

Flora Hitzing

texts

- 2 - 5 **„Diese Dröhnen der Brandung wird nie enden.“**, Jean-Christophe Ammann
Catalogue Der Bach im Felsen, Kunstverein Recklinghausen, 2012
- 6 - 9 **„This pounding of the surf will never end.“**, Jean-Christophe Ammann
Catalogue Der Bach im Felsen, Kunstverein Recklinghausen, 2012
- 10 - 13 **Kunstaberachtung und Naturerlebnis**, Falk Wolf
Catalogue Der Bach im Felsen, Kunstverein Recklinghausen, 2012
- 14 - 17 **Viewing art and experiencing nature**, Falk Wolf
Catalogue Der Bach im Felsen, Kunstverein Recklinghausen, 2012
- 18 - 19 **Bildhauerische Metamorphosen, der Reiz der Oberfläche und der Sockel als integrativer Bestandteil des Kunstwerks**, Guido Reuter
Catalogue of the exhibition new talents, biennale cologne, 2012
- 20 - 21 **Eine Reise - auch ins Bekannte von Unbekanntem**, Raimund Stecker
Catalogue prima materia, Galerie Holtmann, 2011
- 22 - 25 **Die Tiefe ist der Ort**, Flora Hitzing
Transfer. Beiträge zur Kunstvermittlung, Künstlerdorf Schöppingen, 2010
- 26 - 28 **halberden**, Flora Hitzing
Catalogue halberden, 2009

„Dieses Dröhnen der Brandung Wird nie enden.“¹

von Jean-Christophe Ammann

Flora Hitzing gelingt der Spagat zwischen Biologischem und Kosmologischem, zwischen Mikro- und Makrokosmos. Das Bindeglied in allem ist die Wiederholung, so wie es 1968 Jacques Derrida beschreibt, „als Gleichheit der Verschiedenheit und der Wiederholung in der ewigen Wiederkehr.“² Janina Wellmann zitiert in ihrem schönen Buch „Die Form des Werdens“ den Mathematiker und Philosophen Alfred North Whitehead (1919): „Wo immer Rhythmus ist, ist auch Leben. Rhythmus impliziert ein Muster, insofern ist es stets mit sich selbst identisch. Aber kein Rhythmus kann nur Muster sein; für die rhythmische Qualität entscheidend sind die Unterschiede. Die Eigenart des Rhythmus ist das Zusammenwirken von Gleichem und Neuem, so dass dem Ganzen nie die Wesenheit des Musters verloren geht.“³ Janina Wellmann folgert daraus: „Die Ordnung des Rhythmus bezeichnet somit eine Struktur der abweichenden Wiederholung.“⁴ Rhythmus und Wiederholung prägen das Werk von Flora Hitzing. Zugespitzt gesagt findet sich in ihrem Schaffen das Biologisch-Organische in ihren Aquarellen, das Kosmologische in ihren Skulpturen. Aber das stimmt eben nur bedingt, weshalb sie sich als Künstlerin bezeichnet, auch wenn ihre bildhauerischen Qualitäten allein schon stupend sind.

Beginnen wir mit ihren Wellen, jenen der Brandung. Natürlich denkt man sogleich an die Gemälde von Gustave Courbet. Diese Brandungswellen aus Gips sind nicht Abbild, es sind plastische Ereignisse. Es gibt ein Präsentationsproblem, das angesprochen werden muss. Jene kleinen Wellen, auf Eisenplatten an der Wand befestigt, wirken am stärksten. Ich könnte mir vorstellen, dass für die größeren Arbeiten die Eisenplatte direkt in die Wand hineinführt. Aber Flora Hitzing sagt mit Recht, dass sie zuerst einmal diese Möglichkeit haben müsste, denn die Brandungswellen in verschiedenen Dimensionen ausgeführt, weisen ein beträchtliches Gewicht auf. Man kann über diese Wellen nicht sprechen, man muss sie sehen, ihre Struktur, das Aufbäumen, dort wo die Schwerkraft für einen Moment aufgehoben wird. Und man erinnert sich an die Diskussion um den Laokoon, jene im frühen 2. Jahrhundert nach Christus entstandene römische Skulptur, die 1506 durch Zufall in einem zugemauerten Gewölbe in der Nähe von San Pietro in Vinculi (Rom) entdeckt wurde: Der Vater wird von einer Schlange mit seinen beiden Söhnen erwürgt. Es gab Streitgespräche zwischen Winckelmann, Lessing, Herder und Goethe über die Dynamik des Höhepunktes.⁵ Laokoon stemmt mit einer irren Anstrengung die Schlange empor. Die merkwürdige Streitfrage lautete: Findet die Klimax kurz vor, auf dem Zenith oder kurz danach statt? Diese akademische Überlegung erübrigt sich bei Flora Hitzing. Das Rollen neigt sich zu einem Ganzen. Es ist nicht die Wucht des potentiellen Aufpralls, die einen gefangen nimmt, es ist das schäumende Material, das ähnlich und verschieden, seit undenkbar Zeiten eine Wiederholung verkörpert, die das Akustische rhythmisch beinhaltet. Der Höhepunkt, die Schwerelosigkeit, das vorher und nachher fließen ineinander. Man wird Teil des Geschehens oder wie es Georges Bataille sagt: „Man kann darunter leiden, nicht so in der Welt zu sein, wie eine Welle, die sich in der Vielfalt der Wellen verliert, ohne etwas von den Entzweigungen und Verschmelzungen der einfachen Wesen zu wissen.“⁶

Flora Hitzing artikuliert die Wiederholung am Beispiel der Brandungswelle. Die Wiederholung steht im Vordergrund, dieses in uns selbst verankerte Prinzip, von Whitehead als Muster bezeichnet. Die Brandungswelle ist, gleichsam genuin, der Resonanzraum in uns selbst. Fast möchte ich sagen, dass Courbet die Brandungswellen aus ähnlichen Gründen gemalt hat. Er hat dem kollektiven Gedächtnis und der kollektiven Emotion eine Form gegeben. Paul Galvez schreibt im Katalog der Courbet-Ausstellung in der Frankfurter Schirn (2010/11) über die Tagebuchnotizen von Jules Michelet (1798-1874). Sie betreffen „Das Meer“ und „Das Atom“. Michelet erlebte einen Sturm in Saint-Georges unweit des Seebads Royan in der Gironde. Paul Galvez: „Vier Tage lang war die Welt in Aufruhr. Die Wellen erstarrten gleichsam vor dem Umschlagen, doch das Wasser um ihn herum erschien ihm lebendiger als er selbst. Er hatte das Gefühl, von geheimnisvollen Wesen ohne Augen und Ohren angegriffen zu werden.“⁷ - Im Kapitel „Das Atom“, so Galvez, „ist das Meer ein Strudel aus so winzigen Le-

bensformen, dass der Mensch sie nur kollektiv als eine Art salzigen Schleim wahrnehmen kann.“⁸ Im genannten Beispiel beharrt der Autor darauf, dass jene undifferenzierte lebendige Substanz in der Lage sei, neue, wenn auch nicht unbedingt menschliche Formen von Subjektivität hervorzubringen.“

Die stürzende Welle als ewige Wiederkehr ist nicht jedermanns Sache. In ihrem Buch „Fremde Leute“ schreibt Anna Breitenbach: „Unter der Schräge [des Dachbodens] war: die Welle. Ganz groß, in einem schwarzen Rahmen. Nur Meer. Eine große Welle, dick in Öl, von meinem Großvater gemalt. Und von meinem Vater eingedrückt, mit dem Daumen. Weil er kein Verständnis hatte, sagte meine Mutter, weil mein Vater gern alles kaputt machte, was von ihrem Vater war. Hatte mein Vater beim Umzug den Daumen durch die Leinwand gedrückt.“⁹

Die Form ist bei Flora Hitzing das Entscheidende. Nicht die Inhalte sind das Innovative, sondern die Formgebung. Flora Hitzing ist von der Formgebung beseelt. In ihren Aquarellen artikuliert sie das tägliche Exerzitium der Verflüssigung und Verfestigung zellulärer Vorgänge zur Frage „Darf ein Molekularbiologe auf Seelensuche gehen?“, so der Biochemiker Gottfried Schatz.¹⁰ Das Suchen und Finden gehorcht den Gesetzen der Wiederholung. Die rote Farbe ist wie Blut, Lebenselixier, es formt und zerformt sich, nichts ist bestimmt und alles ist bestimmt, nach den universalen Gesetzen von Ordnung und Unordnung, Zufall und Notwendigkeit. Flora Hitzing malt wie ein Medium, aber mit einer präzisen konzeptuellen Vorstellung.

Der Sprung in den Makrokosmos ergibt sich von selbst. Ist doch der Mensch Teil des Kosmos, den er in sich trägt, der ihn konstituiert. Aus einer Unmenge von graphitfarbenen Müllsäcken hat Flora Hitzing mit einem Heißluftfön geschmolzene Strukturen geschaffen, die Galaxien vergleichbar ein brodelndes Universum suggerieren. Das Material ist nicht wiederzuerkennen, die Form macht uns atemlos. Einem Derwisch gleich hat sie aufgewühlte, konzentrische, spiraloide Gebilde entstehen lassen, die einen in den Abgrund ziehen. Das ist Skulptur! Keine Demonstration. Das ist ein tranceartiges Eintauchen, als wäre der eigene Körper eine erotische Naturgewalt, die sich beobachtet, auf Distanz hält, um sich nicht in der Form zu verlieren, um der Form die Wucht der Einverleibung zu ermöglichen, präzise und unerbittlich.

Als kleiner Junge saß ich in der Badewanne und starrte fasziniert auf den steilen Wirbel des abfließenden Wassers.

