

Ein Dialog zwischen Kunst und Wissenschaft

Gedanken zur Paul-Klee-Professur / Von Gottfried Böhm

Die „Paul-Klee-Professur für bildende Kunst“ wird in regelmäßigem Turnus an der Universität Gießen eingerichtet. Sie ist in Form eines Preises vergeben, der mit 10000 DM dotiert ist. Erster Preisträger ist der Maler Gerhard Hoehme. Anlässlich der Einrichtung der Künstlerprofessur hielt Prof. Dr. Gottfried Böhm (Kunstgeschichtliches Seminar) die folgende Rede.

Was uns heute hier zusammenführt, bedeutet nicht nur für diese Universität und in ihrer Geschichte ein *Novum*. Die Verleihung der Paul-Klee-Professur an Gerhard Hoehme will nicht nur eine weitere Gastprofessur sein oder ein weiterer Preis. Sie ist vielmehr der Versuch, einen *Dialog* zu begründen: zwischen Institutionen, Fächern und Personen in unserer Kultur, die sorgsam vermeiden, sich gegenseitig ernst zu nehmen. Nicht, daß Wissenschaftler die Kunst oder die Künstler nicht schätzten. Aber doch eher nebenstündlich, nach getaner Arbeit, zur Entspannung. Wo sie – die Künstler – dagegen Anteil haben am offenen Erfahrungs- und Erkenntnisprozeß, wo sie selbst entscheidend dazu beitragen: das zu sagen, was wir für „wirklich“ halten dürfen, über diesen Punkt, den einzigen, der ernsthaft zählt, gibt es kaum ein Gespräch. Man mag die Künste im Unterschied zur Wissenschaft unnützlich nennen, ihre Funktion im menschlichen Lebens- und Erkenntnishaushalt ist unübersehbar.

Wenn ich in diesem Zusammenhang von Kunst rede, so meine ich die sehr besondere Rolle der *bildenden Künste*. Im Fortgang der Moderne haben sie sich weitgehend entliterarisiert. Ihr Geschäft und ihre Chance ist eher das ausdrückliche und beredete *Schweigen*: Es verlangt andere als lediglich begrifflich-sprachliche Zugänge, eine *Kultur des Auges*, überhaupt: *der Sinne*. Die literarische Form (und ihre Gattungen) steht den begrifflichen und diskursiven Prozessen der Wissenschaften dagegen sehr viel näher. Manch einer wird sich der in Gießen neu eingerichteten Disziplin für angewandte Theaterwissenschaft erinnern oder an die Frankfurter *Poetik*-Vorlesung, die seit Jahren Brücken zwischen Literatur und dem akademischen Publikum schlägt. Dergleichen ist für die bildenden Künste nie versucht worden. Zweifellos auch deshalb, weil diejenige Disziplin, die auf eine natürliche Weise den Zusammenhang zwischen den Künsten und der Wissenschaft selbst beinhaltet, nämlich die *Kunstgeschichte*, diese Aufgabe nicht erkannte oder nicht verfolgen wollte. Wenn die Kunstgeschichte unter den Disziplinen der Universität einen besonderen, d. h. ihren spezifischen Rang beanspruchen darf, dann vermutlich deshalb, weil durch ihr Territorium *die Grenzen zweier*



Detail aus: das Peitschenbild

das Peitschenbild, 1977
136,5 x 126 cm, Gesamthöhe 200 cm
Acrylfarbe/Foto/Polyäthylen-Schnüre auf Holz

