



INHALT

Einführung Amme des Werdens oder die Liebe zur Geometrie <i>Christian Bauer</i>	6
Malerei Rückblick nach vorn. Reflexionen zur Malerei von Luisa Schatzmann <i>Elke Kania</i>	11
Druckgrafik Der zweite Raum <i>Gabriele Uelsberg</i>	87
Zeichnungen / Arbeiten auf Papier Mehr als vom Tage übrig blieb <i>Birgit Laskowski</i>	145
Biografie	197
Ausstellungen	201
Bibliografie	205

AMME DES WERDENS ODER DIE LIEBE ZUR GEOMETRIE

Die Geometrie ist weder eine einfache noch eine beliebige Materie. Sie kann als eine Sprache angesehen werden, die dem Eingeweihten Auskunft über Kräfte und Formverhältnisse erteilt, wie sie in der Materie – und selbst noch in der Spektralverteilung des Lichts – wirksam sind. Die besondere Qualität dieser Sprache ist daher in ihrer symbolischen Aussage- und Ausdruckskraft begründet, die eine eigene Syntax mit sich führt. Im Rahmen einer allgemeinen Theorie symbolischer Formen könnte darüber räsoniert werden, welche Semantiken und Pragmatiken sich in der schöpferischen Praxis symbolischer Formgebung Luisa Schatzmanns immer deutlicher artikulieren. Einen längeren inneren Lebensweg, der auch einen äußeren »europäischen Kulturweg«¹ voller Wandlungen umschreibt, hat Luisa Schatzmann zurückgelegt und sich bei allen Metamorphosen jene »kosmologische Religiösität«² erhalten können, wie sie heute immer weniger Menschen Europas als intensives geistiges und zugleich ekstatisches Erleben vertraut ist.

Wenden wir uns mit reiner Aufmerksamkeit ihrem Œuvre zu, entdecken wir vielfältige Möglichkeiten des Symbol-Handelns, Symbol-Fühlens und Symbol-Denkens, die den Lesern und Leserinnen antiker Mythen wie auch der romantischen Literatur noch bekannt sein können. In Schatzmanns stürmischen Anfängen begegnen uns Bildpraktiken, die in einer informellen Syntax des Ruinierens im *Ausbruch (I, II, III)* (1989/90, S. 56/57) aufgehen – dies ist die eine Hälfte des Lebenssymbols mit vielen Werken *o.T.* und einigen bezogen auf den *Kosmos* (1991/92, S. 66/67). Die andere Hälfte ereignet sich, spätestens mit dem Umzug 2000 in das Atelier Unter Krahnensäulen, in jenen Bildordnungen, die sich den mathematisch erfahrbaren Relationen der Geometrie anvertrauen – und uns mit formaler Klarheit und großer Schönheit konfrontieren: Hier tritt der Betrachter aus einer bloß impliziten Theorie symbolischer Formen der antike Sinn von *theoria* entgegen, eine »reflexive Schau« also, in der ansonsten Unsichtbares in die Sichtbarkeit überführt wird – und uns als *symbolon*, als zu Vervollständigendes, anspricht.

In der Gegenwart von Bildfindungen wie *Fraktale (I)* und *Fraktale (II)* (beide 2012, Abb. 4, S. 15 und S. 32) begegnet uns eine Schönheit, die in der Musikalität einer geometrischen Komposition besteht, mit der sich eine Partie oder ein Ding öffnet; es ist vorzüglich an die lichte Musikalität der Malereien Cézannes zu denken, die zwischen Vergeistigung und Materialisierung irisieren. Die Schönheit eines Bildes mag uns lehren, dass die Dinge mehr sind als bloß Verfügungsmasse und Gegenstände. Unterwirft sich die Bildnerin strengen Formgesetzen, geht der poetische Geist zugunsten des hergestellten Objekts eine Beziehung ein, bei der sie sich selbst dem konzeptionellen Einfall unterstellt und zur Dienerin am Ding wird. Doch dieser Dienst ist zugleich Befreiung vom Zwang im Spiel, gehört es doch zum Geheimnis der modernen Künste, in schöpferischen Operationen dem Zufall freien Lauf zu lassen. Tonsetzer wie Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und John Cage revolutionierten in der kompositorischen Arbeit mit aleatorischen Mustern nicht nur die Neue Musik, sondern haben auch den Brückenbau zwischen musikalischen und bildnerischen Prinzipien mit ermöglicht. Ist es nicht das höchste Zeichen von Freiheit und Souveränität, wenn sich Künstler dem Zufall als Resonanzboden ihres Werkschaffens anvertrauen und zugleich ein »singuläres Programm universaler kategorialer Konstruktion«³ entfalten?