Edgar Allan Poe hat „Ein Sturz in den Malstrom“ (1841) nicht erfunden, jener grauenhafte Wirbel, der ein Schiff in den Strudel der Meerestiefe schleudert. Der Wirbel ist in uns, wir domestizieren ihn und sind ihm dennoch ausgeliefert.

Der Titel einer Arbeit von Flora Hitzing lässt einen aufhorchen: „Die Innenseite der Schwerkraft“, eine Schicht für Schicht aus Gipstropfen mit Graphit überzogene Fläche in den Dimensionen 30 x 100 x 100 cm (2009). Sie ist von innen leicht gewölbt und liegt einzig auf den vier Kanten auf. Diese Innenseite muss man sich schon mal vorstellen können. Sie ist typisch für die Denkweise von Flora Hitzing, denn was sie denkt ist nicht von außen herangetragen, so wie der plötzliche Einfall für eine Bezeichnung. Die Vorstellung mündet in eine konkrete Materialität. Was vielleicht allein auf dem Rechner simuliert werden kann, wird plastische Realität, nicht nachprüfbar, einzig erlebbar durch die physische Präsenz der körnigen Ausdehnung. „Die Innenseite der Schwerkraft“ wird selbst zur Schwerkraft.

Es gibt einen zerklüfteten Klumpen, eine geschrammte Blähung mit Ausstülpung aus Gips, als „Nachtstück“ oder „kosmische Kindheit“ bezeichnet; eine Art gähnendes schwarzes Loch und ein schrundiges Monstrum mit einem armtiefen Schlund aus geschmolzenen Müllsäcken, mit den Titeln „Absoluter Ort“ und „Weltanfang“. Früher hätte man von „informellen“ Skulpturen gesprochen. Für Flora Hitzing ist die Unendlichkeit des Raumes gleichbedeutend mit der Unergründbarkeit des Selbst.

Als der Nobelpreisträger für Biologie Francis Crick 1981 die fundierte Hypothese formulierte, dass das Leben

auf unserem Planeten über außerirdische Mikroorganismen entstanden sei, griff Octavio Paz, selbst Nobelpreisträger, 1983 zur Feder und schrieb einen Aufsatz mit dem Titel „Außerirdische Intelligenzen und Demiurgen, Bakterien und Dinosaurier.“¹¹ Er dachte über das Thema nach, stieß auf den schwedischen Nobelpreisträger für Chemie Savante August Arrhenius (1859-1927), der wie Crick ebenfalls an die außerirdische Provenienz des Lebens glaubte, allerdings sprach er vom Keimen. Das brachte den französischen Dichter Jules Supervielle 1925 dazu ein Gedicht mit dem Titel „Les Germes“ zu schreiben. Octavio Paz hat es abgedruckt, ich lasse es folgen:

Die Keime

Überall schwärmten sie umher und
das Weltall war von ihnen geradezu übersät
Arrhenius

O blinde Nacht,
O du auf der Suche, selbst den Tag hindurch, nach den Menschen,
tastend mit deinen alten, von Wundern durchbohrten Händen:
Hier sind sie, die schwärmenden Keime, der nebelhafte Pollen der Welten
Hier sind sie, die nach ihrer langen Reise durch den Himmelsraum
Nun sanft aufs Gras sich legen,
so leis
wie der Schatten einer Laune durch den Sinn uns streicht.

Sie entschwärmen dem tiefen Raunen der Welten,
zu dem das Gemurmel unserer fernsten Gedanken aufsteigt,
Träume des Menschen unter den lauschenden Sternen,
Träume, die im Himmel einen Dornbusch strotzen lassen
Und ein Zicklein gebären, das Sprung um Sprung um sich selbst herum
Sich selber zum Stern wird.
Sie sagen dem Schiffer, er werde den Sturm vertreiben,
wenn er rasch seine Seele
zwischen zwei Wogenwänden
dem letzten erhaschbaren Stern anvertraut;
seinem Blick, in Meer und Tod ertränkt, erwachsen
Millionen Lichtjahre, fabelhaft.
Die grünen Fensterläden seiner Wohnung würden scheu sich öffnen,
als stieße von innen eine Frauenhand sie auf.
Doch keiner weiß, dass die Keime hier sich niederließen,
während die Nacht noch die Löcher des Tages stopfte.

Wenn wir nun schreiben, legen wir manchmal ein Gedicht in den Umschlag. Eines das mir Flora Hitzing geschickt hat, stammt von Juan Ramón Jiménez:

An diesen verletzten Stein, den Jahrhunderte gelect haben,
mich erinnernd und vergessend, schaue ich, wie der Fluß vorbeizieht,
schaue ich den Wolken nach, schaue ich, wie das Nest fliegt.

1 Wallace Stevens, *Der Planet auf dem Tisch*, Stuttgart 1983. S. 157. // 2 Zitiert nach Janina Wellmann, *Die Form des Werdens – Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760-1830*, Göttingen 2010. S. 26. // 3 Janina Wellmann, a.a.O., S. 26. // 4 Janina Wellmann, a.a.O., S. 26. // 5 Siehe Horst Althaus, *Laokoon – Stoff und Form*, Bern 1968. // 6 Zitiert nach Grit Weber, *Über Liebe und Einsamkeit, über Erotik und Tod*, art kaleidoskope, Heft 1, Frankfurt am Main 2011, S. 28. // 7 Paul Galvez, *Courbet – Ein Traum von der Moderne*. Frankfurt am Main 2010. S. 58-63. // 8 Paul Galvez, a.a.O., S. 58-63. // 9 Anna Breitenbach, *Fremde Leute*, Waldburg 2000. S. 36. // 10 Gottfried Schatz, *Das weite Land*, Neue Züricher Zeitung, 8. Dezember 2010. // 11 Octavio Paz, *Zwiesprache*, Frankfurt am Main 1984. S. 149-164.

»This pounding of the surf will never end.«¹

von Jean-Christophe Ammann

Flora Hitzing achieves the tender balance between the biological and the cosmological, between microcosm and macrocosm. The connecting element is primarily repetition, described in 1968 by Jacques Derrida as »the equality of diversity and repetition in eternal recurrence«.² In her appealing book *Die Form des Werdens*, Janina Wellmann cites the mathematician and philosopher Alfred North Whitehead (1919): »Life is to be found where rhythm is. Rhythm implies a pattern, and as such is always identical to itself. But no rhythm can only be pattern; differences are decisive for the quality of rhythm. Its unique character is the interplay of the same and the new, so that the essential being of the pattern is never lost by the whole«.³ Janina Wellmann concludes that »the order of rhythm thus designates a structure of deviating repetition«.⁴ Rhythm and repetition typify the work of Flora Hitzing. Put bluntly, the biological-organic is to be found in her watercolours and the cosmological in her sculptures. This is true though only to a certain extent, which is why she sees herself as an artist even though her sculptural qualities alone are astounding.

Let us begin with her waves, the surf itself. Of course the paintings of Gustave Courbet immediately come to mind. These waves of plaster are not depictions but three-dimensional events. There is a problem of presentation that needs to be addressed. Those small waves secured to the wall with iron plates exert the greatest effect, and I could well imagine that for the larger works the iron plate directly enters the surface of the wall. But Flora Hitzing rightly says that she had to initially have this possibility because the waves of surf created with varying dimensions have a considerable weight. It's not possible to speak about these waves, you have to see them, their structure, their rising up, exactly there where gravity itself is repealed for a split second. And one is reminded of the discussion concerning the Laocoon, the Roman sculpture created early in the second century after Christ that was discovered by accident in a bricked-up archway structure near to San Pietro in Vinculi (Rome); the father with his two sons is strangled by a snake. Argumentative discussions took place between Winckelmann, Lessing, Herder and Goethe about the dynamics of the apex.⁵ Laocoon lifts the snake upwards with immense effort, and the strange point of issue was whether the climax took place shortly before, upon the zenith or shortly afterwards. With Flora Hitzing this academic consideration is rendered meaningless. The rolling motion tends towards a complete entity. It is not the force of the potential impact that captivates but the foaming material, that in a similar vein and also differently represents repetition since time immemorial, that rhythmically contains the acoustic element. The zenith, weightlessness, before and after flow together. Viewers become a part of what is happening, or as put by Georges Bataille, »you can suffer by not being a part of the world as a wave is, that loses itself in the sheer diversity of waves without knowing anything of the divisiveness and fusion of the simple being«.⁶

Flora Hitzing articulates the element of repetition with the example of a wave of surf. Repetition is in the foreground, the very principle anchored within us, described as a pattern by Whitehead. The wave of surf is genuinely the spatial resonance contained within us. I almost want to say that Courbet painted his rolling and breaking waves for similar reasons. He gave form to collective memory and collective emotion. Paul Galvez writes about the diary entries of Jules Michelet (1798-1874) in the catalogue of the Courbet exhibition in the Schirn Museum in Frankfurt (2010/11). These concern *Das Meer* and *Das Atom*. Michelet experiences a storm in Saint-Georges near to the Royan seaside resort in the Gironde. Paul Galvez states »the world was in commotion for four days. The waves solidified so to speak, but the water they contained seemed to him more alive than he himself. He had the feeling of being attacked by secretive beings devoid of eyes and ears.«⁷ In the *Das Atom* chapter, according to Galvez, »the sea is a maelstrom« of tiny life forms so that people can only perceive them collectively as a type of salty mud«.⁸ In this example the author insists that this undifferentiated organic substance is capable of summing up new, but not unconditionally human forms of subjectivity.