Bereiche verlaufen, Bereiche, die in der europäischen Geschichte nicht nur in Verbundenheit, sondern vielfach in Feindschaft einander zugeneigt waren. Die sinnlichen, die banausischen, die fingierenden Künste und die allein zur Wahrheit (oder: zum *Realitätsbezug*) befähigten Wissenschaften, zwischen ihnen ist ein alter Streit (seit der Antike) nicht wirklich bereinigt. Der Vorwurf des *Scheins*, des *mangelnden Nutzens*, bürgert die Kunst aus einer verbindlichen und zuverlässigen Welt aus. Ein altes Stigma, gewiß. Es nahm hundert Gesichter an und erfuhr unzählige Transformationen, worüber zu sprechen jetzt nicht die Zeit ist. Was sich daraus bis zum heutigen Tag vererbte, ist der *Wettkampf um Anerkennung*. Dieser Wettkampf bricht immer neu aus, z. B. wenn es ein Künstler unternimmt, auf seine eigensinnige Weise *das alte Wagnis z. B. der Malerei* neu einzugehen (tätig zu erkunden, was wir für selbstverständlich halten und ein *Bild* nennen). Wenn er es unternimmt, den Regeln seines künstlerischen Verfahrens, den Grundimpulsen seiner Imagination folgend, Bedingungen *und* Ergebnis in einer Hand vereinigend, zu neuen *Zielen* aufzubrechen.

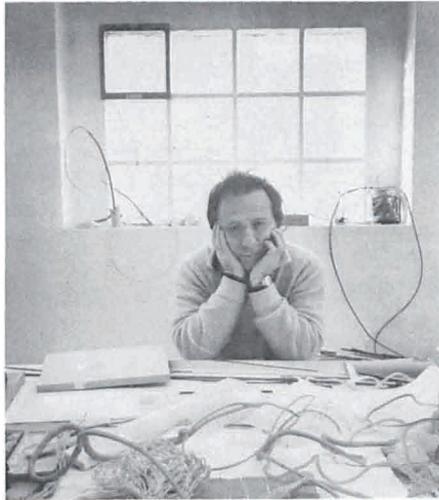
Diese Möglichkeit, welche die Kunst und die Künstler besitzen, hat nur ein einziges unwägbares *Korrektiv*, daß nämlich ein Werk *gelingt*. Wie gesagt: auch die Bedingungen dieses Gelingens stehen nicht fest, sie liegen im Dunkeln, verändern sich historisch, vor allem sind sie *unmanipulierbar*. Ei-

ne solche Möglichkeit – inmitten einer technisch durchwirkten Zivilisation – *stößt* viele ab, zugleich *fasziniert* sie auch manchen. Sie *stößt* ab, weil sie scheinbar privat ist, außerhalb der Vernunft, auf jener Spielwiese, wo die halbwegs domestizierten Verrückten (die Künstler) ihre Possen reißen und ihre Geschäfte machen. Sie fasziniert, weil eben die Künstler vielleicht die letzte *Existenzform* leben, in der die Voraussetzungen des Entstehens, das Entstehen selbst und sein Ergebnis (das Werk), noch in *einer Hand* sind, zumindest in einer Verantwortung. Der Künstler ist, trotz aller Irritationen, trotz aller ätzenden Proben der Avantgarden und manchem Schindluder, einer der letzten, dem sich von Grund auf zu verantworten zugestanden wird, der seine *Horizonte* offen und in Bewegung zu halten vermag. Das Glück, im Zentrum beweglicher Horizonte zu leben, ist unter Bedingungen expandierender Bürokratie und dem zivilisatorischen Gesetz der Berechenbarkeit von erheblicher Attraktion. Viele Werke, auch und besonders die neuen und neuesten, zeugen auf ihre Weise davon. Auch wenn die moderne Kunst nur selten eine offizielle Rolle erfüllt, die Künstler gesellschaftlich am Rande leben. Auch wenn das Chaos der Stilrichtungen und Ausdrucksformen, der Erweiterungen und Verengungen des Kunstbegriffs vor allem dem Laien – undurchschaubar ist. Es gibt Gründe in der Kunst selbst und in der kulturellen Bedürfnislage, die jenen beispiellosen Erfolg der Kunst der sogenannten

Klassischen Moderne in Gang setzten, wie wir ihn seit etwa einem Jahrzehnt erleben. Man wird diesen „Erfolg“ mit Skepsis sehen, vor allem wenn man die Welle von Museumsneugründungen (die im letzten Jahrzehnt stattfanden) und die hunderttausende, die Kunstausstellungen besuchen, als einzige Zeichen und Ergebnisse dieses Erfolges ansieht. Wie auch immer: in einer durch- und durchgeplanten, z. B. einer touristisierten Welt, schwindet die Chance, etwas *Fremdes* – neue Horizonte – noch wirklich zu erleben. Die globalen Kommunikationstechniken reichen bis in den letzten Winkel. Wo auch immer der Reisehungrige ankommen mag: was er kennt, ist schon da.

