

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

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

Von der Rezeptivität zur Spontaneität Zu einem Grundlegungsproblem bildlicher Gestaltung

Dietfried Gerhardus

1. Das Skandalon in der Kunstpädagogik

Will kunstpädagogische Theorie heutigen wissenschaftstheoretischen Ansprüchen an Strategie der Grundlegung und Methode des Aufbaus einer Theorie genügen, muß es ihr gelingen, in ihrem Bereich Sprachlichkeit, Symbolabhängigkeit allen Gestaltens, des freien, künstlerischen, wie des angewandten, designbezogenen, zu lehren und somit Kunst, theoretisch wie praktisch, als eine *symbolische Form* (Cassirer) unter anderen zu etablieren. Kunst, heißt das, ist als *erkenntnistiftend*, nicht bloß als gefallensorientiert zu begreifen. Kunst bedarf deshalb einer *„Erkenntnistheorie des künstlerischen Erkennens“* (Britsch 1952, 14), handlungstheoretisch grundgelegt in einer *Symboltheorie*. (Gerhardus 1983; 1985; 1989)

Symboltheoretisch gilt es dann, keine Einzelsprache wie etwa im Fremdsprachenunterricht Französisch oder Englisch, sondern anhand möglichst vieler Beispiele Symbolisierungsverfahren aus den verschiedensten Symbolsystemen als *„Weisen der Welterzeugung“* (Goodman) in die Lehre einzubringen, was nicht zuletzt das Erfinden symboltheoretischer Modelle erforderlich macht.

Daß hierzulande ausgerechnet auch die Kunstpädagogik, die es mit Symbolisierung par excellence zu tun hat, nicht nur die Symboltheorie als solche, sondern zugleich die immer noch nach Methode und Resultat als paradigmatisch geltenden Ansätze in Sprachphilosophie, Symboltheorie und Linguistik so gut wie gar nicht aufgenommen hat, ist ein Skandal. Schubfächersemiotik als Spätfolge etwa der Bensehschule hat daran nichts geändert. Sie hat sogar eher

noch zu weiterer symboltheoretischer Abstinenz beigetragen.

Voraussetzung für eine Kehrtwendung ist, nicht im historisch Überkommenen fortzufahren, sondern *vor* jeder übernommenen Ordnung zu beginnen, so daß Kunst endlich als integrale symbolische Form in den Blick kommt, zu der die klassischen Gattungen der freien und angewandten Kunst ebenso gehören wie jede noch zu erwartende, zum Gestalten geeignete Darstellungspraxis, die sich neben Fotografie, Film, Video, Copy Art u.a. sicherlich noch herausbilden wird. Da wir indessen auf Ordnen, Organisieren und Sortieren angewiesen bleiben, darf nichts davon einer Tradition schlicht und einfach entnommen werden. Jede Einteilung ist vielmehr eigens und ausdrücklich zu thematisieren. (Bolzano 1972)

Soll Kunst, verstanden als *symbolische Form*, in Forschung und Lehre an der Hochschule wie in der Vermittlung von der Grundschule aufwärts bis in die Erwachsenenbildung hinein eine reelle Chance erhalten, müssen die theoretischen Fundamente tiefer gelegt werden, um die sogenannte Grundlehre, heute teilweise zu Recht obsolet geworden, endlich mit der ihr zukommenden Aufgabe betrauen zu können, *Grundlegung bildlicher Gestaltung* auf dem Wege zur künstlerischen Praxis zu sein. Erkenntniskritisch heißt dies, wahrnehmungstheoretische Bastionen des passiven Aufnehmens, der *Rezeptivität*, zu räumen und der in unserem Handeln gründenden Spontaneität, die es erlaubt, etwas *aktiv* von Anfang an selber zu machen, kunstpädagogisch zum Durchbruch zu verhelfen. Denn erst aus unserem Handeln heraus wird Gegebenes im Genommenen erkannt und jede unserer Sinnesleistungen im Welterzeugen als Welterfahrung ausgezeichnet.

Um die längst fällige Kehrtwendung der Kunstpädagogik – die Kunstpraxis ist ihr da ein gehöriges Stück voraus – von der Rezeptivität zur Spontaneität vollziehen zu können, seien beide am Beispiel des Sehens als grundlegende Modelle unseres Erkennens vorgestellt, wie sie uns in Kunst und Wissenschaft begegnen. P. Klee konfrontiert beide Modelle in seinem bekannten Diktum von 1920: "Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar." (Klee 1976, 118)

2. Kunst als symbolische Form

Kunst im Reichtum all ihrer Facetten als eigenständige Sprache aufzufassen, ist fast schon wieder zur toten Metapher geworden, noch ehe eine Symboltheorie der Kunst überhaupt ernsthaft aufgebaut wurde. Im heutigen Kunstbetrieb treibt höchstens noch eine Vulgärform ihr Unwesen, obwohl doch bereits Hegel mit der Prognose, daß "wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider im Verhältnis zueinander unserer *denkenden Betrachtung* unterwerfen" müssen, die Aufgabenstellung einer Erforschung der bildlichen Symbolisierungsmittel als *Picturalsprache* umrissen hat:

(i) Kunst als Sprache zu thematisieren beendet jeden naturwüchsigen Umgang mit ihr. Sie hat ihren über Jahrhunderte tradierten Anspruch auf Selbstverständlichkeit mehr und mehr verloren.

(ii) Zur *denkenden Betrachtung* reichen die zu unserem alltäglichen Leben gehörenden symbolischen Mittel nicht mehr aus. Deshalb müssen insbesondere verbalsprachliche Mittel einer Interpretationssprache aus

alltäglichen Situationen heraus ausdrücklich methodisch gewonnen werden, mit deren Verwendung das romantische Kunstverständnis, *Kunst wieder* – etwa mit poetischen Mitteln – *hervorzubringen*, endgültig verabschiedet wird. Erst mit einer eigens erarbeiteten Interpretationssprache kann es dann gelingen,

(iii) "was Kunst sei, *wissenschaftlich* zu erkennen".
(Hegel o.J., Bd. 1, 22 (Hervorhebungen v. mir))

Die symbolische Form Kunst ist damit als ausdrücklich zu konstituierender Gegenstand *wissenschaftsfähig* und in ihrem Angewiesensein auf Interpretationen *wissenschaftsbedürftig* geworden. Insofern die symbolische Form Kunst in ihrem *Herstellungsprozeß* eigenständige Resultate hervorbringt, um *unterscheidende Maßnahmen des Darstellungsprozesses* einzuleiten, zieht sie mit anderen symbolischen Formen, mit Mythos und Technik, und nicht zuletzt mit Philosophie und Wissenschaft gleich. In ihrem symbolischen Habitus bekommt sie großen Anteil an Bildung und Wandlung unseres Wirklichkeitsbegriffs.

