



ZOOM. PERSPEKTIVEN
DER MODERNE

Band 6

hrsg. von Christoph Wagner

Oskar Holweck

Ein Œuvre zwischen Informel und ZERO

Fabian Mamok



Gebr. Mann Verlag · Berlin

Dissertation an der Universität Regensburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 Gebr. Mann Verlag • Berlin

Bitte fordern Sie unsere Prospekte an unter www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung, sowie Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-NORM über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung und Satz: Jörg Pütz • Saarbrücken

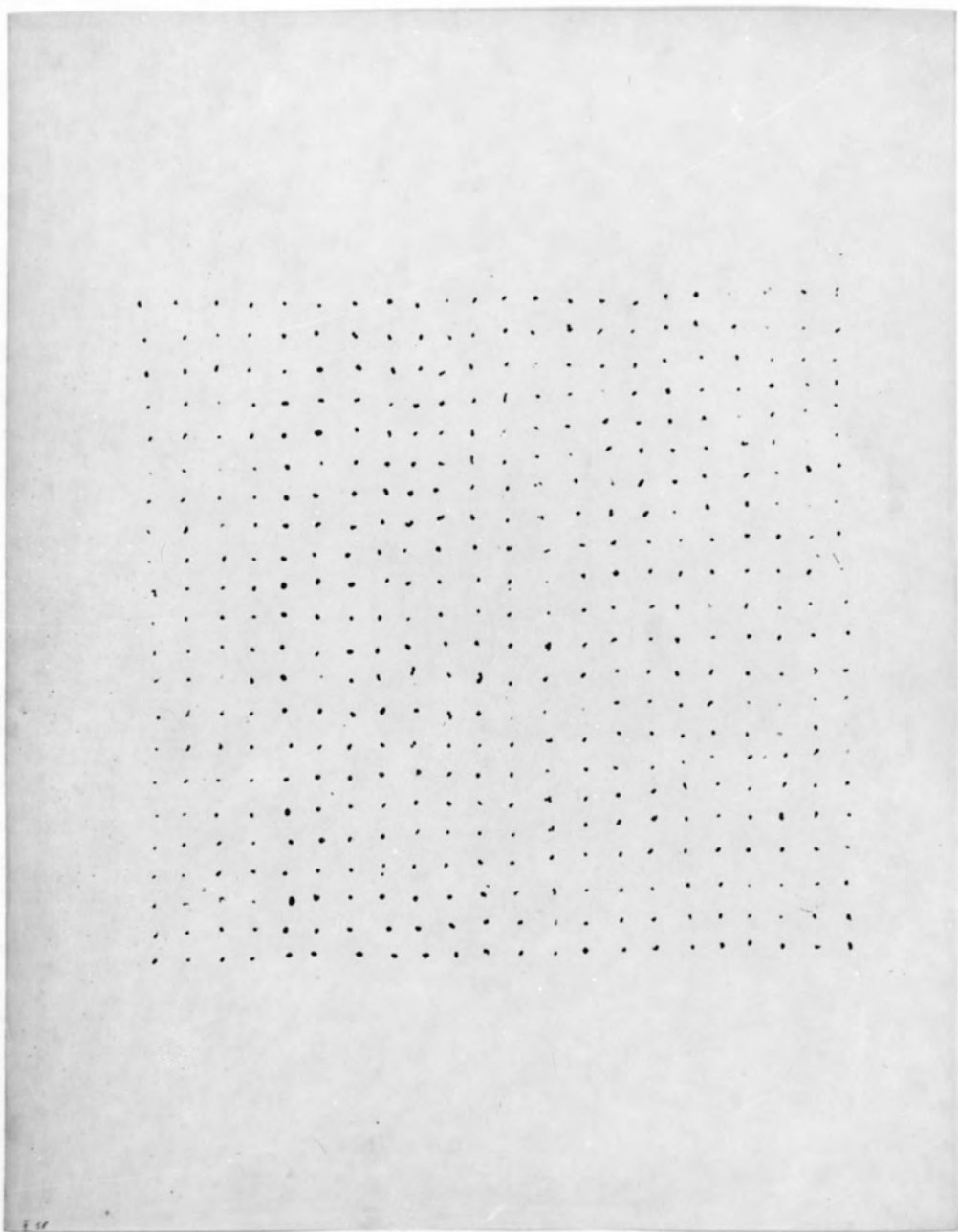
Umschlagabbildung: 27./II 72 Foto von Gerhard Heisler

Schrift: Adobe Garamond Pro und Futura Std-Book

Papier: 135g/m² Magno Satin

Druck und Verarbeitung: Beltz Grafische Betriebe • Bad Langensalza

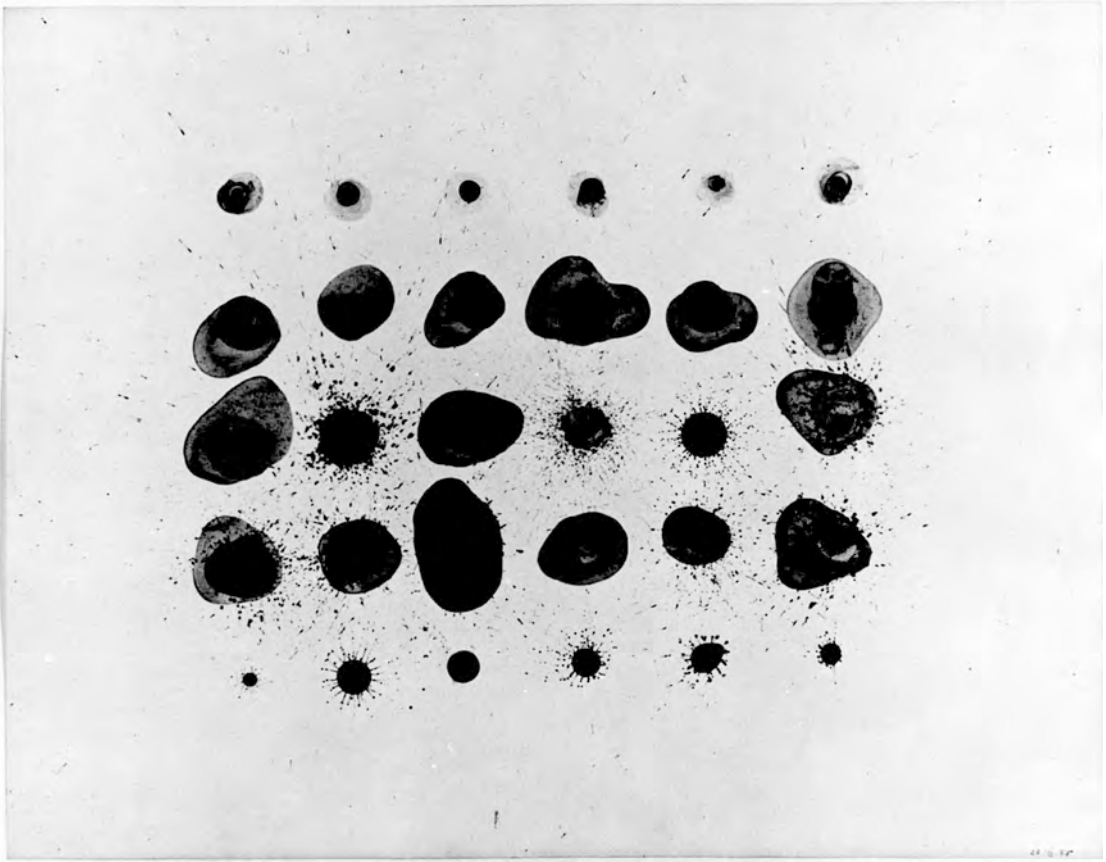
Printed in Germany • ISBN 978-3-7861-2882-3



Danksagung

Es war, wenn ich mich recht erinnere, im kalten Februar 2015, als ich das erste Mal auf Oskar Holweck aufmerksam gemacht wurde. Ab der ersten Minute empfand ich eine stille Begeisterung für seine Kunst. Für diese Begegnung bin ich meinem Doktorvater Prof. Dr. Christoph Wagner, Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Regensburg, zu großem Dank verpflichtet. Nicht nur, dass er mich überhaupt an den Nachlass Holwecks heranführte, vielmehr ließ er mir auch über die Jahre hinweg jedwede Hilfe zuteil werden, um das Themenfeld zu erschließen. Durch die großzügige Bereitstellung der technischen Infrastruktur konnten die Nachlassdokumente digitalisiert werden. Zahllose fachliche Anregungen und die Resultate vieler Diskussionen am Lehrstuhl trugen weitere Puzzleteile zum großen Ganzen bei. Bereits vor meinem Dissertationsvorhaben konnte ich während des Studiums durch die Förderung von Prof. Dr. Wagner sowohl von einer fachlichen als auch persönlichen Weiterentwicklung profitieren. Diese Betreuung und Förderung eröffnete mir die Möglichkeit, bei Symposien vorzutragen und an Buch- und Forschungsprojekten des Instituts für Kunstgeschichte mitzuarbeiten. Für diese Chancen und das mir immer entgegengebrachte Vertrauen bin ich sehr dankbar.

Großer Dank gebührt Frau Christiane Mewes-Holweck, die mir ohne Wenn und Aber Zugang zum Nachlass gewährt und mir die Bearbeitung der Dokumente und deren Veröffentlichung ohne Bedingungen gestattet hat und mir so unvoreingenommene und barrierefreie Forschung ermöglichte. Zu dem verwendeten Material gehören auch die Fotovorlagen der Werke, deren Verwendung für die Publikation mir großzügigerweise von Herrn Gerhard Heisler sowie Herrn Dr. Ernst Clüsserath zur Verfügung gestellt wurden.



