

Seit Bestehen des Instituts für aktuelle Kunst im Saarland sind wir darum bemüht, die Entwicklung der Bildenden Künstler im Saarland – soweit dies uns gelingt – sozusagen arbeitsbegleitend zu verfolgen, zu dokumentieren und zu publizieren.

Sigurd Rompza gehört zweifelsfrei zu den Künstlern im Saarland, die unser besonderes Interesse verdienen: Sein konsequent geplanter und folgerichtig durchgeführter Weg der Lehrjahre, die lückenlose Entwicklung seines bisher entstandenen künstlerischen Werkes haben sich längst im internationalen Geflecht des Kunstbetriebes, aber besonders auch in der Rezeption der Kunstwelt – und was besonders wichtig erscheint – in der wissenschaftlichen Wahrnehmung und Aufarbeitung, einen festen Platz erobert.

Mit seiner Lehrtätigkeit an der Universität des Saarlandes und jetzt an der HBKsaar stellt sich Rompza in besonders ernsthafter und begründeter Weise der Verpflichtung, selbst erarbeitete künstlerische Erkenntnisse den folgenden Generationen weiter zu geben.

Wenn auch diese selbst auferlegte Pflicht Rompza insofern leichter fällt, als er durch den ererbten Intellekt und das erarbeitete Repertoire in Philosophie und zum Teil in sprachwissenschaftlichen Feldern Erkenntnis gewinnbringend vermitteln kann, so kann dieses Bemühen in einer Zeit der Schnelllebigkeit und mangelnden Orientierungspunkten nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Mit Genugtuung kann man feststellen, dass sich die Ideen mit Beginn der ersten Kunstschule in Saarland über 80 Jahre hinweg im Auf und Ab der Zeiten entwickelt haben. Im Kontext der Lehre der Bildenden Kunst im Saarland hat Rompza diese Ideen weiter entwickelt und so lebendig gehalten.

Mit der vorliegenden Publikation, die die Ausstellung begleitet, wird anlässlich des 60. Geburtstages des Künstlers der Versuch unternommen, in einem ausgesuchten Segment und exemplarisch den derzeitigen Stand der künstlerischen Position von Sigurd Rompza zu dokumentieren.

Allen, die am Zustandekommen der Veröffentlichung mitgewirkt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Jo Enzweiler

Sehstücke
Sigurd Rompza

Gesellschaft für Kunst
und Gestaltung, Bonn
23. August -
30. September 2005

Galerie St. Johann,
Saarbrücken
7. Oktober -
12. November 2005



Sehr gern erfülle ich den Wunsch des Künstlers, zu seinem 60. Geburtstag drei meiner Reden, die ich zur Eröffnung verschiedener Ausstellungen seiner Arbeiten zwischen 1995 und 2004 gehalten habe, für diese Veröffentlichung zu verschriften. Dabei wurde der Stil der Mündlichkeit weitgehend beibehalten.

In der Rede von 1995 spreche ich einige spezifische Aspekte der Gegenwartskunst und ihrer Rezeption an, um den Kontext für Ansatzpunkte der Kunst Sigurd Rompzas zu skizzieren. In den beiden anderen, 2000 und 2004 gehaltenen Reden gehe ich auf die bildnerischen Mittel seiner Darstellung ein, die zugleich Gegenstand der Darstellung sind: neben Farbe, Licht und Schatten Sehen als wissendes Sehen.

Rede im KunstRaum Klaus Hinrichs, Trier (1995)

„Es geht nicht darum, den Leuten
das zu geben, was sie wollen,
sondern das, was sie wollen könnten.“

Catherine David

Meine sehr verehrten Damen, meine Herrn,
mir liegt der mündige und damit vor allem kritische Kunstbetrachter am Herzen. Deshalb möchte ich mich auch, so weit wie es geht, der üblichen Praxis enthalten: Hier sehen Sie dies, da ist das wichtig und das hat der Künstler dort her. Auch mit anmutender Rede werde ich Sie nicht bedienen. Vielmehr nenne ich einige Voraussetzungen, die Ihnen, meine Damen und Herrn, zu aufgeklärten Sehtätigkeiten verhelfen können. Lassen Sie mich mit einigen schußartig formulierten Fragen, sog. ‚Pistolenfragen‘, aus der zeichenphilosophischen Kunsttheorie beginnen. Lapidar wie die Fragen werden auch meine Antworten ausfallen.

1. Frage: Woran arbeitet die moderne Kunst?

An der Ersetzung abbildender Verfahren, wie sie die Bildkunst seit langem geübt, immer wieder verbessert und verfeinert hat. Bester Beleg dafür: Fortschritte in der Kunst sind in der Geschichte der Kunst vornehmlich im Bereich abbildender Verfahren zustande gebracht worden. Denken Sie nur an die bahnbrechende Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance, mit der für Ordnung in der räumlichen Gliederung der abgebildeten Gegenstände gesorgt wird. Für das „Ende der wissenschaftlichen Perspektive“ (Novotny) ist die Kunstwende um 1900 verantwortlich. An das schleichende Desinteresse an Abbildung in der digitalen Fotobildpraxis muß heute nicht mehr eigens erinnert werden. Stichwort hier: „Fotografie nach der Fotografie“.

2. Frage: Was leistet die Abbildung?

Durch Abbildung werden Gegenstände, meistens physikalische Dinge in Raum und Zeit, im Bild vertreten, man könnte auch sagen, mit Hilfe von Abbildung gegenwärtig gemacht. - Ihr neues Gartenhäuschen z. B., meine Damen und Herrn, kann die Tante in Südafrika bewundern, wenn Sie ihr den Abzug eines Fotos schicken. Denn anhand des Fotos kann sie sich ein Bild davon machen, wie das Gartenhäuschen aussieht, in welchem Teil des Gartens es steht, ob es tatsächlich einen umlaufenden Balkon hat usf. Durch Abbildung, so könnte man deshalb sagen, wird ein Gegenstand in eine für sehr verschiedene Handlungen zugängliche



für wittgenstein II
1994-3
40x31cm
acrylfarbe und lack auf aluminium

je eigene medienabhängige Gestalt transformiert, um ihn etwa ortsunabhängig erleben und verstehen zu können.

3. Frage: Was tritt in der Kunst ohne Abbildung an die Stelle der Abbildung? Nach der Kunst mit Abbildung wird Kunst gemacht ohne Abbildung eines Gegenstandes. Der Gegenstand dieser Kunst muß von Grund auf erfunden werden. Ohne menschliche Anstrengungen, ohne technische und/oder künstlerische Tätigkeiten würde es ihn überhaupt nicht geben. Es handelt sich in allen Fällen um einen von uns selbst gemachten und nicht um einen von selbst entstandenen Gegenstand. Durch sinnliches Forschen, meine Damen und Herrn, hat Kunst, die Abbildung verschmäht, insbesondere Konkrete Kunst, in ihrer formellen wie informellen Gestalt, im abbildungsfreien Bereich überzeugende Ergebnisse erbracht. Sigurd Rompzas Arbeiten gehören allesamt zur formellen Konkreten Kunst.

Dass seine Arbeiten abbildungsfrei sind, bestätigt uns der Augenschein. Doch wie erfinden und präsentieren konkret arbeitende Künstler, hier vor allem Sigurd Rompza, ihren Gegenstand, wenn sie doch ganz ausdrücklich nicht mehr auf die transformierende Kraft der Abbildung von bereits vorkünstlerisch vorhandenen Gegenständen setzen? Durch Herstellen eines eigentümlich selbstgenügsamen Gegenstandes, eines zur Bildlichkeit geeigneten visuellen Artefakts, das man sich an die Wand hängen kann wie ein Bild, das man anschauen kann wie ein Bild, das man verschenken oder verkaufen kann wie ein Bild, das man zerstören kann wie ein Bild, mit dem man Anstoß erregen kann wie mit einem Bild. Genauer: Der konkret arbeitende Künstler konzentriert sich während der Herstellung des Gegenstandes auf dessen Einrichtungen und Eigenschaften als Teile des Ganzen. Einrichtungen und Eigenschaften werden in der Weise gegliedert und (an)geordnet, dass sie Darstellungs-, d. h. Zeichenfunktion übernehmen, bildliche Zeichenfunktion. Herstellen und Darstellen sind dabei nicht als ein bloßes Nacheinander, vielmehr als ein inniges Miteinander zu verstehen. Wer künstlerisch lediglich etwas herstellt, verzichtet darauf, es verständlich zu machen; wer nur etwas verständlich macht, enthält sich der künstlerischen Macht.

Sigurd Rompza macht Gegenstände, die sich zum bildlichen Gebrauch eignen. Er stellt visuell funktionstüchtige Artefakte her, mit denen bildspezifische Leistungen erbracht werden. Die Probe auf's Exempel, meine Damen und Herrn, kann zunächst einmal nur durch Anschauen in einem geeigneten Kontext gemacht werden, und zwar durch Anschauen, das bereit ist, genügend Sachverstand zu erwerben. Damit gewinnt Konkrete Kunst der Kunst insgesamt ihre technische Dimension zurück; Kunst und Technik besinnen sich auf ihre gemeinsamen funktionsspezifischen Wurzeln: gebrauchorientierte Konzepte für Artefakte zu entwickeln und diese gebrauchstypisch, hier auf den visuellen Gebrauch hin, zu systematisieren. In der Orientierung auf eine Konzeption konvergieren Technik und Konkrete Kunst beinahe so, als ob sie wieder im Wortsinn des griechischen „téchne“ auftreten möchten.

Vertreten eines Gegenstandes durch seine Abbildung wird durch Herstellen eines für den visuellen Gebrauch prototypischen Artefaktes ersetzt. Gelungene Arbeiten Konkreter Kunst befassen sich mit der Herstellung bildlicher Prototypen, die sich besonders zur visuellen Darstellung von deren Einrichtungen und Eigenschaften eignen. Im besten Fall verbleiben sie in der Dimension des Prototypischen und können somit auf ihrem unikatnen Charakter bestehen.

‘Künstler-Ingenieure in der Leonardo-Welt’, wie der Konstanzer Philosoph Jürgen

Mittelstraß es formuliert hat, nehmen somit wieder eine Doppelfunktion wahr: technisch versiert und künstlerisch inventiv. So gesehen wird in der Konkreten Kunst zugleich am Konzept technischen wie pikturalen Handelns gearbeitet, wobei technisches und piktorales Können bestrebt sind, zu einer künstlerischen Einheit zu gelangen. Diese Zielsetzung ist für die hochaktuelle Technikfolgen-Diskussion wie für die andauernde Diskussion um die Relevanz der Kunst von großer Bedeutung. Dazu nur ein Beispiel: Der seit der Wende ins 20. Jahrhundert zentrale Begriff der Materialgerechtigkeit wird heute sehr breit diskutiert unter dem neudeutschen Stichwort ‚Ressourcen‘ und somit unter der Frage, welche Handlungsmittel, Materialien, Energien, Werkzeuge in welchen genau bestimmbar Handlungsspielräumen verantwortlich eingesetzt werden können und sollen.

