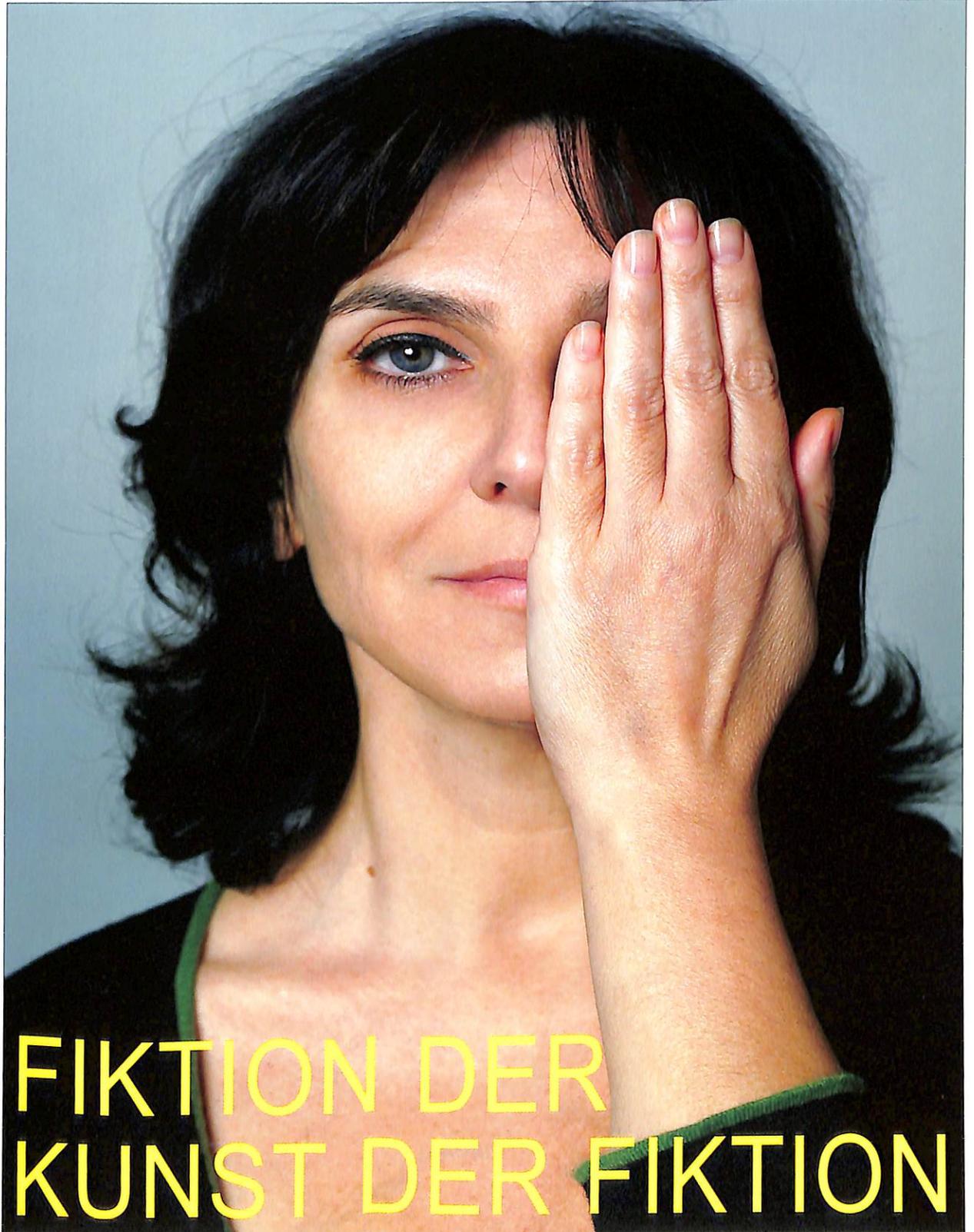


KUNSTFORUM

Bd. 202 Mai - Juni 2010

INTERNATIONAL



FIKTION DER
KUNST DER FIKTION

THOMAS DREHER

FLECKEN, WOLKEN UND PROJEKTIONEN



JACKSON POLLOCK, Number 7, 1952.

WIRKLICHKEIT UND BEOBACHTUNG

‘Weltbeobachtung’ erwies sich in Natur- und Geisteswissenschaften als ein Problem der ‘Beobachtungsoperationen’: Das ‘Wie’ der Beobachtung erzeugt das Beobachtete.¹ Ohne die menschliche Fähigkeit, Erscheinungen jeder Art in Konfigurationen aufzulösen und Aspekten zuzuordnen, lässt sich Welt nicht erkennen bzw. beobachten. Die jeweilige Art des „Aspekt-Sehens“² wird von sprachlich geleiteten ‘Wahrnehmungsgittern’ (s. u.) beeinflusst.

Was wir wahrnehmen, hängt von der Auflösung von Sinnesreizen in Schemata ab. Die Fähigkeit zum Erkennen von Wirklichkeit wird von Schemata erzeugender Imagination und vom Gedächtnis konstituiert, das Schemata für Weltbeobachtung bereit hält. Die Art der Schemabildung ist kulturell determiniert, aber deshalb nicht unveränderbar.

FLECKEN UND WOLKEN

Aristoteles (384-322 v. Chr.) entwirft Mimesis als Vollendung des Nachgeahmten: Obwohl eine Darstellung vom Dargestellten verschieden ist, enthält sie dessen Anlagen in Idealform. Diese Idealform soll es erleichtern, die Anlagen der Natur zu erkennen. Philostratus (ca. 172-vor 238 n. Chr.) Vita des Apollonios von Tynna weist über das aristotelische Mimesisverständnis hinaus. Zunächst äußert sich Apollonios’ Gesprächspartner Damis über die Malerei als Nachahmung mit gemischten Farben. Dann stellen Apollonios und Damis das Erkennen von Gegenständen als menschliche Neigung vor, in Naturphänomenen wie den Wolken Ähnlichkeiten mit Vorstellungen von Tieren und anderem aufzuspüren.

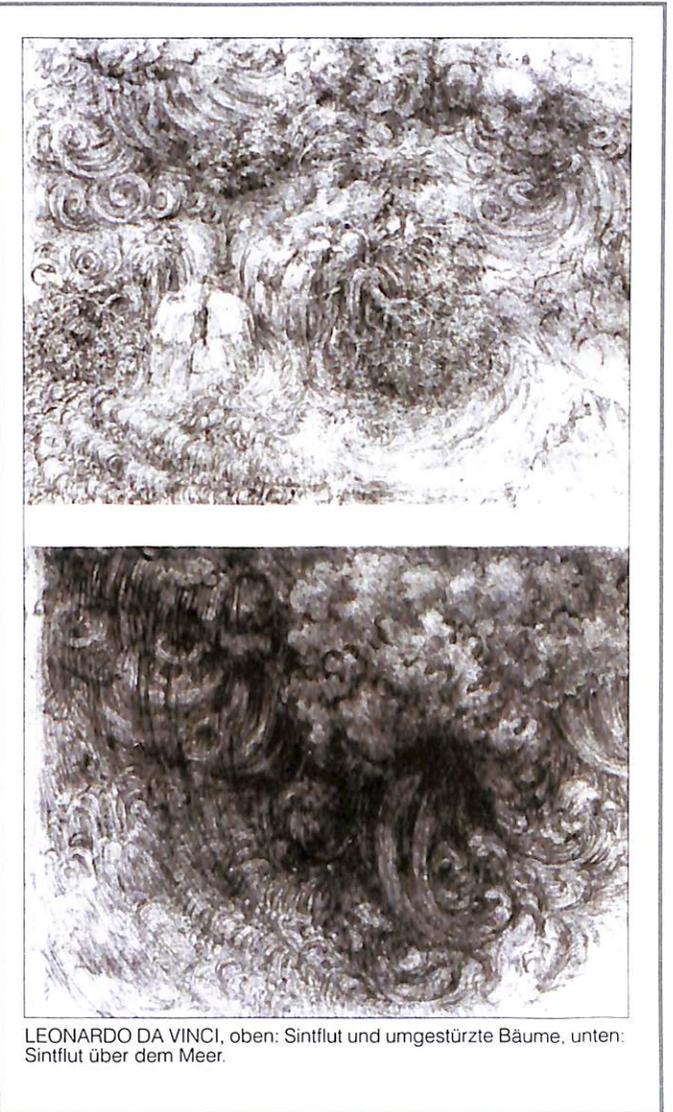
Diese Projektionen sind beobachter- und nicht naturbedingt, wie die aristotelische Mimesiskonzeption. Nachahmung ist auf Beobachtungsoperationen der Ge-

genstandserkennung angewiesen, die nach Philostrats Apollonios selbst eine „Gabe der Nachahmung“ voraussetzen. Darstellende Malerei setzt also handwerkliche und mentale Fähigkeiten voraus. Fähigkeiten der Gegenstandserkennung müssen auch Beobachter einbringen, um das Dargestellte zu erkennen.³

Plinius (Historia Naturalis XXXV/XXXVI, bis 77 n. Chr.), Leon Battista Alberti (De Statua, 1464) und Leonardo da Vinci (Trattato della pittura, ab ca. 1490) haben sich über Zufallsphänomene wie Flecken in Mauern, Strukturen von Baumstämmen sowie Wolken, Schlamm und Spuren von Schwammwürfen als Mittel geäußert, Anregungen für Entwürfe und Ausführungen darstellender Werke zu finden.

Leonardo schreibt über vorgefundene Oberflächenformationen aller Art, die Anregungen für Landschaftsmotive liefern: „...perche nelle cose confuse l’ingegno si desta a nuovi inventioni.“ („...weil unbestimmte und verrückte Dinge den Geist zu neuen Einfällen reizen.“) Von Philostrat-Apollonios’ ‘Gabe der Nachahmung’ zu Leonardos ‘neuen Einfällen’ werden Beobachtungsoperationen vom Weltbezug mittels Gegenstandserkennung zur ‘Welterzeugung’⁴ geführt. Leonardo stellt in seinen Zeichnungen der Sintflut (um 1515) Windrichtung, bewegte Wolken und Wasserwirbel in Andeutungen dar. Er verwendet dazu Folgen sich einrollender Bögen, die Hell-Dunkel-Abschattungen erzeugen: Was die Sintflut-Zeichnungen an ‘stürmischer Bewegung’ zeigen, lässt sich mit den Fluchtlinien der Zentralperspektive nicht wiedergeben. Leonardos Darstellungsweise visueller Eigenschaften von Gegenständen, die weder klare Umrisse besitzen noch sich an einem Ort lokalisieren lassen, ergänzt in den Sintflut-Zeichnungen nicht nur eine linearperspektivische Raumkonstruktion, sondern ersetzt sie durch richtungweisende Bogenlinien.⁵

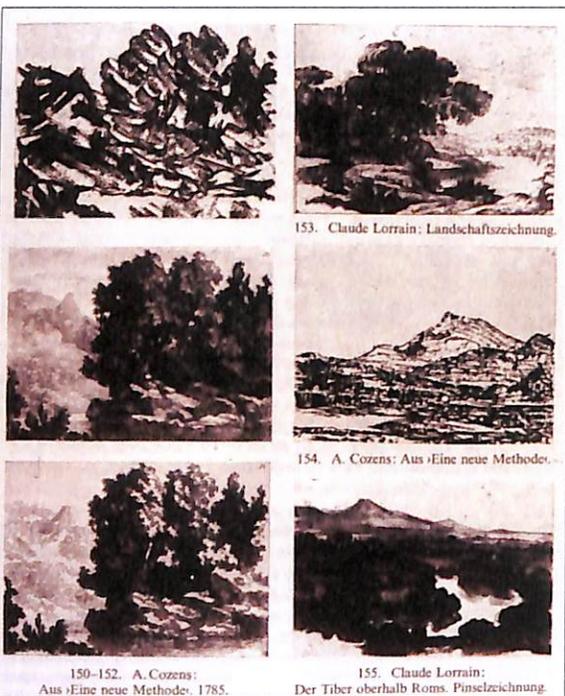
Alexander Cozens zeigt in “A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape” (1785), wie sich Motive für Landschaftsbilder aus Tintenklecksen entwickeln lassen. Cozens sieht in seiner ‘New Method’ eine Alternative zur Zeichnung nach der Natur und zum Erlernen von Kompositions- und Darstellungsschemata durch Kopie. Ernst H. Gombrich führt den Willen der Schüler von Cozens, in Klecksen Landschaftsbilder zu erkennen, auf die Kenntnis von Claude Lorrains Landschaftsskizzen zurück: Die bekannten und von Lorrain geschaffenen Bildmuster werden in Klecksmuster projiziert. Ohne Schemata, also ohne Erinnerungsbilder und Bildmuster von (Landschafts-)Formationen, lassen sich in Klecksen keine Zusammenhänge erkennen, während Kleckskonfigurationen wiederum zu Variationen dieser Schemata führen können.



