

ÜBERLEGUNGEN ZUR POSITION DER FARBMALEREI

I.

Wenn man mit den Radikalen Konstruktivisten *Wirklichkeit* als dasjenige definiert, was sich unserem Einfluss grundsätzlich entzieht, so kann unter *Realität* dasjenige verstanden werden, was wir mit unseren Sinnen über die Wirklichkeit erfahren und in unseren Gehirnen zu mehr oder weniger konsistenten Konstrukten verarbeiten können. Wie aus der Wirklichkeit eine Realität hervorgebracht werden kann, das aber lässt sich anhand von Bildern exemplarisch erfahren: Denn ein Bild vergegenständlicht nicht nur immer eine bestimmte Auffassung der Wirklichkeit, einen Weltentwurf, sondern lässt darüber hinaus anhand seiner *Faktur*, also am jeweils spezifischen Umgang mit dem Unterschied von Bildstoff und Bild, dessen jeweilige besondere Struktur erkennen.

Bestimmte Fakturen oder Bildherstellungsverfahren entsprechen immer bestimmten Aspekten der Wahrnehmungsfähigkeit. Parameter der handwerklichen Bildherstellungsverfahren sind Gedächtnisleistungen: in Werkzeugen, Fertigkeiten und Mustern gespeichertes Wissen, dessen Anwendung jeweils individuell erlernt werden muss. Demgegenüber sind technische Bildherstellungsverfahren, also die so genannten bildgebenden Verfahren, Modelle von Organfunktionen. Ihre Parameter sind die natürlichen Gesetze, denen auch ihre Anwender, also wir selbst, unterworfen sind. Deshalb werden - im Unterschied zu handwerklich hergestellten Bildern - Produkte bildgebender Verfahren als objektiv bezeichnet. Das erste komplexe technische Bildherstellungsverfahren war die Fotografie; durch sie wurde der Abbildungsvorgang im menschlichen Auge nachgeahmt.

II.

Die Bilderwelt, in denen wir Angehörige der postindustriellen Gesellschaft uns bewegen, zerfällt prinzipiell in zwei große Bilder-Gruppen: In die Gruppe von Bildern, aufgrund derer wir uns in der Welt orientieren und die uns wo möglich zu praktischen Handlungen veranlassen; und in die Gruppe aller anderen Bilder, die genau eben dazu nicht geeignet erscheinen. In die erste Gruppe gehören zur Zeit zweifellos beispielsweise Straßenschilder, Piktogramme, Landkarten, wissenschaftliche und dokumentarische Fotografien, medizinisch-diagnostische Bilder oder bestimmte Beiträge im Fernsehen wie etwa die Nachrichten; in die zweite Gruppe hingegen gehören eindeutig zum Beispiel alle Bilder, die gegenwärtig in Museen hängen oder aufbewahrt werden.

Allerdings sind die Grenzen zwischen den beiden Bilder-Gruppen unscharf und fließend. Denn viele Bilder, die heute in Museen hängen, dienten zu anderen Zeiten oder unter anderen Umständen durchaus der praktischen Orientierung, und auch außerhalb von Museen gab und gibt es Bilder, die zwar eindeutig keinen dokumentarisch-informativen Charakter haben, uns aber dennoch zum Handeln veranlassen oder zumindest veranlassen sollen: Bilder, mit denen bestimmte Produkte oder Leistungen versprochen werden, die Werbe-Bilder also; doch auch religiöse Bilder, um nur eine weitere Kategorie zu nennen, gehören dazu. Nur Bilder ohne Referenz auf etwas, das außerhalb ihrer besteht: nicht-gegenständliche und monochrome, mit einem Wort, konkrete Bilder scheinen ganz eindeutig nicht dazu geeignet, uns zu einer wie auch immer gearteten Handlung oder zur praktischen Orientierung in der Welt zu verlassen, und werfen daher Fragen mit Bezug auf ihren Sinn oder ihre Bedeutung auf.

III.

