

Sehr geehrte Frau Ministerin Fischer,
Sehr geehrte Frau Pitzen,
Liebe, sehr geehrte Preisträgerinnen,
Sehr geehrte Damen und Herren,

ich freue mich, dass ich Ihnen anlässlich der Verleihung des nordrhein-westfälischen Künstlerinnenpreises 2004 für Bildhauerei und Installation an Heike Pallanca einige Überlegungen zur Würdigung ihres Werkes, das ich schon seit langer Zeit mit großem Interesse verfolge, vortragen darf.

Mit Heike Pallanca wird eine Bildhauerin geehrt, die seit den frühen 80er Jahren ein konsequentes künstlerisches Oeuvre, unabhängig von modischen Trends entwickelt hat. Es ist ein Werk, das in vielen Facetten Fragen stellt, die sich mit der Beziehung zwischen Natur und Kultur auseinandersetzen und die Dimensionen von Zeit und Erinnerung auf eigenwillige Weise ins Spiel bringen. Heike Pallanca, die sich seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn gegen ein Schubladendenken im Kunstbetrieb wendet, hat denn auch nur wenige Arbeiten entwickelt, die marktgerecht und somit leicht verkäuflich sind. Ganz im Gegenteil, ihre Installationen sind so gut wie immer Arbeiten vor Ort, die sich auf Räume einlassen und nur für die kurze Zeit der Ausstellungen existieren. Dass sie mit dieser kompromisslosen, idealistischen Vorgehensweise auch ein enormes persönliches Risiko auf sich nimmt, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Dahinter steht eine Künstlerpersönlichkeit, deren zwanzigjähriges Oeuvre bis heute von verschiedenen roten Fäden durchzogen ist, die sich auf inhaltlicher wie formaler Ebene finden und sich immer wieder kreuzen.

Aber lassen Sie mich, bevor ich eingehender auf die künstlerische Arbeit zu sprechen komme, einige biografische Eckdaten nennen. Heike Pallanca wurde 1952 in Düsseldorf geboren, wo sie von 1979 bis 1986 an der Kunstakademie bei Christian Megert, Tony Cragg und Irmin Kamp studierte, deren Meisterschülerin sie wurde. Zahlreiche Stipendien, von denen ich nur ein paar herausgreife wie das Wilhelm-Lehmbruckstipendium, das Arbeitsstipendium des Kunstfonds Bonn, das japanische Reisestipendium, das Stipendium der Nordrhein-Westfalen-Stiftung für Schöppingen, das Projektstipendium der Akademie Schloss Solitude Stuttgart, oder das Artist in Residence Programm Transfer des Kultursekretariats Nordrhein-Westfalen haben

dazu beigetragen, dass sie, ohne einem ständigen Verkaufsdruck ausgesetzt zu sein, ihr Werk in Ruhe entwickeln konnte. Diese Würdigungen künstlerischer Kreativität, wie sie auch der heute vergebene Preis des Landes Nordrhein-Westfalen darstellt, sind unentbehrliche kulturpolitische Fördermaßnahmen, um der bildenden Kunst und ihrem querdenkerischen Forschungspotential einen entsprechenden Freiraum zu gewähren.

Heike Pallanca hat all diese Unterstützungen gut zu nützen gewusst. Neue wegweisende Arbeiten sind entstanden, die ihr wiederum den Weg geebnet haben, um als Lehrbeauftragte und Gastprofessorin etwa an die Kunstakademie Münster, die Universität Siegen, die Johann Wolfgang Goethe Universität in Frankfurt oder an die Fachhochschule Krefeld berufen zu werden und ihre Kompetenz an die nächste Künstlergeneration weiter zu geben. Vor allem sind es aber natürlich die internationalen Ausstellungen, an denen sie seit ihrem Studium kontinuierlich beteiligt ist, sowie ihre Aufsehen erregenden freien Ausstellungsprojekte, die sie zu einer bekannten und vor allem anerkannten Künstlerin gemacht haben. Aufgrund der Fülle kann und will ich hier nicht einzelne Stationen referieren. Um das Spektrum deutlich zu machen, seien einige wenige Ausstellungen und Ausstellungsbeiträge erwähnt. Noch während ihres Studiums wurde sie 1981 vom Kunstmuseum Bern eingeladen, 1986 nahm sie an der spektakulären, von Jan Hoet organisierten Genter Ausstellung „Chambres d’Amis“ teil, bei der es galt, Privathäuser mit Kunst zu besetzen. In dieser wie in vielen anderen Gruppenausstellungen war Heike Pallanca eine der ganz wenigen Künstlerinnen, die überhaupt eingeladen wurden. Ich will hier nicht von Quoten sprechen, da es vordringlich um künstlerische Qualität geht, aber es soll an dieser Stelle einmal deutlich gemacht werden, dass etwa bei „Chambres d’Amis“ neben 46 Künstlern nur 4 Künstlerinnen dabei waren und Pallanca war eine von ihnen. Die Wertschätzung, die ihrer Arbeit entgegen gebracht wird drückt sich des Weiteren in zahlreichen nationalen und internationalen Museumspräsentationen und Kunstvereinsausstellungen aus, wie sie etwa in Bozen, Krakau, Toronto, Sydney, Düsseldorf, Arnsberg oder Kassel stattfanden.