LEONARDO DA VINCI, oben: Sintflut und umgestürzte Bäume, unten: Sintflut über dem Meer.

Cozens stellt im Anhang von “A New Method...” zwanzig Typen der Himmelsdarstellung vor. John Constable kopierte diese Typen um 1800 und malte, via Neuschaffung der Schemata, in Hampstead 1821-22 Wolkenstudien mit vorher unbekannter Realitätsnähe. Dabei konnte Constable auch von der meteorologischen Klassifikation von Wolken in Cirrus, Cumulus und Stratus profitieren, die Luke Howard 1803 vorstellte. Schemata der optischen Klassifikation von Naturphänomenen und Schemata der Malerei erleichterten Constable die schnelle, naturnahe Skizzierung der flüchtigen Wolkenformationen.⁶

Charles Meryon verdichtete in „Anthropomorphe Wolkenstudien“ (ca. 1855-56) die Strichkonfigurationen von Wolken und ließ Frauengesichter erkennbar werden. Nachdem Andrea Mantegna in der „Vertreibung des Lasters durch die Tugend“ (um 1490) Wolken zu Gesichtern formte, wird bei Meryon aus der die Darstellungsfunktion verwandelnden Rekonfiguration ein ei-



153. Claude Lorrain: Landschaftszeichnung.

154. A. Cozens: Aus »Eine neue Methode...

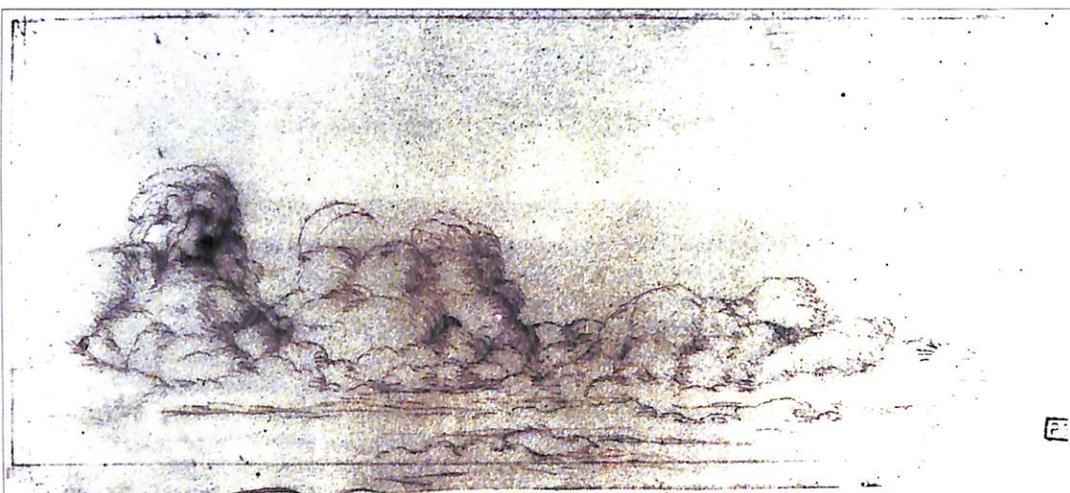
150-152. A. Cozens: Aus »Eine neue Methode... 1785.

155. Claude Lorrain: Der Tiber oberhalb Roms. Pinselzeichnung.

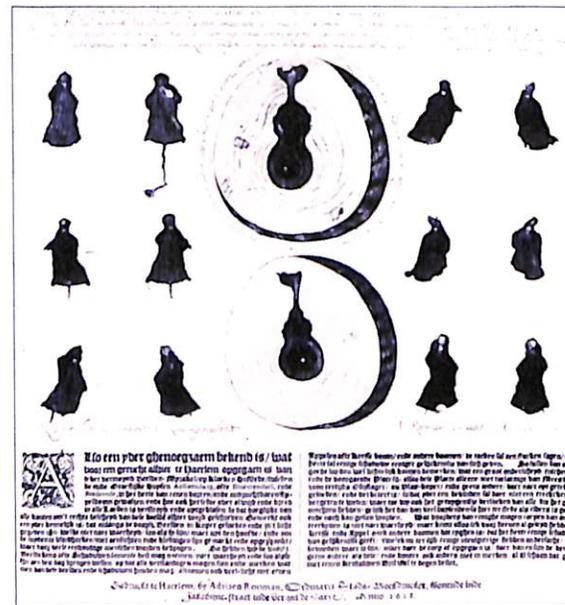
ALEXANDER: COZENS, Studien aus "A New Method...", London 1785; Lorrain, Claude: Landschaftszeichnung, Der Tiber oberhalb Roms



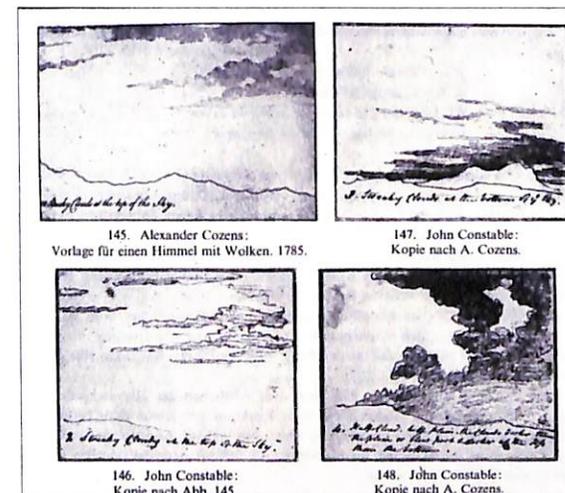
VICTOR: HUGO, Le moine se pencha et regarda, 1856.



CHARLES MERYON, Anthropomorphe Wolkenstudie (2. Fassung), ca. 1855-56



JOHN CONSTABLE, Schematische Zeichnungen von Wolken und Himmel nach Cozens, um 1800; Cozens, Alexander: A New Method..., London 1785, Table 18.



145. Alexander Cozens: Vorlage für einen Himmel mit Wolken. 1785.

147. John Constable: Kopie nach A. Cozens.

146. John Constable: Kopie nach Abb. 145.

148. John Constable: Kopie nach A. Cozens.

CORNELIS KORNING, (nach Pieter Saenredam): Druck zur Widerlegung von Gerüchten über Bilder, die angeblich in einem Apfelbaum gefunden wurden, 1628.

genes Thema.

Victor Hugo verwendete Fleckformationen aus verlaufender (und mit schwarzem Kaffee u. a. vermischt) Tusche als Ausgangspunkt nicht nur für Gesichter, Stadt- und Landschaftszeichnungen, sondern auch für Phantasiegestalten und symmetrisch gefaltete Klecksbilder. Letztere wurden als Bildzeichen verstanden, die zu spiritistischen Eingebungen anregen (Hugo bei Séances in Jersey, 1853-55). Hugo präsentierte Flecken, Träume und Erleuchtungen, die, zusammen mit Justinus Kerners „Klecksographien“ (Stuttgart 1857), Ror-

schach-Tests antizipieren. Hugo „expérimente avec l'informe et le préforme.“⁴⁷ Strich- und Fleckenkonfigurationen fordern die Imagination zur Zusammenschau des Disparaten heraus: Verwandlungen von Wolken- oder Klecksformationen ins Phantastische gelingen Meryon und Hugo schon durch geringe künstlerische Eingriffe.

Richard Wollheim erwähnt Meryons Wolkenstudien in seiner Diskussion des 'Seeing-In', der Beziehung zwischen Wahrnehmung und Konfiguration. Wollheim verdeutlicht das Problem an Hand einer Überlieferung: Ein

1628 in der Nähe von Haarlem gefällter Apfelbaum soll in Querschnitten Bilder von katholischen Priestern zu erkennen gegeben haben.⁸ Ein anonymes Druck und eine Druckgraphik von Cornelis Korning, nach einem Entwurf von Pieter Saenredam (1628), stellen Querschnitte des Baumstamms mit Umrissen der Kernformen vor. Die Umrisse Saenredams legen im Unterschied zum anonymen Druck nicht mehr nahe, dass Mönchsprojektionen ihre Ursache in der besonderen Formation des Apfelbaums haben müssen. Also liegt es am Glauben, der die Mönchsumrisse darin erkennen will. Peter Paul Ru-

bens setzt sich in einem Brief (März 1628) mit diesem Fall auseinander. Er verweist auf Plinius (s. o.) und die menschliche Interpretationsbereitschaft, in defektem Holz Umrisse zu lesen. Saenredam dagegen plädiert für eine Klärung des Blicks.⁹

Das fremdbedingte (naturbedingte und religiöse) 'Sehen' und das beobachterzentrierte Sehen liegen im Widerstreit, bis Ersteres auf Letzteres zurückgeführt wird: Von Meryon und Hugo werden Möglichkeiten vorgeführt, in Flecken- und Linienkonfigurationen Wahrnehmungsschemata für Dingphänomene zu projizieren und Schemamodifikationen zu entwickeln. Der Glaube entfällt als Anlass und Projektionen fördernde Welt-einstellung. Auch die angeblich durch unmittelbare Anschauung gewinnbaren Informationen über die Wirklichkeit haben sich als Trugschluss erwiesen. Die Pluralität und Relativität von Weisen der Weltbeobachtung widerspricht Bezügen auf 'evidente Wirklichkeit' oder 'letzten Sinn'. Das Imaginäre aber wird im Verfahren, Fleckenkonstellationen in phantastische Welten zu verwandeln, nicht mehr aus Fragen des Realitätsbezugs ausgegrenzt, sondern vielmehr als Ursache für die Nicht-Finalisierbarkeit von Weltbeobachtung erkannt, und schließlich anerkannt (s. u.).

