

A.R. Penck – Kann Kunst noch Wissenschaft sein?

Thomas Kirchner

Die Frage mag erstaunen, wurde die Kunst doch um die Wende zum 19. Jahrhundert aus einem bis dahin gültigen Wissenschaftssystem entlassen und erlangte damit ihre viel beschworene Autonomie. Diese Autonomie, die nun wesentlich zu ihrem Verständnis und Selbstverständnis gehörte, bedeutete auch und besonders die Unabhängigkeit der Kunst von den Einflüssen anderer Disziplinen, wie zum Beispiel der Naturwissenschaften. Wenn sich Künstler im 19. und 20. Jahrhundert dennoch mit einzelnen Wissenschaften auseinandersetzten beziehungsweise -setzen, so ist dies kein Widerspruch, denn es ist in diesen Fällen jeweils der freie Entschluß der Künstler, nicht aber eine Notwendigkeit, die durch das Vorhandensein eines abstrakten Wissenschaftssystems bestünde. Die letzte Biennale in Venedig hat dieses Thema aufgegriffen und ist einer Reihe von Aspekten der Beziehung zwischen vornehmlich moderner Kunst und Wissenschaft nachgegangen¹.

Aber ein umfassendes Wissenschaftssystem, in dem die Kunst ihren festen Platz findet? Sein Vorhandensein würde das Ende der Autonomie bedeuten, auf deren Wahrung die Kunst bisher so bedacht war. Gelingt es Ralf Winkler, ein solches System zu formulieren, das seinen Anspruch begründet, ‚Bildforscher‘ zu sein?² Diese Bezeichnung – sicherlich eine Anspielung auf seinen Namenspatron, den ‚Eiszeitforscher‘ Albrecht Penck (1858-1945) – impliziert programmatisch die Verbindung von Kunst und Wissenschaft, mehr sogar: Die Herstellung von Kunst ist Wissenschaft. Damit ist die Kunst wieder Gesetzmäßigkeiten unterworfen, die von außen an sie herangetragen werden. Der von Ralf Winkler formulierte Anspruch, mit seiner Kunst Wissenschaft zu betreiben, führt uns zurück in eine Zeit, in der die Kunst als eine Wissenschaft angesehen wurde, in die Zeit also, bevor die Kunst autonom wurde. Selbst wenn der Künstler sich an keiner Stelle direkt dazu äußert, so ist doch deutlich, daß seine Überlegungen immer wieder von dem früheren Zustand ihren Ausgang nehmen. Erstaunlich ist, daß sich auch die Begrifflichkeit zur Beschreibung der Kunst des 18. Jahrhunderts durchaus als tauglich zur Charakterisierung vieler Werke von A.R. Penck erweist.

Spätestens durch René Descartes (1596-1650) fand das bereits in wesentlichen Zügen in der Renaissance bekannte Wissenschaftssystem der Neuzeit seine Formulierung. Wissenschaftssystem bedeutet, daß alle Disziplinen – von der Philosophie über die Naturwissenschaften bis zur Kunst – denselben Gesetzmäßigkeiten und Regeln unterworfen sind und gehorchen müssen, andernfalls verlieren sie die Berechtigung, sich Wissenschaft zu nennen. Die Bezeichnung Wissenschaft ist nach Descartes daran gebunden, daß die absolute Autorität der ‚raison‘, der Vernunft, beachtet wird. Die Künstler bemühten sich besonders, den Anforderungen zu genügen, da sie darin eine Möglichkeit zu ihrer Nobilitierung, zur Abgrenzung vom Handwerk, sahen. Jedoch: Empirische Erfahrungen in den Naturwissenschaften oder sensuelle in den Künsten konnten in diesem Rahmen nicht berücksichtigt werden.

Das System funktionierte so lange, bis die Naturwissenschaften die Empirie als wesentliches Verfahren des Erkenntnisgewinns durchsetzen konnten – ein Prozeß, der sich über nahezu das gesamte 18. Jahrhundert erstreckte. In dem neu entstehenden, von den Naturwissenschaften dominierten System konnte die Kunst jedoch keinen Platz finden. Sie sah sich – besonders von Seiten der Medizin – mit Forderungen konfrontiert, die sie nicht zu erfüllen vermochte. Der ungeheuere Erkenntnisgewinn, gerade was den Men-

