

Dreher; Thomas: Barbara Probst: Was wirklich geschah. München 1998.
URL: http://dreher.netzliteratur.net/9_KontextKunst_ProbstWirklich.pdf

Was Wirklich Geschah

Text:
Thomas Dreher
Michael Schulze

Fotografie:
Barbara Probst

Gestaltung:
Barbara Probst

Reprografie:
Karl Bayer, München

Druck:
Hofmann-Druck, Augsburg

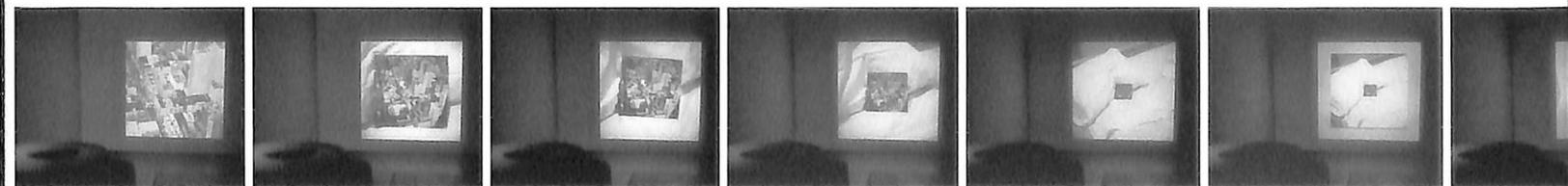
Auflage:
1000

ISBN 3-00-003220-7

©Barbara Probst und die Autoren

Barbara Probst
1 9 9 7 - 1 9 9 8

Was Wirklich Geschehen



Eine Diaprojektion mit 80 Bildern

In der Fotoserie „Was wirklich geschah“ (1998) aus 80 Aufnahmen verknüpft Barbara Probst verschiedene Orte in New York City zwischen Central Park und Brooklyn Bridge durch ein serielles Bild-im-Bild-Verfahren. Sobald ein Foto zum ersten Mal in einem anderen Motiv 'gerahmt' erscheint, folgen vier weitere Aufnahmen, in denen das Rahmenmotiv immer größer und damit zum Hauptmotiv wird. Das zuerst als 'gerahmt' erscheinende Foto erweist sich als Objekt in Form eines in eine Umgebung eingestellten Abzugs. Nach den vier Vergrößerungen der Distanz zum Objekt, im Laufe derer es immer in der Bildmitte erscheint und schließlich kaum noch oder nicht mehr erkennbar ist, erhält das neue Hauptmotiv einen Rahmen durch ein weiteres Motiv und wird wiederum als ein in eine Umgebung abbildendes Objekt in einer neuen Umgebung erkennbar. Das abgebildete Objekt erscheint immer in der Bildmitte, im Schnittpunkt der Diagonalen. Die vierfache Distanzvergrößerung wiederholt sich zwanzig Mal. Probst wendet das Verfahren so an, daß kein Anfang und kein Ende erkennbar sind. Das Karussell eines Diaprojektors ist für diese Endlospräsentation das geeignete und von Probst gewählte Präsentationsmedium.¹



Probst verbindet verschiedene Orte nicht durch einen auf der Stadtkarte nachvollziehbaren Weg, sondern löst das Verfahren der Bildinklusion vom Realraumkontinuum. Die Diskontinuität der Ortssprünge demonstriert unter anderem Probsts Rückkehr nach sechs Ortswechseln zu einer Hausfassade, die die Aufschrift „easy pickins“ trägt, und die Wiederkehr eines Innenraums in zwei Phasen hintereinander.

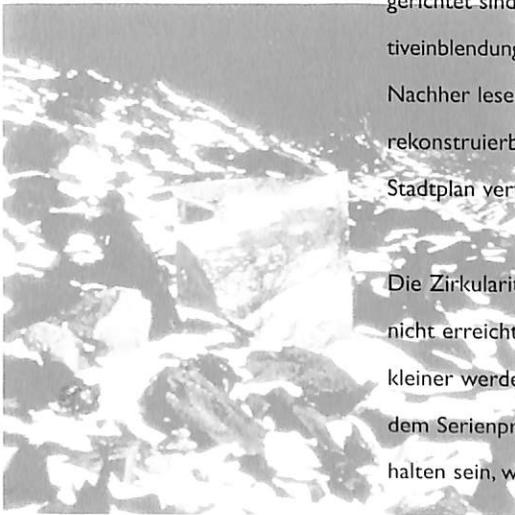
Honoré Daumier: Nadar erhebt die Fotografie zur Kunst. 1862