Die konkrete Kunst ist – das ist eine erste These - ein Phänomen, das sich in Reaktion und als Reflexion auf die Tatsache entwickelt hat, dass wir in einer Welt leben, die zunehmend mehr durch die Realitäten bestimmt wird, die wir uns nicht zuletzt durch die

Herstellung von Bildern mit dokumentarisch-informativen Charakter geschaffen haben. Diese Bilder treten uns als Zweite Natur entgegen, sie legen sich wie eine Haut über die Oberfläche der Wirklichkeit, versiegeln gleichsam den Zugang zur ihr und erschweren es zunehmend, unmittelbare, direkte Erfahrungen mit und in der Wirklichkeit zu machen. Doch nicht allein der Umstand, dass wir den Blick auf die Wirklichkeit immer häufiger durch den Blick auf Bilder von ihr ersetzen, ist bemerkenswert, irritieren muss vielmehr die Tatsache, dass diese Bilder fast ausnahmslos aus mehr oder weniger identischen bildgebenden Verfahren stammen, also die gleiche technische Faktur haben und uns ein entsprechend funktionales Wahrnehmungsverhalten abverlangen.

Allerdings erleben wir mit der seit wenigen Jahren allgemein verfügbaren Möglichkeit, Bilder elektronisch speichern und bearbeiten zu können, eine tief greifende Veränderung im Umgang gerade auch mit den Bildern, die aus bildgebenden Verfahren stammen. Denn in dem Maße, wie es möglich ist, solche Bilder innerhalb der technischen Verfahren (und nicht nur durch äußere Manipulation) zu verändern, sind sie kategorial nicht mehr von denen traditioneller Bildherstellungstechniken (wie z.B. der Malerei) zu unterscheiden.

Damit entfällt aber auch für technische erzeugte, im mimetisch-realistischen Modus auftretende Bilder der Anspruch, die Wirklichkeit objektiv wiedergeben zu können, und wird die Einsicht unabweisbar, dass wir es bei Bildern jedweder Art immer mit Konstruktionen zu tun haben, deren Verhältnis zur Wirklichkeit nur durch ihre Interpretation, d.h. durch den Umgang mit ihnen festgestellt werden kann. Anders formuliert: nur der in der Analyse von Faktoren geschulte Betrachter kann beurteilen, welchen Anspruch bestimmte Bilder mit Bezug auf die Wirklichkeit haben. Für die Fähigkeit zu solchen Beurteilungen bleiben aber – und das ist eine zweite These – die bildenden Künste wie die an ihnen geschulte Theorie bis auf weiteres der Maßstab – und die konkrete Kunst ihr womöglich wichtigstes Instrument.

Denn die konkrete Kunst, und vor allem die konkrete Malerei spielt ein Element des Bildes aus, das im Zusammenhang mit der fortschreitenden Entmaterialisierung der Bilder, mit deren Hilfe wir uns in der Welt orientieren, fast schon archaisch erscheint: die Materialität der Farbe. Damit kann das zum Thema werden, was in den elektronisch vereinheitlichten bildgebenden Verfahren zunehmend untergeht, die Faktur, der Umgang mit Farbe als Material und das Herstellen von Bildern als direkte Auseinandersetzung mit ihrer Wirklichkeit. Genau dafür aber stehen die Gemälde, die in diesem Kontext versammelt sind, exemplarisch ein: sie sind Anschauungsgegenstände für unmittelbare Erfahrung.

IV.

Die Schwierigkeiten, die wir im Umgang mit konkreten, insbesondere auch monochromen Gemälden haben, sind neurobiologisch bedingt und insoweit für uns alle die gleichen. Die Kernaussage der entsprechenden Forschungen ist eindeutig: Wahrnehmen ist Überprüfung von Hypothesen. Begründet wird sie mit dem Befund, dass, erstens, das Gehirn nie ruhig ist, sondern ständig hoch komplexe Erregungsmuster generiert, auch wenn Außenreize fehlen; und dass, zweitens, mindestens 80 Prozent der synaptischen Verbindungen der Großhirnrinde reziprok miteinander verschaltet und nur 10 bis 20 Prozent dieser Verbindungen mit den Sinnesorganen verkoppelt sind und Signale aus der umgebenden Welt in die Großhirnrinde einspeisen. Daraus folgt, dass das Gehirn sich hauptsächlich mit sich selbst beschäftigt; dass es sich in einem andauernden inneren Monolog befindet, und dass seine Eigenaktivität durch von äußeren Reizen verursachte Sinnessignale lediglich moduliert werden kann. Für die Erklärung des Wahrnehmungsprozesses ergibt sich daraus zwingend, dass das Gehirn auf der Basis seines (genetisch angelegten und durch Erfahrung erworbenen) Vorwissens unentwegt Hypothesen über die es umgebende Welt formuliert, also die Initiative hat, anstatt lediglich auf Reize zu reagieren.

