

Dreher, Thomas/Probst, Barbara: Barbara Probst. Welcome
1995. Werkdokumentation. München 1998

Neu in: URL:

http://dreher.netzliteratur.net/9_KontextKunst_ProbstWelcome.pdf

welcome



Impressum

Text:
Thomas Dreher

Werkdokumentation:
Barbara Probst

Gestaltung:
Barbara Probst

Reprografie:
Karl Bayer, München

Druck:
Hofmann-Druck, Augsburg

Auflage:
1000

ISBN 3-00-003223-1

© Barbara Probst, Thomas Dreher

Welcome

Barbara Probst

1995

Barbara Probst: Welcome
Ars Viva, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1995

An drei Wänden eines Raumes im Frankfurter Kunstverein lehnen digitale Tintenstrahldrucke an der Wand, die bewohnte Räume zeigen. Zu sehen sind zwei Fotos von Gang und Bad auf einer Schmalseite des Ausstellungsraumes, auf einer Längswand das Foto einer Küche und auf der anderen Schmalseite drei Fotos eines Schlaf- und Arbeitszimmers. Ansichten einer Wohnung¹ werden präsentiert, die in starker Aufsicht fotografiert sind und von einem Weitwinkelobjektiv verzerrte Fluchtlinien aufweisen. Die Schmalseite, an der drei Drucke lehnen, ist die am dichtesten mit Bildern belegte Wand, während die anschließende Längsseite mit nur einem Foto die am geringsten besetzte der drei belegten Wände ist. Diese Längsseite reagiert auf die gegenüberliegende, mit einem Durchgang versehene Längsseite ohne Bilder: Der Blick des den Raum betretenden Beobachters² wird von der Längsseite mit einem Foto zu den Schmalseiten mit zwei und drei Fotos gelenkt. Für Beobachter ergibt sich ein Fließrhythmus im Gleiten der Augenbewegung (mit simultaner Körperbewegung) entlang der Bilder durch

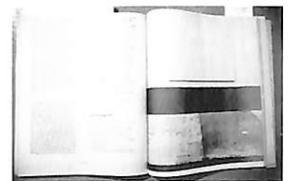
- die schrägen Winkel, in denen Grenzen und Kanten der abgebildeten Wände und Möbel auf die Bildränder stoßen,
- den Winkel der angelehnten Bilder zur Wand, und
- den Abstand der Bilder zueinander.

Dezentriert, weil schräg zum Plattenrand, steht auf einem überdimensionierten Tisch mit einer Platte, die sich ungefähr auf Schulterhöhe³ von Beobachtern befindet, ein weißes Modell. Das Modell führt eine Raumeinteilung in nicht möblierter Form vor. Die Raumeinteilung kann mit den dargestellten Räumen in Übereinstimmung gebracht werden und verweist darauf, daß die Innenraumaufnahmen Teile einer Wohnung zeigen (können). Der in schrägem Winkel vor der mit Bildern am dichtesten besetzten Wand stehende Tisch stört Beobachter, die sich eine Rundumsicht und somit auch einen Überblick über das Ausgestellte verschaffen wollen. Die Selbstverortung der Beobachter im als Werkraum eingesetzten Ausstellungsraum durch die Suche nach Stellen, die eine Blickbewegung über das Ausgestellte mit möglichst geringer Veränderung des eigenen Standortes ermöglichen, wird durch den überdimensionierten Tisch gestört: Eine Gehbewegung um den Tisch wird unvermeidbar, um die Bildräume, die die Tintenstrahldrucke präsentieren, ohne Störung durch

Objekte, die die Sicht versperren, erfassen zu können. Vom Beobachter wird statt einer möglichst leichten Koordination von Weisen der Selbstverortung im Real- und Bildraum eine Sequenzierung nicht nur von „Beobachtungsoperationen“⁴ im Realraum zur Erfassung der Bildräume, sondern auch eine Sequenzierung der Sequenzierung in Form einer permanenten Rekoordination der Relationen zwischen Bildräumen untereinander und dem eigenen Standort im Realraum gefordert.