Bei der Realisierung der Vergrößerung der Distanz des Kamerastandortes vom Ort der Aufstellung eines Fotoabzugs ist Probst auf die urbanen Gegebenheiten angewiesen: Ob und wie sie ebenerdig ausweichen kann oder auf Gebäude steigen muß und damit das Motiv nur in Aufsicht zeigen kann. Anders als Nadar, der Paris ab 1859 aus dem Heißluftballon von oben fotografierte und damit die vertikale Ungebundenheit der Sehmachine Fotoapparat von der Schwerkraft demonstrierte², bleibt Probst erdverhaftet: Die Sehmachine verselbständigt sich nicht mittels Fortbewegungstechnologien von den an die Schwerkraft gebundenen Fotografierenden. Gleichwohl stellt die Künstlerin als Fotografin realräumliche Selbstverortung durch die bildräumliche Konstruktion infrage: Durch die noch vorhandene, an den Stadtbildern ablesbare Rückkoppelung an von Menschen einnehmbare Standorte entsteht eine Spannung zwischen der fotografischen Praxis 'vor Ort' und der selbstbezüglichen Logik des seriellen Systems der Bildraumkonstruktion. Die serielle Grammatik enthält Möglich-



keiten der Distanzverschiebung, nicht aber ein System des Umgangs mit kontextbedingten Einschränkungen der Wahl des Kamerastandpunkts und der Wahl der Distanzen. Folge der induktiv gefundenen Lösungen der Realisation ist der Verzicht, im deduktiven System Maße für Distanzverschiebungen und Blickwinkel festzulegen. Da in zwei Phasen hintereinander Aufnahmen desselben Innenraums mit Holzboden, Heizkörper und zwei Fenstern – zuerst bei Nacht und dann bei Tag – erscheinen, lassen sich Unregelmäßigkeiten der Distanzverschiebungen an einem Fall nachprüfen, in dem sie identisch wiederholbar wären. Es geht also um Distanzverschiebungen um der Motivvariation willen, nicht um eine geregelte Variation. Die Distanzverschiebung zwischen den Motiven kann auch durch eine Zeitverschiebung ersetzt werden.

Die Lesbarkeit der Veränderungen zwischen den Fotos ist für „Beobachtungsoperationen“³ eine Frage der Vor- und Rückbezüge, die Bilder durch Relationen zwischen wieder erkennbaren Motiven und Veränderungen in einer Serie anderer Bilder ermöglichen. Probst geht es offensichtlich nicht um eine vorbestimmte Prozedur, die, wie dies Sol LeWitt vorgeschlagen hat, ohne Korrektur realisierbar sein soll⁴, sondern um Relationen zwischen zirkulärer serieller Struktur und den Möglichkeiten ihrer Sequenzierung in Phasen, die nicht seriell determiniert, aber durch ein Vorher-Nachher oder ein Mehr-Weniger gerichtet sind. Die Verzahnungen von Phasen der Distanzverschiebung mit anderen Phasen durch Motiveinblendung lassen sich zwar wegen der Unvermeidbarkeit der linearen Präsentation noch als Vorher-Nachher lesen, doch weist dieses Vorher-Nachher auf keine Pro- oder Regression mehr im Sinne eines rekonstruierbaren Weges in Manhattan mit linearen Orts- und Zeitverschiebungen, die auf einem Stadtplan verfolgbar wären, sondern auf Orts- und Zeitsprünge um der Orts- und Zeitsprünge willen.



Die Zirkularität der in sich kreisenden Bildinklusion ist ein konzeptuelles Ideal, das in der Realisation nicht erreicht werden könnte, gäbe es die Möglichkeit nicht, durch die Distanzverschiebung immer kleiner werdende Bilder bis zur Unkenntlichkeit in einer Umgebung verschwinden zu lassen. Nach dem Serienprinzip müßten immer Bilder in allen anderen durch das endlose Inklusionsverfahren enthalten sein, was sich praktisch nicht ausführen läßt.⁵

R. Smithson. Mirror Trail (Cayuga Salt Mine), 1969

Probst nutzt das Medium Fotosequenz zu diskontinuierlichen Orts- oder Zeitsprüngen in einem Verfahren des kontinuierlichen Motivwechsels durch Veränderungen der Kamerastandpunkte. Robert



Smithson hat seinen Artikel „Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape“ (1973)⁶ mit Aufnahmen des Central Park in Manhattan – den auch Barbara Probst in „Was wirklich geschah“ als Motiv wählt – illustriert, die er und Robert Fiore 1972 fotografiert haben. Probst teilt mit Smithson weniger die in dem genannten Beitrag erörterte Problematik des Verhältnisses pittoresk/sublim im englischen Diskurs über Ästhetik (Edmund Burke) und über den Landschaftsgarten (Uvedale Price, William Gilpin), als die Relationierung von Kontinuität und Diskontinuität in einer „Kontinuität des Diskontinuierlichen“.⁷ So weit allerdings Probst mit ihrer wechselseitigen Berücksichtigung der Möglichkeiten, welche die Motive der Wahl des Beobachterstandpunkts lassen, und dem seriellen Verfahren der Vier-Bilder-Sequenzierung, von pittoreskem Stadtbild und sublimer Abstraktion, einen Dialog provoziert, liegt es nahe, an eine Dialektik zwischen Robert Smithsons pittoresk Sublimem und Richard Serras sublim Pittoresken⁸ zu denken.