schen, seine Physis und seine Psyche, anging, war so groß, daß er künstlerisch nicht umsetzbar erschien, oder aber daß eine Darstellung vom Betrachter nicht mehr verstanden worden wäre. Dies betraf zum Beispiel Gestik und Mimik, die von elementarer Bedeutung für die Historienmalerei waren, der Gattung mit der höchsten Wertschätzung. Mit Hilfe dieser beiden Bereiche war es möglich, Handlung zu versinnbildlichen. Eine Darstellungsweise, die geprägt war von dem Descartes'schen Denken und dem Wissensstand der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, konnte unter den veränderten Umständen nicht mehr zufriedenstellen. Nach anfänglichen Bemühungen mußte die Kunst eingestehen, daß sie nicht mehr in der Lage war, den wissenschaftlichen Anforderungen zu genügen. Damit mußte sie auch ihren Anspruch auf Wissenschaftlichkeit aufgeben. Als Ersatz erhielt sie – die Autonomie.

Die Kunst gehorchte nun – zumindest theoretisch – nur noch ihren eigenen, ästhetischen Gesetzmäßigkeiten. Von dieser Entwicklung rückt A.R. Penck ab. Er will die Kunst wieder einbinden in ein übergreifendes System. Der Künstler hat früh erkannt, daß unser Wissenschaftssystem vor einem erneuten Umbruch steht: Nachdem um die Wende zum 19. Jahrhundert das cartesianische, rein theoretische Konstrukt dem von den Naturwissenschaften ausgehenden Druck der Empirie endgültig weichen mußte, wird dieses nun im Zeitalter des Computers durch informationstheoretische Modelle in ihrer dominierenden Rolle verdrängt. Die aktuelle Umstrukturierung (die für uns heute auch im alltäglichen Leben erfahrbar wird) bietet die Möglichkeit, wieder ein übergreifendes System zu schaffen, in dem auch die Kunst ihren Platz findet. Die tonangebende Disziplin ist die Kybernetik, in deren Vertreter William Ross Ashby A.R. Penck „... den geistig produktivsten Mann ...“³ der Zeit sieht. Aus diesem Fachgebiet bezieht er auch die Begrifflichkeit seiner kunsttheoretischen Überlegungen.

Bei den Bemühungen A.R. Pencks findet die Gestik, die, wie erwähnt, in der klassischen Historienmalerei eine große Bedeutung besaß, besondere Aufmerksamkeit. In seiner Einschätzung, daß „... jeder körperlichen Geste, jeder Bewegung, jeder Gebärde eine seelische und eine geistige Haltung entspricht ...“⁴, nähert er sich der Argumentation des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Künstler verfolgt dabei aber nicht den Weg der Differenzierung, der Berücksichtigung möglichst vieler naturwissenschaftlicher Ergebnisse – dieser Versuch hatte schon einmal in eine Sackgasse geführt –, vielmehr schlägt er den entgegengesetzten Weg ein, den der Reduzierung von komplizierten Sachverhalten, Verhaltensweisen etc. auf möglichst einfache Darstellungsformen. Die Schwierigkeit ist, daß dabei von der Komplexität einer Erzählstruktur nichts verlorengehen darf, gleichzeitig aber eine einfache und eindeutige Rezeption des Betrachters gewährleistet werden muß. A.R. Penck findet sich bei seinen Überlegungen bestätigt durch die Entwicklung von Wissenschaft und Technik: „Ich bin nicht der Meinung, daß die Kunst archaisch wird und die Technik kompliziert. Auch die wird archaisch. Es gibt die Tendenz, komplizierte Systeme zu vereinfachen. Die Erörterung der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau Maria auf einem Konzil ist weitaus komplizierter als die Funktion einer Solarzelle. Ich glaube, daß das keine Regression ist, sondern daß die Vereinfachung und Archaisierung in der Kunst wie in der Technik und Wissenschaft dieselbe Tendenz ist.“⁵ Die von A.R. Penck beobachtete Parallelität bietet ihm die Möglichkeit, die Erarbeitung der reduzierten künstlerischen Darstellungsformen als einen wissenschaftlichen Prozeß anzusehen. Kunst kann damit wieder Teil eines übergreifenden Wissenschaftssystems sein.

