



SALON SALDER

— NEUE KUNST AUS NIEDERSACHSEN —

Transit

Transit – in Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft eine sachliche Beschreibung räumlicher wie zeitlicher Prozesse. Doch welche metaphorische Deutung lässt der Begriff in Bezug auf künstlerische Ausdrucksformen zu? Im diesjährigen SALON SALDER treten verschiedenste künstlerische Positionen zueinander in den Dialog und hinterfragen die semantische Strahlkraft des Begriffes. Ist der Transit Mittel zum Zweck um auf die andere Seite zu gelangen, oder ein unvermeidbares Phänomen des sich Wandels?

Ein Mittel zum Zweck, im wahrsten Sinne des Wortes, ist der Transit in der Arbeit von BIRGIT STREICHER. Ihre Arbeit *Europa* führt uns durch die Dunkelheit des Tunnels in das Licht des Tages oder anders wohin? In den Werken von THOMAS DILLMANN durchqueren oder schlängeln Straßen, steinige Bergpfade oder Wasserläufe seine Landschaften. Unser Blick kann Ihnen nicht bis zum Ende folgen, da die Wege sich meist hinter einer Kuppe, einer Kurve oder im Dunst verlieren.

Das Thema des Übergangs von einer Welt in die andere findet sich in der Arbeit von ELISABETH STUMPF *we will change the world*. Ihre Wächterfiguren markieren und behüten unseren Weg von der einen Welt in die andere. Auch MEI-SHIU WINDE-LIU hat mit ihrer Arbeit eine Ausdrucksform für die Phase des Überganges gefunden, in der der Verstorbene nach der buddhistischen Lehre in das neue Leben finden muss. FRANEKS Darstellung zu dem Thema ist ein fünfteiliger Werkzyklus *Windhauch – der Tod und das Mädchen*, der dem Tod den Schrecken nehmen will und gleichzeitig ein Apell ist, im Hier und Jetzt zu leben.

Als unvermeidbares Phänomen des Wandels ist das Thema in den Arbeiten von RICUS ASCHEMANN zu spüren, sie sprechen von der Flüchtigkeit der medialen Welt und dem Verlust der verbindlichen Wirklichkeit.

Von Flucht und Entwurzelung von Heimat und dem irgendwo verortet sein, erzählen die Fotografien von FRANZISKA STÜNKEL. In ihnen überlagern sich Personen, Räume und Objekte, sie zeigen die Flüchtigkeit des Augenblicks.

Die zeitliche Bedeutung des Begriffs »Transit«, des sich Wandels, ist auch Thema in WOLFGANG KESSLERS Malerei. In seinen Porträts der Tochter, die über Jahre hinweg entstanden sind,

sieht man den Wandlungsprozess vom Kind zur Jugendlichen zur Erwachsenen. Die Attribute unterstreichen die Darstellung des Einsichts- und Reifeprozesses des Kindes zum Erwachsenen und seiner Verortung im Universum.

Der Faktor Zeit in Form des künstlerischen Prozesses und dem damit einhergehenden Wandels spielt für die Arbeit von DEBORA KIM eine besondere Rolle. Der Faden, symbolisch als Lebensfaden, wird als Material zum Träger persönlicher Erfahrungen.

Das Thema des Wandels auf den eigenen Körper bezogen erleben wir auf unterschiedlichste Weise in den Werken von KATRIN RIBBE und BEATE HAUPT. Im Werk von Ribbe bewegt sich der Körper zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung, Authentizität und Inszenierung – in der Zeit des Erwachsens. Bei Beate Haupt ist Zerstörung der Weg des Wandels, sie transformiert die Körper, sie zerstört gewohnte Schönheitsideale und -vorstellungen und schafft aus zerstörten, idealisierten Körpern eigene »Gottheiten«.

Transit bedeutet also nicht nur ein Durchschreiten von Raum und Zeit. Mit einem definierten Endpunkt bleibt das Durchschreiten ein flüchtiger Moment zwischen zwei Stadien. Welche Grenzen gilt es dabei zu passieren, welche Zustände zu überwinden? Wie gestalten sich Übergänge und Binnenräume, die nur schwer zu verorten sind? Kann aus dem Hinübergehen am Ende ein Verharren werden? Ist der Transit ein Garant anzukommen oder ein Wagnis verloren zu gehen? Die Künstlerinnen und Künstler des diesjährigen SALON SALDER präsentieren ihre Werke aus Malerei, Fotografie und Installationen zum Thema *Transit*.

Besonderer Dank gilt den diesjährigen Künstlerinnen und Künstlern des Salons sowie PIA KRANZ, MAIK SCHLÜTER und MICHAEL STOEBER für deren fachliche Würdigung.

STEPHANIE BORRMANN, M.A.

KURATORIN DER STÄDTISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN



Die Welt ist zweidimensional: Alles ist Bild, Display und Oberfläche. Eingerahmt in Überschriften und Untertitel, begleitet von Kommentaren, Grafiken und Layouts erscheint uns die Wirklichkeit als ein koloriertes Puzzle und Pandämonium unterschiedlichster Ereignisse, die im virtuellen Raum unserer Smartphones und Computer stattfindet. Eine lineare, plausible und unmittelbare Erzählung, über das was wir Wirklichkeit nennen, ist im 21. Jahrhundert nicht länger existent. Die Welt erscheint im Zerrspiegel medialer Darstellung als ein absurder Stoffwechsel voller Widersprüche. So ungreifbar die Welt in Bildern und Animationen zu sein scheint, so konkret und überspitzt erscheint sie paradoxerweise in eben jenen Bildern, die als Meldungen und Schlaglichter in unser Bewusstsein vordringen. Der Horror erscheint dann oftmals übersteigert, verdichtet und unbarmherziger als jede reale Erfahrung.

Unheilvoll, fragmentiert, uneindeutig ist die aktuelle zwölfteilige fotografische Serie von Ricus Aschemann. Eine mediale Reflexion, die weder Ort noch Zeit, Anfang und Ende, Fiktion oder Wirklichkeit konkret benennt. In der Serie verschwimmen Grenzen und Genres, Kategorien und konkrete Verweise. Zwar folgen die Bilder scheinbar einer narrativen Logik, zeigen Personen, Räume, Details und Überblicke, doch bleiben Format und Inhalt unklar. Es könnten Menschen auf einem Schiff sein, es könnten Menschen sein, die wir in ähnlichen Situationen als Flüchtlinge auf dem Mittelmeer schon oft in den Nachrichten gesehen haben. Wobei gesehen haben, relativ ist. Ganz grundsätzlich, da es den einen verbindlichen Blick nicht gibt, genauso wenig wie die eine verbindliche Wirklichkeit existiert. Der Blick

formt die Welt, fordert sie gleichsam heraus und wird in einem dynamischen Wechselspiel beeinflusst und verführt. Nichts, von dem was wir sehen, ist zufällig oder neutral, alles ist stets einer spezifischen Sicht unterworfen und stellt somit immer auch ein Politikum dar. Aschemanns Arbeit greift nicht zufällig das medial und gesellschaftspolitisch aufgeladene Sujet der Flucht auf und entlarvt dabei unseren Blick als konditioniert und manipuliert. Denn was wir eben noch als gültig und richtig erkannt haben und als visuelle Evidenz vor Augen hatten, kann sich im nächsten Moment schon in sein Gegenteil verkehren. Urteile und Vorurteile, Vermutungen und Erkenntnisse sind in diesem Zusammenhang lediglich Verhandlungsmasse, stehen zur Disposition und fußen auf der Illusion einer Eindeutigkeit. Bilder können zwar schockieren und herausfordern, sie können überfordern und überwältigen, aber die Wirklichkeit repräsentieren können sie nicht. Daher setzt Aschemann auf eine vielfältige mediale Verfremdung und zeigt uns ein Szenario das eindringlich und künstlich zugleich ist

Das perfekte Verbrechen (1994) betitelt JEAN BAUDRILLARD (1929 – 2007) einen wichtigen Kommentar zum Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit. Er schreibt darin: *Das Foto ist die Kunst all das beiseite zu schieben, was sich zwischen euch und die*

Welt stellt – wobei die Abwesenheit der Welt in jedem Detail präsent ist, durch jedes Detail verstärkt wird.

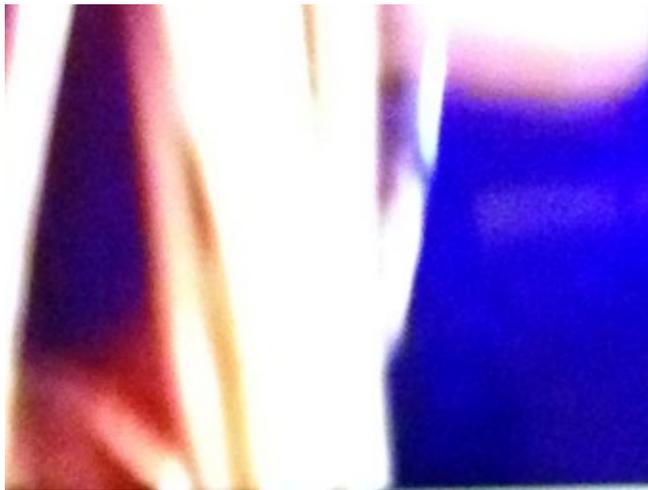
Nicht banale Medienschele steht in Aschemanns Arbeit zur Diskussion, sondern die komplizierte Erfahrung von Welt, Erzählung und Fotografie. Aschemann stellt ver-

schiedene seiner Arbeiten unter die Unterschrift *The things I tell you will not be wrong*. Eine universelle und existenzielle Aussage. Und gleichzeitig ein Versprechen: Das, was ich sage, wird nicht falsch sein. Damit ist aber nicht gesagt, dass es wahr und wirklich ist, es wird lediglich behauptet, dass es nicht falsch ist. Und auch erst dann, wenn du dem Fotografen dein Vertrauen schenkst. Vertrauen kann man aber missbrauchen und enttäuschen. Wer Bildern traut, einfach so, und glaubt, dass die Welt in den Bildern ist, der wird vermutlich enttäuscht. Denn Bilder sind Projektionen, die die Wirklichkeit erst erschaffen. Darin liegt ihr politischer, poetischer und ästhetischer Mehrwert begründet.

