

Lorenz Dittmann

Leib und Körper in der Kunst Annegret Leiners

Thema der Werke Annegret Leiners ist der menschliche Leib. 1)

Die genauere Bestimmung dieser Feststellung macht weiter ausgreifende kunsthistorische und phänomenologische Erörterungen erforderlich.

Denn Leiblichkeit ist den Werken der bildenden Kunst immer schon mitgegeben. 2) "Leib" wird dabei meist in alltagssprachlicher Bedeutung verstanden. Im folgenden wird "Leib" von "Körper" unterschieden.

Die künstlerische Darstellung von Körpern bedarf einer plastischen Methode.

I

Plastische Gestaltung fordert, wie Kurt Badt 3) in Erinnerung brachte, eine Transposition von Körperformen in stereometrische Gebilde. In Skulptur, aber auch Malerei und Zeichnung, die plastische Wirkung erzielen wollen, werden stereometrische Körper verwendet, um Naturkörper als reine Formen zu fassen. "Unterschiede bestehen allein darin, welchen Naturkomplexen, welchen Zusammenhängen die Künstler jeweils diese stereometrischen Grundformen 'subintelligieren', wie offen oder bis zu welchem Grade verborgen sie dies tun."

Die stereometrischen Grundformen bieten drei Möglichkeiten der Oberflächenbestimmung, durch Ebenen und konvexe oder konkave Krümmungen. Von diesen dreien wäre, meinte Badt, "als Zeichen und Ausdruck der anschaulich hervorbrechenden Lebenskraft nur das Konvexe dem Wesen nach plastisch. Denn die Ebene, also die Würfel- und Polyeder-Oberfläche, wirkt nicht wie von Kräften aus Körperinneren getrieben, sondern unbewegt und daher unplastisch, und ebenso, wenn auch in weniger augenfälliger Weise, die Kugeloberfläche, deren Krümmung immer mit sich selbst in Übereinstimmung bleibt. Die zurückweichende, gegen den Beschauer sich öffnende Krümmung: Die Höhle..., das sich Einwölbende, sich Einstülpende ist die eigentliche Verneinung des Plastischen... Konkave Formen, die dennoch im Bereich des Plastischen auftreten, besitzen kein eigenes Leben, keine in ihnen selbst gegründete, sondern nur eine abgeleitete Kraft und Wirksamkeit als Gegengebilde gegen die konvexen Formen."

Diese Auffassung Badts erscheint ergänzungsbedürftig. Nicht nur kommt den eben begrenzten Körper oder der Kugel als regelmäßig gekrümmter gerade ob ihrer Stille, ihres Kräftegleichgewichts ein eigener künstlerischer Ausdruck zu, auch die Konkaven Krümmungen sind nicht nur als Kontrastelemente, als Steigerungsmittel der konvexen Krümmungen aufzufassen. Einen Hinweis darauf gibt Badt selbst, wenn er schreibt: "Die Oberflächen einer Plastik sind in Sphären geteilt, die entweder als kräfteversammelnde, als kraftaussendende, weiterleitende oder kraftfangende unterschieden werden." Von hier aus liegt es nahe, eine zweite Unterscheidung, die Badt einführte, die von "Ethos" und "Pathos", mit der Unterscheidung konvexer und konkaver Krümmungen zu korrelieren - nicht im Sinne einer unmittelbaren Entsprechung, wohl aber im Hinblick auf eine unterschiedliche Akzentuierung konvexer und konkaver Krümmungen. "Pathos" ist, nach Badts Konzept, "ursprünglich die Erfahrung aus dem fremden und zustoßenden Erlebnis, die Begegnung, dann die Summe dieser: Geschick, aber auch Mißgeschick und Unglück; für unseren Sprachgebrauch mehr die lebendige Antwort auf diese Begegnungen, das, was am Ich durch solches Erleiden ausgelöst wird, der Lebensausdruck; schon im Altertum bedeutet das Wort auch Gemütsbewegung, Stimmung, Leidenschaft. Das Pathos ist die Sprache, die Ausdrucksform des Affektes, jenes Zustandes, in den ein Mensch gerät, wenn ihm etwas irgendwie Überwältigendes angetan wird." Solche Charakterisierung erlaubt es, gerade konkave Krümmungen als plastische Ausdrucksdimension von "Pathos" zu verstehen. 4)