Diese hier bereits als weitgehend abgeschlossen und in sich schlüssig vorgetragenen Überlegungen finden seit den frühen sechziger Jahren ihren Niederschlag in der Malerei A.R. Pencks. Das erste *Weltbild* (Kat. 10), im Winter 1961 entstanden, versucht möglichst vielschichtig, Winklers Beurteilung der Situation nach dem Mauerbau wiederzugeben: rechts im Osten (das Bild ist wie eine Landkarte zu lesen) ein spielendes Kind, ein sich umarmendes Paar, im Gegensatz dazu stehen sich in der Mitte Menschen gegenüber, die

sich mit Waffen bedrohen. Aber auch in dem linken Block, im Westen, ist Gewalt zu finden: Eine erhöht auf dem Fließband stehende Figur bedroht mit einer Waffe zwei Figuren, die wehrlos ihre Arme heben, daneben ein gebeugter Arbeiter am Fließband. Eine männliche Figur links ist vom Geschehen abgewandt, sie will es nicht wahrnehmen. Der Osten kommt offensichtlich besser weg. „Wir fanden den Mauerbau ja gut, nach unserer politischen Überzeugung damals war der richtig ...“⁶ Diese 1984 gemachte Aussage findet sich in dem Bild bestätigt. Der Künstler hat ein ähnliches Werk, das nicht erhaltene Wandbild *Das geteilte Deutschland* (1962, vgl. S.26, Abb. 26, 27), als ein Historienbild bezeichnet⁷ und damit selbst auf die klassische Malerei verwiesen – zu Recht, denn die Gemälde zeichnet etwas aus, was qua Definition elementar für ein Historienbild ist: die Wiedergabe von Handlung. Ein wesentliches Mittel dazu ist die Gestik. Die schon so häufig totgeglaubte Historienmalerei feiert eine Wiedergeburt. Die Figuren sind stark reduziert. Trotzdem besitzen die Bilder eine Vielschichtigkeit, die eine differenzierte Aussage zuläßt. Das Erstaunliche ist, daß dies nicht durch die Nuancierung der Gestik oder Mimik geschieht (wie es von den Naturwissenschaften im späten 18. Jahrhundert behauptet und von der Kunst versucht wurde), sondern genau durch das Gegenteil. Was im Vergleich zur traditionellen Malerei gewonnen wurde, ist die Klarheit, die Eindeutigkeit der Zeichen: „Das ist eine wirkliche Demokratisierung der Künste, die es vor allem gestattet, daß sich der Unterschied zwischen Profis und Dilettanten aufhebt“⁸ – so umschreibt Winkler später das Ziel seiner Bemühungen.

Die Weltbilder, *Das geteilte Deutschland* oder auch *Der Sturz* (1964)⁹, der den Sturz Chruschtschows zum Gegenstand hat, sind Historienbilder, die aktuelle Ereignisse thematisieren. In den *Systembildern* wird dieser konkrete Bezug fallengelassen, auch wenn er manchmal Anlaß zur Entstehung eines Bildes gewesen sein mag, wie etwa bei dem *AB-Bild* (1965, Kat. 18). In einem unbetitelten Bild aus dem Jahre 1961 (*Gruppe*, Kat. 9) wird zwar auch eine Handlung geschildert: Eine Figur greift eine kleinere essende, nichtsahnende Figur an (oder tötet sie sogar, wie das Kreuz am linken Bildrand vermuten läßt), was ihr von einer dritten Figur mit erhobenem Zeigefinger vorgeworfen wird; die Geschichte ist jedoch nicht mehr an ein konkretes Ereignis geknüpft.

In diesen *Systembildern* läßt A.R. Penck die Historienmalerei hinter sich. Es geht ihm um zwischenmenschliche Beziehungen, um verallgemeinerbare Erfahrungen. Durch den Verzicht auf eine konkrete Geschichte gewinnt das Bild für den Betrachter an Wirklichkeit, denn es kann unter Umständen auch durch eigene Erfahrungen überprüft werden. Damit vereinfacht sich die Möglichkeit der Rezeption dieser Bilder – ein weiterer Schritt auf dem Weg zur Demokratisierung der Kunst. Der Künstler zeigt den Menschen häufig in Problemsituationen, die für ihn gesellschaftliche Realität besitzen: in Entscheidungskonflikten (Weggabelung), bedroht, eingesperrt, Gewalt ausgesetzt.