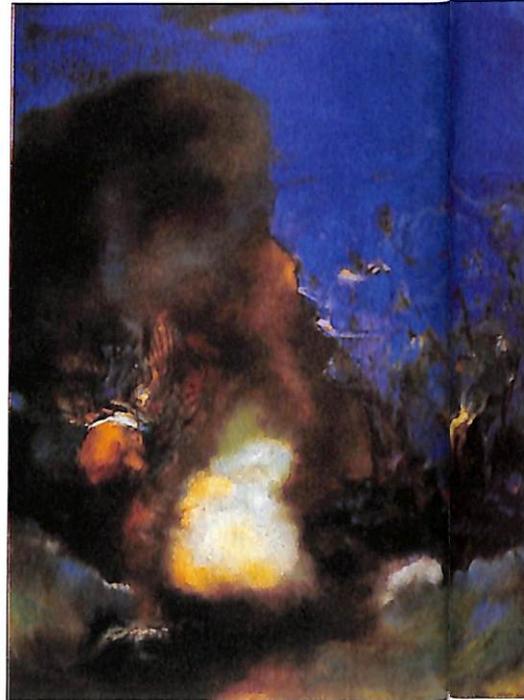
DE- UND REFIGURATION

Surrealistische Künstler setzen Techniken wie gelenkter Zufall, Frottage und Décalcomanie (Abziehbild) ein, um mehrdeutige Konfigurationen zu schaffen. Im kontrolliert-unkontrollierten Erstellen von Farb- und Linienkonfigurationen entstehen Proben für Experimente mit Beobachtungsoperationen der 'Projektion', des 'Seeing-In' und der 'Exemplifikation'¹⁰ Freiere Farbkonfigurationen und "Unbestimmtheiten in Form schwacher Gegenstandsnotation"¹¹ in Bildern und Zeichnungen von Symbolisten wie Gustave Moreau und Odilon Redon dienen als Vorbild. Symbolistische Andeutungen des Phantastischen und polyzentrische Kompositionsweisen werden von Surrealisten aufgegriffen. Farbkonfigurationen verselbständigen sich zu Bildthemen: Max Ernst setzt 1926-29 in der Bildserie „Muschelblumen“ helle Farbzonen, die durch Aufspachteln, Durchreiben und Durchkratzen von Farbschichten entstanden sind, in teilweise schwarze Gründe. Die wellenförmig von Zentren aus aufgefächerten Zonen erscheinen floral und animal, weshalb sie auch mit den 'filles-fleurs' in Grandvilles 'Un autre monde' (1844) verglichen wurden. Max Ernst greift in dieser Serie niederländische 'Coquillages' sowie Muscheldarstellungen von James Ensor (Coquillages, 1896) und Odilon Redon (Le Coquillage, Öl/Lw., 1910; la Coquille, Pastell, 1912) auf.¹²

Jean Fautrier setzt in der Serie 'Les Otages' (1943-45) Umrisslinien auf große Felder, die aus mit dem Spachtel modellierter Paste und dick aufgetragener Farbe bestehen. Die Umrisslinien sind als Zeichen lesbar, die Hände, Augen und anderes darstellen. Konträr zu dieser Dissoziation von Textur, Farbe und Zeichnung¹³



ODILON REDON, La Coquille, 1912



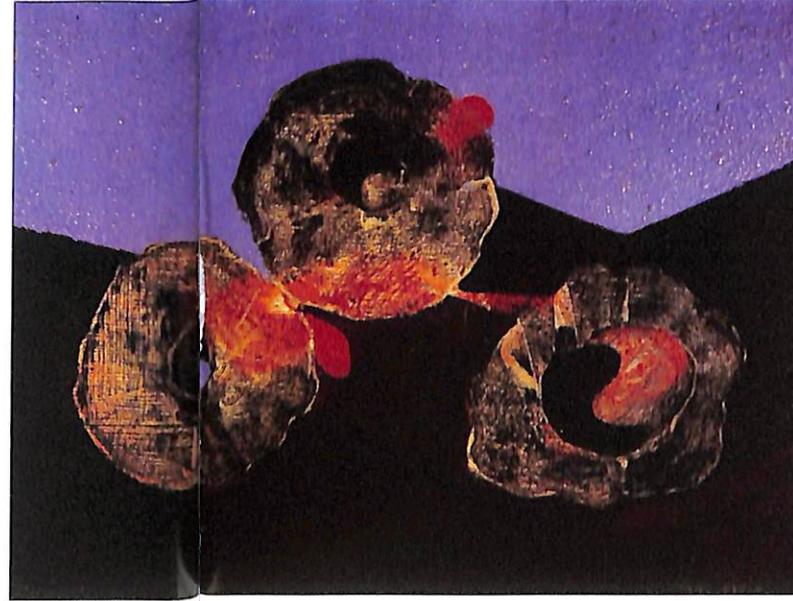
ODILON REDON, Roger et Angélique, 1910



HENRI MICHAUX, o. T., 1945-48.



HENRI MICHAUX, o. T., 1954.



MAX ERNST, Fleurs quillages, 1928.

lässt Henri Michaux Farbzonen ineinander fließen. Die Entstehung von gesichts- und figurenähnlichen Konfigurationen wird von Papier, das zu schnell die Farbe einsaugt, und von unvorhergesehener Fleckenbildung sowohl gestört als auch gefördert.¹⁴ Während Fautrier gegenstandsnahe Chiffren auf die Matière setzt, offeriert Michaux in den verfließenden Farben seiner Aqua-

relle einen Zustand zwischen De- und Refiguration, zwischen Verdichtung zu Gegenstandsnahe und Auflösung in Fleckenkonstellationen (o. T., 1945). Einige Tuschzeichnungen offerieren nur Flecken (Tache, 1954/55). Michaux reduziert die präinformellen Verlaufsstrukturen auch zu schwarzen, mit Chiffren vergleichbaren Gebilden. Diese Gebilde wiederholt er in

horizontalen Zeichenreihen. Schließlich entwickelt Michaux Bildmuster aus Wiederholungen dieser Fleckenreihen (o. T., 1959).

Wols arbeitet in Zeichnungen der vierziger und fünfziger Jahre mit Knäuelfigurationen, die sich zu geomorph-vegetabil-organischen Fantasien verdichten. Erdverschiebungen sowie vegetables und organisches Wachs-

tum liefern Betrachtern Assoziationshorizonte, mit denen sich die Konfigurationen leichter überschauen lassen. Wols' Ölbilder zeigen Überlagerungen von Farbschichten und Kratzspuren, die tiefere Schichten freilegen. Die Verdichtungen von Farbflecken, Tropf-, Kratz- und Pinselspuren zu Zentren im Farbgrund provozieren Assoziationen an verwundete Gesichter, wachsende oder verfallende Formationen und Explosionen.

Bernhard Schultze reduziert Ende der fünfziger Jahre seine Farbpalette auf grünblaue und Ocker-Töne. Er lässt Formationen mittels plastischer Materialien (Draht, Lappen, Plastikmasse) aus der Farbmaterie hervortreten (Hegitraf, 1957). Diese Erhebungen verselbständigen sich zu Reliefs (Iucice, 1958) und schließlich zu Farbskulpturen (Migofs, ab 1960, farbig ab 1961). Nachdem Wols surrealistische Verknüpfungen darstellender Bildzeichen in den vierziger Jahren in mehrdeutige Konfigurationen auflöste, entwickelt Schultze umgekehrt aus tachistischen Strukturen neosurreale Figuren.

Automatische Malweisen und kontrollierter Zufall setzen André Masson, Jackson Pollock und Jean Dubuffet in Kompositionen ein, die Fleckengebilde und kitzelartige Linienformationen zu sowohl nicht mehr als auch noch nicht erkennbaren Figurationen verdichten oder De- und Refiguration ineinander umschlagen lassen. Masson lässt in automatischen Zeichnungen (ab 1923) und Sandbildern (ab 1927) aus sich mehrfach überkreuzenden Linien sowohl Muster mit Körperteilen (automatische Zeichnungen, 1924/25) als auch Phantasiefiguren (Figure, 1927) entstehen.

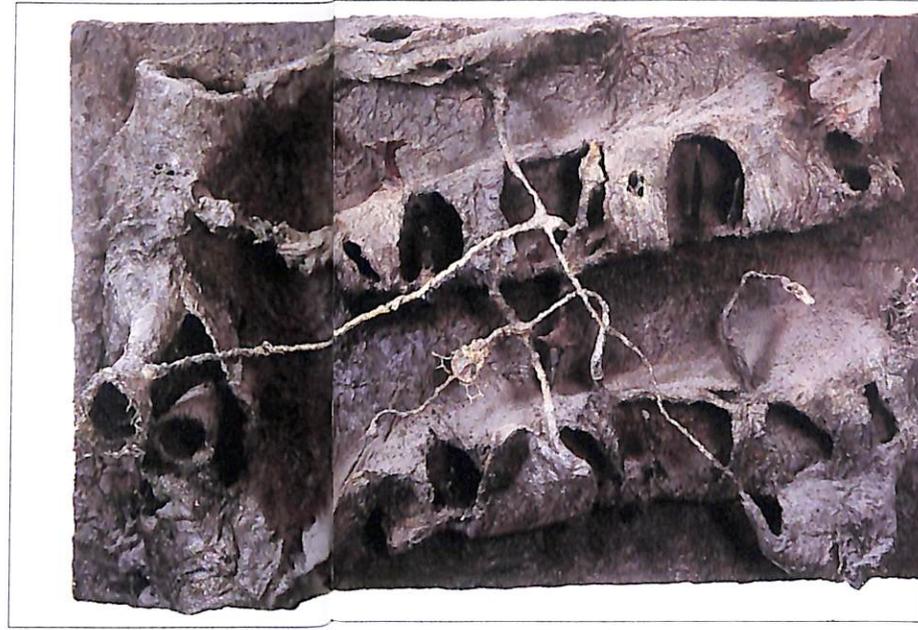
Rekonstruktionen der 1950 von Hans Namuth gefilmten Dripping-Aktionen Jackson Pollocks zeigen, dass er unwillkürlich mit quasi-figurativen Tropfspurenkonfigurationen beginnt und diese dann in "All over"-Flächenformationen überführt.¹⁵ 1950-53 arbeitet Pollock in dominant schwarzen Bildern die Relationen zwischen Tropfspurenkonstellationen und aus diesen auftauchenden (Gesichts-)Figurationen aus.

Dubuffet lässt in den fünfziger Jahren aus Gekritzelter Felder entstehen, in denen Figuren erscheinen (Paysage avec personnage, 1952) oder aus denen Figuren werden (Bum au vin rouge, 1952). Aus diesen Felder/Figuren-Mustern generiert Dubuffet in den sechziger Jahren seine 'Hourloupes' mit Figuren aus farbig schraffierten Feldern, die in ebenso schraffierte Felder eingebettet sind (Continuum de ville, 1963).

