

SABINE HIER

Nur nicht fragen,
nur nicht verstehn;
den Himmel tragen,
die weiter geh'n.

G. Benn

Dr. Sabine Leutheußer
1955 – 2012

TEXTE

zu Ausstellungen

Ursula Stock

Robert Förch

Anneliese Hermes

Sabine Hofmann

Ursula Laquay-Ihm

„SABINE HIER"

So hat sie sich viele Jahre am Telefon gemeldet.

Am 13. Januar 2012 ist diese Stimme für immer verstummt.
Nicht aber, was sie in den letzten 20 Jahre zu sagen hatte.

Trotz ihrer intensiven Arbeit für die Denkmalpflege hat sie sich mit ihren Texten zu Kunstausstellungen in unser Gedächtnis eingeschrieben.

Als 2. Vorsitzende der Bürgerstiftung „Kunst für Güglingen" hat sie die Szene vor Ort begleitet und mit ihrer Interpretation u.a. des Güglinger Palmtuches, zusammen mit Graf Adelmann, eine eindrucksvolle Sicht auf dieses, von 40 Gegenwartskünstlern gestaltete Werk vermittelt.

Ihre Fähigkeit mit großer Ausstrahlung für die Kunst zu begeistern, bleibt unvergessen.

Mit dieser Publikation möchte ich Sabine danken.

Ursula Stock, März 2012



Ursula Stock
Brunnen 1979 – 1992

Das Prinzip aller Dinge ist das Wasser.
Aus Wasser ist alles, und ins Wasser
kehrt alles zurück.

Thales

Ursula Stock, in Stuttgart gebürtig, heute im zabergäuischen Güglingen, zwischen Heilbronn, Burgen und Weinbergen lebend, als Malerin an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg ausgebildet, hat in den vergangenen Jahren das plastische Arbeiten als Ausdrucksmittel für sich entdeckt und entwickelt. Ein Schwerpunkt dieses neuen Schaffensbereiches wurden Brunnen, lebendig-stille Kunstwerke in offenen Räumen und auf Plätzen.

Hierzulande haben die Brunnen ihre traditionsgemäße Aufgabe, die Versorgung mit dem Lebenselexier Wasser, verloren. Und doch, so scheint es, genießen sie als Kunstwerke im öffentlichen Raum hohe Akzeptanz – einmal abgesehen von den Diskussionen über gegenstandsferne oder -nahe Ausführung. Woher rührt diese Sympathie? Zum einen drückt sich in ihr eine bewußt oder unbewußt vorhandene sensitive Verbindung des Menschen zum Element Wasser aus. Zum anderen erschließt das Wort „Brunnen" ein weites Feld kollektiver Erinnerungen in uns.

So könnten wir an zahlreiche biblische Szenen denken, die sich am Brunnen ereignen. Jesus führt hier das Gespräch mit der Samariterin. Isaak, Jakob und Mose finden am Brunnen die ihnen bestimmten Bräute. Hagar wird am Brunnen ein Sohn verheißen. Die Bibel verwendet das Bild als Symbol für Segen und Heil, für geistige Stärkung und Reinigung.

Vielfältig sind die Assoziationen im Bereich von Mythologie und Märchen. Die griechisch-römische Antike, auch die keltische und germanische Mythologie verehren Brunnen bzw. Quellen als von Göttern geschaffen und von Najaden und Nixen bewohnt. Die Volksmärchen, wie sie die Gebrüder Grimm gesammelt haben, zeigen das Wesen des Brunnens auf unterschiedlichste Art.
Der Wolf, der die Geißlein in seine Gewalt brachte, findet im Brunnen den Tod, der kranke König „das Wasser des Lebens".
Im Märchen „Frau Holle" führt der Sprung in den Brunnen nach kurzer Todesohnmacht in eine andere, bessere Welt.

Brunnen sind jedoch nicht nur Orte des Zaubers und der Magie. Aufgrund der elementaren Bedeutung des Wassers für die menschliche Existenz spielten sie im Rechtsverständnis der Völker eine wichtige Rolle. Sie waren Verkaufs-, Gerichts- und Bekanntmachungsorte.

Von jeher hatten sie im Städtebau eine besondere Bedeutung. Zahlreiche Beispiele belegen, wie vergangene Epochen es verstanden, Kunst und Technik miteinander zu verbinden.

Die Aufklärung jedoch lehnte den Zierbrunnen ab, da ihr eine rein dekorative Funktion von Skulptur mit den ethisch-moralischen Forderungen an die bildende Kunst nicht vereinbar schien.

Jahreszeiten-Brunnen (Ausschnitt)
1992
Talheim, Kreis Heilbronn

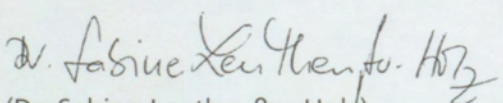
Erst die „Brunneneuphorie" des 19. Jahrhunderts überwand diese Einschränkung und beauftragte Handwerker, Architekten und Bildhauer, gemeinsam Nutzen und Zierde in Einklang zu bringen.

Heute stellen Brunnen in erster Linie interessante Gestaltungsaufgaben für öffentliche Räume dar. Die Notwendigkeit, technischer Funktionalität Ästhetik verleihen zu wollen, ist nicht mehr gegeben. Es ergeht statt dessen die Aufforderung, den neuzeitlichen „locus amoenus" zu schaffen, um unseren Städten ein Stück ihrer Unwirtlichkeit zu nehmen.
Die Aufgabe ist nicht leicht, steht die Kunst im öffentlichen Raum doch in einem ständigen Verdrängungswettbewerb mit verschiedensten „Möblierungsgegenständen" und mit Werbung.

Ursula Stock nimmt diese Herausforderung an und antwortet ihr, indem sie Brunnen schafft, die in verschiedener Hinsicht wieder Orte der Begegnung werden können. Formal gesehen, begegnet dem Betrachter bei allen ihren Brunnenobjekten die in Bronze gegossene menschliche Figur bzw. der Tierleib und die pralle vegetabile Gestalt Die Formensprache ist gekennzeichnet durch große Naturnähe, zum Teil in Kombination mit klarumrissenen Abstrahierungen. Ihre Arbeiten im öffentlichen Raum sollen nach dem Willen der Künstlerin ein Zeichen setzen gegen die fortschreitende Entindividualisierung unserer Lebensräume. Sehr bewußt bedient sie sich deshalb eines dem Gegenstand verpflichteten Formenrepertoires, denn der Betrachter, auch und vor allem der im Umgang mit Kunst nicht geübte, soll erkennen. Dies kann die Voraussetzung dafür sein, sich auf eine nähere Begegnung mit dem Kunstwerk einzulassen und die Aufforderung zum Dialog anzunehmen; Kunst als Initiator.
Denkbare Dialogansätze findet der Betrachter im Ortsbezug der Stockschen Arbeiten. Keine steht isoliert dort, wo sie plaziert ist. Jede versucht, die Stadt, das Dorf, die Umgebung in ihrer gewachsenen Geschichtlichkeit zu berücksichtigen und sinnlich erfahrbar zu machen.

Treten wir mit den Brunnenfiguren in einen Dialog, so begegnen wir in ihnen überzeitlichen Gestalten. Archetypen des Menschenbildes, statuarisch konzentriert auf ihr Sosein. Auch in Gruppen bleiben sie isoliert. Ernst in sich ruhend, fordern sie Distanz, um über sich hinausweisen zu können auf das, was sie verbindet: die künstlerische Intention. Wer hier den Weg der Begegnungen fortzusetzen bereit ist, folgt der Künstlerin in metaphysische Bereiche.

Wasser, uraltes Sinnbild von Werden und Vergehen, macht das Kunstwerk zum Brunnen – zum Ort der Begegnung – des Menschen mit sich selbst.



(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)



Millennium-Brunnen (Ausschnitt)
2000
Sigmaringen - Laiz



Amazone
1986
Bronze, 120 x 40 x 22 cm

Eröffnung der Ausstellung von Ursula Stock in Kirchheim/Teck am 6. Juni 1993

Meine Damen und Herren,
sehr geehrte, liebe Frau Stock!

Immer wieder bin ich in Gedanken zwischen Ihren Skulpturen hin und her gegangen, und immer wieder hat mich eine besonders angezogen. Es ist die „Amazone". Nicht auf den ersten Blick habe ich sie als solche erkannt, es waren andere Dinge, die mir ins Auge stachen. Eine junge Gestalt im figurbetonenden langen Kleid. Daß dem Körper Kopf und Arme fehlen, nimmt ihm nichts von seiner Eleganz. Sie wird von der sich der Körperlichkeit halbbewußten Art des Dastehens – im leichten Kontrapost – noch unterstützt. All das fand ich schön, es gefiel mir.

Etwas aber hat mich irritiert, ja beunruhigt. Die sachte Wölbung des Leibes weist eine Einkerbung, einen Schnitt auf. Vielleicht war er technisch bedingt, vielleicht entstand er aus rein formalen Gründen. Ich aber assoziierte mit ihm „Verwundung" und im übertragenen Sinne erinnerte er mich an ein Zitat von Virginia Woolf, den „Riß im Zentrum".

Das Wort fällt in einem Essay, dem die englische Schriftstellerin 1929 den Titel gibt „Ein Zimmer für sich allein". Sie behandelt in diesem Buch das Thema Frauen und Literatur. Die Woolf stellt zu der These „Nie hätte eine Frau Shakespeares Stücke schreiben können" die Gegenthese auf „Nie hätte ein Frau Shakespeares Stücke in seiner Zeit schreiben können". Eine Diskussion über weibliche und männliche Kreativität ließe sich an diesem Punkt trefflich fortführen, soll aber hier nicht vertieft werden.

Zurück zum Ausgangsgedanken, dem „Riß im Zentrum". Virginia Woolf charakterisiert mit diesem Bild einen Zustand weiblichen künstlerischen Arbeitens, der dann eintritt, wenn Frauen die eigene klare Vorstellung mit Rücksicht auf eine äußere Autorität, auf die Meinung anderer, ändern oder zu ändern gezwungen werden.

Seitdem diese Sätze geschrieben worden sind, hat sich vieles getan. Gemessen an der Situation im frühen 20. Jahrhundert, nimmt die Frau heute viel selbstverständlicher ihre Position als Künstlerin in der Gesellschaft ein. Was nicht heißt, daß die Rolle des Künstlers in unserer Gesellschaft nicht immer noch verbesserungswürdig wäre. Aber weibliche Selbstaufgabe, wie sie Virginia Woolf noch als fast zwingend beschreibt, muß nicht mehr sein. Die Ausstellung, die hier heute eröffnet wird, ist ein Beweis dafür.

Ursula Stock, ausgebildet als Malerin, hat in der Bildhauerei ihr Metier gefunden. Das Modellieren in Wachs und die spätere Arbeit an der Bronze entsprechen ihrem Wunsch nach künstlerischer Betätigung. Material und Technik erlauben ihr, sich ihrer Empfindung und Vorstellung gemäß auszudrücken. Voraussetzung dafür war und ist immer wieder das Vorhandensein eines Freiraumes, eben „eines Zimmers für sich allein".

Also kein Fall von Selbstverleugnung, könnte ich beruhigt sagen und mich zurücklehnen. Wenn da nicht der „Riß im Zentrum" wäre. Daß ich ihn nicht mehr im Sinne Virginia Woolfs verstehen muß, weiß ich nun. Ich werde ihn wörtlich auffassen. Riß in der Oberfläche gleich Verletzung. Die Amazonen-Skulptur weist mehrere Verletzungen zugleich auf. Ihr Oberkörper ist torsiert und natürlich fehlt ihr die rechte Brust. An dieser Stelle schützt ein bronzenes Bändergeflecht die Wunde. Es symbolisiert den Verlust eines Stücks weiblicher Identität.

Eine andere Skulptur von Ursula Stock trägt den Titel „Eiserne Venus". Die zierliche Figur präsentiert sich uns nicht, wie wir es erwarten würden, in makelloser Schönheit. Ihre Anmut ist unter einem Panzer aus Eisen verborgen. Schutz scheint jedoch auch er nicht in genügendem Maße zu bieten, denn

die teilweise entblößte Brust zeigt eine Verwundung. Zudem ist der Kopf der Venus so behelmt, daß die Augen verdeckt sind. Will die Göttin nicht sehen, wer ihr Schaden zufügt? Oder will sie diese Schutzvorkehrungen und damit die Bedrohung nicht wahrhaben, um an der eigenen Identität nicht zweifeln zu müssen?

Während hier ein Zustand der Verletzbarkeit gezeigt wird, demonstriert die Skulptur „Schalenrumpf" das Gegenteil. Kraftvoll und selbstbewußt präsentiert sich der männliche Torso. Das Korsett, das seinen Leib umfängt, assoziiert beim Betrachter nicht „Schutzbedürfnis", sondern „Konzentration aller Kräfte", Bereitschaft zur Aktion. Wie ein Siegeszeichen sind dem Torso Alpha und Omega auf den Leib geschrieben. Lebenszentrum und Sinnzentrum bilden eine Einheit, aus der heraus jedes Handeln selbstgewiß erfolgen kann. Ist das Thema Verletzbarkeit bzw. das Leiden an der Verletzbarkeit also doch ein weibliches ...?



Schalenrumpf
1986
Bronze, 70 x 74 x 26 cm

Dieser Gedanke führt mich zu den Köpfen der Bildhauerin Ursula Stock. Es sind stille Gesichter, die uns da entgegentreten und in denen das Leben Spuren hinterlassen hat. Gezeichnet durch Bänderungen, Verschnürungen oder die ungeglättete Oberflächenstruktur der Bronze, wirken sie stark auf sich selbst konzentriert. Ich spüre ihren Wunsch nach räumlicher Distanz und gebe ihm unwillkürlich nach.

Im Zurücktreten sehe ich, daß diese Köpfe versunken nach innen blicken. Ich spüre eine Sehnsucht in ihren Zügen, die auch mich entführt in arkadische Regionen, in denen, wie ich mir vorstellen möchte, die Menschen bewußter, vielleicht glücklicher gelebt haben.

Es würde mich nicht erstaunen, bewegte plötzlich einer der Bronzeköpfe die Lippen und führte Klage mit den Worten Iphigenies: „Es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher/... Und an dem Ufer steh ich lange Tage,/ das Land der Griechen mit der Seele suchend".

Die Worte verklingen, ich denke ihnen nach. Was ist es für eine Sehnsucht, die die Skulpturen von Ursula Stock erfüllt? Ich glaube, es ist die Sehnsucht nach Ganzheit, der Wunsch, nicht mehr nur Kopf, nur Rumpf zu sein; das Sehnen danach, Ratio und Emotio wieder zu einer harmonischen Einheit zu führen; die Sehnsucht danach, der Entfremdung der Menschen untereinander begegnen zu können; die Sehnsucht, Distanzen verringern zu dürfen, ohne Furcht vor Verletzung haben zu müssen.

Der „Riß im Zentrum", den Virginia Woolf eindeutig auf den Zustand weiblicher Fremdbestimmtheit bezogen hat, tut sich heute an vielen Stellen auf – auch davon, so denke ich, handeln die Arbeiten von Ursula Stock.



Prof. K. Leonhard, U. Stock, S. Leutheußer, H. Rall, U. Holz

Netzhaut
1992
Bronze, Höhe: 32 cm



KUNST IM FOYER

URSULA STOCK NEUE ARBEITEN



Kalter Kilian
1994
Bronze, Edelstahl

Blicke nach innen

Eröffnung der Ausstellung von Ursula Stock im neu gestalteten Foyer der Kreissparkasse Heilbronn am 8. März 1994

Da stehn sie nun im hellen Licht der Halogenlampen, hinterfangen vom makellosen Weiß der klar gestalteten Wände und der großzügigen Verglasung einer ganzen Wandfront, die bronzenen Figuren und Büsten, Menschen- und Tierköpfe. Wie anders und doch gleich wirkten sie auf mich, als ich einigen von ihnen das erste Mal schon in der Gießerei begegnete. Gerade der Form entnommen, aufgerichtet in den schwarzgrünen Dunst der Fabrikhalle, umtost vom brüllenden Maschinenlärm. Die Luft war erfüllt von Metallstaub, der sich auf die Bronchien legte. Resthitze und Metalldämpfe quollen aus den offenen Schlünden der Brennöfen. Ich mußte an eine Stelle in der ‚Ilias' denken, wo der rußverschmierte Hephaistos in seiner Schmiede verspricht, dem herrlichsten der griechischen Helden, Achill, unvergleichliche Waffen zu schmieden.

Der Held heißt nicht mehr Achilles, die Schmiede ist nicht mehr göttlich, der Panzer ist von Anfang an durchbrochen, die Verwundung erleidet er nicht an der Ferse, sondern über der linken Brust, sein Schöpfer ist eine Frau. Er steht draußen vor der Tür und wird jetzt ‚Kilian' genannt. Eine achtungheischende, irgendwie auch ätherische Gestalt, teilweise gerüstet mit Brustpanzer, Bein- und Armschiene, erhebt sie sich auf die Zehenspitzen, um nach dem Firmament zu greifen.
Die Welt, in der sie nur noch leben kann, wenn der Körper durch eine Rüstung geschützt ist, will überwunden werden. Dennoch darf sie auch an ihn heran; die Panzerung ist durchlässig, ähnelt eher einem Gerüst, ist ein Halt mehr denn ein Schutz, ist Schmuck und Würdezeichen; sogar der Schnitt dekoriert mehr, als daß er ernstliche Verletzung anzeigt. Der ehrgeizige Griff nach den Sternen aber verursacht einen labilen Standpunkt.

Oben auf der Galerie eine Serie von Zeichnungen bzw. Siebdrucken, in der Ursula Stock das Thema erweitert: „Feldzeichen", so nennt sie sie. (Auch der Landsknecht hat ja ein Feldzeichen bei sich; vielleicht eine Verbindung von außen nach innen?) Ausgangspunkt sind die schon genannten Pferdekopf-Skulpturen. Sie wurden in ein abgemähtes Getreidefeld gestellt. Im Gegenlicht betrachtet, vollzieht sich ein Prozeß, den jeder von uns schon einmal erlebt hat: Man nimmt nur noch die Silhouette wahr, die Binnenstruktur verschwindet; überläßt man sich der Betrachtung dieser reinen Form, so kann es passieren, daß man ihren Inhalt für eine Weile vergißt, sich Assoziationen hingibt und freie Gedankenspiele zuläßt. Das schon definierte Objekt verwandelt sich in eine Chiffre der Phantasie.