Die bisher beschriebene Entwicklung findet ihre konsequente Weiterführung und auch einen gewissen Abschluß in den *Standart*-Bildern: wehrlose, sich ergebende Einzelfiguren mit erhobenen Händen. Durch die Reduzierung auf nur eine Figur und eine Beschränkung des Bildvokabulars ist größtmögliche Klarheit geschaffen. Damit scheint das Ziel von A.R. Penck erreicht: die Reduzierung auf einige wenige, eindeutige Zeichen. „Ein Standart ist nun ein Bild dann, wenn es in seiner Struktur so einfach ist, daß jeder es perzipieren und imitieren kann ... Verkehrszeichen, Warenzeichen, Schilder gehören zu Standart. Ich wiederhole: nicht die Primitivität ist Kennzeichen eines Standart, sondern der operationelle Zugriff hinsichtlich der tatsächlichen Perzeption und Imitation eines Standart-Bildes.“¹⁰ Mit dieser Reduzierung ist der höchste Grad an Wissenschaftlichkeit erreicht, den die Kunst innerhalb des Penck'schen informationstheoretischen Modells einnehmen kann.

Im Jahr 1972 entstehen die letzten *Standard*-Arbeiten. A.R. Penck begründet den Abschluß der Serie damit, daß das Konzept nicht oder nur im geringen Umfang angenommen worden ist. Dies bedeutet für ein informationstheoretisches Modell, das notwendigerweise einen hohen Grad an Übereinkunft besitzen muß, das Ende seiner Gültigkeit.

Es können noch zwei weitere Motive angenommen werden, die zur Abkehr von *Standard* beigetragen haben. Zum einen ist das System zu Ende gedacht, es kann nicht mehr weiterentwickelt werden. Der zweite, wesentlichere Grund wird sein, daß dieses Denksystem den Künstler in seiner Arbeit einzuschränken beginnt. Denn bei einem informationstheoretischen Wissenschaftsmodell handelt es sich – wie bei dem cartesianischen – um ein betont rational aufgebautes System. Zwar kann es sensorische Erfahrungen aufnehmen, soweit über sie ein allgemeiner Konsens herbeigeführt wird; ein spontanes, emotionsbetontes Arbeiten des Künstlers ist jedoch nicht möglich. Die Rationalität des Systems verlangt nach einer Rationalität in der künstlerischen Arbeitsweise. Dies scheint A.R. Penck immer mehr als Beschränkung zu empfinden, denn er bemüht sich zunehmend, spontane, expressive Momente in seine Kunst einzubringen.

Ralf Winkler ist sich darüber im klaren, daß mit der Aufgabe einer rationalen Arbeitsweise seine Kunst nicht mehr Wissenschaft, er selbst nicht mehr Wissenschaftler genannt werden kann. So endet mit diesem Schritt auch seine Identität ‚A.R. Penck‘, zumindest soweit sie programmatischen Charakter besitzt. In der Folge nennt er sich unter anderem Mike Hammer und TM.

1977 spitzt sich der Konflikt, die Widersprüchlichkeit zwischen rational theoretischem Modell und dem Wunsch nach spontaner, expressiver Arbeitsweise zu und löst sich. Es entsteht die erste Holzskulptur (S.51, Abb.70). „1977 war für mich das Jahr der Krise. Das Möglichkeitsfeld war uninteressant geworden ... Ich wurde krank und verlor die Beziehung zu irgendetwas. Irgendwann später schenkte mir ein Bekannter ein Stück Holz..., und dieser Geruch und dieses Holz waren das einzig Reale in meinem Leben ... Ich hackte an dem Holz herum, und der Geruch machte mich aggressiv ... Aber ich begriff, daß alles nur eine Frage der Kraft ist, denn meine Kraft ließ schnell nach. Auch war ich noch zu schwach, umso größer wurde meine Wut. Dann stellte ich fest, daß das ein neuer Anfang war. Ich begann meine Gefühle in bestimmten Situationen direkt in Aggression umzuwandeln ... Ich begann zu hacken. Es war mein lange gesuchtes, neues Leben im Osten ... die alten Theorien waren futsch. Es begann eine Art Praxis.“ „Die Wirkung war eine Art Rückkehr zu einer elementaren Erfahrung. Bis zu dieser Erfahrung stand ich unter dem Einfluß von theoretischen Dingen im Leben, und das Holzhacken war wie eine symbolische Befreiung von der Theorie.“¹¹