MAIK SCHLÜTER

RICUS ASCHEMANN

Ghost Rider oder die Fälschung der Welt





GRENZE 2018 | Arcyl auf Nessel | 55 x 83 cm

Seite 10 KIEFERN, FLIEGER 2011 | Arcyl auf Nessel | 40 x 60 cm

Seite 10 MASTEN, FELD 2015 | Arcyl auf Nessel | 40 x 60 cm

Seite 10 TIEFGARAGE 2013 | Arcyl auf Nessel | 40 x 55 cm

Die Bilder von Thomas Dillmann sind so präzise und naturalistisch gemalt, dass schon mehr als einem Betrachter der Irrtum unterlaufen ist, sie nicht für Gemälde, sondern für Fotografien zu halten. Wer aus historischer Perspektive auf sie schaut, dem könnte bei Ihrem Anblick vielleicht sogar ein berühmt gewordener Malerwettbewerb aus der Antike in den Sinn kommen. In ihm konkurrieren die griechischen Maler ZEUXIS und PARRHASIOS (beide letzte Drittel 5. Jh. v. Chr. – erste Jahre 4. Jh. v. Chr.) darum, wer von ihnen wohl das glaubhafteste, soll heißen wirklichkeitsgetreueste Gemälde fertigen könne. Zeuxis malt eines seiner ruhmreichen Traubenbilder. Die Früchte sind ihrem Vorbild so ähnlich, dass sich angeblich die Vögel des Himmels auf sie stürzen, um sie zu picken. Großer Applaus! Woraufhin er seinen Mitbewerber Parrhasios auffordert, doch nun endlich den Vorhang von seinem Bild wegzuziehen, damit man es betrachten könne. Aber wie groß ist die Überraschung, als man feststellt: der Vorhang ist das Bild. So gebührt Parrhasios eindeutig der Lorbeer. Während Zeuxis nur die Vögel getäuscht hat, hat er sogar seinen Malerkollegen getäuscht.

Längst sind die Kostümfeste des Mimetischen in der Kunst vorbei. Kanonisch dafür ist das Wort von CASPAR DAVID FRIEDRICH (1774 – 1840), der bereits zu seiner Zeit dekretierte: *Der Maler soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er es auch zu malen, was er vor sich sieht.* Mit dem großen Maler der Romantik verbindet Thomas Dillmann mehr, als man seiner Malerei bisher zugestanden hat. So wie Friedrich in seinen Bildern souverän zu vereinen verstand, was er vor sich und was er in sich sah, so gelingt auch Dillmann in seiner Malerei in exzellenter Weise die Symbiose zwischen Sehen und Empfinden. Wie Friedrich seine Gemälde mit Hilfe verschiedener Skizzen nach klaren Vorstellungen präzise komponierte, so geht Dillmann als ähnlich strenger Choreograph seiner Bilder beim Malen stets von Fotografien aus, die er ebenso genau wie persönlich in Gemälde umsetzt. So zerfällt ihm wie einst Friedrich die Welt nicht in Objekt und Subjekt, sondern sie wird ihm vielmehr zum Spiegel eines genau definierten eigenen Empfindens.

Nur – in ihrem Empfinden von Welt und Wirklichkeit unterscheiden sich die Maler fundamental. War für Friedrich die Welt trotz aller ihn zuweilen bedrückenden Zweifel, man denke an seinen *Mönch am Meer*, noch von einem göttlichen Heilsplan bestimmt, ist ein solcher für Dillmann, sollte er ihn denn je gedacht haben, in seinen künstlerischen Werken nicht mehr auszumachen. Und die Natur, die für den Romantiker nichts weniger als

einen Spiegel göttlichen Existierens und Waltens darstellt, hat für Dillmann diese Funktion längst verloren. Sie ist zur Manövriermasse des heutigen Menschen geworden, der in den Bildern des Künstlers überall Zeichen seiner selbstherrlichen Interventionen hinterlässt, ohne je in persona aufzutauchen. Oft sind sie ingenios, so wenn eine Armada von durch die Natur wandernder Hochspannungsmasten auf die Kommunikationspotenziale unserer Zeit verweist oder wenn mächtige Brückenpfeiler und riesige Tragkonstruktionen die Landschaft durchschneiden. Dann wieder sind sie geradezu atavistisch, wenn ein mediokres Grenzhäuschen, *Grenze* (2018), auch heute noch als Symbol für eine vom Menschen geteilte und verwaltete Welt steht.

Die Natur ist für Dillmann nicht von ungefähr zugestellt mit dem technologischen Mobiliar der Moderne. Vom *Genfer See* (2018) sehen wir keine idyllische Postkartenansicht, sondern allein den kühn gebauten Schwung eines

Autobahnzubringers. Von der Ansicht des Meers, von dem im Titel des Gemälde *Säulen, Meer* (2014) die Rede ist, wobei es gleichgültig erscheint, um welches Meer es sich überhaupt handelt, sehen wir vor allem schlank aufragende Säulen aus unserer Zeit. Und von *Pompeji* (2016/17) sehen wir nicht die legendären Überreste jener vom Vulkan ebenso zerstörten wie mumifizierten Stadt aus der Antike namens Pompeji, sondern einmal mehr eine im Bau befindliche Autobahn. Alle Bilder des Künstlers sind vom Grau der Melancholie überzogen, als gelte es, eine Verlustanzeige aufzugeben. Die Natur wird in ihnen ab- und weggedrängt von den technischen Errungenschaften der Gegenwart, die seine Gemälde zeigen, aber nicht feiern. Romantisch an Thomas Dillmann ist nicht sein Weltverständnis, sondern die ebenso kalkulierte wie empfindsame Manier seiner Bildverfertigung. Die Sonne, die in seinen Bildern aufgeht, ist schwarz.

MICHAEL STOEBER

THOMAS DILLMANN

Schwarze Sonne



WOLKE 2017 | Arcyl auf Nessel | 90 x 135 cm

STRASSE, NACHT (A-384) 2017 | Arcyl auf Nessel | 32 x 48 cm



Das Mädchen: Vorüber! Ach vorüber!
Geh wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh Lieber!
Und rühre mich nicht an.

Der Tod: Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen:
Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

MATTHIAS CLAUDIUS (1740 – 1815)

FRANEK präsentiert im SALON SALDER eine fünfteilige Arbeit mit dem Titel *Windhauch* (Der Tod und das Mädchen). Angeregt durch SCHUBERTS (1797 – 1828) *Streichquartett Nr. 14, d-Moll* beschäftigte sie sich bereits in den 1980er Jahren mit diesem Thema. Es entstanden mehrere Leinwände mit dem Titel *Der Tod und das Mädchen*. Drei Arbeiten wurden 1986 auf der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung gezeigt und verkauft. 2016 nimmt FRANEK in der Werkgruppe *DEATH CYBORG and the MAIDEN* das Thema »des Übergangs« in veränderter Form auf, jetzt spielen nicht nur die Bezüge zu Schuberts Streichquartett, sondern auch zum Buch KOHELET¹ eine bedeutende Rolle.

Das Hauptmotiv, der Tod und das Mädchen, ist ein sowohl schauriges als auch erotisches Motiv, das seit dem 16. Jahrhundert in verschiedenen Kunstgattungen verarbeitet wurde. Der personifizierte Tod tritt als Verführer oder gar als Liebhaber einer jungen Frau – der personifizierten Unschuld und Reinheit – auf. Franz Schubert schrieb das Quartett in der Zeit einer schweren Lebenskrise, diese bildet den Hintergrund seiner Komposition. Er legt für diese das Gedicht *Der Tod und das Mädchen* aus dem Jahr 1774 von seinem Zeitgenossen MATTHIAS CLAUDIUS zugrunde. Das dichterische Werk will ganz im Sinne der Aufklärung dem Tod den Schrecken nehmen. In der Musik ist die tragische Spannungssphäre zwischen Sein und Vergehen, der Ausdruck des Schmerzes und der Qual, die Darstellung des Mädchens, seiner Angst auf der einen Seite und das Werben des Todes auf der anderen Seite, meisterhaft zu hören. FRANEKs Darstellung des Sujets ist eine zeitgemäße, sie hat eine bildnerische Sprache für die Musik und den Text gefunden. Aus dem Todesskelett bzw. dem alten Knochenmann, der früheren Bilder, angelehnt an traditionelle Vanitas Darstellungen, ist ein Cyborg geworden: halb Mensch, halb Maschine. Das Mädchen, in zeitgemäßer Kleidung, mit Volant-Rock und Stiefeln, steht für die allgemein verbreitete Angst vor dem Tod. Auf dem ersten Bild wendet sie sich ab, will die Angst, den Cyborg, hinter sich las-

sen. Der Knochenmann links im Bild will ihre Hand ergreifen. Die Szenerie am Fluss ist in dunkle Wolken gehüllt, das Wasser ist von einem tiefen Schwarz. Das dritte Bild des Zyklus wirkt besonders bedrohlich, aus dunklen Wolken taucht ein Totenschädel hervor, wie ein Puppenspieler zieht er die Fäden, an denen das Mädchen hängt. Auf der fünften Arbeit stellt sich der Cyborg, wie zur Zeit der Aufklärung, als Seelenfreund dar, er arbeitet an einem Laptop, vielleicht zeichnet er die Lebenszeit auf. Das wirkt nicht bedrohlich, beschwichtigt eher, das Mädchen nähert sich ihm unerschrocken, fast neugierig. Im Gedicht von Claudius fehlt die Antwort des Mädchens, das letzte Wort hat der Tod, dass er nichts Schreckliches an sich hat. Schubert lässt sein Quartett in einer optimistischen A-Dur enden und nimmt damit den aufklärerischen Schluss von Claudius auf, der dies in seinem Gedicht nur angedeutet hatte.

Windhauch, Windhauch, sagt Kohelet, Windhauch, Windhauch, das ist alles Windhauch. Welchen Vorteil hat der Mensch

von all seinem Besitz, für den er sich anstrengt unter der Sonne. Dieser Sinnspruch aus dem Buch Kohelet, einem Prediger, kommt ebenfalls eine besondere Bedeutung in FRANEKs Bildzyklus zu. Nicht nur,

FRANEK

Windhauch

dass der Windhauch oder der Name des Predigers auf jedem Bild Erwähnung findet, auch nimmt sie mit der Anzahl der Werke, den fünfmaligen Windhauch auf. Dieser ist geradezu zu spüren, wie er darüber weht. Das Atmosphärische des Windes, mal ganz dunkel wie der Tod, der ständig über den lebendigen Szenerien schwebt, mal weniger, erreicht FRANEK mit einer speziell von ihr entwickelten Technik: die schwarze Farbe in ihren Arbeiten changiert zwischen farbigem tiefen Schwarz ins Violett bis hin zu braunroten Tönen. Erst in den letzten beiden Arbeiten ist die Atmosphäre nicht so drückend. Die Szenerie wird aufgelockert durch den Einsatz der grünen Farbe. Sie wirken frischer, versöhnlicher. Dennoch gilt für diese Situationen, alles ist Windhauch. Kohelets Aussage ist, dass dem Menschen trotz größter Anstrengung kein Gewinn bleibt, da der Tod alle gleich macht, es bleibt nichts von dem Menschen, so sehr er sich auch bemüht, die Wirklichkeit zu ordnen, der Windhauch zerstört alles, der Tod setzt die letzte Grenze für alle gleich. Daraus stellt sich in den Lebensweisheiten Kohelets die Hauptfrage: Die Frage nach dem Gewinn? Der ewigen Wiederkehr? Kohelets Botschaft ist, der Aufruf zur Lebensfreude, alles im Moment zu genießen, in der Gegenwart zu leben – im Jetzt.

