

DIETER MERSCH

*Die Gegenwart der
Sichtbarkeit*

Hachmannedition

Die Gegenwart der Sichtbarkeit

DIETER MERSCH

*Die Gegenwart der
Sichtbarkeit*

ZU DEN PRÄSENZFELDERN
VON NORVIN LEINEWEBER

Hachmann*edition*

(1)

Der Anfang der Kunst ist das Sehen. Selten geht es jedoch darum, etwas Bestimmtes sichtbar zu machen, auch nicht, etwas Unbekanntes oder Neues zu zeigen – das kann man im Grunde immer sagen. Vielmehr *gibt* Kunst zu sehen im wörtlichen Sinne des ›Gebens‹ und der ›Gabe‹ – sie *gibt zu sehen*, nicht nur in der Bedeutung, dass sie eine Sicht *schenkt*, sondern vor allem, dass sie versucht, *das Sehen sichtbar zu machen* – und auf diese Weise zuallererst *sehend zu werden*. Wir sind Wahrnehmungswesen, die Sinne halten uns in der Welt und ermöglichen uns, uns zu ihr zu verhalten, doch ist das Wahrnehmen derart selbstverständlich, dass wir in den seltensten Fällen wissen, *wie* wir wahrnehmen, ja nicht einmal, *dass* wir wahrnehmen. Das *Sehen sichtbar zu machen* und *sehend zu werden* heißt demnach, die Wahrnehmung *reflexiv* werden zu lassen – oder anders ausgedrückt: in ihre Selbstverständlichkeit das Moment einer Reflexivität einzutragen. Warum? Nichts scheint einfacher als zu sehen, zu hören oder zu schmecken und zu riechen. Wenn wir wach sind, sind wir aufmerksam, und Aufmerksamkeit ist eine Qualität der Wahrnehmung, zugleich eine Eigenschaft des ›In-der-Welt-seins‹, des Sichbefindens im Raum, des Erfahrens von Wirklichkeit. Und doch bezeichnet diese Befindlichkeit mit der Multimodalität der Sinne eine vielfältige Praxis, die ganz unterschiedliche Zugänge eröffnet und Unterschiedliches ausdrückt. Besonders für das Sehen hält die Sprache die vielfältigsten Ausdrücke bereit: Schauen, Gewahren, Blicken,

Beobachten, Erkennen, Aufmerken, Spähen oder Betrachten, um nur einige wenige zu nennen. Viele Ausdrücke haben einen aktiven Sinn, manche, wie das Gewahren oder die Betrachtung, sind eher passivisch konnotiert. Wenn wir etwas anschauen, nach etwas blicken, etwas beobachten oder erspähen, suchen wir *Etwas* in den Blick zu nehmen oder zu identifizieren – genauer gesagt, *Etwas als etwas*: ein Detail als einen Gegenstand, die Fortsetzung einer Linie, einen Umriss oder eine Kontur, ein Gesicht oder eine Landschaft.

In diesem Sinne bildet *Etwas als etwas* die elementare Form der Bestimmung. Wir suchen also ein Bestimmtes zu erkennen oder darin ein Bestimmtes zu erfahren und zu verstehen. Das Auge, das erkennen will, verhält sich dabei *konstruktiv*; es tastet ein Objekt ab, es interpretiert und bedarf dazu der Sprache, zumindest einer Begrifflichkeit, um zu wissen, *was* es sieht. *Etwas als etwas* sehen nimmt demnach schon teil an einer diskursiven Operation, die an Sprachlichkeit und Sprachfähigkeit partizipiert; aber das *Als*, die begriffliche Bestimmtheit oder Prädikation hat damit bereits das Sehen geteilt, hat es *unterteilt* – wie der Ausdruck *Etwas als etwas* das *Etwas* verdoppeln und gleichzeitig durch das *Als* spalten muss. Wenn wir also sagen, dass nichts einfacher scheint als zu sehen, sind wir plötzlich mit der Einsicht konfrontiert, dass das Sehen im einfachen, d. h. in einem nicht bereits zerteilten Sinne gar nicht existiert, dass das Sehen vielmehr durch die Bestimmung, die Interpretation, die Sprache von Anfang an unterbrochen, verwandelt und überformt zu sein scheint.

