

## Das Kreisen im Quadrat der Kunst ist keine Quadratur des Kreises

To square the circle: if feasible, it will be the art's talk (Marcella Tarozzi)

Die Welt von vielen Wochen ist ein Wandquadrat / das sieben Mal in der Woche aufgeht / mit rechteckigen Sonnen zitronengelber, lehmabrauner, kreideweisser Gesichter. (Debora Vogel)

Das unermüdliche Kreislaufen im künstlerischen Feld versteht sich weder als geometrisches Experiment noch als Kalkül jenseits aller Figuration. Es versucht sich nicht in der Konstruktion des Unmöglichen, sondern vollzieht sich im Einschwingen und Annähern an ein Unbekanntes, das sich an den Übergängen zum Möglichen zu realisieren sucht. An die Leiblichkeit gebunden, ergehen sich die (um)kreisenden Bewegungen nicht in der Grenzenlosigkeit theoretischer Spekulationen, experimentieren vielmehr mit den Phänomenen der Anschauung. Gleichwohl reizt der theoretische Gedanke, einen hermetischen Kreis orthogonal zu verrechnen – oder auch, den Schnittpunkt von Parallelen im Unendlichen zu bestimmen. Die Faszination jedoch, die vom Denken des Unmöglichen ausgeht, liegt nicht in der abstrakten Beweisführung, sondern im *paradoxen Vorstellungsbild*. Indem dieses unfassbar bleibt, löst es geistige Unruhe aus und sich nicht etwa darin auf, dass dem imaginativen Blick der Fluchtpunkt zentralperspektivischer Konstruktion angeboten wird. Auge und Geist des Betrachters wünschen nicht in einäugige Fixierung zu fliehen und ein gedankliches Problem

zu lösen, sie möchten vielmehr *Welten schauen* – gemäß dem Umherschweifen der paarigen Augen in aufmerksamer Wahrnehmung und visionärer Lust. Wenn indessen der lebendige doppeläugige Blick der ‚optischen Versuchung‘ nachgeht und die Parallelen bis zu ihrem Schnittpunkt verfolgt, gerät er unweigerlich in den Sog unendlicher Tiefe, der die Imaginationskraft der Anschauung kurzschließt. Der auf den berechneten Punkt geschrumpfte Betrachter verschwindet in der Ferne einer U-topie – hier inmitten der idealen Stadt (s. li. *Citta Ideale*, um 1480, Ausschnitt).

Demgegenüber inspiriert das Inkompatible eines Vorstellungsbildes zu abstrakten Visionen, die im Spiel mit den Möglichkeiten ihre Reichweite erproben wollen. Vagheit und Inkongruenz fordern dazu heraus, die imaginären, innerlich geschauten Gebilde zu verwandeln, sie in anschauliche Beziehungen zu setzen, bildnerisch zu realisieren und während dieses Prozesses auch immer wieder zu verwerfen. In diesem Sinne vertraut sich meine Malerei in ihren geometrisierenden Abstraktionen der Phänomenalität des Sichtbarwerdens an und hofft auf Evidenz



und Gültigkeit in einem sich erst *herausbildenden* Konkreten. Es ist kein Kreisen um sich selbst im Quadrat der Bildfläche; die quadratischen Zeichen münden vielmehr in eine *Geste des Zeigens*; sie weisen über sich hinaus – ähnlich wie die elementaren Zeichen bei Juan Gris der Neugeburt der Dinge dienten (s. Gris: *Tassen*).

Der kubistische Maler versuchte in seiner Kunst, dem Abstrakten eine konkrete Form zu geben, um vom Allgemeinen bildnerischer Beziehungen zur Besonderheit einer konkreten Wirklichkeit zu gelangen. „Meiner Meinung nach ist die Mathematik die architektonische (abstrakte) Seite der Malerei (...) und ich will sie vermenschlichen: Cezanne macht aus einer Flasche einen Zylinder, ich (...) aus einem Zylinder eine Flasche. Cezanne strebt der Architektur zu, ich gehe von ihr aus (...)\", um unvorhersehbare Darstellungsweisen des Besonderen hervorzubringen. „Deshalb komponiere ich mit Abstraktionen (in Farben) und (...) treffe Zuordnungen erst, wenn die Farben Gegenstände geworden sind (...)\", etwa wenn ein Weiß als Papier und ein Schwarz als Schatten erscheint. Gris geht es nicht um spezifizierende Merkmale realer Gegenstände, sondern um ‚Wahrnehmungsdinge‘, die sich der Dynamik künstlerischen Sehens verdanken.

