

## Die vier Wegbereiter der Moderne

habe ich meinen Vortrag überschrieben, aber nicht ich habe diese Auswahl getroffen!

Vielmehr werden diese vier Maler, auf die wir hier schauen wollen, in verschiedenen Theorien über die „*Grundlagen der Modernen Kunst*“ genannt.

Der Umbruch, der zu dieser vollkommen neuen Denk- und Malweise im 20. Jahrhundert führt, kündigt sich bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts an – daher blicken wir zunächst etwas zurück und finden neue Ansichten aus unterschiedlichen Richtungen kommend:

Der Begriff der Moderne, in der Philosophie mit der Aufklärung in Zusammenhang gebracht, wird von dem Kunsthistoriker und Sozialphilosophen John Ruskin – übrigens dem ersten Denkmalpfleger, der die Bedeutung der Patina und der Erhaltung im Sinne von Konservierung erkennt – verwendet.

Dieser John Ruskin also veröffentlicht ab 1843 in mehreren Bänden die „*Modern Painters*“. Darin verurteilt er den Landschaftsmaler Claude Lorrain und verteidigt den Lichtmaler William Turner – eine Theorie, die sicherlich für Furore gesorgt haben mag, denn der klassische Landschaftsmaler Claude Lorrain wird noch heute als ein Maler der „*Unvergleichlichen Schönheit*“ bezeichnet (so zu lesen im Vorwort des Ausstellungskataloges anlässlich seines 300. Todesjahres 1983 in München) Aber um die Darstellung der *Schönheit* sollte es in der Moderne nicht vorrangig gehen!

Wir sehen als Bildbeispiel hier die Landschaft mit der „*Verstoßung der Hagar*“ von 1668 von Claude Lorrain und im Vergleich dazu der „*Schneesturm auf dem Meer*“ nach 1840 von William Turner. (Claude Lorrain war 1683 gestorben, William Turner lebte 1775-1851 - also 100 Jahre später)

Turner wiederum war fasziniert von Lorrains Entdeckung des Lichts - das Licht wird ja im 19. Jh. sozusagen als *Farbe* ganz wichtig – daher kann man auch behaupten, Turner nehme den Impressionismus vorweg!

Da wurde also bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts. an Fundamenten gerüttelt, die Jahrhunderte lang fest verankert waren!

Und zwar nicht nur von den Malern, sondern auch den Theoretikern - aber *natürlich* auch von den Malern:

Der Maler Hans von Marées stellt 1878 fest: „*der Bereich des Darstellbaren wird immer verlassener*“ - ein Satz, dessen malerische Umsetzung uns in Anbetracht abstrakter Malerei hier vor Augen geführt wird.

Hans von Marées wendet sich damit gegen das *Abschreiben* der Natur, gegen die konventionelle Salonmalerei mit ihrer klassizistisch akademischen Malweise, die so lange ihre Gültigkeit hatte! –

(Sie haben ihn vor Augen sich, Hans von Marées, dieser Deutschrömer, der so schwergewichtige, düstere, großformatige Landschaftsbilder malte....)

Und da hatte es diese neue Malweise bereits geschafft:

Um 1890 war der Impressionismus in Paris anerkannt. Hier begegneten sich **Seurat, Gauguin, van Gogh und Cezanne**, den Gauguin den großen „Konstrukteur“ nannte – und diese vier Künstler sind also sozusagen die *Pâtres* des 20. Jahrhunderts!

**Georges Seurat** wurde nur dreißig Jahre alt und kopierte mit 18 Jahren die alten Meister – er hat sich also durchaus intensiv mit ihnen befasst!

Dann hatte er „*die Idee*“, wie es der Maler Camille Pissaro 1886 in einem Brief formuliert.

Er schreibt:

*„Man suche die moderne Synthese an Hand von Mitteln, die auf der Wissenschaft basieren und die wiederum auf der Theorie der Farben, welche Herr Chevreul entdeckt hat, beruhen, und gemäß den Versuchen von Maxwell und den Messungen von N.O.Rood“<sup>1</sup>*

Also eine vollkommen neue Herangehensweise an die Malerei, eine wissenschaftliche sozusagen – Maxwell und Rood waren Physiker und Eugène Chevreul ein Chemiker und Begründer der Fettchemie und modernen Theorie der Farben „*De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs*“, welche neben Goethes Farbenlehre als eine der wichtigsten Theorien der Farbenlehre gilt.