Wie verschieden der menschliche Körper als plastisches Gebilde in der neuzittlichen Kunst interpretiert werden konnte, sei am Beispiel dreier Zeichnungen kurz angedeutet.

Von Jacopo da Pontormo 5) stammt die *Figurenstudie zu einer "Himmelfahrt der Seelen"* oder einer *"Opferung Isaaks"* (Textabbildung 1), eine Studie zu den (im 18. Jahrhundert zerstörten) Chorfresken Pontormos in San Lorenzo zu Florenz, entstanden zwischen 1546 und 1555. Flache, fließende Kurven begrenzen die Akte. Das Konkave dominiert. Kurven

bestimmen auch die Binnengliederung der Figuren. Tief zieht sich der Brustkorb des Aufwärtsblickenden ein, konkave Kurven bezeichnen den Ansatz seines linken Beins am Rumpf.

Ähnlich werden in Pontormos *Studie zu einer Figurengruppe der "Sintflut"*, bestimmt für denselben Zusammenhang (Textabbildung 2), die nackten Körper erfaßt vom Rhythmus, vom Wellenschlag konkaver Kurven.

Wie schwellen dagegen die Kurven der Muskeln im *Kauernden männlichen Rückenakt*, den Peter Paul Rubens um 1618 zeichnete, (Textabbildung 3), als Studie für sein Bild "Abraham und Melchisedeck", das sich heute im Museum zu Caen befindet. 6) Kraftvolles Leben äussert sich hier, gespannt zu entschiedenem, selbstbestimmten Handeln, - während Pontormos Gestalten von übermächtigen Kräften ergriffen scheinen.

Mit Pontormo und Rubens stehen "Manierismus" und "Barock" einander gegenüber, mit allen geistesgeschichtlichen und realpolitischen Implikationen, die hier nicht zu erörtern sind.

Im Falle Pontormos besitzen wir ein aufschlußreiches Dokument, das über seine Arbeit, seine Stimmungen, seine Lebensführung, sein leibliches Befinden berichtet, sein Tagebuch, das Aufzeichnungen der Jahre 1554 bis 1556 enthält. 7) Notizen über Essen, Schmerzen, Arbeit folgen einander ohne Gliederung, so für Juli und August 1555, beliebig herausgegriffen: "Dienstag gefastet, kein Abendessen, hatte Zahnweh und machte ein Stück Stoff... Samstag, tagsüber war mir glühend heiß und verdarb mir den Magen... Abendessen mit Bronzino, Melone und ein Täuchen, und am Morgen darauf war ich krank und meinte, ich hätte Fieber..." Eintragungen für März und Juli 1556 lauten: "Den 4. März das Stück Rumpf bis zu den Brüsten, unter Kälte und Wind gelitten, so daß mich des Nachts eine Schwäche überkam und ich am andern Tag dann nicht arbeiten konnte." "Den 20. des Monats (Juli): morgens einen Scheffel Weizen bekommen; abends die Füße gewaschen und mit dem Fuß gegen die Haustür geschlagen, so daß ich mir wehtat und ich's heute noch spüre, da wir den 25. haben..." usf.

Aufschlußreich sind die Notizen deshalb, weil sie eindringlich vom "eigenleiblichen Empfinden" eines Künstlers berichten. Es ist sicher kein Zufall, daß dieser Künstler den menschlichen Körper als einen "pathischen", in der künstlerischen Gestaltung vornehmlich durch konkave Kurven bestimmbar, darstellte.