Der *Schwund von Andersartigkeit* der Chance, über sich selbst hinaus- und deshalb auf sich zurückzukommen, macht den Künstler zu einem der letzten wirklichen *Abenteurer* und – was vielleicht dasselbe ist – zu einem der letzten oder ersten? *Metaphysiker*. Die Kunstgeschichte als eine akademische Disziplin hätte die unglaubliche Aufgabe, diese Spannung in ihren Grenzen aufzubauen, sie auszuhalten und auszutragen. Hier liegen die Motive, die uns veranlaßten, mit Gerhard Hoehme und der Künstlerprofessur ein Experiment zu beginnen, welches den *Dialog zwischen Wissenschaft und Kunst* fördern möchte. Der natürliche Inhalt dieses Dialogs ist keine vorschnelle Fraternisierung, auch keine Versöhnungstour zwischen Konfliktgruppen. Der Inhalt dieses Dialogs hat mit *harter Arbeit* zu tun. Sie besteht darin, die eigenen Denk- und Erfahrungsformen der Kunst kennenzulernen, sich in sie einzuüben. Nicht um die Bilder nur um so gründlicher auf Begriffe zu bringen. Sondern um ihre Begriffbarkeit und ihre Stummheit in *gleicher* Weise zu erfahren. Die Stummheit moderner Bilder ist ihr *Stachel* und zugleich ihr *Reichtum*. Sie erschließt sich dem, der sich auf den Weg macht. Sie sprechen auf eine genuine und durch nichts (auch nicht durch wissenschaftliche Begriffe) ersetzbare Weise von der Realität. Darin ist jedes wichtige Bild ein ernstzunehmender Gesprächspartner. Die Studenten der Kunstgeschichte sind diejenigen, die aus diesem Unternehmen zu einem letztlich professionellen Umgang geführt werden sollen. Obwohl sie nicht die einzigen, vielleicht nicht einmal die wichtigsten Adressaten sind. Der Dialog Kunst – Wissenschaft/Künstler – Wissenschaftler geht im Grunde *jeden* an, der einer Universität zugehört oder zugehörte.

Es war in der intellektuellen Debatte der 60er Jahre viel von den *zwei getrennten Kulturen* die Rede, der literarischen und der naturwissenschaftlichen Intelligenz. Ich will die alten Argumente nicht aufwärmen. Inzwischen hat sich die Lage verschärft. Seitdem in das öffentliche Bewußtsein getreten



