

kunst ogestaltung k design

dietfried gerhardus
sigurd rompza

heft 7/1

**bewegung - versuche mit dem kopiergerät
als beispiel für grundlegungsprobleme
bildlicher gestaltung**

dietfried gerhardus,
cornelieke lagerwaard,
sigurd rompza (hg.)

hochschule der bildenden künste saar
und
laboratorium,
institut
für aktuelle kunst
im saarland,
an der
hochschule der bildenden künste saar,
saarlouis

saarbrücken 1998

Heft 7/1

- 3 Vorwort
Cornelieke Lagerwaard
- 5 Zum interdisziplinären Forschungsprojekt
'Grundlegungsprobleme bildlicher Gestaltung'
Dietfried Gerhardus und Sigurd Rompza
- 8 Das Kopierverfahren
Stefanie Mathieu
- 10 Ein Beispiel für projektorientiertes Arbeiten in einer
neuen bildlichen Gestaltungslehre:
Die Copygrafie als gestalterisches Verfahren –
Darstellen von Bewegung
Sigurd Rompza
- 20 Zum Herstellungsvorgang der Copygrafien
Stefanie Mathieu
- 21 Abbildungen der Copygrafien

Heft 7/2

- 2 Von der Rezeptivität zur Spontaneität.
Zu einem Grundlegungsproblem bildlicher Gestaltung
Dietfried Gerhardus
- 18 Das Kopiergerät:
kopierend reproduzieren – reproduzierend darstellen
Maly Gerhardus

Vorwort

Cornelieke Lagerwaard

Die vom Museum St. Wendel in Zusammenarbeit mit den Fachrichtungen Kunsterziehung und Philosophie der Universität des Saarlandes eingerichtete Ausstellung *Bewegung – Versuche mit dem Kopiergerät als Beispiel für Grundlegungsprobleme bildlicher Gestaltung* zeigt erste Ergebnisse eines fortlaufenden Forschungsprojektes, das von Dietfried Gerhardus, Fachrichtung Philosophie, und Sigurd Rompza, Fachrichtung Kunsterziehung, initiiert wurde. Bei diesem Projekt steht die Entwicklung einer neuen, handlungstheoretisch begründeten Konzeption der bildlichen Gestaltungslehre im Mittelpunkt. Es geht hier – im Gegensatz zu traditionellen Lehren, deren struktureller Aufbau hauptsächlich auf der rezeptiven Wahrnehmung basiert – um eine pragmatisch strukturierte Lehrpraxis, wobei die aktive, spontane Handlung Ausgangspunkt des Lernprozesses ist.

Den Schwerpunkt dieses Kataloges bildet der Textbeitrag von Dietfried Gerhardus, der den Ansatz zu dieser wesentlichen Akzentverschiebung in der bildlichen Gestaltungslehre formuliert. Liegt bei älteren Lehren der Akzent vor allem auf der Syntax, d. h. auf dem *Satzbau* einer *Bildsprache*, hebt Gerhardus jetzt auch den semantischen Aspekt hervor. Die Frage, wann und wie bildliche Elemente, bildnerisch verwendet, symbolische Bedeutung bekommen, also zu Teilen einer *Bildsprache* werden, ist dabei zentral.

Sigurd Rompza beschreibt rückblickend in seinem Beitrag den Versuch, mit dieser Fragestellung in der Lehrpraxis zu arbeiten. Mit Studierenden der Fachrichtung Kunsterziehung hat er mit Hilfe von Kopiergeräten untersucht, wie und auf welche Weise *kopierend reproduzieren* in *reproduzierend darstellen* übergehen kann.

der ausstellungskatalog *bewegung-versuche mit dem kopiergerät als beispiel für grundlegungsprobleme bildlicher gestaltung* aus dem Jahre 1992 (museum st. wendel, hg. dietfried gerhardus, cornelieke lagerwaard, sigurd rompza) ist die erste publikation, in der die beiden herausgeber der heftreihe *kunst & gestaltung c design* gemeinsam besondere probleme der grundlagen der gestaltung zum thema machen. ein neues medium, das kopiergerät, wurde in der lehre auf bildliche gestaltung hin untersucht. die gestaltungsversuche wurden theoretisch aufgearbeitet. da der ausstellungskatalog einen wichtigen beitrag zum thema *grundlagen der gestaltung* liefert, inzwischen jedoch vergriffen ist, findet er, neugedruckt, als heft 7/1 und heft 7/2 aufnahme in die reihe *kunst & gestaltung c design*.

Dieser Übergang wird im Titel des Beitrages von Maly Gerhardus pointiert, die anhand der verschiedenen Arbeitsvorgänge die Phasen dieser symbolischen Wertgebung analysiert.