Was Schönheit bedeuten kann, wenn sie in ablesbaren Relationen zur Darstellung gebracht wird, erzählt eine abendländische Urszene des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts. Es wird berichtet, dass Pythagoras vor Freude ein Opfer darbrachte, als er entdeckte, dass ein rechtwinkliges Dreieck einem Halbkreis einbeschrieben ist. Ein freudvoll-unkonventionelles Opfer darzubringen, gelingt auch Luisa Schatzmann als »Amme des Werdens«⁴, wobei ihr die Gabe der Bildgebung zugleich Entdeckung wie Geschenktes ist. Enthüllt sich Phänomenales in Reinform und tritt dies in platonischer Gestalt aus der Fläche heraus, dann ereignet sich Kunst als Wissenschaft des Geistes: Wir entdecken an der Erscheinung die Funktion des Symbolischen, die als außergewöhnliche »Zärtlichkeit für die Dinge«⁵ auftritt und

so das Verhältnis zu einem wohlstrukturierten Ganzen (*kosmos*) ermöglicht. Wir wollen aber auf die spröde systematische Sprache der Wissenschaft verzichten, »die darauf aus ist, sich schwierig zu machen, wie die Maschinen, die Paul Klee, Max Ernst, Wols gelegentlich malten«⁶ und stattdessen Schatzmanns Stillagen zu einer Frage von experimentellen Bedingungen erheben, unter denen neue Bedeutungen generiert und homogenisiert werden. In Bildern wie *Vier Quadrate* (2012, S. 20/21) und *Amphore* (2012, S. 25) ist die Unterhaltung einer liebevollen Beziehung zur Geometrie unverkennbar, was platonische Liebe *par excellence* bedeutet. Die Formbewegungen nachzuvollziehen, bedeutet für die Betrachter, eine Gymnastik der Fühlungnahme mit dem symbolischen Gehalt des Bildkörpers wie des eigenen Körpers aufzunehmen und in all dem die für Schatzmann so wichtige »Ordnungsstruktur«⁷ widergespiegelt zu sehen.

Jahrhundertlang wurde geglaubt, dass die Natur keine Sprünge mache. Erst Naturforscher wie Max Planck demonstrierten, dass sie sich sehr wohl Sprünge, und zwar die ungeheuerlichsten, erlaubt. Diese Einsicht hat auch die Vorstellungen von Kunst nicht unberührt gelassen. Die Künstler des 20. Jahrhunderts haben am schnellsten und intuitiv auf diese Erkenntnis reagiert und sich seither jeden Sprung – nun wieder quasi mimetisch – gestattet: Was die Natur kann, können Künstler auch! So wie die *Physis* im Ganzen und als *Elementarteilchen I–IV* (2008, S. 38/39, 46/47) zwischen Welle und punktuell beobachtbarer Stofflichkeit schwingt, findet auch die Künstlerin zu jenem methodischen Rhythmus, der als *Swing* (2009) dargestellt werden kann. Mag der zeitgenössische Kunstgeschmack und Sprachgebrauch des Publikums auch gerne mit Begriffen wie Abstraktion oder Konkretion auf Bildgebungen reflexartig reagieren, so stellt dieser falsche Idealismus die Sicht auf die Sprünge im Ganzen. Es wird damit zugleich der »Riss im Eigenen« übersehen, der keine rätselhafte Sprache ausbildet oder gestattet. Betrachter, die nachvollziehen möchten, wie Kunstschaffende in mühevoller Leichtigkeit zu einem Stil unterwegs sind, ein halbes Leben lang eine Sprache der Bilder entwickeln und immer flüssiger werden, spüren: Das ist ein großes Los, weil jemand die Offenheit für die Offenheit wagt, und begierig das Zufallende in der Kathedrale einer Person zu einer »individuellen Mythologie« (Harald Szeemann) zusammenfügt.