Und weiter können wir in dem Brief lesen:

*„Die Mischung der Pigmente durch die optische Mischung ersetzen“*. beschreibt Pissaro Seurats Erkenntnisse weiter: *„Anders ausgedrückt: die Zerlegung der Töne in ihre konstituierenden Momente. Denn die optische Mischung ruft eine viel intensivere Leuchtkraft hervor als die Mischung der Pigmente.“<sup>2</sup>*

So stellt sich der Spätimpressionismus als eine Übergangsphase von der Tradition zur Moderne dar, da er die impressionistische Farbtechnik methodisiert und die Sentimentalität einer Ich-Natur-Symbiose als illusionistisch entlarvt und überwindet.

Seurat entwickelt aus dem neoimpressionistischen Farb-Divisionismus eine wissenschaftlich orientierte Farbenlehre, die neoimpressionistische Methode, bei der also die Farbe in reiner Form pointilistisch aufgetragen wird.

Durch diese Objektivierung entstehen zeitlose, monumentale Bilder, keine Momentaufnahmen: EIN NACHMITTAG AUF DER GRANDE JATTE – ein Gemälde wie in Stein gemeißelt -

2 Jahre hat Seurat an diesem Bild gemalt.

---

<sup>1</sup> Camille Pissarro an Durand-Ruel vom 4. November 1886 in: Künstlerbriefe über Kunst, Dresden 1956, S.756  
<sup>2</sup> ebda.

Systematisch wendet Seurat hier seine Theorie an, indem er die Farben des Prismas sozusagen punktuell aufträgt, sodass sich das Geflimmer des Sonnenlichtes in der Distanz auf der Netzhaut des Betrachters wiederherstellt. Hier wird also die Bildfläche mit reinen Komplimentärfarben punktuell konstruiert und damit entsteht eine Form der Abstraktion! Erstmals taucht im Zusammenhang mit diesem Bild der Begriff Neoimpressionismus auf.

1884 – also dem Jahr der Entstehung dieses Gemäldes - hatten Seurat und sein Schüler Signac (noch mit anderen Künstlern) die „Société des artistes independants“ gegründet, die Gesellschaft der unabhängigen Künstler – mit Unterstützung des Ministeriums für Bildende Kunst – was doch eine Etablierung erkennen lässt....

1884 waren Seurats Theorien in der „L'Art Moderne“ veröffentlicht worden. Picasso bezeichnete ihn den „*wissenschaftlichen Impressionisten*“.

Die Systematisierung bedeutet zugleich die Tilgung der Handschrift.

Aus dem Ereignisbild wird ein Zustandsbild, das nicht mehr in der Natur, sondern im Atelier entsteht. Und das ist ein ganz wesentlicher Aspekt.

Seurat wird also sozusagen als der Erfinder des Divisionismus gesehen.

Ich möchte hier einen kleinen Exkurs zu einem Zeitgenossen vornehmen, um zu zeigen, wie unterschiedlich diese Erkenntnisse in der Malerei umgesetzt wurden:

Giovanni Segantini

Zeitgleich hat der Schweizer Segantini diese Technik des Divisionismus angewandt, wobei seine empirische Malweise darin bestand, mit langen Pinselstrichen die reinen Farben so nebeneinander zu setzen, dass dieser trateggioartige Farbauftrag sich im Auge des Betrachters mischt. (Die sog. Trateggioretusche ist unter Restauratoren vor allem in Italien eine beliebte Form der Retusche, bei der die zu retuschierenden Fehlstellen ebenso „strichelnd“ in reinen Farben geschlossen werden – aus der Distanz ist eine solche Retusche dann vom Original mehr zu unterscheiden.)

Er praktiziert diese Technik erstmals in seinem Gemälde AVE MARIA A TRASBORDO 1886 – also dem Jahr, in dem auch Seurat seine Grande Jatte fertigstellte!

BILD

Und er hat die gleichen Quellen wie Seurat verwandt.

Im Vergleich der beiden nahezu zeitgleich entstandenen Bilder, deren Maler die gleiche Maltechnik verwenden, sieht man natürlich, wie groß doch die Unterschiede sind - und dass Seurat noch radikaler und aber – oder vielleicht deswegen - statischer ist!