Die Ausstellung zeigt Arbeitsergebnisse von Stefanie Mathieu, die als eine der Projektteilnehmerinnen aus diesem Themenbereich ihre Examensarbeit anfertigte. Im Mittelpunkt stehen hier also nicht die *fertigen Kunstobjekte*, sondern der Herstellungsprozeß der experimentellen (explorativen) Versuche selbst, und damit die hinterliegende Konzeption.

Durch die besondere Präsentation werden auch die Ausstellungsbesucher, die sich nicht unmittelbar mit Problemen bildlichen Gestaltens beschäftigt haben, in die Lage versetzt, die neue Konzeption in Ablauf und Ergebnis Schritt für Schritt mitzuvollziehen. Gleichzeitig bietet die Ausstellung für die beiden Projektleiter ein wichtiges Korrektiv, insofern in diesem besonderen Fall die Ergebnisse nicht nur beschrieben, sondern auch gezeigt werden müssen. Einem Museum muß nicht immer nur am Ergebnis, sondern ebenso am Vorgang künstlerischer Ausbildung und Entwicklung gelegen sein, will es seiner Aufgabe, Kunst zu dokumentieren und zu vermitteln, gerecht werden.

Zum interdisziplinären Forschungsprojekt Grundlegungsprobleme bildlicher Gestaltung

Dietfried Gerhardus und Sigurd Rompza

Das Forschungsprojekt *Grundlegungsprobleme bildlicher Gestaltung* geht zurück auf zahlreiche Gespräche zwischen den beiden Projektleitern über bildliche Gestaltung unter den Stichwörtern *Material, Mittel, Methode, Medium*, die zweifellos alle zum begrifflichen Bestand einer Symboltheorie gehören.

Schnell wurde klar, daß die Kunstpraxis, etwa die der Konkreten Kunst, sowohl der Kunsttheorie im allgemeinen wie der kunstpädagogischen Theorie im besonderen ein gehöriges Stück voraus ist. Ebenso wurde deutlich, wie sehr die Atelierreflexionen der Künstler, trotz Kunstpraxis auf hohem Niveau, einer geordneten, praxisunterstützenden Reflexion, die Arbeitsorientierung und Stellung des Künstlers in der Gesellschaft mit einbezieht, ein gutes Stück hinterherhinken. Eine beträchtliche Kluft nicht nur zwischen Kunsttheorie und Kunstpraxis, sondern auch zwischen Theorie und theoriegeleiteter kunstpädagogischer Lehre sowie zwischen den verschiedenen Formen praxis- wie auch theoriegeleiteten Nachdenkens über bildliche Gestaltung war zu diagnostizieren.

Nach diesem Befund kreiste der Dialog immer konzentrierter um die Grundlegungsprobleme bildlicher Gestaltung, wie sie gelöst werden müssen, will man bildnerisch-künstlerische Ausbildung an Universität und Kunsthochschule, statt sie einfach an Traditionen, beispielsweise die des Bauhauses, unkritisch auszurichten, mit selbsterarbeiteten, methodisch ausgewiesenen Mitteln schrittweise begründen, heutigen philosophischen wie wissenschaftstheoretischen Standards gemäß durchgreifend verbessern und in der Praxis der Lehre verantworten können. Gilt es doch, ein tragfähiges Fundament zu legen für die kunstpädagogische Lehre

insgesamt, um über eine gesicherte gestalterische (künstlerische) Erziehung zur ästhetischen Erziehung zu gelangen, etwa der anthropologisch-pädagogischen Devise Kants folgend: "Der Mensch kann nur Mensch werden durch Erziehung. Er ist nichts, als was Erziehung aus ihm macht."

Ausgehend von symboltheoretischen Ansätzen, aus unserem alltäglichen Handeln heraus entwickelt, wie sie schon gut ausgearbeitet etwa bei N. Goodman und seinen Schülern sowie im Konstruktivismus der Erlanger Schule und den daran anschließenden Ausarbeitungen der methodischen Philosophie vorliegen, wurden aus für Erkunden und Erproben typischen Handlungssituationen heraus Teile einer Lehre konzipiert und erstmals in Lehrveranstaltungen der Fachrichtung Kunsterziehung eingesetzt, deren Ergebnisse diese Ausstellung in einer kleinen Auswahl zeigt.

Da es aus Sicht der Symboltheorie darum geht, jeweils geeignete symbolische Mittel aus den verschiedensten Symbolsystemen bereitzustellen, situationsbezogen einzuführen und in ihre Verwendung einzuüben, stand als Beispiel für gegenwärtige, teils hochtechnisierte Reproduktions- und Darstellungsgeräte die Exploration von Kopiergeräten im Vordergrund dieser Lehre, und zwar unter dem Thema, im Anschluß an ihre reproduktiven Leistungen ihre Eignung für bildliche Darstellung zu prüfen, um von dem zunächst ausschließlich der Reproduktion dienenden technischen Gerät Kopierer auf das der Darstellung dienende technische Gerät Fotoapparat zu kommen, dem sich die Technik der Kopiergeräte in nicht geringem Maße verdankt. Das Darstellungsgerät Fotoapparat ist methodisch wie didaktisch besonders geeignet, die symboltheoretisch

grundlegende Differenz zwischen Reproduktion und Repräsentation in der Praxis zu studieren, um sie dann im Zuge wiederholter theoretischer Bemühungen unter der Frage nach Symptom und Symbol zu untersuchen. Diese Frage gehört zu dem hochaktuellen Problemkreis technikvermittelter Symbolisierung, verantwortlich für die Entwicklung bis hin zu den computergestützten Kommunikationsmedien.