Bleiben wir noch eine Weile bei den Zeichnungen. Sie sind eine wichtige, selbständige Gattung für Ursula Stock. Durchaus ungewöhnlich, nämlich über 2 m hoch, ist die Größe der Blätter, die hier unten hängen. Sie entstehen an der Atelierwand. Indem der Bleistift über das Papier gleitet, überträgt er automatisch die Erhebungen des rauhen Putzes auf die Maloberfläche, ein zufälliger Effekt, der ins Motiv integriert wird. Ansonsten ist in diesen Zeichnungen wenig dem Zufall überlassen. Sie wirken exakt konstruiert, und jeder Bleistiftstrich zeugt von Präzision und Entschiedenheit. Fast unwirklich staffeln sich die Turmgebilde in die Höhe. Sie verweisen den Betrachter auf seinen irdischen Standpunkt, während sie selbst sich surrealen, menschenleeren Gefilden zuzubewegen scheinen.

Sehr eindringlich vermitteln die beiden Zeichnungen „Stufenpyramide" und „Turmbau" dieses stolze Einsamkeitsgefühl. Sie sind inspiriert von einem Projekt des Künstlerkollegen Hans-Jörg Voth, der im Wüstensand der Sahara eine Pyramide aus Lehmziegeln baute und in ihr sein Atelier unterbrachte.
Von dort den Blick in die Ferne zu senden, läßt Freiheit und Isolation, Weitblick und Begrenztheit der eigenen Position erfahrbar werden.

Die tragische Geschichte des französischen Kriegsschiffs ‚Medusa' aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts – Thema des Hauptwerks von Gericault – hatte Ursula Stock vielleicht vor Augen, als sie den Schiffsrumpf hier vorn entwarf. Man könnte aber auch an eine Maske denken, hinter der sich ein Gorgonenhaupt verbirgt. Gäbe es diese Maske nicht, so müßten wir vor dem schlangenhäuptigen Anblick der antiken Medusa versteinern.

Entweder-Oder-Formulierungen lassen sich auf viele Werke der Künstlerin anwenden. Sie deuten die Grundspannung an, bezeichnen die Pole, zwischen denen sich die Arbeiten Ursula Stocks bewegen.

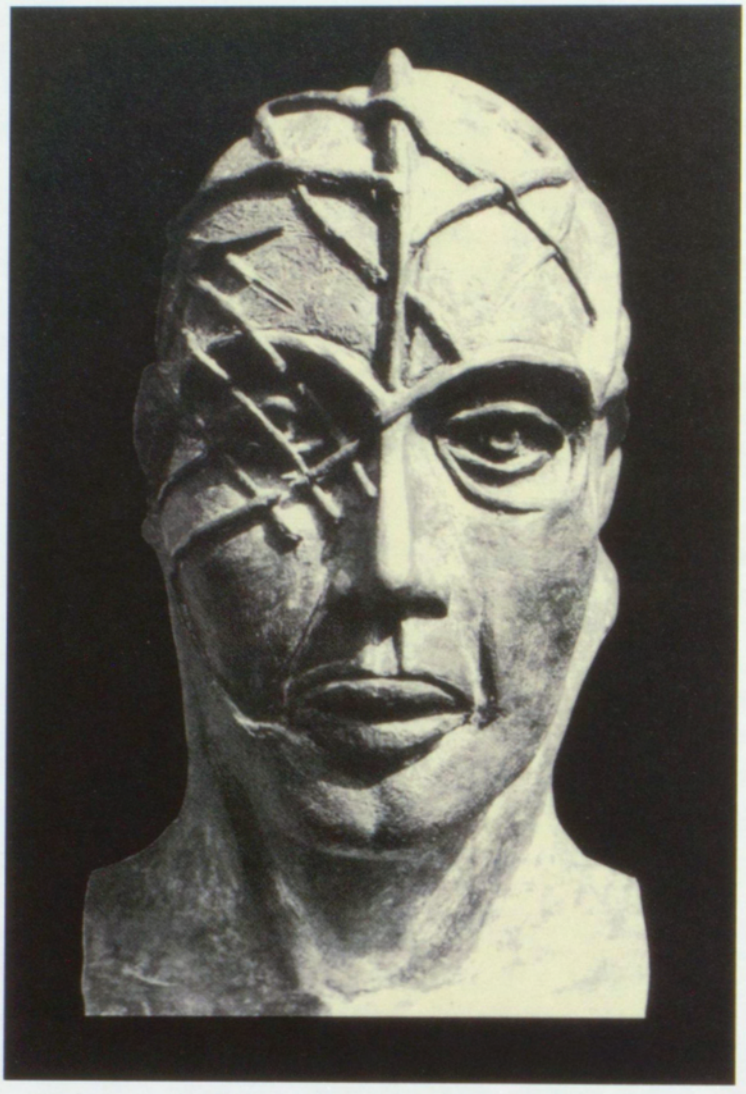
Nicht von ungefähr zieht sich durch die Ausstellung ein Thema, das der Ambivalenz zwischen Befreiung und Fesselung. Unheimliche mythologische Gestalten bevölkern den Raum, den hellen und grell erleuchteten.

Das Licht schützt uns vor der Gegenwart des Numinosen, das mich in der Gießerei noch anhauchte und das uns jetzt, plötzlich, in einem ästhetischen Augenblick als erhaben und schön erscheint. Wenn eine Welt, die unser Dasein nicht unbedingt bestätigt, in einer Welt, der wir widerstehen müssen – so, wie es Kilian versucht –, eine Situation eintritt, in der, was ist und was wir sehen (und indem wir es sehen auch empfinden) in einem Punkt gegenseitiger Bestätigung zusammenfällt, dann können wir von einem ästhetischen Augenblick sprechen; er gibt uns Hoffnung.

Alle Ausdrucksformen der Kunst haben sich aus dem Versuch entwickelt, das Augenblickliche in das Immerwährende umzuwandeln. Kunst geht davon aus, daß Schönheit nicht die Ausnahme ist – nicht ein Trotzdem –, sondern die Grundlage für eine Ordnung; darum versucht sie, die Augenblicke des Wiedererkennens dauerhaft zu machen.

(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)





Ursula Stock »Augengitter« Bronze, 1995

Ursula Stock
Skulpturen und Zeichnungen
12. Mai bis 16. Juni 1996

Einladung
zur Ausstellungseröffnung
am Sonntag, 12. Mai 1996 um 11.30 Uhr

Einführung: Dr. Sabine Leutheußer-Holz

Zur Ausstellung erscheint
eine umfangreiche Publikation

Waiblingen, Kameralamt, Lange Straße 40

Di. – Sa.	15.00 – 17.00 Uhr
So.	11.00 – 13.00, 15.00 – 17.00 Uhr
Mo.	geschlossen

W. Schmidt-Hieber

Dr. Werner Schmidt-Hieber
Oberbürgermeister

WAIBLINGEN

Ursula Stock – Skulpturen und Zeichnungen

Ausstellungseröffnung am 12. Mai 1996 in Waiblingen, Kameralamt

Sehr geehrte Damen und Herren!
Liebe Frau Stock!

Lassen Sie mich eingangs einen kurzen Text vorlesen, den ich neulich gefunden habe und der mir hierher zu passen scheint;
„Seit die Kunst ihren Ort verloren hat, ist sie permanent auf Herbergssuche. Sie streift umher, erkundet Nischen, in denen sie sich einnisten ... kann. Sie heftet sich an die Fersen argloser Menschen, zwar leise und leicht, doch nichtsdestoweniger nur schwer abzuschütteln. ... Keine Frage: Kunst ist gefährlich. Natürlich kann sie auch heilsam sein, von jener geheimnisvollen, schwer meßbaren Wirkkraft, wie sie z. B. Misteln haben.

Daß man der Kunst heute eher Wirkungslosigkeit unterstellt, ist in Wahrheit ihre Chance. Zu fragen ist: Wie wehren wir ihrem Einfluß? Welche Antibiotika sind gegen sie zu empfehlen, welche Möglichkeiten der Prophylaxe, etwa in der Form einer Impfung, zu verschreiben? Denn hat die Infektion erst einmal stattgefunden, ist es zur Heilung meist zu spät.

Die Wissenschaft müht sich derzeit fieberhaft um die Entwicklung von Programmen zur Verhinderung von Kunst-Infektionen. An Unterstützung seitens der Politiker fehlt es nicht, Teilerfolge lassen immerhin hoffen.

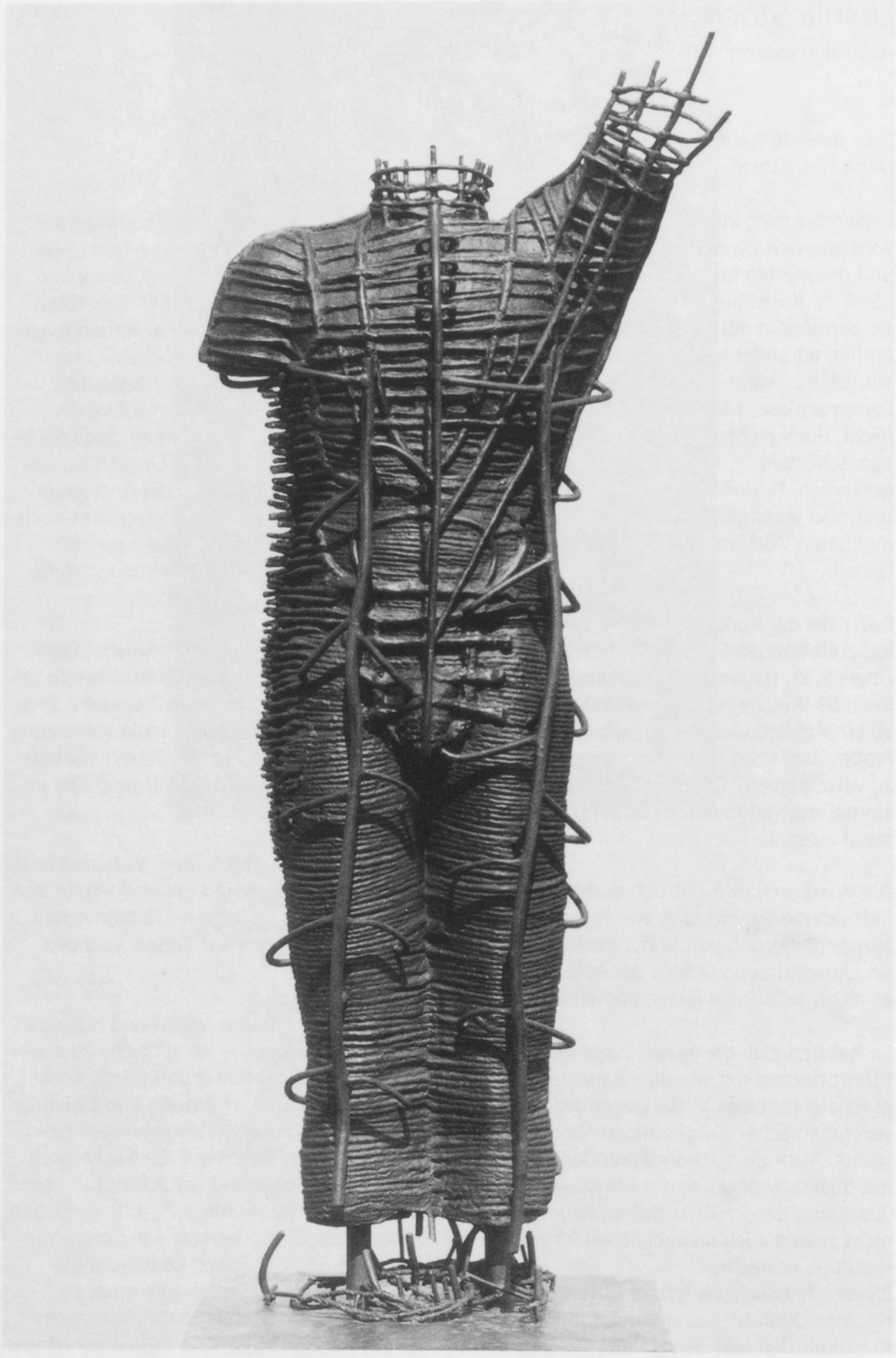
So hat sich z. B. die gezielt prophylaktische Überfütterung mit visuellen Banalitäten als durchaus probates Mittel gegen jede Form von gefährlicher Aufgeschlossenheit bewährt. Auch die flächendeckende Impfung mit qualitativ deaktivierter Kunst – etwa ‚am Bau' oder ‚im öffentlichen Raum', nicht zuletzt auch im kirchlichen – hat gute Resultate erbracht.
Bleibt schließlich, als letztes Mittel, die rigorose Quarantäne, in der gefährliche Kunstkulturen, auf den Nährböden eigens hierfür errichteter Institutionen unter strikter Kontrolle gehalten, von der Öffentlichkeit ferngehalten werden.

Gelegentlich besteht dennoch die Gefahr einer Infektion. Viren mutieren und überwinden so die ihnen gesetzten Schranken. ... So zum Beispiel, wenn Kirchen ihre Türen der Kunst öffnen. Dies war in vergangenen Jahrhunderten selbstverständlich – man weiß um die Epidemien des Mittelalters, auch früher schon war Kunst subversiv, einige der Reformatoren haben dies immerhin erkannt und aus dieser Einsicht Konsequenzen gezogen. Heute sind Ansteckungen eher die Ausnahme, doch gibt es noch immer Orte erhöhter Infektionsgefahr" (Hans Gercke 1995). – Einer von ihnen ist das Kameralamt in Waiblingen.

Lassen Sie uns zur Sache kommen: „Dem Traum folgen und nochmals dem Traum folgen und so usque ad finem." Diesenk Satz (Joseph Conrads) machte Ursula Stock zum Motto des Katalogbuches, dessen Erscheinen mit der Ausstellungseröffnung hier im Kameralamt zusammenfällt.

Es gibt einen Überblick über 30 Jahre künstlerischen Schaffens und bildet die Folie, vor der wir die hier gezeigten Arbeiten sehen sollen; sie stammen aus diesem und den letzten Jahren.

30 Jahre „dem Traum folgen und nochmals dem Traum folgen" – ich versuche zu erahnen, wie viel Sensibilität und Härte, Energie und Schwäche, Hoffnung und Zweifel, Mutlosigkeit und Kraft aufzubringen bzw. zu überwinden waren auf der Suche nach der gültigen Form und der Erkenntnis seiner selbst. „Dem Traum folgen", d. h. getrieben werden von Enthusiasmus, von Sorge, von zartesten und heftigsten Empfindungen, von dem Wunsch, Dinge erkennbar zu machen, unbekannten Erfahrungen Namen zu geben und verborgene Zusammenhänge offenbar werden zu lassen, heißt, zu wissen und zu verzweifeln – und dennoch „dem Traum zu folgen ..."



Im Gußkanal
1995
Bronze, Höhe: 160 cm

Wenn eine von der Malerei kommende Künstlerin die Farben verwirft und fortan mit Graphit, Wachs und Bronze hantiert, so hat sie sich neuen Dimensionen zugewandt. Es entstanden eherne Gestalten, die, wie Kurt Leonhard sie beschreibt, „... verschnürt umgittert ... gefangen gerüstet geborgen ..." sein können. Ursula Stock schafft mit ihren Skulpturen überzeitliche Gestalten, Archetypen des Menschenbildes, die in Distanz zu uns Sterblichen treten. Wir begegnen statuarischen Wesen, konzentriert auf ihr Innerstes, unberührt von den fragenden Blicken ihrer Betrachter. Brauchen sie uns wirklich nicht? Verkörpern sie Geschöpfe, die sich von der Welt abwenden, weil die ihnen Verletzungen zufügt, sie in Helme, Masken und Rüstungen zwingt? Suchen sie, etwas außerhalb unserer begrenzten Verhältnisse, etwas, das ihnen, Hilfe sein könnte oder Ersatz, etwa (wie bei der Plastik „Im Gußkanal"), für das Versorgungssystem, dessen den Körper umgebendem Aderwerk die Verbindung zur Kraftquelle abgeschnitten wurde? Sehnen sie sich (wie der „Falkner") danach, autark zu sein, schwerelos dem Falken nachzufliegen, obwohl sie doch so erdenschwer sind? Brauchen sie uns wirklich nicht?

Wir jedoch brauchen sie. Sie schaffen Raum, in dem wir uns begegnen. Es ist noch nicht lange her, daß die Kunstwissenschaft allein der Gattung der Architektur die Aufgabe und das Vermögen zugesprochen hat, Ort und Raum künstlerisch zu gestalten. Neben sie als „Raumbildnerin" traten die Malerei als „Flächen-" und die Plastik als „Körperbildnerin". Skulptur bildet jedoch nicht nur ab, sie schafft auch neu, Raumerlebnisse nämlich. Je nachdem, welche formalen Lösungen der Künstler wählt, greift der dreidimensionale Körper unterschiedlich vielfältig in den ihn umgebenden Raum, nimmt er Raum in Anspruch.

Der Betrachter erschließt sich das plastische Werk, indem er es umkreist, durch Schritte abmißt, Abstand nimmt und wieder herantritt. Durch seine Bewegungen macht er den Raum, den das Kunstwerk imaginiert, sichtbar. Skulptur hilft uns, Distanzen zu orten, uns über unsere Standpunkte klar zu werden. Also, brauchen wir sie.

Die Betrachtung von Kunst ermöglicht noch etwas anderes: das Verweilen. Zu unserem Dasein gehört wesentlich und unaufhebbar, zeitlich zu sein, mit der Zeit gehen zu müssen. Um so tiefer ist in der menschlichen Natur die Sehnsucht nach „Freiheit von der Zeit" (Michael Theunissen) verwurzelt. Kann es das aber überhaupt geben? Wohl berichten uns Mystiker vom Sich-Versenken in die raum- und zeitlose Tiefe. Aber wir wissen nicht, ob es so etwas gibt. Die Idealisten verweisen uns auf die Reflexion.

Die kann wohl Freiheit gewähren. „Freiheit von der Zeit" gewährt sie nicht. Indessen kennen wir alle ein ganz elementares Verhalten, das „Freiheit von der Zeit" zu bezeugen scheint: das Verweilen. Verweilend gehen wir nicht mit der Zeit mit. Wir befreien uns von ihr, indem wir aus ihrem Fluß heraustreten – und aufgehen können z. B. in der Betrachtung. Wir überlassen uns anderen Gesetzmäßigkeiten – und erfahren womöglich Vieles mehr oder anders. Ich wünsche Ihnen, daß Sie gekommen sind, um zu verweilen.