Zusätzlich zu Irritationen durch diese Sequenzierung wird auch die Verortung von Maßstäben – von Relationen zwischen eigenem Körpermaß, vertrauten Objektmaßen und Maßen der ausgestellten Objekte – in Frage gestellt. Auf dem großen und hohen Tisch steht das Architekturmodell einer verkleinerten Raumfolge, das wiederum die Bildräume der Tintenstrahldrucke in einen Zusammenhang bringt. Tisch und Modell hinterfragen den Maßstab der Bildräume in Relation sowohl zu den abgebildeten Räumen wie zum Ausstellungsraum. Die Bildräume kommen der an gewohnten Größenverhältnissen sich ausrichtenden Selbstverortung des Beobachters in Realräumen näher als die dreidimensionalen Objekte Tisch und Modell. Das Thema der Installation „Welcome“ sind zwei ineinander geblendete beziehungsweise auseinander hervorgehende Verschiebungen: Maßstabsverschiebung und Verschiebung der Relationen zwischen Bild-, Modell-⁵ und Realräumen.

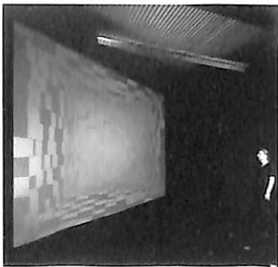
Die Fotografien unterlaufen museale Präsentationen von Fotografie und Malerei durch ihre Lokalisierung auf dem Boden des Ausstellungsraumes und durch ihre Präsentation in verschiedenen Abständen auf dem Boden. Die Fotografien widersprechen musealen Selektionskriterien durch ihre auf die Selbstverortung im Realraum zurück verweisende Art der Darstellung in Aufsicht mit Verzerrungen der Fluchtlinien. Die Fotografien sind Ausstellungsobjekte, die nicht, wie in musealen Präsentationsweisen üblich, in einer Reihe auf Augenhöhe so weit voneinander entfernt hängen, daß die Reihe die Wahrnehmung der Objekte als isolierte nicht stören kann.⁶ Die Anordnung der Fotos in „Welcome“ widersetzt sich einer Beobachtungsweise, die einen Ausstellungsraum wie Bühnen mit Wänden, die auf Augenhöhe gereichte Objekte vorführen, erfaßt. Mit dieser Beobachtungsweise kann ein rechteckiger Ausstellungsraum in vier ideale



Art Et Language: Media Madness,
in: „The Fox“

Positionen zum Überblick der an der Wand hängenden Objekte zerlegt werden, um sich dann in Nahdistanz entweder auf alle Objekte der Reihe nach oder nur auf ausgewählte Objekte zu konzentrieren. Diese Addition von musealen Beobachterperspektiven unterläuft Probst mehrfach, indem sie den Beobachter zur Bewegung im Raum provoziert, die gewohnten Proportionen stört und zur Rekonstruktion von Relationen zwischen den installierten Werkteilen auffordert.

Auf die Selbstverortung von Besuchern im betretbaren Ausstellungs-/Werkraum wirken die nicht betretbaren Bild- und Modellräume durch die Art zurück, wie sie die Relationen zwischen Beobachter- und „Beobachtungsoperationen“⁷ dynamisieren. Der Begriff ‚Beobachteroperation‘ bezeichnet körperliche Aktivitäten zur Wahrnehmung von Umwelt: So werden optische Daten durch Körper- und Augenbewegung gewonnen. Mit dem Begriff „Beobachtungsoperation“ werden kognitive Prozesse bezeichnet. Die Beobachteroperation dient dem Dateninput und die „Beobachtungsoperation“ der Datenverarbeitung. „Beobachtungsoperationen“ umfassen unter anderem kognitive Prozesse der Konstruktion von Weisen der Selbstverortung in (Real- und Bild-)Räumen. Aus „Beobachtungsoperationen“ ergeben sich Schemata der „Weltbeobachtung“ und Handlungspläne⁸ für die Koordination von Beobachteroperationen, für Bewegungen im Realraum. Auf Rückkoppelungen der Beobachter- an „Beobachtungsoperationen“ erfolgen Refocussierungen der Aufmerksamkeit⁹ mit und ohne Konsequenzen für die weitere Steuerung von Augen- und Körperbewegungen im Realraum. Vertraute Formen der Rückkoppelung von Beobachter- an „Beobachtungsoperationen“ können im Switch zwischen Selbstverortungen in Real- und Bildräumen¹⁰ gestört werden. Fortlaufendes Umlenken der Aufmerksamkeit zwischen Real- oder Bildraum kann Beobachter dazu provozieren, die mentale Ausrichtung am Bild- und Realraum laufend zu verändern.