Mit dem Thema *Von der Reproduktion zur Repräsentation* sind zugleich die für die nächste Zeit geplanten Arbeitsvorhaben im Rahmen des Forschungsprojektes thematisch angegeben.

Das Kopierverfahren ¹⁾

Stefanie Mathieu

Die in dieser Ausstellung präsentierten Copygrafien wurden ausschließlich im Xerographie-Verfahren (xeros griech. trocken, graphein griech. schreiben) hergestellt, d. h. auf elektrostatischem Weg. Auf diese Weise lassen sich problemlos Normalpapierkopien auf trockenem, unbehandeltem Papier herstellen.

Der Vorgang des Kopierens bei der Xerographie basiert im wesentlichen auf zwei physikalischen Gesetzen:

1. Halbleiter wie z. B. Selen fungieren im Dunkeln als Isolatoren für elektrische Ströme, während sie im Hellen den Strom leiten.
2. Unterschiedliche elektrische Ladungen ziehen sich an.

Damit eine Kopie einer Vorlage entstehen kann, muß die Vorlage zunächst von dem Kopierer abgelesen werden. Dies geschieht über einen Lampen- und Spiegelwagen, der das Vorlagenglas, auf dem die Kopiervorlage liegt, abtastet. Da bei diesem Vorgang sehr viel Licht benötigt wird, arbeiten die Kopierer mit Halogenlampen, die eine sehr große Lichtleistung besitzen und so einen nahezu gleichbleibend starken Lichtstrom garantieren.

Ein System von Spiegeln und Linsen, ähnlich dem der Spiegelreflexkamera, leitet das Licht, das von der Vorlage reflektiert wird, auf die Fotoleitertrommel weiter. Mit Hilfe elektrischer Ladung wird aus den abgelesenen Daten auf der Halbleitertrommel ein latentes, elektrostatisches Bild aufgebaut. Als Fotohalbleiter dienen in den modernen Kopiergeräten Zinkoxyd, Cadmiumsulfid, Selen und organische Fotoleiter.

Das Bild auf dem Fotohalbleiter ist latent. Die einzelnen Bildpunkte sind Punkte unterschiedlicher Ladungen. Von den weißen Stellen der Vorlage wird viel Licht reflektiert, so daß an den entsprechenden Stellen auf der Halbleitertrommel die elektrische Ladung in großem

Maße abgebaut wird. Die Restladung ist gering. Graue bzw. schwarze Stellen auf der Vorlage reflektieren wenig Licht; es kommt zu einem geringeren Ladungsabbau, und die Restladung ist dementsprechend hoch.

Dieses latente Ladungsbild muß nun entwickelt werden. Dazu wird der Toner, ein feines Pulver aus Ruß, Harz, Kunststoff oder Magnetit, ebenfalls elektrisch aufgeladen. Während das latente Bild eine positive Ladung besitzt, ist der Toner negativ geladen, d. h. je stärker die Ladung auf der Trommel ist, desto mehr Toner wird angezogen und desto schwärzer ist die daraus resultierende Kopie. Es entstehen entsprechend der unterschiedlichen Ladungsstärken verschiedene Grauwertabstufungen.

Nachdem nun durch den Toner das Bild sichtbar geworden ist, wird es durch eine Übertragungskorona auf das durch Transportwalzen in den Kopierer eingezogene Kopierpapier transferiert.

Da der Toner lediglich durch eine Restladung auf dem Papier haftet, muß das Bild noch fixiert werden. Man könnte es sonst vom Papier entfernen. Die Fixierung geschieht gerätespezifisch durch Druck oder Hitze. Die in der Ausstellung gezeigten Copygrafien wurden ausschließlich durch Hitze fixiert. Dabei wird das Papier zwischen silikon- oder teflonbeschichteten Heizwalzen durchgeführt. Der Toner schmilzt und verbindet sich mit dem Papier.

Die nun fertige Kopie wird über Transportwalzen aus dem Kopiergerät transportiert.