Nach sprachphilosophischen bzw. symboltheoretischen Arbeiten Humboldts, Fiedlers und Cassirers, die im Anschluß an die kritische Philosophie Kants nicht zuletzt die Dominanz der als beispielhaft angesehenen Verbal-sprache in Frage stellen, wird seitens der bildlichen Praxis gegenüber der Sprachlichkeit von Rede (Verbalsprache) die Sprachlichkeit von Bildern im weitesten Sinne (Picturalsprache) zunächst einmal als gleichermaßen symbolisch hervorgehoben. Wichtige Stationen in der jüngeren Kunstpraxis sind der Jugendstil der *Positiv-Negativ-Form*, der nahezu Hand in Hand mit der Gestalttheorie das *unhintergehbare Verhältnis von*

Figur und Grund hervorhebt; der Dadaismus in seinen Spielarten tritt mit seinen semantischen Erkundungen der vielfältigen Verwandlungen der Gegenstände unseres alltäglichen Gebrauchs in oft schillernde Symbole dieses Gebrauchs hervor, hiermit gebrauchstheoretische Ansätze der Bedeutung – etwa den bei Wittgenstein – künstlerisch präludierend (Wiesing 1991); der gezielte Einstieg in die bildliche Grundlagenforschung in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, der entscheidende Anstöße brachte für die sogenannte Grundlehre an Kunsthochschulen, ist vor allem in der formellen Konkreten Kunst, zusammen mit dem älteren Konstruktivismus und den gestalterischen Ansätzen am Bauhaus, darauf aus, Anfangsstücke, Bausteine der Kunst zu erarbeiten, die geeignet erscheinen könnten, ihr als Grundelemente im Sinne eines Vokabulars zu dienen. Bleibt die Frage, wie schließlich zur Verfügung stehende bildliche Grundelemente bildnerisch zum Einsatz gelangen können.

Zieht man diese aus der Praxis heraus gezogene Linie parallel zu den symboltheoretischen Ansätzen von Fiedler über Cassirer zu Goodman weiter aus, ergibt sich, grob skizziert, etwa folgendes:

(i) Statt nach wie vor wahrnehmungstheoretisch werden Pictural- und Verbalsprache *handlungstheoretisch* begründet, was jetzt vor allem den Blick frei macht für methodische und thematische Selbständigkeit allen bildlichen Handelns in Resultat und Prozeß, bildnerisch mit der Performance als eines ihrer wichtigsten Ergebnisse. Symbolisierung im Status des *Prozessiven* wird der im Status des *Resultativen* gleichgestellt. Der traditionelle Werkbegriff, streng im Resultativen verankert, gerät ins Wanken, abhängig geworden von den Symbol-

systemen, aus denen die verwendeten Symbole stammen. Darüberhinaus ergibt sich die Notwendigkeit, zu klären, wann bloß abbildend fixierte Phänomene, insbesondere flüchtige, z. B. solche der Bewegung, in picturale Symbole verwandelt werden. (Gerhardus 1992)

(ii) Ist für Verbalsprache *Lautlichkeit* konstitutiv, ist es für Picturalsprache *Sichtbarkeit*. Lautlichkeit der Verbalsprache und Sichtbarkeit der Picturalsprache treffen sich in der *Schriftlichkeit*, weitgefaßt verstanden als *Aufzeichnung* wie das griechische Wort *graphein*. Diese Konvergenz gelingt dadurch, daß unter Verwendung des *akustischen* bzw. des *optischen* "Wirklichkeitsmaterials" (Fiedler) Tönen und Sehen voll ausgebildet werden im zugehörigen akustischen bzw. optischen Medium durch *Artikulation* der Töne bzw. "reiner Sichtbarkeitswerte" (Fiedler) (Gerhardus 1987). Töne und Sichtbarkeitswerte, geeignet gemacht zur Symbolisierung. Während auf dem Weg von der Flüchtigkeit zur *Markierung* (Bildung von Marken) der Äußerung auf seiten der Lautlichkeit ein Wechsel des Mediums stattfindet, bleibt dieses auf seiten der Sichtbarkeit dasselbe. Dennoch, beide erhalten Heimatrecht im optischen Medium. Abbildlichkeit wie die zwischen Schrei und Schmerz, Linienzug und gegenstandsumreißender Bewegung wird reduziert, Erfassen des *schematischen* Aspekts über mehrere Stufen hinweg steht im Vordergrund. Für im optischen Medium gebildete Symbole als Text bzw. Bild gilt: Wer Schreiben übt bzw. Geschriebenes buchstabiert, schreibt bzw. liest nicht; "wer der Natur ihre Buchstaben im Zeichen nur gleichsam nachbuchstabiert" (Goethe 1960, 12: 31) bzw. dem Umriß mit den Augen nachfährt, zeichnet bzw. betrachtet nicht. (Gerhardus 1987a,

Stetter 1990) Sinnenbezogene Medienerzeugung durch Artikulation und Schemaorientierung durch Auflösung *natürlicher* Gegenstandsbindung, beides zusammen genommen, führt zu Verwillkürlichung in der Aufzeichnung. Doch Verbalität und Picturalität erreichen hier jeweils unterschiedliche Stufen und streben u. U. in verschiedene Richtung. Picturalität auf der Stufe der Abbildung enden zu lassen gehört allerdings zur Mythenbildung innerhalb der konservativen Sprachtheorie.

3. Sehen als Vorbild von Erkennen

Unser Erkennen als durchgehend rezeptives Geschehen aufzufassen wird durch seinen Vergleich mit Sehen als einem insgesamt passiven Vorgang bewirkt. Geleitet von dem positiv gewendeten ersten Halbsatz 'das Sichtbare *wiedergeben*' aus dem oben zitierten Diktum von Klee läßt sich der passivische Anteil des Sehens als Vorbild für Erkennen über den Bereich der Kunst hinaus etwa so charakterisieren. Für Bildende Kunst, voran Bildkunst, ist Sichtbarkeit verbindlich. Sie wird im optischen Medium vollzogen. Dem liegt etwa folgende Annahme zugrunde. Es gibt für sich bestehendes, vorgängig Sichtbares, das im selben Medium wiederzugeben ist. Als Sichtbares ist es körperlicher Natur. Insofern der Gegenstand und seine Wiedergabe im selben Medium auftreten, ist die Voraussetzung gegeben, das Original samt seiner Teile und Einrichtungen zu reproduzieren bzw. abzubilden. Was dessen visuell-körperlichen Züge betrifft, vermag das Abbild das Original zu ersetzen. Die Untersuchung des Abbildungsvorgangs selbst endet zunächst mit dem 'Bild im Auge'.

