

CHAOS,

WALDEN ABRAHAM

ABSALON ARP

BASELITZ BROODTHAERS

BROUWN FABRO FEDERLE

FÖRG HURST IMMENDORFF

KAWAMATA KIECOL

KIRKBY KÖGLER LANE

LOHSE LÜPERTZ

AMDEN NAUMAN

NILSEN PENK PETTIBON

POLKE RAINER

SACCONI SCHWITTERS

SCHÜTTER TAEUBER-ARP

TORONI WEINER

WEST WOLFLI

KUNST. HALLE. KREMS

Chaos, Wahnsinn
Permutationen der zeitgenössischen Kunst

herausgegeben von Johannes Gachnang,
Ewa Hess und Konrad Tobler

KUNST.HALLE.KREMS

»What is a Caucus-race?« said Alice. [...]
»Why,« said the Dodo, »the best way to explain it is to do it.« [...]
First it marked out a race-course in a sort of a circle (»the exact shape doesn't matter,« it said,) and then all the party were placed along the course, here and there. There was no »One, two, three, and away,« but they began running when they liked, and left off when they liked, so that it was not easy to know when the race was over.

LEWIS CARROLL

»Und was ist ein Proporz-Wettlauf?« fragte Alice. [...] »Man kann es am besten erklären«, sagte der Brachvogel, »indem man es macht.« [...] Er legte zuerst die Rennbahn fest, eine Art Kreis (»auf die genaue Form kommt es nicht an«, sagte er), und die Mitspieler mußten sich irgendwo auf der Bahn aufstellen, wie es sich gerade traf. Es gab kein »Eins - zwei - drei - los!«, sondern jeder begann zu laufen, wann er wollte, und hörte auf, wie es ihm einfiel, so daß gar nicht leicht zu entscheiden war, wann der Wettlauf eigentlich zu Ende war. (Dt. von Christian Enzensberger)

Stroemfeld/Roter Stern

Man hat daher immer gedacht, daß das seiner Definition nach einzige Zentrum in einer Struktur genau dasjenige ist, das der Strukturalität sich entzieht, weil es sie beherrscht. Daher läßt sich vom klassischen Gedanken der Struktur paradoxerweise sagen, daß das Zentrum sowohl innerhalb der Struktur, als auch außerhalb der Struktur liegt. Es liegt im Zentrum der Totalität, und dennoch hat die Totalität ihr Zentrum anderswo, weil es ihr nicht angehört.

JACQUES DERRIDA

EWA HESS

Im Wunderland herrscht ein strenges Nichtgesetz

Im Wunderland ist alles anders, das weiß jedes Kind. Es herrscht dort ein nimmerendender Spuk. Auf Richtungen, Bezeichnungen und Aggregatzustände ist kein Verlaß. Nicht einmal darauf ist Verlaß, daß alles anders wäre, denn manchmal foppen die Erscheinungen Alice gerade dadurch, daß sie für ein Weilchen den Normalzustand spielen. »Da war es zu Hause doch viel angenehmer«, denkt die arme Alice, »da wurde man doch wenigstens nicht ständig größer und kleiner und von Kaninchen und Mäusen herumkommandiert. Ich wollte fast, ich wäre nicht in das Kaninchenloch hineingesprungen – und doch – und doch – merkwürdig ist diese Lebensweise trotzdem! Ich möchte nur wissen, was eigentlich mit mir passiert ist!«

Die verwirrende (und faszinierende) Destabilisierung, die Alice erfährt, das Nichtgesetz und die Nichteinheit, die die Welt unterhalb des Kaninchenlochs regieren, bringt die Idee des Zustands in tiefen Diskredit. Denn im Wunderland ist jedes gleichzeitig dieses und jenes, und, perfiderweise, auch noch das Gegenteil von diesem und jenem. Versucht man (Alice) einem Zustand auf den Grund zu gehen, versinkt man nur um so tiefer im Sumpf aus Paradox und Nonsens. So geht es Alice, als sie dem interessanten Gedanken nachsinnt, ob sie vielleicht nicht sich selber sei, sondern jemand anders und daß das vielleicht der Grund sei dafür, daß alles verquer geht. Sie geht alle bekannten Kinder im Kopfe durch – sie kann nicht Ada sein, wegen der Locken, und nicht Mabel, weil Mabel nichts weiß, und Alice weiß so viel. »Ich will einmal sehen, ob ich noch alles weiß wie früher. Also: vier mal fünf ist zwölf, und vier mal sechs ist dreizehn, und vier mal sieben ist – aber nein, auf diese Weise komme ich nie bis zwanzig!« Verflixtes Wunderland. Während ihr diese Gedanken durch den Kopf gehen, geschieht mit ihrem eben noch übermäßig gewachsenen Körper schon wieder eine Verwandlung. Sie schrumpft. Im letzten Moment wird sie sich gewahr, daß der Fächer, den sie in der Hand hält, die Ursache fürs Schrumpfen ist. Hätte sie das nicht gemerkt und

