

David Olivant

Vorwort zum Katalog | Essay von David Cohen, NY/USA

Übersetzung: Susanne Buckesfeld, Martina Janzen

Corporation of Yaddo
PO Box 395
Saratoga Springs, New York

7. August 2007

Lieber David,

es war eine Ehre für mich darum gebeten zu werden, ein Essay für Ihren Katalog zu schreiben - eine Aufgabe, die ich mit Freude übernommen habe. Aber jetzt, während ich mich mit Ihrer Arbeit auseinandersetze, kommen mir große Bedenken. Ich frage mich, ob ich wirklich der Richtige für diese Aufgabe bin.

Gerade die Eigenschaften, die Ihre Arbeiten zunächst so verlockend erscheinen lassen, hindern mich nun in meinen Bemühungen, mit ihr zurecht zu kommen. Diese großen Pastellzeichnungen überwältigen mit ihrer Dichte, Intensität, Kompliziertheit - und in diesem Fall ist „überwältigen“ nicht bloß als Begeisterung zu verstehen. Schließlich ist es nicht so, als ob ein Betrachter dies als einen Widerspruch zum Vergnügen empfindet. „Überwältigen“ meint hier „frustrieren, entmutigen“, so wie es auch ein frustrierendes Lesen gibt.

Ich bin wahrhaftig beeindruckt von Ihrem offensichtlichen Können. Die vollkommene Kunstfertigkeit im Umgang mit dem Pastell, die flammenden und zerberstenden Farben, das intuitive Gefühl für Texturen. Ihre Oberflächen sind im höchsten Maße ausgearbeitet: die Art und Weise, wie Figuren auseinander hervorgehen und wieder ineinander wachsen, und wie die Farben die Formen, die sie definieren, und die Linien, die sie füllen, zugleich ergänzen und untergraben - all dies verleiht Ihren aktionsgeladenen Bildoberflächen die hermetische Komplexität einer rätselhaft konstruierten Maschine, wie das Kunstwerk einer bildhaften Einlegearbeit oder die Genialität eines Juweliers.

Maschine? Sicherlich doch eher ein Naturphänomen, so wie die Gedrängtheit, die Ganzheit viel mehr einen organischen denn einen mechanischen Eindruck von Vollständigkeit besitzt? Die Oberflächen sind nicht ausgehärtet oder fixiert, vielmehr pulsierend, ein brüllendes Auf und Ab, eine lebendige Haut.

Ihre Pastelle bilden eine sonderbare Mischung aus Offenheit und Geschlossenheit. Was mich an Offenheit denken lässt, ist die Tatsache, dass sie - in erzählerischen Begriffen - ein offenes Ende zu haben scheinen - offen für endlose Interpretationen. Und sie sind in einem andauernden, manischen Zustand des Flusses. Alles - jeder - wirbelt in diesen Kompositionen umher, und sogar die Wirbel selbst weigern sich -

nicht etwa wie ein wohlherzogener Tornado, ein perfekter Sturm - sich den Gesetzen des Wirbels, einer Gestalt zu unterwerfen. Aber dann, ganz im Gegensatz zur Idee einer endlosen Interpretation, scheinen die Bilder wiederum wie ein geschlossenes Buch, als ob sie einer gründlich entwickelten, jedoch hermetisch verschlossenen Ikonographie unterlägen. Ich bin an meine Empfindungen erinnert, als ich das erste Mal eine Ausstellung Tibetischer Kunst gesehen habe - diese ist von einer solch hoch entwickelten Bildlichkeit, dass kurze Hinweistexte lediglich die Oberfläche der Bedeutung ankratzen können.

Sie haben eine mittelalterliche Vorstellungskraft. Jeder kann sehen, dass Sie von der Kunst des Mittelalters und der Nördlichen Renaissance unerbittlich angezogen werden. In den 1980er Jahren, zu Beginn Ihrer Karriere, sind Ihre Anleihen bei Dürer, Cranach und Grünewald offenkundig. Inzwischen sind solche Anleihen undeutlicher geworden. Aber mehr als je zuvor schwelgen Sie im Grotesken, sowohl was die Figuren, als auch was die Situationen angeht. Über das Grobe oder bloß „Düstere“ hinaus steht Ihre Figuration im Dienste des Makabren. Ihr Umgang mit dem Pastell erzeugt Oberflächen, die zugleich unwiderstehlich und eklig sind, und die uns an den amerikanischen Maler Ivan Albright erinnern, einen anderen modernen Vertreter der Schwarzen Romantik. Und Ihr Vergnügen an koboldhaften Gesichtszügen erinnert an den viktorianischen Sir Arthur Rackham - wie Sie ein Wagnerianer. Und an den frühen, romantischen Paul Klee.