So bestätigt die neurobiologische Forschung überraschend eindeutig die sprichwörtliche Weisheit: Man sieht nur, was man weiß. Und damit ist ziemlich klar, warum konkrete und insbesondere monochrome Bilder uns zunächst befremdlich erscheinen und häufig auf spontane Ablehnung stoßen: Ganz einfach deshalb, weil sie nichts zeigen oder repräsentieren, was man wissen könnte, weil sie die allfällige Hypothesenbildung unseres Weltbildapparates ins Leere laufen lassen, und weil sie uns keinen Anlass und keine Chance geben, in der Weise wahrnehmend tätig zu werden, in der wir uns ansonsten erfolgreich in und gegenüber unserer Umwelt behaupten können.

Was aber dann ist der Sinn solcher Bilder? Was leisten sie für die Wahrnehmung? Und wie kann man mit ihnen, auch wenn sie nicht im konventionellen Sinne 'verstanden' werden können, angemessen umgehen und ihre Betrachtung zu einem Gewinn für die Erfahrung machen?

V.

Bevor man solche Fragen stellen kann, muss man die Frage beantworten können, wie sich Bilder herstellen lassen, die sich den Mechanismen des Gehirns und seiner Forderung, verstehen zu können, entziehen, oder, anders gesagt, die so beschaffen sind, dass uns durch ihre Anschauung bewusst werden kann, wie unser Weltbildapparat funktioniert, und ihm so neue Erfahrungen und Einsichten ermöglichen. Eine solche Aufgabe lässt sich nur über einem methodischen Ansatz lösen, der unabhängig vom Vorwissen bestimmte Aspekte der Wirklichkeit systematisch so verfolgt, dass ihre Eigengesetzlichkeit zur Geltung kommen kann. In der Farbmalerie: besser in den unterschiedlichen Positionen, die in diesem Zusammenhang von Malerinnen und Malern entwickelt wurden, sehe ich einen solchen Ansatz realisiert.

VI.

Die Frage, wie wir Farben wahrnehmen, ist eine der interessantesten Fragen im Zusammenhang mit dem Versuch zu verstehen, wie Wahrnehmung überhaupt funktioniert. Sie führt in ein recht kompliziertes und komplexes Problemfeld, mit dem sich schon seit vielen Jahrhunderten namhafte Wissenschaftler, Erkenntnistheoretiker und Künstler immer wieder beschäftigt haben. Trotzdem ist bis heute nicht vollständig verstanden, was wir und wie wir Farbe wahrnehmen. Dabei geht es hier nicht nur um physiologische Fragen oder solche der Neurobiologie. Vielmehr kann am Farbensehen exemplarisch der erkenntnistheoretische Zirkel deutlich werden, in dem wir uns befinden, wenn wir verstehen wollen, wie wir wahrnehmen. Denn es gibt keinen sozusagen kosmischen Standpunkt, von dem aus wir unabhängig von unserer Wahrnehmung wahrnehmen könnten, wie wir die Welt wahrnehmen. Unsere Wahrnehmungswelt ist die einzige Welt, die wir wahrnehmen können; eine von unserer Wahrnehmung unabhängige Welt existiert, auch wenn man das mit guten Gründen vermuten kann, für unser Erleben nicht, und insoweit können wir grundsätzlich nicht feststellen, ob das, was wir wahrnehmen, tatsächlich so beschaffen ist, wie wir es wahrnehmen, oder kurz, ob das, was wir wahrnehmen, wahr ist.¹

Am Farbensehen kann man aber am ehesten und unmittelbar erfahren, dass das, was wir wahrnehmen, so nicht existiert, wie wir es wahrnehmen. Wiederum am Einfachsten wird dies am Phänomen der so genannten Farbkonstanz klar, also am Umstand, dass wir bestimmte Farben trotz ihrer sich tatsächlich mit dem wechselnden Tageslicht ständig verändernden – und messbar unterschiedlichen – Qualität konstant als diese bestimmten Farben wahrnehmen. So nehmen wir beispielsweise ein weißes Blatt Papier am frühen Morgen unter klarem Himmel als ebenso weiß wahr wie am Nachmittag, wenn wir es unter einem belaubten, also grünen Baum vor uns hinlegen. Die Erzeugung von Farbkonstanz ist so tief in unserem Wahrnehmungsapparat verankert und funktioniert so perfekt, dass ihr tatsächlich illusionärer Charakter vielen, wenn nicht den meisten

