



# SALON SALDER

— NEUE KUNST AUS NIEDERSACHSEN —

## Identitäten

Die menschliche Identität ist ein komplexes Geflecht verschiedenster geschichtlicher, biographischer, kultureller, religiöser und sozialer Zusammenhänge.

Spielarten des »wildes Denkens« über Identitäten präsentiert ROLF BLUME im SALON SALDER indem er Gegenständen des alltäglichen Lebens mit konkreten Funktionen eine neue Bestimmung gibt. Auch JOSEPHINE GARBE macht prosaische Alltagsgegenstände zu den Protagonisten ihrer Kunst und haucht ihnen ein neues Leben ein. Außerdem hält sie der Betrachterin und dem Betrachter den Spiegel vor und verweist mit ihrer minimalistischen Installation auf menschliche Befindlichkeiten. ALEXANDER STEIG beschäftigt sich auf mehreren Ebenen mit dem Thema Identität. Bei ihm spielt sowohl die qualitative als auch die numerische eine Rolle. Sind zwei Gegenstände in allen Eigenschaften gleich oder sind sie in Wirklichkeit ein und derselbe Gegenstand?

Sowohl KATRIN RIBBE als auch JOANNA SCHULTE verarbeiten künstlerisch sowohl die eigene familiäre Identität als auch das Frauenbild in der Gesellschaft. Ribbe zeigt eine Reihe Porträts mit erfolgreichen Unternehmerinnen – Frauen, die ihren Mann stehen, wie es so schön heißt. Schulte spielt mit dem Klischee »a Woman's work is never done« und lässt die Besucherinnen und Besucher dieses im wahrsten Sinne des Wortes mit Füßen treten. PATRICIA LAMBERTUS spielt in ihrer panoramaartigen Installation mit unserem visuellen Vertrauen und überwältigt uns mit ihrem Kosmos.

UWE BRODMANN präsentiert in seiner Fotoserie *I me self* Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens sowohl im privaten wie auch im beruflichen Kontext in erzählerischen Panoramen. TIMO HOHEISEL setzt sich zum einen mit der staatlichen Grundlage unserer gesamtgesellschaftlichen Identität auseinander und geht zum anderen der Vorstellung von Heimat nach, sowie dem Umgang der Menschen mit ihren eigenen Ressourcen.

Ist ein menschenleerer Raum wirklich leer oder ist dessen ehemaliger Bewohner darin noch spürbar? In den Fotoarbeiten von BIRTE HENNIG geht es um Räume, die verlassen sind – einsam darauf wartend, dass der Bewohner wieder zurückkehrt. MATTHIAS LANGER malt nicht einfach Bilder von leeren Räumen, sondern erzählt in seinen Stillleben Geschichten von abwesenden Menschen.

ROLAND DÖRFLERS Malerei ist gekennzeichnet durch eine außergewöhnliche Sensibilität für das Innere der Menschen, das Nicht-Fassbare nimmt auf der Leinwand die Gestalt von Körpern und Figuren an. LARS ECKERT zeigt in seiner Serie *Sidekick* Kinder, die sich mit ihren Maskierungen eine neue, andere, vielleicht stärkere

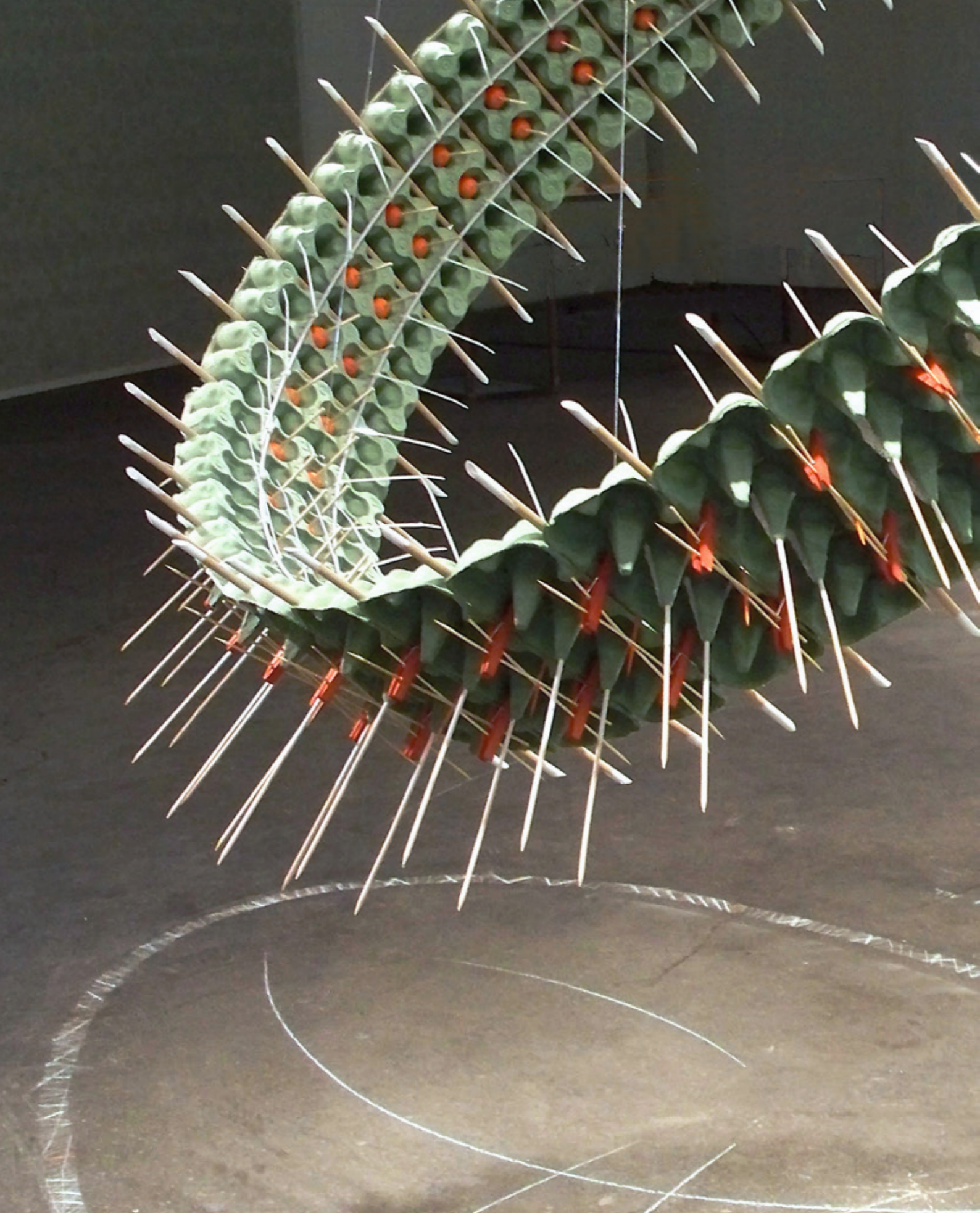
oder bessere Identität geben und sich für einen Moment – im Spiel – in einer anderen Welt befinden.

Die menschliche Identität ist nichts Eindeutiges, sondern ein Balanceakt zwischen sich selbst und der Gemeinschaft. Wir entscheiden, ob wir uns den Anforderungen der Gesellschaft anpassen oder gegen sie aufbegehren, so besteht immer ein interagierendes Verhältnis zwischen der individuellen und der kollektiven Identität. Die Künstlerinnen und Künstler im diesjährigen SALON SALDER thematisieren mit unterschiedlichsten Medien Rollenzuschreibungen, Verortungen sowie deren Verweigerung und gehen über die Frage nach deren Bedeutung für den Menschen hinaus, indem sie sie auch auf die Dingwelt und unseren Lebensraum beziehen.

Besonderer Dank gilt den diesjährigen Künstlerinnen und Künstlern sowie ACHIM ENGSTLER, PIA KRANZ, MAIK SCHLÜTER und MICHAEL STOEBER für deren fachliche Würdigung im Katalog und VERA BURMESTER im Rahmen der Eröffnung.

STEPHANIE BORRMANN, M.A.

KURATORIN DER STÄDTISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN



Gegenstände unseres alltäglichen Lebens haben konkrete Funktionen: mit Wäscheklammern werden Kleidungsstücke befestigt und in Eierkartons werden Eier transportiert, damit sie nicht kaputt gehen. Die Hersteller entwickeln ein ansprechendes Design in Form, Farbe und Materialität, damit man sich im Alltag gerne damit umgibt. Irgendwann gehen diese Dinge kaputt, sind Ballast und werden weggeworfen. Gelangen sie hingegen in das Atelier von Rolf Blume, finden sie sich dort als Teil einer umfangreichen Materialsammlung in einem überdimensionalen Baukasten wieder. Dort dreht und wendet, zerlegt und befragt der Künstler alle Teile. Dabei geht er der Frage nach, welche weiteren Funktionen in ihnen schlummern, die vielleicht ursprünglich gar nicht beabsichtigt waren.

Für *Egg-o-ist 1* wurden die Unterseiten der Eierkartons mittels roter Wäscheklammern zu einer großen kreisförmig schwebenden Raumskulptur, die einem Rhönrad gleicht, verbunden. Holzspieße ragen wehrhaft nach außen und im Inneren des Rades stehen die Enden von Kabelbindern tentakelgleich ab, als würden sie alles, was die Öffnung passiert, abtasten wollen. Der vollständige Titel lautet *Egg-o-ist – lautlos im All* (*»can you hear me, Major Tom?«*). In Verbindung mit dem Titel wird die Assemblage als ein sich bewegendes Objekt im All vorstellbar, ähnlich wie das Raumschiff aus STANLEY KUBRICKS (1925 – 1999) *Odyssee 2001*. Die Melodie des BOWIE (1947 – 2016) Songs klingt im Inneren des Betrachters an und weckt Assoziationen von Einsamkeit und Melancholie. Mit der geweckten Emotionalität erhält das Objekt auch eine menschliche Facette. Die Einsamkeit des »Egoisten«, der nur um sich selbst kreist, wird greifbar.

Das zweite Objekt *Der Egg-o-ist – gestrandet* (*»is anybody out there?«*) spinnt den Stoff weiter. Auf Erden angekommen, hat sich die anmutige Form nun zu einem Kreisel verdichtet. Es ähnelt

einem holländischen Mühlradkragen aus dem Barock, denn die Kartons wurden fächerartig ineinandergeschoben. Die nie beachteten Außenkanten der Kartons werden durch die Stapelung und damit einhergehende Verdichtung der Form zu einem ästhetischen Erlebnis. Wohl kaum jemand traut Alltagsgegenständen diese innewohnende ästhetische und erzählerische Kraft zu. Die spielerische Anmutung der neuen Form und ihre teilweise noch erkennbare Funktion aus dem früheren Alltag eröffnen dem Betrachter ein vielfältiges Assoziationsspektrum und bringen ihn zum Staunen. Erst fern vom Alltäglichen können sie ihr Potenzial als Utopie von Form und Inhalt entfalten, die ihren Platz in der Ding- und Gedankenwelt der Menschen einfordern.