Gerhard Hoehme

ist, daß sich die technische Zivilisation auch ohne Kriege, aus ihr innewohnenden Deformationen, selbst zu vernichten vermag, seitdem hat sich die Rolle der Wissenschaft und die Verantwortung des Wissenschaftlers, in gleichem Maße aber auch die Rolle der Kunst – was vielfach übersehen wird – verändert. Ihr produktiver Beitrag zur Kultur läßt sich auf eine neue Weise würdigen. An der Fortdauer von Verwerfungen zwischen den Wissenschaften und den Künsten ist freilich nicht zu zweifeln und damit an einem lebendigen Bedarf zu jenem Dialog, den wir meinen. Jene Verwerfungen setzen sich als Methoden- oder als Selbstverständnisdebatten bis in die einzelnen Geisteswissenschaften, auch in der Kunstgeschichte, fort. Manch einer, der dieses Unternehmen einer *Künstlerprofessur* schon deshalb für unwissenschaftlich und unzulänglich hält, weil es nicht der *Historisierung* der Kunst dient. In der Tat, darüber wäre methodisch unter Kunstwissenschaftlern jeder Richtung zu streiten, ob die Aufgabe ihrer Disziplinen ausschließlich in der *Ordnung des Vergangenen* oder vielleicht auch in der *Würdigung* dessen besteht, was in der Vergangenheit und in der Gegenwart den *Anspruch auf Sinn* stellt, den aktuellen Anspruch, *verstanden* zu werden. Auf diesem Wege ist die Geschichte der modernen und der zeitgenössischen Kunst, die *Befreundung* des Kunsthistorikers mit dem Künstler, eine wichtige und sinnvolle Aufgabe. Welchen Stellenwert der Arbeitsort Atelier auch für den reflektierenden Kunstwissenschaftler hat, das suchen wir bereits in der Vergangenheit in einer „Seminar und Atelier“ genannten Reihe von Gesprächen auszukundschaften. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Der Kunsthistoriker kann sich vom Künstler nicht die Aufgabe der Interpretation abnehmen lassen. Der Künstler ist selbst – wenn er mit der Arbeit fertig ist – nur ein erster (nicht selten höchst befangener) Interpret. *Dennoch* gibt

es eine jeweilige *Logik* des Vorgehens, einen *Schatz* von Erfahrungen, Grundsätze, diskursive Überlegungen, theoretische *Konzepte*: die kennenzulernen nicht nur den Künstler besser zu verstehen erlaubt, sondern überhaupt den Blick schärft für die besondere Erkenntnis- und Existenzform der Kunst. Der Name Paul Klees, den diese Professur führt, steht für diese spezifische Verbindung von Imagination und Reflexion, für die Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft auf eine beispielhafte Weise. Es sind im übrigen nicht nur Fragen, die Spezialisten der Moderne, einer Zeitgeschichte der Kunst, interessieren sollten. Vielleicht überzeugt auch den einen oder anderen Freund der älteren Geschichte das Faktum, daß es die *Augen der Künstler* waren und sind, die uns – meist vermittelt über ihre Werke – die Kunst der Vergangenheit immer wieder neu zu sehen erlauben. Der Impressionismus z. B., der Kubismus oder der abstrakte Expressionismus (etc.) sind nicht nur neue Glieder, welche die Kette der Geschichte verlängern, sie schließen jeweils auch eine Deutung der ganzen Geschichte der Kunst ein.

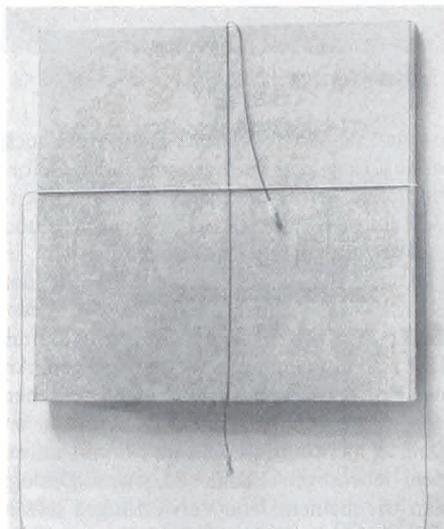
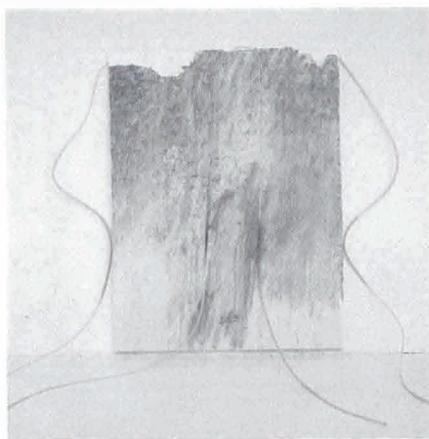
Wenn so ein paar Bemerkungen dazu gefallen sind, warum es den *Versuch dieser Professur* gibt, so sind wir Ihnen auch ein paar Bemerkungen darüber schuldig, warum es diesen Versuch – *ausgerechnet*, wird der eine oder andere sagen – in *Gießen* gibt. Um es kurz zu machen: Es sind gerade die massiven *Standortnachteile*, die uns die Schärfe der angesprochenen Konflikte zwischen den Kulturen vor Augen führen, aber auch die Chancen eines solchen Dialogs. Es erforderte alle Anstrengungen, dergleichen unter den Bedingungen eines kümmerlich ausgestatteten Institutes zu realisieren.

