

# Tà katoptrizómena

Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

Heft 144 | [Home](#) | [Archiv](#) | [Newsletter](#) | [Impressum und Datenschutz](#) | [Das Magazin unterstützen](#)

## Vom Ankommen im Bild

*Vier Positionen aus dem Kunsthaus Kanten<sup>1</sup>*

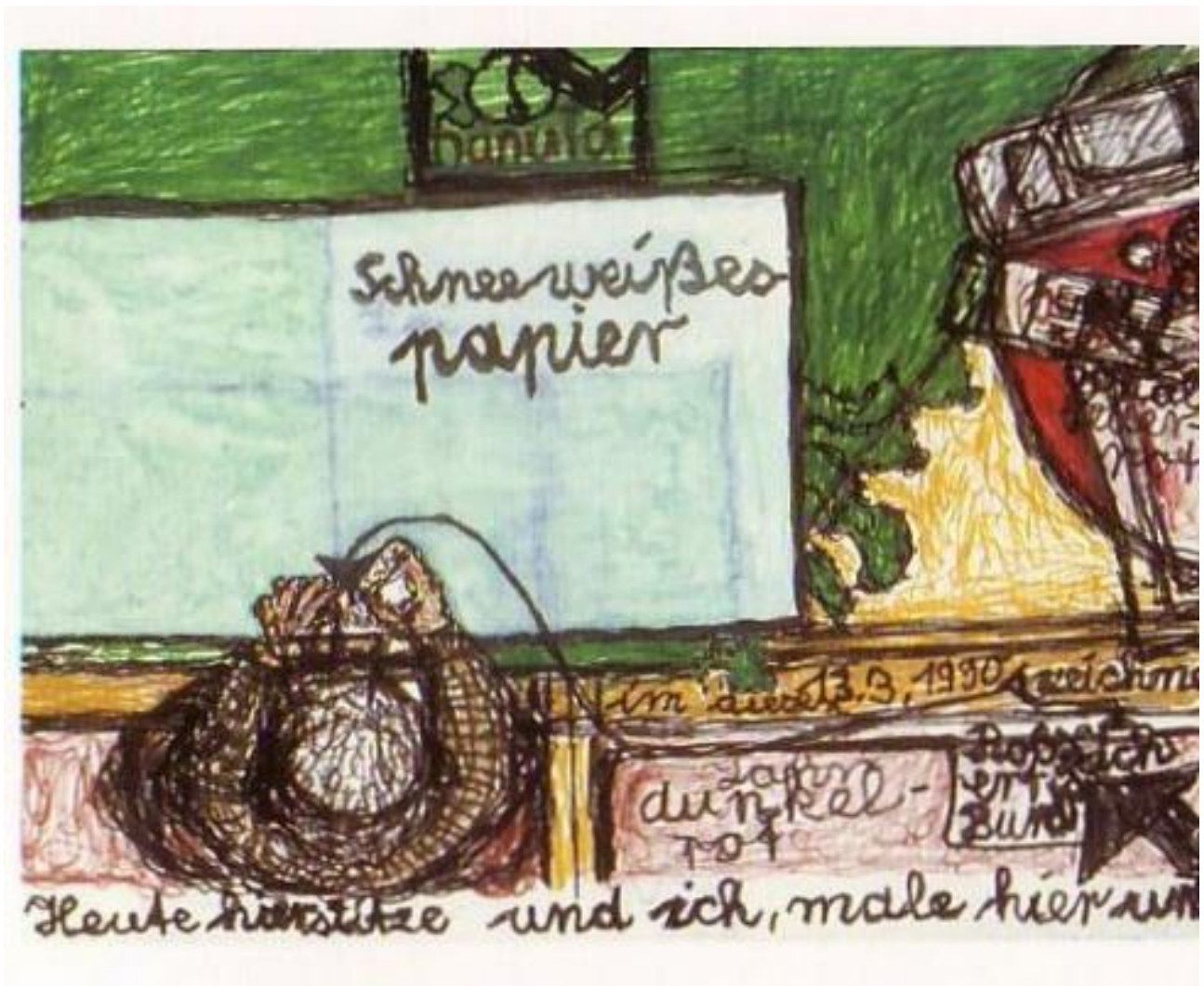
Gisela Steinlechner

**Robert Burda**



*„Heute am 13.12. die hintere Gelenkwagentür die ganze breite Kein Einstieg mit feuerrote Wasserfarbe geschrieben 13.12.1999“.*

Solche Protokollierungen sind auf den Bildern **Robert Burdas** oft zu finden. Er unterschreibt nicht nur als Künstler, sondern beschreibt auch, wann und wo er etwas gemacht hat, mit welchen Farben und was es darstellen soll. Letzteres ist meist mehr als überflüssig, da Burda in seinen Zeichnungen ohnehin skrupulös genau vorgeht. Besonders zeigt sich das in den Aufsichten von erinnerten oder aktuell benutzten Innenräumen, in denen der Künstler nicht nur die exakte Anordnung und Beschaffenheit der Einrichtung wiedergibt, sondern wiederholt auch sich selbst aus der Vogelschauerspektive darstellt, wie er „Heute hier“ am Tisch sitzt, vor sich ein „Schneeweißpapier“, das er im Begriff ist zu bemalen.