Sie liefern uns Szenarien, aber Sie lassen keinen Zweifel daran, dass hinter diesen komplexen Traumszenarien eine tiefe Symbolik und Schichten von Allegorien und Analogien liegen. Die Gedrängtheit, die Vernetzung zwischen Ihren Figuren und deren Umtrieben und Angelegenheiten lassen uns an das Portal einer Kathedrale denken, oder - noch besser - an einen Indischen Tempel. Ich denke dabei an die Art und Weise, wie jede Figur in ihrer eigenen Bedeutung oder Situation absorbiert ist und zugleich abhängig ist von seinen Nachbarn - wie überhaupt von der Symbologie des Ganzen. Ihre Figuren sind zugleich schematisch und naturalistisch.

Natürlich gehören Sie einer Tradition an - eigentlich mehreren Traditionen - die Unbestimmtheiten gutheißt, die Vieldeutigkeit verherrlicht. Sie könnten sagen, dass ich unnötigerweise viel Wind mache um dieses Hin und Her zwischen offen und geschlossen, zwischen optischer Empfindung und thematischem Lesen. Dies ist an sich schon eine Tradition. Zeitweise ist Ihre Arbeit abstrakt gewesen: ich denke da an die Pastelle von vor zehn Jahren. Sie waren sogar noch dichter und verwobener als die aktuellen Arbeiten und ließen das Auge abprallen an den winzigen, verschlungenen, netzartigen Kritzeleien, die in einem undefinierbaren Raum zwischen farbenreichen Strichen gefangen waren - verdrehte, unbestimmte florale Gebilde. Sie hatten einiges gemeinsam mit dem späten Arshile Gorky, und mit Hans Hofmann und Jackson Pollock in ihrer knotigsten und turbulentesten Phase. Könnten wir nicht diese neueren, figurativen Arbeiten als einen Abstrakten Expressionismus lesen, dabei aber den Mythos und die Figuration, die die frühen Bemühungen dieser Schule animierten, zurücksetzen? In anderen Worten: sie abstrakt lesen, ihre

Unbestimmtheit akzeptieren, stattdessen über ihre netzartige Komplexität staunen oder über ihr „Vor- und Zurücktreten“, um einen hoch suggestiven Sammelbegriff von Hofmann zu benutzen?

Vielleicht, aber irgendwie scheint die Bildlichkeit hier noch nicht bereit, sich solch einem Formalismus zu unterwerfen. Ein reduzierendes System der Klassifikation, das Sinn machen könnte, wären die Archetypen der analytischen Psychologie. Die Figuren der Griechischen Mythologie, halb Tier, halb Mensch, tauchen in Ihrer Arbeit auf, aber ob sie ihren Ursprung im kollektiven Unbewussten oder in Ihrer eigenen, hoch gebildeten Kenntnis solcher Quellen haben, ist eine immerwährende Frage an jede Arbeit, die eine Jungsche Interpretation anzieht.

Ihre Arbeitsweise hat den von den Surrealisten vorangetriebenen Automatismus zur Folge: beginnend mit einem halb-bewussten Gekritzeln lassen Sie im Prozess einer selbständigen Entwicklung die Formen wuchern. Die Resultate widerstehen jedoch der einfachen Lesbarkeit des klassischen Surrealismus - der Setpiece-Traumsequenzen von Dalí oder den Sprachfeuerwerken Magrittes. Und - ungeachtet Ihrer abstrakten Phase - sind Sie immun dagegen, den Ausdünstungen Ihrer Vorstellungskraft zu erlauben, sich in der unreinen Ornamentik von Miró oder Masson anzusiedeln. Ihre Bilder haben beides: sie streben nach dem Narrativen und dem Ganzen.