Smithson nimmt 1968 im Laufe einer Reise von New York City nach Dingham Ferry/Pennsylvania Landschaften an „six stops“ auf. Einen Abzug einer Aufnahme am ersten dieser „stops“ in Bergen Hill/New Jersey verwendet Smithson 1969 in seinem „Nonsite“ „Six Stops on a Section“.⁹ Die Aufnahme zu „Dog Tracks from the 'First Stop'“ kehrt in einem weiteren s/w-Abzug als Teil einer Farbaufnahme in Dias der Serie „Photo-Markers“ (1968) wieder: Smithson hat für die „Photo-Markers“ s/w-Abzüge der „six stops“ an den Ort ihrer Entstehung zurückgebracht und so „nonsite“-



M. Snow: Standbilder aus dem Film „Wavelength“, 1966-67

Dokumente für „Photo-Markers“ resituiert.¹⁰ Die Resituierung führt zu weiteren „nonsite“-Dokumenten. In den Fotodokumenten der Resituierung verdecken die resituierten Abzüge einen Teil des Ortes, an dem sie entstanden: „The internal photograph reduces the landscape and distances it from us.“¹¹ Smithsons will mit „Photo-Markers“ offensichtlich zeigen, daß eine Dokumentenfolge die Präsenz des Dokumentierten auch nicht durch eine Präsentation am Ort der Erstellung der Dokumentation wiedergewinnen kann, da bereits die Dokumentationsfolge den dokumentierten Ort verändert. Eine sehr exakte Dokumentation wiederum kann, wie in Lewis Carrols und von Smithson wieder aufgegriffenem Beispiel einer Weltkarte im Maßstab 1:1 zwar die Welt ersetzen, doch kann auf diese Weltkarte zu Gunsten der Welt verzichtet werden.¹² Probst schafft ein Komplement zu Smithsons „Photo-Markers“ durch ein entgegengesetztes Verfahren: das des Verschwindens der Fotos in einer neuen Umgebung statt der Relokalisierung mit (partiell) Verschwinden des Fotoortes. Beide Verfahren für Fotosequenzen, die potentiell unendliche Ineinanderschachtelung von Bildern bei



Probst und die abdeckende Resituierung bei Smithson, weisen Prozeduren auf, die die Bedingung der Darstellung im fotografischen Medium, den Verlust der Präsenz des Dokumentierten und die Abwesenheit des Referenten, problematisieren: „It is the dimension of absence that remains to be found.“¹³ Probst führt diese „dimension of absence“ in „Weltbeobachtung“¹⁴ als medieninterne Bezugsbezüge (Rerelationierungen) vor, die, da Medienexternes nur innerhalb medieninterner Bezugsbezüge mitgeteilt werden kann, keinen Anfang oder Ende in medienexterner Wirklichkeit finden können.

Probst kehrt Michael Snows Verfahren in dem Film „Wavelength“ (1966-67)¹⁵ um: Snow führt den Beobachter¹⁶ von der Filmkamera mittels Telezoom durch ein Atelier hin auf die Nahansicht eines Fotos, das Wasserwellen zeigt. Probst dagegen führt den Beobachter durch zunehmende, im Realraum zu gewinnende Distanz weg vom Bild-im-Bild. Snow wie Probst hinterfragen das Problem des Anfangs. Snow hat sich in „Dairy“ (1971) das Problem gestellt, „wie ein Ding zum andern führt“ und das Problem des Anfangs durch das Problem, „auf welche Weise viele Ereignisse zu vielen andern führen“ ersetzt. An die Stelle des Anfangs treten Probleme der Konstruktion von Unterscheidungen durch Differenzsetzungen und Differenzen erzeugende Verfahren sowie Fragen der Bezüge zwischen dem Unterschiedenen beziehungsweise unterscheidbar Gemachten: „‘Passages’ then...What’s interesting is...experiencing and understanding the nature of passages from one state to another without acknowledging ‘beginning’ as having any more importance in the incident as ‘importance’ has in this sense.“¹⁷ Snows Reflexionen über den Anfang und Probsts Modell eines zirkulären Systems der Innenbrechungen von zentrierten Bildräumen erhalten eine Antwort in Rupert Riedls Reflexionen über

„Die Folgen des Ursachendenkens“ am Beispiel des euklidischen Raumes:

„Den Raum...erleben wir dreidimensional, euklidisch, wie das die Geometrie nennt, ähnlich den drei Ebenen einer Schachtel oder den Grenzen eines Zimmers. Wir brauchen aber auch hier nur zu fragen, wie die Grenzen des Raumes zu denken wären, etwa die Grenzen unseres Kosmos, und schon ist unsere Anschauung wieder überfragt. Wir können uns einen Raum solcher Art nur wieder in einem Raum denken, ohne uns ein Ende vorstellen zu können.