Dass die Kunst der Klassischen Moderne am Ordnungsgedanken des Architektonischen partizipiert und in diesem Gestus große Weltpläne aufstellte, dürfte ein gängiger Topos sein, der programmatisch im Bauhaus gipfelte: »Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!«, postulierte Walter Gropius.⁸ Glücklicherweise beschränken sich die meisten künstlerisch Werkstätigen bewusst auf einen Werkplan, der mit dem abschreibbaren Raum des eigenen Lebensplans konvergiert: Sie bauen *an sich außer sich*; sie sind als Ekstatiker der Farbe, der Form, des Gefühls zusehends jenseits des gesellschaftlichen Komplexes, der berechneten Städte, der geplanten Landschaften, der aufgeschichteten Sozietäten situiert, die immer wieder gewaltsamen Revisionen unterworfen sind – und damit grundsätzlich unfähig zum *Andante* (2005). Überall wird gezeichnet, entworfen und verworfen. Aber erst das Künstlerindividuum stellt die meist in der Einsamkeit getätigte Erfahrung aus, dass ein Riss durch die Welt der Dinge und der Gedanken geht: Nichts lässt sich dergestalt ausführen, wie es einst konzipiert und bemessen wurde. Wer behauptet, dass die Überführung einer Vorstellung oder eines Gedankens in irgendeine Form der Darstellung eine vollständige und bruchlose sei, ist entweder Sozialingenieur oder Ideologe, mitnichten ein echter Künstler, der sich geduldig, achtsam und kraft der Einsamkeit *Gegen die Einsamkeit* (2009, S. 40) auf die Tatsache versteht, dass es uns immer an Verständnis fehlen wird für eine Welt, die wir einesteils in der Imagination visionieren und anderenteils in der Betrachtung realisieren. Hier ist auch die Grenze zum Design als einer groß angelegten »Souveränitätssimulation«⁹ anzusetzen.

Nach der Klassischen Moderne ist der Künstler nicht länger der Wirk-Mächtige, der sich kraft *artecrazia* eine Welt aus *ratio*, Träumen und *Stahl I–IV* (2009, S. 36) baut. Selbst wenn er die Stadt oder deren Plan abbildet, geschieht dies eher melancholisch als utopisch. Frohgemut und hellklingend mag uns die Erscheinung von Bildern urbaner Räume deshalb begegnen, weil wir keine falschen Erwartungen mehr mit ihnen verbinden. Was wir erwarten dürfen, ist ein sanfter Zuspruch – ein *amor rei*, wobei Betrachter in Korrespondenz zum geliebten Ding eine innere Passform entdecken können. Vielleicht kehrt die Kunst dann wieder allmählich zu ihrem heiligen Ernst zurück, der in einer Art von romantischer Seinsfrömmigkeit besteht: die Dinge

RÜCKBLICK NACH VORN

REFLEXIONEN ZUR MALEREI VON LUISA SCHATZMANN

»Du weißt doch, was Aquino sagt: Schönheit fordert dreierlei: Integrität, eine Ganzheit, Symmetrie und Strahlen.«¹