Ich habe kein Problem zu verstehen, wovon Sie, kunsthistorisch gesehen, ausgehen - aber das löst nicht die immense Schwierigkeit Ihrer Arbeit, die intrinsisch ist, nicht stilistisch. Offensichtlich sind Sie mit Ihrer dunklen, grüblerischen Unbestimmtheit und Überfrachtung, Ihrer persönlichen Erkundung des Mythos, Ihrer Affinität zum Knorrigen und Knotigen in der Natur und Ihrem nördlichen Charakter ein vollendeter, hochgradiger Romantiker. Ein verzehrender Romantiker hätte ich beinahe versehentlich geschrieben, während die leidenschaftliche Überlagerung Ihrer Bilder und ebenso Ihrer Materialien, das Grelle Ihrer Farben, das hin und wieder verfaulte Fleischige Ihrer Arbeit eine Bemerkung Goethes - dem Autor des Jungen Werthers! - in den Sinn bringt: „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.“

Macht Sie dies zu einem entfernten Cousin der zeitgenössischen künstlerischen Faszination am Abscheulichen, verkörpert durch Paul McCarthy, ungeachtet jeglicher formaler Verwandtschaft? Eine größere Ähnlichkeit besteht in Anbetracht Ihrer traditionellen Quellen zu dem ebenso entfremdeten, bewusst „kranken“ Manieristen moderner Tage: Francis Bacon.

Der Expressionismus ist in gewisser Hinsicht ein moderner Ausdruck des romantischen Impulses. Ihre Arbeit der 1980er Jahre macht deutlich, dass Sie auf das deutsche Mittelalter durch ein Teleskop geblickt haben, das Sie von Max Beckmann geliehen haben. Dasselbe Teleskop wurde einem Ihrer Professoren am Royal College of Art in London, Peter de Francia, geliehen. Ich sehe Sie vor allem in der Gesellschaft Ihrer RCA Kollegen, deren Transavantguardia sozusagen mit einem englischen Akzent eine neue Romantik in der Britischen Malerei signalisiert hat - Künstler wie Simon Edmondson und Hughie O'Donoghue, die Sie

in Ihrem „Last Dreams of the Millennium: The Reemergence of British Romantic Painting“ einbezogen haben, 1997 in der Stephen Solovy Art Foundation-Ausstellung in Turlock, California.

Romantik war ein häufiger Refrain in der Britischen Kunst des letzten Jahrhunderts, und obwohl Sie 16 Jahre lang in den Vereinigten Staaten gelebt haben und ausgiebig nach Indien gereist sind, wo Sie drei Jahre lebten, sind Sie, wie es mir scheint, ein sehr britischer Künstler. Die Romantik bietet für die Briten in mancher Hinsicht eine Alternative zum Modernismus, sogar innerhalb der ersten Reihen der Moderne - denken Sie an Paul Nash, Henry Moore, und ihren kritischen Verfechter, Herbert Read. In der Nachkriegszeit trugen Künstler wie Graham Sutherland mit seinen verknoteten Wurzeln und seinem obsessiven, dornigen Gesträuch stolz das Neo-Romantik-Label, so wie jüngere, urbanere Künstler, die zu einer wehmütigen Figuration hingezogen waren. Aber Figuration hat in der Britischen Tradition der Nachkriegszeit auf einen kühlen, wenn nicht gar kalten Klassizismus fokussiert: der unsentimentale Empirismus der Euston Road School, Künstler wie William Coldstream und sein Schüler Euan Uglow.

In gewisser Hinsicht sind die Künstler der School of London wie Lucian Freud, Frank Auerbach, Leon Kossoff - wie es auch mit Moore der Fall war, worauf Herbert Read bestanden hatte -

Fusionen des klassischen Empirismus der realistischen Schule und einer strahlenderen, eigenwilligen Romantik. Ihre eigene Affinität besteht zu Künstlern wie Paula Rego, Ken Kiff und R.B. Kitaj. Dies sind drei sehr unterschiedliche Künstler, aber sie teilen mit Ihnen, abgesehen vom Pastell als Medium, eine mythopoetische Tendenz, während ihre Figuration nichtsdestotrotz, wie maniert auch immer, in einem instinktiven Gefühl für Präsenz wurzelt. Deren Figuren sind - wie auch die Ihren - eine potente Mischung aus dem Imaginierten und dem Beobachteten. Wie fantastisch sie auch sind, sie beißen und schwitzen dennoch.