In Wahrheit sind solche Anschauungsformen grobe Vereinfachungen. Denn wie wir seit Einstein wissen, enthält diese Welt ein Raum-Zeit-Kontinuum, man sagt auch: einen vierdimensionalen, in sich



R. Smithson: Entrance to The Ramble



zurückgekrümmten Raum, der zwar physikalisch unzweifelhaft nachgewiesen, niemals aber vorgestellt werden kann.“

Probst setzt sich mit Möglichkeiten für „grobe Annäherungen“ an das, was als „Struktur dieser Welt“¹⁸ gedacht/konstruiert werden kann, auseinander: Sie erzeugt zwar Modelle für „Weltbeobachtung“ im anschaulichen Medium der Fotografie, doch provoziert sie Reflexionen über Konstruktionsweisen, die den Rahmen des Anschaulichen hinter sich lassen. Durch das, was sie nicht sein können, enthalten die Modelle Verweise, so auch auf theoretische Probleme wie das Paradox des Nicht-Anfangs trotz Folgen.

Die internen Beobachtungs-/Kamerastandpunkte verweisen in „Was wirklich geschah“ auf das pragmatische Problem, Bild-im-Bild-Serien nicht unendlich in sich brechen zu können, während das zyklische serielle Prinzip mit seiner Möglichkeit der Rückkehr von Brechungen in sich selbst auf ein theoretisches Problem verweist, das in der vierdimensionalen Konzeption der Physik formuliert wurde.

Während Probst 1994 in „Vier Modelle“ Beobachter durch die Pultpräsentation eines fotografischen Bildraums auf die Relationen zwischen internem zentralen und implizit möglichen, Verzerrungen sowie mentale Entzerrungen einbeziehenden Beobachtungsstandpunkten¹⁹ aufmerksam macht, integriert sie das Problem der Koordination zentrierender und dezentrierender Strategien in „Was wirklich geschah“ in die Präsentationsform: Aus der Differenz zwischen zentrierendem internem Beobachterstandpunkt und dezentrierenden impliziten Beobachterstandpunkten werden in „Was wirklich geschah“ Reihen von ineinander geschachtelten, zentrierenden internen Beobachterstandpunkten für einen das dezentrierende Serienprinzip entschlüsselnden idealen, möglichen Beobachter, dessen Implikationen reale Beobachter rekonstruieren können: Für eine Dechiffrierung des Zusammenspiels aus seriellen zyklischen Verfahren und praktischen Problemen seiner fotografischen Ausführung liefern die Dias von „Was wirklich geschah“ genügend Hinweise.

Nachdem Probst 1995 in „Welcome“ in einer Installation noch die Möglichkeiten eines Environments, Beobachter- und „Beobachtungsoperationen“ zu dezentrieren, einsetzte, um Relationen zwischen Interieurfotos mit zentrierenden Fluchtpunkten herzustellen, hebt sie 1998 in „Was wirklich geschah“



R. Morris: Standbild aus dem Film „Mirro

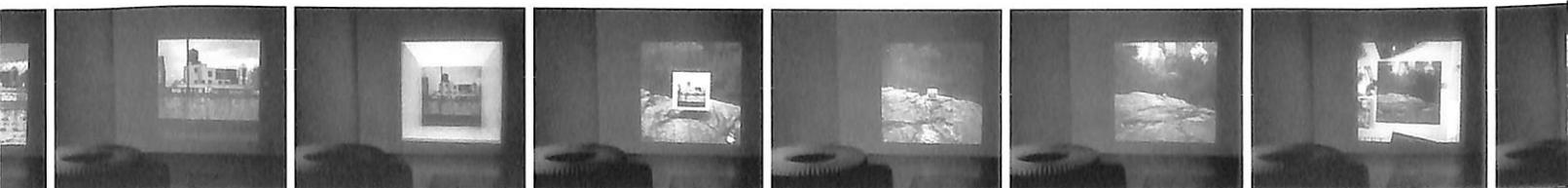


die Relationierung von Zentrierung und Dezentrierung als Beziehung zwischen zentriertem Bild-im-Bild und dezentrierender Serie auf die Werkebene: Aus der Installation wird eine Bildserie.

