



SALON SALDER

— NEUE KUNST AUS NIEDERSACHSEN —

Wahllandschaften

Unter dieser Thematik nähert sich der diesjährige *Salon Salder* einer facettenreichen Bandbreite künstlerischer Positionen aus den Bereichen Malerei, Fotografie und Installation. Mit den *Wahllandschaften* öffnet sich nicht nur ein geographisch begrenztes Gebiet, sondern vielmehr ein Gestaltungswille, der durch lebensweltliche, soziale, kulturelle wie philosophische Bezüge geprägt ist. So spiegelt der *Salon Salder* eine vielfältige, künstlerische Reise durch die Topographie der Kunst wider. Grenzen werden aufgelöst, Räume erweitert, Standpunkte sichtbar und neue Perspektiven für den Betrachter geboten.

UWE BRODMANN verschmilzt in seinen fotografischen Panoramen mehrere Blickwinkel zu scheinbaren Allsichten, die die Frage nach Gleichzeitigkeit und Standpunkt eröffnen. BIRTE HENNIG lenkt mit ihrer Kamera unser Blickfeld auf eine einzigartige Steinwüste, die *Marocche di Dro* und schafft eine visuelle Symbiose aus Einheit und Vielfalt. Wie ein extremer Perspektivwechsel ganz eigene Formen von Landschaft entstehen lässt, die ein schillerndes Wechselspiel aus Wiedererkennen und Fremdsein evozieren, wird in den Malereien von PETER HEBER und den Zeichnungen von WOLFGANG ZACH sichtbar. ASTA RODE präsentiert transformierte Topographien, die eindrücklich die Wahrnehmung von Landschaft hinterfragen. ANETTE ZISS macht sich Naturformen zu eigen, die verfremdet, in dichten und fließenden Bildkompositionen dem Betrachter mit einem vagen Gefühl der Überforderung und Unsicherheit konfrontieren. MICHAEL NITSCHKE nutzt seelenlose Massenware und verwendet sie für die eigene, individuelle Kunstproduktion fernöstlicher Landschaftsbilder. Die Werke von SINA HEFFNER erobern den Raum – in stilisierter Formsprache schafft sie überraschende Assoziationsfelder die Natur und Raum erlebbar werden lassen. RENÉE UND THOMAS RAPEDIUS präsentieren mit ihren Arbeiten, ein narratives Kraftfeld, das durch die Verschränkung von Natur und Kultur immer wieder neue Deutungen zulässt. Wahre Seelenlandschaften formt MEI-SHIU WINDE-LIU mit ihrer im Raum schwebenden Installation, die fragil schillernd das Spiel von Licht und Schatten als Möglichkeit der Zeichnung nutzt.

Die skulpturalen und installativen Arbeiten von SIMONA PRIES eröffnen unerwartete Zusammenhänge und verweisen auf die physischen und psychischen Konsequenzen für Mensch, Tier und Vegetation.

So spannen die im diesjährigen *Salon Salder* präsentierten Werke ein weites Assoziationsfeld über die Semantik der Landschaft und deren Darstellungsformen, die immer wieder aufs neue entschlüsselt und interpretiert werden wollen.

Seit 1991 findet der *Salon Salder* jährlich statt und hat sich in seiner Außendarstellung immer wieder neu erfunden. Als der Künstler und Designer HANNES MALTE MAHLER im Jahr 2011 ein kopfstehendes Niedersachsenross als zentrales Motiv der neuen Gestaltungslinie entwickelte, etablierte er ein ausdrucksstarkes Symbol, das den *Salon Salder* als Ausstellungsformat zeitgenössischer Kunst auszeichnet, das Konventionen hinterfragt und Raum für Neues eröffnet.

Mit seinem plötzlichen Tod endete unsere wunderbare Zusammenarbeit, die meine Arbeit sehr bereichert hat – wofür ich von Herzen dankbar bin.

Für die Weiterführung und Überarbeitung dieser erfolgreichen Darstellung sowie den professionellen und empathischen Umgang danke ich GERALD RIEMANN und STEPHANIE WOLF der Agentur LIO Design sehr.

Besonderer Dank gilt den diesjährigen Künstlerinnen und Künstlern des *Salon Salder* sowie VERA GLIEM, PIA KRANZ und MICHAEL STOEBER für deren fachliche Würdigung

STEPHANIE BORRMANN, M.A.

KURATORIN DER STÄDTISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN



Schaut man auf die Website von Uwe Brodmann, findet man dort Hinweise auf die Vielzahl der Bilder, die der Künstlerfotograf im Laufe seines Lebens schon geschaffen hat, gebündelt durch ihre Einteilung in vier große Kategorien: Architektur, Menschen, Industrie, Landschaft. Ein kurzes Nachdenken führt uns dahin zu begreifen, dass sie im Innersten alle miteinander zusammenhängen. Brodmann interessiert sich in erster Linie für den Menschen und dazu gehören die Landschaften, in denen er lebt und die er kultiviert, die Häuser, in denen er wohnt und arbeitet und die Industrien, die ihn beschäftigen und ernähren. Für alle Bilder des Künstlers ist im Grunde der Mensch der Dreh- und Angelpunkt. Sie bilden als Kosmos eine einzige groß angelegte Recherche, um ihm – und letztlich sich selbst – auf die Spur zu kommen.

Ein weiteres Charakteristikum der Bilder Brodmanns ist seine Arbeit mit der Panoramakamera, die fast schon zum Markenzeichen dieses Fotografen geworden ist. Ihr extrem weiter Aufnahmeradius erweitert das Gesichtsfeld des Betrachters. Das Motiv wird bei dieser Art der Fotografie nicht eingeeengt und fokussiert dargestellt, sondern stets in einen größeren Kontext eingebunden. Auch bei seinen Porträtaufnahmen von Menschen liebt Brodmann es, die Panoramakamera einzusetzen. Die daraus resultierenden Bilder machen deutlich, wie sehr wir Menschen soziale Wesen sind, die mit anderen Menschen interagieren und sie brauchen, um selbst ein gelingendes Leben zu führen.

Nicht weniger wichtig wie der Kontakt mit anderen Menschen ist die berufliche Tätigkeit, die wir ausüben. Auch sie ist häufig Thema der Panoramaporträts des Fotografen. Die Panoramadarstellung hat Uwe Brodmann auch bei seinen in Salder präsentierten Landschaftsaufnahmen gewählt. Bei diesem Sujet ist es allerdings das ganz normale Mittel der Wahl, geht es in ihnen doch darum, der horizontalen Erstreckung der Landschaft im Raum gerecht zu werden. Daher wählen auch Maler bei solchen Sujets regelmäßig das Breitformat und nicht das Hochformat. Brodmann zeigt zwei Motivserien, zum einen Bilder der Dolomiten und zum anderen Landschaften der zweitgrößten kanarischen Insel, Fuerteventura.

Die majestätischen Berge der Dolomiten, darunter der *Passo Falzarego*, die *Drei Zinnen* und die *Marmolata*, liegen in stiller und erhabener Größe vor unseren Augen unter einem hellen, leicht bewölkten Himmel, der die Konturen der mächtigen und gewaltigen Bergmassive scharf hervortreten lässt. Sie sehen aus, wie sie wahrscheinlich schon vor Jahrtausenden ausgesehen haben, sind Memoriale von Zeit und Ewigkeit und haben bis heute Generationen romantischer Bergmaler begeistert. Den Fotografen interessiert indes die konkrete Geschichte dieser Berge, von denen die Bilder nichts mehr verraten. Im Ersten Weltkrieg waren sie

Schauplatz erbitterter Kämpfe zwischen Italien und Österreich, deren Soldaten dort gefroren und gehungert, gelitten und gekämpft haben und zum Teil dort auch gestorben sind. Von ähnlicher Ambivalenz sind die sonnendurchglühten,

UWE BRODMANN

Landschaften

braunen Landschaften Fuerteventuras unter blauem Himmel. Von ihrer archaischen, skulpturalen Schönheit ist Uwe Brodmann tief beeindruckt. Wie die Dolomiten sind sie menschenleer. Auch sie scheinen allein vom Atem der Ewigkeit und Zeitlosigkeit bewegt. Aber natürlich täuscht der Eindruck hier ebenfalls. Seitdem die Insel vom Massentourismus invadiert wurde, der seit 1990 die wichtigste Einnahmequelle ist, hat sich ihre Identität dramatisch verändert. Davon zeigen die Bilder nichts, aber die Folgen daraus sind nicht weniger Teil von ihnen, als der Krieg historisch Teil der Dolomiten ist.

MICHAEL STOEBER



MARMOLATA E COL DI LANA | DREI ZINNEN 2014 | Ultra Chrome auf Photo Rag | 25 x 85 cm



CINQUE TORRI E MONTE PELMO | CADINI DI MISURINA 2014 | Ultra Chrome auf Photo Rag | 25 x 85 cm



Begegnet man den Arbeiten aus der Reihe *Quantenschaum* von Peter Heber im *Salon Salder*, kommt es einem vor, als habe man sie schon irgendwann einmal erlebt. Ihr Anblick bringt im Betrachter eine Erinnerung zum Klingen. Sie erscheinen wie Luftaufnahmen einer Natur, die man früher auf den eigenen Beinen durchwandert hat. Es entsteht ein Resonanzraum zwischen Bild und Betrachter, oszillierend zwischen Wiedererkennen und Fremdsein. Die geistige Erinnerung gesellt sich zu dem Körpergedächtnis und bejaht dieses Gefühl des Wiedererkennens, denn die Materialität auf der Leinwand und die grafische Struktur gleichen dem rutschigen Geröll des Berggrats und manch schwarze Farbspur verwandelt sich unter dem Blick des Betrachters unversehens zu

beunruhigenden Schluchten im Bild. Und doch bleiben sie fremd, denn es sind Abstraktionen, keine Abbildungen einer Natur. Die Arbeiten geben keine Orientierung im Raum. Flächen werden in ihnen zu Räumen und umgekehrt, kein Oben grenzt das Unten ab, alles bleibt Materie auf der Leinwand. Hebers Arbeiten machen solche Naturerfahrungen schon allein durch die Größe der Leinwand möglich, wodurch sich der Betrachter als Teil der Bildwelt verstehen kann und weil sie eben per se nicht abstrakt sind, kein rein geistiges Erleben darstellen. Auch die Titel der Arbeiten tragen Abstraktion und Konkretion in sich: das abstrakte Wort *Schwarzwasser* wird mit den konkreten Begriffen Eis, Schlucht und Gletscher verbunden. Das Bild zeigt sich als Projektionsfläche für den Künstler wie auch den Betrachter.