Es ist wahrlich *keine materielle Fülle*, aus der wir schöpfen, diesen Eindruck (sollte er entstanden sein) muß ich dementieren. Ohne die Hilfe von dritter Seite wäre nichts geschehen. Um nur eine Zahl zu nennen: Wir sind imstande, pro Student und Jahr etwa ein Buch zu kaufen. Dennoch ist von der *Sorge* um die Existenz der sog. *kleinen* Fächer viel die Rede. Mitunter sieht es aus, als wäre es die Sorge, daß sie auch wirklich klein und arm bleiben. Ich will nicht an die Klagemauer treten. Ein Hinweis auf diese Seite der Situation gehört freilich zur Sache. Erlauben Sie mir, noch einen Punkt anzusprechen, in dem sich das Selbstverständnis der Universität – ungewollt – enthüllt. Die Justus-Liebig-Universität, mit einem Sachhaushalt von etwa 130 Millionen, verfügt nicht über den bescheidensten Raum, z. B. Bilder auszustellen. Sie leistet sich diesen Zustand weitgehend klaglos. Stünde nicht zufällig die alte UB für einige Monate leer, uns hätten auch die räumlichen Voraussetzungen für dieses Unternehmen gefehlt. Heißt es denn, die Aufgabe einer Universität

mißverstehen, wenn sie mit bescheidensten Mitteln einen Ort für die Kultur des Auges schafft?

Die Umstände und Motive dieser Professur sind erläutert. Auf ihren Nutzen für die Ausbildung der Studenten brauche ich nicht weiter einzugehen. Daß wir uns heute hier zusammenfinden können, dafür schulden wir und alle diejenigen, die von dem Unternehmen profitieren werden, großen Dank. Wir danken dem Morat-Institut in Freiburg für die finanzielle Unterstützung, wir danken dem Präsidenten für etliche Hilfe, der Gießener Hochschulgesellschaft, in der Person ihres Präsidenten Dr. Pflug, für finanzielle Unterstützung, dem Kultusministerium für manches Wohlwollen, auf dessen zukünftige Erträge wir hoffen. Wir danken Felix Klee, dem Sohn von Paul Klee, für die Zustimmung, unser Unternehmen mit dem Namen und dem Andenken seines Vaters verbinden zu dürfen. Ich danke allen Mitarbeitern und Kollegen, deren Engagement die Sache ermöglichte und Durststrecken überwinden half. Wir danken den Kommilitoninnen und Kommilitonen, die sich in Offenheit gegenüber dem Neuen schon in der Vergangenheit übten und deren Verständnisbereitschaft über das zukünftige Gelingen entscheiden wird. *Vor allem* aber, und damit komme ich zum Kern, vor allem aber danken wir Gerhard Hoehme, daß er bereit war, diese Professur anzutreten, ihr Wagnis nicht scheute.