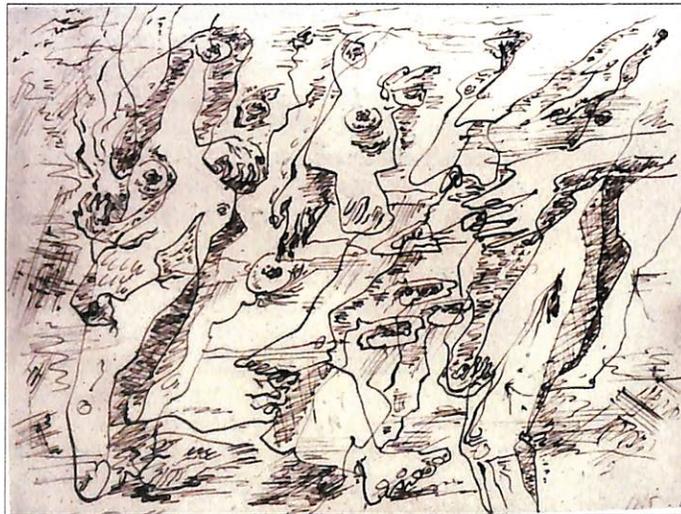
Asger Jorn (Le Masque, 1957; Lüfterbild, 1959/60) und Hans Platschek (Porträt Heimrad Prem, 1959; Emilio Vedova, 1959) arbeiten mit der Überraschung der Beobachter, wenn in zunächst abstrakt erscheinenden Konfigurationen Gesichter erkennbar werden. Jorn thematisiert in „Plädoyer für die Form“ den Switch zwischen exemplifizierendem 'Sehen' und 'Seeing-In' und damit die Relativität von Weltbeobachtung: Das 'Wie' der Gliederung visueller Sinnesreize in Schemata bedingt, als 'was' wir die Welt zu sehen in der Lage sind. Jorn stellt 'Sehen' und 'Seeing-In' als komplementäre Beobachtungsoperationen vor. Platschek bezeichnet



BERNARD SCHULTZE, obsiit (Komposition VI/58), 1958



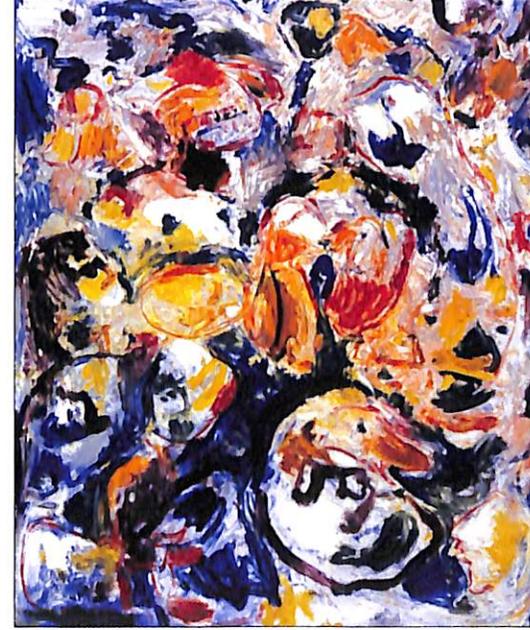
BERNARD SCHULTZE, crusardak, 1959



ANDRÉ MASSON, Automatische Zeichnung, 1925



HANS PLATSCHKEK, Porträt Heimrad Prem, 1959



ASGER JORN, Lüfterbild, 1959/60.

im Rekurs auf Werner Haftmann Beobachtungsschemata als „Vorstellungsinventar“, das abstrakte Chiffren ebenso wie darstellende Zeichen enthält. Der Künstler schafft „Figurationen“ aus „Visionen“, die das „Vorstellungsinventar“ verändern und erweitern.¹⁶

KONZEPTUALISIERUNG

Ian Burn, ab 1969 Mitglied der Künstlergruppe Art & Language, nutzt 1968 in „Xerox Book No.1“ die noch

schlechte Kopiertechnik, um in 103 Kopien eines zu Beginn weißen Papiers nach und nach dichtere Fleckenkonstellationen zu erzeugen. Aus den mechanischen und von Urhebern beeinflussbaren Verfahren des Dripping von Max Ernst¹⁷ und der Zeichenmaschinen Metamatic Nr.1,5,7-14,17,20 (1959) von Jean Tinguely wird ein rein maschinelles, ohne Eingriffe wiederholtes Verfahren zur Erzeugung von Zufallskonfigurationen.

In „Altered Photographs“ (1968) kopiert Burn Fotos aus „Australian Panorama“ (Australian News and In-

formation Bureau, ca. 1967) „for about a dozen times“¹⁸, bis dank der alten Kopiertechnik, die zusammenhängende dunkle Flächen nicht wiedergeben kann, nur noch Umrisslinien übrig bleiben. Die vierteilige Offset-Edition (Auflage: 25) besteht aus einem Textblatt und drei Blättern, auf denen jeweils eine Fotovorlage und ihre Mehrfachkopie zu sehen ist. Die maschinelle Bildauflösung exemplifiziert eine kognitiv-konstruktive Auflösung in Umriss-schemata, wie aus dem Textblatt hervorgeht. Burn plädiert in diesem Text¹⁹ für ei-

ne Auffassung, die die Abhängigkeit der Sehgegenstände von verbalen ‚Wahrnehmungsgittern‘ rekonstruiert: „...our language screens the object; it is the grid which structures our perceiving.“²⁰

Willard Van Orman Quine, der Wittgensteins Referenztheorie (Bildtheorie) als „Mythos von einem Museum“ kritisierte, „in dem die Ausstellungstücke Bedeutungen und die Schildchen daran Wörter sind“²¹, stellt die Relation zwischen „Sinnesdaten“²² und der sich auf „Reizungsschemata“ beziehenden „Reizbedeutung“²³ vor. Quine vergleicht Zusammenhänge zwischen Sinnesdaten mit „Zweige[n] und Äste[n]“ von Büschen und weist die „Reizbedeutung“ als sozialisierte Buschform aus: Menschen, die mit derselben Sprache aufwachsen, sind wie Büsche, die man so zurechtstutzt und formt, dass sie alle die gleiche Gestalt eines Elefanten annehmen. Wie sich die anatomischen Einzelheiten der Zweige und Äste zur Elefantenform fügen, ist von Busch zu Busch jeweils verschieden, aber das äußere Ergebnis ist bei allen in etwa das gleiche.²⁴

Für die Kommunikation sind nicht die „Zweige und Äste“, sondern die Relationen zwischen Buschformen und „Reizbedeutungen“ in „Beobachtungssätzen“²⁵ entscheidend. Sozialisierte Lernprozesse garantieren, dass „Beobachtungssätze“ auf denselben Zuschnitt von (beliebig verschiedenen) „Zweige[n] und Äste[n]“ zur Buschform referieren und so mit den Worten dieselbe „Reizbedeutung“ verbunden wird. Quines These der „ontologischen Relativität“ beruht auf *erstens* der Differenz zwischen Ästen und Buschformen, *zweitens* dem Zuschnitt der Buschformen durch Sozialisation und *drittens* der je nach sozialem Kontext verschiedenen, nicht kausal rekonstruierbaren Zusammenhänge zwischen Buschformen und ‚Reizbedeutungen‘ im Sprachgebrauch. Die sozialisierten Buschformen prägen Erwartungen auf der Suche nach Sinnesdaten: Kaum verwunderlich, dass das gleiche Wissen, das die Suche nach den Sinnesdaten auslöst, diese auch bestimmt.²⁶ Es gibt also keine neutrale Beobachtung, sondern nur eine kulturelle.

Burn verbindet im Textblatt von „Altered Photographs“ das Problem der Entscheidung zwischen einer „symptom“ oder einer „causal theory of meaning“²⁷ mit Fragen der Abstraktion von Ebenen bzw. mit Stratifikationen von Typen. Burn expliziert die Entscheidung zwischen gegenstands- und wahrnehmungsorientierter Referenztheorie. Er gibt eine Antwort im Sinne letzterer:

“If each [Ego and Alter] sets out to define that object by (for example) ‚content‘, then are we in a position to say we are adopting the *same* object? If each sets out to define that object by (for example) ‚content‘, then are we in a position to say that what we call ‚content‘ is physically existing in the object? If not, then such ‚content‘ is merely part of a construal...Accepting that no ‚content‘ exists *as a fact*, what are we implying when we say we recognise content? It seems to suggest that we are dealing with numerous types, perhaps levels or stratifications, of language which in turn are

appropriate for numerous types, again perhaps stratifications, of (empirical) data.”²⁸

Der “content“ ist Bestandteil eines “construal“, das nicht, wie die “causal theory of meaning“, Gegenstände lokalisiert, sondern sich auf “(empirical) data“ bezieht. Burns Explikation steht dem ‘logischen Atomismus’ Bertrand Russells nahe: Empirische Daten sind nach Russell Atome aus Sinnesdaten, die klassifizierbar sind. Die wiederholte Differenzierung zwischen Klassen n+1. Ordnung und Subklassen n-ter Ordnung²⁹ ergibt ‘levels or stratifications’. Quine differenziert, an Russell anschließend, den Zusammenhang zwischen Sinnesdaten und Sätzen in einer Weise, die deutlich macht, dass dieser Zusammenhang kontextbedingt ist. Darum geht es auch Burn in den auf das Zitierte folgenden Erörterungen, in denen er sich mit der sprachbedingten Bevorzugung der visuellen Wahrnehmung auseinandersetzt: “Language seems to enter into our ‘seeing’ more directly than with the other senses.”³⁰

Burn lenkt die Frage der Sprach- und Kontextbedingtheit von Wirklichkeitswahrnehmung auf die Sozialisierung von Wahrnehmungsschemata. ‘Weltbeobachtung’ wird zur Frage von Sozialgeschichte, die “raises many questions of how we see and how we talk of what we see.”³¹

Douglas Huebler schafft in einigen seiner Dokumentationssysteme der ersten Hälfte der siebziger Jahre Modellfälle für die Bedingungen von Wahrnehmung. Er aktualisiert dabei sowohl Burns als auch Gombrichs Problemfelder.

In “Variable Piece No. 80 (April 1972)“ lässt Huebler einen Besucher einer Zeichenklasse aufspringen und nach einem lauten Kommentar den Raum verlassen. Huebler fordert nach dem Zwischenfall seine StudentInnen auf, den Besucher wie „Polizezeichner“ zu porträtieren. Gezeichnete Porträts mit “Description[s] of Subject“ zeigen und benennen abweichende Charakteristika. Eine Fahndung nach einer bestimmten Person wäre so nicht möglich. Auch der Ausruf, mit dem der Besucher den Saal verließ, wird in Abweichungen wiedergegeben. Die Erinnerung aus Merkmalen, Unschärfen und Lücken wird von den StudentInnen mit Wahrnehmungs- und Darstellungsmustern sowie verbalen Schemata überformt, obwohl Huebler zu einer sachlich unkünstlerischen Darstellung auffordert.

In “Variable Piece No. 97, Israel (July 1973)“ wiederholt Huebler das Vorgehen Saenredams: Er gibt vor, mit der Kamera in Jerusalem auf der Suche nach Anzeichen biblischer Vorfahren zu sein. Huebler verwendet die Baumumrisse, die er auf einem Abzug eines Jerusalem-Motivs vorfindet, als Vorlage zur Darstellung von vier Gesichtern mit langen Haaren und Bärten.

Das Erkennen von Gesichtern in Flecken wird von Huebler gezielt gewaltsam mit religiöser Überlieferung und Gesichtstypen verbunden, die aus Darstellungen christlicher Themen bekannt sind. So sehr er religiöse Überlieferung, Fotografie und Zeichnung miteinander zu verbinden vorgibt, so sehr fallen diese Elemente in disparate Ebenen auseinander. Spannungen zwi-

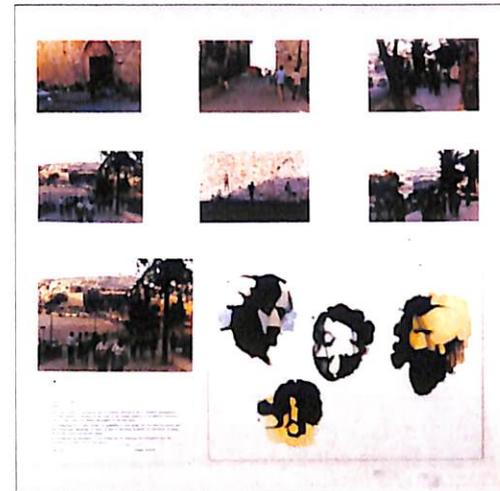
schen religiöser Überlieferung und Bildtraditionen der Fotografie wie der Zeichnung entstehen, da sie scheinbar voneinander abhängen. Tatsächlich aber werden willkürliche Beziehungen konstruiert. Einerseits verweist Huebler so auf das Problem, dass Fakten immer auf Weisen der Welterzeugung und Weltversionen beruhen³², andererseits lassen sich mit diesen Versionen nicht beliebig Fakten konstruieren, wenn die Konstruktionen nicht so absurd wirken sollen wie dieses Pseudo-Dokumentationssystem. Huebler provoziert die Fragen, wie es zu Vorstellungen von Fakten kommt, und ob an diesen Vorstellungen nicht Fiktionen entscheidend beteiligt sind beziehungsweise ob es ohne Fiktionen Vorstellungen von Fakten geben kann. Gibt es das nicht-fiktionale Dokumentationssystem? Oder ist auch dies eine Fiktion?