Von alters her versucht man, all unser Erkennen am Beispiel der Wahrnehmung, und dabei am liebsten am Beispiel des Sehens, zu erläutern. Die Devise lautet, wer Bau und Funktion des Auges kennt, kennt den Sehvorgang. Der Sehvorgang, integriert in den unterschiedlichen Gebrauch unserer Augen und damit verstanden als *Sehtätigkeit*, spielt so gut wie keine Rolle bei der Modellbildung im Hinblick auf unser Erkennen. Hierin sind sich klassische antike Philosophie und neuzeitlicher Empirismus weitgehend einig.

Sehen stellt man sich in diesem Zusammenhang *passiv aufnehmend* vor, von der Aufnahme bis hin zur Wiedergabe, wie schon gesagt, als *Bild im Auge*. Es soll kontemplativ, quasi apparativ sein, möglichst ohne Aktivitäten des Leibes, ohne hantierende Verrichtungen, demnach in unbewegtem Verharren sich vollziehen.

Sein aktiver Part erschöpft sich darin, die Augen geeignet in Position zu bringen, sie auszurichten, ja überhaupt entsprechende Vorkehrungen zu ihrer Aufnahmebereitschaft zu treffen. Hierher gehört die Vorstellung von den beim Sehvorgang fixierten Augen, zyklophenhafter Einäugigkeit vergleichbar, da Zweiäugigkeit (einschließlich der Augenbewegung) Bau und Funktion des Auges zunächst einmal gar nicht tangiert.

So heißt es 1611 im 5. Kapitel von Descartes' *Dioptrik* unter der Überschrift *Von den Bildern im Auge*: "Ein Mensch befinde sich in einem völlig verschlossenen Zimmer, das nur ein einziges Loch besitzt, vor das eine gläserne Linse gebracht wird. In einem gewissen Abstand davon spannt man ein weißes Tuch aus, auf dem das Licht, das von den äußeren Gegenständen ausgeht, die Bilder hervorbringt. Das Loch ist die Pupille, das Glas entspricht dem Kristallwasser, oder besser

allen Teilen des Auges, die eine Brechung hervorrufen. Die Leinwand stellt die innere Haut dar, die aus den Enden des optischen Nervs zusammengesetzt ist.“ (Leisegang 1954, 90)

Das menschliche Auge eine Art camera obscura! Mit Hilfe des Lichtes als natürlichem *Mittel* prägt sich unserem Auge Gegenständlichkeit ein; aus Richtung Gegenstand wird im Auge etwas gegenständlich abgebildet. Das besondere Interesse richtet sich dabei auf das zur Aufzeichnung des Projizierten geeignete Verfahren. Projektivität als Ausgangspunkt für Passivität. Doch die Projektion wartet noch auf ihre Markierung auf einem geeigneten Träger außerhalb des menschlichen Auges.

Fast zwei Jahrhunderte später ist Hegel immer noch in diesem Verständnis von Sehen, allein abhängig von Bau und Funktion des Auges, befangen. Die Passivität des Sehvorganges deutet er als "rein theoretisches Verhältnis". In seiner *Ästhetik* schreibt er: "Das Gesicht(...) hat zu den Gegenständen ein rein theoretisches Verhältnis vermittels des Lichts, dieser gleichsam immateriellen Materie, welche nun auch ihrerseits die Objekte frei für sich bestehen läßt. (...) Für das begierdelose Sehen ist alles, was materiell im Raume als ein Auseinander existiert, das aber, insofern es in seiner Integrität unangefochten bleibt, sich nur seiner Gestalt und seiner Farbe nach kundgibt." (Hegel, o. J., Bd. 2, 15)

Hegel nimmt alle wichtigen Gesichtspunkte aus Descartes' Beschreibung wieder auf. Inaktive Aufnahme und Wiedergabe vermittels des Lichts durch bzw. im Auge. Höhepunkte dieser auf Bau und Funktion des menschlichen Auges konzentrierten Modellbildung ist die revolutionäre Erfindung der *Fotografie*, die Aufnahme

und Wiedergabe von Gegenständen mit Hilfe des Lichtes tatsächlich apparativ umsetzt, wobei die dauerhafte Markierung der Projektion auf einem möglichst planen Träger nach und nach immer besser glückt. Eine Erfindung, die die Wahrnehmung unserer Welt verändert. Mit ihr beginnt das "Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit" (Benjamin).

In seinem *The Pencil of Nature* (1844/46), dem ersten mit Fotos illustrierten Buch überhaupt, faßt einer von mehreren Miterfindern der Fotografie, der Engländer W. H. F. Talbot die Leistung dieser optischen Erfindung zusammen: "Es müßte also genügen, wenn ich erkläre, daß die Tafeln dieses Werkes durch nichts anderes zustande gekommen sind als durch Einwirkung des Lichts auf empfindlich gemachtes Papier. Sie wurden ausschließlich mit optischen und chemischen Mitteln geformt oder gezeichnet und ohne Unterstützung durch irgendjemanden, der mit der Zeichenkunst vertraut wäre. Es ist deshalb unnötig zu betonen, daß ihre Entstehung sich in jeder Hinsicht und soweit dies irgend möglich ist von Tafeln der gewöhnlichen Art unterscheidet, die ihr Dasein den vereinten Fertigkeiten des Künstlers und des Stechers verdanken. Die Hand der Natur hat sie abgedruckt." (Talbot 1981, 45)

Auch zur Fotografie gehört die Verschränkung von Aufnahme und Wiedergabe durch das natürliche Mittel Licht, dauerhaft gemacht auf lichtempfindlichem Papier. Die Entwicklung des lichtempfindlichen Trägermaterials dokumentiert die die Projektion bewerkstelligende Rolle des Lichtes im wörtlichen Sinne. Fotografie als Lichtbildnerie! Der Aktivposten, den Talbot in den "Fertigkeiten des Künstlers und des Stechers" zusammenfaßt, entfällt, wie er eigens bemerkt.