Aber nicht nur im Atelier geht der Künstler der Frage nach, welches Potential in den Artefakten des Alltags steckt. Sie ist auch im Alltag virulent, wie die Wandobjekte *Erweiterte Realitäten –*

*Localizer* (*»...nur spielen!«*) Nr. 1–3 zeigen. Die schmalen, hochformatigen Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen die Begegnung zwischen einem schwebenden Betontrichter und einer Satellitenschüssel auf einem Häuserdach in den Bergen. Die malerische und zeichnerische

Bearbeitung durch den Künstler lassen den Trichter wie eine Schaltzentrale erscheinen, denn er ist umgeben von kreisenden Orbits und Liniengefügen, die aussehen, als würde er Signale an die Satellitenschüssel auf dem Dach senden und empfangen. Vor dem Hintergrund der zunehmenden Überwachung mit versteckt angebrachten Kameras im öffentlichen Raum trifft die Poesie der Kunst hier auf eine aktuelle Diskussion in der Gesellschaft.

In Blumes Objekten vereint sich der Freigeist des Bricoleurs, der im spielerischen Experiment neue Möglichkeiten aufspürt und mit präziser Ingenieurskunst das Spielerische ernsthaft umsetzt. Jedes Stück bekommt seinen Platz und seine Aufgabe in der neuen Konstruktion, die in einer uns bis dato unbekannten Welt ihre Aufgabe hat. Um die Poesie der Objekte zu erfahren, sind die Titel unverzichtbar. Sie sind zwar mehr Wortspiel oder Fragment als Benennung, aber sie produzieren in dieser Offenheit innere Bilder, Klänge und Vorstellungen beim Betrachter, die im kollektiven Bildgedächtnis gespeichert sind, wie z.B. der Bowie Song. Damit aktiviert Blume ein dichtes Gewebe von vielschichtigen Assoziationen beim Betrachter, die dessen Gedankenwelt für seine Objekte öffnen können und den Boden für neue Erfahrungen mit seiner Kunst bereiten.

## ROLF BLUME

### *Spielarten des wilden Denkens*



vorherige Seite DER EGG-O-IST 1 – LAUTLOS IM ALL 2009 | Assemblage, Materialmix | 180 x 180 x 140 cm

FEMININES FLUGOBJEKT 2018 | Assemblage, Materialmix | ca. 60 x 40 x 20 cm

DER EGG-O-IST 2 – GESTRANDET 2013 | Assemblage, Materialmix | ca. 76 x 80 x 76 cm

Seite 11 ERWEITERTE REALITÄTEN – LOCALIZER, NR. 1–3 2018 | Foto-Prints auf Hahnemühle, übermalt; kaschiert auf Leinwand | 165 x 45 x 2 cm



Frei nach dem deutschen Philosophen RICHARD DAVID PRECHT (1964) stellt der Fotograf Uwe Brodmann an verschiedene Braunschweiger die Frage *Wer bin ich und wenn ja, wie viele?* Gemeinsam mit den Portraitierten sucht er nach Antworten auf diese Fragen. Brodmann nennt diese Portraitreihe *I me self*. Die These stammt von dem amerikanischen Philosophen und Psychologen GEORGE HERBERT MEAD (1863 – 1931) der damit meint, dass die Identität, das »self«, nicht von Beginn an vorhanden ist. Das »I« ist die Kreativität und Spontaneität, alles das was der Mensch von Geburt an mitbringt. Das »me« nimmt Reaktionen des Umfeldes, der Gesellschaft auf, filtert, sortiert und reflektiert sie. *Das self stellt das Ergebnis der Wechselwirkungen von I und me dar.*<sup>1</sup> Identität ist in der heutigen Zeit längst nichts Eindeutiges mehr, sondern ein Balanceakt mit sich und der Gesellschaft.

Brodmanns Portraits sind getragen von einem sehr klaren Konzept, nichts an seinen Bildern ist beliebig. Ähnlich wie beim klassischen Portrait, überwiegend ein Hochformat, so dass die Vertikale betont ist, steht die Physiognomie bzw. in Brodmanns Fall der Portraitierte im Mittelpunkt. Den Bruch mit unseren Sehgewohnheiten erzeugt Brodmann durch seine Entscheidung für ein extremes Querformat. Auf seinen Bildern ist der Portraitierte meist mittig oder neben der Mitte platziert, er weitet den Raum im eigentlichen Sinne nach rechts und links, gewährt weite Ausblicke und tiefe Einblicke, erzählt eine Geschichte, inszeniert wie auf einer Theaterbühne. Das Umfeld, sowohl der Arbeitsplatz als auch die private Situation, gehört zur Situierung, es charakterisiert die Menschen und hilft dem Betrachter bei der Einordnung des Gegenüber. Ausgehend von dem Fotografierten beginnt das Auge das Bild nach vertrauten Gegenständen und Dingen abzusuchen. Dies ist in der Geschichte der Portraitfotografie ein probates Mittel, welches Brodmann anwendet, um Nähe und Vertrautheit aufzubauen.

Dr. Thomas Richter, Direktor des Herzog Anton Ulrich-Museums, lässt sich in seinem privaten Arbeitszimmer mit seiner Frau fotografieren. In lässiger Haltung haben die beiden auf einem Sessel Platz genommen. Gelenkt wird der Blick durch das Paar. Die Gitarre und die Schallplatten identifizieren Richter als Musikliebhaber. Die schweren Folianten neben dem historischen Sekretär, selbst das »rote Bild« an der Wand, zeugen von der engen Verbundenheit des »privaten« Richter mit seiner Wirkungsstätte, dem Herzog Anton Ulrich-Museum.

Für Brodmann ist die Identität der Person mit ihrem sozialen und architektonischen Umfeld von Bedeutung. Eine Wohnung

ist immer auch ein Portrait von seinem Bewohner. Es unterstützt das Bild, das wir uns von dem Protagonisten machen, ebenso wie unsere Kleidung Ausdruck unserer Persönlichkeit ist. Die Arbeiten Brodmanns vermitteln nicht den Eindruck ein Eindringling im Wohnzimmer oder im privaten Umfeld der Dargestellten zu sein, weil das Wohn- oder Esszimmer ohnehin zu den Bereichen gehören, in denen Gäste empfangen werden, das einer Öffentlichkeit präsentiert wird. Privatheit und Arbeitswelt sind heutzutage meist keine Gegensätze mehr, sondern ergänzen sich. Der Fotograf hat mit dem Portraitierten ein Bild für den Betrachter entworfen – ein Bild, mit dem auch der Fotografierte einverstanden ist, wie viel er von sich preisgibt. Er gewährt uns einen selbstbestimmten, wohlgedachten – keinen zufälligen oder willkürlichen – Einblick. Ohnehin stehen die von Brodmann ausgewählten Personen durch ihren Beruf in der Öffentlichkeit, so dass sie sich auch in ihrem Alltag mit ihrer Darstellung in der Öffentlichkeit auseinandersetzen müssen. Am deutlichsten wird die Trennung von Beruf

und Privatem bei Bernd Gersdorff. Er hat sich für ein klassisches Familienbild entschieden. Mit seiner Ehefrau Kiki präsentiert sich Gersdorff im Kreise seiner Tochter, Sohnes und Schwiegertochter sowie seinen Enkelkindern. Attribute

## UWE BRODMANN

### *I me self*

wie ein Fußball, ein Basketball – mit dem Schatten eines Basketballkorbs – ein Dreirad und ein Kinderfahrrad dokumentieren, dass es sich um einen Familiennachmittag – um Freizeit handelt. Für Uwe Brodmann zählt die Aussagekraft des Portraitierten und seine Situation, die er mit der Fotografie aufzeigt. Die Situationen, wie wir sie auf den Bildern sehen, dokumentieren einen gewissen Moment, den es so nie wieder geben wird. In dieser für den SALON SALDER entstandenen Bildreihe wird noch ein weiterer Aspekt deutlich: das Portrait ist immer eine künstlerische, inszenierte Darstellung des Menschen mit allen individuellen Merkmalen seines Aussehens und seines Charakters zu einem bestimmten Zeitpunkt seines Lebens – seiner Identität.

STEPHANIE BORRMANN

<sup>1</sup> »Mind, Self and Society.« Edited by Charles W. Morris. Chicago 1931. (Deutsche Übersetzung: »Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus.« Frankfurt am Main 1968)





*Ich beginne mit dem Strich auf der weißen Fläche, manchmal mit Kritzeleien, Flecken und Kürzel. Das unvermutete Auftauchen von Linien und losen Formen beim Hantieren mit Kohle, Kreide und Graphit ist zunächst wie ein Spiel das sich selbst genügt. Plötzlich wird ein Gebilde sichtbar und ich nehme mein Thema auf, das Thema eines linearen Körperbildes. Du weißt, mich interessiert der menschliche Körper in der Allmacht und Gewalt des Raumes.* Roland Dörfler im Gespräch mit ARWED D. GORELLA (1937 – 2002) 1985.

Für Dörfler war die Handzeichnung immer der Malerei ebenbürtig. *Manche Maler zeichnen mit Farbe; und manche Zeichner malen mit Graphit, Rötel, Kreide und Pastellstiften*, so Dörfler (ebenfalls ein Zitat aus dem oben genannten Gespräch) 1985. Der Zeichnung in seinem Werk kommt eine besondere Bedeutung zu, da er diese für sich schon in der Kriegsgefangenschaft entdeckt hat. Sie ist ein konstantes Medium durch alle Jahre seines künstlerischen Schaffens. Das graphische Werk Roland Dörfler hat einen großen erzählerischen Wert, da Dörfler wie er selbst sagt, bei der Zeichnung beginnt im kleinen zu fabulieren, aus den Einfällen heraus entwickelt sich die Figur – die Zeichnungen sind angefüllt und reichhaltig verspielt. Er ist als Zeichner mehr Suchender, lässt vieles offen, öffnet mehr Räume, die einen starken erzählerischen Bezug haben. Auf den Zeichnungen sind die Gebärden der Körper raumgreifend, ihr Ausdruck ist expressiv. Lineare graphische Elemente sind bildbestimmend und kontrastieren mit malerischen Bildräumen in seinen Mischtechniken.