2 27/ III 58

Danken möchte ich ebenfalls meinen ehemaligen Kollegen und Kommilitonen vom Institut für Kunstgeschichte. Danke für die vielen Projekte und Tage, die wir miteinander in den staubig-dicken Betonmauern der Fakultät verbracht und nicht immer nur an Forschung und Wissenschaft gedacht haben, und auch für die gegenseitige Unterstützung und die Bereicherungen, sowohl auf fachlicher als auch auf menschlicher Ebene.

Herzlichen Dank auch an meinen Zweitgutachter PD Dr. Robin Rehm, der im gemeinsamen wissenschaftlichen Austausch stets ein sehr guter Ratgeber und Zuhörer war und dessen sowohl methodischen als auch emotionalen Zugang zu kunsthistorischen und philosophischen Diskursen ich sehr schätze.

Ich danke Prof. Dr. Christoph Wagner für die Aufnahme der Publikation in die renommierte ZOOM-Reihe, Jörg Pütz (Saarbrücken) für den Satz und die grafische Gestaltung und Dr. Hans-Robert Cram vom Gebr. Mann Verlag Berlin für die sorgfältige verlegerische Betreuung sowie Dr. Gerald Dagit für die Bearbeitung der Abbildungen.

Ein großer Dank gebührt neben all dem wissenschaftlichen und fachlichen Beistand natürlich meiner gesamten Familie und allen voran meinen Eltern Ulrike Mamok und Dr. Paul-Michael Mamok für die unentwegte und bedingungslose Unterstützung in allen Bereichen, die mir bereits mein ganzes Leben zuteilwird. Dazu beigetragen hat im großen Umfang ebenfalls meine Großmutter Anneliese Maldener, die mich unaufhörlich in all ihrer Großzügigkeit unterstützt hat und von der ich viel über das Leben lernen durfte.

Die Personen, denen ich es zu verdanken habe, dass ich die Arbeit abschließen konnte, sind meine Frau Sophia und mein Sohn, die zugegeben noch sehr kleine Wühlmaus Paul Josef Mamok. Dafür sind alle Worte des Danks, die ich jetzt schreiben könnte, zu klein und maßlos zu unbedeutend. Unbeschreibliches bleibt unbeschreiblich.

Fischbach am Inn, im Januar 2022



I. Überblick

1. Forschungsinteresse

Der im Jahr 2007 verstorbene Oskar Holweck kann zweifellos zu den großen und stillen Akteuren der deutschen Nachkriegskunst im zeithistorischen Umkreis von ZERO und darüber hinaus gezählt werden. Anders als viele der ZERO-Hauptdarsteller wurde Holwecks Œuvre in der Kunstgeschichtsforschung oftmals nur randständig behandelt. Eine monografische Aufarbeitung von Holwecks Kunst ist nur zum Teil geschehen.

Die Aufgabe dieser Arbeit soll es sein eine, durch den Zugang zu bisher unzugänglichen Dokumenten aus dem Nachlass Holwecks umfassende Darstellung zu erarbeiten. Durch die Zusammenarbeit mit Frau Christiane Mewes-Holweck¹ und deren großzügige Bereitstellung von Dokumenten aus dem privaten Nachlass von Holweck fußt dieses Vorhaben auf einer bis dato noch nie dagewesenen Grundlage von Quellen. Die vorliegende Arbeit ist eine historisch-kritische Analyse, die durch die Erschließung der Dokumente gänzlich neue Aspekte in die wissenschaftliche Aufarbeitung miteinbezieht.

In den vergangenen Jahren hat es neben einzelnen Ausstellungskatalogen zweimal den Versuch gegeben, in größerem Umfang einen Werkkatalog² und damit einhergehend eine umfassende Analyse und historische Kontextualisierung von Holweck und dessen künstlerischen Arbeit zu erstellen. Mit dem Versuch der systematischen Erarbeitung des Werkkomplexes haben sich verschiedene Probleme ergeben, die unter anderem auch einen wichtigen Bestandteil des Forschungsinteresses dieser Arbeit ausmachen. Ein Zugang zu den verwendeten Quellen war bisher keiner Forschungsarbeit in diesem Umfang möglich. Des Öfteren haben sich aus der persönlichen Nähe und somit erzählerischen Aufarbeitung eine apologetische Abhängigkeit sowie eine subjektive Variable ergeben, die nicht auf objektiven Daten und Fakten oder einer historischen Darstellung beruhen. Problematisch erweist sich dabei

– sowohl auf die gestalterischen als auch auf die theoretischen Arbeiten bezogen – die Rekonstruktion und Interpretation des Werks, die durch die persönliche Nähe zu Holweck und die erzählerische Aufarbeitung einer historisch-kritischen Dimension in der wissenschaftlichen Betrachtung entbehrt. Um die Dimension der in den Werkkatalogen eingeflossenen Fehldokumentationen zu skizzieren, bietet beispielsweise die Dokumentation der Werke einen ersten Einblick. Immanenter Bestandteil von Holwecks Arbeiten ist eine exakte Terminierung und akribische Dokumentation einzelner Werke oder Werkserien auf den Tag und das jeweilige entstandene Exemplar genau. Nicht selten kommt es vor, dass jedoch innerhalb der einzelnen, taggenau dokumentierten Arbeiten vereinzelt Arbeiten nicht durch Holweck autorisiert wurden, sprich durch den Künstler nicht in den eigenen Werkkomplex aufgenommen, sondern aufgrund von individuellen Gründen aussortiert wurden. Des Weiteren werden die Werke häufig in der falschen Reihenfolge oder Positionierung abgebildet. Außerdem wird das Bezeichnungs- und Datierungssystem aus den früheren Publikationen übernommen. Damit wird Holwecks exakte Datierungs- und Bezeichnungsmethode verallgemeinert, die keineswegs einem absolut einheitlichen System folgt, in sich jedoch geschlossen ist.

Die Ursache dieser Probleme mag einen einfachen Grund haben: die von Holweck angelegte Foto-Dokumentation an Werken auf Karteikarten.³ Nicht immer sind die Datierungen auf den Fotos zu erkennen, da des Öfteren die Abzüge überbelichtet oder partiell unscharf sind. Dementsprechend sind auf den Karteikarten, auf denen wiederum die einzelnen Fotografien angebracht wurden, die Bezeichnungen vermerkt. Die Bezeichnungen entsprechen nicht den Titeln, die Holweck auf seinen Werken vermerkt hat. Auch was die Datierung und somit die Reihenfolge der Entstehung anbelangt, sind häufig Fehler unterlaufen. Man muss nun davon ausgehen, dass sich die Autoren der bisherigen Werkkataloge auf diese Bezeichnungen und Datierungen verlassen haben. Daher sind von Publikation zu Publikation genau diese Fehler übernommen worden. Das Problem dabei – abgesehen von der Verallgemeinerung der Bezeichnungen in ein übergeordnetes System – ist jedoch, dass teilweise entweder die Reihenfolge oder das faktische Entstehungsdatum eines einzelnen Werkes falsch eingesetzt wird. Aufgrund der exakten Datierungen, die Holweck – bis auf die jeweilige Reihenfolge seiner Werke – festlegt, sowie der akribischen Dokumentation seines Werkes in Form von Notizen, Diaaufnahmen sowie Karteikarten mit Fotoabzügen ist das jedoch von größter Wichtigkeit.

Insgesamt gibt es vielfältige Probleme, die sich durch die einschlägigen Veröffentlichungen und vermeintlichen Werkkataloge ziehen und als Ursprung für folgende Fehlbezeichnungen und Datierungen gesehen werden können. Die individuellen Bezeichnungen von Holweck und die akribische Dokumentation wurden einem allgemeinen, von außen zugeführten System untergeordnet. Damit einhergehend wurden Werke aus dem Gesamtkontext weggelassen beziehungsweise an falschen Stellen eingesetzt.

Im vorliegenden Werkkatalog wurde versucht, die Fehler, die bislang in den unterschiedlichsten Publikationen aufgetaucht sind, zu bereinigen. Die Auflistung bietet eine Basis für die explizit chronologische Betrachtung des Œuvres. Zur weiteren Datenmenge an Werken und deren Entstehungsdaten sowie Materialgegebenheiten haben unzählige private Aufzeichnungen, Rechnungen sowie Logistikdokumente beigetragen,

die in die bisherigen Betrachtungen und Dokumentationen miteinbezogen wurden. Der hier nun vorliegende Werkkatalog hat aus den verschiedensten Bereichen Quellen zusammengetragen, die zu einer bis dato nicht vorhandenen Dokumentationslage beitragen. Die Datierungen und Bezeichnungen entsprechen den auf den Originalarbeiten vorhandenen Betitelungen oder den durch Holweck angeführten Bezeichnungen. Die Reihenfolge der Werke ist entsprechend der vorgegebenen Nummerierung genau eingehalten worden.

Die Vielfalt der Quellen hat einen enormen Anteil an der Neuerforschung von Holweck und dessen Arbeit. Gerade was die Herausarbeitung und Gegenüberstellung der theoretischen Formulierung in Hinsicht auf die künstlerische Tätigkeit und deren wechselseitige Bewertung anbelangt, konnte durch die Analyse der handschriftlichen Notizen eine Neubetrachtung vollzogen werden, die Holwecks theoretisches Werk einschließt.

2. Forschungsstand

Neben zunächst unzähligen Beiträgen, zumeist in Lokalzeitungen, die sich auf Ausstellungsbesprechungen beziehen, kann man ein wachsendes Interesse, welches die Forschung und Aufarbeitung von Holwecks Kunst betrifft, in den späten 1970er und 1990er Jahren erkennen. Der Forschungsbericht umfasst chronologisch die wichtigsten Publikationen zu Holweck.