Auf den ersten Blick scheint das Ergebnis der optischen Erfindung, wie Talbot sie beschreibt, voll zu bestätigen, daß es mit unseren Augen oder einem dem Auge sehr ähnlichen technischen Apparat gleichermaßen gelingt, Gegenstände der sichtbaren Natur 'wiederzugeben', ohne daß unsere Aktivität sonderlich beansprucht wird. Descartes' und Hegels Ausführungen zum Sehvorgang wären dann im wesentlichen zutreffende Beschreibungen, die die optische Erfindung in Teilen vorwegnehmen, ohne daß sie deswegen schon als Theorie der Konstruktion des Fotoapparates und der Einrichtung eines Fotolabors (Dunkelkammer) zu gelten hätten. Wollte Klee demnach lediglich das bildkünstlerische gegen das fotografische Verfahren ausspielen, um die Dignität der Bildkunst apologetisch hervorzuheben?

Das Fazit bezüglich Bildkunst zieht 1877 E. Brücke in seinen positivistischen *Bruchstücken aus der Theorie der bildenden Künste*, die vom Gegenstand ausgehende Projektion unterstreichend: "Die bildliche Darstellung von Gegenständen auf der Fläche beruht darauf, daß wir auf der letzteren Farben in solcher Weise verteilen, daß sie im Auge des Beschauenden einen Eindruck hervorbringen, ähnlich dem, welchen die Gegenstände selbst, wenn sie vorhanden wären, hervorbringen würden." (Brücke 1877, 1)

Im Anschluß an den zweiten Halbsatz 'Kunst macht sichtbar' aus dem oben zitierten Diktum von Klee sei die Verschränkung von passivem und aktivem Anteil des Sehens erläutert, um daran anschließend mit knappen Strichen zu skizzieren, was Sehen, verstanden als *Sehhandlung*, als Modell für Erkennen zu leisten imstande ist.

Der Fotoapparat ist nicht nur dem Aufbau des menschlichen Auges sehr ähnlich, wie man heute in jedem Lehrbuch nachlesen kann, er ist vielmehr ein Paradebeispiel für Kants zentrale Überlegung, von H. Dingler ausgearbeitet, im Konstruktivismus systematisiert: "Wir verstehen aber nichts recht als das, was wir zugleich machen können, wenn uns der Stoff dazu gegeben würde" (Kant 1922, 527). Für uns ist mit der gelungenen optischen Erfindung das menschliche Auge und zusammen damit Sehen verständlich geworden, so daß jetzt sogar das fotografische Verfahren selber als Modell für Erkennen, insbesondere im Bereich von Kunst und Wissenschaft, herangezogen werden kann.

Hinsichtlich unserer Erkenntnisunternehmungen ist Sehen nicht primär; primär ist vielmehr erzeugendes Handeln, mit dem etwas verständlich gemacht wird, so wie man etwa durch die Operation der fotografischen Vergrößerung ein undeutliches oder noch gar nicht sichtbares Motiv zu Gesicht bekommt. Anhand der Erfindung des Fotoapparates, heißt das, verstehen wir Sehen als Resultat unserer, in diesem Fall technisch erzeugten Art, es aufzufassen. In seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* hält, um wenigstens ein Beispiel anzuführen, M. Merleau-Ponty fest, daß Handeln die primäre Weise unseres Existierens ist. (Merleau-Ponty 1966) Handeln ist Wurzel unserer Spontaneität, insofern wir uns selbst das Gesetz unseres Handelns zu geben vermögen. Selbständig entwerfen wir Handlungen, führen sie variierend aus, stimmen sie aufeinander ab, bauen auf schon gelungenen weiter, machen Versuche, verwerfen einige, fangen neu an. Wahrnehmen, darunter an erster Stelle Sehen, stets verbunden mit den übrigen Sinnen, tritt zunächst *handlungsgestützt* auf, ehe es an späterer Stelle, eigene

Ko- und Kontexte bildend, selber Handlungscharakter annimmt, wenn es gelingt, im optischen Medium Symbole zu bilden. Daß nun Sehen nicht von Anfang an Handeln ist, lehrt die optische Erfindung. Der Sehvorgang ist, reduziert auf die Funktionstüchtigkeit des Baus des Auges, in der Tat passivisch verfaßt. Erst, wenn wir den projektiven Teil des Sehens beginnen, als Mittel zu benutzen, wechselt der Sehvorgang zum Gebrauch der Augen, in den er dann selbst integriert wird. Modellhaft lassen sich etwa folgende Stufen unterscheiden.

Aus Gegenständen im Licht, Projektion aufgrund der Funktionstüchtigkeit der Augen, entspringt die 'Technik', der sich die Mittel bedienen, die zum Gebrauch der Augen benötigt werden, um sehr unterschiedliche, von unseren jeweiligen Interessen abhängige Sehhandlungen auszuführen wie: etwas aufschnappen, beobachten, betrachten, anstarren u. a. Im Gebrauch der Augen lernen wir, etwas als etwas zu sehen, bloßes Wiedergeben in Herauspräparieren verwandelnd. "Die Mythen vom unschuldigen Auge und vom absolut Gegebenen" (Goodman 1973, 19), das sich uns aufprägt, haben ausgedient.

Im Prozeß des Fotografierens rekonstruiert, entfalten wir im Gebrauch unserer Augen eine Unterscheidung, die für den Erkenntnisbegriff, auf jeden Fall für den in Kunst und Wissenschaft, grundlegend ist. Im Prozeß des Fotografierens wird diese Unterscheidung nahezu prototypisch durchgenommen. Es handelt sich um Herausfinden und Aufzeichnen, in deren Zusammenspiel erst ein Ergebnis greifbar wird. Allgemein gesprochen: In Aufnahme und Wiedergabe verzahnen sich *Forschen* und *Darstellen* als aktive, Erkenntnis hervorbringende

Leistungen. Für die Forschungsaktivitäten ist 'Sucher' das Stichwort; für Darstellungsbemühungen 'Belichten' (des Films) zusammen mit der Arbeit im Fotolabor (Dunkelkammer). Im Bereich des Forschens gehen wir oft Umwege, machen Sprünge, kommen zu Neuansätzen bei der *Exploration des Motiv*, die oft bis zur Inszenierung im Studio reichen kann.

