

Dazwischen

Bernard Fibicher, in Katalog "Ilona Ruegg", erschienen zur Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 2002

Beim Betreten und Verlassen der Kunsthalle stellt sich dem Besucher ein etwa kniehohes Volumen – oder vielmehr stellen sich ihm verschiedene, präzise aufeinander abgestimmte Volumina – in den Weg. Sie sind gut überschaubar. Es ist klar ersichtlich, dass gewisse „eingezäunte“ Zonen (über zwei Drittel der Gesamtfläche der Eingangshalle) unbetreubar sind und dazwischen im Kreuz ein Weg angelegt ist. Das Kreuz bestimmt die Koordinaten des „hineingestellten“ Raums. Der Besucher wird zu dem in der Längsachse der Eingangshalle liegenden Gang mit den beidseitig integrierten Lautsprechern geführt. *VOLUMEN / unveröffentlicht* lautet der Titel dieses Werks von Ilona Ruegg. Die Mehrdeutigkeit des Wortes „Volumen“ weist schon auf dessen Mehrdimensionalität hin. „Volumen“ kann hier verschiedentlich aufgefasst werden als abstrakte Dreidimensionalität, als Rauminhalt, als Band einer Buchreihe (diese Interpretation wird durch das angehängte „unveröffentlicht“ gestützt) oder gar – in der französischen Akzeptanz – als Lautstärke. Das Volumen in der Eingangshalle ist nicht voll, massiv, monolithisch. Auf dem Grundriss besteht es aus parallelen Linien, aus Schraffuren, d.h. 10 cm dicken Platten, die auf einem Rost aus Holzlatten stehen. Es bildet sich somit ein orthogonales Raster. Im Raum bilden diese Linien 29 parallele Hindernisse oder niedrige Wände, die alle anderen raumbestimmenden Elemente „durchqueren“: die Steintische, den durch die Bodenfugen angedeuteten Aufzug und die Wand zum anschliessenden Raum. Die (vom Eingang aus betrachtet) oberen Wandabschlüsse ragen wie Zinnen in den Hauptsaal hinein. Die einseitige dunklere Beschichtung der Platten ergibt den Eindruck einer „Schattenseite“. Die relativ geringe Höhe der Wände (60 cm) ist durch die Breite der Platten gegeben. Das Material – auf die Längskante gestellte Isolationsplatten – besitzt aber auch eine wichtige technische Eigenschaft: Es dient der Schallisolierung und wird im Bau zu diesem Zwecke – zum Beispiel für Sporthallen-Decken – verwendet¹. Die Isolationsplatten in der Eingangshalle sind nicht geschichtet, was ihre Handhabung sehr vereinfacht hätte. Sie stehen in prekärem Gleichgewicht auf der Kante und werden durch „Zäune“ in Blöcken zusammengehalten. Für die Künstlerin steht demnach nicht die Idee der *Ablagerung* im Vordergrund, sondern die des *Lagers*: nicht „natürliche“ Sedimentierung, sondern „künstliche“ Aufstellung; keine übereinanderliegende horizontale Schichtung, sondern an einem Raster ausgerichtete Reihung.

Michel Foucault postulierte im kurzen, für Architekten verfassten Text „Andere Räume“², dass in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht mehr das Zeitliche und die Geschichte im Vordergrund stünden, sondern dass nunmehr die „Epoche des Raumes“ prädominiere: „Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein grosses, sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. (...) Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung, die die Ortschaften ersetzt hatte. Die Lagerung oder Platzierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert; formal kann man sie als Reihen, Bäume, Gitter beschreiben.“ Genau diese Merkmale und Motive – Juxtaposition, Lagerung, Platzierung, Reihe, Gitter – prägen auch die Arbeit *VOLUMEN/unveröffentlicht* von Ilona Ruegg. Wie Michel Foucault widersetzt sich die Künstlerin einer absolutistischen Perspektive, die von einem kontinuierlichen, geschlossenen, für sich existierenden Raum ausgeht. Der Raum wird vielmehr als etwas Relationales, als das Ergebnis eines Prozesses der Anordnung, aufgefasst bzw. vorgeführt. Die Relativitätstheorie hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Raum (und die Zeit) als dynamische Grösse definiert, der durch alles, was in ihm geschieht, beeinflusst werden kann. Die Auflösung des klassischen Raumbegriffs schlug sich in der bildenden Kunst u.a. im Kubismus und im Futurismus nieder.

In seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, der erstmals ab 1931 in Teilbänden erschien, jedoch das (fragmentarische) Resultat jahrzehntelanger Arbeit darstellt, beschreibt Robert Musil die Stadt als dynamische Grösse: „Autos schossen aus schmalen, tiefen Strassen in die Seichtigkeit heller Plätze. Fussgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher und hatten nach wenigen Schwingungen wieder ihren gleichmässigen Puls. Hunderte Töne waren zu einem drahtigen Geräusch ineinander verwunden, aus dem einzelne Spitzen vorstanden, von dem klare Töne absplitterten und verflogen. (...) Es soll auf den Namen der Stadt kein besonderer Wert gelegt werden. Wie alle grossen Städte bestand sie aus Unregelmässigkeit, Wechsel, Vorgehen, Nichtschritthalten, Zusammenstossen von Dingen und Angelegenheiten, bodenlosen Punkten der Stille dazwischen, aus Bahnen und Ungebahntem, aus einem grossen rhythmischen Schlag und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller

¹ Die Isolationsplatten, Marke Durisol, werden aus Holland importiert, in einer Baufirma in der Schweiz zwischengelagert, in der Kunsthalle Bern künstlerisch eingesetzt und nach Ausstellungsende definitiv in die Dachkonstruktion einer Sporthalle bei Zürich integriert.

² Michel Foucault, „Andere Räume“ (1967), in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig: Reclam, 1990, S. 34-46.

Rhythmen gegeneinander, und glich im ganzen einer kochenden Blase, die in einem Gefäss ruht, das aus dem dauerhaften Stoff von Häusern, Gesetzen, Verordnungen und geschichtlichen Überlieferungen besteht.³ Musils Stadt besteht nicht aus Häusern, einem Hauptplatz, einer Kirche, einer Markthalle und einem Rathaus; sie ist reine Dynamik, Rhythmus, Pulsieren, Geräusche, Schwarzweiss-Dramatik, Interaktion. Nichts ist starr und definitiv, alles ist relativ und relational. In Ilona Rueggs beiden Serien von Stadtbildern *Town Town* und *Fair Town* sind keine Menschen abgebildet: Es sind „bloss“ provisorische Anordnungen von menschlichen Behausungen (Wohnwagen) und Fragmente temporärer Städte in der Stadt (Freizeitpark) wahrnehmbar. Wie in Musils Beschreibung steht hier nicht dieses oder jenes Motiv im Vordergrund; es geht um nichts anderes als um changierende Relationen zwischen kaum erkennbaren Elementen, Helldunkel-Kontraste, ein komplexes Raumgefüge aus Einblicken, Durchblicken und Spiegelungen. Die menschliche Geschäftigkeit, die Dynamik der Stadt, die Musil schildert, hat sich bei Ruegg auf den Bildbetrachter übertragen. Das, was er sieht, entspricht keiner objektiven, klar identifizierbaren, nachvollziehbaren Realität. Durch den Blick konstruiert er sich (jedesmal) seinen (anderen) provisorischen Raum. Er *improvisiert* aufgrund der reichen Möglichkeiten, die ihm Unregelmässigkeit, Wechsel, Vorgehen, Nichtschritt halten, Zusammenstoss, Stille, Rhythmus, Verstimmung und Verschiebung bieten. Ilona Rueggs Fotoarbeiten verbinden auf paradoxe Art Genauigkeit und Unbestimmtheit: Trotz einer äusserst präzisen Bildeinstellung gelingt es der Künstlerin, vieles in der Schwebung zu lassen. Ihre Städte und Naturausschnitte sind gekennzeichnet durch eine prinzipielle Unfassbarkeit, genauer: Unbestimmbarkeit oder Offenheit, die für die in den Beobachtungsprozess involvierte Person immer nur als subjektivistische Wirklichkeit erscheint.

