

Eva Koethen

Künstlerisches Experimentieren als Prozess der Wahrnehmung

Zusammenfassung:

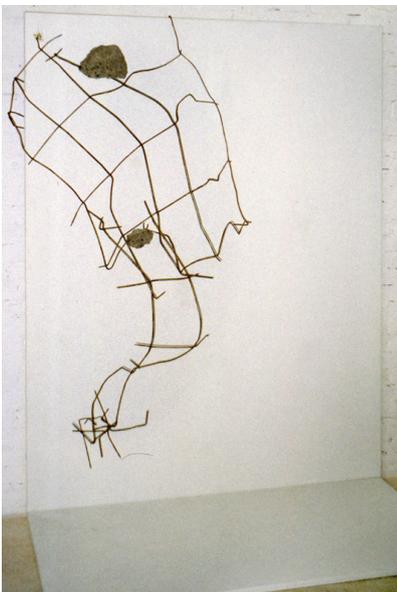
Thema meiner Ausführungen ist der vielschichtige künstlerische Arbeitsprozess, der sich zwischen ‚aisthesis‘, der sinnlichen Erfahrung der Welt, und ‚poiesis‘, dem Vermögen, Wirklichkeit hervorzubringen, abspielt. In diesem wortwörtlichen Spiel-Raum wird die begriffliche Trennung zwischen Erkennen als Distanz des Verstehens und Können als verinnerlichte Praxis zugunsten der jeweiligen Arbeit am Konkreten unterlaufen. Das geschieht dadurch, dass die an die Leiblichkeit gebundene Wahrnehmung sich der Offenheit des experimentellen Feldes aussetzt und die Gestaltungsentscheidungen eng an die Subjektivität des Fragehorizontes gekoppelt sind. Unter diesen Bedingungen ist die Reflexivität des Erkennens weniger im Theorieverständnis der Wissenschaft verankert als von *theoria* im ursprünglichen Sinne getragen: von jenem (An)Schauen, das mit einem Sehen als „Habhaft-werden auf Entfernung“ (M. Merleau-Ponty) operiert. Eine solche künstlerische Versuchsanordnung bindet die Kreativität des Experimentellen in hohem Maße an die Sensibilität des individuellen Wahrnehmungsvermögens und lässt Zwischen-Räume der Resonanz entstehen, die die Eigendynamik des freien Konstruierens unterbrechen und an die Sinn(en)haftigkeit des „Leibkörpers“ (B. Waldenfels) rückkoppeln. Indem sich eine Art Stoffwechsel mit den jeweils in Frage stehenden Dingen vollzieht, stiftet die Kunst neue Beziehungen zur Welt und macht unvorhersehbare Potenziale der Wirklichkeit erfahrbar. Diese unerschöpfliche Quelle der Erneuerung der menschlichen Wahrnehmung lässt jene Einschränkungen in Kauf nehmen, die der Verlust der Allgemeingültigkeit der experimentellen Ergebnisse der Kunst mit sich bringt.

Wie diese künstlerische Verfahrensweise sich in konkreten Problemstellungen und Werken zeigen kann, möchte ich anhand der Reflexion des eigenen experimentellen Arbeitsprozesses vorstellen: im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis, zwischen Anschauung als ‚Fernbeziehung‘ eines wissenden Sehens und einer produktiven Blindheit des Handelns sowie am paradoxen Phänomen gleichzeitiger An- und Abwesenheit im Bild. Dabei wird, um ein Beispiel zu nennen, die oftmals bezeugte Gegenseitigkeit der Blicke zwischen dem Künstler und ‚seinen Dingen‘ nicht dem ästhetischen Imperativ folgen, wie unlängst Peter Sloterdijk nahe legte, sondern einsichtig zu machen sein, in welcher Weise die Wahrnehmung spielerisch ins Offene führt.

Künstlerischer Versuchsaufbau: Wahrnehmung inszenieren	S. 2
De-Konstruktion und Wahrnehmung	S. 4
Referenz und Resonanz	S. 7
Wahrnehmung von Mustern, die verbinden	S.11
Verbindung von experimenteller Praxis und Theorie als Anschauung	S.14
Literatur	S.16

Künstlerischer Versuchsaufbau: Wahrnehmung inszenieren

„Schön wie die unvermutete Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“ steht als bekannte Parole des Surrealismus für das Fasziniertsein vom Nebeneinander des Unzusammenhängenden. Ich bemühe die imaginäre Szene nicht wegen der Absurdität, die beliebige Dinge darin gewinnen, sondern wegen der *radikal konfrontativen Versuchsanordnung*, die das Exponiert-Werden auf einem Seziertisch nicht scheut. Denn ich konfrontiere meinerseits ein sich selbst genügendes 'Anschauungsding' mit dem offenen Experimentierfeld der Malerei. Sezieren entspricht dann dem Beobachten und Analysieren des Aufeinanderprallens von Theoria als Potenzial der Anschauung und Praxis als Abfolge von künstlerischen Handlungsentscheidungen. In den folgenden Ausführungen werde ich versuchen, dieses experimentelle ‚Setting‘ Kunst-gerecht zu zerlegen



Hier sehen Sie die initiale Phase der Versuchsanordnung: Ein zufällig gefundenes Stück aus ehemaliger Alltagsverwendung verkörpert darin die eigensinnige Welt der Phänomenalität, die ich mit dem Pro-jekt der künstlerischen Intention nicht einfach überspringen kann. Ein konkretes Fundstück wird vielmehr der Leere des Bildraums ausgesetzt, so dass es als isoliertes Ding die Potenzialität herausfordert. Gerhard Richter formulierte in einer Arbeitsnotiz sehr treffend den Beginn der Malerei: "Die leere Leinwand zeigt nichts, erschreckend und herausfordernd, weil das Etwas, das an die Stelle des Nichts treten soll, sich nicht aus dem Nichts entwickeln lässt, obwohl letzteres eine so fundamentale Existenz hat, dass man glauben will, genau davon ausgehen zu müssen."¹ Diese Ambivalenz der Ausgangssituation wird in meinem Beispiel durch die Anwesenheit eines ‚Materialkörpers‘ sowohl entschärft als auch verschärft. Konterkarierend entschärft, weil ich einen Anhaltspunkt in das Experimentierfeld einführe; andererseits jedoch, weil die Gestaltungsfreiheit eine starke Ding-Präsenz auszuhalten hat, auch verschärft. Denn auf die

¹ Gerhard Richter „Text. Schriften und Interviews“, S.114

Ex-sistenz, als Heraus-Stehen ins Offene, ist (wortwörtlich!) Rück-Sicht zu nehmen. Damit aber avanciert der vor-handene Materialkörper zur einschränkenden Referenz für eine freie Bewegung in die unbekannte Wirklichkeit der Malerei. Mir kommt dabei Kants Beispiel einer Taube in den Sinn, „die im freien Fluge die Luft teilt, deren Widerstand sie fühlt“ und dabei „die Vorstellung fassen (könnte), dass es ihr im luftleeren Raum noch viel besser gelingen werde.“² Was dort als Platons Verlassen der Sinnenwelt kritisiert wurde, läge hier im Verzicht auf das konkrete Vorhandensein dinglicher Materialität, die dem (künstlerischen) Bemühen keinen „Widerhalt, gleichsam zur Unterlage“ für seine Kräfte böte.

