie Bamberg oder dem italienischen Acquaviva zu finden sind, hinzuweisen. Mit seinen Skulpturen will er diesen durchaus auch uminterpretieren, das gewohnte Sehen stören, die Bewegungsabläufe der Passanten ändern, aufmerksam machen auf bestimmte architektonische Situationen. Die Neuinterpretation des Stadtraumes blieb bis heute Ausgangsmotivation für seine bildnerische Beschäftigung mit dem menschlichen Umraum. Denn, ich zitiere einen der besten Kenner des Wortelkampschen Werkes, den Kunsthistoriker Jörg van den Berg, »Der bildnerische Prozess besteht für Wortelkamp aus mehr als der Atelierproduktion. Räume, Haltungen, Positionen werden nicht nur körperlich, sondern auch sozial und politisch definiert. Seine autonomen Skulpturen wie seine kunstbezogenen Aktivitäten bauen kommunikative Spannungen auf, verlangen nach Gesellschaft,





Ausstellung »Erwin Wortelkamp –  
Installationen und Skulpturen«  
Laboratorium, Saarlouis

»Vierergruppe«, 1992/93  
Holz, natur geölt  
202/209 x 28/44 x 25/31 cm

»Angelehnte Saarlouis I«, 2004  
Holz, gekalkt  
306 x 33 x 33 cm

»Zwei Fragmente«, 2004  
Eisen  
12,5/11 x 30/29 x 11,5/11 cm

»Bodenstück, Saarlouis II«, 2004  
Holz, gekalkt  
30/29 x 100/400 x 25/15 cm

»Teil aus einem Ganzen V.«, 1993  
aus Architekturmensch II. Hong-Kong 1992,  
Bronze, 18,5 x 33 x 24 cm

»Wandstück«  
Bronze, ca. 40 x 8 x 1,5 cm

Umgebung und Widerpart. ... Auf diesem Verständnis von Bildhauerei basieren sowohl seine Papiere ... als auch seine Skulpturen ... sowohl seine Arbeiten für bestimmte Räume – Kirchen und Stadträume, Wohnräume, Brücken, Galerien und Museen – als auch seine selbst definierten Kontexte – das *atelier nw 8*, die Anlage *im Tal* oder das *Haus für die Kunst* in Hasselbach.«<sup>1</sup> Ende der 60er Jahre stellte Wortelkamp streng geometrisch konstruierte Gitterstrukturen, *Kopfkäfige*, *Meditationskabine*, *Sargarchitektur* oder *Architekturmenschen* benannt, als störendes Element in den Straßenraum, um mit ihnen die emotional nicht mehr erlebbare Funktionsarchitektur in unseren Städten anzuprangern: der Mensch, eingerüstet und eingezwängt in Käfige, in monotone Aufbewahrungsschachteln, aber nicht eingebunden in einen Lebensort. Doch schon bald wendet er sich ab von diesen vor allem als Agitationsobjekte anzusehenden, im architektonisch determinierten Kontext stehenden Arbeiten und findet in dem Verhältnis zwischen Kunst und Natur, in das immer auch der Mensch einbezogen ist, sein eigentliches, bestimmendes Thema. Anfang der 70er Jahre entstehen die wuchtigen, aus schweren Eisenblechen hohl aufgebauten und geschweißten Großplastiken der Werkgruppe *Vielleicht ein Baum*, die nur hier und da Einblicke in ihr Inneres gewähren und die, wie auch die Gruppe *Vielleicht ein Blatt*, Vegetables nur darstellen. Eine solch gigantische, baumhohe Figur steht seit 1967 vor der Kunsthalle in Mannheim und ist Ihnen von dort vielleicht bekannt. »Es ist kein runder Stamm, es ist ein imposant massenmächtiges, in eine Vielfalt von vertikalen Wachstumssträngen akkordisch rauschend gegliedertes, gefurchtes und gespaltenes Baumwesen. Es hat Tektonik schon durch den horizontal geschnittenen oberen Abschluss, vor allem kraft der bausteinartigen Massierung von rechteckigen geschweißten Metallplatten, die wie eine Wand den riesigen Hohlkörper als solchen immerhin erahnen lassen,«<sup>2</sup> so beschreibt Heiner Protzmann dieses Werk. »Es erinnert an das Gewachsene des Baumes, an seine Körperlichkeit, aber auch an die Körper-



Erwin Wortelkamp, »Osterinsel«, 1992  
Holz, Wetterfarbe, schwarz, geölt  
585 x 100 cm  
Saarlouis, Freifläche vor dem Laboratorium

lichkeit des Menschen«, erläutert Wortelkamp in dem Interview mit Monika Bugs<sup>3</sup>. Aber auch hier ist das Herz des Baumes, sein Inneres, abgeschirmt und eingerüstet. Seit etwa 1980 wird dann das Vegetabile selber, der Baumstamm, zum Ausgangselement der Bearbeitung. Und aus dem Thema der Einrüstung und Einzwängung wird das der Umhüllung und Ummantelung. »Dünne Baumstämme werden mit kleingeschnittenen und verschweißten Eisenblechen umschlossen, wobei die Ummantelung dem natürlichen Wachstum des Holzes folgt. Organisches Material also ist, die Idee der Körperkäfige weiterführend, eingeschlossen.«<sup>4</sup> Bei diesen Arbeiten zeigt Wortelkamp ganz bewusst die individuell gewachsene Form des Baumes, der, ohne Äste, einzig auf den Stamm reduziert wurde, zeigt die Grenzen seines Körpers, indem er um die Baumrinde noch mal eine der Natur täuschend ähnelnde Hülle legt, den Baum damit schützt, einschließt, ihn mumifiziert, das Innere des Baumes begrenzt. Diesem kryptischen Verbergen antworten bis heute Holzarbeiten, die das Innere des Baumes sichtbar machen, bei denen Wortelkamp mit der Kettensäge in das Innere hinein schneidet, oft bis an die Grenzen der statischen Möglichkeiten die Stämme aushöhlt oder sie mit tiefen Schnitten einkerbt, spaltet, zerklüftet, so dass verschieden weite oder enge Ein- und Durch-

blicke erlaubt sind. Und die ausgehöhlte Materie wird zu *Köpfen*, zu *Händen*, zu *Fragmenten*. Der klaren geschlossenen Form des Urzustandes setzt er den kunstvollen Rhythmus der Öffnungen entgegen und thematisiert so auch in der Skulptur die Wechselbeziehung von Innen und Außen. Nicht mehr schützen, sondern bewusst verletzen, eine Natur sichtbar machen, die schon immer durch Verletzungen gekennzeichnet war, die aber auch den Baumstamm verstümmeln, jedoch seinem Wuchs folgend, mit der Kettensäge seine Oberfläche gestalten, große Formen betonen, sie mit geometrischen Einkerbungen versehen, um ihn als Skulptur zu vollenden. »Mich reizt dabei, einen Rhythmus zu finden, der nicht nur von der Harmonie lebt«, äußert Wortelkamp dazu einmal.<sup>5</sup> Diese figurativ-abstrakten Stelen erinnern an Stehende, Liegende, Geneigte, Angelehnte oder Köpfe, sind Gestalten, aber kein Abbild des Menschen. Sie charakterisieren menschliche Haltungen, in letzter Konsequenz aber zeigen sie die reine Körperlichkeit der Skulptur als Skulptur. Dieser betont menschliche Ausdruck ist den Steinen der Vorgänger-Preisträger fremd. »Meine Ausgangspunkte sind menschliche Haltungen, alles, was beim Arbeiten an Figur erinnert – sichtbar als Gesicht bei den Köpfen z.B. – eliminiere ich«, so Wortelkamp.<sup>6</sup> Und dazu benutzt er auch die Farbe. In den 80er Jahren setzte er mit starker Mehrfarbigkeit gezielt Akzente, heute entgrenzt er seine



Erwin Wortelkamp, »Große Wolfsburger«, 2002, Holz, gekalkt, 100 x 100 x 870 cm Bamberg

Stämme mit monochromen Kalkfarben oder mit Leinöl. Eine solche mehr als 10 m hohe schlanke *Stehende* mit dem Titel *Allseits. Von oben nach unten wie umgekehrt* erhebt sich im Innenhof des Umweltministeriums in Mainz und setzt der strengen, horizontal gegliederten Rasterarchitektur des Gebäudes mit leicht bewegtem Stand das labile Gleichgewicht ihrer aufrechten Haltung entgegen. »Der 200 Jahre alte Eichenstamm, aufgesprengt und Durchblicke erlaubend, bewahrt dabei trotz seiner über drei Geschosse des Gebäudes reichenden Größe die Fragilität und Verletzlichkeit, die allem Lebendigen in der Natur zu eigen ist.«<sup>7</sup> So bewegen sich Wortelkamps Skulpturen im Spannungsfeld von Menschenbild und Abstraktion, von Natur und Kunstform. Und mit dem Nervösen, Leidenden, der gespaltenen Identität der Materie kann sich

auch der Betrachter in seiner problematischen Identität identifizieren.

Wortelkamps Auseinandersetzung mit und sein Interesse für öffentliche Räume und deren architektonische Formen hat in seiner mehr als dreißigjährigen Schaffensperiode nicht abgenommen. Bei seinen Ausstellungsprojekten beschränkt er sich selten nur auf die zur Verfügung stehenden Innenräume, sondern wandert mit seinen Skulpturen auch in den Außenraum, um diesen mit seinen Skulpturen neu zu befragen, ihre Eigengesetzlichkeiten mit einem vorhandenen Raum zu konfrontieren, spannende Synopsen oder optische Divergenzen herauszuarbeiten. »Hierin drückt sich gewiss der Wunsch aus, einwirken zu wollen, der Wunsch, die immer zunächst ganz persönliche Kunst, die auch Privates verkörpert, öffentlich zu zeigen, vielleicht so zu verankern, als sei sie gewünscht«<sup>8</sup>, gesteht Wortelkamp in einem Interview mit Jörg van den Berg und anderen ein.

*Skulpturen finden ihren Ort* nannte er 2002 eine Ausstellung in Bamberg. Vierzig seiner Objekte fanden ihren Ort im Stadtraum Bambergs, auf Plätzen, in Höfen, auf Brücken, angelehnt an Häuser, in kirchlichen oder anderen öffentlichen Innenräumen. Diese temporär aufgestellten Skulpturen treten ein in eine gegebene Situation und gleichzeitig ihr entgegen, stehen also in einer Kontrastspannung zum öffentlichen Ort. Und hier zeigt sich nun der entscheidende Unterschied zu den bisherigen Preisträgern, die ihre Arbeiten für eine ganz bestimmte architektonische oder landschaftliche Situation in Harmonie mit dem konkreten Ort schufen: Wortelkamps Arbeiten sind autonome Skulpturen, im Atelier entstanden, in Unkenntnis der Orte ihrer Aufstellung, die zudem noch wechselnde Orte sind. Dennoch stehen diese Skulpturen nicht allein und auf sich gestellt da, denn, wie es Wortelkamp formuliert, »behauptet sich ein gutes Kunstwerk immer in einem starken Umfeld und zwar in der Ausbildung einer gleichberechtigten Partnerschaft.«<sup>9</sup> Und so sucht er den Dialog zwischen eigenen Skulpturen, der eigenen und der fremden Skulptur, zwischen Skulptur und Raum. Wie beim menschlichen Dialog rechnet er damit, dass sich »Autonomien finden«, dass sich »autonome Formen behaupten«, dass sie in wechselseitiger Wirkung sich zu steigern vermögen.<sup>10</sup> Selbstbehauptung und Dialogbereitschaft, diese Positionierung ist dem öffentlichen Raum eine durchaus angemessene. Und wir als Betrachter sind aufgerufen, ebenfalls in diesen Spannungsbezug einzutreten.

#### Anmerkungen:

- 1) Jörg van den Berg: Die Entgrenzung der Skulptur. *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 64, Heft 32, 2003, S. 3
- 2) Heiner Protzmann: Vielleicht ein Baum. Wortelkamps Eisenplastik und Holzskulptur. In: Erwin Wortelkamp. *Papiere... Skulpturen ... Räume... Kontexte. Ostfildern-Ruit 2000*, S. 93
- 3) Interview 13 Erwin Wortelkamp im Gespräch mit Monika Bugs. Hrsg. Jo Enzweiler. Saarbrücken 2004, S. 48
- 4) ebd., S. 6
- 5) Erwin Wortelkamp. *Papiere...*, S. 10
- 6) Jörg van den Berg: Die Entgrenzung der Skulptur. *Künstler*, 2003, S. 7
- 7) Huberta de la Chevallerie: Handeln im öffentlichen Raum. In: Erwin Wortelkamp. *Papiere...*, S. 76
- 8) Erwin Wortelkamp. *Skulpturen finden ihren Ort. Bamberg 2002*, S.108
- 9) Erwin Wortelkamp. *Papiere...*, S. 55
- 10) ebd.



## Was haben Kunst und Schießpulver gemeinsam? – Skulpturen und Prägedrucke von Erwin Wortelkamp im Laboratorium

Monika Schwarz

Für den Bildhauer Erwin Wortelkamp gibt es durchaus eine Verbindung zwischen Schießpulver und Kunst. Kunst solle immer auch die Kraft von Schießpulver in sich bergen, nicht nur zum Attackieren, sondern auch um Aufmerksamkeit zu erregen, erklärte er anlässlich der Eröffnung seiner Ausstellung im historischen Laboratorium, dem ehemaligen preußischen Pulvermagazin am Choisyring in Saarlouis. Dort ist das Institut für aktuelle Kunst im Saarland seit 1993 angesiedelt. Einige der bemerkenswerten Arbeiten des im Westerwald lebenden Künstlers, die im Rahmen dieser Ausstellung gezeigt werden, hat Erwin Wortelkamp eigens für diesen Bereich geschaffen. Dies gilt für die auf dem Vorplatz aufgestellte monumentale Holzskulptur ebenso wie die im Laboratoriumshof aufgestellten vier Holzsäulen. Er habe sich bei diesen Arbeiten vom Bauwerk selbst und von den dort vorhandenen Schießscharten inspirieren lassen, bemerkte er weiter und zum Schluss sagte er. »Ich hoffe, dass das Pulver nicht allzu bald nass wird und seine Wirkung verliert«.

Zuvor hatte sich Erwin Wortelkamp bedankt, zunächst beim Leiter des Institutes, Professor Jo Enzweiler, dafür, dass er ihm diese Ausstellung ermöglicht hatte, beim Vorstandsvorsitzenden der Sparda-Bank Südwest eG, Ilmar Schichtel, für die Verleihung des Sparda-Bank-Preises und bei Dipl. Ing. Marlen Dittmann, Mitglied des Kuratoriums, für ihre einfühlsamen Worte zu seinem künstlerischen Schaffen.

Prof. Jo Enzweiler konnte zur Ausstellungseröffnung zahlreiche Vertreter des öffentlichen Lebens und der saarländischen Kunstszene, ebenso aus den Bereichen Architektur und Städtebau begrüßen. Namentlich begrüßte der Professor stellvertretend für alle anwesenden Mitglieder den Präsidenten der Gesellschaft der Förderer des Instituts für aktuelle Kunst,



Ausstellungseröffnung im Laboratorium  
Marlen Dittmann, Jo Enzweiler  
Erwin Wortelkamp

Oberbürgermeister Hans-Joachim Fontaine, sowie den Präsidenten des Saarländischen Städte- und Gemeindetages, Richard Nospers, als ehemaligen Präsidenten der Gesellschaft. Namentlich begrüßte Enzweiler des Weiteren MdL Kurt Schoenen als Stellvertreter des Landtagspräsidenten und MdL Roland Henz als Stellvertreter von SPD-Landtagsfraktionschef Heiko Maas.

Einen herzlichen Willkommensgruß richtete er außerdem an den im Mittelpunkt der Veranstaltung stehenden Künstler Erwin Wortelkamp und an den Vorstandsvorsitzenden der Sparda-Bank Südwest eG, Ilmar Schichtel, sowie an Dipl. Ing. Marlen Dittmann, die im Verlauf der Ausstellungseröffnung den Künstler und sein Werk vorstellte.

Eine unabhängige Jury hatte bereits im Vorfeld der Ausstellungseröffnung den im Drei-Jahres-Rhythmus zur Verleihung gelangenden Sparda-Bank-Preis 2003/4 für besondere Leistungen der Kunst im öffentlichen Raum an Erwin Wortelkamp vergeben. Der Festakt der Verleihung hatte im Mainzer Schloss stattgefunden. Zeitgleich mit der Ausstellung in Saarlouis findet eine weitere Aus-

stellung mit Werken des Künstlers Wortelkamp in der Sparda-Bank Südwest eG in Mainz statt.

Professor Jo Enzweiler würdigte im Rahmen seiner Begrüßung die hervorragende Zusammenarbeit zwischen dem Institut und der Sparda-Bank. Letztere sei von Anfang an eine der Hauptsponsoren des Instituts gewesen. Sie habe damit maßgeblichen Anteil an der im Institut für die saarländischen und rheinland-pfälzischen Künstler und die Kunst im öffentlichen Raum geleistete wertvolle Arbeit. Mit der Schaffung des Sparda-Bank-Preises habe man diese Zusammenarbeit optimiert. Damit sei, bis heute einmalig, ein Preis ausgelobt worden, der sich ausschließlich der Kunst im öffentlichen Raum widme.

Mit Erwin Wortelkamp zeichne der Sparda-Bank-Preis 2003/2004 einen Künstler aus, dem es in vorbildlicher Weise gelungen sei, sowohl der Anforderung des autonomen Kunstwerkes als auch der Einbindung seiner künstlerischen Lösungen in das örtliche Leben gerecht zu werden, heißt es in der offiziellen Begründung.

Zum Engagement seiner Bank in Sachen Kunst erklärte Ilmar Schichtel, man erhoffe sich davon u.a., dass die Sparda-Bank bekannter und ihr Image gestärkt werde. Dafür wolle man in Gestalt dieses städtlich dotierten Preises der Kunst etwas zurückgeben, womit man gleichzeitig ein Stück soziale Verantwortlichkeit in der Gesellschaft übernehme.

Der diesjährige Sparda-Bank-Preis umfasst mit einem Preisgeld von 30.000 Euro, einer Ausstellung in den Räumen der Sparda-Bank Südwest eG in Mainz und im Institut für aktuelle Kunst im Saarland, Saarlouis, sowie der Publikation »Erwin Wortelkamp im Gespräch mit Monika Bugs« insgesamt rund 70.000 Euro und ist damit einer der größten Preise für Kunst im öffentlichen Raum in Deutschland.