Meine Damen und Herrn, befinden wir uns nicht zuletzt mit Hilfe der Konkreten Kunst auf dem Weg, künstlerischen und technischen Verstand mit praktischer Vernunft zu verschränken? Keimt nicht hier eine Lebensform auf für das nächste Jahrtausend? Damit dies auch gelingen kann, bedarf es allerdings des anthropologischen Verständnisses des Menschen als „animal symbolicum“, das einer der großen Philosophen unseres zu Ende gehenden Jahrhunderts formuliert hat, Ernst Cassirer:

„Der Mensch kann der Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar gegenüber treten; er kann sie nicht mehr als direktes Gegenüber betrachten. Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit den Dingen hat es der Mensch nun gleichsam ständig mit sich selbst zu tun. So sehr hat er sich mit sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe.“ (Cassirer (1990), 50)

Literatur:

Cassirer, E. (1944): An Essay on Man, New Haven (Yale University Press)
 (dt. (1990): Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Frankfurt a. M. (S. Fischer))



verwindung blau gelb
 1990-8
 64x120x32cm
 acrylfarbe und lack auf aluminium



- für mondrian, 1998-20
 - conträr, 1998-2
 - doppelt, 1998-16
- acrylfarbe und lack
 auf aluminium



„Den Neulingen im Schattenjagen empfehle ich das vergnügliche Spiel, die Drehungen und Verwandlungen ihres Schattens zu beobachten, während sie nachts eine laternengesäumte Straße entlangschlendern (...). Wenn wir uns der Laterne nähern, erscheint der Schatten kurz und kauert neben uns auf dem Boden, dann wendet er sich langsam nach vorne in Gehrichtung und wird länger und schmaler, bis die nächste Laterne ihn durch einen Schatten in unserem Rücken ersetzt. (...) Wenn man eine Gerade von der Laterne zum Kopf und darüber hinaus zieht, kann man vorhersagen, welchen Schatten man auf das ebene Pflaster wirft. Auf einer abschüssigen Straße wird der Schatten natürlich entsprechend länger, während er sich auf einer ansteigenden Straße verkürzt. Wenn man sich einer Mauer nähert, kann man beobachten, wie der Schatten die Wand hochkriecht, und wenn man zufällig an einer Treppe vorbeikommt, zerfällt er wie eine Ziehharmonika in Stücke.“ (Gombrich (1996) 13, 15)

Bei dieser äußerst lebendigen Beschreibung, meine sehr verehrten Damen, meine Herrn, handelt es sich um ein Zitat aus Ernst H. Gombrichs fabelhaftem Büchlein: „Shadows. The Depiction of Cast in Western Art“, erschienen 1995. 1996, nur ein Jahr später, erscheint der schmale Band in deutscher Übersetzung. Wie es im originalsprachlichen Untertitel heißt, geht es um ‚Depiction of cast shadows‘, demnach um die abbildende Darstellung der Schlagschatten in der Bildkunst, einem in der kunsthistorischen Forschung bislang eher stiefmütterlich behandelten Thema. Ernst H. Gombrich widmet sich vor allem dem Schlagschatten; Sigurd Rompza, dessen Ausstellung zu eröffnen wir uns heute vormittag hier im Alten Schloß in Dillingen getroffen haben, entfaltet in Tateinheit mit Farbe und Licht eine reiche Palette verschiedener Schattenformen, von denen einige dem Schlagschatten verpflichtet bleiben. In Gombrichs Buch werden Schatten in der Bildkunst kunsthistorisch behandelt; Rompza macht Schatten künstlerisch zum Thema, wobei er mit Schatten in einer Doppelfunktion umgeht. Er macht sie zum Gegenstand seiner Kunst und verwendet sie zugleich ausdrücklich auch als Mittel der künstlerischen Darstellung. Dabei setzen Gombrich wie Rompza, der eine Kunstgeschichtler, der andere Kunstpraktiker, unsere vorkünstlerisch wie vorthoretisch erworbenen Kenntnisse von Schattenbildung voraus, wie wir sie alle in unserer alltäglichen Praxis von Kindesbeinen an erworben haben.

Rompzas Arbeitsbereich ist das sinnliche Erkunden und Erproben von Umgangsweisen mit Farbe, Licht und Schatten; Erkunden und Erproben bilden die Grundlage

- 01.05.1983
auch konstruktiv-
konkrete kunst
hat ihren ursprung im
sehen und nicht in der
mathematik.
- 13.10.1987
beim fernsehen
sieht jeder alles,
beim bildersehen fast alle
nichts.
- 25.10.1987
aspekt für
den einsatz der bildmittel:
sehen aktivieren.
- 23.12.1987
analytische
kunst thematisiert u.a.
bildnerische mittel und
verfahren. die thematisierung
muß unter dem aspekt des
sehens erfolgen.
- 28.12.1987
bildnerische
regeln verwerfen bedeutet
neue regeln schaffen.
ohne regeln können wir
nicht handeln. vermeintliche
regeln sind wie
luftblasen. alle regeln
müssen sich im sehen
behaupten.
- 11.01.1988
der entmündigung
der sinne mit
sehangeboten begegnen.
- 11.01.1988
sehen ist
mehr als wahrnehmen.
- 08.04.1988
mit der natur
des sehens arbeiten.
natur des sehens bedeutet:
wie sehen passiert.
- 05.06.1988
sehen
ist eigentlich nichts
anderes als trivialitäten
zu erkennen.
- 05.06.1988
eine farbe
ist nur dann eine farbe,
wenn sie in einem system
vorkommt. seharbeit ist
arbeit an einem system.
- 29.08.1988
während
eines atelierbesuchs
weist d. g. auf das problem
der schwächung der
prägnanztendenz der
form in den offenen bild-
formen hin. sie hat zum
ziel, sehen zu aktivieren.
- 04.10.1988
mit entstehen
der technik hat sich unser
sehen verändert.
- 04.10.1988
systeme zeigen,
wenn es dem sehen dient.
- 12.10.1988
'blinde' maler
fertigen bilder für 'blinde'
rezipienten.

13.10.1988
was wir sehen,
ist das, was
wirklich ist.

13.10.1988
sehen
ist
bezeichnen
ist
urteilen.

30.04.1989
die farben
sehen. die form sehen.
die farb-form sehen.
den raum sehen.
den raum anders sehen.
bildgrenzen sehen.
sie anders sehen.
material spüren.
gewicht spüren.
schatten sehen und licht.

26.10.1989
wer nichts
zu sehen erwartet, wird
nichts sehen.
neugier ist der motor des
sehens.

26.05.1990
bildspiel:
offene bildform. ein
'gegenstand' ist zugleich
zu sehen und doch nicht
zu sehen - z.b. fläche.

02.07.1990
der weg des
rezipienten führt über das
sehen zum weltbild.
weltbild ist vorstellung
von welt.

16.08.1990
das sehen
zu thematisieren ist auch
eine ethische entscheidung.

06.01.1992
konzeptionelle
kunst arbeitet an der
begrifflichkeit der bildsprache
und ermöglicht
seherfahrung. konzeptuelle
kunst arbeitet mit
ideen. sehen ist nicht
thematisiert.

12.12.1993
offenes
system - geschlossenes
system.
die thematisierung des
sehens erfordert die arbeit
mit offenen systemen.

27.02.1994
eine birne
als birne zu erkennen,
das hat mit sehen nichts
zu tun.
jedoch ihre plastizität
zu erkennen, ihr verhältnis
zum hintergrund zu
bestimmen, unterschiedliche
begrenzungen zum
hintergrund zu entdecken,
den helligkeitsverlauf
auf der oberfläche zu
erfassen, die
materialqualität der haut zu
ertasten, die farbigkeit zu
empfinden.

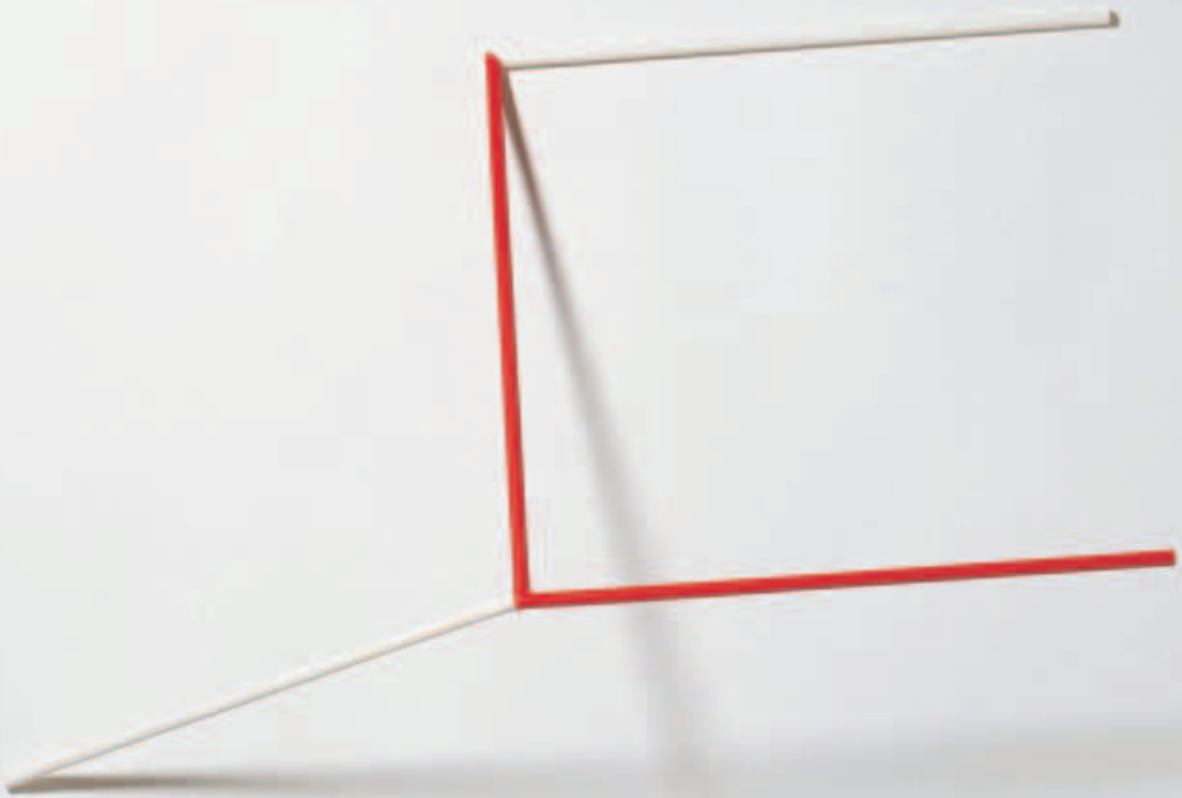
02.03.1994
sehen ist
nicht passiv,
sehen ist handeln.

für sensuelles Forschen, ein Bündel von sensuell-kognitiven Tätigkeiten, denen sich Konkrete Kunst besonders verpflichtet weiß. Zur Darbietungsform der bildnerischen Ergebnisse gehört für Rompza immer die Strenge einer spröden Sensibilität fernab jeder Aufgeregtheit. Für ihn gilt, gegen Schrilles wie Flapsiges künstlerisch Stellung zu beziehen: Konkrete Kunst nach wie vor als Empfindungs- und Wahrnehmungskritik verstanden. Konkrete Kunst als sensuelle Grundlagenforschung betreibt Rompza in der Reflexion auf alle Praxis, die ‚Sichtbarkeitselemente‘ herzustellen erlaubt, ohne sich an geläufigen Erfahrungsmustern zu orientieren. Er tut dies im geduldigen Aufspüren von sensuellen Grundbereichen, von Übergangsstadien, von Bindegliedern zwischen darstellungstauglichen Anfangsstücken in der Hoffnung, auf diese Weise das Offene des Bildes in seiner Komplexität veranschaulichen zu können. Statt sich - der Tradition folgend - vornehmlich auf die Mitte des geschlossenen Bildes zu konzentrieren, artikuliert er das offene Bild als mittenneutrale Rahmenform. Ins künstlerische Visier geraten dabei insbesondere Gattungsgrenzen, Gattungsgrenzen zwischen flächigem Bild und rundplastischem Bildwerk, zwischen in sich geschlossenem, kotextgesichertem Werk und sich in den Raum öffnender, außerbildliche Kontexte indizierender Rahmenform. So initiiert Sigurd Rompza mit seinen farbigen Wandobjekten allererst eine Art bildlicher Gesamtsituationen, in die ein Betrachter von vornherein mit hineingehört.