INTRO

Über das malerische Werk von Luisa Schatzmann zu schreiben ist eine Herausforderung: In ihrem mittlerweile vier Jahrzehnte umspannenden, überaus umfangreichen Œuvre wechselten sich figurative und abstrakte Phasen ab oder durchdrangen sich, Werke reagierten aufeinander und Neues wurde geschaffen. Der Schwerpunkt meiner Annäherung an die Malerei von Luisa Schatzmann wird daher – wie auch im anschließenden Abbildungsteil – auf den jüngeren, nach 2000 entstandenen Gemälden liegen. Folgende Gründe sprechen dafür: Meine erste Begegnung mit Luisas Gemälden in einer Ausstellungsinszenierung erfolgte 2008 in *Natur + Geometrie* in der Kölner Trinitatiskirche. Seitdem verfolge ich die Entstehung neuer Arbeiten und bündelte diese Auseinandersetzung 2012 in einer Einführung in die Einzelausstellung *Das Leichte und das Schwere*, die vornehmlich Werke aus dem Zeitraum 2008–2012 zeigte. In der Vergangenheit wurde zudem jeweils im Turnus von etwa fünf Jahren eine aktuelle Werkübersicht veröffentlicht; da seit 2007 ausschließlich Ausstellungskataloge erschienen sind, versteht sich der vorliegende Retrospektivband auch als Darstellung ihrer gegenwärtigen Kunst von 2007 bis 2013. Im Katalog finden sich Gegenüberstellungen aus ihrem Werk, die mitunter 30 Jahre auseinander liegen, diese werden auf die Gegenwart zugespitzt. Die Zeitsprünge verdeutlichen, wie Kompositionen nach Jahren wiederkehren – in neuer, zeitgemäßer Erscheinung. Anhand nachfolgend ausgewählter Gemäldegruppen soll erläutert werden, wie Luisa Schatzmann mannigfaltige künstlerische Impulse aufnimmt und diese in eine stets eigenständige bildnerische Setzung transformiert.

Der Titel *Rückblick nach vorn*² ist dem unvergessenen Kunsthistoriker Stefan Germer (1958–1998) entlehnt – und jene Reminiszenz an die Tradition der Malerei soll am Anfang der Betrachtung des malerischen Werkes stehen, um Luisas Bilder im Verlauf des Textes der Bildsprache jüngerer Arbeiten gegenüberzustellen.

Zunächst geht der Blick zurück zur inspirierenden Begegnung mit den Werken Pablo Picassos (1881–1973) 1956 in Köln. Auch wenn es abgedroschen klingen mag: Jener Ausstellungsbesuch war eine Initialzündung für Luisa Schatzmann als Künstlerin. Gleich zu Beginn des folgenden Abbildungsteils ist *Amphore* (2012, S. 25) platziert, ein beliebtes Motiv in Schatzmanns Bildrepertoire. Die Abstrahierung der Amphore, ihre Nennung im Werktitel und das Erkennen der bekannten Form für ein offenes Auge erinnern an Picasso, der ja bekanntlich zeit seines Lebens bei aller Abstraktheit stets (bewusst) in der Gegenständlichkeit »verankert« blieb. So werden beispielsweise in seinem kubistischen *Stilleben mit Schnapsflasche* (Abb. 1) unter Aufgabe der Zentralperspektive die Formen aufgesplittert, weitestgehend abstrahiert und die »klassische« Komposition eines Stillebens ist nach Picassos, aus dem Bildthema abgeleiteten, Gesetzmäßigkeiten neu geordnet – und doch bleibt jene im Titel aufgerufene Schnapsflasche erkennbar.

Schatzmanns großformatiges Ölgemälde *Japanische Landschaft* aus dem Jahre 1978 (S. 24) zeigt bereits in einer bemerkenswert frühen Schaffensphase – es ist das Jahr, in dem sich Luisa in den Kölner Werkschulen bei Karl Marx einschreibt – jene zersplitterte Lösung der Form, hier bei einer Landschaftsansicht. Natürlich sind Bilder



Abb. 1: Pablo Picasso, **Stilleben mit Schnapsflasche**, 81,6 x 65,4 cm, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York City, 1909

wie *Gestein* (1981, S. 31) abstrakt, jedoch nicht im strengsten kunsthistorischen Sinne, denn intrinsisch ist ihnen ein Bezug zur Natur beziehungsweise zu Naturformen, eine Hinwendung an die uns umgebende Welt. Das Bindeglied ist bei Luisa Schatzmann die Geometrie kristalliner Formen, wie sie im Innersten der Natur zum Tragen kommt. *Birken XI* (2006, S. 43), ein mit Acryl übermalter C-Print auf Leinwand, ruft gar Assoziationen an den utopischen Roman *The Crystal World* (1966) von J. G. Ballard (1930–2009) auf. Ballard beschreibt darin, wie in einem tropischen Regenwald plötzlich eine fantastisch entrückte Welt entsteht, in der die Zeit sich verlangsamt, alles Leben kristallisiert und zu funkelnden Edelsteininformationen erstarrt. Die Bewohner bleiben dabei vollkommen ruhig, übt doch der bestechend schön glitzernde Dschungel einen unwiderstehlichen Zauber auf sie aus.