The plunging wave as permanent repetition is not something for everyone. In her book titled *Fremde Leute*, Anna

Breitenbach writes »below the incline (of the attic) was: the wave. Very large, within a black frame. Only sea. A big wave, painted by my grandfather, thickly, in oils. And pressed in by my father, with his thumb. Because he had no understanding, said my mother, because my father liked to spoil everything made by her father. He had pressed his thumb through the canvas when we moved.«⁹

The form itself with Flora Hitzing is the decisive element. What is innovative is not the content but the form, the shape, the artist is inspired by the form. In her watercolours, Flora Hitzing articulates the daily spiritual exercise of liquification and solidification of cellular processes concerning the question of »is a molecular biologist permitted to go in search of souls?«, according to the biochemist Gottfried Schatz.¹⁰ Searching and finding obeys the laws of repetition. The colour of red is like blood, the elixir of life, it forms and spreads, nothing yet everything is determined, according to the universal laws of order and chaos, chance and necessity. Flora Hitzing paints as a medium, but with a precise, conceptual plan.

The bound into the macrocosm occurs automatically, as people are a part of the cosmos that they contain, that constitute them. Flora Hitzing has created melted structures by using a hair dryer on a vast quantity of graphite-coloured rubbish sacks, comparable to galaxies and suggesting a seething universe. The material cannot be recognised, the form renders us breathless. She has created agitated, concentric, spiral forms like a dervish that drives viewers into the abyss. That is indeed sculpture! No demonstrations, a trance-like submergence as if the own body is an erotic force of nature that observes itself, keeps its distance in order to not lose itself in its form, enabling the form to achieve the power of inclusion, precisely and relentlessly.

When I was a small boy I sat in the bathtub and stared with fascination at the steep eddies of draining water.

Edgar Allan Poe did not invent Descent into the Maelstrom (1841), the terrifying swirl that engulfs a ship into the depths of the ocean. The turbulence is with us, we domesticate it and yet are still at its mercy.

The title of a work from Flora Hitzing is indicative: Die Innenseite der Schwerkraft, a surface created and covered layer for layer by drips of plaster with graphite, with dimensions of 30 x 100 x 100 cm (2009). It is lightly convex on the inside and is supported only by its four edges. You have to imagine what this inside is really like. It is typical for the philosophical approach of Flora Hitzing because what she thinks comes not from the outside, as with the sudden idea for a designation. That which is imagined forms concrete materiality. What perhaps may only be simulated with a computer becomes three-dimensional reality, not verifiable, to be experienced only by the physical presence of the grainy expansion. Die Innenseite der Schwerkraft becomes gravity itself.

There is a rugged lump, a scratched and blown-up form with extrusions of plaster termed Nachtstück or kosmische Kindheit; a type of yawning black hole and cracked monstrosity with an arm-deep cavity of melted rubbish sacks bearing the title of absoluter Ort and Weltanfang. Such art was termed »informal« sculpture in earlier years. For Flora Hitzing the infinity of space equates to the unfathomable self.

When in 1981 the Nobel prize winner for biology Francis Crick formulated the fundamental hypothesis that our existence on this planet came about from cosmic micro-organisms, Octavio Paz, himself a Nobel prize winner, took up his pen and wrote an article with the title of Extra-Terrestrial Intelligence and Demi-Gods, Bacteria and Dinosaurs.¹¹ He contemplated the theme and came across the Swedish Nobel prize winner for chemistry Svante August Arrhenius (1859-1927), who also believed in the cosmic provenance of life as Crick did, although he himself spoke of germs. This in turn caused the French author Jules Supervielle to write a poem in 1925 with the title of The Germs. Octavio Paz printed it, and it goes like this:

The Germs

They swarm around everywhere and
the cosmic universe was completely strewn with them
Arrhenius

Oh blind night,
Oh you who are searching, throughout the course of the day, for people,
groping with your ancient hands pitted with wounds:
here they are, the swarming germs, the nebulous pollen of worlds
here they are, that following their long travels through the heavens
now come to lie softly on grass,
as quiet
as the shadow of a mood that strokes our senses.

They are drawn from the depths of space of worlds,
to which the murmuring of our most distant thoughts ascends,
dreams of people below the eavesdropping stars,
dreams that burst in the sky on a prickly bush
and give birth to a kid, that jumps and jumps around
itself to become a star.
Tell the boatman he will drive away the storm
when he quickly trusts his soul
between two surging walls
to the last perceptible star;
his glance, drowned in the ocean and death,
gives rise to millions of light years. Oh wonder.
The green window shutters of his apartment would open shyly,
as if the hand of a woman pushes them apart from within.
But nobody knows that the germs settle here,
while the night darns the holes of day.

When we write now, we sometimes place a poem into the envelope as well. One sent to me by Flora Hitzing was written by Juan Ramón Jiménez:

On this injured stone, licked by the centuries,
remembering me and forgetting me, I see how the river flows past,
I look to the clouds, I see how the nest **flies**.

1 Wallace Stevens, *Der Planet auf dem Tisch*, Stuttgart 1983. S. 157. // 2 Zitiert nach Janina Wellmann, *Die Form des Werdens – Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760-1830*, Göttingen 2010. S. 26. // 3 Janina Wellmann, a.a.O., S. 26. // 4 Janina Wellmann, a.a.O., S. 26. // 5 Siehe Horst Althaus, *Laokoon – Stoff und Form*, Bern 1968. // 6 Zitiert nach Grit Weber, *Über Liebe und Einsamkeit, über Erotik und Tod*, art kaleidoskope, Heft 1, Frankfurt am Main 2011, S. 28. // 7 Paul Galvez, *Courbet – Ein Traum von der Moderne*. Frankfurt am Main 2010. S. 58-63. // 8 Paul Galvez, a.a.O., S. 58-63. // 9 Anna Breitenbach, *Fremde Leute*, Waldburg 2000. S. 36. // 10 Gottfried Schatz, *Das weite Land*, Neue Züricher Zeitung, 8. Dezember 2010. // 11 Octavio Paz, *Zwiesprache*, Frankfurt am Main 1984. S. 149-164

Kunstabetrachtung und Naturerlebnis

von Falk Wolf

Sich nie zu brechen scheinende Wellen aus weißem Gips oder schwarzem Plastik, sich niemals totlaufende Strudel, Landschaften aus Gips, die auf exakt bemessenen Sockeln ruhen oder auf filigranen Stellagen balancieren: die Skulpturen von Flora Hitzing vermitteln Bewegung und Kraft, und sie stellen damit Fragen nach dem Verhältnis von Natur und Kunst, von Zeit und Augenblick.

Eine Serie von bisher drei Skulpturen aus schwarzem Plastik trägt den Titel absoluter Ort. Das Material scheint sich bei ihnen um einen zentralen Punkt zu drehen oder zu wirbeln. Die Bewegung organisiert sich in einem Strudel, in einer Schneckenform oder auch um ein Kraftfeld herum, das alles beständig von außen nach innen zu walken und in seinen offenen Schlund hineinzuziehen scheint. Der motorischen Kraft dieser Skulpturen kann man sich nur schwer entziehen. Die Strudel und Umwälzungen deuten nicht auf eine Entwicklung und weder auf ein bestimmtes noch auf ein überhaupt bestimmbares Ziel hin. Sie verweisen aber auf die unmittelbare Präsenz einer im Hintergrund treibenden Kraft. Noch aus den Binnenstrudeln und Wellenschlieren, aus den unterschiedlichsten Verwerfungen, in denen sich das eigentlich starre Material präsentiert, lässt sich eine Dynamik herauslesen, die etwas von jener Präsenz ahnen lässt. Ihre konkrete Bestimmung ist Flora Hitzings Sache dabei nicht, vielmehr geht ihr Bestreben dahin, die Oberflächen ihrer Arbeiten so zu aktivieren, dass sie eine Durchsicht auf das letztlich Unbestimmbare erlauben und zugleich dessen konkrete Ausdeutung verweigern.

Hier klingt bereits die besondere Sorgfalt an, die Flora Hitzing für die Oberflächen ihrer Skulpturen aufwendet. Die Oberfläche ist dabei mehr als nur die Hülle eines tektonisch verstandenen Volumens, sondern sie hat ihre eigene Ikonografie. Die Arbeiten erzwingen nachgerade ein Schauen, das in großer Nahsichtigkeit begrenzte Regionen der Oberfläche in den Blick nimmt, um dann an einer anderen Stelle eine ganz andere Struktur zu erkennen, oder aus einer anderen Perspektive dieselbe Struktur anders wahrzunehmen. Gerade über die Gipsarbeiten kann der Blick wie durch eine Landschaft wandern. Dabei kann es geschehen, dass sich Oberfläche und Volumen dissoziieren, dass sich der Blick in der Oberfläche verliert und diese eine Eigenständigkeit gewinnt, die die Tektonik der Skulptur zumindest für den Moment vergessen lässt. Insbesondere bei einem so zerklüfteten und vielansichtigen Objekt wie dem Fundament 2 ist dies der Fall.

