

Das sprechende Bild = The speaking image

Autor(en): **Ingold, Felix Philipp / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 19: **Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680125>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



DAS SPRECHENDE BILD

Bildwahrnehmung und Bildkonstitution
bei Rémy Zaugg



FELIX PHILIPP INGOLD

«Peinture, te voici donc à la noce. Noces de la cêruse et des huiles colorées. Et vous, Paroles, dans de beaux draps. Ce sont les draps de la nécessité. Ceux aussi de la réciprocité. O Paroles, draps neufs pour la postêriorité.

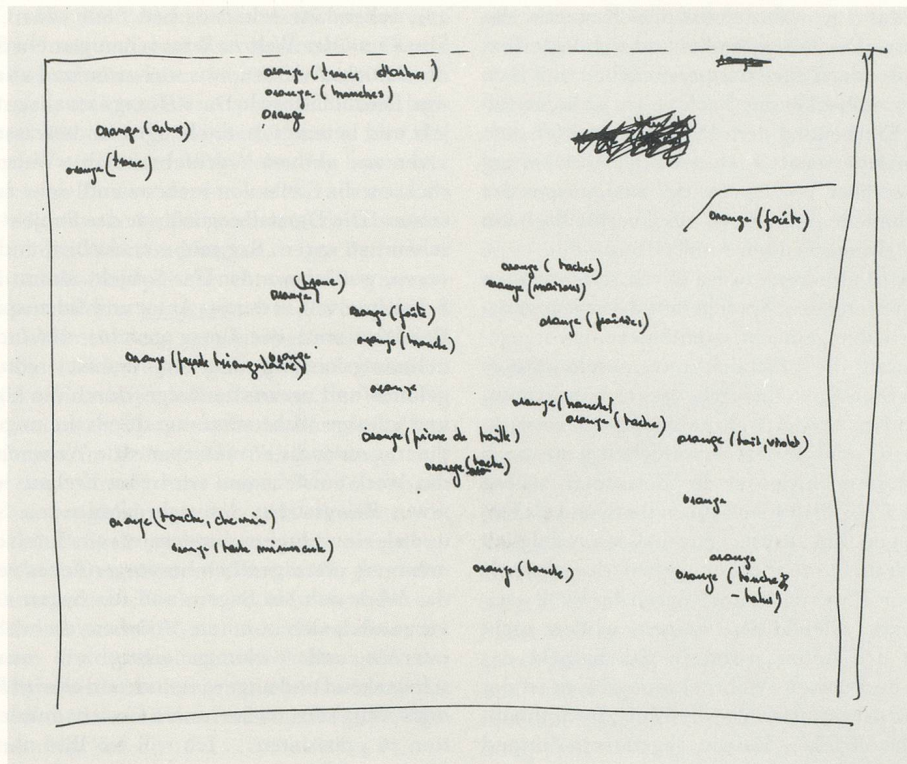
Dans les draps neufs de la nécessité, nous referons le lit de la postêrité.
Hommes, animaux à paroles, nous sommes les otages du monde muet.»
(Francis Ponge, Paroles à propos des nus de Fautrier)

I

Zahlreich sind die Schriften und Vorträge, in denen Rémy Zaugg sich mit dem Kunstwerk – mit dessen Werden und Währen in der Zeit, mit dessen Präsentation und Rezeption im Raum – auseinandergesetzt hat;¹⁾ und immer stand im Zentrum seiner Überlegungen die Frage nach der adäquaten, will sagen: nach der phänomengerechten Wahrnehmung künstlerischer Objekte, eine Frage, welche nicht allein die Wirkungsweise, sondern auch die Entstehung, den objektiven Status und, insgesamt, die Ästhetizität des Werks zum Gegenstand hat. Dabei scheint Zaugg, der weder als Kritiker noch als Exeget, vielmehr als schlichter Augenzeuge seinem jeweiligen Wahrnehmungsobjekt gegenübertritt, primär daran interessiert zu sein, dieselbe Frage immer wieder neu zu stellen, sie also für Anschlussfragen offenzuhalten, statt sie – und damit das befragte Werk – durch Antworten oder Teilantworten abzuschliessen. Denn die an das Werk gerichtete Frage ist nichts anderes als das, was das Werk dem Betrachter zu sagen hat, und die Aufgabe des Betrachters besteht folglich darin, das Werk, indem er es befragt, zum Sprechen zu bringen; das heisst, einen

sprachlichen Ausdruck zu finden für das, was das Werk verschweigt.

Wahrnehmung, so verstanden, ist Handlung, ist Arbeit – durch Sprache – am Werk. Wahrnehmung, so verstanden, darf demnach keineswegs auf einen lediglich rezeptiven Akt beschränkt bleiben, der Wirkungen registriert und diese Wirkungen jenseits der Sichtbarkeit des Werks zu begrifflichen Signifikanten verdichtet; die Wahrnehmung als kreative Leistung eigener Art, bringt das Werk überhaupt erst hervor, sie muss es bewirken, damit es, vor jeglicher hermeneutischen Inanspruchnahme, seinerseits zur Wirkung kommen, sich in seinem Namen aussprechen kann kraft der Befragung durch den Betrachter.²⁾ Bleibt eine solche – einzig an der materiellen und phänomenalen Präsenz des Werks zu orientierende – Befragung aus, so wird das künstlerische Objekt entweder auf jene Bedeutungsebene reduziert, die durch das von ihm allenfalls Dargestellte in logischer Begrifflichkeit vorgegeben ist, mithin auf das, was hinter ihm liegt, oder es wird, umgekehrt, in seinem blossen Vorhandensein als Objekt zu einem ephemeren Sinnesdatum automati-



RÉMY ZAUGG, ENTSTEHUNG EINES BILDES, TAGEBUCH / CONSTITUTION OF A PAINTING, JOURNAL, 1963-66,
BLATT NR. 26 / SHEET NO. 26, 42 x 29,7 CM / 16 1/2 x 11 7/10

sierter Perzeption. In beiden Fällen führt der Verzicht auf einen produktiven Wahrnehmungs- und Aneignungsakt dazu, dass das Werk selbst in seiner Sprachlosigkeit verharrt und nur als das sich zeigen kann, was es nicht ist; was es nicht sein will – Ideenträger, Ding unter Dingen.