Das Thema Roland Dörflers war immer der Mensch – der Mensch mit all seinen Gefühlen und all seinen Befindlichkeiten ist der Mittelpunkt seiner Malerei – so auch auf dem Triptychon von 1985. Es zeigt auf drei gleichberechtigten Bildtafeln jeweils eine menschliche Figur und einen Quader. Die Bilder sind ähnlich einer Filmsequenz aneinandergereiht. Die erste Sequenz oder der linke Flügel des Triptychons zeigt einen liegenden Menschen – die Figur scheint aus zwei Würfelhälften, die ihn zu erdrücken drohen, herauszufallen. Das mittlere Motiv nimmt die Szenerie des eingeklemmten Menschen auf. Die beiden großen massiven Blöcke scheinen nun weiter auseinander geschoben zu sein, die Öffnung gibt den Blick frei auf die gesamte

Figur. Sie hat mehr Raum und ist mittig im Bild platziert, so dass sie das Bild teilt. Die erste Arbeit ist noch sehr statisch, schon auf dem mittleren Bild beginnen die Flächen sich aufzulösen und die Kontraste zwischen dem Block und der Figur beginnen sich malerisch zu verbinden. In der letzten Sequenz oder im rechten Flügel des Triptychons ist die Würfelkonstruktion malerisch komplett aufgebrochen, es ist nur noch die rechte Hälfte des Quaders zu erahnen, die Fläche ist nicht mehr dominant, alles fließt ineinander über. Die Figur kauert oder hockt seitlich vor dem Würfel. Die hockende Figur ist in sich versunken, dreht uns den Rücken zu. Das Triptychon ist in gedeckten, erdfarbenen Tönen, gehalten. Vom ersten bis zum dritten Bild gibt es einen Gewinn an Farbe. Der erste Quader ist in grauen Farben gehalten, er ist massiv, unverwundlich und gewaltig. Das bewusst konstruierte eines Würfels, das Anorganische, steht dem menschlichen Körper, dem Organischen, gegenüber. Figur und Raum gehen eine Beziehung ein. Es ist ein Wechselspiel zwischen Geometrischem und Figurativem. Die Figur hat sich im Ablauf auch farblich entwickelt, als wäre ihr Leben eingehaucht worden. Man kann das Triptychon als Ablauf lesen, in dem sich die Figur entwickelt. Die eingesetzte malerische Fläche in Form eines Trapezes über alle drei Werke weist jedoch auf eine zeitgleiche Existenz hin.

Auch wenn die menschliche Figur Roland Dörflers eine ihm eigene Charakteristik hat, so ist sie nicht individualisiert, sie ist anonym – hat eine Allgemeingültigkeit, so dass jedermann sich mit ihr identifizieren kann. Es ist ein symbolhafter Mensch, nackt, allem entblößt, der für das Leid steht. Auch dieses Leid ist nicht definiert. Die Figur ist nicht durch Zeit oder einen besonderen Ort bestimmt. Die Quader sind für die Figur Bedrohung und Schutz, Fall und Halt, Gefängnis und Ausbruch. Die Bedeutung, die von dem Block ausgeht, ist ebenfalls undefiniert und nicht in irgendeiner Zeit verortet, er hat eine überzeitliche Bedeutung.

Roland Dörfler hat eine Zeit ohne ordnende Kraft, eine Zeit des Chaos für Geist und Seele erlebt und durchlebt – eine Zeit der inneren und äußeren Instabilität. Die Zeichnungen machen deutlicher als die Malerei, welchen Schaden Leid an der Seele des Menschen anzurichten vermag und welche Bedeutung innerer und äußerer Stabilität zukommt. Roland Dörflers Werk ist gekennzeichnet durch eine außergewöhnliche

## ROLAND DÖRFLER

### *Der existenzielle Mensch*

Sensibilität für die innere Struktur der Dinge bzw. des Menschen. Dem unfassbaren des Menschen gibt er Gestalt in Form seiner Körper und Figuren.

STEPHANIE BORRMANN







Helden liegen oft verborgen in den Verkleidungskisten vieler Kinderzimmer. Werden deren Masken, Capes und Lichtschwerter herausgeholt und angezogen, dann entwickeln Stoff, Plastik und Leuchtdioden magische Kräfte. Aus Spiel wird Ernst. Bekleidet mit den Symbolen ihrer Helden, können die Kinder nun die Welt retten, zum Mond fliegen, die Bösen verfolgen und bestrafen. Nichts kann sie treffen, kein böses Wort, kein Schlag ins Gesicht, keine Pistolenkugel. Sie werden gefeiert und geliebt von allen und vielleicht ein wenig beneidet. Bis die große Schwester ins Zimmer kommt und beim Anblick des Helden anfängt zu lachen, bis der innige Schwur unterbrochen werden muss, weil es an der Tür klingelt oder bis Aaron, den Helm nachdenklich betrachtend, selbst das Spiel beendet und ihn zurücklegt – für den kleinen Bruder.

Das könnten die Geschichten hinter Luca, Zoe und Aaron sein, drei der zwölf Kinder, die der Künstler Lars Eckert in der Serie *Sidekick* gemalt hat. Als Halb- oder Dreiviertelfiguren stehen sie vor uns und sind völlig eingenommen von einer Geschichte, die nur sie selber kennen. Eckert malt in dieser Serie nicht so erzählerisch wie man es von seinen anderen Arbeiten

kennt. Ohne Umraum wurden seine kindlichen Protagonisten portraithaft freigestellt und müssen aus sich selbst heraus Präsenz und Strahlkraft entwickeln. Der Moment, den Eckert festhält, erscheint auf den ersten Blick verwirrend, weil die Posen keine Heldentaten vorführen. Man gewinnt eher den Eindruck des Scheiterns, wie bei Greta, die sich so vehement von uns abzuwenden scheint, dass der Umhang noch mitschwingt oder Tom, der uns unglücklich und mürrisch anschaut. Paul ist noch mitten im Spiel. Ausgestattet mit dem Konterfei von GAGARIN (1934 – 1968) auf dem T-Shirt und Pappflügeln startet er mit gestreckten Armen zum Mond. Zwölf Kinder zwischen acht und elf Jahren, die es so nicht gibt und doch geben könnte. Typisch und doch einzigartig, schwer bestimmbar in den Emotionen, offen für alle Geschichten, mit denen der Betrachter vor ihnen steht und doch nicht beliebig. Im Alltag würden die Kinder diese Momente vielleicht vergessen, zeigen sie doch nichts, worauf man stolz sein könnte. Eckert zeichnet sie hingegen aus, indem er eine doppelte Rahmung aus goldglänzenden Klebestreifen auf die Wand bringt. Aber auch sie verunsichert, denn durch Material und Auftrag wirkt die Rahmung verwackelt, provisorisch und vergänglich.

Der Titel dieser Serie hat seinen Ursprung im Film und in der Literatur. Der Sidekick ist eine Figur, die dem Helden oder Genie zur Seite gestellt wird. Wie die Kinder wollen auch sie helfen, nur fehlen ihnen die herausragenden Fähigkeiten des Genies. Kinder

gelten hierzulande meistens als »Menschen in Entwicklung«, die Kindheit ist nur eine Übergangsphase in die Welt der Erwachsenen. Dafür müssen sie erzogen und geführt werden, womit auch Gefühle der Ohnmacht verbunden sind, weil sie an Grenzen stoßen. Sie reiben sich an den Zuweisungen der Erwachsenen. Viele Kinder träumen deshalb davon, wie ihre Vorbilder verborgene physische und mentale Kräfte zu haben, um den Erwachsenen zu imponieren, sie zu überraschen und bei jenen das Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten zu wecken.

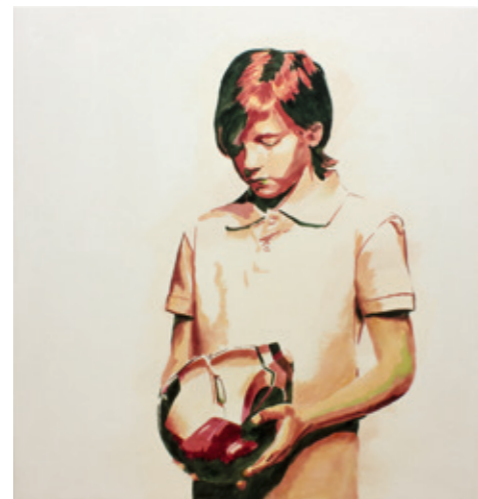
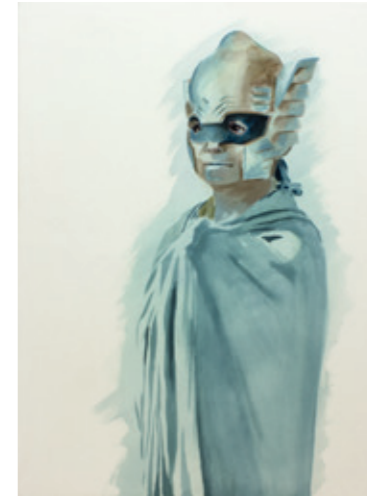
In Eckerts Gemälden treten die Kinder als Autoritäten in eigener Sache auf, denn der Künstler nimmt sie ernst in ihrer Enttäuschung und auch in ihrer Aufgabe, mit dem Scheitern im Augenblick fertig werden zu müssen. Dafür werden sie ausgezeichnet. Wohlwissend, dass sie unter Umständen die Auszeichnung nicht zu schätzen wissen. Schließlich wird man nur für Leistungen ausgezeichnet. Aber noch nicht einmal dort konsequent, denn es gibt auch Urkunden für zweite und dritte Sieger. Lob fließt im Überfluss wie in der Installation *Nimbus*. Gold rinnt stetig über die Kleidung auf der Wäscheleine, wie über Goldmarie im Märchen. Nur trifft es hier niemanden der sich besonders verdient gemacht hat, sondern nur anonyme Wäschestücke, die sich gemäß ihrer textilen Natur damit vollsaugen. Das Gold breitet sich aus und der Überschuss tropft in ein Auffangbecken. Die Ehrung wird gar nicht gewürdigt.

Durch das Fokussieren auf die gesellschaftlich anerkannte Leistung, verschwindet der anerkennende Blick auf die Selbsterkenntnis und Selbstgestaltung, die jedes Individuum leisten muss, um ein Gefühl für die eigene Identität zu bekommen und auch die Grenzen zu erleben, an denen es sich von der Gesellschaft unterscheidet. Klarheit darüber bekommen die Menschen oft erst im Moment des Scheiterns.

