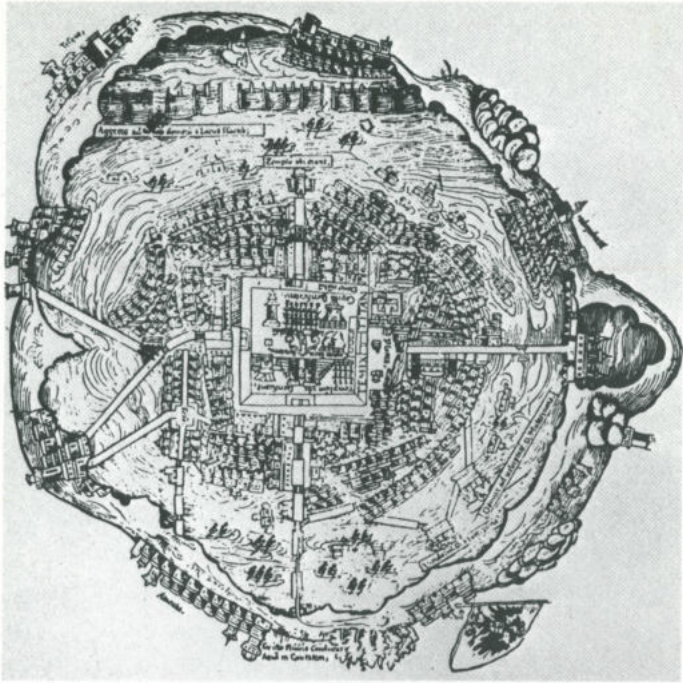
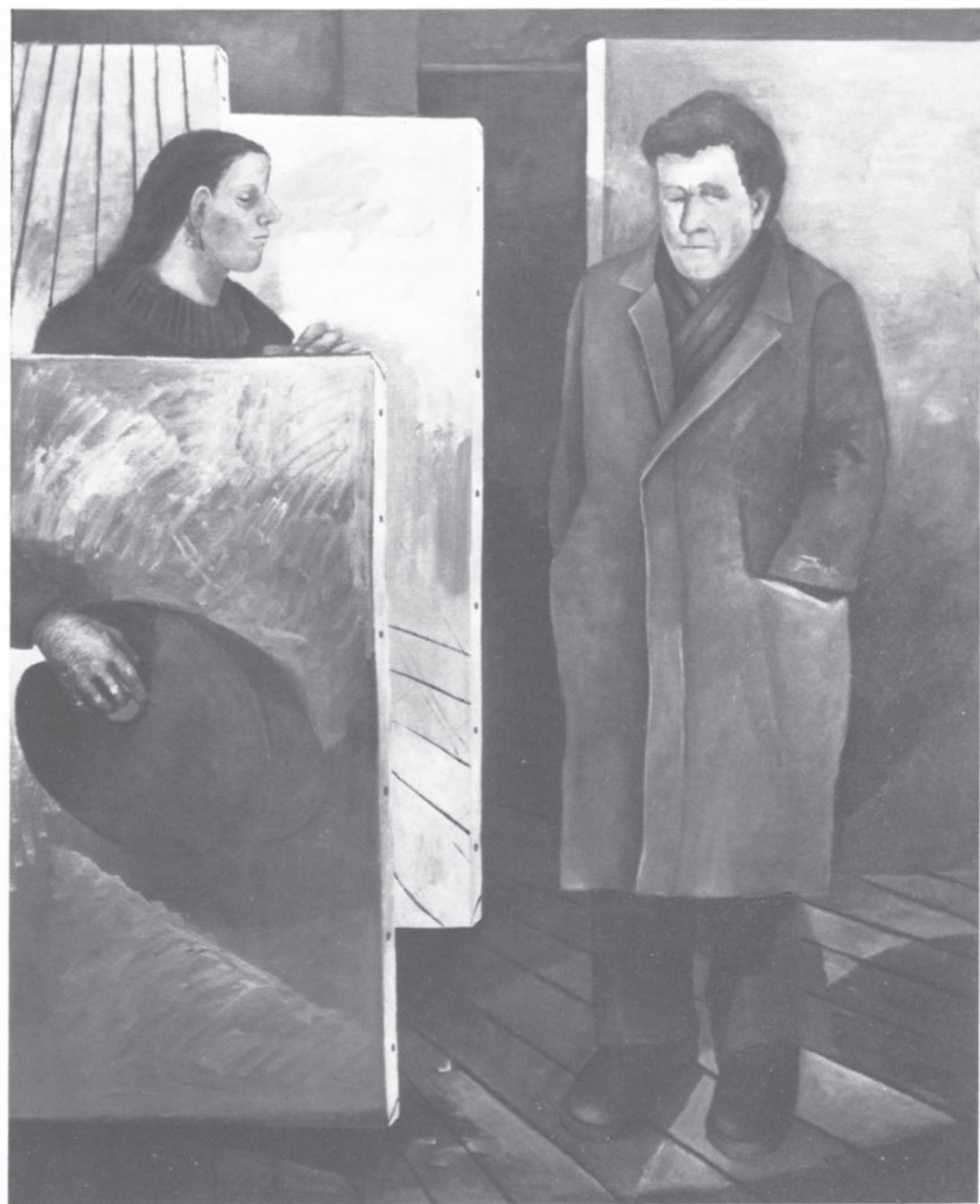