Solche Bildinschriften „unterstreichen die Funktion der Werke als demonstrative Verortung des Zeichners und Malers in Zeit und Raum der von allen geteilten Realität.“ – so Thomas Röske in einem Katalogbeitrag zu Robert Burda.<sup>2</sup>

In der Art Brut und besonders auch in den in historischen Psychiatrien produzierten Kunstwerken trifft man oft auf Verfahren wie diese: zeremoniell ausgeschmückte Datumsangaben und Namensnennungen, beschwörende Wiederholungen von Umständen und Zusammenhängen, das Pochen auf Wirksamkeit und immer wieder der Verweis auf die eigene Autorschaft. Dass dies in einer Situation der völligen Entrechtung und Anonymisierung von existenzieller Bedeutung war, liegt auf der Hand, doch auch unter den geänderten Bedingungen moderner Einrichtungen bleiben die Fragen nach der gesellschaftlichen Sichtbarkeit, nach Teilnahme und Anerkennung für viele Produzenten virulent. Der Erfahrung von Marginalisierung setzt Robert Burda seine künstlerische Behauptung eines „Gesamtplans“<sup>3</sup> gegenüber, sowie eine von ihm selbst hergestellte und kraft seiner Zeichnungen verifizierte Ordnung.

Was hat es nun aber mit den abstrakten Farbfeldmalereien auf sich, die Robert Burda seit einigen Jahren ebenfalls herstellt? Hat er sich in diesen Blättern von der Notwendigkeit der Verortung und Selbstaufzeichnung befreit, um sich ganz dem assoziativen Spiel der Farben zu überlassen? Freilich laufen auch hier noch die Inschriften des Künstlers mit, in denen er Zeit und Ort der Maltätigkeit protokolliert: „heute haben wir den 1.10. Montag 2012



die fünf Farben [...] heute haben wir den 11.10. Donnerstag 2012 neun Farben gemacht“ etc. Immer noch vertritt und bezeugt das Gemachte den Urheber, doch nunmehr ohne auf konkrete Gegenstände, Vorbilder und Erinnerungen zu verweisen. Stattdessen gilt hier die Evidenz der Farben, die nichts anderes mehr darstellen als sich selbst. In delikaten Anordnungen besetzen sie das Blatt, verbreiten ihre vom Tagesgeschehen, von Stundenplänen, Hausordnungen und Räumlichkeiten unbehelligte Atmosphäre und ihr spezielles Licht.

Robert Burdas Mal- und Zeichenkunst ist keine „spontane“, sie entfaltet sich in einem ständigen, auch laut geführten Selbstgespräch, in dem Fragen nach dem Motiv und seiner Bedeutung gestellt werden, zeitliche und biografische Zusammenhänge erkundet und nicht zuletzt auch Entscheidungen über die Wahl der Farben getroffen werden. All das geschieht mit Bedacht und größter Sorgfalt, dennoch überraschen Burdas Bilder



oft durch ihre beherzten Farbkompositionen. So malte er 2009 einen Unterstand für Bienenkörbe in der Landschaft einer „Nordheide“, die er leuchtend violett einfärbte, mit grünen Grasinseln, Bäumen und Büschen darin. Die detailgenaue, realistische Darstellung erhält dadurch eine unerwartet expressive Note, der Bildraum öffnet sich für einen frischen *Farbwind*.

Die wie in einem Malkasten angeordneten quadratischen oder kreisförmigen Farbfelder scheinen nun völlig losgelöst von jeder abbildenden Funktion, doch tragen sie immer noch den Prozess der Farbfindung in sich. Es sind fein abgestufte Farbmischungen mit unterschiedlichen Zonen der Deckung und Durchlässigkeit, manche aufgewühlt vom Pinselstrich oder wolkeig moduliert, gezeichnet von Wasserrändern und kleinen Rauheiten des Papiers. Nichts weist darauf hin, dass die Anordnung der Farben auf dem Blatt einer strengen vorformulierten Systematik folgt, eher ist anzunehmen, dass sich die Abfolge sukzessiv und assoziativ ergeben hat, angeleitet durch Schwingungen und „magnetische“ Beziehungen zwischen den Farbfeldern, vielleicht auch beeinflusst von der aktuellen Materiallage auf dem Zeichentisch. Es gibt dunklere, gedecktere Paletten und solche, in denen bunt gemischt wird, manchmal überwiegen auf einem Blatt kühle, helle oder warme Farbtöne, aber nie bleiben solche Farbfamilien gänzlich unter sich.