Die Relationen zwischen Beobachter und Bild, die Probst 1995 in der Gruppenausstellung „Ars Viva“ im Dessauer Georgenhaus getrennt problematisiert – in „Through the Looking Glass“ die Guckkastenbühne mit zentrierter Blickführung durch Rahmen-im-Rahmen (Spiegelraum) und in „Dem König“ die zirkuläre, dezentrierte Panorama-Wahrnehmung – verbindet Probst 1998 in ihrer zirkulären Fotoserie aus Bildern im Bild: Der Rahmen im Rahmen und die vom Objekt weg führende Distanzverschiebung ersetzen die fragmentierte Totalansicht des Panoramas in „Dem König“ durch die Konstruktion von sich einschließenden Abbildungen von Weltausschnitten. Die dezentrierenden und zirkulär den Blick führenden Möglichkeiten von Weltpanoramen rekonstruiert Probst in „Was wirklich geschah“ durch das dezentrierende zirkuläre serielle Verfahren, das sich aus Sequenzen mit zentrierenden Inklusionen von Bildern und Distanzverschiebungen zusammensetzt.

In „Through the Looking Glass“ (1995) hat Probst das Rahmen-im-Rahmen-Verfahren als Spiegelbildverfahren vorgebildet. Zwischen „Through the Looking Glass“ und „Was wirklich geschah“ vermittelt Robert Morris' vierminütiger Schwarz/Weiß-Film „Mirror“ (1969)²⁰, in dem der Künstler mit einem Spiegel zwischen den Händen in einer mit Schnee bedeckten Landschaft in Wisconsin läuft. Die Vermittlung Realraum/Bildraum integriert Morris als Bild(raum)-im-Bild(raum)-Verfahren ins Bild. Das Spiegelbildverfahren von „Through the Looking Glass“ und das Bild-im-Bild-Verfahren in „Was wirklich geschah“ finden sich bereits in Morris' Film. Indem Probst darauf verzichtet, wie Morris einen reflektierten Bildraum vor dem dargestellten Ort des Spiegels, in dem auch der bildinterne Beobachter – die Kamera und die/der Fotografierende – steht, zu zeigen, kann sie Verbindungen zur Geschichte des Spiegelbildes und des gespiegelten Beobachters im und vor dem Bild in der Malerei und, ihr folgend, in der Fotografie und im Film, kappen, die noch in „Through the Looking Glass“ einen wichtigen Bezugspunkt liefern. Die Künstlerin thematisiert dafür im fotografischen Medium den in sich gekrümmten Raum, wie ihn Maurits Cornelis Escher in den Lithographien „Zeichnen“ (1948) und „Bildergalerie“ (1956) in anschauliche Modelle übersetzt hat.²¹ Sie gewinnt dabei gegenüber zeichnerischen Verfahren eine Ebenendifferenzierung zwischen seriell Konzipierbarem und praktisch im Reproduktionsmedium Ausführbarem. Die fotografische Praxis erfordert einen Anfang von Bild-im-Bild-

1969



Serien, während die Welt, in der diese Ausführung stattfindet, wiederum sich treffender jenseits des „Ursachendenkens“ als Vorstellung von Welt konstruieren läßt und dazu provozieren kann, Vorstellungen von Anfang und Ende oder Ursprung und Ziel zu ersetzen durch das Konzept endloser Generierungen von Verknüpfungen, die jeden Anfang und jedes Ende als beliebige Setzungen in einem Kontinuum von Verknüpfungsmöglichkeiten ausweisen. Die Schemata der „Weltbeobachtung“, die sich in Handlungspläne umsetzen lassen, welche Operationen in einem Realraum, wie sie die fotografische Praxis erfordert, zu koordinieren ermöglichen, sind nicht finalisierbar auf eine letztgültige Weltansicht (auch nicht auf eine letztgültige praktische Vernunft), sondern sind relativierbar durch alternative Weisen der „Weltbeobachtung“.

Thomas Dreher

1 Die Fotos von „Was wirklich geschah“ werden auch als Poster mit Zeileneinteilung und Numerierung der Bilder, um die Abfolge leicht erkennen zu lassen, präsentiert. Der Diaprojektor führt die Endlosfolge aus, während im Poster der zyklische Zusammenhang durch die Wiederkehr des letzten Bildes im ersten Bild-im-Bild angezeigt werden kann.

2 Nadar (Gaspard-Felix Tournachon) machte „bei Villacoublay 1858 die die allererste Fliegeraufnahme der Welt“ aus einem Ballon (Benton, Charles C.: A Bit of History. Aerial Perspectives Imagined and Real. In: Internet/URL: http://www.ced.berkeley.edu/arch_faculty_cris/kap/background/history.html). Binder, Walter/Parter, Allan: Die Photozeitschrift Camera 1922-1981. Kat. Schweizerische Stiftung für Photographie. Kunsthaus Zürich, 1992. S. 75f., 84 (Zitat); Kleyn, Erik: Remote Sensing in de Geschiedenis van Het Moderne Cultuurlandschap. Kap. Geschiedenis van de stedelijke remote sensing (1). In: Internet/URL: <http://odin.let.rug.nl/kleyn/urstr/history.html>; Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M. 1980, S.16f., Fig.5, S.23; Weibel, Peter: Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie. Bern 1987. S.82-86, bes. S.82. „Durch die Fotografie begann die vertikale Lokalisation des Blicks.“)

„Sehmaschine“: Virilio, Paul: Die Sehmaschine. Berlin 1989.