Peter Weibel: Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur...1992

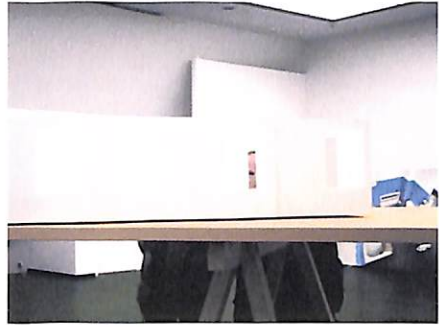
Anders als Peter Weibel in der computergestützten reaktiven Installation „Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität der Objektwelt“ (1992)¹¹ setzt Probst nicht Rechner, Projektor und Sensoren zur Verknüpfung von Realraum- und Bildraumorientierungen in Form von Switchrelationen ein, sondern Fotos und Modelle. Die

Problematisierung der Verschachtelung der Real- und Bildraumverortung geschieht in „Welcome“ durch die Provokation von mit ‚Frames in Frames‘ arbeitenden „Beobachtungsoperationen“.¹² Statt Weibels Pluralisierung der Bildräume mittels Switchfunktionen zwischen projizierbaren Modellbildräumen offeriert Probst Brechungen einer Bildwelt in als Fotos und Modell präsentierten Bildräumen. Die Relation dieser Bildwelten zu einer realen, aber abwesenden und deshalb nur als mögliche vorstellbaren Welt wird rückgekoppelt an die Selbstverortung des Beobachters im Realraum. In dieser Rückkoppelung wird zugleich die Rückkoppelung jeder Selbstverortung – ob in dargestellten oder realen Räumen – an „Beobachtungsoperationen“ konzeptualisiert. Mit dieser Konzeptualisierung wird auch die Differenzierung von Realraum und dargestelltem Raum selbst als konzept-/theorieabhängige und als nur im Rücklauf an „Beobachtungsoperationen“ bestimmbare Unterscheidung ausgewiesen. Aus dieser Unterscheidung – wie immer sie in einem Theoriedesign getroffen wird – lassen sich Bestimmungen der Schnittstelle¹³ zwischen Real- und Bildraum ableiten.

Während der Konzentration von Beobachtern auf Bildräume laufen in „Welcome“ Prozesse der Realraumselbstverortung peripher mit, ohne die Refocussierungen der Bildraumverortung aus laufender Standortveränderung, aus der Bewegung des Körpers wie der Augen, nicht möglich wären. Die laufende Standortveränderung durch Beobachteroperationen kann zu einem Switch der Aufmerksamkeit von der Bildraumselbstverortung mit mitlaufender Realraumselbstverortung zu einer verstärkten Konzentration auf Realraumselbstverortung führen, wenn der Realraum eine Neuorientierung durch Irritationen und Blockaden, die zu Umwegen zwingen, erfordert. Zur Neuorientierung im Bildraum können Switche zur Realraumorientierung notwendig sein, da durch eine Realraumneuorientierung Pläne für Beobachteroperationen des Standortwechsels vor den Laserdrucken gewonnen werden können, die so neue Bildraumorientierungen möglich machen, welche sich aus peripherer Realraumselbstverortung nicht ergeben.