Lassen Sie mich, meine Damen und Herrn, an dieser Stelle einen Aphorismus von Georg Christoph Lichtenberg variieren: Wer nur die geschlossene Bildform als selbstgenügsames Kunstwerk kennt, kennt auch die nicht richtig.

Ähnlich wie in der Kunstgeschichte im allgemeinen, sind die Formen der Schattengestaltung in Tateinheit mit Farbe und Licht im besonderen in Rompzas Arbeiten wenig beachtet worden. Anlässlich dieser retrospektiv angelegten Ausstellung, die der Künstler nicht wie üblich nach Gesichtspunkten der historischen Genese, sondern unter dem Aspekt der bildlichen Formentwicklung und Formgestaltung gehängt hat, sind Werk und Konzept bereits im Katalog erörtert worden. Deshalb möchte ich, meine Damen und Herrn, natürlich in der hier gebotenen Kürze, Ihr besonderes Augenmerk auf die künstlerische Gestaltung der Schattenformen - vor allem in den jüngeren und jüngsten Arbeiten von Sigurd Rompza - lenken.

Leitfaden für das Folgende sei ein Gedanke des Künstlers. Vor jetzt gut zehn Jahren schrieb er mit Bezug auf sein farbiges Wandobjekt „ausgleich“ (1989): „aufgrund des vordringens der farbform in den raum erfah-

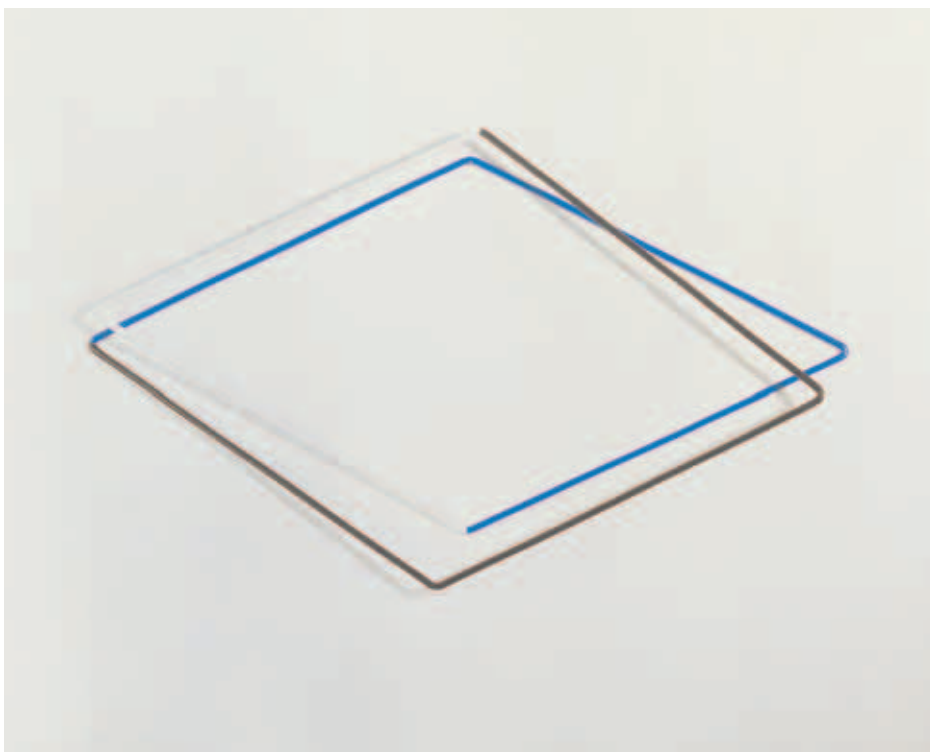


offen 1991-16
39x42x14cm
acrylfarbe und lack auf aluminium

abb. vorhergehende seite:
polyform 1989-18
120x85x28cm
acrylfarbe und lack
auf aluminium



für mondrian
2002-37
98x66x8cm
acrylfarbe und lack
auf aluminium



still
2000-23
38x63x4cm
acrylfarbe und lack
auf aluminium

ren die schatten besondere betonung. die schattenlinien auf der wand werden ebenso wichtig wie die übrigen farbformen. indem die schatten zusätzlich raum zeichnen, erhöhen sie die komplexität des objekts.“

An und mit den aus dem Bildgeviert befreiten farbigen Wandobjekten, hergestellt aus vorgefertigten Rundstäben, führt Sigurd Rompza eine doppelte Bewegung vor: von der Wand hin zum Betrachter und wieder zurück zur Wand. Zu dieser doppelten Bewegung gehört die äußerst labile Hängung der Arbeiten, die den Schwerpunkt jedes einzelnen Wandobjektes ausdrücklich berücksichtigt, und die jeweilige Beleuchtung, durch die die Schattenbildung in unterschiedlichsten Nuancen variiert. Den Schatten begegnen wir nicht erst auf der Wand, sie sind an den einzelnen, von Hand gebogenen Rundstabgebilden ebenso unübersehbar ‚mitformend‘ beteiligt wie die künstlerische Handschrift selbst, ja sie sorgen für oder vollenden sogar die gestalterische Artikulation der einzelnen Arbeit. Biegt der Künstler die Rundstäbe ‚in Form‘, wählt die jeweiligen Farben aus, nehmen situative Proben der Lichtführung und Schattenbildung diese Rolle der Handschriftlichkeit auf. Lichtführung und Schattenbildung modellieren die Rundstabformen und modulieren die Farbgebung. Hell-dunkelmodellierung vom Schlaglichtbereich in die Halb- und Kernschattenzone und Farbmodulierung von Licht und Schatten, die die Buntwerte der Farben in zarten Übergängen abwandeln, treten so auf, als wollten sie den Betrachter auffordern, die Arbeit aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, so dass er plötzlich auch gewahr wird, wie das lichte Grau in den Schattenbildungen an der Wand farbig zu schimmern beginnt.

Wenn Sie jetzt, meine Damen und Herrn, die Arbeiten von Sigurd Rompza anschauen und sich während dessen darüber miteinander unterhalten, möge Goethes Maxime Maßstab Ihres erkennenden Vergnügens sein: „Wir haben das unabweichliche, täglich zu erneuernde, grundernstliche Bestreben, das Wort mit dem Empfundenen, Geschauten, Gedachten, Erfahrenen, Imaginieren, Vernünftigen möglichst unmittelbar zusammentreffend zu erfassen.“

Literatur:

Gombrich, E. H. (1995): Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art, London (National Gallery Publications) (dt. (1996): Schatten. Ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, Berlin (Wagenbach))

15.03.1994
mit jeder arbeit lasse ich mich von neuem auf das sehen ein. es ist ein abenteuer, oft auch ein kampf, bis die lösung gefunden ist.

03.06.1994
trier.
ein blinder verläßt das café und sagt:
"auf wiedersehen."

05.11.1994
mit meinen arbeiten stelle ich stets von neuem mein eigenes sehen und das anderer auf die probe.

20.11.1994
meine bilder sind sehstücke.

25.06.1995
sehen erfordert können - lesen können.

29.03.1996
wenn das bild ein text ist, hat sehen mit lesen zu tun: vorlesen, einlesen, zurücklesen, auflesen, anlesen, nachlesen, mitlesen, überlesen, so lesen und anders lesen.

28.08.1997
fernsehen hat mit sehen nichts zu tun, weil die bilder dumm und schwach sind. die tendenz zeigt stes weiter nach unten.

08.01.1998
paul klee:
"bei der kunst ist das sehen nicht so wichtig wie das sichtbarmachen."
(tagebuch 10.XII.1918)
meines erachtens ist beides gleich wichtig.

09.01.1998
visuelle erkenntnis resultiert aus dem machen und ist arbeit. sie wird gewonnen durch herstellen und verwerfen, vergleichen, etwas sehen und von etwas absehen, umbauen, so probieren und anders probieren. die psyche muß mitspielen. erzwingen läßt sich visuelle erkenntnis nicht.

5.10.1999
sehen.
produktiv sehen.

25.03.2000
wenn sehen mit bewegung zu tun hat, dann ist auch die linie besonders geeignet, sehen zu artikulieren.



fließend
1998-40
47x57x6cm
acrylfarbe und lack
auf aluminium



für jean gorin
2000-24
40x63x5cm
acrylfarbe und lack
auf aluminium

**Rede im Kunstverein Speyer,
Kulturhof Flachsgasse (2004)**

abb. rechts:
farb-licht-modulierung
2005
90x22,5x4cm
acrylfarbe und lack auf mdf

Ich freue mich, meine Damen und Herrn, heute morgen mit Ihnen gemeinsam die Ausstellung „Wandobjekte von Sigurd Rompza“ eröffnen zu dürfen.

Wie Sie dem als Einladung verschickten Faltblatt und dem Leseplakat entnehmen können, hat diese Ausstellung einen Titel, der zugleich ihr Motto ist: „etwas zum sehen machen“. Ein gleichermaßen überraschendes wie selbstverständliches Motto für eine Ausstellung wie diese. Steht nicht, meine Damen und Herrn, Sensualität - insbesondere Sehen - im Mittelpunkt der Kunst, der es um „cognitio sensitiva“ geht, um sinnliches Erkennen - so schon Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der modernen Ästhetik als philosophische Theorie der Sinnlichkeit und zusammen damit der Kunst. Baumgartens mittellateinisch verfaßte „Aesthetica“ erschien bereits 1750/1758 in Frankfurt an der Oder. Er war es auch, der als erster den Ausdruck „Ästhetik“ als Terminus verwendete.

Lassen Sie uns einen Augenblick innehalten, um anhand einiger Beispiele, die ich thematisch, nicht historisch geordnet habe, ein wenig nachzudenken über das mit dem Motto gegebene Stichwort „Sehen“.