Exponiert und verschlossen zugleich steht das gefundene Ding nicht nur für die Vergleichsgröße des Realen im künstlerischen Experimentierfeld, vielmehr für die Anwesenheit des Anderen, Fremden. Es steht für das ‚es gibt‘, dafür, dass etwas von sich aus ist und mir in eigener selbstverständlicher Behauptung entgegentritt. Das Fremde fasziniert und fordert mich heraus,³ indem es meine freien Entwürfe in ein nicht beherrschbares Frage-Antwort-Spiel verwickelt; indem es die Überzeugungskraft meiner versuchsweisen Konstruktionen *be-gründet* - nicht im kausalen Sinne, sondern in der Gründung eines *Ortes* für die künstlerische Tätigkeit. Das Vorgefundene in seiner Widerständigkeit herauszustellen, wird so synonym mit dem Vorgang, meine Konstrukte im Maß-Nehmen daran zu behaupten - als solcherart legitime An-maßung an die Wirklichkeit. An eine Wirklichkeit, derer ich mich nicht versichere im Sinne von Gewissheit, sondern von Verlässlichkeit - indem ich auf ihre verlässliche Anwesenheit baue, darauf, dass etwas ist, was es scheint.

Bei dem gezeigten Versuchsaufbau geht es also sowohl um die Rezeption des anschaulich Gegebenen als auch um dessen freie De-konstruktion, sowohl um die Anfänglichkeit im Zufälligen und das Wurzeln im Konkreten als auch um die unberechenbare Bewegung des Experimentierens, die daraus freigesetzt wird. Das konfrontative Nebeneinander von Realitätsfragment und Möglichkeitsraum impliziert so eine grundlegende Gebrochenheit, Zweifelhaftigkeit und Unfertigkeit.

(Bilder im Prozess)



² Kritik der reinen Vernunft, Einleitung, S. 51

³ Womöglich findet sich darin noch etwas vom Staunen über die ‚Realia‘ der Wunderkammern und vom Wunsch, entlang der Eigenart reizvoller Exponate Erkenntnisse zu sammeln.

Wenn ich meine Bilder aus einer geometrisch-abstrakten Pinsel-Schrift nach und nach aufbaue, so betrachte ich sie als Versuchs-Gebilde, die vom Sichtbar-Bleiben ihres Bau-Grundes gekennzeichnet sind. Gleichwohl taugt die präsenste weiße Leinwandfläche zu keinerlei *Umsetzung* vorgefasster bildlicher Visionen. Denn in dieser Konfrontation wirkt die Anwesenheit des Dinges im aufgeklappten Bildraum so zwingend, dass die *Bildflächen* ihre Eigenschaft, Träger für Projektionen zu sein, verlieren: innerlich Vor-gestelltes verblasst in der *Anschauung* zugunsten der dreidimensionalen Realpräsenz. So resultiert aus der Konstellation für das künstlerische Handeln, sich in einem Zuge der Unausweichlichkeit des (Vor)Gegebenen *und* dem Potenzial des Experimentierens mit dem Unbekannten auszusetzen. Dieser Spannungsbogen führt in einer Bewegung des Auslotens dazu, Reales und Mögliches pro-visorisch⁴ ins Verhältnis zu setzen, bzw. das Bild als eine solche Verhältnis-Mäßigkeit oder Proportionalität aufzubauen.⁵



(fertiges Bild)

De-Konstruktion und Wahr-nehmung

Die Dekonstruktion des Vor-handenen bricht die Eigendynamik der Produktion als projektives Entwerfen. Sie vollzieht sich in Rückkoppelung an die *Konkretion des Wahrnehmungsprozesses* und rückt die Unterscheidung zwischen aisthesis und poiesis ins

⁴ - im Sinne von versuchsweise vorausschauend

⁵ Durch Maß und Proportion kommt auch die Schönheit ins Spiel, bei der ich mich frage, in wie weit sie meine Arbeit unterschwellig leitet. Es scheint mir um eine "implizite Verhältnismäßigkeit" zu gehen: um ein jeweils neu zu erprobendes Verhältnis der Lebendigkeit und Kraft praktischen Könnens zum theoretischen Erkennen der Schönheit eines größeren Zusammenhangs, einer übergreifenden Zugehörigkeit oder "eines Musters, das verbindet" (Bateson), s. a. Schlusskapitel S.15

Blickfeld. Exponiert wird deren Spielraum: zwischen der Sensibilität sinnlicher Erfahrung und Erkenntnis auf der einen Seite, und dem gestalterischen Vermögen, Wirklichkeit hervorzubringen, auf der anderen. Das Spannungsfeld impliziert die Konfrontation von Alltags- und Bild-Realität und im weiteren Sinne die zwischen Vorstellungswelt und Realisierungsprozess.

Die *Bewegung* des Dekonstruierens, wie sie Jaques Derrida in die Philosophie einführte, liegt dem künstlerischen Arbeiten erstaunlich nahe. Wenn er beschreibt, wie "das Un-Mögliche dem Wunsch, der Handlung und der Entscheidung die Bewegung gibt" und diese Bewegung als die "Figur des Wirklichen selbst" ausmacht, erschließt er dem Denken die Qualität des Konkreten: Er schafft Bezug zur Dringlichkeit von Situationen und zur Einzigartigkeit des Augenblicks. Indem er das Un-mögliche vom U-topischen, dem ort-los bleibenden (theoretischen) Begriff, unterscheidet, vermag sich das (pragmatisch) Mögliche tatsächlich zu verändern. Denn die aus dem Unmöglichen drängende Bewegung des Destruierens ist zugleich ein bejahendes Wiederaufbauen von etwas Neuem. Indem diese Lust am Experimentieren und Werden an die „Materie des Worumwillen“ gekoppelt ist, sind zwischen den vielfältigen Differenzierungen der Dekonstruktion die Möglichkeiten neuer Anfänge zu entdecken. Um sie im Spiel der "différences" zu erkennen, bedarf es der aufmerksamen und sensiblen Wahrnehmung.