Er distanziert sich schon räumlich mehr, denn Segantini malte nicht im Atelier, sondern *noch* in der Natur (Das Bildbeispiel zeigt Segantini im Schnee an einem

Feuer sitzend, sein Gemälde ist in einer Art Fensterladen eingebaut, der nächstens geschlossen werden kann)

Wir sehen, dass die beiden Künstler zwar die gleichen Techniken verwendeten, doch Segantini ist der Natur noch mehr verpflichtet, während Seurat schon abstrakter vorgeht, also *moderner* ist.

Dessen Malweise ist im Grunde eine Art „Pixelmalerei“ und es leuchtet ein, warum er so wichtig für die Moderne werden sollte!

Auf eine ganz andere Art entfernt sich **Vincent Van Gogh** vom Abbild der Natur. „*Denn anstatt daß ich das, was ich vor mir habe, genau wiedergebe, bediene ich mich willkürlicher der Farbe, um mich stark auszudrücken*“ – so van Gogh. Sein Drang zur Übertreibung – er sagt „*ich bemühe mich, das Wesentliche zu übertreiben*“ – lässt den Unterschied zu der maßvollen, bedächtigen Technik Seurats erkennen.

Raumtiefe und Perspektive existieren bei van Gogh nicht. Auch das ein Indiz, das für die moderne Malerei wichtig werden sollte!

Nicht die Tilgung der Handschrift, sondern ihre expressive, psychografische Übersteigerung ist seine Intention Im SELBSTBILDNIS MIT HUT, das im ersten Pariser Jahr im Winter 1887/88 entstand.

Ein bewegtes Bild! Die Pinselstriche verlaufen magnetfeldartig um den Kopf.

Der Kunsthistoriker Werner Hofman schreibt in seinem Buch „Grundlagen der Modernen Kunst“ über van Gogh: es ging ihm darum, „*die Sinneseindrücke zu übersteigern, mit Ausdruck, Seele und Empfinden zu durchsetzen, aus dem Besonderen das Typische, aus dem Zufälligen das Symbolische, Wesentliche herauszuschälen. Damit ist er mehr noch als Gauguin zum Bahnbrecher des Expressionismus geworden.*“<sup>3</sup>

Ihn, der zutiefst religiös war, nennt Julius Maier-Graefe den auch den Vertreter des „christlichen Expressionismus“.

Van Gogh beschäftigt sich mit dem Japanismus, begeistert sich für die (ich zitiere aus Kindlers Malereilexikon) „*uneuropäisch gleitenden Perspektive, verbunden mit willkürlichen Randüberschneidungen...diese schwingende Linienkunst und die unsymmetrische Flächigkeit der Bildfüllung als eine neue Bewegung*“

Er kopiert sogar japanische Farbholzschnitte!

In einem Brief an seinen Bruder schreibt er über seine japanisch anmutenden Landschaftsbilder: „*Eine kleine Stadt inmitten von gelben und lila Blumen, Du weißt, es würde ein entzückender japanischer Traum*“

---

<sup>3</sup> Werner Hofmann: Grundlagen der Modernen Kunst, Stuttgart 1978, S. 216

Van Gogh ist entsprechend seines aufgewühlten Wesens nicht sorgsam mit den Materialien umgegangen, er hat die Bäume und Wurzeln direkt aus der Ölfarbtube auf die Leinwand gebracht und mit dem Pinsel modelliert.

Auch darin erkennen wir eine neuartige, moderne Kunstauffassung – da fällt uns Föhnle ein: diese rüde Art, mit seinen Bildern umzugehen!

„*Wenn man wachsen will, dann muß man sich in die Erde senken*“, schreibt er 1883 an seinen Bruder Theo. Und spricht von der „*Ausdrucksmacht der suggestiven Farbe*“.

1888 verlässt er Paris und zieht in die Hitze der Provence nach Arles. Dort lebt er übrigens zeitweise mit Gauguin im „gelben Haus“ zusammen, was aber nicht lange gut geht. Van Gogh äußert sich entsetzt über ein Bild, das Gauguin von ihm gemalt hat: „*Als ob ich verrückt wäre!*“ Gauguin wiederum berichtet von einer ernstesten Bedrohung seines Lebens. Halluzinationen, Verfolgungswahn, Selbstverstümmelung: es ist die Zeit, in der sich van Gogh ein Ohr abschneidet.... Es entstehen Bilder seiner existenziellen Bedrohung.