Im Zauggschen Wahrnehmungsmodell gibt es keinen Platz für die gängige Vorstellung eines dialektischen, zwischen dem Werkproduzenten und dem Werk rezipienten sich abspielenden Kommunikationsvorgangs, als dessen Gegenstand der kodierte – verbale oder visuelle – Text des Werks zu gelten hätte. Produzent und Rezipient stehen bei Zaugg nicht mehr einander gegenüber, um anhand des Werks nach bestimmten Regeln zu kommunizieren und so, mit Bezug auf seine zu bestimmende Bedeutung, sich zu verständigen; sondern sie fallen ineins und stehen ihrerseits dem autonom gesetzten Werk gegenüber, dem sie durch ihre Wahrnehmungsarbeit zu seinem elementarsten Selbstaussdruck verhelfen – zur Sichtbarkeit. Sichtbar wird das Werk dadurch, dass es wird; und

FELIX PHILLIPP INGOLD ist Schriftsteller und Literaturwissenschaftler in Zürich.

damit es werden kann, muss es sich aussprechen in seiner Sprachlosigkeit.

Das heisst nun aber nicht, dass das bildnerische Werk, als solches, auf sprachliche Vermittlung – auf Beschreibung etwa, auf Erklärung, auf Deutung – angewiesen wäre; im Gegenteil, verständlich wird das Werk nur dann, wenn es sich, kraft der sprachlich artikulierten Wahrnehmungsarbeit des Betrachters, von selbst versteht; wenn es selbst sich zu artikulieren vermag durch die Sprache dessen, der ihm, indem er es wahrnimmt, überhaupt erst zum Ausdruck verhilft: «[...] die Tatsache, dass ich den Text, d. h. zu lesende Wörter, benutze, besagt nicht, dass ich auf Kosten des konkreten und sinnlichen Werks nur einen ideellen Inhalt suche oder ernten will, noch dass ich das Werk von mir stosse, wie ich eine leere Nusschale wegwerfe, sobald ich die Nuss gewonnen habe, noch dass ich das Werk interpretiere, wie ich einen Text in eine andere Sprache übersetze oder einen kritischen Kommentar zu einem Text schreibe. Die Wörter dienen mir hier dazu, das Sinnliche und das Wahrnehmbare zu enthüllen, und nicht etwa, das konkrete und sinnliche Werk zu verhüllen und zunichte zu machen. Die Sprache ist somit ein

Werkzeug, das zur wahrnehmenden Kenntnis des Werks beiträgt. Der fertiggestellte und abgelegte Text wird Chronik oder Zeuge der persönlichen, mit dem Werk gepflegten Beziehung. Nachdem er während seiner ganzen Erarbeitung dem Werk unterworfen war, bleibt er wie das erstarrte Kielwasser der Annäherung stehen. Ein solcher Text ist eine der Schleimspur der Schnecke ähnliche Spur. Er ist ein Überbleibsel, ein Abfall der wahrnehmenden Annäherung.»³⁾

Das Werk wird also keineswegs durch referierenden oder interpretierenden Spracheinsatz vergegenwärtigt und verstehbar gemacht; es enthält keine vorgegebene Bedeutung, die sprachlich zu vermitteln wäre, es erhält einen Sinn allein dadurch, dass es wahrgenommen wird und im Akt der Wahrnehmung sich verwirklichen, sich so oder anders aussprechen kann nach Massgabe dessen, inwieweit der Betrachter willens und fähig ist, fragend ihm sich anzunähern und als Fragender sich von ihm ansprechen zu lassen.⁴⁾ Folglich kann es auch nicht mehr darum gehen, das Werk als das zu verstehen, was der Autor – durch das Werk – seinem Adressaten allenfalls hat «sagen» wollen; nicht die Instanz des Autors, sondern das Subjekt des Betrachters und dessen Wahrnehmungsraum ist der Ort, an dem die Wirklichkeits-, die Wert-, die Sinnkonstitution sich vollziehen: Kein im vegetativen Zustand des «man» zurückgezogener Zuschauer mehr – das Verb «sehen» setzte Passivität und Augenfälligkeit vor-

aus, sehen war erleiden, bedeutete, das Opfer der Sinne und der Welt zu sein; sehen war ein Schicksal, das Schicksal dessen, was wir waren und was die Welt war. Die intentionale Darstellung aktualisiert das Subjekt und beteiligt es. Sie hängt vom bewussten, reflexiven und aktiven Wahrnehmen ab. «Wahrnehmen» rückt an die Stelle von «sehen» und «ich» an die von «man». Die Darstellung ist, was das Subjekt wird. Sie scheint zu sagen: Sag mir, wer du bist, und du wirst sagen, was ich werde. Das Subjekt nimmt an einem Schauspiel teil, in dem es Autor und Schauspieler ist.⁵⁾ Das Werk wird, wie Zaugg ausführt, durch die Wahrnehmungsleistung hervorgebracht, «durch die gefühls- und vernunftmässige, durch die körperliche und geistige Wahrnehmung; durch die ungesicherte, die fragende, die vorausschauende Wahrnehmung» – das Werk entsteht und wird zum Ereignis «im reflexiven Bewusstsein des wahrnehmenden Subjekts», und als ein wahrgenommenes, als ein durch die Wahrnehmung erst eigentlich hervorgerufenes verwandelt das Werk sich «in Sagen, und das Sagen des Textes verwandelt sich in innere Visionen, die wohl ebenso intensiv und wirkungsmächtig wie unantastbar, schwankend und ungewiss sind, und es wird für immer notwendig sein, dieses innere Gesicht durch Imagination zu präzisieren... Ich will ein Bild ohne Schauspiel, ein Bild, das gewissermassen ohne Bild bleibt, ein Bild so neutral wie nur möglich...»⁶⁾

II

Dem nach wie vor üblichen Bilddiskurs, der die Werke anhand eines vorbestimmten Begriffsrasters bespricht, statt sie zum Sprechen zu bringen, der somit über ihr phänomenales und materielles Vorhandensein hinwegtäuscht, um sie gleichsam *in absentia* auf bestimmte, ausserhalb ihrer selbst liegende Bedeutungen zu fixieren, setzt Rémy Zaugg eine Rede – als sprachliche Handlung im Medium der Schrift – entgegen, durch die das Werk in der ganzen Fülle seiner sinnlich wahrnehmbaren Präsenz authentisch zum Ausdruck kommen kann. Das Wort wird aus seiner diskursiven Vereinnahmung als «Aufenthaltsort der Willkür, der Konvention, des Legislativen, des Dekrets, des Gesetzes, des Standardisierten, des Normierten, des Schematischen, des Bekannten, des Vertrauten, des Funktionalen, des Wirksamen, des Kürzels»⁷⁾ befreit und konsequent zur unmittelbaren sprachlichen Konkretisierung jener Wahrnehmungsdaten eingesetzt, die in ständig sich verändernder Konstellation das Werk in seiner ständig sich verändernden Erscheinungsweise – in seinem Werden eben, dessen Un-Ort das Wort ist – vergegenwärtigen.