Aus sich hervorbrechende Lebenskraft im Rubens' schen Sinne ist Kunst des 20. Jahrhunderts weithin verschlossen. Pontormos Methode dagegen wirkt in verwandelter Weise bei Werken unseres Jahrhunderts fort - , so auch bei Annegret Leiner.

II

Das plastische Verfahren diente in den Epochen gegenstandsdarstellender Kunst dazu, sicht und tastbare, als Figuren beseelte Körper in der Weise zu vergegenwärtigen, daß "das Körperlich-Lebendige, das wir in der Natur wahrnehmen, aus den Wahrnehmungsindizien mittels bloßer Anschauung zur Vollständigkeit, Klarheit und Lebensmächtigkeit" 8) entwickelt wird.

Für die Kunst des 20. Jahrhunderts, die sich eine Wiedergabe sicht- und tastbarer Körper nicht mehr zur Aufgabe macht, sind auch die Kategorien einer plastischen Methode zu modifizieren.

Nötig sind hierzu vor allem genauere Bestimmungen des Verhältnisses von "Körper" und "Leib" und Einsicht in die Besonderheit des Leiblichen. Hierfür liegen unterschiedliche Ansätze vor. 9) Ich beziehe mich auf Formulierungen, die Hermann Schmitz, nach ausführlicher Diskussion von Zeugnissen der Wissenschaft, Literatur und Philosophie, vorgeschlagen hat. 10) Leib ist das, was sich im eigenleiblichen Spüren erschließt. Leib ist der je eigene Leib. Deshalb ist seine Örtlichkeit "absolut", weil von ihm aus je die Welt sich öffnet. In Hunger, Durst, Schmerz, Angst, Wollust, Müdigkeit, Behagen wird der eigene Leib gespürt. Zugleich wird er durch Augen und Hände sinnlich wahrgenommen, als Körper unter Körpern, und deshalb in "relativer Örtlichkeit". So ist der eigene Leib zugleich Leib und Körper, "körperlicher Leib". Der "körperliche Leib" unterscheidet sich vom nur sichtbaren oder betastbaren Körper nach mehreren Aspekten. Ist letzterer selbstverständlich als ganzer, wenn auch in Abschattungen gegeben, so zerfällt der körperliche Leib "in Inseln ohne stetigen räumlichen Zusammenhang": man mache... nur den Versuch, ebenso stetig an sich selbst 'hinunterzuspüren', wie man an sich hinabtasten oder hinabschauen kann. "Statt eines stetigen räumlichen

Zusammenhangs begegnet dem Spürenden jetzt bloß noch eine unetstetige Abfolge von Inseln..." Diese "Leibesinseln" vereint vor allem die spontane Bewegung: der eigene Körper wird "so weit als Einheit erfahren, als er mit der spontanen Eigenbewegung in unmittelbar gespürtem unlöslichem Zusammenhang steht..."

Der Zusammenhang von "Inselstruktur" und Bewegung ist für die Werke Annegret Leiners von entscheidender Bedeutung.

Alle leiblichen Phänomene sind eingespannt in den "Urgegensatz von Enge und Weite". "Enge" umfaßt Druck, Angst, Last, Schmerz. "Weite", "Weitung" meint Ekstase, Öffnung in Kosmisches, Empfindungen des Schwebens, aber auch Öffnung in das Innere als Versunkenheit. Antagonistisch aneinander gebunden bewirken Engung und Weitung des Leibes Phänomene des eigenleiblichen Spürens wie Spannung und Schwellung. Als Bild der Schwellung kann das "geschwellte Segel" dienen, im "Ankämpfen einer Kraft gegen bindende, zusammenhaltende Spannung".

Von solchen eigenleiblichen Phänomenen geht ein unmittelbarer Weg zur sichtbaren konvexen Krümmung, während konkave Krümmung als Anschaulichwerden von "Weitung" aufgefasst werden kann.