Er malt sein NACHTCAFE IN ARLES, steigert und verändert die Farbe – Werner Haftmann spricht von der *Seinsfarbe*.

Er verwendet die Farben – Komplementärekontraste rot + grün - mit der Absicht, „*auszudrücken, daß das ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann...eine Atmosphäre von glühender Unterwelt, ein bleiches Leiden, die Finsternis, die über einen Menschen im Schlaf Gewalt hat.*“

Solche Ausführungen in Anbetracht seiner Bilder machen die Abkehr von der impressionistischen Sinnenfreudigkeit hin zur Konzentration auf die existenziellen Probleme des individuellen Wesens deutlich.

(Wir haben kürzlich in einem Vortrag von Herrmann Freund hier in der Galerie Föhnle darüber diskutiert, inwiefern das Scheitern ein Thema in der Kunst ist – vielleicht hat tatsächlich van Gogh als einer der ersten dieses Thema umgesetzt, dass uns im Laufe des 20. Jahrhunderts bei so vielen Künstlern begegnen sollte – ob es nun die Performances von Wolf Vostell und Josef Beuys waren, Spoerris Fallenbilder oder die Objektinstallationen von Niki de St. Phalle etc.)

Die Psyche als Ursprung des Ausdruckswillens! Kein Zufall:

Die Psychoanalyse wird 1890 von Sigmund Freud begründet.

Im gleichen Jahr erschießt sich van Gogh.

Und wir kommen zu **Paul Gauguin**, den Van Gogh nach Arles gelockt hatte.

In einem seiner letzten Briefe hatte er ihm sein Bild ARLÉSIENNE gewidmet, das er nach einer Zeichnung Gauguins gemalt hatte; er selbst bezeichnete es „*als ein Werk von uns beiden, als das Ergebnis der Monate gemeinsamen Arbeitens*“

Bildbeispiel das Portrait der Madame Ginoux, der Besitzerin des Cafés in Arles, entstanden im Februar 1890 (Öl auf Leinwand, 63x47 cm, Rijksmuseum Otterlo)

Während Van Gogh die expressive Übersteigerung der malerischen Handschrift anstrebt, geht es Gauguin um die Tilgung der Handschrift – und er findet darin eine Wahlverwandtschaft mit den Primitiven.

Diese Rückbesinnung auf die Urformen, das Archaische sollte die Kunst der Expressionisten und schließlich der Abstrakten beeinflussen, die dieses Interesse an der naiven Kunst aufnahmen. Führen wir uns vor Augen, wie sehr sich Paul Klee später für die Kinderzeichnung begeisterte!

Auf der Suche nach der Ursprünglichkeit reist Gauguin zu den Südseeinsulanern, 1891 erstmals nach Tahiti. Für seine elementaren Formen bedarf es ursprünglicher, ästhetisch noch nicht verbrauchter und überzüchteter Bereiche. Hier entstehen Bilder wie: FRAUEN IN TAHITI (69x91 cm, Öl auf Leinwand) Ausschlaggebend sind bei Gauguin die Farbflächen, die durch oft schwarze, oft arabeskenhafte, kontinuierlich fließende Konturlinien miteinander verbunden sind.

Der Hervorhebung der Kontur entspricht der Verzicht auf Modellierung und kleinteilige Binnenzeichnung. Die Körper verflachen, dafür nimmt ihre intensive Farbigkeit zu.

In einem Brief von 1885 spricht Gauguin von edlen Linien, von der Geraden, die Unendliches ausdrückt, von der Kurve, die die Schöpfung begrenzt und von der Bedeutung der Farben.

Van Gogh rät er, aus dem Kopf zu malen. Es sei zwar gut, ein Modell zu haben, wenn sie es aber malen wollten, sollten sie den Vorhang zuziehen.....

Ich finde das eine sehr bildhafte Anleitung zur Abstraktion!

Er leiht Seurat ein türkisches Traktat über Malerei aus dem 18. Jahrhundert, in dem die Empfehlung steht: *„Alles atme Ruhe und Seelenfrieden. Vermeide Stellungen. Jede Gestalt ist regungslos...Das Edle ist einfach...“*

Es ist die Sehnsucht eines Zivilisationsmüden nach Verwurzelung.