Fasziniert von der radikalen Geste eines Gordon Matta-Clark, der Architektur als Plastik begriff und Baukörper als Volumina auffasste, die durch Teilungen, Ausschneidungen, Öffnungen verändert werden können, hat Heike Pallanca bereits wäh-

rend ihres Studiums begonnen, mit Räumen und Interventionen im öffentlichen Raum zu arbeiten. Themen, die sie bis heute nicht los gelassen haben. Ging es Matta-Clark vor allem um die Bewusstmachung real existierender Gebäude, so schlug Pallanca schon Anfangs ihrer künstlerischen Laufbahn einen größeren Bogen, indem sie Raum und Architektur immer auch als gesellschaftlichen Raum auffasst. Architektur fungiert in ihrem Werk stets als Metapher. Sie steht für Zivilisation und ihre Handlungsweisen, für Eingrenzung und Abgrenzung, aber auch für Konservierung von Geschichte. Bereits zu Akademiezeiten realisierte sie Ausstellungen in Abbruchsituationen. Sie bemächtigte sich der Gebäude, indem sie Erde an akzentuierten Stellen anhäufte und mit Samen bestreute, die innerhalb weniger Tage leuchtend grünes Gras hervorbrachten. Angeregt durch die Land-Art, der es vor allem darum ging, Kunst an Orten zu realisieren, die keine ausgewiesenen Orte für Kunst sind und die die Vergänglichkeit von Kunst in Kauf nahm, ging es auch Heike Pallanca um das Erleben von Kunst vor Ort in einem limitierten Zeitraum, um das Schaffen einer einmaligen Atmosphäre. Dahinter stand das Interesse, herauszufinden, wie Natur in einer technisch geprägten, domestizierten Umgebung überhaupt funktioniert. Auch das später entstandene Gartenprojekt in Schöppingen, bei dem sie einen Garten als Skulptur anlegte, ist in diesem Kontext zu sehen.

Weit entfernt von dem Gedanken, sich als „Graskünstlerin“ einen Stempel aufdrücken zu lassen, entwickelte sie aus diesen Erfahrungen ein Konzept, das vor allem ab Mitte der 80er Jahre zum Tragen kommen sollte und gezielt Fragen nach der Präsentation und Vermarktung von Kunst stellt. Dabei nimmt sie eine Haltung ein, die mit Skepsis und Ironie dem tradierten Kunstbegriff begegnet. **„Das Porträt“ (2 x Abb.)** von 1987 etwa besteht aus den Utensilien der Malerei. Pigmente in Gläsern, arrangiert auf einem Wandbord, werden mit einem Spiegel kombiniert – ein Kommentar zur Malerei, vor allem aber eine Frage nach der Notwendigkeit von Malerei im Zeitalter konzeptueller Kunst und Fotografie. Die neuen Wilden befanden sich außerdem gerade auf kommerziellem Erfolgskurs. Diese kritische Auseinandersetzung mit dem Kunstbetrieb, die in jener Zeit zwar in der Luft lag, aber von Pallanca weit früher als anderswo in die Tat umgesetzt wurde, zog mehrere, Vorbild gebende Projekte nach sich, die im Teamwork mit anderen Künstlern entstanden. Aus heutiger Sicht zählen sie zu den Meilensteinen einer künstlerischen Haltung, die sich ihre Bedingungen selber schaffen will und das Publikum auf ganz neue Weise in die Kunst-

produktion involviert. Kochte Rirkrit Tiravanija in den 90er Jahren für die Ausstellungsbesucher, inszenieren Tobias Rehberger, Olafur Eliasson und andere Bars für die Kunstklientel, so zählt Heike Pallanca zu einer der Vorläuferinnen dieser gleichwohl interaktiven wie interdisziplinären Projekte, die den Kunstbetrachter unmittelbar in die Produktion und Rezeption von Kunst mit ein beziehen.