Weitere Elemente eines "Alphabets der Leiblichkeit" sind die "protopathische" und "epikritische" Tendenz des Leibes, der "Gegensatz zwischen einer scharfen, spitzen, Punkte und Umrisse setzenden Tendenz und einer stumpfen, diffusen, strahlenden, Umrisse verschwemmenden", der Gegensatz zwischen einer "ortsfindenden" und einer "der Ortsfindung entgegenwirkenden leiblichen Tendenz".

Der Gegensatz zwischen Ortsfindung und Ortauflösung durchzieht auch die Werke Annegret Leiners.

Die Kenntnis der "Struktur des Leibes" verdeutlicht die thematische Stringenz der Zeichnungen und Gemälde Annegret Leiners.

III

Annegret Leiners Zeichnungen der Jahre 1986 bis 88 verdichten durch lineare Überlagerungen Inseln aus Dunkel und Hell im Inneren der von heftigen Konturen umrissenen Körper. So machen sie Körper und Leib, Außen und Innen zugleich sichtbar. Das Innere zeigt sich als Enge, Dichte, Dunkelheit, Höhlung. Enge bricht ekstatisch auf in Weite, in leidenschaftlich-wilden Gesten.

Das lebensgroße Format ermöglicht eine unmittelbare Identifikation des Betrachters mit den dargestellten Figuren.

Ungefügt steht die Figur einer Zeichnung von 1986 (Nr. 1), die Schultern emporgerissen; ihre rechte Hand erscheint überproportional groß. Den Oberkörper quert eine schwarze, tiefe Rinne, in die viele Seitenarme einmünden, - wie ein anschauliches Symbol plötzlichen Schmerzes, der den Leib durchzuckt, ihn erbeben läßt in stehender Enge. Die heftigen, unwillkürlichen Bewegungen der Arme scheinen wie bedingt durch das schneidende Dunkelgeflecht, das sich im Leib ausbreitet.

Eine andere Zeichnung desselben Jahres (Nr. 2) läßt die Figur nach unten sacken, die Füße werden vom unteren Bildrand abgeschnitten. Die knöchigen Arme sind über den Schultern verschränkt: ein Kopf fehlt anscheinend, oder er ist ganz in den Rumpf hineingenommen. Auch die Arme werden von den Bildgrenzen überschritten, so scheint die Figur das Bildfeld zu sprengen. Aber trotz solcher Mächtigkeit wirkt sie wie von äußeren Kräften ergriffen, die sich in abwärts stömenden Graubahnen manifestieren. Die Dunkelheit konkaver Kurven vernetzt sich in Unterleib und Brust.

1987 werden die Körper schlanker, die Gliedmaßen schmaler. Die Figur scheint zu verharren (Nr. 3), als wäre sie gebannt vom übergroßen Arm, der sich wie ein fremdes Glied rechtwinklig abspreizt, im Ellbogen rechtwinklig bricht. Linien umfahren wie ein Gespinst die Beine, legen sich als dünne Fesseln über den Rumpf. Die Dunkelheit dieses Liniengeflechts ist nun mehr nach außen gerückt, bedeutet zugleich Körperoberfläche und leibliches Inneres.

Eine andere Zeichnung von 1987 stellt einen Rückenakt dar (Nr. 4). Die Helldunkelpartien der Linienbündel können an Muskeln erinnern, deren Bewegungen über den Körper laufen, ihn aber zugleich im eigenleiblichen Spüren erzittern lassen.

Eine dritte Zeichnung dieses Jahres konfrontiert erstmals zwei Figuren (Nr. 5), die rechte Gestalt wie betroffen die andere als Vision erblickend. Die Zuordnung zweier Figuren definiert nun auch den Raum präziser, verwandelt das ortlose Weiß des Grundes früherer Arbeiten in einen Bewegungsraum des Leibes.