Wenn Huebler künstlerische Verfahren und narrative Vordcodierungen wieder einführt, dann schaltet er damit Burns Konzeptualisierung nicht aus. Burns theoretisches Modell mit Argumentationsbeispielen weicht bei Huebler Beispielen für irritierende Weisen der Erzeugung von Modellen möglicher Relationen zwischen Fiktion und Weltbeobachtung. Auf eine Konzeptualisierung/Explizierung der theoretischen Implikationen seiner Vorgehensweise der Erzeugung von Beispielen verzichtet Huebler im Unterschied zu Burn: Die Konstruktion des Absurden (Huebler) und die Konzeptualisierung von Beobachtung (Burn) erzwingen im ersten Fall Strategien der Implikation und im zweiten Fall Explikationen.

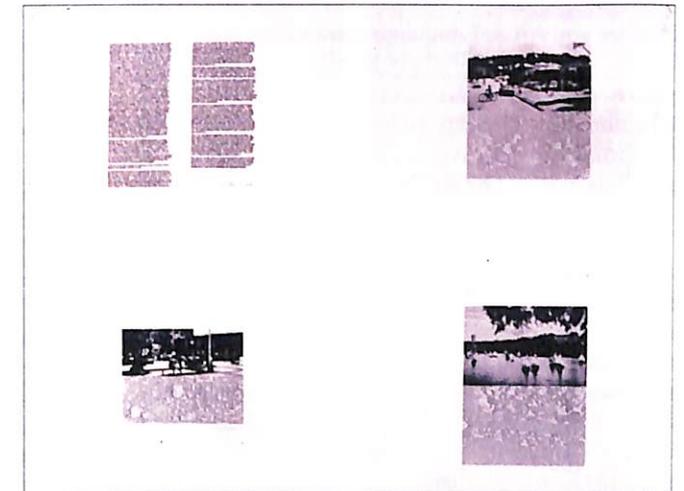
Die Durchdringungen von visueller Wahrnehmung und ideologischen Komponenten thematisieren Mel Ramsden und Michael Baldwin (Art & Language) 1979-80 in ihren Bildern der Serie “Portrait[s] of V. I. Lenin...in the style of Jackson Pollock“.³³ Beobachtungsprozesse oszillieren zwischen Dripping-All over und der Provokation von Sehmustern, die Lenins Gesichtszüge assoziieren lassen. Mit dieser Spannung zwischen De- und Refiguration korrespondieren Spannungen auf der Diskursebene zwischen Realismus und Abstraktion. Spannungen zwischen den im Kalten Krieg ideologisierten Bild- und Diskursmodellen des Realismus und der Abstraktion, die Beobachter auf dominant darstellend-mittelnde oder auf dominant autonom-formale Zeichenfunktionen fixieren, werden zugleich thematisiert und unterlaufen: Farbspuren-Relationen führen zu Beobachtungsweisen, die zwischen

- ‘Seeing-In’ von Gesichtern,
- ‘Seeing-As’ als Wiedererkennen bestimmter, durch andere Bilder vorbelastete Gesichter³⁴ (Lenin), und
- der ‘Exemplifikation’ als modellhafte Konfiguration von Tropfspuren

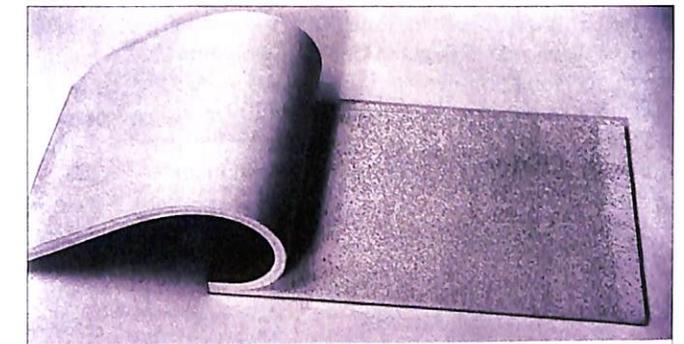
switchen. Durchdringungen von visuellen Musterbildungen und Semantisierungen via etablierter, mit der Sozialisierung erlernter Weltbilder enthalten zugleich Chancen zur Entwicklung von Bildsprachen wie Gefahren der Erstarrung. Die Bilder der Serie “Portrait[s] of V. I. Lenin...in the style of Jackson Pollock“ kreuzen Ebe-



DOUGLAS HUEBLER, Variable Piece #97, Israel, July 1973.



IAN BURN, Altered Photographs, 1968.



oben: IAN BURN, Xerox Book No.1, 1968.

links: ART & LANGUAGE (Michael Baldwin, Mel Ramsden): Portrait of V. I. Lenin in July 1917 Disguised by a Wig and Working Man's Clothes, in the Style of Jackson Pollock II, 1980.

nen der Musterbildung und der Semantisierung in einer Weise, die auch Möglichkeiten für Musterauflösung und Desemantisierung offen hält: Prozesse der De- und Refiguration sowie der De- und Resemantisierung überlagern sich.

Offenbar geht es Art & Language, wie schon Asger Jorn und Hans Platschek, um Bildproduktion als nicht nur abbildendes oder abstrahierendes, sondern auch als Bild gebendes Verfahren. Das Bild gebende Verfahren wird von Art & Language in ein Geflecht vordcodierter Bildmuster, Kunstdiskurse und sie besetzender Weltbilder so eingebettet, dass sich diese Verflechtungen als de- und rekonstruierbar erweisen. Es geht hier nicht nur um Malerei, sondern auch um Bilder: In Bildbeobachtung sind durch Sozialisierung immer schon mehr als nur Weisen der visuellen Wahrnehmung eingegangen.

Im kulturellen Kontext wurde die Fähigkeit zur visuellen Wahrnehmung (visuelle Schemata) in verbal-visuellen Verflechtungen erworben, bevor Bildbeobachtung hätte reflektiert werden können.

Der ‘modernism’ von Clement Greenberg und Michael Fried schlug eine Reduktion von Vordcodiertem auf rein visuelle Rezeptionsweisen vor³⁵, während Konzeptuelle Kunst und ihre malerischen sowie fotografischen Weiterentwicklungen Beobachtungsoperationen der De- und Rekonstruktion thematisieren, die Verflechtungen zwischen Bildgebung und Semantisierung hinterfragen. Fingierende Akte auf Seiten der Künstler wie der Rezipienten müssen weder durch eine Rückkehr zum Kunstmodell des unschuldigen Auges ausgeschlossen noch durch Fixierungen auf bestimmte Bedeutungsfelder begrenzt werden.

Mitglieder von Art & Language thematisieren ab 1972 das Problem der 'Theoriebeladenheit der Erfahrung', wie es Thomas Samuel Kuhn in die 'Philosophy of Science' einbrachte, und das Nelson Goodman in 'Ways of Worldmaking' (dt. 'Weisen der Welterzeugung') der erneut einbringt³⁶: Die Rede von einem unstrukturierten Inhalt, begriffslos Gegebenen oder eigenschaftslosen Substrat widerlegt sich selbst; denn Rede gibt Strukturen vor, bildet Begriffe, schreibt Eigenschaften zu. Zwar ist Begreifen ohne Wahrnehmung *leer*, aber Wahrnehmung ohne Begreifen *blind* (völlig wirkungslos). Prädikate, Bilder, andere Etiketten, Schemata überleben auch ohne Anwendung, doch Inhalt ohne Form verflüchtigt sich. Wir können zwar Wörter ohne eine Welt haben, aber keine Welt ohne Wörter oder andere Symbole.³⁷

Ian Burns Konzeptualisierung des sprachlich bedingten 'Wahrnehmungsgitters' und die Rolle der Schemata erscheinen bei Nelson Goodman als Probleme im Kontext von Weisen der Welterzeugung: Wir schaffen erlernte und erinnerte Weltversionen um und probieren alternative Versionen. Nelson Goodman weist im Kapitel „Fakten aus Fiktionen“ auf die Rolle der „Künste als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung des Wissens - im umfassenden Sinne des Verstehensfortschritts ...“³⁸ Ernst H. Gombrichs Auseinandersetzung mit malerischen und zeichnerischen Problemen von „Schema und Korrektur“³⁹ lassen sich in diesen Horizont einbetten:

„Indem...Werke als Proben und Muster unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte, oft unbeachtete und vernachlässigte, geteilte oder teilbare Formen, Farben oder Gefühle lenken, induzieren sie entsprechend diesen Eigenschaften eine Reorganisation unserer gewohnten Welt.“⁴⁰

Wolfgang Iser integriert Goodmans und Gombrichs Überlegungen in „Das Fiktive und das Imaginäre“ in eine umfassende Theorie der Fiktion, die die klassische Dichotomie von Fakt (Non-Fiction, Realität) und Fiktion „durch eine dreistellige Beziehung...durch die Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären“⁴¹ ablöst.

Iser stellt Wahrnehmung als Wirklichkeit fingierenden Akt vor.⁴² Wahrnehmung wird von Iser wie von Goodman als Prozess der Überschreitung und Umbildung von Wahrnehmungsschemata und -weisen konzeptualisiert. Künstler schaffen mit ihren Präsentationsformen Mo-

delle, die Beobachtungsoperationen der Schemabildung und der Welterzeugung provozieren und thematisieren. Oliver Sill zeigt, dass Iser's 'Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären' eine systemtheoretisch orientierte Literaturwissenschaft weiter führt als Niklas Luhmanns Begriffspaar 'reale Realität' und 'fiktionale Realität'. Luhmanns Begriffspaar führt wieder zu dem ungelöst gebliebenen Problem der Literaturtheorie zurück, Fiktion und Realität zu unterscheiden.⁴³ Das Imaginäre steht für die Umbildung von Schemata und das Fiktive für die Weisen der Wirklichkeitskonstitution mittels Schemata. Im Imaginären werden die Möglichkeiten der Schemabildung durchgespielt und der Schemafundus wird auf Modifizierbarkeit erprobt. Aus dem Wechselspiel von Imaginärem und Fiktivem ergibt sich ein Erproben von Weltkonzepten (als Vorstellungen von Realem). Bestimmbar ist das Reale durch die (Re-)Konstitution von Weltbeobachtung im Wechselspiel zwischen Imaginärem und Fiktivem⁴⁴:

„Wahrnehmung...käme ohne imaginäre Anteile nicht zustande; denn sie funktioniert weder als optisches Registrieren noch als reines Einbilden. Vor allem Kontinuität und Identität des Wahrnehmungsobjektes sind nur über imaginäre Anteile sicherzustellen, und das heißt, dass der aktuelle Wahrnehmungseindruck nur dann solches zu gewährleisten vermag, wenn er mit inaktuellen Wahrnehmungen verbunden ist... In der Vorstellung geschieht ein Dirigieren von Imaginärem durch Erinnerungsgeladene, kognitive Absichten, um Abwesendes oder Nicht-Gegebenes gegenwärtig zu machen...Die Referenz entsteht aus dem *feed-forward* des Statuswechsels der Figurationen, die ihrerseits vom *feed-back* der sich bildenden Referenz gesteuert werden.“⁴⁵

Die Wahrnehmung des Realen setzt Rückkoppelungen an kognitive Leistungen des Gedächtnisses voraus.⁴⁶ Iser bestimmt diese Leistungen über eine Rekonstruktion der Wechselwirkungen zwischen Imaginärem und Fiktivem: Er konzipiert Gedächtnis nicht als statische Vorratskammer mit erlernten Schemata, sondern als Prozesse der De- und Refiguration generierend, als Schemabildung und Weltbeobachtung im Wandel. Iser öffnet die Prozesse der Konstitution von Weltbeobachtung in kunst- und literaturrelevanter Weise für Surreales und Phantastisches.⁴⁷ Weltbeobachtung wird damit nicht bodenlos, sondern als Revision und Neufindung von Weisen der Welterzeugung dynamisch und zugleich umweltöffener wie kognitionsgerechter konzipiert.