1984 begründete sie mit Stefan Demary, Axel Lieber, Wolfgang Robbe und Klaus Schmitt das „**Haus Waende**“. Es handelt sich dabei um einen architektonischen, minimalistischen Kubus, den die Künstlergruppe mitten in eine leer stehende Düsseldorfer Fabrikhalle setzte. Mit einer portalhaften Türöffnung und im Inneren mit einem kassettierten Glasdach ausgestattet, fungierte diese architektonische Skulptur als Minimuseum, in dem über einen längeren Zeitraum wechselnde Ausstellungen stattfanden. Als Persiflage auf pathetische Museumsarchitektur, als kritische Anmerkung zur Diskussion um den White Cube nahmen die Künstler bereits zu diesem frühen Zeitpunkt das in den 90er Jahren beliebt gewordene Künstler-Kuratoren-Modell vorweg. Das Konzept von „Haus Waende“ blieb auch noch bestehen, als es die kleine Ausstellungshalle nicht mehr gab. Es wurde als Idee fortgesetzt und in andere Räume hinein getragen, wie etwa 1985 in das ausrangierte Museum in Mönchengladbach. **(2 x Abb.)** Dem in der Hauskapelle noch existierenden bunten Glasfenster stellte Heike Pallanca als künstlerische Setzung einen Leuchtkasten mit einem Glasfensterfoto aus dem Kölner Dom gegenüber. Fragen nach Kopie und Original, nach echt und unecht schwingen in dieser Arbeit mit. Bezüge zur Kunstgeschichte finden sich auch noch in einer Reihe weiterer Arbeiten, denn Heike Pallanca ist im Grunde ihres Herzens eine Archäologin, die es liebt, nach Verschwundenem zu forschen und in die Historie einzutauchen.

Aber lassen Sie mich, bevor ich weiter über ihr bildhauerisches Werk spreche, noch auf das Projekt „Slalom“ eingehen, das sie gemeinsam mit Wolfgang Robbe 1987 initiierte und das in der Kunstwelt für einige Verwirrung sorgte. War „Haus Waende“ schon eine gefakte Galerie, so setzten die beiden mit ihrer Düsseldorfer Aktion „Salon am Burgplatz“, die im später erschienenen Katalog als „Geheimes Spiel in zwölf Akten“ bezeichnet wurde, noch ein weiteres Krönchen drauf. Denn der für den Zeitraum von zwölf Ausstellungen mit verschiedenen Künstlern gemietete Raum gab sich ganz und gar als professionelle Galerie aus. Niemand wusste so recht, wer die

Betreiber waren. Doch alle kamen, erlebten Kunst, Performances und gastliche Essen auf hohem Niveau. Der ironische Zick-Zack-Kurs von Slalom fand 1988 seine Fortsetzung während der Hamburger Kunstmesse, zu der Pallanca und Robbe den Besuchern große Tretroller zur Verfügung stellten, um im Eiltempo ein Kunstwerk nach dem anderen abzuhaken. Wer die jüngst entstandenen Videos von Florian Slotawa kennt, der im Sportleroutfit Marathonläufe durch Museen macht, weiß, dass Pallanca und Robbe mit ihren Überlegungen zum Kunstbetrieb an vorderster Front standen.

Aber zurück zu den Querverbindungen zwischen diesen Gemeinschaftsprojekten und den bildhauerischen Arbeiten von Heike Pallanca. 1987 entwarf sie als Bodenarbeit fünf Vorschläge für eine Skulpturenausstellung, 1993 folgte **(2 x Abb.)** das „**Ausstellungsspiel**“, in dem wieder das Element der Mauer und erstmals auch Fossilien auftauchen, die für ihr weiteres Werk prägend werden sollten. Das Spiel befindet sich in einer lackierten Holzkiste, die man unter den Arm nehmen kann. Drei verschiedene Grundrisszeichnungen symbolisieren drei Museen, in denen aber immer dieselben Werke, und damit meint sie immer dieselben Künstler, in unterschiedlichen Anordnungen ausgestellt werden. Nicht ohne Ironie wählt Pallanca mit Bedacht Fossilien, um Kunstobjekte zu imaginieren. Denn Fossilien sind versteinerte Reste urweltlichen Lebens, die von keiner aktuellen Zeitgenossenschaft, geschweige denn von Lebendigkeit zeugen. Die Arbeit ist insofern wichtig, als sie ein Bindeglied zwischen ihrem kunstkritischen Engagement und ihrem sich immer stärker ausprägenden Interesse am Ziehen von Zeit übergreifenden, kulturellen Bögen darstellt.