STEPHANIE BORRMANN

¹ *Anonymer Prediger und Sammler von Weisheiten, sein Buch, Sammlung dieser Weisheiten, zählt zum Alten Testament.*



Seite 12 WINDHAUCH I 2016 | Mischtechnik auf Wabenplatte | 239 x 118,5 cm

linke Seite WINDHAUCH III 2016 | Mischtechnik auf Wabenplatte | 239 x 118,5 cm

LOST IN TIME XXV und XV 2017 | Bricolage auf Papier | 38 x 27 cm



Beate Haupt präsentiert im diesjährigen SALON SALDER zwei Werkgruppen. Gemeinsam ist beiden der Arbeitsprozess. Die erste Werkgruppe beinhaltet drei großformatige Arbeiten, Öl auf Leinwand, mit dem Titel *Spiel der Wellen I–III*. Vorbild für diese Arbeiten ist das Werk *Spiel der Wellen* (1883) von ARNOLD BÖCKLIN (1827–1901). Böcklin hat dieses Gemälde nach einem persönlichen Erlebnis gemalt. In diesem Bild zeigt er mythologische Figuren, voll unergründlicher dämonischer Kräfte und überschäumender Sinneslust in der Unbändigkeit des Meeres. Als Meer kentaur hat er seinen Freund, den Tiefseeforscher ANTON DOHRN (1840–1909), porträtiert. Das Sinnliche des Werkes von Böcklins übernimmt Beate Haupt in ihr *Spiel der Wellen*. Die Frau oder die Nymphe die zwischen den Wellen, auf einen Felsen gegossen, ihren Körper präsentiert, hat aufgrund der Farben und ihrer Form etwas Sinnliches an sich. Die kleinen Schaumkronen, die auf den Wellen aufblitzen, assoziiert man augenblicklich mit der Schaumgeborenen – APHRODITE. Sie ist gemäß der griechischen Mythologie die Göttin der Liebe, der Schönheit und der sinnlichen Begierde. Sie wurde insbesondere als Schutzherrin der Sexualität und Fortpflanzung verehrt. Beate Haupt zeigt in ihren Arbeiten das Aufeinandertreffen am Horizont von Himmel und Meer, das Raue und das Sanfte des Wassers, die Unendlichkeit des Meeres. Professor ARWED GORELLA (1937–2002) schrieb über Beate Haupt, *Das Sehen ist Motor ihres künstlerischen Schaffens*. Nicht nur das Bild Böcklins auch das Beobachten am Meer, das Sehen bei der Wanderung am Strand – dies und das Verinnerlichen des Gesehenen zeichnet die Arbeiten von Beate Haupt aus.

Beate Haupt's Arbeiten unterliegen einem zeitlichen Prozess. Aufgrund des pastosen Farbauftrages, der Masse an Farbe, die ihre Malerei durch die Farbschichtungen und Ablagerungen fast zu plastischen Arbeiten werden lassen, dokumentieren den zeitlichen Prozess. Von daher ist die zweite Werkgruppe von plastischen Arbeiten eine logische Konsequenz.

Beate Haupt's Arbeiten entstehen, so sagt sie, unter einem gewissen Zwang – positiven oder negativen Ursprungs. Ihre neueste Werkgruppe ist nach dem Schauen einer Dokumentation über Schönheitsoperationen entstanden. Der Drang vermeintlichen Schönheitsidolen nachzueifern kann, wie in dem Fall der Dokumentation, fatale Folgen für die Gesundheit und auch das Leben haben. Das bekannteste Beispiel hierfür ist das Model PIXEE FOX (*1990), die sich zahllosen chirurgischen Eingriffen unterzogen hat, um ihrem Schönheitsideal, der Comicfigur Jessica Rabbit, zu

gleichem. Ein Sprichwort sagt, Schönheit liegt im Auge des Betrachters. Die meisten Menschen und vor allem Frauen unterwerfen sich gesellschaftskonformen Schönheitsidealen der Zeit. Das eigene Selbstverständnis aber auch die Wahrnehmung von außen spielt dabei eine bestimmende Rolle. Dies veranlasste Beate Haupt Puppen, die ebenfalls einem Schönheitsideal unterliegen und mit denen Frauen sich selbst »messen« oder verglichen werden, nach Ihren Vorstellungen »umzuoperieren«.

Das Gesehene gab die Anregung Neues zu erschaffen. Haupt nennt die Werkgruppe *Gottheiten*. Puppenkörper, die sich alle in der Grundstruktur gleichen, Idealmaße haben, werden geteilt, zerlegt – und dann zu neuen Gestalten, Chimären oder Mutationen zusammengesetzt. Ähnlich zerstörerisch wie man-

cher mit seinem Körper umgeht um Neues zu erschaffen, etwas Besseres, so schafft Haupt neue Ideale, in Gottheiten verkörpert, die keinen messbaren Größen oder Maßen unterliegen. Die »Einzelteile« besitzen zwar immer noch die idealen Maße und die Grundstruktur ist immer noch bei allen gleich, nur ihre Anordnung ist eine Neue. So wie bei *Madre* – die Mutter, mit vielen Armen und Beinen, direkt am Hals angesetzt. Die Haare stehen ihr zu Berge – Denken und direkte Umsetzung in das Handeln, scheint sie auszuzeichnen. Es entstehen Kopffüßler, mit Ölfarbe bemalt. 14 von ihnen bilden einen Kreis, Kopf an Kopf, Bein an Bein, Fuß an Fuß, sie symbolisieren die Bewohner der Welt. Jede Figur ist anders, keine gleicht der anderen, so wie wir Menschen auch.

BEATE HAUPT

Transit – Transfer – Transform



IM SPIEL DER WELLEN III 2016 | Öl auf Leinwand | 200 x 220 cm

IM SPIEL DER WELLEN II 2014 | Öl auf Leinwand | 125 x 210 cm

rechte Seite MADRE 2016 | Öl auf Leinwand | 43 x 23 x 21 cm





DIE BLAUE 2017 | Öl auf Leinwand | 75 x 83 cm

Dass Künstler ihre eigenen Kinder porträtieren, ist in der Geschichte der Kunst keine Seltenheit. Auch nicht, dass sie dies in einem für sie charakteristischen Stil tun. PABLO PICASSO (1881–1973), der sich als Künstlervater seinen vier, mit drei Frauen gezeugten Kindern in unterschiedlicher Intensität zuwandte, macht da keine Ausnahme. Nur hat er in seinem langen Leben seine Malweise sehr oft geändert und dieser Stilwechsel spiegelt sich auch in seinen Kinderbildnissen. Wobei es ihm nie darum gegangen ist, seine Kinder in realistischen Situationen zu

zeigen, sondern er hat sie in mythischen und symbolischen Szenen dargestellt. Wohl am häufigsten taucht in den Porträts seine Tochter María de la Concepción, genannt Maya, auf. Sie kam am 5. Oktober 1935 zur Welt, und ihre Mutter war die junge, bezaubernde MARIE-THÉRÈSE WALTER (1909–1977), die Picasso in den acht Jahren zuvor erst zu seinem Modell und dann zu seiner heimlichen Geliebten gemacht hatte. Picasso, der sich nach Mayas Geburt von seiner Frau Olga (1891–1955) trennte, hat Maya als Vater mehr Zeit gewidmet als all seinen anderen Kindern. Eines seiner eindringlichsten Porträts zeigt die dreijährige *Maya im Matrosenanzug* (1938). In der Hand hält sie ein Schmetterlingsnetz und sie sitzt auf einem Spielzeugauto, das unter ihr fast verschwindet. Ihre Gesichtszüge sind kubistisch gegeneinander verschoben. Die Lippen des weit geöffneten Mundes sehen aus, als seien sie rot geschminkt. Das Mädchen wirkt sehr viel älter als sie ist. Auf ihrer Matrosenmütze sieht man den Schriftzug Picasso, was aussagekräftiger nicht sein könnte. Das Bild der kleinen Maya erscheint eher ein Selbstporträt des Vaters, als ein Porträt der Tochter zu sein.

In den Porträts, die Wolfgang Kessler in einer Art Langzeitprojekt in den letzten Jahren von seiner Tochter gefertigt hat, schiebt sich in keinem Gemälde die Gestalt des Vaters in so machtvoller Weise vor das Bild der Tochter wie in dem Picasso-Werk. Dennoch ist Kessler als Vater in den Bildern seiner Tochter nicht weniger präsent. Stets sind seine Porträts von Theresa symbolisch aufge-

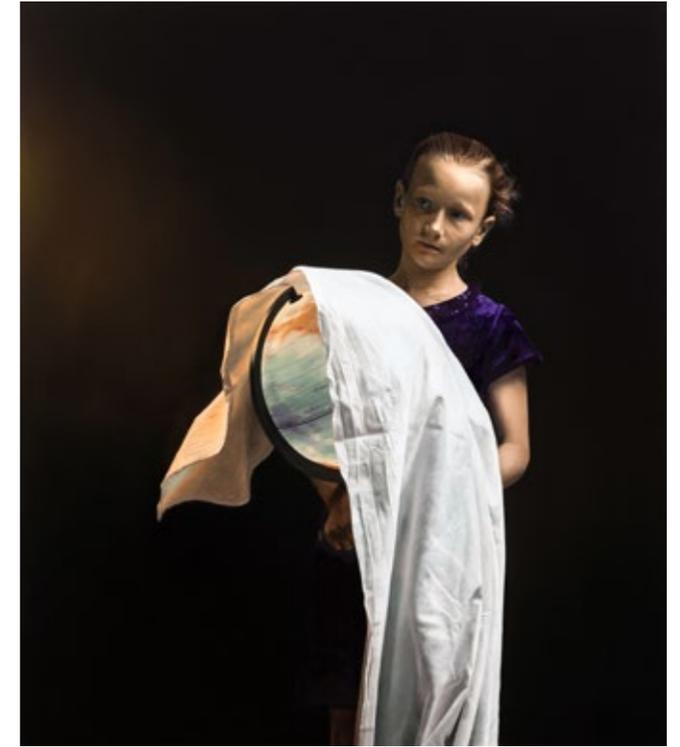
laden. Die seltsamen Kinderspiele, die das Mädchen spielt, haben viel mehr mit den Projektionen ihres Vaters zu tun als mit ihren eigenen Vorstellungen. Theresa folgt als Modell seinen Choreografien. Man möchte hinzufügen: wie es nicht anders sein kann. Darin Picasso ähnlich, malt Kessler nicht wie ein Amateur, der fürs Familienalbum fotografiert, sondern in seiner Eigenschaft als Künstler. Und insofern geht es ihm darum, mit den individuellen Porträts der Tochter, paradox formuliert, zugleich ein kollektives Porträt zu schaffen, das auch die Betrachter seiner Bilder angeht. Dies schafft Kessler in vorbildlicher Weise. Die Ängste, Sehnsüchte und Träume seiner Tochter, die er ausbreitet, lassen sich durchaus generalisieren. Wenn er Theresa in dem frühesten der hier präsentierten Porträts, *Die Aneignung* (2014), mit Fechtermaske darstellt, schafft er ein Wunsch- und Initiationsbild. Das kindliche Spiel mit der Maske ist mehr als bloßer Spaß und Vergnügen. Es weist voraus auf ein Charakterbild in dem Theresa auch in ihrem späteren Leben die *Speer und Schleudern des wütenden Geschicks* (Hamlet) mutig und tapfer zu parieren weiß.