Bei Landschaft 1 hat man zunächst den Eindruck, als stünde man einer reliefhaft aufgefassten Skulptur gegenüber. Sie scheint im Raum zu schweben, nur von einem filigranen Eisengestell gehalten. Gibt es bei Flora Hitzing auch kaum einmal die Betonung der Vertikalen, keine ihrer Skulpturen legt derartiges Gewicht auf die Horizontale wie Landschaft 1. Wie Kristalle oder Schwämme scheint der Gips hier aus einer zentralen Achse nach oben und unten herauszuwachsen. Auch hier löst sich der erste Eindruck auf in ein Schauen aus verschiedenen Perspektiven und verschiedenen Abständen, in ein Abschätzen der nur scheinbaren Symmetrien. Dort also, wo die Skulpturen nicht die Bewegung des Materials als Welle oder Strudel zum Thema machen, ziehen sie doch die Betrachterin in eine Bewegung hinein, die den zeitlichen Aspekt des Schauens betont. Die Arbeiten von Flora Hitzing lassen sich so mit großer Selbstverständlichkeit in der skulpturalen Praxis der Moderne verorten wie sie Rosalind E. Krauss beschrieben hat: als eine Kunstform die die zeitliche Erstreckung der Rezeption einfordert.¹ Es zeigt sich hierin der Zusammenhang von landschaftlichem Erleben und der Betrachtung von Skulptur. Schon Krauss hatte diesen Zusammenhang herausgestellt, als sie die Beziehungen von Skulptur und Land Art in Bezug auf ihre zeitliche Struktur behandelte. Dabei sind Flora Hitzings Arbeiten aber vor allem Beispiele zeitgenössischer Skulptur, die nicht jener Erweiterung von skulpturaler Praxis auf das „Expanded Field“ gehorcht, sondern im Bewusstsein der mit diesen Praktiken verbundenen Diskussionen den modernen Skulpturbegriff weiterentwickelt.² Die Bildhauerin verweist damit auf eine vor allem mit Medardo Rosso und Auguste Rodin verbundene Skulpturtradition, die ein besonderes Interesse für

die scheinbar unbearbeiteten Stellen, die landschaftlich deutbaren Elemente auf Plinthen und jene von Wilhelm Waetzoldt „natürlich“ genannten Sockel verrät.³

An diese ‚natürlichen‘ Sockel und Plinthen anschließend, sind ihre Skulpturen weit davon entfernt, Landschaften darzustellen oder gar wie Modelle zu funktionieren. Es ist die Art und Weise der von ihnen eingeforderten Betrachtungshaltung, die sie wie Naturgegebenheiten erlebt werden lässt. Ihre Oberflächen lassen sich durchwandern, aber wie die Natur lassen sie sich nicht vollständig begreifen. Und doch sind die Anlehnungen an die Bildwelten der Naturwissenschaften in Flora Hitzings Werk kaum übersehbar. Erinnern doch die Strudel und Wellen an Vorstellungen, die in Weltraumforschung oder Teilchenphysik eine Rolle spielen. Auch die Aquarelle weisen auf dieses Themenfeld, wenn sie Häufungen von Zellstrukturen zeigen als erschienen sie unter dem Mikroskop eines Mikrobiologen. Max Weber hat in Bezug auf die exakten Naturwissenschaften von einem Projekt der „Entzauberung der Welt“ gesprochen.⁴ Ihre Bildwelten sind darauf ausgelegt, die Welt verstehbar, berechenbar, überschaubar und beherrschbar zu machen. Indem sie sich diesem Projekt verweigern, wenden die Arbeiten von Flora Hitzing die naturwissenschaftliche Bildlichkeit gegen sich selbst. Sie lassen sich nicht als Bilder von Natur verstehen, sondern sie schaffen eine Art zweite Natur als Reflexionsform, die das Sprechen über den Zauber der ersten Natur ermöglicht.

Der künstlerische Umgang mit dem Material bestätigt diese Haltung. Die Bildhauerin vermeidet den Einsatz von Werkzeugen. Die entscheidende Rolle spielt der im Wortsinn handgreifliche Umgang, der dem Material behutsam den Weg leitet, und dabei auf dessen Fähigkeit zur Selbstorganisation vertraut. Beim Auftropfen von sehr flüssig angerührtem Gips lässt sich dies am Besten beobachten, weil dem fließenden und trocknenden, mit der Zeit spröder werdenden Material hier eine große Eigenständigkeit eingeräumt wird. Und weil das Material sich dabei nicht nur selbst organisiert, sondern dieses auch kommuniziert, gerät die Erfahrung zugleich zu einer Erfahrung von Form als Form gewordenem Material. Dies lässt sich auch bei den Wellen aus Gips erkennen, die weniger die Meeresbrandung darstellen wollen, als die Dynamik der Welle künstlerisch zu erforschen versuchen. Der Gips wird dabei auf eine aus Ton vorgeformte Welle aufgebracht und so gegen die Tonform geschoben und gedrückt, dass das Material seinen eigenen mechanischen Eigenschaften folgt und sich ihnen gemäß zur Welle bricht. Die Rückseite dieser Wellen bleibt dabei ohne weitere Bearbeitung. Sie zeigt erdige Spuren des Tonkörpers und kommuniziert damit den Formbildungsprozess.

Vergleichbar mit ihrem Umgang mit Gips ist die Technik, die Flora Hitzing bei ihren Aquarellen anwendet. Nicht die souveräne künstlerische Geste bildet das Grundelement der Arbeitsweise, sondern die den Elementen Farbe, Wasser und Papier eigenen Interaktionspotentiale. Ob bei Wellen, bei Zellstrukturen oder bei Schädeln, zunächst wird die Grundform mit Wasser angelegt und erst in einem zweiten Schritt wird Farbe eingebracht. Während des Trocknens nimmt die Künstlerin weitere behutsame Korrekturen oder Akzentuierungen vor. Die Pigmente beginnen nun, sich durch Wasser und Papier zu verteilen. Sie lagern sich etwa bedingt durch die Oberflächenspannung des Wassers an den Rändern ab und bilden scharfgezeichnete Konturen. Auch die aquarellierten Wellen, so voller Bewegung sie sein mögen, sind Ergebnisse dieses Stunden dauernden Prozesses, den man mit einem chromatografischen Verfahren vergleichen möchte. Denn hier trocknet nicht einfach feuchte Farbe, um ein Arbeitsergebnis zu fixieren, sondern es ereignen sich genuine Formbildungsprozesse, die der Dynamik der Materialien selbst zuzurechnen sind. „Die Entfaltungskräfte dieser Mittel werden nicht zu etwas verwendet, sie dienen nicht zu etwas, sie werden nicht im Hinblick auf etwas vergewaltigt (Vortäuschung). Es entsteht vielmehr eine Einheit der Bildungskräfte des Künstlers mit den Bildungskräften des Materials.“⁵ Das Erforschen dieser Bildungskräfte des Materials korrespondiert mit der Betrachtungshaltung, die die Arbeiten von Flora Hitzing fordern. Waren sie oben im Bezug auf das landschaftli-

che Erleben besprochen, in dem eine Entsprechung von Naturerleben und Kunstbetrachtung fasslich wird, so erneuert sich diese Haltung angesichts der Aquarelle, die Naturformen darstellen und zugleich Produkte einer (künstlerisch geleiteten) Naturformung sind. Es ist vor diesem Hintergrund konsequent, dass die Künstlerin bei einigen dieser Aquarelle keine feste Orientierung des Bildes vorschreibt und ihnen so die Offenheit erhält, die sie als Ereignisse auf der Fläche des Papiers bereithalten. Kunsterleben wird auch hier in einem Modus von Naturerleben gefordert. Die künstlerische Erforschung dieser Bezüglichkeit in Produktion und Rezeption hat Flora Hitzing noch keineswegs ausgeschöpft. Ihre jüngsten Keramik-Arbeiten, etwa der Bach im Felsen, deuten hier vielversprechende neue Aspekte von Formung und Abformung, von Eindringlichkeit und Prägnanz an.

1 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA und London 1981. // 2 Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA und London 1986, S. 276–290. // 3 Wilhelm Waetzoldt, *Einführung in die Bildenden Künste*, 2 Bde., Leipzig 1912, Bd. 1, S. 113ff. Siehe auch Nina Gülicher, *Inszenierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi*, München 2011, bes. S. 85–92 und S. 72f. // 4 Max Weber, *Wissenschaft als Beruf* [1919], in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. Johannes Winkelmann, Tübingen 1988, S. 582–613, hier S. 594. // 5 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947, S. 107. Vgl. auch Raimund Stecker, *Eine Reise – auch ins Bekannte von Unbekanntem*, in: Flora Hitzing, *prima materia*, Köln 2011

Viewing art and experiencing nature

von Falk Wolf

Waves made of white plaster or black plastic that never seem to break, maelstroms that never die off, landscapes made of plaster that rest on exactly measured pedestals or balance on filigreed supports: the sculptures of Flora Hitzing communicate movement and power, and thereby pose questions regarding the relationship of nature and art, time and moment in time.

A series of to date three sculptures made of black plastic titled *absoluter Ort*. In them, the material seems to twist or twirl around a central spot. The movement is organising itself into a maelstrom, in a helical form or also around a force field that is constantly tumbling everything from the outside in and seems to be pulling it into its open chasm. It is next to impossible to escape the motoric power of these sculptures. The maelstrom and the tumbling neither hint at a development nor at a definite target nor even one that would be definable at all. Yet, they hint at the immediate presence of a driving force acting in the background. Even the internal swirls and streaks of the waves, the most diverse warping in which the actually motionless material is presenting itself allows for reading a dynamic into it that provides hints of said presence. But to concretely specify it is not Flora Hitzing's thing; rather, she is striving for activating the surfaces of her works so that they allow for looking through them onto the ultimately nondefinable and at the same time refusing its concrete interpretation.

Here, the incredible care that Flora Hitzing spends on the surfaces of her sculptures already becomes apparent. In this, the surface is more than just the cover of a tectonically understood volume, but rather has its own iconography. Her works actually force visitors to take a closer look, to take in limited regions of the surface from extremely close proximity, to then recognise a completely different structure at another spot, or to perceive one and the same structure differently from another perspective. Through the plaster work, in particular, the view can meander like through a landscape. In this, it can happen that surface and volume dissociate, that the view gets lost in the surface which gains a life of its own making one forget, at least for the moment, the tectonics of the sculpture. Especially in an object as fissured and featuring as many perspectives as the *Fundament 2*, this is the case. With *Landschaft 1*, the initial impression is as if one is confronted with a relief-like interpreted sculpture. It seems to float in space, held only by a filigreed iron frame. Even though Flora Hitzing hardly ever emphasises the vertical, none of her sculptures place as much focus on the horizontal as *Landschaft 1*. Like crystals or sponges, the plaster seems to grow from a central axis towards the top and bottom. Here, too, the first impression dissolves into a viewing from different perspectives and different distances, into an estimating of the only fictitious symmetry.