Ralf Winkler fühlt sich nun nicht mehr durch die Zwänge und die Grenzen einer übergeordneten Theorie eingeschränkt. Er macht noch einen Schritt weiter und sprengt die Theorie, sein mühsam aufgebautes Wissenschaftssystem. Er läßt es nun zu, daß Emotionen, besonders Aggressionen in seinen Arbeitsprozeß einfließen; er provoziert sie sogar. Sie werden ein wesentliches Moment seiner Arbeit, die dadurch eine andere Qualität erhält: Sie wird unmittelbarer, direkter. Von vorrangiger Bedeutung ist nicht mehr, wie früher, das Ergebnis der Arbeit, das künstlerische Produkt, sondern der Prozeß des Arbeitens. So tritt auch die Frage des Mediums in den Hintergrund: Malerei, Bildhauerei, Musik erscheinen gleichwertig. Aufschlußreich ist, daß A.R. Penck gleichzeitig mit der Holzbildhauerei beginnt, Schlagzeug zu spielen. Die Frage, ob er einen Holzklötzchen oder ein Schlagzeug bearbeitet, wird unwichtig, ebenso verliert der Unterschied an Bedeutung, daß beim Bearbeiten eines Holzstücks ein bleibendes Ergebnis, eine Skulptur, herauskommt, nicht jedoch beim Bearbeiten eines Schlagzeugs (dort allenfalls eine Schallplatte). Durch diese bevorzugte Arbeitsweise, die A.R. Penck nun in den Vordergrund stellt, erklärt sich die Theoriemüdigkeit des Künstlers in den letzten Jahren, denn eine expressive Ausdrucksform ist von Natur aus

theoriefeindlich. Seine Arbeiten basieren zwar weiterhin auf einem Plan: sie werden jeweils vorbereitet durch eine Anzahl von Studien und Zeichnungen, die rationale Kontrolle ist also nicht ausgeschaltet; sie tritt jedoch beim eigentlichen Arbeitsprozeß in den Hintergrund.

Mit diesem Schritt gibt Ralf Winkler das oben skizzierte Modell eines übergreifenden Wissenschaftssystems auf, in dem auch die Kunst ihren Platz findet. Es behält zwar für den Künstler – wie seine Äußerungen in den zahlreichen Interviews der letzten Jahre belegen – als Modell in seiner Geschlossenheit eine Faszination, verliert jedoch die allgemeine Verbindlichkeit. Ebenso bleiben die in *Standart* entwickelten Zeichen Bestandteil des künstlerischen Formenvokabulars, ohne jedoch weiterhin mit dem alten wissenschaftlichen Anspruch verknüpft zu sein. Das informationstheoretische Wissenschaftsmodell hat sich – wie die anderen Modelle vor ihm – für die Bedürfnisse der Kunst als zu eng erwiesen. Nachdem A.R. Penck die Möglichkeiten dieses Systems für die Kunst einmal durchgespielt hat, wird diese von *Mike Hammer und TM* wieder von den in dem System liegenden Zwängen befreit. Damit erhält die Kunst von neuem ihre Autonomie. Eine Wiederholung der Geschichte? Wohl kaum, eher ein Erarbeiten von Geschichte, von persönlicher Geschichte wie von Kunst-Geschichte.

1 Vgl. *Arte e scienza*, Ausstellungskatalog XLII. Biennale di Venezia, 1986, und *Kunstforum*, Heft 85, 1986.

2 „Ich sehe meine Arbeit nach wie vor als Bildforschung.“ A.R. Penck: „Hinter der Grenzüberschreitung“, in: *.Y. (a.r. penck). 38 neue Bilder*, Ausstellungskatalog Galerie Neuendorf, Hamburg, 1981, o.S.

3 Zitiert nach Dieter Koepplin: „Zeichnungen von A.R. Penck“, in: *a.r. penck. Y. Zeichnungen bis 1975*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, 1978, S.14.

4 A.R. Penck: *Ich. Standart-Literatur. Standart Nr. 6*, Paris [1971].

5 „Kunst ist nie ein Gegen“, Interview Sara Rogenhofer und Florian Rötzer mit A.R. Penck, in: *Frankfurter Rundschau*, 25.7.1987.

6 k: Interview Werner Grasskamp mit A.R. Penck, in: *Ursprung und Vision. Neue deutsche Malerei*, Ausstellungskatalog Barcelona-Madrid 1984, S. 153.

7 Zitiert von Dieter Koepplin: „Zeichnungen von A.R. Penck“, in: *a.r. penck. Y. Zeichnungen bis 1975*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, 1978, S. 20, Anm. 1.

8 A.R. Penck: „Standart“, 1970/71, in: *a.r. penck. Y. Zeichnungen bis 1975*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, 1978, S. 4.