Dass er dennoch nicht ohne Rückgriff auf gegenständliche Erkennungszeichen auskommt, ist dem gewohnheitsmäßigen Deutungsverlangen geschuldet, dem der Maler als erster Betrachter seiner Gemälde zuvorkommen will. Denn das kubistische Verfahren ringt um eine völlig neue Darstellung der Dinge, die uns umgeben. Gris nähert sich ihnen an, indem er mit bildnerischen Gegebenheiten spielt – so lange bis ihm eine gegenständliche Realität als Beziehungsgefüge erscheint, das die Wahrnehmung der Dinge in einer nie bekannten Klarheit verdichtet. Seine künstlerische Gegenstandserfahrung führt vor Augen, wie sich „Welt“ eröffnen kann, wenn wir uns nicht antizipatorisch-zweckgerichtet zu ihr verhalten, sondern sie poetisch aufbauen.

In meinen eigenen Bild-Installationen stehen Fragmente von realen Dingen am Anfang, keine abs-

trakten Ideen oder Formen – und bleiben bis zum Ende in sich unverändert. Kein Auflösen oder Erlösen von widerständiger Gegenständlichkeit; vielmehr Standhalten in einem eigens für die ‚Realien‘ aufgeklappten Bild-Raum. Darin gewinnen die Dinge umso mehr Eindringlichkeit als sie gleichzeitig in Bewegung gesetzt werden – im Malen, das das Gegebene in abstrakten Farbformen zersetzt und diese Tätigkeit in konkreter Geste in die Bildflächen einschreibt. Bis mit einem Mal das parallele Existieren von Ding und Malerei gleichberechtigt zusammengefügt erscheint ohne je zusammenzulaufen; bis Körper und Bildflächen, Drei- und Zweidimensionalität aneinander in Schwingung geraten und dazwischen sich etwas ereignet, das das Gegenüber des Betrachters einbezieht und alles umeinander kreisen lässt. Im besten Falle wird ein Zustand der Ex-stasis erreicht, ein aus sich heraus und über sich Hinausgehen eines Jeden. Das greift weit über die quadratisch gearteten Bild-Zeichen und -Flächen hinaus, erweitert den bildnerischen Raum auf das Erleben einer anders gearteten Beziehung zwischen Subjekt und Objekt – und versteht sich dennoch im Rahmen der Möglichkeiten von Kunst, verwechselt deren Spielraum nicht mit den Abläufen der Lebenswelt.

Dass derartige künstlerische Potenziale nicht zu kalkulierbaren Verallgemeinerungen taugen – weder in Richtung einer „Performance des Künstlersubjekts“ (Reckwitz) noch eines gesellschaftlichen Abschöpfens des Mehrwerts kreativer Verfahren<sup>2</sup> – mag erst heutzutage Relevanz gewinnen. Denn dem hier Ver-handelten liegt kein „Kreativitätsregime“ zugrunde, möglicherweise aber der Wunsch, ein wechselwirkendes Zusammenspiel mit der Welt einzufüben und in freie Beziehungen zu treten, welche ihren Mehrwert in Erfahrungen der unerwarteten Erhellung und überraschenden Übereinstimmung erproben. Dieses individuelle Moment der „Selbstüberraschung“<sup>3</sup> eignet sich in keiner Weise als Generator beliebiger erfolgsversprechender „Bedeutsamkeiten“ bzw. nicht dazu, dass „das Künstlersubjekt sich (...) in eine „Organisatorin“ ästhetischer Effekte transformiert.“<sup>4</sup> Denn in den