Wahrnehmen bedeutet *in* der Welt zu sein, es konstituiert die Verbindung zwischen dem Subjekt, das etwas für wahr nimmt und den Dingen, die vorhanden sind und uns angehen. Selbst das ob-je habe etwas von einem Ob-jeu, bemerkt der Schriftsteller Francis Ponge und erinnert an die Möglichkeit einer spielerischen Beziehung zum Gegenüber. Indem mich die Dinge angehen, werde ich ihrer gewahr und in einem Zuge meiner gegenwärtig – in einem wechselseitigen Austausch zwischen Eigenem und Fremdem. Denn je tiefer ich die Dinge anschau, desto intensiver blicken sie zurück, offenbaren mir ihr inneres Leben und ihre eigene (Widerstands-)Kraft. Wie not-wendig diese Widerständigkeit des Anderen beim künstlerischer Experimentieren erlebt wird, bezeugt der Maler Francis Bacon in einem Interview: „Sie wissen einfach nicht, wie die Hoffnungslosigkeit beim Arbeiten einen dazu bringt, einfach Farbe zu nehmen, einfach fast alles zu tun [...], in dem Versuch, die willentliche Artikulation des Bildes zu unterbinden, so daß das Bild gewissermaßen spontan wachsen soll, innerhalb seiner eigenen und nicht meiner Struktur.“⁶ Die Kraft zu gestalten, *poiesis*, bedarf des Blickwechsels mit einem unverfügbaren Gegenüber, das selbst die Augen aufschlägt und mit seiner Fremdheit zu berühren vermag. Wodurch das Tor zur Welt sich nach zwei Seiten hin öffnet und fortwährend zwischen meinem Blick nach draußen und dem Zurückblicken des Fremden, Unbekannten hin und her pendelt. Dieser Zwischen-Raum bringt eine Wahrnehmung in Anschlag, die mit der Welt *korrespondiert*, so dass sich ein weiter Resonanzraum eröffnet, den zu entdecken als Abenteuer des Lebendigen empfunden wird.

Die Symmetrie des wechselseitigen Austauschs unterläuft eine Autoritätserfahrung, wie sie Peter Sloterdijk in seiner Auslegung des Rilkeschen Gedichts „Archaischer Torso“ beschreibt.

⁶ David Sylvester: „Gespräche mit Francis Bacon“, S. 164



Aus dem Blickwinkel künstlerischer Wahrnehmung ist die Erfahrung, die Rilke in seinem berühmten Satz „du musst dein Leben ändern“ verdichtete, nicht als Befehlsmacht aus dem Stein aufzufassen. Rilkes „Torso“ erzeugt keinen Imperativ von „absoluter Vertikalität“ und keine botschaftliche Ganzheit, vielmehr einen machtvollen Impuls, die Einseitigkeit unserer Blickrichtung aufzubrechen. Die Figuration lässt zu, die gewohnte Aneignungsgeste auszusetzen und sich den Augen des Fremden spielerisch-schöpferisch zu überlassen – ohne unbedingte Weisung!⁷ Warum wird es dann als Zumutung empfunden, dass der Torso mich "schärfer ins Auge fasst, als ich ihn anzusehen vermag."⁸? Der Grund könnte darin liegen, dass Sloterdijk als Philosoph das, wie er sagt, „vitale Prinzip im Stein als einen Absender von diskreten adressierten Energien (*denkt*)“⁹ Dass einzig dann, wenn der *denkerischen Reflexion* eine „Objekt-Subjekt-Umkehrung“ gelinge, „dem Stein sein subjekthaftes Glühen abzunehmen“ und an ihn zu „glauben“ sei.¹⁰ Indessen steht bei diesem Blickwechsel nicht das Denken im Mittelpunkt und geht es auch nicht um Glauben, sondern um *Sehen* - weniger als Fähigkeit zur Projektion, um den Torso selbst als Sehenden wahrzunehmen, was über die Vorstellungskraft geschieht. Vielmehr: Sehen als jene spezifisch künstlerische Erfahrung des aktiven Stoffwechsels mit der Materie, des lebendigen Austauschs mit einem Gegenüber, das ich mir nicht einverleiben kann, das mir aber auch nichts aufzwingt oder

⁷ Wenn dabei das Hören zum Zuge kommt, geschieht es als Lauschen und *Aufhorchen* und nicht als Gehorchen.

⁸ Peter Sloterdijk: "Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik", S.44

Und wieso gelten die vierzehn Zeilen seines Gedichts als Beschwörung des Vollkommenen (S.41), welchem die fehlenden Teile träumerisch hinzugedacht und assoziativ animiert werden (S.43)?

⁹ Ebd. S.45 (Herv. E.K)

¹⁰ „Denn da ist keine Stelle, die Dich nicht sieht“ steht unmittelbar vor der oft isoliert zitierten letzten Gedichtzeile "Du musst Dein Leben ändern". Dass es, gerade in der Vorstellung, Erschrecken auslösen mag, von einem dinglichen Gegenüber angeschaut und sich dadurch augenblicklich zur Änderung seiner Lebenseinstellung genötigt zu fühlen, könnte einen auch dazu veranlassen, noch viel genauer hinzuschauen.

gar Befehle erteilt. Mit der Wendung „Habhaft Werden auf Entfernung“ eröffnete Maurice Merleau-Ponty dem Sehen einen Spielraum, der sich aus der Spontaneität und Wechselseitigkeit der Blicke zwischen dem Künstler und seinen ins Auge gefassten Dingen speist. Diese sinnlich verankerte Wahrnehmung offenbart dem aufmerksamen Betrachter, dass es kein „gesammelter Blick“ ist, der sich auf ihn richtet. Sie zeigt vielmehr die unfassbare Fülle an einzelnen Blick-Punkten, die an allen Stellen aus der Skulptur herausbrechen und, der Plastizität der Oberfläche folgend, in ganz verschiedene Richtungen weisen. Rilke war bei Rodin in die Lehre gegangen und hatte erfahren, wie durch die Mühen der künstlerischen Arbeit der berührende Eindruck von Tiefe entlang der Oberfläche erscheint. (s. die frühe Arbeit von Rodin, rechts S. 6) Einer Vielfalt „verkörperter Sehstrahlen“ gleich, fixieren mich die aufgeworfenen Formen keineswegs, bündeln sich die 'Augen des Materials' nicht zu einer machtvoll geformten Botschaft. Stattdessen stellt die bewegte Oberfläche des kopflosen Torso ein unüberschaubares Gewirr an 'Blickwinkeln' dar, ein vielfältiges Überkreuzen mit jenen Blicken, die ich der rätselhaften Plastik entgegenbringe: Chiasmen als Spuren von den *Bedingungen und Umständen* eines Sehens, das mich die *Gleichzeitigkeit von Empfangen und Zeugen* spüren lässt. Dieses Wechselspiel, das sich zwischen mir und dem Anderen *ereignet*, trägt nur eine Aufforderung in sich, *teilzunehmen* und das entstehende Beziehungsgeflecht zu bereichern.