(2)

Das *Als*, die begriffliche Bestimmung oder Prädikation entwendet uns folglich den Mythos der Gegebenheit, als lägen die Dinge in unmittelbarer Weise vor uns, als könnten wir uns unschuldig ihnen zuwenden, auf sie blicken, sie auflesen, abbilden oder darstellen, ohne uns einer Form oder eines Mediums zu

bedienen. Die Bestimmung, die Prädikation, die Deutung sind gleichsam unsere Werkzeuge, wie auf der anderen Seite die Gestalt, ihre Merkmale oder Identität Produkte einer besonderen Hinsicht bilden, die ihrer Wahrnehmung je schon eingeschrieben sind. Immer wieder ist philosophisch auf diesen Umstand hingewiesen worden: Die Wirklichkeit, ihre Weise zu *sein*, ist das Resultat distinkter Mediatisierungen, Wahrnehmungskonventionen oder Kategoriensysteme, die uns die Welt als solche präsentieren. Sie erweist sich darum als durch uns *gemacht*, d. h. sie ist ein Konstruiertes; doch was wir *sehen*, was wir *gewahren*, ist zunächst und zuerst *nicht* von uns gemacht: *Es geht uns voraus*. Die Wahrnehmung ist mithin *rezeptiv*, sie *nimmt* – im Wortsinne – *auf*. Das Verhältnis von Rezeptivität und Konstruktivität, die Tatsache, dass wir uns primär *in* einer vorhandenen und vorgefundenen Welt befinden, die ohne unser Zutun *da* ist, auf die wir uns beziehen, und der wir zur gleichen Zeit mittels der Strukturen unseres Wahrnehmungsapparates, der Intentionalität des Blicks und ihrer Sichtordnungen ein spezifisches Aussehen (*eidos*) aufprägen, ist seit je als Rätsel, als nicht zu lösende Frage empfunden worden, und die verschiedenen Philosophien haben ihr stets nur unterschiedliche, nach der einen oder anderen Seite neigende Antworten erteilt.

Die Ambiguität liegt hier allerdings in der Zweideutigkeit der Bezugnahme selbst begründet, soweit ihre Relationalität aktiv und passiv zugleich ist, weil sie sich notwendig auf etwas bezieht, das vorausgesetzt werden muss, das aber gleichzeitig durch die Form des Bezugs erst konstituiert wird. Das gilt für jedes Ding, für jedes Objekt im Raum, für jedes Bild wie für jede räumliche Gestaltung: Sie beruhen auf einer je eigenen *Materialität*, die unverfügbar bleibt und deren Erscheinung jeder Rede darüber, *was* sie ist und *als was* wir sie erkennen oder wahrnehmen, wie auch, welche Form oder welche Gestalt und welche Funktionen wir ihr verleihen, *zuvorkommt*. Dieses Zuvorkommen lässt sich nicht überspringen; sie ist eine Grundbedingung unseres Daseins, weshalb wir im Grunde zugeben müssen, dass der passive Sinn der

Wahrnehmung und des Sehens älter ist als der aktive und früher als dieser, dass also *Sehen*, weit eher als ein *Blicken*, ein *Beobachten*, *Anschauen* oder *Identifizieren*, ein *Betrachten* ist, ein Zulassen und Gewähren, das sich von dem, was wir jeweils ansehen oder wert finden, in Augenschein genommen zu werden, *angehen* oder *anblicken* lässt. Das lässt sich auch so ausdrücken: Der Blick *unterliegt* dem Anblick wie das Sehen vor allem anderen ein *Aufmerken-auf*, ein *Achten-auf* ist, dem gleichermaßen die *Aufmerksamkeit* wie die *Achtung* im ästhetisch-ethischen Doppelsinn eingewoben sind. Vor dem *Was* und dem *Als* in der Bedeutung des *Etwas als etwas* kommt dann die schlichte Tatsache, *dass* wir sehen, *dass* wir gewahren, d. h. auch, dass wir angesprochen oder affiziert werden und sehend oder betrachtend darauf *antworten*. Das *Dass* ist offenbar tiefer als das *Was*, weil das, *was* wir sehen, gar nicht anders als ohne das *Erscheinen selbst erscheinen* oder aufgehen kann, d. h. auch jener Ereignung, das uns allererst *sehen* und die Frage danach stellen lässt, *was* wir sehen.