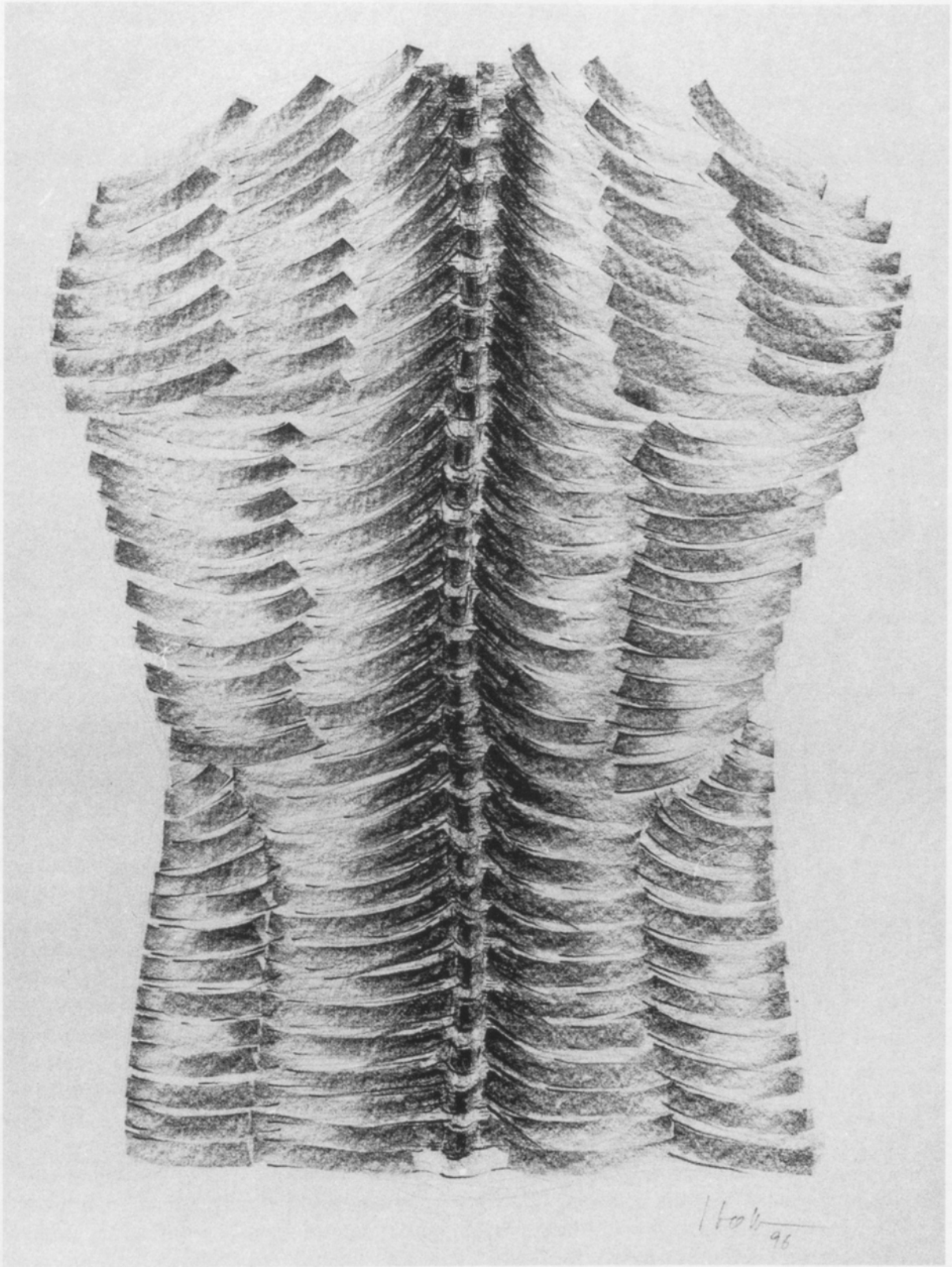
Dann werden Sie etwa beim Betrachten der Körperzeichnungen den Rhythmus nachempfinden, dem die Hand der Künstlerin folgte. In jeder der vier Arbeiten wird das gleiche Thema aus unterschiedlich differenzierten Strichgefügen aufgebaut. Mir scheint, als sei das am stärksten abstrahierte Bild das zuletzt entstandene. In der Klarheit des Striches zeigt sich die ungehemmte Körperbewegung, der fließende Rhythmus, der ein konzentriertes Kraftfeld aufzubauen vermag – verweilen Sie davor – es könnte sich übertragen.

(Hans Gercke: Kunst als Denk-Mal und Zeichen der Hoffnung. Überlegungen zur Ausstellung von Bettina Bürkle und Klaus Illi im Stuttgarter Hospitalhof, in: Helmut A. Müller (Hg.) Atem.Raum, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1996)

Dr. Sabine Leutheußer-Holz

(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)

Körperzeichnung
1996
Graphit, 100 x 70 cm





„Coppia"
1998
Bronze, Höhe: 180 cm

Ursula Stock – Ausstellungseröffnung

in der Nürtinger Kreuzkirche, 21. Juni 1998

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Ursula Stock!

Ich freue mich, daß diese Ausstellung in einer Umgebung stattfindet, die eine besondere, weil historisch gewachsene ist, und daß die Kreuzkirche auch nach der Nutzungsänderung, die sich ja nun schon viele Jahre bewährt, Kulturdenkmal geblieben ist. Das ist nicht selbstverständlich, ich darf das sagen, da ich mich im ‚wirklichen' Leben recht viel mit Kulturdenkmalen beschäftige. Von Mario Botta, dem berühmten Schweizer Architekten, stammt der Satz: „Der Reichtum einer Stadt ist ihre Erinnerung". Diese Erinnerung wird vornehmlich tradiert in der historischen Substanz von Baudenkmälern, aber auch von Kunstwerken. Gehen sie verloren, sind nicht nur geschichtliche Zeugnisse dahin, viele Städte werden auf diese Weise ihres Charakters beraubt. Über die so allmählich wachsende ‚Unwirtlichkeit unserer Städte' – ein Buchtitel von Alexander Mitscherlich, 1965 – habe ich mit Frau Stock schon früher gesprochen. Damals ging es um die Gestaltung von Brunnen und ganz allgemein um die Funktion von Kunst in Städten, die zunehmend ihre individuelle Gestalt zu verlieren drohen. So, wie ein altvertrauter Straßenzug, eine historische Fassade oder Platzgestaltung kann auch ein Kunstwerk Orientierungs- und Identifikationsfunktion haben und dem Betrachter das Gefühl vermitteln, heimgekommen zu sein. Für viele Nürtinger ist die Kreuzkirche sicher so ein Ort.

Wir treffen uns heute hier an diesem günstigen Platz, um ein beachtliches Spektrum von Arbeiten Ursula Stocks kennenzulernen, die in den letzten rund 20 Jahren entstanden sind: Bronzeplastiken, Ölbilder, Zeichnungen und Kleinplastik samt einer Auswahl an Fotos von großformatigen Arbeiten im öffentlichen Raum.

Die auf der Einladungskarte abgebildete Skulptur ist ursprünglich eine Brunnenfigur; sie wurde weiterentwickelt. ‚Coppia', so ihr Titel, ist von der Polarität geprägt, die Stocksche Arbeiten häufig kennzeichnet. Beine und Leib wurden einem nicht mehr ganz jungen Frauenkörper nachempfunden. Oberkörper und Kopf dagegen sind befremdlich – und deshalb interessanter. Wie bei einem Torso fehlen der Figur die Arme. Statt dessen umschlingt ein Armpaar den Hals von hinten, scheint leicht auf den Schultern zu ruhen und überkreuzt die Hände fast zärtlich über der Brust. Das, bei aller Materialität feingezeichnete Gesicht zeigt keinerlei Regung gegenüber dieser liebkosenden – oder vereinnahmenden? – Berührung. Und überhaupt, wo ist die Figur, zu der diese Arme gehören – oder sind sie vielleicht nur der materialisierte Wunsch nach Zärtlichkeit und Nähe?

Die Skulptur wurde im Chor exponiert plaziert. Das hebt ihren Aussagewert hervor. Im Zusammenspiel von präsenter Körperlichkeit und geheimnisvoller Geistigkeit liegt das Besondere der Arbeiten Ursula Stocks. ‚Coppia' steht für eine wichtige Werkgruppe: die lebensgroßen, erdenschweren Bronzegestalten. Keine grazilen Figuren, deren Schönleibigkeit unseren Blick fesselte. Was uns zum Betrachten animiert, ist eher ihr abweisendes Verhalten, das keinerlei Interesse am fragenden Blick des Gegenübers zeigt. Die Gestalten bauen keine Beziehung zu uns auf. Sie wirken statuarisch auf ihr Sosein konzentriert. Die Distanz, die hierdurch entsteht, läßt den Kunstwerken ihre Würde und gibt uns die Möglichkeit zu neugieriger Annäherung.

Diese, meist für den öffentlichen Raum bestimmten Arbeiten gestaltet Ursula Stock in einer Formensprache, die dem Betrachter das Wiedererkennen ermöglichen soll. Dies, so die Künstlerin, kann die Voraussetzung dafür sein, sich auf eine nähere Begegnung mit dem Kunstwerk einzulassen und die Aufforderung zum Dialog anzunehmen.

Eine zweite umfangreiche Werkgruppe sind Ursula Stocks Rumpf-Figuren. Titel wie ‚Durchlässig', ‚Eingespannt', ‚Gitter-Torso' oder ‚Schalenrumpf' treffen erst einmal Aussagen über die Oberflächenbeschaffenheit. Jedoch ist man auch geneigt, das von Hilfskonstruktionen des Rohgusses noch nicht befreite, also ungeglättete Werk mit dem Titel ‚Eingespannt' als Symbol für die Beengung, die Einschränkung des menschlichen Lebens zu deuten. Beim Betrachten des ‚Schalenrumpfes' können Assoziationen an Panzerung, an Einschränkung geweckt werden. Zeichen dafür, daß dem Wunsch, sich auszuleben, aus sich heraus zu leben, Grenzen gesetzt sind. Die Werke geben also im weiteren Sinne Auskunft über die Befindlichkeiten menschlicher Existenz.

Die Interpretation, die ich eben angerissen habe, ist nicht die einzig mögliche, denn die Arbeiten der Künstlerin sind natürlich mehrdimensional.
Was i c h eben noch als Fessel gedeutet habe, können S i e auch als Schutzvorrichtung verstehen: Verstrebungen, Bänderungen, Verschnürungen bewahren vor widrigen Umständen und Verletzungen oder schützen Wunden, damit sie besser heilen. Sie halten zusammen, was auseinanderzubrechen droht. Vielleicht helfen sie, Haltung zu bewahren, im Sinne eines Wortes von Ezra Pound, das Frau Stock selbst wie ein Motto in einem ihrer Kataloge zitiert – und das wir ernst nehmen müssen, wenn wir das Anliegen der Künstlerin verstehen wollen: „... und betoniere dein Gesicht, verschal's mit Eisen, geh' heiter durch das Ziel, selbst wenn dir nicht danach zumute ist." (Die Frauen von Trachis, nach Sophokles).

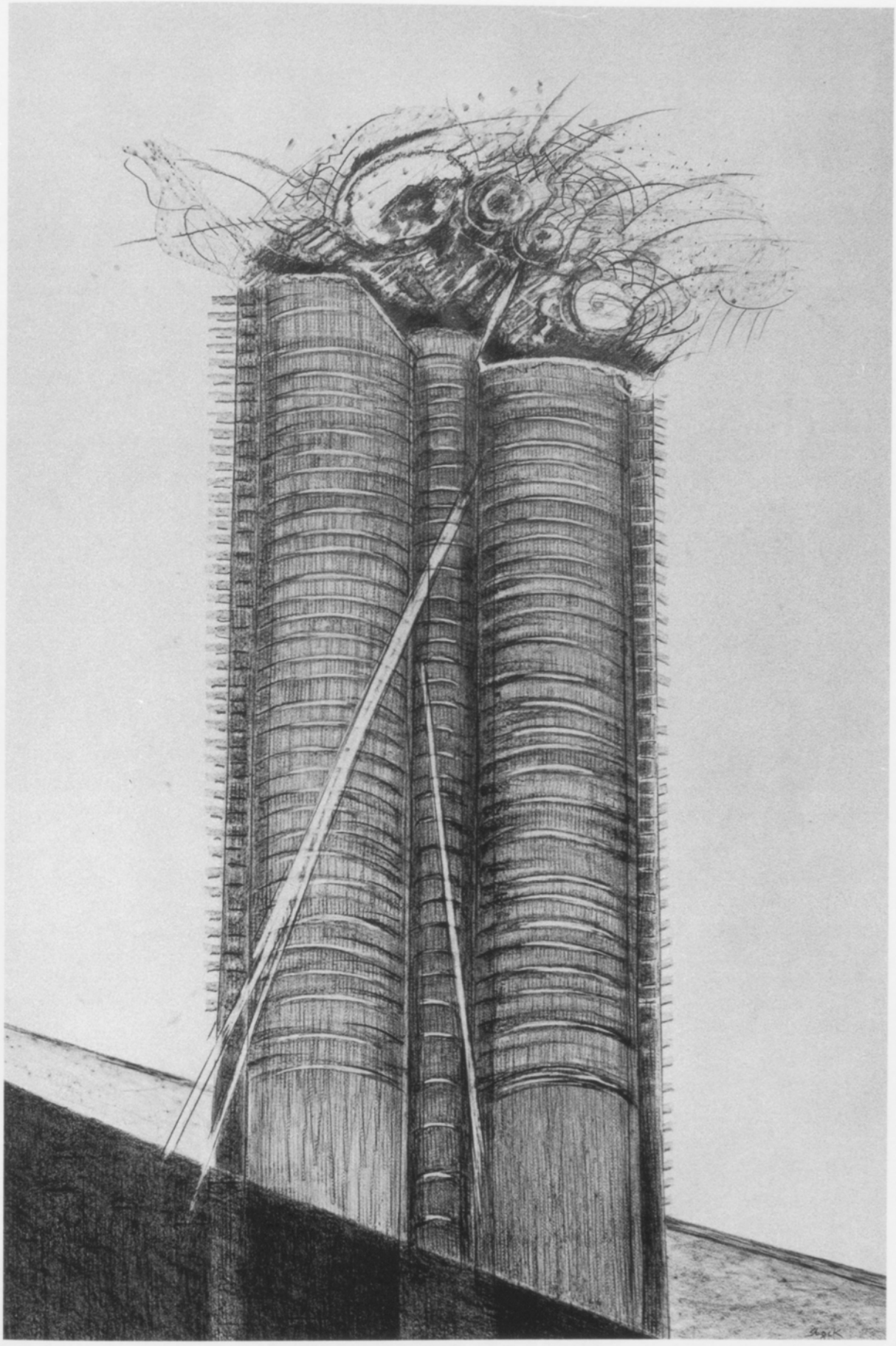
Bei allen inhaltlichen Überlegungen darf nicht übersehen werden, wie wichtig Ursula Stock auch formale Fragen sind. So bei den Zeichnungen. Sie bilden eine wichtige, selbständige Gattung in ihrem Werk.

Durchaus ungewöhnlich, nämlich über zwei Meter hoch, ist die Größe der Blätter. Sie entstehen an der Atelierwand. Indem der Bleistift über das Papier gleitet, überträgt er automatisch die Erhebungen des rauhen Putzes auf die Maloberfläche, ein zufälliger Effekt, der ins Motiv integriert wird.

Ansonsten ist in diesen Zeichnungen wenig dem Zufall überlassen. Sie wirken exakt konstruiert, und jeder Bleistiftstrich zeugt von Präzision und Entschiedenheit. Fast unwirklich staffeln sich – wie bei den Blättern ‚Hoch-Explosiv' und ‚Turmbau' – die Gebilde in die Höhe. Sie verweisen den Betrachter auf seinen irdischen Standpunkt, während sie selbst surrealen, menschenleeren Gefilden zuzuwachsen scheinen.

Eine der zuletzt entstandenen Zeichnungen bildet einen sinkenden Schiffskörper ab und trägt den Titel ‚Blaues Band'. Woran denkt man? Blau, die Farbe schweifender Sehnsucht und zielloser Ferne, wie die Romantiker vielleicht formuliert hätten, Blau, die Farbe des heiteren Himmels. – Dabei sank die ‚Titanic' nachts, in einer sternklaren Nacht des Jahres 1912. Die Bordkapelle spielte das ‚Largo' von Händel – so jedenfalls der norwegische Schriftsteller Erik Fosnes Hansen in seinem Roman ‚Choral am Ende der Reise' (1997). Diese Reise war angetreten worden in der Überzeugung, daß dem Luxusliner die höchste Auszeichnung für die schnellste Atlantiküberquerung so gut wie sicher war: eben das Blaue Band.

„Die Titanic ist neben der Arche Noah das bekannteste Fahrzeug der Welt", schrieb Anfang dieses Jahres salopp der ‚Spiegel' (13/1998). Obwohl es kein einziges Foto vom Untergang des Schiffes gibt, haben wir alle ein deutliches Bild davon im Kopf. Das Schicksal der ‚Titanic' wurde zu einem der größten Mythen der Moderne – eine legendäre Havarie; Symbol für den Untergang einer ganzen Epoche und ihrer Kultur. Dieser Schiffbruch war die erste große Technikkatastrophe (heute wird der Opfer der jüngsten Eisenbahnkatastrophe gedacht), eine Metapher menschlicher Hybris – ein Ereignis, das uns bis heute bewegt. 1912 war das Unglück sicher das erste Medienereignis im modernen Sinne – es fehlten damals die konkurrierenden Reize. Heute ist das anders. Und dennoch, die Kinos sind voll. Wir haben wohl ein Bedürfnis nach Mythen – und in Ermangelung wirklicher geben wir uns auch mit Ersatzlösungen zufrieden. Vielleicht meint der Titel ‚Blaues Band' Dieses oder Ähnliches? Es fährt ein Schiff – nach nirgendwo ...



Hoch-Explosiv
1989
Graphit, 215 x 150 cm

Die Bildhauerin Ursula Stock begann ihre künstlerische Laufbahn als Malerin. Seit Mitte der 70er Jahre entstanden in größeren und großen Bildformaten Surrealismen eigener Prägung. Die Statuarik und Egozentrik der großen Bronzeskulpturen ist auch vorbereitet in diesen Bildern. In weiten, einsamen, fragmentarischen Traumlandschaften antiker Provenienz posieren gesichtslose Menschen, die wie Statuen wirken. Auf geheimnisvollen Bühnen inszeniert die Künstlerin Mythologisches, Symbole und historische Bezüge, die sie als Grundmuster menschlichen Lebens erkannt hat (vgl. Günter Wirth). Sie nannte als Thema dieser Bilder „das langsam Verfallende und wieder Erblühende, das Gestörte, Gefährdete und trotzdem Lebende, das Magische, Rätselhafte, Unheimliche, Unfaßbare." Wie zur Selbstvergewisserung wird das im Erkennen schon wieder Flüchtige im Bild festgehalten.

Ursula Stock hat in den letzten Jahren hart gearbeitet. Resonanz auf diese vielseitige Produktivität ist etwa die Tatsache, daß im Augenblick in Stuttgart und der Region drei Ausstellungen gleichzeitig gefragt sind.

Mein morgendlicher Weg ins Büro führt mich an den Ateliers zweier Künstler vorbei. Manchmal frage ich mich, wie werden die beiden diesen Tag beginnen, was werden sie erleben, was schaffen.
Seit ich den folgenden Sechszeiler von Frau Stock kenne, meine ich etwas vom Lebensgefühl einer Künstlerin, eines Künstlers erfahren zu haben: „Blind in den Zauberhut greifen / den Strom anhalten / Bäume im Bilderdickicht fällen / das tägliche Spiel mit dem Feuer beginnen / die Asche entfachen / gepackt vom unaufhaltsam vergänglichen Neugebinn." Sie haben richtig gehört, ich habe mich nicht versprochen. Die Sentenz trägt ja auch die Überschrift: Sinnsucher – Unsinnfinder!