Erwähnte ich zwar Heike Pallancas Vorliebe für Architektur und verlassene Räume, so erhellte sich noch nicht, dass sie Mauern in jeglicher Form ins Visier nimmt, um quasi eine umgekehrte Archäologie zu betreiben. Bereits 1984 schlug sie in einem Rohbau unter dem Titel „Ein Geheimnis, welches Sie selbst nicht kennen“, Nischen in Wände, bemalte sie in Blau und Purpur, versah sie mit Schrift tragenden Messingschildchen und verschloss die Wände wieder. Die Bewohner leben noch heute mit diesem Geheimnis in ihren Wänden. **(2 x Abb.)** „**Our Treasures**“ von 1992/93 ist ein Beispiel, wie die Künstlerin in Ausstellungsräumen Wände aufbaut, die sie mit Fundstücken versieht, die stets aus naturhistorischen Museen entliehen sind. Hier haben wir es mit einer Sarkophag ähnlichen gemauerten Kiste von ausladenden Ausmaßen

zu tun, deren Inneres in leuchtend rotem Pigment erstrahlt. In diesem Schmuckkästchen gibt es, einer musealen Ordnung gleich, mineralogische und paläontologische Abteilungen, in denen sich etwa der Oberschenkelknochen eines ausgestorbenen Tieres oder Fossilien finden, die Werte der Evolution darstellen. Erinnern wir uns an die eingangs erwähnten Grasarbeiten. Die Dimension der Zeit, die sich dort am beobachtbaren Wachstum festmachen ließ, hat die Künstlerin nun in eine symbolischere Kategorie überführt. Ihr bildhauerisches Werk gleicht Assemblagen, die aus einzelnen, assoziativ ineinander verschachtelten Elementen bestehen. Bei anderen Mauerarbeiten, wie ich sie summarisch nennen will, errichtete sie Wände in Ausstellungsräumen, die diesen Kontra bieten, sie durchqueren, kreuzen und eigene Raumsegmente bilden. Stets sind sie durchlöchert von ziegelgroßen, meist farbig gestalteten Nischen, in denen sich, hermetisch verschlossen, Schaustücke mit Geschichte befinden, seien es Bücher, Fossilien, Mineralien oder Fotos. Auch Schrift ist ein immer wieder kehrendes Element. Die Mauern, die als Metapher für zivilisatorisches Geschichtsbewusstsein stehen, existieren nur für die Dauer der Ausstellung, um danach anderem Platz zu machen.

(3 x Abb.) In diesem Kontext ist auch die permanente Installation in Mülheim an der Ruhr zu sehen, die am alten Standort an die in der NS-Zeit niedergebrannte Synagoge erinnert. Der Titel „**9.11.1938**“ gemahnt an die Reichskristallnacht. In Nischen, versiegelt mit Glas, brachte die Künstlerin Originalfragmente, Zertifikate oder Fotos unter. Ein Leerraum bietet sich als freier Denkraum an, als ein Refugium für nonkonformes Denken und Handeln.

(2 x Abb.) Einen vergleichbaren Stellenwert wie die Mauern nehmen auch die Arbeiten mit Mosaiken, Fliesen und Betonplatten im Oeuvre der Künstlerin ein, die schließlich zu ihrer breit angelegten künstlerischen Forschung über das Thema „Erdbeben“ führten. Geht es bei den Mauerarbeiten immer um Verbergen, Verschwinden und Entdecken, so schlägt der Stimmungstenor in den Bodenarbeiten zusehends ins Bedrohliche um, auch wenn Heike Pallanca stets bei der ihr eigenen kühlen, strengen Ästhetik bleibt. Bei „**Turbulenzen**“, 1993 im Dortmunder Kunstverein realisiert, pflasterte sie den gesamten Ausstellungsraum mit Betonplatten. Die homogene, begehbare Ebene ist an drei Stellen aufgebrochen, der Blick wird gleichsam in den Un-

tergrund gelenkt und fällt auf riesige Fotos, die einen geöffneten Mund, wie einen tiefen Schlund und ein offenes Klo, in dem ein Biotop entstanden ist, zeigen.

