Phänomen HORIZONT

Gesellschaft für Kunst und Gestaltung Bonn

23.11.2014 – 18.1.2015

Phänomen HORIZONT

Phenomenon HORIZON

JOACHERMANNWILLIAMBRAUHAUSERANTONIOCALDERARA

YVONCHABROWSKIBERNDHALBHERRLEOHOFMANNLEIKO

IKEMURAIZIMAKAORUNORVINLEINEWEBERTAKESADAMATSUTANI

RUNEMIELDSHARALDNAEGELIGABORÖSZJOHANNESSISTER

MANNNSPETERSOMMDIEUWKESPAANSHIROSHISUGIMOTO

Contents

Foreword Page 6-7

SUSANNAH CREMER-BERMBACH
Frontier, Sum, Transition — The Horizon Phenomenon 9-18

ALBRECHT KOSCHORKE
Obituary for the Horizon 19-23

HUBERTUS BUSCHE
Philosophical Meanings of ›Horizon‹ 24-29

JO ACHERMANN 32-33

WILLIAM BRAUHAUSER 34-35

ANTONIO CALDERARA 36-37

YVON CHABROWSKI 38-39

BERND HALBHERR 40-41

LEIKO IKEMURA 42-43

IZIMA KAORU 44-45

NORVIN LEINEWEBER 46-47

TAKESADA MATSUTANI 48-49

RUNE MIELDS 50-51

HARALD NAEGELI 52-53

GABOR ÖSZ 54-55

JOHANNES S. SISTERMANNS/LEO HOFMANN 56-57

PETER SOMM 58-59

DIEUWKE SPAANS 60-61

HIROSHI SUGIMOTO 62-63

BIOGRAPHIES 65-67

IMPRINT 68

Inhalt

Vorwort Seite 6-7

SUSANNAH CREMER-BERMBACH
Grenze, Summe, Übergang — Phänomen Horizont 9-18

ALBRECHT KOSCHORKE
Nachruf auf den Horizont 19-23

HUBERTUS BUSCHE
Philosophische Bedeutungen von ›Horizont‹ 24-29

JO ACHERMANN 32-33

WILLIAM BRAUHAUSER 34-35

ANTONIO CALDERARA 36-37

YVON CHABROWSKI 38-39

BERND HALBHERR 40-41

LEIKO IKEMURA 42-43

IZIMA KAORU 44-45

NORVIN LEINEWEBER 46-47

TAKESADA MATSUTANI 48-49

RUNE MIELDS 50-51

HARALD NAEGELI 52-53

GABOR ÖSZ 54-55

JOHANNES S. SISTERMANNS/LEO HOFMANN 56-57

PETER SOMM 58-59

DIEUWKE SPAANS 60-61

HIROSHI SUGIMOTO 62-63

BIOGRAFIEN 64-67

IMPRESSUM 68

Vorwort

Der natürliche Horizont ist die sichtbare Grenzlinie zwischen Himmel und Erde. Er ist die äußere Grenze des Gesichtskreises, also des Landschaftsausschnittes, den wir von unserem jeweiligen Standpunkt aus in Abhängigkeit von der Erdkrümmung gerade noch überblicken können. ›Unser‹ Horizont folgt daher jeder unserer Bewegungen, aber seinen Mittelpunkt können wir dennoch nie verlassen. Wir erleben diese Grenzziehung so intensiv, weil gleichzeitig unser Blick immer über den Horizont hinaus in ein Offenes und Unbegrenztes entgleitet. Der Horizont ist demnach im Ursprung keine Wahrnehmungsgrenze, sondern eine Grenze der Sichtbarkeit. Erst seit der mathematisierten Linearperspektive der Renaissance ist auch der Horizont selbst scheinbar ins Unendliche gerückt.

Dem Horizont kommt eine konstitutive Funktion für unsere Raumwahrnehmung zu. Dadurch ist bei uns eine Weltsicht begründet, die in der unauflöslichen Spannung zwischen konkreter Begrenztheit und erlebter Entgrenzung steht. Das ›Phänomen Horizont‹ durchzieht generell unsere Wahrnehmung und unseren Wirklichkeitsbezug und lässt sich daher analog z.B. auch als Klangphänomen ausmachen. Durch die vielgestaltigen Übertragungen ist der Horizont überhaupt erst zu einem allgemeinen Grundsymbol menschlicher Existenz geworden.

Neben den vielen Künstler/innen, die den Horizont wegen seiner raumschaffenden Wirkung oder seiner sinnbildlichen Bedeutung einsetzen, gibt es einige, die sich in ihren Arbeiten speziell

Foreword

The natural horizon is the visible border line between sky and earth. It is the outermost limit of the circle of vision, the landscape section which we can only just survey from our respective standpoint dependent on the curvature of the Earth. ›Our‹ horizon therefore follows each of our moves, but all the same, we can never leave its central point. We experience this limitation so intensively because at the same time, our glance always goes over the horizon into an openness and unlimitedness. Thus the horizon is originally not a limit of perception, but a limit of visibilty. It is only since the mathematical linear perspective of the Renaissance that the horizon itself has seemingly moved into infinity.

The horizon gains, in addition, a constitutive function for our perception of space. Through this, a view of the world is founded with us, which stands in the insoluble tension between concrete limitation and experienced delimitation. The ›phenomenon of horizon‹ runs in general through our perception and our relation to reality and can therefore in analogy be determined as a sound phenomenon. It is only through many-sided transference that the horizon has become a general symbol of human existence at all.

Besides the many artists who have used the horizon because of its effect in creating space or because of its symbolic significance, there are a few who dedicate themselves in their works especially to the ›phenomenon horizon‹, examine its concrete sensual reality and make the horizon experienceable as a phenomenon of limit of surface and space, form and significance,

sound and silence, of finiteness and infinity, visibility and invisibility, of subjectivity and objectivity, concretion and abstraction, or being and not being.

The selection of works shown in this exhibition can simply be called exemplary, both in regard to their individual approach to the ›phenomenon horizon‹ and also in their artistic range. The great number of artists who have dealt with this subject in the last two, three generations in all proves, however, not least its uninterrupted topicality — at least in the fine arts.

The texts, written from a philosophical, literary and art-historical points of view, are themselves to be understood primarily as the basis for discussion and further investigation of the ›phenomenon horizon‹.

dem ›Phänomen Horizont‹ widmen, seine konkrete sinnliche Wirklichkeit ins Visier nehmen und den Horizont als Grenzphänomen erlebbar werden lassen von Fläche und Raum, Form und Bedeutung, Klang und Stille, von Endlichkeit und Unendlichkeit, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Subjektivität und Objektivität, Konkretion und Abstraktion oder Sein und Nicht-Sein.

Die Auswahl der in dieser Ausstellung gezeigten Werke kann lediglich exemplarisch genannt werden, sowohl hinsichtlich ihrer individuellen Annäherungen an das ›Phänomen Horizont‹ als auch in ihrer künstlerischen Bandbreite. Die große Zahl von Künstler/innen, die in den letzten zwei, drei Generationen insgesamt zu diesem Thema gearbeitet haben, belegt aber nicht zuletzt dessen ungebrochene Aktualität — zumindest für die Bildende Kunst.

Die aus philosophischer, literatur- und kunsthistorischer Sicht verfassten Texte wiederum verstehen sich vor allem als Diskussionsgrundlage und weiterführende Befragung des ›Phänomens Horizont‹.

SUSANNAH CREMER-BERMBACH

NORVIN LEINWEBER

Orizzonte

Il confine della mia possibilitá
Orizzonte
La metà della mia ambizione
Orizzonte
Il luogo della mia aspirazione
Orizzonte
La luce della mia speranza
Orizzonte
La certezza della mia fede
Orizzonte
Il confine tra finite e infinito
Orizzonte

ANTONIO CALDERARA[1]

Frontier, Sum, Transition — The Horizon Phenomenon

Grenze, Summe, Übergang — Phänomen Horizont

Horizon

The limíts of my possibility
Horizon
The middle path of my claims
Horizon
The place of my aspiration
Horizon
The light of my hope
Horizon
The certainty of my belief
Horizon
Border between finite and infinite
Horizon

Horizont

Die Grenze meiner Möglichkeit
Horizont
Die Wegmitte meines Anspruchs
Horizont
Der Ort meines Strebens
Horizont
Das Licht meiner Hoffnung
Horizont
Die Gewißheit meines Glaubens
Horizont
Grenze zwischen endlich und unendlich
Horizont[1]

For the perception of the human being, aligned to orientation, the experience of the horizon as the limit of his field of vision belongs to the earliest and most elementary forming influences — and this experience of the horizon is associated in as equally elementary a fashion with the landscape stretching into the distance. The sensorially-recordable and particularly the visual experience is seen as reality, as living space, firstly according to physical distances estimated on foot, then later rationally according to measurement and number. What is hidden ›behind‹ the horizon stayed longest respected, feared, wondered at, reflected upon as the Other, the Sinister, the Infinite, the Spiritual, seat of the gods and place of origin of the myths.

In a figurative sense, seeing — and with it, the observer — comes to itself on regarding the horizon, which becomes the limit of our knowledge. The concrete line of the horizon, on the other hand, as the limit of what is visible, cannot be equated with a mathematically-constructed alignment directed towards infinity. While the former must necessarily be anchored in the finite, the latter remains equally inevitably pure abstraction. But even if finite and infinite are in no proportional relation to each other, the linear-perspective construction rests precisely on this analogy of horizon and vanishing point, according to which we construct our surroundings each time on the basis of an inaccessible horizon line anchored in the infinite. Admittedly, this line proceeds in theory from an approach — either by means of unlimited enlargement

Für die auf Orientierung ausgerichtete Wahrnehmung des Menschen gehört die Erfahrung des Horizonts als Grenze seines Sehfeldes zu den frühesten und elementarsten Prägungen — und ebenso elementar ist diese Erfahrung des Horizonts mit der sich in die Weite ausdehnenden Landschaft verbunden. Das sinnlich Erfassbare und insbesondere das visuelle Erleben wird als Wirklichkeit, als Lebensraum erfahren, zunächst nach körperlichen, fußläufig abgeschätzten Distanzen, später dann auch rational nach Maß und Zahl. Was sich ›hinter‹ dem Horizont verbirgt, blieb die längste Zeit respektiert, gefürchtet, bestaunt, reflektiert als das Andere, das Unheimliche, das Unendliche, das Spirituelle, Sitz der Götter und Ursprungsort der Mythen.

Im übertragenen Sinn kommt im Blick auf den Horizont das Sehen — und mit ihm der Betrachter — zu sich selbst, wird der Horizont zur Grenze unserer Erkenntnis. Die konkrete Horizontlinie als Grenze des Sichtbaren lässt sich dagegen nicht gleichsetzen mit einer mathematisch konstruierten Fluchtlinie, die zum Unendlichen strebt. Während erstere notwendig im Endlichen verankert sein muss, bleibt letztere ebenso unausweichlich reine Abstraktion. Doch auch wenn Endliches und Unendliches in keinerlei proportionalem Verhältnis zueinander stehen, beruht die linearperspektivische Konstruktion auf eben dieser Analogie von Horizont und Fluchtpunkt, wonach wir unsere jeweilige Umgebung auf der Grundlage einer im Unendlichen verankerten, unerreichbaren Horizontlinie konstruieren. Diese Linie geht zwar

1) Friedrich W. Heckmanns (Hrsg.): *Antonio Calderara, 1903-1978*, Köln 1981, S. 96

theoretisch aus einer Annäherung — entweder durch unbegrenzte Vergrößerung oder stete, gegen Null tendierende Verkleinerung — hervor, kann jedoch praktisch nur als Setzung erfolgen. Bis heute behauptet sich der ins Unendliche verlagerte Horizont als eine Form der Übertragung, des Übergangs, der Transzendenz, und vor allem der Sehnsucht.

Der Horizont ist — insbesondere in der Landschaft — zunächst ein visuelles Phänomen von Linie, Fläche und Raum, das mit uns wandert, und doch nicht erreicht, geschweige denn überschritten werden kann. Als Grenzlinie zwischen Himmel und Erde oder orthogonale Fluchtlinie ist er eine Konstante, die den Wahrnehmungsraum im Gleichgewicht hält. Als (Kreis-)Fläche ist der Horizont die Summenform des von einem bestimmten Standort potenziell Sicht- bzw. Einsehbaren und zugleich dessen Begrenzung. Als Summe aller möglichen Horizonte wird er schließlich in der Kugel zum Synonym von Welt.

Die Horizonterfahrung ist eine synästhetische Leistung, bei der Erfahrungen mit jedem unserer Wahrnehmungssinne einfließen. Meistens wird das ihnen jeweils eigene ›Horizontphänomen‹ als Begrenztheit der Wahrnehmung erfahren. Entscheidend dabei ist, dass es überwiegend analog zum visuellen Horizont beschrieben bzw. auf diesen übertragen wird. Das ist beispielsweise dann der Fall, wenn wir von einem ›Horizont des Hörens‹ sprechen. Die Hörgrenze ist jedoch keine klar gezogene Linie, vielmehr verläuft sie ins Leere, Offene. Da dem Hören die eigene Horizontfigur fehlt, begreifen wir es mithilfe einer innerlich geschauten Horizontlinie. Die Horizonterfahrung verdankt sich hier der Übertragung einer visuellen Sinneserfahrung auf eine akustische. Dem Gleichgewichtssinn wiederum, obwohl relational, ist eine horizontal-vertikale Gerichtetheit eingeschrieben, die wir parallel zum visuellen Horizont erfahren. Die Formkonstanz der Horizontlinie gründet somit in der gemeinsamen Erfahrung beider Sinne.

Unsere visuelle Wahrnehmung ist also nie auf das rein visuell Erfassbare beschränkt. Es handelt sich vielmehr stets um ein ganzheitliches, synästhetisch-geistiges Sehen, das im Bild ein Sinnbild zu erfassen vermag. Als optisches Phänomen ist der Horizont seit den Anfängen der Menschheit unverändert geblieben, während seine Betrachtung der geschichtlichen Entwicklung, der Prägung durch eine bestimmte Kultur und nicht zuletzt der individuellen Gestimmtheit und einem jeweiligen Standort unterliegt. Als Gesichtskreise sind die individuellen Horizonte ebenso begrenzte

or of constant reduction tending towards zero — but it can only follow practically as a setting. Up to the present day, the horizon, shifted into the infinite, maintains itself as a form of transfer, of transition, of transcendence and above all of longing.

Particularly in the landscape, the horizon is first of all a visual phenomenon of line, surface and space, which moves with us and cannot be reached, let alone be crossed. As a border line between sky and earth or as an orthogonal alignment, it is a constant which keeps the space of perception in balance. As a surface (of a circle), the horizon is a sum form of that which is potentially visible or accessible from a certain position and at the same time its limitation. As the sum of all possible horizons, it is finally, as a ball, the synonym of the world.

The experience of the horizon is a synaesthetic result, in which experiences influence each of our senses of perception. For the most part, the ›horizon phenomenon‹ of each is experienced as a limitation of perception. Decisive here is that it is predominantly described in analogy to the visual horizon or is used figuratively for it. That is, for instance, the case when we speak of a ›horizon of hearing‹. But the limit of hearing is not clearly delineated; rather, it fades into emptiness, openness. Because hearing does not have its own horizon figure, we make it comprehensible with the help of a horizon line seen inwardly. Here, experiencing the horizon is possible because of the transfer of a visual sense experience into an acoustic one. The sense of balance, on the other hand, although relational, is registered as directed towards the horizontal-vertical, which we experience parallel to the visual horizon. The constancy of form of the horizon line is thus founded on the common experience of both senses.

So our visual perception is never confined to that which is recorded purely visibly. It is rather constantly a matter of a whole synaesthetic-spiritual seeing, able to record a symbol in an image. As an optical phenomenon the horizon has remained unchanged since the beginnings of the human race, while its observation has been subject to historical development, to shaping by a certain culture and not least to individual mood and a particular location. As fields of vision, the individual horizons are as limited as lonely worlds, which differ from each other in degree but not in principle. Their addition would result in a common horizon, or, in a figurative sense, a ›world interior space‹. As a further form of longing, this is also the result of transitions and transferences which have

their beginnings in the ideal-typical experience of the horizon on looking out to sea or in a wide landscape and thus in places where it is not limitation but the distance of view which is primary.[2]

In the following, individual and also exemplary approaches to the phenomenon of ›horizon‹ are presented as these occur in the works of the 17 artists involved in this exhibition.

The horizon as an optical and therefore non-historical phenomenon is the central theme of the *Seascapes* by HIROSHI SUGIMOTO, which arose from 1980 as an answer to the question »can anyone see a scene today in exactly the same way in which a primeval person may have seen it?«[3] The surface of the sea, in contrast to that of the land, has remained unchanged for thousands of years. In a picture construction always remaining the same, the lower half is reserved for the sea, the upper half for the sky. The horizon as a conceptual starting-point runs across the middle of the picture — as a sharply separating line, which according to the position of the sun and the weather conditions can be partially dissolved or have disappeared behind darkness or fog. Only able to be located by meteorological conditions at the time the photograph was taken, the *Seascapes* appear as primeval scenes beyond time and space, in whose world-outside and world-inside there may still have been a unity.