Mir scheint, Künstler brauchen ein scharfes Auge nicht nur, um kritisch sehen, sondern auch um mit ihm zwinkern zu können.

Dr. Sabine Leutheußer-Holz

(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)





Mohn-Nacht
1978
Öl auf Leinwand, 70 x 80 cm
Staatsgalerie Stuttgart



Viktoria
2004
Aluminium, Höhe: 100 cm

Ursula Stock und Robert Förch

Ausstellungseröffnung in der Untertürkheimer Volksbank, 5. November 2006

Ursula Stock

Die Künstlerin Ursula Stock ist keine Unbekannte in diesen Räumen. Sie stellt hier zum wiederholten Male aus. Auch befindet sich seit vielen Jahren eine Arbeit von ihr ganz in der Nähe, am Kelterplatz: ein Steinguß der „Vier Jahreszeiten". Eine davon, den Sommer, besitzt die Untertürkheimer Volksbank als Bronzebüste. Für die Dauer der Ausstellung komplettieren Frühling, Herbst und Winter das bronzene Quartett.

„Büste, Torso, Kopf" könnte das Thema der Ausstellung lauten. Ein klassisches Gefühl bestimmt Form und Maß der Stockschen Plastiken. Sie bleiben stets der menschlichen Gestalt verpflichtet. Die Künstlerin möchte dem Betrachter das Wiedererkennen ermöglichen, denn das kann die Voraussetzung für eine Auseinandersetzung mit dem Gestalteten sein, den Wunsch wecken, mit dem Kunstwerk in einen Dialog zu treten.

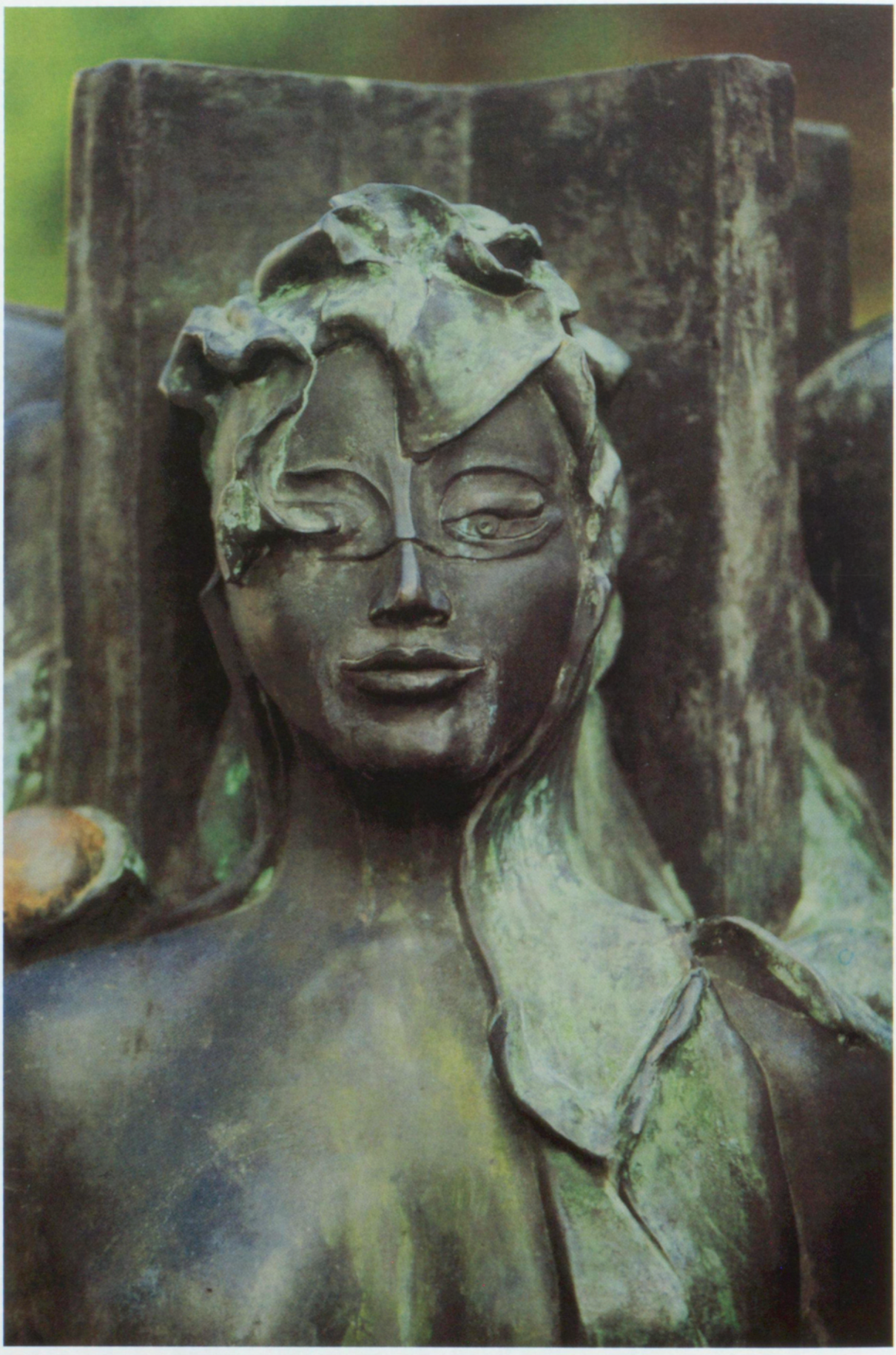
Wer dies tut, kann in den Arbeiten von Ursula Stock ein Zusammenspiel von präsenter Körperlichkeit und geheimnisvoller Geistigkeit feststellen. Keine grazilen Figuren, deren Schönleibigkeit unseren Blick fesselt. Was uns zum Betrachten animiert, ist eher ihr abweisendes Verhalten, das kein Interesse am fragenden Blick des Gegenübers zeigt. Die Gestalten bauen keine Beziehung zu uns auf. Sie wirken statuarisch auf ihr Sosein konzentriert. Auch in Gruppen bleiben sie isoliert. Die Distanz, die hierdurch entsteht, läßt den Kunstwerken ihre besondere Würde.

Das ist überdeutlich spürbar v.a. bei den lebensgroßen Figuren, wie sie Ursula Stock für ihre Brunnen geschaffen hat. Zwei dieser Anlagen sind hier durch Photographien vertreten. Brunnen nehmen einen beträchtlichen Umfang im Werk Ursula Stocks ein. Sie gestaltet sie als lebendig-stille Kunstwerke in offenen Räumen und auf Plätzen. Die Aufgabe ist nicht leicht, steht Kunst im öffentlichen Raum doch in einem ständigen Verdrängungswettbewerb mit „Möblierungsgegenständen" oder Werbung. Ursula Stock nimmt diese Herausforderung an. Sie will Zeichen setzen gegen die fortschreitende Entindividualisierung unserer Lebensräume.

Dennoch schafft sie keine Individuen. Sie sucht das überzeitlich Gültige in ihren Skulpturen darzustellen. Es geht ihr nicht um Abbildungen von Menschen, sondern um das menschliche Abbild. Auch wenn es einem manchmal als glatte Hülle, als Fassade erscheint, läßt sich hinter diesen Stilisierungen doch Unterschiedlichstes vermuten – wie bei den drei Köpfen, die die Bezeichnung „Enigmatica" tragen – Rätselhaftigkeiten.

Bei einer anderen Skulptur wie dem „Schnurtorso" beschreibt der Titel die Oberflächenbeschaffenheit. Schnüre, sorgfältig geschlungen, dicht an den Beinen, als weitmaschiges Netz den Oberkörper umfangend, „bekleiden" einen weiblichen Torso. Zu konzentrischen Kreisen geordnet, betonen sie die Mitte des Leibes, das Kraftzentrum. Wird hier etwas Innerliches sichtbar? Lebensadern bewußt offen gelegt, um auf die Verletzlichkeit des Menschen hinzuweisen? Sind sie nach außen gekehrt, damit sie uns überhaupt bewußt werden? Verschiedene Lesarten sind möglich. So kann diese Dekoration auch ganz andere Assoziationen hervorrufen, etwa solche an Tätowierung oder Körperbemalungen wie wir sie von Naturvölkern kennen: „mythische Kostüme", die Kraft spenden oder Gefahren abwenden sollen. Ambivalente Interpretationen, die das menschliche Sein hinterfragen.

Wie gefährdet das sein kann, kommt in zwei großen Schwarzweiß-Zeichnungen zum Ausdruck, in denen sich die Künstlerin mit dem Ereignis des Jahres 2001 auseinandersetze das die Welt verändert hat. Aus dem „World Trade Center" wird in der



Vier Jahreszeiten
Ausschnitt „Sommer"
1984, Bronze

Bildunterschrift das „World Terror Center. Geborstene Bauteile ragen in einen Himmel, aus dem Tod und Verderben gefallen sind. Apokalyptische Bilder, längst vergangen geglaubt, tauchen hier in neuer Form wieder auf.

Geschichtsträchtiges auch zum Thema Berlin, einer Stadt, deren Lebensgefühl sich Ursula Stock verbunden fühlt. In ihren Zeichnungen taucht immer wieder das „Brandenburger Tor" mit seiner Quadriga auf als Wahrzeichen der Stadt und sinnfälliges Symbol. Ende des 18. Jahrhunderts im Stil des strengen Berliner Klassizismus errichtet, geschmückt mit Themen der griechischen Mythologie, die auf die Bedeutung des Bauwerkes als Friedenstor zielen. Bekrönt von der Quadriga, dem von vier Pferden gezogenen antiken Kampfwagen, darin stehend die eichenlaubbekränzte Siegesgöttin als Friedensbringerin, in der Linken die Zügel, in der Rechten einen bekränzten Stab haltend.

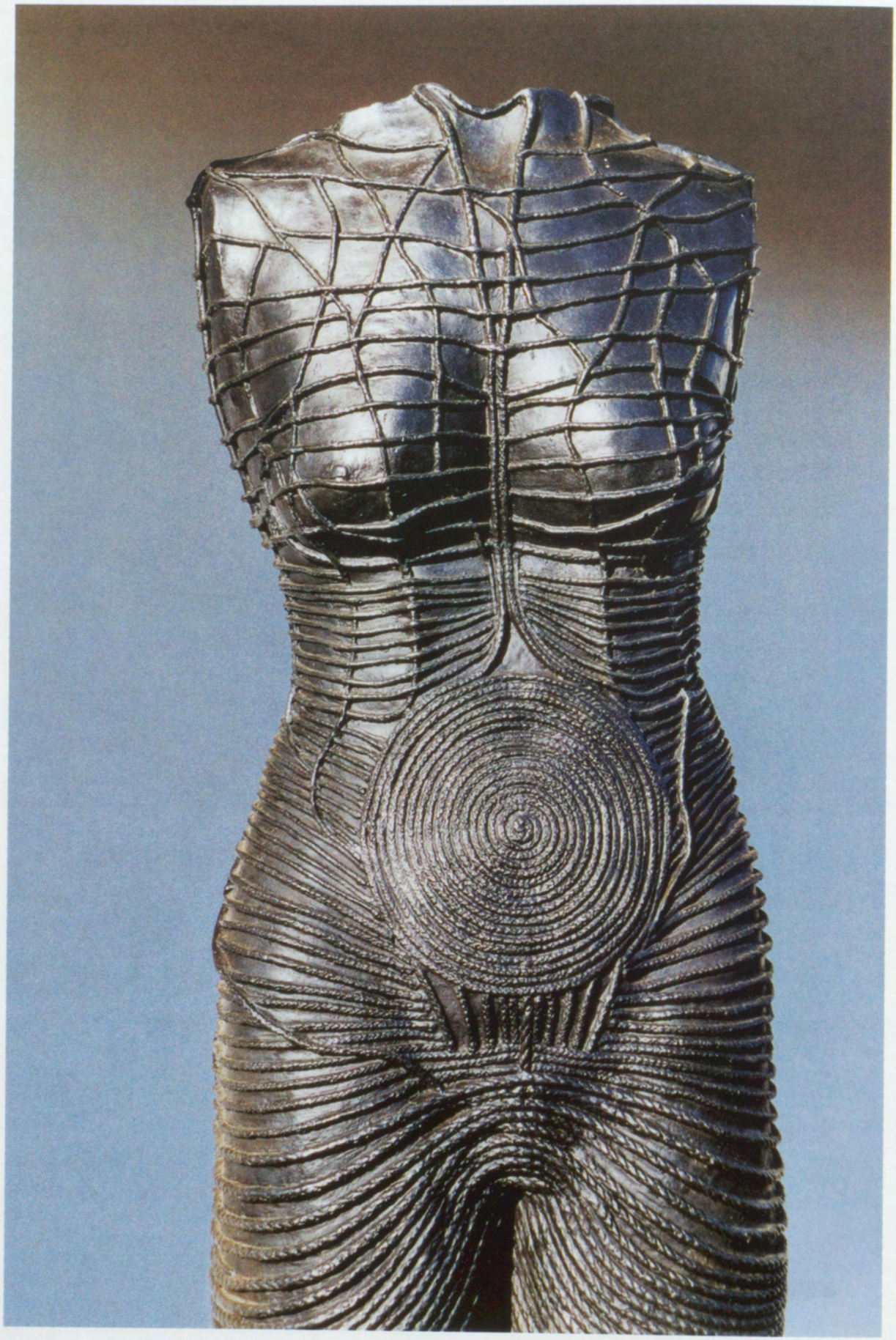
Ein klar umrissenes, stolzes herrschaftliches Zeichen. In der Perspektive, in der es die Künstlerin zeichnet, wird dieser Eindruck noch überhöht. Mächtig klein fühlt sich der Betrachter am Fuße der ihm aufragenden dorischen Pfeiler, über denen die Quadriga in wechselnder Gestalt dräut.

Ein architektonisches Zitat, kühl rational, das durch die Hinzufügung unterschiedlicher Attribute zum kritischen Abbild verschiedener „Brandenburger Torheiten" wird. Als Stichworte seien genannt: Bauwut, neue Gigantomanie, das Holocaust-Denkmal.

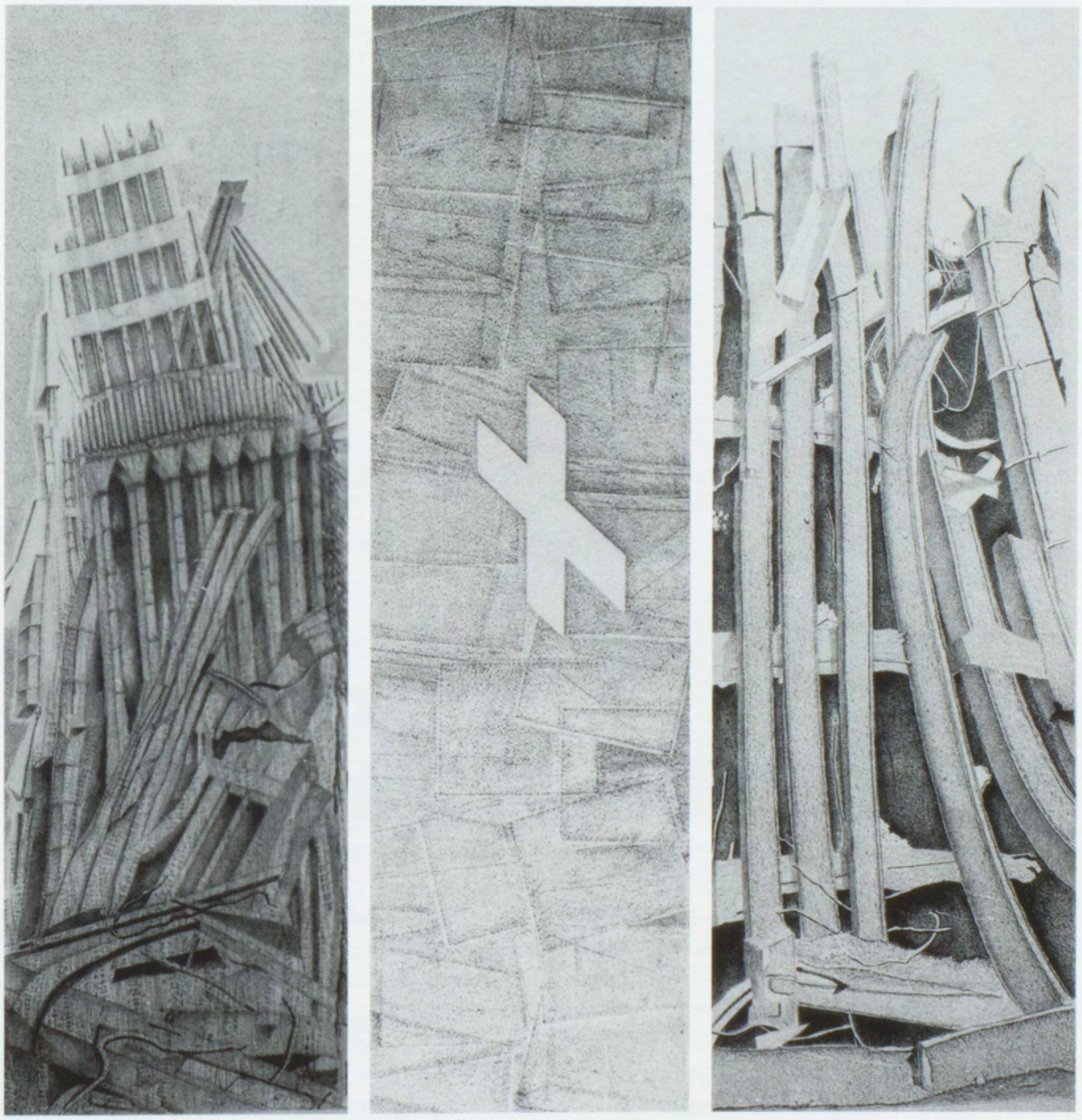
„Mich interessiert die erstarrte, im Bild gefesselte Bewegung ... das Stürzen, Fallen, Schweben, Steigen, Fliegen, Gleiten, Schwimmen. / Diese Inhalte kehren in ständig sich wandelnder Form wieder."
So beschreibt Ursula Stock selbst einmal ihre Arbeiten. Die Flügelform hat es ihr angetan, sowohl in der Malerei, als auch in der Skulptur. Titel wie Fächerfigurine oder Flugfänger zeugen davon. „Niken" zählen zu den jüngst entstandenen skulpturalen Arbeiten.
Im Profil dargestellte Torsi, dynamisch vorwärtsstrebend. Die Flügelarme erhoben, um sich im nächsten Augenblick emporzuschwingen, Raum und Zeit zu durchleben, Verwandlung zu erfahren, um von der Künstlerin in neuer Gestalt wiedererschaffen zu werden.