**»dass es so der Zukunft erhalten bleibe...«  
Über das Lagergelände und die Gedenkstätte Neue Bremm in Saarbrücken, insbesondere ihre Veränderungen und die Neugestaltung nach der Idee »Hotel der Erinnerung«**

*Oranna Dimmig*

In der Rückschau erweist sich für die unter französischer Regie 1947 eingeweihte Gedenkstätte Neue Bremm in Saarbrücken die Eingliederung des Saarlandes in die Bundesrepublik Deutschland 1957/59 als Beginn eines Prozesses von Vernachlässigung und Zurücksetzung. Die Gedenk- und Mahnanlage, die an die Opfer des »Erweiterten Polizeigefängnisses« Neue Bremm – einem besonders grausamen, der Geheimen Staatspolizei unterstellten Lager der Nationalsozialistischen Diktatur – erinnert, war nach dem Entwurf des ungarisch-französischen Architekten André Sive<sup>1</sup> ausgeführt worden. Am Ende der Abwertung stand ein weitgehend anonym gewordener, den Zweckmäßigkeiten von Straßenbau und Gewerbegebiet angepasster Ort – verlagert und verkleinert, verunstaltet und verunklärt. So nachhaltig war die Entwicklung, dass das Wissen um die primäre Gestaltung der Gedenkstätte weitgehend aus dem allgemeinen Bewusstsein gewichen und der Name des Architekten in Vergessenheit geraten war. Wie selbstverständlich ging man bis zum Jahr 2001 davon aus<sup>2</sup>, in dem verstümmelten Vorhandenen eben jenen »Gedächtnisplatz« Neue Bremm vor sich zu haben, dessen Erhaltung für die Zukunft der französische Militärgouverneur Gilbert Grandval in seiner Einweihungsrede eindringlich beschworen hatte.<sup>3</sup>

Abwehrhaltung<sup>4</sup>, Desinteresse, fehlende Sensibilität, auch mangelnder Sachverstand hatten zu einem gestalterischen Übelstand geführt, der bei Besuchern der Anlage Unbehagen auslöste. Im Laufe der Jahre wurde wiederholt von verschiedenen Seiten auf den heruntergekommenen Zustand aufmerksam gemacht und gegen den würdelosen Umgang mit der Gedenkstätte protestiert. Bewirkt wurden bestenfalls kleinere, nicht aufeinander abgestimmte

Einzelmaßnahmen.<sup>5</sup> Schließlich fand sich 1998 als Bürgerinitiative die »Initiative Neue Bremm« zusammen, die sich für den Erhalt und die Gestaltung der Gedenkstätte einsetzt. Im Auftrag der Stadt Saarbrücken lobte sie einen zweistufigen Ideenwettbewerb aus, als dessen Ergebnis das prämierte Konzept »Hotel der Erinnerung« der Berliner Architekten Nils Ballhausen und Roland Poppensieker zur Realisierung bestimmt und von der Architektengemeinschaft Roland Poppensieker und Johannes Schulze Icking in weiterentwickelter Form ausgeführt wurde. Die Neugestaltung bezieht das Hotel mit ein, das seit 1975 auf dem Gelände des ehemaligen Frauenlagers steht. Am 8. Mai 2004 wurde die erneuerte Gedenkstätte wiedereröffnet und am 7. Juli in einer Feierstunde auf dem Gelände eingeweiht. Parallel zur Planung und Durchführung der baulichen Maßnahmen lief die wissenschaftliche Erforschung der Geschichte des oft fälschlich als Konzentrationslager bezeichneten Gestapo-Lagers Neue Bremm, die ihren Niederschlag inzwischen in mehreren Publikationen von Elisabeth Thalhofer gefunden hat.<sup>6</sup> Weitere Impulse und Aktivitäten, die vornehmlich in Zusammenarbeit mit Schulen und unter der Obhut der Landeszentrale für politische Bildung, darauf gerichtet sind, eine breite Öffentlichkeit über die Geschichte des Ortes aufzuklären, können hier nur summarisch Erwähnung finden.<sup>7</sup>

Vor der Auslobung des Ideenwettbewerbes wurde indessen versäumt, das Gelände bauhistorisch zu untersuchen – eine Maßnahme, die sich grundsätzlich im Vorfeld jeden Handanlegens im denkmalgeschützten Bereich empfiehlt.<sup>8</sup> Im vorliegenden Falle ist diese Unterlassung insofern unverständlich, da bei der beabsichtigten Umgestaltung »auch die Geschichte des Areals nach 1945 – eine Geschichte der Gleichgültigkeit wie auch des hilflosen guten Willens und der politischen Instrumentalisierung – transparent gemacht werden« sollte, so jedenfalls die Stellungnahme der »Initiative Neue Bremm« in den Ausschreibungsunterlagen des Ideenwettbewerbes im Jahr 2000. Durch diese Außerachtlassung wurde die Chance vergeben, differenzierte



Informationen zu dem transitorischen Ort, die durch den forschenden Blick des Bauhistorikers in die Vergangenheit hätten gewonnen werden können, den in die Zukunft blickenden, entwerfenden Künstlern und Architekten für die Konkurrenz zur Verfügung zu stellen.

Unabhängig von dem Geschehen um die Neugestaltung gelang es dem Institut für aktuelle Kunst im Saarland im Rahmen seines Arbeitsschwerpunktes zur Kunst im öffentlichen Raum nach 1945, André Sive als Architekten des zur Gedenkstätte gehörenden Denkmals wiederzuentdecken. Dies gab den Anstoß zu einer kunsthistorischen Untersuchung, die, basierend auf der Auswertung von Photographien und einer schriftlichen Quelle, die ursprüngliche Anlage gedanklich rekonstruieren konnte. Es kam ans Licht, dass im Laufe der Jahre entscheidende Zusammenhänge verloren gegangen waren, deren Kenntnis jedoch für das Verständnis der heutigen Gedenkstätte unerlässlich ist. Die Ergebnisse wurden in den »Mitteilungen 2001« des Instituts für aktuelle Kunst im Saarland veröffentlicht.<sup>9</sup> Daran möchte der vorliegende Beitrag anknüpfen, indem er nochmals den »Gedächtnisplatz« Neue Bremm von 1947 beschreibt, anschließend die bisher wenig beachtete Veränderung des Areals darstellt und schließlich den vorläufigen Schlusspunkt dieser Entwicklung, die Neufassung der Gedenkstätte nach dem Konzept »Hotel der Erinnerung«, vorstellt.<sup>10</sup>

#### ■ Der 1947 eingeweihte »Gedächtnisplatz«

Die Gedenkstätte Neue Bremm, die in den Topographischen Grundkarten bis einschließlich Ausgabe 1970 als »Gedächtnisplatz« ausgewiesen ist, wurde am 11. November 1947 vom französischen Militärgouverneur Gilbert Grandval eingeweiht. Der Gedächtnisplatz liegt am südlichen Stadtrand von Saarbrücken an der Einmündung des Alstinger Weges in die nach Forbach und Metz führende Metzger Straße – circa 1 km vor dem deutsch-französischen Grenzübergang. Sie soll an die Opfer eines Lagers der Nationalsozialistischen Diktatur erinnern, das

an dieser Stelle – vis-à-vis des ehemaligen preußischen Zollamtes (Steueramt) und einer Gaststätte – 1943/44 von der Gestapo betrieben worden war. Das Lager hatte aus zwei durch den Alstinger Weg voneinander getrennten Abteilungen bestanden: der nördliche Teil für Männer und der südliche für Frauen (vgl. Luftbild 1944). Beide Areale waren von elektrisch geladenen Drahtzäunen umgeben und nach ungefähr gleichem Schema angelegt gewesen: traufständig zum Zaun angeordnete Baracken – Gefangenenunterkünfte, Funktionsgebäude, Wachstuben – hatten einen Platz umstanden, in dessen Zentrum ein »Löschweiher« genanntes quadratisches Wasserbecken als Folter- und Tötungsinstrument missbraucht worden war.<sup>11</sup> Unter dem irreführenden Namen »Erweitertes Polizeigefängnis« hatte das Gestapo-Lager für verschiedene Gefangenengruppen als Straflager oder als Durchgangsstation auf dem Weg in die Konzentrationslager gedient. Viele Häftlinge waren entweder bereits im Lager Neue Bremm zu Tode gekommen oder durch extrem grausame Behandlung und Folter dermaßen geschwächt worden, dass sie an einem nächsten Aufenthaltsort gestorben sind. Schon bald nach der Kapitulation des Deutschen Reiches am 8. Mai 1945 waren in beiden Abteilungen des aufgegebenen Lagers die Baracken abgerissen worden<sup>12</sup>, jedoch blieben die beiden »Löschweiher« und die hohen Lagerzäune erhalten.

Laut der französischen Inschrift wurde die Gedenkstätte von dem »comité de la Nouvelle Brème« initiiert. Indessen dürfte die französische Militärregierung an der Saar, deren Ende zum 31. Dezember 1947 schon vor dem Einweihungstag abzusehen war, maßgeblich an der Errichtung beteiligt gewesen sein – hatte sie nicht zuletzt auch die Architektur in den Dienst ihrer Politik gestellt.<sup>13</sup> Den Entwurf für das Denkmal und wohl auch für die Gesamtgestaltung des »Gedächtnisplatzes« Neue Bremm lieferte der Architekt André Sive, der zu dieser Zeit an der Ausarbeitung eines übergreifenden Städtebauplans für das Saarland beteiligt war. Gemeinsam mit den französischen Architekten und Städteplanern Marcel Roux, Georges-Henri Pingusson, Jean



Einweihung der Gedenkstätte »Neue Bremm«, Saarbrücken, im November 1947 durch den Militärgouverneur Gilbert Grandval

Mougenot, Pierre Lefèvre, Edouard Menkès, Gabriel Guévrekian, René Herbst und dem Metallkünstler Jean Prouvé – alle Vertreter der funktionalistischen Architektur des von Le Corbusier geprägten »Mouvement moderne« – war André Sive von Grandval zum Wiederaufbau des kriegszerstörten Landes an die Saar berufen worden. Gouverneur Grandval, ab 1948 als ziviler Hoher Kommissar weiterhin der Interessenvertreter Frankreichs im nun teilautonomen Saarland, sah in der Wiederaufbau- und Kulturpolitik ein Mittel, die Entnazifizierung der Saarländer zu fördern und sie dauerhaft an Frankreich zu binden.

Der Gedenkstätte lag ein städtebauliches Konzept zugrunde, welches das Areal des Männerlagers – den eigentlichen »Gedächtnisplatz« – über einen neu geschaffenen Versammlungsplatz und ein neu gesetztes Denkmal mit der Metzger Straße verband. Wichtiger Bestandteil der französischen Konzeption war es, das Gelände der Männerabteilung weiterhin als ehemaliges Lager erkennbar zu lassen. Den hohen Drahtzaun ließ man stehen, behielt den »Löschweiher« bei und säte das bereits abgeräumte Terrain mit Rasen ein. Die Fundamente der Baracken hielt man von Bewuchs frei, um die Struktur des Lagers sichtbar zu halten. Grandval hat in seiner Einweihungsrede dieses Konzept angesprochen: »Betrachten Sie alle, die Sie nun hier anwesend sind, das Lager. Wir wollten, daß es so der Zukunft erhalten bleibe, von Stacheldraht umgeben, an dem sich jene die Hände und die Hoffnung zerrissen, die hier eingeschlossen waren. Wir wollten, daß dieses Stück Erde, das so viele Verbrechen sah, bleibe, um jene dunkle Nacht zu bezeugen, in der die Zivilisation vergewaltigt wurde, als Menschen sich zusammenfanden, sie zu verteidigen.«

Zwischen dem Männerlager und der Metzger Straße bot ein bisher unbebautes Flurstück den benötigten Raum zur Anlage des neuen Versammlungs- oder Besucherplatzes. Um ihn deutlich vom Lagergelände und von der Straße zu unterscheiden, wurde er mit rechteckigen Platten aus Waschbeton belegt, die nicht zuletzt auch durch ihre kräftige Fugenzeichnung eine markante Oberflächenstruktur schufen. Dieser Platz war für die Besucher der Gedenkstätte in ganzer Länge von der Metzger Straße aus zugänglich. Er lief, sich trapezförmig leicht verjüngend, auf das Männerlager zu und war seitlich durch Bäume und Fahnenstangen flankiert. Unmittelbar vor dem Übergang zum rasenbedeckten Lagergelände stand der Gedenkstein – ein niedriges, breites Objekt aus Waschbeton, das wie ein Leseputz die gusseiserne Inschriftentafel präsentierte und eine tablettartige Unterlage zum Ablegen von Blumen bot. Durch seine mittige Ausrichtung auf den »Löschweiher« wies der Gedenkstein mit der französischen Inschrift direkt auf das Zentrum des Leidens und Sterbens hin, eben jenen Folterort, um den herum »Verteidiger der menschlichen Würde und Freiheit in den Tod geschleppt worden sind« (»... furent entraînés vers la mort les défenseurs de la dignité et la liberté humaines...«). Damit Besuchern des »Gedächtnisplatzes« von diesem Standort aus der freie Blick auf das Lagergelände und den »Löschweiher« möglich war, hatte man im Bereich des Gedenksteins den hohen Lagerzaun durch eine niedrige Absperrung aus Metallketten ersetzt.

Bauarbeiten auf der Metzger Straße, wahrscheinlich Sommer 1947



Die Metzger Straße wurde entlang des Männerlagers aufgeweitet und in die Gedenkstätte eingebunden. Neu angelegte, ebenfalls mit Rasen eingesäte Verkehrsinseln unterbrachen hier die Regelmäßigkeit der von Pappeln gesäumten Landstraße und führten den aus beiden Richtungen kommenden Verkehr an einer neuen städtebaulichen Dominante vorbei: das von André Sive entworfene Denkmal, eine ihre Umgebung deutlich überragende Stele aus Stahlbeton, deren Form einem breiten Spektrum an Assoziationen Raum bietet: Obelisk, Bajonett, Mast... Aufgepflanzt in der Straßenmitte, war dieser axial zu »Löschweiher« und Gedenkstein gesetzte Zeiger ein bereits von weitem erkennbarer Hinweis auf die ehemalige Stätte des Nazi-Terrors. Gleichzeitig sollte das Denkmal auch als Markstein dienen, der – so 1948 in der führenden Architekturzeitschrift Frankreichs »L'Architecture d'Aujourd'hui« zu lesen – »wie ein stummer Wegweiser für den festen Willen steht, den Weg für neue Überfälle zu sperren« (»... haute borne qui se dresse pour une indication silencieuse, semble vouloir affirmer la volonté de barrer la route à des nouvelles invasions...«).<sup>14</sup> Dementsprechend findet in der Betonplastik zusätzlich auch das Sicherheitsbedürfnis, das Frankreich aufgrund der von den deutschen Invasionen verursachten Leiden entwickelt hatte, einen symbolischen Ausdruck.

Erkennbar war die Gedenkstätte Neue Bremm mit mehrfachem politisch-ideologischen Gehalt

Blick auf das Denkmal aus der Rue des Roses, Spicheren, 1966



belegt, dessen eingehende Untersuchung bisher fehlt. Noch einmal Gilbert Grandval: »Dieses Denkmal wird das Symbol einer dunklen Vergangenheit, aber auch das Zeichen des Glaubens an eine bessere Zukunft sein. Es ist aber nicht der Grenzstein zwischen zwei ewig feindlichen Landschaften, nein, es ist im Gegenteil der Ort, der morgen vereinen wird, wie es heute bereits Frankreich und die Saar vereint, in einer endgültigen Weigerung an alles, was die Zwiebrüder von gestern wieder lebendig werden lassen könnte. (...)«

Unter französischer Stabführung war in Saarbrücken eine Gedenk- und Mahnanlage entstanden, die, wie die meisten der nach 1945 aus (Konzentrations-) Lagern entstandenen Gedenkstätten, von einstigen Häftlingen initiiert worden war. Für die Opfer war der »Gedächtnisplatz« Neue Bremm ein Ort der Erinnerung und des Gedenkens, für die deutsche Bevölkerung des Saarlandes war dem Komplex außerdem die Funktion einer zukunftsweisenden Mahnung zugeordnet. In inhaltlicher, funktionaler und ästhetischer Hinsicht war die Anlage stimmig auf das Männerlager bezogen. Sowohl das Gesamtkonzept als auch die einzelnen entworfenen Bestandteile wie Versammlungsplatz, Gedenkstein und Denkmal waren bzw. sind Zeugnisse der damals favorisierten funktionalistischen Architektur und zählen zu den wenigen realisierten Bauprojekten der französischen Kulturoffensive an der Saar. Zugleich kann das Denkmal, in der Interpretation als Bajonett, aber auch eine militärische Wurzel der Gedenkstätte nicht leugnen. Vielleicht liefert dieser soldatische Strang eine Erklärung dafür, dass die Verantwortlichen den jenseits des Alstinger Weges gelegenen Teil des »Erweiterten Polizeigefängnisses« offensichtlich ignorierten. Aus heutiger Sicht erscheint es jedenfalls unverständlich, dass das Frauenlager damals aus dem »Gedächtnisplatz« ausgeklammert wurde. Mit dieser Entscheidung war zugleich der Keim dafür gelegt, dass das Leid der Frauen in Vergessenheit geriet, ihr Lagergelände allmählich zuwucherte und schließlich veräußert und mit einem Hotel überbaut werden konnte.

