Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens

Herausgeber: [s.n.]

Band: 46 (2004)

Artikel: "Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis..." : zu jüngeren Arbeiten von Robert Ralston

Autor: Stahlhut, Heinz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-972143

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kostbar, 2000, Scalära poliert mit Rohflächen, 23,5 x 10,5 x 10 cm. (Foto M. Dahli, 2001)

«Auch das Kunstwerk ist in erster Linie Genesis...»[1]

Zu jüngeren Arbeiten von Robert Ralston

von Heinz Stahlhut

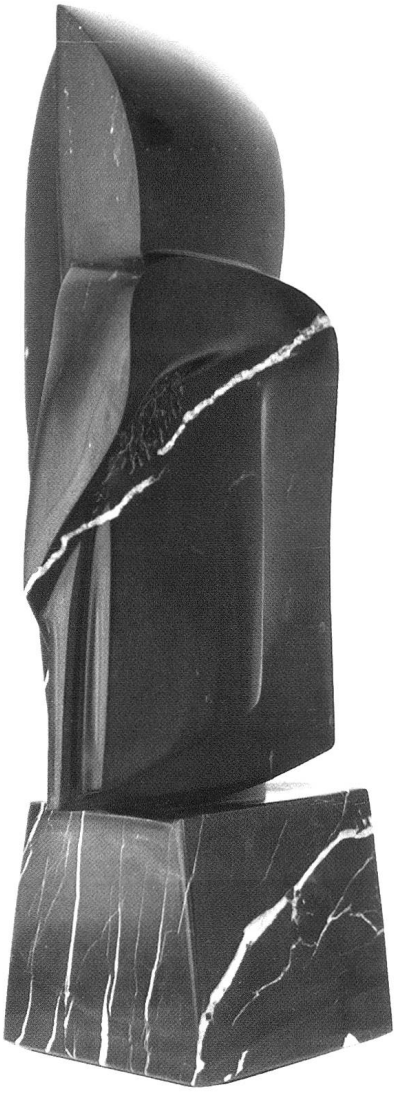
«Wir stehen in Verhältnissen mit allen Teilen des Universums. So wie mit Zukunft und Vorzeit. Es hängt nur von der Richtung und Dauer unserer Aufmerksamkeit ab, welches Verhältnis wir vorzüglich ausbilden wollen, welches für uns vorzüglich wichtig, und wirksam werden soll.»[2]

Betrachtet man eine der jüngeren Arbeiten von Robert Ralston – die Skulptur *Kostbar* aus dem Jahr 2000[3] – so fallen als hervorstechende Merkmale die der Arbeit innewohnenden Gegensätze auf: Mit dem dunklen Grau, das fast die ganze Skulptur beherrscht und das nur von wenigen feinen hellen Adern durchzogen ist, kontrastieren einige helle Flächen. Die Oberfläche der Plinthe, der schräge, obere Abschluss der Skulptur und die Aussenseite der kleinen, sanft geschwungenen Formation, die der «Hauptfigur» zugesellt ist, heben sich als leuchtende, nur von einigen gelblichen Einlagerungen getrübte Felder ab. Eben diese Flächen unterscheiden sich darüber hinaus noch in einer anderen Weise von den übrigen Partien der Skulptur. Während diese fast alle elegant geschwungen und hochglänzend poliert sind, weisen die hellen Quarzschichten eine grobkörnige, ja schrundige Oberfläche auf. Sie sind vom Künstler als Rohflächen stehengelassen worden. Dadurch entsteht ein dynamisches Spiel zwischen Innen und Aussen: Die