Roberto S. MATTA „Psychologische Morphologie“ (1943)





Tremezza von BRENTANO „Besuch im Atelier“ (1981)

Daniel Salber Besuch im Atelier

Kritisches Vorspiel

Kataloge haben es nun einmal an sich, daß zu den Bildern auch etwas gesagt wird. Oft werden dem Leser Eigenschaften genannt, mit deren Hilfe er seine Stellung zu dem Bild bestimmen kann: der Maler sei eigenartig, neuartig, überraschend; er sei talentiert, begabt, genial; er vereinige Traditionen in sich oder breche mit ihnen; er gehe in die Tiefe oder lebe aus der Fülle. Offenbar sind diese Prädikate aus *anderen* Einsichten abgeleitet – gehen wir daher zu diesen über und überlassen die Ableitungen ruhig dem selbständigen Leser.

Als Einsichten, aus denen die lobenswerten Eigenschaften folgen, treten bei der Charakterisierung von Bildern nun Aussagen auf wie: hier werde ins Leben gegriffen, unsere Umwelt werde vor Augen gestellt, die Bedrohungen der Gegenwart angeprangert – oder: der Künstler gestalte die Sehnsucht nach dem einfachen Leben, er habe den Mut zur Natur oder den anderen Mut zur Phantastik. Es hieße *nichts* über die BRENTANO-Bilder sagen, würde man in dieses Gefäß von Einsichten greifen; daher müssen wir uns wohl nach einem anderen Wege umschaun.

Dann hätte sich noch eine zweite Quelle erschließen lassen, die Bilder zu charakterisieren: durch Ableitung ihrer formalen Qualitäten. Dann könnte etwas gesagt werden über die Strenge der Auffassung, den herrschenden Gesamtton, den abstrakten Schwung, die Zucht der Linie, die gewagte Mischung. Auf diesem Weg müssen wir zuviel von dem, was uns an den Bildern Spaß macht, aufgeben, und daher geben wir lieber auch diesen Weg auf.

Nun bliebe noch die kunsthistorische Einsicht als Grundlage jener nicht eigens erwähnten Eigenschaften: Nach anfänglichen Neigungen zur Abstraktion und nach einem Umweg über eine Art formalen Pop führte der Weg der Künstlerin zu einem neuentdeckten Realismus, der sich berührt mit Tendenzen der alten „neuen Sachlichkeit“, des frühen MAGRITTE, eines mittleren HOCKNEY, des sozialen Realismus, aber auch mit einigen Errungenschaften des analytischen Kubismus, nicht zu vergessen der mannigfachen Ansätze in der Kunst seit dem Barock. Genug damit! Über die Bilder selbst sollte in einem Katalog eigentlich auch etwas gesagt werden, und so werden wir auch diesen Boden für eine Bilderkritik verlassen.