Die akustische Komponente der Arbeit *VOLUMEN/unveröffentlicht* besteht aus vier distinktiven Teilen: Musik, gesprochene und gesungene Textfragmente und stille Partien. Man hört einerseits verschiedene Sprechstimmen (drei Männer und zwei Frauen) in drei Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch) und andererseits ein Duo Viola und Cello). Die „Partitur“ hat wohl einen Anfang und ein Ende – die allererste gesprochene Äusserung kündigt schon das Ende an: *le temps qui nous reste* –, doch ist sie so konzipiert, dass ein Einstieg jederzeit möglich ist. Der Text von *VOLUMEN/unveröffentlicht* besteht aus insgesamt 27 Zitaten, die von 24 Personen stammen. Er bildet eine Konversation zwischen Künstlerinnen und Künstlern, Kunstvermittlern, Schriftstellern, Filmemachern, Komponisten, Philosophen, aber auch völlig unbekanntem Autoren: Giorgio Agamben, Michael Asher, Samuel Beckett, Gilles Deleuze, Dominique Gonzalez-Foerster, Gotthard Günther, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, Bethan Huws, Jean-Paul Jungo, Pierre Klossowski, Joseph Kosuth, Luigi Kurmann, Gary P. Leupp, Ulrich Loock, Paul Maenz, Charles Perrault, Raymond Pettibon, Martha Rosler, Joe Scanlan, Gregor Schneider, Franz Schubert, Kurt Schwitters und Lawrence Weiner. Diesen Personen, die aus den verschiedensten Zeitepochen stammen, werden (fremde) Stimmen verliehen – einige Sätze werden sogar gesungen. Ilona Ruegg hat nun diese „Zitate“ in einem parallelen, *Fussnoten* betitelten Text paraphrasiert⁴. Sie ist die 25. Stimme in diesem Gespräch und trägt zu dessen noch grösseren Komplexität bei.

Wer spricht? Wessen Stimme hören wir? Wenn aus einem längeren Gespräch zwischen Rémy Zaugg und Jean-Paul Jungo nur der aus dem näheren Kontext herausgerissene Satz *Que je laisse ou que j'élimine* übrig bleibt und nicht mehr ersichtlich ist, worauf sich das Reflexivpronomen *que* bezieht, so ist anzunehmen, dass die Identität ihres Autors unwichtig ist. Die Äusserung könnte von irgend jemandem stammen. Anders verhält es sich bei *Je ne vois rien que le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie* oder *Lass irre Hunde heulen vor ihres Herren Haus*: Diese Sätze kommen einer französisch- bzw. deutschsprachigen Person unweigerlich bekannt vor. Sie entstammen in der Tat dem populären Märchen *La barbe bleue* von Charles Perrault bzw. Franz Schuberts *Winterreise* und gehören zum kulturellen Allgemeingut. Auch wenn wir die Autoren dieser Sätze nicht kennen, so „sprechen“ in diesem Fall unsere Erinnerungen. Das Zitat als Ausschnitt aus einem Text besitzt in der Regel einen interpersonalen Aspekt. X selektioniert ein Zitat des Autors Y und intendiert damit einen positiven oder negativen Transfer zwischen X und Y. Obwohl dieselbe Person – Ilona Ruegg – die Textfragmente ausgelesen hat und sie ausserdem noch paraphrasiert, entsteht jedoch keine Einzelperspektive. Es dominiert nicht die privilegierte Stimme der Autorin, sondern viele, teilweise einander widersprechende Stimmen⁵ sowie die unterschiedlichsten Stilebenen erklingen gleichberechtigt nebeneinander. Das Gespräch ist ein Polylog diverser Standpunkte, die meistens nur im konstruktiven Beziehen aufeinander durch den Hörer „Sinn“ ergeben. Die Künstlerin intendiert weder eine Synthese noch eine kommunikative Eindeutigkeit. Ihre komplexen Textnetzwerke tragen Merkmale des Hypertexts, der hier nicht nur aus Wörtern und Texten, sondern auch aus Tönen, Materialien, räumlichen Strukturen, ja Bildern besteht. Der

³ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt Verlag, 1972, S. 9 f.