In Goethes „Faust“, 2. Teil, 5. Akt beginnt der Türmer Lynkeus auf der Schloßwarte seinen hymnischen Gesang:

„Zum Sehen geboren,
Zum Schauen bestellt,
(...)“

In seiner Gedichtsammlung „Sprachgitter“ von 1959 findet Paul Celan, einer der bedeutendsten Lyriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in dem Gedicht mit dem leitmotivischen Titel „Sprachgitter“ für den Gebrauch unserer Augen die Metapher „Lichtsinn“. Dort heißt es:

„Am Lichtsinn
errätst du die Seele.
(...)“

In den Anfangsstücken seiner 1910 erschienenen „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“, eine Prosa, mit der die poetische Moderne eröffnet wird, schreibt Rainer Maria Rilke in der schlichten Sprache unseres alltäglichen Lebens:

„Ich lerne sehen.“ Wenig später dann: „Habe ich es schon gesagt? Ich lerne sehen - ja, ich fange an.“

Drei Zitate, meine Damen und Herrn, in denen besonders eindruckliche, wenn nicht sogar grundlegende Bestimmungen für unser Verständnis von Sehen formuliert sind. Sehen, unser wichtigster „theoretischer Sinn“ (Hegel), als Berufung des Menschen als Mensch; Sehen, das sich das Licht zu seinem visuellen Hauptverbündeten macht und, auf diese Weise ausgestattet, bis in die Seele reicht. Sehen, das es uns allen, beileibe nicht nur den Künstlern, aufgibt, mit diesem Talent zu wuchern.

Sehen lernen, meine Damen und Herrn, heißt, durch den Gebrauch unserer Augen sensuelle Erfahrungen zu machen, sensuelles Wissen zu erwerben, und das nicht zuletzt um seiner selbst willen. Für das Sehen von etwas um seiner selbst willen noch ein keineswegs nur historisch, sondern auch ästhetisch-systematisch außerordentlich prominentes Beispiel: Am 26. April 1336 besteigt Francesco Petrarca den Mont Ventoux in der Provence. In seinen Briefen über diese berühmte Bergbesteigung schreibt er: „Den höchsten Berg dieser Gegend, den man nicht zu Unrecht ventosus, ‚den Windigen‘, nennt, habe ich am heutigen Tag bestiegen, allein vom Drang beseelt, diesen außergewöhnlich hohen Ort zu sehen. (...) Zuerst stand ich, durch den ungewohnten Hauch der Luft und die ganz freie Rundschau bewegt, einem Betäubten gleich da.“ (Petrarca (1995), 5/17)



Sehen ist keineswegs mit Tätigkeiten nur verbunden, es ist selbst eine Tätigkeit, eine Handlung, die wir entwickeln, ausbilden und verbessern können, der Sprache vergleichbar. Sehen als sensueller Wissenserwerb ist nicht bloß Wiedersehen des schon Bekannten, so wie man einen Bekannten auf dem Wochenmarkt wieder sieht, vielmehr ist es, wie mein mir unvergessener Lehrer Max Imdahl es formulierte, „sehendes Sehen“, demnach wissendes Sehen, bei dem man auch noch weiß, wie man und was man sieht.

Bevor wir fragen, was wissendes Sehen mit den zum Sehen gemachten Wandobjekten von Sigurd Rompza zu tun hat, sollte noch kurz erwähnt werden: Bildkunst, meine Damen und Herrn, verbindet in je eigentümlicher Weise Herstellen mit Darstellen. Der sensuellen Form der Verschränkung von Herstellen und Darstellen einen Anblick zu verschaffen, trifft ins Zentrum bildlicher Gestaltung. Kunstwerke insgesamt sind, wenn manchmal auch noch so verschleiert, Artefakte mit Zeichenfunktion, von uns selbst gemachte Gegenstände und zugleich damit Zeichengegenstände.

In seinen Wandobjekten thematisiert Sigurd Rompza Sehen, indem er letztlich Anlässe, Vorwände für wissendes Sehen stiftet, Anlässe, Vorwände für den Erwerb von sensuellem Wissen durch tätiges Sehen. Er macht künstlerisch zugespitzte Sehangebote, zu denen der interessierte Betrachter geeignete Sehvor schläge machen kann, um wissendes Sehen zu genießen. Dies verschwisterte Miteinander von Produktion und Rezeption ermöglicht einen offenen visuellen Dialog zwischen uns, den Betrachtern, und den Wandobjekten des Künstlers. In seinen Arbeitsnotizen, die Sie, meine Damen und Herrn, auf dem Leseplakat chronologisch verfolgen können, heißt es zum Miteinander von Produktions- und Rezeptionsanteilen: „mit meinen arbeiten stelle ich stets von neuem mein eigenes sehen und das der anderen auf die probe“, so 1994; 1995 notiert er: „sehen erfordert können - lesen können.“

Inwiefern und auf welche Weise eignen sich die Wandobjekte von Sigurd Rompza zum wissenden Sehen? Welches sind ihre zum wissenden Sehen geeigneten Einrichtungen und Eigenschaften? Am Beispiel seiner neuen Arbeiten möchte ich versuchen, Ihnen auf beide Fragen eine möglichst verständliche Antwort geben, auch wenn sie recht knapp ausfallen muß. Beachten Sie dabei, dass wissendes Sehen im Sinne eines sensuellen Wissenserwerbs ein ‚wissen, wie‘, ein Können, ist.

Wir haben es mit recht flachen stereometrischen Artefakten zu tun, die nicht unmittelbar auf, sondern ein wenig vor der Wand plaziert werden. In allen Teilen frontal sichtbar ist eine zu einem Relief aufgefaltete Oberfläche erarbeitet, deren einzelne Teile gradlinig begrenzt sind. Wandobjekte besonderer Art, deren Gestalt in der jüngeren und jüngsten Geschichte der Bildkunst nach wie vor überrascht. Die mit bildlicher Zeichenfunktion sich ausweisenden Relieftteile sind darüber hinaus stets charakterisiert durch das Zusammenwirken von Ort und Art der Hängung, ‚eigentümlicher‘ Beschaffenheit des gesamten Reliefkörpers und dessen subtiler Farbgebung. Detailgenauigkeit der Arbeiten bis in alle Winkel und Kanten verdankt sich einer äußerst strengen Material- als Werkgerechtigkeit. Wer wie ich Gelegenheit hatte, das Relief auf der Oberfläche eines Wandobjekts noch im Arbeitszustand vor dem Farbauftrag zu sehen, den spricht sofort eine durch Licht und Schatten aus Schlag-, Halb- und Kernschattenanteilen hervorgerufene Atmosphäre an, die jedoch am allerwenigsten etwas Unbestimmtes hat. Eine Atmosphäre, die sich durch Farbauftrag und Farbgestaltung in der vollendeten Arbeit in einem solchen Maße steigert, daß wir als Betrachter nicht recht wis-

sen, „soll man (diese Atmosphäre) den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder (uns) den Subjekten, die sie erfahren.“ (Böhme (1995), 22) Produktions- wie Rezeptionsanteile beginnen in der Tat zu schillern und entfachen damit unsere visuelle Neugier, über die zugrunde liegenden Einrichtungen und Eigenschaften der Wandobjekte genauer Bescheid wissen zu wollen.

Diese visuell nahezu streng geprägte Atmosphäre, meine Damen und Herrn, wird zusätzlich vor allem dadurch geschaffen, daß sie nicht im rein Sichtbaren verbleibt; sie stiftet unseren Gesichtssinn an, über seine Aufgabe als Licht-, Schatten- und Farbsinn hinauszugehen, indem er allmählich auch noch die Tätigkeitsanteile des Tastsinns mit übernimmt, d. h. diesen mit vertritt, ja substituiert, wobei der Betrachter dennoch gehalten ist, sich allein auf den Gebrauch seiner Augen zu verlassen. Die vergeblichen Bemühungen des Schattenfängers sind dafür Beleg genug.

Gradlinig begrenzte Farbpartien aus lichten Weiß- und Buntwerten, begleitet von Schlaglicht, Halb- und Kernschatten, nehmen die gradlinige Begrenzung der sie überschneidenden Relieffteile auf, in den Richtungen meist gegenläufig, um die visuelle Gleichrangigkeit von Farb- und Relieffpartien insgesamt zu unterstreichen. Innerhalb von Gegenläufigkeit und Gleichrangigkeit der Farb- und Relieffpartien ergeben sich zarte Verbindungen zwischen Farbgebung und Schattenbildung, jeweils abhängig von Hängeort und momentaner Lichtsituation. Vornehmlich visuell wahrnehmbare Grenzen zwischen lichten Weiß- und Buntwerten werden einem uns allen bekannten Phänomen aus der Schattenbildung angeähneln, nämlich der Grenze zwischen Licht und Schatten, der sogenannten Schattenlinie.

Die visuell nahezu strenge Atmosphäre in Hauptverantwortung unseres Gesichtssinns bringt uns als Betrachter in komplexe Sehsituationen, die wir, wie schon gesagt, liebend gern durchschauen möchten. Doch endet jeder Versuch, die geschaffenen Einrichtungen und Eigenschaften in einzelne Merkmale zu zerlegen, paradoxerweise damit, dass die aus Licht-, Schatten- und Farbgestaltung geschaffene Atmosphäre immer mehr abnimmt. Ausgerechnet diese Erfahrung ist es, die die Wandobjekte von Sigurd Rompza als zum wissenden Sehen (im Sinne von ‚sehen, wie‘) geeignete Kunstwerke ausweist, die es ermöglichen, verschiedene Wege dieses Wissenserwerbs durch Sehtätigkeit einzuschlagen und auseinanderzuhalten, und das immer wieder im Ausgang von Komplexität und Dichte der Wandobjekte, die sich, ganz dem Sehen verpflichtet, einer Ordnung des bloßen Wissens widersetzen.

Im Streben nach einem Begriff der sensuellen Wahrnehmung hätte sich Aristoteles in seiner uns überlieferten Bestimmung des Sehens durch visuelle Erfahrungen mit diesen Wandobjekten von Sigurd Rompza vielleicht ein wenig bestätigt gefühlt. Ich zitiere deshalb zum Schluß den berühmten Anfang seiner „Metaphysik“:

„Alle Menschen streben von Natur nach Wissen; dies beweist die Freude an den Sinneswahrnehmungen, denn diese erfreuen an sich, auch abgesehen von dem Nutzen, und vor allen andern die Wahrnehmungen mittels der Augen. Denn nicht nur zu praktischen Zwecken, sondern auch wenn wir keine Handlung beabsichtigen, ziehen wir das Sehen so gut wie allem andern vor, und dies deshalb, weil dieser Sinn uns am meisten Erkenntnis gibt und viele Unterschiede offenbart.“ (Met. A 980a, übers. v. H. Bonitz)

Literatur:

Böhme, G. (1995): Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a. M. (edition suhrkamp N. F.)
Petrarca, F. (1995): Die Besteigung des Mont Ventoux (lateinisch/deutsch), Stuttgart (Reclam)



farb-licht-modulierung
2003-11
60x15x3cm
acrylfarbe und lack auf mdf

zu den farb-licht-modulierungen
der jahre 2002 bis 2004
künstlertheoretische reflexionen
sigurd rompza



auch streifen
1985-13
70x9,5x9,5cm
acrylfarbe auf holz



farb-licht-modulierung
2004-1
120x30x5cm
acrylfarbe und lack auf mdf

dieser text ist die weiterführung von künstlertheoretischen reflexionen, die bereits in ausstellungskatalogen über meine arbeiten publiziert sind.¹

die begriffe „atelierreflexionen“, „künstlerästhetik“ und „künstlertheorie“ sind synonym, wenn man darunter „...alle (Selbst-) Deutungen oder Reflexionen von Künstlern über Kunst...“ versteht.² deutlich unterschieden wird hiervon der begriff „kunsttheorie“; er bezeichnet die philosophisch-wissenschaftliche auseinandersetzung mit der kunst in systematischer hinsicht.