Weil man am besten sieht, was an einer Sache dran ist, wenn man sie einmal in Bewegung und Wirksamkeit versetzt, so sieht man auch Bilder am besten, indem man sie ‘am Werk’ beobachtet. Also nicht als dastehende Gemälde, sondern als wirklich im Felde unserer Handlungen *arbeitende*, sich entwickelnde Geschöpfe wollen wir die BRENTANO-Bilder ansehen. Das bedeutet, daß unsere Kritik auf dem Boden einer Beschreibung und Rekonstruktion der ‘lebenden Gestalten’ erwächst, die von den Bildern ins Werk gesetzt werden.

Die Bilder der Tremezza von BRENTANO machen besonders deutlich, daß Kunst nur ‘lebt’, indem wir mit ihr *umgehen*. So haben wir uns einmal angesehen, was sich im anschauenden Umgang mit einem BRENTANO-Bild alles abspielt und die Ergebnisse in diesen Artikel gebracht: „Besuch im Atelier“. Da kann der Ausstellungsbesucher Anhaltspunkte finden, an denen er sein eigenes Tun orientieren kann: was er vor den Bildern

selber ausprobieren kann, worauf er achten sollte, wie er es auch mal anders sehen könnte...

Einladung zu einer experimentellen Kunstbetrachtung

Steht man vor Bildern einer Ausstellung, wie jetzt vor Bildern der Tremezza von BRENTANO, so steht man möglicherweise auch vor der Frage: *Was mache ich damit?* Möglicherweise – denn der ganz gebildete Kunstkenner hat sicherlich sogleich einige Namen, Jahreszahlen und Stile parat, mit deren Kombination er fix über peinliche Schweigemomente hinwegkommt. Ein anderer erfaßt ganz geschwind, daß hier nur „ganz dilettantischer Kram rumhängt“, und ist ebenfalls nicht mehr in der Verlegenheit, damit umgehen zu müssen. Wieder ein anderer hat einige Bücher über Ästhetik gelesen, sucht überall nach der „Idee“, findet aber nur „gequälte Gesichter“ auf den Bildern und kann den Rundgang auch rasch abschließen.

Wer aber noch nicht so weit ist wie diese Kenner und vielleicht auch etwas langsamer im Verstehen, dem kann es schon passieren, daß er vor Bildern unsicher wird, sich fragt, wo er am besten anfangen soll, wie er sich das Ganze näher bringen kann. Wer also mit etwas mehr Zeit und Mut zum Probieren vor Bilder tritt und sich für das interessiert, was geschieht, wenn man sich einmal wirklich auf ein Bild einläßt, der wird nun zu einer experimentierenden Kunstbetrachtung eingeladen:

Tremezza von BRENTANO hat den *heiklen Umgang mit Kunst* in ein Bild gebracht: „Besuch im Atelier“. Um zu sehen, was sich beim Sehen dieses Bildes ereignet, wurden zehn ‘Versuchspersonen’ gebeten, sich das Bild einmal längere Zeit anzuschauen und ihre Erlebnisse dabei zu berichten. Dabei galt es jedoch nicht, wild zu assoziieren – die Betrachter wurden vielmehr durch einige Fragen gelenkt, und diese Fragen wiederum

ergaben sich aus unserer Grundfrage: Wie kommt das Werk im Anschauen zustande? Das Werk wird hierbei nicht als ein fertig Vorhandenes betrachtet, es wird als ein im schauenden Umgang *Entstehendes* angesehen und analysiert. Weil wir von diesem Prinzip bei den Beobachtungen der Beobachtungen ausgehen, es jedoch andererseits erst in der Durchführung der Untersuchung ‘herauskommen’ kann, stellt unser Unternehmen ein *Experiment* dar.