Schwarzwasser klingt zunächst nach einem unheimlichen Gebräu aus der Alchemistenküche. In der Serie *Quantenschaum* verbirgt sich dahinter stark mit Wasser verdünnte, schwarze Acrylfarbe, die in den gezeigten Arbeiten spannende und unerwartete Metamorphosen hervorruft. Heber hat durchaus etwas von einem Alchemisten und sein Atelier ist auch mit einem Labor vergleichbar. Seine Werke sind Versuchsreihen, in denen der Künstler Bedingungen schafft, unter denen sich Kunst ereignen soll, so wie sich auch Natur ereignet und nicht gelenkt wird. Die Leinwand liegt auf dem Boden, das verwendete Material wird Hitze und Wind ausgesetzt, mit Pinsel oder Spachtel bearbeitet, reagiert seinerseits mit Erstarrung, Verdichtung, verkrusteter Oberfläche und fließenden Formen. Jede Bildreihe wird mit einer eigenen Technik bearbeitet. Oft liegen zerschnittene Drucke, Holzschnitte

oder Linoldrucke unter den neuen Arbeiten verborgen und dienen ihnen als Basisstruktur. Eigentlich sind Hebers Werke wie die Gesteinsoberfläche der Erde aufgebaut, deren Textur auch durch Ablagerungen, Schichtungen und Umwandlungen entstanden ist und immer neue Strukturen ausbildet. Auch seine Arbeit ist mit

einer Suche nach Strukturen verbunden, mit der Suche nach dem Beständigen in der Entropie seiner Werke. Die Aufnahme und Überarbeitung von älteren, scheinbar missglückten Arbeiten zeugt auch von einem behutsamen Umgang

mit dem eignen künstlerischen Prozess. Es gibt keine Zerstörung, sondern eine Überschreibung beziehungsweise Transformation des vermeintlich Missglückten in einen neuen, akzeptablen Zustand. Im Laufe seiner Arbeit hat sich das Verhältnis des Künstlers zu Fehlern entschieden gewandelt. Das Scheitern ist mittlerweile zu einem künstlerischen Konzept geworden und wird eher mit Spannung erwartet. Es gibt so eine Art vorgeplante Willkür, ein Scheitern nach Plan, in dem viel vorausgeahnt wird, viel durch Erfahrung im Umgang mit dem Material und Handwerkszeug bekannt ist und das Überraschende als ein Ereignis begrüßt wird, an dem wieder Neues gelernt werden kann. Trotzdem ist jede Arbeit, die vom Künstler akzeptiert ist, in sich abgeschlossen und beschreibt kein Zwischenstadium. Die Serien zeigen Facetten eines Themas und keinen Entwicklungsprozess, der einen Beweis für eine Herangehensweise erbringen will. Es sind vielmehr »bestimmte Unbestimmbarkeiten« entstanden.

Hebers Bildschöpfungen führen den Betrachter zurück zur Urlandschaft vom dem Anfang der Welt. Zum Tag ohne Gestern, als der Urknall die Geburt des Universums verkündete oder als die Erde wüst und leer war. Er schickt den Betrachter auf die Reise durch das Wurmloch des *Quantenschaums* und macht den Mikro- und Makrokosmos als Seinszustand überzeitlich erfahrbar.

PIA KRANZ

PETER HEBER

Quantenschaum



QUANTENSCHAUM (SCHWARZWASSER-EIS) 2015 | Öl und Acryl auf Leinwand | 150 x 200 cm



QUANTENSCHAUM (SCHWARZWASSER-SCHLUCHT) 2015 | Öl und Acryl auf Leinwand | 200 x 300 cm



Sina Heffner setzt sich in ihren künstlerischen Arbeiten mit dem Erscheinungsbild des Tieres in der Natur auseinander. Sie untersucht deren innere und äußere Struktur, die Oberfläche, die Form und den Körper im Raum. In der Präsentation ihrer Arbeiten bezieht sie den Standort des Betrachters bewusst mit ein. Heffner schafft mit ihren Skulpturen und in ihren Aquarellen Vorstellungsräume vom Tier in der Natur und keine Naturabbildungen, denn es geht ihr nicht darum, eine spezifische Art erkennbar zu machen. Heutzutage glaubt man alles über die Tiere zu wissen. Sie sind kategorisiert, werden in Zoos ausgestellt, dienen als Nutztiere unserer Versorgung oder sind dem Menschen als Haustier treuer Begleiter. An dieser vermeintlichen Bekanntheit, an diesem Bild vom Tier, setzt die Künstlerin an und reduziert das äußere Erscheinungsbild radikal. Die Haltung wird zum Ausdrucksträger und die Form ermöglicht das Wiedererkennen, nicht die Oberfläche von Fell, Zeichnung oder Federkleid. Ihre Tierskulpturen sind meist aus Papier, stehen als weiße Erscheinungen fast wie Fremdkörper oder Leerstellen in ihrer Umgebung. Trotzdem sind sie körperlich präsent, wirken zart, fragil und vergänglich.

In der Skulptur *Greifbar* werden stilisierte Papiervögel mit Hilfe von schwarzen Drähten an einem Gewicht festgehalten. Wie Drachen an der Hand des Menschen fliegen diese Vögel auf unterschiedlichen Höhen, als wollten sie sich für den nächsten Flug formieren. Das Gewicht lässt aber keine Eigenbewegung zu und so spürt der Betrachter die Spannung zwischen dem Impuls fliegen zu wollen und gleichzeitig gehalten zu werden. Geht er aber an der Skulptur vorbei, fangen die Drähte überraschend an zu schwingen. Es sind die Schritte des Betrachters, die die Vögel in Bewegung versetzen.

Das Thema vom Halten und Lösen klingt auch in der großen Arbeit *Wolkenzug* an. Hier zeigt Heffner einen Vogelschwarm von oben gesehen als Relief vor der Wand. Jedes Tier fliegt im eigenen Rhythmus und zeigt einen eigenen Flügelschlag. Die Beine wurden stielgleich verlängert und haben sich scheinbar an der Wand festgesogen. Ihr unlösbarer Bezug zur Wand irritiert und konterkariert die vorgestellte Freiheit der Tiere. Amorphe, weiße Flächen folgen dem Zug der Vögel vor der Wand. Es sind ihre eigenen Schatten. Allerdings werden sie ad hoc nicht als solche definiert. Schließlich gibt es noch die echten Schatten, die als flüchtige und stets wechselnde Begleiter durch die spezifische Beleuchtung vor

Ort hinzukommen und dem Betrachter erst mal als ›wahre‹ Schatten erscheinen. Die weißen Flächen unterscheiden sich hingegen kaum von der Wand vor der sie hängen. Nur die sichtbaren Schattenfugen grenzen sie vom Grund ab, so dass sie als eigenständige, abstrakte Formen wahrgenommen werden. Deshalb bezieht man sie auch nicht sofort auf die Vögel, sondern eher auf den Titel der Arbeit: *Wolkenzug*. Wie die Wolken am Himmel bilden sie eigene Figuren und Formen aus, die die Fantasie der Betrachter anregen. Erst wenn er sich richtig positioniert, sind die formalen Analogien zwischen Körper und Fläche der Vögel wahrnehmbar.

Keine Darstellung des Tieres ist frei von einer Mensch-Tier-Beziehung. Heffners Arbeiten eröffnen einen vielschichtigen Blick auf das Gespann Mensch und Tier und auf die Beziehung von Natur und Kunst. Ihre Tierskulpturen sind sachlich, weil sie jede Vermenschlichung meidet. Es gibt keinen Blickkontakt zwischen Tier und Mensch, nur die Anschauung der Form. Sie sind aber auch das Ergebnis korrekter Beobachtung

und Wiedergabe. Man spürt, wie die Vögel ihre Körper im Flug auf den Thermen ausbalancieren und am Himmel schweben. Und es berührt, wenn ein bronzenes Ästchen den gebogenen Hals eines Rehs aus ihrer Serie *Reh-Satz* in all seiner Zartheit spiegelt.

Heffner entzieht ihre Tierskulpturen dieser emotionalen Aufladung und macht sie nicht zu Projektionsflächen menschlicher Ängste und Wünsche. Es ist nicht der Mensch, der die Vögel hält, es ist das Gewicht, das in der Skulptur vor allen Dingen als Sockel fungiert und nicht nur als Teil einer Geschichte zu verstehen ist. Die Bildhauerin schafft durch ihre Skulpturen mit Material, Form und Struktur überraschende Assoziationsräume für den Betrachter, die ihm Grenzbereiche öffnen, in denen Naturbetrachtung und Kunst oszillieren und gleichzeitig existieren können.

PIA KRANZ

SINA HEFFNER

Wolkenzug



REHSATZ I 2014 | MDF, Lack, Stahl, Bronze | 60 × 194 × 43 cm



WOLKENZUG 2016 | Stahl, Styropor, Papier | 300 × 800 × 100 cm



Menschliches Blickfeld trifft auf Steinfeld. 25 Fotografien im Format 50 x 50 cm geben Einblick in diese einzigartige Steinwüste, genannt *Marocche di Dro*. Die *Marocche di Dro* ist eine Sturzhalde, nördlich des Gardasees, im unteren *Sarca-Tal* gelegen und aus mehreren Bergstürzen zwischen dem 3. und 1. Jahrtausend vor Christi hervorgegangen. Die dort lagernden Gesteinsblöcke bieten den Anblick einer beeindruckenden Naturlandschaft. In diese Kargheit und deren erstaunliche Vielfalt dringt die Fotokünstlerin Birte Hennig mit ihrer Kamera ein und erschließt dem Betrachter den Mikrokosmos des Naturschutzgebietes.

Jede der Arbeiten zeigt das Detail eines fotografierten Ausschnitts. Es wurde vielfach gedreht, gewendet und verworfen, bis die gewünschte Oberfläche erschien. Für den Betrachter eröffnen sich nun vielfältige Momente des Schauens. So erfahren wir das unwirtliche Biotop als eine eigene Welt mit verschütteten Räumen und tiefen Schatten, entdecken feine Risse und tiefe Kerben, treffen auf die groben, gekörnten Seiten der Steine, sowie deren glatten Flächen, die gleißendes Sonnenlicht spiegeln. Der Blick schweift über sanfte Mulden hinweg, dringt in Höhlen vor, die manchmal zarte Spuren einer Vegetation beherbergen und erlebt eine überraschende Vielfalt von Erd- und Grautönen, die die Gesteinsbrocken durchziehen. Das Gestein erscheint hier als ein unerwartet sensibler, vielschichtiger Mikrokosmos. Seine Grenzen findet er im quadratischen Format

und durch den Rahmen. Wie eine Sammlung von Planquadrate an der Wand hängt das Tableau und lässt vielleicht kurz die Hoffnung aufkeimen, man könne die gezeigten Stellen irgendwo wiederfinden, aber diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Auch in der Zusammenschau aller Ausschnitte wird sich nie ein Überblick über das gesamte Gesteinsfeld ergeben. Eine Orientierung im topographischen Raum der *Marocche di Dro* ist bewusst ausgeschlossen worden. Auch der Titel wird auf *Marocche* verknüpft. Alles bleibt Fragment. Birte Hennig zeigt in ihrer Fotoarbeit eine abstrakte Idee von Natur, Zeit und Raum am konkreten Spiel von Licht und Schatten auf dem Gestein, der *Marocche*.

Gestein erlebte der Mensch von jeher meist als unüberwindliches Hindernis, schroff und abweisend. Nur die Natur selbst konnte Felsgestein mit Wind und Wasser über Jahrhunderte hinweg formen. Diese Standhaftigkeit gegenüber Veränderungen ließ den Stein für die Menschen zu einem Symbol für Ewigkeit und Unzerstörbarkeit werden. Die Felsstürze der Natur belegen hingegen das Gegenteil. Die Bruchkanten bleiben über Jahrtausende

hinweg sichtbarer Beleg für das zerstörerische Naturereignis, offenbaren die Fragilität des Gesteins und entlarven die Mythen der Menschen als reine Illusion.