WOLFGANG KESSLER

Väter und Töchter

In dem Gemälde *Die Bewegung* (2016) deckt sie einen leuchtenden und rasch sich drehenden Globus mit einem Tuch zu. Als wolle sie sein Bild nicht mehr sehen. Nicht wahrhaben, dass die Dinge im Fluss sind, sich alles verändert und die Dinge nicht bleiben, wie sie sind. Das Werk steht im plausiblen Zusammenhang mit dem im darauffolgenden Jahr entstandenen Gemälde *Der Umlauf* (2017), in dem die Protagonistin einen Globus in der Hand hält und einen weiteren zu ihren Füßen nachdenklich betrachtet. Der Bildtitel verweist auf die Drehung der Erde um die Sonne. Ein ewiger Kreislauf, Sinnbild eines für immer Unveränderlichen und zugleich Symbol der ersten großen narzisstischen Kränkung des Menschen: nicht im Zentrum des Universums zu stehen, behütet von einem väterlich um ihn besorgten Gott. In *Die Blaue* (2017) verhüllt Theresa Kopf und Blick mit blauem Tuch, das für Marien-Bilder charakteristisch ist. In *Die Erinnerung* (2017/18) leuchtet das Licht einer am Boden liegenden Bürolampe die Vergangenheit aus wie ein dunkles Zimmer, während Theresa in der Haltung einer Madonna in die Zeit zurückblickt. In *Das Geheimnis* scheinen ihr allzu viel Licht und Aufklärung nicht geheuer zu sein und sie arbeitet daran, was geheim sein soll, im Dunkel zu lassen. Immer sind die Symbole in diesen Bildern mehrdeutig. Was sie indes eint: Sie lassen an Einsichts- und Reifeprozesse denken, die uns am Ende alle angehen.

MICHAEL STOEBER



DIE BEWEGUNG 2016 | Öl auf Leinwand | 110 x 95 cm // DAS GEHEIMNIS 2018 | Öl auf Leinwand | 170 x 130 cm



KÖRPER 20015 – 2018 | Garn auf MDF | 180-teilig, je 15 x 10,5 x 1,4 cm, Gesamtbildgröße 247 x 409 x 1,4 cm

Der Faden hat sich in der zeitgenössischen Kunst als Material einen festen Platz erobert. Künstlerinnen wie LEONORE TAWNEY (1907 – 2007) oder FRED SANDBACK (1943 – 2003) haben ihm ein eigenes künstlerisches Gewicht gegeben und ihn aus dem textilen Gewebe und symbolhaft-narrativen Zusammenhängen herausgenommen. Auch in der puristischen Arbeit *Körper* von Debora Kim ist der Faden in seiner autonomen künstlerischen Qualität erfahrbar. Das Baumwollgarn vereint unterschiedliche künstlerische Mittel und Erscheinungsformen in sich: die Linie, das Kolorit, sowie Dreidimensionalität verbunden mit einer speziellen Haptik. Fasziniert von der Klarheit der Minimal Art hat die Künstlerin deren Charakteristika für die eigene Arbeit fruchtbar gemacht.

In *Körper* erkennt man deren typische Merkmale wie Konzept, Serialität, Struktur und eine stark reduzierte Formsprache wieder. Die gesamte Wandarbeit besteht aus 180 gleichgroßen Einzelstücken, die als rechteckige Fläche wie ein Körper vor der Wand hängt. Jedes Einzelstück hat eine eigene Farbkombination und eine spezifische Verteilung der Farbfelder auf dem 10,5cm x 15,4 cm x 1,4 cm Holzkern. Kim berechnet jede mögliche Kombination. Wie eine Deklination werden alle Variationen einer Farbfolge erarbeitet. Das Garn wird, ohne weitere Befestigung durch einen Klebstoff o.ä., gleichmäßig um den Holzkern herum gewickelt. Nur von vorne betrachtet erscheinen die Fäden übereinander geschichtet und erwecken den Eindruck eines beinahe geschlossenen Farbfeldes. Der räumliche Eindruck tritt in den Hintergrund. Der einzelne Faden liegt aber bereits als Körper auf dem Holz auf. Im Licht wirft er darum einen schmalen Schatten und definiert kaum sichtbare Zwischenräume. So entsteht keine geschlossene Farboberfläche, sondern eine sanft schimmernde, bewegte Oberfläche, die dennoch eine gleichmäßigen »Duktus« besitzt.

Kim verwendet industriell gefertigtes Material, das trotz der Verarbeitung unverändert bleibt und – ganz im Sinne der Minimal Art – keine persönliche Handschrift der Künstlerin trägt. Es ist ihr aber wichtig mit diesem organischen Naturmaterial zu arbeiten, einen dreidimensionalen Werkstoff in der Hand zu haben und ihn zu fühlen. Sie arbeitet weder mit Seidenfäden, noch mit Chemiefasern, sondern hat sich bewusst aufgrund der Haptik und des optischen Erscheinungsbildes für die Baumwolle entschieden.

In die Farbkombinationen fließen die Naturerfahrungen der Künstlerin ein, die sie auf ihren Reisen gemacht hat, fast schon wieder vergessen hatte und die durch die Farbe der Fäden wieder sichtbar werden. Das Material wird zum Träger persönlicher Erfahrungen und ist durch die »Handarbeit« mit ihr verbunden.

Die Zeit klärt die Erinnerung, so die Künstlerin. Kim vertraut darauf, dass die wesentlichen Dinge im Gedächtnis bleiben und folgt während des künstlerischen Prozesses ihrer Intuition. Kunst ist absichtsloses Tun. Denkt man an das Konzeptuelle ihrer Kunst scheint dies ein Widerspruch zu sein. Aber genau aus dieser Spannung ergibt sich die Faszination ihrer Arbeit. Die Struktur

erarbeitet sie mit dem Konzept, das Innere dagegen, ihre Erinnerung und damit das Wesentliche, kommt durch die Arbeit mit dem Material und die intuitive Findung der Farben an die Oberfläche. Damit werden ihre Arbeiten nie eine

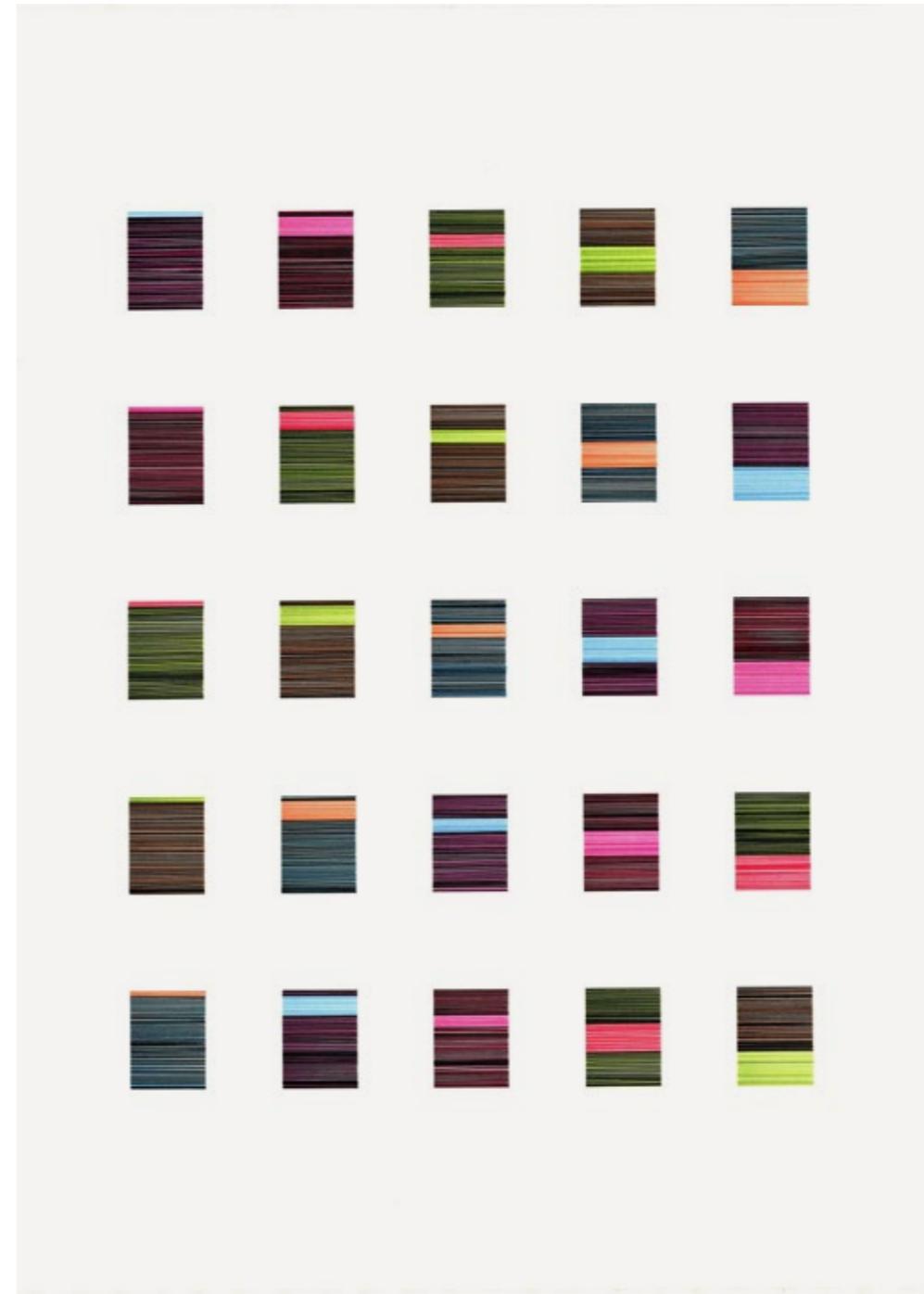
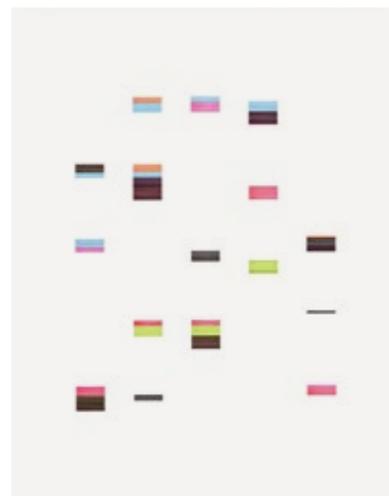
reine intellektuelle Spielerei, sondern tragen die Emotionen ihrer Schöpferin durch das Material und das Handwerkliche immer noch spürbar in sich.

Das Erlebnis der Klarheit durch Reduktion ist für die Künstlerin eine tiefe Freude, die sie auch an die Betrachter weitergeben möchte. Die Einfachheit und Klarheit ihrer Wandarbeit gibt dem Betrachter die Möglichkeit, mit seiner Wahrnehmung immer zwischen dem einzelnen Objekt und dem großen Ganzen zu wechseln. Das gesamte Werk oszilliert zwischen körperhafter, skulpturaler Existenz und flächiger Anmutung. Das Einzelne birgt auf seiner Oberfläche eine Vielzahl von einzelnen Linien, die bei näherem Herantreten körperlich in ihrer Entität wahrnehmbar werden. Rückt man davon ab, verliert es das Körperliche, wird mehr Farbfeld, weniger eigenständiges Material. Das Serielle lässt sich in seiner Verdichtung und Öffnung als ein Sehprozess erfahren, der ohne Anfang und Ende, in ständiger Wiederholung erneut lesbar ist und durch die sinnliche Materialität niemals steril und selbstgenügsam wird.