Rückkoppelungen und Resonanzen, die das poetische Verhältnis zur Welt gewährt, passiert etwas Unkalkulierbares: Inmitten oder dazwischen vermag sich die Subjektivität *im Austausch mit den Dingen zu erneuern*. Sie kann sich in den Varianten der künstlerischen Versuche entfalten, indem jeweils zu entdecken ist, ob und wie diese konkreten Zwiegespräche über sich hinauswirken. Eben deshalb gilt das „Kreisen im Quadrat der Kunst“ dem *Wirklichen* – deren Fragmenten und Reminiszenzen, welche in kreisenden Annäherungen an etwas Unbekanntes figuriert und fingiert werden. Sie inszenieren ‚Welt‘ aus den übrig gebliebenen Brocken des Lebens und perpetuieren im gleichen Zuge die Frage, wie diese Versatzstücke funktionieren, wenn sie in der Sprache der künstlerischen Konzeption sichtbar werden? Von Wahrnehmung und Intuition geleitet, setze ich lebendige Bruchstücke in orthogonale Bildflächen und formatiere sie in malerischer Geometrisierung; im Gedankenspiel erhebe ich das Ganze ins Quadrat und potenziere das undurchdringliche Wirkungsgeflecht. Es ist ein Vorgehen, das mich geistesgeschichtlich zu Novalis führt, allerdings ohne sein Zurückgreifen auf Ursprünglichkeit. „Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es. (Herv. E.K.)“<sup>5</sup> Doch nicht nur die Kunstarttheorie der Romantik, auch die der Gegenwart regt zu einem kurzen Exkurs an. In Dieter Thomäss „Prolegomena zur Ästhetik der Ekstase“<sup>6</sup> finde ich einen unverhofften Bezug zu meinen Reflexionen. In seinen Überlegungen zur „Ästhetischen Freiheit zwischen Kreativität und Ekstase“ entdeckt er eine Schlagseite zugunsten des Handelns oder Schaffens im Ästhetik-Diskurs der Moderne, der in der kreativen Aktivität des ästhetisierten homo oeconomicus gipfelt. Neben der Freiheit des Handelns müsse jedoch „die Freiheit als Empfänglichkeit denk- und lebbar werden: ein Aufleben des Menschen, das sich dem frei laufen-

den Zusammenspiel mit der Welt verdankt“. Damit komme der Zustand der Ekstase ins Spiel, die es dem ‚Selbst‘ ermögliche, „in diesen Momenten höchster Rezeptivität (...) über sich hinauszugehen“ – und ich infolgedessen „mit dem, was mich umgibt, ‚eins werde‘“<sup>7</sup>. Ohne hier auf Thomäss weiteren Gedankengang einzugehen, kommt mir seine Kritik eines „verkürzten, sich im Machertum erschöpfenden Begriffs des Schaffens“ sehr entgegen<sup>8</sup>. Neben einschlägigen Äußerungen von Schriftstellern zitiert er auch Nietzsches „Eloge auf die Inspiration“, nach der die „Lebenskunst in eine ästhetische Empfänglichkeit (übergeht), in der der prometheische Gestus zum Innehalten gezwungen wird“<sup>9</sup> oder, anders ausgedrückt, die „den Menschen in eine Bewegung des ‚innerlich schwebenden Lebens‘ versetzt“. Was die Künstler aus ihrer eigenen Erfahrung wissen, „dass am Schaffen selbst ein Moment der Hingabe oder Ekstase zu beobachten ist“<sup>10</sup>, und so das Sich-Ausliefern an die Dinge und entgrenzten Zustände „sich mit einer Erfahrung von Freiheit verbindet“, scheint kunsttheoretisch noch erklärbungsbedürftig zu sein.

Um zu den Phänomenen zurückzukehren und an die Bilder anzuknüpfen, stütze ich mich auf immer wiederkehrende Beobachtungen. Schon meine frühen Arbeiten zeigen, dass die Dinge in Fluss geraten – in eine Art „Gleiten“ des Realen in freie Rhythmen, was auch das Denken ergreift und unerwartete Eingebungen frei setzt. Im selben Zuge verkörpert sich eine eigenartige Gleichwertigkeit zwischen der Präsenz des Dingfragments und den sich eröffnenden Bewegungen in imaginäre Spielräume hinein (s. Abb. S. 10 oben).