■ Vom »Gedächtnisplatz« zur verunklärten »KZ-Gedenkstätte«

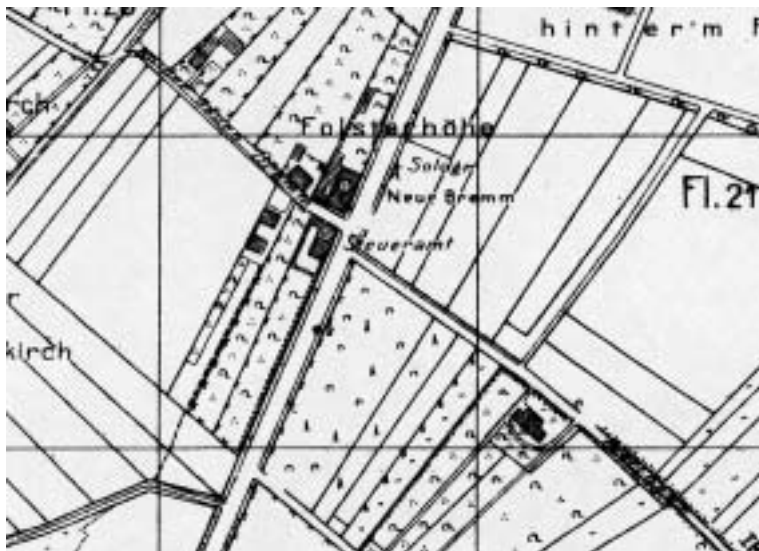
Hilfreiche und eindrucksvolle Mittel zur Beobachtung von längerfristigen Veränderungen an einem Ort bilden Luftbilder und Topographische Grundkarten, die in größeren zeitlichen Abständen angefertigt werden. Beide Medien werden auch in der Landeskunde eingesetzt und können beispielsweise für entwicklungsgeschichtliche Fragen als Quellenmaterial genutzt werden<sup>15</sup> – insbesondere dann, wenn, wie im vorliegenden Fall, auf andere Quellen derzeit nicht oder nur bedingt zurückgegriffen werden kann. Photographien aus der Luft, erstmals 1859 aus einem Ballon heraus von der Stadt Paris genommen, werden inzwischen bei systematischen Befliegungen hergestellt. Die Luftbilder fixieren jeweils einen bestimmten Moment, während die Deutsche Grundkarte im Maßstab 1:5000 – ein in den 1930er Jahren begonnenes Kartenwerk, das in unregelmäßigen Abständen in aktualisierten Ausgaben herausgegeben wird – versucht, einen längerfristigen Zustand darzustellen.

Das Luftbild von der Metzger Straße im Bereich Neue Bremm, das während einer Befliegung am 20. April 1953 entstand, erwies sich als Schlüsselbild für die Wiederentdeckung der primären Gestaltung der Gedenkstätte von André Sive. Zwar wird nicht jede Einzelheit wiedergegeben, dafür lässt sich aber die Struktur des »Gedächtnisplatzes« Neue Bremm ablesen. Östlich der Metzger Straße zeichnen sich die beiden ehemaligen Lagerabteilungen ab; sie sind durch den hellen Alstinger Weg voneinander getrennt und können jeweils anhand ihres zentralen quadratischen »Löschweihers« ausgemacht werden. Der Eindruck des Männerlagers wird durch das klar umgrenzte, dunkle Quadrat der Rasenfläche bestimmt, aus der, hell und exakt gezeichnet, die Begrenzung des »Löschweihers« und die Grundrisse der Baracken herausstechen. Daraus lässt sich ableiten, dass das Männerlager als Grünanlage gepflegt wird, man das Gras

- Luftbild vom 2.8.1944
- Topographische Grundkarte 1954
- Luftbild vom 20.4.1953







– Topographische Grundkarte, Ausgabe 1937  
– Luftbild vom 7.4.1961

kurz und den Rand des Wasserbassins ebenso wie die Fundamente von Bewuchs frei hält. Demgegenüber liegt das Frauenlager erkennbar brach und überwuchert allmählich. Zwischen Männerlager und Metzter Straße zeigen zwei Baumreihen die seitlichen Flanken des trapezförmigen Versammlungsplatzes. Sehr deutlich sind an der Metzter Straße sowohl die schlanken Alleebäume zu erkennen als auch die Reihe der tropfenförmigen Verkehrsinseln, aus deren zentraler, dem »Löschweiher« gegenüberliegenden Insel die Denkmal-Stele spitz emporragt.

Als erste Grundkarte nach dem Zweiten Weltkrieg erschien 1954 die teilberichtigte Ausgabe der Karte von 1937. Auf ihr sind nun die beiden »Löschweiher« vermerkt und das Flurstück des ehemaligen Männerlagers als »Gedächtnisplatz« ausgewiesen. Zeichnerisch ergänzt gegenüber der Vorkriegsausgabe sind auch die Verkehrsinseln mit dem Denkmal. Bemerkenswert ist die Ausbuchtung der Straße an dem trapezförmigen neuen Versammlungsplatz, die es ermöglichte, mit dem PKW vorzufahren und direkt bei der Gedenkstätte zu parken. Durch diese Eintragung lassen sich die unterschiedlichen Tonwerte des trapezförmigen Platzes auf dem Luftbild von 1953 erklären: Der dunklere Bereich entspricht dem Belag der Metzter Straße, der hellere der Pflasterung mit den Betonplatten. Das nächste Luftbild des Areals – eine Schrägaufnahme vom 7. April 1961 – zeigt im Vergleich zu dem

Bildflug von 1953 einen strukturell unveränderten Zustand. Diesmal sind dank des Aufnahmewinkels am Alstinger Weg deutlich die Pfähle des Lagerzauns zu erkennen. Die Binnenzeichnungen jedoch weisen auf eine geringfügige, dabei bedeutungsvolle Veränderung hin: auf dem Grundstück des Männerlagers zeichnen sich die Barackenfundamente nur noch schwach unter der Rasenfläche ab. Die adäquate Pflege des Gedenkplatzes wird offensichtlich nicht mehr aufrechterhalten, folglich sind aussagekräftige Relikte des Gestapo-Lagers und konzeptionelle Bestandteile der Gedenkstätte optisch im Verschwinden begriffen. Bemerkenswert an diesem Foto ist aber auch, dass verschiedene Änderungen an der Metzter Straße sowohl auf das steigende Verkehrsaufkommen hinweisen als auch auf die seit der Eingliederung des Saarlandes in die Bundesrepublik Deutschland geänderte Bedeutung des Grenzüberganges, der nun zum Kontrollpunkt an einer Außen- und Zollgrenze zur Französischen Republik geworden ist. Sinnfälliger Ausdruck für beides ist die Tankstelle, die schräg gegenüber dem Männerlager neben der Gaststätte entstanden ist.<sup>16</sup>

Nicht unerwähnt bleiben soll ein Grab, das bereits in den Ausgaben der Grundkarte 1933 und 1937 als Soldatengrab erschienen ist. Es wird in der Kartenausgabe von 1966 unmittelbar nördlich des Besucherplatzes der Gedenkstätte verzeichnet. Dabei dürfte es sich um eines der zahlreichen Gräber handeln, die nach der Schlacht bei Spichern während des Deutsch-Französischen



Krieges 1870/71 unterhalb des Spicherer Bergs links und rechts der Landstraße und beiderseits der Grenze angelegt worden waren.<sup>17</sup> Es bleibt unklar, warum das Soldatengrab auf den Grundkarten der 1950er Jahre nicht eingetragen war. Vermutlich wurde es später im Zuge des Ausbaus der Metzter Straße umgebettet, denn, wie die Grundkarte 1970 zeigt, verläuft die verbreiterte Straßenführung genau über diese Stelle.

Ein Wandel, der den »Gedächtnisplatz« Neue Bremm nachhaltig schädigen sollte, ist auf der Luftaufnahme vom 11. Juli 1967 festgehalten. Hell zeichnen sich auf dem Schwarz-Weiß-Foto zwischen Metzter Straße und Spicherer Berg Großbaustellen ab: die Trasse der neuen Bundesautobahn Nr. 6 mit dem Autobahngrenzübergang »Goldene Bremm«, die teilweise über die Römerstraße am Fuß des Berges gelegt ist. Zu diesem Zeitpunkt manifestiert sich die Planung, die Metzter Straße mit einem Zubringer an die Autobahn anzubinden, bereits in einem Eingriff auf dem Terrain des Männerlagers: Westlich des »Löschweiher« wurde eine neue rechteckige Fläche angelegt, die über eine gerade, schmale Verbindung an den Alstinger Weg angeschlossen ist. Es handelt sich um den neuen Besucherplatz, der als Ersatz für den aufzugebenden trapezförmigen Platz an der Metzter Straße bestimmt ist. Wie das Foto erkennen lässt, wurde der Gedenkstein bereits transloziert und befindet sich nun unmittelbar westlich neben der neuen Besucherfläche. Allerdings lässt sich anhand des Luft-

bildes nicht entscheiden, ob für die Neuanlage von Platz und Zugang die Bodenplatten von 1947 verwendet wurden oder ob andere, die den alten in Größe und Material gleichkamen, eingebettet worden sind.

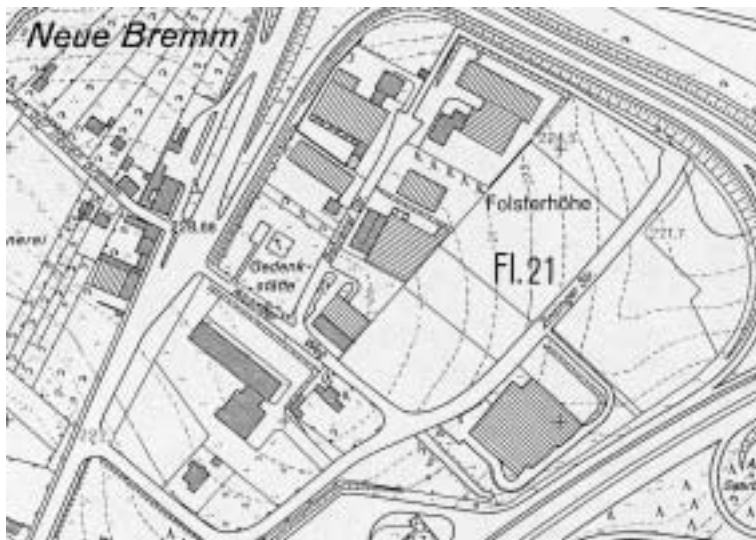
Mit der Eröffnung des Autobahngrenzübergangs »Goldene Bremm« und dem Anschluss der A6 an das französische Autobahnnetz im Juli 1969 war der Straßenbau im Wesentlichen fertiggestellt.<sup>18</sup> Dieser Zustand ist in der Ausgabe 1970 der Deutschen Grundkarte dokumentiert. Von Süden betrachtet, beginnt die für den Zubringer notwendig gewordene Verbreiterung der Metzger Straße vor dem Frauenlager, führt über die Nordwestecke des Grundstücks und bildet auf dem ehemaligen trapezförmigen Platz vor dem Männerlager den Beginn des Abzweigs zu der Autobahn. Durch diesen Streckenverlauf wurde nicht nur ein Stück des Frauenlagers und der alte Besucherplatz geopfert, sondern auch die von André Sive geschaffene Verknüpfung von Metzger Straße und Gedenkstätte zerstört.

Die Folgen für das Denkmal auf der zentralen Verkehrsinsel waren gravierend. Da man die Zufahrtssituation zu Tankstelle und Gaststätte den geänderten Gegebenheiten der Metzger Straße anpassen musste, vergrößerte man die Denkmal-Insel und verlängerte sie in Richtung Stadt. Seitdem führen drei nebeneinander angeordnete Strecken westlich an dem ehemaligen Lagergelände der Neuen Bremm vorbei: die Zufahrt im Bereich Tankstelle und Gaststätte, die nach Osten verschobene Metzger Straße und der Beginn des Autobahnzubringers (vgl. Luftbild 1971 und Grundkarte 1975). Hierdurch rückte die Beton-Plastik von André Sive optisch weit von dem »Gedächtnisplatz« ab – das seinerzeit mitten auf einer wichtigen Eingangsstraße Saarbrückens in erinnernder und mahnender Absicht errichtete Denkmal wurde deklassierend an den Rand gedrückt. Ohne direkt Hand an die Stele gelegt und sie tatsächlich von

- Luftbild vom 11.7.1967
- Topographische Grundkarte 1970
- Luftbild vom 13.4.1971
- Luftbild vom 24.3.1973







– Topographische Grundkarte 1975  
– Luftbild vom 24.5.1977

der Stelle bewegt zu haben, hatte man das Denkmal doch aus seinem Kontext gelöst und seiner ursprünglichen Wirkung beraubt. Verschoben sind seither nämlich jene »Koordinaten einer künstlerischen Raumdefinition«, nämlich »Perspektive, Blickhöhe, Sichtwinkel und Bewegungsrichtung«, mit deren Hilfe »Sive den Standort seiner Stele« definiert hatte.<sup>19</sup>

Auch die Translozierung des Besucherplatzes auf das Lagergelände bedeutete den Ruin für die ursprüngliche künstlerische und inhaltliche Intention des Entwurfs von 1947. Aus der einstmals großzügigen, in voller Breite von der Hauptstraße aus zugänglichen Platzanlage ist ein verkleinertes, rechteckiges Feld geworden, das über einen schmalen Plattenpfad seither vom nachgeordneten Alstinger Weg aus zu betreten ist. Überdies wurden die Bodenplatten, die in Größe und Legerichtung mit dem Gedenkstein abgestimmt waren, um 90° gedreht

und mit dichtem Fugenabstand gesetzt, was den Eindruck von Enge und Gedrängtheit des verlagerten Platzes verstärkte. Die Neuaufstellung der Fahnenstangen an drei Seiten des Besucherfeldes tat ein Übriges. Zu der entscheidenden Beeinträchtigung und Entstellung von Erscheinungsbild und Sinngehalt führten schließlich die geänderte Ausrichtung und die neue Platzierung des Gedenksteins: Er wurde nicht wieder auf den »Löschweiher« bezogen, sondern um 180° Grad gedreht und auf das außerhalb des Geländes stehende Denkmal gerichtet. In dieser Orientierung legte man ihn westlich des Plattenfeldes ins Gras, was eine deutliche Abwertung bedeutete, da der Gedenkstein als frei stehendes Objekt entworfenen ist und nun seiner Standfläche beraubt war. Überdies hatte die geänderte Ausrichtung auch die Drehung des Zeremoniells und damit eine inhaltliche Verzerrung zur Folge. Die Hinführung des Besuchers auf den »Löschweiher« als Zentrum des Lagers, des historischen Geschehens und des Geden-

kens konnte in dieser falschen Stellung der abgesunkene Pulttisch mit der französischen Inschriftentafel nicht mehr leisten; Lesende mussten nun dem »Löschweiher« – dem nach Abbau des Lagerzauns<sup>20</sup> letzten sichtbaren Relikt des Männerlagers – den Rücken kehren und blickten zwangsläufig aus dem Lager hinaus auf die immer stärker befahrene Metzger Straße.

Dem Bau der Autobahn folgte die völlige Veränderung des Umfeldes der Gedenkstätte Neue Bremm. War bis dahin dieser Stadtrand Saarbrückens durch Wiesen und Felder sowie verschiedene Gärtnereien, die sich im Einzugsbereich des weiter südlich an der Metzger Straße gelegenen Hauptfriedhofes etabliert hatten, geprägt, so wandelte sich die Gegend nun sukzessive in ein Gewerbegebiet, dessen Bild seither von Zufahrtsstraßen und nüchternen Zweckbauten beherrscht wird. Im Bereich der beiden ehemaligen Lagerabteilungen wurden zwei Straßen ausgebaut bzw. neu angelegt, die zusammen mit dem Alstinger Weg der Erschließung jener Betriebe dienen, welche sich nunmehr in dem von Metzger Straße, Zubringer und Autobahn umschlossenen Dreieck ansiedelten. Der südlich des Frauenlagers von der Metzger Straße abzweigende Zinzinger Weg wurde verbreitert und im Bogen, den Alstinger Weg kreuzend, nach Norden geführt. Neu eröffnet wurde die Behrener Straße, die an der Südostecke des Männerlagers vom Alstinger Weg aus in nördliche Richtung abzweigt und über den östlichen Teil des Männerlagers gelegt wurde (Luftbilder 13.04.1971 und 24.03.1973, Grundkarten 1970 und 1975).

In weiteren Schritten entstanden an dieser Seite des »Gedächtnisplatzes« PKW-Stellplätze und an der nördlichen eine dichte Anpflanzung von Hecken und Buschwerk, jeweils über den Stellen der ehemaligen Baracken (Luftbild 24.05.1977). Links und rechts des neuen Straßensystems wurden nach und nach Hallen-, Werkstatt- und Bürogebäude errichtet, zu meist flachgedeckte zwei- bis dreigeschossige Bauten, die seither die Kulisse für die Gedenkstätte Neue Bremm bilden.

Bezogen auf das ehemalige »Erweiterte Polizeigefängnis« kulminierte diese Entwicklung in dem Verkauf des brachliegenden Geländes des Frauenlagers, das inzwischen in die äußerst verkehrsgünstige Lage an Grenzübergang und Autobahnzubringer gerückt war. Das Grundstück wurde mit einem Hotel überbaut, das 1975 eröffnet wurde (vgl. Luftbild 24.03.1973 und 24.05.1977; Grundkarten 1970 und 1975). Entlang des Alstinger Weges ließ die Hotelleitung eine Reihe aus Fichten pflanzen, die als Abgrenzung zur Gedenkstätte Neue Bremm fungierte.