¹ Vgl. Gerhard Roth, aus der Sicht des Gehirns, Frankfurt 2003, S. 73

Menschen nicht nur nicht bewusst, sondern als Grundvoraussetzung für das Farbsehen ganz unbekannt ist; wie unbekannt, zeigt sich am deutlichsten im Umstand, dass wir die Farbigkeit für eine physikalische Eigenschaft der materiellen Welt halten oder, anders formuliert, nicht wahr haben wollen, dass die Welt in Wirklichkeit farblos ist und es keine Farben außer denen gibt, die wir empfinden. So halten wir selbst dann, wenn wir keine Farben sehen können, also bei Dämmerung oder Dunkelheit an der Vorstellung fest, dass die Gegenstände ihre Farben behalten und schreiben den offensichtlichen Verlust von Farbigkeit den Eigenschaften unseres Sehsystems zu.

Dass das, was wir sehen, allenfalls in einzelnen Aspekten dem entspricht, wie die Welt wirklich beschaffen ist, also das, was wir von der Welt wahrnehmen, ein mehr oder weniger autonomes Konstrukt unseres Gehirns ist, das durch Sinneseindrücke lediglich moduliert wird, ist auch anderen Wahrnehmungs-Phänomenen, zum Beispiel am so genannten Nachbild oder generell am physiologisch festgelegten Farbantagonismus erkennbar, der sich unter anderem auch darin manifestiert, dass die drei Organe, mit denen wir im Auge die drei Farben Blau, Grün und Rot wahrnehmen, also die so genannten Zäpfchen, bei der Weiterleitung der Farbinformationen ins Gehirn nicht nur drei, sondern vier Farbwerte, neben Blau, Grün und Rot eben auch Gelb, für dessen Wahrnehmung wir kein Pigment im Auge besitzen, hervorbringen.

Geht man noch ein Schritt weiter und begibt sich auf die molekulare Ebene, also dahin, wo das Licht auf die lichtempfindlichen Moleküle, die Pigmente, trifft und dort chemische Reaktionen auslöst, die dann in elektrische Ströme umgewandelt werden, so zeigt sich, dass das, was wir Wahrnehmen, ein Konstrukt ist, das noch nicht einmal für uns Menschen einheitlich ausfällt. So hat man festgestellt, und ich beziehe mich hier auf einen Aufsatz von Ernst Peter Fischer² aus dem Jahre 1994, dass die menschliche Population über nur jeweils ein Blau-Gen und Grün-Gen, doch über zwei Rot-Gene verfügt, was nichts anderes bedeutet, als dass wir alle zwar dasselbe Blau (und wahrscheinlich auch dasselbe Grün) sehen, doch im Hinblick auf das Rot in zwei Gruppen zerfallen, die Rot unterschiedlich oder unterschiedliches Rot sehen. Denn die beiden unterschiedlichen Rot-Gene führen zu Pigmenten, die ihre höchste Empfindlichkeit bei einer um 5 nm verschobenen Wellenlänge haben, ein zwar minimaler, doch deutlich wahrnehmbarer Unterschied zum Burgunder-Rot hin. Mithin leben wir, abhängig von den Rot-Pigmenten, die wir besitzen, in unterschiedlichen Farbwelten, und ergibt sich als ganz besondere und noch nicht näher untersuchte Konstellation, dass – weil die Rot-Gene sich auf den X-Chromosomen befinden und Frauen bekanntlich zwei X-Chromosome haben – Frauen im Unterschied zu Männern über beide, also über zwei Rot-Gene verfügen und daher 'tetrachromatisch' sein und Rot womöglich wesentlich differenzierter als Männer empfinden können. Ich will hier nicht darüber spekulieren, was das für die Malerei bedeuten kann – und schon gar nicht darüber, welche mögliche Einsichten sich daraus für das Zusammenleben von Frauen und Männern ergeben könnten, wichtig ist mir, an dieser Stelle festzuhalten, dass schon auf einer solch grundlegenden Ebene die Ursachen für die Konstruktion von unterschiedlichen Wahrnehmungswelten festzumachen sind und dass wir genetisch bedingt nicht feststellen können, wie die Welt wirklich beschaffen ist.