dunklen Flächen der «Hauptfigur» erscheinen nicht zuletzt durch die hochglänzende Politur als opake, undurchdringliche Aussenseite, während die helle Fläche mit ihrer schrundigen Struktur gleichsam einen Blick ins Innere des Steins erlaubt. Bei der kleinen Form nun erleben wir genau das Gegenteil. Die schrundige Seite wendet sich uns hier als «Aussen» zu, während die polierten, glänzenden Flächen sich als sanft geschwungene Kurvaturen gegenüberstehen und so ein «Innen» ausbilden. Diese allmähliche Überführung eines Zustandes in sein Gegenteil lässt sich als grundsätzliches Merkmal dieser Arbeit ausmachen: Jede Seite der Skulptur weist einen anderen Charakter auf. Während sie sich von einer Stelle aus als kompakte Elipsenform präsentiert, verschlankt und öffnet sich die Figur auf den «Schmalseiten», um schliesslich auf der «Breitseite» alle Gegensätze zusammenzuführen: Hell gegen dunkel, glatt gegen grobkörnig.

Derartige Gegensätze finden sich schon in früheren Arbeiten Ralstons wie im grossformatigen Relief *Loslösen*[4] oder in der Kleinskulptur *Machtsymbol*[5], wo ebenfalls glatte, teils gar hochglänzend polierte Flächen neben unterschiedlich bossierten stehen – ein Vorgehen, das sich über zahlreiche Arbeiten Auguste Rodins und seiner Nachfolge bis hin zu Skulpturen Michelangelos wie den «Sklaven» für das Julius-Grab zurückführen lässt, die ihre «Modernität» aus dem unvollendeten Charakter beziehen. Bei Michelangelo wie bei Rodin scheinen sich die dargestellten Figuren überhaupt erst allmählich aus dem Steingrund zu winden, wodurch der Arbeitsprozess des Bildhauers stets sichtbar bleibt.

So sehr auch das beschriebene Vorgehen Ralstons in *Kostbar* auf den ersten Blick demjenigen in den zitierten Arbeiten des 16. und 19. Jahrhunderts wie auch seinen eigenen früheren Arbeiten gleichen mag, haben wir es dennoch mit einem bedeutsamen Wandel im Schaffen Ralstons zu tun. Denn nicht mehr die Hand des Künstlers ist es, die die bewegten, schrundigen Oberflächen gestaltet hat, sondern er bedient sich einer zufällig entstandenen Bruchkante oder -fläche, deren Zustandekommen sich letztlich der inneren Struktur des Steins selbst verdankt. Das



Der kleine Lichtensteiner, 1997, Lichtensteinerkalk poliert und bearbeitet, 47 x 23 x 12 cm. (Foto M. Dahli, 1999)

Material, der Zufall, man ist versucht zu sagen die Natur selbst, spielen dem Künstler in die Hände, und er respektiert die so entstandenen Strukturen, bezieht sie in die Erscheinung seines Werkes mit ein.

Dieses Vorgehen lässt sich auch in anderer Weise an Ralstons Arbeiten bemerken: Auffällig oft wählt Ralston nämlich Steine mit ausgeprägter Marmorierung, deren Lineament er als Anhaltspunkte für die skulpturale Gestaltung seiner Arbeiten benutzt. So laufen in *Der kleine Lichtensteiner*[6] die weissen Linien der Maserung auf die geschwungenen Ecken der Skulptur zu oder schmiegen sich sanft ihren Krümmungen an. In *Der gleitende Gedanke*[7] finden die s-förmig geschwungenen Maserungslinien ihren Widerhall in den dynamischen Kurvaturen der Skulptur. Und in *Zeichen des Menschen*[8] schliesslich treten

weisse, lineare Kunststoffeinlagerungen in den Dialog mit den vorhandenen und von ihnen beinahe ununterscheidbaren Linien der Marmorierung, bilden mit ihnen «Zeichen» auf der Grenze zwischen Gegenständlichkeit und abstrakter Struktur aus.