Von den Arealen der ursprünglich zwei Lagerabteilungen blieb nur noch das erheblich verkleinerte Gelände des Männerlagers übrig. Der »Gedächtnisplatz« – das nunmehr verstümmelte Hauptstück der Gedenkstätte von 1947 – mutierte zur »KZ-Gedenkstätte« Neue Bremm; die translozierten, nach Gutdünken neu zusammengefügte Einzelteile und das aus seinem Zusammenhang gelöste Denkmal vermochten weder die inhaltlichen Anliegen noch den künstlerischen Wert der Gedenk- und Mahnanlage aus französischer Zeit zu vermitteln, Ausdehnung und Struktur der Terror-Stätte der NS-Diktatur waren nicht mehr erkennbar. Bezeichnenderweise fiel zumindest in diesen Jahren die Pflege der Gedenkstätte in den Aufgabenbereich des Straßenbauamtes, Autobahnmeisterei Sulzbach.<sup>21</sup>

#### ■ Beginn der Wiederaufwertung

Nach diesem Tiefpunkt sorgten in den 1980er Jahren vor allem alternative Stadtrundfahrten, die – durchgeführt von der »Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes« und der Volkshochschule Saarbrücken – auch die »KZ-Gedenkstätte« ansteuerten, und die 1984 erschienene erste ausführliche Publikation über die Neue Bremm, »ein KZ in Saarbrücken«<sup>22</sup>, dafür, dass dieser abgesunkene Ort allmählich wieder in das Bewusstsein von Öffentlichkeit und Politik gehoben wurde. Es folgten verschiedene, zur Schadensbegrenzung und Aufklärung gedachte Einzelmaßnahmen. Davon verschwand einiges bereits nach kurzer Zeit wieder<sup>23</sup>,

anderes wurde erst jüngst bei der Neufassung der Gedenkstätte entfernt, wie beispielsweise drei Informationsschilder, die inhaltlich überholt waren. Geblieben ist die schmiedeeiserne Zaunumfassung des »Löschweihers« in Form von drei Reihen stilisierten Stacheldrahts.<sup>24</sup> Geblieben ist auch die Mehrzahl der Eichen, die offensichtlich ohne Kenntnis des Gefüges des Männerlagers auf dem Gelände angepflanzt wurden und dieses mit einer eigenen Struktur überlagern. Geblieben ist schließlich auch eine zweite Erinnerungstafel, eingeweiht am 8. Mai 1985. Lange war eine deutschsprachige Gedenktafel gefordert worden, bei der Realisierung wurde indessen auf eine eigenständige Gestaltung für die Aufstellung der Gusseisenplatte verzichtet. Als simpelste Lösung lehnte man die deutsche Tafel vor den bereits schon sinnwidrig ausgerichteten und falsch positionierten französischen Gedenkstein, was diesen noch weiter beeinträchtigte. Die ersten Schritte, die Gedenkstätte wieder aufzuwerten, waren vor allem didaktisch motiviert und zielten darauf, die Bevölkerung, insbesondere die nachwachsende Generation, über die Geschehnisse im Lager Neue Bremm während der NS-Diktatur zu informieren und aufzuklären. Eine grundsätzliche gestalterische Hebung der Anlage war zunächst offensichtlich nicht beabsichtigt, wie das Beispiel der deutschen Erinnerungstafel lehrt. Künstlerische Annäherungen setzten erst in den 1990er Jahren ein, hinterließen auf dem Gelände aber keine bleibenden Spuren. Dies gilt für temporäre künstlerische Aktionen ebenso wie für konkrete, jedoch nicht zur Ausführung gekommene Vorschläge und Entwürfe zur Neugestaltung.<sup>25</sup>

#### ■ Die Neugestaltung als »Hotel der Erinnerung«

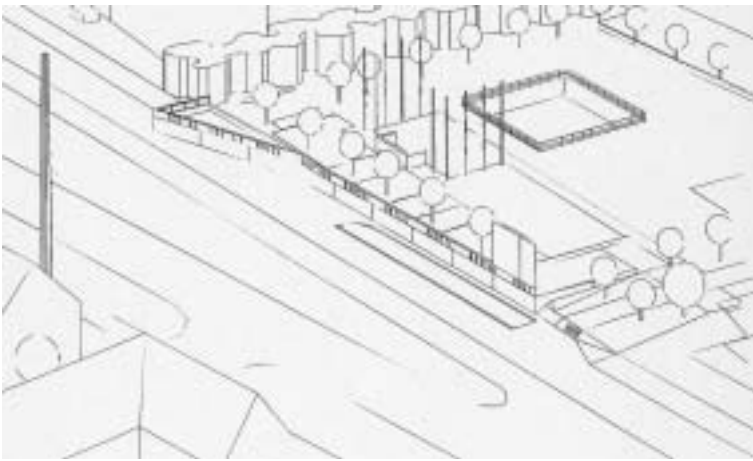
Erst der Ideenwettbewerb, den die »Initiative Neue Bremm« im Jahre 2000 ausschrieb, konnte schließlich den Weg für die ersehnte Aufwertung und Neufassung der Gedenkstätte eröffnen. Aufgabe der Konkurrenz war, »Konzeptionen und Formen vorzuschlagen, in denen die Informationen zur Geschichte des Lagers und des Lagergeländes

präsentiert und Bezüge zur städtischen Öffentlichkeit hergestellt werden können. Die Konzeption soll die Reduktion auf rituelles Gedenken vermeiden.«

Aus den eingegangenen 136 Entwürfen entschied sich die Jury<sup>26</sup> für das Konzept »Hotel der Erinnerung« von Nils Ballhausen und Roland Poppensieker, das als einziger der eingereichten Entwürfe beide Abteilungen des »Erweiterten Polizeigefängnisses« berücksichtigte. Das Hotel auf dem Frauenlager war der Ausgangspunkt, an den Ballhausen und Poppensieker ihre Überlegungen zu dem vorübergehenden Charakter des Ortes anknüpften und Vorstellungen von der künftigen Gestalt der Gedenkstätte entwickelten, die den gesamten Komplex in das allgemeine Bewusstsein zurückbringen und verankern sollte.

Ausgeführt wurde eine in mehreren Etappen weiterentwickelte Fassung des Konzepts »Hotel der Erinnerung«, die von der Architektengemeinschaft Roland Poppensieker und Johannes Schulze Icking im Dialog mit Vertretern der »Initiative Neue Bremm« und der Leitung des Hotels »Novotel« erarbeitet worden ist. Die Finanzierung übernahmen Bund, Saarland und die Landeshauptstadt Saarbrücken, hinzu kamen Sach- und Geldspenden, die von privater Seite geleistet wurden. Der Entwurf hat sich im Wesentlichen vier Aufgaben vorgenommen: die erneute Einbindung der Gedenkstätte in die Metzger Straße, die erstmalige Einbeziehung des ehemaligen Frauenlagers, die Einrichtung eines Informationsbereichs und schließlich auch die Sicherung bzw. erneute Sichtbarmachung von Spuren auf dem verbliebenen Terrain des Männerlagers.

In der Wahrnehmung von Vorbeifahrenden oder -gehenden auf der Metzger Straße war inmitten des optisch überhäufteten Umfeldes aus Straßen, Straßenmöblierung, Verkehrsschildern, Reklametafeln, Zweckbauten, leuchtenden Firmenschildern et cetera die Gedenkstätte mehr ein zufälliges Grün einer ausfransenden Restfläche als eine außergewöhnliche Stätte. An dieser Stelle bestand die Anforderung an den Entwurf darin, den besonderen Ort wieder als einen solchen kenntlich zu machen, ihn abzugrenzen und herauszuheben.



Entwurfszeichnung Ansicht von der Metzger Straße, Architekten Nils Ballhausen und Roland Poppensieker, Berlin

Dies zu erzielen bedienten sich Poppensieker und Schulze Icking sowohl einer Begrenzungsmauer als auch zweier Varianten eben jener Kommunikationsmittel, deren über die unmittelbare Nachbarschaft verteilte Fülle zu dem Verschwinden der Gedenkstätte beigetragen hatte: Leuchtschrift und Plakatwand. An der westlichen Seite des Männerlagers zur Metzger Straße setzten Poppensieker und Schulze Icking eine ca. 65 Meter lange und je nach Böschungshöhe 2,50 bis 3,00 Meter hohe Mauer aus anthrazitfarbenem Sichtbeton. Zur Straße hin trägt sie ein nachts elektrisch leuchtendes Schriftband, dessen Buchstaben in ihrer blauen Farbe und ihrem Schriftbild denen des nachtsüber ebenfalls leuchtenden Schriftzugs »Novotel« angeglichen sind. Die gewählte Wortfolge »HOSTAL HOSTILE HOTEL HOSTAGE GOSTIN OSTILE HOSTEL HOSTIL HOST« greift Worte auf, die sich aus der indoeuropäischen Wurzel \*ghosti (lateinisch: hostis) ableiten.<sup>27</sup> In ihrer positiven und negativen Bedeutung erscheinen sie im Wechsel und spielen assoziativ mit den darin zum Ausdruck kommenden gegensätzlichen Haltungen, mit denen damals im Lager den Menschen gegenübergetreten wurde (feindliche Gesinnung) und ihnen heute im Hotel begegnet wird (Gastfreundschaft).

Im nördlichen Bereich knickt die Einfassungsmauer in Höhe der Stele von André Sive leicht nach Westen ab, womit auf den ursprünglichen Bezug zwischen Gedenkstätte und Denkmal reagiert und ein Zusammenhang von der Straße aus wieder wahrnehmbar wird.

Zusätzlich wird durch die leichte Schrägstellung der Mauer das Schriftband für den aus Richtung Frankreich kommenden Verkehr besser lesbar.

Am südlichen Ende der Begrenzungsmauer, direkt am Beginn des Alstinger Weges erhöhten Poppensieker und Schulze Icking die Mauer in Größe einer Plakatwand. Hier wurde in einem besonderen Verfahren ein historisches Foto in den Beton gefräst, welches das Nebeneinander von privater Idylle und anonymem Leiden auf der Neuen Bremm zeigt: Eine Mutter und ihr Kind sowie ein kleiner Hund genießen das Dasein auf sommerlicher Wiese – direkt bei dem mit Stacheldraht umgebenen Barackenlager. Die Wirkung dieser gefrästen 'Plakatwand' ist vom Lichteinfall abhängig, der das Motiv in unterschiedlicher Deutlichkeit erscheinen lässt. Auf diese Weise unterscheidet sich die Bildtafel von herkömmlichen Werbetafeln und gibt ebenso wie die Wörter auf dem Leuchtband einen subtilen Hinweis auf den besonderen Charakter des Ortes. Zum ersten Male in der wechselvollen Geschichte der Gedenkstätte wird durch die Neugestaltung nun auch das Grundstück des Frauenlagers berücksichtigt und das Leid der Frauen thematisiert und erinnert. Der Sichtschutz aus Fichten wurde im Einvernehmen mit der Leitung des »Novotel« gerodet, nunmehr ist der wechselseitige Blick auf beide ehemaligen Lager Teile möglich. Von der Entwurfs-idee, den Niveauunterschied zwischen beiden Geländen in voller Länge mittels Stufenreihen zu überwinden, blieb aus Kostengründen lediglich eine beleuchtete Fußgängertreppe übrig.

Etwas versetzt zu dem Plattenpfad, der auf die Besucherfläche des Männerlagers führt, vermittelt sie zwischen dem Alstinger Weg und dem tiefer liegenden Parkplatz des »Novotel«. Seitlich der Treppe in der Böschung angelegte Stufenwellen aus Rasen sind als Auditorium für Besuchergruppen gedacht, die von diesem Blickpunkt aus den bebauten südlichen Teil des Lagers in Augenschein nehmen können. Als veranschaulichender Hinweis auf die Frauenabteilung des »Erweiterten Polizeigefängnisses« wurde stellvertretend für alle weiblichen Häftlinge an dieser Seite des Hotels in Höhe der Treppe das Bildnis von Yvonne Bermann appliziert, die am 6. Juni 1944 aus Frankreich zum Lager Neue Bremm transportiert wurde. Als Untergrund für das Portrait-Medaillon dient eines der runden Elemente der Fassadenverkleidung des »Novotel«.

In umgekehrter Richtung ermöglicht die neue Treppe den Hotelgästen – das »Novotel« hält am Empfang Informationsmaterial zur Gedenkstätte bereit – den direkten Aufstieg zum Männerlager. Den Alstinger Weg, der in diesem Abschnitt ein Fußgängerweg ist, schräg querend, gelangt der Besucher zu dem schmalen Plattenweg. An dieser Stelle kann er wählen, ob er zuerst geradeaus auf die alte Besucherfläche neben dem »Löschweier« gehen oder sich nach links wenden möchte, um in den neu geschaffenen Bereich mit den Informationstafeln zu gelangen.

Das Entrée für diesen von Poppensieker und Schulze Icking geschaffenen »Rezeptionsbereich« öffnet sich am Beginn des Plattenweges nach Westen und führt – seitlich von niedrigen Betonkanten flankiert – in Breite der 'Plakatwand' leicht abschüssig zur Rückseite der neuen Begrenzungsmauer an der Metzger Straße. Auf dieser Seite der Mauer, die hier ca. 1,80 Meter in der Höhe misst, dient die obere Hälfte als Träger für das Band der metallenen Informationstafeln, das im Süden beginnt und sich nach Norden fortsetzt. In deutscher und französischer Sprache wird in Wort und Bild auf aktuellem Stand der Forschung vor allem die Geschichte des »Erweiterten Polizeigefängnisses« Neue Bremm dokumentiert,



aber auch die Rezeptionsgeschichte anhand des Lagergeländes 1945-2004 thematisiert.<sup>28</sup> Hier trifft man nun wieder auf das Portrait von Yvonne Bermann, deren Schicksal als Opfer des NS-Regimes in dem Abschnitt über die Häftlinge geschildert wird. Auch das Foto der privaten Idylle von der 'Plakatwand' wird unter dem Aspekt »vor aller Augen« wieder aufgegriffen.

Schreitet der Besucher das insgesamt circa 75 Meter lange Informationsband ab, so gelangt er nördlich der 'Plakatwand' in einen schmalen, um circa 50 Zentimeter gegenüber dem Lagerterrain abgesenkten Gang. Dieser ist einerseits durch die hohe Außenmauer von der Metzger Straße abgeschirmt und andererseits von einer niedrigen Mauer, die zugleich als Sitzgelegenheit genutzt werden kann, vom Lagergelände getrennt. Durch die bereits vorhandene Eichen-Reihe erhält der Gang auch an der Lagerseite eine höhere räumliche Begrenzung. Gang und Informationswand führen am 'Mauerknick' in eine kegelförmige Erweiterung, die am Ende der Informationstafeln den Besucher zur Umkehr führen und für den Rückweg seinen Blick auf das Lagergelände leiten soll. Zwei Faktoren sollen dabei die Betrachtung des Männerlagers, insbesondere der markierten Baracken an der Westseite, steuern: der etwas vertiefte Standort des Betrachters in dem abgesenkten Gang und die Baumkronen der Eichen als obere Umgrenzung des 'Bildausschnitts'. Soweit die Theorie. In der Praxis lässt sich beobachten, dass nicht wenige Besucher am Ende des Informationsbandes den Rückweg in den engen Gang scheuen und es vorziehen, die niedrige Sitzmauer zu überwinden, um das Lagergelände auf eigene Faust zu queren und zu erkunden. Auf dem Männerlager haben Poppensieker und Schulze Icking jene Baracken wieder sichtbar gemacht, deren Reste sich noch unter dem Grasbewuchs des verbliebenen Lagergeländes erhalten haben, d. h. die Baracken an der West- und Südseite. Die Wiederaufnahme der französischen Konzeption, die Fundamente zu zeigen, war aus konservatorischen Gründen nicht möglich. Man entschied sich dafür, die Baracken künftig durch ihre



- Die Begrenzungsmauer an der Metzger Straße, 2004
- Denkmal, »Rezeptionsbereich«, Barackenmarkierung und Plattenweg, 2004
- Die markierten Baracken der Westseite, 2004

angedeuteten Innenräume zu markieren. Umrandungen aus Stahlbändern fassen die entsprechenden Flächen ein, die mit einer Mischung aus Schotter und 20 % Muttererde gefüllt sind und im Laufe der Zeit durch Anwachsen zu »'hochgedrückten' Rasenkörpern« werden sollen. In den Baracken an der Westseite ließ man die Eichen stehen, denen, wie beschrieben, jetzt als raumschaffende Begleitung des abgesenkten Ganges eine neue Funktion zugeordnet ist. Da die Bäume innerhalb der Barackenmarkierungen stehen und aus den »'hochgedrückten' Rasenkörpern« herauswachsen, wird erkennbar, dass man sie ihrerzeit ohne Rücksicht auf die Struktur des Lagers angepflanzt hat. So verstanden, ist diese auf den ersten Blick merkwürdig anmutende Situation ein aussagekräftiges Zeugnis für den Mangel an Überblick und Sachkenntnis, der viel zu lange den Umgang mit dem Lagergelände und der Gedenkstätte Neue Bremm bestimmt hat.

Überhaupt sieht das Konzept der Neugestaltung vor, den Zustand, der sich im Laufe der Jahrzehnte auf dem Männerlager ergeben hat, weitgehend zu belassen und die einzelnen Bestandteile »als Dokumente des Umgangs der deutschen Nachkriegsgesellschaft mit ihrer Vergangenheit (zu) erhalten.«<sup>29</sup> Davon ausgenommen wurden die Fahnenmasten, die inzwischen ersatzlos entfernt wurden, und die beiden Gedenktafeln, die man versetzt hat.

Trotzdem schlugen Poppensieker und Schulze Icking vor, die gravierendsten Fehler, die – wie mittlerweile bekannt – bei der Translozierung von Versammlungsplatz und Gedenkstein unterlaufen sind, im Rahmen des Möglichen zu korrigieren und die Qualität des Architektenentwurfes von 1947 zumindest teilweise zurückzugewinnen: Neuverlegung der Waschbetonplatten bei Drehung um 90°, Versetzung des Gedenksteines auf den Plattenbelag und seine Ausrichtung auf den »Löschweiher«. Diesem Vorschlag ist die Bauherrin, die »Initiative Neue Bremm« nicht gefolgt. Sie veranlasste lediglich die Drehung der beiden Gedenktafeln und ihre Umsetzung an die Westseite des »Löschweihers«.

Beide Tafeln liegen dort nebeneinander – die französische wiederum als Teil der Achse Denkmal-Gedenkstein-»Löschweiher« – und sind jetzt richtig auf den »Löschweiher« ausgerichtet. Indessen vermag ihre neue Plazierung nicht zu überzeugen. Auch dieses Mal wurde keine angemessene Lösung für den Träger der deutschen Inschrift gefunden: Man montierte die gusseiserne Tafel auf vier neue, nebeneinander in das Gras eingebettete Waschbetonplatten, deren industriell genormte Abmessungen in keinem ausgewogenen Verhältnis zu den Proportionen der Applikation stehen. Noch ärger der Umgang mit dem Gedenkstein von 1947, dem als Leseplatt entworfenen Objekt: Es wurde flach liegend in die Grasnarbe eingegraben. Von dieser 'Neufassung' der Gedenktafeln haben sich die Architekten ausdrücklich distanziert.

Auch bei der Wahl des Standortes für die Stahlplatte »will nicht narben« der Künstlerin Gertrud Riethmüller ist die »Initiative Neue Bremm« dem Vorschlag der Architekten nicht gefolgt. Das Objekt entstand 1999 während einer Performance in der Fußgängerunterführung, die lange Zeit die einzige Möglichkeit zur Überwindung der Metzger Straße im Abschnitt Neue Bremm war. Als im Zuge der Neufassung der Gedenkstätte ein ampegestützter Fußgängerüberweg am Alstinger Weg geschaffen und der Teil der Unterführung am Fuß der neuen Begrenzungsmauer geschlossen wurde, musste eine andere Lösung für die Hängung der Platte »will nicht narben« gefunden werden. Neu montiert auf einen aufrecht stehenden Betont Träger sollte das Objekt an die Ecke Alstinger Weg/Behrener Straße zu stehen kommen, um an dieser informationslosen Seite einen bemerkbaren Hinweis auf die Gedenkstätte zu geben. Die »Initiative Neue Bremm« entschied sich jedoch für einen Standort an der Südseite des Männerlagers, dem »Novotel« gegenüber.