Ist demgemäß nur die Sensibilität der Wahrnehmung imstande, die *Besonderheiten der Form* zu erkennen, welche, wie Horst Bredekamp konstatiert, „die Essenz und das unverwechselbar eigene alles Gestalteten ausmacht, im philosophischen Diskurs aber so gut wie keinen Ort besitzt“¹¹?

Referenz und Resonanz

Wolfram Högbe erinnert in seinen philosophischen Untersuchungen zur Mantik daran, dass einstmal "Blicksympathie und Referenz ununterscheidbar gewesen" seien und so "jede gelingende Bezüglichkeit von einer Köstlichkeit des Geistes (zeugt), der sich schon augenblicks bejaht."¹² Dieses "Gewahren des kontingenten Geschehens der Referenz (verdankt) sich offenbar einer eigenen Sensibilität, einer Empfänglichkeit für Gelingendes", was einen "fundamentalen Aspekt unserer Deutungsnatur" ausmache.¹³ Ein solches Erleben von Korrespondenz beruht auf einer besonderen Wahrnehmungweise, die nach Novalis der "Zauberstab der Analogie" genannt wird und einen künstlerisch freien Umgang mit unbestimmten Sinn(es)dimensionen ermöglicht. Diese Art der Wahrnehmung nährt gleichsam unsere "Fraglichkeitsnatur", die unsere "Weltquelle" ist; sie "hat Fundamente im sensorischen Raum, wird jedoch erst in der semantischen Dimension explizit", wie Högbe feststellt.¹⁴

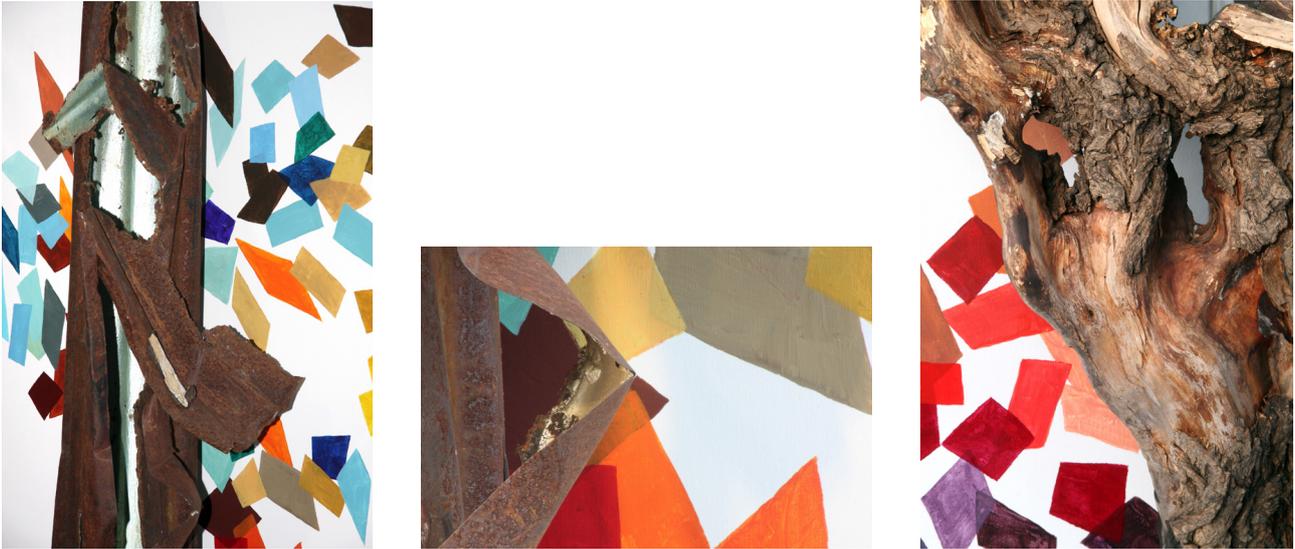
¹¹ Horst Bredekamp „Galilei der Künstler. Die Zeichnung, der Mond, die Sonne“, S.9

¹² Wolfram Högbe "Metaphysik und Mantik. Zur Deutungsnatur des Menschen" S.31f.

¹³ ebd.

¹⁴ ebd. S.42

Wie und wo während des künstlerischen Experimentierens sich Korrespondenzen und Resonanzräume herausbilden, ist schwerlich zu rekonstruieren, jedoch in der Anschauung zu vergegenwärtigen. Diese Details fielen beispielsweise einem Ausstellungsfotografen ins Auge.



In ihnen zeigen sich Strukturen, die aufeinander übergreifen, aber nie genau auszumachen und zu bestimmen sind, sondern nur als besagter Modus eines gelingenden Bezugs wahrzunehmen. Verblüffende Analogien lassen sich auch an der Gesamt-Figuration entdecken, und zwar im Rückblick darauf, was mir während der Arbeit an dieser Bildinstallation auf- oder einfiel. Aufmerksam wurde ich in jener Zeit auf eine "Madonna" im Bode-Museum, und irgendwann kam mir Bocchionis "Schreitende" in den Sinn. Die Figuren erzeugten eine ungreifbare Fern-Nähe des Korrespondierens, ohne meine Wahrnehmung gefangen zu nehmen.



Das Wirken unbestimmter Ähnlichkeiten beschränkt sich nicht auf Formales, sondern trägt sich weiter, pflanzt sich in Verweisen fort – ganz im Sinne von Merleau-Pontys Einwurf, dass eine

"formalistische" Betrachtungsweise die Form nicht überschätze, sondern unterschätze, sofern sie sie nämlich vom Sinn abtrenne.¹⁵ Denn, so Jean-Luc Nancy, die Kunst isoliere die Erscheinungsform des Sinns, "um ihn zu zwingen, nur das zu sein, was er ist, jenseits von Bedeutung und Nutzen der mit ihm verbundenen Wahrnehmung. (...) Die Kunst löst die Sinne oder gar die Welt aus der Bedeutung heraus und das nennen wir dann 'die Sinne', wenn wir 'den Sinnen' (den sinnlichen Eindrücken) den Sinn begeben, außerhalb der Bedeutung zu sein. Genau das könnte man nun aber 'den Sinn der Welt' nennen. Der Sinn der Welt als momentane Unterbrechung der Bedeutung – so wird auch begreiflich, dass eine solche 'Unterbrechung' nichts anderes als das Berühren ist. Das In-der-Welt-Sein rührt hier an seinen Sinn, wird von ihm berührt, berührt sich selbst als Sinn."¹⁶ Indem die Sinn(es)dimension das Bedeuten auflöst, hinterlässt auch das Herausnehmen der Blechfigur (s. hier u. S. 8. Mitte) nicht einfach eine Leerstelle. So rätselte man des öfteren, ob und was im Bild zurückbleibt, ob es irgendeine Verbindung zwischen der An- und Ab- Wesenheit der dinglichen Referenz gibt?¹⁷