Vorstellungen wie diejenige, dass die Natur in den Wachstumsstrukturen des mineralischen Reichs wie auch denen von Flora und Fauna «Zeichen» ausbilde und dass es vorzugsweise die Kunst sei, die sie dem Menschen verdeutliche und «lesbar» mache, hatten ihren Ursprung im frühromantischen Denken am Anfang des 19. Jahrhunderts und beeinflussten seitdem weite Teile der Moderne im 20. Jahrhundert.[9]

Eindrücklich sind diese Gedanken über Konsonanzen zwischen allen Teilen der Schöpfung in Novalis' *Lehrlingen zu Sais* (1798/1802) formuliert: «Wird nicht der Fels ein eigenthümliches Du, eben wenn ich ihn anrede? Und was bin ich anders, als der Strom, wenn ich wehmütig in seine Wellen hinabschaue, und die Gedanken in seinem Gleiten verliere?...»[10]. Dazu, diese Konsonanzen zu entdecken und anschaulich zu machen, ist vorzüglich der Künstler befähigt. In Friedrich Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* von 1798 heisst es dazu:

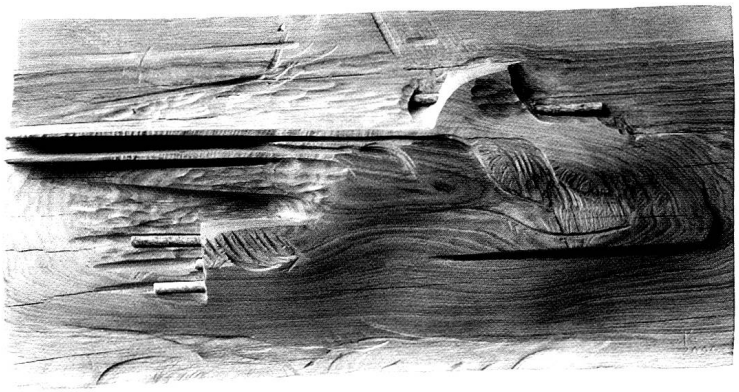
> So hat sich der grossmächtige Schöpfer heimlich- und kindlicherweise durch seine Natur zu unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht [...] aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hineinschreiben, nie völlig erraten lässt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben. Fast ebenso macht es der Künstler: wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er lässt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen, damit sie nicht vor ihm erschrecken, sondern ihn auf ihre Weise verstehen und begreifen...[11]

Die Veranschaulichung solcher Konsonanzen im Werk von Ralston lässt sich beispielhaft am Relief *Der Fluss*[12] zeigen: Im querrechteckigen Format ist in der Maserung ein horizontaler Zug angelegt, dessen Strömen durch die stehengelassenen horizontalen Stege und die eingelassenen, feinen Quarzitstäbchen nur verstärkt wird. Die überraschende Analogie zwischen der wellenförmigen Ausbildung der Holzmaserung und dem Strömen eines Flusses, die schon Max Ernst zu zahlreichen Werken inspirierte[13], erinnert ein weiteres Mal an Novalis' *Lehrlinge zu Sais:* «Es ist nicht bloss Wiederschein, dass der Himmel im Wasser liegt, es ist eine zarte Befreundung, ein Zeichen der Nachbarschaft...»[14]

Nun ist diese metaphysische Sicht auf den Zusammenhang zwischen Natur und Kunst immer wieder angezweifelt worden. So hat Bätschmann dargelegt, dass Vorstellungen von einer «Offenbarung von Formgesetzen» der Natur durch die Kunst dazu eingesetzt wurden, um der beginnenden Abstraktion den Boden zu bereiten.[15]

Doch selbst demjenigen, der Ralston bezüglich Vorstellungen über Konsonanzen zwischen allen Bestandteilen der Schöpfung und ihrer Veranschaulichung durch die Kunst nicht zu folgen vermag, bieten sein Werke anregende Erfahrungen.