Durch „Beobachtung von Beobachtungen“¹⁴ läßt sich konzeptualisieren, wie in der Installation „Welcome“ periphere Beobachtungen der jeweils





anderen Seite der Switchrelation Real-/Bildraum mitlaufen und Switche provoziert werden. Schnittstellen zwischen Bild- und Realraum ergeben sich, wo ein Switch der Konzentration von Realraum- zu Bildraumselbstverortung und umgekehrt naheliegt, zum Beispiel an Bildrändern, besonders wenn diese – hier durch schräge Winkel der Tintenstrahldrucke auf Kanthölzern zur Wand – zu Objekten im Realraum werden und wenn die Bildsimulation durch Größe, Form- und Farbenwahl auch die Verortung des Beobachters im Realraum beeinflusst und irritiert. Außerdem provoziert der Tisch als Umwege erfordernde Blockade zu einer permanenten Neuorientierung im Ausstellungsraum, um die Fotosequenz mittels Folgen von Refocussierungen der Bildraumselbstverortung beobachten zu können. Der Eindruck drängt sich auf, daß die Fotosequenz weder zur Präsentation des Dargestellten da ist noch eine autonome fotografische Darstellungsweise vorstellen soll, sondern daß das Dargestellte Mittel zur Findung einer Darstellungsweise ist, die zusammen mit Elementen im Raum der Provokation von Switch- und Refocussierungsfolgen dient.

Indem Probst die Vorstellung stört, nach der ein Werk zwar im Realraum lokalisierbar ist, sich aber von diesem durch eine „ästhetische Grenze“¹⁵ abzusetzen und einen eigenen Werkraum zu konstituieren habe, setzt sie sich zugleich von Gerhard Merz' Vorstellung von statischen Rahmen im Rahmen in Form von gerahmten Farbfeldern¹⁶ durch Switch-Relationen ab und weist damit auf Dynamisierungen der Real-/Bildraumrelationen, wie sie Jackson Pollock und Barnett Newman in den Kunstgattungen Malerei und Skulptur auf verschiedene Weise vorführen. Jackson Pollock provoziert besonders in längsrechteckigen All-over-Drippings (1948-55)¹⁷ den Beobachter zu einer dynamischen Beobachtung aus der Aufmerksamkeits-, Augen- und Gehbewegung, da sich für den Beobachter keine Anhaltspunkte für einen idealen Standort vor dem Bild ergeben. Beobachteroperationen des Gehens entlang dem Längsformat können mit „Beobachtungsoperationen“ der Rekonzeptualisierung der Bezüge zwischen Drip-Spuren kombiniert werden. Aus einer Gehbewegung parallel zur horizontalen Bildachse kann die Schbewegung und die Orientierung im Bildraum rekoordiniert werden, solange die Realraumselbstverortung nicht problematisch wird und peripher mitlaufen kann. Solange die Gehbewegung peripher mitläuft, erscheint sie als Teil der Bildraumorien-