sich rechtzeitig des Fächers entledigt, hätte es leicht passieren können, »daß ich am Ende ausgehe, wie eine Kerze«. Tatsächlich ist der ständig prekäre Körperzustand von Alice der einzige gültige Maßstab für das Fortschreiten der Geschichte. Sie wächst, sie schrumpft, sie schiebt sich zusammen wie ein Teleskop, es werden ihr Dinge in den Mund geschoben, anderes rückt ihr auf die Pelle. Alices Körper ist die Geschichte. Das deutet sich schon bald an. »Mine is a long and a sad tale«, sagt die Maus zur Alice am Ufer des Tränenteichs. Alice, die »Mine is a long and a sad tale« versteht, und überdies unglaublich müde von den Anstrengungen des Proporzwetlaufs ist, verfällt darauf in eine *rêverie*, während der ihr ein seltsames Gedicht erscheint, das sich in Form eines Mäuseschwanzes krümmt und windet. Im Gedicht ist die Rede von einem absurden Gericht, da soll der Maus ein kurzer Prozeß gemacht werden, von einem wütenden Wesen, genannt Fury, aus folgendem triftigen Grund: »for really this morning I've nothing to do«. Ein solcher Prozeß, meint die vorwitzige Maus im Gedicht, so ohne Richter und Zeugen, sei wohl eine Zeitverschwendung. »I'll try the whole cause, and condemn you to death«, entgegnet zynisch die kalte Wut. Die ganze *Alice im Wunderland* spiegelt sich in dem kleinen Formgedicht. Kein Gesetz, keine Richter, keine Zeugen, keine Ursachen – wie sollte da keine Lebensgefahr bestehen? So wie der Mäuseschwanz dem Gedicht seinen Lauf leiht, folgt die Geschichte des Buches den Verrenkungen von Alices Körper.

Nicht den Zuständen muß also die Aufmerksamkeit jener gelten, die nach der geheimen Sprungfeder des wunderländischen Geschehens suchen. Was Alice im Wunderland passiert, manifestiert sich an der Oberfläche ihres strapazierten Körpers, der Ursprung der Ereignisse ist wohl *in* ihrem Körper zu suchen. Wie ist denn Alices Körper? Oder wie ist er nicht? Er ist keine Einheit mehr. Indem er vom Normalmaß zum Minimum wechselt, vom Minimum zum Maximum, gebiert Alices Körper verschiedene Körper, die die Dichotomie von groß und klein an verschiedenen Stellen markieren. Während sie wächst, während sie kleiner wird, behält Alice ihr psychisches und biologisches Alter: Ihr Körper ist von ihrem inneren Leben und Alter getrennt (»mein kleines Hündchen«

she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking, so that her idea of the tale was something like this:—

“Fury said to
a mouse, That
he met in the
house, ‘Let
us both go
to law: I
will prose-
cute you.—
Come, I’ll
take no de-
nial: We
must have
the trial;
For really
this morn-
ing I’ve
nothing
to do.’
Said the
mouse to
the cur,
‘Such a
trial, dear
sir, With
no jury
or judge,
would
be wast-
ing our
breath.’
‘I’ll be
judge,
I’ll be
jury,’
said
cun-
ning
old
Fury;
‘I’ll
try
the
whole
cause,
and
con-
demn
you to
death.’”