For the horizon as a cultural-historical phenomenon and form of longing, CASPAR DAVID FRIEDRICH created with the painting *Mönch am Meer (›Monk by the Sea‹)* the »epitome of a modern picture«[4] over two centuries ago. The epitome, firstly by means of the layering without a transition of beach, sea and sky, secondly by a removal of borders, which had the effect »as if one's eyelids had been cut away«.[5] Thus FRIEDRICH formed the image, valid even today, of a (sea) landscape as an inner mood and expression of solitude. At its base lies a way of thought, local, bound to a place and its significance and in this essentially determined by knowledge of the horizon, a way of thought playing a significant part in Japanese philosophy in particular. It does not strive to formulate general principles and abstract reasons of the world, but to interpret anew existing concrete social and symbolic forms.[6]

The series of new horizon landscapes by LEIKO IKEMURA, begun in 2007, has a local thinking as its basis, in which aspects of Japanese philosophy are united with German Romanticism. Determined by two areas of colour, separated and at the same time united by a stripe running from side to side, a horizon can be

wie einsame Welten, die sich graduell, aber kaum prinzipiell voneinander unterscheiden. Ihre Addition ergäbe wiederum einen gemeinsamen Horizont, bzw. im übertragenen Sinne einen ›Weltinnenraum‹. Als eine weitere Sehnsuchtsform ist dieser ebenfalls das Ergebnis von Übergängen und Übertragungen, die ihren Ausgang in der idealtypischen Horizonterfahrung beim Blick aufs offene Meer oder in eine weite Landschaft nehmen, und somit dort, wo nicht die Begrenzung, sondern die Weite des Blicks vorrangig zählt.[2]

Im Folgenden sollen, ausgehend von den Werken der 17 an dieser Ausstellung beteiligten Künstler/innen, individuelle wie auch exemplarische Annäherungen an das ›Phänomen Horizont‹ vorgestellt werden.

Der Horizont als optisches und somit ahistorisches Phänomen ist das zentrale Thema der *Seascapes* von HIROSHI SUGIMOTO, die ab 1980 als Antwort entstanden auf die Frage: »Kann jemand heute einen Schauplatz genau so sehen, wie ein urzeitlicher Mensch ihn gesehen haben mag?«[3] Im Gegensatz zum Land ist die Meeresoberfläche über Jahrtausende unverändert geblieben. In einem immer gleichen Bildaufbau ist die untere Hälfte dem Meer, die obere Hälfte dem Himmel vorbehalten. Der Horizont als konzeptueller Ausgangspunkt verläuft in der Bildmitte — als scharf trennende Linie, die je nach Sonnenstand und Wetterverhältnissen auch mal partiell aufgelöst oder hinter Nebel und Dunkelheit verschwunden sein kann. Verortet nur durch die meteorologischen Gegebenheiten zur Zeit der Aufnahme, erscheinen die *Seascapes* als von Zeit und Ort entrückte Ur-Landschaften, in denen Weltaußen- und Weltinnenraum noch eine Einheit gewesen sein mögen.

Für den Horizont als kulturhistorisches Phänomen und Sehnsuchtsform hat CASPAR DAVID FRIEDRICH vor etwas mehr als zwei Jahrhunderten mit dem Gemälde *Mönch am Meer* den »Inbegriff eines modernen Bildes«[4] geschaffen: Zum einen durch die übergangslose Schichtung von Strand, Meer und Himmel, zum anderen durch eine Entgrenzung, die wirkt, »als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären«.[5] Damit prägte FRIEDRICH die bis heute andauernde Vorstellung einer (Meer-)Landschaft als innere Gestimmtheit und Ausdruck von Einsamkeit. Ihr zugrunde liegt ein topisches, an Orte und ihre Bedeutung gebundenes und darin wesentlich von Horizontwissen bestimmtes Denken, das insbesondere in der japanischen Philosophie eine bedeutende Rolle spielt.

2) My thanks go to NORVIN LEINEWEBER for numerous suggestions on the basic ideas. See also footnote 11.

2) Für zahlreiche Anregungen zu den grundsätzlichen Überlegungen danke ich NORVIN LEINEWEBER. Siehe außerdem Anm. 11. rundsätzlichen Überlegungen danke ich NORVIN LEINEWEBER. Siehe außerdem Anm. 11.

3) HIROSHI SUGIMOTO on his *Seascapes*, in: Exhib.Cat. *Hiroshi Sugimoto*, K20 Art Collection NRW, Düsseldorf and elsewhere, Ostfildern 2008, p. 109

3) HIROSHI SUGIMOTO über seine *Seascapes*, in: Ausst.-Kat. *Hiroshi Sugimoto*, K20 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf [u.a.], Ostfildern 2008, S. 109

4) WERNER BUSCH: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. C.H. Beck (publ.), Munich 2003, p. 46

4) WERNER BUSCH: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*. Verlag C.H. Beck, München 2003, S. 46

5) HEINRICH VON KLEIST: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft«, in: *Berliner Abendblätter* of 13,10,1810, Berlin Cotta, reprint, Wiesbaden 1980, p. 47

5) HEINRICH VON KLEIST: »Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft.« In: *Berliner Abendblätter* vom 13.10.1810, Berlin Cotta, Reprint, Wiesbaden 1980, S. 47

6) JENS HEISE: »Der Ort als Horizont - Topische Philosophie in Japan«, in: RALF ELM (ed.): *Horizonte des Horizontbegriffs*. Hermeneutic, Phenomenological and Intercultural Studies, Sankt Augustin 2004, p. 379

Sie strebt nicht nach Formulierungen allgemeiner Prinzipien und abstrakter Begründungen von Welt, sondern danach, bestehende, konkrete gesellschaftliche und symbolische Formen neu zu interpretieren.[6]

Der 2007 begonnenen Serie neuerer Horizontlandschaften von LEIKO IKEMURA liegt ein topisches Denken zugrunde, in welchem sich Aspekte der japanischen Philosophie und der deutschen Romantik vereint finden. Von zwei Farbfeldern bestimmt, die ein quer verlaufender Streifen zugleich trennt und verbindet, ist in ihnen jener Horizont zu erkennen, den IKEMURA bescheibt als »die schönste Linie«, die »unsere Verbindung zur Erde und die Sehnsucht nach Unendlichkeit (vermittelt).«[7] Entlang der Frage nach dem Entstehen von Sichtbarkeit in der äußeren wie in der inneren, in Kunst transformierten Welt, entwickelt sie ihre im visuellen Erleben gründenden Landschaftsbilder wie *Orange Horizon* und *Nightscape* zugleich als Sinnbilder dessen, was sie mit dem Horizont verbindet und 2000 wie folgt beschrieb: »Der Horizont, dieser herrliche Lichtstreifen, ist eine Illusion von etwas jenseitigem, eines anderen Teils von mir, mit einer so starken Erwartung des Andersartigen. Obwohl der Raum unendlich ist, existieren Linien in unserem visuellen Leben. (...) Vielleicht sind wir in der Dunkelheit nicht abgeschnitten, sondern umhüllt von diesem Lichtband. (...) Das Schwarz ist also das Andersartige, in das wir jede Nacht hineinschlafen. Im Dunkel des Nichts gibt es keine Entfernung. Wir gleiten durch den Horizont, ohne es zu wissen.«[8] Dass IKEMURA grob gewebte Jute als Bildträger wählt, verweist einmal mehr darauf, dass sie ihren Ausgangspunkt in der konkreten, materiellen Welt nimmt, die von einem im Endlichen verankerten Horizont als Farblichtstreifen sichtbar gemacht wird, und zugleich als Illusion des Unendlichen, Immateriellen und der Imagination des Andersartigen transformiert erscheint.

Im Endlichen verankert und nur dort ist der Horizont bei TAKESADA MATSUTANI. Er war seit 1963 aktives Mitglied der Gutai-Gruppe, die mit performativen Aktionen und Happenings in Tokio und Osaka gegen das traditionelle japanische Ideal der Nachahmung aufbegehrte. Bewegungsabläufe sind auch nach der Auflösung der Gruppe 1972 ein zentraler Aspekt seiner Arbeit geblieben. Seit 1977 bevorzugt er für seine Malerei und seine Papierarbeiten Graphit anstelle von Farben, das er — kombiniert mit Vinyl und Holzleim — auch plastisch einsetzt wie in der Serie der *Waves.* Neben monochrom schwarzen Beispielen finden sich an-

6) vgl. dazu JENS HEISE: »Der Ort als Horizont — Topische Philosophie in Japan«, in: RALF ELM (Hrsg.): *Horizonte des Horizontbegriffs.* Hermeneutische, phänomenologische und interkulturelle Studien, Sankt Augustin 2004, S. 379

7) See BARBARA WEIDLE: »Gespräch mit Leiko Ikemura«, in: *Leiko Ikemura, Les années lumières. Lichtjahre* Exhib. Cat. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Milan 2001, p. 9

7) s. BARBARA WEIDLE: »Gespräch mit Leiko Ikemura«, in: *Leiko Ikemura. Les années lumières. Lichtjahre.* Ausst.-Kat. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Mailand 2001, S. 90

8) After: *Leiko Ikemura, Beyond the Horizon*, Exhib. Cat. Toyota Municipal Museum of Art, Coblence 2000, p. 74. See also SONJA MARIA KRÄMER: »Entgrenzen/Eingrenzen. Zu den neueren Landschaftsbildern von Leiko Ikemura«, in: Exhib. Cat. *Leiko Ikemura i-migration,* State Hall of Art Kalsruhe, Ostfildern 2013, p. 193

8) Zit. nach *Leiko Ikemura. Beyond the Horizon.* Ausst. Kat. Toyota Municipal Museum of Art, Koblenz 2000, S. 74. Siehe auch SONJA MARIA KRÄMER: »Entgrenzen/Eingrenzen. Zu den neueren Landschaftsbildern von Leiko Ikemura«, in: Ausst.-Kat. *Leiko Ikemura i-migration,* Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern 2013, S. 193

seen in them, described by IKEMURA as »the most beautiful line«, which »(imparts) our connection to the Earth and the longing for infinity«[7] Along with the question as to the genesis of visibility in the exterior as well as the interior world transformed in art, she at the same time develops her landscape pictures, based on visual experience, such as *Orange Horizon* and *Nightscape*, as symbols of what she connects with the horizon and which she described as follows in 2000: »The horizon, that magnificent strip of light, is an illusion of something from the hereafter, of another part of myself, with such a strong expectation of the Different. Although space is infinite, there exist lines in our visual life. (…) Perhaps we are not cut off in the darkness, but enclosed in this band of light. (…) So Black is that which is different, into which we sleep every night. In the darkness of the night there is no distance. We glide through the horizon without knowing it.«[8] The fact that IKEMURA uses coarse-woven jute as her picture base shows once more that she takes her point of departure in the concrete, material world, which is made visible as a strip of coloured light by a horizon anchored in the finite, and at the same time appears transformed as an illusion of the infinite, non-material and of the imagination of that which is different.

Anchored in the finite and only there is the horizon with TAKESADA MATSUTANI. From 1963, he was an active member of the Gutai Group, who protested against the traditional Japanese ideal of imitation with performative action and happenings in Tokyo and Osaka. The course of movements has remained a central aspect of his work, even after the Group was dissolved in 1972. Since 1977, he has preferred graphite to colours in his painting and paper works, which, combined with vinyl and wood lime, are also used plastically, e.g. in his series of *Waves.* Apart from monochrome black examples, there are others in which around nine-tenths of the surface of the picture are black with wave-like reliefs. As an epitome of slow movement, the viscous pastiness moves the horizon to where the sea runs out on the beach.

It is the local thinking of people which is responsible for the fact that, even with the highest degree of abstraction, horizontality calls forth the idea of landscape. This is shown by the *Kleinen Landschaftszeichnungen (›Little Drawings of Landscapes‹)* by HARALD NAEGELI, with which, at the same time, he shows his respect for 17th Century Dutch painting and graphic work and the Romanticism of the 19th Century. A narrow strip of a few lines drawn in

Indian ink and of short dashes signifies a landscape. Its horizon is, however, pushed so far down towards the bottom edge of the paper that the material world is hardly significant, as opposed to the one expanding itself above the horizon and saying everything. If NAEGELI the sprayer is asking questions about the socio-political reality of urban space, then Naegeli the draughtsman dedicates himself in the most important group of works of all his graphic œuvres, to the *Urwolke (›primeval cloud‹),* the infinite space beyond the horizon. In comparison to the parts of the *Urwolke,* the *Kleine Landschaftszeichnungen (›Little Drawings of Landscapes‹)* seem like intimate finger exercises. But in fact, in them, the horizon becomes a kind of ›take-off ramp‹ to a viewing no longer limited by anything.

PETER SOMM, on the other hand, composes his watercolours purely constructively from strips of colour finely graded in their light values. Each becomes narrower from the top to the bottom of the broad side of the paper up to a brightest or darkest line which cannot be perceived as anything other than a horizon. The continuous horizontally-segmented surfaces shows deep and wide, while the delicate colour-light grading evokes inner mood landscapes in the viewer via the association of day and night, evening and morning twilight. Thus PETER SOMM stands in a traditional line which began with CASPAR DAVID FRIEDRICH'S *Monk by the Sea* and reached its first synaesthetic-geometrical climax in PAUL KLEE'S parallel-line-abstractions of the 1920s.

The concentration on the essence of the landscape as an ›almost nothing‹ of a few horizontally-running lines (of colour) can equally be described as a way of opening up its transcendent qualities. As with ANTONIO CALDERARA, who, starting from the landscape of the Orta lake, reached the complete objectlessness of the ›mental space‹ (»spazio mentale«) via geometry. In 1969, he formulated his intention with the words: »...I would like to paint the nothingness which is the whole, silence, the light, would like to paint the infinite.«[9] In his paintings and graphic series dedicated to the horizon, he approached this aim with a few horizontal lines on a square or vertically-rectangular monochrome background, placed in the lower third and partly between two white stripes. Arranged according to the rule of the ›Golden Section‹ as the ideal of Euclid of perfect proportion and harmony, this suffices to imagine the landscape space as light space.

At the basis of the monochrome relief pictures and plastic works of NORVIN LEINEWEBER the central interest lies in ques-

dere, in denen eine wellenartig reliefierte, schwarze Fläche etwa Neunzehntel der Bildfläche bedeckt. Als Inbegriff einer langsamen Bewegung rückt die zähflüssige Pastosität der Farbmasse den Horizont dorthin, wo das Meer auf den Strand ausläuft.

Dem topischen Denken des Menschen ist es zu verdanken, dass Horizontalität auch bei höchstem Abstraktionsgrad die Anmutung von Landschaft hervorruft. Davon zeugen die *Kleinen Landschaftszeichnungen* von HARALD NAEGELI, mit denen er zugleich der niederländischen Malerei und Grafik des 17. Jahrhunderts und der Romantik des 19. Jahrhunderts seine Reverenz erweist. Ein schmaler Streifen aus wenigen, mit Tusche gesetzten Linien und kurzen Strichen deutet eine Landschaft an. Ihr Horizont ist allerdings so weit an den unteren Rand des Blattes geschoben, dass die materielle Welt kaum etwas bedeutet, das oberhalb des Horizonts sich Ausdehnende dagegen alles. Befragt der Sprayer NAEGELI mit seinen Graffiti die gesellschaftlichspolitische Wirklichkeit des städtischen Raums, so widmet sich der Zeichner Naegeli in der wichtigsten Werkgruppe seines grafischen Œuvres, der *Urwolke,* dem unendlichen Raum jenseits des Horizonts. Im Vergleich zu den Teilen der *Urwolke* erscheinen die *Kleinen Landschaftszeichnungen* wie intime Fingerübungen. Tatsächlich aber wird in ihnen der Horizont gleichsam zur ›Abflugrampe‹ hin zu einem durch nichts mehr begrenzten Schauen.

PETER SOMM wiederum komponiert seine Aquarelle rein konstruktiv aus Farbstreifen, die in ihrem Lichtwert fein abgestuft sind. Sie werden jeweils von der oberen und der unteren Breitseite des Blattes schmaler bis hin zu einer hellsten oder dunkelsten Linie, die sich nicht anders als ein Horizont wahrnehmen lässt. Die durchgehend horizontal segmentierte Fläche erscheint tief und weit, während die delikaten Farblichtabstufungen über die Assoziation von Tag und Nacht, Abend- oder Morgendämmerung innere Stimmungslandschaften beim Betrachter hervorrufen. Damit steht PETER SOMM in einer Traditionslinie, die mit CASPAR DAVID FRIEDRICHS *Mönch am Meer* begann, und in PAUL KLEES Parallellinienabstraktionen der 1920-er Jahre ihren ersten, synästhetisch-geometrisierten Höhepunkt erreichte.

Die Konzentration auf die Essenz der Landschaft als ein ›fast Nichts‹ aus wenigen horizontal verlaufenden (Farb-)Linien lässt sich gleichermaßen als ein Weg beschreiben, ihre transzendenten Qualitäten freizulegen. So wie bei ANTONIO CALDERARA, der ausgehend von der Ortaseelandschaft über die Geometrie zur

9) ANTONIO CALDERARA: »Autobiografische Notizen 1970«, in: Heckmanns 1981, (as note 1), p. 139

vollkommenen Gegenstandslosigkeit des ›geistigen Raums‹ (»spazio mentale«) gelangte. 1969 formulierte er seine Intention mit den Worten: »...Ich möchte das Nichts malen, welches das Ganze sei, das Schweigen, das Licht, möchte das Unendliche malen.«[9] In seinen, dem Horizont gewidmeten, Gemälden und grafischen Serien näherte er sich diesem Ziel mit wenigen, im unteren Drittel und teilweise zwischen zwei weiße Streifen gesetzten, horizontalen Linien auf quadratisch- oder hochrechteckig-monochromem Bildgrund. Nach den Regeln des ›Goldenen Schnitts‹ als dem Euklidschen Ideal vollkommener Proportion und Harmonie angeordnet, reicht das aus, den Landschaftsraum als Lichtraum vorzustellen.