Literatur:

1. Vgl. Klaus Urbons, Kopieren heute, Die Geschichte der Fotokopie und ihre heutige Anwendung..., Minolta Camera Handelsgesellschaft mbH, Köln 1988

Ein Beispiel für projektorientiertes Arbeiten in einer neuen bildlichen Gestaltungslehre: Die Copygrafie als gestalterisches Verfahren – Darstellen von Bewegung

Sigurd Rompza

Zunehmend gewinnen heute für das Gestalten Geräte Bedeutung, die über Handgeräte, z. B. Bleistift und Pinsel, hinausgehen. Unter anderem ermöglicht der Fotoapparat, Gestaltung mechanisch herzustellen. Das Fotokopiergerät ist mit diesem in technischer Hinsicht verwandt und wird erst seit wenigen Jahren allgemein gebraucht.

Das Fotokopieren ist in der Regel ein Verfahren des Vervielfältigens. Mit Hilfe des Geräts werden von einer Vorlage eine oder mehrere möglichst originalgetreue Kopien hergestellt. Für den gestalterischen Bereich, insbesondere in einer bildlichen Gestaltungslehre, stellt sich jedoch die Frage, ob dieses Verfahren für visuelle Darstellung geeignet ist. Im Zusammenhang mit Überlegungen von D. Gerhardus zu einer Theorie der Grundlagen der Gestaltung¹⁾ – diese Überlegungen wurden von uns gemeinsam über einen längeren Zeitraum diskutiert – untersuchte ich dieses Problem mit Studierenden der Fachrichtung Kunsterziehung an der Universität des Saarlandes in mehreren Lehrveranstaltungen. Eine Teilnehmerin dieser Veranstaltungen war Stefanie Mathieu, deren Arbeitsergebnisse in der Ausstellung zu sehen sind und auf die hier Bezug genommen wird. Die Auswahl von Arbeitsergebnissen ausschließlich einer Studierenden für die Ausstellung erfolgt einerseits aus didaktischen Gründen, andererseits aufgrund der räumlichen Beschränkung im Museum St. Wendel. Das projektorientierte Verfahren ermöglicht den Studierenden, ein bestimmtes Thema innerhalb des Projekts selbst zu wählen. Hier ist als bildnerische Problemstellung das Darstellen von Bewegung thematisiert. In der Ausstellung kann das umfangreiche Thema in der Entwicklung von ersten Experimenten bis zu komplexen Problem-

stellungen nachvollzogen werden. Eine solche Entwicklung zu zeigen und in Verbindung damit die Konzeption der Lehre scheint sinnvoller als Ausschnitte gestalterischer Entwicklungen mehrerer Studierender.

Ziel der bildlichen Gestaltungslehre ist, das Verfahren sowie die Voraussetzungen von Bildsprache zu erkunden. Im Blickfeld steht nicht eine bestimmte Sprache, sondern vielmehr, wie Sprache gebildet wird.

In didaktischer Hinsicht ist anzumerken, daß das Umgehen mit dem Kopiergerät Beispielfunktion hat, da mit anderen Geräten ähnlicher Ausrichtung dann auch umgegangen werden kann, z. B. Fotoapparat, Film- und Videokamera.

Die Lehrveranstaltung begann mit dem Auftrag an die Studierenden, Kopiergeräte auszuprobieren unter dem Aspekt, was sich mit dem Gerät machen läßt. In dieser Situation des Einstiegs waren die Handlungen der Studierenden nicht auf ein bestimmtes gestalterisches Ergebnis ausgerichtet, sondern rein experimentell.

Erste Versuche zeigten u. a.: Mit dem Kopiergerät lassen sich Vorlagen vergrößern oder verkleinern. Durch Bewegen der Vorlage während des Kopiervorgangs kann diese u. a. hinsichtlich Proportion, Richtung, Kontur und Schärfe verändert werden. Gegenstände lassen sich nur in einem geringen Abstand über dem Vorlagenglas scharf kopieren; wird dieser Abstand überschritten, verliert der abgebildete Gegenstand zunehmend an Schärfe. Beim Kopieren nach einer Kopie verschwinden die Helligkeitswerte; es zeigt sich ein Effekt der Verhärtung. Generative Vergrößerungen von Kopien machen typische Copystrukturen sichtbar, ebenso Verkleinerungen und Rückvergrößerungen.

In Lehrgesprächen wurde den Studierenden deutlich, daß diese aufgrund Experimentierens mit dem Kopierer gefundenen Elemente einzeln oder kombiniert für visuelle Darstellungen geeignet sind. *Fotokopie* soll deshalb in diesem Zusammenhang durch *Copygrafie* ersetzt werden.

Im Gegensatz zu einem Unterricht, in dem die ganze Klasse an einem Thema arbeitet, ist das projektorientierte Verfahren dadurch gekennzeichnet, daß sich die Studierenden ihr Arbeitsgebiet selbst wählen können. Stefanie Mathieu wandte sich dem Thema *Darstellen von Bewegung* zu, was im Anschluß auch Gegenstand ihrer künstlerisch-wissenschaftlichen Hausarbeit²⁾ war.