There, where the sculptures do not topicalise the movement of the material as wave or maelstrom, they still draw the viewer into a motion that emphasises the temporal aspect of viewing. As such, the works of Flora Hitzing can with such nonchalance be placed in the sculptural practice of the modern, as described by Rosalind E. Krauss: as an art form that demands the temporal stretching of reception.¹ Herein, it shows the connection between experiencing the landscape and viewing the sculpture. Krauss had already emphasised this connection when she worked on the relationship of sculpture and land art with respect to their temporal structure. Yet, Flora Hitzing's works are primarily examples of contemporary sculpture that does not adhere to such expansion of sculptural practice into the »Expanded Field« but rather further develops the modern understanding of sculpture being fully aware of the discussions connected with these practices.² The sculptress this way is pointing to a sculptors' tradition primarily tied to Medardo Rosso and Auguste Rodin that indicates a particular interest in the seemingly non-worked spots, the elements on plinths interpretable as landscape and those pedestals by Wilhelm Waetzoldt called »natural«.³ In the footsteps of these »natural« pedestals and plinths, her sculptures are far from representing landscapes or even functioning as

models. It is the technique of the viewing position demanded by them that lets them become the experience of a natural occurrence. They surface can be wandered through, but just like nature, they can not be fully comprehended. And, yet, the following of the example of the pictorial world of the natural sciences is hard to miss in Flora Hitzing's work, as the maelstroms and waves are reminiscent of impressions that play a role in space research or particle physics. Even the watercolours point to this subject area when they display accumulations of cell structures as if they were showing up under a microbiologist's microscope. Max Weber, with respect to the exact natural sciences, has spoken of a project of »Demystification of the World«.⁴ Their pictorial worlds are designed such that they make the world understandable, calculable, manageable and controllable. By turning against this project, the works of Flora Hitzing turn against natural sciences figurativeness itself. They don't let themselves be understood as depictions of nature, but rather – as a form of reflection – create a type of second nature that allows for talking about the magic of the first nature. The artistic handling of the material confirms this position. The sculptress avoids the use of tools. The decisive role is played by the literal manual handling that is carefully guiding the material on its way, and is thereby trusting in its ability to self-organise. This can be best observed in the dripping on of very liquidly prepared plaster, since the flowing and drying material that is becoming more and more brittle over the course of time is afforded a great deal of autonomy. And since the material in this is not just organising itself but is also communicating this, the experience at the same time becomes an experience of form as material becomes form. This can also be recognised in the waves made of plaster which are less inclined to represent the surf, but rather attempt to artistically explore the dynamics of the wave. Here, the plaster is applied in layers to a wave formed of clay or pushed against the clay form such that the material is following its own mechanical properties and breaking into a wave in accordance with them. The rear of these waves remains untreated in this. They show earthy traces of the clay body and thereby communicate the form building process.

Comparable to her handling of plaster is the technique that Flora Hitzing applies to her watercolours. It is not the sovereign artistic gesture that forms the basic element of her work method, but rather the interaction potentials inherent to the elements of colour, water and paper. Whether it is about waves, cell structures or skulls, initially the basic form is created with water and only in a second step, colour is applied. During the drying, the artist is applying careful corrections or accentuations. The pigments now begin to distribute through water and paper. Due to the surface tension of the water, they do – for instance – deposit on the edges and form sharply accentuated contours. Even the watercoloured waves, as full of movement as they may be, are the results of this hours-long process that lends itself to comparisons with a chromatographic procedure. Because, here, there is not merely wet paint drying to fixate a work result, but genuine form-building processes are taking place that can be attributed to the dynamics of the materials. »The developmental forces of these means are not used for a specific purpose, they do not serve a specific purpose, they are not forced into anything for a specific purpose. Rather, a whole is created by the creative forces of the artist and the creative forces of the material.«⁵ Exploring the creative forces of the material corresponds to the viewing position demanded by the works of Flora Hitzing. While at top the landscape experience was discussed in which a correspondence of the experience of nature and the viewing of art is within reach, this position is renewed when faced with the watercolours that present natural forms and are at the same time products of an artistically guided natural formation. Given this background, it is only consequent that the artist does not prescribe a fixed orientation of the picture for some of these watercolours and this way grants them the openness that they provide as events on the surface of the paper. Here, too, the experi-

ence of art is demanded in a mode of the experience of nature. The artistic exploration of this relationship between production and reception has definitely not yet been exhausted by Flora Hitzing. Rather, her most recent ceramics works, e.g. *der Bach im Felsen*, are hinting at promising new aspects of forming and moulding, of impressiveness and conciseness, here.

1 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MA und London 1981. // 2 Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, in: *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA und London 1986, S. 276–290. // 3 Wilhelm Waetzoldt, *Einführung in die Bildenden Künste*, 2 Bde., Leipzig 1912, Bd. 1, S. 113ff. Siehe auch Nina Gülicher, *Inszenierte Skulptur. Auguste Rodin, Medardo Rosso und Constantin Brancusi*, München 2011, bes. S.85–92 und S. 72f. // 4 Max Weber, *Wissenschaft als Beruf* [1919], in: ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, hg. v. Johannes Winckelmann, Tübingen 1988, S. 582–613, hier S. 594. // 5 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart 1947, S. 107. Vgl. auch Raimund Stecker, *Eine Reise – auch ins Bekannte von Unbekanntem*, in: Flora Hitzing, *prima materia*, Köln 2011, S. 4-5.

Bildhauerische Metamorphosen, der Reiz der Oberfläche und der Sockel als integrativer Bestandteil des Kunstwerks

von Guido Reuter

Obschon Zeit in den Augen vieler Kunstbetrachter keine Kategorie von Plastik ist, da diese fest, unveränderlich und unbeweglich ist, sind die Werke Flora Hitzings ein eindrücklicher Beleg dafür, dass Zeit sehr wohl zum Wesen des Plastischen gehört. Viele Arbeiten der Düsseldorfer Künstlerin sind geradezu Sinnbilder des steten Wandels von Zeit, deren unaufhörlicher Metamorphose, die die Erscheinung der Dinge immerzu verändert. Bereits in den rauen, unebnen, teils aufgebrochenen Oberflächen der Werke drückt sich das Ziel der Bildhauerin aus, diese naturhaft und veränderlich erscheinen zu lassen. Entsprechend der Großformen, in denen es keine klaren, fest gefügten Grenzen gibt, sondern dieselben stetig zu schrumpfen oder zu wachsen, sich einzuziehen oder auszudehnen scheinen, das eine Mal langsamer, das andere Mal dynamischer, ist die Oberfläche der Plastiken Flora Hitzings der Ort, an dem sich die größten Spannungen und Veränderungen vollziehen. Mit großer Bravour und dem Wissen um die Bedeutung, die der Oberfläche einer Plastik zukommt – diese ist ein Spiegel des gesamten Werks, an ihr kann bei genauer Betrachtung der tiefere Sinn desselben abgelesen werden – widmet sich die Bildhauerin in all ihren Arbeiten eindringlich deren Gestaltung.

Den naturhaften, Veränderung thematisierenden Formen der Plastiken stellt die Künstlerin darüber hinaus gezielt die Gestaltung der Sockel entgegen. Durch deren in aller Regel klaren, architektonischen Charakter, der abweichenden Materialität und der oftmals glatten Oberfläche bilden die Sockel einen bewussten Gegensatz zu den metamorphotisch-naturhaft anmutenden, sensibel durchgeformten Gebilden, die sie nicht nur tragen, sondern durch das ungleichartige Äußere nachdrücklich hervorheben. Das besondere Verhältnis von Kunstwerk und Sockel im plastischen Werk von Flora Hitzing ist jedoch nicht allein durch die gegensätzliche Gestalt beider bestimmt. Trotz ihres zumeist architektonischen Äußeren sind die Sockel so gestaltet, dass sie nicht schwer, sondern leicht und schwebend wirken. Auf diese Weise wird einerseits die Erscheinung des Kunstwerks gesteigert, dadurch dass sich die Materialität desselben vor den Augen des Betrachters gleichfalls in etwas Schwereloses zu verwandeln scheint. Andererseits zeigt sich in diesem Zusammenwirken von Sockel und Kunstwerk erneut deren besonderer Zusammenhang. Die Sockel im Werk von Flora Hitzing besitzen folglich weit aus mehr als nur einen dienenden Charakter. Sie sind ein wesentlicher Bestandteil der einzelnen Arbeit, worin sich abermals die besondere künstlerische Sensibilität der Bildhauerin ausdrückt.

Eine Reise – auch ins Bekannte von Unbekanntem

von Raimund Stecker

An den Blick in ausgespülte Klippen wird man erinnert, schaut man einige der Skulpturen von Flora Hitzing. Auch Anblicke von Möwenfelsen treten vor das innere Auge, solche am Meer, denen der Kot das Felsige genommen hat. Auf Vulkaninseln wird das Sehen entführt, dorthin, wo der Wind die noch raue, zuvor nur flüssig innere, nun ans Tageslicht getretene und versteinerte neue Erdoberfläche glättet. Vor Details aus über Jahrtausende gewachsenen Tropfsteinhöhlen glaubt man sich gesetzt oder vor alte Auswaschungen in nunmehr ausgedorrten Gegenden in gerade noch feuchten Grotten.

Auf Papier scheinen Schwämme auf – in den Aquarellen von Flora Hitzing. Aus unter der Oberfläche liegenden Schichten explodieren in ihnen Helligkeiten an die Oberfläche. Sieh wie von Eigenenergie zu drehen geben amorphe Klumpen vor. Zu imaginierende Tiefen und Untiefen werden Bild, sich konzentrierende Ausläufe finden Dichte, Ganzheiten partikulieren sich. Leben wird ansichtig, wo weggetrocknetes Wasser geformte Farbe hinterließ.