⁴ Strikte genommen dürfte hier weder von Zitat noch von Paraphrase gesprochen werden. Ein Zitat muss so vollständig wie möglich wiedergegeben werden, damit es nicht dekontextualisiert werden kann. Ruegg verstösst beinahe immer gegen dieses „Gesetz“. Die Paraphrase dient eigentlich der Vereinfachung und Verdeutlichung eines Textes oder einer Äusserung. Ruegg dagegen formuliert einen Text, indem sie sich an einen darin enthaltenen Gedanken oder Begriff, zum Teil an seine Struktur anlehnt, auf sehr subjektive Art und Weise um. Ihre *Fussnoten* gehören nicht zu einem (pseudo)wissenschaftlichen Apparat, sondern sind eher als „musikalische“ Interpretationen oder Variationen – als Noten eben, als Partitur – zu verstehen.

⁵ Zumal gewisse rekurrente Zitate im Stück von verschiedenen Sprechern gelesen werden.

Hypertext ist kein linearer Text, sondern ein Komplex von Texten, die untereinander vernetzt sind. Eines seiner wesentlichen Merkmale ist die Diskontinuität, seine einfachste klassische Entsprechung das Versatzstück. In Rueggs Fotoserie *Escalator* liegen noch in Plastikhüllen eingepackte Rolltreppen auf der nächtlichen Strasse und in der Serie *Trees older than me, waiting* stehen „mobile“ Olivenbäume, deren Wurzeln mit ein wenig Erde in Plastikplanen eingewickelt sind, in der Landschaft herum. Räumliche (aber auch zeitliche: *older, waiting*) Diskontinuität sind das eigentliche Thema dieser beiden Serien: Was nach oben und unten führen sollte (Rolltreppe) liegt bewegungslos in horizontaler Position und was sich im Prinzip vertikal entwickelt (Baum) wird mobil und transportierbar. Diskontinuität entsteht in *VOLUMEN/unveröffentlicht* durch das Hineinschieben eines Raums in einen bestehenden Raum, das gegenseitige Durchdringen dieser beiden Räume, durch das (provisorische) Aufstellen von normalerweise (definitiv) horizontal fixierten Elementen, durch den Einsatz von *Deckenplatten* auf dem *Boden*. Die akustischen „Versatzstücke“ in dieser Arbeit (die „Zitate“, die Musik) verweisen ebenfalls auf etwas anderes. Die versammelten Stimmen fließen aus den verschiedensten Quellen zusammen, dringen im „Zwischenlager“ der Eingangshalle ins Bewusstsein der Hörer ein und verflüchtigen sich wieder oder konkretisieren sich als „Fussnoten“ – seien es nun Ilona Rueggs oder unsere eigenen. Die Künstlerin nutzt das hypertextuelle Potential von Sprache voll aus.