gegen ende des jahres 2002 werden reliefs, die bisher träger für zeichnungen waren, verstärkt auch träger für malerei. bereits 1985 entstehen die ersten farbigen reliefs. in den neuen arbeiten wird die farbe so aufgetragen, daß die lineare begrenzung der farbfläche den grat des reliefs überkreuzt. aufgrund dieser bildnerischen entscheidung haben die farbe und das weiß sowohl anteil an der licht- als auch an der schattenseite des reliefs.

gombrich, der sich ausführlich mit dem problem des schattens in der malerei auseinandergesetzt hat, unterscheidet, indem er sich auf filippo baldinucci bezieht, die schatten wie folgt: „In der Sprache der Malerei versteht man darunter im allgemeinen die mehr oder weniger dunkle Farbe, die durch allmähliche Aufhellung beim Malen der Darstellung Tiefe gibt. Er wird in drei Gradierungen unterteilt, die Schatten, Halbschatten und Schlagschatten genannt werden. Mit *Schatten* (ombra) ist das gemeint, was ein Körper auf sich selbst erzeugt, wie zum Beispiel eine Kugel, die auf der einen Seite beleuchtet ist und die allmählich halb hell und halb dunkel wird, und jener dunkle Teil wird als Schatten bezeichnet. *Halbschatten* (mezz'ombra) wird jener Bereich genannt, der zwischen Licht und Schatten liegt, wo das eine in das andere übergeht und, wie wir gesagt haben, entsprechend der Rundung des Objekts allmählich abnimmt. *Schlagschatten* (sbattimento) ist der Schatten, der auf dem Boden oder anderswo von dem dargestellten Objekt erzeugt wird...“ (nach filippo baldinucci, vocabulario toscano dell'arte del disegno, florenz 1681)³ schatten und halbschatten werden auch als kernschatten bezeichnet. gombrich wendet sich in seiner schrift ausführlich dem schlagschatten in der malerei zu. der schatten wird in meinen reliefs nicht gemalt sondern real erzeugt. insofern sind die reliefs auch lichtinstrumente⁴. im gegensatz zu vielen reliefs der moderne ist der schatten auf der reliefoberfläche kein schlagschatten sondern ein kernschatten.

die lichthaftigkeit des weiß der reliefs entspricht den zum einsatz kommenden stark mit weiß aufgehellten und somit „lichten farben“⁵. ihr ausdruck ist zudem pastellhaft. obgleich nur je eine weiße und eine pastellhafte farbe auf das relief aufgetragen werden, erscheinen neben den beiden unterschiedlichen weißtönen zwei verwandte, jedoch hinsichtlich farbton, helligkeit und sättigung unterschiedliche, lichte farben, jeweils bedingt durch das licht und den schatten im relief. das standortlicht und damit die unterschiedliche intensität von licht und schatten bestimmen den grad der veränderung der farbe. die stärkste veränderung erfährt die helligkeit der farben.

nach jantzen kann der darstellungswert der farbe von ihrem eigenwert unterschieden werden. jantzen stellt mit blick auf die farbgeschichte fest: „Die Entwicklung der Prinzipien in der Farbgebung ist bedingt gemäß der Absicht, Raumdarstellung durch immer neue Eroberung von Darstellungswerten der Farbe zu vereinen mit intensiven Eigenwerten der Farbe. Diese Entwicklung hat sich bis zum Schluß des 19. jahrhunderts vollzogen, deren Ziel bezeichnet werden kann mit der Forderung: alle Darstellungswerte zu intensiven Eigenwerten zu erheben und zu harmonisieren...“⁶ mit der entwicklung der ungegenständlichen kunst im 20. jahrhundert hat der darstellungswert der farbe in dieser kunst so gut wie kei-

ne bedeutung mehr. wenn farbe in bildobjekten thema ist, so wie in den bemalten reliefs, wird ihr eigenwert exemplifiziert.

in ihrer erscheinungsweise ist die farbe hier „oberflächenfarbe“⁷. als solche „...haftet die Farbe für die unbefangene Wahrnehmung an der Oberfläche von Gegenständen... Die Oberfläche ist eine Wahrnehmungseinheit: Farbe und Gegenstand sind in ihr nicht wahrnehmungshaft voneinander zu sondern.“⁸ wesentliches phänomen der oberflächenfarbe ist, daß sie alle richtungen und krümmungen ihres gegenstandes mitmacht. die farbe des reliefs ist aber auch „freie farbe“ („flächenfarbe“), insofern als sie nicht „...in der gleichen, wahrnehmungsmäßig sicher bestimmaren räumlichen Entfernung wie ihr Gegenstand erscheint.“⁹ die farbe hat stets die tendenz, sich vom gegenstand zu lösen, in bewegung auf den betrachter hin, bzw. in die entgegengesetzte richtung. wenn sie vorn und hinten liegend gelesen werden kann, liegt inversion der farbe vor. „In der Erscheinungsweise der Oberflächenfarbe ist die Farbe ... stets beleuchtete Farbe.“¹⁰ beleuchtung wird durch die reliefhafte oberfläche exemplifiziert. „In der Erscheinungsweise der freien Farbe ist die Farbe ... selbstleuchtend.“¹¹ beide erscheinungsweisen der farbe können wahrgenommen werden, allerdings stets abhängig von der jeweiligen sehhandlung des betrachters.

das verhältnis von licht und farbe ist in den reliefs in besonderer weise thematisiert. wolfgang schöne stellt zum verhältnis von licht und farbe in der malerei des 20. jahrhunderts fest: „Der entscheidende Unterschied zwischen dem Eigenlicht des Mittelalters und dem Bildlicht der gegenwärtigen Malerei beruht auf einem tiefgreifenden Umschlag im Verhältnis von Farbe und Licht. Die Farbe ist nicht mehr, wie in der gesamten abendländischen Malerei vom Mittelalter bis zum Impressionismus, eine Funktion des Lichts, – sondern umgekehrt: das Licht ist zu einer Funktion der Farbe geworden.“¹² das licht als funktion der farbe trifft für die malerei auf die reliefhaften oberflächen zu: lichte farben, die durch ein „spezifisches farblight“¹³ gekennzeichnet sind, kommen zum einsatz. allerdings trifft für diese arbeiten auch die umkehrung zu, farbe als funktion des lichts, insofern als licht und schatten im relief dieselbe farbe je anders zur erscheinung bringen und insofern als die farben einer fortwährenden veränderung durch das tageslicht ausgesetzt sind. als bezeichnung für die arbeiten wurde deshalb der begriff „farb-licht-modulierung“ gewählt.

nachdem anfänglich pastellhafte farben verwendet wurden, fanden anschließend auch versuche mit gesättigten farben statt, die gegenwärtig weitergeführt werden.

die objekte sind auch gekennzeichnet durch ein arbeiten in serien. das arbeiten in serien ist zu unterscheiden vom seriellen ordnungsprinzip, z.b. der reihung von bildelementen. in den einzelnen gruppen von arbeiten kommen bei zugrundelegung gleicher oder ähnlicher ausgangsformen form- und farbvariationen zur darstellung. ziel der variationen ist in den arbeiten die erforschung der besonderen bildnerischen problematik, d.h., es wird erkundet, wie farbe im relief zur darstellung gebracht werden kann. im hinblick auf die bildende kunst definiert nelson goodman variation als besondere form der darstellung wie folgt: „Eine Variation über ein Gemälde ist ein anderes Werk, das auf es durch Exemplifikation bestimmter gemeinsamer Merkmale und durch kontrastive Exemplifikation bestimmter voneinander verschiedener Merkmale Bezug nimmt.“¹⁴ „Exemplifizieren heißt ein Merkmal aufdecken, auf es aufmerksam machen...“¹⁵ gemeinsame merkmale z.b. einer werkgruppe der bemalten reliefs sind das schmale hochformat, der senkrechte oder leicht schräg von oben nach unten verlaufende grat des reliefs, die weiße farbe und die stets gleiche reliefstärke. verschiedene merkmale sind die je andere lichte farbe und die art, wie die begrenzungsline der farbe





abb. vorhergehende seite:
farb-licht-modulierungen
alle 2004
30x90x4cm
acrylfarbe und lack auf mdf

den grat des reliefs kreuzt. um die variationen zu zeigen, werden die arbeiten in ausstellungen auch als gruppen gehängt.

malerei wird in der regel auf einem flachen bildträger ausgeführt. in verbindung mit dem relief allerdings können farb-licht-modulierungen gezeigt werden, d.h., das relief ermöglicht, die farbe in besonderer weise zu artikulieren. erst die verbindung der beiden medien eröffnet der visuellen forschung die möglichkeit, sich einem m.e. bisher wenig erkundeten feld zuzuwenden: der erforschung von farbe und licht in verbindung mit dem relief.

der rezipient und somit die rezipientenperspektive ist mir sehr wichtig. ich habe deshalb vom beginn meiner künstlerischen tätigkeit an versucht, das sehen zu thematisieren. voraussetzung hierfür kann die artikulation des ästhetischen scheins in künstlerischen objekten sein. martin seel definiert den ästhetischen schein wie folgt: „Wir nehmen etwas in einer Situation Gegebenes *als etwas* - in einer bestimmten sinnlich eruierbaren Verfassung oder Lage - wahr, von dem wir wissen (oder wissen können), daß *es nicht so ist*, wie wir es wahrnehmen, und lassen uns auf ein Verweilen bei dem unter anderem so erscheinenden Gegenstand ein. Ästhetischer Schein, mit anderen Worten, besteht in Erscheinungen, die in einem *durchschauten Widerspruch*, zum tatsächlichen Sosein von Gegenständen wahrgenommen und willkommen geheißen werden können. Er ist zu unterscheiden von Verhältnissen eines *faktischen* Scheins, bei dem etwas anders erscheint, als es ist, und dessen Wahrnehmung darum, wenn undurchschaut, eine Täuschung, wenn aber durchschaut, ein Irrtum ist.“¹⁶ „Das Entstehen oder Zulassen eines ästhetischen Scheins *intensiviert* das ästhetische Spiel der Erscheinungen - jedoch ohne es zu regieren.“¹⁷

kunstwerke unterscheiden sich von anderen objekten des erscheinens insofern, „....daß sie Darbietungen *im Medium des Erscheinens* sind.“¹⁸ der ästhetische schein, der nicht notwendig zu einem kunstwerk gehört, kann in kunstwerken in besonderer weise thematisiert werden. in den farb-licht-modulierungen bildet der grat die grenze zwischen der licht- und der schattenseite des reliefs. da die begrenzung der farbe diagonal über den grat des weißen reliefs geführt wird, befindet sich dieselbe farbe sowohl auf der licht- als auch auf der schattenseite des reliefs. auf der lichtseite wird sie heller als auf der schattenseite wahrgenommen und erscheint auch hinsichtlich farbrichtung und sättigung verändert. zwei farben, das weiß mit berücksichtigt, erscheinen wie vier, läßt man die seiten des reliefs unberücksichtigt. die erfahrung zeigt, daß rezipienten jeweils von neuem hierüber überrascht und bereit sind, diesen ästhetischen schein zu genießen, d.h. das bildobjekt für das sehen zu gebrauchen.