nennt sie den Welpen, der ihr doch gerade an Größe weitaus überlegen ist). Die Ereignisse des Körpers sind ein unabhängiger Faktor, sie bewirken regelmäßig Erstaunen und Destabilisierung. Die Arrhythmie des Körpers zuckt in Phasen, die in regelmäßigen Abständen auftreten: unerwartetes Wachsen oder Schrumpfen, bei dem der Grund erst eruiert werden muß (z. B. Fächer); von anderen herbeigeführtes Wachsen oder Schrumpfen (Kieselsteine, die das Kaninchen in sein von übergroßer Alice okkupiertes Haus hineinwirft und die sich nach der Verwandlung in kleine Kuchen als schrumpfwirksam erweisen); von Alice kontrolliertes und bewußt eingeleitetes Wachsen oder Schrumpfen (Pilstückchen) und der spontane Erwerb von natürlicher Größe, ohne Hilfe von irgendwelchen magischen Objekten während der Gerichtsverhandlung am Schluß der Erzählung. Eine psychologische Folge der Körperverzerrungen manifestiert sich recht bald nach Alices Ankunft im Wunderland. Der Verlust der körperlichen Harmonie führt zur Unsicherheit in bezug auf den eigenen Namen, wirft Fragen auf, die eine sichere Identifizierung zwar herbeiführen sollen, die sie aber in Wirklichkeit verhindern. Gesicherte Meinungen schwinden, die Kompetenz ist dahin. Natürlich gibt es Sachen, die Alice nicht weiß, nie wußte. Als sie aber so ziellos und sinnlos zu wachsen und zu schrumpfen anfängt, verwirren sich ihr im Kopf Begriffe und Erinnerungen, über die sie meinte, problemlos verfügen zu können. Sie gerät in quälende Dissonanz zu ihrer Umgebung: übergroß, gefesselt im Kaninchenhaus, gerät sie in ohnmächtige Wut. Wegen der fortwährend inadäquaten Körpergröße bleibt ihr der Zutritt zum Garten, dem Objekt ihrer Neugierde und Sehnsucht, lange verwehrt. Erst der Erwerb der Harmonie des Körpers ebnet dem Wunsch den Weg.

So ist Alices Körper, über den sie zunächst keinerlei Kontrolle hat, zentral für alles Geschehen, und als zentraler Faktor gleichzeitig inadäquat. Der Körper, vom Geist losgelöst, wird zum wichtigsten Mittel, mit den entstehenden Situationen fertig zu werden. Nur indem sie es schafft, ihre Körpergröße durch Verzerrungen konstant der Situation anzupassen, kann Alice den unerträglichen Dissonanzen des Wunderlands beikom-

men. Durch die rasche Abfolge der Veränderungen, die ihr Körper erfährt, empfindet sich Alice recht bald nicht mehr als eine Einheit, der Prozeß der Zerstückelung setzt ein. Ihr Hals wächst unproportional zu den anderen Teilen, was sie zu rührenden Dialogen mit den eigenen Füßen animiert: »Jetzt schiebe ich mich auseinander wie das längste Fernrohr, das es jemals gegeben hat! Lebt wohl, Füße! (denn als sie nach unten sah, waren ihre Füße schon kaum mehr in Sicht, so weit versanken sie in der Tiefe). Ihr armen kleinen Füße, wer wird euch jetzt wohl Schuhe und Strümpfe anziehen? Ich jedenfalls kann das bestimmt nicht mehr. Ich bin viel zu weit fort, als daß ich mich um euch noch kümmern könnte; ihr müßt eben sehen, wie ihr allein zurechtkommt.«

Der Vergleich mit dem Fernrohr ist sprechend. Elastisch ist Alices Körper in dem Sinn, daß er in Teile zerfällt, die sich in ihrer Relation zueinander dislozieren. Gleichzeitig ist eine Konzentration oder Ausweitung des Gesichtsfeldes mit solchen dislozierenden Vorgängen verbunden. Alles in der Umgebung verändert sich ruckartig und im gleichen Rhythmus wie Alices teleskopische Verrenkungen: Die Proportionen verzerren sich, die Distanzen scheinen kürzer oder länger. Wie ein Fernrohr ist Alices Körper ein Instrument, mit dem die Realität gemessen wird. Als solches ist es oft unzulänglich und steht dem wahren Wissen im Wege. Das Nilpferd, das Alice im Tränenteich wahrnimmt, ist eine Maus. Das Hündchen nimmt sich aus wie ein Ackergaul. Und die Taube schreit, sobald sie Alices langen Hals sieht: »Schlange!« Die Nichtwahrheit des Wunderlandes hat eine Muttersprache: Alices Körper. Diese Sprache gehorcht einer spezifischen wunderländischen Nichtgrammatik, die sich offenbart in der Syntax von Essen und Trinken.