Die unabschliessbare, weil im unabschliessbaren Prozess der Wahrnehmungsarbeit sich vollziehende Entstehung (constitution) eines Bildwerks hat Zaugg am Beispiel von Paul Cézannes Gemälde Das Haus des Gehenkten («La maison du pendu», Auvers 1872/1873) in dem hier vorliegenden «Tagebuch» dokumentarisch festgehalten. Die über einen Zeitraum von rund fünf Jahren sich erstreckenden Aufzeichnungen bilden insgesamt eine grossangelegte «verbale Wahrnehmungsskizze» und lassen erkennen, wie das als Vorlage gewählte Bild im Perzeptionsfeld des Betrachters Schritt für Schritt – in der Art eines autopoietischen Systems – sich selbst aufbaut, um das zu werden, was es schon immer gewesen ist⁸⁾, was jedoch, vielfach überlagert von erklärenden Diskursen, seine pure Sichtbarkeit eingebüsst hat: das Werk als Produkt sinnlicher Erkenntnis.

Um kraft solcher Erkenntnis (die auf die Wahrnehmung des Objekts durch das Subjekt und auf die Selbstwahrnehmung des Subjekts anhand des Objekts gleichermaßen angewiesen ist) zu diesem Werk zu

gelangen, muss der Betrachter es zunächst befreien von all dem Uneigentlichen, Konventionellen, Parasitären, das ihm anhaftet, kurz – von all den begrifflichen Ablagerungen, welche «die ursprüngliche und legitime Materialität» des Werks verdecken, es also der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung entziehen und zur blossen Illusion werden lassen, indem sie als deutende oder wertende Kommentare «zwischen das Subjekt und das Werk eindringen». ⁹⁾ Der Betrachter ist folglich, um überhaupt wahrnehmungsfähig zu werden, gehalten, alles zu vergessen, was er vom Werk – vor dessen Wahrnehmung – weiss; alles, was das Werk als ein geschichtliches – ein gewordenes – definiert. Denn es geht, wie schon erwähnt, darum, das Werk «in seiner ganzen rohen Materialität» immer wieder neu wahrzunehmen, im Prozess der Wahrnehmung, und das heisst auch: im Prozess seines Werdens es zu begreifen und zugleich von ihm sich ergreifen, von ihm sich – mit Ponge zu reden – «revolutionieren» zu lassen. ¹⁰⁾ Also: «Das autonome Werk ist für den autonomen Menschen; das Werk, das sich durch und in seinem Gutdünken ausdrückt, ist für den Menschen, der nach seinem Gutdünken auf der Suche nach der Bestimmung eines Sinns umherirrt, oder – was auf dasselbe herauskommt – auf der Suche nach seiner eigenen Bestimmung. ¹¹⁾

Das Protokoll, in dem Zaugg Cézannes Bildwerk als ein selbstorganisierendes System von Wahrnehmungsdaten sprachlich sich artikulieren lässt und in dem er gleichzeitig seine eigene Wahrnehmungsaktivität registriert, erscheint hier in zwei (inhaltlich identischen) Fassungen – einer handschriftlichen, einer druckschriftlichen. Der handschriftliche Text ist so angelegt, dass das Wortmaterial, woraus er sich zusammensetzt, den jeweiligen Wahrnehmungszustand des Bildwerks gewissermassen kartographisch erschliesst, indem die einzelnen Wörter oder Wortverbindungen innerhalb eines der Vorlage proportional entsprechenden Rahmens, den Zaugg auf einem Blatt Papier aufzeichnet und gegebenenfalls mit Hilfslinien zur Skizzierung des Bildaufbaus versieht, genau an jenen Punkten festgeschrieben werden, wo die entsprechende Wahrnehmung (Sujet; Farbe; Material; etc.) sich einstellt. Der auf solche Weise sich konstituierende Text vermag also, da er aus der konventionellen Linearität des Schriftsatzes ausbricht und statt dessen zwischen den einzelnen Wahrnehmungspunkten frei nomadisiert, das immer wieder anders wahrgenommene Bild visuell zur Sprache zu bringen, wohingegen die jeweils beigefügte gedruckte Fassung das verstreute Wortmaterial in der üblichen Art zu Zeilen aufreihet, so dass jede schriftbildliche Visualisierung entfällt und die in willkürlicher Abfolge unverbunden nebeneinandergestellten Notate nicht mehr das wahr-

genommene Werk, sondern einzig dessen Wahrnehmung bezeichnen. In beiden Fällen wird aber grundsätzlich darauf verzichtet, das Werk als biographisches oder ikonographisches, als kunst- oder zeitgeschichtliches Faktum abzuhandeln, mithin es auf das festzulegen, was es nicht ist; was es in seiner Abwesenheit – durch interpretative Vermittlung – aussagt, bedeutet, ohne dass aber (da seine sinnliche Erkenntnis durch ausserästhetische Vor-Urteile verunmöglicht wird) auch der Sinn des Werks – im unmittelbaren Wahrnehmungsakt – sich zu realisieren vermöchte.

Zauggs Verfahren besteht darin, die vor dem Bildwerk spontan sich einstellenden Wahrnehmungseindrücke in einer Art von verbalem scanning aufzuzeichnen, wobei er den Gebrauch syntaktisch gebauter, logisch kohärenter Aussagesätze weitgehend vermeidet, um nicht einen fiktiven, die ästhetische Erfahrbarkeit des Werks immunisierenden Bedeutungszusammenhang aufkommen zu lassen; statt dessen werden beinahe ausschliesslich punktuelle Farb-, Form- und Lagebezeichnungen («blau»; «Rechteck»; «frontal»; etc.) sowie fragmentarische Fragen («Dach?»; «Schatten und/oder Hügel?»; etc.) oder Vergleiche («pikturales Element ähnlich der kleinen dunklen Fassadenöffnung»; «skizziert wie durch Unachtsamkeit»; etc.), aber auch materielle und maltechnische Realien («hellgelbe Farbmaterie gelblich auf braun-orange»; «feine Pinseltupfer»; etc.) registriert. Dass Zaugg sich dabei nicht an das Original, sondern an eine drucktechnisch mangelhafte Reproduktion von Cézannes Haus des Gehenkten hält, ist deshalb irrelevant, weil es ihm doch primär um den verbalen Mitvollzug eines Wahrnehmungsprozesses geht, und für diesen kann grundsätzlich jede Vorlage, wie auch immer sie beschaffen sei, als «Original» fungieren. Da Zauggs Wahrnehmungsarbeit sich im übrigen auf einen Zeitraum von mehreren Jahren erstreckt und in immer wieder neuen Annäherungen zu unzähligen Durchgängen geführt hat, kommt es notwendigerweise zu ebenso zahlreichen, gegenseitig einander modifizierenden und relativierenden Wiederholungen, die sich nun bei der Lektüre der chronologisch geordneten «Perzeptionskizzen» palimpsestartig vielfach überlagern, so dass Cézannes Gemälde in einem «verbalen Bild» (image verbale) von äusserster Dichte Präsenz gewinnt. – Wenn Zauggs protokollarische Notate auf den letzten Seiten des Textkonvoluts stellenweise sich zu diskursiven Aufzeichnungen zusammenschliessen und in kommentierende Erläuterungen übergehen, so ist dies keineswegs auf methodologische Inkonsequenz zurückzuführen; es soll damit lediglich dargetan werden, welchen Erkenntniszuwachs die sinnliche Erfahrung vor dem gegebenen Bildwerk – jenseits der Wahrnehmung – für den Betrachter erbracht hat.