ästhetischer schein ist auch thematisiert, wenn die farben hinsichtlich flächenfarbe und oberflächenfarbe unterschieden werden. die oberflächenfarbe lesen wir als mit dem relief verbundene; die flächenfarbe lesen wir in unterschiedlicher distanz von diesem, bzw. inversiv. gleichzeitig sind beide lesarten nicht möglich. der rezipient muß stets von der einen in die andere wechseln. auch so wird sehen thematisiert.

josef albers unterscheidet in diesem zusammenhang actual fact und factual fact, das was physikalisch vorhanden ist und das was wir sehen. auch er mißt dem sehen große bedeutung bei.

sehhandlungen sind sprachspielhandlungen. das sprachspiel nimmt in wittgensteins philosophie eine zentrale stellung ein. sprachspiel ist hier „verwendung von sprache im pragmatischen kontext, wobei sie in verschiedenen lebenssituationen je spezifischen (spiel-)regeln folgt, je nachdem um welches sprachspiel es sich handelt...“¹⁹ „unerachtet der prinzipiellen öffentlichkeit allen regelbefolgens

und der Notwendigkeit, mit jeder Regelbefolgung an bestehende Sprachspiele anzuknüpfen, muß es für den einzelnen möglich sein, neue Regeln einzuführen, die eventuell in einer bestehenden Kommunikationsgemeinschaft der ‚Paradigma‘ des bestehenden Sprachspiels (oder der bestehenden Sprachspiele) *faktisch* nicht überprüft werden können. Dies ist der Fall aller *unverstandenen* Erfinder und wissenschaftlichen Entdecker neuer methodischer Ansätze, insbesondere aber der zukunftsbezogenen revolutionäre gesellschaftlicher Normen - ganzer ‚Lebensformen‘ und ihrer Sprachspiel-Regeln im Sinne Wittgensteins.“ (19) In diesen Zusammenhang gehören hinsichtlich des Regelgebrauchs auch bildende Künstler. In der Bildsprache als einer besonderen Sprache artikuliert sich das Sprachspiel im Sehen. Folglich kann, wie in meinen Arbeiten, die picturalsprachlich relevante Auswahl hinsichtlich des Darstellens unter dem Aspekt des Sehens getroffen werden. Es gilt, mit der Natur des Sehens zu arbeiten. „Natur des Sehens“ bedeutet wie Sehen passiert. Der Akt des Sehens ist nicht statisch, sondern vollzieht sich in Bewegung. Es entsprechen ihm Polyvalenz der Beziehung von Bildelementen, mediale Doppeldeutigkeit, nicht-statische Räumlichkeit, Farb-Form-Beziehungen und offene Bildformen. Mehrdeutigkeit, nicht Eindeutigkeit ist bestimmendes Prinzip. Insbesondere diese grundsätzlich am Sehen orientierten Überlegungen sind bestimmend für die Regeln der Produktion von mir seit 1985 gefertigter Wandobjekte.

Auf Sprachspielhandlungen und somit Sehhandlungen hin konzipierte Wandobjekte können den Rezipienten veranlassen, u.a. Form zu sehen, sie in Veränderung zu sehen, Farb-Form zu sehen und Farb-Bewegung zu sehen, Stabelemente positiv zu sehen, ihre Schatten negativ und umgekehrt, den nicht-statischen Objektraum und Schattenraum zu ertasten, innen als außen und umgekehrt zu erfahren. Dies sowohl selektierend als auch in Kombinationen. Ein derartiges Sehen ist stets bedeutungsgeladen und assoziativ.

Obgleich diese 1990 gemachten Aussagen vornehmlich die offenen und linearen Wandobjekte betreffen, gelten sie weitgehend auch für die neuen Arbeiten.

Das oft zitierte und für konkrete Kunst als konstitutiv geforderte ‚Geheimnis‘ enthüllt sich meines Erachtens als das Sprachspiel, welches im Sehen Aktualisierungen erfährt.

Anmerkungen:

1. vgl. ua.:

- auf dem Prüfstand die Bildsprache - konzeptionelle Überlegungen zu einer konstruktiv-konkreten Kunst heute - angestellt im Hinblick auf eigene künstlerische Arbeiten, in: Ausstellungskatalog des Saarland Museums „Sigurd Rompza - vom Relief zum Wandobjekt“, hg. e.g. Güse, Saarbrücken 1990, s. 29-31

- systematisch arbeiten, in: Ausstellungskatalog „Sigurd Rompza - farbige Wandobjekte“, hg. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1990, s. 5-11

- Sigurd Rompza - Arbeitsnotizen, hg. Blanka Heinecke und Linde Hollinger, Mannheim und Ladenburg 1998

- zur Entwicklung meiner künstlerischen Konzeption, in: Ausstellungskatalog „Sigurd Rompza - etwas zum Sehen machen“, hg. Kunstverein Dillingen im Alten Schloß, Saarbrücken 2000, s. 5-10

- formativ exemplifizieren im Hinblick auf etwas-zum-sehen-machen, ebd. s. 17-19

2. Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter, Lexikon der Ästhetik, Stichwort „Künstlerästhetik“, München 1992, s. 143

3. Ernst H. Gombrich, Schatten - ihre Darstellung in der abendländischen Kunst, Berlin 1996, s. 8

- vgl. zum Thema „Schatten“ auch: Roberto Casati, Die Entdeckung des Schattens, Berlin 2003

4. Maly Gerhardus, Das konkrete Relief als „Lichtinstrument“, in: Relief konkret in Deutschland heute, hg. Galerie St. Johann, Saarbrücken 1981, s. 36-40

5. Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1994/8. Aufl., s. 202

6. Jantzen, Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei. in: Jantzen, Über den gotischen Kirchenraum und andere

aufsätze, Berlin 1951, s. 66 f. zitiert nach Lorenz Dittmann, Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei, Darmstadt 1987, s. 270

7. vgl. Wolfgang Schöne, a.a.o. s. 231

8. ebd.

9. ebd. s. 232

10. ebd. s. 236

11. ebd.

12. ebd. s. 200

13. ebd. s. 210

14. Nelson Goodman, Variationen zur Variation - oder von Picasso zurück zu Bach, in: Nelson Goodman, Catherine Z. Elgin, Revisionen, Frankfurt a. M. 1993, s. 103

- vgl. auch: Sigurd Rompza, Variationen, hg. Sigurd Rompza und Dietfried Gerhardus gemeinsam mit Jo Enzweiler, Institut für Aktuelle Kunst im Saarland, Saarlouis, Heft 4 der Reihe „Kunst, Gestaltung, Design“, Saarbrücken 1998

15. ebd. s. 97

16. Martin Seel, Ästhetik des Erscheinens, München 2000, s. 106

17. ebd. s. 107

18. ebd. s. 157

19. Stichwort „Sprachspiel“, in: Wilfried Ulrich, Wörterbuch linguistischer Grundbegriffe, Unterägeri 1987, s. 168

20. Karl-Otto Apel, Stichwort „Sprache“, in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, hg. Hermann Krings und andere, München 1974/

bd. 5, s. 1396 f

biografie

sigurd rompza



- 1945 geboren in bildstock/saar
- lebt und arbeitet in neunkirchen/saar und in saarbrücken
- studium an der pädagogischen hochschule des saarlandes
- studium der malerei und kunsttheorie bei prof. dr. raimer jochims, städelschule frankfurt/main, ernennung zum meisterschüler
- mitglied der neuen gruppe saar
- 1972 erste weiße reliefs
- seit 1985 farbige reliefs und wandobjekte als offene bildformen
- seit 1973 kunsttheoretische texte, zahlreiche veröffentlichungen zur konkreten kunst und zu den grundlagen der gestaltung
- 1981-94 lehre an der universität des saarlandes/fachrichtung kunsterziehung
- 1994 professur an der hbk-saar für grundlagen der gestaltung
- 1999 professur an der hbk-saar für malerei und grundlagen der gestaltung
- bisher ca. 230 ausstellungen und ausstellungsbeteiligungen
- arbeiten in öffentlichen und privaten sammlungen

Einzelausstellungen (E) und Ausstellungsbeteiligungen

1975

- neue gruppe saar, Trier, Simeonstift (K)

1976

- schwarz und weiß - Mappenwerk der neuen gruppe saar, Buchhandlung der Saarbrücker Zeitung, Saarbrücken
- Buchhandlung der Saarbrücker Zeitung, Saarbrücken (E)

1977

- Atelier Glasmeier, Gelsenkirchen (E)
- Accrochage, Galerie im Zwinger, St. Wendel
- Elementarität und Reduktion, neue gruppe saar, Moderne Galerie/Saarbrücken, Abbaye des Prémontrés, Pont-à-Mousson/Frankreich und Stadttheater Remscheid (K)

1978

- Künstlerporträt, Fernsehfilm des SR, gesendet am 19.08.1978 im Aktuellen Bericht
- Hommage à Leo Grewenig, neue gruppe saar, Galerie St. Johann, Saarbrücken

1979

- 21. Jahresausstellung der Neuen Darmstädter Sezession, Mathildenhöhe Darmstadt
- Galerie St. Johann, Saarbrücken (E)
- Studio Berggemeinde, Frankfurt (E)

1980

- Weiße Bilder, neue gruppe saar, Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken (K)

1981

- Gesellschaft für Bildende Kunst, Palais Walderdorff, Trier, (mit Jo Enzweiler)
- Relief konkret in Deutschland heute, Moderne Galerie Saarbrücken, Kunstverein Konstanz und Kunstverein Heidelberg (K)

1982

- Kunstsituation Saar, Marl und Dillingen/Saar (K)
- Bei Victor Sanovec, Maintal-Hochstadt (E)

1983

- Galerie Circulus, Bonn (E)
- Kopf und Bauch - Ratio und Emotion, 23. Jahresausstellung der Neuen Darmstädter Sezession, Mathildenhöhe Darmstadt, Secessionshaus Wien und Kunstpalast Düsseldorf (K)
- weiter, Funke, Kolod, Rompza, Sanovec, bei Ortrun Buhl, Frankfurt, Faltblatt
- Städelschule, Frankfurt a.M.
- Kleine Bilder, Objekte, Plastiken, Galerie St. Johann, Saarbrücken

1984

- Galerie St. Johann, Saarbrücken (E)
- Studio Berggemeinde, Frankfurt (E)
- Enzweiler, Holweck, Linn, Rompza, Galerie Im Zwinger, St.Wendel (K)
- Small is beautiful, Zapiecek Galery, Warschau/Polen

1985

- Enzweiler, Holweck, Linn, Rompza, Haus an der Redoute, Bonn/Bad Godesberg (K)
- studio a, Otterndorf/Niederelbe (E)
- Krieglstein, Rompza, Staudt, Tschentscher, Kunstverein, Pforzheim (K)
- Enzweiler, Holweck, Linn, Rompza, Goethe-Institut, Nancy/Frankreich (K)