Korrespondenzen entfalten eine unberechenbare Wirksamkeit; sie verweigern sich den Absichten und tauchen stattdessen im Verlauf des Malprozesses mit einem Mal unerwartet auf. In gleichsam blinder Manier, eins ums andere Farbformen ins leere Feld setzend, muss ich geduldig abwarten, ob und wann sich etwas zeigt. Denn beim Setzen vermag ich nicht zu sehen, was sichtbar wird. Hier kommt vielmehr der Bruch zwischen anschaulicher Wahrnehmung (aisthesis) und hervorbringendem Handeln (poiesis) zum Tragen. Erst in zeitlicher Versetzung ist in der

¹⁵ Maurice Merleau-Ponty: „Die Prosa der Welt“, S. 108

¹⁶ Jean-Luc Nancy: „Die Musen“, S.38 u.39.

¹⁷ Der Frage wurde kürzlich in einem Vortrag nachgegangen – dennoch möchte ich sie hier als solche stehen lassen. (s. dazu Tagung "Trennungsmetaphorik revisited", 1.10. 2011 im Warburg-Haus Hamburg, Veröffentlichung 2012)

simultanen, ganzheitlichen Anschauung zu erkennen, was die sukzessiven Entscheidungen im Malprozess niemals vorsätzlich herstellen können. Dieses Unbekannte kommt erst zum Vorschein durch die Herausforderung eines pro-visorischen Setzens von Differenzen, von denen Nancy sagt, dass sie bis ins Unendliche vervielfachte Berührungen durch die sinnliche Wahrnehmung sind.¹⁸ Ein solches Wuchern der Differenzierungen erzeugt produktive Unstimmigkeiten im Hinblick auf den Gesamteindruck, die das Geschehen vorantreiben. In dieser Bewegung befreit sich die Malerei von der Referenz und vertraut sich der entstehenden Struktur des Bildes an.¹⁹ Sie folgt der (neuen) Aussicht des unverstellten Tableaus und setzt willkürlich starke Farben, nuanciert Härte und Dichte der Farbfelder oder moduliert sie wie musikalische Klänge. Durch das Ausprobieren ergibt sich ein autarker Rhythmus des Handelns, der augenscheinlich vergegenwärtigt, wie weit die Eigendynamik trägt. Denn die einzelnen Elemente verbinden sich nur zögerlich zu neuen Ordnungsmustern, bezeugen vielmehr hartnäckig ihre Herkunft aus der Heterogenität. Aus Fragmenten fügen sich allmählich Konstruktionen zwischen Alltagsdinglichkeit, aufgeklapptem Raum, Malkonzeption und differenzierender Geste; sie verweisen auf die Brüchigkeit des Handelns, genauer: auf die Risse im Handlungsfluss, die als solche angeschaut werden wollen.²⁰

In seinem Ablauf entspricht das, was nach und nach auf der Bildfläche erscheint, einer rhythmischen Bewegung des Hin-zu und Weg-von dem Bild, einem mutig-blinden Vorwärtsschreiten und schauend-wissenden Zurücktreten im Prozess des Malens. Falls ich jemals in Versuchung gerate, diese unkalkulierbare Wechselbeziehung zu verallgemeinern und Regeln zu extrahieren - um zu beschleunigen und Wirkung zu erzielen - falle ich aus dem eigenständigen Rhythmus des experimentellen Findens. Ich schere aus jener tastenden Suchbewegung aus, die mich in unergründlicher Weise im und am Geschehen hält. Anders gesagt: wenn ich mit scheinbarem Überblick mehr als einen Schritt gehen will, versagt mir die Anschauung des Ganzen die Berührungen mit jener Welt der "Co-respondances", um derentwillen ich die Kunst praktiziere. Demgemäß kann ich lediglich ein Gespür dafür entwickeln, wann im künstlerischen Prozess ein Phasenwechsel ansteht und etwas Neues zu wagen ist, und wann die Besinnung der *theoria* zum Zuge kommen muss.

¹⁸ S.38. "Überall wuchern Differenzen, nicht nur zwischen den Hauptbereichen der sinnlichen Wahrnehmung, sondern auch innerhalb ihrer: Farbe, Nuancierung, Pastosität, Leuchtkraft, Schattierung, Oberflächenstruktur, Gewichtung, Perspektive, Umriss, Geste, Bewegung, Schock, Rauheit, Timbre, Rhythmus, Würze, Duft, Streuung, Klangfülle, Strich, Dehnung, Diktion, Aussprache, Spielraum, Schnitt, Tiefe, Länge, Augenblick, Dauer, Geschwindigkeit, Härte, Dichte, Luftigkeit, Vibration, Wendung, Ausstrahlung, Intensität, Flüchtigkeit, Spannung, Thema und Variation – et caetera ...", S.39

¹⁹ So entfaltete sich etwa hinter der 'Blechsäule' (vgl. die mittleren Abbildungen auf S. 8 u. 9) eine Harlekin-artige Figur; sie wurde als 'Kehrseite' der in sich verschlossenen dinglichen Figuration gedeutet, die in ihrer Gestalt an die Erstarrung von Lots Weib zur Salzsäule erinnere – als unbeabsichtigte, versteckte Referenz?

²⁰ Diese Risse und Lücken führen mir etwa vor Augen, dass die Energie der Farbe einen wesentlichen Grund meiner Malerei ausmacht, wenngleich ich mich auf der Suche nach der Linie wähne, durch deren gebrochene Umrisse hindurch mir 'die Dinge' entgegentreten.

Wahrnehmung von Mustern, die verbinden

Das Gespür für Differenz entwickelt sich aus dem Für-wahr-Nehmen der Empfindung. Aus ihrer Fülle erwächst die Intuition, die uns unentwirrbar in das Wissen verstrickt. "Die Mannigfaltigkeit der Empfindung (...) schiebt sich oder gleitet zwischen die Welt und uns, zwischen uns und in uns hinein. Wenn sich ein Gleichklang einstellt zwischen unserem Körper und den Dingen, zwischen den Menschen, die eine Gruppe bilden, oder in meinem Körper, der dabei ist, zu zerfallen, dann schafft die Empfindung die Voraussetzung dafür: Der Gleichklang verlangt einen Wechsel der Größenordnung. Die Empfindung leitet und schützt uns, ohne sie müßten wir sterben, unser Körper würde auseinanderfliegen und zerfallen aufgrund der physikalischen Kräfte, aufgrund der Macht des Sozialen und der inneren Schmerzen."²¹ Die Empfindung ist der lebendige Anschluss an unsere Leiblichkeit, denn unsere tiefste Referenz liegt im Körper. Der Körper aus Fleisch und Blut ist, wie schon Paul Valery konstatierte, „ein Raum und eine Zeit, in denen sich ein Energiedrama abspielt“²² (...) Wie seltsam doch, dass der *Körper* in den bekannten Philosophien keine Rolle spielt, oder nur ganz am Rande, schamhaft und verhohlen. Das Leben ist für jedermann der Akt seines Körpers.“²³ Er ist „das einzigartige, das wahre, das ewige, das vollständige, das unübersteigbare *Referenzsystem*“.²⁴