PIA KRANZ

## LARS ECKERT

### *Broken Dreams*



NOAH | 90 x 85 cm // TOM | 90 x 65 cm // GRETA | 90 x 105 cm // MOA | 90 x 65 cm

CHARLOTTE | 90 x 85 cm // ZOE | 90 x 85 cm // LUCA | 90 x 85 cm // MARCEL | 90 x 105 cm

AARON | 90 x 85 cm // IDA | 90 x 65 cm // PAUL | 90 x 105 cm



VOR DEM SPIEGEL 2019  
Mimose, Spiegel, Lampe | Maße variabel

Josephine Garbe ist eine große Verwandlerin. Wenn sie prosaische Alltagsgegenstände zu Protagonisten ihrer Kunst macht, erleben sie eine beeindruckende Metamorphose. Sie fangen an Geschichten zu erzählen, in denen wir uns wiedererkennen. Das rückt ihre Werke in die Nähe der großartigen Inszenierungen der Bühnenmagierin PINA BAUSCH (1940 – 2009), die einmal von sich gesagt hat: *Ich glaube an die Kraft der Fantasie. Wenn ich will, dass die Sonne scheint, dann lasse ich sie einfach aufgehen – auch in Wuppertal.* Das könnte auch das Credo von Josephine Garbe sein, die häufig selbst im Mittelpunkt ihrer theatralen und performativen Installationen und Aktionen steht.

So in *Zeig ich* (2016), einer abgefilmten Aktion, in der sie ihr Gesicht mit feuchtem Ton bedeckt, in den sie allerlei Früchte, Gummibärchen und Maiskörner steckt, und so lange traktiert, bis sie wie ein erbarmungswürdiges Monster aussieht. Der Eindruck wird durch die kläglichen Urschreie verstärkt, die sie zwischendurch ausstößt. Furcht und Mitleid, Anziehung und Abstoßung halten sich beim Betrachter die Waage. Er wird von einer emotionalen Ambivalenz bewegt, auf die es die Künstlerin abgesehen hat, die ihn bei der Betrachtung des Werks in eine ganz enge Konfrontation mit sich zwingt. In *everything is alright* (2017) ist sie ebenfalls ihre eigene Protagonistin. Auch hier spielt sie mit der Evokation gegensätzlicher Anmutungen. Einerseits ist sie vertrautes, herumhüpfendes Kind, andererseits unvertrautes, fremdartiges Wesen. Das »Heimliche« und das »Unheimliche«, SIGMUND FREUD (1856 – 1939), sind gleichermaßen anwesend.

Nicht anders bei der Aktion *Fuck OFF* (2018). Für das Foto hat sie nackt auf einem Stuhl Platz genommen. Ihr ganzer Körper ist von bunten Luftballons bedeckt, wie bei einem Kindergeburtstag. Nur die Beine sind sichtbar, wie von einem Pin-up Girl leicht in die Luft gehoben. Die Situation hat etwas Lockendes, aber der Titel des Bildes hält den Betrachter auf Abstand. Wieder beobachten wir ein Spiel von Anziehung und Abstoßung. Im Kontext der Kunst ließe sich das Bild aber auch in ganz anderer Weise lesen. Als Frage, inwieweit die Künstlerin bereit ist, ihr eigenes Werk mit anderen zu teilen und ob sie es im Grunde nicht lieber für sich behalten würde.

Aus demselben Jahr, 2018, ist das Video *No Position*, das im SALON SALDER gezeigt wird. Es besteht aus einzelnen Aufnahmen die so hintereinandergeschaltet werden, dass der Eindruck von Bewegung entsteht. Nicht fließend, sondern eher im hektischen, ruckartigen Stop-Motion-Modus. Ein Beamer, der auf einem Stuhl steht, wirft die Bilder auf einen Vorhang aus Stoffbahnen, der sie durch seine Textur leicht verunklart. Wieder sehen wir die Künst-

lerin selbst, nackt, die sich auf einem Bett hin und her wirft. Auch hier ist der Eindruck widersprüchlich. Einerseits exponiert sie sich, andererseits scheint sie vor dem Auge der Kamera zu fliehen.

Wie stets bei den Werken von Josephine Garbe geht es auch hier um den Subtext. Ganz klar stehen die Bilder in der Tradition des weiblichen Aktes in der Kunst. Der wurde fast immer von Männern kommissioniert und geschaffen. Obwohl abwesend, ist der Mann auch hier in symbolischer Weise anwesend. Seine Gegen-

wart wird durch den Stuhl suggeriert, auf dem der Beamer steht. Er wirkt eher wie ein aufdringlicher Voyeur als ein dienendes Gerät. Obwohl wir wissen, dass die Künstlerin bei diesem Werk ihre eigene Auftraggeberin und Autorin ist,

stellt sie sich und uns die Frage, inwieweit sie bei ihrer Selbstdarstellung immer noch vom männlichen Blick und Begehren gelenkt wird. Und darum kämpft ihre Position in allumfassender Weise zu finden, nicht nur als Frau, sondern auch als Künstlerin im Kunstbetrieb.

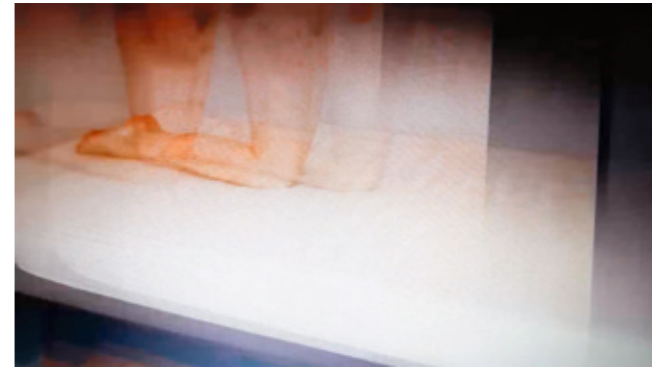
Auch Josephine Garbes neue Werke für den SALON SALDER kämpfen um Position und Haltung und damit um eine eigene Identität. *Vor dem Spiegel* (2019) zeigt, von einer einsamen Glühbirne beschienen, eine Mimose, die sich im Spiegel anschaut. Drei Gegenstände wie in einem BECKETT (1906 – 1989) Drama, alle semantisch aufgeladen wie Kraftwerke, die sich gegenseitig Spannung zuführen. Eine Installation von äußerster Reduktion und maximaler Bedeutungskraft, in der die Objekte wie von selbst zu Statthaltern menschlicher Befindlichkeit werden.

Diese Dimension besitzt auch die Installation mit dem Titel *gestreckt und aufrecht* (2019). Sie zeigt zwei Stühle, die durch eine rote, durchhängende Bettdecke miteinander verbunden sind. Sie trägt einen weißen Bettbezug, aus dem die Silhouette eines Menschen so ausgeschnitten ist, dass man meint, man schaue in sein Inneres. Dieser Mensch ist alles andere als das, was der Titel verspricht. Aber vielleicht hat er gerade in dieser entspannten und gelösten Haltung, die dem militärischen Ton des Titels Hohn spricht, zu seinem ureigenen Habitus und seiner Identität gefunden.

MICHAEL STOEBER

## JOSEPHINE GARBE

### *Entspannt und gelöst*





Jede Fotografie ist ein Stilleben. Auf Fotografien sehen wir lediglich die Stellvertreter von Objekten und Subjekten. Raum und Zeit sind fixiert, das, was wir sehen befindet sich in einer Distanz zu uns, ist nicht greifbar und illusionär. Die Anmutung des Realen täuscht uns. Alles ist nur mittelbar vorhanden, nicht mehr als ein Zeichen oder eine Spur. Wir imaginieren die Realität in den Bildern und versuchen dabei die Zeit retrospektiv zu aktivieren. Etwas ist sichtbar und gleichzeitig abwesend.

Stille und Stillstand zeigen die Bilder von Birte Hennig, die sie unter dem Titel *Wartezimmer* (2006), in einer kompakten Serie von 6 Bildern zusammenfasst. Die Arbeit könnte aber auch »The Man Who Wasn't There«<sup>1</sup> heißen, denn ihr eigentliches Thema ist die Abwesenheit einer uns unbekannt Person. Der Titel der Arbeit lässt zunächst an einen Raum denken, in dem man wartet:

beim Arzt oder in Behörden, meist vor verschlossenen Türen, in der Hoffnung, dass das Warten nicht allzu lange dauert und die Zeit schnell vergeht. Denn das Warten in solchen Räumen wird häufig als quälend leerer Zeitraum empfunden. In Hennigs Bildern wartet niemand. Im Spiel mit dem doppelten Wortsinn des Titels dreht die Fotografin die Bedeutung um: nicht der Mensch wartet, sondern der Raum.

Die Hinterlassenschaften, die Birte Hennig fotografierte, gehörten einer noch lebenden Person. Diese hatte sich entschlossen, den Raum, so wie die Fotografin ihn vorfand, einfach unverschlossen zurückzulassen. Eine Person verlässt ihr Haus oder ihre Wohnung und kehrt (absichtsvoll) nicht zurück. Die Gründe dafür bleiben unbekannt. Dies ist ein klassisches Thema der Kriminalliteratur: Aussteigen, Zurücklassen, Untertauchen, einfach Verschwinden. Vielleicht auch: die eigene Identität aufgeben. Eine neue Rolle annehmen, ein neues Bild von sich selbst zeichnen. In jedem Fall ist es ein radikaler Bruch mit der Zeit, dem Raum, dem

eigenen sozialen Gefüge und der darin vorgesehenen Rolle. Auch eine große Gleichgültigkeit gegenüber den Dingen drückt sich darin aus. Und denen gegenüber, die sie schließlich vorfinden und sich Fragen müssen, was damit zu tun sei. Insofern reagiert Birte Hennig konsequent: sie bewertet nicht, recherchiert nicht die Gründe für das Zurücklassen oder den Aufenthaltsort der Person, sondern zeigt uns, das was ist, aber auch das, was sein könnte.

Die Fotografie bringt die Wirklichkeit immer zum Verschwinden und erzeugt eine neue fotografische Wirklichkeit. Eine Welt, von der wir nie wissen, ob sie wirklich existiert (hat). Die Story zum Bild ist labil, sie kann jederzeit erfunden werden. Kontext und Text ändern die Bedeutung einer Fotografie. Die Zeichensprache der Fotografie, ihre Ikonografie oder Symbolik, ihr metaphorischer Gehalt können überbordend und theatralisch sein, aber auch unpräzise und nüchtern. Das sind formale Fragen, die sich je nach Anspruch in die eine oder andere Richtung interpretieren lassen. Die Fotografien von Hennig sind geprägt von einer stillen, poetischen Sicht. Leise und behutsam bewegt sich die Fotografin durch diesen Raum, begibt sich auf Spurensuche und versucht dabei so wenig Spuren wie möglich zu hinterlassen.