Aber trotz des hochgeistigen Obskurantismus Kitajs, der psychologischen Komplexität Kiffs, der verzerrten Erotik Regos sind deren Dramen und die Figuren, die sie aufführen, geerdet. Zeit und Raum sind zwar komplex, aber glaubwürdig. Auf der anderen Seite sind Ihre Dramen komplex bis an die Grenze der Belastbarkeit. Tatsächlich sind sie eher kompliziert als komplex und die Zeit und den Raum, den sie besetzen, kosmisch. Wo Kitaj, Kiff und Rego innerhalb der Guckkasten-Bühne (das Fenster Albertis) eines traditionellen bildlichen Tableaus bleiben, haben Ihre Kompositionen (eigentlich Anti-Kompositionen) die schwindelerregende Streuung, die eigensinnige Dezentrierung eines Deckengemäldes von Tiepolo.

Ich sage hier Tiepolo, obwohl Sie sich offensichtlich an Tintoretto orientiert haben und manchmal auch danach aussehen. Aber bei Tintoretto begünstigen die Extremitäten, die schiere Verrücktheit der räumlichen Verzerrungen ein letztendlich lesbares Drama, während bei Tiepolo eine radikalere Dekonstruktion des Bildraums auftritt. Ihr Vokabular dagegen ist das romantischer Schauergeschichten, während Ihr Satzbau aus dem Rokoko stammt.

Die wirbelnden, sich hochwindenden und schlängelnden Muster in Ihren Bildern erzwingen einen Eindruck von überaus verschachtelten, jedoch auf eine Art auch erkennbaren narrativen Bögen. Sirenen, die

Lorelei - Ihre Bilder betören und verwirren. Sie rufen nach einer Interpretation und widersetzen sich ihr. Aber, könnten Sie sagen, warum es nicht einfach versuchen. Man könnte ja die Methode im Wahnsinn finden, so wie frühe Astronomen das ungefähre Universum von einem Nachthimmel aufzeichneten, der mit bloßem Auge zu erkennen ist. Mit ihren Titeln und den Requisiten könnten Ihre Bilder einem ebenso suggestiblen Betrachter auf halbem Weg entgegen kommen. Glauben Sie mir, ich hab's versucht. Aber sehr schnell endet ein buchstäbliches, sogar ein literarisches Lesen in jener Kakophonie und Unordnung, die anfangs den Blick begrüßten und ihm auf eine masochistische Art noch immer Vergnügen bereiten.

Aber wie wäre es dann mit den Instrumenten einer tieferen Analyse? Manchmal geben Sie uns Hinweise, beinahe Genehmigungen, wenn nicht gar Einladungen zu einem klinischen Herangehen. Sie betiteln beispielsweise ein Diptychon „Dreams of Agoraphobic“ [Träume von Platzangst] und haben davon gesprochen, wie Sie als Jugendlischer in Watford, einer trostlosen Stadt im Norden von London, für Ihre agoraphobische Mutter gesorgt haben. Wie kann diese Biographie es verhindern, Spekulationen über die tiefere Bedeutung einer Kunst zu provozieren, die zwischen den Extremen des Offenen und Geschlossenen oszilliert?

Sie haben uns in einer autobiographischen Notiz erzählt, wie Falmouth, wo Sie Ihren ersten Abschluss gemacht haben, eine „Brutstätte für psychoanalytische Maler und Schriftsteller“ war. Sie haben am Bioenergetik-Workshop teilgenommen. „Die Malerei wurde zur Traumwelt und in der Folge entdeckte ich Freud und Jung, nicht zu vergessen Nietzsche.“

Und genau an dieser Stelle mache ich mir zum Teil Gedanken darüber, ob Sie den richtigen Mann zum Schreiben ausgewählt haben. Ich meine, dass Donald B. Kuspit diesen Text im Schlaf schreiben könnte. Nachdem er eine gewisse Anzahl von Archetypen in Ihrer Arbeit geortet hätte, hätte er erklären können, um nur ein Beispiel zu geben, welche Bedeutung in Ihrem Gemälde „Over my Dead Body“ der pulsierende rote Heiligenschein um die Egon-Schiele-mäßige, ausgewachsene Baby-Figur im Zentrum der Komposition hätte (eine Art Selbstporträt), der das rote Gesicht der darüber/darunter schwebenden Frau (die Mutter?) aufnimmt.