So wie Ursache und Konsequenz im Wunderland auseinanderdriften, erscheint auch das Essen befreit von seinen üblichen metabolischen Gesetzen. Hier ist alles eßbar. Was eßbar ist, ist aber auch handlungsfähig. Die Nahrung führt ein kompliziertes Eigenleben. Behandelt oder roh, fest oder flüssig, schon gegessen oder erst darauf wartend, fürchtend, gegessen zu werden – sie verweigert immer die Verbindung mit ihrer natürlichen Konsequenz: zu sättigen oder zu nähren. Das Essen und Trinken

kann eine Strafe, eine sinnlose Zeremonie sein (wie bei Hutmachers ver-rückter Teeparty), es kann eine Belohnung sein (wie die Fruchtbonbons nach dem Pporozwettlauf), es ist eine obsessive Notwendigkeit in bezug auf Alices Körpermetamorphosen. Die Nahrung wird nie zu einer Mahlzeit, weil sie in einer endlosen Reihe von kleinen Snacks auftritt. Der Nahrung geht es nicht anders wie Alices Selbstverständnis: Sie zerfällt in einzelne unintegrierbare Stückchen, denen die Einsicht ins Ganze abhanden kommt, die (jedes für sich) dem Nonsens rettungslos anheimfallen. Jenseits der Nahrungsfunktion fallen die Barrieren zwischen fest und flüssig, roh oder gekocht, süß oder salzig. Der Inhalt des ersten Fläschchens, von dem Alice kostet und der die erste Verzerrung ihres Körpers herbeiführt, schmeckt »nach einer Mischung aus Kirschtörtchen, Vanillesauce, Ananas, Gänsebraten, Karamel und frischen Buttersemmeln«. Alle gegensätzlichen Nahrungsattribute treten freundlich vereint auf, scheinen aber gerade deshalb bedeutungslos. Beim Fünf-Uhr-Tee des Hutmachers treten Wörter, die bedeutungsfreien Sprachbrösel, mit Snacks, den bedeutungsfreien Nahrungsbröseln, in komplizierte Wechselbeziehungen. Mit einem Brotmesser wird die Tafelbutter auf die Taschenuhr gestrichen. Uhr also gleich Toast. Flugs wird die Uhr in den Tee getunkt. Nahrung aufs Objekt, Objekt in die Nahrung. Das alles wird möglich, weil das Wort sich von allen semantischen Bindungen losgesagt hat und als Transmissionsriemen des Nonsens fungiert. Noch bedrohlicher wirkt das gleiche Kunststück, wenn es an der Haselmaus exekutiert wird: Zuerst wird ihr heißer Tee über die Nase gegossen, später sieht Alice von weitem, wie der Hutmacher und der Schnapphase sie in die Teekanne stopfen. Also wieder: Nahrung auf den Agens, Agens in die Nahrung. Die Grenzen zwischen Nahrung, Objekt, Agens lösen sich auf, alles verschmilzt zu einer ungenießbaren Einheit, die höchstens krank macht, wie das Karamel, von dem sich die drei Schwestern der Haselmaus-Erzählung ernähren. »Es waren einmal drei kleine Schwestern«, begann die Haselmaus mit großer Hast, »die hießen Hilde, Else und Trine und lebten in einem Mühlrad.« »Wovon denn?« fragte Alice, die sich für alles interessierte, was Essen und Trinken anging. »Von Karamel«, sagte die Haselmaus, nachdem sie eine Weile nachgedacht hatte. »Das ist

aber nicht gut möglich, oder?« bemerkte Alice dazu sanft; »sie wären ja auf die Dauer krank davon geworden.« »Das waren sie auch«, sagte die Haselmaus, »sehr krank sogar.«