AUTORENBIOGRAFIE

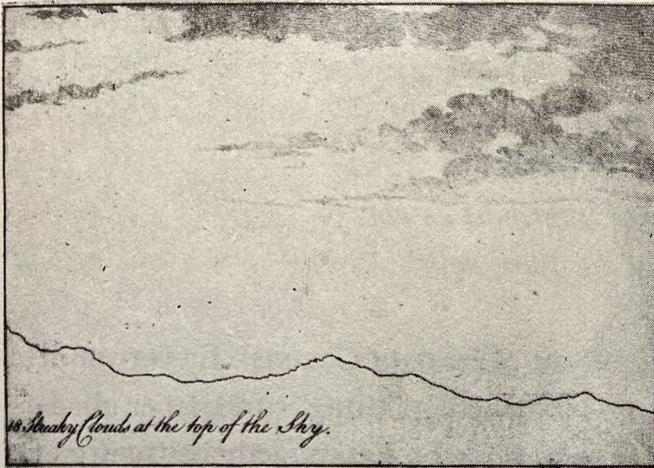


THOMAS DREHER (geb. 1957), Kunsthistoriker (Promotion 1988). Er schreibt seit 1985 Artikel, Kritiken und Rezensionen („das kunstwerk“, „Artefactum“, „Artscribe“ u. a.) und seit 1999 für IASLonline über Netzkunst (URL: <http://iasl.uni-muenchen.de/links/lektion0.htm>). Printpublikationen: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976, Dissertation, Frankfurt a. M. 1992; Performance Art seit 1945. Aktionstheater und Intermedia, München 2001. Arbeitsschwerpunkte: Intermedia Art, bes. Aktionskunst, Konzeptuelle Kunst, Netzkunst. Website mit zahlreichen Texten zur Kunst seit den sechziger Jahren: URL: <http://dreher.netzliteratur.net>.

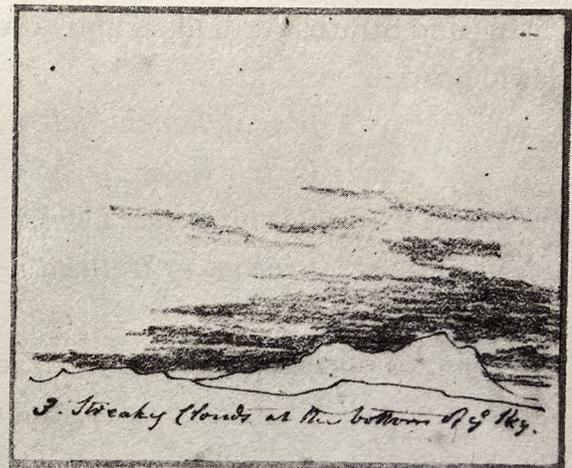
ANMERKUNGEN

- 1) „Weltbeobachtung“: Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1997, S.1114,1118. Vgl. Vgl. Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München 2001, S.26ff.,407-419,428-438; Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1995, S.18,51f.,95ff.,148-151,173ff.,228,491f. „Beobachtungsoperationen“: Luhmann: Kunst, s. o., S.38,50ff.,57ff.,69f.,76,95ff. Vgl. Dreher: Performance, s. o., S.20f.
- 2) Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main, 3. Auflage 1982, II, xi, S.307-343; Wollheim, Richard: Objekte der Kunst. Frankfurt am Main 1982, S.16-31 (vgl. „Seeing-In“, s. Anm.9). Vgl. Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt am Main 1993, S.321ff.
- 3) Aristoteles: Physik II,8/199a 12-17; Ders.: Poetik XXV/1460b 1135; Ders.: Politik IV,17/1337a 1-2; Philostratus: Flavii Philostrati Opera. Leipzig 1970/71, VI,19. Vgl. Blumenberg, Hans: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Stuttgart 1981, S.55f.,70-74; Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst. Stuttgart und Zürich 1978, S.206f.; Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.481-488.
- 4) „Welterzeugung“: Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt am Main 1998 (Vgl. Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.261-265,270ff.).
- 5) Damisch, Hubert: Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture. Paris 1972, S.188-196,214-227,253-256. Zitate: Leonardo da Vinci: Gemälde & Schriften. München 3. Auflage 2002, S.192,385.
- 6) Badt, Kurt: Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik. Berlin 1960, S.65-84; Bätschmann, Oskar: Entfengung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920. Köln 1989, S.117ff., 122f.; Damisch: Théorie, s. Anm.4, S.49-54,214-227,255f.,267ff.; Gombrich: Kunst, s. Anm.3, S.200-215,243f.; Howard, Luke: On Modifications of Clouds...In: Tilloch's Philosophical Magazine. Bd. XVI-XVII, 1803; Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.486ff.
- 7) Hofmann, Werner: La baguette magique de l'art. In: Lebel, Jean-Jacques/Prévost, Marie-Laure: Du chaos dans le pinceau...Victor Hugo dessins. Kat. Ausst. Maison de Victor Hugo. Paris 2000, S.31.
- 8) Wollheim, Richard: Painting as an Art. London 1987/1998, S.56-59.
- 9) Alpers, Svetlana: The Art of Describing. Chicago 1983, S.80-83.
- 10) Projektion: Gombrich: Kunst, s. Anm.3, S.128f., 206-215, 225-232, 258-265.
- Seeing-In: Wollheim: Objekte, s. Anm.2, S.26-31, 192-210; Ders.: Painting, s. Anm.7, S.21,46f.
- Exemplifikation: Goodman, Nelson: Vom Denken und anderen Dingen. Frankfurt am Main 1987, S.91f.,119-129; Ders.: Sprachen der Kunst. Frankfurt am Main 1995, S.59-72; Ders.: Weisen, s. Anm.4, S.46-50,130f. Vgl. Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.276-280.
- 11) Schatz, Matthias: Der Betrachter im Werk von Odilon Redon. Hamburg 1988, S.91.
- 12) Schneede, Uwe M.: Max Ernst. Stuttgart 1972, S.102f.; Spies, Werner (Hg.): Max Ernst. Retrospektive 1979. Kat. Ausst. Haus der Kunst. München 1979, S.282ff.
- 13) Abadie, Daniel: Trophäen aus Realitätsfetzen...In: Pontus, Hulthen (Hg.): Paris - Paris. München 1981, S.228.
- 14) Michaux, Henri: Passages (1946). Neu auf dt. In: Claus, Jürgen: Malerei als Aktion. Frankfurt am Main und Berlin 1986, S.100.
- 15) Karmel, Pepe: Pollock at Work. The Films and Photographs of Hans Namuth. In: Varnedoe, Kirk/Karmel, Pepe: Jackson Pollock. Kat. Ausst. The Museum of Modern Art. New York 1998, S.87-137, bes. fig.30-32,34-39,41-48 (Number 27, 1950).
- 16) Jorn, Asger: Plädoyer für die Form (1958). München 1990, S.177-188; Platschek, Hans: Bilder als Fragezeichen. Versuche zur modernen Malerei. München 1962, S.120,142ff., vgl. S.124: „Vom Material zur Figur kommen bedeutet...zunächst, dass ich meine Vision wieder bewusst ins Bild bringe, weil das Bild als Träger des Materials mein 'Vorstellungsinventar' in Anspruch nimmt.“
- 17) Max Ernst hat 1942 mit oval-linearen Spuren von Farbe gearbeitet. Die Farbe tropfte aus an Schnüren hängenden und mit Löchern versehenen Dosen (Schneede: Ernst, s. Anm.11, S.178f.; Spies: Ernst, s. Anm.11, S.26,117,119,170f.).
- 18) Burn, Ian: Talk, Melbourne 1988. In: Dolk, Michiel/Art & Language: Ian Burn. Minimal-Conceptual Work 1965-1970. Kat. Ausst. Art Gallery of Western Australia. Perth Cultural Centre. Perth 1992, S.84.
- 19) Identisch mit: Burn, Ian: The role of language. In: Ders.: Dialogue.

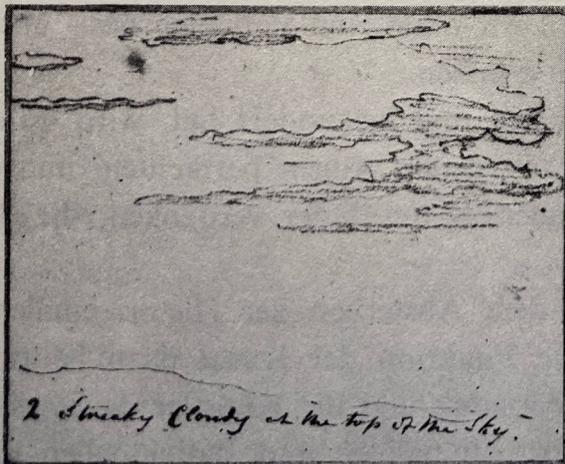
- Writings in Art History. North Sydney 1991, S.120-124. Neu in: URL: http://mitglied.lycos.de/ThomasDreher/3_Konzeptkunst_Art_Lang3Bil d3b.html.
- 20) Burn: Role, s. Anm.18, S.121. Vgl. Maturana, Humberto R.: The Biological Foundations of Self-Consciousness and the Physical Domain of Existence. In: Luhmann, Niklas/Maturana, Humberto R./Namiki, Mikio/Redder, Volker/Varela, Francisco: Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien? München 1990/21992, S.102: "Observing takes place in languaging."
 - 21) Quine, Willard Van Orman: Wort und Gegenstand. Stuttgart 1980, S.42.
 - 22) Quine: Wort, s. Anm.20, S.18f.
 - 23) Quine, Willard Van Orman: Ontologische Relativität und andere Schriften. Stuttgart 1975, S.212.
 - 24) Quine: Wort, s. Anm.20, S.30, vgl. S.171.
 - 25) Quine: Wort, s. Anm.20, §10, S.83-91.
 - 26) Quine: Wort, s. Anm.20, S.19. Vgl. Burn, Ian/Ramsden; Mel: "Art is what we do, culture is what we do to other artists". In: Deurle 11/7/73. Galerie MTL. Brüssel 1973, o. P., bes. Abschnitt "7." und "Note".
 - 27) Stenius, Erik: Critical Essays. Amsterdam 1972, S.188-191.
 - 28) Burn: Role, s. Anm.18, S.120.
 - 29) Russell, Bertrand: Die Philosophie des Logischen Atomismus. Aufsätze zur Logik und Erkenntnistheorie 1908-1918. München 1979, bes. S.19,38f.,60f.,63ff.,175f.,256-265.
 - 30) Burn: Role, s. Anm.18, S.123.
 - 31) Burn: Role, s. Anm.18, S.123. Vgl. Bryson, Norman: The Gaze in the Expanded Field. In: Foster, Hal (Hg.): Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture, Number 2. Seattle 1988, S.91f.: "Between the subject and the world is inserted the entire sum of discourses which make up visuality, that cultural construct, and make visuality different from vision, the notion of unmediated visual experience. Between retina and world is inserted a screen of signs, a screen consisting of all the multiple discourses on vision built into the social arena."
 - 32) Goodman: Weisen, s. Anm.4, bes. S.14-19.
 - 33) Art & Language: Portrait of V. I. Lenin in the Style of Jackson Pollock. In: Artforum. February 1980, o. P.; Dies.: Portrait of V. I. Lenin. In: Art-Language. Vol.4/No.4. June 1980, S.26-61; Harrison, Charles: Essays on Art & Language. Oxford 1991, S.129-149, Farbabb. I. II.
 - 34) Wollheim: Objekte, s. Anm.2, S.195ff.
 - 35) Dreher, Thomas: Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976. Frankfurt am Main 1992, S.127-131,157; Ders.: Performance, s. Anm.1, S.23f.,63-67.
 - 36) Dreher, Thomas: Art & Language und Kontextinvestigation. In: Blurting In A & L online. URL: http://blurting-in.zkm.de/d/invest_context#top40; Goodman: Weisen, s. Anm.4, S.120f. (mit Bezug auf Hanson, Norwood: Patterns of Discovery. Cambridge 1958, Kap. I und passim.); Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Frankfurt am Main 1976, S.123-141.
 - 37) Goodman: Weisen, s. Anm.4, S.19. Vgl. Bryson: Gaze, s. Anm.30; Maturana: Foundations, s. Anm.19.
 - 38) Goodman: Weisen, s. Anm.4, S.127.
 - 39) Gombrich: Kunst, s. Anm.3, S.90-93, 110-113, 142f., 173ff., 194f., 197-204, 356. Vgl. Bryson, Norman: Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks. München 2001, S.39-63, 72ff.; Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.489ff.
 - 40) Goodman: Weisen, s. Anm.4, S.131. Vgl. Dreher: Performance, s. Anm.1, S.22f.,396 mit Anm. 607 über „Schemainterpretation“.
 - 41) Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.18f.
 - 42) Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.394-402.
 - 43) Sill, Oliver: Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen. Wiesbaden 2001, S.104-109,123-130.
 - 44) Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.18-23, vgl. S.270. Bei Luhmann ist die „reale Realität“ die andere Seite einer markierten Unterscheidung und die „fiktionale Realität“ bezeichnet den Wiedereintritt ("re-entry") der exkludierten Realität in die Fiktion (Luhmann: Kunst, s. Anm.1, S.229-233,284,301,430,455ff.,470,474f.,503ff.).
 - 45) Iser: Fiktives, s. Anm.2, S.312,315,495.
 - 46) Dreher, Thomas: Performance Art, s. Anm.1, S.20-26.