Auf der Seite der Darstellung dagegen geht es um die wechselseitige Beeinflussung von für das Fotobild exploriertem Motiv und Abstimmung aller darstellungsrelevanten Mittel wie Brennweite (des Objektivs), Blende, Verschlusszeit, Wahl des Filmmaterials u. a. Wird Motivexploration durch vielleicht sogar –geniale Einfälle, Geistesblitz und Gunst der Stunde bestimmt, regiert in der Darstellung *Methode*, wobei nicht der faktisch eingeschlagene Weg, ein oft nur ausgetretener Weg, benutzt wird, sondern die Methode als eigens auszubauender Weg dem Ziel der *Richtigkeit* des Fotobildes dient. Methode muß den Anspruch einlösen, das Motiv 'richtig ins Bild gesetzt zu haben'. Die *Systematisierung* aller an der Darstellung beteiligten Faktoren kann schließlich soweit geführt werden, daß es zur *bildgebenden Fotografie* (Jäger) kommt, bei der Teile oder sogar die gesamte Motivexploration mit Hilfe von Apparat und Labor gemacht wird, hierin weitgehend dem wissenschaftlichen Experiment vergleichbar.

Literatur:

- G. Britsch 1952³, Theorie der bildenden Kunst, hrsg. v. E. Kornmann, Ratingen, A. Henn Verlag
- E. Brücke 1877, Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste, Leipzig, F. A. Brockhaus
- B. Bolzano 1972, Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik, mit einer Einleitung hrsg. v. D. Gerhardus, Frankfurt/M., Wissenschaftliche Paperbacks Grundlagenforschung, Materialien, Bd. 1, Athenäum Verlag

- D. Gerhardus 1983, Semiotische Ästhetik als Reflexion künstlerischer Gegenstandskonstitution, künstlerischer Darstellungsverfahren und ästhetischer Erfahrung, in: Z. f. Semiotik, Bd. 5 H. 3, 252-255
- D. Gerhardus 1985, Farbe als Bilderfindung, in: Vom Finden und Erfinden in Kunst, Philosophie, Wissenschaft, hrsg. v. D. Gerhardus u. S. M. Kledzik, 69-86, Saarbrücken, Universitätsdruck
- D. Gerhardus 1987, Zur Begründung der Gleichrangigkeit von sinnlich-erkennender und begrifflich-erkennender Tätigkeit. Fiedlers Beitrag zu einer dominanztheoretisch orientierten Symboltheorie, in: H. Paetzold (Hrsg.), Modelle für eine semiotische Rekonstruktion der Geschichte der Ästhetik, Aachen, Rader Verlag, Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung, Bd. 4
- D. Gerhardus 1987a, Von der Literarisierung zur Visualisierung. Zeichenphilosophischer Versuch über künstlerische Gegenstandskonstitution, in: Jb. f. Ästhetik, Bd. II, 1986, 108-133, Aachen, Rader Verlag
- D. Gerhardus 1989, Zur semiotischen Kunstwissenschaft, in: Z. f. Ästhetik u. allg. Kunstwiss., Bd. 34/1, 144-152
- D. Gerhardus 1992, Die Rolle von Probe und Etikett in Goodmans Theorie der Exemplifikation, in: G. Meggle/U. Wessels, Analytomen I., Proc. of the 1st Conference 'Perspectives in Analytical Philosophy', 882-891, Berlin/New York, W. de Gruyter Verlag
- J. W. v. Goethe 1960⁴, Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen, Werke, Hamburger Ausgabe, 14 Bde., Bd. 12, 31, Hamburg, C. Wegner Verlag
- N. Goodman 1973, Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie (Original 1968, Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols), Frankfurt/M., Suhrkamp Verlag
- G. W. F. Hegel, 1842, o. J. (1955), Ästhetik, Bd. 1, 2, hrsg. v. F. Bassenge, mit einer Einführung von G. Lukács, Berlin/Weimar, Aufbauverlag
- I. Kant 1922, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: I. Kants Werke, I-XI, hrsg v. E. Cassirer, Bd. VIII, 1-228, dazu Lesarten 517-597, Berlin, B. Cassirer Verlag
- P. Klee 1976, Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hrsg. v. C. Geelhaar, Köln, DuMont Buchverlag
- G. Leisegang 1954, Descartes Dioptrik (Einleitung und Übersetzung), Meisenheim a. G., Westkulturverlag A. Hain, Monographien zur Naturphilosophie, Bd. II.

- M. Merleau-Ponty 1966, Phänomenologie der Wahrnehmung (Original 1945, Phénoménologie de la Perception). Aus dem Französischen übers. u. eingef. durch eine Vorrede v. R. Boehm, Berlin, W. de Gruyter Verlag
- C. Stetter 1990, Grammatik und Schrift. Überlegungen zu einer Phänomenologie der Syntax, in: Sprachtheorie und Theorie der Sprachwissenschaft. Geschichte und Perspektiven. Festschrift für R. Engler zum 60. Geburtstag, hrsg. v. R. Liver u. a., Tübingen, G. Narr Verlag
- W. H. F. Talbot 1881, Der Zeichenstift der Natur (Original 1844/46, The Pencil of Nature), in: Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst, hrsg. v. W. Wiegand, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag
- L. Wiesing 1991. Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und L. Wittgenstein über ästhetische Lebensformen, München, W. Fink Verlag

Das Kopiergerät: kopierend reproduzieren – reproduzierend darstellen

Maly Gerhardus

“Der Einsatz von Kopiermedien in der Kunst. Darstellen von Bewegung und Erklären der Arbeitsergebnisse“ lautet der Titel der Examensarbeit von Stefanie Mathieu. Die Arbeit umfaßt wie üblich einen theoretischen und einen praktischen Teil. Sie entstand im Zusammenhang mit Lehrveranstaltungen von Sigurd Rompza in der Fachrichtung Kunsterziehung an der Universität des Saarlandes, die zum Forschungsprojekt *Grundlegungsprobleme bildlicher Gestaltung* gehören.

In seinen Lehrveranstaltungen möchte Rompza, der sich in besonderem Maße denn auch um die Auseinandersetzung mit den Grundlegungsfragen bildlicher Gestaltung bemüht, nicht nur Verfahren aus der Tradition der bildenden Kunst berücksichtigen, sondern möglichst viele gegenwärtig zur Verfügung stehende Darstellungsverfahren in den Lehr-Lernbereich einbeziehen. Dazu zählen auch Darstellungsmöglichkeiten mit Hilfe technischer Reproduktionsgeräte, die durchweg zunächst für ganz andere Nutzung entwickelt wurden, wie dies beim Kopiergerät der Fall ist.