9) ANTONIO CALDERARA: »Autobiografische Notizen 1970«, in: Heckmanns 1981 (wie Anm. 1), S. 139

Den monochromen Reliefbildern und plastischen Arbeiten von NORVIN LEINEWEBER liegt als zentrales Interesse die Befragung des räumlichen Sehens als gleichermaßen physikalischem wie kulturell geprägtem Vorgang zugrunde. Die optischen Voraussetzungen werden nach geometrischen, insbesondere zentralperspektivischen Gesetzen analysiert und auf wenige, für die Wahrnehmung von Raum unverzichtbare Aussagen reduziert. In der Serie der *Konspekte* sind im Wechselspiel zwischen tragendem Raum bzw. Tiefenraum und dem, was sich in ihm oder auf seiner Oberfläche ereignet, die wesentlichen Aspekte zweier unterschiedlicher Raumarten über einen gemeinsamen Horizont zusammengefasst. Die mit dem Januswort *Untiefe* betitelte Werkgruppe wiederum thematisiert den Horizont als Kippfigur von Fläche und Raum. Dass die Reliefbilder sowohl als flacher wie auch als unauslotbarer Raum gesehen werden können, ist hier weniger der Wahrnehmungsbegrenzung als vielmehr ihrer optischen Struktur zu verdanken. Über ein gerade noch Fassbares wird ein Unfassbares, Unbenennbares, Unbegrenztes eröffnet. Auf eine nicht zuletzt poetische Weise wird mit der philosophischen Reflexion des Horizonts als Schwellenform des Existenziellen der Betrachter auf sich selbst zurück geworfen.

WILLIAM BRAUHAUSER hat mit seinen *Raumbögen* und *Raumlandschaften* linear-plastische Arbeiten geschaffen, die zugleich autonome Form und Landschaftsmodell sind. Der ausgewählte *Raumbogen* aus einer gekrümmten und einer kurzen geraden Linie, die quer zu einem der beiden gerade auslaufenden Enden gelegt ist, lässt mehrere Betrachtungsweisen zu: Liegt das Hindernis vor einem, verstellt es den Blick auf das dahinter Liegende. Ist es bewältigt, wird der Horizont zur offenen Grenze des Unbekannten oder der Wildnis, die es durch das stetige Vordrin-

10) FREDERICK JACKSON TURNER: *The Sigificance of the Frontier in American History,* Lecture given at the American Historical Association in Chicago on the occasion of the ›World Columbian Exhibition‹ on 12.7.1893 — online under: www.nationalhumanitiescenter.org/pds/gilded/empiretext1/turner.pdf (called up September 2014)

tioning spatial seeing as a process marked physically and culturally in equal measure. The optical prerequisites are analysed according to geometrical, in particular central perspective laws, and reduced to a few indispensable statements on the perception of space. In the series of the *Konspekte (›conspects‹)* the essential aspects of two different kinds of space are combined above a common horizon in an interplay between fundamental or depth space and that which happens in it or on its surface. The group of works with the Janus-word *Untiefe* (literally ›Un-Depths‹ wich contains both shallow and depth) as their title, on the other hand, has as its subject the horizon as a tilted figure of surface and space. The fact that the relief pictures can be seen both as flat surfaces and as unfathomable space is not so much because the limitations of perception as much more because of their optical structure. Via that which can only just be comprehended, something incomprehensible, unnameable, unlimited is opened. In a way which is not least poetical, the observer is thrown back on himself with philosophical reflection of the horizon as a threshhold form of the existential.

WILLIAM BRAUHAUSER has created with his *Raumbögen* and *Raumlandschaften (›space arches‹* and *›space landscapes‹)* linear-plastic works which are both autonomous forms and landscape models. The chosen *Raumbogen (›space arch‹)* consisting of a curved and a short straight line lying diagonally to one of the two ends running out straight, allows many ways of looking at it. When the hindrance is in front of you, it blocks the view of what is behind. Once this is overcome, the horizon becomes an open limit to the unknown or the wilderness, which is to be shifted by the constant advance of culture in accordance with the Frontier Theory formulated in 1893 by FREDERICK JACKSON TURNER.[10] Regarded as a model, the *Raumbogen* presents landscape as a surveyed one. As an autonomous form, it demonstrates that into every way, only a temporary arrival is written.

A conceptual approach, arranged with extreme reduction, is the mark of works by JO ACHERMANN. His *Horizontverflechtungen (›Interlacing of Horizons‹)* are half-open space sculptures of assembled squared timber, which have an unartistic effect emphasized by the casualness of the standardized material and the inconspicuousness of the simple yet exact form of construction. The view through its gaps sets the visual experience of the interior and especially of the exterior in motion. Dismantled into a large number of different lengths of horizons, which, pushing into one

another, disarrange proximity and distance, things well-known from everyday life can be experienced as constantly changing. The interlacing of horizons into an experience going far beyond visual sensitization and including the senses of hearing, smell and balance awakens and sharpens the consciousness for change in the landscape and city spaces, and the observer is an active participant.

In the collages by DIEUWKE SPAANS, on the other hand, it is the fragments of depictions of a landscape and various colour surfaces, which are stacked beside, behind or on top of each other, so that ›above‹ and ›below‹, ›inside‹ and ›outside‹ are changed, new forms and other rhythms arise, horizons are dissolved or multiplied. Or an almost empty white surface pushes in front, which the observer can fill with his own imaginings. In a playful way, landscape is deconstructed as a construction, illusion and projection, and the fragments are put together as new, unused projection surfaces of inner and outer landscapes.

JOHANNES S. SISTERMANNS and LEO HOFMANN dedicate themselves to a synaesthetic experiencing of the horizon in a work for sound and air. Via a headset developed by LEO HOFMANN, the sounds composed by JOHANNES S. SISTERMANNS are audible as the forming process of air vibrations. Comparable to the view into a wide landscape, their spreading in sound horizons stacked one behind another or one above the other or adding to each other makes it possible for the hearer to experience air vibrations as a »place of experience« (J.S.SISTERMANNS).

More present to the general understanding of art than plasticity of sound is work with words and sentences in the sense of plastic material. It is closely bound up with the American Concept Art, namely with LAWRENCE WEINER, whose wall installations from sentences was first made known in Europe through HARALD SZEEMANN'S legendary exhibition *When Attitudes become form* and which could be seen in the Bern Hall of Art in 1969 and after this, in the Krefeld museum Haus Lange. As little as a year later, the project exhibition *Umwelt-Akzente (›Environment Accents‹),* dedicated to the Concept art of American style, took place in the little Eifel town of Monschau. Taking part was RUNE MIELDS with the script in the aesthetic form of a traffic sign or a notice: *Der unendliche Raum — dehnt sich aus (›Infinite Space — is expanding‹).* Now the concept ›infinite‹ cannot be increased, or the idea of unlimited expansion is included in it per se. And nevertheless the sentence

gen von Kultur zu verschieben gilt gemäß der von FREDERICK JACKSON TURNER 1893 formulierten Frontier-These.[10] Als Modell betrachtet, stellt der *Raumbogen* Landschaft als eine vermessene vor. Als autonome Form zeigt er auf, dass jedem Weg ein nur vorläufiges Ankommen eingeschrieben ist.

Ein konzeptuelles, mit äußerster Reduktion vermitteltes Vorgehen prägt auch die Arbeiten von JO ACHERMANN. Seine *Horizontverflechtungen* sind aus Vierkanthölzern zusammengesetzte, halboffene Raumplastiken, die durch die Selbstverständlichkeit des standardisierten Materials und die Unauffälligkeit der einfachen, dabei exakten Bauart betont kunstlos wirken. Der Blick durch ihre Zwischenräume versetzt das visuelle Erleben des Innen- und vor allem des Außenraums in Bewegung. Zerlegt in eine Vielzahl gestaffelter Horizonte, die sich ineinander schiebend Nähe und Ferne verrücken, wird alltäglich Vertrautes als ein sich ständig Veränderndes erlebbar. Die Verflechtung von Horizonten zu einem weit über die visuelle Sensibilisierung hinaus gehenden, Gehör-, Geruchs- und Gleichgewichtssinn einschließenden Erlebnis weckt und schärft das Bewusstsein für Veränderungen des Landschafts- und Stadtraums, dessen aktiver Teilhaber der Betrachter ist.

In den Collagen von DIEUWKE SPAANS wiederum sind es Fragmente von Abbildern einer Landschaft und verschiedene Farbflächen, die neben-, hinter- oder aufeinander geschichtet werden, sodass sich ›oben‹ und ›unten‹, ›innen‹ und ›außen‹ verkehren, neue Formen und andere Rhythmen entstehen, Horizonte auflösen oder vervielfältigen. Oder es schiebt sich eine fast leere, weiße Fläche davor, die der Betrachter mit eigenen Vorstellungen füllen kann. Auf spielerische Weise wird Landschaft als Konstruktion, Illusion und Projektion dekonstruiert, um die Fragmente zu neuen, unverbrauchten Projektionsflächen innerer und äußerer Landschaften zusammenzufügen.

JOHANNES S. SISTERMANNS und LEO HOFMANN widmen sich in einer Soundarbeit für Ton und Luft der synästhetischen Horizonterfahrung. Über einen von LEO HOFMANN entwickelten Kopfhörer werden die von JOHANNES S. SISTERMANNS komponierten Klänge als Formungsprozess von Luftschwingungen hörbar. Dem Blick in eine weite Landschaft vergleichbar, macht ihre Ausbreitung in hinter- und übereinander geschichteten oder sich addierenden Klanghorizonten Luftschwingung als »Ereignisort« (J. S. SISTERMANNS) erlebbar.

10) FREDERICK JACKSON TURNER: *The Significance of the Frontier in American History*, Vortrag, gehalten in der American Historical Association in Chicago anlässlich der ›World Columbian Exposition‹ am 12.7.1893 – online unter: www.nationalhumanitiescenter.org/pds/gilded/empire/text1/turner.pdf (Abruf: September 2014)

Dem allgemeinen Kunstverständnis präsenter als die Plastizität von Klang ist das Arbeiten mit Worten und Sätzen im Sinne von plastischem Material. Es ist eng verbunden mit der amerikanischen Konzeptkunst, namentlich mit LAWRENCE WEINER, dessen Wandinstallationen aus Sätzen in Europa erstmals bekannt wurden durch HARALD SZEEMANNS legendäre Ausstellung *When Attitudes become form,* die 1969 in der Kunsthalle Bern und anschließend im Krefelder Museum Haus Lange zu sehen waren. Bereits im Jahr darauf fand im Eifelstädtchen Monschau die der Konzeptkunst amerikanischer Prägung gewidmete Projektausstellung *Umwelt-Akzente* statt. An ihr beteiligte sich RUNE MIELDS mit dem in der Ästhetik eines Verkehrsschildes bzw. einer Hinweistafel gehaltenen Schriftbild *Der unendliche Raum — dehnt sich aus.* Nun lässt sich ›unendlich‹ nicht steigern bzw. ist darin die unbegrenzte Ausdehnung per se enthalten. Und dennoch macht der Satz Sinn in dem Moment, wo sich das Blickfeld zunehmend verengt, während über einem nahe gerückten Horizont die unendliche Weite eines Unbegrenzten in unser Bewusstsein rückt — sei es durch die Geschwindigkeit, mit der wir uns fortbewegen, oder ganz im Gegenteil durch ein Innehalten.

Erleben wir beim Blick in die Landschaft den Horizont vorwiegend als Begrenzung unseres Sehfeldes, führt ihn das Panorama polyperspektivisch, als Summe aller möglichen Horizonte, vor Augen. Als einzige Linie gerade verlaufend, verschafft er dem Betrachter mit dieser seiner idealen Kreisform die Illusion, mitten drin zu stehen und von einem einzigen Standort alles in endloser Wiederholung unbegrenzt erfassen zu können.[11]

Die Fotografie mit dem Fischaugenobjektiv vermag immerhin einen Winkel von 180° und mehr abzudecken. Für seine 2009 erstmals öffentlich gezeigte Serie *One Sun* fotografierte IZIMA KAORU die Sonne an verschiedenen Orten der Welt von ihrem Aufgang bis zu Ihrem Untergang. Während die Krümmung der Linse zu Verzerrungen des Panoramas und seiner Sehgrenze entlang des Bildrands führt, gibt sich im Zentrum der Lauf der Sonne als ein Lichtband zu erkennen, dessen Beschaffenheit auf den Horizont des jeweiligen Standortes verweist. Dieser kann horizontal verlaufen wie in *Sentosa (Singapore)* oder vertikal wie in *Nanyuki (Kenia),* als Kreissegment wie in *Varanasi (India)* und *Mt. Fuji (Japan)* oder als Kreis wie in *Nordkapp (Norway).* Einem Brennglas vergleichbar, steigert das runde Bildformat die Konzentration auf die eine Sonne, der sich alles Leben verdankt, und die überall und für alle auf

11) Siehe dazu GABRIELE SCHMID: *Illusionsräume,* Phil. Diss. Berlin 1999 — online unter: www.gabrieleschmid.de/diss/home.html, insbesondere den Abschnitt über den »Horizont als Symptom«, Kap. 1/17 (Abruf: September 2014)

makes sense in the moment that the field of vision is increasingly narrowed, while through a horizon which has come closer, the infinite distance of the unlimited moves into our consciousness whether through the speed at which we are moving, or, quite on the contrary, through stopping.

If we experience the horizon when looking at a landscape mainly as the limitation of our field of vision, the panorama presents it to our eyes in a multi-perspective manner as the sum of all possible horizons. As the only line running straight, it creates for the observer with this, its ideal circle form, the illusion of standing in its centre and of being able from single standpoint to register everything unlimitedly in endless repetition.[11]

Photography with the fish-eye lens is at least able to cover an angle of 180° and more. For his series *One Sun,* first shown in public in 2009, IZIMA KAORU photographed the sun from rising to setting in various places in the world. While the curve of the lens leads to distortion of the panorama and its limits of visibility along the edge of the picture, the sun's course can be seen in the centre as a band of light, whose nature gives indications of the horizon of each location. It can run horizontally, as in *Sentosa (Singapore)* or vertically as in *Nanyuki (Kenya),* as the segment of a circle as in *Varanasi (India)* and *Mount Fuji (Japan)* or as a circle as in *Nordkapp (Norway).* Like a burning glass, the round formation of the picture format increases concentration on the one sun from which all life comes and which is the same for everyone, everywhere in this world, but whose direct view, which would blind the human eye, is only made possible by the photographic lens.

BERND HALBHERR questions real places by transforming them into a virtual panorama. From a certain standpoint, a sweeping view is taken with a digital camera, processed on a computer, printed out and either shown at the same place they were taken, whether on an interior wall or the surface of an advertisement pillar, whether presented as transportable on a Moebius band or stuck onto a spherical object. Here, the observer is confronted with a reversal of his perspectives: he is no longer the central point of his perception, but sees his world from the outside, from an undefined location. In this way, HALBHERR puts the familiar relationship of identity and reality to space into a new proportion, has a well-known place suddenly appear dislocated and unfamiliar. In the works like *Nagoya* or *Bonn,* on the other hand, he resolves a film into its individual pictures. Put together in sequences, a local

11) See GABRIELE SCHMID: *Illusionsräume,* Phil. Diss. Berlin 1999 — online under: www.gabrieleschmid.de/diss/home.html, particularly the section on the ›horizon as a symptom‹, ch. 1/17 (called up September 2014)

texture of horizon lines is created in a kind of reversal of the picture systems, lines which can themselves be read as abstract messages reminiscent of a landscape.

In contrast to the panoramic view, the photographic works by GABOR ÖSZ, taken with camera obscura, only reflect what is visible from an opening into a built room. In his series *Liquid Horizon,* created between 2000 and 2002, he used the bunkers of the Atlantic Wall as dark rooms in order to capture ›their‹ view of the sea and to hold it fast on light-sensitive paper in a process taking hours. For the subsequent *Prora* Project, he built himself a mobile camera obscura, with which he photographed, room by room, the rest home ›Prora‹ on the island of Rügen, also built by the National Socialists, which stretches in five storeys over a seemingly never-ending 2,500 meters. The pictures of all the rooms on one floor, laid one on top of another, each equal in size and with the same window looking out onto the sea, resulted, because of minor differences, in a new room with blurred side walls and a hazy horizon in front of the window, which ÖSZ understands as a symbol of the »identity of the severally same«.

YVON CHABROWSKI also works with the overlaying of (almost) identical pictures in her three-part video installation. Here, the basic question is about the composition of the pictures, with which historic facts are conveyed in an entertaining fashion, the television format of ›histotainment‹. The artist took out of the film sequence three individual pictures which seemed to her to be particularly powerful statements. Then each was reproduced in great numbers, laid one on top of the other, and the minimal movements of each picture element thus arising were put into a continuous loop. In this way, in *Sun,* a great orange sun moves up and down a little, leaving the observer uncertain as to whether it is rising or setting. In *Land,* the hills of a winter landscape turn in unceasing circles, in *Diagonal,* it is the snow which falls unendingly. Motives of longing and typified symbols of the dramatic events of life are united in powerful images here in each of the landscapes. In *Diagonal,* the ski sticking diagonally in the snow will, in addition, remind the educated citizen of CASPAR DAVID FRIEDRICH'S painting *Eismeer (›Sea of Ice‹).* With the ship sinking in the sea of ice, he created, dramatically reinforced by the ice floes stacked diagonally by the force of nature, a symbol of the futility of wanting to influence destiny through human action, which can also be read as a political statement. In their claim to general validity,

dieser Welt dieselbe ist, deren direkter Anblick aber nur die Fotolinse ermöglicht, während das menschliche Auge erblinden würde.

BERND HALBHERR befragt reale Orte, indem er sie in ein virtuelles Panorama transformiert. Von einem bestimmten Standort aus wird ein Rundumblick mit der Digitalkamera aufgenommen, am Computer bearbeitet, ausgedruckt und entweder am gleichen Standort angebracht, sei es auf den Wänden eines Innenraums oder auf der Oberfläche einer Litfaßsäule, sei es transportabel als Möbiusband präsentiert oder auf ein kugelförmiges Objekt geklebt. Dabei wird der Betrachter konfrontiert mit einer Umkehrung seiner Perspektive: Er befindet sich nicht mehr im Zentrum seiner Wahrnehmung, sondern sieht seine Welt von außerhalb, von einem nicht definierten Standort. So bringt HALBHERR die vertraute Relation von Identität und Realität zu Raum in ein neues Verhältnis, lässt einen bekannten Ort plötzlich ortlos-unvertraut erscheinen. In Werken wie *Nagoya* oder *Bonn* wiederum löste er einen Film in seine einzelnen Bilder auf. Zu Sequenzen zusammengefügt, entsteht in einer Art Umkehrung der Bildsysteme eine topische Textur aus Horizontlinien, die sich ihrerseits wie abstrakte, an eine Landschaft erinnernde Botschaften lesen lassen.