Sinn dieses Experimentes ist es, aus den Erzählungen der Zuschauer die Entstehungsgeschichte ‘ihres’ Werkes zu rekonstruieren. Da können wir zusehn, was sich abspielt, wenn man einmal länger im Anschauen aushält, was wir mit dem Bild ‘anfangen’ und was das Bild mit uns ‘anfängt’. Zugleich erhalten wir dadurch einen Einblick in die eigentümliche Arbeitsweise der Bilder von Tremezza: Diese Bilder leben geradezu von dem „Was mache ich damit“.

Entstehungsgeschichte des Werkes 1. Epoche: Zwiespältige Urganzheit im ersten Augenblick

Im Anfang des Bilderlebens stand nicht gleich das „Wort“, sondern die Entdeckung einer paradoxen, in sich gegensätzlichen Ganzheit. Der ganze folgende Erlebensprozeß drehte sich eigentlich darum, diese erste, explosive Vorgestalt einzuholen, zu ‘Stande’ zu bringen und in Worte zu fassen. Im ersten Augenblick trat eine „klare Aufstellung“ entgegen, die sich zugleich ins *Verfließende* verlor. Dies spannungsvolle Zusammen von kräftig Hingestelltem und weichend Auflösendem sprach sich verschieden aus: als Zusammen von „Gegenständlichem“ und „Surrealem“, von „Schachtelungen“ und „Teigigem“, von „Naivem“ und „Kompliziertem“. Der zuerst Halt gebenden „kräftige Strich“ erwies sich doch als „weich, sich versteckend“.

Nicht nur auf dem Bild gesehen wurde diese

Gegensatz Einheit, sie wirkte zugleich im Sehen zwischen Bild und Zuschauer. In dessen *Auffassungsbewegung* qualifizierte sich das Bild als zugleich „greifbar und ungreifbar“, „übernahm und doch fliehend“. Der erste Umgang verlief also genauso zwiespältig wie das in ihm Gesehene: Einerseits kam man leicht in das „bäuerliche“ Bild hinein, andererseits stieß man dabei auf „Unstabilen“, was das Eindringen wiederum „schwierig“ machte.

Weil die „Einfachheit“ doch gleich „aus dem Griff geriet“, nahm das Bild dann „in Beschlag“ und forderte auf, „Ordnung reinzubringen“. Das Sich-Verlieren in einem faszinierenden, weil zwiespältigen Ganzen wirkte „irritierend“ und wurde für den Betrachter zum Anlaß, sich „da rauszuarbeiten“. Die Vorgestalt des ersten Augenblicks enthielt also schon den Anstoß, darüber hinauszugehen, um die in ihr liegende „Schwierigkeit“ zum Verständnis zu bringen. Tatsächlich waren die Zuschauer bald bemüht, „vor dem Überrolltwerden abzurücken“, aus dem fesselnd-irritierenden Ganzen hervorzutreten, um es überschreitend in den Griff und auf Worte zu bringen. (Zwei Betrachter rückten jetzt ihren Stuhl weiter vom Bild ab!)

2. Epoche: Entwicklung des Ganzen – das Drehgeschiebe

(a) Überschreiten des Bildes auf äußere Zusammenhänge

Die überschreitende Bewegung ging hauptsächlich in zwei Richtungen vor. Zuerst sprang man vom Bild auf dessen äußere Verhältnisse über. Durch Beziehen auf Person und Räumlichkeiten des Besitzers, durch Verknüpfung mit Kenntnissen, die man vom Künstler und von ähnlichen Kunst-Tendenzen besaß, suchte man das Bild im Verlassen zu verstehen. (In einer Ausstellung würde man jetzt auch schon gerne zum nächsten Bild übergehen.)