Kopierer sind heute hochtechnisierte Geräte zum Herstellen und Vervielfältigen originalgetreuer Wiedergaben von Dokumenten, Zeichnungen u. ä. als Vorlagen, in Originalgröße, vergrößert oder verkleinert, in Originalfarben oder Schwarzweiß. Dabei sind die einzelnen Kopien ihrerseits wiederum kopierfähig. Heutzutage ist die Kopiertechnik, die sich in allen technischen Varianten mehr oder weniger direkt der Erfindung der fotografischen Verfahren verdankt, beispielsweise aus moderner Verwaltungs- und Büroorganisation genauso wenig wegzudenken wie Studenten sich ein Studium ohne Kopiermöglichkeit kaum noch vorstellen können.

Das Kopiergerät leistet mit technischer Akribie und teilweise atemberaubender Schnelligkeit (Kopieren einer Vorlage in Bruchteilen einer Sekunde!) das, was in der bildenden Kunst jahrhundertlang Aufgabe von Kopisten und Kunstschülern war: die möglichst originalnahe, allerdings manuelle und daher zeitraubende Wiedergabe eines Kunstwerks, u. a. zur Traditionsvermittlung, aus geschäftlichen Erwägungen heraus, zu Studienzwecken (manchmal auch in betrügerischer Absicht). Vervielfältigungen im Rahmen von Schwarzweiß-Darstellungen erfolgten mithilfe der immer noch manuellen Herstellung eines Druckstocks (z. B. Holzschnitt, Kupferstich, Radierung), der dann auf mechanischem Wege eine größere Anzahl von Abzügen erlaubte. Manuelles, aber schon mechanisches Kopieren eines linearen Originals ermöglichte aber auch der sog. Storchenschnabel. Und schon den Römern war das Kopierverfahren mithilfe des Lotrahmens bekannt.

Mit der Erfindung der fotografischen Verfahren wurde der manuelle Anteil bei der Herstellung von Vervielfältigungen weitgehend in den technischen Bereich verlagert.

Bei Gemäldekopien arbeitet der Kopierende mit den gleichen Mitteln wie der Maler des Originals; in der Druckgrafik ist der Druckstock gleichzeitig Vorlage für die Abzüge, auch dann, wenn er seinerseits nach einem Gemälde als Vorlage hergestellt wird; bei der Fotokopie hat das Gerät selbst nur noch Mittelfunktion und eignet sich deshalb zur Vervielfältigung jedweder Vorlagen geeigneter Größe, vorausgesetzt, sie sind flach genug, um auf das Gerät gelegt werden zu können bzw. flach genug, daß das Objektiv die Vorlage bei der Belichtung in ihrem flächigen Aspekt erfassen kann.

Mit den hier gezeigten Kopiererergebnissen von Stefanie Mathieu, die sie im Rahmen ihrer Examensarbeit angefertigt hat, sollte der Frage nachgegangen werden, ob das Kopiergerät neben dem standardisierten, allein auf störungsfreie Reproduktion angelegten Gebrauch auch genutzt werden könne zur Darstellung von Bewegung.

Auffällig bei den Arbeitsergebnissen – durchweg in Schwarzweiß – ist deren Format. Mit dem Gerät lassen sich lediglich Einzelblätter erstellen, gewöhnlicherweise in DIN A 4 oder DIN A 3. Ausgestellt sind jedoch unterschiedlich lange Papierbahnen, die bei genauerem Hinsehen sich als aneinandergefügte Einzelblätter gleicher Größe erweisen, gefalzt in Form eines Leporellos, also ziehharmonikaartig, so daß die Papierbahnen u.a. zur Aufbewahrung buchförmig zusammengelegt werden können.

Leporellos waren in der Tradition der bildenden Kunst – besonders der chinesischen – beliebt für die bildliche Darstellung von Erzählungen, deren einzelne Ereignisse als szenische Darstellung im wörtlichen Sinne *hintereinander* abgelesen werden können. Noch heute kommt die Form des Leporellos oftmals bei Kinderbüchern vor. Leporellos werden in der Ansichtskartenindustrie benutzt, manchmal auch in der Werbung. Selbst die Endlosbahnen der Computerpapiere sind nach dem Prinzip des Leporellos gefaltet – und in gewisser Weise funktionieren sie auch so.

Die Entscheidung von Mathieu für das Leporello als Präsentationsform ihrer Kopierbemühungen unter der Frage nach der Möglichkeit von Bewegungsdarstellung kann man so verstehen, daß sie in dieser konventionellen

Bild(erzähl)form eine Entsprechung sieht zu ihrer Auffassung von Bewegung als Veränderung einer gegenständlich bestimmten Situation im zeitlichen Nacheinander und räumlichen Hintereinander. Damit hat sie unter der Hand auch ein bestimmtes Verfahren für die Darstellung von Bewegung von vornherein anderen Möglichkeiten gegenüber ausgezeichnet.

Die Wahl des Leporellos als Präsentationsform macht deutlich, daß Mathieu ihre Arbeitsergebnisse von Anfang an auf einen Lesevorgang hin konzipiert hat. Im zusammengelegten Zustand nämlich kann die Kopienfolge wie beim Lesen eines Buches von Blatt zu Blatt umgeschlagen werden. Wendet man dasselbe, von fast jedermann eingeübte Verfahren des Lesens auch auf das auseinandergezogene Leporello an, folgt daraus eine der Schreib-/Leserichtung entsprechende Betrachtung, fortschreitend von links nach rechts. Jemand mit rechts-links Schreib-/Lesekonvention würde zunächst versuchen, diese Arbeiten, der Konzeption entgegen, von rechts nach links zu lesen. Auch in der Geschichte der Malerei spielt die Schreib-/Leserichtung eine wichtige Rolle. Beispielsweise wird bei der Darstellung einer Verkündigungsszene im europäischen Kulturbereich, der Schreib-/Leserichtung entsprechend, der Engel gewöhnlicherweise als von links ankommend gezeigt, unter arabischem Einfluß etwa meistens als von rechts ankommend. Bei extremen Querformaten, besonders gern benutzt im Jugendstil, verhält sich der Betrachter nicht anders. Die gewählte Präsentationsform der Arbeitsergebnisse als Leporello ist darüberhinaus auch ein Hinweis darauf, daß Kopieren allein in seinem reproduktiven Charakter einem darstellerischen Anspruch noch nicht genügt.