Die 1988 entstandenen Zeichnungen verfolgen diese Problemstellung weiter. Zugleich steigert sich die Leidenschaft der Gesten, vertieft sich die Dunkelheit der leibhöhnenden Schattengeflechte, und die der Grauzone, aus der die Figur aufsteigt (Nr. 6). Die Gestalt scheint nun wie fragmentiert zum Rückentorso, der wie durch ein Meer aus Flammen schreitet (Nr. 8).

So ist es nur konsequent, wenn, als nächster Schritt, die Raumdefinition von der Buntfarbe übernommen wird, einem Rotbraunton, während die schwarzen und grauen Linienbündel weiterhin dem nun stärker fragmentierten Körperleib vorbehalten bleiben (Nr. 9).

Seit 1989 verdichten sich in Gemälden und Zeichnungen Schwarzbezirke im Kontrast zu den nun farbigen Gründen, dem oft durch Rot gesteigerten Braun des rauhen Papiers, dem Rot, Braun, Weißgrau, Gelb der Gemälde. Zugleich prägen sich einzelne Gliedmaßen - Beine und Arme - deutlicher aus. Aber sie verleugnen, weit auseinandergerissen, den organischen Zusammenhang. Der Körper als sichtbarer und nach außen handelnder gewinnt an Gewicht - jedoch nur als fragmentierter, mit Extremitäten, die sich von den Zentren lösen. "Inseln" des von innen gespürten Leibes verkörpern sich zu von außen gesehenen Organen des Handelns. Außen und Innen des Körperleibes werden entschieden kontrastiert und zugleich dynamisch geeint.

Im gleichen Maße aber verfestigt sich der Grund. An die Stelle des unbestimmten Weiß der früheren Zeichnungen, gegen das von innen gespürte Leiber ankämpfen, treten nun selbst leibartige Bezirke. Mit ihrer wokenhaften Ausbreitung versinnlichen sie die der Ortsfindung entgegengesetzten Tendenzen des Leibes. Ihnen kontrastiert die präzise Ortskennzeichnung durch Gliedmaßen - aber eben nicht mehr als Spannung von Enge des Leibes gegen ortlose Weite, sondern als unterschiedliche Erscheinungsweisen des Leibes selbst. Jetzt erst wird Grund Spielraum des Leibes.

Anfänglich bewahren die Kohle-Kreide-Zeichnungen noch die figurale Einheit, wenn auch in heftiger Entgegensetzung schwarz verdichteter und nur mit dünnen Konturen umrissener Gliedmaßen und Körperteile (Nr. 10, 11). Rotbezirke deuten Stücke des Bodens an, von dem sich die Gestalten abstoßen.

Dann aber löst sich die sichtbare Körpereinheit immer mehr auf. Von einem scharf verkürzten liegenden Körper trennt sich das rechte Bein (Nr. 12) - und bleibt ihm doch verbunden durch dünne Linien, die wie Nervenbahnen wirken. Zugleich werden die Schwarzbahnen in den akzentuierten Gliedmaßen, den Beinen, lockerer gesetzt, ziehen sich auch von Oberflächen wiederum zurück, werden erneut Anzeige leiblichen Spürens.

Farbige Gründe treten nun in den Zeichnungen an die Stelle von Weiß, die Braun- und Graubrauntöne eines rauhen Packpapiers. Davon können sich lineare Weißgespinste prägnanter abheben, die als vorderste Schicht vor scharf verkürzten und gegeneinander verdrehten Gliedmaßen schweben. Diese aber nehmen, ihrer gegenständlichen Torsion ungeachtet, nun engeren Bezug zum Bildformat auf. Ein zarter innerer Weißrahmen umzieht das Zeichnungsmotiv (Nr. 13).

Andere Zeichnungen von 1990 isolieren einzelne Gliedmaßen, ein Bein, eine Hand (Nr. 14), - ein Bein, erstmals auch als Zeichnung im Querformat vergegenwärtigt (Nr. 15), oder lassen sie nur noch als ferne Erinnerungen anklingen, nähern sie spontan umrissenen geometrischen Gebilden an (Nr. 16); Dementsprechend kann sich nun als transparente Weißform ein irregulärer Würfel bilden. Damit ist ein höherer Grad von Abstraktion erreicht, neue Möglichkeiten der Synthese leiblicher und anorganischer Formen eröffnen sich.