Welches Aussehen eignet dem Unbekannten? Diese Frage ist der Kunst – man denke nicht zuletzt an Willi Baumeisters Bilder und Streitschrift – nicht neu. Und sie ist auf immer aktuell. Denn haben wir einmal eine Antwort erhalten, so ist dieses Unbekannte nur noch ehemals unbekannt, also dann schon nicht mehr unbekannt. Doch besagt dies nicht, dass es nicht noch immer Unbekanntes gibt, das die Frage nach seinem Aussehen einfordert – und mithin auch FORMulierte Antworten.

Die Frage nach dem Unbekannten ist so gesehen zeitlos – in der Kunst, die Bilder als Antworten zu erschaffen vermag, in der Naturwissenschaft, die Antworten zu erforschen unternimmt, wie überall dort, wo sich die Frage aufdrängt. Und die gefundenen und zu findenden Antworten sind endlos – an Zahl und in der Zeit. So dringen wir immer tiefer in zuvor nicht gekannte Welten hinein, ins Kleinste, ins Größte, ins Nächste, ins Ferne... Doch immer synthetischer konstruiert und digitaler visualisiert wird das Aufgefundene oder thesenhaft Behauptete, da es sich dem gemeinhin Sichtbaren, dem Dialog von Materie und Licht vor dem beobachtenden Auge des Menschen, nicht offenbart.

Das Sichtbarmachen von Unbekanntem bedient sich hier fast ausschließlich in der Natur existierender und von Künstlern geschaffener Vorbilder. Die synthetischen Bilder folgen zumeist Bildern, die in ihren Strukturen vorhanden oder konventionell analog und vor allem aus der Kunst bekannt sind. Denn die zu programmierenden Bildgeneratoren, die beispielsweise elektronengerasterte Mikrowelten ins menschlich Sichtbare transformieren, die so technisch Aufgefundenes also visuell umsetzen, gehorchen (leider) den bisweilen sogar erschreckend konventionellen Bildvorstellungen ihrer Programmierer. Neue Bilder, neue Bildwelten kommen so kaum aus diesem Interessensfeld hinzu. Nahezu alle zeigen stattdessen aufgefunden und dann transformiert visualisiert Unbekanntes im Kleid von aus der Kunst genomener und zu kennender Bildwelten. Woher auch anders sollten Vor-Bilder generiert werden, wenn nicht aus der Welt der ihnen bekannten Vorstellungen – eben aus Natur und Kunst?!

So könnte man die Desillusion negativ in Worte fassen, dass es keine neuen Bilder aus bisher unbekanntem Welten gibt, obwohl in neue, zuvor unsichtbare Welten vorgestoßen wird. Man kann den gleichen Befund aber auch positiv formulieren: Die Welt ähnelt im Unbekannten der bekannten Bilder. Offensichtlich sucht Flora Hitzing ihre Formenwelten in diesem Spannungsfeld von aufzufindenden Vor-Bildern für ihre Bilder und ihren Bildern dann, denen eine Nach-Bildlichkeit immer auch eingeschrieben ist. Sie wirken fremd und vertraut, abstrakt und doch nicht letztendlich autonom (wenn es dies überhaupt geben kann) – sie wirken wie nachgemacht-vorgedacht oder vorgemacht-nachgedacht – und: vice versa.

Innerbildlich Abstraktes und außerbildlich Aufzufindendes, begriffen als Gegensätze, die links und rechts die Endpunkte einer Geraden besetzen, scheinen – die Gerade folglich zum Kreis gebeugt – beispielsweise in den

Aquarellen Flora Hitzings ineinander zu verschmelzen. Und offensichtlich findet sie ihre skulpturalen Formenwelten ebenfalls in diesem Spannungsfeld, darin, dass das, was sie abstrakt zu schaffen vermag, so ähnlich auch außerhalb ihrer Werke vorkommen kann wie umgekehrt alles, was irgendwo vorkommt, auch in die Kunst, in ihre Kunst ähnlich zu gelangen in der Lage ist.

Die Vertrautheit, die Flora Hitzings Skulpturen und Zeichnungen evozieren, ist folglich eine, die darin gründet, dass uns ihre Formenwelt nicht unbekannt ist. Und die Fremdheit, die uns durch sie begegnet, ist eine, die darin gründet, dass uns die Formen und Welten eben (noch immer) unbekannt sind. Und beides gilt für unsere Vertrautheit beziehungsweise Fremdheit mit Natur wie Kunst.

So liegen auf der einen Seite, unfremd scheinend, halbkugelförmig aufgerissene Gebilde auf dem Boden – und doch wirken sie auch unvertraut als Werk der Kunst selbst dann, wenn Werke von Jochen Hiltmann, Ai WeiWei, Nicola Schrudde, Thomas Bernstein und Martin Schwenk zu kennen sind – wie auf der anderen Seite schwammartige Wucherungen faszinieren, die in ihrer Präsenz der Natur gegenüber herausragen. Wie gewachsen kommen sie auf den ersten Blick hervor, doch der zweite legt offen, dass sie zwar von innen nach außen aufgebaut sind, dass das Wachsen aber additiv immer von außen geschah.

Die Präsenz der Werke Flora Hitzings ist eine starke, doch gründet sie im Feinen, Kleinen, Infinitesimalen, im je einzelnen Detail... Ihre Gesamtformen sagen zumeist nichts über ihre inhaltlich motivierten Teilformen. Sie sind Präsentationsformen – Ausschnitte aus einem übergeordnet Größerem. Die Binnenformen könnten auch ganz andere Außenformen erwirken. Sie enden nicht wie von selbst so, wie sie als gesetzte Skulptur enden. Das Skulpturganze ist so immer nur ein Ausschnitt. Das Ganze kommt aus dem Inneren und ist als Ganzes nur begrenzter Teil der unendlichen Energie aus dem Inneren. Jede Skulptur ist so gesehen nur ein eingefrorener, materialisierter Moment eines weit über ihn hinausgehenden Energiepotentials. Diese Kraft eignet jedem Werk Flora Hitzings. Das zeichnet auch ihre Aquarelle aus. Und das lässt die Reise in ihre Kunstwelt spannend werden. Denn das vermeintlich Unbekannte ist zwar bisweilen schon zu kennen – in Natur und Kunst. Doch das zu Kennende erweist sich eben oft auch als zeitlos Unbekanntes.

Die Tiefe ist der Ort

Der Blick in die Materie und das eigenleibliche Spüren als Form der Gegenwart

von Flora Hitzing

Es mag sein, dass man, wenn einem etwas klar ist, es auch klar sagen kann. Doch wann hat man es mit einer solchen Klarheit zu tun und wann schon ist etwas, das wir erfahren, wirklich eindeutig? Jegliches von uns als leibliche Wesen wahrgenommene Sein ist mit nicht-fassbarem Sein verwoben. Der organische Körper kann wissenschaftlich erforscht, dargestellt und erklärt werden; der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung jedoch bleibt der größte Teil unserer körperlichen Vorgänge entzogen. Der organische Körper bleibt letztlich Fremdkörper. Wir erfahren uns und die Welt nicht bloß mit den Sinnesorganen. Was wir als Körperwesen unmittelbar von uns selbst spüren, kann im Ganzen als Leib bezeichnet werden. Der Leib ist bei aller Wahrnehmung wesentlich, denn die Welt der leiblichen Phänomene ist diejenige, die der Lebenserfahrung jedes Menschen die allernächste ist. Trotz dieser elementaren Verbindung können wir die unendliche Vielfalt eigenleiblichen Spürens niemals klar und vollständig erfassen.

Leibliches Befinden ist in eine Dimension eingebettet, die in Rhythmen zwischen Enge und Weite z.B. in leiblicher Spannung, Ausdehnung, Verdichtung oder Schwere liegt. Auch wenn die Begriffe nicht wie in der physikalischen Wissenschaft eindeutig sind, sind sie als Dynamik und Form dennoch in z.B. Völle, Behagen oder Schreck wahrhaftig am eigenen Leib zu erfahren. Es ist die Enge des Leibes, die schon vor aller räumlichen Orientierung elementar spürbar wird. Sie ist räumliche und zeitliche Gegenwart, absoluter Ort und Augenblick im Hier und Jetzt. Das spürbar Leibliche ist räumlich ausgedehnt, örtlich aber auf die Gegend des Körpers beschränkt, ohne durch Grenzen des anatomischen Körperschemas bestimmbar zu sein. Der spürbare Leib ist nicht mit dem anatomischen Körper gleich. Die Formen des gespürten Leibes entstehen in Bindung zum sichtbaren und tastbaren Körper im Ganzen oder zu Gegenden des Körpers (Kopf-, Herz-, Magen-, Genitalgegend). Körper und Leib bedingen einander und teilen sich einen Ort. Wir spüren nicht unsere Organe selbst, sondern die leibliche Gegend. Der spürbare Leib ist im lebendigen Wesen so gewiss da wie der anatomische Körper. Sein Dasein vergegenwärtigt sich nicht durch visuelle, ertastbare oder messbare Beweise, sondern durch das eigenleibliche Spüren als solches.*

Was auch immer der Mensch erschafft, die Urformen dafür sind in der Natur der leiblich erfahrenen Welt zu finden. Wir können nichts sehen, was wir nicht bereits leiblich gespürt haben. Alles ist da. Innen und Außen sind eins. Der tatsächliche Körper, der gespürte Leib, findet sich in Körpern wieder, die ihm vertraut sind und zu denen er in einem einzigen gegenwärtigen Sein steht. Der Mensch erkennt sich wieder in den sich wandelnden Formen der sich aus sich heraus ordnenden Welt. Gerade auf Grund dieser ursprünglichen Gegebenheit kann man sich den Dingen als solchen und sich selbst zuwenden. Das künstlerische Schaffen nun nimmt aus der Tiefe leiblichen Seins unverarbeitete Erfahrungen auf. In der sprachlosen Gegenwart bildnerischer Gestaltung werden Formen, die wir leiblich, also nicht-optisch erfahren, sichtbar gemacht. Die künstlerische Schöpfung selbst ist also leiblich vermittelt, ist Ausdruck leiblichen Wesens. Sie ist kein Abbild und mehr und anderes als bloßes Ding. Man betrachtet sie weniger als ein Gegenüber-Objekt, sondern man sieht durch sie und mit ihr. Sie ist das Innen des Außen und das Außen des Innen. Der gespürte Leib, der eben nicht ein Gefüge aus Funktionen ist, wird im Kunstschaffen in die materielle, sinnlich-körperliche Form übertragen und kann dann von dem Betrachter gespürt, erkannt und deutend herausgelesen werden. In einer primären Begegnung, einem elementaren Spüren, das dem begrifflichen Denken vorgeordnet ist, erkennen wir unmittelbar uns selbst und das beständige Wesen der sich wandelnden Welt.