Dr. Sabine Leutheußer-Holz

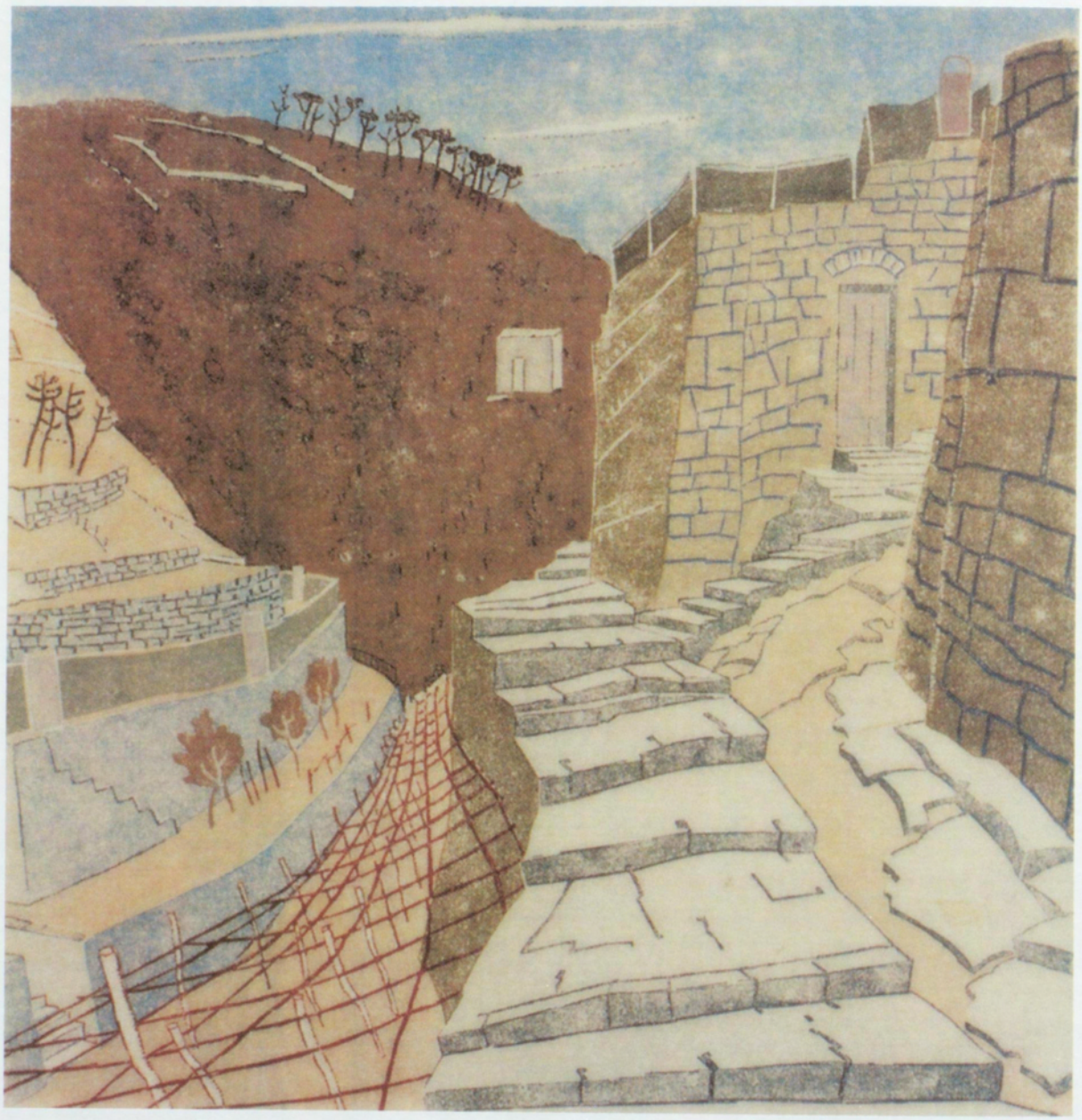
(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)



Schnur-Torso
1999
Bronze, 138 x 35 x 27 cm



World Terror Center, 11. September 2001
2002
Zeichnung, 3-teilig, 200 x 180 cm



„Steintreppen ins Hinterland"
2005
49 x 47 cm
Linolschnitt/-stich, Handdruck von 5 Druckstöcken

Ursula Stock und Robert Förch

Ausstellungseröffnung in der Untertürkheimer Volksbank, 5. November 2006

Robert Förch

Lieber Herr Förch, ich hoffe, Sie erlauben mir ... In Ihrem Atelier hängt unauffällig, und sicher nicht als Dekoration, sondern vielmehr zur eigenen Vergegenwärtigung, ein Blatt, auf dem Sie die Umrisse Europas skizziert und in ihnen eine Vielzahl von Ortsnamen eingetragen haben. Die Karte ist nicht etwa die Wiedergabe von Reisezielen – das ist sie auch – in erster Linie aber ist sie ein Verzeichnis ertragreicher, künstlerischer Arbeit. Robert Förch gestattet sich den Eintrag in die Landkarte nur, wenn er vom entsprechenden Ort eine Zeichnung mit ins Stuttgarter Atelier gebracht hat.

Lange Jahre war das Zeichnen für den Künstler Robert Förch in der Hauptsache Vorstufe für die eigentliche Passion, den Linolschnitt. Ihn hat er in der Nachfolge seines Lehrers an der Stuttgarter Akademie, Karl Rössing, nach allgemeiner Ansicht zu großer Meisterschaft geführt. Mit dem Lehrer verband den Schüler die Leidenschaft für das Handwerkliche dieser Kunsttechnik. Als sich Förch um die Aufnahme in Rössings Graphikklasse bewarb, begutachtete dieser seine Blätter anerkennend: „Sie sind ein Arbeiter. Das gefällt mir." Fortan war damit der Stellenwert der Zeichnung festgelegt. Für Jahrzehnte übernimmt sie eine rein dienende Funktion für den Linolschnitt. Als Notat vor Ort speichert sie Empfindungen, Eindrücke und Ansichten, deren Bildwürdigkeit für den Schnitt erst feststeht, nachdem sie einem kritischen Reflexionsprozeß im Atelier unterzogen worden war.

Dennoch hat sie neben der Druckgraphik, die im Zentrum der Förchschen Arbeit steht, immer eine Rolle gespielt. Auch wenn Förch aus Mißtrauen gegenüber der spontanen Arbeitsweise und dem rasch Hingeworfenen, diese Zeichnungen lange nicht gezeigt hat. Dies ändert sich seit einigen Jahren. Zunehmend wuchs das Bedürfnis, aus den handwerklichen Gleisen der Druckgraphik auszubrechen und etwas schnell umzusetzen. Der Künstler beschreibt dies so: „Zwei, drei und mehr Zeichnungen an einem einzigen Tag machen zu können, das war das ganz andere Erlebnis. Am Morgen in einem Albergo bei Carrara die Fenster zu öffnen, hingerissen zu sein von einem überraschenden Ausblick auf Dächer und Türme, zu zeichnen, sich umzudrehen und eine bizarre Faltenlandschaft des Bettlakens im einfallenden Licht zu entdecken, auch diese Situation zu zeichnen, ein zweites, ein drittes Mal, stehend, das hereindrängende Zimmermädchen hinhaltend:
So beginnt ein Reisetag gut. Schon vor dem Frühstück hat man etwas zuwege gebracht ... Am Abend in der Kantine der Steinbrucharbeiter zu sitzen ... müde zu sein von der Arbeit wie sie und das steinerne Chaos der Halden gebändigt vor sich liegen zu haben im Skizzenbuch: Das war das Glück, das ich gesucht hatte." (R. Förch, 1997) Es nimmt Gestalt an in einer Sammlung von kleinformatigen Reiseskizzen und den aus ihnen entwickelten, im Atelier durch Aquarell, Gouache oder Farbstifte ausgeführten, großformatigen Städte-, Interieur- und Landschaftszeichnungen. Sie stellen ein reiches Reservoir von Formen, Farben und Linienführungen dar. Sie enthalten eine Fülle von Details, an denen das Auge des Betrachters sich gütlich tun kann.

Im Kontrast zu ihnen stehen die Drucke. Hier ist der tastende Strich eindeutig, die vage Form geklärt, das Zufällige verbindlich geworden. Sie sind Ergebnis eines Entscheidungsprozesses, der das Nebensächliche von der Hauptsache trennt. Dem Wichtigen verleiht Robert Förch Ausdruck etwa durch die individuelle gebrochene Farbwahl, die nie dekorativ, sondern zurückhaltend und das Sujet würdigend eingesetzt wird. Diese Blätter strahlen, ob sie flächig oder differenziert angelegt sind, große Konzentration aus. Sie atmen Ruhe. Der Betrachter ist dankbar für die klärende Reduktion komplexer Situationen, die der Künstler für ihn

vorgenommen hat, die er sich selbst aus der abstrahierten Darstellung heraus aber auch selbst wieder vergegenwärtigen kann.

Gegenstand des künstlerischen Interesses von Robert Förch ist die gestaltete Natur im Zusammenspiel mit der gewachsenen. In Relikten von vergangenem und gegenwärtigem Leben sieht der Künstler interessante graphische Signaturen, die er zum Ausgangspunkt des Schaffensprozesses macht. Fündig wird er in den vielfältigen Kulturlandschaften Europas, nur wenig abseits der Touristenpfade: terrassierte Hänge, zerklüftete Bergmassive, steinerne Treppenstufen, bröckelnde Hausfassaden, Zäune, Gitter, verschlossene Tore.

An all dem könnte man achtlos vorübergehen, dem Künstler aber sind diese Dinge über ihren ästhetischen Reiz hinaus Anlaß für Fragen. Wo führen die Stufen hin, wie beschwerlich war die Arbeit in den Weinbergterrassen, was verbirgt sich hinter dem verschlossenen Tor? Förch interessieren die Topographien, die Gedanken anstoßen.
Es geht ihm nicht um das Abbild! Es geht um das Aufspüren von Vergangenem im Gegenwärtigen und die Darstellung des Komplexen im sparsam gestalteten Motiv.

Auf dem Weg von der reichhaltigen Zeichnung zum nur das Notwendige wiedergebenden Linolschnitt verschafft sich der Künstler Klarheit über Zusammenhänge. Solche, die er konkret darstellen will – etwa: Wie führt der Pfad durch unwegsames Gelände zum Wasser? Wie verläuft die Grenze zwischen Meer und Himmel? – oder solche, die in metaphysische Regionen zielen, wie etwa: Welche Aura umgibt einen Ort, den Jahrhunderte gezeichnet haben?

Dieser Denkungsart des Künstlers kommt das Arbeiten mit der Linolplatte entgegen. Die Technik liegt ihm, weil sie planvolles, entwickelndes Hantieren verlangt. Man sollte sich davor hüten, im Linolschnitt eine leicht zu handhabende Technik zu sehen.

Das Schneiden und Drucken von mehreren Platten ist eine Fron.
Das Vorgezeichnete wird auf die glatte Fläche des Linoleums durchgepaust – 4- oder 6-mal für jede dann gesondert einzufärbende und zu druckende Platte. Der eigentliche Druckvorgang geschieht von Hand. Keine Presse könnte die Absicht des Künstlers als mechanisches Werkzeug adäquat verwirklichen. Hauptsächlich mit dem Handballen, dem Daumen, dem Fingernagel modelliert er den Druck. Dieser Vorgang erfordert ganzen Körpereinsatz.

Im Gegensatz zum Holzschnitt etwa läßt der Werkstoff Linol die differenzierende Bearbeitung sowohl im Schnitt als auch im Druck zu. Platten und Farben können sowohl deckend wie auch lasierend übereinandergedruckt werden, ohne dass sich eine Maserung wie beim Holz einmischte. Robert Förch bestimmt selbst. Er kann während des Drucks noch in den Zustand einer Platte eingreifen, Wirkungen überprüfen, Kontraste steigern oder mildern, Material stehenlassen oder wegschneiden – in einem wohlüberlegten Prozeß des kontrollierten Entwickelns, und sukzessiven Korrigierens.

Das jeweilige Endprodukt stellt den geklärten Eindruck vom Erlebten dar. Alle seine Drucke – meist nur wenige von einem Motiv – sind Zustandsdrucke, kein Blatt ist wie das andere – Originalgraphik im wahrsten Sinne des Wortes also.
Sie ist Ergebnis eines Arbeitsvorganges, bei dem alles in einer Hand liegt. Genau das ist es, was Robert Förch immer wieder als höchste Befriedigung empfindet. In der Nachfolge seines verehrten Lehrers Rössing hat er den Linolschnitt in großartiger Weise sensibilisiert und verfeinert.

Zurück zur eingangs erwähnten Landkarte: Orte, so sagt Robert Förch, hätten ihm immer viel bedeutet. Orte in seinem Sinne sind Kulminationspunkte, an denen Spuren vom Heute weit zurück in die Geschichte führen, vielschichtige Orte also.

Immer wieder macht er sich auf die Suche nach solchen Fundstätten oder kehrt an Orte zurück, die für ihn diese Qualität aufweisen. Das Reisen empfinde er, so der Künstler, als innere Notwendigkeit. Es verschaffe ihm Distanz zur Welt und somit neue Anschauungsmöglichkeiten.

Das Ergebnis sind eigenwillige, ausdrucksstarke Blätter, karg, manchmal melancholisch, immer überzeugend.

Dr. Sabine Leutheußer-Holz

(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)



Ursula Stock in der Landesvertretung Baden-Württemberg in Berlin, 11. Juni 2008

Vom Schweizer Architekten Mario Botta stammt der Satz „Der Reichtum einer Stadt ist ihre Erinnerung." Diese Erinnerung wird tradiert in der historischen Substanz von Gebäuden und Quartieren, aber auch von Kunstwerken. So, wie ein altvertrauter Straßenzug, eine historische Fassade kann auch ein Kunstwerk Orientierungs- und Identifikationsfunktion haben. Auf das Brandenburger Tor und seine Quadriga trifft dies fraglos zu.

Ich sehe mich vor die Aufgabe gestellt, Ihnen, ausgehend von wenigen, sehr gezielt ausgewählten Arbeiten ein künstlerisches Werk von großer Vielseitigkeit vorzustellen. Immer wieder neue Herausforderungen annehmend, schuf die Künstlerin im Laufe der Zeit Werkgruppen unterschiedlichster Themen, Materialien und Formate.

Seit einigen Jahren reagiert Ursula Stock auf das Lebensgefühl, das ihr die Stadt Berlin vermittelt, mit potenzierter Kreativität. Anläßlich ihrer Ausstellung im Jahre 2000 im großen Innenhof des Hauses der deutschen Wirtschaft in Berlin-Mitte war eine Zeichnung mit dem Titel „Quadriga zügellos" zu sehen.
Es ist eine dieser über zwei Meter hohen, von äußerster Präzision beherrschten Graphitzeichnungen, die mittlerweile eine große Werkgruppe bilden.

Auf dem Blatt schwebt die Quadriga über dem Brandenburger Tor. Die Zügel umfliegen die Skulpturengruppe als seien sie der Hand, die sie gerade noch unter Spannung gehalten hat, entglitten. Die Pferde nutzen den Spielraum und stürmen davon. Dieser Augenblick großer Freiheit birgt zugleich große Gefahr in sich, denn die Wagenlenkerin hat keine Einwirkungsmöglichkeiten mehr.

Während die zügellose Quadriga auf der Zeichnung die Bodenhaftung verloren zu haben scheint, wirkt die Skulptur „Quadriga zügellos" auf hohem Sockel festgefügt.

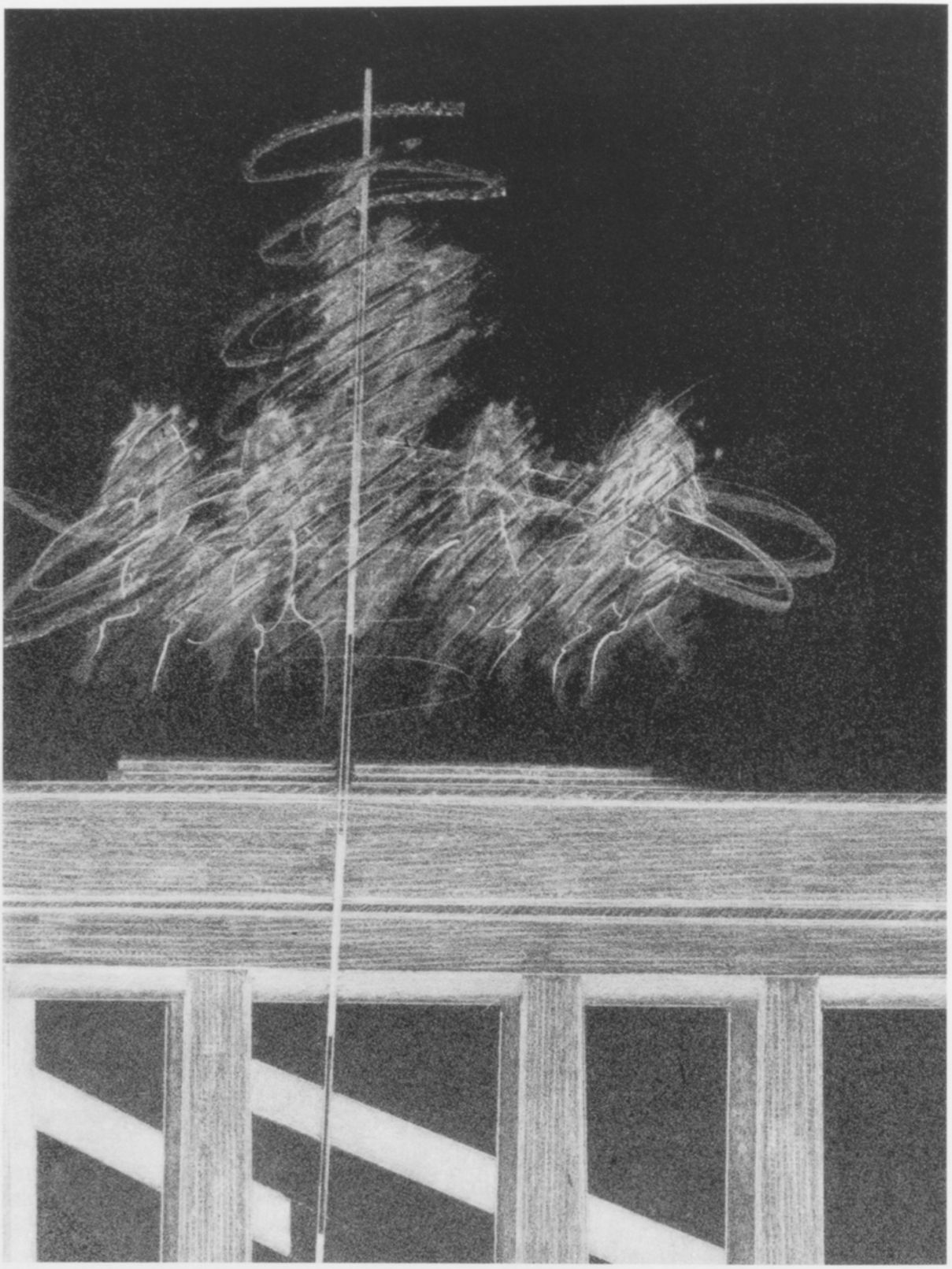
Als kunstvoll abstrahiertes Zeichen steht die Figurengruppe für das, was Schadow 1794 in 20 Meter Höhe aufstellen ließ, was für Napoleon ein Beutestück war, bald von Paris nach Berlin zurückkehrte, 1945 zerstört wurde, seit 1958 als Nachbildung den alten Standort wieder erhielt, auf dem sie im Zuge der Ereignisse des Jahres 1989 eine vorerst letzte Wendung erfahren hat.