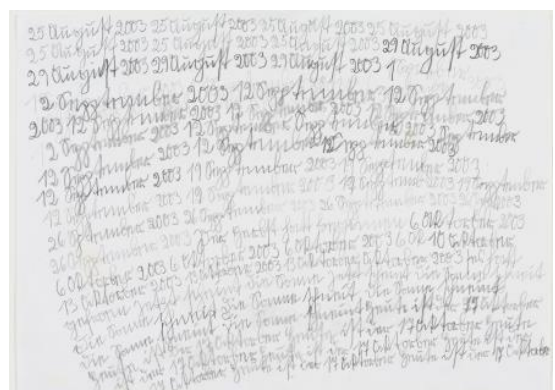
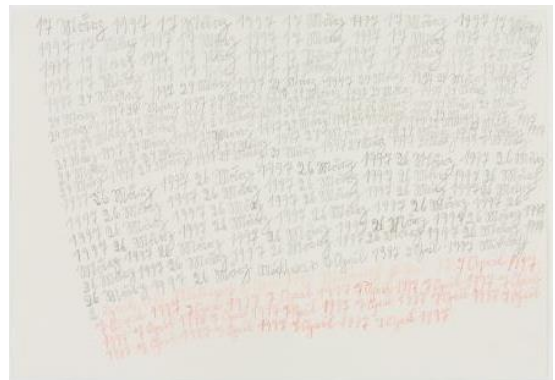
Der serielle, tabellarische Charakter der Zeichnungen erfährt hier eine Öffnung hin zum Modell der *Konstellation*, wie es in der Konkreten Poesie der 1950er Jahre als ästhetisches Programm formuliert wurde. Eugen Gomringer fasste es unter den Stichworten „knappheit [...] konzentration und einfachheit“ zusammen.<sup>4</sup> Die Wörter werden im konkreten Gedicht nicht mehr durch syntaktische Mittel zueinander in Beziehung gesetzt, „sondern durch ihre materielle, konkrete Anwesenheit im selben Raum. Dadurch entstehen statt der einen Beziehung meist deren mehrere in verschiedenen Richtungen [...]“.<sup>5</sup> Was durch Robert Burdas serielle Farb-Konstellationen im Bildraum entsteht, ist eine Ordnung in der Schwebe, eine, die sich meist über den Verlauf von mehreren mit Datum vermerkten Ateliertagen einstellt – insofern ist auch hier das Kalendrische noch als Qualität wirksam, aber eben buchstäblich im Wasser der Farbmischungen gelöst und einer anderen, ästhetisch-assoziativen Logik überantwortet.

Auch eine Verwandtschaft zum Format der Farbentabelle klingt hier an; von **Josef Heinrich Grebing** (1879-1940), einem überaus produktiven Künstler aus der Sammlung Prinzhorn, ist eine solche undatierte Farbentabelle überliefert. Sie ist Bestandteil einer kunstvoll ausgeführten Arbeit auf Zeichenkarton, in der Grebing neben den Farbquadraten auch verschiedene Symbole aus astrologischen, geheimsprachlichen und anderen Systemen in eine tabellarische Anordnung gebracht hat. Der ehemalige Kaufmann aus Magdeburg fertigte unentwegt Kalendarien, Listen, Tagespläne und andere Verzeichnisse an, um seiner aus den Fugen geratenen Welt wieder habhaft zu werden, indem er sie in überschaubare konkrete Ordnungen und Gestaltungen übersetzte.<sup>6</sup>