3 „Beobachtungsoperation“: Baecker, Dirk: Überlegungen zur Form des Gedächtnisses. In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.): Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1991, S.337-359, bes. S.348f.; Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Opladen 1992, S.100; Luhmann, Niklas/Fuchs, Peter: Reden und Schweigen. Frankfurt a. M. 1992, S.178.

4 LeWitt, Sol: Serial Project No. 1 (ABCD). In: Aspen Magazine, Nos. 5 and 6/1966. Neu in: Chandler, John N./Develing, Enno u.a.: Sol LeWitt. Kat. Den Haags Gemeentemuseum Den Haag 1970, S.54. „...the artist, would follow his predetermined premise to its conclusion avoiding subjectivity... The serial artist does not attempt to produce a beautiful or mysterious object but functions merely as a clerk cataloging the result of his premise.“

5 Auch wenn das erste Bild-im-Bild nach einer Realisation der Serie durch eine Montage der Bilder-im-Bild-Sequenzen des letzten Bildes ersetzt wird, wäre ein Anfang dann immer noch rekonstruierbar, wenn alle Bild-im-Bild-Folgen (mit Hilfsmitteln) nachvollziehbar sind.

6 Smithson, Robert: Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape. In: Artforum, February 1973, S.62-68.

7 Dreher, Thomas: Robert Smithson. Epistrate. In: Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München 1994, S.7.

8 Bois, Yves-Alain: A Picturesque Scroll around „Clara-Clara“ (1983). Neu in: Crimp, Douglas/Copjec, Joan/Krauss, Rosalind/Michelson, Annette (Hg.): October. The First Decade. Cambridge/Massachusetts 1987. S.363f., 371f.; Dreher, Thomas: Robert Smithson, s. Anm.7, S.10.

9 Becker, Wolfgang: Der Ausgestellte Künstler. Museumskunst seit 45. Kat. Mus. Neue Galerie - Sammlung Ludwig, Aachen 1977. Bd.2, o.P.; Hobbs, Robert C.; Robert Smithson. Sculpture. Ithaca 1981, S.117-121.

10 Celant, Germano: Arte Povera. Tubingen 1969, S.144; Sobieszek, Robert A.; Robert Smithson. Photo-Works. Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles/California 1993, S.37, 124f., s. Anm.10.

11 Owens, Craig: Photography en abyme. In: October Summer 1978, S.88.

12 Smithson, Robert: A Museum of Language in the Vicinity of Art. In: Art International March 1968, S.26 mit Bezug auf Lewis Carrolls „Sylvie and Bruno Concluded“.

13 Smithson, Robert: Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan. In: Artforum September 1969, S.33.

14 Fuchs, Peter: Die Erreichbarkeit der Gesellschaft. Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit. Frankfurt a. M. 1992, S.238; Luhmann, Niklas: Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1997, S.1114, 1118.

15 Kunz, Martin (Hg.): Michael Snow Werke 1979-1978. Filme 1964-1976. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979, S.93-108; Macdonald, Scott: Avant-Garde Film. Motion Studies. Cambridge/Massachusetts 1993, S.28-36.

16 Im folgenden umfaßt der Gebrauch des Begriffs „Beobachter“ auch die Bedeutung „Beobachterin“. Der Begriff „Beobachter“ soll kein Geschlecht bezeichnen. Dies geschieht aus praktischen Gründen, weil die Alternative „(der/die) BeobachterIn“ in Sätzen schwierig zu handhaben ist.

17 Kunz, Martin (Hg.): Michael Snow, s. Anm.15, S.159, 161f.

18 Riedl, Rupert: Die Folgen des Ursachendenkens. In: Watzlawick, Paul (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit. München 1991, S.75.