*„Neu ist, dass sie mit dem Vorrecht auf Naturferne, mit dem Verzicht auf Naturnachahmung gekoppelt ist.“<sup>4</sup>*

*„Indem er sich weigert, die äußere Natur zu kopieren, glaubt er, deren innere Kräfte in seinen Besitz zu bringen“,* schreibt Werner Hofmann.

*„Kopieren Sie nicht zu viel nach der Natur“,* schreibt Gauguin *„Die Kunst ist eine Abstraktion: ziehen Sie sich aus der Natur heraus, während Sie von ihr träumen, denken Sie mehr an die Schöpfung als an das Ergebnis, das ist der einzige Weg, zu Gott aufzusteigen und es unserem göttlichen Meister gleichzutun: zu erschaffen“*

Wir sehen sein

SELBSTBILDNIS ALS CHRISTUS, 1889, sein

SELBSTBILDNIS MIT GELBEM KRUFIX, 1889

---

<sup>4</sup> Werner Hofmann, S. 204

...und weil wir uns hier in der Galerie Föhnle befinden, sei zum Vergleich das große gelbe Kreuzifix von Föhnle von 1950 erwähnt.

Kunst als Schöpfungsakt - einen höheren Anspruch kann sich der künstlerische Gestaltungsakt nicht geben.....!

In einem Brief an den Poeten Fontainas schreibt Gauguin 1899 *„Denken Sie an den musikalischen Part, den von nun an die Farbe in der modernen Malerei spielen wird. Gleich der Musik ist sie Schwingung und dazu befähigt, vom Unbestimmten ausgehend das Allgemeinste in der Natur zu erreichen: ihre innere Kraft (sa force intérieure)“*

Er war davon überzeugt, dass die Malerei in eine musikalische Phase träte - (Die hier ausgestellten Künstler wären darin sicherlich mit ihm d'accord gewesen...sowohl Julius Bissier als auch Horst Beck haben mit und nach Musik gemalt)

Zuletzt kommen wir jetzt zu **Paul Cézanne**.

„Cézanne ist von den vier „patres“ des 20. Jahrhunderts der älteste und der einzige, der den Impressionismus nicht als fertiges Sprachmittel vorfand, sondern Zeuge seiner Entstehung war“, schreibt Werner Hofmann<sup>5</sup> – und Max Beckmann 1948 in einem Brief an eine Malerin:

*“Ich kann Sie nur immer auf Cézanne hinweisen. Ihm ist es gelungen, eine gewaltige neue Bildarchitektur zu schaffen, in der er wirklich ein letzter alter Meister – oder besser gesagt, endlich ein neuer „Meister“ geworden ist, der gleichberechtigt neben Piero della Francesca und Uccello, Grünewald, Orcagna, Tizian, Greco, Goya und van Gogh steht. Nehmen Sie auf einer ganz anderen Seite noch die alten Zauberer Hieronymus Bosch, Rembrandt und als Blüte aus dem trockenen England William Blake, so haben Sie eine ganz nette Reihe von Freunden, die Sie auf Ihrem dornenvollen Pfade – dem Entfliehen der menschlichen Leidenschaften in die Phantasiepaleste der Kunst – begleiten können. Vergessen sie nicht die Natur, durch die Cézanne, wie er sagte, klassisch werden wollte. Gehen Sie viel spazieren, verschmähen Sie möglichst das verderbliche Auto,...“<sup>6</sup>*

Bei Cézanne finden wir einerseits noch die impressionistische Poetik der Freilichtmalerei – plein-air – andererseits die strukturierende Zerlegung bzw. Aufgliederung von Farbe und Raum.

In der Kleinstruktur des Pinselgewebes, in der hellen Farbigkeit der Palette – aus der übrigens schwarz verbannt ist – lässt sich ein Verzicht auf Schatten und die gewohnte Körpermodellierung feststellen.