B. Newman Cathedra, 1951



J. Pollock: #10, 1949

tierung. Der Beobachter kann Veränderungen des Abstandes zum Bild und die Bildfeldränder als Schnittstelle zum Umstieg von der Konzentration auf den Bildraum zur Konzentration auf den Realraum und umgekehrt nutzen. Barnett Newman integriert seit seinen Streifenbildern der „Onement“-Serie (1948-49)¹⁸ Switchfunktionen ins Bild. Der Beobachter nimmt Newmans Farbfeldbilder während der Realraumorientierung als Objekte an der Wand peripher wahr, bis er in die Bildraumorientierung switcht. Der vertikale „zip“ auf dem/im Bild veranlaßt den Beobachter ab einer bestimmten Nähe zum Bildfeld zu permanenten Refocussierungen der Bildraumorientierung. Er kann sich auf den vertikalen Streifen konzentrieren und wird dabei von den angrenzenden Farbfeldern abgelenkt, oder er läßt sich ablenken, und springt zwischen den gleichfarbigen Farbfeldern, was wiederum zur Konzentration auf den vertikalen Streifen führen kann, der das Hin- und Herspringen zwischen Farbfeldern forciert. In „Here I“, „Here II“ und „Here III“ (1951-66)¹⁹ isoliert Newman den Streifen vom Farbfeld und exponiert ihn als Stele im Raum. Wenn der Beobachter von der Selbstverortung im Ausstellungsraum die Konzentration auf den Werkraum lenkt, und so nahe an die Stele tritt, daß er den Sockel nicht mehr oder nur noch an der Peripherie des Blickfeldes sieht, dann ergeben sich Refocussierungen zwischen der Wahrnehmung der Stele und einem kleinen Bereich des beiderseitigen Umraums ähnlich den Refocussierungen bei Newmans Gemälden zwischen Streifen und beiderseitigen Farbfeldern. In Relation zur Umraumwahrnehmung wirkt die Stele als Blicksperre. Die das Sehfeld in Nahsicht teilende Stele bildet zusammen mit dem Umfeld, dessen Größe der Sockel andeutet, einen in den Realraum eingelagerten Werkraum. In diesem wird der Blick wie bei Newmans Streifenbildern sowohl auf die als Sehfeldblockade funktionierende Stele gelenkt als auch abgelenkt, sowohl zentriert als auch dezentriert. Die Relationierung einer zentrierenden mit einer dezentrierenden Blickführung und den Real-/Bildraum-Switch nimmt Probst in „Welcome“ wieder auf.

Die Proportionsverschiebungen in „Welcome“ zwischen im Raum verteilten Tisch, Modell und Tintenstrahldrucken bezieht Claes Oldenburgs Verkehrung der Realraummaßstäbe durch als Eingriffe in Außenräume konzipierte Monumentalskulpturen und die minimalistische Aufhebung



B. Newman:
Here III, 1966

der Grenze zwischen Werk- und Realraum in Innenrauminstallationen mit stereometrischen Objekten der Minimal Art aufeinander.²⁰ Polarisierungen zwischen minimalistischer Beinahe-Identität und Oldenburgs Nicht-Identität zwischen Werk- und Umraum ersetzt Probst durch Übergänge. Während Oldenburg mit der Nachbildung von Alltagsobjekten auch deren Bedeutungsfelder integriert, bezieht Probst Rekonstruktionen von werkexterner Wirklichkeit in darstellenden und nachbildenden Medien zurück auf die Problematisierung/Konzeptualisierung der Beobachtung als mentalen („Beobachtungsoperationen“) und physischen (Beobachteroperationen) Prozeß, wie ihn zum Beispiel Robert Morris in den Spiegelinstallationen der siebziger Jahre und Dan Graham in seinen Pavillons aus Glas und Zwei-Weg-Spiegelglas²¹ vorführen. Diesen direkten Prozeß der laufend neuen Bildentstehung von Abbildern durch Spiegelreflexe von Veränderungen im Installationsraum löst Probst durch die Einblendung einer auf eine abwesende Raumfolge verweisenden fotografischen Bildraumfolge und mit dem Modell als möglicher oder Ersatzreferent ab.