Zauggs Verfahrensweise im Umgang mit seiner Vorlage besteht, wie nun wohl gesagt werden kann, darin, dass er sie im mehrfach wiederholten Akt der Wahrnehmung zu einem «verbalen Bild» aufarbeitet, das sich gewissermassen selbst zur Sprache bringt, indem es durch den Betrachter sich ausspricht, und so wie der Betrachter das Werk seiner Wahrnehmung aussetzt, setzt er sich selbst der Wahrnehmung durch das Werk aus – der Wahrnehmende ist, im eigentlichen Wortsinne, immer auch der Wahrgenommene; die Demarkationslinie zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Wahrnehmung wird fließend; Wahrnehmung verläuft – im Unterschied zur blossen Informationsübertragung – nicht als einseitiger, von einem Sender auf einen Empfänger gerichteter Rezeptionsprozess; durch Wahrnehmung wird das Wahrgenommene wie auch der Wahrnehmende gleichermassen verändert. Das Bildwerk, als Gegenstand und als Quelle der Wahrnehmung, «steht im Ganzen und Gesamten dem Menschen offen gegenüber, dessen Ganzheit und Gesamtheit es unterschiedslos, ungeteilt und ohne etwas auszuschliessen wirksam werden lässt. Das Werk ist also ein auf die Wahrnehmung bezogener Ausdruck. Das Kunstwerk ist ein perzeptiver Ausdruck . . . Die Wahrnehmung bringt den Menschen als integralen Menschen ins Spiel. Die Wahrnehmung ist der menschliche Ausdruck an sich.»¹²⁾

Was Zaugg hier und andernorts mit Bezug auf den Akt der Wahrnehmung (verstanden als kreativer Aneignungsprozess) festhält, hat der Schriftsteller Francis Ponge seit den mittleren zwanziger Jahren im Bereich der Wortkunst konsequent praktiziert und auch immer wieder theoretisch abgehandelt. Für Ponge – wie für Zaugg – geht es darum, der Stummheit seines Wahrnehmungsgegenstandes adäquaten Ausdruck zu verleihen; auch er setzt voraus, dass man, um zu «authentischer» Wahrnehmung zu gelangen, sämtliche Vorkenntnisse und Vorurteile, von denen das Wahrzunehmende überblendet sei, vergessen müsse; dass man, mit andern Worten, «sowenig vorgefasste Ideen haben [sollte] wie möglich», damit der Wahrnehmungsgegenstand, den man zur Sprache bringt, seinerseits sich frei aussprechen kann, wodurch dann jener doppelte – erotische – Blick möglich wird, der den Betrachter nicht nur seinen Gegenstand erkennen lässt, sondern ihm die Chance (oder das Risiko) eröffnet, sich vom Gegenstand seiner Wahrnehmung erkennen zu lassen, und das heisst – ihn als seinen «Zeugen» (oder «Richter») anzunehmen.¹³⁾

Im Wahrnehmungsakt bildet sich, bei Ponge, «der Knoten, wo die Aneignung der Erkenntnis und die Ausdruckstätigkeit zur Artikulation kommen»¹⁴⁾; wo der Wahrnehmende und das Wahrgenommene gegenseitig sich durchdringen; wo das Wahrgenommene in der Sprache des Wahrnehmenden reale Präsenz gewinnt. Nur so könne, meint Ponge, ein «originales Werk» entstehen, denn «die Originalität kommt vom Objekt, und nicht vom Subjekt».¹⁵⁾

Bereits 1949 hat Maurice Blanchot darauf hingewiesen, dass Ponge seinen Gegenstand, indem er ihn beschreibt, sich selbst beschreiben lasse; dass der Gegenstand, den Ponge beobachtet habe, ein Gegenstand sei, «der Ponge beobachtet hat und der sich so beschreibt, wie er annimmt, dass dieser ihn beschreiben könnte»; dass also der sprachliche Ausdruck dem Gegenstand vorausgehe, damit der Gegenstand das Sprechen erlerne und jenseits der Bedeutungen – in einer «Sprache von vor der Sintflut» – sich konkretisiere.¹⁶⁾

Dass (und wie) die Wahrnehmung mit dem Wahrnehmungsgegenstand interagiert, hat Blanchot in einer grossen Erzählung aus den vierziger Jahren, «Thomas der Dunkle», breiter ausgeführt; an einer Stelle heisst es dort: «In meiner Reichweite liegt eine Welt – ich nenne sie Welt, wie ich als Toter die Erde als Nichts bezeichnen würde. Ich nenne sie Welt, weil ich an keine andere Welt für mich glaube. Ich glaube, dass ich ihr näherkomme, wie bei der Annäherung an einen Gegenstand, aber sie ist es, die mich versteht. Sie, unsichtbar und ausserhalb des Seins, nimmt mich wahr und hält mich im Sein. Sie ist ohne meine Anwesenheit bloss ein Hirngespinnst, ich nehme sie genau wahr, nicht durch die Sicht, die ich von ihr habe, sondern durch die Sicht und Kenntnis, die sie von mir hat. Ich werde gesehen. Unter diesem Blick befeleissige ich mich einer Passivität, die, anstatt mich zu zerstören, mich wirklich macht.»¹⁷⁾

In diesen Sätzen ist genau das vorformuliert, was Zaugg in seiner Wahrnehmungsstudie über eine Skulptur von Donald Judd weiterentwickelt hat; man liest dort: «In der Erscheinung der Objekte erkennt der Betrachter die Objekte, aber auch seinen sie umschliessenden Blick. Die Erscheinung der Objekte lässt ihn sowohl des Objekts als auch seiner selbst bewusst werden. Die Verzerrungen der betrachteten Dinge offenbaren den Blick des Betrachters. Der Betrachter erfasst gleichzeitig das Objekt und die Art und Weise, wie er es anschaut. Das betrachtete Objekt wird durch das betrachtende Subjekt umzingelt, und dieses kann seine eigene Gegenwart in den perspektivischen Verzerrungen des betrachteten Objekts entzif-

fern. Jede Verzerrung setzt das Subjekt voraus. So wie die Zufälligkeit der Verzerrungen dem betrachtenden Subjekt die Zufälligkeit seines Gesichtspunktes und seiner wahrnehmenden Teilnahme offenbart, die Zufälligkeit seines Blicks und seiner Gegenwart, die Zufälligkeit seiner Existenz und schliesslich seinen Tod, so mag also die Vorderansicht der Nebeneinanderstellung das in der Erscheinung enthaltene Tragische austilgen, indem sie die perspektivischen Verzerrungen abschwächt. Sie mag dem illusorischen Verlangen nach der Aufhebung der subjektiven und kompromittierenden wahrnehmenden Teilnahme entsprechen.»¹⁸⁾