Im Gegensatz zum Panoramablick spiegeln die mit der Camera obscura aufgenommenen Fotoarbeiten von GABOR ÖSZ nur das, was aus der vorhandenen Öffnung eines gebauten Raumes zu sehen ist. In seiner zwischen 2000 und 2002 entstandenen Serie *Liquid Horizon* benutzte er die Bunker des Atlantikwalls als dunkle Kammer, um ›ihren‹ Blick aufs Meer einzufangen und in einem stundenlangen Prozess auf lichtempfindlichem Papier festzuhalten. Für das daran anschließende *Prora* Projekt baute er sich eine fahrbare Camera obscura, mit der er Zimmer nach Zimmer des ebenfalls von den Nationalsozialisten errichteten Erholungsheimes ›Prora‹ auf Rügen ablichtete, das sich fünfgeschossig über nicht enden wollende 2500 Meter lang erstreckt. Die übereinander gelegten Bilder aller Zimmer eines Stockwerks, jedes gleich groß und mit dem gleichen, aufs Meer gerichteten Fenster, ergaben aufgrund geringfügiger Abweichungen ein neues Zimmer aus unscharfen Seitenwänden und einem verschwimmenden Horizont vor dem Fenster, das Ösz als Sinnbild der »Identität des mehrfach Gleichen« versteht.

Mit der Schichtung (fast) gleicher Bilder arbeitet auch YVON CHABROWSKI in ihrer dreiteiligen Video-Installation. Zugrunde liegt hier die Frage nach der Beschaffenheit von Bildern, mit de-

nen im Fernsehformat des ›Histotainment‹ historische Fakten auf unterhaltsame Art vermittelt werden. Die Künstlerin löste drei einzelne Bilder aus der filmischen Sequenz heraus, die ihr als besonders aussagekräftig erschienen. Anschließend wurde jedes in hoher Anzahl vervielfältigt, übereinander geschichtet und die dabei entstandene minimale Bewegung jeweils eines Bildelements in eine Endlosschleife gesetzt. So pendelt in *Sun* eine große orangerote Sonne ein wenig auf und ab, lässt aber den Betrachter im Ungewissen, ob sie auf- oder untergeht. In *Land* kreisen die Hügel der Winterlandschaft endlos, in *Diagonal* ist es der Schnee, der unaufhörlich weht. Sehnsuchtsmotiv und typisiertes Sinnbild für die dramatischen Ereignisse des Lebens sind hier in jeder der Landschaften symbolkräftig vereint. Bei *Diagonal* wird sich der gebildete Bürger durch das diagonal im Schnee steckende Skibrett zudem an CASPAR DAVID FRIEDRICHS Gemälde *Eismeer* erinnert fühlen. Mit dem Untergang eines Schiffes im Eismeer schuf er ein - von der Naturgewalt diagonal aufgetürmter Eisschollen dramatisch gesteigertes - Sinnbild für die Vergeblichkeit, durch menschliches Handeln das Schicksal beeinflussen zu wollen, das sich auch als eine politische Aussage lesen lässt. In ihrem allein auf Wiederholung beruhenden Anspruch auf Allgemeingültigkeit werden Bilder wie *Sun, Land* und *Diagonal* als kollektive Klischeevorstellungen historischer Ereignisse entlarvt, die zu jeder, aber keiner speziellen Zeit, und an jedem, aber keinem genau identifizierbaren Ort stattfinden können.

12) WERNER BUSCH: »Abbild, Erscheinung, Erfindung, Landschaftsgraphik und Ungegenständlichkeit«, in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit*, Zürich, Berlin 2007, p. 97

Die Bandbreite der vorgestellten Künstler/innen und Werke reicht von der Idee des Blicks auf eine unverändert gebliebene, zeitlos gültige Ur-Landschaft über Referenzen an die Landschafts- und Panoramamalerei des 17. und 19. Jahrhunderts bis hin zu minimalisierten und konzeptuellen Annäherungen. Wenn die Landschaft grundsätzlich als »der ungegenständlichste Gegenstand der Kunst«[12] zu bezeichnen ist, so gilt entsprechend bis heute und trotz beträchtlicher Unterschiede im Kern unverändert, dass die Beschäftigung mit dem Horizont, sei sie noch so abstrakt, konkret oder reduziert, und in welchem Medium auch immer vorgestellt, die Verbindung zur Landschaft nie völlig abzulegen vermag.

12) WERNER BUSCH: »Abbild, Erscheinung, Erfindung. Landschaftsgraphik und Ungegenständlichkeit«, in: *Vermessen. Landschaft und Ungegenständlichkeit.* Zürich, Berlin 2007, S. 97

SUSANNAH CREMER-BERMBACH

which rests on repetition alone, pictures such as *Sun, Land* and *Diagonal* are revealed as collective cliché ideas of historical events, which could take place at any time, but at no special time, and anywhere, but at no exactly identifiable place.

The range of the artists presented and their works extends from the idea of the view of a timelessly-valid primeval landscape which has remained unaltered, via references to the landscape and panorama painting of the 17th and 19th Centuries to the minimalized and conceptual approach. If landscape is to be described in principle as »the most unconcrete object in art«[12], then equivalently it is valid, even today and despite considerable circumstances, in a manner basically unchanged, to say that occupation with the horizon, however abstract, concrete or reduced, and presented in whatever medium, will never be able to discard the connection to the landscape.

Obituary for the Horizon[1]

One of many possible mistakes one can make in travelling consists of not booking a long-distance flight in good time. In this case, one must squeeze into one of the remaining central seats and sit watching the cabin turn into a darkroom shortly after take-off. For gradually the blinds on the windows are drawn down, whether because the passengers in the window seats are being blinded by the sun, or whether it's because they want to sleep or for any other reason difficult to determine. In many of the newer planes, the window blinds come down automatically when the film programme begins. This doesn't seem to bother anyone. The first two loops over the airfield and the city may meet with a scattering of interest, but when the plane gains height and reaches the limitless of the sky after passing through thick layers of fog, this scattered interest is lost. Cloud landscapes in the light of the rising sun, the endless distances of Siberia, the icebergs of Labrador, with the eternal line of the curved horizon enthroned above them — all this glides past unseen. Meanwhile, that mixture of weariness, time loss, food, confinement, infantilism and flickering screens, characteristic of transcontinental flights, has established itself in the belly of the plane.

Travelling has changed its character. Whatever experiences it may have in store, the view from the window no longer forms its organizing visual principle. This is partly merely an effect of speed: when high-speed trains hurtle through the landscape like projectiles, the eyes tire at the rapid change of tunnel sections

Nachruf auf den Horizont[1]

Einer von vielen möglichen Fehlern, die man beim Reisen machen kann, besteht darin, einen Langstreckenflug nicht rechtzeitig zu reservieren. Dann muss man sich in einen der verbliebenen mittleren Sitze zwängen und tatenlos zusehen, wie sich die Kabine kurz nach dem Start in eine Dunkelkammer verwandelt. Nach und nach werden nämlich die Rolleaus der Fenster heruntergezogen, sei es, weil die Fluggäste an den Fensterplätzen von der Sonne geblendet werden, sei es, dass sie schlafen wollen, sei es aus anderen, schwerer zu ermittelnden Gründen. In manchen neueren Maschinen gehen die Fensterschieben automatisch herab, wenn das Filmprogramm anfängt. Das scheint niemanden zu stören. Die ersten zwei Schleifen über den Flughafen und die Stadt mögen noch einer zerstreuten Anteilnahme begegnen, aber wenn das Flugzeug an Höhe gewinnt und durch dichte Nebelschwaden hindurch in die Grenzenlosigkeit des Himmels eintaucht, verliert sich diese zerstreute Aufmerksamkeit. Wolkenlandschaften im Sonnenaufgang, die endlosen Weiten Sibiriens, die Eisberge vor Labrador, darüber thronend die ewige Linie des gekrümmten Horizonts — all das gleitet ungesehen vorbei. Im Bauch der Maschine hat sich während dessen jene Mischung aus Mattigkeit, Zeitverlust, Essen, Enge, Infantilisierung und flimmernden Bildschirmen hergestellt, wie sie für Weltreisen charakteristisch geworden ist.

Das Reisen hat seinen Charakter verändert. Welche Erfahrungen es auch immer bereithält, der Blick aus dem Fenster bildet nicht mehr sein organisierendes visuelles Prinzip. Das ist zum Teil

1) Erschienen in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 24. 12. 2004, S. 45; Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung der *Neuen Zürcher Zeitung*

1) From the *Neue Zürcher Zeitung* of 24/12/2004, p. 45 Reprinted with kind permission of the *Neue Zürcher Zeitung*

schlicht ein Effekt von Geschwindigkeit: Wenn Hochgeschwindigkeitszüge wie Projektile durch die Landschaft geschossen werden, ermüden die Augen am schnellen Wechsel von Tunnelabschnitten und zerhackten Landschaftssegmenten. Überdies ist der kontemplative Fensterblick unter den Druck einer wachsenden Medienkonkurrenz geraten; Displays aller Art haben nicht nur eine schneller getaktete Abwechslung zu bieten, ihre Bildwelten sind auch klarer codiert und genießen inzwischen den größeren kulturellen Kredit. Die Bildsprache großer Landschaften dagegen hat als gesunkenes Kulturgut ihren Rückzugsort in Fotobänden und Tourismusprospekten gefunden. In der täglichen Wahrnehmungsökonomie spielt sie nur zitathaft, als Erinnerung an vergangene Ekstasen, noch eine Rolle.

Seit ihren Anfängen im 17. Jahrhundert geht die Geschichte der Landschaftsästhetik mit einer Geschichte der Fortbewegungsmittel und der Medien einher. Die Postkutschen, das erste öffentliche Transportsystem in Europa, ruckeln zu gemächlich über schlecht gepflasterte Straßen, um die Idee eines zusammenhängenden Landschaftsraumes aufrufen zu können. »Das Kutschen-Fenster stellet mir / Stets eine neue Schilderey, / Von einer stets erneuten Landschaft, für«, dichtet BARTHOLD HEINRICH BROCKES, einer der Pioniere der frühaufklärerischen Landschaftspoesie. »Es giebt des Fensters vordrer Theil / Mir eben so viel Gegenwürff' in Eil, / Als mir das hintre raubt.« Die Blicke aus dem Kutschenfenster sind hier das Vehikel einer »Rahmenschau« (AUGUST LANGEN), die den Betrachter von der Landschaft distanziert und nach dem Vorbild der Vedute Einzelbild an Einzelbild fügt. Es ist eines der großen kulturellen Projekte der Schwellenepoche um 1800, den freien, rahmenlosen, ungeschützten Blick in die den Betrachter umgebende Landschaft zu suchen und ihm kognitiv standzuhalten. »Öffne die Augen«, ließe sich der ästhetische Imperativ jener Zeit umschreiben, der seine höchste Erfüllung im Panoramablick findet. Ein neuer Enthusiasmus des Sehens richtet sich auf die Erhabenheit der Natur — geschult an den Panorama-Rotunden, die als städtische Attraktion aufgebaut werden und den überwältigten Betrachter in das 360°-Gemälde einer Stadt oder historischen Feldschlacht versetzen. Es wird zu einem frühen massentouristischen Ritual, sich von Anhöhen und Berggipfeln der Überfülle, ja dem angstvoll-beglückenden Schwindel des ungehinderten Blicks zum Horizont hin zu überlassen.

In politischer Hinsicht bezog sich das Training des Land-

and chopped-up segments of countryside. Apart from this, the contemplative view from the window is now under pressure from the growing competition of the media. Displays of all kinds not only have a rapidly-phased variety to offer, their picture worlds are also more clearly encoded and meantime also enjoy the greater cultural credit. The picture-language of larger landscapes, on the other hand, has, as sunken cultural capital, found its place of retreat in volumes of photographs and tourist brochures. In the daily economy of perception it only plays a quotation-like part, as a memory of past ecstasies.

Since its beginnings in the 17th Century, the history of landscape aesthetics has been accompanied by a history of means of transport and of the media. Post coaches, the first form of public transport in Europe, jolt over badly-paved roads too unhurriedly to call up the idea of a continuous landscape space. »The coach window always gives me a new presentation of a continually renewed landscape« says a poem by BARTHOLD HEINRICH BROCKES, one of the pioneers of the landscape poetry of the era of the early Enlightenment. »The front part of the window hurriedly gives me as many outlines as the rear part takes away from me.« The views from the coach window are here the vehicle for a »framework show« (AUGUST LANGEN) which distances the observer from the landscape and where one single picture follows the other, as in a veduta. It is one of the great cultural projects of the threshold epoch of around 1800, seeking the free, unframed, unprotected view of the landscape surrounding the observer and holding it cognitively. »Open your eyes!« is one way of paraphrasing the aesthetic imperative of that time, which had its highest fulfilment in the panoramic view. A new enthusiasm for seeing is directed towards the eminence of nature — schooled in the panoramic rotundas built as municipal attractions and placing the overwhelmed viewer within the 360°-degree painting of a city or historical battle. It becomes an early ritual of mass tourism, giving yourself up to the view from heights and mountain peaks in profusion, even to the fearful-happy-making dizziness of the unhindered view to the horizon.

From a political standpoint, the training of the landscape view referred to overcoming the circumstances marked by the close view of the local, small state and instead adjusting the imagination of the observer to the then new idea of a national environmental order of greater dimensions. In the course of the same

process, the observer of the landscape was to be constituted as a political subject. The panoramic view was an imitation of God's omniscience, and as a result, that of the monarch's power; its democratization meant that now all citizens could have a part in the elevated position of the sovereign. This national subtext marks the culture of the landscape monuments, especially of the late 19th Century. In Germany, this becomes plausible by the many viewing towers — often still called Bismarck towers today — of the period of the foundation of the empire. And without the ever-growing network of railways, not only the infrastructural basis for the project of a national state would have been missing, but also the possibility of its aesthetic synthesis regarding the traveller. The routes of the German Reichsautobahnen with their numerous curves show how consciously the planners calculated the exchange of energy between experience of the landscape and national identity.

But however political the landscape was which the citizen, roused to enthusiasm for nature, perceived - the appeal »Open your eyes!« must still have had a more general sense. For with the beginning of industrialization, the necessity arises in quite an elementary way of adjusting perception and feeling to the demands of a noticeably mobile society. The precept of extroversion goes hand in hand with a spreading motor restlessness, of which the hero of romantic poetry has become the symbol, and who is unable to endure confinement and standstill, irresistibly driven out into foreign parts, although he is really in search of his lost home.

For the feeling for landscape of this new, motor-restless type of character, the horizon forms a key motif. The horizon is a new perspective borderline which makes the act of removing borders always into an accompanying thought — attracting him into a distance, alluring, uncertain, linkable to religious hopes, awaking longing, challenging him to contravention. For a certain historical period, the motif of flight to the horizon served as a space symbol of a world in movement, drawing a part of its energy from translating Christian expectations of salvation into utopias of the future, far from the earth. Put another way, Romanticism fires the mobilization of industrial society with fantasies, for which landscape dreams are a favoured vehicle.

The Modern, however, is a romantic and an anti-romantic project in equal parts. It continues to dream the romantic dream and, on the other hand, slaves away at its thorough disillusioning. In landscape aesthetics, this has the effect of a desolation of

schaftsblicks darauf, die Nahsicht auf örtliche, kleinstaatlich geprägte Verhältnisse zu überwinden und stattdessen die Imagination des Betrachters auf die damals neue Idee einer nationalen Raumordnung von größeren Maßstäben einzustellen. Im gleichen Prozess sollte sich der Landschaftsbetrachter als politisches Subjekt konstituieren. Der Panoramablick ahmt ja die Allsicht Gottes und, in seinem Gefolge, des Monarchen nach; seine Demokratisierung bedeutet, dass an der erhöhten Position des Souveräns nun alle Bürger teilhaben können. Dieser nationale Subtext prägt die Kultur der Landschaftsdenkmäler besonders des späteren 19. Jahrhunderts. In Deutschland wird das sinnfällig durch die vielen Aussichtstürme — bis heute oft Bismarcktürme genannt — der Reichsgründungszeit. Und ohne das immer weiter ausgreifende Eisenbahnnetz hätte dem Projekt Nationalstaat nicht nur die infrastrukturelle Grundlage gefehlt, sondern auch die Möglichkeit zu seiner ästhetischen Synthesis im Blick des Reisenden. Noch die kurvenfreudige Streckenführung der deutschen Reichsautobahnen belegt, wie bewusst die Planer mit dem Energieaustausch zwischen Landschaftserlebnis und nationaler Identifikation kalkuliert haben.

Doch so sehr die Landschaft, auf die der Blick des zum Naturenthusiasmus erweckten Bürgers fiel, eine politische war — der Appell »Öffne die Augen« hatte wohl noch einen allgemeineren Sinn. Denn in ganz elementarer Weise entsteht mit Beginn der Industrialisierung die Notwendigkeit, das Wahrnehmen und Empfinden auf die Erfordernisse einer zusehends mobilen Gesellschaft einzustellen. Das Gebot zur Extrovertiertheit geht mit einer um sich greifenden motorischen Unruhe einher, deren Sinnbild der Held romantischer Dichtungen geworden ist, der Enge und Stillstand nicht zu ertragen vermag und den es unwiderstehlich in die Fremde hinaustreibt, obwohl er sich doch eigentlich auf der Suche nach seiner verlorenen Heimat befindet.