C. Oldenburg: Pool Balls, 1977

Die Raumfolge eines werkexternen Referenten wird nicht möglichst protokollarisch dokumentiert, sondern sie wird als möglicher Zusammenhang zwischen dem Modell und den Bildern durch die Art des Abgebildeten, die Abbildungsweise konstruiert: Der Zusammenhang ist ein Konstrukt des Werkes. Bezüge zum realen, aber werkexternen Referenten sind für Beobachter unterbrochen, weil ihnen nicht die dazu nötigen Informationen und Dokumente präsentiert werden. Wären sie vorhanden, würden sie erneut die Frage aufwerfen, wie weit sie nur neue Spuren als Fahrten zu möglichen Referenten legen können, statt auf genau einen Sachverhalt der realen Welt zu verweisen. Folge der unüberbrückbaren Differenz zwischen „descriptive content“ und ‚verlorenem‘ „genetic character“²² ist in „Welcome“ die Umkehrung des Verweises auf eine mit der Verspätung der Dokumentation ‚verlorene‘ Präsenz des Dokumentierten in Relationen zwischen Dokumentationsweise und Ort der Ausstellung der Dokumentation, zwischen Bildpräsentation und Präsentationsumständen, zwischen Wahrgenommenem, Wahrnehmungsmedien und Wahrnehmungsprozeß. Probst wendet den fotografischen Rückverweis auf eine abwesende Wirklichkeit in Verweise auf Beobachter- und „Beobachtungsoperationen“



R. Morris: Installation in der Greene Gallery, N.Y., 1964

bei der Wahrnehmung von Fotos im Ausstellungsraum. Die Künstlerin läßt den Beobachter bei seinen „Beobachtungsoperationen“ und damit bei der „Beobachtung von Beobachtungen“ gerade dadurch ankommen, daß und wie sie ihn vom Dargestellten ablenkt und darauf verweist, daß Weisen der Wahrnehmung des Dargebotenen vorhanden sein oder entwickelt werden müssen, aus denen sich dann ergibt, was als Dargestelltes beobachtet werden kann.



R. Morris: Untitled, 1977

Probst stellt eine weitere Lösung vor, wie Bildräume in den Ausstellungsraum so eingelagert werden können, daß Switch- und Refocussierungsoperationen die Beobachtung leiten. In der Installation „Welcome“ wird die Rerelationierung der Selbstverortung in und zwischen Real- und Bildräumen zum Hauptthema, das Aspekte der Beobachtung mit Mitteln der Fotografie reaktualisiert, wie sie in den siebziger Jahren in nicht-fotografischen Präsentationsformen wie den Installationen mit Spiegeln von Robert Morris und Dan Graham vorgestellt wurden.