Die Realisierung der fortentwickelten Idee »Hotel der Erinnerung« durch die Architekten Roland Poppensieker und Johannes Schulze Icking hat eine deutliche Heraufsetzung der Gedenkstätte Neue Bremm bewirkt.



Situation an der Metzger Straße 2001 und 2005



– Gedenktafel an ihrem Standort nach der Einweihung 1947  
– Besucherfläche, eingegrabene Gedenktafeln und Löschweiher, 2004

– Hotel der Erinnerung  
– Rezeptionsbereich, 2004



An der Metzger Straße durch die Mauer begrenzt und damit klar definiert, erhält der besondere Ort neuen Halt. An dieser Seite ist eine Fassung entstanden, die durch das Wortspiel des Leuchtbandes und das in wechselnder Deutlichkeit erscheinende Motiv auf der 'Plakatwand' assoziative und ambivalente subtile Signale sendet. Konkret und informativ wird es dann auf dem eigentlichen Gelände. Die Einbeziehung des »Novotel« auf dem ehemaligen Frauenlager, die neue Treppe und der »Rezeptionsbereich« mit den dort erstmals in Ausführlichkeit gebotenen Informationen eröffnen einen in mehrfachem Wortsinn »neuen Zugang« zum Lager und zur Gedenkstätte. Zusätzlich zu den von Beginn an intendierten Funktionen des Gedenkens und Mahnens ist die Gedenkstätte Neue Bremm nun um die Funktion des Lernens ergänzt.

Mit der erwähnten Teilschließung der Fußgängerunterführung wurde ein weiteres Kapitel zur Aufwertung der Gedenkstätte eingeleitet: die Hebung des Umfeldes, vorzüglich der Metzger Straße. Für den grenz- und gedenkstättennahen südlichen Abschnitt dieses wichtigen Eingangsportals an der Staats-, Landes- und Stadtgrenze haben Roland Poppensieker und Johannes Schulze Icking ein Gutachten erarbeitet, das Überlegungen für eine künftige neue Formulierung dieses Bereichs enthält. Als visionären Vorschlag skizzieren die Architekten darin auch geänderte Rahmenbedingungen für das seinerzeit so unrühmlich an den Rand gedrängte Denkmal von André Sive – in weiter Vorausschau scheint jetzt auch die Wiederaufwertung der Stele, ihre Rehabilitation als städtebauliche Dominante und ihre Rückgewinnung als erkennbarer Bestandteil der Gedenkstätte Neue Bremm möglich zu werden.

Anmerkungen:

- 1) Zu André Sive (1899-1958) siehe den Artikel von Joseph Abram in Jane Turner, Hrsg.: *The Dictionary of Art*, Bd. 28, 1996, S. 809.
- 2) Oranna Dimmig: Das »Denkmal zur Erinnerung an das Konzentrationslager Neue Bremm in Saarbrücken« von André Sive 1947. In: *Mitteilungen des Instituts für aktuelle Kunst im Saarland*, 9. Jg. 2001, S. 13-23.
- 3) Die Einweihungsrede Gouverneur Grandvals wurde von der »Neuen Saarbrücker Zeitung« in der Ausgabe vom 13.11.1947 in großen Zügen gedruckt und nochmals publiziert bei Raja Bernard und Dietmar Renger: *Neue Bremm. Ein KZ in Saarbrücken*. 4., erweiterte Auflage, Heusweiler 1999, S. 141-142. Alle Zitate aus der Einweihungsrede Grandvals sind dieser Stelle entnommen.
- 4) Es sind vermutlich viele Gründe, warum die Gedenkstätte so schlecht von den BürgerInnen Saarbrückens angenommen wurde. Zum Beispiel dürfte eine Ursache in dem politischen Gegensatz und kulturellen Unterschied zu suchen sein, der zwischen den französischen Initiatoren der Gedenkstätte einerseits und dem Gros der deutschen Einwohnerschaft der Stadt Saarbrücken andererseits lag, deren Bürgermeister die Gedenkstätte übergeben worden war. Vgl. hierzu auch Armin Flender: *Öffentliche Erinnerungskultur im Saarland nach dem Zweiten Weltkrieg. Untersuchungen über den Zusammenhang von Geschichte und Identität*. Baden-Baden 1998, S. 111-115.
- 5) Landeshauptstadt Saarbrücken Kulturamt, Hrsg.: *KZ und Gedenkstätte Neue Bremm in Saarbrücken. Dokumentation 1943-1999 mit ausgewählten Texten, Plänen und ausführlicher Chronologie*. Saarbrücken 1999.
- 6) Elisabeth Thalhofer: »Sadisten oder vorsätzliche Mörder«. Die Täter des Saarbrücker Polizeigefängnisses Neue Bremm. In: *Saarbrücker Hefte*, Heft 87, 2002, S. 46-55. – Elisabeth Thalhofer: *Neue Bremm – Terrorstätte der Gestapo. Ein Erweitertes Polizeigefängnis und seine Täter 1943-1944*. St. Ingbert 2002. – Elisabeth Thalhofer: *Vergessenes Leid – die Frauenabteilung des Gestapo-Lagers Neue Bremm*. In: *Eckstein, Journal für Geschichte*, Nr. 10, 2003, S. 30-41. – Von derselben Autorin erschienen zu dem Themenkomplex auch zahlreiche Zeitungsartikel.
- 7) Siehe beispielsweise die unter der Rubrik »Erinnern, Mahnen, Gedenken« zusammengestellten Beiträge zum Lager Neue Bremm in den *Saarbrücker Heften* Nr. 81, 1999.
- 8) Die Gedenkstätte ist in die Denkmalliste des Saarlandes eingetragen. Staatliches Konservatoramt: *Denkmalliste des Saarlandes, Saarbrücken, Alt-Saarbrücken, Metzger Straße, Gedenkstätte Gefangenenlager Neue Bremm*.
- 9) Dimmig 2001 (wie Anm. 2).
- 10) Für ihre Unterstützung und den regen Gedankenaustausch möchte ich mich bei Pierre Brossard (Augsburg), Dr. Brigitte Dimmig-Becker (Saarbrücken), Almut Dimmig (Saarbrücken), Gert Körner (Saarbrücken), Jürgen Ludwig (Landesamt für Kataster-, Vermessungs- und Kartenwesen, Karten und Geodaten, Saarbrücken) und Dr. Claudia Maas (Institut für aktuelle Kunst im Saarland, Saarlouis) sehr herzlich bedanken. – Mein Dank gilt auch Roland Poppensieker und Johannes Schulze Icking (Poppensieker & Schulze Icking, Gesellschaft von Architekten mbH, Berlin), die mir Einblick gewährten in die Planungsstufen, die das Konzept »Hotel der Erinnerung« von der eingereichten Idee 2000 bis zur Ausführung 2004 genommen hat. Ebenfalls zu danken habe ich Elisabeth Thalhofer, M.A. (Universität des Saarlandes, Historisches Institut, Saarbrücken), für die freundliche Überlassung von Bildmaterial.
- 11) Zur Baugeschichte siehe Thalhofer 2002 (Neue Bremm), S. 108 ff. (wie Anm. 6).

12) Vgl. Thalhofer 2002 (Neue Bremm), Abb. 23 (wie Anm. 6).

13) Rémi Baudouin: *Französische Wiederaufbaupolitik an der Saar, oder: Funktionalismus als politische Doktrin (1945-1950)*. In: Rainer Hudemann, Burckhard Jellonnek und Bernd Rauls, Hrsg.: *Grenz-Fall. Das Saarland zwischen Frankreich und Deutschland 1945-1960*. St. Ingbert 1997, S. 279-291.

14) M.-A. F.: *Monument Commémoratif du Camp de Concentration de la Nouvelle Brème à Sarrebruck*. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 19. Jg., Heft 16, 1948.

15) Zu Luftbild und Grundkarte siehe Herbert Wilhelmy: *Kartographie in Stichworten*. 7. überarbeitete Auflage von Armin Hüttermann und Peter Schröder. Berlin und Stuttgart 2002, S. 22-23 und S. 145-146.

16) Das BP-Tankhaus Neue Bremm warb mit seiner Lage »1 km vor der deutsch-französischen Grenze«. Siehe *Saarbrücken, gestern – heute – morgen*. Saarbrücken 1966, S. 446.

17) Siehe beispielsweise *Saarbrücken und das Schlachtfeld Spichern*. Offizieller Führer durch Saarbrücken mit dem Schlachtfeld Spichern. Kleine Ausgabe. Saarbrücken 1913, S. 36 ff.

18) Herbert Liedtke, Karl-Heinz Hepp und Christoph Jentsch: *Das Saarland in Karte und Luftbild*. Ein Beitrag zur Landeskunde. Neumünster 1974, S. 38-39.

19) Marlen Dittmann: *Skulptur und Plastik im öffentlichen Raum – überflüssige Möblierung?* In: *Mitteilungen des Instituts für aktuelle Kunst*, 10. Jg. 2002, S. 18-31, S. 20.

20) Die Demontage des Lagerzaunes muss nach Aussage der Luftbilder zwischen dem 11.07.1967 und dem 13.04.1971 erfolgt sein.

21) Bernard/Renger 1999, S. 147 (wie Anm. 3).

22) Bernard/Renger 1. Auflage 1984 (wie Anm. 3).

23) Bernard/Renger 1999, S. 147-148 (wie Anm. 3). – Stefan Barton: *Chronologie zum KZ und zur Gedenkstätte Neue Bremm*. In: *KZ und Gedenkstätte Neue Bremm* 1999, S. 72-75 (wie Anm. 5). – Ulrike Puvogel und Martin Stankowski: *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage Bonn 1995, S. 706-708.

24) Vermutlich wurde die Umfriedung im Zuge der Sanierung des Löschweihers 1978 angebracht; sie ist zeitlich jedenfalls vor 1984 anzusetzen.

25) Barton 1999, S. 74-75 (wie Anm. 23). – *Saarbrücker Hefte* 81, 1999, S. 20-25.

26) Jury: Michael S. Cullen (Vorsitzender), Peter Alt, Dr. Michel Friedman, Prof. Jochen Gerz, Prof. Horst Gerhard Haberl, Hajo Hoffmann, Prof. Wolfgang Lorch, Prof. Bernd Schulz.

27) HOSTAL = spanisch: Gasthaus, Hotel; HOSTILE = französisch: feindlich, englisch: feindlich gesinnt; HOTEL = deutsch, englisch, französisch; HOSTAGE = englisch: Geisel; GOSTIN = Stamm slawischer Worte, z. B. GOSTINICA, im Russischen gebräuchlich für Hotel; OSTILE = italienisch: feindlich, feindselig; HOSTEL = englisch: Herberge; HOSTIL = spanisch und portugiesisch: feindlich, feindselig; HOST = englisch: Gastgeber, Wirt, tschechisch: Gast. – Erklärungen nach den Informationen auf der Gedenkstätte.

28) Die Tafeln wurden inhaltlich von einer Arbeitsgruppe der »Initiative Neue Bremm« erarbeitet.

29) *Hotel der Erinnerung*. Neugestaltung der Gedenkstätte Gestapolager Neue Bremm in Saarbrücken. Wettbewerb und Konzeption: Nils Ballhausen und Roland Poppensieker, Berlin. Realisierung: Poppensieker & Schulze Icking, Gesellschaft von Architekten mbH, Berlin. Stand Januar 2004. Typoskript.



## Herold des Handwerks

Lesung von Johannes Kühn  
Sabine Graf

Nein, keine atmosphärischen Untermalungen, sondern der schnöde Termindruck ließ das 12. Laboratoriumsgespräch im Institut für aktuelle Kunst ganz ungewohnt um 20.30 Uhr beginnen, obschon der Titel der Grafikmappe *Lampen für die Nacht* die späte Stunde gerechtfertigt hätte. Der Grund war freilich ein anderer: Am gleichen Tag feierte man in der Hochschule der Bildenden Künste in Saarbrücken »80 Jahre Gestaltungslehre im Saarland«.

Das 1993 gegründete Institut für aktuelle Kunst im Saarland gehört als so genanntes An-Institut zur Kunsthochschule. Daher war erst Saarbrücken an der Reihe, bevor man in Saarlouis zum Tagesgeschäft übergang. Dazu gehört immer auch das Gespräch über aktuelle Projekte der Kunsthochschule, diesmal war die Klasse von Wolfgang Nestler zu Gast. Zusammen mit den Studierenden der Kaywon School of Arts & Design in Korea und dem Leiter der Druckwerkstatt der Kunsthochschule, Ullrich Kerker, entstand die Grafikmappe *Lampen für die Nacht*, die im Laboratorium gezeigt wurde.

Aus Anlass des 70. Geburtstags des Dichters Johannes Kühn legte man diese Mappe vor, die eine Zeile aus dem Kühn-Gedicht »Zur neuen Bestimmung der Völklinger Hütte« als Überschrift wählte. Korea, Völklingen, Tholey und der Schaumberg – in dieses Netz der Begegnung war nun auch Saarlouis mit einbezogen. Von dort ging es in den Versen Johannes Kühns nach Auvers-sur-Oise, wo einst Vincent van Gogh lebte, dann nach Völklingen zurück, wo nun Kunst und nicht länger Eisen gemacht wird, und wieder zurück nach Saarlouis. Dort im Institut kamen die Gedichte zusammen mit den Erinnerungen von der Begegnung von Kühn und der Klasse vor mehr als zehn Jahren in Tholey. »Ohne Herold ist wenig zu machen«, hatte Johannes Kühn den jungen Künstlern gesagt und denjenigen gemeint, der für einen von seinem Schaffen spreche.

»Sie können selbst ihr eigener Herold sein, aber das wird nicht wahrgenommen.« So wurde der Dichter vom Schaumberg zum Herold der Handwerker-gasse. Durchaus ein großer Schritt für den Dichter, vom waldreichen Schaumberg nach der Industriestadt Völklingen, gab sein Freund und Herausgeber Benno Rech zu bedenken. Doch lohnte der Schritt gleich doppelt. Kam doch durch ein Wort Kühns vom *Rastplatz für die Windstille* der Titel für eine Ausstellung der Plastiken Nestlers zu Stande. Irdischer Lohn ward hingegen Kühn zuteil.

### Mitgehen mit den Worten

Für sein Gedicht über Völklingen gab es ein Buch vom Oberbürgermeister und eine Grafikmappe. Doch jenseits des Papiers bedeutet diese Freundschaft viel. »Das Mitgehen mit den Worten«, nennt es Nestler und meint, sich auf einen Rhythmus einzulassen, der sich dem Maschinentakt verweigert und zur Freiheit führt. Dass dies, wie in Völklingen, an einem früheren Ort der Arbeit geschieht, verbindet die Arbeit der Klasse Nestlers mit dem Schaffen Kühns. Diesem Thema bleibt das aktuelle Prosastück *Ein Ende zur rechten Zeit* verbunden, aus dem Irmgard Rech las. Es ist die Geschichte von einem, der Ende der 50er Jahre vor der Menschen überwältigenden Technik floh und gegen den Dämon der Effizienz zu Werk ging und für etwas eintrat, das diese Dinge aufhebt: Damals bewahrte es die Kunst. Oder wieder? Immer noch!



Wolfgang Nestler, Irmgard Rech, Johannes Kühn, Benno Rech: Lesung im Laboratorium am 19. April 2004



Zur neuen Bestimmung der Völklinger Hütte

Hochofenprunken  
bei Arbeitsmacht der Männer  
wird fast vergessen, und ersetzend  
das alte Feuer  
sind Lampen für die Nacht,  
den Hüttenkoloß  
farbenreich beleuchtend, aufgebaut.

Prometheus  
hat man hier vorgestellt,  
den Heroen, der diese Welt mit großen Werken  
bestückt hat, und er wurde hoch geehrt.  
Sein Geist herrscht immer noch.  
Er wird nicht sterben.  
Weint keine Tränen.  
Vielleicht, dass der Unsterbliche nur träumt,  
so wie die Hütte  
kein Erz mehr befördert,  
nur noch sinnt  
bei immer neuen Bildern  
der Künstler.

Die großen Hallen dröhnen nicht mehr vom  
Maschinenlärm,  
von Besuchersritten manchmal,  
die zu einer Schau für Frau und Männer  
des nahen Lands,  
des fernen Lands  
neugierige Herzen tragen.

Es ist nicht falsch,  
nach soviel Arbeit,  
jahrhundertlanger,  
zu träumen.  
Es ist Gewinn der Seelen,  
für die's geschieht.

Die Hütte wurde neu entdeckt,  
Kultur und Welterlebnis  
vermittelt sie noch immer.  
Künstlerisch belebt sind nun die Hallen.  
Koreaner, Deutsche schaffen hier  
Bildwerke,  
die bis in den Schlaf uns überzeugen.

Drängen wir uns hoffnungsvoll  
in ihre Räume  
und schauen.

28.11.03  
Johannes Kühn

# Ausstellungen

## »eingemischt« – Zeichnungen von August Clüsserath und Arbeiten von Studierenden, Professoren und Dozenten der HBKsaar in der Handwerker-gasse, Völklingen, Juli 2004

Sabine Graf

Nachdem Wolfgang Nestler im vergangenen Jahr die Ausstellung »neue gruppe saar« im Museum Haus Ludwig in Saarlouis gesehen hatte, stand sein Plan fest: Er wollte eine Begegnung der Generationen herbeiführen. Denn ein wichtiges Mitglied der 1957 gegründeten Vereinigung war der 1899 in Völklingen geborene und dort in späteren Jahren am Marie-Luise-Kaschnitz-Gymnasium unterrichtende Maler August Clüsserath. So setzen sich die Studenten am Ende des Sommersemesters an der Hochschule der Bildenden Künste Saar mit der Tradition saarländischer Kunst und deren Vermittlung auseinander. August Clüsseraths Werk bestimmte wie kaum ein anderes die saarländische Kunst nach 1945. Sein Rang war und ist einzig, was sich erneut in der Bilderinstallation »eingemischt« zeigt: 25 mit Tusche oder Kugelschreiber ausgeführte Zeichnungen des 1966 verstorbenen August Clüsserath bilden das Gerüst einer Begegnung mit Arbeiten von 22 Studierenden, Professoren und Dozenten, die in der Handwerker-gasse im Weltkulturerbe arbeiten. Ein »Raumklang« ist entstanden, sagt dazu Wolfgang Nestler.