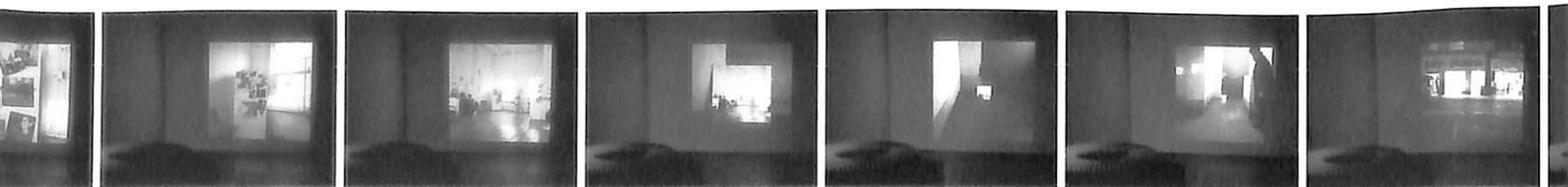
19 Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. München 1994, S.9. „... der Leser ist in einer Geschichte immer präsent, und das nicht nur als Bestandteil im Prozeß des Geschichtenerzählens, sondern auch als Bestandteil der Geschichte selbst.“ Eco unterscheidet den in die Geschichte eingebauten (internen) Beobachter bzw. Erzählerstandpunkt von der Geschichte als Erzählform, die ein Lese- bzw. Beobachtungsverhalten dieser oder jener Art impliziert (Dreher, Thomas: Peter Weibel. In: Schuler, Romana (Hg.): Peter Weibel Bildwelten 1982-1996. Wien 1996, S.50 mit Anm.49).

20 Grenier, Catherine (Hg.): Robert Morris. Kat. Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S.238. Vgl. Robert Smithsons „Mirror Trails“ nach „New Jersey“ und „Cayuga Salt Mine“, 1969, in: Gilchrist, Maggie/Lingwood, James: Robert Smithson. Kat. El Paisaje Entropico. Una Retrospectiva 1960-1973. Kat. IVAM Centre Julio Gonzalez Valencia 1993, S.107, 109 mit Farbfotos von quadratischen Spiegeln in einer Landschaft aus Steinen und Schnee.

21 Varela, Francisco: Der kreative Zirkel. Skizzen zur Naturgeschichte der Rückbezüglichkeit. In: Watzlawick, Paul (Hg.): Die erfundene Wirklichkeit, s. Anm.18, S.294-315, bes. S.294f. mit Abb.22, S.306f. mit Abb.31; Ernst, Bruno: Der Zauberspiegel des Maurits Cornelis Escher. Köln 1994, S.26, 31-34; Escher, Maurits Cornelis: Graphik und Zeichnungen. Köln 1993, S.15f., o.P. Kat.-Nr.69.72; Locher, J.L. (Hg.): Leben und Werk. M.C. Escher. Eltville am Rhein 1986, S.90, 152, 294, 312.