Bewegung ist Ortsveränderung eines Körpers und als solche an Raum und Zeit gebunden. Geeignet, um Bewegung bildnerisch auf einer Fläche zu visualisieren, ist die Darstellung in Phasen. Diese kann sowohl auf einem Blatt als auch auf Blättern in Folge gezeigt werden (z. B. Leporello). Die Phasen können auch miteinander verschränkt werden, wie in Duchamps *Akt eine Treppe hinabsteigend* (1912). Aber schon das einfache bildnerische Element Linie signifiziert Bewegung, betrachtet man es als *Spur des sich bewegenden Punktes*³⁾.

Im folgenden soll dargestellt werden, wo sich Grundlagenaspekte der Gestaltung in den ausgestellten Arbeitsergebnissen zeigen und wie mit ihnen umgegangen wird. Diese Problemstellungen waren jeweils Gegenstand der Lehrgespräche.

Die ersten Leporellos (A, B, C) in der Ausstellung zeigen, wie es zur Gewinnung des bildnerischen Gegenstands über das Verfahren des Fotokopierens kommt.

Im Anschluß an erste Experimente wird mit Blick auf Kandinsky vorgeführt, wie das relativ statische Element Punkt in Linie transformiert werden kann. Hierzu wird die Kopiervorlage Punkt zunächst mit unterschiedlicher Geschwindigkeit während des Kopiervorgangs in einer Richtung, dann auch in unterschiedliche Richtungen jeweils mit der Lichtschiene bewegt.⁴⁾ Bewegen der Kopiervorlage mit der Lichtschiene, kombiniert mit Aufwärts- und Abwärtsbewegungen, stellt auf der Kopie ein rhythmisches Auf- und Abschwingen der *Wischspuren* dar.

Die Form des Leporellos, nicht das einzelne Blatt, ermöglicht in diesen Beispielen Zeichengebung, denn nur auf diese Weise kann Linie z. B. in Herstellung aus dem Punkt und in systematischer Erprobung als je unterschiedliche in den Ausformungen, u. a. Länge, Breite, Helligkeit, Begrenzung, Richtung, gezeigt werden. Nach D. Gerhardus, bezugnehmend auf N. Goodman, stellt diese semiotische Handlung ein exemplifizierendes Verfahren dar.⁵⁾ Exemplifizierende Verfahren sind ganz besonders geeignet, um an bildnerischem Material sinnliche Unterscheidungen, d. h. Sehhandlungen zu ermöglichen.

Während in den Leporellos A, B, C zwar Einführung und Verwendung von Symbolen gezeigt werden, steht dennoch die Einführung von Symbolen im Vordergrund. Im Gegensatz hierzu steht in dem Leporello D (Abb. 1) deren Verwendung im Vordergrund. Es wird nicht mehr der Punkt gezeigt, aus dem die Linie entsteht, und Linie in ihrer Herstellung systematisch erprobt; vielmehr werden die beim Herstellen gemachten Erfahrungen hier genutzt, um deutlich zu zeigen, wie Linie visuell funktionieren kann. In Anlehnung an

Wittgensteins Begriff *Sprachspiel* liegt hier ein Bildspiel⁶⁾ vor. Wittgensteins Sprachspiele sind Verbalsprachspiele, die es mit der Einführung und Verwendung von sprachlichen Symbolen zu tun haben. In der visuellen Gestaltungslehre ist das Bildspiel von Bedeutung, weil es hier ganz wesentlich um das Einüben gestalterischer Verfahren geht. Das Einüben erfolgt über Einführungssituationen, in denen Sinnggebung hinsichtlich der zu verwendenden Symbole erfolgt. Den Einführungssituationen schließen sich die Verwendungssituationen an.

Während auf den ersten vier Blättern von Leporello D (Abb. 1) die schwarze Linie eindeutig auf dem weißen Grund zu lesen ist, beginnen auf Blatt 5 weiße mit schwarzen Flächen hinsichtlich der Dominanz zu konkurrieren. Ab Blatt 7 liegt deutlich Inversion vor. Die weißen und schwarzen Flächen befinden sich in einem dynamischen Verhältnis zueinander. Dieses geht in Blatt 9 über zur Dominanz von weißen Flächen auf schwarzem Grund. Die schwarze Linie, anfänglich Figur, wird in gleitendem Übergang letztendlich zum Grund, umgekehrt wird der zunächst weiße Grund zur Figur. Die Figur-Grund-Beziehung⁷⁾ ist als Handlung grundlegend für alle bildnerische Gestaltung. Als Sachverhalt ist sie nicht zu hintergehen. Sie kann sowohl statisch sein, als auch dynamisch. Dynamische Figur- Grund-Beziehungen sind sowohl in der Gestaltung insgesamt, wie in der künstlerischen des 20. Jahrhunderts von Bedeutung. In der Malerei ist die dynamische Figur-Grund-Beziehung u. a. in den Bildern von Josef Albers und Mark Rothko thematisiert.