Dieser „Leibkörper“ (Bernhard Waldenfels) als Inbegriff dessen, wie wir uns in der Welt befinden, erprobt sich im Experimentieren als 'welttauglich' und entwickelt dabei vielfältige Korrespondenzen zu Fremd-Körpern. Deren *Inspirationskraft* - nicht ihre ästhetische Befehlsgewalt - weist Richtungen, denen die Wahrnehmung im spontanen Frage-Antwortspiel folgt.²⁵ Da weder eine antizipierende Anähnlichung an Gegebenes noch ein serielles Vorausgreifen nach Art von Clustern als bildnerisches Verfahren taugt, weisen einzig spontane Abweichungen auf Weichenstellungen für neue Ordnungsmuster hin.²⁶ Ein gangbarer Weg ist darin zu finden, dass man das Divergente und Vielfältige in parallelen Zügen sich jeweils entwickeln lässt – in einem spannungsreichen Nebeneinander von Ding- und Malereistruktur bis hin zum architektonischen Raum (s. das folgende Beispiel einer Anfangssituation im Atelier links u. eines Ausstellungszusammenhangs rechts).

²¹ Michel Serres "Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische", S. 170f.

²² Paul Valery "Cahiers/Hefte", Bd.3, S. 321

²³ ebd. S.314

²⁴ ebd. S.315

²⁵ Wo wollen sich mimetische Wiederholungen entfalten, wann gilt es, das vertraut gewordene ‚Setting‘ zu öffnen? Wieweit begrenzt meine geometrisierte ‚Pinselschrift‘ mehr als sie zu eröffnen vermag: vergleichsgültig sie etwa die Besonderheiten der jeweiligen Fundstücke in einer Manier?

²⁶ So entstehen beim Experimentieren mit den einzeln gesetzten Farbformen irgendwann *Gelenkstellen* der Malerei. Wie Knotenpunkte auf der Leinwand steuern sie vorübergehend das Bildganze, indem auf einmal neue Orte und Qualitäten für weitere Setzungen ‚einsehbar‘ werden. Dennoch bewährt sich dieser (Fort)Schritt nur in der Wahrnehmung des wechselnden Zusammenstimmens ferner Einheit mit der Nähe der Konkretion. Man befindet sich in einem Zwischen-Zustand des ‚Entzugs im Zeigen‘ und sucht und spürt eine Verwandtschaft zu Walter Benjamins „einmalige(r) Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.



So entstehen Strukturen, die nebeneinander für sich bleiben und doch aufeinander übergreifen, die sich einander annähern, ohne Synthesen zu bilden: in Durchdringungen zwischen Innen und Außen, im Verknüpfen von Gegensätzen auf der Bildfläche oder aber im Forcieren einzelner Farbformen zu autarken Gebilden²⁷. Denn es ist auch der Wunsch nach Selbstüberraschung, der einen antreibt, unbekannte Figurationen hervorzubringen - ohne sie in einem Muster erstarren zu lassen, das sie bewältigt und kontrolliert. Was sich in diesem Prozess experimentell erkunden lässt, ist das wechselvolle Verhältnis der blinden Setzungen zur vagen Vision eines Ganzen, bzw. die Wechselwirkungen zwischen der Geste des bildnerischen Handelns und der Synchronizität anschaulicher Wirkung. Auszuprobieren, d.h. auf die Probe zu stellen sind die gegenläufigen Bewegungen, die die ‚leibhaftige Wahr-Nehmung‘ zwischen dem Wagnis äußerer und der Entwicklung innerer Prozesse durchläuft. Nur in der Doppelbezüglichkeit auf experimentelles Handeln *und* distanzierendes Betrachten der Phänomene sind unvorhersehbare Affinitäten und Differenzierungen zu entdecken, vollzieht sich ein gleichzeitiges Erzeugen und Erkennen von *Verbindungsmustern*.

Die Suche nach Ähnlichkeiten und Mustern greift demnach weiter aus.²⁸ Sie führt in ein Bezugsfeld größerer Fragen, das nicht durch entschiedenes Handeln zu erreichen ist, sondern durch die Aufmerksamkeit der Wahrnehmung für plötzlich auftauchende Zuordnungen und Zugehörigkeiten. Wenn Derartiges in der Anschauung aufscheint, ist der unvermutete Sprung in

²⁷ – z.B. dann, wenn die malerische Geste ausgreift auf etwas, das (noch) nicht zu halten ist und genau darin zukünftiges Potenzial erkennbar wird. Ob und wie weit die jeweiligen Übergriffe und Durchdringungen im Bildraum sich durchsetzen, steht bei dieser bildnerischen Gratwanderung bis zuletzt in Frage.

²⁸ So war es ein Erkenntnisschritt für mich, über die Analogien bildnerischer Strukturen hinauszugehen und die Beziehungen zwischen divergenten Polen auf jene zwischen einem konkreten dinglichen Ausgangspunkt und der Unbestimmtheit seines Möglichkeitsfelds zu verlagern. (s. a. E.K. "Ästhetische Wahrnehmung, multiples Denken und ethno-kulturelle Perspektiven...", S. 65)