M.C. Escher: Bildergalerie, 1956

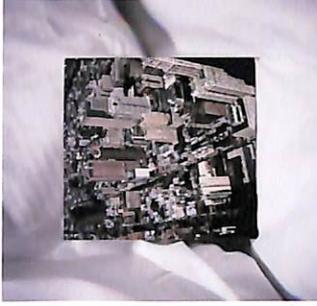




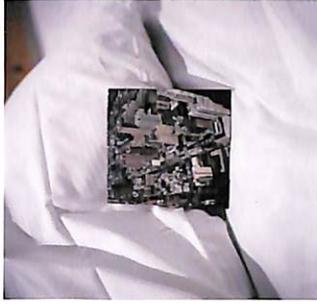
81



1



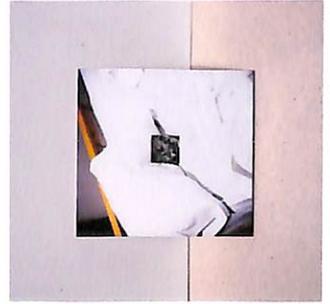
2



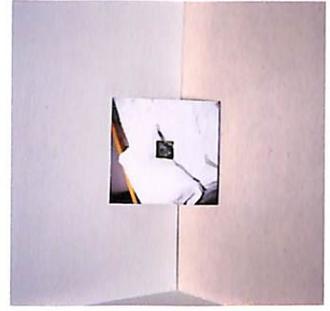
3



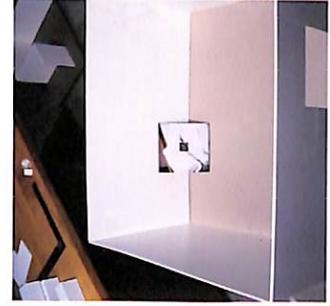
4



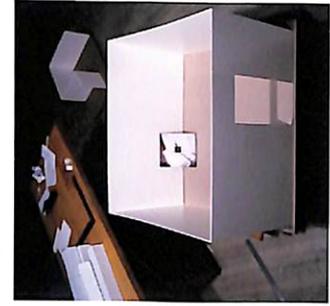
5



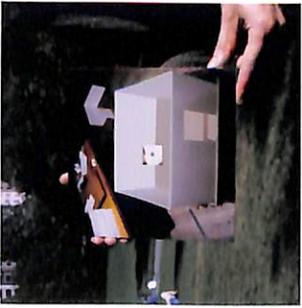
6



7



8



9



10



11



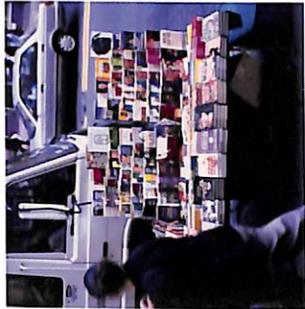
12



13



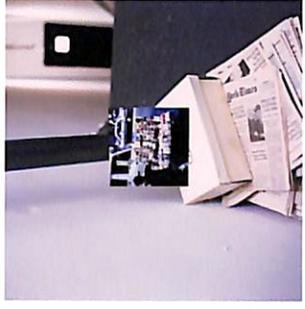
19



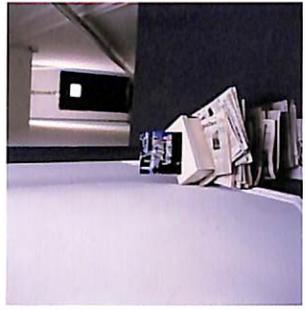
20



21



22



23



29



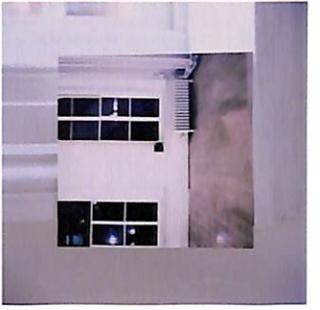
30



31



32



33



14



15



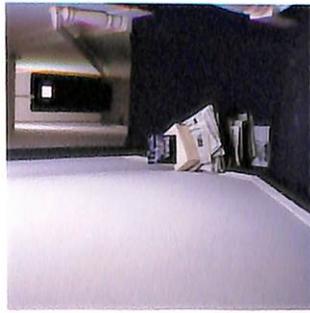
16



17



18



24



25



26



27



28



34



35



36



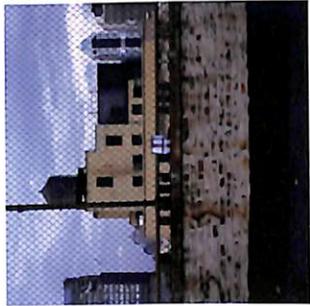
37



38



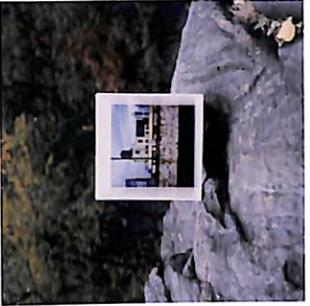
39



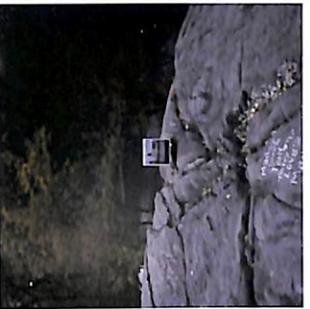
40



41



42



43



49



50



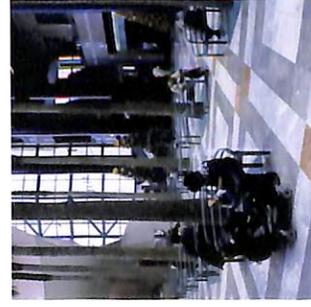
51



52



53



59



60



61



62



63



44



45



46



47



48



54



55



56



57



58



64



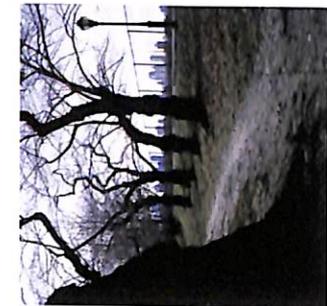
65



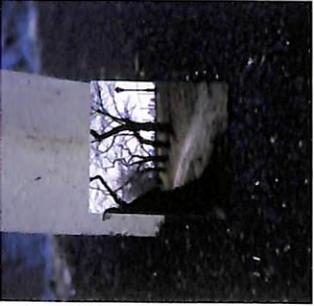
66



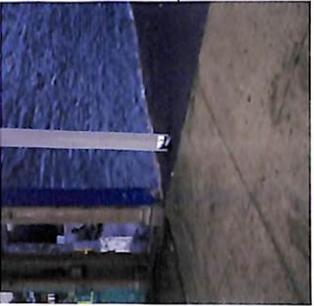
67



68



69



70



71



72



73



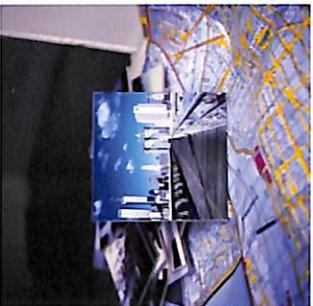
74



75



76



77



78



79



80