Sprache ist in der Tat keine Ansammlung von geschriebenen oder gesprochenen Wörtern (Lexikon), Sätzen, Äusserungen oder Texten, die gewissen Regeln (Syntax, literarischen Kategorien, gesellschaftlichen Usancen usw.) entsprechend strukturiert sind oder den gewohnten Strukturen zu widersprechen suchen (Dichtung, Metapher). Sprache ist ein Kommunikations- und Erkenntnisinstrument, das *Beziehungen* zwischen Dingen und Konzepten, zwischen *signifiant* und *signifié*, zwischen Texten (Intertextualität), zwischen dem Subjekt und der Welt, zwischen Menschen, zwischen Menschen und Maschinen, herstellt. Es liegt auf der Hand, dass Sprache als Ausdruck dieser (realen, möglichen, fiktiven) Beziehungen nur unzulänglich sein kann. „Die Welt“, die Menschen, die Gedanken und Konzepte, die Sprache selbst sind in ständiger Veränderung begriffen: Ihre Relationen können folglich nie als gesichert, abgeschlossen, konstant, kurz: definitiv gelten. Überhaupt ist Sprache nur der sichtbare/hörbare Teil einer viel reichhaltigeren, textexternen, aussersprachlichen Realität. Nathalie Sarraute hat den Begriff der *sous-conversation*, des Infra-Gesprächs geprägt, das aus kaum durch Sprache ausdrückbaren Empfindungen, Bildern, Gefühlen, Erinnerungen, Impulsen besteht. Sie hat versucht, das Bewusstsein zu durchbrechen und hinunterzusteigen „in diese stillen und dunklen Regionen, in die noch kein einziges Wort gedrungen ist, auf die die Sprache noch keine eintrocknende und versteinemde Einwirkung gehabt hat, in das, was noch Unbestimmtheit, Virtualität, vage und umfassende Gefühle ist, in dieses Ungenannte, das sich gegen die Wörter auflehnt und sie trotzdem verlangt, weil es ohne sie nicht existieren kann.“⁶ Ilona Ruegg trägt der Unzulänglichkeit der Sprache Rechnung, indem sie in *VOLUMEN/unveröffentlicht*⁷ Textfragmente einsetzt, die keinen Anfang und kein Ende haben, Sätze ohne Verb, ohne Subjekt, ohne Objekt, ja sogar einsilbige Äusserungen (z.B. die Vorsilbe *dis* von *discontinue*). Wenig ist ausformuliert, vieles bleibt in der Schweben. Es findet ein Oszillieren zwischen Tiefenstrukturen und Oberflächenstrukturen, um die Terminologie von Noam Chomsky zu benutzen, zwischen *sous-conversation* (Vorsprachlichem) und Konversation (Artikulation), um mit Sarraute zu sprechen, statt. Die Äusserungen sind nicht nur horizontal, d.h. in einer Zeitlichkeit, durch die Techniken der Erinnerung, Vorausahnung, Wiederholung, Spiegelung miteinander verbunden.

VOLUMEN/unveröffentlicht ist polyphonisch organisiert. Der Begriff „Polyphonie“ bezeichnet in der Musik einen mehrstimmigen Satz mit selbständiger melodischer Führung der einzelnen Stimmen. Die Ästhetik der Polyphonie (Kontrapunkt genannt) besteht in einem beständigen Vergleich der Stimmen im Hinblick auf die Form ihrer Fortbewegung: Parallelführung oder verschiedenen Arten der Verschiebung. Die Wahrnehmungsstruktur in *VOLUMEN/unveröffentlicht* ist ähnlich wie in einem polyphonen Werk. Der Besucher hört gewisse Sätze oder Worte gleichzeitig mit anderen; er hört die Komposition als ein Ganzes. Um den Sinn der einzelnen Sätze zu verstehen, muss er aber die Fragmente, die ihn „ansprechen“, selektionieren und andere auf der Seite lassen. Er nimmt in teils bewusster teils unterschwelliger Art und Weise die *conversation* und die *sous-conversation* auf. Was Adert bei Nathalie Sarraute analysiert hat trifft auch auf Ruegg zu: „La graphie de la narration sous-conversationnelle procède donc par empilage de voix qui s'enchâssent les unes dans les autres pour créer une moire au chatoiement extraordinaire: elle est une partition polyphonique dans laquelle les voix du locuteur, de l'interlocuteur et de tous les autres parleurs font retour sous la forme d'une pulvéulence de voix enchevêtrées. Au regard de l'histoire des formes, il est intéressant de souligner qu'il ne s'agit plus ici de monologue intérieur, car la sous-conversation ne déploie pas ce qui se passe dans la tête d'un sujet entre les répliques du dialogue; elle réalise en effet l'éclatement de l'unité

⁶ Nathalie Sarraute, „Ce que je cherche à faire“, in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, 2. Pratiques, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 32f.: „vers (...) des régions silencieuses et obscures où aucun mot ne s'est encore introduit, sur lesquelles le langage n'a pas encore exercé son action asséchante et pétrifiante, vers ce qui n'est encore que mouvance, virtualités, sensations vagues et globales, vers ce non nommé qui oppose aux mots une résistance et qui pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux.“

⁷ „Unveröffentlicht“ eben auch darum, weil das Sprechstück den Status von etwas Unvollendetem, also im Prinzip noch nicht Freigegebenem besitzt.