(b) Überschreiten der Verhältnisse innerhalb des Bildganzen

Die Zuschauer hätten sich gerne in dieser zentrifugalen Richtung weiterbewegt, wären sie nicht gebeten worden, noch einmal genauer hinzusehen. Dieser Anstoß leitet die zweite Richtung im Umgang mit dem Bild ein: Das Bild wurde nun in seinen inneren Verhältnissen hin- und herbewegt, gleichsam in sich verlassen, um für den Zuschauer zustande zu kommen. Dieser Umgang mit dem Bild sprach sich dann schon leichter in Worten aus:

Die Betrachter sprachen in der Regel zuerst über ihr Verhältnis zu dem Mann, der rechts im Bilde steht: Er habe etwas „Erschlagendes“, „Befremdliches“, wogegen man sich selber „absichern“ müsse. „Der steht da einfach so, und man weiß nicht, was man mit dem machen soll.“ Genauo fremd wie der Mann auf dem Bild steht also auch der Zuschauer selber da und weiß nicht, was er mit dem Mann anfangen soll – den Zuschauern fiel diese *Parallelität* des Dargestellten mit der eigenen Aneignungsbewegung auch direkt auf. Um den Mann „unterzubringen“ (und dadurch sich selber unterzubringen), reiste man dann in die linke Ecke rüber, was jedoch „Arbeit“ verursachte, da sich auch dort Befremdliches entdeckte: das gerötete Gesicht der Frau, die fleischige Hand, die – aus der Leinwand herauskommt oder aber darauf gemalt ist?

Die linke Seite erwies sich dem Betrachter als ein ganzes Nest von „Schwierigkeiten“: Stoffliches, verschoben Angeordnetes, mehrdeutig Zusammengesetztes. Es bereitete also Mühe, in die linke Hälfte einzudringen, im Durchgehen traf die Aneignungsbewegung auf Widerstrebendes, Schiefes, Quergerichtetes – so daß die hinter den „Stellagen verbarrikadierte Frau“ sich zugleich in einer Verbarrikadierung des Aneignungsprozesses spiegelte. (Ein Teil der Zuschauer sperrte sich jetzt vor dem Bild, tadelte es beispielsweise von klassischen Stilkriterien her als „Anfängerstück“, wurde aber trotzdem durch das Bild weiter „aufgeregt“.)

(c) Erlebte Brechung der überschreitenden Handlung am Bild

Auf der „Suche nach Haltepunkten“ wendete sich die Betrachtung dann zumeist wieder dem Bildganzen zu: Alle Zuschauer begannen, das Bild in linke und rechte Hälfte einzuteilen, um deren Verhältnis in den Griff zu bekommen. In einem *durchgliedernden Kreislauf* folgte der Blick den „Schrägen“ und den sich „überkreuzenden Linien“, die durch den rechten und linken „Block“ hindurchgingen. Zwischen den Blöcken wurde ein „schräges, versetztes Verhältnis“ bemerkt, woran nicht gleich Halt zu finden war, da die „Fortsetzungen nie ganz stimmen“. Der Zuschauer „kann“ hier nicht so, wie er „will“. Seine kreisende Bewegung durch das Bild wird immer wieder gehemmt an den „kulissenhaften“, eckigen Gestellen – heftet sich der Blick aber an diese, so kommt ihm eine ins Runde zwingende Bildtendenz (zwischen den Figuren) in die Quere. Die auslegende, bild-überschreitende Handlung verwickelt sich selber in das labyrinthische Umstellsein, das auf dem Bild dargestellt ist!

Im Erleben des *Zurückbrechens seiner Handlung am Bild* erlebt der Zuschauer „plötzlich“ ein „Geschiebe“: Wie beim „*Kulissen-schieben*“ verschiebt sich für ihn die linke Seite („sie nach hinten, er nach vorne weg“). Im Bild droht es zum „Zusammenprall“ zu kommen. Figuren und Gestelle beginnen schräg-kreisend zu verrutschen: Das erinnerte an ein Wetterhäuschen oder an Figuren eines Glockenspiels – kurz sind beide Seiten gleichwertig da, dann gehen sie in entgegengesetzter Richtung auseinander. Das *Ineinander-geschachtelte gerät „ruckartig“ in Drehung*. In die Rechtecke einbeschrieben erscheint ein „*Karo*“ (das aus den Schrägen der Figuren zusammengeht) und beginnt sich ruckend im Bild zu drehen.