Der eben angedeutete, mögliche geschlechtsspezifische Unterschied in der Wahrnehmung des Roten gibt einen Hinweis darauf, wie man sich aus dem Circulus Viciosus befreien kann, in den man bei der Reflexion des Wahrnehmens gerät: Dadurch, dass man gezielt eine andere, eine zweite Wahrnehmungswelt konstruiert. Eine solche zweite Wahrnehmungswelt ist die naturwissenschaftlich begründete Wahrnehmungswelt der Sinnesphysiologen. In ihr sind die Eigenaktivitäten der unmittelbaren Wahrnehmung und die daraus resultierenden Täuschungen wo nicht ganz ausgeschaltet so doch zumindest erkenntlich gemacht, und wird unbekümmert darum, was wir Menschen empfinden, erfasst, gemessen und verglichen, was sich physikalisch ereignet oder der Fall ist, wenn wir beispielsweise von Licht oder von Rot sprechen. Entsprechend besteht der wichtigste

² Ernst Peter Fischer, Die Farben der Dinge – vom wechselnden Licht zur konstanten Empfindung, in: Narciso Silvestrini, Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft, Zürich 1994

Unterschied dieser zweiten Wahrnehmungswelt im Vergleich zu unserer darin, dass sie genauer und standardisierter ist als die, die wir erleben, und Phänomene erfassen und dokumentieren kann, die sich, wie zum Beispiel das Infrarot, unseren Augen entziehen.

Worauf hinzuweisen es mir angesichts dieser Ausstellung ankommt, ist aber auf die Rolle, die die künstlerische Auseinandersetzung mit der Farbe in diesem Zusammenhang spielt oder zumindest spielen kann: Das künstlerische Arbeiten operiert gewissermaßen am anderen Ufer des gewaltigen Stroms von Sinnesdaten, den die Naturwissenschaften zu analysieren und zu ordnen versuchen und für dessen Kanalisierung sie mit dieser Arbeit – bewusst oder unbewusst, das sei dahin gestellt – die Grundlagen liefern: Diese Kanalisierung ist die Konstruktion einer technisch aufgebauten Natur, die zunehmend mehr auch eine technisch konstruierte Farb- und Bildwelt umfasst und die als solche immer häufiger zwischen uns und die Wirklichkeit tritt oder sie schon ganz ersetzt. Sie beginnt mit der künstlichen Beleuchtung, also dem Licht von Glühbirnen und Leuchtstoffröhren, das in vielen Gebäuden nicht nur das Tageslicht ersetzt, sondern anstelle des beständig wechselnden, natürlichen Lichts konstante und immer gleich bleibende Lichtbedingungen etabliert. Sie setzt sich fort im Licht der Bildschirme von Fernsehapparaten und Computern und mit dem Licht, das die Chips der elektronischen Kameras registrieren. Auch hier bekommen wir nur noch die immer gleichen Standardfarben zu Gesicht, wird also unser Wahrnehmungsapparat gewissermaßen mit den Produkten seiner naturwissenschaftlichen Erkenntnisse kurzgeschlossen. Die technische Rekonstruktion der Welt kulminiert aber gegenwärtig in der digitalen Integration verschiedener analoger Bildherstellungs- und Reproduktionstechniken.

VII.

Zusammengefasst: Physikalisch gesehen ist unsere Welt farblos; die Farben, die wir sehen, gibt es als materiellen Bestand nicht. Vielmehr gilt: die materiellen Bestände in der Welt haben eine jeweils unterschiedliche Oberflächenstruktur, eine unterschiedliche Textur, die je nach ihrer Beschaffenheit bestimmte Anteile des Sonnenlichts, das auf sie fällt, absorbiert, passieren lässt oder reflektiert. Den jeweiligen Widerschein dieser Texturen nehmen wir als Farbe wahr.

Licht ist, was wir sehen können. Licht besteht aus elektromagnetischen Schwingungen, die sich wellenförmig ausbreiten. Licht kann deshalb, wie jede andere Schwingung auch, über die Wellenlänge, also den Abstand zwischen zwei Wellenbergen, beschrieben werden. Je nach Wellenlänge haben diese elektromagnetischen Schwingungen verschiedene Wirkungen, das Licht ist nur ein kleiner Teil dieses Phänomens.