Auf manchen Blättern hat Robert Burda, so wie auch Grebing, unter den Farbfeldern mit Bleistift den jeweiligen Namen notiert und zusätzlich mit einem kleinen Pfeil zugeordnet – wie um das Band zwischen Farbe und Benennung noch enger zu knüpfen. Dabei mischt Burda gängige Farbbezeichnungen mit selbst erfundenen wie *Pilzbraun*, *Lilaeffektegrün*, *Hautfarbegold* oder *Nashorngrau*. Auch hier erweist sich das Feld der Beziehungen und Anverwandlungen als offen und zugleich begründet der konkreten Anschauung des Künstlers und seiner fein eingestellten Wahrnehmung. Vielleicht ist Robert Burda damit zu einer neuen, gelasseneren Art der Selbstvergewisserung gelangt; diese bedarf nicht mehr des zeichnerischen Wiederherstellens erinnelter Räume und Situationen, sondern vollzieht sich im Prozess des Malens selbst. Indem die Farben eine nach der anderen in Erscheinung treten, stecken sie das Feld desjenigen ab, der sie gemischt und „gemacht“ hat (worüber Burda sich immer noch ein wenig zu wundern scheint). So beschließt er das Blatt mit dem Satz: „Ich habe alle kleine runde Wasserfarbe mit schneeweiße Wasserfarbe gemischt heute den 10. 2. Montag 2014 wo ich noch mit 71 Jahre bin?“

### Heinrich Büning

Kolonnen, Reihen, Häuserzeilen, Wiederholungen, Ordnung, Gleichförmigkeit – das mögen die ersten Assoziationen sein, die die seriellen Zeichnungen und Schriftbilder Heinrich Bünings bei Betrachtern auslösen. Doch ist es nie das Gleiche, das hier litaneiartig aneinandergereiht wird. Die oftmalige Wiederholung der Datumsangabe oder eines zeichnerischen Elements produziert kleine Variationen und Abweichungen, die sich im Verlauf des Arbeitsprozesses auf der Bildebene zu rhythmischen Verschiebungen auswachsen. Das kalendarische Modell, das als Matrix so gut wie allen künstlerischen Arbeiten Bünings zugrunde liegt, bildet hier nicht (oder nicht nur) die abstrakte, gleichgültige Zeit ab, sondern es veranschaulicht und konkretisiert Zeit als subjektiv erfahrene Ausdehnung, als Verlauf, als eine Gestalt gewordene Spur.

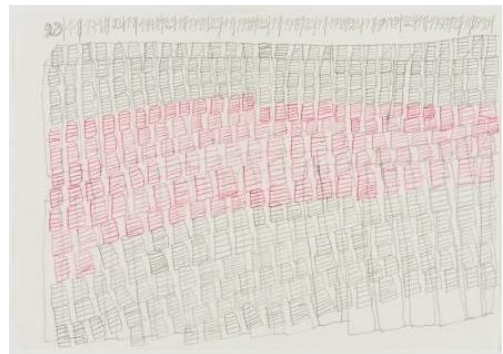
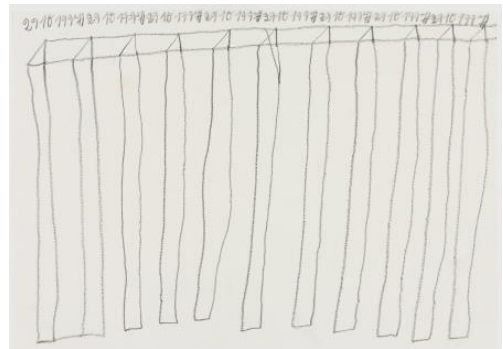


Bünings Arbeiten setzen stets mit dem jeweiligen Datum an, als ob der Künstler sich immer wieder von neuem dieser allgemeinsten Übereinkunft vergewissern wollte. Mit der Nennung des Datums verortet er sich und sein Tun im Gesellschaftlichen wie im Kosmischen – wir alle *teilen* dieselbe Zeit, so unterschiedlich die individuellen Lebensformen und Geschwindigkeiten auch sein mögen. Ohne Datum also kein Anfang, und kein Anfang, der ohne Wiederholung bleibt: In mehrfacher Ausführung zielt die Datumsangabe den oberen Rand des Blattes, als einfache oder doppelte Kopfzeile, oder – wie in den Schriftbildern – auch mehrzeilige Absätze bildend. Wird an einem späteren Tag an einem Schriftblatt weitergearbeitet, so wird das neue Datum zur Serie

erhoben und bis zur nächsten Zäsur weitergeführt. Solche *Tagsätze* sind oft durch Verwendung verschiedener Farbstifte gekennzeichnet, manchmal bildet sich die jeweilige *Tagesverfassung* auch in der wechselnden Druckstärke des Bleistifts ab oder im leicht veränderten Duktus der Schriftzüge. Es entsteht so ein schlingernder horizontaler Streifenteppich; kommen dieselben Wort- und Zahleneinheiten in mehreren Zeilen übereinander zu stehen, dann zeichnen sich auf dem Blatt auch vertikale Wortkolonnen und Zahlensäulen ab.