eine neue Sichtweise gelungen. Dann ist eine umfassendere Ordnung zu spüren, die über die Spannung zwischen dem jeweiligen Ding und seinem Potenzial hinausgeht. Die im Prozess des Findens sich weiter treibende Suche bezieht die eigene Existenz mit ein, sofern sie als ein Hinaus-Stehen ins Offene *erfahren* wird. Diese Spannweite ruft eine Frage in Erinnerung, die der Anthropologe Gregory Bateson in seinen Überlegungen zur Einheit von Geist und Natur stellte: "Welches Muster verbindet den Krebs mit dem Hummer und die Orchidee mit der Primel und all diese vier mit mir? Und mich mit Ihnen? Und uns alle sechs mit den Amöben in einer Richtung und mit dem eingeschüchterten Schizophrenen in einer anderen?"²⁹ Fokussiert man Batesons Suche nach Erkenntnis auf die Anschaulichkeit der Phänomene, so gleicht sie einem neugierigen Staunen über die Diversität von Fundstücken, die von den weltumspannenden Expeditionen früherer Epochen mitgebracht wurden. Diese Naturalia und Artificialia breitete man gleichrangig nebeneinander aus, um in beweglichen Anordnungen Muster zu finden, aus denen sich neues Wissen bilden konnte.³⁰ Im Hinblick auf die 'Theoria' wäre nun zu fragen, in wie weit der Prozess der Wahrnehmung, der im *Experiment des Findens* zum Tragen kommt, eine spezielle Befähigung verleiht. Hilft er, mit den vielfältigen Korrespondenzen zu *hantieren* und darüber hinaus einen Modus zu erkennen, in dem Muster sich verbinden, verschieben und zu entwickeln vermögen? Ein gleichermaßen offenes wie entwickeltes Anschauungsvermögen scheint zu solcher Erkenntnis in der Lage zu sein. Wie sonst käme jemand auf die Idee, dass Körper sich morphologisch so verändern, dass sie *etwas anderes* werden? fragt der Historiker Philipp Sarasin im Hinblick auf die revolutionäre Evolutionstheorie Charles Darwins.³¹ Auf seinen lebenslangen Forschungsreisen habe Darwin die verschiedensten Phänomene studiert und beobachten können, wie die einander ähnlichen Organismen und vielfältigen Formen gleichsam ineinander übergingen. Sein äußerst genauer und tiefgründiger Blick erkannte *fließende Bewegungsmuster*, die ein genealogisches Rekonstruieren erlauben und ein relationales Denken erfordern. Darwin betrachtete all die unendlichen *Formationen* als lebendiges Geschehen und setzte auch sehr entfernt liegende Dinge miteinander in Beziehung³². Dadurch verknüpfte er unbändige Blicklust mit *scharfsinniger* Analyse - was erst ein *Kunsthistoriker* als erkenntnisträchtig erachtete! Horst Bredekamp fand heraus, dass Darwins bevorzugtes Bild für die Evolution und Organisation des Lebens nicht der hierarchisch strukturierte Baum, sondern die Koralle war, die für eine anarchische Kraft des Ornaments und schöpferischen Überfluss steht. Indem ihre einzelnen Stränge sich verzweigen und wieder

²⁹ Gregory Bateson: Geist und Natur, eine notwendige Einheit", S. 15

³⁰ In einer kleinen Spielerei versuchte ich einmal, herabgefallene Kamelienblüten von blühend frisch bis unterschiedlich welk zu ordnen - nach Art der berüchtigten aufgespießten Schmetterlinge! Anders als bei taxonomischen Bestimmungen wirkten verschiedene Legungen gleich überzeugend. Ab welchem Exemplar es sich um eine *neue* Klassifikation handeln könnte, hängt von der Position im gemeinsamen Feld ab und ist äußerst schwierig festzulegen. So fordert das Suchen nach Verbindungsmustern die Wahrnehmung heraus und provoziert eigene Fragestellungen.

³¹ „Nichts bleibt je, wie es ist“, Gespräch mit Philipp Sarasin, s. „Die Zeit“, 8.1. 2009

³² - etwa die Rinder Südamerikas mit griechischen Skulpturen! S. das Tagebuch Charles Darwins "Die Fahrt der Beagle"

zusammenwachsen, bildet sich eine in alle Richtungen erweiterbare Ordnung nach Art eines Netzes oder Rhizoms.

Verbindung von experimenteller Praxis und Theorie als Anschauung

Ich fasse zusammen: In meiner künstlerischen Versuchsanordnung wird das Prinzip der Differenz als radikale Konfrontation zweier ungleichrangiger Pole vorausgesetzt. Denn ein Zufallsfund hat im Hinblick auf seinen Möglichkeitshorizont keine Vergleichsgröße neben sich, verheißt vielmehr im leeren Feld höchste Freiheitsgrade. Dennoch wirkt der Impetus des fremden Gegenübers wie ein real existierender *Grund* für die bildnerische Bewegung. Er implementiert in den Modus des Handelns ein ‚Worumwillen‘ leiblich-materieller Anwesenheit. ‚Wo-zu‘ fragt der Künstler nicht, um das Warum einer rückwärtigen Ursache kausal zu ergründen. Ihn bewegen vielmehr die Möglichkeiten, aus vor-handenem Grund wortwörtlich zu schöpfen, um aus eben dieser Tätigkeit ihm vorher unbekannte Einsichten oder Sichtweisen zu gewinnen. Der Künstler sucht nach dem wo - welcher Ort?, zu - zu was und in welcher Richtung in Beziehung tretend? ‚Wozu‘ im Sinne einer Wahrnehmung der konkreten Anlässe eines Handelns, woran die freie Tätigkeit des Menschen sich ausrichten und wodurch sie zum Tragen kommen kann. Diese ‚Erdung‘ seines Anliegens ist deshalb so brisant, weil es nicht mehr vorrangig darum geht, die menschliche Freiheit *denkend* zu begründen, sondern sie konkret *geschehen zu lassen*. Was bedeutet, ihr immer wieder Grund und Boden zu bereiten, sie ein-zu-räumen, um sie tatsächlich Statt finden zu lassen. Freiheit, nicht nur als gedanklicher Entwurf in die Zukunft hinein, sondern als jeweiliges *Ereignis*, in welchem sie sich *erfüllt!*

Unter dieser Prämisse rückt eine andere ‚Handlungs-Theorie‘ ins Bewusstsein und erinnert im gleichen Zuge an das alte Verständnis von *theoria*. Darin wird das Schauen als eigenständige Aktivität unvoreingenommenen Betrachtens zum produktiven Bestandteil von Praxis erhoben und gleichzeitig die Rezeptivität maßgeblich in den Erkenntnisprozess integriert: als Sensibilität differenzierter Wahrnehmung. So entsteht eine Möglichkeit *freien* Handelns, dem es nicht um das Umsetzen eines bereits (Vor)Gedachten geht, sondern um ein erkennendes Tun ohne (Vorstellungs-)Bild.³³ Man kann das ein künstlerisches Be-handeln der Welt nennen, ein selbstvergessenes *ästhetisches Verwandeln* der Dinge ohne Zielvorstellung und Zweckausrichtung. Es muss mit der *Macht des Begriffs* der Handlung, der Intentionalität und des Selbstbewusstsein brechen, um in anderer Weise tätig zu sein. Es handelt sich (!) um eine im Wortsinn schöpferische Tätigkeit der Verwandlungen *aus dem jeweils vorhandenen Grund heraus*, indem dessen Möglichkeiten wahrgenommen und seine Wirkungsenergien entfaltet werden. In Erinnerung an Nietzsches „ästhetisches Thun und Schauen“ als paradoxes Unter- und Überschreiten der Praxis im Entfesseln von Kraft, gilt es, die Beweggründe der Kunst in ihrer

³³ Diesem Erkennen entspricht R.M. Rilkes "Wissen des Bildes" im Unterschied zum "erdachten Bild", welches vom Verfügen-Wollen getragen ist. Rilke geht es indessen um das anschauliche Bild, das aus der (dichterischen) Verwandlung zum "Wesentlichen der Figur" entsteht - nicht durch „Wollen und Werben“, sondern durch „Sagen und Singen“, was über den Sprachcharakter (der Information) hinausreicht.