Der Umstand fordert noch eine weitere philosophische Verschiebung, die ein wenig nach einem Spiel mit Worten klingen mag, die tatsächlich aber die ganze Rätselgestalt des Sehens, die Dunkelheit der Wahrnehmung und mit ihr die Frage nach der Möglichkeit der Bezugnahme mit einem Mal aufreißt und in anderem Licht zeigt. Denn *dass* wir sehen, geht dem, *was* wir sehen voraus. Wir müssen überhaupt sehen, um *etwas* und im Besonderen *Etwas als etwas* zu sehen – aber *dass wir sehen*, können wir nicht wiederum sehen, wir sehen vielmehr immer nur *etwas*. Das erhellt sich schon daraus, dass wir uns über das, was wir sehen, täuschen können: Wir verwechseln ein Gesicht oder gewahren scheinbar eine bestimmte Sache, die sich bei näherem Hinsehen als etwas anderes entpuppt. Aber *dass wir sehen*, dass wir meinen oder glauben, dies zu sehen, gestattet keine Täuschung, weil es nirgends einen Anhalt oder ein Kriterium gibt, das unseren Zweifel ausräumen könnte. Die reine Faktizität der Wahrnehmung duldet keine Skepsis: Wie also können wir überhaupt etwas über die Wahrnehmung erfahren, wie gelan-

gen wir an jenen seltsamen Grund, von woher die Wahrnehmung entspringt und aus ihr ein *Nehmen* macht – das Entgegennehmen einer Gabe, die anderswo gegeben ist und buchstäblich von woanders her geschieht? Wir könnten auch fragen: Wie ist Wahrnehmungsreflexion möglich – wie ein Sehen des Sehens, eine Sichtbarkeit des ›Gesichts‹?

(3)

Augenscheinlich sind wir mit einem grundlegenden Paradox konfrontiert, aber die Paradoxie verschließt sich hier nicht oder mündet im Unmöglichen, vielmehr wird sie zum Ausgangspunkt einer künstlerischen Praxis und ihrer außerordentlichen Reflexionsarbeit. Genau darauf zielen die Arbeiten NORVIN LEINWEBERS ab. Denn das Sehen, das *etwas* sieht und nicht sieht, *dass* es sieht, kann sich nur auf indirekte Weise, gleichsam von der Seite oder über Umwege und Brüche kenntlich machen. Wie ich sehe, aber mein Gesicht nicht mitsehen kann, wie zur Sichtbarkeit des Auges der blinde Fleck gehört, aus dem das Sichtbare hervorgeht, bedarf es, um diese selber sichtbar zu machen, der Spiegel oder Instrumente, die als Medien ihrerseits die Eigenart besitzen, neue Unsichtbarkeit hervorzubringen. Erfordert sind so Aufmerksamkeitswendungen oder Blickverschiebungen, und die künstlerischen Medien sind nichts anderes als Vehikel oder Operatoren solcher Transpositionen und Frakturen, weshalb die Arbeit des Künstlers bevorzugt in der Entwicklung von Strategien und geeigneter Formen der Irritation und Überraschung besteht. Erratisch sucht sie im Weglosen, weil es für sie keine Anleitung, keine systematische Methode gibt, sondern lediglich tastende Versuche und Irrtümer, deren Eigenart in der Produktion von Singularitäten besteht, die auf immer neue und andere Weise Proben aufs Exempel zu machen versuchen. Die künstlerische Arbeit besitzt darin ihre Dauer und Wiederholung: Sie ist als Reflexionsexperiment zu verstehen, das in den Blick und sein Sichtbares gleichsam eine zweite Spur einzieht, die erlaubt,

das Sehen von dem abzuziehen, was es aktiv zu sehen glaubt und zu dem hin zu lenken, was ihm passiv zuvorkommt, nämlich *dass* Sehen geschieht und *dass* es das Nichtgewahrbare dennoch gewahrt.