Ein erster umfassenderer Überblick über die frühen Tusche- und Reißarbeiten findet sich im Ausstellungskatalog⁴ der Galerie St. Johann in Saarbrücken aus dem Jahr 1974. Peter Iden⁵ charakterisiert in seinem Beitrag Holwecks Kunst als »eine Strenge der Lösungen, die dennoch überraschend die Erfahrung von etwas Zartem, immens Empfindlichem auszulösen vermag. Den Umschlag von Konsequenz in Willkür, von Zwang in Spiel, von Planung in Gebilde der Phantasie produzieren kann«⁶. Weiter hebt er den Schriftbildcharakter in Holwecks grafischen Arbeiten hervor sowie die Verbindungen zwischen Faktur und Textur und dem Materialcharakter. Ein weiterer Punkt bezieht sich auf die scheinbare Zufälligkeit in Holwecks Arbeiten, die gleichzeitig jedoch auch mit der seriellen Anordnung einzelner bildnerischen Mittel in Zusammenhang steht. Ein anderer Aspekt, den Iden herausarbeitet, sind die einzelnen »Ereignisspuren«⁷, die sich aus dem bildnerischen Prozess ergeben und als Zeugnisse für das Eingreifen gesehen werden können. Iden weist ebenfalls auf den Assoziationsgehalt der Blätter hin und verweigert sich nicht, einzelne Strukturen als »Landschaften«⁸ oder »Gegenden«⁹ zu bezeichnen. Gleichzeitig macht er jedoch auch auf das sich dabei ergebende Problem aufmerksam, welches die Gefahr in sich birgt, von den eigentlichen Formproblemen abzulenken. Iden verweist deshalb auf die »Spannungen«¹⁰, die durch »gegenläufige Bewegungen«¹¹ auftreten, auf die »Systeme der Ordnung«¹² sowie auf entstehende Hell-Dunkel-Werte.

Im zweiten Beitrag des Katalogs nimmt Fritz Seitz¹³ Stellung zu Holwecks Arbeiten und setzt sie auch in Bezug zu seiner Grundlehre – eher jedoch noch in Kontrast dazu –, wenn er schreibt:

»Überrascht stellen wir fest, daß Holweck in den eigenen Arbeiten die streng reguläre Strukturierung – meidet. Zwar sehen wir auch hier die Wiederholung von Grundeinheiten in Reihungen, die wie Zeilen aufgefaßt werden können. Aber es ist nur die Wiederholung des jeweils Ähnlichen, Wiederholung zwar, aber in feiner Nuancierung, Modulation aber nicht als Überführung in eine andersartige Thematik, sondern über ein Thema spielend.¹⁴«

Zur Grundlehre und unter Bezug auf Max Bense führt Seitz an, dass sie

»[...] im Ganzen wie in jedem Einzelfall praktizierte, nachgewiesene Programmierung ›ästhetischer Objekte‹ aus dem Bestand zunächst isolierter Elemente, erzeugt unter bewußter Auswahl von Repertoires, konfigurierte unter methodenbewußter, systematischer Selektion der Elemente und Bestände [ist].«¹⁵

Seitz spricht weiter davon, dass Holweck eine »semantische Codierung«¹⁶ herstellt – einmal durch eine »eindeutige Analogisierung von numerischen Werten«¹⁷ und zum anderen durch »kombinatorische Operationen zwischen den Symbolen und visuellen Einheiten«¹⁸. Für Seitz handelt es sich um ein System, in dem die »Signalmannigfaltigkeiten«¹⁹ semiotisiert werden und darüber hinaus zu »Aussagerelationen«²⁰ semantisiert werden. Durch den »generativen Aufbau ästhetischer Zustände«²¹ ist das System auf eine »ausgeprägte Rationalität«²² ausgerichtet. Den Bezug zur Grundlehre versucht Seitz im Folgenden erneut aufzuzeigen, indem er darauf verweist, dass Holweck diese Grundbausteine, »die im Ästhetischen die Realisierung tragen«²³, in seiner eigenen Arbeit in »gegenläufiger Richtung«²⁴ vertieft, da sowohl Semiotisierung und Semantisierung als auch formalisierte Operationen auf dem Erleben und dementsprechend auf dem »Erfahren visueller Grund-Einheiten«²⁵ basieren. Für Seitz bedeutet »gerade die absichtliche Reduktion des Augenmerks«²⁶ eine gesteigerte Ausdehnung hinsichtlich der »Eindrucksqualitäten«²⁷, die das menschliche Auge erreichen. Seitz nimmt des Weiteren Bezug auf die Aufnahmefähigkeiten des menschlichen Wahrnehmungsapparates, vornehmlich auf das menschliche Auge:

»Es ist ein gewaltiges Potential, von dem wir mit Sicherheit sagen können, daß unser alltägliches, zweckhaft gerichtetes und selektierendes Wahrnehmen nur ein quantitatives Minimum aufnimmt.«²⁸«

Weiter führt Seitz aus, dass das, was in den Arbeiten Holwecks auffällt, in seiner Grundlehre bereits ausgebildet ist. Er formuliert diese (Lehr-)Methode als: »Die Reproduzierbarkeit eines Elementarmusters zu Serien streng regulierter Ordnungen, zu ›Strukturen‹«²⁹. Für den Autor sind die Arbeiten von Holweck »greifbare Objekte«³⁰, die darauf abzielen, »Leere, Stille, Raum, Ruhe«³¹ auf eine neue Art und Weise spürbar werden zu lassen. Darin zeichnet sich für Seitz ebenfalls eine Wendung aus den herkömmlichen Erwartungen an Kunst ab:

Die Wendung aus einer Ästhetik der Objekte und ihrer Interpretationen in eine Ästhetik der Zustands- und Verhaltensänderungen des Subjekts, vermittelt durch Objekte, die als materiale Träger von Eindruck und Ausdruck zum auffassenden Bewusstsein vermitteln.³²

Sowohl Iden als auch Seitz betonen den zeithistorischen Kontext, wobei Letzterer ausdrücklich auf die Gefahren in Bezug auf die Analysemethoden hinweist, die sich durch einen soziokulturellen und historischen Interpretationsweg ergeben, in denen Holwecks erste Arbeiten entstanden sind. Beide reflektieren die Situation im zerstörten Nachkriegsdeutschland:

»[...] die Zeit der politisch-gesellschaftlichen Restauration, das Glattbügeln, all das betuliche Verhüllen und Verdecken, welches schließlich in dem unfreiwilligen Ulk der formierten Gesellschaft gipfelte. Es waren Eindrücke, unter denen, wie wir von ihm selbst hören, Holweck gelitten hat. Ihn belastete, daß es allgemeiner Brauch wurde, an der sorgsam gepflegten Oberfläche lieber nicht zu kratzen.«³³

Und auch Peter Iden verweist auf den Destruktionsaspekt innerhalb Holwecks Werk: »[...] mit Destruktion beginnen sie und erreichen dann andere, neue, für sich genommen wiederum ›heile‹ Einheiten.«³⁴

Im Ausstellungskatalog³⁵ der Galerie Karin Fesel in Wiesbaden von 1977 charakterisiert Manfred Fath³⁶ Holweck als den »sensibelsten«³⁷ und »stillsten«³⁸ Künstler des »ZERO-Kreises«³⁹, dessen Arbeitsweise sich über die Jahre hinweg, vor allem aufgrund der Beschränkung der Materialwahl, nur wenig verändert hat. Fath greift in seinem Aufsatz die Gedanken von Iden über den *Inszenierten Zufall* aus dem Saarbrücker Katalog auf und stellt eine Verbindung zwischen der kontrollierten Platzierung von Tuschepunkten im Sinne einer streng geplanten Komposition und der kontingenten Reaktion des Materials, die durch das Aufstoßen des Papiers entsteht, her. Zu den Reißarbeiten fügt er an, dass Holweck von einem »festgelegten System«⁴⁰ ausgeht und einen »mechanischen Herstellungsprozeß«⁴¹ benutzt, der wiederum im Austausch mit der Emotionalität und Sensibilität des Künstlers steht. In den Arbeiten, in denen Holweck Transparentpapier benutzt, wird die Räumlichkeit, die in den Faltarbeiten als definiertes Bezugssystem erschien und von der Beleuchtung abhängig war, in den »neuen Arbeiten merkwürdig undefiniert«⁴², wodurch sie »geheimnisvoll, ja meditativ«⁴³ wirken. So wie Seitz verweist auch Fath darauf, dass sich Assoziationen an »bewegte Landschaften«⁴⁴ oder Ähnliches ergeben können, diese jedoch von Holweck unbeabsichtigt sind und vielmehr auf die entstehenden Formprobleme geachtet werden sollte.