Ist es das, was mich umtreibt: Der Widerständigkeit der Welt Raum zu geben und dennoch frei zu gestalten? Wie sonst gewinne ich in unserer übervollen Welt Frei-Raum? Nicht im Wettlauf mit der Zeit und nicht im Konkurrieren um Aufmerksamkeit, vielmehr im Zufall(en) von Begegnungen, deren (Mehr)Wert nicht vorauszusehen ist. Das geschieht auf Umwegen, an unerwarteten Orten unter überraschenden Umständen; es vollzieht sich über Dinge, die meinem Auge aus der Alltagswelt zufallen.



Luftziegel, 1989



Fensterausblick, 1985



Verwandlung, 1986

Verbrauchte Motorteile oder ein verkohlter Baumstamm verstehen mir den gewohnten Weg; eine Socke im Wasser, ein Abgrund unter einer Brücke lenken meinen Blick und fesseln meine Wahrnehmung. Es sind entweder Dinge, die ich vom Fundort weg in meinen ‚aufgeklappten Raum‘ der Malerei transportiere oder beiläufig gefundene Momente, die ich fotografisch festhalte. Bei diesem Vorgehen vertraue ich mich der Kontingenz an, doch muss sich, um nicht der Beliebigkeit anheim zu fallen, zur Leichtigkeit ein spielerischer Ernst gesellen. Indem ich auf den konkreten (Zu)Fall eingehe, schaffe ich im selben Zuge Verbindlichkeiten, die mich mit ihrer widerständigen Materialität und ungedeuteten Realität zum Response auffordern. Denn bevor die Tore zum Unbekannten sich zu öffnen beginnen, bedarf es spezifischer Auseinandersetzungen mit dem sperrigen, nahegerückten Gegenüber. Bei den dreidimensionalen Fundstücken geschieht die bildnerische Zwiesprache so lange, bis die ‚Musik‘ der Farbformen der materiellen Wirklichkeit stand zu halten vermag. Aus den heterogenen Fotomotiven wiederum entwickeln sich nach und nach neue Bildordnungen, die über ihre Begehung auch haptisch berührt werden dürfen. Irgendwann einmal sehe ich mich raumgreifenden Gebilden gegenüber, die die Wahrnehmung befriedigen und beim Drumherum- oder Darauf-Laufen immer andere Aspekte freigeben: Die eigene Bewegung und Bewegtheit

trifft auf den fremden Rhythmus der Bild-Installations, der einen jeweils ins Ganze hineinzieht und doch den Blick an der Dinglichkeit von Einzelheiten verweilen lässt. Diese auch körperlich spürbare Spannung evoziert widersprüchliche Empfindungen und provoziert das Denken.

Mit dem Hintergrund solcher Wahrnehmungen eröffnen sich Lebenswelten in neuer Weise. Es sind



Schatzhöhle von Kizil, narrative Szene aus dem 5./6. Jh.

unverhoffte Beobachtungen zu machen, wie beispielsweise während eines Besuchs im Museum für asiatische Kunst in Berlin. An einem buddhistischen-Kunstwerk stach mir ins Auge, dass darin eine Art Ineinander-Übersetzung von Figuration und Ornament zu beobachten ist, kunsthistorisch gesprochen zwischen Inhalt und Rahmung, welche abstrakt daherkommt.<sup>11</sup> Der Gedanke einer *Transformation* kam mir spontan bei der Betrachtung. Vielleicht deshalb, weil ich in meiner Malerei Ähnliches versuche, nur nicht mit narrativen Bildfiguren, sondern mit realen Objekten, die für mich Figuren i.w.S. sind und die ich in abstrakte Formen und Rhythmik, in sogenannte Figurationen, übersetze.