Nur ist das Selbst bemüht, an einer Vorstellung beständiger Lebensform festzuhalten und nimmt sich im Unterschied zu allen Körpern der Außenwelt zugleich als ein äußeres und ein inneres Wesen wahr. Der anatomische Körper, das nach außen am ähnlichsten Erscheinende, ist jedoch zugleich das Fremde, das am weitesten Entfernte. Die Vielfalt der Phänomene des leiblichen Befindens ist gerade nicht in den Dualismus einzuordnen,

der das Ganze der menschlichen Natur in Körper und Seele einzuteilen versucht. Der gespürte Leib ist vor der Wahrnehmung mittels der äußeren Sinnesorgane in einer unendlichen Vielfalt gegenwärtig. Sich dem leiblichen Sein in bildnerischen Prozessen zu nähern, erfordert die Entwicklung einer Formensprache, die weder bloße Aneignung des nach außen Sichtbaren ist, noch die sinnlich-materielle Erscheinung verneint. Die Ähnlichkeit entsteht nicht durch die sichtbare Oberfläche der Dinge selbst. Der Ursprung und die Verwandtschaft aller Erscheinungsformen belebter und unbelebter Materie ist in nicht sichtbaren Raum-Zeit-Gefügen komplexer Bildungsprozesse kleinster Teilchen anzusiedeln. Natur ist überall und zeigt sich in allen Phänomenen stetigen Wandels und gestaltender Kräfte universellen Seins.

Im Kunstschaffen geht es nicht um eine Art Ausdruck von Vorgedachtem. Den Ausdrucksformen geht keine eindeutig fixierte Konzeption voran, sondern in erster Linie eine Unruhe, ein Drang, gepaart mit einem bestimmten Gefühl. Es werden weniger Gedanken gefasst, als Erfahrungen wachgerufen und durchlebt. Im künstlerischen Schaffen artikuliert sich nicht ein Streben nach Klarheit, sondern es ist ein Versuch, dem Wesen des Seins auf den Grund zu gehen. Es gilt, die Welt gerade in ihrer Tiefe und Undurchdringbarkeit zu spüren und sichtbar zu machen. Die Kunstform wird im Sinne erlebter Phänomene und nicht im Sinne einer messbaren Welt geschaffen. Das unmittelbare Spüren ist wie ein natürliches Sehen, das nicht auf der Basis von Sinnesdaten konstruiert wird, sondern sich von Anfang an als das Zentrum, das gegenwärtige Hier und Jetzt darbietet. Der Leib mit seiner Bindung an den organischen Körper ist das Gewebe unserer Welt. Quelle der bildnerischen Prozesse ist weniger die visuelle Wahrnehmung, sondern die Befragung des eigenleiblichen Spürens.

Die Grenzen unserer Lebenswirklichkeit liegen weniger zwischen Gefühl und Verstand, sondern vielmehr zwischen den spontanen Ordnungen der wahrgenommen, unmittelbar erfahrenen Welt und der von Menschen geschaffenen Ordnung der Wissenschaft. Wissenschaftliche Forschung geht aus von kontrollierten Modellsituationen der Welt. Sie baut ihre Fragestellungen in Experimenten auf einem konkreten „es gibt“ auf und suggeriert eine Erklärbarkeit und Durchdringbarkeit der Welt. Die Wissenschaft arbeitet mit Messungen, die an Bereiche anknüpfen, die bereits gedacht und erfasst sind. In der wissenschaftlichen Forschung werden die Dingen so untersucht, als bedeuteten sie für uns nichts. Das Seiende wird wie ein Objekt behandelt. Die Komplexität des Seins ist nicht unter Laborbedingungen erfassbar. So dringt Wissenschaft nicht zu ihrem Wesen und zur erfahrenen Lebenswirklichkeit durch.

Jedoch beeinflusst und prägt sie unsere Bilder von Wirklichkeit, auch die zeitgenössische Vorstellung von Natur. Von Menschen entwickelte Technologien ermöglichen immer tiefere Einblicke in die Materie und ins All. Bildgebende Verfahren der wissenschaftlichen Forschung produzieren für uns lesbare Bilder von Formen belebter und unbelebter Natur aus für uns nicht sichtbaren Bereichen. Wissenschaft macht diese Ebenen durch Erkenntnisse und deren digitale Visualisierung allgemein zugänglich. Die vielfältigen Darstellungen nicht sichtbarer Bereiche ersetzen das dunkle Unbekannte unserer visuellen Vorstellungskraft und bieten einen Bildersatz. Durch die digitale Verbildlichung molekularer Oberflächen und Tiefenstrukturen werden diese jedoch nicht für uns wesentlich zugänglich gemacht. Größte Strukturen und kleinste Teilchen sind unfassbar dicht miteinander verwoben. Auch auf molekularer Ebene ist genau wie beim Öffnen, Betrachten und Untersuchen des anatomischen Körpers „die Seele nicht zu finden“. Dennoch und gerade deshalb können diese digitalen Bildproduktionen ausserhalb des wissenschaftlichen Nutzens durchaus wesentliche Impulse für künstlerische Fragestellungen bieten.

Mit der künstlerischen Produktion wird nicht-fassbares bildlich an die Oberfläche geholt. Die Vorstellung von materieller Oberfläche jedoch hat sich durch wissenschaftliche Bildproduktion gewandelt von der klaren abgrenzenden Fläche hin zu mannigfaltigen Erscheinungsformen unebener Übergangszonen. Die wissenschaftliche Verbildlichung von Naturerscheinungen prozessualen Wandels und komplexer Vernetzung auf tieferen

Ebenen materiellen Seins kann gerade durch den eingegrenzten wissenschaftlichen Entstehungskontext für die künstlerische Schöpfung formales Gewebe und unerschöpfliche Ursuppe sein. Bezogen auf uns als Körperwesen verharrt die wissenschaftliche Darbietung des Seins eben nicht auf organischer Ebene, sondern dringt in die Tiefe bis hin zu Grenzbereichen von organischem und anorganischen Sein. Hier bilden sich Assoziationen zu Übergängen vom sichtbaren organischen Wesen zur nicht erfassbaren Wirklichkeit der leiblichen Welt. Das Erfahren eigenleiblicher Phänomene, die visuellen Eindrücke wissenschaftlichen Weltbilds und auch das Verschwimmen und Vergessen dieser Bilder münden in ein In-sich-Hineinblicken bis die gespürte Form aufkeimt und in der sinnlich-materiellen Kunstform gegenwärtig wird.

Die Selbstorganisationstrukturen der Materie und das unmittelbare Ereignis des eigenleiblichen Spürens finden ihren gemeinsamen Grund in einer Welt vor der menschlichen Ordnung. Diese Welt ist Eindruck einer Natur im Urzustand, die in Phänomenen zu uns spricht und von deren Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit wir Teil sind. Dieser Urzustand der sich aus sich heraus ordnenden Welt ist die Quelle des Reichtums an Formen der sich wandelnden Materie und des Leibes. Gerade in den vernetzten Assoziationsräumen des stetigen Wandels unendlicher Formenvielfalt finden menschliche Ordnung und Wissenschaft wieder eine Verbindung mit der natürlichen Welt und der Ganzheit universellen Seins. Der Mensch wird wieder als werdender Organismus, als Natur wahrgenommen. Die gestaltenden Kräfte der Natur im molekularen Raum-Zeit-Gefüge wirken in unserem Körper wie auch im ganzen Universum. Die Kunst gibt das Rätsel und somit im Ansatz und Anspruch das Wesen des leiblichen Seins wieder. Eine wesentliche Rechtfertigung der Kunst liegt in ihrem Fragen nach all dem, was es bedeutet, Mensch zu sein. Diese Fragestellung der Kunst bleibt, während sich mit dem Verhältnis zum Leiblichen und Körperlichen die künstlerischen Ausdrucksformen in nicht auszuschöpfender Vielfalt wandeln.

* Ich beziehe mich auf Hermann Schmitz, System der Philosophie Bd. II: 2. Teil: Der Leib im Spiegel der Kunst, wo ich wesentliche Anregungen erfahren habe. Ich erhebe für meine Ausführungen jedoch keinen Anspruch auf exakte Darstellung.