Die sinnstiftenden Elemente des großen Vorbildes sind vorhanden. Wo aber ist die Verbindung zwischen ihnen? Die überlängten gereckten Hälse der Tiere zeugen von großem Vorwärtsdrang. Aber kann Viktoria von ihm profitieren – es sind keine Zügel zu sehen? Resigniert – oder eher lässig? – deutet ihre linke Hand nach unten. Sind ihr die Zügel entglitten? Haben die Tiere sich gewaltsam befreit oder hat die Göttin sie freigegeben? Fragen, wie sie sich den Betrachtern Stockscher Werke häufig stellen. Solche Entweder-Oder-Formulierungen lassen sich auf viele Arbeiten der Künstlerin anwenden. Ambivalenzen, die Interpretationsräume eröffnen. Sie deuten die Grundspannung an, bezeichnen die Pole, zwischen denen sich die Arbeiten Ursula Stocks bewegen.

Doch sollten wir noch etwas beim Motiv des Zügels verweilen. Denn er scheint der Künstlerin wichtig zu sein – auch oder gerade weil? – sie ihn nicht darstellt. Die abendländische Kunstgeschichte weist den Zügel einer der Kardinaltugenden als Attribut zu. Personifikationen der Temperantia, also der Mäßigung, werden durch das Motiv des Zügels charakterisiert. Er steht als Symbol für maßvollen Lebenswandel.

Übersetzen wir dieses Wissen auf die moderne Skulptur: Ist das Fehlen des zügelnden Korrektivs als Warnung vor zu großem Übermut zu verstehen? Will uns die verkleinerte Abstraktion des großen mit Symbolik befrachteten Nationaldenkmals sensibilisieren, unser Handeln am menschlichen Maß zu orientieren?


Landesvertretung
URSULA STOCK
QUADRIGA ZÜGELLOS
LANDESVERTRETUNG BADEN-WÜRTTEMBERG
TIERGARTENSTRASSE 15, 10785 BERLIN



„Quadriga zügellos" (Ausschnitt)
1994/95
Graphit auf Papier, 215 x 150 cm

Der Mensch bzw. die menschliche Figur ist Ausgangs- und Zielpunkt der Arbeiten Ursula Stocks. Eine wichtige, sehr umfangreiche Werkgruppe bilden die überlebensgroßen Bronzeskulpturen. Ich darf sie auf den Film aufmerksam machen, der im Foyer anzuschauen ist. Er gibt nicht nur Einblick in ein beachtliches Oeuvre. Er zeigt die Künstlerin im Atelier und dokumentiert die aufwändigen Arbeitsgänge in der Gießerei. Beim Betrachten dieser Szenen wird deutlich, daß die Entstehung eines Kunstwerks nicht nur große schöpferische Kraft, sondern auch körperlichen Einsatz verlangt und einer sorgfältigen Logistik bedarf. (Der Film kann nur einen Ausschnitt dessen zeigen, was entstanden ist. Er gibt vor allem Einblick in das bildhauerische Werk. Nicht oder nur angedeutet dargestellt, sind Ursula Stocks Malerei, darunter großflächige Wandgemälde, ihre Glasfenster oder die Arbeiten, die als Kunst am Bau entstanden.)

Brunnen gehören zu den Hauptwerken von Ursula Stock. Die Aufgabe ist nicht leicht, steht die Kunst im öffentlichen Raum doch in einem ständigen Verdrängungswettbewerb mit verschiedensten „Möblierungsgegenständen" und mit Werbung. Formal gesehen, begegnet dem Betrachter bei allen ihren Brunnenobjekten die in Bronze gegossene menschliche Gestalt. Die Formensprache ist gekennzeichnet durch große Naturnähe, zum Teil in Kombination mit klar umrissenen Abstrahierungen. Ihre Arbeiten im öffentlichen Raum sollen nach dem Willen der Künstlerin ein Zeichen setzen gegen die fortschreitende Entindividualisierung unserer Lebensräume. Sehr bewußt bedient sie sich deshalb eines dem Gegenstand verpflichteten Formenrepertoires, denn der Betrachter, auch und vor allem der im Umgang mit Kunst nicht geübte, soll erkennen. Dies kann die Voraussetzung dafür sein, sich auf eine nähere Begegnung mit dem Kunstwerk einzulassen und die Aufforderung zum Dialog anzunehmen. Denkbare Ansätze einer solchen Zwiesprache findet der Betrachter im Ortsbezug der Stockschen Arbeiten. Keine steht isoliert dort, wo sie platziert ist. Jede versucht, die Stadt, das Dorf, die Umgebung in ihrer gewachsenen Geschichtlichkeit zu berücksichtigen und sinnlich erfahrbar zu machen.

Die Menschenbilder treten dem Betrachter nicht als grazile Figuren gegenüber, deren Schönleibigkeit unseren Blick fesselte. Was zum Betrachten animiert, ist eher ihr abweisendes Verhalten, das keinerlei Interesse am fragenden Blick des Gegenübers zeigt. Die Gestalten bauen keine Beziehung zu uns auf. Sie wirken statuarisch auf ihr Sosein konzentriert. Die Distanz, die hierdurch entsteht, läßt den Kunstwerken ihre besondere Würde.

Doch wenden wir uns wieder dem Quadriga-Thema zu. Wie schon gesagt, es fasziniert die Künstlerin seit längerem. Die jüngste Schöpfung ist das Ensemble der Berliner Möbel: graziles Mobiliar in elegant-kühler Aluminiumausführung; Tisch und Stuhl laden zum Ausruhen ein. Der repräsentative Regierungssitz fordert Haltung. Was den funktionalen Gegenstand zum künstlerischen Objekt macht, ist die Quadriga – diesmal ins Zentrum eines stilisierten Labyrinthes platziert, das die Tischplatte schmückt und zur Stuhllehne wird. Wer den labyrinthischen Pfaden folgt, merkt schnell, dass Wege auch Irrwege und Umwege sein können. Auf diese Weise bleibt die Siegesgöttin im Zentrum geschützt vor allzu leichter Eroberung.

Labyrinthe sind alte religiös-mythologische Symbole. Die Gotik verlegt sie auf die Fußböden französischer Kathedralen – Chartres sei hier genannt. Sie galten als Sinnbilder kunstfertigen Bauens und dienten kniefälligen Gläubigen als Orte der Buße und des Gebetes.

Glauben Sie immer noch, meine Damen und Herren, es handle sich hier lediglich um schönes Mobiliar? Material und Technik sind kein Selbstzweck, sondern, wenn auch wichtig, so letztlich doch dienende Mittel auf dem Weg zum eigentlichen Ziel: ein Kunstwerk zu schaffen, das über Funktion, Perfektion und Schönheit hinaus etwas von einer über das Materielle hinausgehenden Intention vermittelt. Ich möchte das Labyrinth als Bild des Lebens verstehen. In ihm führen nicht alle Wege zum Ziel. Hält Viktoria jedoch den Siegeskranz bereit, so ist Jubel angesagt, aber auch Demut im Angesicht des Erfolges.

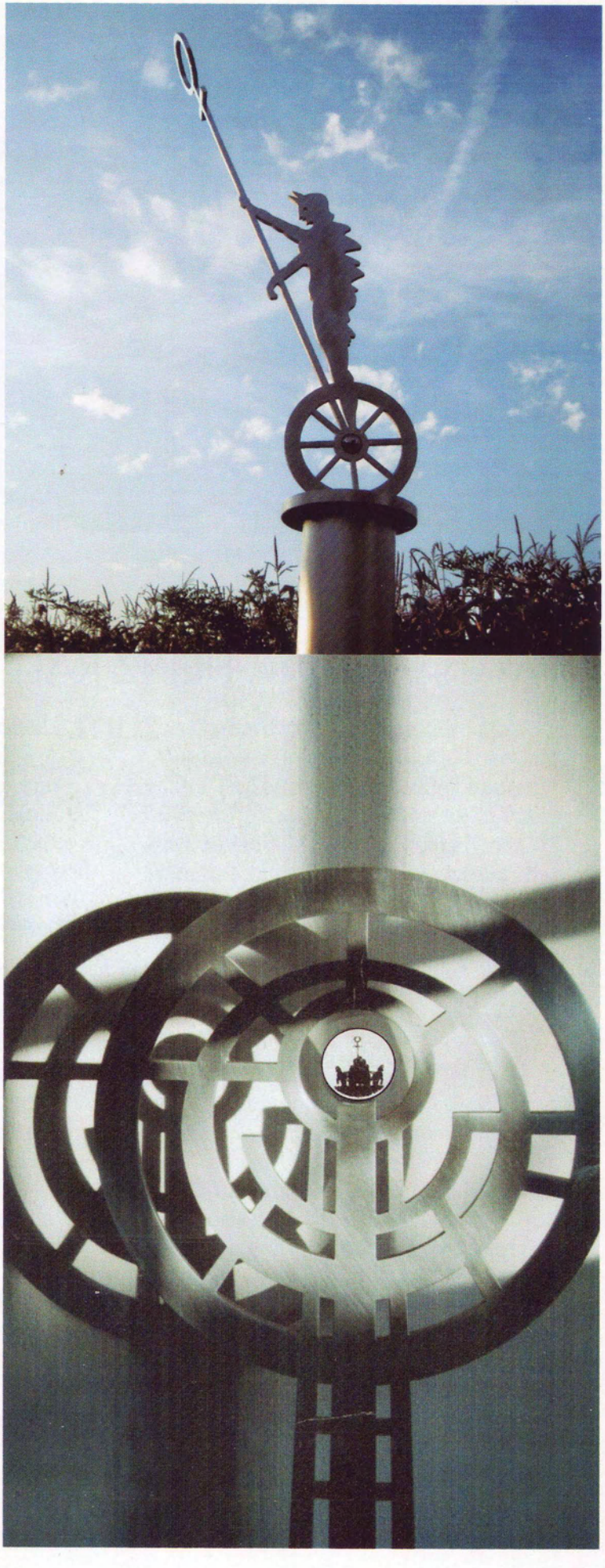
Bei allem Ausschweifen in die Welt ist das Zabergäu-Städtchen Güglingen nahe Heilbronn für Ursula Stock zum Lebensmittelpunkt geworden. Hier erlebt sie die Natur als große Kraftquelle, die das Leben im Lauf der Jahreszeiten rhythmisiert. Güglingen war Anlaß für die Wandlung der Malerin zur Bildhauerin. Im Zuge der Stadterneuerung, die ihr späterer Mann, der Architekt Heinz Rall, mit dem furchtlosen und tatkräftigen Bürgermeister Manfred Volk und der gerade entstehenden Kunststiftung Baden-Württemberg engagiert und vorausschauend betrieb, wird ein gemeinsames Ziel gefunden: Nämlich dem Ort eine unverwechselbare Identität zu verleihen gegen die allgegegenwärtige Beliebigkeit und Austauschbarkeit. Dabei bekam Kunst einen wichtigen Stellenwert. Sie sollte auf die Landschaft, auf die Geschichte des Ortes und ihre Spuren reagieren mit Themen, die, zeitgenössisch übersetzt, die Menschen immer beschäftigt haben. So kam es, dass heute Kunstwerke von hoher Qualität den Güglinger Stadtraum bereichern.

Zum Abschluß darf ich Ihre Vorstellungskraft noch einmal bemühen. Das Ensemble der Berliner Möbel ist vollständig nur durch eine – leider hier nicht zu sehende – schlank-elegante Bank. Ein Flügelpaar, geschmückt mit Labyrinth und Quadriga, bildet ihre Rückenlehne. Es öffnet sich wie zur Begrüßung ausgebreitete Arme.

Wer Platz nimmt in der Mitte der Bank, dem sind plötzlich Flügel gewachsen. Vielleicht ermöglichen sie Höhenflüge durch Raum und Zeit ...

(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)





Regierungssitz
Landesvertretung
Baden-Württemberg
2008



HEINZ RALL
zum
90. Geburtstag

Festveranstaltung
im Rathaus Güglingen

16. Oktober 2010

Ein Wort zuvor ...

Am 28. September 2010 wäre der Architekt Heinz Rall 90 Jahre alt geworden: 1920 im Stuttgarter Westen geboren, von 1939 bis 1945 als Pilot der Luftwaffe im Kriege, anschließend Architekturstudium an der Technischen Hochschule Stuttgart und bereits Mitte der 1950er Jahre Aufbau eines eigenen Büros. 1986 verlegte er dieses Büros von Stuttgart nach Güglingen – damit verbunden war nun auch der private Umzug ins Zabergäu.

Zahlreiche Gäste, die sich auf unterschiedliche Weise mit Heinz Rall verbunden fühlten, ehrten den am 29. August 2006 verstorbenen Architekten durch ihre Anwesenheit im Güglinger Rathaus. Ich hatte die Freude, durch diese Festveranstaltung am 16. Oktober 2010 „geleiten" zu dürfen.

Die Initiative, sich in dem von Heinz Rall erbauten und von ihr mit gestalteten Güglinger Rathaus einzufinden, ging von Ursula Stock aus. Sie und Heinz verband eine Partnerschaft und kongeniale Arbeitsgemeinschaft, in der Tatkraft und Zuversicht des einen Motivation und Ansporn für den anderen waren. Beide zusammen haben sie ein großes Oeuvre geschaffen.

Der Abend war geprägt von den Schilderungen dreier Wegbegleiter – Werner Marquardt, Horst Seizinger und Gerhard Koch – die Heinz Rall als Architekt und Mensch erlebt und anschaulich darüber berichtet haben.
Zuvor würdigte der Hausherr, Herr Bürgermeister Klaus Dieterich, die Rolle, die das Büro „Rall und Partner" von Anbeginn an als federführende Planer bei der Stadtentwicklung in Güglingen gespielt hat. Im Unterschied zu den Flächensanierungen in der Frühzeit der Städtebauförderung, war es nun erklärtes Ziel, Gebäude von Stadtbild prägender Wirkung zu erhalten und neue Bauten so zu integrieren, daß die gewachsene Struktur des Ortsbildes erhalten wurde. Dies, so der Bürgermeister, ist in Güglingen hervorragend gelungen.

Mit dem Namen Werner Marquardt ist die Sanierung der Mauritiuskirche verbunden. Ihm, der von 1973 bis 1981 Pfarrer in Güglingen war, ist zu verdanken, daß der Architekt überhaupt den Weg ins Zabergäu gefunden hat.

Horst Seizinger war viele Jahre Stadtrat. Als solcher trug er von Beginn an mit an der politischen Verantwortung für eine der ersten großen Stadtsanierungsmaßnahmen in Baden-Württemberg und hat bei dieser Gelegenheit nicht nur den Baumeister Rall, sondern auch den Menschen Heinz Rall sehr gut kennengelernt.
Herr Seizinger erinnert auch an denjenigen, der Motor des großen Unternehmens Stadtsanierung war – den leider viel zu früh verstorbenen Altbürgermeister Manfred Volk.

Von Gerhard Koch stammt der Satz: „Wir zählen uns zu den Glücklichen, die einmal im Leben mit Heinz Rall bauen durften." Er war von 1969 – 1975 Pfarrer am Gemeindezentrum „Brücke" in Schwäbisch Gmünd, ein Bauauftrag, den das Büro Rall und Partner ausführte.
Herr Koch sprach auch im Namen des Vereins „Kirche und Kunst in der Evangelischen Landeskirche in Württemberg", dessen Vorstandsmitglied der Architekt lange Jahre war.

Die wiedergegebenen Reden ergänzen sich wunderbar mit zwei weiteren Beiträgen: Dem von Dr. Dietrich Wintterlin liegt ein Vortrag zugrunde, den Herr Dr. Wintterlin zu Ehren Heinz Ralls im Rahmen der Volkshochschule gehalten hat. Er würdigt ihn damit als Begründer des Römermuseums im Alten Rathaus zu Güglingen.

Der andere erinnert an den Anfang der beruflichen Tätigkeit des Büros „Rall und Partner". Er stammt aus der Feder des ersten Partners Hans Röper.

Begleitend zur Festveranstaltung hatte Ursula Stock eine Ausstellung arrangiert.

Sie weitete den Blick über Güglingen hinaus auf die vielfältigen Baumaßnahmen, die Heinz Rall andernorts verwirklicht hat – von der Jamtalhütte des Deutschen Alpenvereins in der Silvretta über zahlreiche Kirchenbauten, Schulen und Banken bis zu den Wohnbauprojekten in Berlin.

Über den Tag hinaus erinnert eine Medaille an den Architekten Rall. Sie wurde von Ursula Stock aus Anlass des 90. Geburtstages entworfen.