Hans-Peter Riese⁴⁵ beschreibt in seinem Aufsatz den kategorialen Charakter, den Holwecks Kunst über die Jahre hinweg angenommen hat. Für Riese gibt es in Holwecks Œuvre »keine so hervorragenden Einzellösungen«⁴⁶, die man zu einer »exemplarischen Legitimation«⁴⁷ einer Serie oder Reihe heranziehen könnte. Stattdessen ist es das Ausschöpfen eines Themas und einer Methode mit dem Ergebnis, dass die einzelnen Blätter als »gleichwertig nebeneinander stehend«⁴⁸ gesehen werden. Des Weiteren führt Riese zur Analyse zwei Kategorien ein: Material/Destruktion sowie Struktur/Geste. Er bemerkt, dass im Bereich der Tuscharbeiten das Papier noch als mehr oder weniger traditionelles Trägermaterial verwendet wird, auf das ein Malmittel appliziert wird. Kontinuierlich verändert sich diese Arbeitsweise, sodass das Papier mitsamt seiner ihm inhärenten Materialität in den Mittelpunkt gestellt und selbst zur »ästhetischen Information«⁴⁹ wird. In den Reißarbeiten

unterwirft Holweck das Material einem »systematischen Destruktionsprozeß«⁵⁰, in dem nicht die Visualisierung der Zerstörung in den Vordergrund gestellt wird, sondern vielmehr die »Konstituierung einer neuen Ordnung«⁵¹. Holwecks Vorgehen richtet sich auf die Erzeugung von möglichst gleichmäßigen Strukturen, die jedoch nie im Sinne einer Reproduktion untereinander identisch sind.⁵² Das Ergebnis bleibt bei Holweck immer singulär und unwiederholbar, auch wenn die Bewegungsabläufe oder Zeichenbewegungen nahezu mechanisch anmuten.⁵³ Auch Riese verwendet, analog zu Iden, in Bezug auf Holwecks Methode den Begriff des Zufalls und beschreibt ihn als nicht von ihm »kontrollierten und kontrollierbaren Faktor des Prozesses«⁵⁴, der einen vom Künstler »konditionierten«⁵⁵ Spielraum erzeugt. Zu dem zweiten Begriffspaar Struktur/Geste schreibt Riese, dass die Strukturen, die durch die Bearbeitung entstehen, näher an in der Natur vorkommenden, organischen Formen seien als an industriell erzeugten Formationen. Die Serie begreift Riese in diesem Zusammenhang nicht als Kette von genormten und absolut gleichen Elementen, sondern als eine »Ordnung mit dem höchsten Maß von in ihr möglicher Individualität«⁵⁶. Für Riese stellen die formal an Schriftzeichen erinnernden Elemente die »unterste Stufe einer schematischen Ordnung dar«⁵⁷. Die einzelnen Elemente wiederum entfalten in ihrem gesetzten Rahmen ihre gesamte Individualität und sind untereinander gänzlich unterscheidbar. Für Riese stellt Holwecks Ordnungsprinzip im Gegensatz zum seriellen System des Industriezeitalters eine Ordnung dar, die »zwar Gesetzmäßigkeiten kennt, aber keine Repression«⁵⁸. Riese nimmt auch eine kunsthistorische Verortung von Holwecks Tuschearbeiten vor und ordnet sie dem Informel zu – jedoch mit der Prämisse, dass der Künstler die Geste zwar benutzt, jedoch nicht im »Sinne der Erzeugung eines dramatischen Effektes«⁵⁹, sondern indem er sie »kontrolliert [,] an einem Widerstand erprobt, sie einbindet in einen Rahmen von Ordnungsfaktoren und Materialkomponenten«⁶⁰.

Dietfried Gerhardus⁶¹ beschreibt Holwecks Umgang mit dem Papier und formuliert dessen Anliegen, sich »Eigenheiten, Eigenschaften, Eigentümlichkeiten des Phänomens Papier bildmäßig vorzustellen«⁶². Holweck löst demnach das Papier aus seinem alltäglichen Funktionszusammenhang: Er zeigt – indem er durch die »unterschiedlichen Umgehensweisen mit Papier als Bild«⁶³ dem Betrachter die Möglichkeit gibt, an den »sinnlichen Forschungen innerhalb der Phänomenalität dieses Materials betrachtend teilzunehmen«⁶⁴ –, dass »dieses Material jetzt rezeptiv-sinnlich als Medium zum Sehen zu gebrauchen«⁶⁵ ist. Des Weiteren führt Gerhardus die Problematik der »künstlerischen Zeichengebung«⁶⁶ an und exemplifiziert sie an der Aktmalerei im Verhältnis zu Holwecks Kunst: Im Falle der Aktmalerei⁶⁷ wird »abbildend Bezug genommen auf einen Gegenstand, um ihn im Bild zu vergegenwärtigen«⁶⁸. In Holwecks Fall geht es also um:

»konkretisierende Bezugnahme mit dem Ziel, ausschließlich das an Eigenschaften an einem Material zu zeigen, was es selber hergibt [...] Aktmalerei, wie genau auch immer, fährt den Gegenständen bloß nach. Ein gemalter weiblicher Akt ist eben niemals ein Mädchen, sondern stets Malerei.«⁶⁹

In diese Diskussion bringt Gerhardus zwei Begriffe für eine methodische Kategorisierung ein: Illusionistische Kunst⁷⁰ und Exemplifizierende Kunst.⁷¹ Holwecks Exemplifizierende

Kunst zeichnet sich dadurch aus, dass alle Ebenen des künstlerischen Arbeitsprozesses im Endergebnis noch zu erkennen sind – das »papierne Material«⁷² wird in ein »Medium des mannigfachen Zeigens«⁷³ verwandelt. Das, was und wozu der Betrachter in der Lage ist zu sehen, ist in diesem Sinne tatsächlich und ohne illusionistische Ebene vorhanden.⁷⁴ Gezeigt wird an einem »medienspezifisch bearbeiteten Material«⁷⁵, was das Medium selbst ist. Ein Material wie Papier, das nicht nur durch maltechnische Eingriffe bearbeitet wird, um für die bloße Darstellung eines beliebigen Sujets als Bildträger zu fungieren, ist für Gerhardus ein »Medium des Zeigens«⁷⁶ beziehungsweise ein »semiotisches Medium«⁷⁷. Diesbezüglich formuliert er als Thema der Exemplifizierenden Kunst: »die bildnerische Entwicklung visueller Sprachlichkeit«⁷⁸. Gerhardus vertieft im Folgenden die Diskussion um Sprachlichkeit und Zeichengebung und stellt die Frage: »Wie läßt sich elementarer zeichengebender Bezug auf etwas Gegenständliches von Anfang an schaffen und verständlich machen?«⁷⁹ Für den Autor verschränken sich in Holwecks Arbeiten »Gesichtspunkte der bildnerischen Produktion«⁸⁰ mit »wortsprachlicher Rezeption«⁸¹ in einer Weise, in der es in illusionistischen Darstellungen kaum möglich sein dürfte.⁸² Als philosophischen und anthropologischen Bezugsrahmen nennt er den *animal symbolicum*⁸³, an dem Künstler wie Holweck ihre bildnerischen Aufgabenstellungen ausrichten. Für Gerhardus besteht Holweck mit seinen Arbeiten darauf, dass sich der Betrachter seiner »elementaren Orientierung sinnlich gewiß«⁸⁴ wird und dahingehend »Handlungen des sinnlichen Erkennens«⁸⁵ aktiviert werden.

In der in demselben Katalog abgedruckten Laudatio von Georg-W. Költzsch⁸⁶ – anlässlich der Verleihung des Saarländischen Kunstpreises an Oskar Holweck im Jahr 1978 – äußert der Kunsthistoriker einige Gedanken zur Arbeitsweise und bildnerischen Methodik von Holweck. Költzsch spekuliert über die Materialentscheidung hin zum Papier: »Papier ist ein einfaches Material. Nicht sonderlich teuer. Einfach zu bearbeiten – ohne größeren Kostenaufwand für Hilfsgeräte«⁸⁷. Außerdem führt er an, dass Papier alleine noch kaum »Überzeugungskraft«⁸⁸ hat und sich entfalten kann, wenn es in seinen »ästhetischen Eigenheiten erkannt und geformt wird«⁸⁹. Einen Punkt, den Költzsch ebenfalls anspricht und in dem er sich anderen Autoren anschließt, ist die Reduktion der künstlerischen Mittel – oder in Költzschs Worten: »Holweck eröffnet uns die Einsicht in einen kaum erahnbaren Reichtum, der aus der Begrenzung folgt«⁹⁰. Die Inhalte seiner Arbeiten charakterisiert Költzsch als »niemals vordergründig literarisch oder von aufgesetzter Gestik und Symbolik«⁹¹ und bezeichnet sie als »lyrische und meditative Landschaften«⁹², durch die der Betrachter gelehrt wird, »einfache Schönheiten als solche zu sehen und sie wiederzufinden in unserer Welt, vor dem Haus, draußen«⁹³. Költzsch eröffnet im weitesten Sinne auch einen Bilddiskurs – oder besser eine Diskussion – über das Erzeugen von Bildern, das hier wiederum an Holwecks Arbeitsweise exemplifiziert wird: »Jedes Knicken und Knüllen, Falten und Knittern, jedes Drücken, Reißen, Pressen und Stauchen, Schlitzen, Schneiden sind Maßnahmen und schon Bilder zugleich«⁹⁴. Dieser Modus des Bilderzeugens wird auf einer begrifflichen Ebene und darüber hinaus in Bezug auf die Auseinandersetzungsfähigkeit mit Gestaltungsweisen gesetzt: »Von Deformation und Verformung, von Destruktion und Zerstörung, von Konstruktion und Wiederherstellung, Aufbau und Ordnung«⁹⁵. Auch Költzsch kann sich einen Verweis auf Zeit-Kontextualitäten sowie biografische Hintergründe nicht verwehren, nennt diese jedoch nur am Rande und relativiert sie zugleich wieder, indem er schreibt: »Es ist jedoch,

[...] kaum spekulativ, zu erkennen, daß Oskar Holweck die einfachen Dinge dieser Welt wieder in ihr Recht einsetzen möchte [...] Holweck gewinnt dem Papier seine Eigenheiten zurück, läßt es sich als ästhetisches Wesen, frei aller funktionaler Zucht entfalten.«⁹⁶

Költzsch kommt abermals im Katalog *Oskar Holweck. Arbeiten mit Papier*⁹⁷, welcher anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Modernen Galerie des Saarlandmuseums Saarbrücken im Jahr 1985 publiziert wurde, zu Wort. Wie in seinem vorherigen Aufsatz nimmt er auch hier verstärkt Bezug auf Holwecks künstlerische Faktur sowie die Besonderheiten des Materials: »Holweck bedeutet dies, hat das Papier mit seinen Maßnahmen angestoßen, herausgelockt, herausgefordert – aber verwirklichen muß sich das Papier in der Art und Weise seiner Reaktionen auf die Herausforderung seiner Eigenheiten doch selbst.«⁹⁸