NORVIN LEINEWEBERS *Präsenzfelder* bewerkstelligen diese Umkehrung z. B. durch die Präsentation unterschiedlich großer Relieftafeln, die monochrom sind und sich kaum vom Ort ihrer Hängung abheben, die aber gleichzeitig Objekte darstellen, deren subtile Faltungen Linien entstehen lassen, die den Blick darüber im Unklaren lassen, ob er Flächen oder räumliche Erscheinungen sieht. Es geht also um die Erfindung zunächst von ›Sehfeldern‹, die gleichsam ein ›Sehen zweiter Ordnung‹ eröffnen. Das Sehen wird invertiert, indem es ruhelos zwischen Flächen und Perspektivandeutungen changiert und auf sich selbst zurückblicken lässt und sich gewissermaßen durchs Angeblickte und seine Unsicherheit in die Ereignishaftigkeit seiner Erscheinung verwickelt. Das bedeutet, im Augenblick des Sehens einen *Sprung* zu inszenieren – ganz so, wie ein Riss durch eine Glascheibe uns auf die Medialität der Scheibe aufmerksam macht oder ein defekter Bildschirm uns dessen Dispositiv gewahren und *hinüberspringen* lässt zu einer anderen Erfahrung; einer Erfahrung, die allein durch die Wahrnehmung, das Sehen und die Art seiner Aufmerksamkeit und nicht durch das Wort, die Erklärung oder den diskursiven Kommentar aufgeht. Tatsächlich ist ein solcher Sprung ausgesprochen schwer zu vollziehen, nicht nur, weil er sich ununterbrochen zu entziehen scheint und seine Ankunft verweigert, sondern auch, weil er durch die Paradoxie eines *Sehens des Sehens* zuallererst ermöglicht werden muss. Dazu reicht es nicht aus, etwas einmal hinzustellen oder ein einziges Mal vor Augen zu führen, vielmehr bedarf es der Einübung, z. B. dadurch, dass unterschiedlich gefaltete Relieftafeln gegeneinander gestellt werden oder dass sich ihre Linien von der hauchdünnen Spur zur Eindeutigkeit radikalieren. Die Serie schließt auf diese Weise den Rezipienten in die Versuchsanordnung mit ein, weil die *Faltung des*

Blicks – seine Reflexionserfahrung –, durch ihn selbst geleistet werden muss. Das künstlerische Experiment erweist sich darin als riskant: Es gleicht einem ungedeckten Scheck auf die Zukunft, dessen Einlösung noch chronisch aussteht, weil es eine Wette abschließt, die erst nachträglich durch den Betrachter beglaubigt werden muss. Die Evidenz künstlerischer Praxis, ihr Schlagendes liegt darin begründet: Verweigert man sich ihres Angebots oder sieht man nicht, steht man versperrt vor den Arbeiten, die nichts zu besagen scheinen und einen unablässig mit der Frage überfallen: *Was ist das?* Lässt man sich hingegen ein und folgt den Schritten und Verschiebungen, zu denen die Arbeiten LEINWEBERS, ohne laut oder provokant zu werden, immer wieder neu einladen, wird auf überraschende Weise präsent, was keine Präsenz besitzt: der Blick als das, was auf ein *Ge-Gebenes* antwortet, indem er aus ihm eine Gegenwart macht, was jedoch nur dann glückt, wenn er, durch die Unauflösbarkeit der Objekte aufgefordert, von seiner aktiven Suche nach Identität ablässt und sich streut.

(4)

Es ist kein Zufall, dass eine der maßgeblichen Strategien dafür die äußerste Reduktion ist. LEINWEBER steht in der Tradition solcher Verfahrensweisen, die sich weigern, dem Auge etwas Spezifisches oder Spektakuläres zu sehen zu geben; vielmehr beruhen die Praktiken des Künstlers auf der Askese, wozu der Verzicht auf Farbigkeit sowie Wiederholung und Variation zählen. So entfaltet die Serie das Spiel von Wiederholung und Variation durch die *Differenz*: ein Knick, eine Linie, eine Wölbung, eine Krümmung, eine gebrochene Gestalt usw., die sich in die Fläche einzeichnen und sich im Übergang zur nächsten Figur nur unmerklich verändern, sodass man immer wieder zurückkehren, den Blick *wenden*, Vergleiche ziehen und das Auge neu justieren muss. Was ist daran interessant? Sucht man nach formalen Vorbildern, lassen sich die Arbeiten LEINE-

WEBERS sicherlich in den großen Strom des *Minimal* einordnen – jenem *Nichts-zu-sehen*, oder besser: *Nichts-Bestimmtes-zu-sehen-geben*, kein Motiv, keine Gestalt, keine Abstraktion, lediglich die Einfachheit der Fläche und ihre Farbe, manchmal eine Linie, unterschiedliche Felder, einfache Transformationen – mehr nicht. Man kann auf BARNETT NEWMAN und YVES KLEIN verweisen, auf die schwarzen Farbtafeln AD REINHARDTS oder die *White Paintings* ROBERT RAUSCHENBERGS sowie die vielen Variationen von *Weiß* im Sinne der *Achromien*, wie PIERO MANZONI seine halbreliefartigen und materialhaft punktierten Bildflächen nannte, um anzudeuten, dass sie farblos bleiben, oder auch auf die ins Räumliche ausgreifenden *Farbraumkörper* GOTTHARD GRAUBNERS und die verschiedenen Nagelbilder von LEINEWEBERS Lehrer GÜNTHER UECKER.