145. Alexander Cozens:
Vorlage für einen Himmel mit Wolken. 1785.



147. John Constable:
Kopie nach A. Cozens.



146. John Constable:
Kopie nach Abb. 145.



148. John Constable:
Kopie nach A. Cozens.

Alexander Cozens: A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, 1785; Illustrationen: Landschaften aus Tintenkleckschen, Wolkentypen
Constable, John: Kopien nach Cozens' Wolkentypen, Wolkenstudien, Hampstead, 1921-22



Fautrier, Jean: L'otage aux mains, 1944



Wols: L'inachevée, 1951



Dubuffet, Jean: Paysage avec personnage, 1952

VARIABLE PIECE No. 80
University of South Carolina
Columbia, South Carolina

During a lecture on "Conceptual Art" given by the artist to an advanced Drawing class an "outside" visitor jumped up from his chair and walked out of the studio shouting, "I think this is a lot of bullshit, that's what I think!"

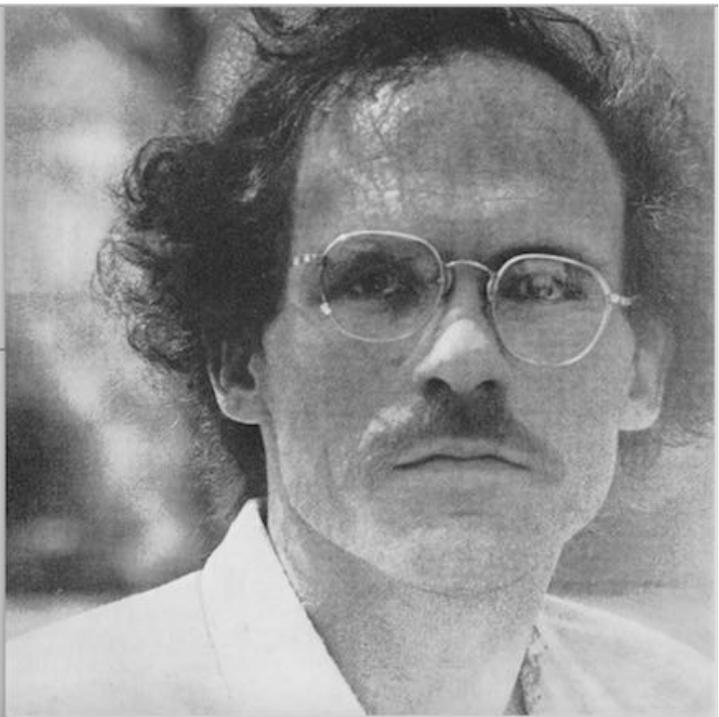
The visitor was Mike Zimmer an instructor in Law at the University; his action was pre-arranged with the artist and appeared "natural" within the specific context.

After he had left the artist explained his behaviour; he then asked the students to perform in a similar "natural" manner by combining his, or her, "eyewitness" experience and drawing ability to make a portrait of the "culprit" as if the student were a police artist.

Ten drawings and a photograph of Zimmer join with this statement to constitute the form of this piece.

April, 1972

Douglas Huebler



VARIABLES STÖCK Nr. 80
Universität von Südkarolina
Columbia, Südkarolina

Während einer Vorlesung des Künstlers über »Conceptual Art« vor einer Zeichenklasse für Fortgeschrittene sprang ein nicht zur Klasse gehörender Besucher auf und verließ das Studio, indem er rief: »Nach meiner Meinung ist das alles Scheiße!« Der Besucher war Mike Zimmer, Dozent für Rechtswissenschaft an der Universität; seine Handlungsweise war mit dem Künstler vorher abgesprochen und wirkte in dem spezifischen Zusammenhang »natürlich«.

Als er gegangen war, erklärte der Künstler sein Verhalten. Dann forderte er die Studenten auf, auf ähnlich »natürliche« Weise unter Verwendung ihrer »Augenzeugen«-Erfahrung und zeichnerischen Fähigkeit ein Porträt des »Schuldigen« zu machen, als wenn sie Polizeizeichner wären.

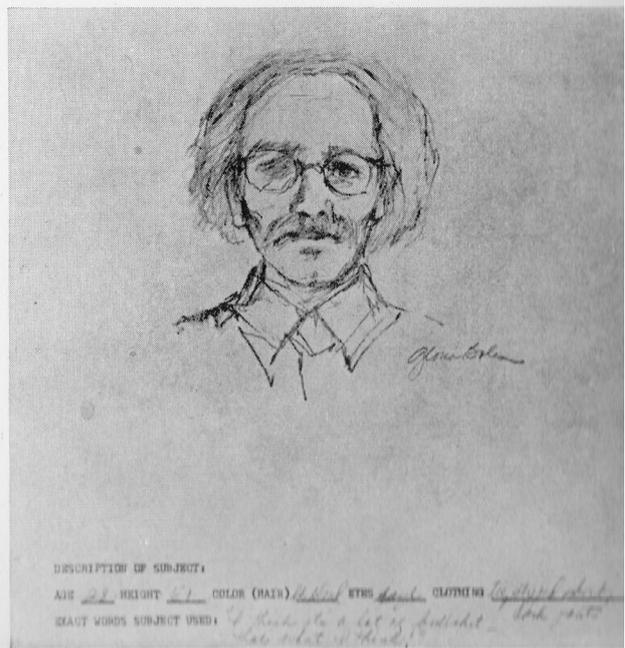
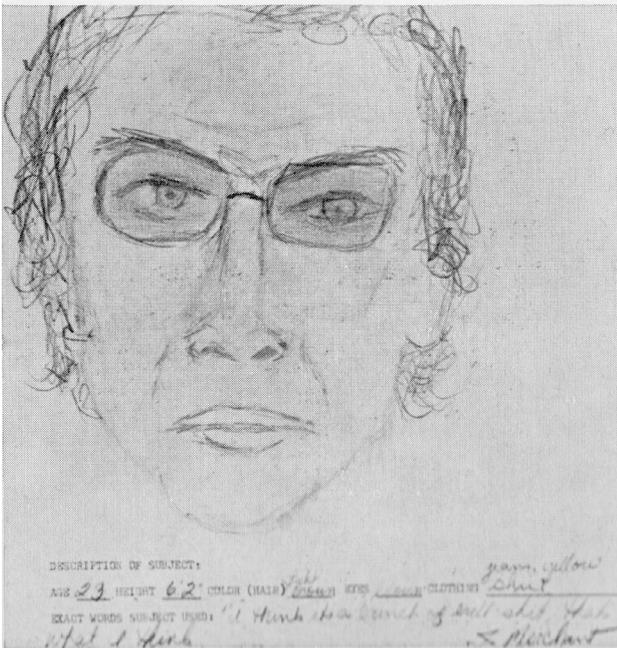
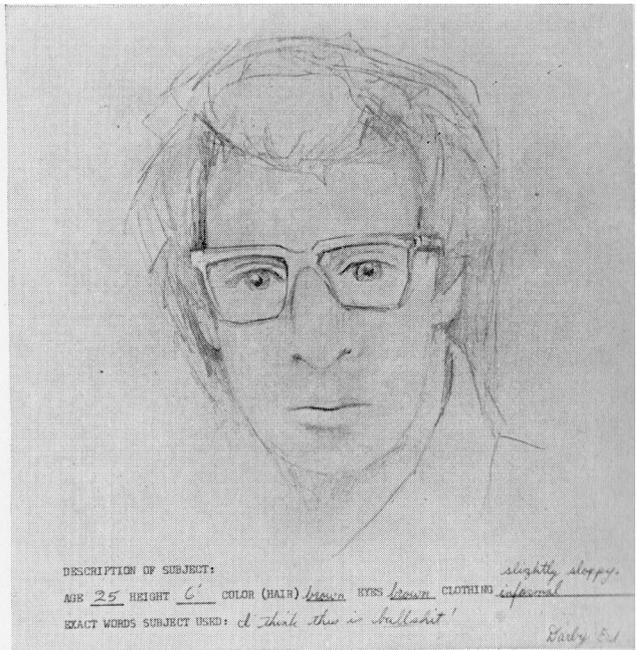
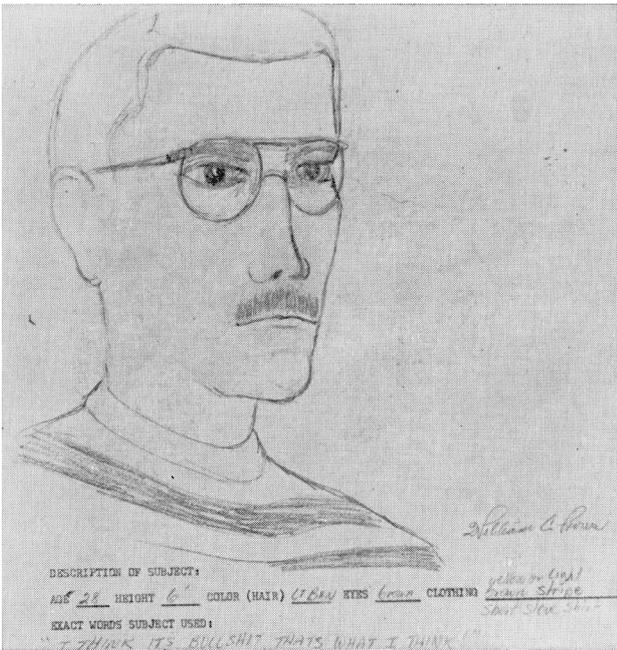
Zehn Zeichnungen und ein Photo vom Zimmer bilden zusammen mit dieser Darstellung die Form des Stücks.