Gerhard Hoehme wird sich in den nächsten Wochen durch seine Arbeit am besten selbst vorstellen. Dem will ich nicht vorgreifen, nur einige Anmerkungen, die ihnen Person und Werk des Malers etwas verdeutlichen möchten. Gerhard Hoehme ist auf eine selbstverständliche Weise der erste Inhaber der Paul-Klee-Professur. Allein schon deshalb, weil sein Werk in der deutschen Nachkriegskunst (und darüber hinaus) exemplarischen Rang besitzt, in der Geschichte der neueren Kunst sich in vielerlei Weise auszeichnet. Es ist nicht nur das *Exempel* eines *Stiles* oder einer *Schule* – obwohl Gerhard Hoehme immer wieder als einer der wichtigen Autoren des deutschen *Informel* gesehen und beschrieben wurde. Sie sind selbst noch jüngst, wie es schien, halb willig und halb unwillig in einem denkwürdigen Fernsehgespräch mit den Mitgliedern des *Informel* aufgetreten: mit Karl Otto Götz, Fred Thierler, Bernhard Schultze, K. R. H. Sonderborg, in Absenz von Emil Schumacher, der dieser Gruppe zuzurechnen ist. Ihre Arbeit ist mit diesem Kontext nicht begriffen. Wie kaum einer Ihrer Generation, der um 1920 Geborenen, die den 2. Weltkrieg von Anfang bis Ende durchlitten, als jemand, der zudem den Weg von Ost nach West gegangen ist, haben Sie eine eigene künstlerische Position definiert. Deren Rang dokumen-



Bilder: oben: *Herkules* (1978) Acrylfarbe auf Leinen; unten: *das Kreuzbild* (Damastbild, 1977).

tiert sich in einer Stetigkeit durch vier Jahrzehnte, die doch flexibel war gegenüber neuen Impulsen. Man hat Ihre Arbeit immer wieder von der expressiven Geste her begreifen wollen, das Informel und Sie darinnen, als eine neu-expressionistische Kunst beschrieben. Auch auf die Gefahr hin, jetzt über Ihre abwesenden Bilder zu sprechen, die vielleicht nur wenige der Anwesenden vor ihrem inneren Auge haben: Ihre Bilder sind als Dokumente einer subjektiven und gestischen Ausdruckssprache nur unzureichend beschrieben. Im Umgang mit der Farbe, überhaupt allen verwendeten Materialien, Fotos, Texten, Zahlen, Schnittmusterbögen schnüren, Drähten und was auch immer sonst zum Strandgut des täglichen Lebens gehört, und in Ihrer Malerei geborgen wird, bildet sich in den Bildern ein komplexer *Strom von Erfahren* aus. Zu ihm gehören ebenso obsessive persönliche wie allgemeine Erinnerungen, mythische Bildreste, Rückzüge, Korrekturen, Affekte, Leidenschaften, Reize für alle Sinne. Im Prozeß des Umgangs mit dem Material zeigt sich eine *Ordnung*. Sie verweist nicht auf eine bekannte

Welt, die sich darin einfach abbildete, sondern entwirft eine mögliche. Sie gibt das Sichtbare nicht wieder, sie macht sichtbar, um Paul Klees berühmten Satz dafür heranzuziehen. Die Überwindung des Gestischen, die Einbeziehung vielfältiger Schichten, Aspekte und Elemente der äußeren Welt schaffen sehr komplexe, anspielungsreiche Bilder. In ihnen fließen die Suche des Künstlers, seine Erfahrungen und Überlegungen und die Ansichten einer amorphen, einer immer wieder neu zu deutenden Wirklichkeit zusammen.

Wenn ich mich auf den eigenen Umgang mit Ihren Bildern stützen darf, so scheint mir vor allem die Anerkennung der eigenen Macht und Realität der Materie (stellvertretend in der Bildmaterie) eine Art Ursprungserfahrung zu sein. Ihr Wesen ist Vieldeutigkeit, Bewegung, Veränderung. Um einen Ihrer Texte mit dem Titel „Die Schnur ist die plastische Form des Heraklit'schen Demokritens“ zu zitieren: „Du kommst in ein Labyrinth. Es ist ein Labyrinth von Beziehungen, Verästelungen, Verknüpfungen, Verschnürungen, Abtastungen, Anschlüssen, Verknotungen, Auslösungen ... und immer wieder der Beziehungen und Verknüpfungen. Vergeiß Deine vertrauten, auf ein Gegenüber gerichteten Erwartungen. *Du bist mittendrin*. Laufe hindurch, überkreuze, verfolge, suche, messe ... und bringe mit hinein Deine Erinnerung und Wahrnehmung Deiner Umwelt ... Die Farbe ist entscheidend für den Inhalt ... Das Bild (imago) ist überall – es stellt sich ein im Strom des Entstehens und Vergehens: Es ist in Dir.“