Über die Offenlegung von Strukturen des Steins bieten die Bruchflächen nämlich in zweifacher Hinsicht ein Bild permanenten Wandels. Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist das Relief *Das Meer*[16]. Auf der unregelmässig konturierten Fläche des Reliefs scheiden sich hochglänzend polierte Flächen von bruchrohen. Dabei sind die Grenzen zwischen den Zonen teilweise klar begrenzt, teilweise als geschwungene und gezackte Übergänge gestaltet, wo sich Glattes und Rauhes



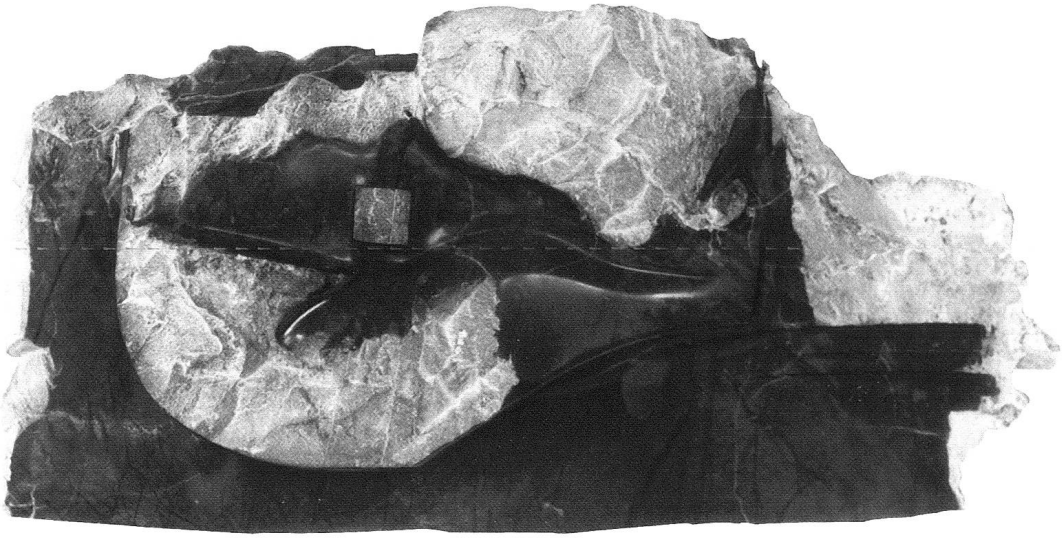
Der Kuss, 2000, Eiche bearbeitet, geschliffen mit Sogliogranit, 43 x 85 x 10 cm. (Foto M. Dahli, 2000)

Ohne Titel, 1998, Scalära poliert mit Kunststoff, 59 x 53 x 14 cm. (Foto M. Dahli, 2002)

Der gleitende Gedanke, 2000, Scalära geschliffen und teilweise roh, 44 x 46 x 26 cm. (Foto M. Dahli, 2000)

ineinander verschlingen. Gerade durch diese gegensätzlich gestalteten Übergänge entsteht der Eindruck eines ständigen Werdens und Vergehens. Haben sich die glatt polierten Flächen soeben aus den rauhen erhoben oder gehen sie schon wieder in den anderen «Aggregatzustand» über? Das Bild einer Genesis drängt sich geradezu auf. Nicht zufällig finden sich im Schaffen Ralstons denn auch zahlreiche Arbeiten, die mit Formbestand und Titel auf Metamorphose anspielen.

In der Arbeit *Aneinanderschmiegen*[17] legt sich eine steinerne Hülle halbkreisförmig um einen hölzernen Kern, wobei beide Teile formal in vielfacher Hinsicht aufeinander Bezug nehmen; als Beispiel sei der diagonale Einschnitt auf halber Höhe der Schmalkante des hölzernen Kerns ge-



Das Meer, 2001, Chinagreen poliert und teilweise bruchroh, 42 x 88 x 11 cm. (Foto M. Dahli, 2002)

Aneinanderschmiegen, 1999, Scalära mit Eiche, 44 x 22 x 30 cm. (Foto M. Dahli, 1999)

Verpuppen, 2000, Comblanchien poliert und teilweise bearbeitet und bruchroh, 69 x 25 x 33 cm. (Foto M. Dahli, 2000)

nannt, der einerseits mit dem markanten weissen Maserungskeil in der Rundung des Steins korrespondiert, andererseits aber auch den Schwung der Auskragung im oberen Bereich des hölzernen Kerns um die Skulptur herumleitet.