In Hennigs Fotoarbeiten kommt dem Betrachter das Gestein in seiner wahrhaftigen Natur entgegen. Licht und Schatten zeigen das Gestein als anfällige, vielfältige und vielgestaltige For-

mation mit Brüchen, das von unerwarteten Ereignissen nachhaltig gezeichnet wurde und damit auch zu einem Sinnbild für die menschliche Existenz wird und nicht mehr zur Überhöhung taugt. Dennoch, der Felsrutsch ist zum Stillstand

gekommen, der Stein wird wieder Hindernis, hat Bestand und nur Wind und Wasser können seine Form verändern. Licht und Schatten werden nun zu den sichtbaren Akteuren der Zeit, die Veränderungen für das menschliche Augen sichtbar machen. Sie gehen über den Stein und verändern seinen Anblick für den Moment. »Schatten sind Räume auf Zeit«, so fasste es HENRI CARTIER-BRESSON (1908 – 2004) einmal zusammen. Und nur die Fotografie vermag den Moment vor dem Vergehen bewahren.

Birte Hennig macht die Gesteinsbrocken als wandelbare und tiefgründige Träger von Zeit erfahrbar. Ihre Schönheit, die Verletzungen und Verwerfungen wurden als Serie von aneinandergereihten, in sich abgeschlossenen Momenten sichtbar gemacht: Gnadenlos hell von der Sonne ausgeleuchtet oder geheimnisvoll verschattet. Sie ergeben keine abgeschlossene Erzählung, sondern bleiben – wie die menschliche Erinnerung an die Vergangenheit – Fragment. In der Betrachtung des Gesteins der *Marocche* wird der Mensch als Teil der Natur erfahrbar.

PIA KRANZ

BIRTE HENNIG

Marocche





MY LIFE BELONGS TO THE OTHER SIDE 2013 | verschiedene Materialien | Höhe 102 cm

TOCHTER 2015/16 | verschiedene Materialien | Höhe 139 cm

STILL HUMAN 2015/16 | verschiedene Materialien | Höhe 117 cm

Michael Nitsche ist im *Salon Salder* mit zwei Werkgruppen vertreten. Einmal mit Skulpturen, die aus Tierbälgen zusammengesetzte Geschöpfe animistischer Weltanschauung zeigen. Sie erzeugen mit ihrem ungewöhnlichen und unheimlichen Aussehen ein Kraftfeld, in dem sie zwischen Schutzmacht und Albtraum changieren. In der zweiten Werkgruppe präsentiert der Künstler Landschaften, die sich an chinesischen Rollbildern orientieren und die den Schwerpunkt des Katalogtextes bilden.

Nitsches monumentale Rollbilder werden im *Salon Salder* erstmals dem Publikum gezeigt. Die Arbeiten erinnern in der Präsentation an typische, traditionelle chinesische Rollbilder und zeigen ebenso typische chinesische Landschaften. Aus der Entfernung hat man den Eindruck, man stehe einer klassischen Tusche-skizze gegenüber, so frei und lebendig erscheint der Duktus. Der Röteltönen leuchtet schon von weitem in vielerlei Schattierungen, trägt die Stimmung und Atmosphäre der Landschaften. Es sind keine eigenen, neuen Kompositionen, sondern Projektionen von Originallandschaften auf Büttchen. Hier schlüpft der westliche Maler ohne Probleme in die Rolle des fernöstlichen Schülers, der sich erst im Kopieren der alten Meister übt, bevor er nach vielen Jahren einen eigenen Stil entwickelt. Schließlich geht es hier um die Kontinuität und Zeitlosigkeit der Bilder und nicht um Originalität. Tritt man allerdings näher heran, blickt man plötzlich in die Augen eines kleinen Äffchens, danach wird klar, dass hier kein Pinsel an der Arbeit war, sondern ein kleines Stofftier, 10 bis 15 Zentimeter groß, das vom Künstler als Druckstempel verwendet wurde. Danach sieht man überall die Figur des kleinen Affen und erkennt, dass die Äste der traditionellen Kiefern eigentlich die hochgereckten Arme des Äffchens sind. Nitsche beherrscht die Handhabung des Spielzeugs perfekt. Er entlockt ihm ein breites Spektrum von Erscheinungsformen. Hochgradig verdichtet, entsteht aus ihm ein Flusslauf, Baumstamm oder Berg, offener geschichtet und mit weniger Farbe entwickeln sich daraus zarte Wolken, die am Himmel entlangziehen. Das Figürchen wird so gedrückt, die Gliedmaßen werden so geschoben und gebogen, bis die Form die Landschaft entstehen lässt. Ganz wie es die Regeln der Landschaftsmalerei einfordern, ist das *Chi*, die Lebensenergie des Künstlers im Farbauftrag spürbar. Man erlebt sein Tempo und den Rhythmus, empfindet Nitsches Freude am eigenen Tun und den Humor, der diese grotesk-absurde Bildproduktion begleitet.

Aber es geht hier nicht um die Aneignung der fernöstlichen Malerei. Nitsche hatte die Äffchen vor vielen Jahren auf dem Flohmarkt gekauft. Es gab sie früher zusammen mit dem Kindermenu eines amerikanischen Fast-Food Konzerns. Billige Massenproduktion aus dem Land der Mitte, hergestellt von höchstwahrscheinlich unterbezahlten Fabrikarbeiterinnen, die nichts mehr gemein hatten mit der jahrhundertealten Kunsttradition des Landes. Nitsche benutzt die seelenlose Massenware und verwendet sie für die eigene, individuelle Kunstproduktion. Er verändert zuerst die Augen des Spielzeugs, bringt Kügelchen an, damit sie auf dem Abdruck besser herauskommen. Das Äffchen wird nun Stempel und mit ihm schafft der Künstler Unikate. Gedruckt wird auf besonders hochwertigem Aquarellbütten, dessen Größe so individuell ist, dass man es durch kein DIN-Format ausdrücken kann. So ausgestattet loggt Nitsche sich in die hoch geschätzte, traditionelle Kunstform der chinesischen Landschaftsmalerei ein. Es

gelingt ihm mit seiner Kunst eine Verbindung zwischen fernöstlicher und westlicher Lebenswelt herzustellen, die eine Zivilisationskritik an beiden Systemen übt, aber zugleich auf die kulturellen Traditionen beider Systeme verweist. Die Marketingstrategien der Konzerne spiegeln weder das eine noch das

andere. Was zählt, sind die Verkaufszahlen. Die Objekte sollen den Konsum anheizen, Begehrlichkeiten wecken und keinen Sinn für Individualität oder Qualität hervorrufen. In der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei zeigt sich nicht unbedingt die Individualität des Künstlers, gerade hier ist das Anknüpfen an die Bildtradition wichtiger. Der Betrachter nimmt aber das *Chi* des Künstlers wahr, jenes Bewusstsein für die eigene Lebensenergie im alltäglichen Tun, die sich im Duktus zeigt. In der Massenherstellung der Billigprodukte geht diese Haltung völlig verloren.

PIA KRANZ

MICHAEL NITSCHKE

Made in China – Still Human



HERR IM GELIEHENEN GARTEN – MADE IN CHINA 2002 | Stofftierstempeldruck, Acryl auf Aquarellbütten | 256 × 156 cm

HERR IM GELIEHENEN GARTEN – MADE IN CHINA 2002 | Stofftierstempeldruck, Acryl auf Aquarellbütten | 256 × 156 cm

HERR IM GELIEHENEN GARTEN – MADE IN CHINA 2002 | Stofftierstempeldruck, Acryl auf Aquarellbütten | 315 × 156 cm



Aufgewachsen in einer ländlichen, katholischen Gegend gehörte der Umgang mit Hund, Katze, Vogel, Hamster, Hühnern und Kühen, sowie der regelmäßige Besuch auf dem Friedhof zu meinem Leben. Unsere Haustiere fanden ihre letzte Ruhestätte im Garten hinter dem Haus unter der großen Trauerweide oder den Brombeer- und Hagebuttenhecken. Selbst tote Singvögel oder Mäuse wurden von uns Kindern angemessen bestattet. Heute als Großstädterin, zugegeben in einer beschaulichen Ecke lebend, mit Balkon und nach langer Abstinenz seit drei Jahren wieder mit Hund, habe ich mir noch keinen Gedanken gemacht um seinen Tod und Verbleib. Bei meiner ersten unerwarteten Begegnung mit der Künstlerin Simona Pries waren solcherlei Fragen recht bald Teil unseres Gesprächs.

Ihre Recherchen, die in ihre skulpturalen, installativen, architektonischen und malerischen Arbeiten einfließen, eröffnen unerwartete Zusammenhänge und verweisen auf die physischen und psychischen Konsequenzen für Mensch, Tier und Pflanze, wenn die Lebensbedingungen nur mehr nach rein ökonomischen Gesichtspunkten gestaltet werden. Lange Zeit waren wir der Natur nicht entfremdet, sie selbst wurde als beseelt verstanden. Die ihr eigene Ästhetik, Vielfalt und Schönheit war daher schon immer Inspirationsquelle für die Künste.

Spätestens im 18. Jahrhundert mit den Zielen der Aufklärung, die auf Vernunft und Rationalität basierten, ist dieses auf Respekt gegründete Verhältnis aus der Balance geraten. Inhaltlich setzen die Arbeiten von Simona Pries hier an. Formal beschränkt sie sich auf wenige Werkstoffe, die wegen ihrer spezifischen Eigenschaften zum Einsatz kommen. Darunter Glas und Spiegel, beides Materialien, die sich selbst zurücknehmen, da sie ihren Umraum mit aufnehmen und gleichzeitig Distanz schaffen zu ihren Gegenüber. Hinzu kommen opakes Bienenwachs, weitere natureigene Materialien, Zeitungsausschnitte, schwarze und weiße Farbe. Daraus entstehen feine, minimalistische Arbeiten von hoher Dichte in denen die komplexen Themen auf einen bestimmten Punkt gebracht werden. Ihre formale Klarheit und Konzentration auf Elementares bieten dem Betrachter Möglichkeiten an, sich die intelligente Struktur der Organismen, ihre innere und äußere Logik und naturgegebene Schönheit für sich zu entdecken.

In ihrem Entwurf für *Ein Haus für eine Blume*, das ursprünglich geplant war für den Landschaftspark von Schloss Sanssouci, skizziert die Künstlerin beispielsweise eine architektonische Anlage von sakraler Anmutung, deren Zentrum ein kuppelförmiger Bau bildet, umgeben von labyrinthisch angeordneten Mauerscheiben.

Von der Außenwelt abgeschirmt, keimt hier im Innern eine Blume, deren Vereinzelung einmal mehr auf ihre Einzigartigkeit verweist. Derart in ihrer Bedeutung erhöht und offenkundig in ihrem Wert geschätzt, erscheint sie als Sinnbild für die Schöpfung und das Leben. Gleichzeitig befördert sie dennoch als einsame eingemauerte Gefangene in einer unnatürlichen Umgebung die Gedanken an zivilisatorisches Ausgeliefertsein und Hinfälligkeit.