1986

- Krieglstein, Rompza, Staudt, Tschentscher, Galerie in der Hofstatt, Marburg (K)
- Funke, Kolod, Rompza, Sanovec, Museum Bochum (K)
- Enzweiler, Holweck, Rompza, Staudt, Kimberlin Exhibition Hall, Leicester/England (K)
- Enzweiler, Holweck, Linn, Rompza, Edition und Galerie Hoffmann, Friedberg (K)
- Reliefs 1972-1986, Galerie im Atelier Gundis und Heinz Friege, Remscheid (E)
- Art Basel, Galerie und Edition Hoffmann
- Internationale konkrete Multiples, Galerie L'IDEE, Zoetermeer/Niederlande (K)
- Von zwei Quadraten - Wilhelm Hack zum Gedächtnis, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (K)
- Multiples der Galerie St. Johann, Saarbrücken

1987

- Eckpunkte, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V., Kunsthalle, Bonn (K)
- Kunst für amnesty international, Galerie des Collincenter, Mannheim
- Art Basel, Galerie und Edition Hoffmann
- Konstruktive Tendenzen, Galerie unterm Turm, Stuttgart (K)
- Städtische Galerie Villingen-Schwenningen, (mit Jo Enzweiler) (K)
- Konstruktion, Kontemplation, Expression, Stiftung Trudelhaus, Baden/Schweiz
- 1000 cm³ Geometrische Miniaturen, Galerie De Sluis, Leidschendam/Niederlande
- Kleine Bilder, Objekte, Plastiken, Galerie St. Johann, Saarbrücken

1988

- Form und Farbe - Farbe und Form, Stadtgalerie Saarbrücken, (mit u.a. Rupprecht Geiger, Edgar Gutbub, Palermo) (K)
- Art Basel, Galerie und Edition Hoffmann
- Art Basel, Galerie De Sluis
- Null-Dimension, Galerie New Space, Fulda (K)
- studio a zu gast in der kunsthalle bremerhaven
- Trias, die Magie des Dreiecks, Atelier Glasmeier, Gelsenkirchen und Atelier- und Galeriekollektiv, Wuppertal

1989

- Eine neue Räumlichkeit? Ilgen, Kidner, Mosso, Rompza, Galerie De Sluis, Leidschendam/Holland (K)
- null-dimension, Hipp-Halle, Gmunden/Österreich (K)
- Zwischen Malerei und Objekt - Böhm, Glattfelder, Rompza, Staudt, Museum Schloß Philippsruhe Hanau (K)
- Sommerausstellung 1989, Museum im Mia-Münster-Haus, St. Wendel (K)
- Spuiikom-Modelle - 14 Modelle einer internationalen Auswahl bildender Künstler und Architekten, Galerie Belamy 19, Vlissingen/Niederlande (K)
- ART-Cologne, Galerie Hoffmann
- null-dimension, Architekturmuseum, Wroclaw/Polen (K)

1990

- Heads & Legs, Sala Previa, Madrid
- 1000 cm³ Geometrische Miniaturen, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (K)
- Zeichen der Zeit, Galerie New Space, Fulda
- Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (K) (E)
- Carte blanche ‚Mésures‘, Galerie Cogeime, Brüssel
- Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V., Bonn, (mit Leonardo Mosso)
- Eine neue Räumlichkeit? Ilgen, Kidner, Mosso, Rompza, Galerie Schlégl, Zürich (K)
- avantgarde '90 - universal progression, central exhibition hall/ Manege, Moskau,
- Saarland Museum, Saarbrücken (K) (E)
- Galerie De Sluis, Amsterdam/Niederlande (E)
- Kleine Bilder, Objekte, Plastiken, Galerie St. Johann, Saarbrücken (K)

1991

- Accrochage, März Galerien, Ladenburg und Mannheim
- Galerie Grewenig, Heidelberg (E)
- Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler (E)
- Künstler für Greenpeace, Atelier- und Galeriehaus Wuppertal
- Art Frankfurt, Galerie Hoffmann und Galerie Dr. Luise Krohn
- About Perception, Galerie Moving Space, Gent/Belgien (K)
- Positionen konkreter Kunst - Enzweiler, Holweck, Rompza, Staudt, Manes Kunsthalle Prag/Tschechische Republik (K)
- Hommage à Imre Kocsis, Repères au Château de Courtry, Melun/Frankreich
- Art '91 Basel, Galerie Hoffmann und Galerie Dr. Luise Krohn
- Skulpturen, Objekte und Installationen, Museum im Mia-Münster-Haus, St. Wendel (K)
- Galerie De Sluis, Amsterdam/Niederlande
- entschieden und konsequent, Galerie Dr. Luise Krohn, Badenweiler
- Europäische Dialoge, Museum Bochum (K)
- Redukta, Schloß, Warschau/Polen (K)
- Landesgalerie des Saarland Museums, Saarbrücken (K)
- Kleine Bilder, Objekte, Plastiken, Galerie St. Johann, Saarbrücken (K)
- Accrochage, März Galerien, Ladenburg und Mannheim
- Künstler für Greenpeace, Rathaus der Stadt Wuppertal

1992

- Museum des Landkreises Cuxhaven studio a, Otterndorf (E)
- März Galerien, Ladenburg und Mannheim (K) (E)
- vertikal, diagonal, horizontal, Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck/Österreich
- Galerie Große Bleiche, Mainz (E)

- Konstruktive Kunst in Europa ab den 20er Jahren, Galerie Emilia Suci, Karlsruhe
- Repères, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen (K)
- Kleine Bilder, Objekte, Plastiken, Galerie St. Johann, Saarbrücken (K)

1993

- Aspects actuels de la Mouvance Construite internationale, Musée des Beaux-Art Verviers/Belgien (K)
- Art Frankfurt, Galerie Dr. Luise Krohn
- Die Spirale, Atelier-Galerie Rolf Glasmeier, Gelsenkirchen
- Vier Künstler aus dem Landkreis Neunkirchen: Paul Antonius, Hans Huwer, Sigurd Rompza, Volker Scheiblich, Museum im Bürgerhaus Neunkirchen (K)
- Dix ans pour l'art construit - Repères au Château de Courtry, Melun/Frankreich
- Zeitgenössische Skulpturen von Künstlern der Galerie Schégl (Albrecht, Ilgen, Rompza, Staub, Suter, Ullrich), Zürich/Schweiz
- Streifzüge durchs Depot - konstruktive und konkrete Kunst aus den Magazinen, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
- Art Basel, Galerie Dr. Luise Krohn und Galerie Hoffmann
- Forum konkrete Kunst, Peterskirche, Erfurt
- Kleine Bilder, Objekte, Plastiken, Galerie St. Johann, Saarbrücken (K)

1994

- Aspecten van de hedendaagse constructieve Beweging, Königliches Museum Antwerpen/Belgien (K)
- Ausstellung mit Skulpturen, Objekten, Installationen, Bildern und Büchern zum Thema ‚Punkt‘, Atelier-Galerie Rolf Glasmeier, Gelsenkirchen
- Repères - compositions pour l'Art Construit, Centre d'Art Contemporain de Saint-Priest, Saint-Priest/Frankreich (K)
- Hommage au carré - für Vera Molnar zum 70. - Bilder, Zeichnungen, Objekte, März Galerien, Mannheim und Ladenburg,
- Art Frankfurt, Galerie Dr. Luise Krohn
- Galerie Florence Arnaud et Maximilien Guiol, Paris/Frankreich (E)
- Drucke und Multiples, März Galerien, Ladenburg
- Aspects de la mouvance construite en Europe (John Carter, Frè Ilgen, Michel Jouet, Jean Pierre Maury, Sigurd Rompza), Galerie its art ist, La Hulpe/Belgien
- vue du collectionneur (mit u.a. Andre, Bill, Gorin, Honegger, Judd, LeWitt, Lohse, Morellet, Vordem-berge-Gildewart), Espace de l'art Concret - Château de Mouans, Mouans-Sartoux/Frankreich (K)

1995

- Kleine Bilder, Zeichnungen, Objekte, Plastiken - Accrochage der Galerie St. Johann 1994/95, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn (K)
- Sehstücke - Wandobjekte und Bilder, KunstRaum Klaus Hinrichs, Trier (E)
- Standortbestimmungen, Galerie Museum im Bürgerhaus, Neunkirchen (K)
- Künstler der Galerie, Galerie Große Bleiche, Mainz
- Premier Salon International d'Art Contemporain à Strasbourg, Galerie Dr. Luise Krohn
- Reliefs et Découpes, Galerie Lahumière, Paris/Frankreich (K)
- Werkstatt Konkreter Kunst, Städtische Galerie Remscheid (K)
- Art Frankfurt, Galerie Große Bleiche
- Sehstücke - Wandobjekte und Reliefs, Galerie Schlégl, Zürich/Schweiz (E)
- Art Basel, Galerie Dr. Luise Krohn
- Kunst '95, Internationale Kunstmesse Zürich, Galerie Dr. Luise Krohn
- concrete reality and reflection (mit u.a. Max Bill, Camille Graeser, Hans Hinterreiter, Klaus Staudt, Nelly Rudin, Hans Jörg Glattfelder), Galerie Schlégl, Zürich/Schweiz
- Zeichen der Zeit, Forum Konkrete Kunst, Peterskirche, Erfurt
- Kleine Bilder, Zeichnungen, Objekte, Plastiken - Accrochage 1995/96, Galerie Grewenig, Heidelberg (K)
- L'Art Concret aujourd'hui, Espace de l'art concret, Mouans-Sartoux/Frankreich, (mit u.a. Fruhtrunk, Uecker, Manzoni, Schoonhoven, Serra, Chillida, Graeser, Soto, Aubertin, Mohr, Honegger) (K)

1996

- Farbige Wandobjekte, Galerie Spielvogel, München (E)
- Art Strasbourg, Galerie Carlebach
- Pink et Rouge, März Galerien, Ladenburg und Mannheim
- Art Frankfurt, Galerie Große Bleiche
- 5 Jahre - Jubiläumsausstellung der Galerie Spielvogel, München
- Wandobjekte, Galerie Große Bleiche, Mainz (E)
- vertikal, diagonal, horizontal, Kammerhofgalerie der Stadt Gmunden/Österreich (K)
- Kunstmesse Zürich, Galerie Krohn
- Art Cologne, Galerie Spielvogel
- concrete reality and reflection, part II, Galerie Schlégl, Zürich/Schweiz
- Vertikal, diagonal, horizontal, Galerie des Hauses Dacheröden, Erfurt (K)

1997

- Vertikal, diagonal, horizontal, Pulchri Studio, Den Haag/Niederlande (K)
- Wandobjekte, Galerie Suci, Ettlingen (E)
- Sculptures, Galerie Florence Arnaud et Maximilien Guiol, Paris/Frankreich (E)
- Toiles à bandes, (mit u.a. Frühtrunk, Vasarely, Buren), Galerie Lahumière, Paris/Frankreich
- Aspekte konkreter Kunst, März Galerien, Mannheim und Ladenburg
- Vertikal, diagonal, horizontal, Kunstverein Willigrad, Galerie Schloß Willigrad (K)
- Transparenz, Galerie Hoffmann, Friedberg
- Art Frankfurt, Galerie Große Bleiche
- Art Basel, Galerie Dr. Luise Krohn und Edition Fanal
- Im Bewußtsein der Zusammenhänge - das Museum Bochum 1972-1997, Museum Bochum
- Wandobjekte und Zeichnungen, Galerie Grewenig, Heidelberg (E)
- Atelier - Editions Fanal, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- Donation Repères art construit - art concret, Mâcon/Frankreich (K)