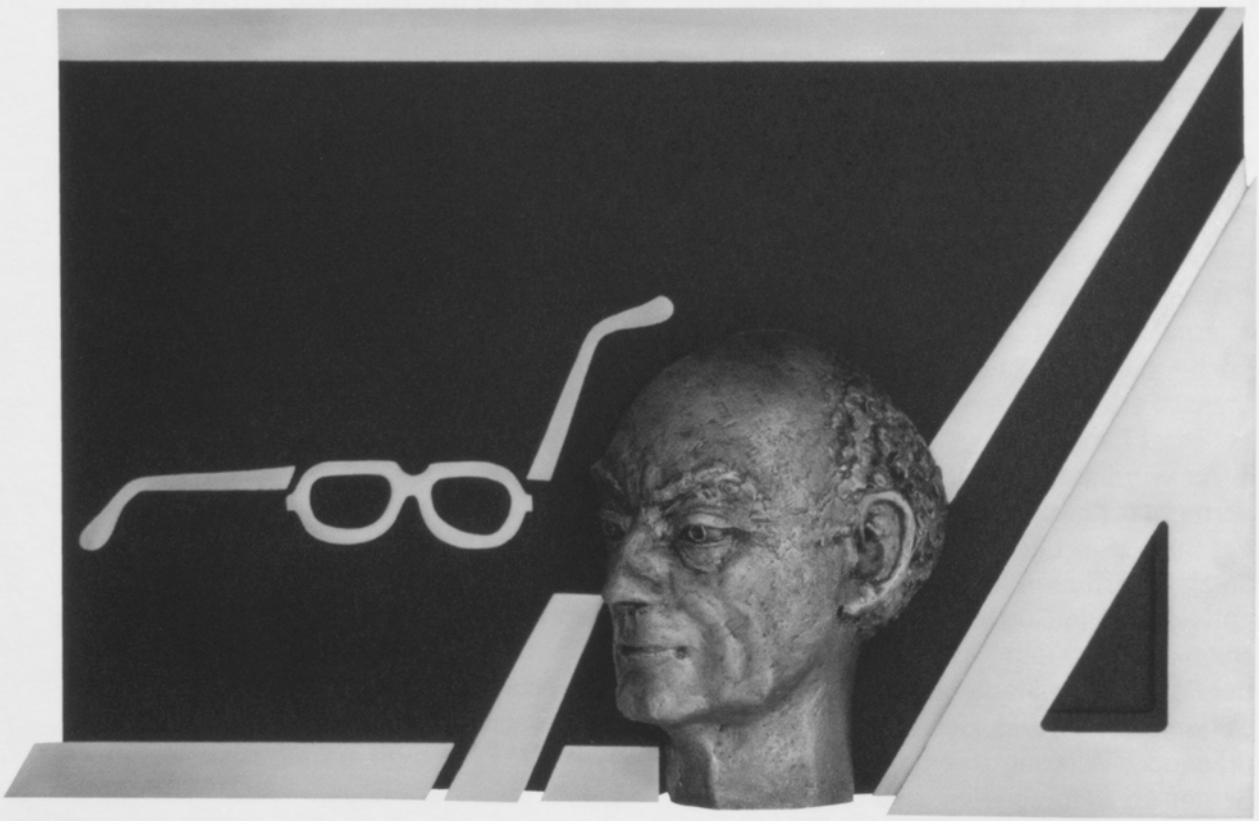
In Erinnerung bleibt uns der Tag auch durch eine weitere Kreation von Ursula Stock, die sie mit Hilfe der Konditorei Bürk umgesetzt hat: der schokoladige „Weinbrunnen-Taler" könnte zum süßen Markenzeichen Güglingens werden.

Der Festabend – Arthur Novak begleitete virtuos am Piano – hat allen Anwesenden die Person Heinz Ralls wieder lebhaft vor Augen geführt. Den Architekten, der seinen Beruf mit Hingabe und Begeisterung ausübte, dabei durchaus auch streitbar sein konnte. Dessen Gestaltungswille sich nicht auf die bauliche Form beschränkte, sondern dem auch das Umfeld eines Gebäudes am Herzen lag.

Nur so ist das Bemühen zu verstehen, Kunst in den Stadtraum zu integrieren. Nahezu bis zu seinem Lebensende verfolgte er die Entwicklungen in der Baukultur und beteiligte sich noch an Wettbewerben und Ausschreibungen.

Auch den Menschen Heinz Rall haben wir wieder vor uns gesehen, den dem Leben zugewandten Initiator, den großzügigen Mäzen, den Menschenfreund, immer auch ein wenig ruhelos, aber stets präsent.

Es hätte Heinz sehr gefallen, „sein" Rathaus so voller Leben zu sehen.



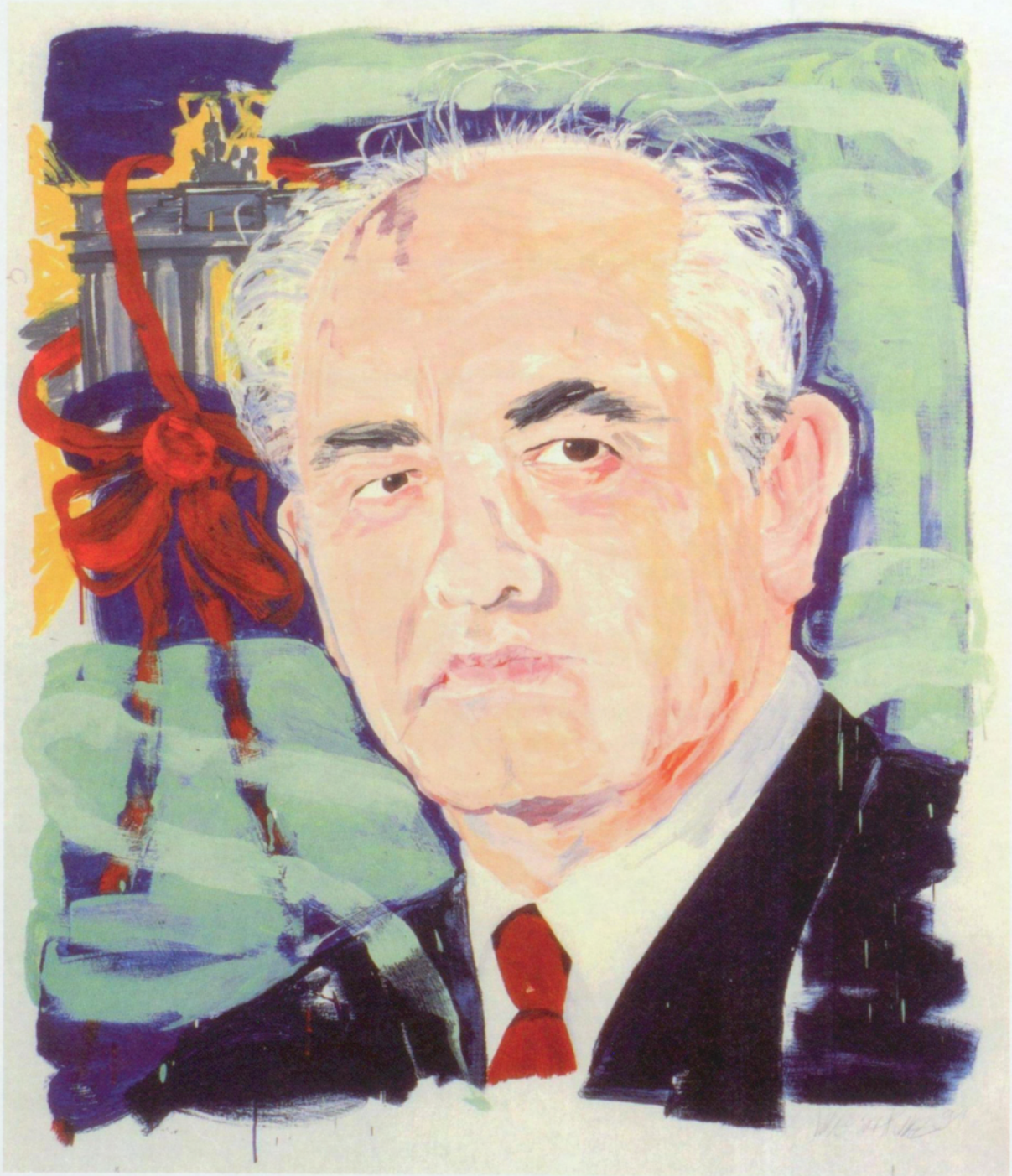
„Blick zurück"
2008, Relief Aluminium

„LEBEN IST WIE SCHNEE,
DU KANNST IHN NICHT BEWAHREN"

Biographie

24. 09. 1955	in Völklingen geboren
1974	Studium an den Universitäten Freiburg und Wien
1981	1. Staatsexamen (Germanistik, Geschichte)
1983	2. Staatsexamen
1986	Promotionsstipendium, Graduiertenstipendium des Landes Baden-Württemberg
1990	Promotion in Kunstgeschichte
1992	Freie Mitarbeiterin der Galerie der Stadt Stuttgart und der Städtischen Galerie Kornwestheim
1993-95	Württembergisches Landesmuseum Stuttgart
1996-04	Landesdenkmalamt Baden-Württemberg Leiterin des Referates Presse und Öffentlichkeitsarbeit
2005	Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart Fachbereichsleiterin Presse und Öffentlichkeitsarbeit
2005	Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg Referat Denkmalpflege
13. 01. 2012	in Stuttgart gestorben


13
01
2012



Gorbatschow – Geschenk für Deutschland
1991
Eitempera auf Papier, 160 x 140 cm

Anneliese Hermes

Ausstellung der Bürgerstiftung Kunst für Güglingen
Rathaus Güglingen, Mai/Juni 1991

Sehr geehrte Damen und Herren!
Liebe „Bürgerstiftler"!
Liebe Frau Hermes!

Erlauben Sie mir direkt und ohne große Umschweife, einige Gedanken auszusprechen, die mir bei der Beschäftigung mit den Arbeiten der Malerin Anneliese Hermes kommen. Vielleicht treffen sie sich mit Ihren Überlegungen und Empfindungen, vielleicht können sie – und das wäre mein Anliegen – Anstoß geben für eine Auseinandersetzung.

Die Ausstellung, die das Güglinger Rathaus in den nächsten Wochen hier beherbergen wird, zeigt exemplarisch das gesamte thematische Spektrum der Künstlerin: Tierbilder, Blumen- und Landschaftsbilder, Porträts. Frau Hermes malt figurativ. Ihr Werk bekennt sich zum Gegenständlichen, ohne im Sinne einer naturalistischen Darstellung abbildend zu sein. Man könnte sagen, sie steht damit in einer Tradition, die an der Stuttgarter Akademie, wo Frau Hermes entscheidende Jahre ihrer Ausbildung verbrachte, neben der der Abstraktion, ebenfalls immer existiert hat (ich nenne nur die Stuttgarter Sezession, die Stuttgarter Neue Sezession und die Freie Gruppe Stuttgart).

Bevor Anneliese Hermes aus der Eifel, in der sie aufgewachsen ist, an die Akademien nach Stuttgart und Düsseldorf kam, hatte sie in Aachen ein Design-Studium absolviert in Düsseldorf arbeitete sie beim Maler und Graphiker Alfonso Hüppi. Der wichtigste Lehrer an der Stuttgarter Hochschule war sicherlich Sonderborg, ein Vertreter des sogenannten „Informel", einer Malerei, die vom spontanen Zugriff lebt. Auszeichnung erfuhr die Künstlerin schon während des Studiums, etwa als Stipendiatin der Studienstiftung des Deutschen Volkes oder unmittelbar nach Abschluß ihrer Ausbildung durch das Amerika-Stipendium des Landes Baden-Württemberg. Nach Rückkehr aus den USA übernahm sie einen Lehrauftrag für Malerei an der Kunstakademie Stuttgart. Die Liste sowohl ihrer Einzel- als auch ihrer Gruppenausstellungen ist lang, seit 1981 reihen sie sich in dichter, regelmäßiger Folge. Frau Hermes ist Mitglied des Künstlerbundes Baden-Württemberg und des Vereins Düsseldorfer Künstler. Anneliese Hermes ist Malerin im eigentlichen Sinne des Wortes, denn alle „Malerei" rechnet mit dem elementaren Reiz der Farbe, die sie künstlerisch organisiert und deren magische Bedeutung sie für ihre Zwecke nutzt. Die Farbe ist d a s Ausdrucksmittel für Frau Hermes. Ihre Motive entwickeln sich nicht aus der Zeichnung, aus der linearen Kontur, sondern aus der Farbe. Sie verwendet in der Hauptsache Tempera, ein Malmittel, das schnell auftrocknet und darum ein spontanes Arbeiten erlaubt. Malgrund ist Papier, das an einer Wand des Ateliers befestigt wird. Was wir hier sehen, sind also keine Leinwand- bzw. Staffeleibilder.

Dem Prozeß des Malens selbst geht eine schwierige Zeit voraus, eine der gedanklichen Auseinandersetzung, eine Zeit des Suchens und Wiederverwerfens – bis dann der Augenblick der Umsetzung der Idee aufs Papier erfolgt. Ein Akt, der sehr viel Kraft verlangt und dennoch wie eine Befreiung sein muß. Dieses Gefühl teilt sich, wie ich zu spüren glaube, dem Betrachter noch nachträglich in der Vitalität von Farbe und Form mit.

So entstehen z.B. Landschaften. Charakteristika wie Berge, Bauwerke oder andere topographische Besonderheiten fügen sich zu einem Landschaftsbild. Die Versatzstücke, Bausteine solcher Landschaften sind realitätsnah geschildert, organisieren sich jedoch zu einer „neuen Realität", die Produkt einer bestimmten Vorstellung von Wirklichkeit ist. So scheint mir, sind die Landschaften von Anneliese Hermes „Landschaftszeichen", Erlebnisbilder der Malerin, Assoziationen ihrer Erinnerung; zugleich

bieten sie große Freiräume für den Betrachter, der angeregt durch die Intensität der Farbe oder die Unkonventionalität der Form diese Landschaften mit seinen Augen erwandern und mit den eigenen Erinnerungen und Empfindungen besetzen kann. Diese Freiräume, die uns Künstler lassen, können durchaus zweischneidig sein, das erleben alle, die sich mit moderner Kunst befassen.

Es ist nicht immer leicht, die angebotene Freiheit zu nutzen. Ich plädiere dennoch dafür, die Chance zu ergreifen und im Betrachten der Bilder den eigenen Assoziationen und Gefühlen Raum zu lassen.

Es entstehen auch Tierbilder. Kühe sind es, die Anneliese Hermes immer wieder zu neuen Bildschöpfungen anregen. Sie lassen sich als Reminiszenz an die ländliche Umgebung der heimatlichen Eifel verstehen. Ohne daß dem Tier ein konkreter Symbolcharakter beizumessen ist, geht von ihm, wie das etwa im Bild der „Drei Grazien im Frost" nachzuempfinden ist, Ruhe, Wärme und Geborgenheit aus. Friedliche Stille, Unaufgeregtheit und ein In-Sich-Ruhen charakterisieren diese Tierbilder. So mag es kein Zufall sein, daß das Motiv der Kühe gerade während des USA-Aufenthaltes verstärkt auftaucht, intensiviert wird. Es könnte, subjektiv vielleicht gar nicht so wahrgenommen, das Wiedererkennen von Heimatlichem, ein Teil von Vertrautem in einer zunächst noch neuen, fremden Umgebung bedeuten.

Sind Landschaften, Kühe oder die Blumenbilder mit den opulenten Farbklängen nach eigener Aussage der Künstlerin Anlässe, Vorwände zum Malen, so sind die Porträts ihr Anliegen. Die Dargestellten, die uns, bezogen auf die Halbfigurenbilder, eher statuarisch als posierend gegenübertreten, „sitzen" der Malerin nicht „Modell". Die Bildnisse sind Ergebnis einer konzentrierten, distanzierten Beschäftigung mit dem Menschen in seinem Lebensumfeld, sind Resultat von Begegnungen und Gesprächen – im Falle von Gorbatschow und Agnelli Begegnungen durch das Medium Bild. Die Funktion zusätzlicher Charakterisierung einer Person übernehmen die Hintergründe durch die Art, wie sie gestaltet sind. Mögen sie auch auf den ersten Blick unruhig, turbulent wirken, so wird doch bei der intensiven Betrachtung deutlich, wie sie das Hauptmotiv, eben die dargestellte Person „tragen". Diese inhaltliche Komponente wird mit formalen Mitteln vorbereitet: Durch das Übereinanderschichten verschiedener Farben ergeben sieh verschiedene Ebenen, die dem zweidimensionalen Bildträger eine dritte Dimension verleihen, die der Bildtiefe. An den vordersten Rand dieses so entstandenen Bildraumes tritt die porträtierte Person. Je nach Charakter extrovertiert oder zurückhaltend, immer aber sehr präsent und unmittelbar, stellt sie sich dem Blick des Betrachters. Selbstbewußtsein, vitale Farbigkeit und scharfsichtige Beobachtungsgabe formieren Bildnisse, deren Wiedererkennbarkeit Ausdruck einer intensiven Beschäftigung mit Menschen ist, der Fähigkeit, sich in das Gegenüber hineinzudenken, ihm nach zu denken, Beweis von Einfühlungsvermögen und Sensibilität.

Ich wünsche Frau Hermes und allen Beteiligten der Bürgerstiftung Kunst für Güglingen von Herzen Erfolg mit dieser Ausstellung.



Anneliese Hermes vor K. H. Sonderborg
1998



Terra Amata II: Unter dem Licht
1994
Kaliningrad

Dr. Sabine Leutheußer im Katalog zum Gabriele-Münter-Preis 1997 über Sabine Hoffmann (Auszug)

7. März 2012

Geborgenheit empfinden und sich der Betrachtung hingeben kann der Mensch sich im „Ruhe-Raum": 12 angedeutete Köpfe aus Stein ruhen auf Acrylglassäulen. Sie werden „überhöht" von dahinter wie schwebend aufgehängten rahmenlosen Graphitzeichnungen. Die vordergründig als männlich/weiblich zu definierenden Motive geben zu vielfältigen Assoziationen Anlass, ohne dass sie das ihnen innewohnende Geheimnis preisgäben.
„Unter dem Licht" eines gleißenden Sommertages in Kaliningrad treten etwa 70 Granitfindlinge, installiert auf Betonpfeilern einer aufgelassenen Baustelle, in einen Dialog.

Sabine Hoffmann sucht Orte auf, an denen Verwandlungen stattfinden, und markiert sie, damit andere auf ihre Bedeutung aufmerksam werden; sei es die verlassene Baustelle in Kaliningrad oder ein Stück des ehemaligen Mauerstreifens in Berlin oder das Hemd-Objekt aus dem Projekt „Colours of History", das in unmittelbarer Nähe zu den Jerusalemer Altstadtmauern installiert wurde.

Werke wie „Mauerbuch des Schweigens", „Mauerbuch der Biographien", „Mauerbuch verheimlichter Gedanken" greifen existentielle Themen auf und transponieren sie in eigenwilliger Formensprache in Werke von starker Anziehungskraft.

Beeindrukt von ihrer Intellektualität, erspürt der Betrachter zugleich Sensibilität und emotionale Ausdruckskraft dieser Kunst.