Des Weiteren relativiert Költzsch vorangegangene Interpretationsversuche, die sich unter anderem auf in Holwecks Arbeiten auszumachende »Landschaften«⁹⁹ und »Gegenden«¹⁰⁰ in den Papierfaltungen oder auf gesellschaftliche Bezüge unter Zuhilfenahme des Destruktionsaspekts und des zeithistorischen Kontexts beziehen.¹⁰¹ Dem entgegenwirkend sind es für Költzsch zuallererst »Formprobleme«¹⁰², die sich aus Holwecks Kunst ergeben und sich aus der »Erforschung des Materials Papier ableiten«¹⁰³. Das Material selbst könne an sich noch keine künstlerische Aussage treffen. Erst der »visuelle Ausdruck, den die Erscheinungsweise des Materials durch die vom Künstler geformte Darstellung erhalten«¹⁰⁴, sind für den Betrachter relevant und von Interesse.¹⁰⁵ Költzsch führt aus, dass die »materielle Konsistenz«¹⁰⁶ eines Kunstwerks kaum noch Bedeutung für die »Interpretation des Anschaulichen«¹⁰⁷ hat und dass sich nach dem künstlerischen Eingriff das Material nicht mehr als sich selbst zeigt, sondern als das, was es durch die Bearbeitung des Künstlers geworden ist. Als weiteren Punkt führt Költzsch eine Umwertung der Interpretationsversuche hinsichtlich der »technischen Maßnahmen«¹⁰⁸ an, die zur Herstellung der Arbeiten führen, da bei Holweck die künstlerische Methode als ein Merkmal seiner Arbeiten interpretiert wird. Der Autor merkt an, dass die künstlerische Faktur bei Holweck zu einem »wesentlichen Sinngehalt seiner Kunst«¹⁰⁹ erklärt wird – der eigentliche Aspekt jedoch darin verborgen liegt, dass es nicht »diese Spur einer Maßnahme«¹¹⁰ ist, die an sich schon bedeutungsvoll ist, sondern »wie die Spur sich zur Form gewandelt«¹¹¹ hat. Ebenso nimmt Költzsch Bezug auf die Bewegungen innerhalb des Werkprozesses – spricht die gestischen Bewegungsabläufe des Körpers. Die Bewegung an sich, die ein Künstler ausführt, ist für die Interpretation des Kunstwerks völlig irrelevant. Anders verhalte es sich aber mit der daraus entstandenen Form und ob diese eine Bewegung veranschaulicht. Die starke Fixierung auf den Materialaspekt führt auch dazu, dass der »Gedanke von Deformation und Destruktion und dies auch noch als Methode zur Findung von Ordnungsstrukturen«¹¹² festgelegt worden ist. Költzsch postuliert, aus der »Ideologie des Papiers«¹¹³ herauszutreten und es als »wertfreies Material«¹¹⁴ zu begreifen, das über »keine feste Form«¹¹⁵ verfügt und »zumeist in Bögen festgehalten ist«¹¹⁶.

Den zweiten Beitrag des Kataloges verfasste Meinrad Maria Grewenig.¹¹⁷ Er stellt zu Beginn fest, dass die vorangegangenen Interpretationsversuche von Holwecks Arbeiten sich einerseits an der Möglichkeit orientieren, »daß das Bildliche immer einen formulierbaren Inhalt besitzen muss, der in der Gestaltung verborgen liegt und den es zu befreien gilt«¹¹⁸. Andererseits versuche man, »den Weg der Entstehung von Werken zu beschreiben, um damit den Ort des Künstlers im Kontext seiner Zeitgenossen auszuloten«¹¹⁹. Grewenig kritisiert

im Fortlaufenden die metaphorischen Interpretationsversuche und das ihnen zugrunde liegende Problem: das der angemessenen sprachlichen Erfassung von Holwecks Kunst.¹²⁰ Des Weiteren stellen die Arbeiten von Holweck für Grewenig »weder Anwendung noch Ergebnis seiner Überlegungen zur Grundlehre ›Sehen‹ an der Werkkunstschule«¹²¹ dar. Für ihn handelt es sich bei Text und Werken um »eigenständige autonome Äußerungen basierend auf dem gleichen geistigen Substrat«¹²², wobei kein »direkter erhellender Weg vom Text als Zugang zu den Werken«¹²³ führt. Grewenig stellt ein »hermetisches ›Verschlossenein‹«¹²⁴ hinsichtlich einer »›traditionellen‹ kunstgeschichtswissenschaftlichen Analyse«¹²⁵ von Holwecks Kunst fest. Dieses wird damit begründet, dass es bei Holweck eine »spezifische Konstellation«¹²⁶ innerhalb der zur Gestaltung eingesetzten Gestaltungsmittel, zur »entworfenen Bildlichkeit«¹²⁷ sowie zu den »bildlichen Inhalten und dem durch die Werke freigesetzten produktiven Sehen«¹²⁸ gibt. Deshalb soll eine Analyse der Werke neben den möglichen Inhalten und den Gestaltungsregeln auch das »besondere Verhältnis zur Bildlichkeit, zum Inhalt und zur Aktivierung des Sehvorgangs«¹²⁹ berücksichtigen. Hinsichtlich der Werkbezeichnung bemerkt Grewenig, dass diese sich in keiner Weise auf den Inhalt oder das Bildliche beziehen lassen, sondern lediglich Rückschlüsse auf den »Zeitpunkt des künstlerischen Impulses [...], der den Gestaltungsvorgang auslöst«¹³⁰, gestatten. Im Folgenden untergliedert Grewenig seinen Text in *Bedingungen des Bildlichen, Gestalt und Realitätsauffassung sowie Bildlichkeit und Produktives Sehen*. An ausgewählten Beispielen veranschaulicht er jeweils die unterschiedlichen Aspekte seiner Unterpunkte. *Die Bedingungen des Bildlichen* versucht er vorwiegend an den frühen Tusche- und Grafitzeichnungen zu zeigen. Für ihn ergeben sich durch die unterschiedlichen Fakturen¹³¹, die wiederum aus der künstlerischen Praxis heraus entstehen, eigenständige Bereiche innerhalb des Bildes, die »Ausdruck unterschiedlicher Raumsituationen und Krafteinwirkungen darstellen«¹³². Dabei geht es nicht darum, einen »illusionistischen Bildraum zu konstruieren«¹³³, es geht nicht um das »Davor und Dahinter, das Oben und Unten«¹³⁴, sondern um die »Potenzierung der Aspekte und Ereignisse von Räumlichem im ineinander der Bildgestalten«¹³⁵. Holweck, so Grewenig, illusioniert keinen Raum. Er versammelt vielmehr »den dinglich notierten Ausdruck von aspekthaften Ereignissen im Raum«¹³⁶, was dazu führt, dass sich der »Raum als ›gestisches‹ Ausdrucksmittel«¹³⁷ im Bildlichen konkretisiert, ohne dabei tatsächlich abgebildet zu sein. Grewenig bemerkt zudem, dass sich die Gestaltung bei Holweck innerhalb der Wandarbeiten bis zu einer maximalen Ausdehnung von 120 x 70 cm ereignet, bei den Objekten bis zu einer Höhe von 120 cm: »Nie führen angelegte Gestaltungen zu Überschreitungen dieser Abmessung oder weisen wie das ›all over‹ der Dripp-Paintings über die Bildgrenzen hinaus«¹³⁸. In besonderem Maße wird beim Betrachter ein Sehvorgang ausgelöst, der »in der Konkretisierung der Formung und des Formverlaufs der Linien, Bahnen und Punkte Aspekthaftes des Raum-Zeitlichen als Äußerung im Bildlichen erfährt«¹³⁹. Grewenig arbeitet heraus, dass »Raum-, Zeit- bzw. Krafteinwirkung«¹⁴⁰ nicht in der Fläche abgebildet sind, sondern sich – ganz im Gegenteil – als real anwesende Spuren manifestieren. Die *Gestalt- und Realitätsauffassung* macht Grewenig mit Verweisen bezüglich der Reißarbeiten deutlich:

»Holweck hat die Papierfläche als Formung und Aspekt des Raumhaften und die Formung der Reißbewegung des spitzen Werkzeugs im Raum der-

art zusammengebracht, daß die Reißspur auf dem Papier durch die papierne Membrane stückweise hindurchgeht und ihre Spur hinterläßt. Damit ist die im ›Zeichen‹ bereits überschrittene Grenze des Abbildens von Bildhaftem im Bildlichen auch in der Wahl der Gestaltungsmittel überschritten. [...] Es existiert somit nicht mehr Bezeichnetes auf einer bildlichen Grundfolie. Die Fläche des Papierbogens wird in ihren Rissen und Brüchen Ausdruck der im Raum vollzogenen Gestaltungshandlung.«¹⁴¹