All das vermittelt vor allem eines: Struktur, und zwar eine bewegte und bewegliche Struktur, moduliert von kleinen Unregelmäßigkeiten, Ausreißern und Überblendungen. Nur selten mischt der Verfasser unter seine Datums-Mantren auch kursorische Eintragungen, etwa die aktuelle Wetterlage betreffend oder Zeitungsmeldungen über Tagesereignisse. Die fast schmerzliche Reduktion auf die bloße insistierende Datumsnennung erfährt in der gestalterischen Umsetzung Bünings eine inverse Beredtheit. Was gäbe es zu erzählen vom 10., 17., 19., 24. und 26. Februar 1997 und vom 12. März des Jahres? Den Raum für diese Frage öffnen die Schriftblätter dieses zurückhaltenden Chronisten.

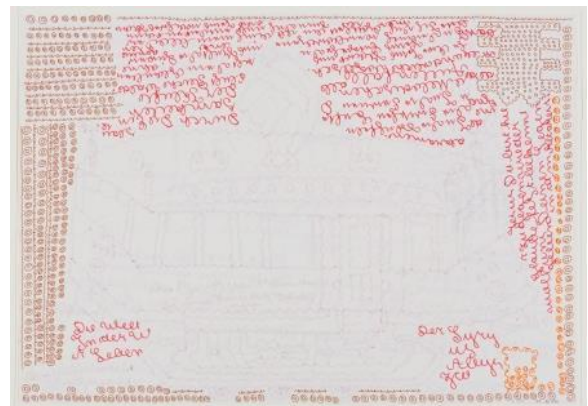
In den Zeichnungen überlässt sich Büning ganz dem rhythmischen Element. Es werden einfache formale Elemente wie Rechtecke und Dreiecke seriell aneinandergereiht und mit Linien verbunden, sodass transparente „Häuserzeilen“ entstehen, deren Ansicht zwischen flacher und perspektivischer Darstellung hin und her zu springen scheint. Alles zeigt sich hier durchsichtig und luftig und ist zugleich in einen konstruktiven Zusammenhang eingebunden. Manchmal dienen diese *Architekturen* auch als Gerüste für kleinteiligere Elemente, die wie Täfelchen oder Schindeln auf die darunter liegende Zeichnung „aufgebracht“ sind. Die Unterteilungsstriche solcher Täfelchen lassen an elementare Aufzeichnungsformen denken, wie vorschriftliche Zählweisen oder als Strichlisten improvisierte Wandkalender in Gefängnissen. Fährt man diese seriellen Elemente mit einem Stift nach, so offenbart sich einem gleich ihr eingängiger Rhythmus: zuerst die Umrahmung (vier Linien bzw. Richtungen), dann die Füllung mit vier Querstrichen, das ergibt zusammen eine 8-taktige Einheit, die sich auf die Motorik der zeichnenden Hand überträgt. Bei den ebenfalls strichlierten Giebelformen ergibt sich ein anderer Rhythmus: auf die drei Linien des Dreieck-Umrisses folgen jeweils vier bis sechs Querstriche als Unterteilung.



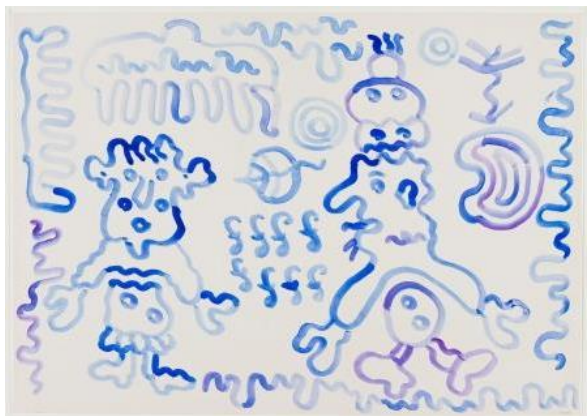
Im Durchlauf durch den Körper kommt so die Zeit als getaktete zur Anschauung, auf der Bildebene manifestiert sie sich als rhythmisch geordnete Fülle, mit farbigen Akzenten, Pausenstrichen und Leerräumen. Etwas Beruhigendes, fast Meditatives geht von diesen Zeichnungen aus, als wollten sie versichern: es gibt keine verlorene Zeit, keinen leeren Tag.