Thomas Dreher



D. Graham: Two Cubes One Cube Rotated 45°, 1985/86

- 1 Es handelt sich um die Wohnung der Künstlerin.
- 2 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.
- 3 Probst gibt an, Maße eines normalen Tisches verdoppelt zu haben. Es handelt sich um einen großen und hohen Tisch, der zugleich als vergrößertes Modell eines normalen Tisches lesbar ist.
- 4 „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. 21992, S.178.
- Vgl. zum Verhältnis zwischen „Beobachtung“ und „Operation“: Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne, s.o., S. 43ff.,98-103,117ff.,169; Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995, S.65f.,69f.; Ders.: Die Paradoxie der Form. In: Baecker, Dirk (Hg.): Kalkül der Form. Frankfurt a. M. 1993, S.198; Ders.: Die Wissenschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 21994, S.60,62,75-87 u.a.
- 5 Der Modellraum kann auch als dreidimensionale Form des Bildraumes verstanden werden, wenn unter Bildraum eine Übertragung von Realraumverhältnissen in Verhältnisse in einem anderen Medium mit erkennbaren Möglichkeiten, in der Übertragung das Übertragene zu erkennen, verstanden wird.
- 6 Menard, Andrew/White, Ron: Media Madness. In: The Fox, No.2/1975, S.105.
- 7 Beobachter-/„Beobachtungsoperationen“ (s. Anm.4): Dreher, Thomas: Der Beobachter als Akteur in Happenings und umweltsensitiven Installationen. In: Zacharias, Wolfgang (Hg.): Interaktiv. Im Labyrinth der Wirklichkeiten...Essen 1996, S.407-429, bes. S.408.
- 8 Schemata/Handlungsplan: vgl. Piaget, Jean: Einführung in die Erkenntnistheorie. Frankfurt a. M. 1981, S.51,101 mit der Differenz zwischen «schème» und «schéma», hier übertragen in die Unterscheidung zwischen Handlungsplan und (Konzept-/Denk-)Schemata.
- „Weltbeobachtung“: 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.
- 9 Glasersfeld, Ernst von: Radikaler Konstruktivismus...Frankfurt a. M. 1996, S.174 mit Anm.12, S.190. Vgl. Koch, Christof: Zu den neurobiologischen Grundlagen des Bewußtseins. In: Jacob, Wenzel (Hg.): Sehsucht. über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung. Schriftenreihe Forum. Bd.4. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Göttingen 1995, S.186,188,195.
- 10 Dreher, Thomas: Peter Weibel...In: Schuler, Romana (Hg.): Peter Weibel. Bildwelten 1982-1996. Wien 1996, S.44ff.,50-53.
- 11 Weibel, Peter u.a.: Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt. Galerie Tanja Grunert. Köln 1992; Schuler, Romana (Hg.): Peter Weibel. Bildwelten 1982-1996. Wien 1996, S.41-55,244-251.
- 12 Vgl. David Roberts: „The form within the form frames the enclosing form.“ (Luhmann, Niklas: Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995, S.64 nach dem englischen Manuskript, publiziert in deutscher Übersetzung, in: Roberts, David: Die Paradoxie der Form in der Literatur. In: Baecker, Dirk (Hg.): Probleme der Form. Frankfurt a. M. 1993, S.42).
- 13 Schnittstellenkonzepte u.a. in: Rössler, Otto E.: Endophysik. Die Welt des inneren Beobachters. Berlin 1992, S.117; Weibel, Peter: Virtuelle Realität. Der Endo-Zugang zur Elektronik. In: Ders./Rötzer, Florian (Hg.): Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk. München 1993, S.37; Ders.: Über die Grenzen des Realen. Der Blick und das Interface. In: Lischka, Gerhard Johann (Hg.): Der Entfesselte Blick...Bern 1992, S.239.
- 14 „Beobachtung von Beobachtungen“ und „Beobachtern“ bzw. „Beobachtung zweiter Ordnung“: Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne, s. Anm.4, S.45,75f.,100f.,118; Ders.: Die Gesellschaft der Gesellschaft, s. Anm.8, S.93,144,151f.,374f.,484,606,677,766ff.,1094ff.,1113,1115,1117-1128,1137; Ders.: Die Kunst der Gesellschaft, s. Anm.4, S.89,94,213,322,333-336,393,463; Ders.: Weltkunst. In: Baecker, Dirk/Bunsen, Frederick D./Luhmann, Niklas: Unbeobachtbare Welt. über Kunst und Architektur. Bielefeld 1990, S.23-28; Ders.: Die Wissenschaft der Gesellschaft, s. Anm.4, S.77,87,98f.,101ff.,110f.,167,175f.,298,301f.,313,319ff.,363,413f.,499,507ff.,579f.,717f.
- 15 Michalski, Ernst: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Berlin 1932, S.10.
- 16 Metz, Gerhard: Die Versager sind die Künstler. In: Kunstforum. Bd.90. Juli-September 1987, S.325: „Ich habe immer gesagt, der Raum, den ein Bild an der Wand ausschneidet, ist

genauso wichtig wie das Bild selber. Aber das muß natürlich der Künstler zu seinem Inhalt machen.“ Vgl. Schneede, Uwe M. (Hg.): Gerhard Merz. Achipittura. Kat. Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1992, S.10f.,14f.,18f.,22,52f.,55-68,70f.,73f.,81.

17 O'Connor, Francis V./Thaw, Eugene V.: Jackson Pollock 1912-1956. Vol.2. London 1978, z.B. S.26f (Nr.205), 32f.(Nr.210), 50f. (Nr.227), 62f. (Nr.240), 85 (Nr. 263), 182f. (Nr.358), 221 (Nr.379); Dreher, Thomas: Peter Weibel...In: s. Anm.10, S.50f.