Jede Fotografie zeigt einen Tatort. Die ist ein feststehender Topos der Theorie. Ein schlüssiges und markantes Sinnbild für die Abwesenheit des Lebens in fotografischen Bildern. In dieser Logik des nicht Realen kann auch ein Raum lebendig werden und

warten. Wie in einer kafkaesken Erzählung wartet der Raum auf eine Person, ohne zu erfahren, warum diese den Raum verlassen hat und ob sie je zurückkehren wird. FRANZ KAFKA (1883 – 1924) beschäftigte sich in seinen Geschichten mit der

Vergeblichkeit des Wartens, erkannte darin letztlich den eigentlichen (Un-)Sinn des Lebens. Fotografien verleiten zum Spekulieren: die Person, die nicht da ist, kann nicht zur Rechenschaft gezogen werden, kann nicht vor unseren Augen handeln und ist in nichts involviert. Sie kann auch nicht befragt oder untersucht werden. Wir sehen nur Spuren einer Existenz. Vielleicht ist die Person nunmehr glücklich und befreit? Vielleicht auch auf der Flucht? Die Bilder geben uns keinen überprüfbaren Anhaltspunkt. Wir wissen nicht einmal, ob die Person existiert. Die Fotografien stehen still und warten dauerhaft.

MAIK SCHLÜTER

1 »The Man Who Wasn't There« (Spielfilm) USA, 2001



WARTEZIMMER.WASCHBECKEN 2006 | Inkjetprint | 50 x 70 cm

WARTEZIMMER.RESTE 2006 | Inkjetprint | 50 x 70 cm

WARTEZIMMER.HOSE 2006 | Inkjetprint | 50 x 70 cm

WARTEZIMMER.HAUSSCHUHE 2006 | Inkjetprint | 50 x 70 cm

WARTEZIMMER.BETT 2006 | Inkjetprint | 50 x 70 cm





Im Werk von Timo Hoheisel beobachten wir nicht selten eine Dialektik des Verhüllens und Enthüllens. Zum Beispiel in *Buchobjekte*, ein work in progress, mit dem der Künstler 2014 während seines Studiums an der HBK Braunschweig begann und das er bis heute fortsetzt. Die maßstabsgetreuen Repliken aus Pappmaché von Büchern löschen deren Inhalt, lassen aber ihre Form, die von eigener Signifikanz ist, umso deutlicher hervortreten. Für *Gestrichene Zeitungen*, entstanden anlässlich des Jahreswechsels 2014/2015, hat Hoheisel Zeitungsseiten weiß eingefärbt, so dass die Inhalte zu Gunsten einer Tabula rasa zurücktreten. Nur im Gegenlicht sind sie noch schwach zu erahnen und machen deutlich, dass auch das neue Jahr kaum anders sein wird als das vergangene. Seine Fotografie eines Pornofilms in einer Langzeitaufnahme von über 90 Minuten, *Man Fucks Woman* (2016), konserviert und liquidiert den Streifen, ist Bildentzug und Bildschöpfung zugleich. Die dabei entstandene farbige Abstraktion stimuliert die Fantasie des Betrachters nicht weniger als Hoheisels *Lichtdrucke* aus Irland (2017). Deren Bilder werden nur sichtbar, wenn man sie auf einen Leuchttisch legt – und auch dann nur als matter Abglanz.

Timo Hoheisels Strategie, einem Objekt etwas wegzunehmen, damit es auf diese Weise in seiner Bedeutung um so deutlicher hervortritt, erinnert an den Aletheia-Begriff im Werk von MARTIN HEIDEGGER (1889 – 1976). Der Philosoph hat sich *Aletheia*, in der Mythologie der Antike die Göttin der Wahrheit, in seiner Übersetzung aus dem Griechischen in eigenwilliger Weise angeeignet. Er übersetzt A-lethe-ia als »Unverborgenheit«, als das dem Strom *Lethe*, dem Fluss des Vergessens, Entrissene. Wobei er keineswegs die Bedeutung von Wahrheit als Richtigkeit bestreitet. Nur stößt der Denker mit seinem Verständnis des Wahrheitsbegriffs in tiefere Bedeutungsschichten vor, in die auch der Künstler mit seinen Werken gerne hinabsteigt. Die Wahrheit, so gesehen, bringt etwas an den Tag, was vorher nicht sichtbar war. Es setzt unser gewöhnliches Verständnis von Wahrheit als Übereinstimmung von Gedanke und Sache keineswegs außer Kraft, ist ihm indes weit überlegen.

Für Salder hat Timo Hoheisel zwei Werke ausgesucht, die beide auf ihre Weise Facetten von Identität spiegeln. Da ist zum einen seine Installation *Die Deutsche Verfassung* (2018). In ihrem Zentrum befindet sich eine Ausgabe des Grundgesetzes für die Bundesrepublik Deutschland. Hoheisel hat jede Seite des Gesetzbuches mit einem Lösungsmittel getränkt, danach ein Zellstofftuch auf sie gelegt, die ihre Druckerschwärze aufgesogen hat. Bei

diesem Vorgang und beim Abwischen der schwarzen Farbe von den Seiten hat sie auf den Tüchern eine Art von informellem Bild hinterlassen. Dann hat der Künstler ein Register für die Artikel angefertigt, in das er die entsprechenden Tücher eingeordnet hat.

In dem beiliegenden Gesetzbuch sind die Artikel natürlich unsichtbar geworden und nicht mehr lesbar.

Wie haben wir die Installation des Künstlers zu verstehen? Das Grundgesetz als *Lex Funda-*

*mentalis* bildet gewissermaßen die politische DNA Deutschlands ab. Die darin formulierten Grundrechte sind von ihrem Ursprung her als Abwehrrechte des Bürgers gegen den Staat zu verstehen. Sie legen Zeugnis davon ab, dass die Autorinnen und Autoren des Grundgesetzes aus der Geschichte gelernt haben. Dass sie bei seiner Abfassung verstanden hatten, dass der deutsche Staat nie wieder so stark und übermächtig werden darf, wie er zur Zeit des Nationalsozialismus war, als er zum Unrechtsstaat wurde. Daher betont das Grundgesetz die Freiheitsrechte des Individuums. Es wird getragen von der Überzeugung, dass der Staat für die Bürger da zu sein hat, nicht die Bürger für den Staat. Und dieses Bewusstsein ist unverzichtbarer Teil der Identität der Deutschen. Zugleich bleibt das Gesetz fragil und muss von uns allen geschützt werden. Es ist per se abstrakt. Wie ein Bild, das immer wieder neu ausgelegt werden muss.

Auch in seinem zweiten Werk für den SALON SALDER, der Fotografie *Heimatleuchten* (2018), agiert der Künstler als »Homo Politicus«, was wichtiger Teil seiner Identität ist. Die Aufnahme, die Timo Hoheisel von der Lichtemission seiner Geburtsstadt gemacht hat, mag romantisch anmuten. Aber die stille Nachtstimmung und das eindrucksvolle Hell-Dunkel des Bildes stehen für ihn nicht im Vordergrund. Denn das Licht des Bildes ist keineswegs dem Leuchten des Mondes geschuldet, sondern es sind die zahllosen Lichter der Stadt, die bei klarem, kaltem Wetter von einer niedrig hängenden Wolkendecke zurückgeworfen werden. Sie sind ein Indikator, dass dort viel zu viel Strom für überflüssige Beleuchtung verbraucht wird, was nicht nur für die Energieressourcen, sondern auch für Nachtlebewesen höchst problematisch ist, die darin oft genug den Tod finden.

MICHAEL STOEBER







Patricia Lambertus hat für den SALON SALDER eine imponierende Arbeit entwickelt: eine kreisrunde Installation aus Holz, deren Innenwand von einer Tapete bedeckt wird. Sie bietet dem Betrachter ein komplexes, digital hergestelltes Panoramabild aus unterschiedlichen Collagemotiven. Eine ganz ähnliche Installation hat Lambertus 2016 für die Bremer Kulturkirche St. Stephanie geschaffen. Ihr Thema war das große Drama der »Apokalypse«, dem die Künstlerin eine Vielzahl an historischen und zeitgenössischen Verweisen und Facetten abgewonnen hatte, die sie in barocker Fülle vor den Augen des Betrachters ausbreitete. In eben dieser Weise hat sie nun auch für Salder zum Thema *Identitäten* gearbeitet.

Wieder begegnet uns hier die Lust der Künstlerin an der visuellen Überwältigung des Betrachters. Und an der theaterhaften Inszenierung, in die wir eintauchen wie in einen Kosmos, der uns zugleich vertraut und fremd ist. Weil wir die Motive kennen, die uns gezeigt werden und weil ihre Allianzen uns vor Rätsel stellen. Unterschiedliche Welten und Wirklichkeiten stoßen aufeinander. Personen, Orte und Zeiten interagieren, die nichts miteinander zu tun haben. Innen und Außen werden miteinander verschränkt und logische Kohärenz außer Kraft gesetzt. Das unterscheidet das Werk von Patricia Lambertus von den gemalten Illusionsräumen des 19. Jahrhunderts, in die man eintritt, als sei man ein Teil von ihnen. Lambertus schafft Illusionen und dekonstruiert sie zugleich. Nähe und Distanz sowie unterschiedliche Fiktionen wirken zusammen. Ihr Werk ist, wie schon CHARLES BAUDELAIRE (1821 – 1867) es von der Kunst gefordert hat, ganz und gar »de son temps«. Zeitgemäß ist die Strategie der Collage, das große Medium der Moderne, und ihre Umsetzung am Computer. Beide erlauben es, aus dem Bilderschutt der großen Erzählungen der Vergangenheit etwas Neues für die Gegenwart und Zukunft zu schaffen. Dabei verknüpft Lambertus diese Ebenen sowohl inhaltlich als auch formal im Dienste ihres Themas: *Identitäten*.