In *Verpuppen*[18] vollzieht sich ein Wandel von der groben Bruchfläche mit ihren unförmigen Kanten zur glatten, durchgebildeten Oberfläche, wobei auch hier eckige Formen allmählich in runde und vice versa überführt werden. Bedeutsamerweise bleibt offen, ob der im Titel genannte Verpuppungsvorgang sich von (vermeintlich) Ungestaltet nach Gestaltet vollzieht, ob also das uns vollendet Erscheinende nur einen vorläufigen Zustand des Übergangs bedeutet, dessen Formen in einem weiteren Schritt wieder abgestreift und zurückgelassen werden. Damit weist Ralston in diesen Werken dem Betrachter und dem Prozessualen eine zentrale Rolle zu – ein Vorgehen, das Paul Klee in seinen Schriften treffend beschrieben hat:

> Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet [. . .] Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln) [. . .] So besieht er (der Künstler, Anm. des Verf.) sich die Dinge, die ihm die Natur geformt vor Augen führt, mit durchdringendem Blick. Je tiefer er schaut, desto leichter mag er Gesichtspunkte von heute nach gestern zu spannen. Desto mehr prägt sich ihm an der Stelle eines fertigen Naturbildes das allein wesentliche Bild der Schöpfung als Genesis ein. Er erlaubt sich denn auch den Gedanken, dass die Schöpfung heute kaum schon abgeschlossen sein könne, und dehnt damit jenes weltschöpferische Tun von rückwärts nach vorwärts, der Genesis Dauer verleihend . . .[19]

Bezugnehmend auf das von Klee Dargelegte liesse sich abschliessend vermuten, dass es Ralston um eben diese «Ausdehnung des weltschöpferischen Tuns von rückwärts nach vorwärts» zu tun ist. Indem er die Maserung der von ihm gewählten Steine so prominent ins Spiel bringt, lenkt er unsere Aufmerksamkeit auf ihr langsames Gewachsensein, ihre «Geschichte» und richtet damit unseren Blick nach rückwärts. Durch den Gegensatz von roher Bruchkante und polierter Glätte, von vermeintlich noch Ungestaltetem und Gestaltetem wird der zeitliche Prozess der

Entstehung des Kunstwerks anschaulich gemacht. Und durch den stets überraschenden Wechsel der Ansicht von einer Seite zur anderen wird die Zeitlichkeit des eigentlich unabschliessbaren Betrachtungsprozesses deutlich. Alle drei Bewegungen werden in Ralstons Arbeiten als Teile eines Ganzen erkennbar. So löst Ralston in seinen besten Arbeiten ein, was er bezüglich seiner Werke jüngst formulierte:

> Meine Arbeiten verlangen vom Betrachter ebenso viel wie von mir selbst. Je mehr wir versuchen, sie zu verstehen, zu ergründen, zu ertasten, desto mehr ziehen sie uns in ihren Bann und öffnen in uns Welten, die wir alle schon in uns tragen. Dies zu erreichen ist der eigentliche Sinn meiner Arbeit...[20]

Robert Ralston: Lebensdaten

Geboren 1938 in Manila/Philippinen, Doppelbürger Schweiz und England, seit 1945 in seiner Heimatstadt Chur wohnhaft.

Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Zürich (bei Ernst Gubler und Heinrich Müller). Anschliessend Lehre als Renovationsbildhauer bei Willi Stadler, Zürich, 1958–1962. Weitere Ausbildung in der Malerei als Privatschüler von Prof. Max Zimmermann, Kunstakademie Berlin und München.

Ab 1962 in Formentera (Balearen) und in Chur als freischaffender Bildhauer und Maler tätig. Seit 1991 neues Domizil in Südfrankreich.