April 1972

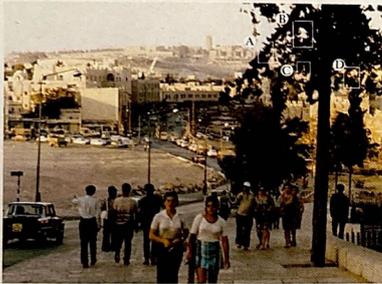
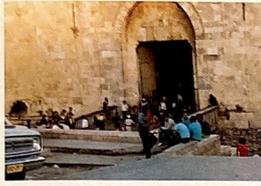
Douglas Huebler



Huebler, Douglas: Variable Piece No. 80, University of South Carolina, Columbia/South Carolina (April 1972). Abbildung mit 8 von 10 Zeichnungen.



Huebler, Douglas: Variable Piece No. 80, University of South Carolina, Columbia/South Carolina (April 1972). Abbildung mit 4 von 10 Zeichnungen.



Variable Piece #97
Israel

From among a number of photographs made at randomly selected sites in Jerusalem enlargements have been selected to determine if any signs of the eternal presence of our Biblical ancestors could be found within the natural environment of the Holy Land. The enlargements do, in fact, reveal the appearance of many faces; for this work the artist has made conventional renderings, in color, of some of the faces to assist the perception of those who may not perceive in the same manner.

This photograph, an enlargement of one of them and the rendering join altogether with this statement as the final form of this piece.

Douglas Huebler
July, 1973



Variable piece # 97, Israel

From among a number of photographs made at randomly selected sites in Jerusalem enlargements have been examined to determine if any signs of the eternal presence of our Biblical ancestors could be found within the natural environment of the Holy Land. The enlargements do, in fact, reveal the appearance of many faces; for this work the artist has made conventional renderings, in color, of some of the faces to assist the perception of those who may not perceive in the same manner. Six photo-

graphs, an enlargement of one of them and the rendering join altogether with this statement as the final form of this piece. July, 1973, Douglas Huebler.

Von zufällig ausgewählten Ansichten Jerusalems wurde eine Reihe von Photographien gemacht. Vergrößerungen dieser Aufnahmen wurden daraufhin überprüft, ob in der natürlichen Umwelt des heiligen Landes irgendwelche Anzeichen der ewigen Anwesenheit unserer biblischen Vorfahren festzustellen wären.

In der Tat enthüllen die Bilder die Erscheinung vieler Gesichter. Um die Wahrnehmung derjenigen zu unterstützen, die nicht wie der Künstler empfinden, hat dieser herkömmliche Darstellungen in Farbe von einigen der Gesichter angefertigt. Sechs Photographien, eine Vergrößerung von einer dieser Photographien und die Zeichnung bilden zusammen mit diesem Statement die endgültige Form dieser Arbeit. Juli 1973. Douglas Huebler.

Huebler, Douglas: Variable Piece No. 97, Israel (Juli 1973)

Korrekturen:

S.57: Bildtitel oben und unten vertauscht

S.65, Anm.19: URL aktualisiert:

[https://dreher.netzliteratur.net/3 Konzeptkunst Art Lang3Bild3b.html](https://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Art_Lang3Bild3b.html)

Oben abgebildete **Werke in alphabetischer Folge** (mit Angaben zu Techniken und Sammlungen) plus *Quellennachweis* der Abbildungen:

Art & Language (Michael Baldwin, Mel Ramsden): Portrait of V. I. Lenin in July 1917 Disguised by a Wig and Working Man's Clothes, in the Style of Jackson Pollock II, 1980, Email auf Karton (auf Leinwand), Sammlung Jacqueline und Eric Decelle, Henonville, in: Debbaut, Jan (Hg.): Art & Language: Les Peintures. Kat. Ausst. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1987, S.49, Nr.9.

Burn, Ian: [Altered Photographs](#), 1968, Offsetdruck auf Karton, 4 Blätter, Ed.25, Sammlung Paul Maenz, Neues Museum Weimar, in: Dickel, Hans: Die Sammlung Paul Maenz. Kat. Mus. Neues Museum Weimar. Band 1: Objekte, Bilder, Installationen. Ostfildern 1998, S.90, Nr.50.

Burn, Ian: Xerox Book No.1, 1968, 103 fotokopierte Seiten, Ed.12, in: Burn, Ian: Minimal-Conceptual Work 1965-1970, Kat. Ausst. Art Gallery of Western Australia, Perth Cultural Centre, Perth 1992, S.81, Nr. 35.

Constable, John: Schematische Zeichnungen von Wolken und Himmel nach Cozens, um 1800, Courtauld Institute of Art, London (oben rechts, unten links und rechts), und

Cozens, Alexander: A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape. London 1785, Table 18 (links oben), in: Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst. Stuttgart/Zürich 1978, S.203, Abb. 145-148.

Cozens, Alexander: Studien aus "A New Method of assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape". London 1785 (linke Spalte und rechte Spalte, Mitte), und *Lorrain,*

Claude: Landschaftszeichnung, Louvre, Paris (oben rechts); Der Tiber oberhalb Roms, Pinselzeichnung, British Museum, London, in: Gombrich, Ernst H.: Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst. Stuttgart/Zürich 1978, S.209, Abb.150-155.

Dubuffet, Jean: Paysage avec personnage, 1952, Tusche auf Papier, Sammlung Ströher, Darmstadt, in: Franzke, Andreas: Jean Dubuffet. Editions Beyeler, Basel 1975, S.46, Nr.33.

Ernst, Max: Fleurs-coquillages, 1928, Öl/Leinwand, Sammlung Sprengel, Hannover, in: Nobis, Norbert: Max Ernst. Gemälde, Graphik, Skulptur. Eine Ausstellung aus dem Sprengel Museum Hannover. Kat. Ausst. Staatliche Galerie Moritzburg, Halle 1989, S.41, Nr.5.

Fautrier, Jean: L'otage aux mains, 1944, Öl auf Papier (auf Leinwand), Privatsammlung, Paris, in: Pagé, Suzanne (Hg.): Jean Fautrier 1989-1964. Kat. Ausst. Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1989, S.116, Nr.100.

Huebler, Douglas: Variable Piece No. 80, University of South Carolina, Columbia/South Carolina (April 1972), Textblatt, Foto und 10 Zeichnungen, in: Honnef, Klaus: Douglas Huebler. Kat. Ausst. Westfälischer Kunstverein, Münster 1972, S.58-61.

Huebler, Douglas: Variable Piece #97, Israel, July 1973, 7 Farbfotografien, 1 Gouache und 1 Text auf Karton, Sammlung Rolf H. Krauss, in: Krauss, Rolf H./Schmalriede, Manfred/Schwarz, Michael: Kunst mit Photographie. Die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss. Kat. Ausst. Nationalgalerie Berlin 1983, S.217, Nr.106.

Hugo, Victor: Le moine se pencha et regarda, Feder und braune Tinte, aus: Un carnet de Guernesey, 17.6. bis Ende August 1856, in: Rossi, Arlette (Hg.): Victor Hugo dessinateur. Kat. Ausst. Musée d'Ixelles, Brüssel 1999, S.73, Nr.47.

Jorn, Asger: Lüfterlbild, 1959/60, Öl/Leinwand, Privatsammlung Otto van de Loo, München, in: Zweite, Armin (Hg.): Asger Jorn 1914-1973. Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Skulpturen. Kat. Ausst. Lenbachhaus, München 1987, S.190, Nr. 118.

Korning, Cornelis (nach Pieter Saenredam): Druck zur Widerlegung von Gerüchten über Bilder, die angeblich in einem Apfelbaum gefunden wurden, 1628, Radierung, Stadtarchiv Haarlem, in: Wollheim, Richard: Painting as an Art. London 1987/2. Auflage 1998, S.59, Nr.38.

Leonardo da Vinci: oben: Sintflut und umgestürzte Bäume, unten: Sintflut über dem Meer, schwarze Kreide auf grobem Papier, Windsor Castle, Royal Library (R 12386 und R 12383), in: Pedretti, Carlo/Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci. Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle. Kat. Ausst. The J. Paul Getty Museum, Malibu 1981, Plate 46 und 47.

Lorrain, Claude: s. Cozens, Alexander.

Masson, André: Automatische Zeichnung, 1925, Tusche, in: Reifenscheid, Beate: André Masson. Rebelle des Surrealismus. Bielefeld 1998, S.71.

Meryon, Charles: Anthropomorphe Wolkenstudie (2. Fassung), ca. 1855-56, Zeichnung, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown/Massachusetts, in: Wollheim, Richard: Painting as an Art. London 1987/2. Auflage 1998, S.57, Nr.36.

Michaux, Henri: o. T., 1945-48, Feder und Wasserfarben auf Papier, Sammlung A. und E. Gheerbrant, in: Maulpoix, Jean-Michel/Lussy, Florence de (Hg.): Henri Michaux. Peindre, composer, écrire. Kat. Ausst. Bibliothèque nationale de France, Paris 1999, S.114, Nr.141.

Michaux, Henri: o. T., 1954, Tusche auf Papier (auf Leinwand), à Monsieur Claude Berri (Widmung), in: Maulpoix, Jean-Michel/Lussy, Florence de (Hg.): Henri Michaux. Peindre, composer, écrire. Kat. Ausst. Bibliothèque nationale de France, Paris 1999, S.175, Nr. 211.

Platschek, Hans: Porträt Heimrad Prem, 1959, Öl/Leinwand, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, in: Sommer, Achim/Ohlsen, Nils: Hans Platschek. Retrospektive. Kat. Ausst. Kunsthalle in Emden 1999, S.34, Nr.12.

Pollock, Jackson: Number 7, 1952, Email auf Leinwand mit Ölfarbtupfern in Gelb und Orange, in: Frank, Elizabeth: Jackson Pollock. München/Luzern 1984, S.92, Nr.85.

Redon, Odilon: La Coquille, 1912, Pastell, Musée d'Orsay, Paris, in: Vialla, Jean: La vie et l'oeuvre d'Odilon Redon, Paris 1988, S.158.

Redon, Odilon: Roger et Angélique, 1910, Öl, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, in: Vialla, Jean: La vie et l'oeuvre d'Odilon Redon, Paris 1988, S.163.

Schultze, Bernard: obsiit (Komposition VI/58), 1958, Öl/Leinwand mit plastischen Materialien, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, in: Romain, Lothar/Wedewer, Rolf: Bernard Schultze. München 1991, o. P., Nr.48.

Schultze, Bernard: crusardak, 1959, Reliefbild, Öl/Leinwand, Holz, Draht, Textilien, Plastikmasse, Privatsammlung, in: Romain, Lothar/Wedewer, Rolf: Bernard Schultze. München 1991, o. P., Nr.49.

Wols: L'inachevée, 1951, Öl/Leinwand, Privatsammlung, in: Magnaguagno, Guido (Hg.): Wols. Bilder, Aquarelle, Zeichnungen, Photographien, Druckgraphik. Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich 1989, S.311.