PIA KRANZ

DEBORA KIM

Thread Series





Der Körper ist ein Ersatzteillager, ein Objekt, bestehend aus Einzelteilen, die sich beliebig formen und ersetzen lassen. Der Mensch als Gliederpuppe: Die Brust, das Gesäß, die Beine, der Bauch, der Penis, die Vagina, die Haare, die Lippen, alles kann in den Fokus einer Optimierung und Fetischisierung geraten, kann einzeln betrachtet und benutzt werden. Werbung, Kosmetik, Mode und Sport richten viel zu oft den Blick auf das Detail und rücken im Brennglas einer verzerrten Bewertung vermeintliche Defizite ins Zentrum der Wahrnehmung. *Your body is a battleground* (1989) heißt eine Arbeit der amerikanischen Künstlerin BARBARA KRUGER (*1945). Der Körper als Schlachtfeld unterschiedlicher Akteure und Interessen. Die Fotografin Katrin Ribbe rückt in ihrer Arbeit *body of work* (2017) wie Barbara Kruger den weiblichen Körper in den Mittelpunkt. Ribbe verlässt die rein bildhafte Darstellung und erweitert ihre Auseinandersetzung mit Körper-

kult, Rollenspiel, Voyeurismus, Gewalt, Sexualität und weiblicher Identität durch Aspekte der Installation und Inszenierung. Katrin Ribbe zerlegt ihren eigenen Körper fotografisch in Einzelteile und druckt die verschiedenen Körperteile dieses fragmentierten

Selbstporträts auf Stoffe und Kissen. Verstümmelung, Amputation, Prothesenfetisch, Schönheitschirurgie oder Verdinglichung sind einige der Assoziationen, die das morbide Körpergebilde in Kissenform aufsteigen lässt.

In einer Hannoveraner Wohnung hatte sie unter dem gleichen Titel ein ganzes Interieur¹ geschaffen, das neben dem fragmentierten Körper auch Videos, Sound und eine Raumin szenierung bot, die die BesucherInnen in eine beklemmende Stimmung versetzte. Eine Mischung aus Pathologie und Rechtsmedizin, Hygienemuseum und Theaterbühne, Folterkammer und skurriler Travestie.

Neben der präzisen Kritik am eindimensionalen Körperbild und der Forderung nach den perfekten Körperfunktionen, die sich im Arbeitsleben, bei der Hausarbeit, im Alltag, beim Sex und vor jedem Spiegel gleichermaßen geschmeidig anpassen, werden durch die Arbeit auch andere Bilder aufgerufen. Bilder, die an die surreale Psychopathologie eines Künstlers wie HANS BELLMER (1902-1975), die Partialerotik der Protagonisten aus J.G. BALLARDS (1930 – 2009) Roman *Crash* (1973) oder an die *Strumpfhosenkörper* (1997) einer SARAH LUCAS (1962) denken lassen. Damit folgt die Arbeit einer Spur der künstlerischen Auseinandersetzung mit normierten Körperbildern, die immer Spiegelbild der allgemeinen Ideologie und Ästhetik sind. Die Normierung und Optimierung einzelner Körperteile lässt diese wie Anhängsel erscheinen. War im 19. Jahrhundert bei KARL MARX (1818 – 1883) noch vom Menschen als Anhängsel an die Maschine die Rede, ist der Körper, seine physische wie psychische Existenz, im 21. Jahrhundert ein vielfach potenziertes Anhängsel seiner pervertierten Vorstellungen geworden. Eine erschreckende Logik, die sich auch in den vielen Erkrankungen zeigt, die die Psyche und den Körper zerstörerisch rückkoppeln: Magersucht, Fettleibigkeit, die Obsessionen der ohne Not operierten Opfer der Schönheitschirurgie oder auch die Sucht nach permanenter Selbstkontrolle und Inszenierung als Selfie.

Katrin Ribbe bietet ihren Körper feil und überschreitet dabei ganz bewusst die Grenzen der eigenen körperlichen Integrität. Ein Phänomen, das sich an vielen Stellen beobachten lässt: im Fitness-

studio, in Schönheitskliniken, auf dem Laufsteg, in Castingshows, aber auch beim Schaulaufen im Alltag. Diese Reduktion kann aber auch schmerzhaft und gefährlich sein. Denn der Körper, die Außen- und Innenwahrnehmung, die Selbst- und Fremdbilder, das Spannungsfeld von Authentizität und

Inszenierung bilden das Schlachtfeld einer unüberschaubaren Dynamik. Der Neurologe OLIVER SACKS (1933 – 2015) hat die Vielfalt und Instabilität der Selbstwahrnehmung in ihrer beeindruckenden psychologischen Komplexität beschrieben. Aber auch politisch, sozial und ästhetisch gilt: Ein einfaches Ich und einen eindeutigen Körper gibt es nicht.

MAIK SCHLÜTER

¹ Zusammen mit den Szenenbildner*innen Birgit Klötzer, Dennis Ennen und Anika Marquardt

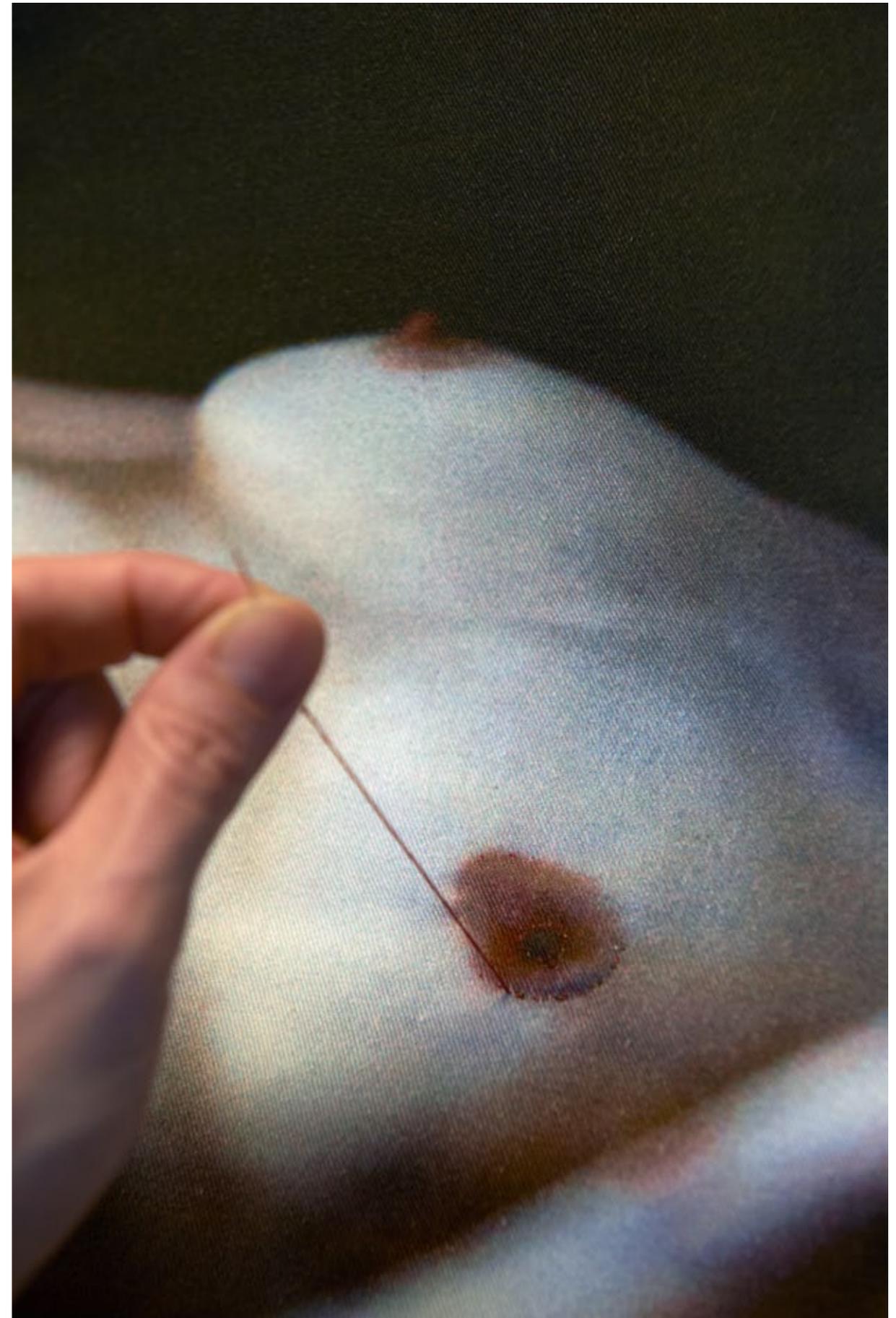
KATRIN RIBBE

Body Count – Der Körper als Schlachtfeld



BODY OF WORK 004 (Installationsansicht) 2017 | C-Type Print | 40 x 60 cm

rechte Seite BODY OF WORK 158 2017 | C-Type Print | 75 x 50 cm



Die Fotoinstallation *Europa* hat Birgit Streicher für die Ausstellung im SALON SALDER unter besonderer Berücksichtigung des Themas erarbeitet: *Transit*. Das Wort kommt aus dem Lateinischen und bedeutet so viel wie »hindurchgehen« oder »hindurchfahren«. Wo die Grenzen eines Staates geschlossen sind, kann es zum Zwecke der Durchquerung eines Landes auch heute noch eines Transitvisums bedürfen. So erzählt *Transit* (1944), der berühmte Roman von ANNA SEGHERS (1900 – 1983), wie während des zweiten Weltkriegs im besetzten Frankreich politisch Verfolgte tage- und wochenlang in den Botschaften von Marseille um begehrte Transitpapiere anstanden. Im heutigen Europa ist die Überwindung nationaler Grenzen für die meisten Menschen inzwischen sehr viel einfacher geworden. Was dem Wort »Transit« indes nichts von seinen politisch leidvollen Konnotationen nimmt, die als Schatten der Vergangenheit bei seiner Erwähnung fast automatisch auftauchen. Um von den Flüchtlingen und Asylsuchenden unserer Tage gar nicht erst zu reden.

Diese politische Dimension spielt bei der Fotoinstallation von Birgit Streicher indes eine untergeordnete Rolle. Sie verbindet sich allenfalls als eine Art white noise mit dem Titel ihrer Arbeit, die das Trans-ire, das Hindurchgehen, zum einen ganz buchstäblich ins Werk setzt, zum anderen in metaphorischer Weise verstanden wissen will. Bei ihrer Werkstrategie ist die Fotografie nicht Endzweck, sondern bewusst als Mittel zum Zweck eingesetzt. Mit der Pointe, dass ein Medium, das drei Dimensionen augentäuschend perfekt auf zweien zu spiegeln versteht, von der Künstlerin wieder in den konkreten Raum und damit in die Wirklichkeit des Betrachters zurückgebracht wird. Streicher zeigt uns in ihrer begehbaren Installation als erstes einen Vorhang aus schwarzen Streifen, auf dem wir in Farbe das fotografische Bild eines Tunnelausgangs sehen. Gehen wir durch ihn hindurch, treffen wir auf einen weiteren Vorhang mit einem zweiten Tunnelausblick. Sind wir auch durch diesen hindurchgegangen, stehen wir vor einer dritten Fotografie. Sie ist schwarzweiß, auf eine spiegelnde, an der Wand hängende Aluminiumplatte kaschiert und zeigt uns die Nahaufnahme eines menschlichen Rachens.