Aus der Sammlung der Bilder ist ein einziges, sich über die Wände ziehendes Wandbild geworden. Der Blick des Betrachters folgt dabei den Verbindungen der Farben, Strukturen und Formen in den Bildern. Dabei funktioniert die auf das Detail fixierte Nahaussicht ebenso wie der Blick aus der Entfernung. Gezeigt wurden Arbeiten von: Betty Beier, Christel Blömeke, Kathrin Beck, Dieter Call, Run-Xia Deng, Irena Dimitrova, Franz Eggenschwiler, Elene Gegelaschwili, Lena Hennig, Yune-Ji Kim, Hyun-Joung Kim, Tae-Jin Kim, Ha-Cheong Kim, Holger Koch, Steffen Krüger, Ullrich Kerker, So-Im Lee, Wolfgang Nestler, Peter Ondraczek, Jae-Jin Park, Jun-Ha Park, Qiang Shao, Corinne Siebenaler, Thorsten Wagner, Eva Weinert, Steffi Westermayer



– Aufbau der Ausstellung »eingemischt«  
– S. 28/29 Ausstellungssituation in der Handwerker-gasse Völklingen, Juli 2004









Ilmar Schichtel und Jo Enzweiler eröffnen den Sparda-Bank-Kunst-Raum in Saarbrücken



Sparda-Bank-Kunst-Raum in der Geschäftsstelle am Beethovenplatz in Saarbrücken

## Sparda-Bank-Kunst-Raum

Am 7. Juli 2004 konnte Jo Enzweiler, Mitglied im Stiftungsrat der *Stiftung für Kunst, Kultur und Soziales der Sparda-Bank Südwest eG* gemeinsam mit dem Vorstandsvorsitzenden, Ilmar Schichtel, den Sparda-Bank-Kunst-Raum in Saarbrücken eröffnen. Gezeigt werden Arbeiten von Alexander Archipenko, Michael Croissant, Jo Enzweiler, Christoph Freimann, Otto Herbert Hajek, Erich Hauser, Erwin Heerich, Ewerdt Hilgemann, Leo Kornbrust, Kubach-Wilmsen-Team, Thomas Lenk, Ben Muthofer, Heinz Oliberius, Georg Karl Pfahler, Sigurd Rompza, Robert Schad, Paul Schneider, Klaus Staudt, Hans Steinbrenner, Friedhelm Tschentscher, Thomas Wojciechowicz, Erwin Wortelkamp.

Zur Idee des Sparda-Bank-Kunst-Raumes schreibt Ilmar Schichtel in der Publikation, die anlässlich der Eröffnung der Ausstellung erschienen ist: »Mit der Eröffnung des Sparda-Bank-Kunst-Raumes im Bankgebäude in Saarbrücken gelingt es der Sparda-Bank Südwest eG, auf dem Weg zu einem möglichst wirksamen und ausgeglichenen Sponsoringkonzept einen bedeutenden Schritt nach vorne zu tun. Schon zu Beginn der neunziger Jahre fiel der Entschluss, die der Bank zur Verfügung stehenden Mittel für die Förderung im kulturellen und sozialen Bereich zielgerichtet und auf Effizienz bedacht einzusetzen. Hierzu gehört der Ansatz, den Breitensport zu unterstützen und im Zentrum des sozialen Engagements das Projekt »Herzessache«, eine gemeinsame Kinderhilfsaktion von SWR, SR und der Sparda-Bank, großzügig zu fördern.

Im kulturellen Bereich erfolgte eine Festlegung auf die Unterstützung von Projekten der Bildenden Kunst. Das seither verfolgte Konzept, eher langfristig angelegt, basiert auf dem Grundgedanken, einen Beitrag dazu zu leisten, die schwierige Vermittlung von aktueller Bildender Kunst auf einem anspruchsvollen Niveau zu erleichtern.

Eine, wie sich gezeigt hat, glückliche Entscheidung dabei war, sich durch Hinzuziehung eines Künstlerischen Beraters der nötigen Sachkenntnis zu versichern. In einem ersten Schritt fanden Objekte aktueller Kunst

ihren Weg in die Arbeitswelt der Mitarbeiter in Form von hochwertiger Druckgrafik. Auf diesem Weg sollte im Zusammenspiel mit der äußeren Umgestaltung ein Arbeitsklima geschaffen werden, das ein modernes Lebensgefühl und damit geistige Beweglichkeit und Offenheit fördert. In einem weiteren Schritt wurden Objekte in die Kundenräume integriert – Originale und zunehmend kleine Objekte, Skulpturen und Plastiken, die nun Teil der *Dokumentation 1* des Sparda-Bank-Kunst-Raumes sind.

Neben diesen Maßnahmen, die sowohl innerbetriebliche Verbesserung zum Ziel haben als auch allgemein kunstfördernde Wirkung, gelang es mit der Begründung des Sparda-Bank-Preises für besondere Leistungen der Kunst im öffentlichen Raum, die Effizienz des Kunstsponsorings erheblich zu verbessern. Der Preis zeichnet sich neben der hervorragenden finanziellen Ausstattung dadurch aus, dass er die Einzelleistung eines Künstlers für seine soziale Umwelt hervorhebt.

Um die vielfältig und differenziert anfallenden Anforderungen u.a. des Kunstsponsorings bewältigen zu können, ist zwischenzeitlich eine *Stiftung für Kunst, Kultur und Soziales* ins Leben gerufen worden. Mit ihrer Hilfe kann die Sparda-Bank Südwest eG ein besonders ehrgeiziges Projekt realisieren, das in dieser Form ebenso einmalig zu sein scheint. Die sechs im Einflussbereich der Bank liegenden Kunstmuseen sind eingeladen, Objekte aus ihren Beständen in der Rotunde der Sparda-Bank Südwest eG in Mainz zu präsentieren. Dieses Joint Venture besonderer Art verbindet die Interessen einer Bank mit denen der Museen – beide machen in origineller Weise auf sich aufmerksam –, wobei für die Bank die Förderung des jeweiligen »Gastmuseums« im Vordergrund steht.

Der Sparda-Bank-Kunst-Raum wird in Zukunft das geistige und reale Zentrum unserer Bemühungen auf dem Sektor »Sponsoring« sein. Er soll ein Ort des geistigen Austauschs werden. In loser Folge werden die Neuerwerbungen für einen längeren Zeitraum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Gleichzeitig wird hiermit ein Rahmen für Vorträge, Diskussionen und Künstlergespräche geschaffen.«



## Kunst durch die Bank – »museale« in Mainz

Jutta Stamm

Bereits im dritten Jahr veranstaltet die Sparda-Bank Südwest eG in Mainz die »museale«, eine Ausstellungsreihe, die in Kooperation mit sechs Museen aus Rheinland-Pfalz und dem Saarland stattfindet und auf einer Idee von Jo Enzweiler, Direktor des Instituts für aktuelle Kunst, beruht. Die »museale 01« (21. Mai bis 2. Juli 2003) zeigte »Kleine Objekte und Plastiken« aller beteiligten Museen, die »museale 02« (20. November 2003 bis 15. Januar 2004) »Objekte und Gemälde« des Landesmuseums Mainz.

In der »museale 03«, die vom 11. November 2004 bis 14. Januar 2005 in Mainz zu sehen ist, stellt sich das Saarland Museum mit »Kleinplastiken« vor.

Der Besucher der Sparda-Bank in Mainz soll nicht nur eine Augenweide haben, sondern auch Lust auf »eines der schönsten Museen in Deutschland« bekommen, sagte Ralph Melcher, Vorstand der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz. Die Stiftung Kunst, Kultur und Soziales der Sparda-Bank Südwest eG, die die »museale«, eine Ausstellungsreihe in Kooperation mit sechs Museen aus Rheinland-Pfalz und dem Saarland, ins Leben rief, rückt mit der dritten Auflage das Saarland Museum ins Blickfeld. Anreiz schaffen 27 kostbare Kleinplastiken aus gut zwei Jahrhunderten, von Gallé über Barlach bis Matchinsky-Denninghoff. Mit geballter Kraft geben sie einen Eindruck vom Schwerpunkt der saarländischen Sammlung. Die Sparda-Bank Südwest gehört zu den wenigen Unternehmen hier zu Lande, die sich noch ein Mäzenatentum leisten. Sie hat die »museale«, künstlerisch konzipiert und begleitet von Professor Jo Enzweiler, Direktor des Instituts für aktuelle Kunst in Saarlouis, nicht nur ermöglicht, sie erstellt auch eine Publikation zu jeder Ausstellung.

Darüber hinaus wurde Dr. Ralph Melcher, Direktor des Saarland Museums Saarbrücken, mit einem 25 000-Euro-Scheck beschenkt.

Verstehen Wirtschaftsunternehmen ihr Kulturengagement als Marketing- oder PR-Maßnahmen, ist das klug und legitim – vorausgesetzt, der wirtschaftliche Erfolg geht mit gesellschaftlicher Verantwortung einher. Die Sparda-Bank Südwest stellt sich dieser Aufgabe. Sie fühlt sich den Menschen und der Bildenden Kunst verpflichtet. Alle drei Jahre vergibt sie ihren Preis für Kunst im öffentlichen Raum, der eine Ausstellung mit Werken des Preisträgers im Institut für aktuelle Kunst in Saarlouis folgt, sie kreierte die »museale« und richtete in der Saarbrücker Zentrale einen »Kunstraum« ein. Ihr Anliegen ist, wie Ilmar Schichtel, der Vorstandsvorsitzende, sagt, »nach innen und außen zu wirken: die Kunst zu den Menschen zu bringen, um die Menschen ins Museum zu locken«. Durch die Begegnungen und persönlichen Gespräche in der Bank verspricht man sich ebenso Geschäfte. 300 Gäste folgten der Einladung zur Vernissage. Juwelen gleich werden die Objekte hinter Glas zur Schau gestellt. Die ausgeleuchteten Holzkästen wirken wie Inseln der Ruhe, lassen innehalten im Finanzgebaren. Hier wird der Kunde nicht mit Kunst konfrontiert, er wird von ihr in Empfang genommen. Allein die Museumsarchitektur lässt kaum zu, sich der Umarmung zu entziehen. Harmonisch fügt sie sich in die Rundungen des Gebäudes. Anfang der 80er Jahre war die ehemalige Reichsbahndirektion anno 1888 um den Rundbau erweitert worden. 1998 wurde das Innere modernisiert und mit einem Glasdach versehen.

Schwer getrennt, verriet Melcher, habe er sich von dem *Jungen Stier* (1924), dem Ewald Mataré in äußerster Reduktion den von ihm erstrebten »primitiven Ausdruck« verlieh. Um den sinnlichen Genuss zu mehren, würde man den geschlossenen Körper aus indischem Holz gerne fühlen.

Tiere sind von jeher ein Motiv der Kleinplastik, schon in der frühen Porzellanmanufaktur. Ein seltenes Stück aus der königlichen Manufaktur in Meissen ist die äsende Hirschkuh auf mit Blättern und Blumen verziertem Untergrund.



Eröffnung der »museale 03« im Foyer der Sparda-Bank-Südwest eG, Mainz

Sie wurde 1938 bei Ausgrabungen auf dem Saarbrücker Schlossplatz in sieben Meter Tiefe gefunden.

Die Bildhaueravantgarde der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist mit Rudolf Belling vertreten. Völlig konträr erscheinen sein stromlinienförmiger *Goldfisch* in Messing poliert und das geometrisch aufgebaute *Horchtier* aus Bronze, als Kühlerfigur gedacht. Das Fabeltier mit den überdimensionalen Ohren lässt subtilen Humor seines Geburtshelfers ahnen.

Kostbarkeiten des saarländischen Kunstbesitzes sind die meist in Bronze gegossenen Köpfe, darunter von Emy Roeder *Bildnis Hans Purrmann*, von Theo Siegle *Bildnis Max Slevogt* und von Gustav Seitz *Bildnis Oskar Kokoschka*. Selbst wer die Plastiken von einem Besuch im Saarland Museum kennt, entdeckt sie hier neu.

## Farbe – Klang – Zeit Imaginationen im Raum

*Aus Anlass des 70. Geburtstages von Jo Enzweiler fand im Juli 2004 in der Ludwigskirche in Saarbrücken die Ausstellung »Jo Enzweiler: Marburgprojekt 2003/4« statt. Theo Brandmüller, Professor für Komposition an der Hochschule für Musik des Saarlandes, improvisierte zu dieser Arbeit von Jo Enzweiler. Initiiert wurde die Veranstaltung von Dr. Heinzjörg Müller, dem Vorsitzenden von Netzwerk Musik Saar e.V. Die Laudatio hielt Jürgen Schreier, Minister für Bildung, Kultur und Wissenschaft:*

Sehr gerne habe ich die Schirmherrschaft über das Projekt »Farbe-Klang-Zeit/Imaginationen im Raum« übernommen. Zum einen würdigen wir damit den saarländischen Künstler Jo Enzweiler, der im April dieses Jahres 70 Jahre alt geworden ist. Zum anderen konnten wir heute die Uraufführung eines außerordentlichen Gesamtkunstwerks erleben. Theo Brandmüller, Professor für Komposition an der Hochschule für Musik Saar, hat zu der Papier-Collage von Jo Enzweiler eine sinfonische Orgelimprovisation geschaffen. Wir sind eingeladen, das Ergebnis dieser künstlerischen Begegnung kennen zu lernen.

Mit der Realisierung des Projekts ist für beide Künstler ein lang gehegter Wunsch in Erfüllung gegangen. Seit Jahren haben beide über eine Möglichkeit der Zusammenarbeit nachgedacht – insbesondere was Zusammenhänge zwischen Bildender Kunst und Musik betrifft. Theo Brandmüller hat das Experiment gewagt, sich mit seinen künstlerischen Fähigkeiten auf die Formensprache des Bildenden Künstlers einzulassen. Aus der Vision seines Maler-Kollegen wurde hörbare Realität. Was lag näher, als den Kulturverein Netzwerk Musik Saar für die Präsentation dieses interdisziplinären Projekts zu gewinnen?! Der Verein steht mit seinen Mitgliedern – Vertretern der beiden künstlerischen Hochschulen des Saarlandes, der hiesigen Universität sowie dem Saarländischen Staatstheater und Rundfunk – für neue Wege der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst.

Auch Jo Enzweiler und Theo Brandmüller haben sich als Künstler und

Kunstvermittler Zeit ihres Lebens für neue Ideen und Tendenzen immer aufgeschlossen gezeigt und sich sehr engagiert dafür eingesetzt. Dies spiegelt sich eindrucksvoll in ihren Biografien wider. Beide Künstler sind willensstarke und überaus lebendige Persönlichkeiten.

1934 im saarländischen Büdingen geboren, begann Jo Enzweiler nach einem dreijährigen Studium der Rechtswissenschaften in Saarbrücken und Hamburg im Jahre 1956 ein Studium der Malerei, Kunsterziehung und Romanistik in München. Im Rahmen dieser Ausbildung, die er 1961 erfolgreich abschloss, studierte er in Toulon an der Ecole des Beaux Arts, in Aix en Provence an der Universität und am Institut für Kunst- und Werkerziehung an der Werkkunstschule in Saarbrücken. Danach unterrichtete er bis Anfang der 70er Jahre Bildende Kunst an einem Saarbrücker Gymnasium. Nach sechsjähriger Tätigkeit als Akademischer Rat an der Pädagogischen Hochschule des Saarlandes, wo er das Fach »Grafische Gestaltung« lehrte, wurde er im Jahre 1979 zum Professor an der Fachhochschule des Saarlandes ernannt, an der er im Fachbereich Design »Künstlerische Druckgrafik« unterrichtete.

Professor Jo Enzweiler hat sich in der Folge besondere Verdienste um die Gründung unserer Kunsthochschule erworben. Mit Geduld und Beharrlichkeit engagierte er sich für das Ziel, die Vermittlung der freien Künste in einer eigenständigen Hochschule neu zu etablieren. Er war 1988 Gründungsbeauftragter der Kunsthochschule und 1989 deren Gründungsrektor. Er hat die Hochschule mit großem Erfolg geleitet, hat es verstanden, in der schwierigen Zeit der Gründungsphase die Leistungsfähigkeit der Schule mit Umsicht, Geschick und Sachverstand zu fördern. Darüber hinaus hat er sich besonders um die Entwicklung der »Kunst im öffentlichen Raum« im Saarland und beim Aufbau des »Instituts für aktuelle Kunst« in Saarlouis verdient gemacht. Mit der Gründung dieses Hauses ist es ihm gelungen, eine ausgewiesene Archiv- und Dokumentationsstätte für die gegenwärtige saarländische Kunst einzurichten. Hervorzuheben ist auch sein unermüdlicher Einsatz für den künstlerischen Wettbewerb im

Zusammenhang mit öffentlichen Bauten.

Gleiches gilt für den im Jahr 1993 ins Leben gerufenen »Designpreis Neunkirchen«, dessen Konzeption er entwarf, sowie den zwei Jahre später für besondere Leistungen der Kunst im öffentlichen Raum erstmals vergebenen Sparda-Bank-Preis. Für sein herausragendes Engagement um die Kunst und Kultur in unserem Land wurde Professor Jo Enzweiler im Jahre 1999 mit dem Saarländischen Verdienstorden ausgezeichnet.

Neben seiner Vermittlungstätigkeit war Professor Jo Enzweiler die eigene künstlerische Arbeit immer sehr wichtig. Sie lief nicht nebenher, sondern stand stets im Zentrum seines Schaffens. Der Künstler Jo Enzweiler kann auf eine erfolgreiche künstlerische Tätigkeit zurückblicken. Seit über vier Jahrzehnten sind seine Werke in Ausstellungen auch über die Grenzen des Saarlandes hinaus zu sehen. Jo Enzweiler genießt in der Kunstwelt großes Ansehen, seine Arbeiten finden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen. Mit seinem Namen verbinden wir die Konkrete Kunst, für die er mit der Gründung der Galerie St. Johann in Saarbrücken im Jahre 1969 ein Ausstellungsforum schuf, das auch überregional hoch angesehen ist. Sehr geehrter, lieber Herr Enzweiler. Sie sind jetzt 70 Jahre alt. Sie zeichnen sich aus durch Ideenreichtum, Beharrlichkeit, Durchsetzungsvermögen und den Willen, einmal ins Auge gefasste Projekte auch professionell zu realisieren. Wir alle hier wissen, dass Sie die vor Ihnen liegenden Jahre für neue Projekte nutzen werden. Ich wünsche Ihnen hierfür weiterhin viel Erfolg und gutes Gelingen.