Öffentliche Ankäufe: Kanton Graubünden, Stadt Chur, Bürgergemeinde Chur, diverse Gemeinden, Banken, Firmen, Privatindustrie etc. in der Schweiz und im Ausland.

Ausstellungen

1964 Rathaus Kreuzberg, Berlin
1968 Duc de Rohan, Chur
1969 Paulusakademie, Zürich
1970 Stadttheater, Chur
1971 Baslerhaus, Chur
1972 Stadttheater, Chur
1973 Malkasten, Düsseldorf; E.P.Galerie, Düsseldorf; Galerie Susa Ackermann, Formentera; Galerie Palette, Zürich
1974 Stadttheater, Chur; Galerie am Platz, Eglisau; Galerie Susa Ackermann, Formentera; E.P. Galerie, Düsseldorf
1975 Stadttheater, Chur; Galerie Trittligasse, Zürich; Galerie Susa Ackermann, Formentera; Galerie 28, Wien
1976 Stadtheater, Chur; Galerie Susa Ackermann, Formentera; Galerie 28, Wien
1977 Galerie Eugstertal. Türlersee; Galerie am Platz, Eglisau
1978 Galerie Formentera, Formentera; Galerie Commercio; Zürich
1979 Galerie Eugstertal, Türlersee
1980 Galerie Leibundgut, Winterthur
1981 Galerie Commercio, Zürich
1982 Stadthaus, St. Gallen
1984 Galerie Lobmeier, Wien; Galerie Commercio, Zürich
1985 Galerie Giacometti, Chur
1986 Galerie Treppenhaus, St. Gallen
1988 Galerie für Gegenwartskunst, Bonstetten; Kunst im Alten Schützenhaus, Zofingen
1989 Galerie Giacometti, Chur
1990 Galerie Commercio, Zürich; Art ad Lactum 90 (Skulpturen), Lachen/SZ
1991 Freilicht-Skulpturenausstellung, Laufen; 1100 J.-Feier «Wegzeichen», Balgach
1993 Kreuzspital, Chur; Galerie Adler, Rorbas
1994 Werkgalerie zum Wassertropfen, Lichtensteig; Art Galery Lai, Lenzerheide
1995 Galerie Lea Krausz, Jenins; Galerie Waltraud Matt, Eschen FL; NT Neutechnikum, Buchs
1996 Baur au Lac Weinhandlung, Urdorf
1997 Galerie Waltraud Matt, Eschen FL; Galerie Anne Kaiser, Chur; Ingenieurschule, Wädenswil
1998 Schlossgalerie, Brig; Daniel Wahrenberger, Zürich; Hotel Esplanade, Minusio/Locarno; Château le Bouis, Gruissan France (5e Mostra internationale des Arts)
1999 Villa Allegria, Beaulieu s/M France; KUNST 99, Galerie A.M. Andersen, Zürich
2000 Allegra Freilichtausstellung, Werdenberg, «Neue Kunst in altem Gemäuer» (Brosi), Chur
2001 Galerie A.M. Andersen, Zürich; Ad fontanas galleria, Vandans/Österreich
2002 L&W MarCom AG, Zürich; Maison des Arts, Bages, Südfrankreich
2003 Galerie Wagner, Wallisellen ZH

Publikation

Lukas Meuli (Hrsg.): Robert Ralston. Maler und Bildhauer. München/Detmold 1988.

Anmerkungen

[1] Paul Klee: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hrsg. von G. Regel, Leipzig 1995, S. 63.

[2] Novalis: Blüthenstaub, in: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2.

Das philosophisch-theoretische Werk, hrsg. von H.-J. Mähl, Darmstadt 1999, S. 269.

[3] *Kostbar,* Scalära, poliert mit Rohflächen, 23,5 x 10,5 x 10 cm.

[4] *Loslösen,* 1979, Rosa Marmor, Schulhaus Türligarten, Chur.