Ungenießbar ist die Nahrung im Wunderland, sie wird zum magischen Objekt, zum handelnden Wort, das mit der Richtung der Wunscherfüllung in komplexe Interaktionen tritt, mal fördernd, mal hindernd. In diesem Sinn wird dieses Wort, diese Nahrung, zur Obsession. Alice kann sich von den Einflüssen der Nahrung nicht mehr retten, sie erscheint ihr konstituierend für das Subjekt: »vielleicht ist es immer nur Pfeffer, wenn die Menschen scharfzünftig werden«, fuhr sie fort, ganz stolz, daß sie da eine neue Regel entdeckt hatte, »– und von Essig werden sie säuerlich – und vom Kamillentee werden sie bitter – und – und vom Schlagrahm und so weiter werden die Kinder mild.« Alice selber erfährt an den disharmonischen Verzerrungen ihres eigenen Körpers die boshafte Autonomie der zum handelnden Wort gewordenen Nahrung, die sich zudem ununterbrochen mit Unpassendem vermischt und in unglaubliche Geschichten einfließt, die wiederum nur im Wort ihre Existenz behaupten können. »Wie wahr!« sagte die Herzogin: »Flamingo und Senf, das hat gar scharfe Zähne!«

Die Verwicklung mit der Nahrung, die sich wie ein Wort (ein magisches Wort mit unberechenbaren Konsequenzen) verhält, kulminiert in der Episode mit der Falschen Suppenschildkröte – denn hier fängt die gesprochene Nahrung zu sprechen an. Es ist eine endgültige Verwicklung – die existentielle Dimension der Verwirrung. (Diese Finalität der Disharmonie tritt im Verlauf der Geschichte immer deutlicher hervor.) Die Falsche Suppenschildkröte, ein Wesen, das als Nahrung nur im Sprachlichen existiert, tanzt den Tanz ihrer eigenen Vernichtung, besingt, wie im Rausch, die Herrlichkeit der Suppe, deren Bestandteil sie ist. »Beautiful Soup, so rich and green / Waiting in a hot tureen! / Who for such dainties would not stoop? / Soup of the evening, beautiful Soup!« Der Körper, der sich durch das Wort als Nahrung anbietet, antizipiert den Verzehr und den Tod. Das Wort schließt den Kreis: Der Körper wurde zur Geschichte (tale/tail), beförderte die Mär von Verstümmelung, Verzerrung und Zerstückelung (auch der Bedeutungen), wurde

zum unintegrierten Nahrungshappen, dem Happen, der sich wiederum einem anderen Körper als Wort-Nahrung anbietet, Wort, das aber niemals einen Sinn insinuiert, Nahrung, die niemals eine Komplettheit im Schilde führt (die Schildkröte ist eben durch und durch falsch). Mit dem traurigen Gesang der Mock Turtle im Ohr schreitet Alice dem Gerichtsprozeß entgegen, in dessen absurder Konsequenz ihr eigener Kopf gefordert wird.