Die als Malerei, meist in Mischtechnik auf Leinwand entstandenen Werke Annegret Leiners waren für die Neuorientierung auch ihrer Zeichnungen von großer Bedeutung. Denn dieser lag eine neue Interpretation des Bildraumes zugrunde. Begnügen sich die Zeichnungen weithin mit dem Weiß oder den Brauntönen des Papiers als Bildgrund, so bietet die malerische Bearbeitung ein breiteres Wirkungsspektrum. Zum anderen läßt Malerei die Pole zwischen farbiger Verdichtung, Verflächigung und linearer Lockerung weiter spannen.

Von solchen Unterschieden abgesehen, entspricht der künstlerische Weg der Malerei dem der Zeichnungen. 1989 entstehen Werke, welche die anatomische Ausgangssituation noch erkennen lassen, als sitzende Figur (Nr. 17) oder als stehende, die mit einem Bein kräftig gegen einen sandgelblichen Hügel stößt (Nr. 18).

Nun überwiegt das Querformat. Mächtig schrauben sich Figuren in den Raum hinein (Nr. 19), wie Ikarus stürzen sie in ihm (Nr. 20) - und werden doch von ihm gehalten, denn er ist dicht geworden, viele Farbschichten überlagern sich zu wolken-, nebelartigen Feldern, die nun selbst Medium sind eines leiblichen Spürens. Gehalten werden die Körper nun also vom ganzen Bildfeld, in seiner Erstreckung von unten nach oben, von links nach rechts, - ohne daß die schwerebedingte Differenzierung von Unten und Oben, die handlungsbedingte von Links und Rechts sich zur Geltung bringen: der Bildraum ist in der Tat zum Spielraum des Leibes geworden, in dem Taumeln und Stürzen ihr Gefahrbringendes verlieren. So kann er auch zum Medium zweier Figuren werden (Nr. 21), oder es können sich, in Werken des Jahres 1990, einzelne Gliedmaßen isolieren, ein Bein (Nr. 22), oder ein Arm mit Hand (Nr. 23). Denn diese selbst relativieren nun den Gegensatz von substanziellem Körper und leerem Raum. Dünne Linien in Schwarz oder Weiß umgrenzen sie, während der Bildraum verschiedene Aggregatzustände annehmen kann, von lockerem Weiß über dichtes Braunrot zu festem Schwarz. Er scheint zu atmen, der Leib ist ihm nichts Fremdes mehr.

Deshalb können nun auch figurale Verweise schwinden. Eine kraftvolle Schwarzbahn ist nicht mehr Arm (Nr. 24), eine scwebende Weißumgrenzung nicht mehr Bein (Nr. 25). Und dennoch hat sich der Leibbezug nicht gelockert. Alle Linien, alle Farbflecken und Farbbahnen sind ja Spuren der malenden Hand, in denen die Kraft, die Leidenschaft des ganzen Leibes, der ganzen Existenz der Künstlerin mitschwingen. Von ihrer abbildlich-verweisenden Funktion entfernen sie sich zunehmend, können auch stiller werden, in geometrischen Formen, Dreiecken, Trapezen sich beruhigen.

Darin kündigen sich vielleicht Ansätze für künftige Gestaltungswege an.