Der Rachen führt, was gut sichtbar ist, zu Luft- und Speiseröhre sowie zum für die Stimmgebung unerlässlichen Kehlkopf. In indexalischer Weise sind hier auf engstem Raum, zart und vulnerabel, für die Vitalfunktionen des Menschen wichtige Organe versammelt. Kein Wunder, dass der Maler FRANCIS BACON (1909 – 1992) vom Anblick des menschlichen Rachens fasziniert war. Für Birgit Streicher ist ihr Bild des Rachens die Endstation einer Reise

per aspera ad astra. Sobald wir diese Aufnahme sehen, schauen wir uns selbst an. Ganz konkret, weil wir uns in dem spiegelnden Bildträger, wenn auch nur schattenhaft, zu erkennen vermögen. Und vor allem deshalb, weil Streicher uns in ihrer Installation zu einer Initiation einlädt, wie sie Künstler zu allen Zeiten fasziniert hat. Sei es DANTE ALIGHIERI (1265 – 1321), der in Gesellschaft des Dichters HORAZ (65 v. Chr. – 8 v. Chr.) die Kreise von Hölle, Fegefeuer und Himmel durchschreitet, um zu sich selbst zu finden. Sei es der Dichter PETRARCA (1304 – 1374), der im Jahre 1336 in Südfrankreich den Mont Ventoux besteigt, getrieben von dem Wunsch nach Läuterung und Klarsicht. Oder sei es Leopold Bloom, der Protagonist des berühmten Romans *Ulysses* (1922) von JAMES JOYCE (1882 – 1941), der am 16. Juni 1904 als moderner

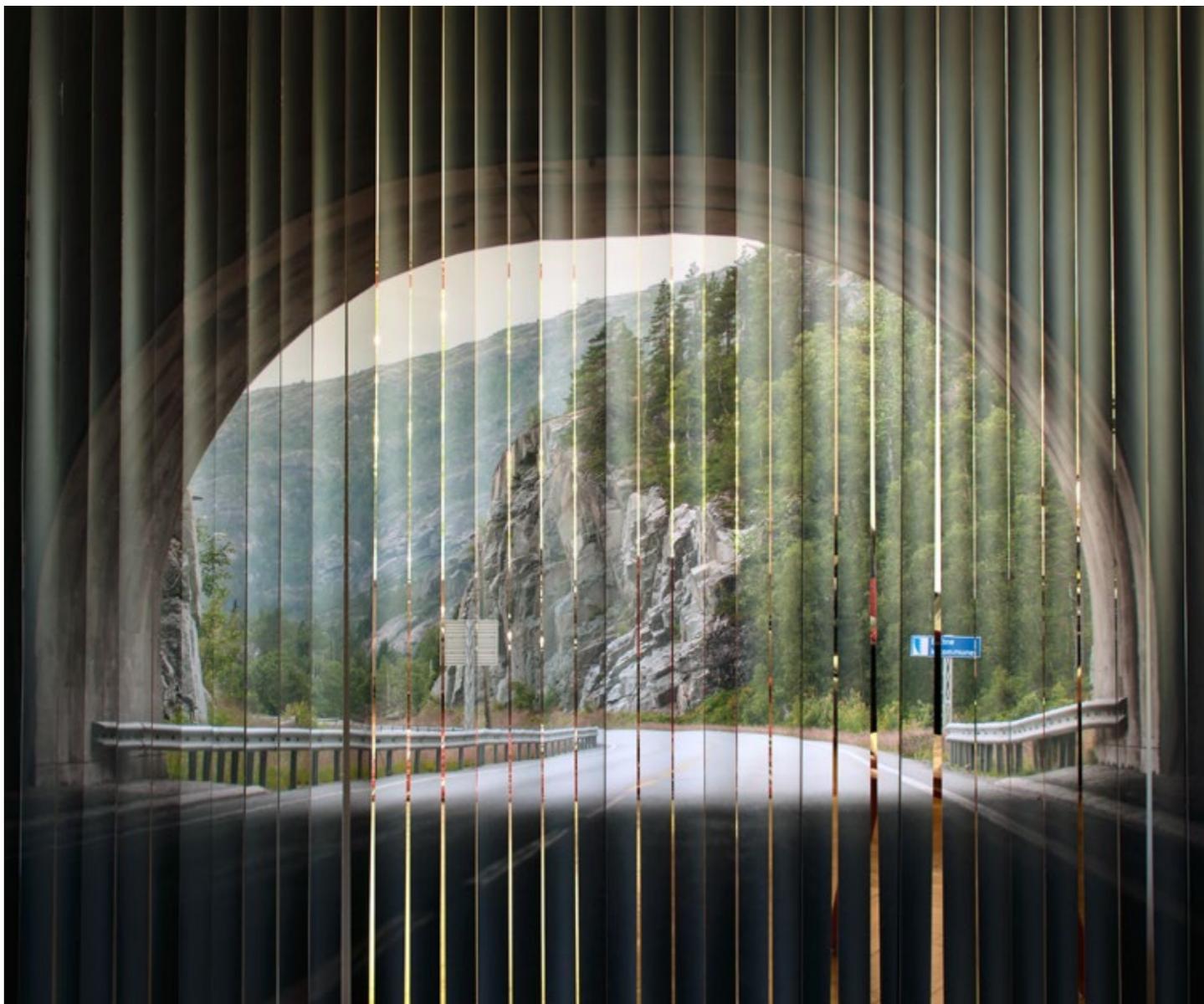
Odysseus 24 Stunden durch das irische Dublin treibt.

Die Tunnelausblicke, mit denen uns Birgit Streicher in ihrer Installation konfrontiert, könnten in diesem Zusammenhang bedeutungshaltiger nicht sein. Der Tunnel ist als Metapher gleichbedeutend mit einer Krise, die ja dem Wortsinn nach ebenfalls ambivalent ist. Was FRIEDRICH HÖLDERLIN (1770 – 1843) in den berühmten Vers gefasst hat. *Wo Gefahr ist, wächst das Rettende auch*. Natürlich ein Desideratum. Ein Wunsch und eine Hoffnung, die sich im Werk Streichers mit den Tunnelausblicken auf LKW-Plane als materielles Substrat des unterwegs seins schrittweise erfüllen. Mit blendender Helligkeit, dem Anblick von Himmel, See und freier Straße. Im Sinne der Hölderlin-Forderung: *Ins Offene, Freund!* Damit liegt die enge und dunkle Röhre des Tunnels, der uns gefühlt oft weniger führt als fesselt und gefangen hält, fast schon hinter uns. Und mit ihm das Symbol einer bedrückenden Betrachtungsweise, die unser Leben verdüstert. Aber sie kann, so verstehen wir die Künstlerin, überwunden werden im energischen Rückgriff auf die im letzten Bild anklingende, eigene Kraft und Stimme.

MICHAEL STOEBER

BIRGIT STREICHER

Tunnelblick





RACHEN | Fotografie, Laserprint auf Alu gebürstet

Installation EUROPA 2018 | 2 Fotografien auf geschnittenen LKW-Planen | 2 x 2,15 m
RACHEN | Fotografie, Laserprint auf Alu gebürstet



Gleißendes Sonnenlicht, Autos, moderne Architekturen, Ampeln, Passanten, Werbung an Fassaden und in Schaufenstern. Ein Bild von Franziska Stünkel aus Südafrika, das auf den ersten Blick auch in Berlin, New York oder Shanghai hätte fotografiert werden können, da sich moderne Großstädte in vielerlei Hinsicht gleichen und kulturelle und ästhetische Unterschiede erst auf den zweiten oder dritten Blick sichtbar werden. *All the Stories* betitelt Franziska Stünkel eine Serie von Fotografien, die sie seit 2010 unter dem Obertitel *Coexist* in Europa, Afrika und Asien kontinuierlich weiterentwickelt. Bilder, die häufig komplexe urbane Sets zeigen, die die Künstlerin stets als Spiegelung in Schaufenstern oder anderen Glasflächen fotografiert. So entstehen ganz unmittelbar präzise Arrangements und Kompositionen, da die Bilder keiner weiteren Bearbeitung unterzogen werden.

Die Bilder müssen detailliert dechiffriert werden: Merry Christmas steht teilweise verdeckt in der Mitte des Bildes. Weihnachten erscheint hier als globales Phänomen, das lediglich ein weiterer kommerzieller Event ist, dem wir auf allen Kontinenten begegnen. Franziska Stünkel spürt immer wieder kulturelle, ästhetische, aber auch soziale Übergänge auf und zeigt in ihrer Arbeit eine Soziologie des globalen städtischen Lebens, das sich auch durch eine internationale Zeichensprache und Produktpalette definieren lässt. Weiter oben im selben Bild erscheint spiegelverkehrt ein weiteres typografisches Fragment: Home. Die Frage nach der Heimat oder dem Zuhause, stellt sich auf verschiedene Weise. Flucht und Entwurzelung sind für viele Menschen eine existenzielle Frage. Aber auch in einem weniger dramatischen Zusammenhang hat Heimat eine Bedeutung: die Reisende Franziska Stünkel muss sich von Zuhause lösen, erkundet die Welt und verortet sich über ihre Arbeit als Künstlerin weltweit.

Franziska Stünkel verkehrt die äußere Anmutung der Welt scheinbar ins Gegenteil. In ihren Spiegelungen sind die Seitenverhältnisse umgekehrt, innen und außen sind nicht mehr scharf getrennt und Personen, Räume und Objekte überlagern sich.

Bei genauerer Betrachtung erkennt man in der im Original großformatigen Fotografie die Spiegelung eines Jungen im linken Bildteil. Die Figur erscheint wie eine reale Paraphrase zum bekannten Bild des lachenden afrikanischen Kindes, das für Spendenaufrufe wirbt. Der Blickkontakt ist bei Stünkel aber nicht direkt, denn der Junge schaut nicht in die Kamera. Blickt er in die Schaufensterauslage oder auf die Straße? Die Vielschichtigkeit des urbanen Raumes wird in der Komplexität des Bildaufbaus gespiegelt.

Die anderen Personen durchschreiten das Bild von links nach rechts oder kommen auf uns zu. Wie alle Großstadtpassanten gehen sie eilig und in sich versunken ihrer Wege. Kurze Blickkontakte, anonyme Begegnungen oder auch ein gleichgültiges nebeneinander prägen die Situation. Die Komposition von Franziska Stünkel verdichtet sich zu einer konzeptionellen künstlerischen Praxis, die soziale Aspekte, Strategien der Straßenfotografie und eine globale Ästhetik gekonnt verbindet.