So lautet meine Vermutung, dass die abstrakte Ornamentik, die sich in den mehrfachen Rahmungen findet, einer bildnerischen Umwandlung der narrativen Figurationen des Inneren entspricht. Diese Wahrnehmung drängt sich geradezu auf, wenn man mit simultanem Blick auf die Farbmengen und Formmuster schaut und dabei ein tiefes Gleichgewicht spürt. Man kann sich vorstellen, wie in jener Epoche, in der die Bilder entstanden, inhaltliche Botschaften versteckt und damit vor Zugriff geschützt werden



Henri Matisse: Interieur mit Auberginen, 1911

konnten. Zugleich aber verstärkte sich der Gehalt der Aussage, bewirkte, „ins Quadrat erhoben“, nicht nur eine Verdoppelung, sondern eine Potenzierung des gesamten Gebildes<sup>12</sup>. Es verkörpert dann nicht nur den inneren Kern und Aufruhr des Figurativen, sondern auch die befriedende Ruhe der Wieder-Holung einzelner Elemente in der Einfassung. Die Wirkung hält an und verweist nicht zuletzt auf die durchschlagende rhythmische Kraft des Ornamentalen.

Dass sich Figuren und Rhythmen gleichgewichtig durchdringen, taucht in der Klassischen Moderne (wieder) auf – exemplarisch in diesem quadratisch angelegten Werk von Matisse – bei dem ein unauflösbares Ineinander von gegenständlicher Abstraktion und ornamentalem Prinzip zu beobachten ist.

Matisse schreibt in seinem Tagebuch über abstrakte Kunst:<sup>13</sup>

»Vor allem würde ich sagen, daß es nicht *eine* abstrakte Kunst gibt. Jede Kunst ist an sich abstrakt, wenn sie wesentlicher Ausdruck ist und alles Anekdotische abstreift. Aber spielen wir nicht mit Worten . . . Ungegenständliche Kunst also . . .

Man darf immerhin sagen, daß es die Malerei heute zwar nicht mehr nötig hat, ihren Gegenstand durch seinen physischen Aspekt auszudrücken, daß aber ein Künstler, der sein Objekt synthetisch darstellt, indem er sich gleichzeitig davon zu distanzieren scheint, die Erklärung dieses Objekts *in sich* tragen muß. Er muß es notwendigerweise schließlich vergessen, aber ich wiederhole, daß er tief *in seinem Innern* die Erinnerung an die Wirklichkeit dieses Objekts bewahren muß und an die Reaktionen, die es in ihm hervorruft. Man geht zunächst von einem Gegenstand aus. Die Empfindung folgt nach. Man geht nicht von einem Nichts aus. Nichts ist umsonst. Es scheint mir, daß viel zu viele von den Malern, die man heute »abstrakt« nennt, von einem Nichts ausgehen. Sie sind willkürlich, sie haben keinen Atem mehr, keine Inspiration, keine Gefühle; sie verteidigen einen Standpunkt, *den es nicht gibt*; sie imitieren die Abstraktion.

Man findet keinen Ausdruck in dem, was sich als Zusammenhang zwischen ihren Farben ausgibt. Wenn es ihnen nicht gelingt, Zusammenhänge herzustellen, können sie umsonst zu allen möglichen Farben greifen.

Der Zusammenhang ist die Verwandtschaft zwischen den Dingen, er ist die gemeinsame Sprache. Der Zusammenhang ist die Liebe, ja, die Liebe.

Der Sprache der Liebe ist nichts hinzuzufügen; doch sind zuvorderst die Dinge, denen die Liebe gilt, freizulegen.

Der japanische Regisseur Nagisa Oshima sagte einmal, dass Filmemachen in seinem Land nicht nur bedeute, Bilder herzustellen, sondern auch Bilder *wegzunehmen*. Seine Beobachtung scheint mir über das Genre Film hinauszugehen, wenn man darunter die Geste der Abstraktion fasst: den notwendigen Entzug des gewohnten raschen Bildverstehens zugunsten von sich erst herausbildenden eigengesetzlichen Bildwelten und Korrespondenzen. Dieser Vorgang des gleichzeitigen Abziehens und Neukonstruierens von Wirklichkeit geschieht, wenn die Malerei sich vom sichtbaren Ding entfernt, aber auch bei Fotografien, die sich vorgängigen Einordnungen verweigern. Bei meinen begehbarren Fotoböden und den Wandkompositionen gilt das schon deshalb, weil die einzelnen Bilder nicht für sich alleine stehen und dennoch keine schlüssige Geschichte erzählen, sondern aus vielfältigen Motiven heraus erst zu un-