## Fritz Tobergte

Seine zeichnerische Welt hat er nachhaltig in Schwingungen versetzt; egal ob es sich um Kirchen, Menschen, Kreuze, Buchstaben oder Straßenbahnen handelt, nirgends sind geradlinige oder gar rechteckige Konturen zu finden. Alle Figuren und Ornamente scheinen von einer wellenförmigen Energie erfasst und durchpulst. Wer war der Urheber dieses arabischen Zeichenkosmos, dieser fließenden Welt? Nur auf den ersten Blick mögen die Blätter kindlich anmuten, bei näherer Betrachtung zeigt sich eine eigenwillig gehandhabte Symbolsprache, die in wechselnden Szenarien und Choreografien zur Aufführung gebracht wird. **Fritz Tobergte**, der Verfasser und Regisseur dieser *dessins animés*, lebte seit seinem frühen Erwachsenenalter in der Anstalt und – zumindest zeitweise – in einer Klangglocke aus Kirchenliedern, Gebeten, Bibelzitate und halluzinierten Stimmen. Er schrieb viel, las in der Heiligen Schrift und sprach bei der Arbeit und beim Zeichnen oft laut vor sich hin. Als er zu seiner künstlerischen Sprache fand, war er schon Anfang siebzig, umso mehr überraschen die Leichtigkeit und die Nonchalance, mit der er die Zeichnungen kompositorisch anlegt – oft setzt sich der Schwung seines Strichs fort in einer rhythmisch- tänzerischen Anordnung der Figuren auf dem Blatt.

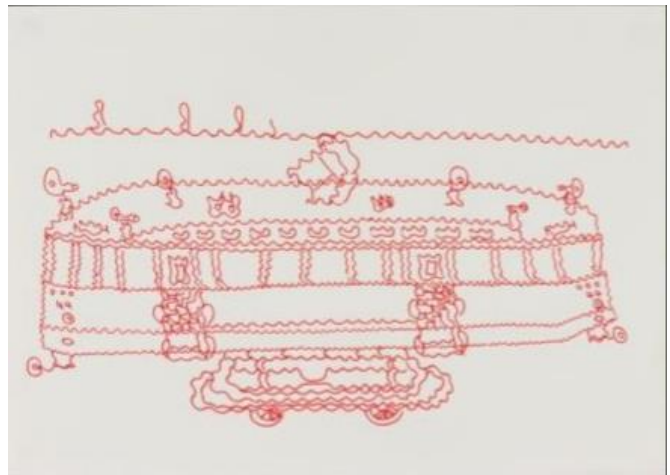


Alles befindet sich hier in einem gelockerten Zusammenhang, auch die menschlichen Figuren sind zweigeteilt, Kopf und Arme schweben über dem Rumpf mit den Beinen; ebenso sitzen diverse Hüte, Kronen oder Tiaren nicht fest auf den Häuptionen und die Augen poppen spiralförmig aus den Gesichtern heraus. Der „kreuzförmige Mensch“ samt Wundmalen und Märtyrerkrone, wie ihn Wulf Becker-Glauch als wiederkehrende Signatur im künstlerischen Werk Tobergtes beschrieben hat,<sup>7</sup> ist nicht unbedingt oder nicht ausschließlich als eine Verkörperung des leidenden Menschen in der Nachfolge Christi aufzufassen. Der zweigeteilte Mensch ist auch einer, der sich „in lauter Zeichen“ auflöst<sup>8</sup> und damit zum Träger und Überträger vielfältiger Bedeutungen wird. Seine Fragmentierung indiziert weniger Zerstückelung und Zerfall als eine gesteigerte Beweglichkeit, die ihn vor allem als gestischen Menschen erscheinen lässt. Mit ausgestreckten Armen und übergroßen Fingern, von denen Pfeile wie Vektoren ausgehen, zeigt er (auf) sich als Mensch, als vibrierende, animierte, lebendige Wesenheit. Die breiten



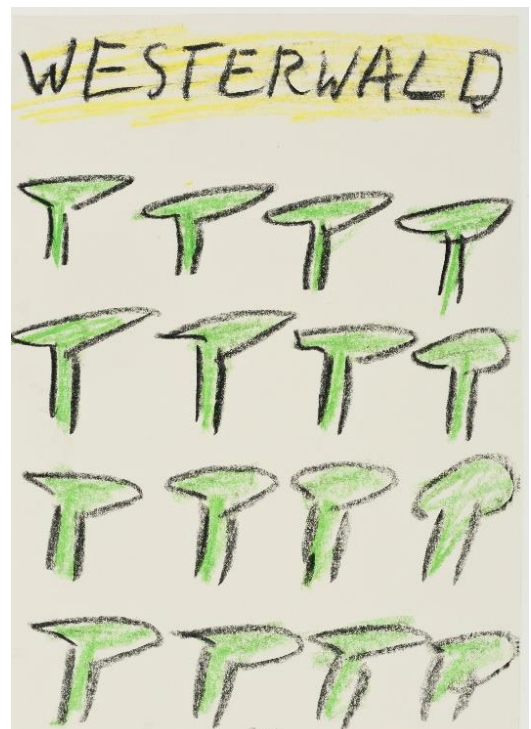
Schauflerhände wirken fast wie Flügel, mit denen die Figur gleich abheben oder zumindest auf-flattern könnte. Zugleich indizieren die Pfeile auch Verbindung, Bezugnahme: zu anderen Figuren (oft ist auch ein schlängelndes Zünglein zu sehen) und zur zeichnerisch aufgerufenen Symbol-welt. „O Du erwachsener store du nur ja nicht hier die Kreise die hier die hier gezogen werden sondern taste du dich von die ferne an die Welt des Kindes heran.“<sup>9</sup> – so lautet eine der Inschrif-ten auf einem Blatt, in dessen Zentrum ein aus Spiralornamenten geformtes Ei steht. [Kat. Gott und Teufel, S.35, Abb. 7.]