Dieses Bildkonzept, in dem die *Grenzen* zwischen Innen und Außen, belebt und unbelebt, erinnert und gegenwärtig durchlässig werden – sich neue Identitäten ausbilden, etabliert auch einen neuen Begriff vom Künstler. Für ihn sind Sie, in meinen Augen, ein besonderes Vorbild. Er ist nicht länger der autonome Gestalter aus eigener Vollkommenheit und das vitale Originalgenie – eine romantische Erbschaft, die in Figuren wie Picasso bis tief ins 20. Jahrhundert hineinreicht. Der neue Künstler ist, wie Sie sagen, „mittendrin“: Er ist *Medium* und *Autor*, *Fragender* und *Antwortender*, *Führender* und *Denkender* zugleich. Indem er seine *Grenzen* einsieht, macht er sich offen für eines verschüttete tragische Motiv unserer Kultur: etwas anderes, als wir selbst sind, erfahren, die *Grenzen* unserer Wahrnehmung zu erforschen, über sie hinaus zu gelangen. „Wenn man nichts sieht, schaut man länger hin“, dieser paradoxe Satz spiegelt die genannte Intention auf eine knappe Weise.

Gerhard Hoehme war einer der ersten, wenn nicht der erste Maler, der die rechteckige begrenzte Bildfläche als eine *mögliche*, aber keineswegs bindende *Konvention* erkannt

In offenen Bildformen, welche die amerikanischen Maler später *shaped caucas* nannten, haben Sie daraus schon in den fünfziger Jahren die Konsequenz gezogen. Auch die Folge der Grundeinsicht in die Rolle und Bedeutung der Materie in der Malerei. Ihre Bilder öffnen sich den vielgestaltigen *Widersprüchen* der Gegenwart, deuten sie uns. Immer wieder sind dabei *neue* und überraschende *Bildlösungen* entstanden. Als alle Auguren Texte in Bildern, noch dazu in abstrakten, für ausgeschlossen hielten, haben

Sie einen Zyklus zu Gedichten Ihres Freundes Paul Celan gemalt. – In Bildern wie der „Römische Brief“ oder „Geschichte verträgt keine Sonne“ haben Sie die untergegangenen Möglichkeiten des Historienbildes auf eine neue Weise wiederentdeckt. – Sie haben die bildlichen Vorprägungen der Zivilisation, z. T. direkt übernommen, sie ins Gespräch gezogen, verändert, neu gedeutet: die Schnittmusterbilder und überhaupt die seit etwa 1967 entstehenden Schnurbilder (begleitet vom Manifest „Relationen“) belegen dies. – Sie haben sich die Form der situativ gebundenen Malerei angeeignet, sie im Environment des „Kaiserplatzkellers“ in Bonn zu einem ungewöhnlichen Erfahrungs-Raum ausgestaltet. Der dazuge-

hörige Text formuliert vielleicht auch eine allgemeinere *Maxime* für den Betrachter Ihrer Bilder. Sie lautete: „*Entregele deine Sinne*“. Als ein Werk der letzten Jahre, gleichzeitig als Ihr Abschied von der Professur der Düsseldorfer Akademie haben Sie in dem gewaltigen, vierteiligen *Etna-Projekt* (Untertitel: „Mythos und Wirklichkeit“) eine Art Summe, eine vorläufige Summe Ihrer Kunst gezogen.

Lieber Herr Hoehme, indem ich den Versuch mache, auch nur zu sagen, was zu Ihrer Arbeit gehört, bleibe ich umso mehr hinter ihr zurück. Vielleicht das richtige Ergebnis, um unsere Zuhörer neugierig zu machen, an dem Dialog teilzunehmen oder doch die Ausstellung anzuschauen – weniger ist es das, was man sich unter einer formvollendeten Laudatio vorstellen mag.

Wir danken Ihnen und freuen uns auf den Dialog, der von morgen an inmitten Ihrer Bilder stattfinden wird.