bekannten Ordnungen sich entwickeln.<sup>14</sup> Matisse sprach vom bildnerischen Zusammenhang als Stifter von Verwandtschaft zwischen den Dingen, als deren neue gemeinsame Sprache, die sich der Liebe verdanke. Einem Liebesverhältnis aller Beteiligten, würde ich ergänzen, wenn ich mich in den ‚aufgeklappten Bildraum‘ einbezogen empfinde, um dem gefundenen Ding und dem Potenzial der Malerei gleichermaßen gerecht zu werden. Verwandtschaft kann in vielfältiger Hinsicht be- und entstehen, auch zwischen weit entfernten Kulturen, wie etwa meine Begegnungen mit Fernost zeigen.

Vom spielerischen Entzug erfassbarer Zusammenhänge zeugen verschiedene Fotoserien, die kontrastierende Motive nahtlos aufeinander prallen lassen und von neuen bildnerischen Rhythmen durchzogen werden.



Karneval Teneriffa II ►  
Komposition aus 8 Fotos  
90 x 120 cm, 2009/10



◀ Berlin tanzt III  
Komposition aus 10 Fotos  
90 x 150 cm, 2009/10



Berlin tanzt I ►  
Komposition aus 9 Fotos  
90 x 135 cm, 2009/10



Mari Lyn 1  
2011

Ein Bildentzug des Gewohnten findet sich auch in der Serie der „Gesichter / Faces“, etwa wenn Ikonen verfremdet werden und jeden Glamour vermissen

lassen. Es entstehen sehr verschiedene, meist Frau-enköpfe, die nicht einzuordnen sind und schwer benennbare Ambivalenzen ausstrahlen.

B.J.Örk, 2016





Trash Can 1, 2008



To Kyo, 2005

Totenschiff (Miniatur), 2016



Das Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Konkretion konstituiert sich nicht nur über Malerei oder

fotografische Verfremdungen, sondern haust in der puren Dinglichkeit des Vorgefundenen.

David trotzt Goliath (Miniatur), 2015





Pferdekopf, 2007



Madonna mit Heiligschein, 2015

Formationen oder ‚Konstellierungen‘ nisten sich in die Wahrnehmung ein, die verstreute Erinnerungen in den versteckten Kammern des Bildgedächtnisses wachruft.

Ein Beispiel stellt die paradoxe Gestalt eines kopflos flügellahmen Wesens dar, das zugleich als Figur mit erschrocken zurückblickendem Gesicht gesehen werden kann. Das Fundstück verkörperte in abrupter Plötzlichkeit den versehrten „Engel der Geschichte“ und baute einen imaginären Raum um sich auf: „Der Engel möchte wohl verweilen (...) und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“<sup>15</sup>