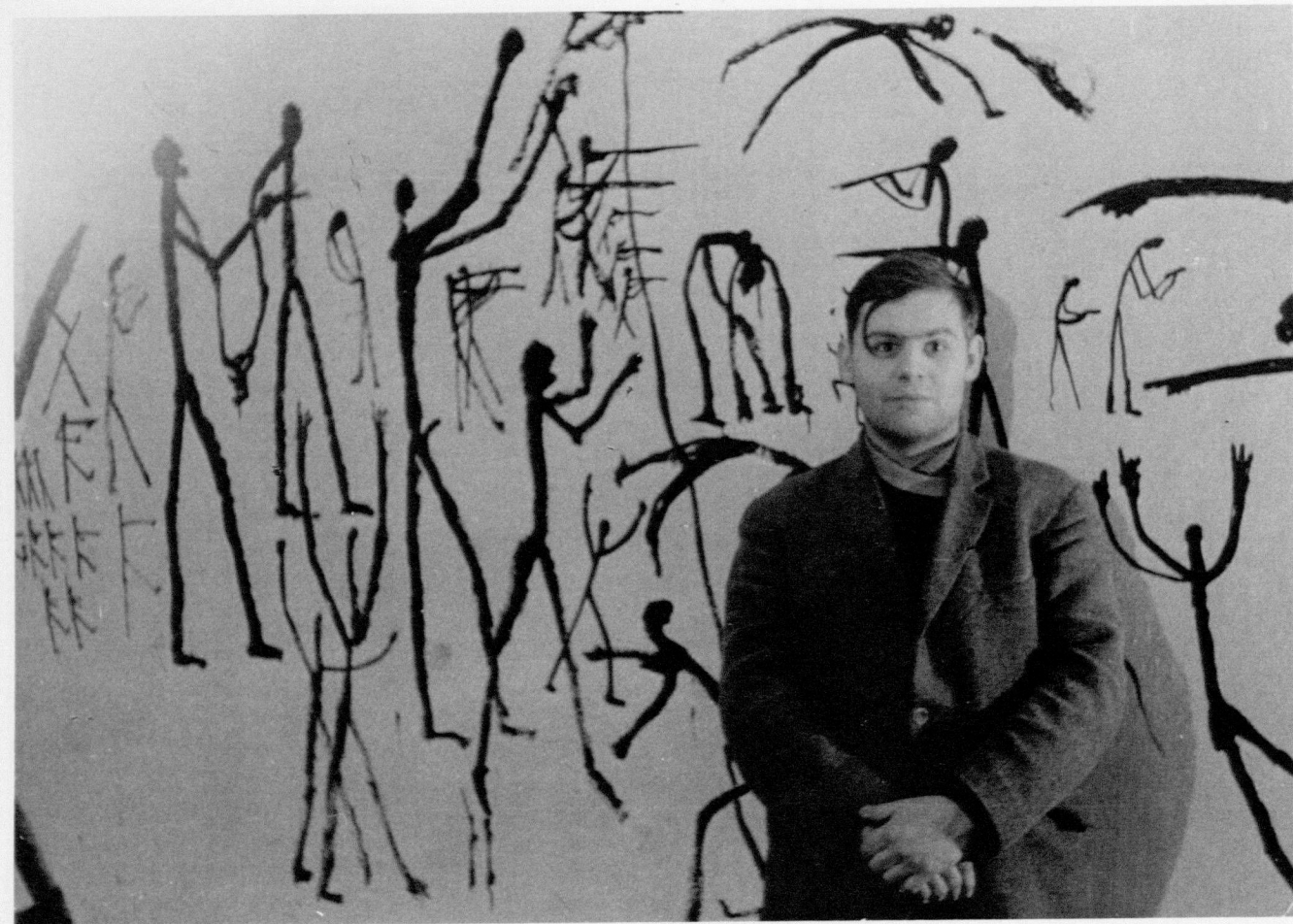
9 *a.r. penck. Y. Zeichnungen bis 1975*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel, 1978, S. 8, Abb. 1a.

10 A.R. Penck: *Was ist Standart*, Köln-New York 1970, o.S. Vgl. auch die weiteren Zitate A.R. Pencks zu *Standart* in der Biografie in diesem Katalog.

11 A.R. Penck in: *Was ist Theorie. Was ist Praxis*, Ausstellungskatalog Galerie Michael Werner, Köln, 1983, und Interview Andrea Schlieker mit A.R. Penck, in: ... *The Northern Darkness. A.R. Penck*, Ausstellungskatalog Orchard Gallery, Londonderry, 1987.