Güglingen am Faden
1995

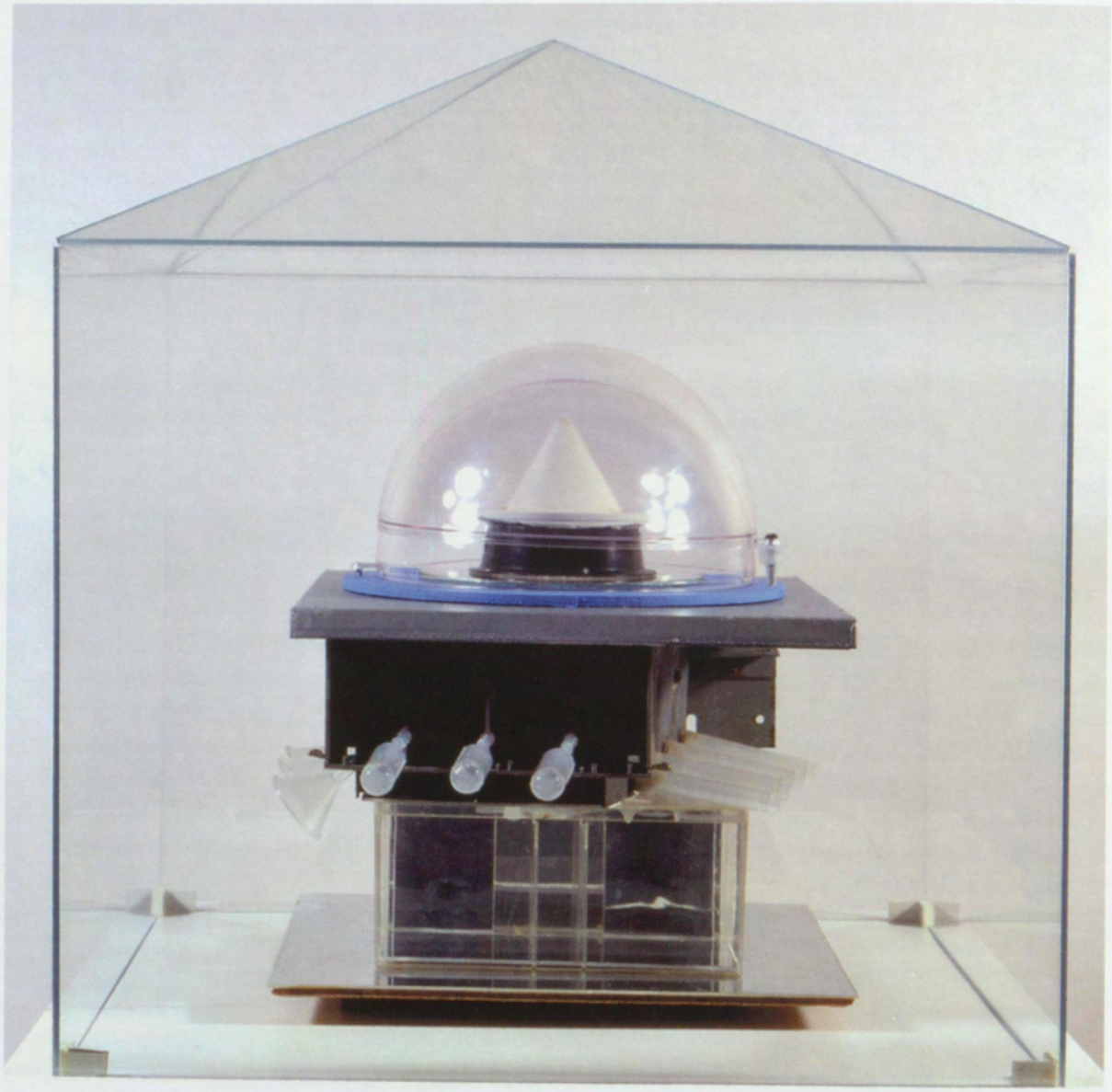
Ursula Laquay-IHM

Der moderne Städtereisende hat es heute schwerer, sich einen Eindruck vom Einmal-Gewesenen zu verschaffen: Blickachsen wurden verstellt, Gebäudebezüge sind nicht mehr offensichtlich, Innenstädte entmietet, das Grün an den Stadträndern zugebaut.

Seit den 80er Jahren beschäftigt sich die in Karlsruhe geborene, in Stuttgart lebende und dort an der Akademie ausgebildete Künstlerin Ursula Laquay-IHM mit den Themen Architektur und Stadt-Landschaft. Bereits 1990 zeigte sie Arbeiten, die unter dem Motto entstanden waren „Wie viel Land hat das Land – WOFÜR?". Es schafft Repräsentationszonen und Industriezonen, geht es aber auch auf das Bedürfnis der Menschen nach Überlebenszonen, nach Illusionsräumen ein? Von welchen Intentionen wurden und werden Stadtplaner geleitet, welches Bild vom Menschen liegt ihren Planungen zugrunde? Im Studium von Stadtplänen sucht Frau Laquay-IHM Antwort auf diese Fragen. Angezogen von den interessanten Strukturen, zu denen sich die Informationen eines solchen Planes verdichten, versucht sie Ordnungssysteme zu erkennen, Modelle des Zusammenlebens zu finden.
Um besser begreifen zu können, welche Lösungswege eingeschlagen wurden, zeichnet Ursula Laquay-IHM die von ihr eingehend studierten Pläne nach.
Intuitiv erlebt sie auf diese Weise beobachtete Muster, prägt sie sich ein. Sie bekommt ein Gespür für städtebauliche Situationen, für komplizierte Verhältnisse, für geniale Lösungen und ausgereizte Möglichkeiten. Im Prozeß des Zeichnens rekonstruiert sie die einstigen Planungsabsichten und entdeckt deren konkret erhalten gebliebene Rudimente.

Wenn Ursula Laquay-IHM an den Rand der Zeichnung *Güglingen am Faden* schreibt: „Ein Flügelwesen soll es bleiben", so bringt sie damit die Sorge zum Ausdruck, daß vorgegebene Strukturen über einen bestimmten Rahmen hinaus gedehnt werden könnten und so einer ausufernden städtebaulichen Entwicklung Tür und Tor geöffnet wird.
Das kleine Zabergäustädtchen Güglingen, nach und nach aus einem Weinbauerndorf um die Kreuzung zweier großer Straßen entstanden, ist ein Beispiel für die Veränderung ländlicher Strukturen durch industrielle Nutzung. Noch scheinen die Bebauungsgrenzen einer festgefügten Form – die Künstlerin sieht sie als Flügelwesen – einbeschrieben zu sein. Wie ein farbiges Hemd, das an einer Leine flattert, liegt die bebaute Fläche zwischen Wiesen, sanften Weinberghängen und noch überschaubaren Industriezonen am Rande. Die Befürchtungen der Künstlerin gehen dahin, daß sich dieser Ort – exemplarisch zu verstehen – zu einem so großen und unförmigen Gebilde auswachsen könnte, daß der „Faden" nicht mehr halten kann – und reißt. In dieser Zeichnung steckt die Aufforderung, stetig zu prüfen, was noch „machbar" ist und was ein System verkraften kann, ohne sein menschliches Maß zu verlieren.

Während die Güglingr Zeichnung – die ihre Spannung übrigens auch dadurch erfährt, daß die Künstlerin den Plan „gewestet" und ihn eigenwillig auf dem Papier plaziert hat – von organisch schwingenden Linien gekennzeichnet ist, überwiegt in der *Solitude*-Zeichnung, der frühesten in der Reihe, der Städtezeichnungen, die Linearität. Diese Exaktheit ist inspiriert von einem Gartenplan des 18. Jahrhunderts.



Laborhaus, geschützt II. 2001
Technische Assemblage, Acrylglas
40 x 40 x 40 cm

Ursula Laquay-IHM
Städte, Gärten, Häuser – Zeichnungen und Objekte
Städtische Galerie Ostfildern im Rathaus Ruit

Städte, Gärten, Häuser sind das Thema dieser Ausstellung – Lebensräume also, die der Mensch gestaltet, aber auch – und das interessiert Ursula Laquay-IHM fast noch mehr – ebenso verunstaltet.

Als Heinrich von Kleist 1801 Karlsruhe besucht, sagt er von dieser Stadt: „Sie ist klar und lichtvoll wie eine Regel und wenn man hineintritt, so ist es, als ob ein geordneter Verstand uns anspräche." Er spielt damit auf den klaren, fächerförmigen Grundriß an, der Karslruhe zu einer der originellsten Planstädte der Neuzeit gemacht hat. Der moderne Städtereisende – die Tourismusbranche verkündet gerade hier einen enormen Boom – hat es heute schwerer, sich einen Eindruck vom ursprünglichen Plan einer Stadt zu machen: Blickachsen wurden verbaut, Gebäudebezüge sind nicht mehr offensichtlich, Dimensionen unverhältnismäßig, die Innenstädte entmietet, das Grün an den Rändern zugebaut. „Die Stadt als Landschaft gibt einen Reichtum, eine Fülle, die lange Reihen von Menschengeschlechtern nie erschöpfen werden". So hoffnungsfroh äußerte sich August Endell, jener Jugendstilarchitekt, der um die Jahrhundertwende in der Mitte Berlins die Hackeschen Höfe erbaute, und damit, wie die ZEIT schreibt, eine „Stadtutopie" schuf, die heute immer mehr zum Anziehungspunkt von Hauptstadt-Besuchern wird. Den ersten Teil des Satzes, der den Reichtum von Stadtlandschaften beschwört, würde ich auch heute noch unterschreiben, den Glauben an ihre Unerschöpflichkeit jedoch nicht.

Wir sind beim Thema Ursula Laquay-IHMs angelangt. Lange schon beschäftigt sie sich künstlerisch mit der Planung und Ver-Planung von Lebensräumen.

Aus diesem Grund tragen die ausgestellten Arbeiten auch keine Jahreszahlen, das Entstehungsdatum ist zweitrangig. Was zählt, ist die ständige Suche und das Finden immer neuer gestalterischer Ausdrucksmöglichkeiten für das die Künstlerin Bewegende.

Betrachten wir die „Stadt-Zeichnungen", deren Ausgangspunkt Stadtpläne sind. Diese von uns im handlichen Taschenformat geschätzten Orientierungshilfen studiert die Künstlerin unter der Fragestellung: Wie viel Land hat das Land – wofür? Es schafft Repräsentationszonen und Industriezonen, geht es aber auch auf das Bedürfnis des Menschen nach Überlebenszonen, nach Illusionsräumen ein? Von welchen Intentionen wurden und werden Stadtplaner geleitet, welches Bild vom Menschen liegt ihren Planungen zugrunde?
Angezogen von den interessanten Strukturen, zu denen sich die Informationen eines solchen Planes verdichten, versucht Ursula Laquay Ordnungssysteme zu erkennen, Modelle des Zusammenlebens zu finden. Um besser begreifen zu können, zeichnet sie die Pläne nach. Intuitiv erlebt sie so die beobachteten Muster, prägt sich Strukturen ein. Sie bekommt ein Gespür für städtebauliche Situationen, für komplizierte Verhältnisse, für geniale Lösungen und ausgereizte Möglichkeiten. Diese großartigen Zeichnungen sind das Ergebnis strenger Abstraktionsprozesse, in denen die Künstlerin nur das für sie Wesentliche festhält. Dabei läßt sie sich leiten von der Schönheit des Ornaments, der Struktur, von der Ästhetik der technisch-industriellen Welt.

Während die Stadt-Zeichnungen einen Zustand wiedergeben, zeigt das Objekt „Von nichts bis Zuviel" verschiedene Stadien einer Entwicklung. Jahrzehnt für Jahrzehnt wächst ein städtisches Gebilde, wächst über sich hinaus, sprengt schließlich jedes menschliche Maß, wuchert in die Landschaft hinein, wird uns fremd und entfremdet uns einander. Für mich ist diese ästhetische Arbeit ein Schlüsselwerk. Sie erinnert an Wachstumsprozesse, die irgendwann außer Kontrolle geraten sind und die jeder von uns kennt – aber nimmt er sie noch wahr? Wenn ja, ist eine Umkehr kaum noch möglich. Auch Wiederbelebungsversuche scheitern allzu oft nach hoffnungsvollen Anfängen. „Von Wenig zu Nichts" titelt

das entsprechende Laquaysche Werk. Es geht uns eben nicht so, wie den Bewohnern Ottavias, einer jener Städte, von denen Italo Calvino in seinem Roman „Die unsichtbaren Städte" – Sie kennen ihn vom Zitat auf der Einladungskarte – berichtet. Ottavia liegt über einem Abgrund zwischen zwei abschüssigen Berghängen. Die Grundlage der Stadt bildet ein Netz, das als Passage und Halt dient. „Über dem Abgrund schwebend, ist das Leben der Einwohner Ottavias weniger unsicher als in anderen Städten. Sie wissen, daß ihr Netz nicht mehr als ein Bestimmtes trägt" (Calvino, S. 86). Auch die Städte, in denen wir leben, vertragen nicht mehr als „ein Bestimmtes" – nur vergessen wir dies allzu oft.

Da sind zum Beispiel die Einkaufszentren; Ziele des wochenendlichen „Erlebnis-Einkaufs" auf der grünen Wiese. Ihnen hat Frau Laquay mit den beiden Objekten „Gewerbe-Parks" ein ironisches Erinnerungsmal gesetzt. Überdacht mit Plexiglashauben, sind sie quasi unter Schutz gestellt. Etwas jedoch stört das Bild der scheinbaren Harmonie: Glassplitter deuten an, daß hier etwas zerstört worden ist – vielleicht die grüne Wiese ...

Sie gibt uns das Stichwort zu einer weiteren Werkgruppe der Ausstellung, den Gärten. „Eingriffe in Eingriffe", „Gewachsen und Gebaut" lauten die Titel und suggerieren uns, daß dies alles mit Natur wohl nicht mehr viel zu tun hat, die Wohlgestalt ist das Maß vieler Dinge.

Betrachten Sie die Gartenzeichnungen auf der oberen Galerie, so stellen Sie fest, daß die Künstlerin zwar den Verlust der natürlichen Umwelt bedauert, selbst aber dem Reiz der technischen Form erliegt. Beim Studium barocker Gartenpläne faszinierte sie die nach strengem Schema geformte und geordnete Natur.

Sie entdeckte, daß die in die Gartenbeete eingezeichneten, barocken Ornamente vielfache Übereinstimmungen mit industriell gefertigten Teilen aufweisen. Folgerichtig übernahm sie diese Formen in ihr Zeichenrepertoire bzw. collagierte reale „Fundstücke".

Dort, wo ihr das gemalte Bild mit seiner geschlossenen Ästhetik nicht mehr ausreicht, wendet sich Ursula Laquay der offeneren Form von Materialbildern und Objekten zu. Wichtige, neu entstandene Gruppen sind z. B. die „Städte unterm Hangar". Über Luftbildern ausgedehnter Stadtlandschaften wölben sich gläserne Dächer. Unter ihnen ist eine Zone ausgewiesen, in der sich über technoide Gebilde schützend eine Glaskuppel wölbt.

Eine noch höhere „Sicherheitsstufe" zeichnet die Gruppe der „Geschützten Häuser" aus: unter durchsichtigen Hauben – ein ironisches Zitat der Bausparkassen-Häuschen, die wir aus der Werbung kennen? – werden blockartige, mehr oder weniger hermetische Hauskuben geborgen.

Eine weitere Verarbeitung des Themas Haus stellen die beiden „Laborhäuser" dar. Im Gegensatz zu den eben beschriebenen stehen sie frei und scheinen, ausgerüstet mit Schläuchen und anderem technischem Instrumentarium, voll funktionsfähig.

Der Gedanke an Gefahr, Schutz und Geborgenheit taucht ein weiteres Mal im auf schwarzem Karton ausgeführten Zeichnungszyklus „Geschützte Orte" auf.

In den Bereich technischer Hilfsmittel gehören auch die als „Überlebensmechanismen" bezeichneten Readymades, die ebenfalls eines besonderen Schutzes durch gläserne Hauben bedürfen.

Ursula Laquay-IHM spielt nicht nur inhaltlich auf technische Zusammenhänge an, sie bedient sich ganz bewußt auch formal technischer Gegenstände. Gemäß der Bauhaus-Devise, daß die Form der Funktion folgt, schafft sie keine neuen Motive, sondern findet sie im alltäglichen Lebensumfeld des Menschen.

Seit 1967, dem Geburtsjahr ihres Sohnes, entwickelt sie konsequent und mit einer sehr persönlichen Handschrift ihr Thema. Der Augenblick, in dem sie für ein neues Lebewesen Verantwortung übernahm, machte ihr klar, daß sie bewußter in dieser Welt leben, verantwortungsvoller mit ihr

umgehen müsse. Dabei ist es zu kurz gegriffen, sie auf grüne Positionen oder einen falsch verstandenen Denkmalschutz festzulegen. Auch dürfte man ihr nie unterstellen, technikfeindlich zu sein. Die technische Welt fasziniert sie viel zu sehr – durch die Ästhetik ihrer vielfältigen Erscheinungsweisen und nicht zuletzt durch die Vergleichbarkeit ihrer Bauformen mit denen der Natur. Dieser Faszination steht aber auch das Wissen um die Zerstörungskraft von Technik und – in einer weiteren Ebene – die Sorge davor gegenüber, ein Leben führen zu müssen, das ohne technische Hilfsmittel auskommen muß.
In diesem Spannungsfeld von ästhetischem Genuß, Wissen um die Bedrohung und Angst vor dem Verlust dieser Bedrohung lebt Ursula Laquay. Um diese Spannung aushalten zu können, arbeitet sie.

Jede Arbeit wird begonnen mit der Hoffnung, einen Hinweis darauf zu erhalten, wie der Teufelskreis durchbrochen werden kann, der entsteht, wenn der Mensch die Technik zur Gestaltung seines Lebens braucht, sie aber zur Verunstaltung seines Lebensraumes ebenso einsetzt? Wie ist das Überleben der Natur unter den gegebenen Umständen zu bewerkstelligen? Nur, so Ursula Laquay-IHM, durch unterstützende Eingriffe des Menschen. Er muß Schutzzonen schaffen, muß dafür sorgen, daß Mechanismen, die die Zukunft von Land und Leuten sichern sollen, ihrerseits geschützt werden, daß Raum-Stationen entstehen, in denen Architektur als Ergebnis von Kunst und Technik überdauern kann.

Mit diesen chiffrierten Visionen sind wir als Betrachter konfrontiert. Es ist nicht einfach, zu ihnen durchzudringen, denn, bei allem Ernst der Lage, bereitet uns die Künstlerin zunächst einmal abwechslungsreiche und vergnügliche Seherlebnisse. Ihre Werke bestechen durch Klarheit im Aufbau und handwerkliches Können. Die Wahl der künstlerischen Mittel ist vielfältig und immer wieder überraschend, der Umgang mit ihnen sicher und gekonnt. Das Werk zeichnet sich durch Ästhetik, Kreativität und Witz aus.

Wem dieser Sehgenuß nicht genügt, wer, angeregt durch ihn, tiefer einsteigen möchte, der wird die Dialektik der Arbeiten erkennen, wird ihre Titel als Interpretationshilfen zu gebrauchen lernen und bei der Entdeckung des Konzeptes, das das Werk von Ursula Laquay-IHM trägt, seine eigene Kreativität entfalten.

Dr. Sabine Leutheußer-Holz

(Dr. Sabine Leutheußer-Holz)
14. März 1999



v.l. U. Laquay-IHM, S. Leutheußer, S. Hofmann
2011, Galerie ABT-ART Stuttgart

Hrsg.: © Ursula Stock, 74363 Güglingen, April 2012
Gestaltung: U. Stock
Gesamtherstellung: WACHTER GmbH & Co. KG, Bönnigheim

Schwebende Muse mit Krone
nach
Johann Gottfried Schadow, 1801