Denn auf Identitätssuche sind die Menschen zu jeder Zeit und an allen Orten. In ihrem Sein wie in ihrem Handeln. Wer sind wir, wenn wir Ich sagen? Eine große Frage. Für den Philosophen THEODOR W. ADORNO (1903 – 1969) war es bereits beleidigend, wenn Menschen ohne Ich-Bewusstsein von sich überhaupt in der ersten Person Singular sprachen. Ist der Blick in den Spiegel, den wir in dem Lambertus-Panorama so oft beobachten, Identitätssuche und die Selbstverliebtheit eine Art von Identitätsfindung? Nicht,

wenn sie an der Oberfläche haften bleiben und vom Äußeren nicht ins Innere dringen. Der antike Mythos spricht davon, wie Narziss beim tiefen Blick in den Spiegel, der ein See war, und beim Versuch, sich zu küssen und zu umarmen, den Tod fand. An ihn erinnert im Vordergrund des Panoramas von Patricia Lambertus eine schwarze Katze, die sich im Spiegel anschaut. Dass ein am eigenen Spiegelbild sich erfreuender Narzissismus mit der Erfindung des Smartphones und der Entdeckung von Selfies heute zu einer Art von Volkssport geworden ist, daran lassen die vielen Personen in diesem Panorama denken, die alle ein Handy vor ihr Gesicht halten, um sich zu fotografieren. Als eine moderne Form des Spiegels, den man schon immer gerne zur eigenen Person befragt hat. HEINER MÜLLER (1929 – 1995), der große Dichter aus Ostdeutschland, verweigerte sich diesem Ritual. Beim Blick morgens in den Spiegel befand er: *Kenn ich nicht, rasier' ich nicht*.

Spiegelungen beherrschen auch formal die Komposition des Panoramas. Zwei gelbe Vorhänge bilden Echos und teilen das Bild in drei Teile. Im linken und rechten Teil reagieren festlich geschmückte Damen mit Maske und VR-Brille aufeinander, im Mittelteil reißt der Boden entzwei. Zugleich sind Maskenspiel, Camouflage und Scharade im Panorama der Künstlerin nicht nur theatrale Aktionen, sondern stehen auch im Dienste der Abwehr eines eindeutig zu bestimmenden

## PATRICIA LAMBERTUS

### *Suche nach Selbstfindung*

Bildes. Mehren sich doch kritische Stimmen die davor warnen, dass die Algorithmen der Rechner die von uns im Netz kursierenden Bilder zu identifizieren vermögen. Und sie zu unserer Kontrolle und Ausbeutung nutzen. *Our Face Is Big Data*, schrieb der GUARDIAN. Schon der Philosoph JEAN-PAUL SARTRE (1905 – 1980) hat darauf aufmerksam gemacht, wie uns der Blick des Anderen zum Objekt macht. Und SUSAN SONTAG (1933 – 2004) hat darauf hingewiesen, dass man uns durch unsere Bilder symbolisch in Besitz nimmt.

Sicher verbirgt sich hinter unserer Suche nach einem eigenen Bild die Sehnsucht nach Identität. Aber die wird nicht durch das fotografische Abbild gewonnen, sondern durch bewusste Formung des Selbst. Das Panorama von Patricia Lambertus zeigt beides: Den inflationären Ansturm disparater Bilder, dem wir ausgesetzt sind. Aber auch die Gestaltungsmöglichkeiten, die sich hinter ihnen verbergen und die wir zur Selbst- und Identitätsfindung nutzen können.





Ein aufgeklappter Wandaltar. 27 Gemälde im Format 60 x 90 cm, als Triptychon arrangiert. Jeweils zehn bilden die Seitenteile, sieben den Mittelteil. 7, die Zahl, die für den Menschen steht, die 7 Tage der Schöpfung, 7 unverzeihliche Sünden. Habgier gehört dazu. Hochmut auch. Das zentrale Gemälde des Mittelteils bildet zugleich das Zentrum des Ganzen. Kein Abendmahl. Ein Kaffeetisch stattdessen, dominiert von einem seltsam herben Blumengesteck. Ein Teller, das Kuchenstück halb verzehrt, eine Tasse, unberührt, eine Kerze, die schon länger brennt. Einsamer Geburtstag, denkt man, der letzte vielleicht.

Matthias Langer hat auf Ebay Dias ersteigert, als Konvolut von tausend Stück, den Rest eines Nachlasses, an dem die Erben kein Interesse hatten, den sie aber noch zu ein paar Euros machen wollten. Wir sehen eine Auswahl aus dem Konvolut. Momentaufnahmen eines Lebens, Platzhalter von Erlebnissen, Anhaltspunkte für Geschichten, die jemand gern erzählt hätte, vor einer Leinwand im verdunkelten Wohnzimmer, inmitten der Familie, der Freunde. Ein unerfüllter Wunsch, so scheint es. Die Dias wirken unbenutzt.

Glück hält man nicht in der Hand, sieht man solche Restbestände durch. Nichts Helles, Heiles. Und selbst wenn der Eindruck täuscht: Es gibt keine Chance mehr, ihn zu korrigieren. Was bleibt, ist Motivwahl, Perspektive, Farbe, Form. Vielleicht kann man absehen von Glück oder Enttäuschung, Einsamkeit, sogar von Liebe. Man kann das Medium wechseln. Nicht erzählen. Matthias Langer setzt die ausgewählten Dias um in Malerei. Den Malgrund bereitet er vor durch wechselnden Auftrag von Fenster- und Türlassur in den Farbtönen Ebenholz und Weiß, gelegentlich ergänzt durch Palisander. So entsteht eine Monochromie, deren Gefühlswert distanziert ist, entrückt, und gerade dadurch suggestiv. Auf diesen Grund trägt Langer, sehr sparsam, Primärfarben auf, die mehr pointieren als kolorieren.

Drei Motive wiederholen sich auf der Wand: eine emblematisch ins Bild gesetzte Tomatenpflanze; ein Interieur mit Schrankwand und schneidender Diagonale; ein Präsentkorb. Die Tomatenpflanze kommt in jedem der drei Teile vor, chromatisch zögernd variiert, nimmt Farbe an von links nach rechts, bis die Erde unter ihr erblüht. Formale Beziehungen entstehen: Die Holzbrücke im linken Teil erscheint als Prolepse des Sargs daneben, dasselbe gilt für den ins Wohnzimmerbild ragenden Couchtisch, dessen Form die Straßenszene im Mittelteil aufnimmt.

Die Motiv- und Formwiederholungen verklammern Seitenteile und Mitte des Triptychons, trotzdem sieht Matthias Langer

jedes Bild für sich, verleiht den dilettantischen Schnappschüssen die Würde und Symbolkraft von Stilleben. Er rückt die Dinge nach vorn, entdeckt ihre stoffliche Qualität, die er durch den breiten, satten Farbauftrag betont.

Eine exotische Blüte vorm Fenster; Rosen am Draht eines Hühnerstalls; Ansicht eines Dorfes mit Birke; Seerosen; ein Windbruch; Apfel- und Birnbaum; Gesteck auf einer Häkeldecke; Kanal in Venedig; die kleine Frau auf der Wildbachbrücke; die alte Frau am Tisch neben ihrem stummen Telefon; den wie zur Wiedergutmachung geschmückten Sarg, in dem sie liegt. Zwei Mädchen, ihre Nichten vielleicht. Einmal in Sommerkleidern vor dem Haus, dann, mit ernsteren Mienen, auf einem Fest. Schaut man lange genug hin, füllen sich die Gemälde. Das Häkelgesteck wuchert, die Bananen im Präsentkorb werden gelber, ist das Sehnsucht in den Augen der Nichten? Nur die Randbilder bleiben kühl, Grisailen fast. Die Farbe spielt in der Mitte: Hier geschieht, wenn irgendwo, die Wandlung, nicht von einem Priester, sondern malerisch inszeniert. Der Maler Matthias Langer setzt etwas zusammen, Spuren

aus Spuren, seinem Auge folgend. Und erzählt am Ende eben doch, führt uns von links nach rechts, in Leserichtung, zum letzten Bild, einem Mann im Dufflecoat, auf einem Balkon. Ungepflegte Haare, die bis zu den Schultern fallen, aufgeworfene Nase, die Hand am Geländer. Der Sohn, auf dem nach

dem frühen Tod des Ehemannes alle Hoffnung ruht? Die Frage stellen wir als Voyeure. Wir schauen in ein Leben, das sich uns nicht öffnen wollte. Befragen, verführt von der Tonspur der langerschen Malerei, ein Schicksal, das wir nicht kennen. Matthias Langer zwingt uns dazu.

*Mich haben seine Bilder bis in den Schlaf verfolgt. Aufgewacht bin ich mit dem verstörenden Gefühl ich könnte das selbst sein: Händler von Erinnerungen, die allein mir gehören.*

ACHIM ENGSTLER

## MATTHIAS LANGER

### *Sehnsucht in den Augen der Nichten*





Wenn es um das Thema Frau und Gesellschaft geht, werden immer wieder die verschiedenen Rollen angeführt, die Frauen im Privatleben ausfüllen: Sie sind Mütter, Ehefrauen, Töchter usw. und jede Rolle ist mit einer gesellschaftlichen Erwartung verbunden. In der Familie steht das fürsorgliche Verhalten für alle rund um die Uhr an erster Stelle. Ist Frau obendrein berufstätig, dreht sich alles um die Vereinbarkeit von Beruf und Familie.

Unternehmerinnen sind in Deutschland eine noch seltene Spezies, aber Tendenz steigend. Es gibt keine genauen statistischen Daten, aber Vorstellungen. Einzelkämpferinnen seien sie und zahlten einen hohen Preis, denn auch von Selbständigen erwarte man, wie bei der Mutter, eine ständige Verfügbarkeit. Macht Kampfgeist den männlichen Unternehmer attraktiv, wirkt Frau dagegen unweiblich, gilt als Mannweib und ist damit per se unnahbar. Oder Frau sitzt ständig zwischen den Stühlen und wird darüber unzufrieden und verbissen. Zwei Rollenbilder, das eine männlich, das andere weiblich geprägt, stoßen bei den Unternehmerinnen aufeinander, weshalb beide Geschlechter Selbständigen misstrauisch gegenüber stehen.

2013 begann die Fotografin Katrin Ribbe diese Frauen für ihre Serie *b o s s* zu fotografieren. Den englischen Titel hatte sie bewusst gewählt, denn die Bezeichnung gilt, anders als im Deutschen, für Männer und Frauen. Sie kennt nur einige persönlich, aber von allen die Geschäftsideen und weiß, was sie antreibt.