10 Weltbild, 1961, Privatsammlung



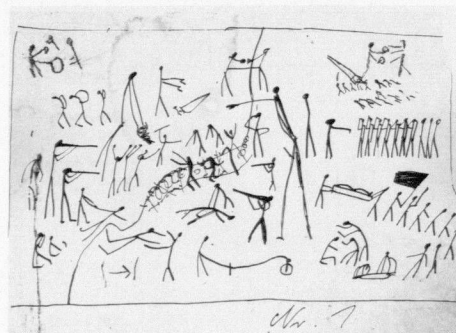
26 Ralf Winkler vor dem Wandbild *Das geteilte Deutschland*, Foto 1962

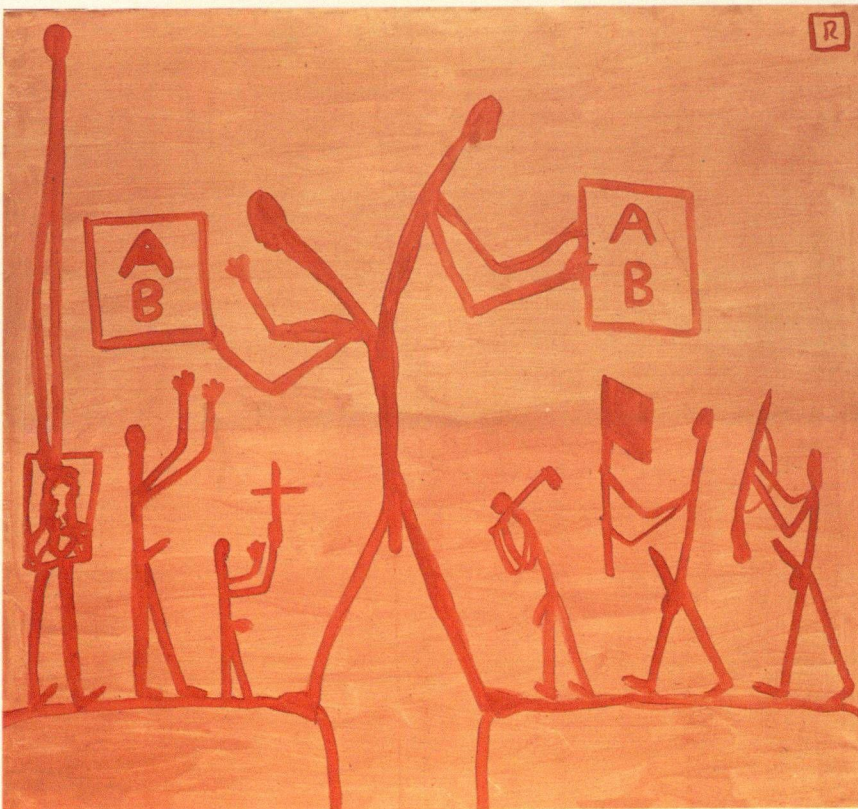
In einem von den Architekturstudenten genutzten Kellerraum am Plauener Ring entsteht das Wandbild *Das geteilte Deutschland* (nicht erhalten).

„Für mich war das Realismus, während die anderen in meiner Umgebung Blumen gemalt haben oder anderes. Sie müssen sich ja vorstellen, daß ich aus dieser Gebundenheit herausgekommen bin, ausgebildet in der herrschenden Ideologie. Und wir haben uns auch darin bewegt erstmal. Was anderes wußten wir nicht, kannten wir nicht, gabs nicht. Das Geteilte Deutschland war dem gegenüber, was uns gesagt und gezeigt wurde, etwas ganz anderes. Es war ein modernes Historienbild, ein aktuelles. Die Welt gesehen als System von Haltungsbezügen.“