Raumschichtungen, ein Arbeiten mit verschiedenen visuellen und gedanklich assoziativen Ebenen gehören ebenso zu Pallancas Methode, wie die Kombination unterschiedlicher Materialien. **(1 x Abb.)** In „Naruto“ etwa bindet sie eine mit Einschlüssen übersäte Marmorplatte an ein Foto, das eine der gefährlichsten japanischen Meeresstrudel zeigt. Das Foto ist während Pallancas Studienaufenthalt in Japan entstanden. Ein Aufenthalt, der den Fortgang ihres Werkes nachhaltig prägen sollte, denn in keinem anderen Land lebt man so sehr mit dem Bewusstsein der Naturgewalt Erdbeben, die in Sekundenschnelle Mauern einbrechen lässt, um alles unter sich zu begraben.

(1 x Abb.) In Erinnerung an das rheinische Erdbeben von 1992 ist denn auch 1996 Pallancas erste Erdbebenarbeit entstanden. Und zwar in einem Krefelder Schwimmbad, dessen Infrastruktur durch das Beben zerstört wurde. Im Schwimmbecken legte die Künstlerin ein 40 Quadratmeter großes weißes Mosaik aus, das die Daten des Bebens trug. Sie beließ es jedoch nicht bei diesem Gedenkbild, sondern simulierte gleichsam ein Erdbeben. Indem an einer Seite der lose aneinander gelegten Steinchen mehrere Leute gleichzeitig eine Holzplatte dagegen stießen schoben sich die Mosaiksteine übereinander oder sprangen an den Rändern aus ihrem Verbund. Die verblüffende Wirkung, dass nicht das gesamte Bild zerstört wurde, sondern aufgrund der Schubkräfte und Druckwellen an ganz anderen Stellen als erwartet auseinanderbrach sorgte bei Pallanca für eine intensive, wissenschaftliche Hinwendung zu dem Phänomen Erdbeben. **(3 x Abb.)** Mit „Assisi“ und **(1 x Abb.)** „Mu Jo“ folgten ähnliche Arbeiten.

Im Gegensatz zu vielen jüngeren Künstlern, die sich mit soziologischen und gesellschaftsrelevanten Themen auseinander setzen, die meist mittels Video dokumentiert werden, fußt Pallancas Erdbebenforschung schlüssig auf einem konsequent über 20 Jahre hinweg entwickeltem bildhauerischen Werk. Dem künstlerischen Artefakt, das in Ausstellungen zu sehen ist, steht eine akribische, soziologische Forschungsarbeit zur Seite. So knüpfte sie Kontakte zu Erdbebenforschern, besuchte in Yokohama den Erdbebensimulator und bereiste verschiedene Gebiete und Städte, die durch

Beben zerstört wurden. Ihre jüngste Reise führte sie nach Anatolien, wo sie Opfer des letzten verheerenden Bebens interviewte.

Wie eng die Erdbebenprojekte mit früheren Arbeiten in Verbindung stehen mag die Installation „Von Ruinen, Baustellen und anderen Vergänglichkeiten“ von 1990 im Arnsberger Kunstverein verdeutlichen. Denn in ihr verband sich das für Pallanca typische Mauerwerk sinnfällig mit Fotos von Ruinen, die von einer durch die Natur hervorgerufenen Verfallsnostalgie erzählen und solchen, die von der Utopie neuen Bauens berichten. Fügt die Künstlerin in „Mu Jo“ japanische Schriftzeichen ein, die besagen, dass „nichts bleibt wie es ist“, so stellt sie dem Mosaik eine zweite Arbeit unter dem Titel „**Baustelle**“ zur Seite. (1 x Abb.) In einem rechteckigen, aus Betonplatten bestehenden Fußboden ist in der Mitte ein eckiges Loch ausgespart. Ein Tisch steht schief, halb drinnen, halb draußen, auf ihm ist ein Foto zu sehen, das aus der Vogelperspektive eine gigantische Baustelle wiedergibt. Es handelt sich dabei um ein Areal künstlicher Landschaft bei Kobe, in das Erdbebenopfer umgesiedelt werden sollen. Ein Rasenstreifen, wiederum vieldeutig lesbar, umgibt, ja befriedet die skulpturale Inszenierung.