Das gilt auch für ein Bild, das 2017 in einer nordafrikanischen Stadt entstanden ist und eine weitere Komponente einführt: das Auftauchen von Fotografien in ihren eigenen Bildern. Stünkel zeigt eine spärlich möblierte Nähstube. In der Fensterscheibe wird der Außenraum einer Stadt sichtbar. Anders als im oben beschriebenen Bild aus Südafrika sehen wir hier ein eher ärmliches Exterieur und Interieur. Scheinbar im Innenraum der Näherei stehen zwei Frauen, die Kopftuch tragen und die wir automatisch als Muslima identifizieren. Hier zeigt sich, wie sehr wir von Zeichen,

Symbolen, Codes und Chiffren in unserer Wahrnehmung geleitet werden und ganz selbstverständlich Zuordnungen vornehmen, obwohl wir nicht mehr als eine visuelle Quelle vor Augen haben. Bei genauerem Hinsehen erkennt man im oberen Teil des Bildes zwei Fotografien, die an der Wand der

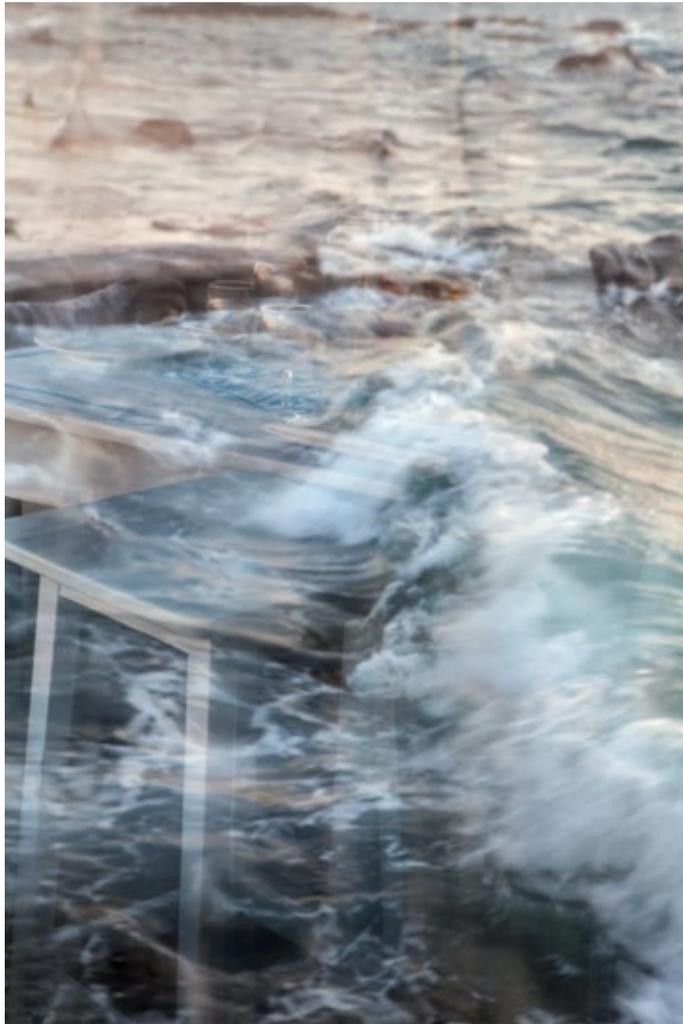
Näherei hängen: ein älterer Mann an einer Nähmaschine und ein junger Mann, der vermutlich irgendwo im Urlaub für das Foto posiert. Das eine Bild wirkt zufällig, eher ein Schnappschuss, das andere ist eine inszenierte, typische Aufnahme, wie sie häufig von Touristen aufgenommen wird.

So verkehren sich nicht nur visuell, sondern auch kulturell und ästhetisch die sozialen Parameter innerhalb von Franziska Stünkels Bild. Die Frauen, die wir selbstverständlich mit Näharbeit in Verbindung bringen, stehen nicht im Laden, sondern davor. Der Mann, obwohl abwesend oder nur im Foto präsent, sitzt auf dem beschriebenen Foto an der Nähmaschine und ist vermutlich Besitzer des momentan leeren Ladengeschäfts und genießt das männliche Privileg der Ausübung eines Berufes. Der junge Mann wiederum ist der tradierten Welt scheinbar entflohen und präsentiert sich wie jeder Tourist an einem Urlaubsort. So bringt Franziska Stünkel mit ihrem globalen Projekt *Coexist* nicht nur die räumliche Wahrnehmung ins Wanken, sondern hebt auch die Klischees und Stereotypen über das vermeintlich Fremde und Andere aus.

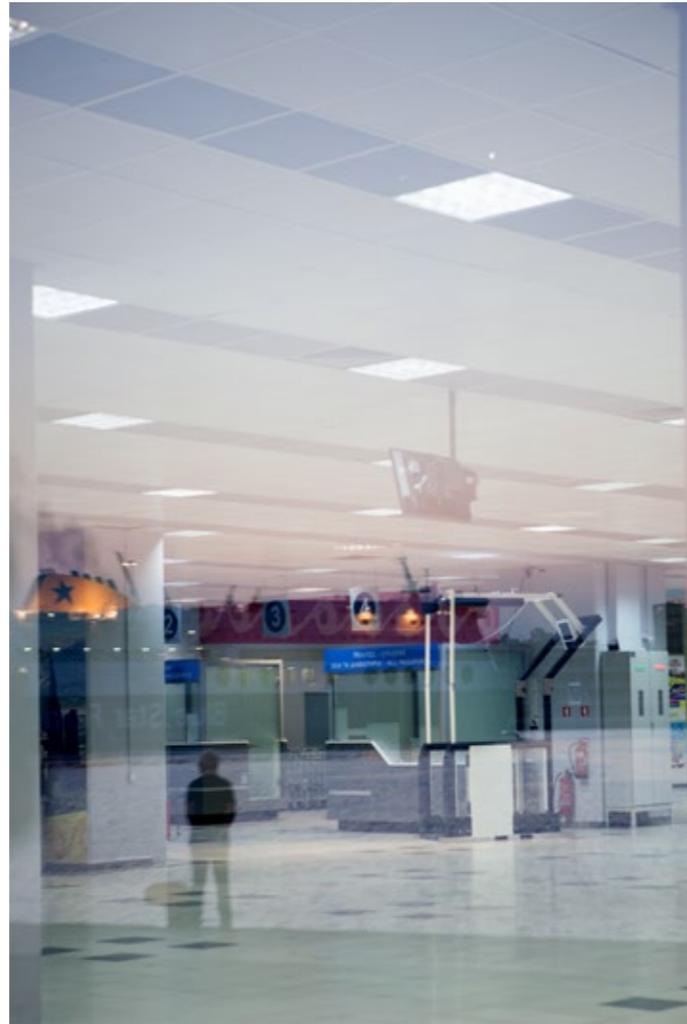
MAIK SCHLÜTER

FRANZISKA STÜNKEL

Hinter den Spiegeln und in der Welt



ALL THE STORIES 81 2017 | Fotografie Dia-Sec | 180 x 120 cm



ALL THE STORIES 73 2017 | Fotografie Dia-Sec | 180 x 120 cm



ALL THE STORIES 52 2017 | Fotografie Dia-Sec | 140 x 93 cm



Die Installation von Elisabeth Stumpf fordert den Betrachter durch ihre überbordende Material- und Formenvielfalt heraus. Ein märchenhafter Blütenregen rieselt von der Decke herunter und liegt wie ein Bühnenspot auf den Kindergestalten mit weißen Handschuhen und Lametta-Perücken, die ihre Gesichter verdecken. Wie Wächterfiguren halten sie die Goldpalmen fest, mit denen das ganze Setting rechts und links eingerahmt wird. Ihr Inneres besteht aus einem Holzgestell, das in gelben Gummistiefeln steckt. Auf dem Boden liegen Totenschädel mit aufgeklebten goldenen Pailletten, die auf weißen Rüschenkragen gebettet sind und mit künstlichen weißen Lilien geschmückt wurden. Dazwischen stehen Keramikarbeiten auf Sockeln: bunte Früchte mit Zuckerstangen darin, ein kapellenähnliches Objekt mit weißen Masken ringsum, Totenkopfschädel mit aufgestellten Spitzhüten in Pink und Lila.

Stumpf hat aus einfachen alltäglichen Materialien eine kleine bunte, glamouröse Welt geschaffen. Der Installation wohnt eine Leichtigkeit inne, die zum Lachen reizt und die man gerne mit den Augen erobern möchte, um all den Beziehungen der Dinge untereinander nachzugehen. Und gleichzeitig verstört der Anblick dieser kleinen Welt unter dem Blütenvorhang mit all dem Lametta, den Keramiken und Totenschädeln den Betrachter. Manche Motive haben im klassischen kunsthistorischen Kontext eine bestimmte Bedeutung und passen dadurch nicht in diese schimmernde Leichtigkeit.

So gehört die Lilie zu den Marienblumen, steht für deren Unschuld und Reinheit wie auch der hortus conclusus, der geschlossene Garten der Maria, an den die vielen Blumen erinnern. Die Totenschädel sind bekannte Symbole aus der Epoche des Barock. Das Symbol des Memento mori. Gedenke des Todes. Und daraus folgernd: Carpe diem. Pflücke den Tag. Man soll das Leben

vom Tod aus denken, ihm einen Sinn geben und die Ernsthaftigkeit mit Lebensfreude erfüllen, schließlich weiß man nie, wann es zu Ende geht.

Die vielen Farben und Blumen lassen einen an all die morbiden Süßigkeiten in Form von Schädeln und Skeletten denken, die am Día de muertos in Südamerika verkauft werden. Das Familienfest zu Ehren der Toten wird an Allerheiligen ausgelassen und fröhlich gefeiert. Die Menschen stellen Lichter in die Fenster und bestreuen die Wege mit Blumen, damit die Toten zu ihnen finden. Denn der Tod kann Freundschaft und Liebe nichts anhaben.

Plötzlich und unerwartet hat man die ernstesten Dinge des Daseins im Kopf. Das Auge geht weiter auf die Suche und stockt bei den Kinderfiguren. Ein weißes T-Shirt auf dem WE WILL CHANGE THE WORLD in Großbuchstaben steht und darüber schwebt ein Regenbogen aus bunten Pailletten. Man lächelt kurz. Es klingt wie eine trotzig-kampfansagende Botschaft an die Welt der Erwachsenen, dann fällt der Blick auf einen Arm. Das Holzgestell ist sichtbar und roter

Tüll quillt aus dem Ärmel hervor, als sei ihm hier der Arm abgeschlagen worden. Das Lächeln im Gesicht wird dünner. Die Kinder sind die Hoffnungsträger unserer Zukunft, die wir behüten und beschützen sollten, denen wir verpflichtet sind

ELISABETH STUMPF

Zu schön um war zu sein?

und Orientierung geben müssen. Der Regenbogen auf dem T-Shirt ist viel mehr als nur eine hohle Applikation. Er ist weltweit ein Symbol der Hoffnung und der Versöhnung, seine Farben beanspruchen viele Gruppen für sich, die sich für Aufbruch, Frieden, Toleranz und Akzeptanz der Vielfalt von Lebensformen engagieren.