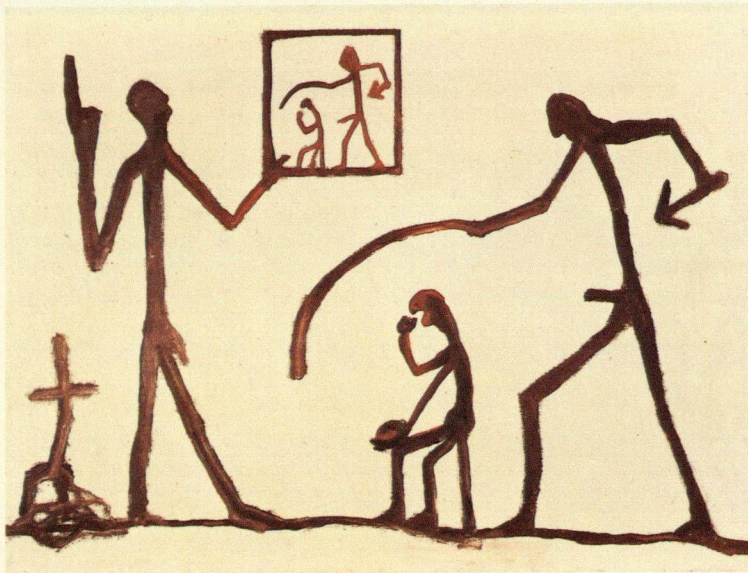
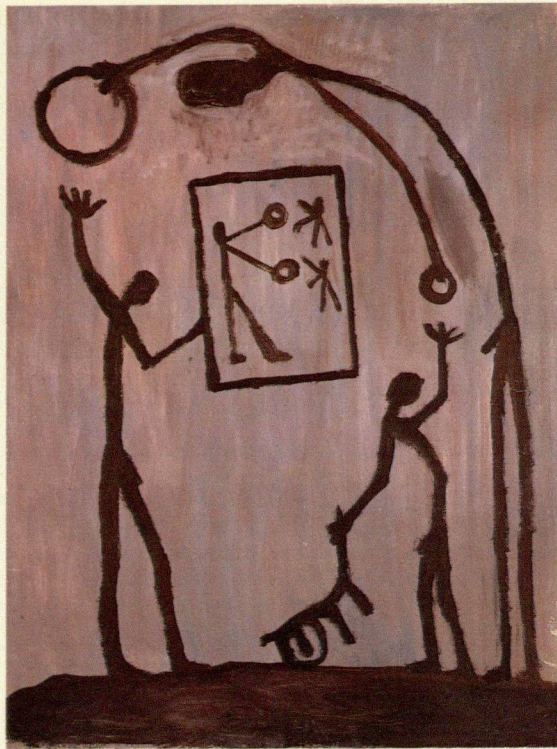
(A. R. Penck im Gespräch mit Dieter Koeplin am 10. Mai 1978. Zitiert nach: Katalog a.r. penck, Kunstmuseum Basel, 1978, S.20, Anm.1)

27 Ralf Winkler: *Das geteilte Deutschland, Nr.1*, 1962, Vorzeichnung zum Wandbild, Tuschfederzeichnung, Privatsammlung





19 Ohne Titel (Ein mögliches System), 1965, Privatsammlung
 18 AB-Bild, 1965, Stadt Aachen, Neue Galerie – Sammlung Ludwig



8 Systembild, 1961
Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel,
Neue Galerie, Dauerleihgabe aus Privatsammlung

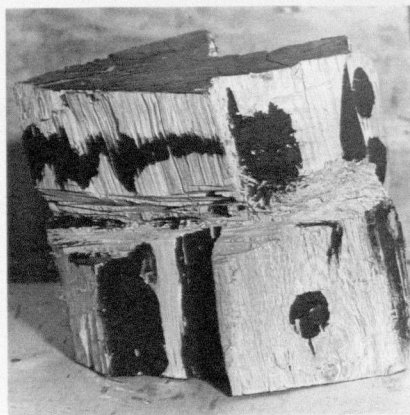
9 Ohne Titel (Gruppe), 1961,
Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel,
Neue Galerie, Dauerleihgabe aus Privatsammlung



69 Atelier Gostritzer Straße, Dresden, Foto um 1977

im Leben, und dieses Holzhacken war wie eine symbolische Befreiung von der Theorie. Leben bekam Basis. Ich nannte die Skulptur Widerstand. Zu dieser Zeit begann ich auch, Schlagzeug zu spielen und Musik zu machen. Von da an begann ich methodisch, an Holzskulpturen zu arbeiten, und kaufte regelmäßig Holz.“
(Interview Schlieker, 1987)

„Die Entstehung einer Skulptur ist ein Akt der Aggression von Ich, Information, Trieb, Wille gegen das Objekt, das sich dadurch so umformt, daß es in den Raum zurückstrahlt und ihn wie eine Rückkopplung transformiert. Wobei die vorhandene Tendenz des Raumes verstärkt, negiert oder neutralisiert werden kann. Input und output stehen in einem logischen Verhältnis



70 Erste Holzskulptur, 1977