Ich freue mich, dass das Netzwerk Musik Saar mit Jo Enzweiler einen Künstler ehrt, der wie nur wenige durch seine vielfältigen Aktivitäten die saarländische Kunstszene wesentlich mitgestaltet und die Interessen der Kunst mit so großem persönlichem Engagement vertritt. Ich danke dem Verein, insbesondere dem Vorsitzenden, Herrn Dr. Heinzjörg Müller, der dieses Gemeinschaftsprojekt in sein Programm aufgenommen hat.

rechts: Jo Enzweiler, Marburgprojekt 2003/04  
Ludwigskirche Saarbrücken



## Horst Linn – broadacre city junction, 2005

Horst Linn ist Bildhauer, er denkt und arbeitet in drei Dimensionen. Zuerst kommt der Raum, den seine Skulpturen verdrängen oder umschreiben, danach die Form selbst und schließlich die Kontur. Sie wiederum ergibt sich aus dem Material und dessen Farbe sowie einmal mehr der Relation dieser Setzungen zum umgebenden Raum. Die Konsequenz dieser künstlerischen Strategien – für die es genügend historische und individuelle Gründe gibt, die hier nichts zur Sache tun – ist eine radikale Umkehr des Werkprozesses: Die Zeichnung folgt der Skulptur. Das *disegno interno* als konzeptuelle Grundlage jeden Werks wird nicht mehr in Vorstudien auf Papier entwickelt, schon gar nicht in mühsamen Werkzeichnungen und technischen Studien, sondern kommt direkt aus dem Machen selbst. Der Künstler steht an Schneidewie Faltmaschine, schweißte einzelne Teile zusammen und fasst die Oberflächen farbig, bis sie die von ihm gewünschte Wirkung erreichen.

Nochmals: Horst Linn ist Bildhauer, denkt und arbeitet in drei Dimensionen – alles Andere ist dieser Prämisse nachrangig. Typologisch ist die Grundlage dieser Edition weniger Zeichnung zu nennen denn Riss. Das alte Wort – in Maschinenbau wie Architektur bis heute als Synonym zur Werkzeichnung geläufig – verweist weniger auf den Duktus des Zeichnens als auf die Funktion des Gezeichneten. Der Riss ist dem Design näher als der Kunst und hat ganz andere Konnotationen im Vorgeführten. Es ist nicht falsch, beim Anschauen dieser Edition von Horst Linn beispielsweise an den Ausriss eines Stadtplans zu denken: Es geht um Linien, deren Orientierung im Raum und die Konditionen ihrer Wahrnehmung. Wer dieses Blatt vor sich auf den Tisch legt, schaut es von der Unterkante her an, und dann ist, mit Horst Linns eigenen Worten, »die Bewegung der beiden rechten Senkrechten erheblich schneller als die der linken«. Nichts anderes bedeuten kartografische Konventionen:

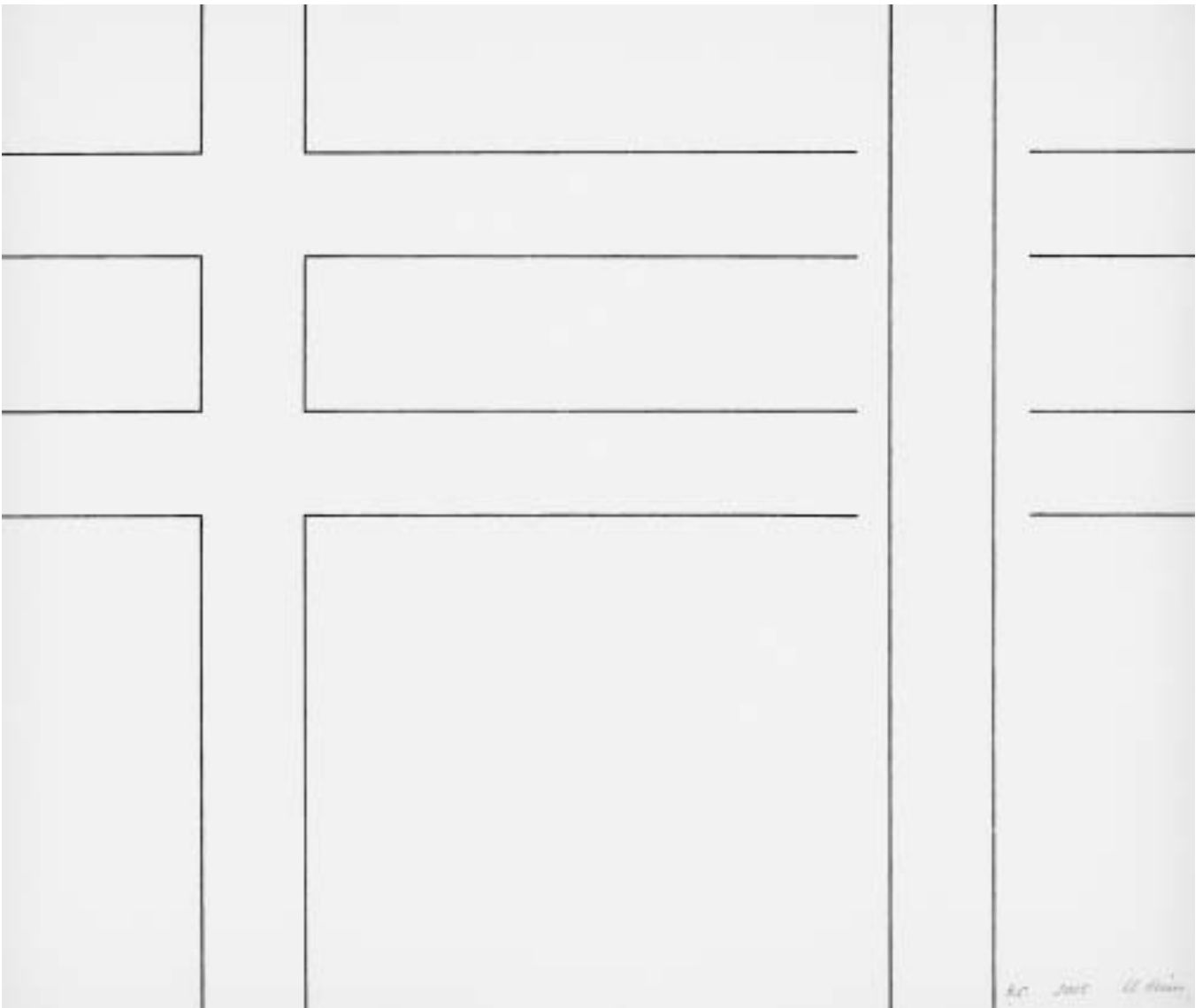
Die Bewegung auf der linken Spur wird von Kreuzungen unterbrochen, die rechte führt, einer Brücke gleich, souverän über alle Hindernisse hinweg. Stellt man sich das Blatt jedoch an der Wand vor, gerahmt und in der klassischen Hängung auf Schulterhöhe, wird es also leicht von oben nach unten angesehen, ist die Wahrnehmung eine andere: Jetzt steht rechts eine Säule vor einer Wand, und links staffelt sich ein Gewände in einer oder zwei Ebenen nach hinten – etwa der Konche einer spätromanischen Basilika und deren horizontaler Gliederung über Steinfarben oder Ornamentstreifen gleich. Diese sehr abstrakte Raumerfahrung ist kaum mehr aus diesem Blatt allein zu destillieren, sondern aus der ganzen Werkreihe, in der es steht. Dort finden sich neben den Linien auch Schnitte, Schichtungen in der Stärke des Kartons, die Lichtkanten produzieren und damit Raumerfahrungen simulieren. Sie wirken geradezu als Raumfallen: Mal springt das hintere Blatt nach vorn, mal nach hinten, eben so wie gerade das Licht fällt und von wo auf das Blatt geschaut wird. In der vorliegenden Edition vertraut Horst Linn allein auf die Kraft der Linien – und die Einsicht der Betrachter. Doch ist dieses Bild, wie jedes andere Kunstwerk auch, mehr als eine Sehschule, besteht es jenseits aller rationalen Konstruktion auf einem doppelten Eigensinn – dem des Künstlers und dem der Betrachter. So konstruiert und reduziert die Zeichen auf dem Blatt sind, so sehr folgen sie dem Prinzip des Reißens – auch aus dem Zusammenhang ihrer Herstellung oder ihrer Betrachtung. Die Zeichnung folgt im Œuvre von Horst Linn also nicht nur zeitlich, sondern auch konzeptuell der Bildhauerei: Es sind Ritzungen, eben Risse in Stein und auf Papier. Das Einfache dieser bildnerischen Lösungen ist mit dem Wort *lapidar* zu greifen, wörtlich als lineares Meißeln in den geglätteten Stein, ins Metall übertragen als Faltung oder Knick im Schattenriss des Reliefs vor und an der Wand. Lakonisch bleibt die Knappheit der Formulierung bei gleichzeitig höchstem Anspruch an den Intellekt der Wahrnehmung.

Die Arbeit des Bildhauers Horst Linn ist demnach ebenso lakonisch wie lapidar, aber keineswegs simpel. Einfach sind die Mittel, hoch die Ansprüche, die der Künstler an sich selbst und damit implizit an die Für-Wahr-Nehmer seiner Arbeiten stellt. Mit seinen umfassenden Kenntnissen der Kunst- und Technikgeschichte steht er Athanasius Kircher näher als Alexander Calder; in der Behandlung des Raums weist er eher auf Meister Gerhardus als auf Le Corbusier; seine Zeichen sind weniger syntaktisch als pragmatisch und gehören damit der fröhlichen Wissenschaft des *Anything Goes* an. Die künstlerische Produktion von Horst Linn entspricht damit einer letzten Forderung der Moderne vor und nach ihrer eigenen Klassik, indem sie mit Adolf Loos das Einfache tut, das so schwer zu machen ist.  
*Rolf Sachsse*

### Horst Linn

geboren 1936 in Friedrichsthal  
1956-63 Studium in Saarbrücken:  
Malerei bei Prof. Boris Kleint und Karl Kunz, Kunstgeschichte bei Prof. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Philosophie bei Prof. Hermann Krings  
seit 1961 Ausstellungen, Mitglied der »neuen gruppe saar«  
ab 1961 Kupferreliefs: frei verformte Kupferbleche, beeinflusst vom Informel  
1964-1975 Kunsterzieher an Gymnasien in Homburg und Saarbrücken  
ab 1968 Spiegelobjekte: Verformungen von polierten Aluminium- und Chromstahlflächen  
ab 1974 Wellbleche: systematische Faltungen in Metall  
1976 Ernennung zum Professor an der FH Dortmund, seitdem Atelier in Dortmund  
ab 1978 Winkelobjekte: Formkonzepte aus Metallprofilen  
ab 1982 Flachreliefs: zweiteilige Arbeiten aus gefalteten Flächen  
ab 1992 Öffnungen: Wandobjekte mit realen und virtuellen Räumlichkeiten

[www.horstlinn.de](http://www.horstlinn.de)



Horst Linn  
broadacre city junction  
Mappe mit einem Vorsatzblatt,  
drei Textblättern und einem Siebdruck  
Blatt: 30 x 35 cm  
2005  
Auflage 30 Exemplare  
einzeln signiert und nummeriert

## Bisherige Editionen

### ■ Edition 1, 1993

Johannes Fox  
Mappe mit einem Objekt  
Zeichnung/Collage/Faltung  
zwei Farben, Ölkreiden  
Vorsatzblatt und Textblatt  
DIN A 3  
Auflage 50  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 2, 1994

Wolfgang Klauke  
Mappe mit 3 Fotografien  
schwarz/weiß  
Monitorzeichnung  
Vorsatzblatt und Textblatt  
DIN A 3  
Auflage 50  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 3, 1995

Ullrich Kerker  
Farbläufe  
Mappe mit drei Blättern  
Blau/Rot/Grau,  
Vorsatzblatt und zwei Textblätter  
ca. 30 x 42 cm,  
Büttenpapier 350 g/m<sup>2</sup>  
Auflage 50 und 5 E. A.  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 4, 1996

Uwe Loebens  
Mappe mit einem Blatt  
Rückenmark, 1996  
Kaltnadel über Aquatinta  
zweifarbige  
Bütten-Kupferdruckkarton  
Hahnemühle, 300 g/m<sup>2</sup>  
Vorsatzblatt und Textblatt  
Platte: 20 x 11 cm,  
Blatt: 40 x 27 cm  
Auflage 50  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 5, 1997

Francis Berrar  
Mappe mit einem Objekt  
Hinterglasmalerei  
Öl und Acryllack auf Acrylglas  
40 x 29,5 cm  
Vorsatzblatt und einem Text von  
Christoph Wagner  
DIN A 3  
Auflage 50  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 6, 1998

Gabriele Eickhoff  
Mappe mit einem Blatt  
Verbindungen  
Holzschnitt, Handabzug  
39 x 30 cm auf 150 g Hahnemühle  
säurefreiem Papier,  
Vorsatzblatt und Textblatt  
Auflage 50  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 7, 1999

Alex Gern  
Mappe mit einem Vorsatzblatt,  
zwei Textblättern und einem MDF-  
Druck  
Offset-Farbe auf Hahnemühle  
Karton, 300 g/m<sup>2</sup>, säurefrei,  
ca. 42 x 30 cm, Druckformat  
ca. 24 x 18 cm  
gedruckt in den Werkstätten der  
Hochschule der Bildenden Künste  
Saar  
Auflage 40 und 5 E.A.  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 8, 2000

Friederike Bauer  
Mappe mit einem Vorsatzblatt und  
einem Textblatt  
Linoldruck, farbig überarbeitet  
Linoldruckfarbe und Eitempera auf  
Velin d'Arches, 100 % Baumwolle  
250 g/m<sup>2</sup>, ca. 30 x 42 cm  
Druckformat jeweils ca. 14 x 14 cm  
Auflage 40  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 9, 2001

Brigitte Benkert  
Mappe mit einem Vorsatzblatt und  
einem Stempeldruck 2001  
Gute Tage  
Blaue Stempelfarbe auf  
Canson Papier  
43 x 30,5 cm  
Auflage 50  
einzeln signiert  
Euro 180,-

### ■ Edition 10, 2002

Werner Bauer  
ohne Titel, 2002  
Mappe mit einem Fotodruck  
Vorsatzblatt und Textblatt  
42 x 29,7 cm  
Auflage 50  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 11, 2003

Dirk Rausch  
Mappe mit einem Vorsatzblatt und  
drei Serigraphien  
Text von Wolfram Armbruster,  
Saarbrücken  
DIN A 3  
gedruckt auf 350/g/m<sup>2</sup> Büttenpapier  
gedruckt und hergestellt in den  
Werkstätten der Hochschule der  
Bildenden Künste Saar mit Unter-  
stützung von Meta Backes und  
Ullrich Kerker  
Auflage 30  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-

### ■ Edition 12, 2004

Horst Linn  
broadacre city junction  
Mappe mit einem Vorsatzblatt,  
einem Text von Rolf Sachsse und  
einem Siebdruck  
30 x 35 cm  
Auflage 30 Exemplare  
einzeln signiert und nummeriert  
Euro 180,-



## Farbe in Wind und Farbe in Wind und Wetter

Sabine Graf

Dirk Rausch schuf die neue Künstlerfahne für das Institut für aktuelle Kunst.

Passt doch! Lässt der Frühling nicht sein blaues Band durch die Lüfte wehen? So ist der Brauch, stellte einst Eduard Mörike in seinem Gedicht *Er ist's fest*. Strahlendes Himmelblau weht daher über noch wintergraue Straßen und kahles Buschwerk am Choisyring 10. Dort ist der Sitz des Instituts für aktuelle Kunst, das vor elf Jahren in das ehemalige Pulvermagazin aus der Preußenzeit einzog. Damals begann, was Tradition wurde und jetzt einmal mehr weitergeführt wurde: Die Künstlerfahne als zeitlich begrenzter Beitrag der Kunst im öffentlichen Raum, um deren Dokumentation, Publikation und Information dem Institut gelegen ist, so Institutsdirektor Jo Enzweiler. Die aktuelle Fahne hat der in Saarbrücken lebende Maler Dirk Rausch gestaltet. Als Absolvent der Hochschule der Bildenden Künste Saar und dort Schüler von Sigurd Rompza beschäftigt sich der 29-jährige Künstler mit Fragen der Erweiterung des Bildraums. Das Aquarell und die Collage gehören dabei zu seinen angestammten Techniken. Dazu kommen Erfahrungen mit dem Siebdruck, sodass bei seiner Fahne für das Institut für aktuelle Kunst das Handwerk und die künstlerische Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Malerei Gestalt finden. Auf blauer Fläche stehen Orange und Grün einander gegenüber. Zum ersten Mal hat die stets als Unikat hergestellte Fahne von Dirk Rausch einen Zwilling. Auf Anregung von Kultusminister Jürgen Schreier weht demnächst auch vor dem Kultusministerium in Saarbrücken eine im Auftrag des Instituts für aktuelle Kunst hergestellte Fahne. Mit der aktuellen Arbeit von Dirk Rausch wird diese Tradition alsbald auch nach Saarbrücken vor das Kultusministerium getragen.



### Dirk Rausch, ohne Titel 2004

Zahlreiche Schattierungen von Grau und Braun sind die bestimmenden Farbtöne in der Natur vom Herbst bis zum beginnenden Frühling. Die Fahne für das Laboratorium in Saarlouis ist so gestaltet, dass sie auf diese Farbigkeit reagiert. Leuchtendes Orange und ein helles Grün werden einander gegenübergestellt, diese Farben bilden so einen starken Kontrast zum winterlichen Grau, welcher durch die alles umschließende blaue Fläche noch gesteigert wird. Die Abstände zwischen den sich abwechselnden Farbflächen vergrößern sich zunehmend und rhythmisieren so die Fläche.

Die Fahne wurde in den Druckwerkstätten der Hochschule der Bildenden Künste Saar von Dirk Rausch und Meta Backes gedruckt.