NORVIN LEINEWEBER knüpft gewiss an diese Tradition an, setzt sie aber auf eigenwillige Weise fort, fügt anderes hinzu. Denn es sind nicht einfach die Leere oder die bloße Materialität der Farbe, das Nichts und der Überschuss, die ihn faszinieren, sondern die Gesten einer minimalen Differenzsetzung, die in der Fläche den Eindruck von Räumlichem und im Räumlichen die Wirkung einer Instabilität hervortreten lassen. Raum ist, anders als die stets diskrete Zeit, mit Kontinuität und Gegenwart assoziiert, mit dem Körper und seinen leiblichen Orientierungen, der sich im Raum aufhalten und sich zu ihm verhalten muss. Oben–Unten, Innen–Außen, Nähe–Ferne usw. sind elementare Schemata, wofür das Sehen und seine Blickordnungen eine wesentliche Rolle spielen. LEINEWEBER bringt sie durcheinander: Eine riesige gewölbte Fläche entstellt unseren Bezug zur Wand und scheint uns in sie einzusaugen; eine Gegenüberstellung von Einfaltung und Ausfaltung verwirrt die Erkennbarkeit der Perspektive und lässt das Gefühl des Ortes schwinden, unvollständige Kanten und Ecken verleihen den Objekten eine diffuse räumliche Präsenz usw. Immer sind es Andeutungen, Lücken, winzige Brüche und Ähnliches, wobei es nicht auf die Geste der Irritationen selbst ankommt, son-

dern darauf, was sie sinnlich *bewirken*. Weil es sich zudem um Raumstrategien handelt, die mit einem Sichverhalten, einer Bewegung zu tun haben und Dynamik einschließen, eignet ihnen, wie man sagen könnte, ein performativer Charakter, denn sie *machen* etwas mit den Objekten und Bildkörpern, indem sie gleichzeitig etwas mit ihrer Lesbarkeit, ihrer Erkennbarkeit und dem Blick, der sie zu entziffern sucht, *macht*. Dann gleitet der räumliche Sinn an ihnen ab und kann nicht umhin, sich ständig wieder neu zu versichern und sich beim Sehen zuzuschauen. Das lässt sich auch so ausdrücken: Die Reduktion *gibt* zu sehen, indem sie nichts zeigt außer einer Faltung, einer Beugung, die uns zum Raum und seiner Räumlichkeit in ein anderes Verhältnis setzt und ihn dadurch erfahrbar macht. Die Reduktion lässt uns gleichzeitig darauf aufmerksam werden, dass das Sehen immer zugleich ein *Sehen im Raum* sowie ein *körperlicher Akt* ist, durch den hindurch wir gewahr werden, was weder einen festen Ort noch eine Linienführung besitzt, wohl aber als Hintergrund stets mitschwingt: Präsenz als eine räumliche Erfahrung, nicht als Bilderfahrung.

(5)

Deswegen spricht NORVIN LEINWEBER von »Präsenzfeldern«. Der Begriff stammt vom Philosophen und Lehrer MARTIN HEIDEGGER, EDMUND HUSSERL, und ist auf besondere Weise durch den französischen Phänomenologen MAURICE MERLEAU-PONTY ausgearbeitet worden.¹ Der Ausdruck verweist dabei zunächst darauf, dass das Bewusstsein von Präsenz nirgends auszumachen oder zu lokalisieren ist; es handelt sich nicht um Objekte einer Aufmerksamkeit, auf die hingeschaut wird oder die vorgeführt und ausgestellt werden können, sondern um *Effekte* der Fülle des ›Hinzuwahrgenommenen‹, das den Phänomenen den Charakter