Er führt weiter aus, dass sich »Bildliches«¹⁴² auf zweierlei Arten orientiert: Zum einen als »einzelne Gestaltung im Bildfeld«¹⁴³ und zum anderen als »Gestalt innerhalb der in der Bildfläche auftretenden ›formähnlichen‹ Gestaltfamilie mit ihrem inneren Zusammenhalt, die als Ganzes wieder zum Bild in Beziehung gebracht ist«¹⁴⁴. Grewenig folgert daraus, dass es einen doppelten Gestaltungsbezug gibt: von der Bildbegrenzung nach innen und vom Gestaltungsfeld zur Bildbegrenzung nach außen. Des Weiteren hält er fest, dass sich innerhalb des Schaffens von Holweck in Bezug auf das Reiß- und Ritzmotiv Veränderungen feststellen lassen, die nicht als »Entwicklungen eines Einzelmotives zu begreifen sind, die aber sehr deutlich Veränderungen der Gestaltungshandlung zum Räumlichen dokumentieren«^{145, 146}. Holweck inkorporiert dem Papier »Realitätswerte des Räumlichen«¹⁴⁷. Diese sind für das »Sehen nicht nur in der Zuordnung räumlicher Verhältnisse ablesbar«¹⁴⁸, sondern werden in der »Gestalt zur räumlichen Realität«¹⁴⁹ an sich. Demzufolge haben sich die »Realitätswerte des Räumlichen«¹⁵⁰ zum »Realitätscharakter des Bildlichen«¹⁵¹ gewandelt – aus diesem Sachverhalt entsteht das besondere Verhältnis von »Räumlichem zum Bildlichen«¹⁵², das notwendigerweise gleichzeitig auch den »Realitätscharakter des Ausdrucksmediums«¹⁵³ verändert. Durch die Verwendung von Transparentpapier ab 1977 wird der Bildwert hin zu einem Ausdruck des »nicht Ortbaren«¹⁵⁴ verändert. Für Grewenig zeigt sich durch die Verfolgung des Rissmotives eine Veränderung: Sowohl das »Material des Bildlichen«¹⁵⁵ als auch die »Instrumentierung der Binnenformfamilie«¹⁵⁶ verändern sich hinsichtlich des Verhältnisses ihres Realitätscharakters hin zum Räumlichen: »Gestaltung, Modus der Instrumentierung, verwendetes Papier als Ausdrucksmedium, sowie Verhältnis zum Räumlichen sind im Bildlichen eng aufeinander bezogen und verschränkt. Sie verdichten sich jeweils neu zur bildlichen Gestalt.«¹⁵⁷

Den Unterpunkt *Bildlichkeit und produktives Sehen* verdeutlicht Grewenig unter Zuhilfenahme von Holwecks Buchobjekten: »Sind in den Reißgraphiken Aspekte des Räumlichen als Handlungsvollzug der Bewegung in der Bildfläche entworfen, die für das Sehen zur Konkretisierung der Fläche werden, so stellt Oskar Holweck in den Freiobjekten eine umfassende Räumlichkeit her.«¹⁵⁸

So zeigt sich in den Wandobjekten für Grewenig, dass die aufgeklappten Bücher der »Vielfältigkeit der ›Binnenformgestalten‹ mit ihrer Familienähnlichkeit bei den Reißreliefs«¹⁵⁹ entsprechen. Diese unterschiedlichen Möglichkeiten haben sich jedoch »sowohl im Hintereinander der Blätter, als auch in den Möglichkeiten ihrer Vermehrung in den Vorraum der Bildfläche«¹⁶⁰ erweitert.

Das Sehen selbst wird durch »volumen- und leerraumbildende, gerichtete Gestaltungselemente geleitet und zum Vollzug räumlicher Aspekte im Bildlichen«¹⁶¹ hingeführt. Für

Grewenig sind die Reißobjekte per se Räumliches – nicht die Darstellung oder Symbolisierung von Räumlichem: »Räumliches vollzieht sich in den Reißobjekten Oskar Holwecks als Realität«¹⁶². Dabei wird dem Prozess des Sehens eine gesonderte und Erkenntnis hervorbringende Rolle zugewiesen: »Der Erkenntnisvorgang im Sehen und das Ausdrucksmedium des Gestaltens sind eng aufeinander bezogen, ja untrennbar miteinander verbunden«¹⁶³. Dabei stellen sich Holwecks Reißobjekte für Grewenig als »bildliche Konkretisierung des Räumlichen«¹⁶⁴ dar, die nicht auf etwas Dingliches bezogen sind, sondern nur auf den »Vollzug des Sehens mit bewegter Betrachterperspektive«¹⁶⁵ hinzielen sollen. Für Grewenig besteht Holwecks künstlerische Leistung darin, dem »Sehen neue Dimensionen der bildhaften Erfassung des Räumlichen und ihrer Imaginationswelt mit weißem Papier erschlossen zu haben«¹⁶⁶.

Im Ausstellungskatalog *Oskar Holweck. Arbeiten 1956–1994*¹⁶⁷, der zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Sankt Ingbert 1995 und im Josef Albers Museum Quadrat Bottrop 1996 erschien, versucht Lorenz Dittmann¹⁶⁸ das Œuvre Holwecks retrospektiv zu erläutern. Für Dittmann beginnt Holwecks eigenständiges künstlerisches Schaffen mit den Tuschezeichnungen, die »ihre Nähe zum Abstrakten Expressionismus und zum Informel nicht verleugnen«¹⁶⁹ und sich in »wildem, freien, sich überlagernden und labyrinthisch einander durchdringenden Schrägen«¹⁷⁰ präsentieren. Indem er auf die Bezeichnung beziehungsweise Datierung der Arbeiten Holwecks verweist, gibt auch Dittmann einen methodischen Hinweis zur Aufarbeitung des Œuvres. Die Arbeiten von Holweck tragen nie Titel und werden stets mit dem Datum ihres jeweiligen Entstehungstages versehen. Wenn an einem Tag mehrere Werke entstehen, nummeriert Holweck sie fortlaufend. Dittmann schlägt dahingehend vor, bei einer Betrachtung von Werk zu Werk die Entwicklung des Œuvres in Phasen und Formationen von Serien, in Kontinuitäten und Brüchen, in Neuansätzen und die Wiederaufnahme von bereits einmal Gefundenem zu unterteilen, um eine »Mikro-Evolution«¹⁷¹ herstellen zu können. Aus der Bedeutung, die der Künstler dem Datum generell verleiht, folgert Dittmann, dass Holweck den Zeitpunkt der »faktischen künstlerischen Arbeit«¹⁷² als wichtig erachtet. Damit einher geht die Annahme, dass auch die Abfolge der Werke, die Weiterarbeit und deren Gliederung in Serien für Holweck von Bedeutung sind. Des Weiteren beschreibt Dittmann die Unterschiede zwischen Holwecks Kunst und – sehr allgemein gefasst – der des ZERO-Netzwerks:

»Holweck mißt den Einzelementen seiner Blätter, den Tropfen und Bahnen, ihren Abständen, Größen und Bewegungsimpulsen, eine ungleich höhere Bedeutung zu als die anderen ZERO-Künstler. Nie erschöpft sich die Wirkung seiner Werke in einem Flimmern! Damit geht – wohl nicht zufällig – zusammen die strenge Sachlichkeit seiner Äußerungen im Gegensatz zur vagen ästhetischen ›Metaphysik‹ eines Yves Klein, Otto Piene oder Heinz Mack.«¹⁷³

Dittmann verweist auch auf den Moduswechsel innerhalb des bildnerischen Schaffens und arbeitet heraus, dass zu den »optischen Werten«¹⁷⁴ der vorangegangenen Tuschegrafiken durch die Papierreliefs, Reißreliefs und Collagen nun auch die im »Optischen erfahrbaren haptischen Werte«¹⁷⁵ hinzukommen, die gleichsam Tastempfindungen abrufen. Ein

Kennzeichen von Holwecks Kunst sei der »Aufbruch zu immer anderen Möglichkeiten des erfinderischen Umgangs mit dem Material Papier«¹⁷⁶. Holwecks Kunst ist im »Handwerklichen gegründet«¹⁷⁷ und wird zu einer »sinnlich-geistigen Mitteilung eines Subjekts in seinem Bezug zur Welt«¹⁷⁸.

Im zweiten Katalogbeitrag von Hans Peter Riese¹⁷⁹ wird ebenfalls die Nähe der frühen Tuschezeichnungen zum Informel betont: »Holweck überführt das gestische Moment der Kunst des Informel in einen beherrschbaren Bereich der Struktur«¹⁸⁰. Auch Riese verweist auf den ZERO-Kontext und darauf, dass Holweck schon relativ früh daraus »herausgewachsen«¹⁸¹ ist, was für Riese auch mit der Entscheidung des Künstlers für die »saarländische Heimat«¹⁸² zusammenhängt. Jede »Anbiederung an den Zeitgeist«¹⁸³ liegt Holwecks Kunst genauso fern wie der »Effekt um des Effekts willen«¹⁸⁴.

Die erste Monografie, die Holwecks Œuvre in den Blick nimmt, ist die Dissertation von Marco Bertazzoni¹⁸⁵ aus dem Jahr 2004. Bertazzoni versucht dabei Holwecks eigenständiges künstlerisches Gesamtwerk in zwei Phasen zu unterteilen. Unter *Erste Graphiken und Reißreliefs* fasst er die Tusche-Reißarbeiten sowie die Papier- und Holzreliefs der Jahre 1957 bis 1962 zusammen und behandelt weitere Aspekte der kunsthistorischen Auseinandersetzung. Bertazzoni beleuchtet dabei den Einfluss der ZERO-Künstler auf Holweck sowie Aspekte der *Konkreten Kunst* und des amerikanischen *Abstract Expressionism*. Des Weiteren verweist er auf die Positionen von Lucio Fontana und Piero Manzoni. Die zweite von Bertazzoni gewählte Phase betrifft die Zeit von 1968 bis 1989. Dort behandelt er maßgeblich die Buchobjekte von 1972 bis 1987 als Sonderform, die Tagebücher sowie weitere Grafiken und Reißarbeiten. Problematisch an Bertazzonis Arbeit erscheint die Zitierfähigkeit beziehungsweise die Verifizierbarkeit der jeweiligen Quellen. Der Kunsthistoriker hat eng mit Holweck zusammengearbeitet, sodass sich viele seiner Aussagen auf Gespräche beziehen, die zu einem großen Teil nicht eindeutig datiert werden können, denen keine schriftlichen Zeugnisse zugrunde liegen und die nicht bedingungslos zitierfähig sind. Ein großer Verdienst von Bertazzoni ist die scheinbar lückenlose Bibliografie zu Holweck, die zu vielen Punkten wertvolle Literaturhinweise liefert.