Das von Ponge, von Blanchot entwickelte Wahrnehmungsmodell, innerhalb dessen die «aktive Kontemplation» zum eigentlich künstlerischen Akt und das kraft der Wahrnehmung (und in ihr) sich aufbauende Werk zu einem Kreuzungspunkt (einem «Knoten») wird, an dem das Subjekt der Wahrnehmung mit dem Objekt der Wahrnehmung einwird, hat Maurice Merleau-Ponty – womöglich ohne die entsprechenden Texte zu kennen, jedenfalls ohne explizit darauf Bezug zu nehmen – in diversen Schriften am «Leitfaden des Leibes» (Nietzsche) zu einer Philosophie der Sichtbarkeit ausgebaut, für die die «existierende Reflexivität des Leibes [...] das wirkliche Zentrum» ist¹⁹⁾, wo Blick und Anblick sich verschränken: «Der Blick ist nämlich selbst Einkörperung des Sehenden in das Sichtbare, Suche nach sich selbst im Sichtbaren, dem es ZUGEHÖRT.»²⁰⁾ Dies bedeutet, dass die Wahrnehmung «mitten aus den Dingen heraus geschieht, da, wo ein

Sichtbares sich anschickt zu sehen, zum Sichtbaren für sich selbst durch das Sehen aller Dinge wird und die ursprüngliche Einheit des Empfindenden mit dem Empfundnen besteht wie die des Wassers im Eiskristall.»²¹⁾

Die Wahrnehmung ist also, wie ja auch Zaugg festgestellt hat, dadurch determiniert, dass das wahrgenommene Objekt als ein wahrnehmendes Selbst, das wahrnehmende Subjekt als ein wahrgenommenes Ich sich begreift. «Es würde mir», meint Merleau-Ponty, «wahrlich Mühe machen, zu sagen, wo sich das Bild befindet, das ich betrachte, ich fixiere es nicht an seinem Ort, mein Blick ergeht sich in ihm wie im Heiligenscheine des Seins, ich sehe eher dem Bilde gemäss oder mit ihm, als dass ich es sehe.»²²⁾ Dem entspricht die Aussage eines (von Paul Klee zitierten) Malers, der seine Wahrnehmungsweise wie folgt charakterisiert hat: «In einem Wald habe ich zu wiederholten Malen empfunden, dass nicht ich den Wald betrachtete. An manchen Tagen habe ich gefühlt, dass es die Bäume waren, die mich betrachteten, die zu mir sprachen . . .»²³⁾ – Somit erweist es sich, dass Zauggs Wahrnehmungsarbeit, die in seiner Auseinandersetzung mit dem Cézanneschen Haus des Gehenkten eine äusserste, kaum noch überbietbare Radikalität und Konsequenz gewinnt, keineswegs als einzelgängerische Leistung zu gelten hat; bei Ponge, bei Blanchot, bei Merleau-Ponty findet sie die ihr adäquate literarische und philosophische Entsprechung – sie ist Teil einer umfassenden, die Welt des Menschen ebenso wie die Welt der Objekte einschliessenden künstlerischen Praxis.

ANMERKUNGEN:

1) Vgl. Felix Philipp Ingold, «Zaugg lesen (Notizen und Exzerpte)», in: RÉMY ZAUGG (Katalog Kunsthalle), Basel 1988, S. 00–00.

2) In diesem Sinn hat schon Cézanne die Notwendigkeit erkannt, dass vor dem Wahrnehmungsakt jegliches Wissen vergessen werden müsse, damit der jeweilige Wahrnehmungsgegenstand – gleichsam wie «das erste Wort» – ergriffen und in seiner Entstehung (comme organisme naissant) begriffen werden könne. (Siehe dazu Maurice Merleau-Ponty, SENS ET NON-SENS, Paris 1958, S. 15–44.)

3) Rémy Zaugg, DIE LIST DER UNSCHULD, Eindhoven 1982, S. 100.

4) Vgl. dazu Rémy Zaugg, a. a. O., S. 88f.

5) Rémy Zaugg, a. a. O., S. 212.

6) Rémy Zaugg/Pierre Klossowski, SIMULACRA (Katalog Kunsthalle), Bern 1981, S. 72f.

7) Rémy Zaugg, DIE LIST DER UNSCHULD, Eindhoven 1982, S. 92.

8) Vgl. dazu ein Statement von Rémy Zaugg zu seinem Beitrag für die Ausstellung SKULPTUR/PROJEKTE '87 in Münster: «Meine ganze Mühe bestand darin, den Ausdruck neu zu finden, der vermutlich schon dagewesen war.» («Den persönlichen Ausdrucksakt neutralisieren», Gespräch mit dem Bildhauer Rémy Zaugg, TAGESZEITUNG [Berlin], 3. XI. 1987.)

9) Rémy Zaugg, DIE LIST DER UNSCHULD, Eindhoven 1982, S. 120; vgl. auch a. a. O., S. 92f.

10) ENTRETIENS DE FRANCIS PONGE AVEC PHILIPPE SOLLERS, Paris 1970, S. 192.

11) Rémy Zaugg, DAS KUNSTMUSEUM, DAS ICH MIR ERTRÄUME, ODER DER ORT DES WERKES UND DES MENSCHEN, Köln 1987, S. 13.

12) Rémy Zaugg, a. a. O., S. 13.

13) Francis Ponge, DIE LITERARISCHE PRAXIS, Olten-Freiburg 1964, S. 31; vgl. auch a. a. O., S. 38–41.

14) Henri Maldiney, LE LEG DES CHOSES DANS L'ŒUVRE DE FRANCIS PONGE, Lausanne 1974, S. 29.

15) Francis Ponge, NIOQUE DE L'AVANT-PRINTEMPS, Paris 1983, S. 40.

16) Maurice Blanchot, [Auszug aus «La Part du feu»], in: Marcel Spada, FRANCIS PONGE, Paris 1979, S. 78f.

17) Maurice Blanchot, THOMAS DER DUNKLE, Frankfurt a. M. 1987, S. 104.