1. MAURICE MERLEAU-PONTY: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin 1974, S. 472ff.

eines unbestimmten Feldes verleihen. Denn die Wahrnehmung präsentiert mir ein ›Präsenzfeld‹, das von mehreren Dimensionen zerschnitten ist und sich über die Gleichzeitigkeit räumlicher wie zeitlicher Gegebenheiten erstreckt. Es handelt sich um eine originäre Erfahrung, die nicht nur leiblich strukturiert ist, sondern an der alle Sinne beteiligt sind, wobei LEINWEBER ausschließlich Aspekte der Raumerfahrung betont. Viele verwandte Arbeiten LEINWEBERS haben es mit deren Spezifik zu tun, z. B. die *Perspektivischen Skizzen* oder die Serie *Exzerpte* aus der Mitte der 1990er Jahre sowie die späteren *Flechtwerke* und *Flächenräume*: Sie haben plastischen Charakter und thematisieren vordergründige Projektionsverfahren und deren Zusammenspiel mit Raumkonstellationen, wobei weniger die Perspektivik und deren Herstellung eine Rolle spielen, auch nicht die Gesetze der Raumwahrnehmung oder die Konstruktionen topologischer oder kartierter Räume, sondern vor allem die Evokation räumlicher Gegenwarten – nicht durch Täuschung oder Illusion, sondern durch dasjenige, was das Sehen durch das immer schon ›Hinzuwahrgenommene‹ verortet und *im* Raum platziert, sofern das Sehen *des* Raumes als ein selbst schon räumliches Wahrnehmen ebenso beständig in Frage gestellt wie rückversichernd rekonstituiert werden muss.

Der Raum ist folglich nicht schon da, er wird auch nicht durch uns konstruiert, vielmehr ereignet er sich durch eine Verhältnissetzung zur Wahrnehmung und deren Körperlichkeit, wozu ein ununterbrochenes Spiel von Passivität und Aktivität unumgänglich ist. Anders ausgedrückt: LEINWEBER geht es um die Ereignishaftigkeit des Raumes als elementares Wahrnehmungserlebnis, als ein beständiges »Räumen«, wie es MARTIN HEIDEGGER auszudrücken pflegte,² das wiederum nur dann reflexiv in die Wahrnehmung gelangen kann, wenn es durch negative Strategien der Blickbrechung oder Blickumlenkung, durch Irritation und Hindernisse, die das Sehen anhalten und

2. MARTIN HEIDEGGER: *Die Kunst und der Raum*. Frankfurt a. M. 2007.

zum Stehen bringen, gebrochen wird. Das geschieht in den Arbeiten LEINEWEBERS durch einfache Operationen wie Flechten, Falzen, die Verwendung kaum sichtbarer Reliefstrukturen oder Überlagerungen und desgleichen mehr – sämtlich ›spatiale Interventionen‹, die das Ineinander von Raum, Räumlichkeit und Präsenz sichtbar zu machen suchen. Das Wort ›Suchen‹ ist dabei mit Bedacht gewählt. Denn tatsächlich handelt es sich um Versuche, um, im eigentlichen Sinne des Ausdrucks, ›Wahrnehmungsver-suchsanordnungen‹. Ob das künstlerische Experimentalsystem NORVIN LEINEWEBERS dabei gelingt, hängt vom Betrachter und seiner Bereitschaft zu schauen ab. Doch ändert das nichts am Versuchscharakter der Arbeiten, daran, dass wir uns gleichsam in einem ›Labor der Aufmerksamkeitsübung‹ befinden. LEINEWEBERS Kunstraum ist ein solches Labor und entsprechend die Kunst eine ›epistemische Praxis‹, die uns, indem sie uns Rätselgestalten zu sehen gibt, eine Aufgabe stellt und zum Denken anleitet.

Dieter Mersch studierte Mathematik und Philosophie und lehrt seit 2004 an der Universität Potsdam Medienwissenschaft. Zwei seiner zahlreichen Publikationen zur Medien-, Kunst- und Sprachphilosophie sind z.B.: *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002; *Kunst und Wissenschaft*, München 2007.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Präsenzfelder* von Norvin Leineweber, Mies van der Rohe Haus, Berlin, 03. II. 2007 bis 27. I. 2008.

Herausgeber: Wita Noack

Fotografie: Jörg Hejkal

Verlagslektorat: Petra Leineweber

Gestaltung: Norvin Leineweber

Herstellung und Verlag:

Hachmannedition, Bremen

www.hachmannedition.de

© 2008, beim Verlag und den Autoren

ISBN 978-3-939429-57-9