In der Arbeit D (Abb. 1, Heft 7/1) sieht man nahezu in halber Höhe des Blattes, etwas vom linken Rand der ersten Faltung beginnend, eine mehr oder weniger breite, an mehreren Stellen unterbrochene schwarze Linie. Auf der zweiten Faltung setzt sich diese Linie zunächst, geringfügig auf und ab schwingend, fort, um mit plötzlicher Aufwärtstendenz in eine helle Verwischung überzugehen und über einen breiten Fleck springend den oberen und in entgegengesetzte Richtung umbiegend den unteren Rand zu erreichen. Mit einer hakenförmig nach oben strebenden schwarzen Form endet die zweite Faltung. Auf der anschließenden dritten Faltung läuft am oberen Rand eine unterschiedlich ausgebogte, an Randornamente erinnernde Schwarzfläche entlang, darunter wechseln vertikal gerichtete größere und unregelmäßige kleinere schwarze Flächenformen einander ab. Die nächste Faltung zeigt ein im Ganzen gesehen horizontal verlaufendes breites schwarzes Band, am oberen Rand von einem schmalen schwarzen Streifen begleitet. Auf der letzten Faltung findet man ebenfalls ein breites schwarzes Band und einen schwarzen Streifen oben, jedoch mit stark auf und ab schwingender Kurvigkeit, die noch vor Blattende am oberen und unteren Rand ausläuft, so daß der letzte Teil dieser Faltung nur noch Schwarz zeigt.

Schon aufgrund der Beschreibung dessen, was zu sehen ist, wird klar, daß die einzelnen Herstellungsphasen, ob durchblättern abgelesen oder im Nacheinander des ausgefalteten Leporellos, deutlich markiert sind, bedingt durch das benutzte Gerät, das seine technisch festgelegten Funktionen und Abläufe hat und auf einem genormten Bogen Papier jeweils das fixiert, was

das Objektiv in der Zeitspanne des Kopiervorgangs an Schwarz und Weiß der Vorlage erfaßt. D. h. die Zäsuren des Herstellens bestimmt das Gerät, nicht der das Gerät Benutzende. Er muß nach jedem Kopiervorgang neu ansetzen, wobei er aber die zeitliche Unterbrechung zwischen den einzelnen Kopierabläufen, die genauso gut nur wenige Sekunden wie beispielsweise einen ganzen Tag betragen kann, selbst bestimmt. Mit dem Aneinanderfügen der Einzelkopien zu einem Leporello wird die gerätebedingte Unterbrechung der Herstellungshandlung überspielt, verstärkt dadurch, daß Mathieu jede neue Kopie wieder dort zu beginnen versucht, wo der letzte Kopiervorgang endete, d. h. es wird auf direkte, das begonnene Motiv weiterführende Anschließbarkeit der einzelnen Herstellungsphasen geachtet, vergleichbar der Anschließbarkeit der einzelnen Episoden einer als Leporello gestalteten Bilderzählung, so daß die Frage, was denn hier erzählt wird, helfen kann, diesen Vorgang zu erläutern.

Verhält sich der Betrachter dem Leporello gemäß ablesend, so wird die Lesebewegung dadurch, daß etwa die in der ersten Faltung begonnene schwarze Linie sich in der zweiten zunächst fortsetzt, ehe eine Veränderung mit ihr geschieht, zu einem kontinuierlichen Leseablauf, so daß er, dem kurvigen Auf und Ab der grafischen Elemente bis zum Ende folgend, nicht nur den eigenen Lesevorgang als Bewegung implizierenden Verlauf, sondern auch das Gesehene aufgrund der Veränderung als äquivalent für Bewegung versteht. Den Eindruck von Bewegung unterstützt dabei nicht zuletzt auch der von Faltung zu Faltung zunehmende Anteil von Schwarz bis hin zum Wechsel der Positionen im Figur-Grund-Verhältnis. Tatsächliche Hinweise darauf,

daß im Vollzug des Kopierens Bewegung absichtlich eine Rolle gespielt hat, die benutzte Vorlage selbst bewegt wurde und das Gerät diese Bewegung als Verwischung festgehalten hat, geben in dieser Kopienfolge nur die zum Teil unscharfen Formbegrenzungen und die wenigen Wischer, die dann in anderen Arbeiten als wesentlich auftreten, besonders in der Kopienfolge mit der Hand als Vorlage.

In diesem Versuch (Abb. 3, Heft 7/1), Bewegung darzustellen, ist es Mathieu gelungen, einerseits die ziehende Bewegung der Hand über das Vorlagenglas des kopierenden Geräts als Wischer auf den Kopien festzuhalten, so daß die Verwischungen selbst, gelesen als aufgezeichnete Spuren von Bewegung, die Wiedergabe der Hand dominieren. Durch die faktisch ausgeführte Bewegungshandlung mit der Hand während der Zeitspanne des Kopiervorgangs und durch den zusätzlichen Dimensionswechsel von dreidimensional zu kopierendem zu zweidimensional kopiertem kommt es zu Verzerrungen und Unschärfen der Hand bei der Aufzeichnung durch das Gerät. Was in der Kopie als Hand abbildend bleibt, tritt beim betrachtenden Ablesen zurück gegenüber den als Bewegungsspuren zu verstehenden Wischern. Andererseits ist gleichzeitig, das Gerät überlistend, die Anschließbarkeit der einzelnen fixierten Bewegungsphasen so geschickt eingesetzt, daß die gerätebedingten Zäsuren kaum noch in den Blick kommen und die Kopienfolge einen kontinuierlichen Verlauf von Bewegungen mit der Hand darzustellen scheint. Nicht bildmäßige Wirkung im Sinne einer künstlerischen Wirkung ist hier schon angestrebt, sondern bildmäßige Wirkung im Sinne von Erzeugen

der Bedeutung: hier geht es um die Darstellung von Bewegung. Gerade auch die Länge des Leporellos mit den varianten Bewegungsspuren (12 Faltungen!) und die damit verbundene Dauer des Ablesens trägt zur Intensität des Bewegungseindrucks bei.