[5] Machtsymbol, 1985, St. Tryphon, 53 x 45 x 50 cm.

[6] *Der kleiner Lichtensteiner,* 1997, Lichtensteinerkalk, 47 x 23 x 12 cm.

[7] *Der gleitende Gedanke,* 2000, Scalära, 44 x 46 x 26 cm.

[8] *Zeichen des Menschen,* 1998, Scalära, 59 x 33 x 14 cm.

[9] So Robert Rosenblum: Modern painting and the Northern Romantic tradition, London 1975; Theodora Vischer: Joseph Beuys: Die Einheit des Werkes, Köln 1991; Ernste Spiele. Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München/Nationalgalerie, Berlin, Stuttgart 1995; besonders der Surrealismus, dem das frühe malerische Œuvre Ralstons nahesteht, zeigte sich seit Andre Bretons Schrift zu Achim von Arnim (1933) und Albert Béguins *L'âme romantique et le rêve* (1937) von romantischen Vorstellungen enorm beeinflusst; s. dazu u.a. Karin von Maur: Max Ernst und die Romantik, in: Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart u.a., München 1991, S. 341–351 und jüngst Carla Schulz-Hoffmann: «Es ist nicht bloss Wiederschein, das der Himmel im Wasser liegt...». Romantische Echos im Werk von Max Ernst, in: Max Ernst. Die Retrospektive, Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin/Haus der Kunst, München, Köln 1999, S. 261–265.

[10] Novalis: Die Lehrlinge zu Sais, in: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hrsg. von R. Samuel, Darmstadt 1999, S. 224.

[11] Ludwig Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen, 2. Teil, 1. Buch, 5. Kap., in: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Bd. 1: Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft, hrsg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1982, S. 33f.

[12] *Der Fluss,* 2000, Eiche mit Soglio-Quarzit, 42 x 85 x 11 cm.

[13] Als Beispiel sei hier der *Humboldt-Strom,* 1951/52, Öl/Leinwand, 36 x 61,5 cm, Spies/Metken, Bd. 4, Nr. 2969, Fondation Beyeler, Basel/Riehen, genannt.

[14] Novalis: Die Lehrlinge zu Sais, in: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 1. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, hrsg. von R. Samuel, Darmstadt 1999, S. 229.

[15] So in Oskar Bätschmann: Landschaftsmalerei 1750–1920, Köln 1989, S. 193ff.; Bätschmann hinterfragt dort die von vielen modernen Künstlern propagierte Vorstellung, dass nicht die gegenständliche Darstellung, sondern die abstrakte Malerei viel tiefer in die Natur eindringe, da sie deren Formgesetze zu offenbaren verstünde: «Doch sind derartige Symmetrisierungen (bei Ferdinand Hodler oder Piet Mondrian; Anm. des Verf.) ‹Offenbarungen›, zeigen sie Naturgesetze, machen sie ein anderes und wahreres Bild der ‹Realität› sichtbar als die Nachahmung der Natur? Zeigen sie, indem sie Phänomene reduzieren, das gesetzmässige Innere der Natur? Oder müssen wir die Rede von ‹Offenbarung› als Rhetorik erkennen und an den Werken sehen, dass Bildordnungen das Problem waren und die mühsame Elementarisierung und Reduktion keineswegs über die ‹wahre Realität› Aufschluss geben, sondern über die Arbeit an der Gestaltung des Bildes mit Formen, Linien und Farben?...»

[16] *Das Meer,* 2001, Chinagreen, 42 x 88 x 11 cm.

[17] *Ineinanderschmiegen,* 1999, Scalära und Eichenholz, 44 x 22 x 30 cm.

[18] *Verpuppen,* 2000, Comblanchien, 69 x 25 x 33 cm.

[19] Paul Klee: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, hrsg. von G. Regel, Leipzig 1995, S. 82.

[20] Video zum Werk «Alte Rebe im Stein», 2000.