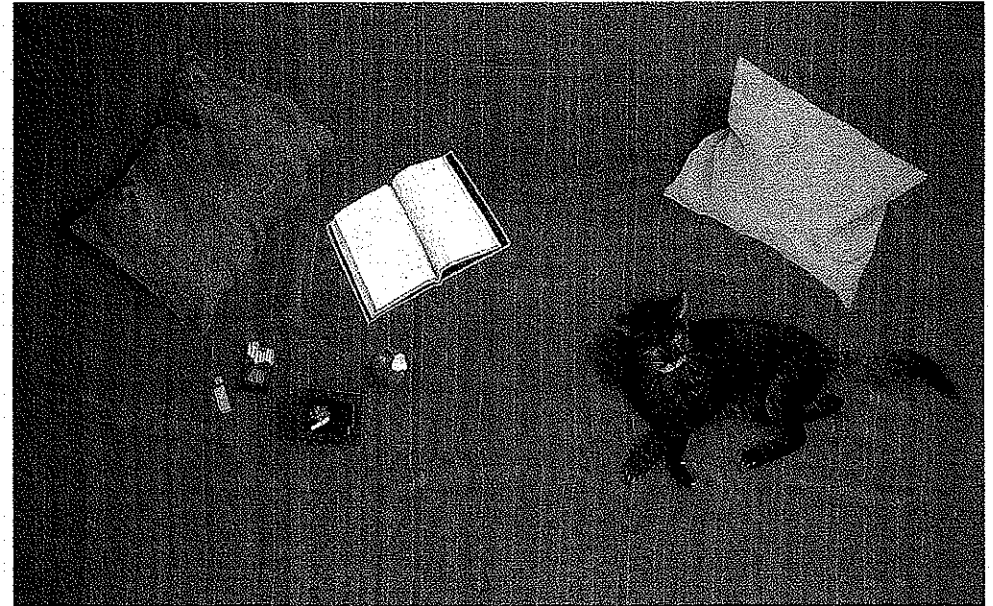
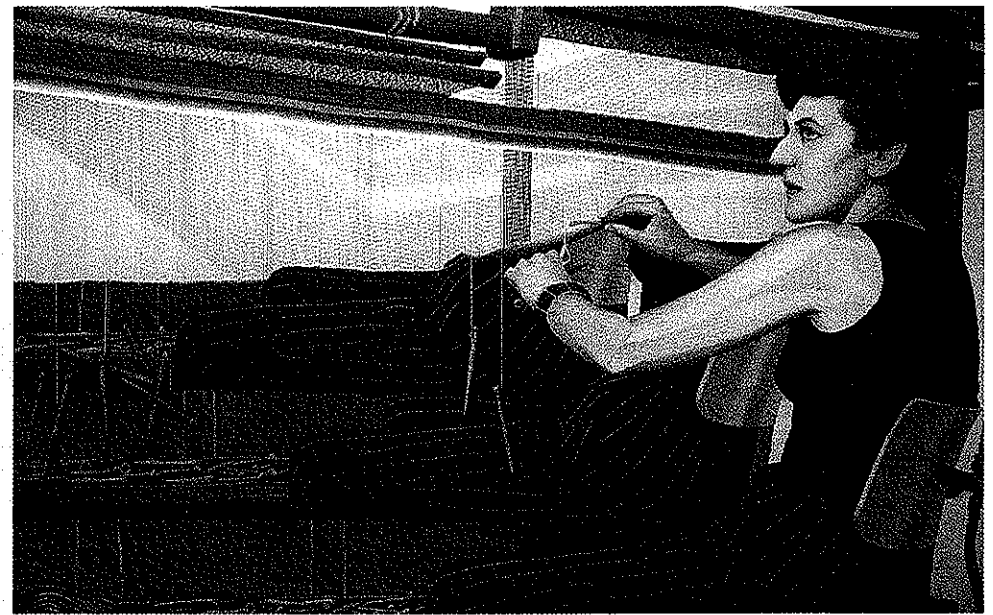
Das Wunderland ist der Ort, wo das Wort seine Fähigkeit, in der materiellen Welt zu ankern, dem Tod entgegenzuwirken, gründlichst verloren hat. Die Botschaften bleiben hier hoffnungslos inkomplett. Sie dienen höchstens dazu, Löcher aufzuzeigen, die Leere hinter den Beziehungen zu demaskieren (obwohl sie sie gleichzeitig auch verdecken). Die Maus aus dem Tränenteich, in ihrem trockenen geschichtlichen Vortrag: »Er fand es klüger – <Was fand er?> fragte die Ente. >Es<, antwortete die Maus etwas spitz. >Was es ist, wirst du ja wohl noch wissen.< >Wenn ich etwas finde, weiß ich ganz genau, was es ist<, sagte die Ente, >nämlich im allgemeinen ein Frosch oder ein Wurm.<< So gut wie die Ente hat es unterhalb des Kaninchenlochs niemand sonst. Was »es« ist, bleibt unfassbar und bezieht sich niemals auf etwas anderes. Der kommunikative Kollaps, eine dichte Trennwand zwischen dem *signifiant* und dem *signifié*, ist das einzige wirklich verbindliche Gesetz des Wunderlandes. Die Versatzstückchen des kommunikativen Aktes legen sich hier zum Vorgang quer. Die Homonymie, die Homophonie, jegliche Unterlassung der Redundanz, jegliche figurative Wendung wird genutzt, um das Gespräch dem Mißverständnis als Beute zuzuführen, um das Nichtverstehen zu erleichtern. Auch die logischen Figuren der Rede, die Implikationen, die Konnektionen, geben im Verlauf der Geschichte nach, ordnen sich schließlich dem Prinzip der Zersplitterung unter, fallen dem Wahnsinn anheim. Bei der zweiten Begegnung Alices mit der Herzogin führt der bei dieser Gelegenheit entstandene Dialog die Funktionsweise dieses perfiden Mechanismus deutlich vor. Nachdem Alice die scharfsinnige Beobachtung kundgetan hat, daß der Senf kein Vogel sei, sagt die Herzogin, die die furchterregendste, die widerlichste Gestalt des Untergrunds ist – ihre