Rückblickend auf die Erfahrungen bei der Gewinnung des bildnerischen Gegenstands über das Verfahren des Fotokopierens, ist im fortschreitenden Arbeitsprozeß

das Porträtfoto einer Frau Vorlage für bildnerische Untersuchungen. (Vgl. in der Ausstellung Leporellos 1, 2, 3, 4, 5 und Abb. 2/Leporello 5) Auch das Foto wird nun während des Kopiervorgangs systematisch bewegt.⁸⁾ Hierdurch verringert sich die Ikonizität der Abbildung in der Copygrafie; in einigen Blättern geht sie ganz verloren. Die Darstellungen sind dann Pinsel- oder Raketzeichnungen informeller Malerei ähnlich. In diesen Leporellos wird das repräsentierende Verfahren schrittweise in ein präsentierendes Verfahren übergeführt, oder das präsentierende Verfahren liegt den Leporellos allein zugrunde.

Obgleich Foto und Copygrafie mit ähnlichen Apparaten hergestellt werden, unterscheiden sie sich doch wesentlich. Das Foto besitzt in der Regel viele Helligkeitswerte, die in der Kopie bis auf wenige reduziert sind, d. h. es findet ein Prozeß der Verhärtung statt. Außerdem ist die Kopie, bedingt durch die Art des Farbauftrags, gekennzeichnet durch ein sehr mattes Schwarz, das von einer Vielzahl kleiner weißer Punkte durchsät ist. Größere schwarze Flächen sind in der Regel nicht homogen, sondern haben weiße Aufhellungen in Form von Flecken und Streifen.

In Abb. 3 dient im Gegensatz zu Abb. 2 als Vorlage beim Kopieren kein Foto, vielmehr wird während des Kopiervorgangs die Hand über der Glasplatte des Kopiergeräts unterschiedlich bewegt. Die im Umgang mit dem Porträtfoto (vgl. Abb. 2) beim Kopieren erworbenen Erfahrungen kommen nun beim Gestalten zur Anwendung. Im Vergleich zu den Kopien nach der Fotografie kommt hier zusätzlich ein Moment der Unschärfe hinzu, bedingt durch die Dreidimensionalität der Hand und deren unterschiedlichem Abstand von

der Glasplatte während des Kopiervorgangs. Abbildungsschärfe ist nur in geringem Abstand über der Glasplatte möglich. Die sich öffnende, schließende und drehende Hand ist aufgrund der verschiedenen Haltungen, der *Wischspuren* und Unschärfen geradezu in tänzerischer Bewegung dargestellt. Das Auge kann den miteinander verschmelzenden Blättern wie einem Film folgen. Obgleich die Ikonizität der Abbildungen in einigen Blättern des Leporellos ganz verlorengeht, ermöglicht der Kontext, auch hier Zeichen für Hand zu sehen.

Für eine Gestaltungslehre ist wichtig zu wissen, welche Sorten von Beziehungen es gibt. Zu unterscheiden sind externe von internen Relationen. Haben in externen Relationen die Gegenstände, die miteinander in Beziehung gesetzt werden, nur äußerlich miteinander zu tun, so werden in internen Relationen die Gegenstände erst in der Zeichenbeziehung als Objekte verständlich. In Abb. 4 sind Noten des Bolero von Ravel von Blatt zu Blatt mehr zu schwingenden Linien verändert; darüberkopiert sind in unterschiedlicher Größe Aufnahmen eines Eistanzpaars. Die gekurvten Ränder der schwarzen Flächen oben und unten zeigen, daß die Vorlage der Noten beim Kopieren zunehmend heftiger bewegt wurde, wodurch die Ikonizität der Darstellung immer mehr verloren geht. Die Darstellung zunehmend stärkerer Bewegung ist an der Musik des Bolero orientiert. In den Kopien nach Noten und nach Fotografien des Eistanzpaars sind aufgrund der verschiedenen Veränderungen der Vorlagen beim Kopieren im Hinblick auf Bewegung interne Relationen ausgebildet.

Die Analyse dieses Beispiels für projektorientiertes Arbeiten in einer neuen bildlichen Gestaltungslehre

zeigt, daß die Bildsprache hier als eine eigene Sprache aufgefaßt wird. Sprachen werden im wesentlichen durch Sprachhandlungen erlernt. Deshalb steht hier nicht wie in traditionellen Grundlehren die Syntax im Mittelpunkt der Lehre; im Blickfeld steht vielmehr: Wie Sprache funktioniert. M. Lingner fordert hinsichtlich einer Grundlehre: "Vielmehr ist uns die Konzeption eines Grundstudiums aufgegeben, das der *Grundlehre* des Bauhauses funktional äquivalent ist, das heißt, wesentliche ihrer damaligen Funktionen auf dem jetzigen Stand der künstlerischen Entwicklung zu erfüllen vermag."⁹⁾ Die vorgestellte Konzeption einer bildlichen Gestaltungslehre wird nicht nur dieser Forderung gerecht, sondern geht sogar darüber hinaus. Insofern nämlich als diese bildliche Gestaltungslehre sich stets als im Vollzug versteht und nicht als fertige Lehre.