Für das Landschaftsgefühl dieses neuen, motorisch unruhigen Charaktertyps bildet der Horizont ein Schlüsselmotiv. Der Horizont ist eine perspektivische Grenzlinie, die den Akt der Entgrenzung immer schon mitdenken lässt — die anzieht, in eine verheißungsvoll unbestimmte, mit religiösen Hoffnungen verknüpfbare Ferne lockt, Sehnsucht weckt, zur Überschreitung auffordert. Für eine bestimmte historische Periode dient das Motiv der Horizontflucht als Raumsymbol für eine in Bewegung geratene Welt, die einen Teil ihrer Energie daraus schöpft, christliche Heilserwar-

tung in Utopien irdischer Ferne und Zukunft zu übersetzen. Anders formuliert: Die Romantik befeuert die Mobilisierung der Industriegesellschaft mit Phantasien, und Landschaftsträume sind ein bevorzugtes Vehikel dafür.

Die Moderne indessen ist zu gleichen Teilen ein romantisches und gegenromantisches Projekt. Sie träumt den romantischen Traum weiter und arbeitet sich andererseits an dessen tiefgreifender Ernüchterung ab. Landschaftsästhetisch schlägt sich das in einer Verödung der Imaginationsweisen nieder, in denen Ferne aufscheint. Dazu muss nur der Akzent auf die andere Seite der Horizonterfahrung verschoben werden: die Erfahrung, dass sich die immerfort überschrittene Grenze stets von neuem schließt; dass das ahnungsvoll Neue sich bei näherem Hinsehen in die ewige Wiederkehr des Gleichen verwandelt; dass in die Ferne streben heißt, den Traum von der Ferne zerstören.

Jetzt gelangt die Erkenntnis zu ihrem Recht, dass man in der Verfolgung des Horizonts am Ende mit fataler Notwendigkeit zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Paradoxer Weise setzt gerade die globale Expansion dem Utopismus des Horizonts in der Moderne ein Ende. Denn der Globus ist, wie nun immer unabweisbarer wird, endlich und rund. Nicht bloß den Abenteurern in HERMAN MELVILLES Roman *Moby Dick* tut sich der schreckliche Verdacht auf, dass die Erdkugel, des Geheimnisses der Ferne beraubt, zu einer »leeren Null« zusammenschrumpfen könnte, kreisförmig und bedeutungslos wie eine Geldmünze, »nur gut, sie in Fuhren zu verkaufen wie die Hügel bei Boston und damit Sumpfland in der Milchstraße aufzufüllen«.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert reagieren die wahren Liebhaber des Reisens auf diesen Zusammenbruch des Spannungsgefälles zwischen Nähe und Ferne, indem sie den Vorhang vor dem Fenster zuziehen und sich nach dem Vorbild BAUDELAIRES in die künstlichen Paradiese ihrer Einbildungskraft versenken. Wenig später kommt die Alternative auf, ins Kino zu gehen. Die Erfahrung der Ferne wandert ins Virtuelle, und dieser Prozess verstärkt sich, je mehr und weiter Menschen reisen.

Reisen und Sehen beginnen sich wieder zu trennen. Zwar wird für bestimmten Funktionen ein auf extreme Geschwindigkeiten und kurze Reaktionszeiten abgerichteter Blick trainiert — ein Training, dessen Schauplatz das Cockpit ist, Schaltzentrale und zugleich Symbol einer totalen kinetischen Raumbeherrschung. Aber das hat mit dem Bestreben, auf visuellem Weg räumliche

the manner of imagination, in which distance appears. For this, the accent must merely be pushed to the other side of experiencing the horizon: the experience that the continually crossed border always closes itself again; that the New, full of presentiment, changes on closer examination into the eternal repetition of the Same; that striving for the distance means destroying the dream of the distance.

Now recognition achieves its right in that, by pursuing the horizon, we return with fatal necessity to our point of departure in the end. Paradoxically, it is global expansion which ends the utopianism of the horizon in the modern. For the globe is finite and round, a fact which now becomes more and more irrefutable. It is not only the adventurers in HERMAN MELVILLE'S novel *Moby Dick* in whom the horrible suspicion arises that the globe, robbed of its secrets of distance, might shrink to an »empty zero«, as round and void of significance as a coin, »only good to be sold in cartloads like the hills near Boston to fill up the marshes in the Milky Way.«

Towards the end of the 19th Century, the true lovers of travelling reacted to this collapse of the tension difference between near and far by drawing the curtain across the window and following BAUDELAIRE'S example by sinking into the artificial paradises of their imagination. A little later the alternative arose of going to the cinema. The experience of distance turned into the virtual, and this process increased, the more and the further people travelled.

Travelling and seeing begin to separate again. Admittedly, the view is trained for certain functions to extreme speeds and short reaction times — a training whose stage is the cockpit, control centre and at the same time symbol of a total kinetic mastering of space. But that has now hardly anything to do with the striving to establish spatial totality in a visual manner and thereby at the same time assuring yourself of your own subjectivity. At any rate, cultural expectations are no longer directed at the cognitive ability of the traveller in a simultaneous show over cities and countries, nor at travel as a national educative event or an individual ›Bildungsroman‹. Globalization knows no territories which the observer can visualize in the form of landscape spaces. And anyway, it does not provide for the Olympic position of such an observer.

In this way, the horizon utopias which have marked the rise to the modern also lose their significance. Anyone who has travelled beyond the horizon too often will no longer believe the frontier myth of the boundless ability of all borders to be crossed. He

must come to terms with a planet getting smaller, the spherical form of which makes every urge forwards to return, changing, on itself. Recursion, not transgression, is from now on the law of motion for this world. It demands new heroes, who no longer roam far afield, but who have, as it were, returned, and now, with open eyes, are very good at living with the given dependence.

Ganzheit zu stiften und sich dabei zugleich der eigenen Subjektivität zu vergewissern, kaum noch etwas zu tun. An das kognitive Vermögen des Reisenden zu einer Simultanschau über Städte und Länder richten sich jedenfalls keine kulturellen Erwartungen mehr, ebensowenig an das Reisen als nationalpädagogische Veranstaltung oder individueller Bildungsroman. Die Globalisierung hat keine Territorien, die sich der Betrachter in Gestalt von Landschaftsräumen vergegenwärtigen kann. Sie sieht ohnehin die olympische Position eines solchen Betrachters nicht vor.

Damit verlieren auch die Horizont-Utopien, die den Aufbruch zur Moderne geprägt haben, ihre Bedeutung. Wer zu oft hinter den Horizont gefahren ist, wird dem Frontier-Mythos von der grenzenlosen Überschreitbarkeit aller Grenzen keinen Glauben mehr schenken. Er muss sich mit einem kleiner werdenden Planeten begnügen, dessen Kugelgestalt jeden Vorwärtsdrang verändernd in sich selbst zurücklaufen lässt. Rekursion, nicht Transgression heißt fortan das Bewegungsgesetz dieser Welt. Es fordert neue Helden, die nicht mehr in die Ferne schweifen, sondern gleichsam wieder zurückgekehrt sind und sich, offenen Auges, auf ein Leben in den gegebenen Abhängigkeiten verstehen.

ALBRECHT KOSCHORKE

Philosophische Bedeutungen von ›Horizont‹

Unser heutiger Sprachgebrauch kennt zahllose metaphorische Verwendungen des ›Horizonts‹, d.h. ursprünglich jener Grenzlinie, bis zu der unser freier Blick vorzudringen vermag und die für gewöhnlich auf der Grenze zwischen Erde und Himmel liegt. Im Visuellen ist das Phänomen vertraut und klar: Wer z.B. auf einem hohen Berg steht und seinen Blick umherschweifen lässt, hat einen viel weiteren Horizont, d.h. viel ausgedehntere Sichtbarkeitsgrenzen, als wer in einem von hohen Bergen umschlossenen Tal sein Auge in die Weite zu richten versucht. Aber was besagt eigentlich diese Reichweite des Blickes, wenn man sie metaphorisch vom Visuellen aufs Geistige überträgt? Was soll es z.B. heißen, wenn jemand sagt, etwas gehe »über seinen Horizont«? Und wie lässt sich z.B. die Rede von Menschen verteidigen, wenn sie in der Regel für sich selbst einen ›großen‹ oder ›weiten Horizont‹ beanspruchen, während sie anderen einen eher ›engen‹ oder ›kleinen Horizont‹ zuschreiben? Und was wird etwa aus dem KONRAD ADENAUER zugeschriebenen Bonmot »Wir leben alle unter dem gleichen Himmel, aber wir haben nicht alle den gleichen Horizont«, wenn man es kritisch unter die Lupe nimmt? Die folgenden Analysen zeigen, dass es sich bei den genannten gebräuchlichen metaphorischen Verwendungen von ›Horizont‹ gleichsam um gesunkenes Kulturgut handelt, das aus der neuzeitlichen Philosophie in den öffentlichen Sprachgebrauch vorgedrungen ist. Und sie zeigen, dass es keineswegs so klar ist, wofür die Metaphern jeweils stehen.

Der Ausdruck ›Horizont‹ stammt vom griechischen Verb

Philosophical Meanings of ›Horizon‹

Our use of language today knows innumerable metaphorical ways in which ›horizon‹ is employed, i.e. originally that border line to which our free view may penetrate, and which usually lies at the border between earth and sky. Visually, the phenomenon is well-known and clear; whoever stands on a high hill and lets his gaze wander has a much broader horizon than someone trying to see into the distance from a valley surrounded by high mountains. But what does the range of the view actually mean when transferred metaphorically from the visual to the spiritual? What, for example, does it signify when someone says that something is »beyond his horizon?« And how can the speech of people be defended who claim for themselves as a rule a ›large‹ or ›broad horizon‹ while ascribing to others rather a ›narrow‹ or ›small horizon‹? And what becomes of the bon mot attributed to KONRAD ADENAUER that »we all live under the same heavens but we do not all have the same horizon« when examined critically? The following analyses show that the metaphorical uses of ›horizon‹ called ›usual‹ are, so to speak, a matter of lost cultural assets which have made their way from modern philosophy into public speech usage. And they show that what each metaphor represents is by no means so clear.

The expression ›horizon‹ comes from the Greek verb »horizein«, meaning ›to separate‹, ›to fence off‹ and was originally used in the astronomy of antiquity, where it is first of all only used as an adjective, e.g. with ARISTOTLE (384-322 B.C.) as the »circle limiting« every distant view (horizôn kyklos), which changes with

every location, making visible different phenomena each time. Gradually, the expression became an independent noun as a term for that ›limit line‹ dividing the perceptible field of vision from the no longer visible. In the history of philosophy, the word was given very different meanings through its use as a metaphor, of which only the most important are to be explained in the following.

First of all, the horizon, in the Neo-Platonically-inspired Christian, Jewish and Arabian tradition of the Middle Ages, was the name for that metaphysical border separating equally the vertical of being into the two hemispheres of the temporal and the eternal. Correspondingly, in the 9th Century *Book of Causes (›Liber de causis‹),* originally Arabic, later translated into Latin, it says that the soul is located »in the horizon below eternity and above time (in orizonte aeternitatis inferius et supra tempus)«. WILLIAM OF AUVERGNE (1180-1249) interprets this »horizon between eternity and time assumed by the philosophers (horizon aeternitatis et temporis, quem ponunt Philosophi)« as follows: the soul is »positioned by the power of the nobility of its creation upon the border between two worlds and on the line separating two regions (posita est ipsa nobilitate suae creationis in horizonte duorum mundorum, et in confinitate duarum regionum)«. DANTE ALIGHIERI (1265-1321) finally lends this metaphysical concept of the horizon of being a certain turn into the anthropological by identifying human beings themselves with the horizon instead of the soul. »Among all beings, man alone holds the centre between the transient and the indestructible; for this reason he is fittingly compared by philosophers to the horizon which forms the centre between two hemispheres (homo solus in entibus tenet medium corruptibilium et incorruptibilium; propter quod recte a philosophis adsimilatur horizonti, qui est medium duorum hemisphaeriorum)«.

»Horizon« gains quite a different meaning in modern philosophy, namely one to do with the theory of recognition. For this tradition, the horizontalness of the spirit says that there can be no total perspective for anyone, but that all recognition is bound up with the limitedness of a perspective. From this basic thought also come the metaphorical uses mentioned at the beginning. GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646-1706) may well have been the first to transfer the concepts of the ›point of view‹ and the ›perspective‹, taken from visual perception, to recognition on the spiritual-intellectual level. Here, each individual reflects the world

›horizein‹, d.h. ›abtrennen, abgrenzen‹, und wird ursprünglich in der antiken Astronomie verwendet, wo er zunächst nur als Adjektiv gebräuchlich ist, z.B. bei ARISTOTELES (384-322 v.Chr.) als der jeden Fernblick »begrenzende Kreis (horizôn kyklos)«, der sich mit der Ortsveränderung wandelt und jeweils andere Phänomene sichtbar werden lässt. Allmählich verselbstständigt sich der Ausdruck zum Substantiv und bezeichnet jene ›Grenzlinie‹, die das Feld des visuell einsehbaren Gesichtskreises vom nicht mehr Einsehbaren scheidet. In der Geschichte der Philosophie wurden dem Wort durch metaphorische Verwendungen sehr unterschiedliche Bedeutungen beigelegt, von denen im Folgenden nur die wichtigsten Begriffe erläutert werden sollen.

Zunächst bezeichnet in der neuplatonisch inspirierten christlichen, jüdischen und arabischen Tradition des Mittelalters der Horizont jene metaphysische Grenzscheide, die gleichsam die Vertikale des Seienden in die beiden Hemisphären des Zeitlichen und des Ewigen auftrennt. Entsprechend heißt es erstmals im ursprünglich arabischen und später ins Lateinische übersetzten *Buch der Ursachen (›Liber de causis‹)* des 9. Jahrhunderts, die Seele befinde sich »im Horizont unterhalb der Ewigkeit und oberhalb der Zeit (in orizonte aeternitatis inferius et supra tempus)«. WILHELM VON AUVERGNE (1180-1249) deutet diesen »Horizont zwischen Ewigkeit und Zeit, den die Philosophen annehmen (horizon aeternitatis et temporis, quem ponunt Philosophi)«, folgendermaßen: Die Seele sei »kraft des Adels ihrer Schöpfung auf der Grenzscheide zweier Welten und an der Trennlinie zweier Bereiche positioniert (posita est ipsa nobilitate suae creationis in horizonte duorum mundorum, et in confinitate duarum regionum)«. DANTE ALIGHIERI (1265-1321) verleiht schließlich diesem metaphysischen Begriff des Seinshorizontes eine gewisse Wendung ins Anthropologische, indem er statt der Seele nun den Menschen selbst mit dem Horizont identifiziert: »Unter den Wesen hält allein der Mensch die Mitte zwischen dem Vergänglichen und dem Unzerstörbaren ein; deshalb wird er von den Philosophen zutreffend mit dem Horizont verglichen, der die Mitte zweier Halbkugeln bildet (homo solus in entibus tenet medium corruptibilium et incorruptibilium; propter quod recte a philosophis adsimilatur horizonti, qui est medium duorum hemisphaeriorum)«.

Eine ganz andere, nämlich erkenntnistheoretische Bedeutung gewinnt ›Horizont‹ in der neuzeitlichen Philosophie. Für diese Tradition besagt die Horizonthaftigkeit des Geistes, dass

es für niemanden einen totalen Überblick geben kann, sondern dass alles Erkennen an die Beschränktheit einer Perspektive gebunden ist. Diesem Grundgedanken entstammen auch die eingangs genannten heutigen metaphorischen Verwendungsweisen. GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646-1706) dürfte der erste gewesen sein, der die aus der visuellen Wahrnehmung gewonnenen Begriffe des ›Blickpunktes‹ und der ›Perspektive‹ auch auf die geistig-intellektuelle Erkenntnis übertrug: Hiernach spiegelt jedes Individuum die Welt gemäß der Serie seiner besonderen Standorte. Das heißt aber auch, dass jedes Individuum, ähnlich seinem begrenzten visuellen Gesichtskreis, einen geistigen ›Horizont‹ hat, der die Grenzen seines prinzipiellen Wissenkönnens markiert. Die für die erkenntnistheoretische Verwendung der Horizontmetapher grundlegende Analogie besagt demnach folgendes: Ähnlich wie in der visuellen Wahrnehmung der Horizont die Reichweite des Blickes beschreibt, die kleiner oder größer sein kann, so gibt es auch bei der intellektuellen Erkenntnis durch abstrakte Begriffe eine spezielle Reichweite, die endlich ist und nicht überschritten werden kann. Die uns überlieferten Leibnizschen Schriften zu diesem »Horizont der menschlichen Lehre (L'horizon de la doctrine humaine)« widmen sich jedoch nicht den individuellen Intellektualitätsgrenzen kleinerer und größerer Geister, sondern setzen den Horizont mit der Begrenztheit der durchschnittlichen geistigen Erfassungskapazität der gegenwärtig lebenden Menschen gleich und messen diesen Geistesumfang rein quantitativ daran, wieviele Sätze mit wievielen Buchstaben ein Mensch im Laufe seines Lebens nacheinander lesen könnte. Der von LEIBNIZ errechnete Maximalumfang dieses imaginären Buches, das ein Mensch unter idealen Lektürebedingungen vom Anfang bis zum Ende seines Lebens durchlesen könnte, beträgt 3,65 Billionen Buchstaben.

Ähnlich für erkenntnistheoretische Zwecke verwendet auch ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714-1762) die Horizontmetapher, um damit den stets begrenzten Umfang der Erkenntnis des Menschengeschlechts zu bezeichnen. Seiner Definition zufolge ist »der Horizont (die Sphäre) der menschlichen Erkenntnis die endliche Zahl von Gegenständen aus dem unendlichen Universum der Dinge, die für einen mittelmäßigen menschlichen Geist ... klar erkannt werden können [Horizon (sphaera) cognitionis humanae est finitus materiarum ex universitate rerum infinita numerus, quae mediocri ingenio humano ... possunt clarescere]«. BAUMGARTENS originelle Leistung besteht darüber hinaus in der Un-

according to the series of his particular locations. This also means, however, that each individual has a spiritual ›horizon‹, similar to his limited visual circle of sight, a horizon which marks the boundaries of his theoretical ability to know. The analogy at the basis for the recognition-theoretical use of the metaphor of the horizon therefore says this: in a similar way to the manner in which visual perception of the horizon describes the distance the eyes can reach, which can be smaller or larger, there is also a special distance in intellectual recognition through abstract concepts, a distance which is finite and which cannot be exceeded. The writings of LEIBNIZ handed down to us on this »horizon of human teaching (L'horizon de la doctrine humaine)« are dedicated, however, not to the individual horizon limits of smaller and larger minds, but put the horizon on an equal plane with the limitedness of the average spiritual capacity for comprehension of those presently living, and measure this mind range purely quantatively by the number of sentences and the letters they contain which a person could read one after the other in the course of his life. The maximum capacity of this imaginery book, as calculated by LEIBNIZ, which a person could read under ideal conditions of reading from the beginning to the end of his life, would be 3.65 trillion letters.

ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714-1762) uses the metaphor of horizon in a similar way for purposes of the theory of knowledge, in order to define the constantly limited dimensions of the knowledge of humankind. According to his definition, the »horizon (the sphere) of human knowledge is the finite number of objects from the infinite universe of things which can be clearly recognized by a mediocre human mind [Horizon (sphaera) cognitionis humanae est finitus materiarum ex universitate rerum infinita numerus, quae mediocri ingenio humano...possunt clarescere]«. BAUMGARTEN'S original achievement consists over and above this of differentiating between two complementary horizons of the human being. While the »logical horizon (horizon logicus)« defines the maximum amount of all clear knowledge attainable by comprehension and reason, the »aesthetic horizon (horizon aestheticus)« contains the maximum amount of all clear ideas given in sensual perception and clear thinking. BAUMGARTEN emphasizes that the aesthetic horizon is incomparably more strongly individual or subjective: »In the aesthetic, ... each has his own horizon (in aestheticis...quilibet suum horizontem habet)«. »My aesthetic horizon can limit itself, but also broaden (meus hori-

zon aestheticus potest contrahi, potest dilatari)«.

BAUMGARTEN'S pupil GEORG FRIEDRICH MEIER (1718-1777) contributes to the dissemination of the new knowledge-theoretical use of the horizon concept, and expands the previous definitions by the special horizon of learned knowledge: the »horizon of learned knowledge« is »the epitome of all things..., of which a man can gain knowledge in a learned fashion without disadvantage to his remaining total perfection.«

The differentiation and particularization of the horizon of human knowledge into special partial horizons corresponding to certain kinds of knowledge, which was pursued by BAUMGARTEN and Meier, was carried so far to extremes by IMMANUEL KANT (1724-1804) that historically, after KANT, one can only speak of diverse special meanings of a spiritual horizon. With KANT a normative concept of the horizon is to be distinguished strictly from a descriptive one. From a normative point of view, Kant no longer understands by ›horizon of human knowledge‹ a limit to capacity peculiar to humans, as LEIBNIZ does, but rather a limit to the legitimate use of human reason. This horizon, which delineates the limits of what is objectively discernable, covers the field of sensual visualization, which can be processed by reason into objective experience. The »questions of our pure reason« on the other hand, which cross this legitimate field of possible experience towards imaginary vanishing points of absolutes not given to visualization (the soul, the world, God), lie, according to KANT, »outside this horizon«, so that no objective answers are possible here. While reason, which is directed merely to gaining experience, is not capable of defining the legitimate »limits of its use«, i.e. cannot differentiate between »what may lie within or without its whole sphere«, KANT ascribes to the critique of pure reason intended by him the ability of deciding according to criteria »whether certain questions lie within or without the horizons [of reason]«. While it is the interaction of sensual visualization and categorical reason which, according to this normative concept of the horizon, defines the »absolute and general horizon« of the objectively discernable, the »definition of the private horizon« of humans, which can on principle be registered descriptively, depends according to Kant »on a number of empirical and special considerations, e.g of age, sex, social position, way of life and more of the same. Each particular class of person has its own horizon in regard to its special powers of recognition, purposes and standpoints, every head ac-

terscheidung zweier komplementärer Horizonte des Menschen. Während der »logische Horizont (horizon logicus)« das Umfangsmaximum aller durch Verstand und Vernunft gewinnbaren deutlichen Erkenntnisse bezeichnet, enthält der »ästhetische Horizont (horizon aestheticus)« den maximalen Umfang aller in der sinnlichen Wahrnehmung und im anschaulichen Denken gegebenen klaren Vorstellungen. BAUMGARTEN betont, dass der ästhetische Horizont ungleich stärker individuell oder subjektiv sei: »Im Ästhetischen ... hat jeder seinen eigenen Horizont (in aestheticis ... quilibet suum horizontem habet)«. »Mein ästhetischer Horizont kann sich einschränken, aber auch erweitern (meus horizon aestheticus potest contrahi, potest dilatari)«.

BAUMGARTENS Schüler GEORG FRIEDRICH MEIER (1718-1777) trägt dazu bei, die neue erkenntnistheoretische Verwendung des Horizontbegriffs zu verbreiten, und erweitert die bisherigen Bestimmungen um den Spezialhorizont der gelehrten Erkenntnis: Der »Horizont der gelehrten Erkenntniß« sei »der Inbegrif aller Dinge ..., welche ein Mensch, ohne Nachtheil seiner übrigen gesamten Vollkommenheit, auf eine gelehrte Art erkennen kann«.

Die von BAUMGARTEN und MEIER betriebene Differenzierung und Partikularisierung des menschlichen Bewussteinshorizonts in spezielle Teilhorizonte, die gewissen Arten des Erkennens entsprechen, wird durch IMMANUEL KANT (1724-1804) derart auf die Spitze getrieben, dass man historisch nach Kant eigentlich nur noch von diversen Spezialbedeutungen eines geistigen Horizonts sprechen kann. Bei KANT ist ein normativer Horizontbegriff streng von einem deskriptiven Horizontbegriff zu unterscheiden. In normativer Hinsicht versteht KANT unter dem Horizont der menschlichen Erkenntnis nicht mehr, wie LEIBNIZ, eine dem Menschen eigene Kapazitätsgrenze, sondern vielmehr eine Grenze der legitimen Anwendung der menschlichen Vernunft. Dieser Horizont, der die Grenzen des objektiv Erkennbaren absteckt, umspannt das Feld sinnlicher Anschauung, das vom Verstand zu objektiver Erfahrung bearbeitet werden kann. Die »Fragen unserer reinen Vernunft« hingegen, die dieses legitime Feld möglicher Erfahrung auf imaginäre Fluchtpunkte eines in der Anschauung nicht gegebenen Unbedingten (Seele, Welt, Gott) hin überschreiten, liegen nach KANT »außerhalb dieses Horizonts«, sodass hier keine objektiven Antworten möglich sind. Während der bloß auf Erfahrungsgewinn gerichtete Verstand die legitimen »Grenzen seines Gebrauchs« nicht zu bestimmen vermag, d.h. nicht entscheiden

kann, »was innerhalb oder außerhalb seiner ganzen Sphäre liegen mag«, schreibt KANT der von ihm intendierten Kritik der reinen Vernunft die Fähigkeit zu, nach Kriterien zu entscheiden, »ob gewisse Fragen in seinem [des Verstandes] Horizonte liegen oder außerhalb«. Während es nach diesem normativen Horizontbegriff das Zusammenspiel von sinnlicher Anschauung und kategorialem Verstand ist, welches den »absoluten und allgemeinen Horizont« des objektiv Erkennbaren definiert, hängt nach KANT »die Bestimmung des Privat-Horizonts« der Menschen, der sich grundsätzlich deskriptiv erfassen lässt, »ab von mancherlei empirischen und speciellen Rücksichten, z.B. des Alters, des Geschlechts, Standes, der Lebensart u. dgl. m. Jede besondere Klasse von Menschen hat also in Beziehung auf ihre speciellen Erkenntniskräfte, Zwecke und Standpunkte, ihren besondern, jeder Kopf nach Maaßgabe der Individualität seiner Kräfte und seines Standpunktes seinen eigenen Horizont«. Dieser individuelle geistige Horizont bezeichnet demnach bei KANT nichts anderes mehr als den jederzeit beschränkten Inbegriff von Vorstellungen und Begriffen, den sich jemand zu eigen gemacht hat und der folglich die Grenzen seines Verstehens markiert. Wegen der unaufhebbaren Individualität jedes geistigen Horizontes wäre es »verwegen«, »den Horizont Anderer bestimmen zu wollen, weil man theils ihre Fähigkeiten, theils ihre Absichten nicht genug kennt«. Trotz dieser letztlichen Individualität aller geistigen Horizonte lassen sich doch gewisse typische Horizonte ausmachen, wie z.B. die altersspezifischen Bewusstseinshorizonte »des Kinds«, »des Mannes« und »des Alters«, ferner der kulturabhängige »Horizont des Geschlechts« oder »des Zeitalters«, ja sogar »einer Religion«.

Aus der Vielfalt von Sonderbedeutungen, die die Horizontmetapher seit Mitte des 19. Jahrhunderts in der Philosophie erfahren hat, können zum Schluss nur noch zwei wichtige erläutert werden. Nach WILHELM DILTHEY (1833-1911) ist jedes kulturgeschichtliche System, wie z.B. das Mittelalter, durch einen »abgeschlossenen Horizont« gekennzeichnet. Das, worin »jede solcher Epochen eine Begrenzung findet«, nennt DILTHEY ihren »Lebenshorizont«, d.h. jene »Begrenzung, in welcher die Menschen einer Zeit in bezug auf ihr Denken, Fühlen und Wollen leben«. Gegen diesen Gedanken eines abgeschlossenen kollektiven kulturspezifischen Bewusstseinshorizontes, der insbesondere durch gemeinsame Lebensformen gebildet wird, wendet sich schließlich HANS GEORG GADAMERS (1900-2002) hermeneutische Dynamisierung des Ho-

cording to individuality of its powers and its standpoint«. With KANT therefore, this individual spiritual horizon defines nothing more than the epitome, at any time limited, of ideas and concepts which each has made his own and which, as a result, mark the limits of his understanding. Because of the irrevocable individuality of every spiritual horizon, it would be »foolhardy« »to wish to define the horizon of others, because one does not know enough, in part about their abilities, in part about their intentions«. In spite of this individuality of all spiritual horizons in the last analysis, certain typical horizons can be discerned, such as the age-specific horizon of consciousness »of the child«, »of the man«, »of old age«, further, the culture-dependent »horizon of gender« or »of the times«, even »of a religion«.

From the multiplicity of special meanings experienced in philosophy by the metaphor of the horizon since the middle of the 19th Century, two important ones can be explained at the end. According to WILHELM DILTHEY (1833-1911), each culturally historical system, e.g. the Middle Ages, is marked by a »closed horizon«. DILTHEY calls that which »gives each of such epochs a limit« their »horizon of life«, i.e. that »limitation in which the people of an epoch live regarding their thinking feeling and wanting«. In contrast to this idea of a closed, collective, culture-specific horizon of consciousness, formed particularly by a common way of life, HANS GEORG GADAMER (1900-2002) opposes his hermeneutic speeding-up of the concept of horizon. Although GADAMER defines all understanding as »horizon melting«, e.g. between that of an antique author and his modern reader, he makes it clear that »there is as little a present horizon in itself as there are historical horizons which were to be achieved. Rather, understanding is always the process of the melting of such horizons which supposedly exist for themselves.« Consequently, the »art of historic comprehension« does not consist of »learning how to put yourself into alien horizons«. »The horizon is rather something into which we wander and which wanders with us. Those who are mobile shift the horizon for themselves.«

rizontbegriffs. Obwohl GADAMER alles Verstehen als »Horizontverschmelzung« definiert, z.B. zwischen dem eines antiken Autors und seines modernen Lesers, stellt er doch klar: »Es gibt so wenig einen Gegenwartshorizont für sich, wie es historische Horizonte gibt, die man zu gewinnen hätte. Vielmehr ist Verstehen immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte.« Folglich besteht die »Kunst des historischen Verstehens« nicht darin, »dass man lerne, sich in fremde Horizonte zu versetzen«. »Der Horizont ist vielmehr etwas, in das wir hineinwandern und das mit uns mitwandert. Dem Beweglichen verschieben sich die Horizonte.«

HUBERTUS BUSCHE

JO ACHERMANN

WILLIAM BRAUHAUSER

ANTONIO CALDERARA

YVON CHABROWSKI

BERND HALBHERR

LEIKO IKEMURA

IZIMA KAORU

NORVIN LEINEWEBER

TAKESADA MATSUTANI

RUNE MIELDS

HARALD NAEGELI

GABOR ÖSZ

JOHANNES S. SISTERMANNS / LEO HOFMANN

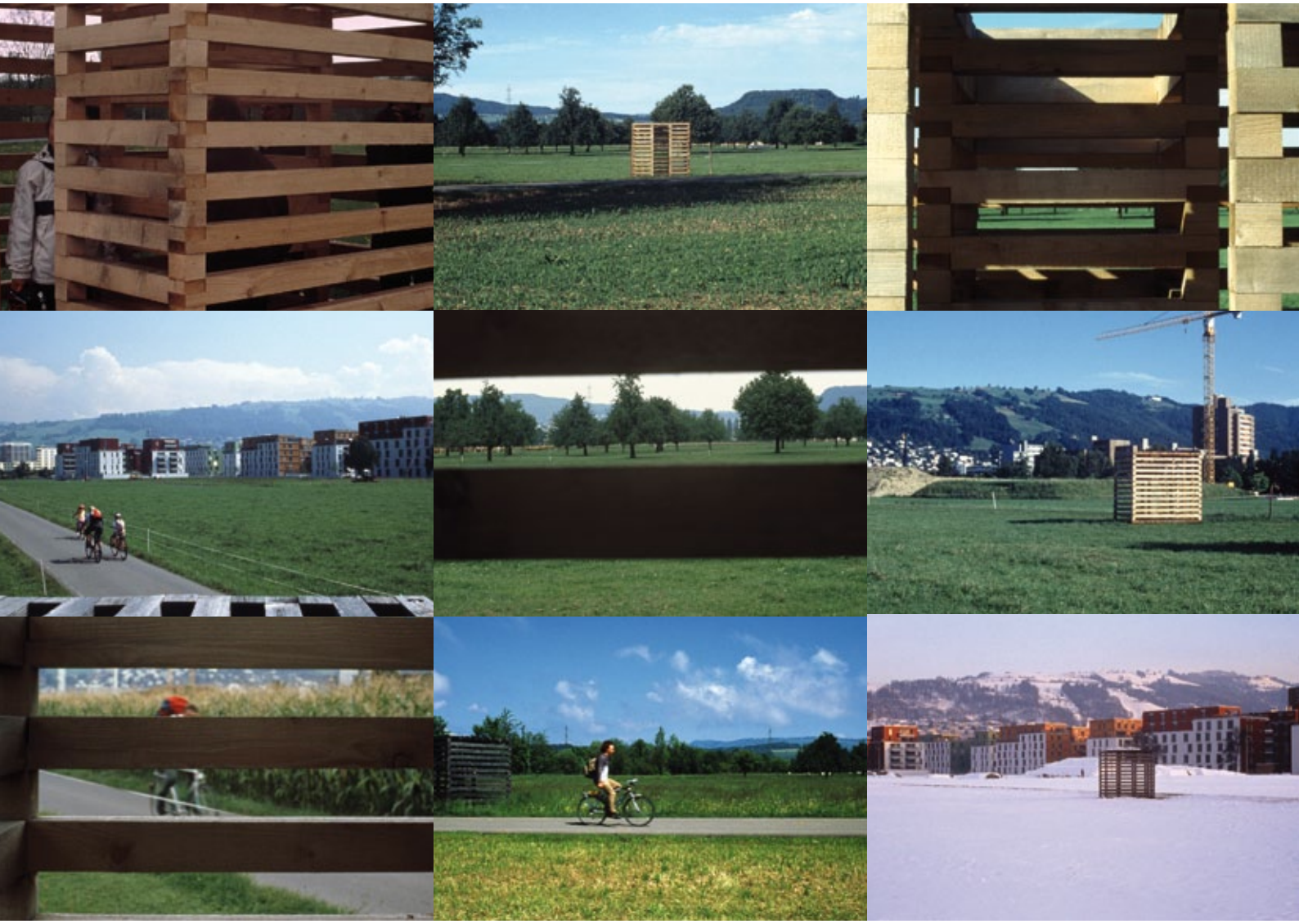
PETER SOMM

DIEUWKE SPAANS

HIROSHI SUGIMOTO

JO ACHERMANN

Horizont-Verflechtung, 2003-05
5 Skulpturen
Fichtenholz
250 × 250 × 250 cm
4. Skulptur, Schleifeweg/Eichwaldstrasse