Dieses Drehgeschiebe bildet den eigentlichen Kern des Werkes. Ein „Besuch im Atelier“ lebt immer zwischen Geradeaus und Umbiegung. Wodurch aber entsteht es? Das *Werk*, dieses Dreheck, ist das, was *zwischen Handlung und Bild in der Mitte schwebt*

und als solches einleuchtet. Es entsteht, indem der Zuschauer „da hinein und eingreifen“ will, die „beunruhigenden Wände“ wegzuschieben *strebt*. Er erlebt auch seinen eigenen Umgang mit dem Bild als „Arbeit“ des Zurechtrückens. Er fürchtet, in ein „Räderwerk zu geraten“ („wie eine Falle, wo plötzlich Türen zufallen“), und sucht dagegen anzugehen, das Bild „lieb zu machen“ („das Paar nett nebeneinanderzustellen“), gerät dabei jedoch in Klemmen hinein: Er findet für die „seelischen Verhältnisse“ auf dem Bild keine glatte Lösung, was auch immer er ausprobiert. So „kippt“ das Bild „ständig“, einmal wirkt die Frau hinter der Leinwand beunruhigend, dann überwiegt der Mann. Es stellt sich dann im ganzen ein „unentschlossenes Muster zwischen Kreis und Kreuz“ ein, das die Kulissenschiebung nicht zur Ruhe kommen läßt. Ein Zuschauer fragte sich: „Ist das nur meine Gedankenbewegung oder eine wirklich ins Bild gesetzte?“ Nun, sie ist wohl das, was zwischen beiden herauskommt.

Im überschreitenden Aneignungsprozeß tritt für den Zuschauer zugleich die Struktur des Bildes und die seiner eigenen Konstruktionsarbeit hervor: Er sieht sich selber in seiner Arbeit, beim Umgang, in dem das Bild für ihn entsteht. In der Auslegungsbewegung erfährt der Zuschauer also das Bild als eine dieser Bewegung entgegenkommende Bewegung (Widerstrebendes, Verschobenes, Schräges) – zugleich bemerkt er in der Brechung am Bild seine eigene, „bildende“ Tätigkeit: Was dazwischen schwebend herauskommt, ist das *eigenliche Werk* (das Dreheck). Indem er gerne eine „saubere Diagonale da reinlegen“ will, verspürt der Zuschauer das Bild als „gefährlich verschrägte“ Verschachtelung *zusammen* mit seiner eigenen Tendenz, darüber hinauszugehen und es „zurechtzurücken“. Dies Zusammen ist das vom Bild in Zusammenarbeit mit dem Betrachter *Ins-Werk-Gesetzte*.

Kunstabstrachtung ist also keineswegs, wie das in mancher Ästhetik steht, ein „kontem-

plativer“ oder „rezeptiver“ Zustand. Wir sind dabei vielmehr in einem modellierenden, produktiven Anschauen begriffen. Nur auf dem Hintergrund eines tätigen Eingreifens-Wollens, eines „freien“ Wirkens hebt sich das Bild ab – wie in demselben Prozeß auch eben die Struktur des Umgangs mit ihm faßlich wird.

Wie verhalten sich nun beide, der das Bild hervortreibende Arbeitsprozeß und das Bild selbst, zueinander? Dazu müssen wir uns dies „dazwischen Schwebende“ einmal genauer ansehen – das tut es gewissermaßen selber in der folgenden Epoche der Bildbetrachtung, wir brauchen da nur zuzusehen. Kommt es dazwischen zu einem *Zusammen-treffen*, und liegt vielleicht gerade eine Eigenart des Kunsterlebens darin, daß sich die am Bild gebrochene, in sich zurückkehrende Tätigkeit in *Übereinstimmung* findet mit der (sie doch brechenden) Darstellung? Dann würde ja die überschreitende, anschauende Wirksamkeit sich *in ihrem Gegenspiel selber* finden und bemerken, daß sie, indem sie am Bild arbeitet, eigentlich mit sich selber beschäftigt ist. Läßt sich dieser Zusammenhang aus den Erlebensberichten der Zuschauer wirklich finden, so hätte sich uns einerseits die „alte“ These, daß das Kunsterleben ein tätiger „Selbstgenuß“ des seelischen Werkes ist, bewährt und wir hätten andererseits das „neue“ BRENTANO-Bild in seinem Funktionieren verstanden.