1998

- Zeichnungen und Wandobjekte, Galerie its art ist, Waterloo/Belgien (E)
- Objekte, März Galerien, Ladenburg
- Art Frankfurt, Galerie Job
- Art Basel, Edition Fanal
- Fanal - Konstruktive Kunst konkrete Kunst - 30 Jahre Atelier - 20 Jahre Edition, Musée Tavet-Delacour, Pontoise/Frankreich und Richard-Haizmann Museum, Niebüll (K)
- Fanal - Rétrospective des oeuvres d'artistes et du travail d'atelier, Basel/Schweiz (K)
- Neue Wandobjekte und Zeichnungen, Galerie Krohn, Badenweiler (E)
- Kunstmesse Zürich, Galerie Spielvogel
- Künstlerportrait, Fernsehen S3/Kulturmagazin, gesendet am 14.11.1998
- Reflections, Galerie Schlégl, Zürich/Schweiz

1999

- Ryszard Winiarski gewidmet, Art Consulting Galeria, Warschau/Polen
- Art Frankfurt, Galerie Spielvogel
- Art Basel, Atelier-Editions Fanal und Galerie Schlégl
- La nature imite l'art, Espace de l'art concret, Château de Mouans, Mouans-Sartoux/Frankreich
- Farbschatten (mit Gerhard Doehler, Françoise Malaprade und Shizuko Yoshikawa), März Galerien, Mannheim
- 30 Jahre Galerie St. Johann - 30 x 30 x 30 cm, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- Art Cologne, Galerie Hoffmann
- Constructive Art in Europe at the Threshold of the 3rd Millennium, Galerie Emilia Suci, Ettlingen und Galerie Hors Lieux, Strasbourg/Frankreich

2000

- Art Frankfurt, Galerie Job
- Art Basel, Atelier - Editions Fanal
- Farbe Weiß, Kunstverein Willigrad, Schloß Willigrad, Lübendorf (K)
- In memoriam Max H. Mahlmann, Galerie Hoffmann, Friedberg
- Galerie Florence Arnaud et Maximilien Guiol, Paris/Frankreich (E)
- Das entgrenzte Bild, Gmunden/Österreich (K)
- Etwas zum Sehen machen, Kunstverein Dillingen, Schloß Dillingen (E) (K)
- Essentials, Galerie Schlégl, Zürich/Schweiz
- Ligne(s) de conduite (mit u.a. Honegger, Soto, Morellet, Sandback), Espace de l'Art Concret, Château de Mouans-Sartoux
- Art Cologne, Galerie Hoffmann
- Experiment Farbe, Galerie Hoffmann, Friedberg

2001

- Ausstellung zeitgenössischer saarländischer Kunst, Landeszentralbank, Mainz
- Art Frankfurt, Galerie Spielvogel und März Galerien
- Veränderung - Neuerwerbungen der vergangenen zehn Jahre, studio a, Otterndorf
- Das entgrenzte Bild, Städtische Kunstsammlungen Schloß Salder, Salzgitter (K)
- Art Basel, Edition Fanal und Galerie Schlégl
- Dialog von Fläche und Raum, Kunstverein Willigrad
- Das entgrenzte Bild, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn
- Für Vera Molnar, Museum Grenoble/Frankreich
- Aus den Beständen der Galerie, Galerie Bergner und Job, Mainz

2002

- Art Frankfurt, Galerie Bergner und Job und März Galerien
- Wandobjekte, März Galerien, Ladenburg und Mannheim (E)
- Art Basel, Edition Fanal und Galerie Krohn
- Künstler am Beginn des 21. Jahrhunderts - Zeichnung (Jo Enzweiler, Martina Hahn, Heijo Hangen,

- Renate Schmitt, Klaus Steinmann, Sigurd Rompza, Karl Willems, Künstlerhaus Metternich, Koblenz
- Das entgrenzte Bild, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (K)
- Ausstellung anlässlich des Symposiums ‚Stein des Anstoßes – Symposion zu Fragen der Kunst im öffentlichen Raum‘, Saarland Museum, Saarbrücken
- Ecole des Beaux-Arts, Rennes/Frankreich (E)
- Galerie Bergner und Job, Wiesbaden (E)
- Accrochage zum 20sten, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn,
- Dopo il bianco“ (mit u.a. Marcelle Cahn, Antonio Calderara, Carlos Cruz-Diez, Jean Leppien, Galerie Vismara, Mailand

2003

- Farbige Reliefs und Wandobjekte, Galerie Spielvogel, München (E)
- Art Frankfurt, Galerie Bergner und Job und März Galerien
- Künstlerwidmungen an Christa Lichtenstern, Galerie Marlies Hanstein, Saarbrücken, (K) in Festschrift
- Art Basel, Edition Fanal
- concrete reality and reflection part III, Galerie Schlégl, Zürich/Schweiz
- Sommerfest (das letzte), Galerie Krohn, Badenweiler
- ‚Präsentation zum Saarlandtag‘ des Instituts für aktuelle Kunst in Saarlouis, Mia-Münster-Haus, St. Wendel
- neue gruppe saar, Museum Haus Ludwig, Saarlouis (K)
- Ben Muthofer und Sigurd Rompza, Galerie Suci, Ettlingen
- Multiple Grafik und Objekte, Galerie St. Johann, Saarbrücken

2004

- Etwas zum Sehen machen, Kunstverein Speyer (E)
- Wandobjekte und Zeichnungen, Galerie Bergner und Job, Mainz
- La revue Mesures (1988-1995) (mit u.a. Carter, Delahaut, Kidner, Maury), Musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis/Frankreich
- ein-sehen (mit Christian Frosch, Anna Gerlitz, Werner Haypeter, Gisela Hoffmann, Uwe Rachow, Jo Schöpfer, Eric Snell, Gaby Terhoven, Helga Weihs), Galerie Hoffmann, Ausstellungshalle Ossenheim
- 50 quadrat – ein aktueller Überblick über die internationale konkrete Kunst, Galerie und Edition Konkret Martin Wörn, Sulzburg (K)
- Art Frankfurt, Galerie Bergner und Job (Einzelpräsentation) und März Galerien
- Art Basel, Atelier Editions Fanal und Galerie Schlégl
- Hommage à Vera Molnar, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
- Sparda-Bank-Kunst-Raum (mit u.a. Archipenko, Croissant, Enzweiler, Heerich, Hilgemann, Kornbrust), Saarbrücken (K)
- Donation Albers – Honegger, Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux/Frankreich (K)
- Into the room – Objekte und Reliefs von Hans Jörg Glattfelder, Bernhard Haertter, Russel Maltz, Brigitte Stahl, Sigurd Rompza und Dorothee Schellhorn, Galerie Schlégl, Zürich/Schweiz
- 50quadrat + kompakt konstruktiv konkret, Kammerhof Galerie, Gmunden/Österreich
- Szöllösi-Nagy – Nemes Collection, Művészeti Malom (Art Mill), Szentendre/Ungarn (K) (CD)
- Fabriqué en Sarre – Mappenwerk mit Druckgrafiken von Studierenden der Hochschule der Bildenden Künste Saar aus dem Atelier von Prof. Sigurd Rompza und von Gästen, Galerie St. Johann, Saarbrücken
- Multiple Grafik und Objekte II - Jahresausstellung 2004, Galerie St. Johann, Saarbrücken (K)
- Editionen und kleine Formate, Galerie Bergner und Job, Mainz

2005

- Gelb und Gold, März Galerien, Ladenburg
- Art Frankfurt, März Galerien
- 50 Quadrat, un regard actuel sur l'art concret international, Musées de Sens, Frankreich (K)
- Art Basel 05, Edition Fanal und Galerie Schlégl
- Konkrete Kunst aus Europa – Vertikal in Fläche und Raum, Kunstverein Wiligrad, Schloß Wiligrad
- Utopie réalisée, Un bienvenue à l'Espace de l'Art Concret de Mouans-Sartoux, haus konstruktiv, Zürich
- Sehstücke, Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn (K) (E)
- Sehstücke, Galerie St. Johann, Saarbrücken (K) (E)
- Donation Eva-Maria Fruhtrunk à la ville de Cambrai, Musée de Cambrai-Frankreich (K)

(K = Katalog)





Impressum

Herausgeber

Jo Enzweiler

Redaktion

Maly Gerhardus

Autoren

Jo Enzweiler

Dietfried Gerhardus

Sigurd Rompza

Gestaltung

node berlin oslo

Bildnachweis

Carsten Clüsserath: S. 5, 6, 18 oben

Dirk Rausch: S. 13, 15, 17, 18 unten, 20, 21

Serge Rompza: S. 2, 24, 30-31

Jutta Schmidt: S. 4, 9, 10 oben, 12

Archiv Rompza: S. 10 unten

© Künstler, Autoren, Institut für
aktuelle Kunst im Saarland, Saarlouis

Verlag

Verlag St. Johann GmbH, Saarbrücken

ISBN 3-938070-03-X

Druck und Lithografie

Krüger Druck+Verlag GmbH, Dillingen

Auflage: 700

Saarbrücken 2005

Die Publikation wurde durch die finanzielle
Förderung des Ministeriums für Bildung, Kultur
und Wissenschaft des Saarlandes ermöglicht.

Institut für aktuelle Kunst im Saarland
an der Hochschule
der Bildenden Künste Saar
Choisyring 10
66740 Saarlouis
www.institut-aktuelle-kunst.de
e-mail: info@institut-aktuelle-kunst.de

Dietfried Gerhardus, Prof. Dr., geb. 1938.

Studium der Philosophie, Germanistik, Linguistik, Kunst-
wissenschaft an den Universitäten Münster und Konstanz;
Promotion 1968.

1970-74 wissenschaftlicher Assistent am Philosophischen
Institut der Universität Hamburg.

1975-2003 Akademischer Rat/Oberrat in der Forschung am
Philosophischen Institut der Universität Saarbrücken, dort
weiterhin Lehrauftrag für Kunst- und Kulturphilosophie;
Forschungsschwerpunkte: Zeichen-, Sprach-, Kunstphiloso-
phie; Wissenschaftstheorie der zeichenverstehenden
Wissenschaften; Handlungstheorie.

Seit 2003 Honorarprofessor an der HBKsaar für Kunstphilo-
sophie, philosophische Ästhetik, Zeichenphilosophie.

Zu Themen aus den Forschungsschwerpunkten zahlreiche
Buch- und Aufsatzveröffentlichungen.

<http://134.96.77.91/gerhardus.98.html>

Editorial / Jo Enzweiler ... *Umschlag Innenseite*

Drei Reden zu den Arbeiten von Sigurd Rompza / Dietfried Gerhardus

– Rede im KunstRaum Klaus Hinrichs, Trier (1995) ... 3

– Rede im Kunstverein Dillingen, Altes Schloß (2000) ... 7

– Rede im Kunstverein Speyer, Kulturhof Flachsgasse (2004) ... 14

zu den farb-licht-modulierungen der jahre 2002 bis 2004

künstlertheoretische reflexionen / sigurd rompza ... 18

“ mit meinen arbeiten
stelle ich stets von neuem
mein eigenes sehen und
das anderer auf die probe.”