Über den Punkt, den Leib und über Lebensform,
über das Erschaffen, Empfinden und Bewegen,
über den Kosmos, über Ursprung und Schönheit
und über die Undurchdringbarkeit der Welt

Der Punkt ist Ende unseres Wahrnehmungsvermögens und Anfang allen Werdens. Ihm allein werden Begriffe und Eigenschaften zugeordnet, die in sich fester Natur sind. Der Punkt erscheint als eine Einheit, als die unveränderliche Ur-Substanz, als der kleinste Bestandteil des Daseienden, der unser Bild von dynamischer unendlicher Welt aufbaut. Immer tiefer und weiter dringen wir in die Strukturen unserer Seins-Bedingungen ein. Und immer wieder begegnen wir neuen kleinsten Einheiten, neuen Modellen von Punkten. Den Punkten der Punkte in den Punkten der Punkte.

Die kleinste Form des Seienden wird als rund wahrgenommen und dargestellt. Doch den Punkt an sich gibt es nicht. Er kann als Materie niemals perfekt mathematisch errechnetes Rund sein. Erst Unvollkommenheit und Einzigartigkeit wecken Assoziationen von potenziellem Sein, von Bewegung, Austausch, Teilung oder Zusammenschluss. Jeder Punkt ist ein Fleck, der in seinem Wesen das Paradox der Ur-Bewegung allen Seins enthält: gleichzeitige Anziehungskraft von Innen und Expansion nach außen.

In jeder Bildsprache ist der Fleck kleinste Einheit. Dringt man tiefer in jeden Fleck, so sieht man, dass er eine zugleich sammelnde und ausdehnende Erscheinung hat. In diesem Phänomen nehmen wir unsere eigenen Seins-Bedingungen wahr. Wahrnehmung nicht nur im Sinne der Sinneswahrnehmungen, sondern insbesondere im Sinne eines Spürens, eines leiblichen Seins ergänzend zum organischen Körper-Sein. Wahrnehmung eines seienden Wesens, das in Übergängen von Innen und Außen existiert und eigenleibliche Wahrnehmungen auf die außerleiblichen Erscheinungsformen überträgt. Wahrnehmung eines sich selbst reflektierenden Wesens, dessen eigene stoffliche Daseinsform Wahrnehmungsgrundlage und letztlich -grenze ist.

Die Empfindung von Masse, Form, Raum oder Bewegung beginnt vor der Benennung, außerhalb jeglicher Begrifflichkeit in der Differenzierung des unendlich vielfältigen leiblichen Spürens von z.B. Zusammenziehen und Ausdehnung, Dichte und Leere oder Schwere und Leichtigkeit. Dies sind zugleich individuelle wie auch universelle Wahrnehmungen menschlicher Seins-Bedingungen über zeitliche und kulturelle Kontexte hinaus.

Es sind Empfindungen von z.B. unendlicher Tiefe und Weite im leiblichen Eins-Sein und All-Sein, einem nicht sichtbaren, dennoch an den anatomischen Körper gebundenen Sein – eine Quelle, die flächenlos und innen ist. Die Welt aber ist in abgrenzenden Polaritäten angelegt und ein letztlich unüberwindbarer menschlicher Dualismus stellt sich gegen Empfindungen von grenzenloser Vernetzung, Verdichtung und Verwandlung. Unser sinnliches Wahrnehmungsvermögen teilt die Welt zum Beispiel in den kleinen sichtbaren Teil und den großen Teil aus unsichtbarer Materie und Energie.

Der organische Körper ist einerseits spürbar und spürt, andererseits ist er für uns selbst genauso wenig greifbar wie der nicht sichtbare Leib. Der größte Teil der körperlichen Vorgänge ist uns unbekannt und spielt sich außerhalb unserer bewussten Wahrnehmung ab. Auch wenn immer mehr Bilder des Körperinneren uns eine Vorstellung dessen vermitteln, was in uns vorgehen mag, so ersetzen sie lediglich das unbekante Dunkel der visuellen Vorstellung und bieten einen Bildersatz.

Der Körper bleibt uns insbesondere auf molekularer Ebene ein Fremdkörper, eine Einheit, deren Vorgänge wir weder fühlen noch sehen. Wir nehmen z.B. nicht den Vorgang der Zellteilung, den Beginn von Leben oder das anfängliche Ausbreiten eines Tumors wahr. Dennoch mag gerade im Unklaren und Verborgenen, in der Bewegung und Verwandlung der kleinsten Einheiten unseres Organismus der Ursprung des Empfindens liegen.

Die Selbstorganisation der Materie ist die Bewegung des universellen Seins. Die Bildungen aller Formen und Strukturen, ob in unserem Körper oder im Weltall, sind verwandt. Jedes für uns sichtbare oder mittels Technologien sichtbar gemachte Sein ist immer für die menschlichen Sinnesorgane mit nicht sichtbarem Sein verwoben. Sein im Sinne eines im All Da-Seins, das Da-Sein im Sinne des Werdens.

In diesem Reichtum der Ur-Empfindungen für Form, Raum und Bewegung, für Chaos und Organisation verschwimmen die Grenzen von Ich und Welt, und der Mensch als Empfindungswesen erkennt sich in den Formen und Bewegungen des stetig werdenden und sich wandelnden Kosmos als Teil der sich auch sich herausordnenden Welt wieder. Im nicht-begrifflichen Sehen, einem elementaren Schauen, erleben wir Empfindungswelten des Rhythmus des sich transformierenden Universums. Durch bildnerische Prozesse (Bildungen) werden Erinnerungsformen von Naturerscheinungen, die wir nicht-optisch „in uns tragen“ erst sichtbar gemacht. In der künstlerischen Arbeit wird komplexes Sein durch Form, Gliederung und Verdichtung erfahrbar.

Wasser ist der Hauptbestandteil aller lebenden Materie, ist Binde- und Transportmittel. Der körpereigene Lebenssaft wird immerzu rhythmisch in Ausdehnung und Zusammenzug gegen die Schwerkraft hochgepumpt. Alle Formen des Lebens entwickeln sich unter verwandten Bedingungen, von Flüssigkeit umgeben in einer schützenden Hülle. Das Wasser ist formaler und inhaltlicher Träger von Bewegung, Fluss und Kreislauf und prädestiniert als Mittel zur unmittelbaren Darstellung endloser Vielfalt und Metamorphose.

Gerade in den Übergängen vom Flüssigen zum Festen, von Ordnung zum Chaos, von Gegenwärtigem und Vergangenen, von Formentstehung und Formaflösung oder in den Verhältnissen von Symmetrien zu Asymmetrien finden wir nicht nur eine intuitive Gewissheit unseres Weltseins, sondern auch wesentlich die Erscheinungsformen von Naturkräften, vom Schönen, von lebendiger Schönheit.

Den sinnbildlichen Prozess des Übergangs und Verschwimmens finden wir auf physikalischer Ebene auch in der Unbestimmtheit der Teilchen in der Quantenkosmologie.

Die Quanten sind ohne eindeutigen Ort und ohne eindeutige Zeit - also verschwommen und unscharf, bis wir sie gemessen haben. Lage und Geschwindigkeit eines Teilchens zur gleichen Zeit genau zu messen ist aber unmöglich. Unser begrenztes Wahrnehmungsvermögen sieht sich einer unendlichen Informationsfülle gegenüber. Kein Vorgang ist je wiederholbar, kleine Veränderungen in den Ursachen können große unvorhersehbare Auswirkungen haben.

Wir Menschen bemühen uns hingegen, ein statisches Lebensgefühl aufrecht zu erhalten, um das eigene Leben dem vergänglichen Prozess und somit auch seiner Natur zumindest zeitweilig begrenzt zu entheben und der existenziellen Bedrohung der Unberechenbarkeit der Natur und Unzuverlässigkeit allen Weltbilds zu entrinnen. Doch Naturformen müssen sich wandeln, sind Durchgangsstadien in Bewegung zur nächsten Erscheinungsform. In diesen Bewegungen, in Impulsen aus der Materie an sich heraus, in Übergängen von Ordnung und Chaos liegt in jedem Augenblick die Einmaligkeit des Lebenden. In der Offenheit der Form und Zeit liegt genau die Vergänglichkeit und somit auch Fragilität, Ungreifbarkeit und Tiefe des Lebendigen. Und dort findet sich etwas allgemeines reines: die Schönheit in dem schmalen Grad zwischen den Polaritäten von z.B. Anziehung und Abstoßung, Diesseits und Jenseits, Hässlichkeit und ... Schönheit.

Das Erfahren von Bewegung, Form- und Strukturbildung ist von unbewußten Vorerfahrungen geprägt. Die Möglichkeit des Erkennens von Gesetzmäßigkeiten und deren Abweichungen in Strukturen und Formbildung ist in uns verankert. Unsere Wahrnehmung verbindet schöne Form mit Augenblick, Dynamik und Entstehungsprozeß. Dabei kann man Strukturen und Formen insofern unterscheiden, als dass Strukturen Bildungen eines Wachstumsprozesses sind, die nebeneinander auftreten und sich in fortschreitender Verdichtung verbinden oder den Raum streitig machen. Hierbei ist das Chaos ein Phänomen interner, konkurrierender Durchgangsstadien.

Der Mensch kann in den Teilen Ganzes oder auch mittels der einzelnen Teile ein sogar gegensätzliches formales Ganzes erkennen, je nachdem, woraufhin die Aufmerksamkeit gerichtet ist. Einhergehend mit der Nutzung digitaler Medien zur Sichtbarmachung verborgener Strukturen, erlernen wir Menschen in der durch Informationsfluss und Prozess geprägten Gegenwart in scheinbar chaotischen Vorgängen immer komplexere Strukturen von Ordnung bzw. Ordnungsprozessen zu erfassen. Dabei sind die Strukturen (natürlich) nicht objektiv vorhanden, sondern Teil unserer projizierenden und reflektierenden Wahrnehmungsprozesse.

Flora Hitzing // Augustastr. 31 // 40477 Düsseldorf

www.florahitzing.de

florahitzing@gmx.de

© 2009 - 2012 Flora Hitzing, the authors