3. Epoche:

Erleben der eigenen Konstruktionsarbeit in Übereinstimmung mit der Darstellung

Die bisherige Entwicklung hat gezeigt, wie die ursprüngliche, in sich gespannte Ganzheit aus sich herausgetreten ist und wie Zuschauer und Bild aneinandergeraten sind, indem sie voneinander abgerückt sind. Sehen wir nun, wie sich beide wieder zur Einheit finden, indem sich ihr gemeinsames Werk durchschaut.

Die Zuschauer erlebten sich in ständiger

‘Auseinandersetzung’ mit dem Bild: Seine schrägen Verhältnisse sind da, greifbar und doch wieder in Auflösung. Man muß „da immer draufzugehen“ und will die „beunruhigenden Reste wegzuschieben“ oder „ins Gleichgewicht bringen“. Doch gerade, indem der Zuschauer das versucht, erzeugen sich ihm neue Spannungen: Er prallt an „Unberührbarem“ ab und muß zusehen, wie er, indem er Ruhe sucht, neue Unruhe ins Bild bringt. Zwar erscheinen für Momente die „bäuerlichen Figuren“ in sich ruhend und – „nach allen Ängsten und Mühen harmlos“, aber dann gibt es im Ganzen wieder Unruhe, und „je mehr ich weitergehe, desto mehr muß ich im Griff halten“. Dies Spiel des Entgleitens/Wiederfangens fand seinen bildlichen Ausdruck in dem beschriebenen Dreheck.

Je mehr man sich das Bild entwickelt, desto mehr wird man in immer andere „Unstimmigkeiten“ und „leichte Lücken“ verwickelt, die das Bild, das man sich vom Bild gemacht hat, verschieben und zum Weitergehen zwingen – dabei kommt es erneut zu jenen „ruckhaften Sichtveränderungen“, die wiederum befremden, usf. In ihrem Fortgang bringt die überschreitend aneignende Tätigkeit des Zuschauers ihr *Widerspiel* auf dem Bild (die Störung) *selber hervor* und arbeitet, indem sie am Bild arbeitet, an den von ihr selbst „ins Rutschen“ gebrachten Verhältnissen:

Eine laufende Selbstbehandlung des seelischen Wirkens ereignet sich in der Behandlung des Bildes.

Betrachtet man bei diesem Sich-Einfangen im Sich-Entgleiten nur die Seite des Entgleitens, kann das Kunstwerk als *mißglückt* erscheinen: Tatsächlich gerieten jetzt einige Betrachter darüber in Zweifel. Aber sie hatten sich in ihr eigenes Suchen = Verfehlen doch so verliebt, daß sie gerade in diesem Spiel die Leistung des Bildes bewunderten. Es sei eben so „eine Wohnlichkeit, in der man sich doch nicht niederlassen kann“.

Diese eigenartige Verfassung der mit dem

Bild umgehenden Tätigkeit des Betrachters, daß sie das Bild, indem sie es sich „anzieht“, gerade verliert, und dann zwar etwas im Griff hat, aber gerade damit neue Rätsel hervorbringt, entspricht nun dem, was auch auf dem Bild *dargestellt* ist, und macht den „Sinn“ des Werkes aus. In ihrem (von ihr selbst hervorgerufenen) Widerspiel, der Darstellung, findet sich also die Konstruktionsarbeit selber. Dies *Übereinkommen* von eigener Angst und Gesehenem *bei* gleichzeitig laufender *Auseinandersetzung* (und gerade *durch* diese Auseinandersetzung) zwischen beiden wurde von den Betrachtern auch erlebt: Sie trafen ihre Seh-Erfahrung auf dem Bild wieder: Da sind ja zwei Menschen (so wie wir selber) von einem heimlich-unheimlichen, klärend-verbergenden Bilderwerk umzingelt, da *sehen* wir ja das, was wir gerade selber *durchgemacht* haben! Das ist ein Besuch im Atelier.