Das Vibrato ist das Kennzeichen der Kunst Fritz Tobergtes, was immer er zeichnet zeugt von einer inneren Gestimmtheit, die sich auch auf leblose Gegenstände und auf die Li-nie als solche überträgt. Deshalb muten auch seine Straßenbahnzüge so überraschend und dabei überzeugend an: Man meint den elektrischen Strom, der sie antreibt und be-wegt, zu sehen. Wie für viele Art Brut- und Outsider-Künstler waren auch für Fritz To-bergte Fahrzeuge faszinierende Objekte. In der Straßenbahn, die wohl auch ein kreisendes Ele-ment aus der erinnerten Kindheitswelt darstellt, vereinen sich die Qualitäten seines künstleri-schen Universums: Bewegung, Schwingen und Schlingern, Signaltöne, Richtungspfeile, Verbin-dungsschienen, Gedankenreisen.



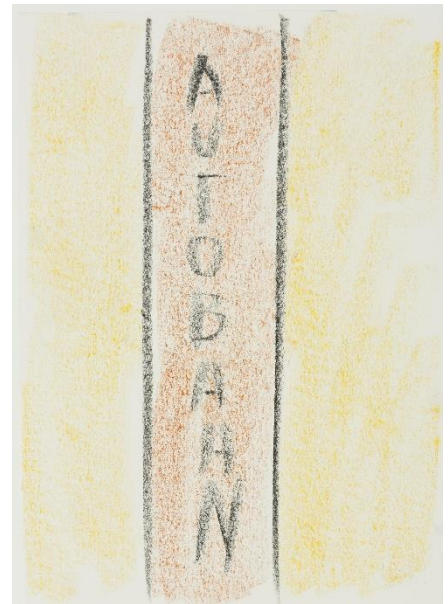
### Hans-Georg Kastilan

Gedankenreisen unternimmt auch **Hans-Georg Kastilan** in seinen mit leichter Hand hingeworfenen Zeichnungen. Sie führen weltläufige Namen im Bild, wie Rom, New York, Peking oder Michigan See, geschrieben in flotten, im Verhältnis zur Zeichnung geradezu großspu-rigen Lettern. Mit seinen Darstellungen von Städten und Landschaften zielt Kastilan weder auf Wiedererkennbar-keit noch auf Atmosphäre oder Genauigkeit; die quer über den Globus eingesammelten Örtlichkeiten werden stattdessen in eine Art von Zeichenkurzschrift übertra-gen. So zeigt das bildliche Stenogramm für Stadt meist 2 Häuser, Gebirge sind durch 3 Zacken symbolisiert, der Westerwald besteht aus 2 x 3 Bäumen über einem brau-nen Streifen, und der Michigan See zieht sich auf einen blauen Kreidekreis zurück.





So aufgeräumt die Welt in Kastilans Bildern ist, so hat sie dennoch nichts Zwanghaftes oder Kleinliches an sich. Mit breitem Pinselstrich und schwungvoll geführter Malkreide setzt der Künstler seine Logos für Stadt und Land aufs Papier. Eine Straße durchschneidet das Blatt in Längsrichtung: zwei parallele schwarze Linien, der Zwischenraum braun ausgemalt, darauf in vertikaler Schreibung das Wort AUTOBAHN, der Hintergrund ist gelb gefärbt. Mehr gibt es hier nicht zu zeigen. Gertrude Steins berühmte Verszeile „Rose is a rose is a rose is a rose“ könnte einem hier einfallen – ein See ist ein See ist ein See ist eine zum Kreis geschlossene blaue Linie (damit das Wasser nicht ausläuft).