---

<sup>5</sup> Werner Hofmann, S. 217

<sup>6</sup> Künstlerbriefe, S. 628

Im Unterschied zu den Impressionisten werden bei Cézanne die Pinselstriche breiter und länger, eigenmächtiger, ihr Forminhalt wird betont, sie ordnen sich zu diagonalen oder waagrechten Lagen und sich überlagernden Blöcken. Die sog. *Taches* (franz. la tache=der Fleck)

Es sind keine spontanen Wahrnehmungen, die Cézanne malt, sondern Konstruktionen, Systematisierung, von Cézanne selbst als Modulation bezeichnet. Diese Addition der Farblöcke wird besonders in den späten Aquarellen deutlich: Hier sei als Beispiel das Aquarell MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE um 1905 gezeigt.

Cézanne selbst formuliert es in einem Brief an Emile Bernard Cézanne 1904: „Erlauben Sie mir, zu wiederholen, was ich Ihnen schon hier sagte: Man behandle die Natur gemäß dem Zylinder, der Kugel und dem Kegel und bringe das Ganze in die richtige Perspektive, sodass jede Seite eines Objektes, einer Fläche, nach einem Mittelpunkt führt.“<sup>7</sup>

Die Aufhebung des Illusionismus geschieht bei Cézanne vor allem durch die Auflösung der Tiefenperspektive, sodaß die Dinge dem normalen Raumpfinden entzogen und in sich geschlossen scheinen.

(Bildbeispiel das Leinwandgemälde Sainte-Victoire 1904-06)

Räumlichkeit, Perspektive, naturalistische Abbildung und Realität werden bedeutungslos und dadurch erfolgt eine vollkommene Abkehr von jeglichem Illusionismus.

Auch das Volumen der dargestellten Gegenstände und Gestalten wird einem Reduktionsprozess unterworfen, indem die Körperlichkeit der Materialien in geometrische Grundelemente zerlegt wird, die dann wieder zu komplexen Körperformen kombiniert werden.

Das STILLEBEN MIT TELLER UND FRÜCHTEN um 1890 zeigt uns, auf welcher neuartigen Art er hier das Licht entstehen lässt – nicht wie vormals als *Lichthöhlung* oder *Weißhöhlung* aufgesetzt – sondern durch Weglassen: der Untergrund, die blanke weiße Leinwand vermittelt das zuoberst aufliegende Licht.

Sie ahnen es, die geometrischen Formen wie Kugel, Kegel und Zylinder sollten für die Kubisten wichtig werden.

Mit ihrer Systematisierung von Farbe und Raumstruktur bereiteten demnach vor allem Cézanne und Seurat den Boden für die strenge Formenanalyse der Kubisten vor.

Beispiel: DIE GROSSEN BADENDEN, 1898 – 1905 entstanden

---

<sup>7</sup> Künstlerbriefe, S. 761



Hier geht es also nicht um die Gestaltung des dargestellten Menschen, sondern um Farbwerte und Formteile.

Dabei werden die Gegenstände ihrer Dreidimensionalität beraubt und in flächige Formen verwandelt.

Wenn wir diese Bildsprache bei den Gemälden Cézannes erkennen, und sie mit dem Schlüsselbild des Kubismus vergleichen, so können wir diese Entwicklung nachvollziehen:

1908 zeigt Henri Kahnweiler erstmals Picassos DEMOISELLES D'AVIGNONS, 1907 entstanden.

Zusammenfassend können wir sagen: bereits die Impressionisten, vor allem aber diese vier Künstler gingen nicht mehr auf die Stofflichkeit der verschiedenen Gegenstände ein, die Pinselschrift ruft für alle ein und dieselbe Flächentextur hervor. Diese Wendung zur Flächenarchitektur beginnt in dem Augenblick, in dem die stoffliche Körperlichkeit der Wahrnehmungswelt mit ihren verschiedenen Konsistenzgraden aufhört, Darstellungsziel zu sein.

Lassen Sie mich zum Schluß nochmals Cézanne zitieren; er schreibt in einem Brief an Bernard 1905

*„Da ich nun alt bin – fast siebzig Jahr – sind die Farbeindrücke, die das Licht hervorbringen, die Ursache von Abstraktionen, die mir weder erlauben, meine Leinwand ganz zu bedecken, noch die Abgrenzung der Objekte ganz zu verfolgen...daraus ergibt sich, dass mein Abbild oder Gemälde unvollständig ist...“<sup>8</sup>*

Mit diesen Inkunabeln der Unvollständigkeit, dem Weglassen, der Reduktion möchte ich meinen Vortrag beenden....

...und bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit

---

<sup>8</sup> Künstlerbriefe, S. 766