Abb. 2: Piet Mondrian, **Der graue Baum**, 1911, 79,7 x 109,1 cm, Öl auf Leinwand, Gemeentemuseum, Den Haag
© 2013 Mondrian/Holtzmann Trust c/o HCR International USA

Eine Faszination, ja Liebe zur Geometrie – so bekannte Luisa Schatzmann – prägte sie bereits von Kindheit an. In diesem Zusammenhang sei auf Piet Mondrian (1872–1944) verwiesen, der durch das intensive Studium der Natur in Pleinair-Malerei die Essenz, genauer die Tektonik der Natur, immer mehr abstrahierte und dadurch in den 1910er- und 1920er-Jahren zu einem Begründer abstrakter Malerei wurde. Zitat Piet Mondrian:

»Die Neue Gestaltung, die Konsequenz des Stils in der Weise der Kunst, fängt da an, wo Form und Farbe auf der rechteckigen Fläche als Einheit dargestellt werden. Durch dieses universale Gestaltungsmittel kann die Kompliziertheit der Natur zur reinen, fest bestimmten Gestaltung von Verhältnissen verdichtet werden.«³

Keinesfalls möchte ich Luisa Schatzmanns zeitgemäße Kunst in die Kategorie konstruktivistische Kunst zwingen, doch jene eingangs erwähnte Hinwendung an die Natur und »Geometrisierung« ihrer inneren Strukturen verbindet sie in gewisser Weise mit dem künstlerischen Weg Mondrians, der aus der bildlichen Ableitung natürlicher Tektonik zur Invention des reinen Konstruktivismus purer Gegenstandslosigkeit führte (Abb. 2).

Widmeten sich die genannten Referenzen der Klassischen Moderne, Picasso und insbesondere Mondrian, noch vornehmlich dem Primat der Fläche, dem Zweidimensionalen (man denke an Piet Mondrians *Broadway Boogie Woogie*,





Materie / Prozess (III), 80 x 110 cm, Acryl auf Leinwand, 2010
Birken (XI), 70 x 90 cm, Acryl auf C-Print auf Leinwand, 2006







o.T. / Natur (VI, III, I, VIII, X und IV), je 30 x 40 cm, Acryl auf C-Print auf Leinwand, 2008
o.T. (25.2.83), 120 x 100 cm, Öl auf Leinwand, 1983

DER ZWEITE RAUM

Die Malerin Luisa Schatzmann verfolgt parallel zu ihrer Arbeit mit dem Pinsel von Anbeginn an gleichwertig auch ein grafisches Werk, das Eigenständigkeit gegenüber der Malerei behauptet und zum Teil ganz eigene, für die Arbeitsweise von Luisa Schatzmann weiterentwickelte Kompositionsstrukturen verfolgt. Meist sind es Farblinolschnitte, die bereits als solche angelegt sind oder auch nachträglich farbig bearbeitet werden, aber auch Radierungen und Serigrafien. In allen Fällen kann man davon sprechen, dass Luisa Schatzmanns Interesse an der Grafik weniger ein handwerkliches ist – die reinen Umsetzungsmodalitäten die sie dazu wählt sind sehr reduziert und ohne besondere technische »Kniffe« ausgeführt –, sondern, wie in ihrer Malerei, um Reinheit von Form und Farbe ringt. Luisa Schatzmann arbeitet dabei in ihren Linolschnitten und Radierungen sehr konkret mit der Verbindung von gegenstandsbezeichnenden Formen, die in ihrer Gestaltung stark abstrahiert und reduziert sind auf einen jeweiligen Farbklang, der für das einzelne Blatt konzipiert und zum Teil in ganzen Serien »durchdekliniert« wird.