18) Rémy Zaugg, DIE LIST DER UNSCHULD, Eindhoven 1982, S. 240; vgl. auch Rémy Zaugg, FÜR DAS KUNSTWERK, Zürich 1983, S. 178.

19) Gottfried Boehm, «Der stumme Logos», in: Alexandre Métraux/Bernhard Waldenfels (Hrsg.), LEIBHAFTIGE VERNUNFT, München 1986, S. 297.

20) Zitiert bei Gottfried Boehm, a. a. O., S. 294.

21) Maurice Merleau-Ponty, DAS AUGE UND DER GEIST, Hamburg 1984, S. 17.

22) A. a. O., S. 18.

23) Zitiert a. a. O., S. 21.



THE SPEAKING IMAGE

*Pictorial Perception and Pictorial Constitution
in Rémy Zaugg's Work*



FELIX PHILIPP INGOLD

«Peinture, te voici donc à la noce. Noces
de la cêruse et des huiles colorées. Et
vous, Paroles, dans de beaux draps. Ce
sont les draps de la nécessité. Ceux aussi
de la réciprocité. O Paroles, draps neufs
pour la postériorité.
Dans les draps neufs de la nécessité, nous
referons le lit de la postérité.
Hommes, animaux à paroles, nous
sommes les otages du monde muet.»

(Francis Ponge, Paroles à propos des nus
de Fautrier)

I

Many are the publications and lectures in which Rémy Zaugg has investigated the work of art, its making and moving in time, its presentation and reception in space.¹⁾ And everywhere he addresses his main concern as to the adequate or rather phenomenon-oriented perception of artistic objects, a concern that explores not only the work's effectiveness but also its development, its objective status, and its estheticism as a whole. In confronting the objects of his perception not as a critic nor as an exegete but quite plainly as a witness, Zaugg seems to center primarily on

rephrasing the same question over and over to heighten its sensitivity to related issues rather than finding answers or partial answers to the work he is questioning. The question reads: What does the work have to say to the viewer? And the viewer's task logically consists of giving the work voice by posing the question, i. e., of giving linguistic expression to that which the work conceals.

Seen in this light, perception is an act that involves working on the object through language; it cannot be reduced to a purely receptive act, to the mere act of

registering effects and condensing them into conceptual signifiers beyond the visibility of the work. Perception is in fact a creative act in its own right that actually brings forth the work. Not until perception has effected the work, can it in turn have an effect, prior to any hermeneutic appropriation, and make a statement in its own name on the strength of the viewer's inquiry.²⁾ Without such inquiry based exclusively on the material and phenomenal presence of the work, the artistic object is either reduced to the level of meaning which is given through the logical conceptuality of whatever it may represent or whatever may lie behind it, or it is turned conversely into an ephemeral sensual datum of automatized perception by virtue of its mere presence as an object. In both cases, the absence of the productive act of perception and appropriation leaves the work itself in a state of speechlessness so that it can manifest itself only as what it is not, as what it does not want to be, namely, a vehicle of ideas, a thing among things.

In Zaugg's model of perception there is no room for the conventional idea of a dialectic process of communication between producer and recipient of the work, the subject of communication being the work's verbally or visually encoded text. In Zaugg's model, producer and recipient no longer confront each other to communicate about the work according to certain rules and elucidate its meaning. Instead they converge in order to confront the autonomous work as a unit, thus fostering its most elementary form of self-expression, its visibility, through their perceptual efforts. The work becomes visible by becoming, and in order to become, it must express itself in its speechlessness.

However, it does not follow that the pictorial work, the artifact as such, is contingent upon linguistic mediation – on description, for instance, or explanation or interpretation; on the contrary, the work can be understood only when its understanding becomes manifest on the strength of the viewer's linguistically articulated perceptual efforts, when it articulates itself through the language of the viewer whose act of perception as such is a condition of the work's expression. "(...) the fact that I use text, i. e. words that are read, does not mean that I want to glean from it an ideal content at the expense of the concrete, sensual work, nor that I discard the work like an empty nutshell as soon as I have cracked it and extracted the nut, nor that I interpret the work the way I translate a text into another language or write a critical commentary about a text. Words in this context serve the purpose of unveiling what can be sensed and perceived, and not of veiling the concrete, sensual work

and thus obliterating it. Language is a tool that contributes to the perceptual knowledge of the work. The completed and filed text becomes a chronicle or a witness of the personal relationship cultivated with the work. Having been subordinated to the work during the entire process of becoming, the text comes to a standstill in the frozen wake of overture. Such a text is like a trail of mucus left behind by a snail. It is a leftover, the waste product of perceptual overtures."³⁾

The work is certainly not made manifest or comprehensible by deploying referential or interpretive language; it contains no fixed meanings for language to convey. It is endowed with meaning only by being perceived and fulfilled in the act of perception. It can express itself one way or another, depending on the extent to which the viewer is willing and able to approach it with an inquisitive and listening mind.⁴⁾ Consequently, it can no longer be interpreted and examined as a vehicle of what the author supposedly wanted to 'say' to the addressee; the locus for the constitution of the work's reality, value, and meaning is not the author's authority but the subject of the viewer and his perceptual framework, which puts an end to the vegetating, passive observer. The verb 'to see' presupposed passivity and conspicuousness; to see was to endure; it meant being a victim of the senses and the world. Seeing was fate, the fate of what we were and what the world was. Intentional representation actualizes and involves the subject. It depends on conscious, reflexive and active perceiving. 'Perceiving' takes the place of 'seeing'; 'I' takes the place of 'one'. The representation is what the subject becomes. It seems to say: tell me who you are and you will say what I'm going to be. The subject takes part in a drama in which it is both author and actor.⁵⁾

As Zaugg explains, the work is brought forth through the achievements of perception, "through emotional and sensible, through mental and physical perception; through venturing, questioning, foresighted perception" – the work emerges and becomes an event "in the reflexive consciousness of the perceiving subject." And once it has been perceived, in fact generated by perception, the work turns "into saying, and the saying of the text turns into inner visions of an impact that is as intense and effective as it is inviolable, wavering, and uncertain, and it will forever be necessary to clarify this inner countenance through the imagination... I want a picture without drama, a picture that basically remains without an image, a picture that is as neutral as possible..."⁶⁾

II

Pictorial discourse as still commonly practiced today investigates works on the basis of a predetermined perceptual grid instead of giving them a voice; it thus

obscures their phenomenal and material presence by assigning certain meanings to them *in absentia*, as it were. By contrast, Rémy Zaugg's discourse – as a linguistic act in

the medium of writing – enables the work to find expression in the entire fullness of its sensually perceptible presence. Released from its discursive confinement as “locus of arbitrariness, conventionality, legality, decrees, regulations, standardization, norms, conformity, locus of all that is familiar, functional, effective, abbreviated . . .,”⁷⁾ the word consistently serves the purpose of immediate linguistic concretization of those perceptual data whose constantly changing configurations in turn represent the work in its constantly changing manner of appearance – in its becoming whose non-locus is the word.