Ähnlich ambivalent sind auch die Lesarten, der in der Ausstellung gezeigten mehrteiligen Arbeit. Dabei handelt es sich um sieben getrocknete kleine Pflanzen, die jeweils sorgsam auf schwarzem Samt gebettet und schützend unter Glashauben gestellt sind. In der Aufsicht betrachtet, denn sie ruhen wiederum auf horizontal angeordneten Glasplatten, scheinen sie zu schweben, schwerelos wie *Astronauten*, so ihr gleichnamiger Titel, in der unendlichen Weite des Alls. Einen Eindruck, den der sich diffus verdichtende bzw. sich auflösende wolkig schwarze Farbauftrag der Glasplatten zusätzlich verstärkt. Diese Pflanzen entfalten trotz oder vielmehr gerade wegen ihres Trocknungsprozesses besondere

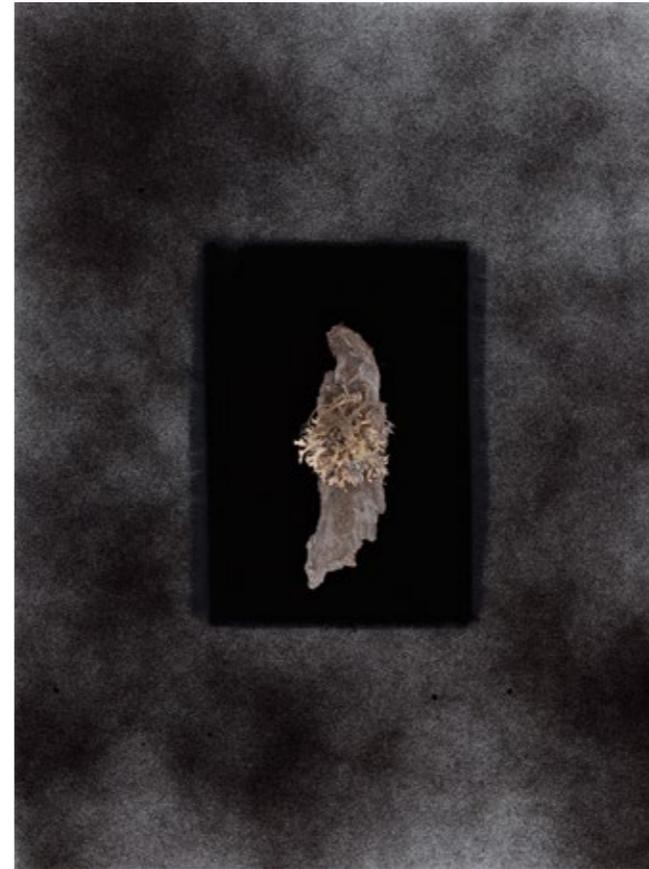
optische Reize. Kein üppiges Grün oder andere Farbschattierungen lenken von der filigranen Ornamentik ab, zum Beispiel die der sich sanft einrollenden Blattränder oder der sich scharf abzeichnenden Konturen feinen Geästes. Fast

SIMONA PRIES

Astronauten

golden im Kontrast zum Tiefschwarz des Samtes schimmert ihr Hellocker und sie wirken eher wie kostbare Schnitz- oder zisellierte Schmiedekunst, denn als organisches Material. Indem Simona Pries diese auf den ersten Blick unscheinbaren Fundstücke aufgesammelt hat – das Aufsammeln und Aufbewahren sind wichtige Elemente ihres künstlerischen Arbeitsprozesses – und dadurch dem natürlichen Verfallsprozess entzogen hat, konserviert sie nicht nur deren Anmut, sondern führt diese dem Betrachter unmittelbar vor Augen und zurück ins Gedächtnis. Sie lenkt seinen Blick auf das Wesentliche und schafft darüber erneut eine Annäherung des Menschen an die Natur, deren einst selbstverständliche Verbindung zueinander, aller Haustierliebe, wachsender Popularität von Vegetarismus, Veganismus und Re-Naturierung zum Trotz, unwiederbringlich verloren gegangen ist.

Den formalen Charakter dieser Arbeit betrachtend, stellen sich Assoziationen ein zu den systematischen Fotoarbeiten von KARL BLOSSFELDT (1865–1932), die bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Zunächst waren sie nicht als autonome künstlerische Fotografien gedacht, sondern als Unterrichtsmaterial für ornamentales Gestalten. Erst unmittelbar nach ihrer Veröffentlichung 1928 in einem Bildband unter dem Titel *Die Urformen der Kunst*



wurden sie insbesondere von der Kunstwelt so erfolgreich aufgenommen und als innovativ gefeiert. Die Pflanzen wurden dabei in 12-45-facher Vergrößerung wiedergegeben. BLOSSFELDT, hat oft Glasplatten als Unterlage verwendet und hier zeigt sich eine Parallele zu der Vorgehensweise von Simona Pries, damit sich der Untergrund zugunsten der Schärfe des Objektes unscharf abbildete. Es entstand dabei der für BLOSSFELDT so typische, für Pflanzenabbildungen jedoch eher ungewöhnliche Porträtcharakter, der uns bei den *Astronauten* wiederbegegnet. Die Perfektion der Pflanze gerade auch in ihrer natürlichen Größe und Anmutung war für ihn dennoch so bedeutungsvoll, dass er für seine Ausstellung am Bauhaus, den zahlreichen Fotografien auch eine getrocknete Pflanze

beifügte und dies am liebsten bei allen 200 Exponaten getan hätte. Hier wie bei Simona Pries zeigt sich eine tiefe Verbundenheit zur Natur, die, obwohl überführt in ein Artefakt, nicht ihres natürlichen Zaubers enthoben wird. Das Gegenteil ist der Fall, dessen Sichtbarmachen und Wertschätzung ist ein Wesenszug ihrer Arbeit. Man fühlt sich in diesem Punkt an die bedeutende Schriftstellerin und Malerin von Pflanzen, Tieren und Naturphänomenen ANITA ALBUS (*1942) erinnert, die in ihren Werken immer das Große im Detail zu finden sucht und die das Malen als eine Huldigung an die Natur versteht, welche für sie in jedem Fall die beste Künstlerin ist, von der es zu lernen gilt.

VERA GLIEM

ASTRONAUTEN 2015 | Glas, Farbe, Samt, Pflanzenteile | 40 x 30 x 25 cm



Dass Künstlerpaare erfolgreich zusammenarbeiten ist nicht selbstverständlich. Nicht selten treffen in solchen Verbindungen starke Egos aufeinander, die zu zweit nicht notwendig mehr sind als allein. Bei Thomas und Renée Rapedius ist das anders. Ihnen ist es gelungen, in ihren Werken eine Handschrift aus einem Guss zu entwickeln. Sie manifestiert sich in so vielfältigen und zugleich singulären Werken, dass sie den Betrachter immer wieder in Erstaunen setzt.

Der kleinste gemeinsame Nenner ihrer Kunst, in welcher Gestalt sie auch auftritt, ist die bestechende Ökonomie ihres banalen, regelmäßig dem Alltag entnommenen Materials. Sie steht in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu ihrer maximal sich entfaltenden Wirkung. Das Künstlerpaar reist zwar nicht mit Wollfäden zu seinen Ausstellungen an wie einst der amerikanische Künstler FRED SANDBACK (1943 – 2003), aber es braucht auch keine tonnenschweren Transporte wie die, des bedeutenden amerikanischen Bildhauers RICHARD SERRA (1939). Ihre Werke sind leicht handhabbar und von einer Mobilität, die es ihnen erlaubt, sie überall auf der Welt zu schaffen und mühelos von einem Ort zum anderen zu bringen.

Beispielhaft dafür sind die Arbeiten, die Thomas und Renée Rapedius in Salder vorstellen. Die Installation *o.048* (2009 – 2014) zeigt Objekte aus Papier, die sich mit einer überwältigenden Präsenz im Raum entfalten. Für den Transport lassen sich die kunstvoll aufgefächerten Werke jedoch wie die Seiten eines Buches zusammenklappen. Bei ihrem Anblick denkt der Betrachter an die japanische Kunst der Papierbehandlung und der mit ihr verbundenen Dominanz des Signifikanten, von der der französische Philosoph ROLAND BARTHES (1915 – 1980) in seinem Buch *Im Reich der Zeichen* schwärmt. Für die Künstler hat diese Tradition aber keine direkte Rolle gespielt. Sie haben die japanische Kultur erst erforscht, nachdem sie die Werke geschaffen hatten.

Nicht nur dieser Tatsache, sondern natürlich auch der phänomenologischen Betrachtungsweise des Westens ist geschuldet, dass wir die Objekte mit Sinn aufladen. Sie erinnern uns in poetischer Weise an exotische Blüten und Pflanzen, deren unterschiedliche Rottöne emotionale Energie speichern. Zugleich ist ihre Machart so präzise und kalkuliert, dass wir ihren Charakter als Artefakte nicht vergessen. Mit ihnen präsentieren uns Thomas und Renée Rapedius wie in einem Traumbild eine perfekte Symbiose von Natur und Kultur, wozu die begleitenden Zeichnungen und Fotografien mehr als eine skeptische Anmerkung liefern. Zusammen bilden sie eine Art narratives Kraftwerk, das immer neue Deutungen des Werks hervorzubringen weiß.

Desen sind sich die Künstler wohl bewusst, nutzen sie ihre Kunst doch wie eine Syntax und Grammatik. In weiteren Ausstellungen ordnen sie ihre Werke zu immer neuen Sätzen und Texten. Das ist auch bei dem Wandobjekt *o.049* (2012) der Fall: ein flaches, orangefarbenes Aluminiumband, das sich nur in eine

RENÉE UND THOMAS RAPEDIUS

Mobilität

Richtung biegen lässt und mittels zweier Holzstangen in Form gehalten wird. Es ähnelt einer expressiven Geste oder auch einem kalligrafischen Schriftzug.