Die künstlerischen Möglichkeiten, die im Medium des Linolschnitts und der Radierung liegen, nutzt Luisa Schatzmann in vielerlei Hinsicht. Ihr Interesse liegt allerdings nicht auf einer Massenproduktion der Druckgrafik. Im Gegenteil – sie fertigt die kleinen wie großen Formate in geringsten Auflagen und mit jeweiligen künstlerischen Veränderungen, die aus jeder Arbeit letztlich ein Unikat machen. Die Linie entwickelt dabei in den druckgrafischen Werken von Luisa Schatzmann erstaunlicherweise einen größeren Grad an Freiheit und Leichtigkeit, als dies in den stärker nach präzisen Konzeptionen durchgeführten malerischen Formaten der Fall ist – es sei denn, sie sind unter gestaltungsmalerischen Bedingungen konzipiert. Bilden die Linien eine Silhouette, sind sie offen lesbar, sodass wir uns nur assoziativ der ursprünglichen Gestalt nähern können, auch weil diese aus einem Bewegungs- oder Perspektivkontext genommen sind, die sie bewusst uneindeutig belassen und so die Freiheit der Wahrnehmung fördern.

Säulen, Gefäße, Amphoren und Umriss von Personen oder von ganzen Räumen finden sich vereinzelt und in unterschiedlichen Kombinationen als in der Linie ausformuliertes kompositionelles Gestaltungsprinzip. Diese Formen setzt Luisa Schatzmann zentral in die Mitte des Bildes und entwickelt aus der Verwendung von harmonischen oder disharmonischen Farbkontrasten eine jeweils eigenständige Tonalität. Dem Gegenstand und seiner gegenstandsbezogenen Lesbarkeit gibt diese wiederum eine abstrakte Form, die sich selbst vor allem als Farbträger definiert und hier ein spezifisches Dialogverhältnis zwischen Form und Linie und zwischen den Farben untereinander in Gang setzt. Dabei verwendet Luisa Schatzmann die Farben in den Grafiken meist rein sowie unmittelbar miteinander kontrastierend und vermeidet bewusst atmosphärische Übergänge, wie sie in ihrer Malerei durchaus auftauchen.

Die Grafiken, seien es die Linolschnitte oder auch die Radierungen, sind meist im Nachgang erst malerisch bearbeitet oder werden durch unterschiedliche Farbdrucke akzentuiert, sodass man im strengen Sinne bei ihren Grafiken meist von Unikaten sprechen kann. Luisa Schatzmanns Vokabular wird durch die Farbigkeiten der einzelnen Platten

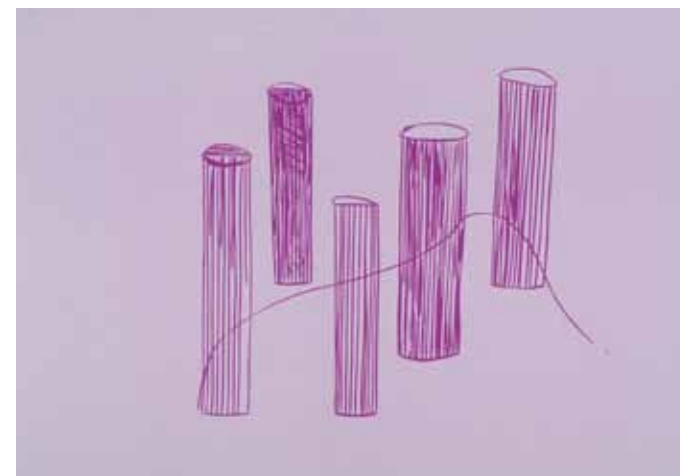


Abb. 1: **Säulen** (magenta/grau), 56 x 76, Linoldruck auf Papier, Aufl. 3, 2012

für jedes Bild immer wieder verändert. Die Flächenformen, die sowohl Gegenständliches wie Ungegenständliches bezeichnen können, sind mal dicht und verschlossen, mal offen schraffiert und aufgebrochen bis hin zu fast zeichnerischen Partien, in denen die Linien die Eigenheiten der Grafik bewusst bis an die Grenze ausreizen.

Die Vielfältigkeit der Arbeiten, die auch dann bereits offensichtlich wird, wenn die Künstlerin die gleichen Formen verwendet und nur mit unterschiedlichen Farben gestaltet, entwickelt sich in Serien und lässt im Laufe der Entwicklung den Faktor des Druckens fast in Vergessenheit geraten.