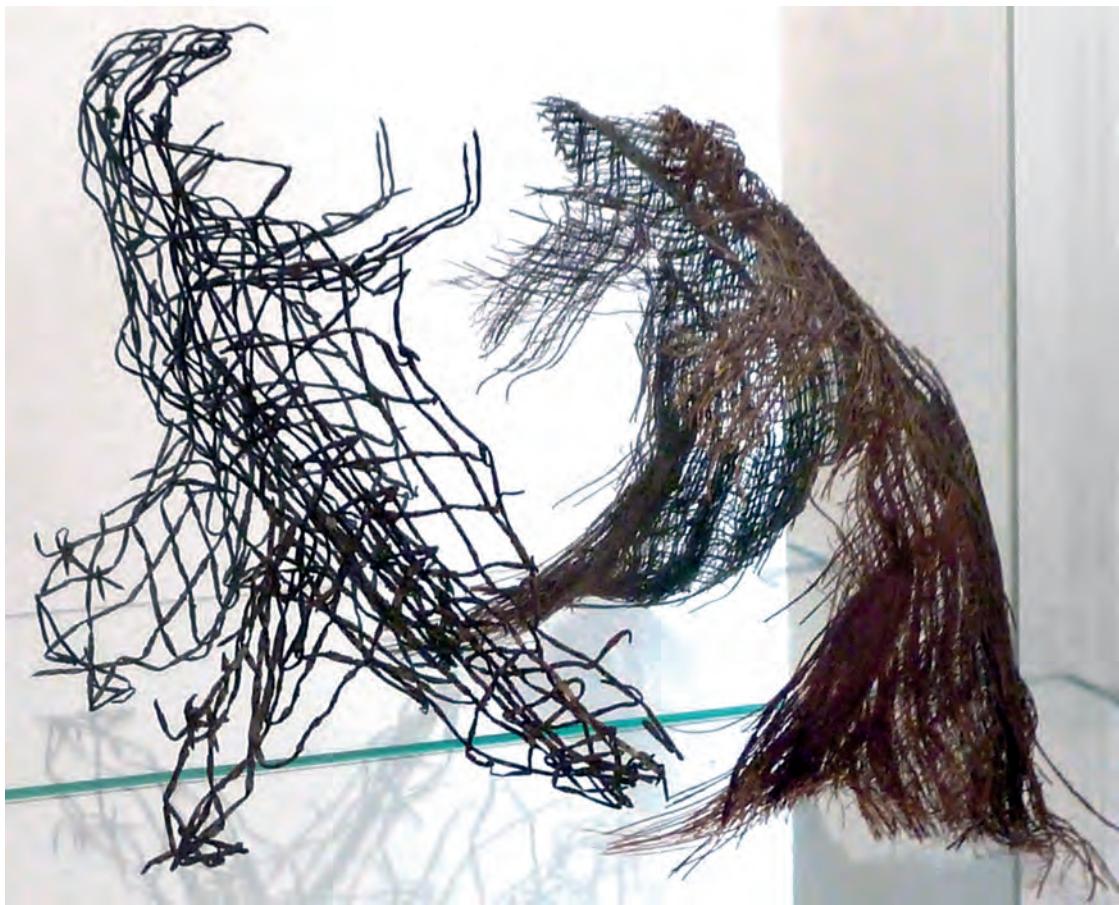
Meine spätere Installation verleiht der Gestalt ‚viererlei Flügel‘, die sich allesamt als untauglich erweisen im vorwärtstreibenden „Sturm vom Paradiese her“: sowohl die schwachen Schwingen aus demselben Geflecht, rostig-starrem Eisen oder verdünnt zu einer Drahtlinie, als auch das schön geschwungene Holz als Zeichen stolzen Vogelflugs.

Doch nicht nur Walter Benjamin erlebte den Rück-Blick auf die Vergangenheit und unsere Blindheit in Richtung Zukunft. Etliche afrikanische Kulturen sehen ebenso das Vergangene vor sich ausgebreitet, etwa in den Spuren ihrer Vorfahren, während das Zukünftige eine Fahrt

ins Ungewisse bleibt und sich dem eigenen Sichtfeld entzieht. Diese gedankliche Erweiterung wird in meiner Installation durch den Spiegelblock reflektiert, durch den sich der leichte Wandvorsprung in den Raum hinein verlängert (s. S. 133). Um einiges höher schwebend, blickt der „Engel der Geschichte“ auf die obere Spiegelfläche und damit in die Tiefe seiner selbst im leeren Umfeld der Decke des Raums. Die Seitenfläche des Spiegelblocks aufnehmend und für die Engels-Perspektive unsichtbar, schmiegt sich eine „afrikanische Maske“ an den massiven Quader und schaut uns, die Betrachter des Ganzen, direkt an.



Engel der Geschichte, 2007/17



Im Bildmuster einiger „Duos“, in denen plastische Figuren einander gegenüber stehen, lebt eine Erinnerung an Klees „Zankduett“ auf (Bild links unten).



Orientalisches Paar, 2015



Islamische Abstraktion und materiale Konkretion als weitere Konfrontationen durch formale Verwandschaft.



Beim Barte des  
Propheten  
2014