The impossibility of finalizing the constitution of a pictorial work as part of the never-ending process of perceptual effort is shown in Zaugg’s ‘logbook’ treatment of Paul Cézanne’s painting *Maison du pendu* (*House of the Hanged Man*, Auvers, 1872/1873). His notes, recorded over a period of five years, form an impressive accumulation of “verbally sketched perception” and reveal how the chosen painting constitutes itself step by step in the viewer’s perceptual field – in a kind of autopoietic system – in order to become what it has always been,⁸⁾ but whose visibility had been blurred by the effects of clarifying discourse: the work as the product of sensual insight.

To arrive at *this* particular work on the strength of *such* insight (which depends as much on the perception of the object through the subject as on the self-perception of the subject in terms of the object), the viewer must first free it of all the extraneous, conventional, parasitical, in short, all the conceptual sedimentation that has settled on “its original and legitimate materiality” and has “penetrated between the subject and the work”⁹⁾ as interpretive and evaluative commentary. The work must be withdrawn from immediate sensual perception so that it may become pure illusion, for perception is not possible unless the viewer forgets everything he knows about the work before looking at it, i. e., everything that defines it as a historical, an evolutionary entity. As already mentioned, the work must be perceived “in all its raw materiality” as if for the first time; it must be perceived in the process of perception, which also means apprehending it in the process of its becoming while letting oneself be apprehended by it or, as Ponge puts it, “revolutionized” by it.¹⁰⁾ Ergo: “The autonomous work is for the autonomous person; the work, expressed through and in what it sees fit, is for the person who roams about, as he sees fit, in search of the definition of meaning or of his own definition – which amounts to the same thing.”¹¹⁾

In his minutes, Zaugg allows Cézanne’s painting to articulate itself linguistically as a self-organizing system of perceptual data, while simultaneously registering his own perceptual activities. They are presented here in two versions (whose content is identical) – one handwritten, the other printed. The handwritten text is laid out so that the words of which it consists present a kind of cartographic

representation of each of the work’s perceptual states, based on a frame drawn by Zaugg on a piece of paper in proportion to the original and with auxiliary lines, if necessary, to indicate the composition of the picture. Single words or phrases are noted down at exactly those points on the paper where the corresponding perception (subject matter, color, material, etc.) has come into focus. A text constituted in this fashion succeeds in giving visual voice to the constantly changing perceptions of the picture because it breaks out of the conventional linearity of the written word and wanders freely among the individual points of perception. In the supplementary printed version, the scattered verbal material has been organized in conventional lines so that the writing is no longer visualized and the arbitrary sequences of disconnected notations designate only the perception of the work but not the perceived work. However, both forms of notation waive any claim to biographical or iconographic, artistic or historical treatment of the work, in short, any claim to confine it to what it is *not*. They do not call on interpretive mediation to explore what the work expresses or means in its absence, because the meaning of the work – in the immediate act of perception – cannot thus come to fruition (since its sensual cognition is voided by extra-esthetic pre-suppositions).

Zaugg’s procedure consists of noting, like a kind of verbal *scanning*, the spontaneous visual impressions generated by the pictorial work. He generally avoids using syntactically constructed, logically coherent utterances in order to circumvent the pitfalls of a fictional semiotic framework that would immunize the work’s esthetic reception. Instead, he resorts almost exclusively to punctuating designations of form, color, and position (“blue,” “rectangle,” “frontal,” etc.), to comparisons (“pictorial element *similar* to the small dark opening in the façade,” “sketched as if through inattentiveness,” etc.), or to material and technical aspects of painting (“light yellow pigment yellowish on brownish orange,” “delicate dabs of paint,” etc.). The fact that Zaugg applies his method to a relatively poor print of Cézanne’s *Maison du pendu* rather than the original is irrelevant because his primary objective is verbal accompaniment of a visual process for which any specimen can basically function as an ‘original’. Since Zaugg spends several years on his perceptual studies, rehearsing the same procedure scores of times, repetition is inescapable and, at times, a mutually modifying and relativizing device. The chronologically ordered “sketches of perception” often produce a palimpsestic stratification, lending extraordinary density to the *verbal image* of Cézanne’s painting. Methodological inconsistency cannot, however, be imputed to the discursive passages and elucidating commentation towards the end of Zaugg’s notations. They serve solely to demonstrate the accretion of insight attained – *beyond* perception – through the sensual experience of facing the selected pictorial work.

Zaugg's procedure in dealing with his model can thus be said to consist of a "verbal image" produced by the variously repeated act of perception which speaks for itself, as it were, by virtue of speaking through the viewer. The viewer exposes his perception to the work just as he himself is exposed to perception through the work – the perceiver is always also the perceived; the demarcation line between the subject and the object of perception is in flux; perception – in contrast to the mere transmission of information – is not a unilateral process of reception that flows from a sender to a receiver; perception *changes* both perceiver and perceived. The pictorial work, as object and source of perception, "is entirely and totally open to man while also enabling the entirety and totality of man to take effect indiscriminately, undivided, and without excluding anything. The work is therefore expression with a set towards perception. The artwork is a *perceptive expression* . . . Perception brings man as integral man into play. Perception is human expression *per se*."¹²⁾

Zaugg's comments here and elsewhere concerning the act of perception (as a process of creative appropriation) have been systematically put into practice and theoretically analyzed by writer Francis Ponge since the mid-twenties. Ponge, like Zaugg, seeks to lend adequate expression to the muteness of his object of perception. He, too, declares that "authentic" perception can only be achieved by *forgetting* the entire body of knowledge and assumptions that obscure the object to be perceived. In other words, one should "have as few preconceived notions as possible" so that the object of perception about which one speaks is in turn free to state its own case, which then makes possible that dual – erotic – regard through which the observer not only recognizes his object but is also exposed to the opportunity (or risk) of being recognized by the object of his perception, and that means accepting it as his "witness" (or "judge").¹³⁾

In the act of perception, according to Ponge, a "knot" is formed "where the appropriation of cognition and the activity of expression are articulated";¹⁴⁾ where perceiver and perceived blend into each other; where the perceived achieves real presence in the language of the perceiver. Only in this way, says Ponge, can an "original work" come to be because "originality comes from the object and not from the subject."¹⁵⁾

Already in 1949 Maurice Blanchot pointed out that Ponge, by describing his object, was letting the object describe itself; that the object Ponge had observed was an object "that had observed Ponge and that describes itself; he assumes, so that he could describe it"; that therefore speech precedes the object so that the object may learn to speak and take concrete shape beyond meanings – in a "language from before the deluge."¹⁶⁾