Anmerkungen

- 1) Vgl. Anne Marie Werner: Einführung in die Thematik des Oeuvres Annegret Leiners. In: Annegret Leiner. Ausstellungskatalog Metz, Ecole des Beaux Arts, 1989, o. S.
- 2) Vgl. Verf.: Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes. In: Aachener Kunstblätter, 44, 1973, S. 287-316.
- 3) Kurt Badt: Wesen der Plastik. In: Badt: Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik. Köln 1963, S. 131-164. Zitate auf den Seiten 142, 144, 145, 163.
- 4) Badt selbst will das "Pathische" nur den "natürlichen Formen" eines plastischen Werkes zuweisen: "... im plastischen Verfahren selbst (liegt) eine Dichotomie (vor) zwischen natürlichen und stereometrischen Formen. Die ersten sind ihrem Wesen nach immer der Einwirkung von außen, dem Affekt, dem Pathos offen. Sie erscheinen im Kunstwerk als die unbestimmten. Ihnen stehen in der Gestaltung, als haltgebend, bestimmend jene Formen gegenüber, die aus dem Geiste geschaffen, die Gesetzmäßigkeit und damit das Dauernde, Bleibende, Ethische zur Anschauung bringen." (S. 164) Diese Auffassung ist u. a. deshalb unzureichend, weil "natürliche Formen" nicht nur und nicht in erster Hinsicht "der Einwirkung von außen" unterliegen.
- 5) Vgl. Janet Cox Rearick: The Drawings of Pontorno. 2 Bde. Cambridge, Mass. 1964, Kat. 367 und 375.
- 6) Vgl. L. Burchard, R.-A. d'Hulst: Rubens Drawings. Textband. Brüssel 1963. Nr. 91, S. 151 f.
- 7) Pontorno: Il libro mio. Aufzeichnungen 1554-1556. Bearbeitet und kommentiert von Salvatore S. Nigro. Mit einem Vorwort von Giorgio Manganelli. Aus dem Italienischen von Marianne Schneider. München 1988. Zitate auf den Seiten 63, 65, 81, 91.
- 8) Badt. A.a.O., S. 157.
- 9) Vgl. etwa: Maurice Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung. Dt. von Rudolf Boehm. Berlin 1966. - Herbert Plügge: Der Mensch und sein Leib. Tübingen 1967. - Ders.: Vom Spielraum des Leibes. Klinisch-phänomenologische Erwägungen über "Körperschema" und "Phantomglied". Salzburg 1970.
- 10) Hermann Schmitz: Der Leib. (System der Philosophie. Zweiter Band. Erster Teil.) Bonn 1965. Hinweise und Zitate auf Seiten 5, 24, 25, 26, 36, 3, 73, 91, 169, 143, 170.



Fig 1



Fig 2



Fig 3



1



3



7



9



15



16



17



20



24



KOHLE



2
Ohne Titel, 1988
Kohle auf Papier
180 x 110 cm



4
Ohne Titel, 1987
Kohle auf Papier
80 x 70 cm



5
Ohne Titel, 1987
Kohle auf Papier
180 x 110 cm



6
Ohne Titel, 1988
Kohle auf Papier
180 x 110 cm



8
Ohne Titel, 1986
Kohle auf Papier
180 x 110 cm



KOHLE / KREIDE



10
Ohne Titel, 1989
Kohle, Kreide auf Packpapier
90 x 70 cm



11
Ohne Titel, 1989
Kohle, Kreide auf Packpapier
90 x 70 cm



12
Ohne Titel, 1990
Kohle, Kreide auf Packpapier
150 x 150 cm



13
Ohne Titel, 1990
Kohle, Kreide auf Packpapier
128 x 110 cm



14
Ohne Titel, 1990
Kohle, Kreide auf Packpapier
180 x 120 cm



MISCHTECHNIK



18
Ohne Titel, 1989
Mischtechnik auf Leinwand
120 x 150 cm



19
Ohne Titel, 1989
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 240 cm



21
Ohne Titel, 1989
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 240 cm



22
Ohne Titel, 1990
Mischtechnik auf Leinwand
150 x 180 cm



23
Ohne Titel, 1989
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 220 cm



25
Ohne Titel, 1990
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 150 cm



29
Ohne Titel, 1990
Mischtechnik auf Leinwand
180 x 150 cm