Hans-Georg Kastil hat sich eine bildnerische Universalsprache geschaffen, deren Freiheit in der Beschränkung auf das Wenigste liegt. In der äußersten Reduktion entsteht seine gelassene Sicht auf die Welt, deren berühmte Städte und Sehenswürdigkeiten keine andere Behandlung erfahren als eine gewöhnliche „Straße nach Ostbevern“. Vielleicht nicht zufällig erinnert der Künstler, wenn er mit langem Pinsel und

schwarzer Farbe den Namen eines Ortes aufs Papier schreibt, an einen Kalligraphen: Ohne zu zögern, als wäre von Beginn an alles schon da, gehen ihm die Buchstaben von der Hand. Die Orte, die Hans-Georg Kastil in seinen Gedankenreisen aufsucht, bedürfen keines *Reality Checks*, sie sind nicht mehr und nicht weniger wirklich als die Farben und die Zeichen auf dem Blatt Papier.

## Abbildungen

*Robert Burda (\*1942)*

1. Robert Burda, *Oberleitungsbuss der Linie 8*, 1960, Filzstift und Bleistift/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
2. Robert Burda, *Schneeweißespapier*, 1990, Filzstift/Papier, 21 x 27,7 cm  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
3. Robert Burda, *O.T. (Quadrate)*, 2012, Aquarell, 33 x 50 cm  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf Ralf Emmerich.
4. Robert Burda, *Immenkörbe in der Nordheide*, 2009, Aquarell, 38 x 55 cm  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf Ralf Emmerich.
5. Robert Burda, *O.T. (Kreise)*, 2014, Aquarell, 33 x 50 cm  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.

### *Heinrich Büning (1925-2010)*

1. *O.T. (17. März 1991)*, Bleistift/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
2. *O.T. (25. August 2003)*, Bleistift/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
3. *O.T. (29.10.1997)*, Bleistift/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
4. *O.T. (23.11.1998)*, Bleistift/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.

### *Fritz Tobergte (1913-1989)*

1. *O.T. („Lieber Gott segne ...“)*, 1988, Tinte/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
2. *O.T. („Die Welt in der ...“)*, 1985, Tinte/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
3. *O.T.*, 1985, Tinte/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
4. *O.T. (Straßenbahn)*, o. J., Tinte/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.

### *Hans-Georg Kastilan (1927-2019)*

1. *Westerwald*, 1989, Blatt aus Folge, Buntstift/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.
2. *Autobahn*, 1989, Blatt aus Folge, Buntstift/Papier  
© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.

### *Ausstellungsansicht 2015*

© Kunsthaus Kannen. Fotograf: Ralf Emmerich.

## **Anmerkungen**

- <sup>1</sup> Zuerst erschienen in: Lisa Inckmann / Karin Wendt: Das Kunsthaus Kannen Buch. Kunst der Gegenwart - Art Brut und Outsider Art, Alexianer GmbH (Hrsg.), Kerber: Bielefeld 2016, S. 35-41.
- <sup>2</sup> Thomas Röske: „Heute hier sitze und ich, male hier“. *Zeichnen und Malen als Selbstverorten bei Robert Burda*, in: Robert Burda: Zeichnungen. Münster: Alexianer Krankenhaus 2005, S. 8.
- <sup>3</sup> Ebd.
- <sup>4</sup> Eugen Gomringer: worte sind schatten. die konstellationen 1951-1968. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, S. 277.
- <sup>5</sup> Eugen Gomringer, zitiert nach Harald Hartung: Experimentelle Dichtung und konkrete Poesie. Göttingen 1975, S. 40f.
- <sup>6</sup> Vgl. Inge Jádi: *Blickwinkel – Sehweisen – Horizonte*, in: Wahnsinnige Schönheit. Prinzhorn-Sammlung. Heidelberg: Verlag Wunderhorn 1997, S. 32f.
- <sup>7</sup> Vgl. Wulf Becker-Glauch: *Fritz Tobergte: Mensch und Kreuz*, in: Gott und Teufel. Religiöse Elemente in den Bildern geistig behinderter und psychisch kranker Menschen, hrsg. von Lisa Inckmann, Münster: Alexianer Krankenhaus 1989, S. 19-24.
- <sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 22.
- <sup>9</sup> Zitiert ebd., S. 23.

#### VORGESCHLAGENE ZITATION:

Steinlechner, Gisela: Vom Ankommen im Bild. Vier Positionen us dem Kunsthaus Kannen, tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 144 – Bilder zur Sprache bringen, erschienen 01.08.2023

<https://www.theomag.de/144/PDF/gs01.pdf>