Und dann würden wir sicherlich einen Batzen hoch gebildeter psychoanalytischer Betrachtungen erhalten. Es kommt mir der Gedanke, dass das Konzept, das in Anton Ehrenzweigs „The Hidden Order of Art“ (1966) entwickelt wurde, einige Erklärungen zu den Schlüsseleigenschaften Ihres befremdlichen Werkes liefern könnte - diese Gedrängtheit, die zugleich figürlich bevölkert ist und stark an die abstrakte Ganzheit erinnert, die ich schon bezeichnet habe - nämlich Ehrenzweigs Idee einer „manisch-ozeanischen Fusion“, in welcher sich die Grenzen zwischen innerer und äußerer Welt auflösen. Und dann wiederum schlägt sich ein anderes Konzept wie von selbst vor: Freuds ergreifend malerisches Verständnis des vom Französischen Psychoanalytiker Didier Anzieu ausgearbeiteten „Haut-Ichs“. Wie passend dies für eine Zeichentechnik wie die Ihre ist, die Raumeinlassungen, so straff wie eine Trommel, über die gesamte Oberfläche spannt, in der Figuren aufgehen, auseinander hervorgehen und ineinander wachsen, nicht so sehr nach Art der

Metamorphosen Ovids, sondern in der Art und Weise - um einer kranken Analogie nachzugehen - wie die Körperteile eines Zwilling, der im Mutterleib starb, wieder im Körper des Überlebenden zum Vorschein kommen könnten? Aber solche theoretischen Ausführungen müssen den Experten überlassen werden.

Oder vielleicht, David, Ihnen selbst, als dem Autor von Gemälden, die wie Traumwelten sind, und welche Sie zu Freud und Jung, nicht zu vergessen Nietzsche geführt haben. Nicht dass ich Ihnen vorwerfen würde (und im Übrigen ist es auch kein Verbrechen) Bilder zu machen, die lediglich eine Theorie veranschaulichen. Es ist jedoch ein Rätsel, Kunst zu machen, die sich gleichermaßen einer Interpretation entzieht und sie einfordert, so dass der Macher sozusagen die Doppelrolle des Analytikers und des Analysierten besetzt. Oder man könnte Sie - sogar noch paradoxer - in Anbetracht der immens verwickelten und doch aggressiv unfokussierten Art der Bildlichkeit, die Sie produzieren, als einen gleichsam dazugehörenden Außenseiter bezeichnen. Ein Außenseiter, heißt das, trotz Ihres Besuches zweier der besten Britischen Kunstschulen, Ihrer Professoren-Stelle, Ihrer Weltreisen, Ihren positiv wahrgenommenen Besprechungen - in allen entscheidenden Gesichtspunkten das Gegenteil von dem, was einen Außenseiter ausmacht, nämlich das Fehlen einer akademischen Ausbildung, soziale Ausgrenzung und Gleichgültigkeit gegenüber einer Karriere oder jegliche Art von Erfolg. Wie schmerzlich für den Künstlersohn einer Agoraphobikerin, - fast - ein Außenseiter zu sein.

(Es ist hier nicht so relevant, aber ist nicht die gesamte Gattung der Außenseiter-Kunst redundant? Ich habe im Sinn, wie Sie nur recht und billig sagten, und wie so viele dies tun könnten: „Ich betrachte mich hauptsächlich als Autodidakt, trotz sieben Jahren an der Kunstschule.“ Und wenn man bedenkt, wie viele Leute tun, was sie tun, ungeachtet der Apathie in unserer philisterhaften Kultur: wer darf dann sagen, dass viele gute Künstler nicht sozial und ökonomisch ausgegrenzt sind.)

Gleichwohl, David, habe ich sehr viel von Ihrer Zeit in Anspruch genommen, um aufzuzählen, aus welchen Gründen ich mich gerade nicht qualifiziert fühle, Ihrer Arbeit gerecht zu werden - tatsächlich brauchte es vieler Worte für Ihre reichlich verwirrende Arbeit, um derer Sie bescheiden angefragt hatten. Ich hoffe, Sie glauben mir, dass ich trotz meiner Ratlosigkeit Ehrfurcht empfinde vor Ihrem dichten, dunklen Chaos und mich anstrengende, seine verborgene Ordnung zu entdecken, während ich daran glaube, dass es sie gibt. Ich kann Nietzsches Diktum anerkennen, dass „wer kein Chaos in sich hat, keinen tanzenden Stern gebären kann“, selbst wenn ich zu schüchtern dazu bin, um um den nächsten Tanz zu bitten.