Der Kitsch, gemeinhin der große Antipode der wahren Kunst, hat hier den Weg frei gemacht für die großen Themen im Leben. Bei Elisabeth Stumpf wird der Glamour als gewollte Überzeichnung eingesetzt, ist künstlerisches Mittel und dient ihrer Fragestellung. Ihre Installationen haben etwas kulissenhaftes, sind schwer zu verorten zwischen Bühne und Kunstraum. Sie gleichen einem Vexierbild, in dem Schein und Sein dicht beieinander liegen. In ihrer Kunst hinterfragt sie das Gleichgewicht zwischen Fragilität und Stabilität, an deren Ende die Frage nach der Haltung zum Leben, zur Natur, unseren Ressourcen und Mitmenschen steht, die von jedem selbst beantwortet werden muss. Elisabeth Stumpf bringt den Betrachter unaufdringlich, aber bestimmt dahin, wo es weh tut und er Farbe bekennen muss. Sie führt ihn an die Schmerzgrenze des Künstlichen, des lieblich Schönen, bis er sich nicht mehr von dem schönen Schein blenden lassen will und selbst fragt: If not you – who? If not now – when?



Seite 40 READY WHEN YOU ARE 2017 | glasierte Keramik | 39 x 39 x 48 cm

FAKER IV 2017 | glasierte Keramik | 25 x 34 x 36,5 cm

rechte Seite FAKER I 2017 | glasierte Keramik | 27 x 30 x 40 cm





Die Bildhauerin Mei-Shiu Winde-Liu begann 2010 mit den hier gezeigten Handstücken aus Ton als Teil ihres künstlerischen Konzeptes 49 Tage – Archiv der Erinnerung. Für das Archiv der Erinnerung realisierte sie bereits skulpturale Objekte mit anderen Materialien wie Porzellan, Gießharz, Glas und Aluminium. Die 49 Tage beschreiben in der buddhistischen Lehre die Phase des Übergangs, in der der Verstorbene seinen Weg in das neue Leben finden muss.

Ton ist ein eher einfaches, ursprüngliches Material, aber mit einer hintergründigen Komplexität, denn es trägt ein eigenes, vielschichtiges Archiv der Erinnerung in sich. Die Tongruben, aus denen der Ton gewonnen wird, sind selbst ein Archiv, eine Art Körpergedächtnis der Erde. Viele tausend Jahre waren nötig, um das ehemals feste Gestein durch Verwitterung, großen Druck und Erdbewegung porös und spröde werden zu lassen. Die äußeren und inneren Kräfte der Erde transformierten die Materie und reduzierten sie zu feinkörnigen, pulverartigen Mineralien. Nach und nach sogen sie sich mit Wasser voll, und bildeten eine undurchlässige Schicht, aus der dann jener weiche und modellierfähige Ton abgetragen werden kann, der heute in den Ateliers durch künstlerische Prozesse neue Formen erhält.

Die Objekte aus Ton haben für Winde-Liu die Funktion eines Tagebuches. Die gesamte Hand in ihren unterschiedlichen Lagerungen, mit ihrem Gestenrepertoire, dem An- und Entspannen der Finger ist beim Entstehungsprozess im Einsatz. Das Kneten und Formen des Tones ist für die Künstlerin ein meditativer Prozess; für sie zählt der physische Moment, das Drücken. Mit ihren Händen arbeitet sie den Ton intensiv durch. Die Handinnenflächen hinterlassen ihre Spuren, zeigen die Linien der Haut, die Muskeln pressen den Ton in Zwischenräume ihrer Handmulde und bilden ab, was sonst unsichtbar geblieben wäre. Im Moment des Gewährerdens einer Erinnerung, eines tiefen Schmerzes oder großer Freude, Leidenschaft oder Ruhe wird der Ton zusammengeschoben und gestaucht. Die tönernen Aufzeichnungen tragen die konkreten Empfindungen und das Bewusstsein eines Momentes in sich, sind die unmittelbare Folge des inneren Erlebens. Körper, Geist und Materie konnten zu einer neuen Einheit zusammen finden. Winde-Liu schafft mit den Handstücken keine Chronologie der Ereignisse. Hier gibt es kein Datum und keine Uhrzeit mehr. Alle Objekte stehen außerhalb der messbaren Zeit und jenseits einer Erzählung.

Zuerst entstanden sehr freie, organische Formen, ohne jede intellektuelle Führung. Dann entwickelten sich nach und nach Figuren, die an Nesseltiere, deren Tentakeln in den Raum greifen oder Korallen erinnern, ohne sie jedoch konkret abzubilden. Alle Gebilde materialisieren in unterschiedlichsten Formen und Farbabstufungen das Seelenleben der Künstlerin. Jedes Stück ist anders, jedes ist einzigartig. Ihre Objekte haben keine schweren Sockel, auf denen sie erhaben und fest auf dem Boden stehen.

Stattdessen erlebt der Betrachter sie in einem andauernden fragilen und bewegten Schwebestand, wie Libellen, die über das Wasser laufen so Winde-Liu.

Die Bildhauerin bleibt stets eine Suchende. In der Bearbeitung ihrer großen künstlerischen Themen wie Erinnerung, Transzen-

denz und Raum wie auch in der Erforschung ihrer Materialien. Der Ton führte und führt zu einer stetig wachsenden Morphologie der Empfindungen, anhand derer sie täglich die Vielfalt der organischen Formen erforscht, die aus ihren Händen wachsen. Sie experimentiert mit den Temperaturen beim Brennen und lässt so eine umfangreiche Farbpalette von Rostrot in unzähligen Hell-Dunkel-Abstufungen bis hin zu metallischen Farbtönen entstehen. Keine Glasur verstellt den Blick auf die Einfachheit und Ursprünglichkeit von Material und Formgebung.

Für die Ausstellungen müssen die persönlichen Speicherorte der Künstlerin das Atelier verlassen, gehen untereinander neue Beziehungen ein und vernetzen sich durch den Blick des Betrachters mit unbekanntem Archiven der Erinnerung. Sie liegen wie krustige Ablagerungen auf dem Boden: mal stark verdichtet, dann wieder offener, vereinzelt. Die kleinen Plastiken, die eine Welt in sich tragen, haben zu einem großen Ganzen zusammen gefunden, in dem sie aufgehen und doch immer als einzigartige Objekte erhalten bleiben.

PIA KRANZ

MEI-SHIU WINDE-LIU

Morphologie der Empfindungen



Transit

2018

RICUS ASCHEMANN

geboren 1964 in Hannover, lebt und arbeitet in Hannover

THOMAS DILLMANN

geboren 1969 in Limburg, lebt und arbeitet in Hannover

FRANEK

geboren 1939 in Potsdam, lebt und arbeitet in Berlin und Radegast an der Elbe

BEATE HAUPT

geboren 1966 in Wolfenbüttel, lebt und arbeitet in Braunschweig und Barcelona

WOLFGANG KESSLER

geboren 1962 in Hannover, lebt und arbeitet in Detmold

DEBORA KIM

geboren 1959 in Seoul (Korea), lebt und arbeitet in Braunschweig

KATRIN RIBBE

geboren 1974 in Bünde in Westfalen, lebt und arbeitet in Hannover

BIRGIT STREICHER

geboren 1963 in Hannover, lebt und arbeitet in Hannover

ELISABETH STUMPF

geboren 1982 in München, lebt und arbeitet in Braunschweig

FRANZISKA STÜNKEL

geboren 1973 in Göttingen, lebt und arbeitet in Hannover

MEI-SHIU WINDE-LIU

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

Künstlerinnen und Künstler 1991–2018

- Aginmar (2000, 2002)
 Bernd Altenstein (1997)
 Degenhard Andrulat (1991, 2002)
 Gisela Angermann (2005)
 Ricus Aschemann (2013, 2018)
 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, 2017)
 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, 2018)
 Christian Dootz (2012)
 Roland Dörfler (2014)
 Nicola Dormagen (1999)
 Lars Eckert (2006, 2009, 2012, 2017)
 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, 2018)
 Thorsten Freye (2004)
 Shige Fujishiro (2017)
 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)
 Edward B. Gordon (2017)
 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, 2018)
 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, 2017)
 Christel Irmscher (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 Kannengießler (2001)
 Henning Kappenberg (2015)

Hans Karl (1996, 2014)
 Delia Keller (2013, 2017)
 Margaret Kelley (1993, 1994, 2001, 2006)
 Wolfgang Kessler (1994, 2003, 2009, 2018)
 Debora Kim (2007, 2018)
 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)
 Andrea von Lüdinghausen (2017)
 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)
 Katrin Ribbe (2014, 2018)
 Christian Riebe (2004)
 Heinrich Riebesehl (1991, 1992)
 Norma Rippien (1995)
 Asta Rode (2016)
 Ria Patricia Röder (2012)
 Susanne Roewer (2011)
 Hartmut Rosen (1991, 1992, 1993, 1994, 1995)
 Frank Rosenthal (2008, 2015)
 Helene Roßmann (2017)
 Carola Rümper (2001)
 Christoph Rust (2002)
 Malte Sartorius (2017)
 Mirko Schallenberg (1998)
 Michael-Peter Schiltsky (1995, 1996, 1997)
 Julia Schmid (2011)
 Harro Schmidt (2004)
 Petra Schmidt-Heinrichsmeyer (1997)
 Joanna Schulte (2003, 2013, 2017)
 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)
 Birgit Streicher (2018)
 Elisabeth Stumpf (2018)
 Klaus Stümpel (2003, 2010)
 Franziska Stünkel (2018)
 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 Wetzel (1999, 2010)
 Kai Wetzel (2000)
 Sabine Wewer (1996, 1997, 2009)
 Janina Wick (2009, 2010)
 Mei-Shiu Winde-Liu (2012, 2016, 2018)
 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 Zeiβig (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

09. September 2018 bis zum 28. Oktober 2018

Herausgeber

Stadt Salzgitter

Städtische Kunstsammlung

Museumstraße 34 | 38229 Salzgitter

Leiter des Fachdienstes Kultur

Hartmut Schölch

Konzept und Umsetzung der Ausstellung

Stephanie Borrmann, M. A.

Aufbauassistenz

Astrid Pastuschek | Karsten Guhrmann | Hans-Erich Mrowietz

Konzept und Design der Kommunikationsmedien

LIO Design GmbH | Gerald Riemann und Stephanie Wolf

Fotonachweis

Ricus Aschemann S. 4, 6–7 | Thomas Dillmann S. 8, 10–11

VG Bild-Kunst Bonn S.14 |

VG Bild-Kunst Bonn, Frieder Zimmermann (Foto), S.12, S.15

Beate Haupt S. 16, 18–19 | Wolfgang Kessler S. 20, 22–23

Debora Kim S. 24, 26–27 | Katrin Ribbe S. 28, 30–31

Birgit Streicher S. 32, 34–35 | Elisabeth Stumpf S. 40, 42–43

Franziska Stünkel S. 36, 38–39 | Mei-Shiu Winde-Liu S. 44, 46–47

Rechte

Alle Arbeiten © die Künstler, für die Texte © Autoren und für die

Publikation © Städtische Kunstsammlung Salzgitter

Gesamtherstellung

ROCO Druck GmbH

1. Auflage: 500 Stück

ISBN 978-3-9820223-0-7