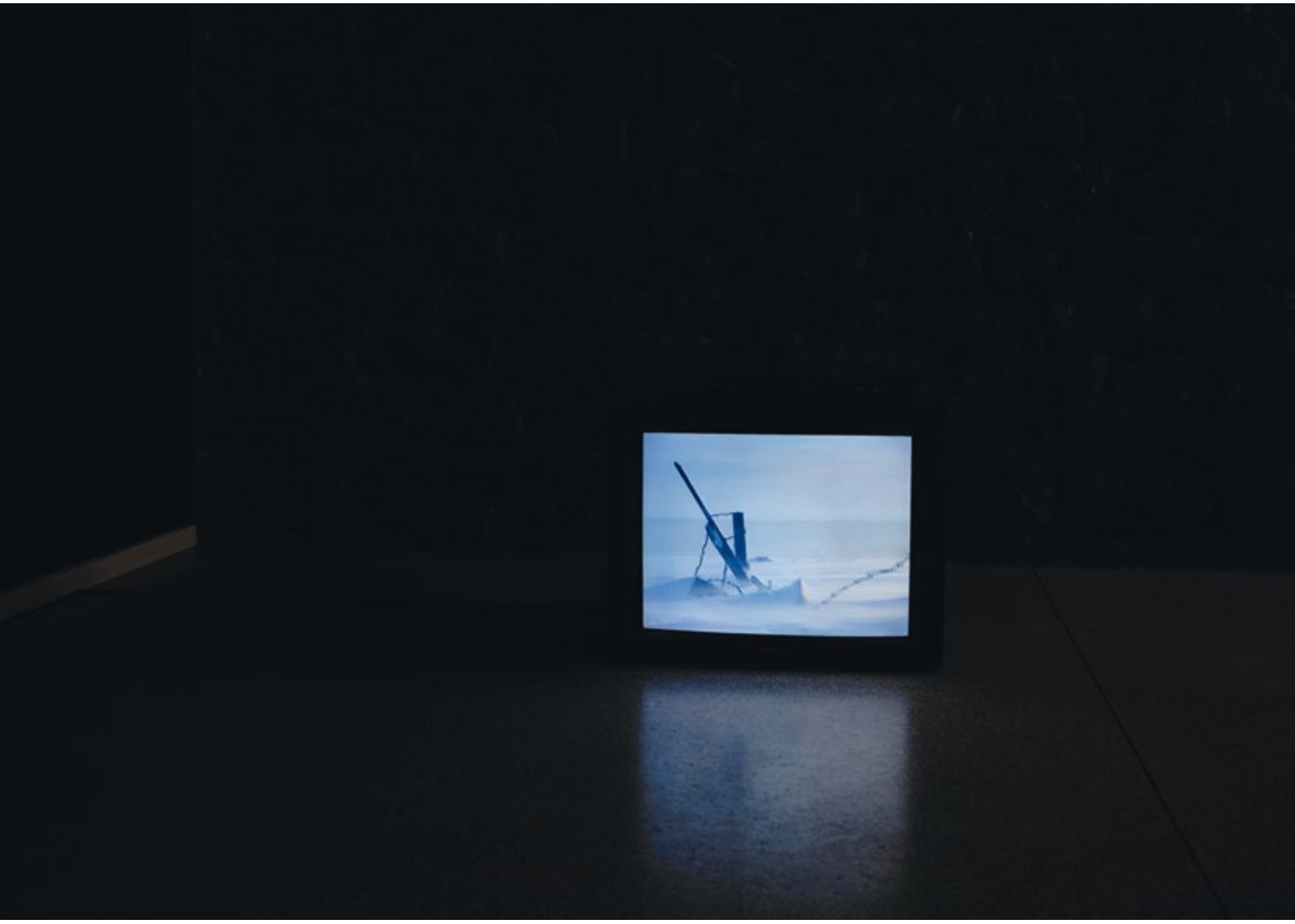
WILLIAM BRAUHAUSER

Raumlandschaft 20, 1987
58 × 335 × 126 cm
Edelstahlrohr ø 40 mm

ANTONIO CALDERARA

Orrizonti, 1968
6 Serigraphien VIII/XII
je 74,5 × 60 cm

Courtesy Galerie Smudajescheck, Ulm



YVON CHABROWSKI

Sun, 2011/12
Videoinstallation, Loop
00:42 min
Farbe, ohne Ton
Projektionsgröße variabel

Land, 2011/12
Videoinstallation, Loop
00:05 min
Farbe, ohne Ton
Projektionsgröße variabel

Diagonal, 2011/12
Videoinstallation, Loop
00:05 min
Farbe, ohne Ton
Monitor variabel
Installationsansicht:
Heidelberger Kunstverein, 2012

00:00:01

00:00:10

00:00:25

00:00:34

00:00:42

00:00:01

00:00:02

00:00:03

00:00:04

00:00:05

00:00:01

00:00:02

00:00:03

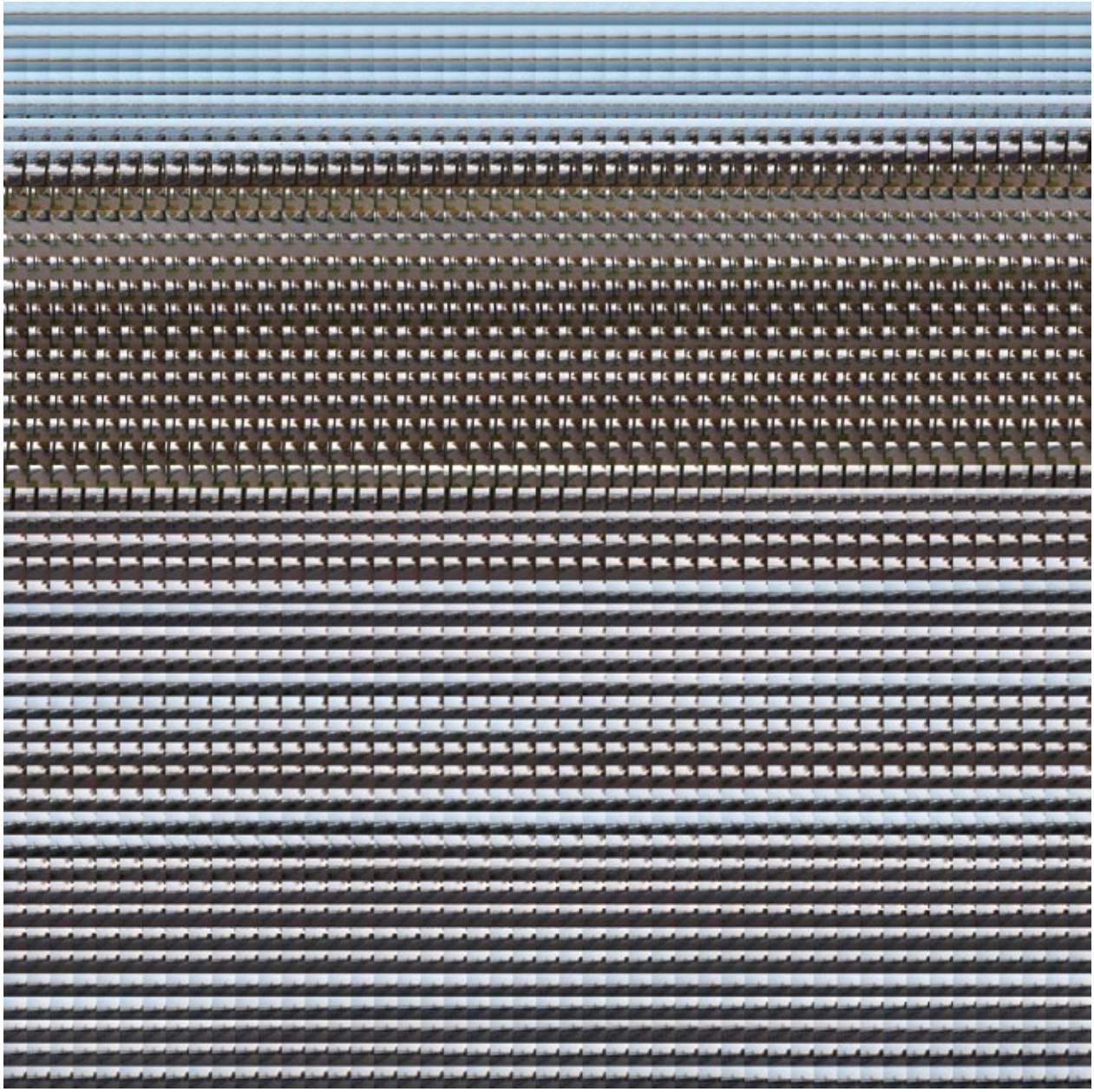
00:00:04

00:00:05

BERND HALBHERR

Jeju Forest, 2010
C-Print
mit Kunststoff beschichtet
Mixed Media
ø 50 cm

Bonn 1, 2014
C-Print
Diasec
70 × 70 cm



LEIKO IKEMURA

Orange Horizon, 2007
M-07-71
Tempera auf Jute
60 × 70 cm

Nightscape, 2007
M-07-73
Tempera auf Jute
60 × 70 cm

IZIMA KAORU

One Sun (Nordkapp 4), 2009
C-Print
Diasec
ø 120 cm

Courtesy Van der Grinten Galerie, Köln

NORVIN LEINEWEBER

Konspekt 8 (Perspektivische Skizze) 2014
Holz, Nessel, Marmorputz
90 × 90 × 5 cm

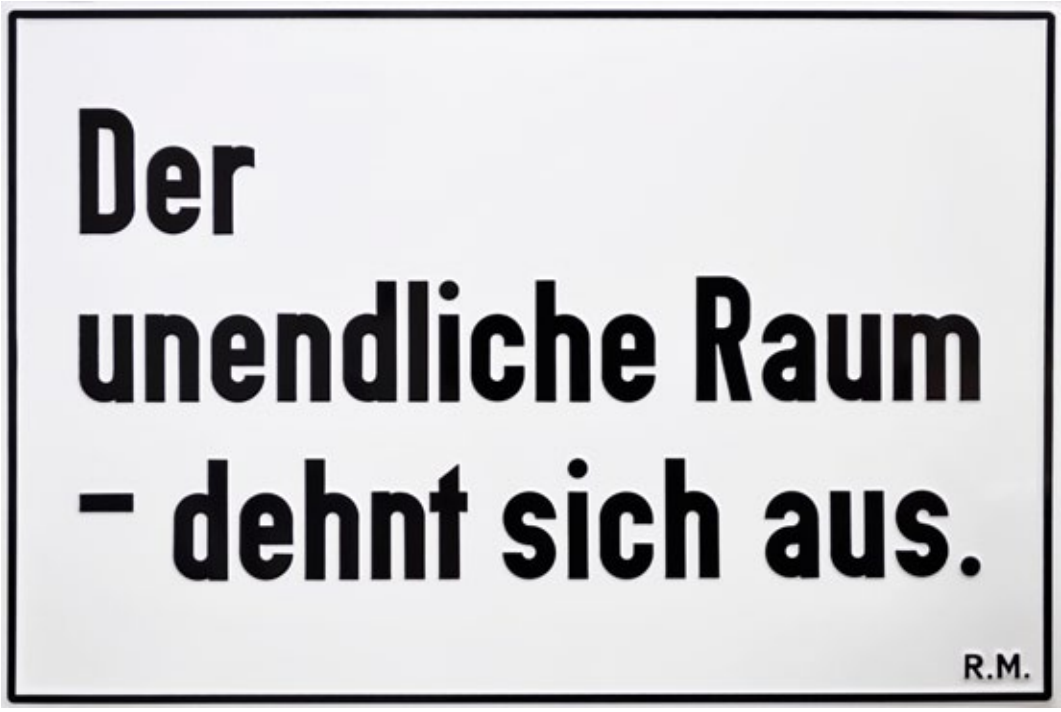
Untiefe 3, 2009
Holz, Nessel, Marmorputz
200 × 175 × 10 cm
Ausstellungsansicht:
FFFZ-Kulturforum, Düsseldorf, 2010

TAKESADA MATSUTANI

Wave 07-6-2, 2007
Graphit, Vinyl und Papier auf Leinwand
81 × 106 cm

Courtesy Japan Art — Galerie Friedrich Müller, Frankfurt

Horizon 2000-9, 2000
Vinyl Relief, Graphit Stift, Japanpapier,
Holz auf Leinwand und Holz
23 × 14,2 cm

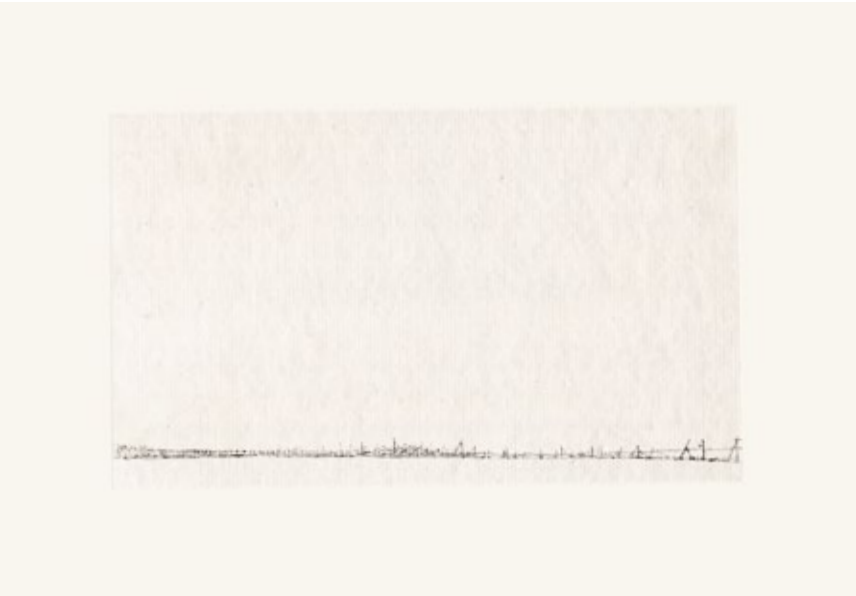


RUNE MIELDS

Die Expansion des Raumes, 1970/2002
Prägeschild
40 × 60 cm
Auflage 100
Installationsansicht:
Umwelt-Akzente, Monschau 1970

Privatsammlung Aachen

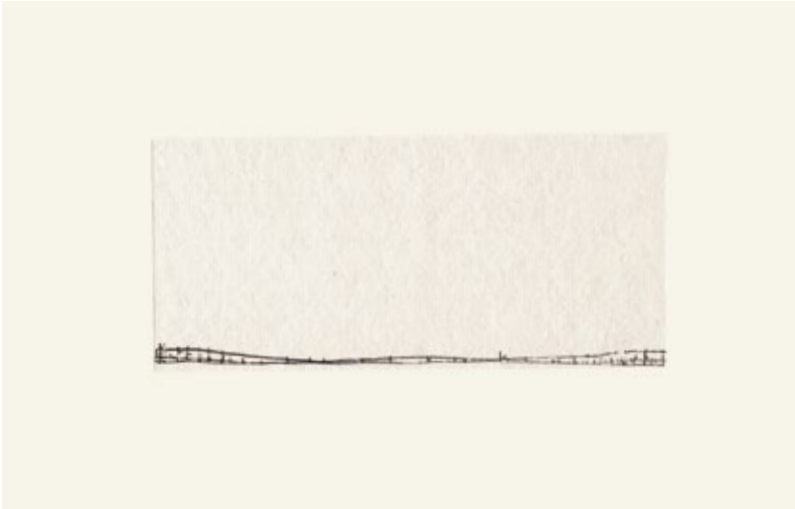
Der
unendliche Raum
-dehnt sich aus.



HARALD NAEGELI

Verlassene Landschaft (Entrückung)
07.08.2010
Tusche auf Japanpapier
11 × 18,5 cm

Kleine Landschaft
21.07.2014
Tusche auf Japanpapier
7,3 × 11 cm



Kleine Landschaft
28.03.2014
Tusche auf Japanpapier
6 × 10 cm

Kleine Landschaft
29.01.2014
Tusche auf Japanpapier
6,9 × 15 cm

Kleine Landschaft
30.06.2014
Tusche auf Japanpapier
6,4 × 10,5 cm

Gabor Ösz

No. 3 Prora Project, 19 rooms (23.6.2002)
Aufnahmezeit: 190 min.
Camera Obscura
Cibachrome Papier
142,7 × 126,5 cm

Privatsammlung Franz und Nadja van der Grinten

Luftfließen

unfassbar
Klang bewegt, formt, beschleunigt, durchquert, berührt Luft.
Luft trägt, wellt, resoniert, formt, filtert, hört Klang.

rausgehen
Zum Hören, zum Schreiben dieses Textes sitze ich draußen.
Sehe und höre auf rund 50 Kilometer Rheintal,
irgendwo zwischen Köln und Bonn.

vom Hörensehen
Hier kann ich weiter sehen als hören.
Ab einer bestimmten Entfernung geschehen Bewegungen
klang- und geräuschlos.
Man erfährt den Klangrand.
Das Schauen wird ein Hörensehen.

Luft trägt Klang
Bewegt sich Klang auf Luft? Durch Luft? Verbindet sich Luft mit Klang?

Mitschöpfer
Die Luft ist die erste Resonanz der Stimme.
Luft ist Mitschöpfer des entstehenden, gehörten Klanges.

Luftort
Man kann sich beim Hören auf eine Klangquelle konzentrieren oder auf das Auftreffen des Klanges auf das eigene Trommelfell.
Die Distanz zwischen Klangimpuls und Trommelfell aber einmal nicht als Entfernung gehört, eröffnet den eigentlichen Ort des Klangereignisses: den Luftort.
Luftort ist Übergangsraum, dimensionslos, ist Raum der Klangausbreitung, Klangschnelle, der Veränderung in und durch die Luft und Raum aller gleichzeitigen absichtvollen und absichtlosen Klangimpulse.
Luftort ist Ereignisort.
Lässt sich nie fassen.

Leer
In einen luftleeren Raum bin ich noch nie gewesen.
Ich möchte ihn gern einmal hören.

selbstschöpferisch
In der Bewegung der Luft durch den Wind erfährt Klang Richtung, Geschwindigkeit und Qualität.
Und: Luft spielt: Blätter, Äste, Hauskanten, Wandecken, Wasseroberflächen, Gras, Hochspannungsleitungen . . .

Luft plastisch
Die Luft ist die erste Resonanz für jeden Klang.
Klang formt Luftschwingung.
Wir hören sie als seinen Abdruck.
Abdruck erzeugen ist ein plastischer Prozess.
Unsichtbar.
Klang plastiziert Luft.
KlangPlastiken.

Luftsammler
Als jemand, der mit selbstaufgenommenen Originaltönen klangplastisch in/mit Räumen (Radio = Äther = Luft) komponiert, wird mir klar, dass jeder, der mit vorgefundenen Klängen arbeitet, ein Luftsammler ist. Er arbeitet mit einem Klang zwischen Impuls und Trommelfell, zwischen Klangquelle und Mikrofonmembran, fängt Luftorte, magnetisiert ein Luftfließen, kreiert ein Hörensehen, in dem Luft mit- und selbstschöpferisch Klang trägt.
Komponieren ist Luftsammeln.

luftlesen
Sie haben den Text still für sich gelesen.
Wenn Sie mögen, lesen Sie sich diesen Text selbst vor
und hören Sie nur ihrem Sprechen zu.

was alle verbindet
Luft

Lassen
Nicht nur Träger in Luft sehen.
Nicht komponieren.
Nicht aufnehmen.
Nicht sammeln.
Luft auch mal sie selbst sein lassen.