Herzlichst,

Ihr

David Cohen

California State University, Stanislaus
801 W. Monte Vista Avenue
Turlock CA 95382
22. August 2007

Lieber David,

nur einige Gedanken zu Ihrem Essay. Die „Schwierigkeit“ meiner Arbeit, auf die Sie mit Recht hinweisen, hat für mich etwas mit Existentialismus zu tun und mit der Unmöglichkeit, feststehende Bedeutungen zu postulieren, und auch etwas mit dem Versuch, auf mehreren Ebenen zugleich zu arbeiten, ohne klar abzugrenzen, wo diese Ebenen beginnen oder enden. Das ist etwas, das mich an der Arbeit von Beckmann interessiert.

Ich kann nachvollziehen, warum Sie Tiepolo erwähnen – einen Künstler, den ich nicht gründlich studiert habe, teilweise weil ich seine Arbeit formelhaft finde, obwohl sie auch spektakulär ist. Für mich hat sie zu viel mit Effekten zu tun, etwas, das Tintoretto meiner Meinung nach in seinen besten Beispielen vermeidet. Mein „Wirbelhaftes“ verdankt sich viel mehr der floralen Skulptur der deutschen Spätrenaissance, die häufig schrecklich ‚übertrieben‘ ist. So wie Nietzsche bin ich ständig damit beschäftigt, mich von der ‚Krankheit‘ der Romantik zu heilen, vermutlich durch irgendeine mystische Haltung. Von meinem Blickwinkel aus gesehen sind meine Arbeiten in höchstem Maße autobiographisch oder handeln wenigstens von meinen eigenen Problemen und sind allzu entzifferbar. So ist es erfreulich für mich, wie ich gestehe, dass Sie sie als weit weniger transparent empfinden. Ich habe ein höchst ambivalentes Verhältnis zu den Bildern, die ich produziere, wobei ich unbändig hin- und hergerissen bin, ob ich von ihnen als ein Heilmittel abhängen oder sie als Teil der Krankheit ablehne. Ich hoffe, an einem idealen Zeitpunkt in der Zukunft diese ganze Krankheitsmetapher zu überwinden, und im Moment deuten die satirischen und grotesken Aspekte der Arbeit auf die Möglichkeit hin, mich von meinem Thema zu distanzieren. Ich bin häufig von Zweifeln geplagt über den Stil meiner Arbeit, und ob das ganze Unternehmen in gewisser Weise anachronistisch ist, nicht zeitgemäß. Gegenwärtig experimentiere ich mit einer Serie von Tonköpfen, um zu sehen, ob ich heftiger in meinen Verzerrungen sein kann, ohne jegliche narrative Textur zu verlieren. Ich vermute, dass ich auf der Suche nach einer Art Kreuzung zwischen Veit Stoss (im Stile des Krakauer Hochaltars) und afrikanischer Stammes-Skulptur bin, und nein, ich glaube nicht, dass das zum deutschen Expressionismus führt. Ich fühle mich außerdem ermattet vom langwierigen Kampf, dem Undefinierten Bilder zu entringen, der, selbst wenn er von Momenten, sogar längeren Zeitspannen intensiver Freude begleitet ist, auch eine subtile Spielart des Masochismus zu sein scheint.

Ich glaube, meine kreative Erlösung erfolgt in der Vorstellung, dass, während meine Bilder von einem persönlichen Unbewussten ausgegraben zu sein scheinen, sie außerdem im besten Falle auf einer archetypischen Ebene wiederhalten können. In letzter Zeit ist es die Vorstellung, dass Archetypen anscheinend fähig zum Selbstbewusstsein sein könnten, und daher fasziniert mich die Befragung ihrer eigenen „Archetypizität“ als ein möglicher Weg nach vorn. Das Mystische und das Komische müssen Hand in Hand gehen.

Letztendlich handeln diese Gedanken mehr von meiner Arbeit und weniger von Ihrem Essay, wofür ich mich entschuldige. Ich glaube, Ihr Essay hat mich dazu gebracht, mich auf einiges davon zu konzentrieren, und es ist ihm zugute zu halten, dass er unter die Haut der Arbeit geht, obwohl Sie auf deren Opazität bestehen.

Nochmals vielen Dank,

David