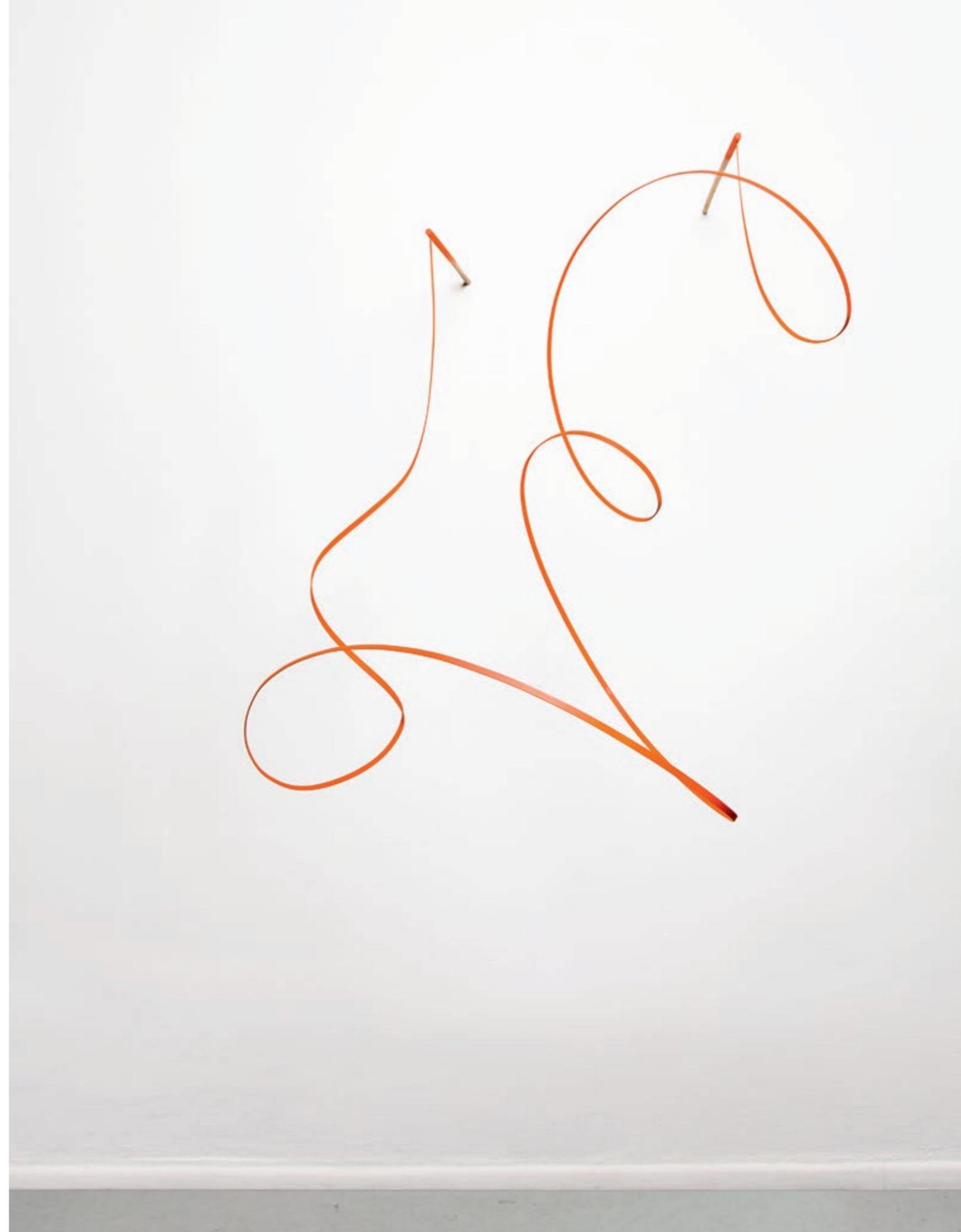
Beinahe körperlich spürbar ist die permanente Spannung, unter der das Objekt steht. Dahinter steht eine gezügelte Kraft, hervorgerufen durch die Intervention von Thomas und Renée Rapedius. Sie lässt sich als Gleichnis für alle Arten kultureller und zivilisatorischer Domestizierung lesen. Immer haben die Eingriffe der Kultur etwas Gewalttames, auch Temporäres. Sobald sie nachlässt, gewinnt die Natur wieder die Oberhand. Soll man das bedauern, oder ist es tröstlich? Die Antwort liegt bei uns. Wie schön solche Ausbrüche sein können, verdeutlichen die explodierenden Farblichter auf den *o.049* begleitenden Fotografien, wie die großzügig ihre Libido im Raum versprühenden Objekte von *o.048*.



O. 048 2009/14 | Tonkarton, Sprühfarbe (S. 28)

F. 027 2010 | Inkjet print | 18 x 24 cm Z. 043 2012 | Sprühfarbe | 40 x 50 cm Z. 022 2007 | Ink | 20 x 30 cm

O. 049/2 2012 | Aluminium, spray paint, wood, 130 x 130 x 100 cm (S. 31)





TRANSFORMATION IV 2015 | Acryl und Carbon auf Holz | 40 x 50 cm

Asta Rode ist eine Malerin, für deren Werk die Verwendung von Fotografien eine wichtige Rolle spielt. Das macht ein Titel wie *Schnappschüsse* für eine umfangreiche Reihe von Ölbildern der Künstlerin aus den Jahren 2012 und 2013 unübersehbar deutlich. Aber gleichgültig, welche Namen Rode weiteren ihrer Werkserien gegeben hat, stets sind Fotografien Ausgangspunkt für ihre Gemälde, entweder die von anderen oder eigene. Die Aufnahmen hat sie in einem umfangreichen Archiv gesammelt, und sie stellen in gewisser Weise eine Art Skizzenbuch, oder, besser im Plural, Skizzenbücher für die künstlerische Produktion Rodes dar. Die Fotografien werden von ihr mittels digitaler Programme wie Photoshop regelmäßig im Computer weiterbearbeitet, sei es, dass sie dabei verschiedene Bilder und ihre Motive zu Collagen verbindet oder dass sie wie in der hier zu besprechenden Serie ihrer *Transformationen* (2015) lediglich nur eine Aufnahme pro Gemälde zum Thema ihrer Arbeiten macht. Zu welcher staunenswerter Ausdrucksvielfalt in Form und Farbe sie dabei mit Hilfe ihrer kreativen Fantasie und der von ihr verwandten Computerprogramme vorzustoßen vermag, davon legen die Werke in Katalog und Ausstellung Zeugnis ab.

Mit der Arbeit im Computer ist der konzeptuelle Part ihrer Malerei abgeschlossen. Der Rest ist Handwerk. Allerdings ein nicht gering zu schätzendes. Sorgen Fotoausdruck, Bic-Stift und das von ihr genutzte Druckverfahren doch dafür, Rodes Bildern eine ganz spezifische Handschrift zu verleihen, die man unabhängig davon, ob sie in Öl oder Acryl, auf Holz oder Leinwand arbeitet, unschwer wiederzuerkennen vermag.

In der Serie der *Transformationen* stehen Veränderungen und Umgestaltungen von Landschaft im Zentrum der Arbeiten. Sie sind so vielfältig, dass sie sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen lassen. Was sie indes alle auszeichnet ist, dass in den Werken raumbildende, kugel- und eiförmige Formen in mehr oder weniger naturalistischen Landschaften schweben, stehen oder fliegen. Sie verhalten sich zu ihnen wie skulpturale Volumina und zeugen so zum einen von der bildhauerischen Biografie der Malerin Asta Rode. Zum anderen produziert ihre Präsenz nicht selten aber auch einen durchaus gewollten surrealen Effekt, der je nach Bild

immer wieder anders konnotiert ist. *Transformation I* erinnert in der sogartigen, prozessualen Bewegung seiner übereinander gelagerten Formen an den fatalen, todbringenden Zusammenstoß von Erde und Planet in LARS VON TRIERS bewegendem

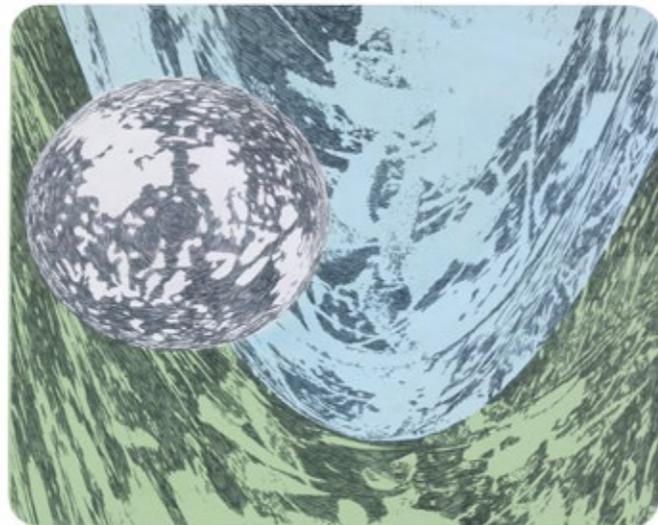
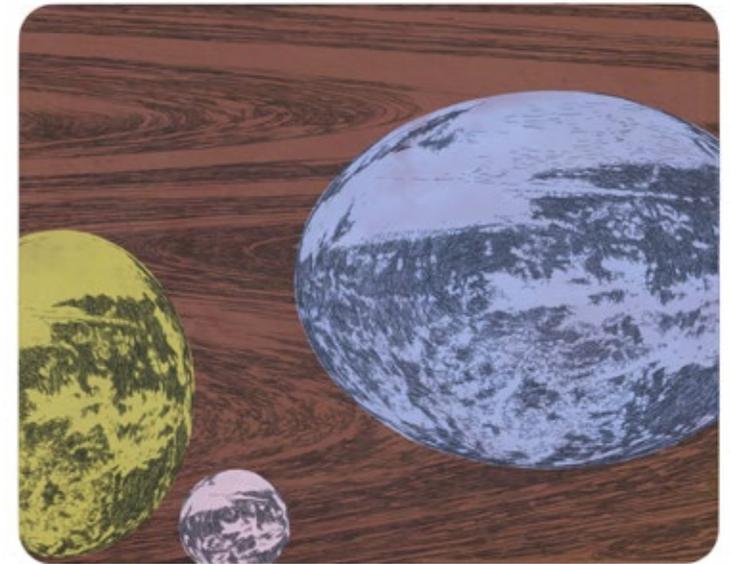
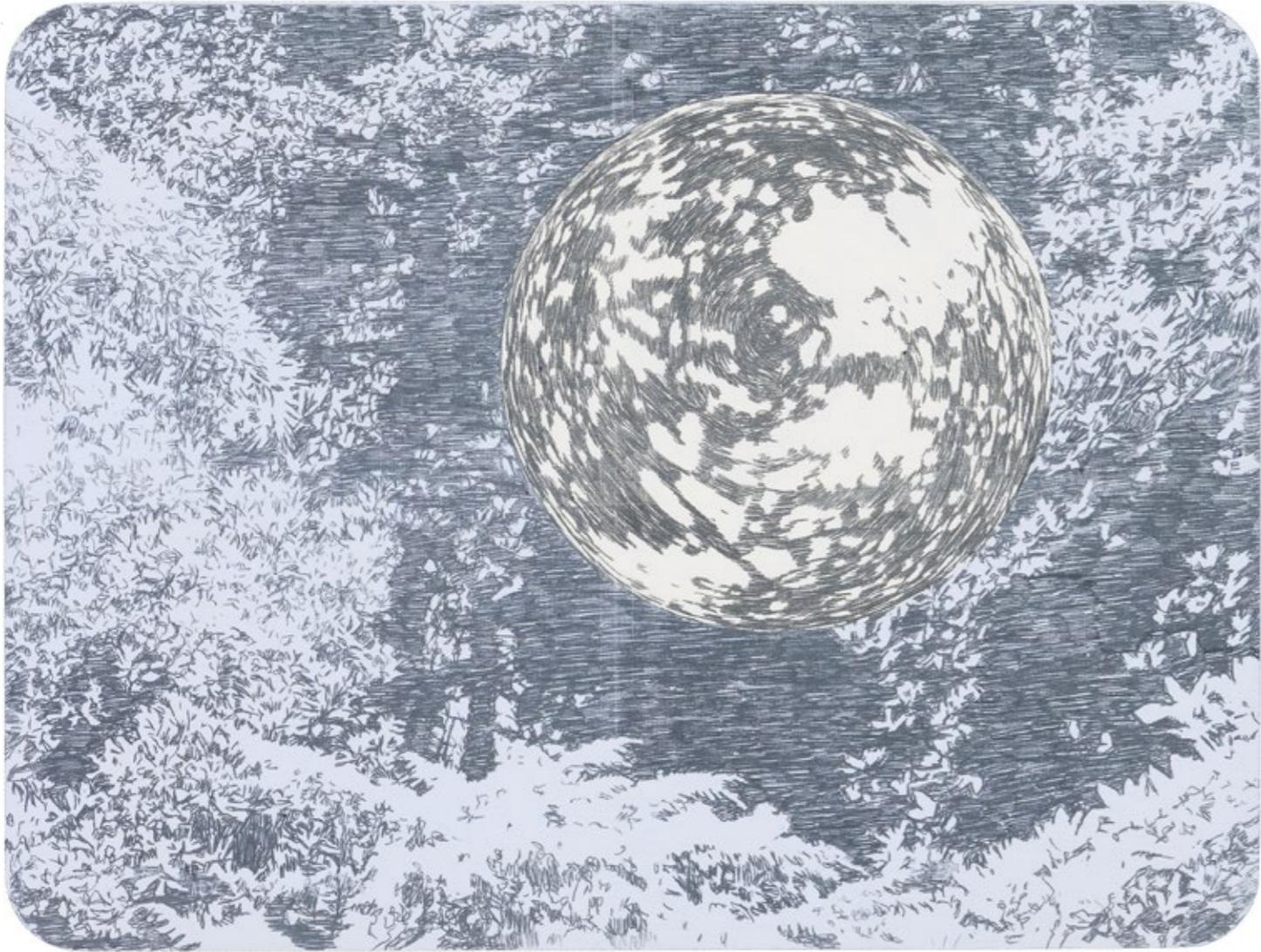
Film *Melancholia* (2011). Weitaus weniger dramatisch, wenn auch nicht weniger befremdlich, dabei zugleich aber ebenfalls etwas slapstickhaft, steht ein an einen Kürbis erinnernder Ellipsoid wie das sprichwörtliche Männlein im