18 Hess, Thomas B.; Barnett Newman. Kat. Museum of Modern Art. New York 1971, S.55-58,63.

19 Hess, Thomas B.; Barnett Newman, s. Anm.18, S.116-120; Dreher, Thomas: Peter Weibel...In: s. Anm.10, S.53.

20 Beobachterstandpunkt in Installationen der Minimal Art: Colpitt, Frances: Minimal Art. The Critical Perspective. Seattle 21993, S.73-99; Fried, Michael: Art and Objecthood (1967). Neu in: Battcock, Gregory (Hg.): Minimal Art... London 1969/Berkeley 21995, S.116-147.

Claes Oldenburgs Monumente für den öffentlichen Raum in Zeichnungen, Plänen, Modellen und Realisationen: Celant, Germano: Claes Oldenburg. Eine Anthologie. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1996, S.255-293,300-310,319,322-332,335,338-347,361-405,408-417,468-471,502-518,530-535,554,556-559.

21 Robert Morris' Spiegelinstallationen: Armand, Octavio: Robert Morris. Mirage, Reflection (A Small Tribute to Vision). In: October. Fall 1978, S.74-80; Dreher, Thomas: Robert Morris. Anamorphosen: Todesreflexe in Zerspiegeln. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München 1992, S.3,6; Grenier, Catherine (Hg.): Robert Morris. Kat. Centre Georges Pompidou. Paris 1995, S.127f. 269,272-274; Ratcliff, Carter: Robert Morris. Prisoner of Modernism. In: Art in America, October 1979, S.96-100.

Dan Grahams Pavillons, ab 1978: Dreher, Thomas: Dan Graham: Plastische Modelle als betretbare Geschichtsmetaphern. In: Artefactum, Nr.30/1989, S.17ff., 49f.; Ders.: Dan Graham. Pavillons. In: das kunstwerk. Februar 1989, S.90f.; Dufour, Gary (Hg.): Dan Graham. Kat. The Art Gallery of Western Australia. Perth Cultural Centre, Perth 1985, S.39,41,46-51; Graham, Dan: Pavilions, Stagesets and Exhibition Designs, 1983-1988. In: Felix, Zdenek (Hg.): Dan Graham. Pavilions. Kat. Kunstverein München. München 1988, S.36-57.

22 Kaplan, David: Quantifying In. In: Davidson, Donald/Hintikka, Jaakko (Hg.): Word and Objections. Essays on the Work of W.V. Quine. Dordrecht 1969, S.225f. Vgl. Art & Language: Portrait of V.I. Lenin. In: Art-Language. Vol.4/Nr.4. June 1980, S.26f.

Bildnachweis

Seite 6

Menard, Andrew/White, Ron: Media Madness aus: The Fox, #2, 1975, S. 116f.

Seite 7

P. Weibel: „Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt“ 1992, aus: Schuler, Romana (Hg.): Peter Weibel. Bildwelten 1982-1996. Wien 1996, S.246.

Seite 15

J. Pollock: „#10“, 1949, aus: O'Connor, Francis V./Thaw, Eugene V.: Jackson Pollock: A Catalogue raisonné...London 1978,Vol.II, S. 62f.

B. Newman: „Cathedra“, 1951, aus: Anfiem, David: Abstract Expressionism. London 1990, S.156.

Seite 16

B. Newman: „Here III“, 1966, aus: Rosenberg, Harold; Barnett Newman. New York 1978, S.220.

C. Oldenburg: „Pool Balls“, 1977, aus: Bruggen, Coosje van/Cark, Richard: Claes Oldenburg: Large-Scale Projects. London 1995.

R. Morris: Installation in der Greene Gallery, N.Y., 1964, aus: Barcheker, David: Movements in Modern Art. Minimalism. Tate Gallery. London 1997, S.24.

Seite 17

R. Morris: Untitled, 1977, aus: Kreis, Thomas (Hg.): Robert Morris. The Mind/Body Problem. Kat. Guggenheim Museum, New York 1994, S.270/271.

D. Graham: „Two Cubes One Cube Rotated 45°“, 1985/86, Fotos T. Dreher.