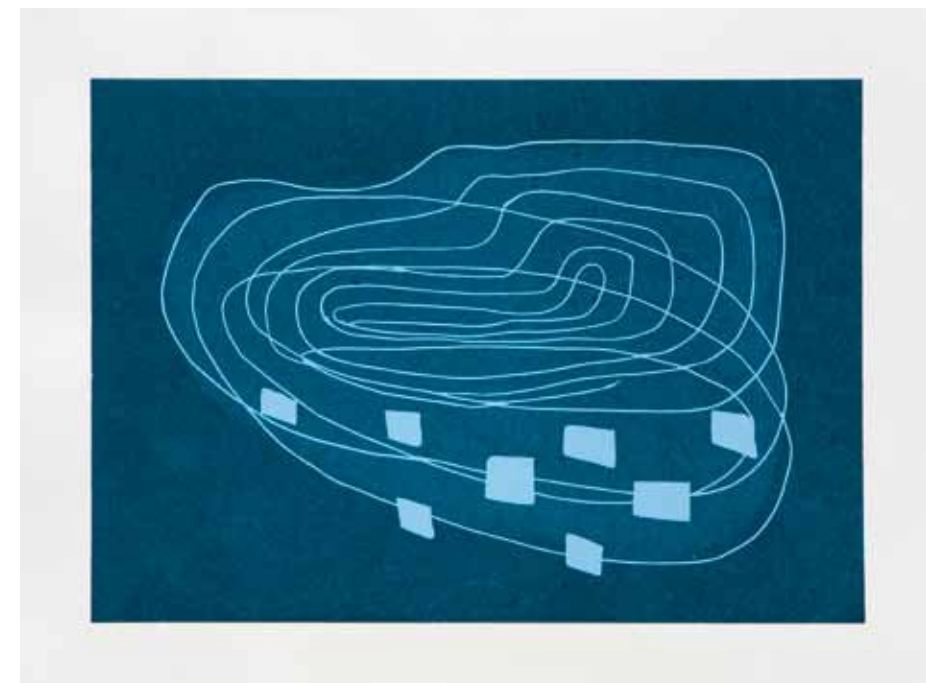
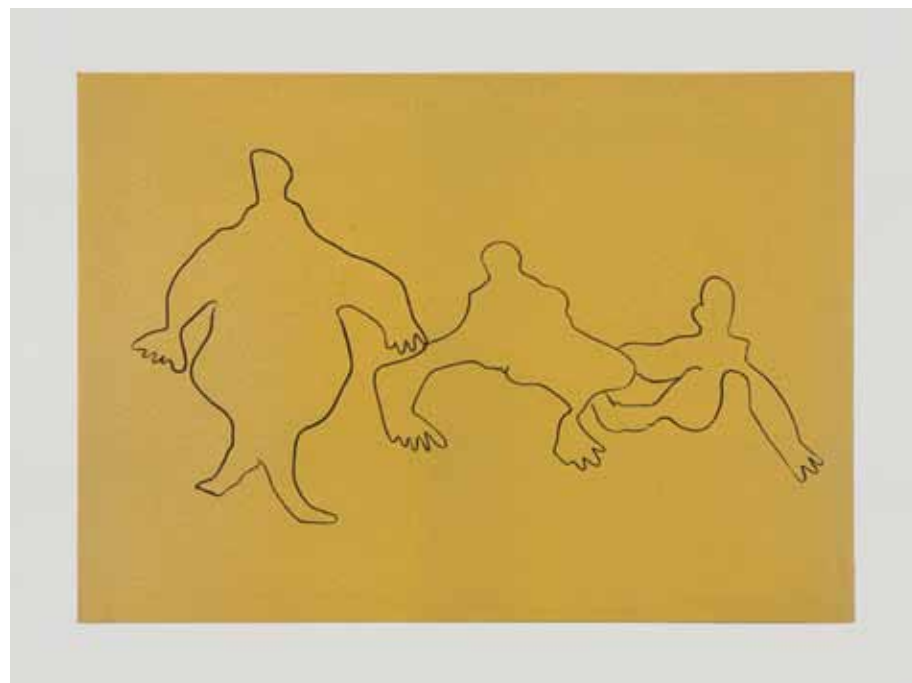
Die Betitelung der Arbeiten gibt die Selbstverständlichkeit wieder, mit der Luisa Schatzmann abstrakte mit gegenstandsbezeichnenden Formen kombiniert. *Berg- und Talfahrt*, *organische Formen*, *Amphore*, *auf drei Beinen* oder Variationen von *Licht und Schatten* verweisen auf den Charakter der Objekte, die nicht für sich selbst stehen, sondern als reine Form den Variantenreichtum der Gestaltung transportieren. In diesen Arbeiten werden dem Betrachter die besonderen Gestaltungsmöglichkeiten ersichtlich, mit der die Künstlerin die Druckplatten einsetzen kann, unter anderem durch die verschiedenen Farbklänge, die sehr unterschiedliche Ergebnisse hervorrufen, die den Betrachter auf den ersten Blick irritieren und die Blätter in ihrer Eigenständigkeit erkennen lassen. Wichtig ist in diesem Kontext auch, dass Luisa Schatzmann die Formen nutzt, um in der Fläche einen zweiten Raum zu konstruieren. Dieser ist zwar nicht wirklich räumlich illusionistisch zu denken, provoziert aber durch die Überschneidungen und Überlagerungen ein innerbildliches Volumen, in das der Betrachter gleichsam eingefangen wird.