Walde in *Transformation IV* herum. Idyllischer und romantische Landschaftsmalerei in Anschlag bringend, ist *Transformation VI*, in dem die Kugel sich wie ein übergroßer Mond vor die Bäume des Bildes geschoben hat. Die Volumina übernehmen in den Werken in klassischer Weise die Funktion eines Repoussoir und geben so der hinter ihnen liegenden Landschaft Tiefe. Dabei sind ihnen häufig selbst Landschaftsansichten eingepreßt, sodass sie wie Bilder im Bild wirken. In *Transformation VIII*, Vorlage ist ein gefundenes Foto des Mont Blanc, schweben drei solcher Ufos, verschieden farbig, vor einem braunen Hintergrund, der ebenso sehr eine abstrakte Tapete wie eine Fernsicht der Erde darstellen könnte, während sie selbst Nahansichten von ihr bieten. In der Polyvalenz der Bildauslegungen spiegelt sich nachdrücklich, wie unterschiedlich wir zu verschiedenen Zeiten Landschaft wahrnehmen.

MICHAEL STOEBER

ASTA RODE

Transformationen



linke Seite

TRANSFORMATION VI 2015 | Acryl und Carbon auf Holz | 30 × 40 cm

TRANSFORMATION I 2015 | Acryl und Carbon auf Holz | 40 × 50 cm

rechte Seite

TRANSFORMATION IX 2015 | Acryl und Carbon auf Holz | 42,5 × 35 cm

TRANSFORMATION VIII 2015 | Acryl und Carbon auf Holz | 60 × 80 cm



ZWISCHEN NULL UND EINS 2013 | verschiedene Materialien (s.36 Detail)

Scheinbar schwerelos schweben kristalline Beutel und Säckchen aus Gießharz über einer kreisrunden Fläche aus Sand. Die transluziden Gebilde funkeln im Licht wie Wasser oder Sterne. Die poetisch anmutende Arbeit der Künstlerin Mei-Shiu Winde-Liu trägt den Namen *Zwischen Null und Eins*. Die Chinesen, so Winde-Liu, »bezeichnen den menschlichen Körper als stinkigen Ledersack, der ein Leben beinhaltet und aushalten muss.« Leder wird mit den Jahren durch die Gebrauchsspuren immer schöner und bekommt eine ganz eigene Ausstrahlung. Die Schönheit des Leders verwendet die Künstlerin als Metapher und hat Körper, Geist und Seele in den Säckchen zusammengefasst und untrennbar miteinander verbunden. »Ich versuche, in transformiertem Sinne, die physische, körperhafte Schwere zu verringern und die geistige Klarheit zu betonen. Nach der buddhistischen Lehre ist die Hülle eines menschlichen Körpers vergänglich – also der Ledersack – aber der Geist wandelt unendlich weiter.« Mei-Shiu Winde-Liu sucht nach sichtbaren, bleibenden Zeichen für die vergängliche Existenz von Leben. Alle Säckchen sind von unterschiedlicher

Gestalt als Analogie zu uns Menschen. Jedes bzw. jeder hat eine eigene Individualität und Ausstrahlung. Schwere Beutel und leichte schlanke Säckchen hängen an Nylonfäden auf unterschiedlichen Höhen mit definiertem Abstand zu

einander. Es ist ein ausgewogenes System von Nähe und Distanz, welches auf die Menschen übertragbar ist. Das Licht bricht sich an den Gießharz-Säckchen, es reflektiert und verstärkt die leichten transluziden Färbungen und betont damit die Unterschiedlichkeit, die Individualität des Einzelnen. Je nach Gestalt und Lichteinfall hinterlassen die Beutel auf dem Sand einen kleineren oder einen größeren Schatten – eine durch das Licht bedingte Spur, zeitlich begrenzt und vergänglich. Die Schatten verändern sich mit der Betrachtungsweise. Die Arbeit beschreibt ein Rund, beim Umgehen ändern sich Lichteinfall und Schatten, es ergeben sich neue Sichtweisen und visuelle Momente. Wie unsere Erinnerungen, auch sie sind nicht festgeschrieben. Sie sind wie die kristallinen Säckchen und Beutel bzw. ihre Schatten im Sand, fragil und zart, sie lassen sich nur schwer fassen und halten. Mit der Zeit erscheinen uns einige Erinnerungen wichtiger als andere. Die Prioritäten verschieben sich, wie die Zeit das Licht.

Auch der Titel der Arbeit öffnet viele Assoziationsfelder, was von der Künstlerin gewollt ist. Der Raum zwischen Null und Eins ist für uns Menschen nicht fassbar, da Null für uns gleichbedeutend ist mit dem Nichts bzw. der Leere oder dem nicht vorhanden sein ist. Dabei hat die Zahl Null in der Wissenschaft eine entscheidende Bedeutung. In der Mathematik bildet sie die Grundlage für unser

Dezimalsystem. In der Elektronik bzw. der Computertechnik gibt es nur die Zahlen Eins und Null, es wird Dual- oder Binärsystem (1697), welches auf den Universalgelehrten GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646–1716) zurückzuführen ist, genannt. Seine Entdeckungen

in den Naturwissenschaften und seine philosophischen Ansichten bildeten eine Einheit und bedingten einander. So entwickelte LEIBNIZ das Dualsystem aus dem Sinnbild des christlichen Glaubens: »[...] Das kommt hier umso mehr

MEI-SHIU WINDE-LIU

Was bleibt ...

zu passe, weil die leere Tiefe und wüste Finsternis zu Null und Nichts, aber der Geist Gottes mit seinem Lichte zur allmächtigen Eins, gehört. [...] Alles aus dem Nichts zu entwickeln genügt Eins.« LEIBNIZ gelang damals die Anwendung des Dualsystems für die von ihm entwickelten Rechenmaschinen noch nicht, im Gegensatz zur heutigen Elektronik bzw. Computertechnik. Dort beschreibt es zwei Zustände: An und Aus. Auf den Titel des Werkes angewandt, bleibt aus der wissenschaftlichen Sicht entweder Nichts oder Alles.

Aus philosophischer Sicht – ist die Null ein leerer Kreis, das Nicht-Sein, das mit dem Tod gleich zu setzen ist, allerdings beinhaltet dieser Kreis auch die Totalität des Lebens, so wie die Arbeit von Mei-Shiu Winde-Liu. Über dem Rund aus Sand befinden sich die *Leben* in Form der Säckchen. Vor der Eins ist die Leere. Die Eins steht für die Unteilbarkeit – im christlichen Glauben das Göttliche. Die Eins ist das Symbol für Individualität. Jedes Säckchen steht für sich. Was bleibt, wenn die Hülle – der *Ledersack* nicht mehr ist? Mei-Shiu Winde-Liu sucht nach einer Bildsprache, um das Zeitlose – das Nicht-Beständige – das Nicht-Fassbare darzustellen. Die durchsichtigen Säckchen sind zeitlose Behälter für den Geist – die Seele eines Individuums, sehr fragil, aber dort sind sie jenseits von Tod und Zerfall und hinterlassen ihre Spuren im Sand.

STEPHANIE BORRMANN





Wolfgang Zach zeigt großformatige Zeichnungen aus Grafit auf Papier, Landschaften, eigene Kosmen und Strukturen aus großer Höhe. Diese muten wie große Fotografien aus der Vogelperspektive an. Erst bei genauerem Hinsehen gibt es Irritationen, man erkennt die feinen Grafitstriche und macht die Bilder somit als Zeichnung aus. Die Zeichnungen Zachs sind ungewöhnlich, da die Grafitmine bzw. der Bleistift von einer Maschine geführt wird. Wolfgang Zach hat zunächst einmal Informatik studiert bevor er seiner eigentlichen Berufung, dem Kunststudium, nachging. In seinen Zeichnungen verbindet er beide Studiengänge miteinander. Im Jahr 1987 baute er sich einen besonderen Plotter mit Grafitminen, mit dem er durch die von ihm vorgegebene Programmierung Schraffuren aufträgt, die sich zu einem Abbild von Landschaft oder Kosmos verbinden. Der Plotter erhält die Daten über einen Computer, für den der Künstler eigens für seine Zwecke eine Software entwickelt hat. Die Nähe zur Fotografie ergibt sich durch das Ausgangsmaterial, es sind Landschaftsaufnahmen aus dem Internet, Luftbildaufnahmen und Ansichten der Erdoberfläche aus dem Weltall.

Der menschliche Zeichenprozeß ist Vorbild für Wolfgang Zach. Die Zeichnung hat sich in den vielen Perioden der Kunstgeschichte immer als unmittelbare Formulierung dessen verstanden, was der Künstler wahrnimmt oder sich vorstellt, in solch einem Falle ist ihr spezifisches Kriterium Spontanität. Dies sind die Zeichnungen von Wolfgang Zach in keinsten Weise. Jede einzelne Zeichnung beziehungsweise ihre Vorlage wird bearbeitet, analysiert und dann berechnet. Die Blätter sind einzigartig, so wie wir es traditionell von dem Genre der Zeichnung erwarten. Er reflektiert mit diesem aufwendigen komplexen

Ablauf den Zeichenprozeß. Zach setzt mehrfach Technik ein, um realistische Zeichnungen zu erzeugen, die für uns in das Abstrakte spielen. In der Regel ist die Vorlage für die Zeichnung die Fotografie aus dem Internet – durch Technik entstanden. Viele Künstler nutzen zwar die Beamerprojektion eines Fotos auf der Leinwand, um eine Vorlage für ihre Zeichnung oder Malerei zu haben. Die Bildidee entsteht dabei in der Vorstellung und fließt dann in die Hand. Bei Zach ist es nicht anders, die Bildidee entsteht ebenfalls im Kopf, er berechnet allerdings das Bild am Computer derart, das es dann von dem Plotter gezeichnet werden kann. Alle Probleme, die beim Zeichnen mit der Hand auf Papier auftauchen könnten: die abgebrochene Mine, Unebenheiten oder Fehler im Papier, ebenso wie der individuelle Duktus, den er als Zeichner mit der Hand ausführen würde, der vielleicht der Müdigkeit oder anderen

menschlichen Schwächen unterworfen ist, muss er einkalkulieren und das Programm so schreiben, dass Fehler ausgemerzt sind, um später eine makellose Zeichnung zu erhalten. Er muss sich diesen Zeichenprozeß sehr bewusst machen und in seine einzelnen Bestandteile zerlegen, um eine Übersetzung für die computergesteuerte Umsetzung zu finden. Die Technik als Mittel, um Kunst zu erzeugen. In Zachs Zeichnungen ist die Körnigkeit eines Bleistifts sichtbar. Das Papier reagiert unterschiedlich auf den Druck durch den Härtegrad der Mine. Die unterschiedlichsten Graustufen, erzeugt er mit Härtegraden zwischen 2H und 4B.