Mit der Arbeit „**Speicher**“ (1 x Abb.) von 1997, die übrigens auch hier im Frauenmuseum aufgebaut ist, haben wir gleichsam ein Schlüsselwerk vor uns. Denn hier bündeln sich prägnant Pallancas konzeptuelle Überlegungen mit der ihr eigenen cleanen Ästhetik, die bei aller Brisanz des Inhaltes stets fast aseptisch daher kommt und niemals einen Ausflug in überbordende Erzählweise unternimmt. Die Arbeit enthält alle Elemente, die in unterschiedlichen Variationen auch in anderen Werken auftauchen und allein aufgrund ihrer Materialität, ihrer Herkunft oder ihres Gebrauchswertes in der Lage sind, Geschichten zu erzählen. Die Künstlerin stellt dem Betrachter die Dinge in ihrer besonderen Anordnung und Kombination als Denkmodelle zur Verfügung. Auf dem Mosaikteppich, der uns mit integrierter Pixelschrift willkommen heißt, steht ein Tisch, dessen Kalksteinplatte Einschlüsse versteinerner Tiere in sich trägt. Darauf befinden sich ein Laptop und ein Silikongehirn. Auf dem Mosaik liegen Amoniten, Bruchstücke von Fossilien, an der Wand hängt ein Foto, das einen Salat zeigt. Natur und Kultur sind so eine eigenwillige, unauflöslche Liaison eingegangen, die uns über unser Verhältnis zum Phänomen des Gedächtnisses nachdenken läßt. Es sind Tod, Verwelken, Erdbeben und Stromausfall, die jegliche Speicherungen zu

löschen vermögen. Die Informationen überleben aber, und das legt Pallanca ebenfalls dar, oftmals über lange Zeitspannen hinweg in anderer, bruchstückhafter Form.

Begannen wir heute Abend den Bilderzyklus, der nur exemplarisch Einblick in Heike Pallancas umfang- und facettenreiches Oeuvre geben konnte, mit einem „Porträt“ – Sie erinnern sich an die Fläschchen mit Pigmenten -, so beenden wir ihn ebenfalls mit einem Porträt. **(1 x Abb.)** Und zwar mit dem „**Selbstporträt mit Salat**“. Es handelt sich dabei um ein, wie immer, mehrteiliges Objekt. Ein Foto der Künstlerin, die als Kopfschmuck einen ausladenden Salat trägt, ist, einem freundlich lachenden Naturgeist gleich, in der Mitte eines üppigen Salates platziert. Es kann nur durch das konservierende Glas einer darauf stehenden Schüssel betrachtet werden.

Bewusst inszeniert sich Heike Pallanca, die ihr Leben ganz und gar der Kunst verschrieben hat, als inniger Teil von ihr. Sie, die erfolgreiche Einzelkämpferin im künstlerischen Metier der Bildhauerei und Installation, das allzu lange von Männern dominiert wurde, hat stets eine Haltung an den Tag gelegt, die unmissverständlich klar macht, dass es ihr um die Freiheit der Kunst, deren Unabhängigkeit und um das im künstlerischen Denken verankerte Forschungspotential geht. Dass es ihr dabei ganz und gar um die Verinnerlichung von Kunst zu tun ist, die es nicht nur anzusehen gilt, sondern bei der es vor allem auf die intensive Verzahnung mit menschlichen Erfahrungen und gesellschaftlichen Prozessen ankommt, machte 1993 das Schöppinger Gartenprojekt unmissverständlich deutlich. Denn, nachdem die Gartenskulptur, aus der auch der oben erwähnte Salat stammt, innerhalb weniger Monate prächtig gewachsen war, gab es ein Essen, bei dem die lebendige Skulptur aufgegessen und dadurch zu einem Teil der Gäste wurde.

Liebe Heike ich gratuliere Dir herzlich zu der Verleihung des Künstlerinnenpreises des Landes Nordrhein-Westfalen 2004 und der damit verbundenen, wohl verdienten Auszeichnung. Und ich freue mich auf einen auch weiterhin so anregenden Dialog mit Deinem Werk.

Ihnen Frau Neugebauer gratuliere ich ebenso herzlich zu Ihrer Preisverleihung.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.

Beate Ermacora

10. Dezember 2004