körperliche Nähe während diesem Gespräch findet Alice unerträglich: »Right, as usual< [...] >what a clear way you have of putting things!<< So weit, so gut, doch schon die nächste Wendung des Dialogs legt die zersetzende Methode der Herzogin frei: »It's a mineral, I think<, said Alice. >Of course it is<, said the Duchess, who seemed ready to agree to everything that Alice said: >there's a large mustard-mine near here. And the moral of that is – the more there is of mine, the less there is of yours.<< Was sich zunächst als eine aussichtsreiche Kommunikation ausnimmt – etwas wird behauptet, bestätigt, verifiziert –, endet elendiglich in einer Tautologie, die nirgendwohin führt. Die Konjunktion »und« spielt bei diesem Verrat, den die Wörter und Redewendung unter der Anleitung der desintegrierten Herzogin an der Kommunikationsfunktion begehen, eine besondere Rolle. Scheinbar der Desintegration entgegenwirkend, scheinbar verknüpfend, öffnet das »und« unversehens nur noch tiefere Abgründe. Es ist keine Bastion gegen den Nonsense, es ist das Instrument einer Kontaktkontamination, die ganze Sätze in die Abgründe der Nichtkommunikation stürzt. Der Auslassungsstrich ist hier schon ehrlicher, indem er die Leere, die sich mitten im Inhalt jäh auftut, zumindest syntaktisch andeutet. Unter der Flagge der Moral wird jeglicher sprachlicher Moral der Boden unter den Füßen weggezogen. Zuerst wird das Unsinnige bestätigt, »freilich ein Bodenschatz<. Das entzieht der vorhergegangenen Bestätigung, »du hast recht wie immer<, die Glaubwürdigkeit. »Hier in der Gegend gibt es eine Senfmine« – das kann nur eine unverschämte Lüge sein. Das Lügenhafte der Minenbehauptung nimmt schon die »Moral«, die dem tückischen »und« folgt, vorweg. Die sogenannte Moral hingegen bestätigt, was die Lüge schon vorwegnahm: Ebensovienig wie die Nahrung nährt, kommunizieren die Worte Inhalte.

So ist es im Wunderland. Die Ursachen und die Folgen tauschen ihre Plätze, ohne daß ihnen dadurch an Bedeutungsreichtum ein Zuwachs geschähe. Das »vorher« wird zum »nachher«, und das »und« verkommt zur bloßen Addition der Ungereimtheiten. Der Kern der Bedeutungen, der beide Gegensätze sinnvoll enthalten könnte, wird derart in die Zange genommen, daß er den Geist aufgibt. Anfangs kreisten Alices Gedanken

doch um die Frage der Beschaffenheit der Kerzenflamme, nachdem die Kerze verlöscht. »Es könnte ja passieren«, dachte sie damals, immer kleiner werdend, »daß ich am Ende völlig ausgehe, wie eine Kerze. Wie ich dann wohl aussähe?« Solche Kerzenflammen ohne Existenzrecht sind im Wunderland die Gesetze der Konsekution. Ein strenges Nichtgesetz herrscht hier, seine Herrschaft führt das Chaos von Körpern und Dingen herbei. Der Körper ist die adäquate Auslegung des Nichtgesetzes, das Wort der nicht unschuldige Bote der um sich greifenden Destabilisierung. Während das Wort seinem eigenen Bezug zur Realität entsagt, öffnet es diese immer noch nach. Es bietet Tee an, den es gar nicht gibt, gaukelt Flammen ohne Kerzen und Lächeln ohne Katzen vor. Auf der Stufe des offenen Wahnsinns führt das wunderländische Nichtgesetz ein strenges Regiment, unter dem die Oberfläche der Tiefe spottet und die Tiefe die Oberfläche angreift.

Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). »The Tale« auf Seite 33 wurde der Ausgabe London 1907 entnommen. Überall, wo keine Notwendigkeit bestand, den englischen Originaltext anzuführen, wurde die Übersetzung von Christian Enzensberger zitiert (*Alice im Wunderland*, Frankfurt am Main, 1963).



HILDEGARD ABSALON
Selbstportrait als Penelope, 1982
Stilleben mit Katze, 1986/87