Den oft benannten Aspekt der Destruktion behandelt Hildegard Heitger-Benke in ihrer Dissertation *Aspekte der Destruktion als Gestaltungsmittel in der Kunst nach 1945*¹⁸⁶. Zu Beginn erläutert sie die verschiedenen künstlerischen Destruktionsverfahren, zu denen die *Frappage*, die *Sciage*, die *Pressage*, die *Décollage/Lacreation*, die *Grattage*, die *Piquage*, die *Découpage*, die *Fumage* und *Deflagration* sowie die *Coudrage* gehören.¹⁸⁷ Holweck ordnet Heitger-Benke die *Décollage* und die *Grattage* zu. Die *Décollage* bezeichnet das Ablösen oder Zerreißen von Papier, wozu in der Regel kein Hilfsmittel benötigt wird. Dabei hinterlässt das Ein- oder Abreißen – im Vergleich zu einem exakten Schnitt mit der Schere oder dem Messer – gezackte, ungleichmäßige Ränder: »[...] eine eher kalkuliert-kontrollierte Vorgehensweise kann aber auch ›Abrissreihen‹ in einer bestimmten Ordnung entstehen lassen wie z. B. in den Arbeiten von Holweck«¹⁸⁸. Mit *Grattage* wird, Heitger-Benke folgend, hingegen eine Technik bezeichnet, bei der der Bildträger durch Ritzen oder Kratzen, in der Regel mithilfe eines Werkzeugs, bearbeitet wird. Durch verschiedene stiftverwandte Instrumente können grafische Elemente erzeugt werden. Im Gegensatz zur Zeichnung kann jedoch auch die Hinterseite des Bildträgers bearbeitet werden. In Bezug auf Holweck schreibt Heitger-Benke:

»[...] Oskar Holweck war einer der ersten Künstler, der systematisch und fast ausschließlich weißes, industriell gefertigtes Papier für sein künstlerisches Arbeiten heranzog«¹⁸⁹. Die Autorin verweist auch auf die Verbindung zwischen Holwecks künstlerischen Arbeiten und seiner Grundlehre und zitiert aus dessen Grundlehre-Publikation *Sehen*¹⁹⁰.

Im weiteren Verlauf charakterisiert Heitger-Benke Holwecks Vorgehensweise an ausgewählten Beispielen und bezeichnet das Reißen neben der Knitterung des Materials als ein »ergänzendes Gestaltungsmittel«¹⁹¹. Der »Riss selbst ähnelt eher einer zittrigen, mit der freien Hand gezogenen Linie, die im Unterschied zu dieser jedoch die Grenze zwischen Fläche und Raum bildet«¹⁹². Ebenso bemerkt Heitger-Benke, gerade in Bezug auf die Reißgrafiken, dass die dort verwendeten Gestaltungsmittel, Linie und Riss, für zwei entgegengesetzte Gestaltungsprinzipien stehen, »von denen die eine mehr die konstruktive, die andere mehr die destruktive Vorgehensweise repräsentiert«¹⁹³. Auch was die Reißobjekte anbelangt, arbeitet Heitger-Benke ein formgebendes Moment dem Riss zu, der nicht die Zerstörung offenlegt, sondern als eigenständig konstruktives Gestaltungsmittel zu betrachten ist.

3. Zum methodischen Vorgehen

Als Basis der vorliegenden Arbeit sowie der ihr zugrunde liegenden Argumentation und Aufarbeitung verlaufen zwei Stränge parallel zueinander. Einerseits eine strukturierte Dokumentation und die damit einhergehende kritische Diskussion des bisherigen Forschungsstandes und andererseits die erstmals erschlossenen und dokumentierten Quellen, persönlichen Niederschriften und Korrespondenzen aus dem privaten Nachlass von Holweck. Die Herausforderung bestand nun darin, die geballte Quellenlage, die bisher unzugänglich und unbearbeitet war, in eine nachvollziehbare Ordnung zu bringen und für die Analyse zu strukturieren. Dies geschah unter der Prämisse, dass die Quellen zunächst in ihrer Quantität erschlossen und digitalisiert werden mussten, um sie für weitere Forschungsvorhaben zugänglich zu machen und zu qualifizieren. Daraus ergeben hat sich eine umfangreiche Dokumentation des persönlichen Nachlasses, die aus historisch-kritischem Abstand heraus die Möglichkeit bietet, Holwecks eigenständige künstlerische Leistung zu erschließen. Die erste methodische Schwierigkeit bestand dementsprechend darin, die Quellen allesamt in ihrer medialen Unterscheidung zu qualifizieren, um sie in ihrer Quantität für die Weiterverarbeitung vorzubereiten. Die den Dokumenten anhaftende Reihenfolge diente dabei als strukturgebende Komponente. Die inhaltliche Qualität der Dokumente verteilt sich auf unterschiedliche Bereiche und dementsprechend finden sich darunter zum Beispiel Dokumente aus persönlichen Korrespondenzen, öffentliche Dokumente aus dem Bereich der Lehrtätigkeit, Mitschriften, Notizen, Rechnungen, Briefe und eigene Dokumentationen zum Werk und der Lehrtätigkeit. Ein weiterer wichtiger Quellenpool sind die auf Karteikarten beziehungsweise Diaabzügen dokumentierten Werke. Alle Dokumente konnten durch die globale Digitalisierung des zur Verfügung gestellten Nachlasses eine neue Dimension in die wissenschaftliche Aufarbeitung einbringen. Für die Überarbeitung und Strukturierung des Werkkatalogs konnte unter Zuhilfenahme der digitalen Arbeitstechniken eine Korrektur und Neuordnung vollzogen werden. Der Werkkatalog in seinem vollen Umfang resultiert

aus der Kombination des gesamten zur Verfügung gestandenen Quellenmaterials und bindet somit Negative, Abzüge, Abdrucke, Werkkataloge sowie persönliche Notizen mit ein. Aus dieser Kombination konnte unter Einbezug von digitaler Bildbearbeitung eine Rekonstruktion vollzogen werden, wie bis dato nicht vorlag.

Die Methodik gliedert sich dementsprechend auf in die digitale Erschließung und prozessuale Interpretation der bisher unzugänglichen Quellen und erweitert die historisch-kritische Analyse nicht nur um die Quantität und Qualität der Quellen und deren Diskussionspektrum in Bezug auf die bisherigen Arbeiten, sondern auch um die Offenlegung dieser Quellen und deren Inhalte durch digitale Arbeitstechniken und Hilfsmittel. Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit und in der Reihenfolge der folgenden Auflistung resultiert die Gliederung des Werkkomplexes aus der akribischen Dokumentation und – damit verbunden – der strengen Chronologie Holwecks folgend. Aus dem zeitlichen Entstehungszeitraum jeder einzelnen Arbeit wird, unter dem Einbezug dieser individuellen faktischen Werkkomponente, das gesamte Spektrum sowie die den Arbeiten inkorporierte Werkgenese erfassbar. Der Werkkomplex in seinem vollen Umfang kann dementsprechend nur unter der Einhaltung dieser ihm immanenten Komponente aufgearbeitet werden. Was die bisher teilweise lückenhafte Dokumentation der Arbeiten anbelangt, kann durch Archivadokumente Abhilfe geschaffen werden. Eine gattungsbezogene Unterteilung des Hauptwerks erfolgt diesbezüglich zwischen im weitesten Sinne grafischen Arbeiten, die den Beginn des unabhängigen künstlerischen Schaffens markieren, Reißarbeiten, die sich insbesondere durch die zunehmende Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Papier und dem Verzicht auf eine grafische Komponente beziehen, sowie den Buchobjekten, die das Interesse an der dreidimensionalen und experimentellen Arbeitsweise aus den Papierarbeiten heraus resultierend zeigen. Die Unterteilung der Papierarbeiten erfolgt zudem in Hinsicht auf ihre Faktur in Reißgrafiken, Reißreliefs sowie Reißcollagen. Es folgen die Falt- und Knitterarbeiten. Analog dazu sollen auch die plastischen Objekte hinsichtlich der genannten Kategorien untersucht werden. Die plastischen Arbeiten gliedern sich in Buchobjekte, Tagebücher und dreidimensionale Werke im Allgemeinen.

4. Leben

Oskar Holweck¹⁹⁴ erblickt am 19. November 1924 in Sankt Ingbert an der Saar als erstes Kind von Oskar (1897–1970) und Berta (1903–1996) Holweck (geb. Henrich) das Licht der Welt. Während des Nationalsozialismus besucht Holweck von 1936 bis 1942 das reformierte Realgymnasium in Sankt Ingbert, das er ohne Abschluss 1943 verlässt, um im Alter von 17 Jahren in Trier den Militärdienst anzutreten.¹⁹⁵ Bereits während seiner Schulzeit in Sankt Ingbert wird ihm die Bauhauslehre durch den Bauhausschüler Leo Grewenig nähergebracht, die später die Basis seiner Grundlehre sein wird. Während seines Militäreinsatzes wird er von Cottbus an die Ostfront versetzt. Aufgrund eines Kieferschusses am 18. April 1943 gelangt er in ein Lazarett nach Bad Ems. Von dort wird er im Frühjahr 1944 wieder an die Front, zunächst nach Ungarn und Rumänien und später in das Baltikum, geschickt. Nach der Kapitulation gerät Holweck am 8. Mai 1945 südlich von Schwerin

in amerikanische Kriegsgefangenschaft. Bis Oktober desselben Jahres wird er in Schleswig-Holstein interniert, um dann wieder an die Saar zurückzukehren. Nach dem Krieg bemüht sich Holweck um eine Stelle am Lehrerseminar in Blieskastel, die er trotz bestandener Aufnahmeprüfung wegen seiner Mitgliedschaft in der NSDAP nicht antreten kann. Die Intention, in den Bereich der Lehre einzusteigen, wird auch aus einem Antwortschreiben vom 28.3.1946 von der *Akademie für Angewandte Kunst in München* erkenntlich.¹⁹⁶ Dem Antwortschreiben zufolge hat sich Holweck dort nach den Aufnahmebedingungen für das künstlerische Lehramt, Fachrichtung Kunsterziehung, erkundigt. Wie dem Schreiben ebenfalls zu entnehmen ist, hatte Holweck kein Abitur, sodass die Einsendung von Unterlagen für die Aufnahmeprüfung nicht nur aufgrund des noch nicht wieder aufgenommenen Lehrbetriebs an der Akademie nicht geschehen konnte.¹⁹⁷