factice du locuteur, l'effacement des claires délimitations entre soi, l'autre et les autres [...]”⁸ Wenn wir also noch einmal die Frage stellen, wer in *VOLUMEN/unveröffentlicht* spricht, so kommen wir zum Schluss, dass es weder die Autorin des Stücks noch die einzelnen zitierten Autoren sind, sondern alle parallel zueinander oder zeitlich/räumlich verschoben, d.h. kontrapunktisch. Dieses Spiel auf mehreren Ebenen, die Konfrontation der Stimmen und Diskurse, bringt nicht nur den Verlust des Subjekts und einer einheitlichen Logik mit sich, sondern auch den der räumlichen Einheit. Die Polyphonie besitzt hypertextuelle Merkmale und erweckt den Eindruck, man befände sich in einem vielschichtigen, mehrdimensionalen Raum. Sie vermittelt eine Vorstellung von Tiefe, d.h., sie fördert die Wahrnehmung in der Zeit, ohne einer Illusion zu verfallen.

Die Fotoserie *Hang und Neigung* von Ilona Ruegg besteht aus dem (illusorischen) Versuch, einen Abhang bildparallel darzustellen, ohne dass uns ein Hauptmotiv bei der Bestimmung von oben und unten, vorne und hinten helfen würde. Vor unseren Augen konkretisiert und verflüchtigt sich Unterholz, Unterschwelliges, Strukturloses, Raumloses, reines Dazwischen. Der Grad der Steilheit des Hangs ist nicht auszumachen. Tiefe ist kaum angedeutet. Alles ist (untereinander und in bezug zum Betrachter) distanzlos. Maurice Merleau-Ponty hat die Distanz phänomenologisch gedeutet als persönliche Investition in eine räumliche Beziehung: „... man kann die Wahrnehmung der Distanz nur als ein *Sein in der Ferne* verstehen. (...) Die Distanz ist unmittelbar erfahrbar, sofern wir die lebendige Gegenwärtigkeit wieder finden können, in der sie sich entfaltet.“⁹ Wichtiger als der Hang oder die Neigung *im* Bild ist der Hang oder die Neigung des Betrachters *gegenüber* dem Bild. Nur beim aktiven Wahrnehmen verliert es die Distanz, gewinnt es an Tiefe. Nur durch das Sehen erhält das Wahrgenommene Relationen, die nicht vorgegeben waren, sondern sich einzig aus dem Medium der Anschauung ergeben. Das Bild ist nicht Abbild, sondern das ständig wechselnde und ununterbrochen von neuem sich erzeugende Resultat eines geistigen Vorgangs. Der Text ist bloss Prä-Text (*sous-conversation?*), der einem jedesmal andersartigen, subjektiven Formierungsprozess unterzogen werden muss. Die provisorische Aufstellung von Schallisolationsplatten bildet ein auf bestimmte ästhetische, akustische und räumliche Bedingungen hin angelegtes Zwischenlager. Ilona Ruegg stellt Bildgefüge, Sprachorte, Klangwelten, Imaginationsräume zur Verfügung, in die der Betrachter/Hörer nicht hineingezogen wird, sondern die er erobern muss, für die er sich jedesmal neu entscheiden muss: zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen Dickicht und Lichtung, zwischen Verortung und Mobilität, zwischen Gebundenheit und Autonomie, zwischen vorne und hinten, zwischen vorher und nachher, zwischen hier und dort, zwischen veröffentlicht und unveröffentlicht, zwischen Volumen und Transparenz. *Du possible, sinon j'étouffe*.

Bernard Fibicher war zur Zeit der Ausstellung Direktor und Kurator der Kunsthalle Bern. Gegenwärtig ist er Kurator und Direktor am Musée Cantonal des Beaux Arts in Lausanne,

⁸ L. Adert, *Les mots des autres, Flaubert, Sarraute, Pinget*, Villeneuve d'Asc, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, S. 228.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, S. 307: „... on ne peut comprendre la perception de la distance que comme un *être au lointain* qui le rejoint là où il apparaît. (...) la distance est immédiatement visible, à condition que nous sachions retrouver le présent vivant où elle se constitue.“