Auch Arbeiten wie *Berg- und Talfahrt* (2012, S. 93), in denen Linien und Flächen in ein raumperspektivisches Kontinuum gesetzt werden, welches so reduziert ist, dass sie gleichzeitig auch wie eine rein kompositionelle Struktur zu lesen sind, arbeiten mit sehr freien und dekonstruktiven Mitteln. Besonders ersichtlich ist dies bei den Elementen, die Gegenstandsreferenz besitzen, etwa bei den Säulen, den Amphoren, oder auch den ganz offen gehaltenen organischen Formen.



Abb. 2: **Erinnerung an die Zukunft** (Variation/Nr. 3), 43 x 61,5 cm, kolorierter Siebdruck auf Papier, Unikat, 1994

Besonders der Linoldruck begleitet die künstlerische Arbeit von Luisa Schatzmann seit vielen Jahren. Sie begann mit den Schnitten 1992, da sie in dem einfach und schnell zu bearbeitenden Medium eine Möglichkeit sah, großformatige Papierdrucke, die analog zu ihrer Malerei zu verstehen sind, entstehen zu lassen. Auch die unterschiedlichen Möglichkeiten von Mehrfarbendruckern, die im Linolschnitt ganz leicht und unmittelbar umzusetzen sind, beeinflussten die Entscheidung für diese Technik. Arbeitete sie in den ersten Jahren vor allem immer wieder mit Hochformaten, zeigen die aktuellen Werke, dass sie in der Formatwahl mittlerweile die gesamte Bandbreite berücksichtigt und durchaus zum Querformat oder zum fast angenäherten Quadrat tendiert. Das erlaubt ihr noch stärker auch gestalterische Analogien zu ihren großformatigen Gemälden zu finden und gleichzeitig innerhalb der Zeichensetzung ein breites Spektrum zu bedienen. Die in ihren Linolschnitten auftauchende Vasenform findet sich bereits bei ganz frühen Arbeiten und zieht sich durch ihr gesamtes künstlerisches Œuvre – genau wie die Figur der Frau. Die Assoziation Frau und Gefäß ist in diesem Kontext miteinander inhaltlich wie formal verwoben und verdeutlicht sich in ihren Arbeiten sowohl kompositionell als auch in der spezifischen Zusammenstellung. Das Gefäß, das am häufigsten in ihren Arbeiten Gestalt annimmt, ist die Amphore, die genau wie die Säulen auf die griechische Antike zurückverweist und in ihrer Formgebung durchaus auch als Syno-



Silhouetten (schwarz/gelb/violett und schwarz/gelb),
Berg- und Talfahrt (orange/rot und türkis/grün),
je 56 x 76 cm, Linoldruck auf Papier, Aufl. 3, 2012



Zeichen (27.2.91/d und 3.3.91/a), 100 x 72 cm, Gouache auf Papier, 1991

Magische Zeichen (IV / Juli 92 und 22.7.92), je 100 x 72 cm, übermalter Linoldruck auf Papier, 1992