Die Fotografin geht konzeptuell vor: Keine digitalen, sondern analoge Bilder, weil man die Details besser herausarbeiten kann. Jede Frau ist als Dreiviertel-Porträt in der Bildmitte positioniert. Es gibt nur Tageslicht und alle Frauen stehen auf Augenhöhe der Fotografin. Der Ort ist immer der eigene Betrieb und der Platz für die Aufnahme wird gemeinsam festgelegt. Die Abzüge haben das Format 70 x 70 cm. Einige wurden auf 120 x 120 cm vergrößert und ohne Glas gezeigt. Dadurch entsteht für den Betrachter eine große

Nähe. Die Anwältin hat ihre Kanzlei in einer repräsentativen Altbauwohnung. Sie lächelt freundlich, aber ihre Augen betrachten uns genau und durchdringen die Oberfläche. Auf dem Schreibtisch steht Justitia mit verbundenen Augen und schwingt das Schwert der Gerechtigkeit. Die blonde Immobilienmaklerin ist nicht mehr ganz jung, aber sie hat eine rassige Figur, ist modisch und teuer gekleidet. Stolz sieht sie aus, energiegeladener und präsentiert sich im Türrahmen wie ein Modell. Neben ihr steht der unscheinbare alte Karteikasten aus Holz. Er wirkt wie ihr Alter Ego und lässt erahnen, dass ihr Erfolg auf Geduld, Konsequenz und Disziplin basiert und nicht allein auf Charme. Hier sind weder Hochglanzfotos für Portfolios noch persönliche Schnappschüsse entstanden. Es sind vielmehr sorgfältige Inszenierungen, die die Frauen in ihrer Vielschichtigkeit und Ernsthaftigkeit sichtbar machen. Wir betrachten keine Mannweiber oder innerlich zerrissene Frauen. Es sind Frauen, die aus innerer Überzeugung handeln und mit sich eins sind. Trotz der Nähe hat man keine Scheu da-

## KATRIN RIBBE

### *Aus nächster Distanz*

vor diese Frauen zu studieren, denn die Fotografin ist den Frauen nahe, ohne privat zu werden. Ribbe fotografiert aus nächster Distanz.

In ihrer Filmarbeit *Vermächtnis (Teil I)* geht es vordergründig um die Entstehung eines Familienfotos, in dem alle steif im Sonntagsstaat posierend in die Kamera schauen. Für ihre Filmarbeit entwickelte Ribbe das Drehbuch und schrieb einen kurzen autobiographischen Text über ihre Erinnerungen an Vater und Onkel, sowie das Leben in Brandenburg. Von einem Schauspieler eingelesen, läuft er parallel zum Film, der in medias res beginnt. Ein großer Rahmen ist der Handlungsraum für die Schauspieler, die die Familie darstellen. Die Großeltern und ihre Söhne, die Söhne als Kinder, erwachsene junge Männer als Jungbauern. Jedes fertige Foto dokumentiert die ideale Familie in der bäuerlichen Welt. Hier werden Werte gelebt und weitergegeben. Jedoch zeigt der Film noch mehr. So entpuppt sich beim Bildwechsel der kleine Junge als Mädchen, die Mutter wird zu Randfigur, weil man sie nur für eine Aufnahme braucht. Danach bleibt sie Zuschauerin und wird zeitweilig sogar vom Rahmen verdeckt. Es gibt viele Helfer, die das Set aufbauen. Die Skepsis gegenüber den so entstandenen Bildern als authentische Dokumente der Erinnerung wächst. Ribbe bleibt währenddessen mehr oder weniger unsichtbar, obwohl sie bei der Aufstellung der Familie die Hauptakteurin dieser Konstruktion ist. Das ist die eigentliche Geschichte des Films.



vorherige Seite b o s s 2014 | mehrteilige Serie | C-Type-Print | 70 x 70 cm

VERMÄCHTNIS (TEIL I) 2019 | Ausstellungsansicht | filmisches Re-Enactment einer Familiengeschichte

rechte Seite VERMÄCHTNIS (TEIL I) 2019 | Videostill | Inkjetprint



A WOMAN'S WORK IS NEVER DONE 2017 | Teppichbodenarbeit | 3 x 8 m

*Mir ist zuweilen so,  
als ob das Herz in mir zerbrach,  
Ich habe manchmal Heimweh.  
Ich weiß nur nicht, wonach.*

Letzte Strophe von MASCHA KALÉKOS (1907 – 1975)  
Gedicht *Emigranten-Monolog* von 1945.

Eine Musiktruhe aus der Nachkriegszeit mit nachträglich eingebautem Bildschirm geschmückt von einem liebevoll handgehäkelten Deckchen, welches das Holz der Truhe vor Kratzern schützt. Auf der Häkeldecke liegen Bernstein und stehen diverse gerahmte Fotos, eine Langspielplatte aus einer anderen Zeit lehnt an der Seite – viele Erinnerungsstücke hat Joanna Schulte in ihrer multimedialen Arbeit *Schwarzstein und Czerniki* zusammengetragen. Dinge aus der Vergangenheit und Gegenwart ihres Lebens. Persönliche Stücke verwoben mit persönlichen Geschichten, die nur sie kennt, die für die Künstlerin mit Heimat zu tun haben. Sie bedeuten im Gegensatz zum Fremdsein tiefes Vertrauen, Sicherheit und Verlässlichkeit.

Schultes Arbeiten haben immer autobiographische Züge, sie enthalten Momente von ihrem Sein, ihrer Vergangenheit, konzentrieren sich auf die Familie und die Geschichten, die von Liebe und Schmerz, Geburt und Tod, Vermächtnis und Tradition erzählen. Wie in einem Schrein der Erinnerung sind diese Dinge präsentiert, sie zeugen von ihrem großen emotionalen Wert und der damit verbundenen Bedeutung. Mit diesen wenigen, geerbten und persönlichen Stücken schafft Joanna Schulte einen vertrauten Raum für uns, den Betrachter. So oder ein wenig anders: Die Erinnerungen lösen Gefühle nach Sicherheit und Verlässlichkeit aus, dem Dasein an diesem Ort – unserem »Zuhause« – ein Ort des tiefsten Vertrauens. Diese »heile« Welt erfüllt das menschliche Bedürfnis nach Identität. Joanna Schulte schafft ein Paradies der Erinnerung, aus dem man nicht vertrieben werden kann. Doch es ist auch ein Spiel mit der Fremde, dem »sich fremd fühlen«. Im Gegensatz zu unseren Erinnerungen ist die reale Heimat ein Ort, den man manchmal verlassen muss, um irgendwann auf eigenen Füßen zu stehen. Damit ist Heimat auch ein Ort des Abschieds und der Heimkehr. So wie in dem Gedicht von MASCHA KALÉKO wird auch in der Arbeit von Joanna Schulte, der Verlust von Heimat und damit allem Vertrauten beschrieben. Ein bisschen Wehmut und Sehnsucht kommen auf. Aber bedeutet der Verlust nicht auch immer die Chance auf einen Neubeginn?

## JOANNA SCHULTE

### *Vertraute Unsicherheit*

»A Woman's work is never done«, ein Klischee, welches die Besucherinnen und Besucher des Salons im wahrsten Sinne des Wortes mit Füßen treten. Joanna Schulte hat die Redensart in großformatigen Buchstaben aus weißem Teppich ausgeschnitten und auf dem Boden drapiert, einem Fußabtreter gleich. Formal spielt Schulte mit dem Klischee, bedient sich einer veralteten, abgenutzten oder überbeanspruchten Redensart und überträgt den schablonenhaften Charakter des Klischees auf die Präsentationsweise ihrer Arbeit. Was den Betrachter stolpern lässt ist die Tatsache, dass der Wahrheitsgehalt der Aussage auch heute noch aktuell ist.

Im Jahr 2019 definieren wir uns in unserer Gesellschaft über die Arbeit. Bezahlte Erwerbstätigkeit entscheidet über die Teilhabe am gesellschaftlichen Leben. Die Art der Arbeit und die Höhe des Einkommens entscheiden über Chancen oder verweigerter Möglichkeiten. Auch heute noch wird meist den Frauen aufgrund ihrer Sozialisation der unbezahlte Bereich der Arbeit – Familie und Haushalt – zusätzlich zugewiesen. Hausarbeit ist damals wie heute eine Sisyphusarbeit – da sie nie endet und selten in vollem Umfang verstanden und somit wertgeschätzt wird – wie ein weißer Teppich in einer Ausstellungshalle.

STEPHANIE BORRMANN







Wahrscheinlich charakterisiert als kleinster gemeinsamer Nenner nichts so gut die Werke von Alexander Steig wie der Titel, den er 2011 seinem Ausstellungsprojekt im Kunstraum München gegeben hat: *Visus Visere*. Auch wenn es bei der dreiteiligen Videoinszenierung des Künstlers um Kontrolle und Überwachung geht und damit eine politische Thematik intoniert wird, die ihm wichtig ist, greift der lateinische Titel des Werks weiter. Ins Deutsche wäre *Visus Visere* mit »Das Sehen betrachten« zu übersetzen, womit der Titel das Problem der Wahrnehmung in ganz grundsätzlicher Weise berührt: Was sehen wir, wenn wir etwas sehen? Die Frage nach der Gestalt der Dinge ist ein uraltes philosophisches Problem und Schein und Sein im Prozess des Sehens auseinanderzuhalten beides: Erkenntnisakt und moralischer Imperativ. PLATONS (427 v. Chr. – 348 v. Chr.) *Höhlengleichnis* legt eindrucksvoll Zeugnis davon ab.

Der Physiker HERMANN VON HELMHOLTZ (1821 – 1894) hat im letzten Jahrhundert in seiner Theorie des Sehens deutlich gemacht, dass uns das Auge bei der Suche nach der Wahrheit nicht immer hilfreich zur Seite steht. Während von Helmholtz auf der einen Seite rückhaltlos dessen Fähigkeit zur Akkomodation bewundert, beklagt er andererseits die Defizite des menschlichen Auges bei der Wahrnehmung. Da sind beispielsweise die vielen optischen Täuschungen, denen es unterliegt. Das Auge registriert die Welt nicht wie eine Camera obscura als reiner Spiegel der Wirklichkeit, was man früher einmal glaubte, sondern die korrekte Zuordnung optischer Eindrücke erfolgt in unserem Gehirn. Und das kann irren. Eben diese Differenz zwischen dem, was wir sehen und dem, was ist, als Quelle möglicher Missverständnisse und Irrtümer interessiert Alexander Steig. Der sich bei der Wahrheitssuche als ebenso künstlerischer wie politischer und philosophischer Kopf erweist.

Alexander Steigs Werke in Salder berühren das Feld der Wahrnehmung, aber auch das Problem der Identität, welches Thema der Ausstellung in Salder ist. Dabei gilt es, zwischen qualitativer und numerischer Identität zu unterscheiden. Eine Differenz, auf die der Künstler in den Klammern der Titel seiner neuen Werke verweist. Qualitative Identität bedeutet, einfach formuliert, dass sich zwei oder mehr Gegenstände in allen Eigenschaften gleichen und nicht unterscheidbar sind. Numerische Identität

dagegen, dass sie in Wirklichkeit ein und derselbe Gegenstand sind. Eine Differenz, die den Künstler auch schon in früheren Werken interessiert hat.