Im Zentrum des pädagogischen Bemühens einer bildlichen Gestaltungslehre stehen Studierende, die Realitätserfahrung mitbringen, die zum Teil den Zeitgeist widerspiegelt. Diese Realitätserfahrung äußert sich schon zu Beginn des Studiums mehr oder weniger im bildnerischen Handeln. Sie muß in den Unterricht mit einfließen können. Unter anderem deshalb muß auch gegenständliches Arbeiten Bestandteil des Unterrichts sein.

Mögliche AbsolventInnen einer bildlichen Gestaltungslehre sind im allgemeinen nicht nur Studierende der bildenden Kunst, sondern auch des Design, der Architektur, der Kunsterziehung und der Kunstvermittlung. Die Verbalsprache ist innerhalb dieses pädagogischen Konzepts von besonderer Bedeutung; jedoch sind nicht alle Auszubildenden auf ein gleiches verbalsprachliches Niveau zu bringen.

Die Unterrichtsprojekte sollten alle zur Zeit verfügbaren Darstellungsverfahren einbeziehen. Eine Hierarchisierung der Darstellungsverfahren sollte vermieden werden. Das projektorientierte Verfahren verbietet eine enge Aufgabenstellung; deshalb können sich die Studierenden bei Unterstützung durch die Lehrenden eine Problemstellung im Rahmen eines Projektes gemäß ihren Neigungen und Interessen selbst wählen.

Im Unterricht müssen Beziehungen geknüpft werden zu u. a. Kunstgeschichte, Kunsttheorie, Designtheorie, Zeichen- und Handlungstheorie, Gestalttheorie, d. h. zu möglichst vielen Darstellungstheorien. Deren Vermittlung kann in Form von Vorlesung, Vortrag, Referat erfolgen. Andererseits sind die bildnerischen Äußerungen der Studierenden in Beziehung zu setzen zur bildnerischen Formenlehre (Lehre der Farben, des Materials, der Bewegung, etc.).

Das methodische Vorgehen des Gestaltens wird in der Regel durch eine Ausgangslage (Experimentierphase) gekennzeichnet sein. Es folgt dann Synthese im Hinblick auf Darstellung mit analytischen Mitteln. Das synthetisch-analytische Verfahren muß sowohl praktisch-bildnerisch als auch im angemessenen Umfang diskursiv erfolgen. Ist die Einführungssituation auf ein Darstellungsverfahren beschränkt (z. B. Malerei), so kann die Verwendung sehr wohl auch auf unterschiedliche Darstellungsverfahren ausgedehnt werden. Eine Möglichkeit des Arbeitens ist hier das Umgestalten.

Literatur:

- 1) Vgl. Dietfried Gerhardus, Von der Rezeptivität zur Spontaneität, in Heft 7/2 der Reihe *kunst g gestaltung c design*
- 2) Stefanie Mathieu, Der Einsatz von Kopiermedien in der Kunst – Darstellen von Bewegung, Künstlerisch-wissenschaftliche Hausarbeit, Fachrichtung 7.9 Kunsterziehung an der Universität des Saarlandes, Saarbrücken 1991
- 3) Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche, Bern-Bümpliz 1973, S. 57
- 4) Vgl. Stefanie Mathieu, Zum Herstellungsvorgang der Copygrafien, in diesem Heft S. 20
- 5) Vgl. Stichwort *Exemplifikation*, in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Hg. Jürgen Mittelstraß, Mannheim, Wien, Zürich 1980, Bd.I, S. 616f
- 6) Vgl. Dietfried Gerhardus, Der Mensch in der konkreten Kunst, in: Oskar Holweck, Werkverzeichnis der Zeichnungen, Hg. Jo Enzweiler/Sigurd Rompza, Saarbrücken 1986, S. 22
- 7) Vgl. Dietfried Gerhardus, Der Fläche ein Strichnetz überwerfen. Zu den Zeichnungen von Jo Enzweiler, in : Jo Enzweiler im Stadtmuseum St.Wendel (Ausstellungskatalog), Hg. Stadtmuseum St.Wendel/Cornelieke Lagerwaard, St.Wendel 1991, S. 59-67
- 8) Vgl. Stefanie Mathieu, ebd.
- 9) Michael Lingner, Vorwort, in: Con-Text – Grundlehre, Grundlagen, Grundfragen, Hg. Michael Lingner und Fritz Seitz, Hamburg 1990, S. 6