Wenn Licht auf ein Objekt trifft, können drei Fälle eintreten: Erstens kann das Licht absorbiert und die Energie in Wärme umgewandelt werden, wie es etwa geschieht, wenn die Sonne einen Gegenstand erwärmt; zweitens kann das Licht durch das Objekt hindurchstrahlen wie Sonnenstrahlen durch Wasser oder Glas; und drittens kann es reflektiert werden, wie bei einem Spiegel oder irgendeinem hellen Gegenstand, beispielsweise einem Stück Kreide. Oft finden zwei oder alle drei Vorgänge gleichzeitig statt: So absorbiert das grüne Blatt einer Pflanze lang- und kurzwelliges Licht, während es Licht mittlerer Wellenlängen wieder zurückstrahlt; ein rot erscheinender Gegenstand absorbiert dagegen kurze und mittlere Wellenlängen und strahlt vor allem die langwelligen Lichtwellen zurück.

Eine Substanz, die einen Teil des einfallenden Lichtes absorbiert und den Rest reflektiert, wird Pigment genannt. Wenn manche Wellenlängen im Bereich des sichtbaren Lichtes stärker absorbiert werden als andere, erscheint uns das Pigment als farbig. Welche Farbe wir wahrnehmen, wird daher nicht allein durch die Wellenlängen bestimmt, sondern hängt sowohl von der spektralen Zusammensetzung als auch von den Eigenschaften der Objekte und denen unseres Sehsystems ab. Farbqualität ist also schon auf der Ebene der

physikalischen Beschreibbarkeit eine Wechselwirkung von Wahrnehmungsgegenstand und wahrnehmendem Sinnesorgan und wird dann erst physiologisch konstituiert.³

Die naturwissenschaftliche Erforschung der 'Taten des Lichts' wie ihrer Verarbeitung in unserer Wahrnehmung hat die Grundlagen für die Konstruktion einer zweiten Natur geschaffen, die auf unsere Wahrnehmungsmöglichkeiten und -modalitäten abgestimmt ist. In dieser zweiten Natur bekommen wir noch zu sehen, was wir sehen können und was wir sehen wollen. Damit geraten wir aus dem erkenntnistheoretischen in einen technisch konstruierten Circulus Viciosus: werden Opfer eines von uns selbst geschaffenen, grandiosen Narzissmus.

Dem daraus absehbar resultierenden Realitätsverlust kann man, so glaube ich, nur durch eine erneute Hinwendung zur Wirklichkeit begegnen und durch eine Beschäftigung mit dem, was durch die Raster ihrer naturwissenschaftlichen Erforschung fällt. Die Beschäftigung mit der Farbe als einer Qualität, die sich der Normierung entzieht, die nur bedingt konstruiert und noch weniger vorhergedacht werden kann, ist daher heute wichtiger denn je. Denn die Erschaffung von Oberflächen und Texturen, die nicht nach den technischen Normen hergestellt sind, sondern sich aus dem freien Hantieren mit dem Material, aus Experimenten mit offenem Ausgang ergeben, ist die Bedingung dafür, dass Bilder gemacht werden können, die sich den Mechanismen des Gehirns und seiner Forderung, verstehen zu können, entziehen, oder, anders gesagt, die so beschaffen sind, dass uns durch ihre Anschauung bewusst werden kann, wie unser Weltbildapparat funktioniert, und ihm so neue Erfahrungen und Einsichten ermöglichen. Eine Arbeit, die darauf zielt, ist dem wissenschaftlichen Arbeiten ebenbürtig, erzeugt aber ganz andere Ergebnisse, Ergebnisse, die unter Umständen die Bedingungen des wissenschaftlichen Arbeitens selbst zu reflektieren vermögen. Die in diesem Zusammenhang versammelten künstlerischen Arbeiten bringen dies überzeugend zur Anschauung.

© 2005 Michael Fehr

³ Vgl zu diesem Abschnitt Ulrich Oevermann, "Die Farbe - Sinnliche Qualität, Unmittelbarkeit und Krisenkonstellation. - Ein Beitrag zur Konstitution von ästhetischer Erfahrung", in: Michael Fehr (Hg.), *Die Farbe hat mich - Positionen zur nichtgegenständlichen Malerei*, Essen 2000, S. 426-473