4.1 Als Student und Lehrer

Stattdessen wird er im Wintersemester 1946 an der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken aufgenommen und besucht dort während der ersten beiden Semester die Grundlehre von Boris Kleint, in dessen Meisterklasse er daraufhin aufgenommen wird.¹⁹⁸ Die Lehrinhalte lassen sich anhand der Aufzeichnungen von Holweck zum Teil rekonstruieren. So findet sich zum Beispiel eine detaillierte Aufgabenbeschreibung in einem Kalender von 1948.¹⁹⁹ Die Aufgaben dort umfassen Zeichenübungen nach vorgegebenen Elementen oder anhand von Fotografien.²⁰⁰ Wenige Jahre später wird die Beziehung von Holweck und Kleint stark beansprucht und es entsteht ein sich über Jahrzehnte ziehender Zwist.²⁰¹ Eine erste Ausstellungsbeteiligung folgt im gleichen Jahr in der Pestalozzi-Schule in Rohrbach an der Saar. Henry Gowa, der Gründungsdirektor der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk, macht Holweck 1947 das Angebot, Zeichenlehrer in Malstatt zu werden, welches er jedoch ablehnt und stattdessen eine Hilfsassistentenstelle bei Boris Kleint antritt, um ihn bei der Grundlehre zu unterstützen. Den Beginn der Assistentenstelle bei Kleint datiert Holweck Tag genau auf den 14. April 1947.²⁰² Am 5. und 6. November des gleichen Jahres besucht Holweck die Ausstellung *Deutsche Malerei der Gegenwart*²⁰³ in Baden-Baden.²⁰⁴ Aus der Ausbildungszeit bei Boris Kleint sowie der späteren Assistenz ist ein Arbeitszeugnis erhalten, das Kleint Holweck am 16.7.1949 ausgestellt hat und in dem Kleint Holwecks »unentbehrliche Vielseitigkeit in bezug auf die verschiedensten Techniken, Darstellungsarten und Themen«²⁰⁵ hervorhebt. Von 1949 bis 1951 studiert Holweck im Rahmen eines Auslandsstipendiums an der Ecole des Arts Appliqués à l'industrie und an der Académie de la Grande Chaumière in Paris.²⁰⁶ Aus einem Taschenkalender des Jahres 1950 sind wenige Notizen erhalten, die Holwecks Auslandserfahrungen ergänzen. Eine kurze Notiz vom 30. Januar dokumentiert den Erwerb von Kohle und einem Aquarellblock.²⁰⁷ In einer weiteren Notiz beschreibt Holweck den Unterricht und relativiert seine eigene Leistung: »Morgens im Unterricht ›Beethoven‹ Plastik gezeichnet + verrichtet. Kann nicht arbeiten. Weltuntergangsstimmung. Brief von Gertrud erhalten. 2 Engelsköpfe angefangen.«²⁰⁸ In den Semesterferien 1950 bis 1951 gestaltet Holweck ein nicht mehr erhaltenes Deckengemälde in einer Kapelle in Überroth, Gemeinde Tholey, das das Motiv der Johannesoffenbarung zeigt.

Zwischen 1951 und 1956 ist Holweck Assistent bei Kleint, dessen Grund- und Malklassen Holweck eigenständig während eines Freisemesters des Lehrers im Jahr 1952 übernimmt.²⁰⁹ Im selben Jahr heiratet er Getrud Oberhauser. Die kommissarische Leitung der Grundlehre, die Holweck offiziell von Prof. Dr. Steinert am 7. November 1955 übertragen wurde, wird 1956 in eine hauptamtliche Stelle umgewandelt.²¹⁰ Die Anerkennung, die Holweck bereits zu Beginn seiner Lehrtätigkeit zuteil wird, unterstreicht ein Brief des damaligen Direktors der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk Prof. Theo Siegele, der Holwecks Leistung bei der Ausstellung *Gestaltungselemente für Fläche und Raum* hervorhebt.²¹¹ Mehrere Berufungen von anderen Schulen aus ganz Deutschland lehnt Holweck ab, sodass er in Saarbrücken bis zu seiner Pensionierung 1989 die Grundlehre leitet.²¹²

Wie mehrere Schreiben und Anträge mit dem Saarländischen Kultusministerium zeigen, hat Holweck zusammen mit Breier vom 5. bis 13. September eine Studienreise nach Südfrankreich unternommen, um sich, wie im *Antrag auf Gewährung einer Studienleistung* beschrieben, auf eine »Besichtigung der uns durch Bücher bekannten Kirchen Ronchamp, Audincourt und Assy sowie der Provence als Landschaft mit ihren Sehenswürdigkeiten« zu begeben.²¹³ 1954 stellt Holweck mit seinen saarländischen Kollegen, darunter auch Kleint, im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris aus. In einer Zeitungsrezension wird das dort gezeigte Werk als »rätselhafte« Madonna, die byzantinische Einflüsse trägt²¹⁴, bezeichnet und von der Kritik gelobt.²¹⁵ Zum damaligen Zeitpunkt ist Holwecks bildnerisches Schaffen also noch auf ein gegenständliches Bildverständnis zurückzuführen, obwohl bereits parallel die theoretische Umsetzung seiner Grundlehre vonstatten geht und weiter ausgefeilt wird.

4.2 Netzwerke

1957 entsteht zusammen mit den Künstlerkollegen Boris Kleint und Kilian Breier die Idee, eine neue Künstlergruppe als Gegenpol zum Saarländischen Künstlerbund zu etablieren. Zu den Gründungsmitgliedern gehören neben Holweck, Kleint und Breier auch August Clüsserath, Bernhard Engert, Hermann Remy und Willy Spieß. Nach nur vierjähriger Mitgliedschaft verlässt Holweck die Neue Gruppe Saar wieder. Otto Piene und Heinz Mack laden Holweck 1958 dazu ein, an der 7. Abendausstellung *Das rote Bild* der Gruppe ZERO teilzunehmen, die Holweck jedoch mangels eines roten Bildes ausschlägt und stattdessen seinen Künstlerkollegen Clüsserath, Engert, Erb, Kleint, Spieß und Christoph Josef Steilen zu einer Ausstellungsmöglichkeit verhilft. Zu einer Schau mit der Gruppe ZERO kommt es bereits wenige Monate später bei der 8. Abendausstellung *Vibration* am 2. Oktober 1958. Der erste Nachweis über einen Kontakt mit dem ZERO-Umfeld enthält ein Taschenkalender aus dem Jahr 1958, in dem die Adressen von Heinz Mack und Otto Piene vermerkt sind.²¹⁶ Darüber hinaus finden sich kürzere Schriftwechsel zu Ausstellungsvorbereitungen und logistischen Angelegenheiten, die eine wechselseitige Kommunikation mit Künstlerkollegen aus dem ZERO-Umfeld nahelegen.²¹⁷ Auffällig ist nicht nur der zunehmende Wille an der Beteiligung von Ausstellungen, Holweck bemüht sich auch um den Kontakt mit Kunstkritikern und Kunsthistorikern, die er für die Rezensionen rund um seine Arbeit gewinnen will. Allen

voran sind gerade zu Beginn von Holwecks künstlerischem Schaffen John Anthony Thwaites und Karl Friedrich Ertel zu nennen.²¹⁸

1959 wird Holweck zur *documenta II* eingeladen, schlägt das Angebot jedoch aus. Von 1960 bis 1961 ist er Mitglied der Nouvelle École Européenne, Lausanne, ebenfalls ab 1960 auch des Deutschen Werkbundes, den er 1986 verlässt. 1961 wird Holweck eingeladen, zum ersten Mal alleine auszustellen. Diese Schau wird im städtischen Museum Schloss Morsbroich in Leverkusen sowie in der Frankfurter Galerie dato gezeigt. 1963 beteiligt er sich für ZERO am Großen Preis der Biennale San Remo.²¹⁹ Lieferelemente und Verzollungen sowie Ausstellungsprospekte vornehmlich aus den 1960er Jahren geben Aufschluss darüber, wie Holweck gegenüber seinen Künstlerkollegen und Ausstellungsgenossen auch auf dem Kunstmarkt einzuordnen ist.²²⁰ Zwischen 1967 und 1970 wird Holwecks Grundlehrausstellung *Sehen* in Köln, Zürich, Middlesborough/Yorkshire, Manchester, London, Bristol, Glasgow, Birmingham und Saarbrücken gezeigt. 1972 wird Holweck zum Professor an der Fachhochschule des Saarlandes im Fachbereich Design ernannt.²²¹ Am 7. Oktober 1974 stirbt Holwecks Gattin nach langer Krankheit. 1978 wird ihm der Kunstpreis des Saarlandes verliehen, 1982 wird er Mitglied im Deutschen Künstlerbund. Es folgt 1989 die Teilnahme an der II. Internationalen Biennale der Papierkunst in Kyoto, Tokushima und Tokyo. Die Emeritierung folgt im Jahr 1990, in welchem ihm auch der Saarländische Verdienstorden verliehen wird. 1994 erhält er den Albert-Weisgerber-Preis der Stadt Sankt Ingbert.