JOHANNES S. SISTERMANNS

JOHANNES S. SISTERMANNS/LEO HOFMANN

horizon t, 2008
for 2704 Loudspeaker - WaveFieldSynthese WFS
17:40 min

TU Berlin, Elektronic Studio
commissioned by INVENTIONEN 08 Festival/DAAD Berlin
INVENTIONEN Festival/DAAD Berlin
SMC Sound Music Computing Conference 2008, Berlin
TU Berlin, WFS-Hörsaal 0104, 2. August 2008

horizon t

1 The close-by are the consistently exploding gusts of wind, a fly buzzing by, cries of circling birds, insects, the sound of the wind dissolving into the vast sound of the space. Car and motorcycle: approaching, passing, departing — this takes minutes. The wind drums on the microphone membrane;
Flat distances, selective impulses have little resonance
more open space, boundless decay
hearing without focus
open in all directions, space absorbs all
seems to expand each sound
edges of sounding melt
gentle overlapping creates acoustic transition rooms
each sound has its edge
each sound is frayed
leads to the edge of listening
empty void
stretched landscape
horizontal horizon. Australian Outback.

2 *260m above the earth*
vertical horizon
the horizon below me
blended in, horizon beyond horizon
added sounds, spaces
can SoundRoom contain other SoundRooms?
fullness strikes emptiness
thronged city space
am I listening to the horizon
or is he grasping at me? Manhattan, Top of the Rocks

3 hearing edge is like sound edge?

4 in the sound field: Loudspeaker — Room Wave Field Synthesis (WFS) :
magnetic horizons
horizon-layers, swing , double, fade-in the same horizon
then: depleting the centre, and expanding it, composing far beyond
more than 100m beyond the WFS-loudspeaker installation in the room,
overcoming representative line of the loudspeakers

5 now crucial: the recording composition:
because *the compositional process starts with the selection,*
the listening to the sound of the space
and *the recorded listening distance between ear/microphone*
and impulse

6 in the studio composition the additional components of the recording composition are the composed SoundDistances and RoomPositions in the field of the WFS.

1 Das Nahe ist der immer wieder momentan aufbrausende Wind, eine vorüber summende Fliege, Stimmen kreisender Vögel, Insekten, dann wieder löst sich Windrauschen auf in weites Rauschen des Raumes. Auto, Motorrad, das Heran-, Vorüber- und Wegfahren braucht Minuten. Der Wind trommelt auf der Mikrophon-Membran.
Flächige Weiten, punktuelle Impulse haben wenig Resonanz
mehr offener Raum, uferloses Verklingen
nichts wird mehr fokussiert gehört
der zu allen Richtungen offene Raum saugt alles auf
scheint jeden Klang zu dehnen
Klangränder zerfließen
sanftes Überlappen kreiert akustische Übergangsräume
jeder Klang hat seinen Rand
jeder Klang zerfranst
führt zum Hörrand
leeres Nichts
gedehnte Landschaft
horizontaler Horizont. Australisches Outback.

2 *260m über der Erde*
vertikaler Horizont
der Horizont unter mir
eingeblendet, Horizont über Horizont
addierte Klänge, Räume
kann KlangRaum andere KlangRäume enthalten?
Fülle schlägt Leere
gedrängter Stadtraum
höre ich dem Horizont zu
oder greift er nach mir? Manhattan, Top of the Rocks

3 Hörrand gleich Klangrand?

4 Im Klangfeld: Lautsprecher — Raum (WFS): magnetische Horizonte
Horizont Lagen, schwanken, doppeln, gleichen Horizont wieder einblenden
dann: mittig leeren, und weiten, weit hinaus komponieren
über 100m jenseits der (WFS) Lautsprecherhängung im Raum
Repräsentationslinie Lautsprecher überkommen

5 entscheidend jetzt: die Aufnahmekomposition:
denn *der kompositorische Prozess beginnt mit der Auswahl,*
dem Hören auf den Klang des Ortes
und *der aufgenommenen Hördistanz zwischen Ohr/Mikrophon und Impuls.*

6 Zur Aufnahmekomposition addieren sich in der Studiokomposition dann noch die komponierten KlangDistanzen und RaumPositionen im Feld der WFS.

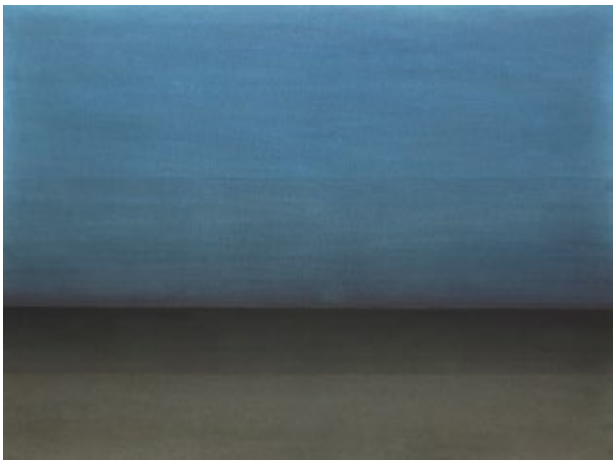
JOHANNES S. SISTERMANNS

PETER SOMM

ohne Titel (Werk Nr. 965), 2007
Aquarell auf BFK Rives
56 × 76 cm

ohne Titel (Werk Nr. 963), 2007
Aquarell auf BFK Rives
56 × 76 cm

ohne Titel (Werk Nr. 959), 2006
Aquarell auf BFK Rives
56 × 76 cm



DIEUWKE SPAANS

dimensions (nr. 1), 2014
Mixed Media und Collage
43 × 33 cm

here (nr. 1), 2013
Mixed Media und Collage
102,3 × 81,6 cm

Courtesy tegenboschvanvreden, Amsterdam

HIROSHI SUGIMOTO

Mediterranean Sea, Cassis, 1989
Silbergelatineabzug
50,8 × 61 cm (Blattgröße)

Privatsammlung Frankfurt

South Pacific Ocean, Maraenui, 1990
Silbergelatineabzug
50,8 × 61 cm (Blattgröße)

Privatsammlung Frankfurt

Biografien / Biographies

JO ACHERMANN (*1954, Stans/CH)
1976-80 Schule für Gestaltung in Luzern. 1980-88 Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf, Bildhauerei bei Prof. Günther Uecker, Meisterschüler. 1990-93 Lehrauftrag für Bildhauerei an der Kunstakademie Düsseldorf, seit 1994 Professor für Bildhauerei, Lehrstuhl Plastisches Gestalten, an der BTU Cottbus. Seit den 1980-er Jahren zahlreiche Ausstellungen und mehrere Großplastiken aus Holz im öffentlichen Raum. Achermann lebt und arbeitet in Berlin und Cottbus.
www.achermann.de

WILLIAM BRAUHAUSER (1942 Tabore/TZ bis 2006, Düsseldorf/D)
1953 Übersiedlung nach Deutschland. Nach einem Studium des Maschinenbaus in Duisburg 1961-62 und des Industriedesigns an der Folkwangschule in Essen 1963-66 studierte er 1966-72 Bildhauerei an der Kunstakademie in Düsseldorf, ab 1970 als Meisterschüler bei Norbert Kricke. Seit dieser Zeit stellte er seine raumbezogenen Plastiken in zahlreichen Ausstellungen in Deutschland vor und erhielt mehrere Stipendien und Preise.
www.william-brauhauser.de

ANTONIO CALDERARA (1903, Abbiategrasso/I bis 1978, Vacciago, Lago d'Orta/I)
Nach Abbruch eines Studiums der Ingenieurwissenschaften wandte er sich der Malerei zu und arbeitete ab 1924 als Autodidakt, zunächst gegenständlich, ab 1959 dann abstrakt. 1933 übersiedelte er von Mailand an den Ortasee, der sein bevorzugtes Sujet in Malerei und Druckgrafik werden sollte.
www.calderara.org

YVON CHABROWSKI (*1978 Ost-Berlin/D)
2001-07 Studium der Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Klasse Timm Rautert und Florian Ebner; 2004/05 Gaststudium an der École Nationale des Beaux Arts in Lyon; 2011 Meisterschülerprüfung bei Peter Piller. Mehrere Nominierungen und Arbeitsstipendien, u.a. nach Kairo 2006 und New York 2008. 2007-09 Lehrtätigkeit an der HGB Leipzig. Ausstellungen europaweit seit 2005. Chabrowski lebt und arbeitet in Leipzig und Berlin.
www.chabrowski.info

BERND HALBHERR (*1964, Ulm/D)
1992-97 Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf und Meisterschülerstudium bei Klaus Rinke; 1995/96

AD-Stipendium für Jerusalem/Israel; 2006-08 Arbeitsaufenthalt in Paju/Südkorea; seit 1993 zahlreiche Ausstellungen seiner fotografischen Arbeiten international; seit 2007 Lehrtätigkeit an verschiedenen Kunsthochschulen in Seoul. Halbherr lebt und arbeitet in Seoul/ROK und Düsseldorf/D.
www.berndhalbherr.de

Leo Hofmann (*1986, CH/D)
Nach dem Studium an der Hochschule der Künste Bern erhielt er u.a. 2013 den Giga-Hertz Förderpreis für elektronische Musik des ZKM Karlsruhe sowie ein Klangkunst-Stipendium der HBK Braunschweig. In seinen Arbeiten steht Sprache als klingendes und performatives Ereignis im Vordergrund, sowie die Suche nach der Haptik und Körperlichkeit von Klängen. Er entwirft und spielt musikalische Choreographien, klingende Performances und Installationen sowie Staged Concerts.
www.leohofmann.com

Leiko Ikemura (*1951, Tsu, Präfektur Mie/Japan)
Studium der spanischen Literatur 1970-72 an der Universität in Osaka, Japan und ab 1972 in Salamanca sowie der Malerei 1973-78 an der Kunstakademie in Sevilla, Spanien; 1985 Übersiedlung nach Köln; seit 1991 Professorin für Malerei an der Hochschule der Künste in Berlin. Zahlreiche Preise und Arbeitsstipendien sowie internationale Ausstellungen ihrer malerischen, zeichnerischen und skulpturalen Werke. Ikemura lebt und arbeitet in Köln und Berlin.
www.leiko.info

Izima Kaoru (*1954, Kyoto/Japan)
wurde international bekannt mit verstörenden Fotos, in denen Schönheit und Mode mit Verletzung und Ekel vereint sind, wie u.a. in der 1995 entwickelten Serie *Landscapes with a Corpse.* 1994 wurde er Chefredakteur des von ihm gegründeten Modemagazins *Zyappu.* Seine Fotoarbeiten sind international in zahlreichen Ausstellungen zu sehen. Kaoru lebt und arbeitet in Tokio.
www.vandergrintengalerie.com/izima-kaoru

Norvin Leineweber (*1966, Rees/D)
1987-94 Studium an den Kunstakademien in Düsseldorf und 1990/91 in Prag bei Stanislav Kolibal; 1994 Meisterschüler von Günther Uecker in Düsseldorf. Seit 1995 zahlreiche Ausstellungen seiner freiplastischen Arbeiten und Reliefs. Leineweber lebt und arbeitet in Aachen.
www.norvin-leineweber.de

TAKESADA MATSUTANI (*1937, Osaka/J)
1963-72 Mitglied der Gutai Gruppe, an deren Ausstellungen er seit 1960 bis zu ihrer Auflösung 1972 teilnahm. Seither ist sein malerisches, druckgrafisches und plastisches Werk mehrfach ausgezeichnet und in zahlreichen Ausstellungen international gezeigt worden, wie u.a. 2013 im Guggenheim Museum in New York im Rahmen einer der Gutai-Gruppe gewidmeten Retrospektive. Matsutani lebt und arbeitet in Paris und Nishinomiya/Japan.
www.japan-art.com

RUNE MIELDS (*1935, Münster/D)
bis 1959 tätig als Buchhändlerin; seit den 1960-er Jahren widmet sie sich der konzeptuellen Arbeit mit sprachlichen und mathematischen Zeichensystemen in ihrem logischen und vor allem mythischen Kontext. 1984 Gastprofessur an der Hochschule der Künste, Berlin; Mields lebt und arbeitet in Köln.
de.wikipedia.org/wiki/Rune_Mields

HARALD NAEGELI (*1939, Zürich/CH)
Nach einer Ausbildung an der Zürcher Kunstgewerbeschule 1956-60 und einem abgebrochenen Musikstudium 1961-63, widmete er sich bis 1976 hauptsächlich der Zeichnung und Collage. Seit 1977 ist er als Sprayer von linear reduzierten Graffiti bekannt, mit denen er sich auch gegen Umweltverschmutzung und Tierversuche einsetzt. Seit Ende der 1980-er Jahre zahlreiche Ausstellungen seiner Tusche- und Kohlezeichnungen. Naegeli lebt und arbeitet in Düsseldorf und Zürich.
de.wikipedia.org/wiki/Harald_Naegeli

GABOR ÖSZ (*1962, Dunaujvaros/H)
1982-86 Studium an der Kunstakademie in Budapest/H; 1992 Arbeitsaufenthalt am Skidmore College, Saratoga Springs, N.Y./USA; 1993-94 Postgraduiertenstudium an der Rijksakademie van Beeldende Kunst/NL; zahlreiche Auszeichnungen und Ausstellungen international seit den 1980-er Jahren. Seit einigen Jahren liegt sein Arbeitsschwerpunkt auf der Fotografie mit der Camera Obscura. Ösz lebt und arbeitet seit 1993 in Amsterdam/NL.
www.gaborosz.com

JOHANNES S. SISTERMANNS (*1955, Köln/D)
realisierte mehrmediale Ausstellungen ohne Lautsprecher mittels Transducer, Membranen und Stretchfolien. In seinen *KlangPlastiken* werden Raumoberflächen

und -volumen direkt in Schwingung versetzt und zur Resonanz gebracht. Aktuell beschäftigt er sich mit Übergängen, Zwischenräumen, Unwiederholbarem und Unabschließbarem. Verschiedene Auszeichnungen wie u.a. mit dem ›Deutschen Klangkunst-Preis 2008‹. Sistermanns lebt und arbeitet in Bornheim.
www.sistermanns.eu

PETER SOMM (*1940 in Sulgen, Thurgau/CH)
Nach einem Medizinstudium von 1958 bis 1965 widmete er sich autodidaktisch der konkreten Kunst und arbeitet seit 1969 als freischaffender Künstler. 1972 übersiedelte er nach Herrenschwanden bei Bern, um bis 1999 als Anästhesist an einer Privatklinik in Teilzeit zu arbeiten. Zugleich setzte er seine künstlerische Tätigkeit fort. Seit 1969 wird seine Lichtmalerei international ausgestellt. Somm lebt und arbeitet in Herrenschwanden und in Lacoste (Südfrankreich).
www.petersomm.ch

DIEUWKE SPAANS (*1973, Rheden/NL)
1992-96 Studium an der Kunsthochschule Arnhem und von 1996-97 in den Ateliers Arnhem. 1997 und 1998 Königlich-niederländischer Preis für Malerei; Arbeitsaufenthalte in London 2005 und in Berlin 2007. Seit einigen Jahren liegt der Arbeitsschwerpunkt auf Papier und Collagetechniken. Seit 2001 zahlreiche Einzelausstellungen und Ausstellungsbeteiligungen international. Spaans lebt und arbeitet in Amsterdam.
www.tegenboschvanvreden.com/artists/dieuwke-spaans

HIROSHI SUGIMOTO (*1948, Tokio/Japan)
Nach dem Abschluss eines Studiums an der St. Paul-Universität in Tokio 1970 studierte er bis 1974 am Art Center College of Design in Los Angeles. Seine konzeptuellen Fotoserien, für die er zahlreiche Auszeichnungen erhielt, werden seit drei Jahrzehnten international ausgestellt. Sugimoto lebt und arbeitet seit 1974 in New York.
www.sugimotohiroshi.com

Impressum / Imprint

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung/
This catalogue is published on the occasion of the exhibition:

Phänomen Horizont — Grenze, Summe, Übergang
The Horizon Phenomenon — Frontier, Sum, Transition
vom 23.11.2014 bis 18.1.2015

Herausgeber/publishing editor:

Gesellschaft für Kunst und Gestaltung e.V.
Hochstadenring 22, 53119 Bonn
www.gkg-bonn.de

Ausstellungs- und Katalogkonzept/concept of the exhibition and the catalogue:
Susannah Cremer-Bermbach, Norvin Leineweber

Katalogtexte/essays:
Hubertus Busche, Susannah Cremer-Bermbach, Albrecht Koschorke,
Johannes S. Sistermanns

Übersetzung/translation:
John Adrian Hannah, Kaiserslautern

Lektorat/editing:
Petra Leineweber, Aachen

Fotografie/photography:
Jo Achermann, Philip Bermbach (H. Naegeli), William Brauhauser, Jörg von Bruchhausen (L. Ikemura: *Orange Horizon*), Yvon Chabrowski, Bernd Halbherr, Leo Hofmann, Japan Art — Galerie Friedrich Müller (T. Matsutani), Izima Kaoru, Norvin Leineweber (N. Leineweber, R. Mields), Jochen Littkemann (L. Ikemura: *Nightscape*), Stefan Wolf Lucks (H. Sugimoto), Gabor Ösz, Sonja Rothweiler (A. Calderara), Peter Somm

Graphische Gestaltung/design:
Norvin Leineweber, Aachen

1. Auflage/1. edition: 300 Ex.

Herstellung /production:
Digital Print Group, Nürnberg

© 2014 Herausgeber, Autoren, Künstler, Fotografen/
publisher, authors, artists, photographers
VG Bild-Kunst für die Abbildungen von Yvon Chabrowski, Leiko Ikemura,
Norvin Leineweber, Rune Mields, Harald Naegeli