Ist das Leporello dagegen zusammengelegt und betrachtet man nur eine einzelne Faltung, tritt der statische Aspekt der Kopiererergebnisse deutlicher hervor. Bloßes Wiedererkennen von dargestellten Handaspekten, Nachsehen, in welcher Position die Hand während des Kopiervorgangs gehalten wurde, drängt sich mehr in den Vordergrund der Betrachtung und überwiegt teilweise den Darstellungsmodus von Bewegung, obgleich die Verwischungen aufgrund von Konvention, nicht zuletzt gefördert durch die Entwicklung der Fotografie, unabhängig vom dargestellten Gegenstand als Bewegung anzeigend, als Bewegungsspur gelesen werden, ganz gleich, wie sie entstanden sind. Doch erst das entfaltete Leporello gibt der Bewegungsspur Richtung und Dynamik und macht die Kopienfolge zur visuellen Gestaltung von Kontinuität eines Bewegungsablaufs und in diesem Sinne zur Darstellung von Bewegung als Verlauf und Veränderung. Man isoliere beispielsweise im oben beschriebenen Leporello D (Abb. 1, Heft 7/1) die vorletzte Faltung mit dem horizontalen breiten Band und dem schmalen Streifen am oberen Rand; man könnte gerade diese Faltung als Flächengestaltung durch abwechselnd weiße und schwarze Zonen übereinander beschreiben, also als vorwiegend statische Flächengestaltung, die erst im Kontext des Hintereinanderablesens aller Faltungen als zu einem Bewegungsablauf gehörig angesehen werden kann. Eine andere Vorgehensweise, durch das Gerät aufge-

zeichnete Wischspuren als Folge von Bewegungen einer Vorlage während des Kopiervorgangs – beim normgerechten Gebrauch des Kopierers ein Mißgeschick – als Mittel zur Darstellung von Bewegung einzusetzen, zeigt das aus vier Faltungen, also 8 Seiten bestehende Leporello 5 (Abb. 2, Heft 7/1), bei dessen Erarbeitung die letzte Seite einer vorangegangenen Arbeit als Vorlage gedient hat.

Das schon in der Vorlage eingeführte Verfahren der Aufzeichnung von Wischspuren als Mittel der Bewegungsdarstellung benutzt Stefanie Mathieu jetzt dazu, mit Hilfe von Drehbewegungen mit der Vorlage während des Kopierablaufs das gegenständliche Motiv – ein Porträtfoto – von Seite zu Seite fortschreitend zum Verschwinden zu bringen, bis schließlich die vom Kopierer fixierte Bewegungsspur nur noch als sie selbst anschaulich wird; aufgezeichnete Verwischung ist Bewegungsspur im gegenständlichen wie im darstellenden Sinne. Aufgrund alltäglicher Erfahrung wissen wir: Je schneller sich ein Gegenstand um seine Achse dreht, desto weniger erkennen wir seine Details bis hin zu der Situation, in der nur noch die Schnelligkeit der Rotation wahrnehmbar ist. Bei hoher Geschwindigkeit, gebraucht man nur seine Augen, läßt sich beispielsweise nicht mehr unterscheiden, ob sich ein Speichenrad oder eine entsprechend große Scheibe dreht. D. h. mit zunehmender Unkenntlichkeit des Gegenständlichen bei Rotationsbewegungen verbindet sich der Eindruck von zunehmender Geschwindigkeit.

Diesem auf Erfahrung basierenden optischen Phänomen Rechnung tragend, hat Stefanie Mathieu die reproduzierende Leistung des Kopiergeräts, wiederum entgegen seiner Gebrauchsnorm, dazu benutzt, die

Spuren der mit wechselnder Schnelligkeit ausgeführten Drehbewegungen mit der Vorlage auf dem Vorlagenglas während der Dauer des Kopierens zu fixieren. Die Präsentation dieser verschiedenen Kopiererergebnisse in Form eines Leporellos zielt denn auch nicht auf Darstellung einer Bewegung als kontinuierlichen Verlauf, sondern darauf, die Bewegung des Verschwindens stakkatohaft darzustellen, wobei abnehmender Grad der Sichtbarkeit des Motivs korreliert mit zunehmender, manuell bewirkter Schnelligkeit der Rotation.

Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten sind Ergebnisse des Versuchs, durch Einsetzen der reproduktiven Leistung des Kopiergeräts eine visuelle Gestalt für die Darstellung von Bewegung zu erzeugen. Sie zeigen, daß es außer der reproduzierenden Leistung des Gerätes zusätzlicher Maßnahmen bedarf, um zur Darstellung z. B. von Bewegungsphänomenen zu kommen. Grundsätzlich bieten sich drei Möglichkeiten an: Maßnahmen vor Erhalt des Kopiererresultats, also im Zusammenhang mit der Vorlage, solche mit dem Kopiererresultat, also im Anschluß an das Kopiererergebnis und der direkte Eingriff in den technischen Ablauf des Kopierens, wozu allerdings spezielle Kenntnisse erforderlich sind. Mathieu macht nur von den ersten beiden Möglichkeiten Gebrauch.

Zum einen präsentiert sie die Ergebnisse ihrer Versuche in Form des Leporellos; zum anderen nimmt sie zum Kopieren übliche Vorlagen, die sie in einen Handlungszusammenhang integriert, der über deren bloßes Auflegen auf das Vorlagenglas hinausgeht, oder sie verzichtet sogar wie im Falle des 'Hand'-Leporellos ganz auf kopiergerechte Vorlagen. Unter der Thematik der

Bewegungsdarstellung handelt es sich um einen Bewegungszusammenhang, so daß die gewöhnlicherweise verwendete Kopiervorlage um den Aspekt von Bewegung erweitert wird und die für das Reproduzieren maßgebliche Vorlage übliche Kopiervorlage plus Handlungsaspekt umfaßt. Der reproduktive Anteil in diesen Arbeiten, heißt das, ist der Anteil, den das Kopiergerät aufgrund seiner technischen Funktion als Aufzeichnungs- und Vervielfältigungsgerät leistet; der darstellende Anteil ist derjenige, der die reproduzierende Leistung des Geräts in diesem Fall unter dem Bewegungsaspekt am besten manifestiert.

Die im Rahmen der Beschäftigung mit Grundlegungsproblemen bildlicher Darstellung vorgelegten Arbeiten können insofern als gelungen bezeichnet werden, als Stefanie Mathieu explorativ Vorschläge macht, wie sich das Verfahren des Kopierens nicht nur zur Reproduktion, vielmehr auch zur Darstellung, etwa der von Bewegung, einsetzen läßt, ohne allerdings die einzelnen Vorgehensweisen auch noch durchzuarbeiten. Das wäre eine neue Aufgabenstellung im Rahmen von Lehren/Lernen mit dem Thema, ein durch Ausprobieren und Erkunden bereits eingeführtes bildliches Verfahren jetzt unter dem Gesichtspunkt seiner Systematisierung zu behandeln.

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 und 1999

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 1999