■ kunst ← gestaltung → design  
heft 10. kunstschulreform  
rainer k. wick

Herausgeber: Dietfried Gerhardus,  
Sigurd Rompza, gemeinsam mit  
Jo Enzweiler  
Gestaltung: Valérie Hendrich-Krämer

Heft 9 der Reihe kunst – gestaltung  
– design war einem historischen  
Rückblick auf die Hochschule für  
Gestaltung in Ulm gewidmet. Das  
Hauptinteresse galt der Frage,  
inwieweit es sich bei der HfG um  
eine legitime Nachfolgeeinrichtung  
des Bauhauses im Nachkriegs-  
deutschland gehandelt hat, und ob  
bzw. wie es der Ulmer Schule ge-  
lungen ist, aus dem Schatten des  
Bauhauses hervorzutreten. Fest-  
gemacht wurde dieser Diskurs vor  
allem am Phänomen der sog.  
Grundlehre – einem insbesondere  
für die Ausbildung von Architekten  
und Designern bis auf den heuti-  
gen Tag aktuellen Thema.  
In Heft 10 wird nun der Versuch  
gemacht, historisch etwas tiefer zu  
graben. Ohne allen Verzweigungen  
nachgehen zu können, werden im  
Folgenden jene Bemühungen des  
späten 19. und frühen 20. Jahr-  
hunderts um eine reformierte  
Künstler- und Gestalterausbildung  
skizziert, die sich unter dem Sam-  
melbegriff »Kunstschulreform«  
subsumieren lassen. Ausgehend  
von der Erkenntnis, dass Kunst  
oberhalb aller Methoden entstehe  
und nicht lehrbar sei, wohl aber  
das Handwerk, zielte die Kunst-  
schulreform in der Künstler- und  
Gestalterausbildung auf eine Inte-  
gration, ja mehr noch, eine Synthese  
von »freier Kunst« und »ange-  
wandter Gestaltung«. Im 1919  
gegründeten Bauhaus fand dieses  
Reformprojekt seine prominenteste  
und – wie die weltweite Rezeption  
von Bauhaus-Ideen zeigt – wir-  
kungsmächtigste praktische Aus-  
prägung.

Rainer K. Wick

64 Seiten, DIN A5, broschiert,  
16 S/W-Abbildungen  
Auflage: 1000  
Druck und Lithografie: Krüger  
Druck+Verlag GmbH, Dillingen  
Verlag: St. Johann GmbH  
Saarbrücken 2004  
ISBN: 3-928 596-77-2  
Euro 3,-

■ Zwischen Malerei und Objekt  
Gloria Brand, Helmut Dirnaichner,  
Jo Enzweiler, Koichi Nasu

Herausgeber: Historisches Museum  
Hanau, Schloss Philippsruhe  
Kunstverein Speyer, Kulturhof  
Flachsgasse  
Konzeption: Jo Enzweiler  
Redaktion: Claudia Maas  
Gestaltung: Valérie Hendrich-Krämer

Eines der gemeinsamen Elemente  
der Ausstellung *Zwischen Malerei  
und Objekt* ist die vordergründig  
unscheinbare Tatsache, dass das  
Gestaltungsmittel der Bildträger  
Papier ist. Papier ist ein ganz be-  
sonderer Stoff auch für Künstler.  
Leicht und scheinbar zerbrechlich,  
ist es doch zäh und widerstands-  
fähig, dauerhaft und haltbar. Es  
erweckt den Eindruck des Mobilien  
und Beweglichen, es kann leicht  
von Ort zu Ort gebracht werden im  
Gegensatz zu der architektur-  
gebundenen Kunst oder der Tafel-  
malerei. Papier ist aber auch in sich  
sehr wandlungsfähig, seine Ober-  
fläche und Gestalt reicht vom  
dicken Hadernpapier bis zum dün-  
nen Japanpapier, von Büttenpapier  
bis zum Karton. Im Herstellungs-  
prozess können bereits wesentliche  
Festlegungen getroffen werden  
hinsichtlich Beschaffenheit und  
Struktur. Papier-»Schöpfen« ist  
nicht von ungefähr auch ein Syno-  
nym zum Schöpfen, dem kreativen  
Schaffensprozess. Weitere gemein-  
same Elemente der Künstlerin und  
der Künstler sind die Verbunden-  
heit mit der nicht figurativen  
Kunst, das Aufbrechen des Zwei-  
dimensionalen und die Öffnung  
zum Relief, zum Haptischen.

Anton Merk

Die Publikation wurde ermöglicht  
durch finanzielle Förderung des  
Historischen Museums Hanau,  
des Kunstvereins Speyer und der  
Galerie Friedrich Müller Japan Art  
Frankfurt/Main

40 Seiten, DIN A4, Schweizer  
Broschur, 10 S/W- und 36 Farb-  
Abbildungen  
Auflage: 1000  
Druck und Lithografie: Krüger  
Druck+Verlag GmbH, Dillingen  
Verlag: St. Johann GmbH  
Saarbrücken 2004  
ISBN: 3-928 596-86-1  
Euro 15,-

■ Interview 13  
Erwin Wortelkamp im Gespräch  
mit Monika Bugs

Herausgeber: Jo Enzweiler  
Redaktion: Claudia Maas  
Redaktionelle Mitarbeit: Katja  
Hanus, Michael Jähne, Nina Jäger  
Gestaltung: Valérie Hendrich-Krämer

Die Vergabe des Sparda-Bank-  
Preises für besondere Leistungen  
der Kunst im öffentlichen Raum  
2003/04 an Erwin Wortelkamp war  
Anlass, ein Gespräch mit dem  
Künstler in die Reihe der Interviews  
aufzunehmen. Ein weiterer Anlass  
ist die Tatsache, dass Erwin Wortel-  
kamp dem Institut für aktuelle  
Kunst über mehrere Monate hin-  
weg einige seiner bedeutenden  
Werke zur Verfügung stellt, die  
unmittelbar auf die besondere ört-  
liche Gegebenheit Bezug nehmen  
und in das Stadtbild von Saarlouis  
hinein wirken werden.  
Wie nur wenige Künstler in der  
zweiten Hälfte des 20. Jahrhun-  
derts bis zum heutigen Tage hat  
sich Erwin Wortelkamp kontinuier-  
lich und auf verschiedenen Ebenen  
(und das sowohl theoretisch als  
auch empirisch) mit der Frage aus-  
einandergesetzt, wie Objekte der  
Bildenden Kunst – unter den verän-  
derten und neuerlich sich geradezu  
atemberaubend schnell verändern-  
den gesellschaftlichen Vorausset-  
zungen – in das alltägliche öffent-  
liche Leben hineinwirken können.  
So war es nur konsequent, das  
eigentliche Interview zu erweitern  
durch eine Zusammenstellung aller  
Objekte des Künstlers, die ihren  
Platz im öffentlichen Raum gefun-  
den haben.

Jo Enzweiler

Die Publikation wurde ermöglicht  
durch finanzielle Förderung der  
Sparda-Bank Südwest eG.

128 Seiten, DIN A4, broschiert,  
174 S/W-Abbildungen  
Auflage: 1000  
Druck und Lithografie: Krüger  
Druck+Verlag GmbH, Dillingen  
Verlag: St. Johann GmbH  
Saarbrücken 2004  
ISBN: 3-928 596-83-7  
Euro 19,-



■ Jo Enzweiler – Theo Brandmüller  
FARBE – KLANG – ZEIT  
Imaginationen im Raum

Theo Brandmüller improvisiert an der Beckerath-Orgel der Ludwigs-kirche Saarbrücken zur Karton-Collage »Marburgprojekt 2003/04« von Jo Enzweiler

Herausgeber: Heinzjörg Müller  
Redaktion: Claudia Maas  
Gestaltung: Nina Jäger,  
Valérie Hendrich-Krämer

Das Projekt »FARBE – KLANG – ZEIT Imaginationen im Raum« ist ein Experiment, mit dem eine besondere Art der Grenzüberschreitung zwischen Musik und Bildender Kunst in dem dafür bewusst gewählten Topos der Saarbrücker Ludwigskirche versucht wird. Die Chance der Wahrnehmung eines neuen (Gesamt-)Kunstwerks unter Einbeziehung des besonderen Raums wird eröffnet und gesucht. Wahrnehmungsauffassungen von Musik und Bildender Kunst können und sollen hinterfragt werden. Die Publikation dient der hoffentlich interessanten und gewinnbringenden Möglichkeit, die in der Veranstaltung oder danach vor Ort erlebte Wahrnehmung zu vertiefen. Die wissenschaftlichen Beiträge bieten dazu Hilfestellung an. Das »Werkstatt-Gespräch« reflektiert auf dieser Grundlage die Intentionen derer, die sich auf das Experiment verständigt haben.  
*Heinzjörg Müller*

Die Publikation wurde ermöglicht durch finanzielle Förderung des Ministeriums für Bildung, Kultur und Wissenschaft, des Saarländischen Rundfunks und Saarland Sporttoto GmbH

32 Seiten, DIN A4, geheftet,  
10 Farb- und 15 S/W-Abbildungen  
inclusive Audio-CD  
Auflage: 1000  
Druck und Lithografie: Krüger  
Druck+Verlag GmbH, Dillingen  
Verlag: St. Johann GmbH  
Saarbrücken 2004  
ISBN: 3-928 596-89-6  
Euro 19,80

■ Mitteilungen 11, 2003

Herausgeber: Jo Enzweiler  
Bearbeitung und Redaktion:  
Claudia Maas  
Redaktionelle Mitarbeit: Josef Moritz  
Gestaltung: Nina Jäger

Mit der umfänglichen Publikation zur Geschichte der »neuen gruppe saar« ist es gelungen, wieder einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Entwicklung der Bildenden Kunst im Saarland zu liefern. In dieselbe Richtung zielt die Veröffentlichung des Werkverzeichnisses »Boris Kleint« sowie die Fortführung der Publikationsreihe »Interview«. Hier sei besonders hervorgehoben, was J.A. Schmollgen. Eisenwerth als besonderer Kenner der Kunst und des Landes im Interview 11 geäußert hat. Der Forschungsschwerpunkt »Kunst im öffentlichen Raum« bestimmt weiterhin die Arbeit des Instituts, insbesondere die fortschreitende Erfassung von Kunstwerken im öffentlichen Raum (derzeit in den Landkreisen Saarlouis und Merzig-Wadern). In diesem Zusammenhang ist der mit der Sparda-Bank Südwest kontinuierlich verliehene »Preis für besondere Leistungen der Kunst im öffentlichen Raum« von besonderer Bedeutung. In diesem Jahr wurde der Preis auf das Nachbarland Rheinland-Pfalz ausgedehnt. Die Jury erkannte den Preis 2003/2004 Erwin Wortelkamp aus Hasselbach zu. Schließlich konnte das Institut seinen Bekanntheitsgrad durch seine Ausstellung zur »Kunst im öffentlichen Raum« im Museum St. Wendel weiter ausbauen.  
*Jo Enzweiler*

Die Publikation wurde ermöglicht durch finanzielle Förderung der Saarland Sporttoto GmbH.

32 Seiten, DIN A4, broschiert,  
47 S/W-Abbildungen  
Auflage: 1000  
Druck und Lithografie: Krüger  
Druck+Verlag GmbH, Dillingen  
Verlag: St. Johann GmbH  
Saarbrücken 2004  
ISBN: 3-928 596-87-X  
Euro 10,-

In Vorbereitung:

■ Interview Architektur  
Marlen Dittmann im Gespräch mit  
Rudolf M. Birtel

■ Die Straße der Skulpturen.  
Vom Bildhauersymposium St. Wendel zur Straße des Friedens in Europa  
Rena Karaoulis

■ Werkverzeichnis Band 2  
Isolde Köhler-Schommer:  
Werner Bauer –  
Werke von 1989-2004

■ Werkverzeichnis Band 1  
Jo Enzweiler– Arbeiten im öffentlichen Raum

■ Werkverzeichnis Band 2  
Boris Kleint – Malerei, plastische  
Bilder, Kunst im öffentlichen Raum

■ Geschichte der Saarbrücker  
Kunstschulen

■ Mitteilungen 13

■ Kunst im öffentlichen Raum  
Band 3: Kreis Saarlouis

■ Kunst im öffentlichen Raum  
Band 4: Kreis Merzig-Wadern

■ Kunst im öffentlichen Raum  
Stadt St. Ingbert

Die Veröffentlichungen sind erhältlich:  
Verlag St. Johann  
St. Johanner Markt 22  
66111 Saarbrücken  
Fon 0681/33473  
Fax 0681/30547  
www.st-johann.de  
e-mail: sanktjohann@web.de

sowie im Buchhandel

**Gesellschaft der Förderer  
des Instituts für aktuelle Kunst, e.V.**

*Vorstand*

- Hans-Joachim Fontaine,  
Oberbürgermeister der Kreisstadt  
Saarlouis, Präsident
- Rolf Haub, WHS, Saarlouis, stellver-  
tretender Präsident, Schatzmeister
- Paul Niemczyk, BMW AG Saarbrücken,  
stellvertretender Präsident, Schriftführer
- Dr. Peter Winter,  
Landrat des Kreises Saarlouis

*Mitglieder*

- Dr. Kurt Bohr, Gerd Meyer, Saarland  
Sporttoto GmbH, Saarbrücken
- Michael Ipfling, Globus SB-Waren-  
haus, Saarlouis
- Jürgen Kirsch, FVS GmbH,  
Saarbrücken
- Dr. Ralf Levacher, Stadtwerke Saarouis
- Helmut Omlor, Fa. Omlor, Homburg
- Konrad Reinert, Saar Ferngas AG,  
Saarbrücken
- Dr. Georg Müller, VSE AG, Saar-  
brücken
- Ilmar Schichtel, Sparda-Bank Südwest eG

**Kuratorium**

- Prof. Diethard Adt, Rektor, HBKsaar
- Hans-Joachim Fontaine, Oberbürger-  
meister der Kreisstadt Saarlouis
- Rolf Haub, WHS, Saarlouis
- Dr. Walter Koch, Dillinger Fabrik  
gelochter Bleche
- Paul Niemczyk, BMW AG Saarbrücken
- Dr. Heinzjörg Müller, Saarbrücken

**Institutsrat**

- Dr. Wolfgang Laufer, Landesarchiv
- Prof. Dr. Christa Lichtenstern, Fach-  
richtung Kunstgeschichte, Universität  
des Saarlandes
- Prof. Paul Schneider, Künstler, Merzig
- Dipl. Ing. Walter Schwarz-Paqué,  
Architekt, Saarbücken
- Ernest W. Uthemann, M.A., Stadt-  
galerie, Saarbrücken

**Institut für aktuelle Kunst  
im Saarland**

**an der Hochschule  
der Bildenden Künste Saar**

Choisyring 10  
66740 Saarlouis  
Fon 0 68 31 / 46 05 30  
Fax 0 68 31 / 46 09 05  
e-mail info@institut-aktuelle-kunst.de  
www.institut-aktuelle-kunst.de

*Öffnungszeiten*

Montag bis Freitag 10 – 12 Uhr  
und nach Vereinbarung

*Institutsdirektor*

Prof. Jo Enzweiler  
Stellvertreter:  
Prof. Burkhard Detzler, HBKsaar  
Prof. Harald Hullmann, HBKsaar

*Wissenschaftliche Mitarbeiterinnen*

Dr. Claudia Maas, Kunsthistorikerin  
Katja Hanus, M.A., Kunsthistorikerin  
(Juni 2003 bis Juli 2004)

*Archiv*

Ilmi Dibrani, Lehrer  
Ursula Kallenborn-Debus, Dolmetscherin  
(bis Februar 2004)  
Josef Moritz, Historiker  
(ab Dezember 2004)

*Gestaltung*

Valérie Hendrich-Krämer, Nina Jäger

*Fotografie*

Christine Kellermann

**Impressum**

Herausgeber  
Jo Enzweiler

Bearbeitung und Redaktion  
Claudia Maas

Redaktionelle Mitarbeit  
Nina Jäger, Josef Moritz

Gestaltung  
Nina Jäger

Abbildungsnachweis  
Carsten Clüsserath: S. 28/29  
Oranna Dimmig: S. 23, 24 (1, 2, 4, 5)  
Natalie Espinosa: S. 5 unten  
Werner Hannappel: S. 9  
Katja Hanus: S. 26  
Nina Jäger: S. 10-11  
Anni Kenn-Fontaine: S. 5 oben  
Claudia Maas: S. 3, 4 (2-5), 24 (6)  
Dirk Rausch: S. 30 (2), 31, 33, 37  
Rolf Ruppenthal: S. 4 (1), 8 (2), 13  
Julius C. Schmitt: S. 30 (1, 3)  
Eva Weinert: S. 27  
Torsten Zimmermann: S. 8 (1, 3)  
Elisabeth Thalhofer: Neue Bremm.  
Terrorstätte der Gestapo. Ein Erweiter-  
tes Polizeigefängnis und seine Täter  
1943-1944. St. Ingbert 2002,  
Seite 238, Abb. 22 (aus Privatarchiv  
Jean Guillocheau): S. 15  
Archiv Wortelkamp: S. 7, 12  
Archiv Kulturamt der Stadt Saar-  
brücken: S. 24 (3)  
Ministerium für Inneres und Sport,  
Saarland, Referat B4: Kampfmittel-  
beseitigungsdienst (US 7 GP/2612,  
Ordner 0027, Bild Nr. 2003): S. 17 (1)  
Saarbrücken gestern – heute – morgen.  
Saarbrücken 1966, Seite 44 (RST-Foto,  
Karlsruhe): S. 16 rechts  
Fünf Jahre Bauen an der Saar.  
Gesamtgestaltung und verantwortliche  
Redaktion Otto Renner und Kurt Eichler.  
Saarbrücken 1952 (Sonderausgabe  
Bauanzeiger für das Saarland), Seite 67:  
S. 16 links  
Landesamt für Kataster-, Vermessungs-  
und Kartenwesen, Nutzung genehmigt  
am 5.1.2004 unter der Nr.: K-01/2004:  
S. 17-20

© Institut für aktuelle Kunst im Saar-  
land, Saarlouis  
Autoren und Künstler

Verlag St. Johann GmbH, Saarbrücken

ISBN 3-938 070-00-5

Druck und Lithografie:  
Krüger Druck+Verlag GmbH, Dillingen

Auflage: 1000

Saarbrücken 2005

Die Publikation wurde durch die  
Förderung von Saarland Sporttoto  
ermöglicht.