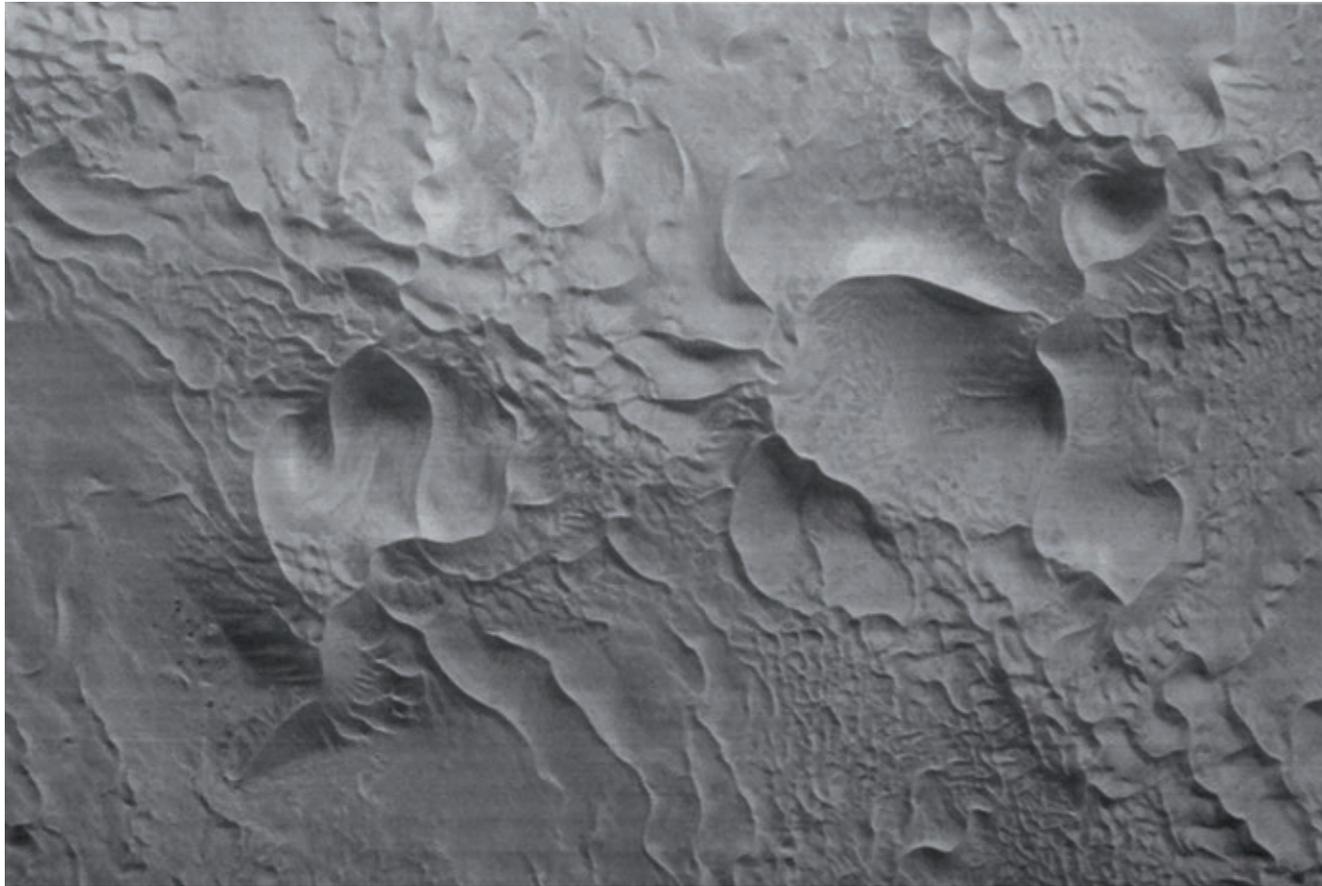
In seinen Zeichnungen macht der Künstler sich die Abstraktion, die durch die Natur – die Landschaft selbst vorgegeben ist, zunutze. Die Ausgangsmotive lassen die Abstraktion zu. Bei

der Zeichnung *lat 53,439848°*, *lon 8,217908°* aus einer Höhe von 3,03 Kilometern sieht man einen Fluss der sich über das Bild schlängelt. Seitenarme zweigen sich ab und verästeln sich weitflächig. Es gibt die unterschiedlichsten Irritationen

in diesem Bild, den ins Negativ gekehrten Fluss, der eigentlich tiefdunkel sein müsste, hell und leicht. Seine Verästelungen dagegen sind dunkel, erinnern an Blattstrukturen, an Bäumchen oder Blutgefäße von Lebewesen. Strukturen und Formen aus der Natur wiederholen sich – man findet sie immer wieder. Als wäre die Natur für sich selbst immer wieder Vorbild. Strukturen, die sich nicht eindeutig interpretieren lassen. Eine andere Zeichnung *lat 53,710618°*, *lon 8,200708°* zeigt einen Strand oder eine Sandbank. Man erkennt eine Düne, an ihrem Ausläufer hat der Wind den Sand in feine kleine Wellen geweht, in denen sich das Licht bricht. Die Orte, die Wolfgang Zach herausgesucht hat, sind unbewohnt, hervorgehobene Orte, teilweise von gigantischem Ausmaß, erhabene Landschaften – geprägt durch die gewaltigen Kräfte der Natur.

WOLFGANG ZACH

Kosmos Duktus



LAT 53,439848°, LON 8,217908°, H 3,03 KM 2009 | 251 × 140 cm (S.40)

LAT 29,158826°, LON -2,685228°, H 4,01 KM, 2/2 2014 | 92,5 × 140 cm (S.42)

70°09'42,91" N, 153°14'39,52" W, H 1,58 KM 2014 | 91,5 × 140 cm (S.42)

LAT 53,710618°, LON 8,200708°, H 1,67 KM 2009 | 140 × 171 cm



O. T. (DSCHUNDEL 4) 2014 | Acryl auf Nessel | 200 x 140 cm

JOHN CONSTABLES (1776–1837) einfühlsame Landschaftsporträts entstanden auf der Grundlage eines präzisen Wolkenstudiums. 1822 schrieb er in einem Brief über die Rolle des Himmels in der Landschaftsmalerei: »It will be difficult to name a class of landscape in which the sky is not the keynote, the standard of scale and chief organ of sentiment.« Als Anette Ziss seine Wolkenbilder für ihre eigenen Arbeiten absorbierte, erforschte sie zuerst mit einem Stift auf Transparentpapier die formalen Aspekte seiner Arbeiten: ging den Linien und Strukturen der Wolkengebilde nach, entdeckte neue Zusammenhänge und *notierte* sie. Im nächsten Schritt wurde das Liniengefüge in mehrfacher Vergrößerung auf die Leinwand projiziert. Ihre malerische Umsetzung schuf dann aus ineinander fließenden Schattierungen klar umrissene Felder und abgrenzbare, amorphe Formen, die wie in einer Camouflage als Farbfelder aufeinander treffen oder sich überlagern. Der Zug der Wolken und ihre spezifischen Formen bleiben zwar weiterhin erlebbar, wenn aber kein Horizont oder Baum als Bezugspunkt sichtbar ist, sind sie als Naturform nicht mehr präsent und werden als gegenstandsloses All-over erfasst. Die Freude an der Farbe mischt sich bei dem Betrachter mit einem vagen Gefühl der Überforderung und Unsicherheit, denn der Stimmungsträger des Landschaftsbildes hat sich als Einheit aufgelöst.

Zieht man den Philosophen GEORG SIMMEL (1858–1918) hinzu, erfährt man Genaueres zur Entstehung der Stimmung in der Landschaftsmalerei. 1913 führte er in seiner Philosophie der Landschaft aus: »Landschaft entsteht, indem ein auf dem Erdboden ausgebreitetes Nebeneinander natürlicher Erscheinungen zu einer besonderen Art von Einheit zusammengefasst wird. [...] Der erheblichste Träger dieser Einheit ist wohl das was man die *Stimmung* der Landschaft nennt«. Die Stimmung eines Menschen färbe ihrerseits die »Gesamtheit seiner seelischen Einzelinhalte«. Mit der formalen Dekonstruktion der Landschaften offenbart Anette Ziss die Zusammensetzung, die disparaten Stücke der *Stimmung*.

CONSTABLE malte nach der Natur und es entstanden Landschaften. Wie unterscheidet man das eine vom anderen? »Unter Natur verstehen wir den endlosen Zusammenhang der Dinge, das ununterbrochene Gebären und Vernichten von Formen, die flutende Einheit des Geschehens...« Die Landschaft sei ein *geistiges Gebilde*, zu der die Natur nur das Material liefere, so SIMMEL. Also auch die Fotografie eines Dschungels, Inbegriff der ungezähmten

Natur schlechthin, ist nur ein Ausschnitt und damit Landschaft, gelenkt vom Blick des Fotografen. Ziss bearbeitet die Fotografie nach dem oben genannten Prinzip und transponiert das Medium dann in die Malerei.

Der Betrachter erlebt ihre großformatigen Bilder vom Dschungel in ihrer Farb- und Formvielfalt als monumental, verstörend und sogar aggressiv. Vor dem Ausschnitt eines Baumstammes in O. T. (*Dschungel 3*) bestimmen Lianen und Luftwurzeln den Bildvordergrund. Einige durchmessen ihn in geisterhaftem Grauweiß, und andere durchziehen den Bildraum schlangengleich in feinen neongelbgrünen gekrümmten Linien. Die Spur dieser

eigentümlich bewegten und doch erstarrten Formen verliert sich irgendwo im undurchdringlichen Hintergrund einer wuchernden Vegetation aus Farnen, Blättern und Palmwedeln. Der mächtige Baumkörper ist mit einem flächigen

Tarnmuster aus sorgfältig aufgetragenen, kleinteilig voneinander abgegrenzten, sich überlagernden Farbfeldern bedeckt. In O. T. (*Dschungel 4*) ziehen dagegen giftig blaue Farbspuren wie Blutbahnen am Stamm entlang und eine Lianenhelix liegt bedrohlich wie eine monumentale Nabelschnur diagonal vor dem Baum. Das Nebeneinander von Körpern und Flächen, von intensiven Farben und durchscheinenden Formen, erweckt bei aller Lebendigkeit den Eindruck einer teilweise absterbenden oder bereits erloschenen Pflanzenwelt: Beängstigend realistisch und doch wie die Kulisse eines Fantasyfilms. Durch die Aneignung der Landschaften mittels Fragmentierung der ursprünglichen Komposition und Transferierung in die eigene malerische Welt macht Ziss die Ferne der Landschaftsabbildungen zur Natur deutlich und entzieht ihnen die friedliche Stimmung. Gleichzeitig rücken ihre Arbeiten mit dem eigenen *ununterbrochenen Gebären und Vernichten von Formen* der Natur ein Stück näher.