Blanchot expanded on the manner in which perception interacts with the object of perception in a narrative written in the forties, *Thomas the Dark*, in which he says, "Within reach there lies a world – I name it world the way I would name the earth nothing if I were dead. I name it world because I do not believe in any other world for me. I think that I come closer to it the way I come closer to an object but it is the world that understands me. Invisible and beyond being, it perceives me and sustains my being. Without my presence, it is merely a chimera, I perceive it exactly, not because I look at it but because it looks at and knows me. I am seen. And being seen, I endeavor to attain a passivity, which instead of destroying me makes me *real*."¹⁷⁾

These statements anticipate what Zaugg elaborated in his perceptual study of a sculpture by Donald Judd. In his own words: "In the appearance of objects the viewer recognizes the objects but also his own encompassing view of them. The appearance of objects allows him to become conscious of both the object as well as himself. The distortions of perceived things reveal the viewer's regard. The viewer simultaneously grasps the object and his manner of looking at it. The observed object is surrounded by the observing subject and the latter can decipher his own presence in the distorted perspective of the observed object. Every distortion presupposes a subject. The accidents of distortion reveal to the observing subject the accident of his viewpoint and his perceptual participation, the accident of his regard and of his presence, the accident of his existence and ultimately of his death. Similarly, the front view of these contingent aspects may wipe out the tragedy inherent in the appearance by mitigating the distortions of perspective. Perhaps it corresponds to the illusory need to eliminate subjective and compromising perceptual participation."¹⁸⁾

In the model of perception developed by Ponge, by Blanchot, "active contemplation" actually becomes the artistic act; and the work, as it evolves on the strength of (and in) perception, becomes the point of intersection (the "knot") at which the subject of perception becomes one with the object of perception. Probably without knowledge of the corresponding texts, in any case without explicit reference to them, Maurice Merleau-Ponty wrote several treatises, along the *Leitfaden des Leibes* (guidance of the body, Nietzsche), expanding this model into a philosophy of visibility which posits the "existing reflexivity of the body" [as] "the real center,"¹⁹⁾ where regard and view are intertwined: "The regard is itself the embodiment of the seeing subject in the visible; it is the quest for the self in the visible to which it BELONGS."²⁰⁾ This means that perception "occurs out of the midst of things, there, where a

visible thing decides to see, becomes visible to itself through the seeing of all things, and the original unity between feeling subject and feelings endures like water and frozen crystals."²¹⁾

Perception, as Zaugg has also observed, is therefore determined by the fact that the perceived object apprehends itself as a perceiving self, and the perceiving subject apprehends himself as a perceived ego. "I would be hard put," Merleau-Ponty says, "to say where the picture is that I am looking at, I do not pin it down, my regard floats into it as in the halo of being, I tend to see in terms of the picture or rather with it..."²²⁾ This corresponds to how an artist described his manner of perception (quoted by Paul Klee):

"In a forest I had the repeated sensation that not I was looking at the forest. On some days I felt that it was the trees that were looking at me, that were speaking to me..."²³⁾ – It thus becomes clear that Zaugg's perceptual work, which has acquired an unsurpassable radicality and consequence in his treatment of Cézanne's *Maison du pendu*, is certainly not an isolated achievement; in Ponge's, in Blanchot's, in Merleau-Ponty's studies, it finds a striking literary and philosophical correspondence – it is part of a comprehensive artistic practice which encompasses the world of man as much as it does the world of objects.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Cf. Felix Philipp Ingold, "Zaugg lesen (Notizen und Exzerpte)," in: RÉMY ZAUGG (Kunsthalle catalogue), Basel 1988, pp. 00–00.

2) Cézanne already recognized the necessity of forgetting all knowledge prior to the act of perception in order to be able to grasp the object of perception – akin to "the first word" – and comprehend it as it evolves (*comme organisme naissant*). (See Maurice Merleau-Ponty, *SENS ET NON-SENS*, Paris 1958, pp. 15–44.)

3) Rémy Zaugg, *DIE LIST DER UNSCHULD*, Eindhoven 1982, p. 100.

4) Cf. *ibid.*, p. 88f.

5) *Ibid.*, p. 212.

6) Rémy Zaugg/Pierre Klossowski, *SIMULACRA* (Kunsthalle catalogue), Berne 1981, p. 72f.

7) Rémy Zaugg, *DIE LIST DER UNSCHULD*, Eindhoven 1982, p. 92.

8) Cf. Rémy Zaugg's comment on his contribution to the exhibition *SKULPTUR/PROJEKTE '87* in Münster: "All my efforts were concentrated on rediscovering the expression that was probably already there." ("Den persönlichen Ausdrucksakt neutralisieren," conversation with sculptor Rémy Zaugg, *TAGESZEITUNG* [Berlin], Nov. 3, 1987.)

9) Rémy Zaugg, *DIE LIST DER UNSCHULD*, Eindhoven 1982, p. 120; cf. also *ibid.*, p. 92f.

10) *ENTRETIENS DE FRANCIS PONGE AVEC PHILIPPE SOLLERS*, Paris 1970, p. 192.

11) Rémy Zaugg, *DAS KUNSTMUSEUM, DAS ICH MIR ERTRÄUME, ODER DER ORT DES WERKES UND DES MENSCHEN*, Cologne 1987, p. 13.

12) *Ibid.*, p. 13.

13) Francis Ponge, *DIE LITERARISCHE PRAXIS*, Olten-Freiburg 1964, p. 31; cf. also *ibid.*, pp. 38–41.

14) Henri Maldiney, *LE LEG DES CHOSES DANS L'ŒUVRE DE FRANCIS PONGE*, Lausanne 1974, p. 29.

15) Francis Ponge, *NIOQUE DE L'AVANT-PRINTEMPS*, Paris 1983, p. 40.

16) Maurice Blanchot, [excerpt from "La part du feu"], in: Marcel Spada, *FRANCIS PONGE*, Paris 1979, 3rd ed., p. 78f.

17) Maurice Blanchot, *THOMAS DER DUNKLE*, Frankfurt a. M. 1987, p. 104.

18) Rémy Zaugg, *DIE LIST DER UNSCHULD*, Eindhoven 1982, p. 240; cf. also Rémy Zaugg, *FÜR DAS KUNSTWERK*, Zürich 1983, p. 178.

19) Gottfried Boehm, "Der stumme Logos," in: Alexandre Métraux/Bernhard Waldenfels (eds.), *LEIBHAFTIGE VERNUNFT*, Munich 1986, p. 297.

20) Quoted *ibid.*, p. 294.

21) Maurice Merleau-Ponty, *DAS AUGE UND DER GEIST*, Hamburg 1984, p. 17.

22) *Ibid.*, p. 18.

23) Quoted *ibid.*, p. 21.