Ergebnisse des Experiments

Ausgehend von der paradoxen Ganzheit, die der erste Augenblick im Bild und zugleich zwischen Bild und Beschauer erzeugte, haben wir zugesehen, wie sich diese Vorgestalt entwickelte und schrittweise zu fassen suchte. Das irritierende Zusammen von Aufstellung und Verfließen hat sich zu verstehen gesucht im Aneignungsprozeß und den verrückten Kreis des Entdeckungs-Störungs-Spiels zur Sprache gebracht. Es klärt sich also nicht ein Jemand über ein Bild auf, sondern das Zusammenspiel Bild-Jemand klärt sich über sich selber auf: Das Kunst-Werk kommt zwischen beiden zustande.

So funktioniert also das BRENTANO-Bild (und vermutlich arbeiten andere Bilder von Tremezza ähnlich), aber wie stand es nun mit dem „Sinn“ des Bildes? Der Sinn des Bildes entdeckt sich im Umgang damit und fällt mit dem „Sinn“ unserer Bewältigungsarbeit zusammen. Wir erfahren hier am eigenen Leibe, in unserer eigenen Tätigkeit, daß Darstellen zugleich Verstellen, Klären zugleich Verunklären, Erfassen Verlieren bedeutet.

Die Bilder von Tremezza machen uns deutlich, daß uns in Kunstbetrachtung und -produktion Wirklichkeit faßlich wird, indem wir sie selber hervorbringen und uns in diesem Hervorbringen anschauen. Das Bild „Besuch im Atelier“ klärt die zweischneidige Wirklichkeit der Bilder-Welt: Es gehört wesentlich zu ihr, daß uns immer etwas unter den Händen wegrutscht, wenn wir es gerade ergreifen wollen, so daß wir hier Halt und Schwindel nah beieinander haben und gleichsam Fremde im eigenen Hause werden. Dieses Verhältnis ‘haben’ wir an dem Bild in der Tat nur, indem wir es selber herstellen und uns dabei zusehen.

Damit klärt das BRENTANO-Bild ‘Urverhältnisse’ des Umgangs mit Kunst (und Wirklichkeit überhaupt) – die sind hier abgebildet und werden im Umgang mit dem Bild durchlebt: in unseren eigenen scheiternden Bewältigungsversuchen. Das Werk reflektiert uns unsere Schwierigkeiten im Verständnis von Kunst und zeigt, daß sie ihren Grund in der Sache selber haben. Es ‘lebt’ davon, daß es kräftige, grobe Gestalten der alltäglichen Sicht gemäß aufstellt, dabei aber *alles* haarscharf ‘daneben’gehen läßt. Der Kunstcharakter wird also kalkuliert aufs Spiel gesetzt – das kann dann „dilettantisch“ wirken – , aber so entdeckt sich uns der Charakter von Kunst in der Auseinandersetzung mit dem Bild. Das „Was mache ich damit?“ gehört mit zur Kunst, davor brauchen wir beim Besuch im Atelier nicht zu erschrecken.

Daniel Salber, cand. phil.
Bergdriesch 25, D-5100 Aachen
Veröffentlichungen über ‘Kunstphilosophie’,
‘Sammeln’, ‘philosophische Kritik’

Tremezza von Brentano, geb. 1942 in Innsbruck
Stammstr. 44, D-5000 Köln 30
1962–63 Freie Akademie Mannheim bei Prof. Berger-Bergner
1963–66 Staatl. Kunsthochschule Stuttgart bei Prof. H. Wildemann u. Prof. K. H. Sonderborg
1966–68, 1975 und 1980 Studienaufenthalte u. freies Arbeiten in den USA
1968–71 Freies Arbeiten in Heidelberg
Seit 1972 als freischaffende Künstlerin in Köln
11 Einzelausstellungen, Beteiligung an 81 Gruppenausstellungen