»I change, but I cannot die.« (aus *The Cloud* von PERCY BYSSHE SHELLEY, 1820)

PIA KRANZ

ANETTE ZISS

I change, but I cannot die



*Wahl*landschaften

2016

UWE BRODMANN

geboren in Hohne, lebt und arbeitet in Braunschweig

PETER HEBER

geboren 1956 in Südbraderup, lebt und arbeitet in Hannover

SINA HEFFNER

geboren 1980 in Bielefeld, lebt und arbeitet in Braunschweig

BIRTE HENNIG

geboren 1965 in Braunschweig, lebt und arbeitet in Braunschweig

MICHAEL NITSCHKE

geboren 1961 in Lüneburg, lebt und arbeitet in Braunschweig

RENÉE RAPEDIUS

geboren 1973 in Leer, lebt und arbeitet in Berlin

THOMAS RAPEDIUS

geboren 1975 in Hannover, lebt und arbeitet in Berlin

ASTA RODE

geboren in Hannover, lebt und arbeitet in Hannover

SIMONA PRIES

geboren 1969 in Burgdorf, lebt und arbeitet in Hannover

MEI-SHIU WINDE-LIU

geboren 1959 in Tainan, Taiwan R.O.C.,
lebt und arbeitet in Bremen und Ganderkesee

WOLFGANG ZACH

geboren 1949 in Bremen, lebt und arbeitet in Bremen

ANETTE ZISS

geboren 1965 in Göttingen, lebt und arbeitet in Hannover

Künstlerinnen und Künstler 1991–2016

- Aginmar (2000, 2002)
 Bernd Altenstein (1997)
 Degenhard Andrulat (1991, 2002)
 Gisela Angermann (2005)
 Ricus Aschemann (2013)
 Hans-Georg Assmann (2002)
 Thomas Bartels (2011)
 Daniel Behrendt (2013)
 Rolf Bergmeier (1998)
 Fabio Bethencourt (1992)
 Michael Bette (1992)
 Oliver Bialkowski (2005)
 Rolf Bier (2012)
 Volker Blumkowski (2002, 2010, 2012)
 Madeleine Boschan (2007)
 Michael Botor (2006)
 Astrid Brandt (2011)
 Uwe Brodmann (2005, 2010, 2016)
 Johann Büsen (2015)
 Bernhard Büttner (1991)
 Charlotte Buff (1991)
 Franz Burkhardt (1991, 1992, 2000)
 Reinhard Buxel (1992, 1993, 1995, 1996)
 Antoine Carvalho (1992)
 Il Kwon Chang (2003)
 Karl Chrobok (1991)
 Emil Cimiotti (1991, 1992, 1993, 2002)
 Maja Clas (2013)
 David Curchod (1997)
 Hilke Czeloth (1999)
 Joseph Delleg (2014)
 Thomas Dillmann (2004, 2010)
 Christian Dootz (2012)
 Roland Dörfler (2014)
 Nicola Dormagen (1999)
 Lars Eckert (2006, 2009, 2012)
 Jan Eeckhout (2009)
 Mara Eggert (1998)
 Ina Falkenstern (2015)
 Zhou Fei (2008, 2010)
 Susanne Fleischhacker (2006)
 Gerhard Fietz (1996)
 David Folwatschni (1995)
 Petra Förster (2006, 2010)
 FRANEK (1996, 2003, 2007)
 Thorsten Freye (2004)
 Burkhard Garbe (1993)
 Josepha Gasch-Muche (2004, 2009, 2010)
 Jaques Gassmann (2002)
 Bernd Giering (1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 2012)
 Dieter Glasmacher (1997)
 Oliver Godow (2012)
 Heinrich Goertz (1997)
 Eugenia Gortchakova (1994, 1995, 1997, 2000)
 Karl-Heinrich Greune (1996)
 Oliver Gröne (1998, 2004)
 Caroline von Grone (2013)
 Gruppe 7 aus Hannover (2006)
 Simone Haack (2007)
 Caroline Hake (2013)
 Sine Hansen (2001)
 Beate Haupt (2009)
 Peter Heber (2008, 2010, 2016)
 Sina Heffner (2011, 2016)
 Peter Nikolaus Heikenwälder (2005, 2006)
 Reinhard Kiki Heinrichsmeyer (1997)
 Samuel Henne (2011)
 Birte Hennig (2011, 2014, 2016)
 Christel Irmischer (1991, 1993, 1995–1998, 2000, 2006, 2010)
 Anna Susanne Jahn (2007)
 Gilta Jansen (2013)
 Constantin Jaxy (1997, 2002, 2006)
 Dieter Jenke (2007)
 Helle Jetzig (1999, 2002, 2010)
 Erhard Joseph (1995)
 Iris Jürges (2009)
 Juliane Jüttner (2003, 2009, 2010)
 Petra Kaltenmorgen (2008, 2010)
 Birgit Kannengießer (2001)
 Henning Kappenberg (2015)
 Hans Karl (1996, 2014)
 Delia Keller (2013)

Margaret Kelley (1993, 1994, 2001, 2006)
 Wolfgang Kessler (1994, 2003, 2009)
 Debora Kim (2007)
 Hanswerner Kirschmann (2015)
 Wulf Kirschner (1992, 1993, 1994, 2010)
 Stefan Kleineberg (2008)
 Torsten Koch (1991, 1994)
 Pascale Komarnicki (2002)
 Cornelia Konrads (2008)
 Odine Lang (2005)
 Jörg Lange (1997)
 Reinhard Lange (1996, 1998, 2000)
 Matthias Langer (2005, 2009, 2010)
 Axana Lebedinskaja (2002)
 Achim Leseberg (2008)
 Lotte Lindner & Till Steinbrenner (2015)
 Frank Louis (1999)
 Ulrich Lüder (1993)
 Svenja Maaß (2005, 2010)
 Walter Maaß (2003)
 Fred Maerker (2005, 2010)
 Hannes Malte Mahler (2008, 2010, 2014)
 Wittwulf Y Malik (1994)
 Holger Manthey (2007)
 Peter Martens (1991)
 Rosi Marx (2001, 2005)
 Jobst Meyer (2001, 2007)
 Nora Lena Meyer (2006, 2015)
 Christiane Möbus (1993)
 Karl Möllers (2004)
 Johanna von Monkiewitsch (2011)
 Lienhard von Monkiewitsch
 (1991, 1993, 1995, 1997, 2003, 2010, 2015)
 Ulla Nentwig (1991, 1992)
 Ruth Nentzel (2002)
 Siegfried Neuenhausen (2001, 2010)
 Anne Nissen (2004)
 Hanna Nitsch (2002, 2014)
 Michael Nitsche (2014, 2016)
 Werner Nöfer (1997)
 Inka Nowoitnick (2013, 2015)
 Elvira Nungesser (1993)
 Thomas Offhaus (1993)
 Christiane Oppermann (2008, 2010)
 Michael F. Otto (2007)
 Tom Otto (1999, 2007)

Waldemar Otto (1993, 1994, 2001, 2010)
 Ralf Peters (1999)
 Asmus Petersen (1992)
 Simona Pries (2004, 2008, 2010, 2015, 2016)
 Ingo Rabe (2013)
 Stewens Ragone (1991)
 Renée & Thomas Rapedius (2016)
 Delia Rauls (2013)
 Kathrin Rank (1998)
 Ina Raschke (2011)
 Gabriele Regiert (1993)
 Felix Rehfeld (2005, 2010)
 Claudia Reimann (2005)
 Walter Reinhardt (1998)
 Karl Repfennig (1998)
 Ingemar Reuter (1994, 2000)
 Heinrich Riebesehl (1991, 1992)
 Katrin Ribbe (2014)
 Christian Riebe (2004)
 Norma Rippien (1995)
 Asta Rode (2016)
 Ria Patricia Röder (2012)
 Susanne Roewer (2011)
 Hartmut Rosen (1991, 1992, 1993, 1994, 1995)
 Frank Rosenthal (2008, 2015)
 Carola Rümper (2001)
 Christoph Rust (2002)
 Mirko Schallenberg (1998)
 Michael-Peter Schiltsky (1995, 1996, 1997)
 Julia Schmid (2011)
 Harro Schmidt (2004)
 Petra Schmidt-Heinrichsmeyer (1997)
 Joanna Schulte (2003, 2013)
 Bernd Schulz (2000, 2009, 2010)
 Christine Schulz (2012)
 Marina Schulze (2006)
 Johanna Smiatek (2012)
 Rainer Splitt (1991, 1992, 1994-98, 2000, 2010, 2015)
 Stefan Ssykor (2003)
 Rüdiger Stanko (1994, 1996, 1997, 1998)
 Uwe Stelter (2006)
 Hartmut Stielow (2013)
 Klaus Stümpel (2003, 2010)
 Heiko Tappenbeck (2001)
 Wolfgang Temme (1999)
 Jan Thomas (2014)

Jobst Tilmann (2007)
 Piet Trantel (1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997)
 Volker Troche (1998)
 Bernd Uhde (2012)
 Timm Ulrichs (1992, 2010)
 Fritz Vehring (1998)
 Hans-Albert Walter (1995, 1998, 2000)
 Chen Yun Wang (2004)
 Christine Weber (2011)
 Erhard Wehrmann (1995)
 Sascha Weidner (2011)
 Reinhard Wessolek (1991, 1997, 2001, 2010)
 Giso Westing (1991)
 Christiane Wetzell (1999, 2010)
 Kai Wetzell (2000)
 Sabine Wewer (1996, 1997, 2009)
 Janina Wick (2009, 2010)
 Mei-Shiu Winde-Liu (2012, 2016)
 Marianne Wirries (2003)
 Stefanie Woch (2004, 2010)
 Markus Wollenschläger (1995)
 So-Ah Yim (1999)
 Wolfgang Zach (2016)
 Raimund Zakowski (2008, 2010)
 Thamas Zawarty (1993)
 Silke Zeidler (2008, 2010)
 Christa Zeißig (2009, 2010)
 H.P. Zimmer (1991)
 Anette Ziss (2012, 2016)
 Meike Zopf (2011)
 Bruno Zwietasch (1995)

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
Salon Salder
Neue Kunst aus Niedersachsen
11. September 2016 bis zum 30. Oktober 2016

Herausgeber
Stadt Salzgitter
Städtische Kunstsammlung
Museumstraße 34 | 38229 Salzgitter

Leiter des Fachdienstes Kultur
Norbert Uhde

Konzept und Umsetzung der Ausstellung
Stephanie Borrmann, M. A.

Aufbauassistentz
Karsten Guhrmann | Hans-Erich Mrowietz | Astrid Pastuschek

Konzept und Design der Kommunikationsmedien
LIO Design GmbH | Gerald Riemann und Stephanie Wolf

Dank
Vielen Dank für die Unterstützung
Petra Bögge-Dörfler | Lars Eckert | Claudia Klaus

Fotonachweis
Uwe Brodmann S. 4, 6–7 | Andreas Bormann S. 15, 20, 22–23, 36,
38–39 | Peter Heber S. 8, 10–11 | Birte Hennig S. 16, 18–19
Martin Henze S. 24, 26–27 | Matthias Langer S. 12, 14
Renée und Thomas Rapedius S. 28, 30–31 | Asta Rode S. 32, 34–35
Wolfgang Zach S. 40, 42–43 | Anette Ziss S. 44, 46–47

Rechte
Alle Arbeiten © die Künstler, für die Texte © Autoren und für die
Publikation © Städtische Kunstsammlung Salzgitter

Gesamtherstellung
oeding print GmbH
1. Auflage: 500 Stück

ISBN 978-3-9816004-7-6