Zum Herstellungsvorgang der Copygrafien

Stefanie Mathieu

■ Abb. 1: Leporello D

Hier wird die Kopiervorlage, auf der ein Punkt abgebildet ist, zunächst mit der Lichtschiene über das Vorlagenglas bewegt. Es kommt so zu einer Streckung des Punktes, er wird zur Linie. Blatt 3 des Leporellos ist Vorlage für die weiteren Kopien der Reihe. Auch diese Kopiervorgänge vollziehen sich in einer Bewegung mit der Lichtschiene. Durch eine Drehung der Vorlage um 90 Grad wird die waagerechte Linie zu einer senkrechten und diese im weiteren Verlauf zu der schwarzen Fläche (Blatt 8). Dieses Blatt wird wiederum um 90 Grad gedreht und es entsteht so die vollkommen schwarze Fläche auf der rechten Seite von Blatt 10.

■ Abb. 2: Leporello 5

Als Kopiervorlage für Leporello 5 dient die letzte Kopie von Leporello 4, auf der es durch Drehen der Kopiervorlage bei größtmöglicher Bewegungsgeschwindigkeit zu einer umgekehrten Doppelbelichtung der gleichen Bildhälfte kommt. In Leporello 5 führen zusätzliche Drehungen der Kopiervorlage auf dem Vorlagenglas zu einer völligen Auflösung des Bildgegenstandes in Bewegungslinien und Schwarz-Weiß-Kontraste.

■ Abb. 3: Leporello 8, Ausschnitt

Auch hier wird die Bewegung während des Kopiervorgangs vollzogen. Das ermöglicht eine Bildfolge ohne zeitliche Unterbrechung. Kopiervorlage ist eine Hand, die sich öffnend, schließend und drehend, mit gespreizten und enganliegenden Fingern über dem Vorlagenglas bewegt. Die Serie entstand aus einer Kombination verschiedener Gestaltungsmöglichkeiten: dem Bewegen mit der Lichtschiene und gegen diese, den statischen Momenten, den wiederholten Bewegungsabläufen, der Bewegung direkt oder in einem Abstand von 0-5 cm über dem Vorlagenglas. Dementsprechend ist die Abbildung der Hand gestreckt oder gestaucht, von fast fotografischer Genauigkeit, eine Doppelbelichtung, oder es sind nur Teile der Hand auf der Kopie sichtbar (Blatt 5 und 6).

■ Abb. 4: Leporello 11

Vergleichbar dem ersten Leporello zu Ravels Bolero, ist auch hier die Kombination unterschiedlicher Bewegungen und das Übereinanderkopieren unterschiedlicher Kopiervorlagen Gestaltungsgrundlage. Die entstandenen Kopien werden durch fotografische Aufnahmen einer Eistanzkür von Torvill/Dean ergänzt, die in unterschiedlicher Größe über die Bewegungslinien kopiert sind, was ein An- und Abschwollen der Bewegung verdeutlichen soll.

Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4









bisher erschienene hefte
kunst & gestaltung & design
dietfried gerhardus und sigurd rompza

■ heft 1

sigurd rompza, wie unterscheiden sich in darstellender hinsicht eine zeichnung von morandi und ein sessel von le corbusier?, saarbrücken 1995

■ heft 2

eingriffe, (mit texten von sigurd rompza, eingriffe; jan theissen, wahrnehmen und gestalten – ein spiel; dietfried gerhardus, eingreifen – zeichenphilosophische bemerkungen zu einer aufgabenstellung im lehrbereich *grundlagen der gestaltung*), sigurd rompza (hg.), saarbrücken 1996

■ heft 3

grundlagen des gestaltens: material und mittel, gestaltungslehren, programme und manifeste; versuch einer bibliographischen übersicht ab 1900, dietfried gerhardus (hg.), saarbrücken 1997

■ heft 4

sigurd rompza, variationen, saarbrücken 1997

■ heft 5

lambert wiesing, die uhr. eine semiotische betrachtung, saarbrücken 1998

■ heft 6

sigurd rompza, abstrahieren, saarbrücken 1998

■ heft 7/1 und 7/2

bewegung – versuche mit dem kopiergerät als beispiel für grundlegungsprobleme bildlicher gestaltung, neudruck, dietfried gerhardus, cornelieke lagerwaard, sigurd rompza (hg.), saarbrücken 1998

herausgeber:
dietfried gerhardus, sigurd rompza,
gemeinsam mit jo enzweiler,
institut für aktuelle kunst im saarland, saarlouis

autoren:
dietfried gerhardus, maly gerhardus, cornelieke lagerwaard,
stefanie mathieu, sigurd rompza

copygrafien:
stefanie mathieu

gestaltung:
johannes fox

© verlag st. johann gmbh, saarbrücken und die autoren

isbn 3-92 85 96-39-X

druck:
krüger druck + verlag gmbh, dillingen

saarbrücken 1998