Zum Beispiel in *Corner Surveillance* (2019), bei der in einer Closed Circuit-Installation drei Kameras in unterschiedlicher Höhe einen rechten Winkel der ARTOTHEK in München filmen. Da es immer andere Abschnitte des Winkels sind, die dabei im Einzelnen erfasst werden, verbindet sie eine qualitative Identität.

Die erste Bildreihe des Werks zeigt die drei rechten Winkel bei Tageslicht, die zweite Bildreihe dieselben Winkel bei Nacht. Dennoch wirken sie für das Auge nun völlig anders. Da die drei Kameras bei dem schwächer einfallenden Licht abends in den Infrarot-Modus geschaltet haben, um ihre Gegenstände besser zu erfassen, sehen die Winkel nun bedeutend heller aus. Ihre Konturen treten scharf und körperlich

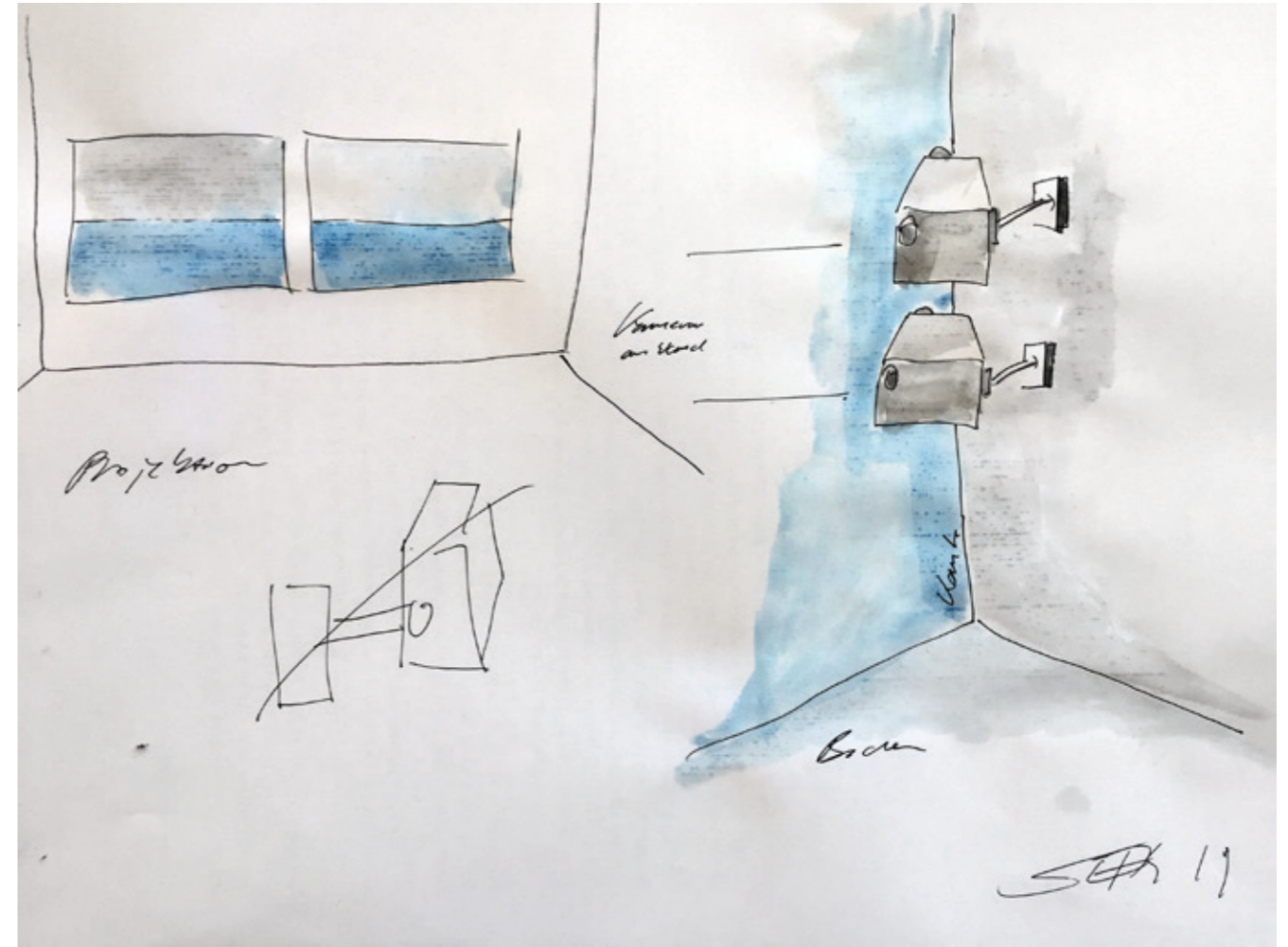
hervor, wo sie vorher nur zart und plan sichtbar waren. Dennoch zeigen die unterschiedlichen Bildreihen dasselbe Sujet. Zwischen ihnen herrscht in verblüffender, aber logischer Weise numerische Identität.

Bei *Henne und Ei* (2017), ebenfalls eine ältere Arbeit, ist eine Kamera fest auf denselben Ort in einem Hühnerstall gerichtet. Aber die Bilder, die sie von dem mit sich selbst identischen Ort macht, ändern sich. Wir sehen erst ein Huhn, dann ein weiteres, schließlich zwei Eier. Bei scheinbar völliger Identität lieben wir es zu sagen, die Dinge glichen sich wie ein Ei dem anderen. Aber selbst wenn die Eier hier von ein und demselben Huhn und nicht von beiden Hühnern wären, hätten wir bei ihnen eher von qualitativer als von numerischer Identität zu sprechen.

Und wie ist es bei *Isar-Kiesel* (2019), der neuen Arbeit von Alexander Steig für den SALON SALDER? Bei ihm handelt es sich um denselben Stein, von zwei Kameras aus unterschiedlicher Perspektive gefilmt, womit die Sache klar ist. Numerische Identität! Und die *Kante* (2019) eines Raums, ebenfalls neu, von welcher der Künstler zwei unterschiedliche Abschnitte gefilmt hat, um sie danach von der Vertikalen in die Horizontale zu kippen? Qualitative Identität! Wobei sich die Anmutung der Bilder durch diesen Eingriff geradezu fundamental geändert hat. Vom Interieur zum Exterieur, von der Architektur zur Landschaft.

Mit diesem Bravourstück illustriert Alexander Steig zugleich leichthändig den kanonischen Befund von ARTHUR RIMBAUD (1854 – 1891) zur Identität der Moderne, der politischer nicht sein könnte: *Ich ist ein anderer*.

MICHAEL STOEBER



# *Identitäten*

---

## 2019

### **ROLF BLUME**

geboren 1954 in Dortmund, lebt und arbeitet in Hannover

### **UWE BRODMANN**

geboren in Hohne (Kreis Celle), lebt und arbeitet in Wolfenbüttel

### **ROLAND DÖRFLER**

geboren 1926 in Silberbach (Erzgebirge), lebte und arbeitete in Braunschweig  
gestorben 2010 in Braunschweig

### **LARS ECKERT**

geboren 1958 in Braunschweig, lebt und arbeitet in Braunschweig

### **JOSEPHINE GARBE**

geboren 1991 in Berlin, lebt und arbeitet in Braunschweig und Düsseldorf

### **BIRTE HENNIG**

geboren 1965 in Braunschweig, lebt und arbeitet in Braunschweig

### **TIMO HOHEISEL**

geboren 1980 in Wolfenbüttel, lebt und arbeitet in Dettum

### **PATRICIA LAMBERTUS**

geboren 1970 in Kempten (Allgäu), lebt und arbeitet in Bremen

### **MATTHIAS LANGER**

geboren 1970 in Varel (Friesland), lebt und arbeitet in Braunschweig und Varel

### **KATRIN RIBBE**

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

### **JOANNA SCHULTE**

geboren 1969 in Osnabrück, lebt und arbeitet in Hannover

### **ALEXANDER STEIG**

geboren 1968 in Hannover, lebt und arbeitet in München

## Künstlerinnen und Künstler 1991–2019

- 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)  
 Rolf Blume (2019)  
 Volker Blumkowski (2002, 2010, 2012)  
 Madeleine Boschan (2007)  
 Michael Botor (2006)  
 Astrid Brandt (2011)  
 Uwe Brodmann (2005, 2010, 2016, 2017, 2019)  
 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, 2019)  
 Nicola Dormagen (1999)  
 Lars Eckert (2006, 2009, 2012, 2017, 2019)  
 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)  
 Josephine Garbe (2019)  
 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, 2019)  
 Timo Hoheisel (2019)  
 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, 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)  
 Patricia Lambertus (2019)  
 Odine Lang (2005)  
 Jörg Lange (1997)  
 Reinhard Lange (1996, 1998, 2000)  
 Matthias Langer (2005, 2009, 2010, 2019)  
 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 Nowoitsnick (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, 2019)  
 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, 2019)  
 Bernd Schulz (2000, 2009, 2010)  
 Christine Schulz (2012)  
 Marina Schulze (2006)  
 Johanna Smiatek (2012)

Rainer Splitt (1991, 1992, 1994–1998, 2000, 2010, 2015)  
 Stefan Ssykor (2003)  
 Rüdiger Stanko (1994, 1996, 1997, 1998)  
 Alexander Steig (2019)  
 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 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

08. September 2019 bis zum 03. November 2019

**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 | Christian Ciecior | Herbert Göhl

**Konzept und Design der Kommunikationsmedien**

LIO Design GmbH | Gerald Riemann und Stephanie Wolf

**Dank**

Vielen Dank für die Unterstützung

Petra Bögge-Dörfler | Claudia Klaus | Mareike Riemann

**Fotonachweis**

Rolf Blume S. 4, 6–7 | Uwe Brodmann S. 8, 10–11

Andreas Borrmann S. 12 | Atelier Dörfler S. 14–15 | Lars Eckert

S. 16, 18–19 | Josephine Garbe S. 20, 22–23 | Birte Hennig

S. 24, 26–27 | Timo Hoheisel S. 28, 30–31 | Patricia Lambertus

S. 32, 34–35 | Matthias Langer S. 40, 42–43 | Katrin Ribbe S. 36,

38–39 | Joanna Schulte S. 44, 46–47 | Alexander Steig S. 48

© Jürgen Witte, VG Bild-Kunst, Bonn 2019, S. 50 © Maximilian

Geuter, S. 51 © Alexander Steig, VG Bild-Kunst, 2019

**Rechte**

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

Publikation © Städtische Kunstsammlung Salzgitter

**Gesamtherstellung**

Sigert GmbH Druck- und Medienhaus

1. Auflage: 500 Stück

ISBN 978-3-9820223-2-1