Wirkungsmächtigkeit zu erkennen. Es gilt, wie Christoph Mencke es ausdrückt, sehen zu lernen, „wie das Praktische überall, nach unten wie nach oben, ins Lebendige ausfranst (...) Nietzsches Ausdruck zur Bezeichnung dieser anderen Weise des Tätigseins, diesseits oder jenseits des Handelns, ist ‚Leben‘“. ³⁴ So geht es darum, das Lebendige in seiner Bewegung zu begreifen und sich vom projektiven Zweckhandeln und zielgesteuerten Denken frei zu machen. Um eine eigene Form der Freiheit zu gewinnen, die sich dem Offenen auszusetzen vermag und Resonanzen zum Zuge kommen lässt, die einen ins Ungesicherte führen – in jenen Resonanzraum, dessen (künstlerische) Erforschung sich in der Intensität und Qualität der jeweiligen Artikulationen sowie in der Erkenntnisgewinnung und Wissensgenerierung selbst zeigt.

Einen Weg zu finden zwischen den Kräften selbsttätiger Hervorbringung ³⁵ und den Einsichten in die Resistenz des Realen, ist das Wagnis des künstlerischen Experiments. Die Arbeit an diesem Erkenntnis strukturierenden Prozess der Wahrnehmung - des Selbst im Austausch mit der Welt - verbindet die Kraft des Handelns mit dem Potenzial der Anschauung, wodurch die bedingenden Referenzen unbekannter Wirklichkeit sich im Prozess ihrer Hervorbringung vergegenwärtigen. Indem die blinde Lebenskraft durch Steuerung der Aufmerksamkeit sich ausrichtet und die dabei entdeckten größeren Zusammenhänge in Bewegung hält, verdient das Sichtbarwerden von neuen Verbindungsmustern unser Augenmerk. Kraft meint „Differenz und Spiel der Kräfte...vis poetica, der furor des ‚Dichters...‘“ ³⁶, wie Jean-Luc Nancy es ausdrückt. So wirkt sie nicht in ihrer *Entfesselung*, sondern entfaltet sich im Response auf die Vielfältigkeit von Berührungen, die sich jeweils selbst unterbrechen: als unermessliche Differenzierungen, die sich im Rhythmus eines unbekanntes Musters vereinigen und eine eigene Art von Schönheit ausstrahlen. Eine Schönheit, die die Welt des Relationalen nicht vereinheitlicht, vielmehr in ein Muster von Zugehörigkeiten verwandelt, das die vielfältigen Einzelheiten unfassbar übersteigt. Das die Kontrolle des Überblicks verweigert, jedoch Einsicht in Umfassenderes als in ein Behaupten einzelner Standpunkte gewährt ³⁷.

Könnte das bedeuten, dass es heutzutage weniger um eine *forcierte Praxis des Bewirkens* gehen sollte als um die Wahrnehmung unseres In-der-Welt-Seins? Dass eine im Empfinden verankerte Erkenntnis, mit sich und der Welt verbunden zu sein, uns vom Handlungszwang des Erfolg(en)s entbinden würde? Indem diese Freiheit des Ästhetischen die Stoßrichtung des neuzeitlichen Erkennens zu verschieben und ihren Charakter zu verändern vermag, möchte ich abschließend noch einmal Gregory Bateson zitieren. Er erkannte schon frühzeitig, dass die Welt aus einem sehr komplexen Netzwerk aufgebaut ist, weshalb unser Eifer zu zügeln sei, die Welt, die wir so wenig verstehen, kontrollieren zu wollen. Obwohl das unsere tiefsten Ängste nähre,

³⁴ Christoph Mencke „Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie“, S.114f.

³⁵ Diese laufen gleichsam blind auf Wegscheidungen zu, um nach der Entscheidung für eine Richtung unaufhaltsam ihre Wucht zu entfalten.

³⁶ Nancy, S.40

³⁷ - indem wir Einsicht in Zugehörigkeitsmuster gewinnen, die folgendem Umstand geschuldet sind: dass wir mit anderen *Topoi* der Erkenntnis nicht zu *operieren* vermögen als mit einer unüberschaubaren Vielzahl der einzelnen Berührungspunkte.

„sollten unsere Untersuchungen durch ein älteres, heute aber weniger honoriertes Motiv inspiriert werden: eine Neugier auf die Welt, von der wir ein Teil sind. Der Lohn einer solchen Arbeit ist nicht Macht, sondern Schönheit.“³⁸

Literatur:

Gregory Bateson „Geist und Natur, eine notwendige Einheit“, Frankfurt/M. 1993

Gregory Bateson „Ökologie des Geistes“, Frankfurt/M. 1992

Horst Bredekamp „Galilei der Künstler. Die Zeichnung, der Mond, die Sonne“, Berlin 2007

Charles Darwin "Die Fahrt der Beagle. Tagebuch mit Erforschungen der Naturgeschichte und Geologie der Länder..." marebuchverlag, Hamburg 2006

Wolfram Hogrebe "Metaphysik und Mantik. Zur Deutungsnatur des Menschen", Frankfurt/M. 1992

Immanuel Kant „Kritik der reinen Vernunft“ Bd. 1, Einleitung, Frankfurt/M. 1974

Eva Koethen "Ästhetische Wahrnehmung, multiples Denken und ethno-kulturelle Perspektiven - eine bewegliche Kartografie", in: "Der kartografische Blick", LIT-Verlag, 2006

Christoph Mencke „Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie“, Frankfurt/M. 2008

Maurice Merleau-Ponty: „Die Prosa der Welt“, München 1993

Jean-Luc Nancy „Die Musen“ (Legueil), Stuttgart 1999

Gerhardt Richter „Text.Schriften und Interviews“ (Hrsg. H.U. Obrist), Frankfurt/M. 1993

Michel Serres "Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische", Frankfurt/M. 1985

Peter Sloterdijk "Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik", Frankfurt/M. 2009

David Sylvester „Gespräche mit Francis Bacon“, München 1982

Paul Valery „Cahiers/Hefte“, 6 Bände, Frankfurt/M. 1987-1993

³⁸ Bateson: „Ökologie des Geistes“, S. 352 Im nächsten Satz fährt er dann fort: "Es ist eine seltsame Tatsache, dass jeder große wissenschaftliche Fortschritt (...) elegant ist."