

# **Abschlussarbeit**

zur Erlangung der Magistra Artium  
im Fachbereich 09 Sprach- und Kulturwissenschaften

der Johann Wolfgang Goethe – Universität  
Institut für Kunstpädagogik

Thema:

Wahrnehmungsfragmente von menschlichen  
Interaktionen und ihre Entstehung

1. Gutachterin: Doz. Astrid Stricker
2. Gutachter: Prof. Dr. Otfried Schütz

vorgelegt von: Andrea Malkmus  
aus: Frankfurt am Main

Einreichungsdatum: 22. August 2005

# Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung .....	1
2.	Der Werkprozess .....	3
2.1	Erläuterung der künstlerischen Techniken .....	3
2.1.1	Wahrnehmen und Zeichnen .....	3
2.1.2	Der Druckprozess.....	4
2.2	Künstlerischer Aspekte und konzeptueller Kontext der Arbeiten .....	8
2.2.1	Betonung des Zeichenhaften und visuelle Codes.....	8
2.2.2	Formeigenschaften von Gestik und Körpersprache.....	10
2.2.3	Format und Betrachterposition .....	11
2.2.4	Wahrnehmungsraum des Betrachters und Bewegung .....	13
2.2.5	Narrative Komponenten.....	14
3.	Wahrnehmungsprozesse – ihre Entstehung und Veränderung in Bezug auf die Ergebnisse der praktischen Arbeit .....	16
3.1	Der Wahrnehmungsbegriff und seine Verwendung in unterschiedlichen Disziplinen .....	16
3.2	Reflexion der individuellen Wahrnehmung im künstlerischen Prozess.....	20
3.2.1	Sammeln und Verarbeiten.....	20
3.2.2	Zeichnen und Drucken .....	23
3.2.3	Präsentation .....	24
3.2.4	Der Arbeitsprozess und implementierte Wahrnehmungsprozesse.....	25
4.	Elemente der künstlerisch – praktischen Arbeit im Kontext zeitgenössischer Kunst .....	27
4.1	Körpersprache und Materialität .....	27
4.2	Dokumentarisches Zeichnen und sequenzielle Wahrnehmung.....	30
4.3	Raumwirkungen und Raum – Zeit - Aspekte .....	32
4.4	Surreale Momente und freie Formen.....	34
4.5	Fragmente als Zeichen und die Entwicklung visueller Codes.....	37
5.	Schlußbetrachtung.....	40
6.	Literaturverzeichnis .....	43
7.	Abbildungsverzeichnis .....	46

**Alle erwähnten Abbildungen finden sich im separaten Abbildungsband.**

# 1. Einleitung

Die vorgelegte Magisterarbeit setzt sich aus einem kunstpraktischen Teil, dessen Präsentation im Oktober 2005 im Institut für Kunstpädagogik der Johann Wolfgang Goethe – Universität erfolgt, sowie der hier erarbeiteten Dokumentation, Erläuterung und wissenschaftlichen Diskussion zusammen.

Der Titel „Wahrnehmungsfragmente von menschlichen Interaktionen und ihre Entstehung“ nimmt Bezug auf vorangegangene Fragestellungen aus dem Bereich Gestik und Körpersprache sowie die Beschäftigung mit Wahrnehmungsfragen in verschiedenen Zusammenhängen des Studiums.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit graphischen Methoden innerhalb des Studienschwerpunktes Graphik und das frühzeitige Interesse an experimentellen Drucktechniken führte zur Entwicklung der verwendeten Methode, die zeichnerische und druckgraphische Elemente verbindet.

Innerhalb des Werkprozesses entstanden eine große Zahl von Arbeiten, die prozessbedingt sehr unterschiedlich ausgefallen sind. Daher erschien es nicht sinnvoll, jede entstandene Einzelarbeit zu besprechen, sondern den Werkprozess als ganzes und Inhalte, Möglichkeiten und Wechselwirkungen der Ergebnisse als räumlich wirksames Konzept zu erörtern.

Während der Beschäftigung mit den verschiedenen Werkphasen ergaben sich unterschiedliche Bezüge und Fragestellungen zur Art der Ergebnisse, so etwa nach dem Zeichencharakter der Arbeiten, der räumlichen Wirkung, der Bedeutung von Bewegung und den Bezügen zu Sequenziellem, Filmischem und Narrativem. Die Frage nach Materialität, freien Formen und Impulshafem der Arbeiten steht der Beschäftigung mit Zeichenhaftem und visuellen Codes gegenüber, kognitive und intuitive Elemente beeinflussen sich.

Da die Präsentation eines ausgewählten Teils der Arbeiten erst nach Fertigstellung der schriftlichen Erörterung erfolgt, können die Möglichkeiten der

Raumwirkung und verschiedener Raumkonzepte hier nur teilweise diskutiert werden.

Die Rolle von menschlichen Wahrnehmungsphänomenen und ihre vielfältigen Wechselwirkungen bei der kunstpraktischen Umsetzung wird in Kapitel drei aufgezeigt.

Die im Ergebnis des Werkprozesses deutlich gewordenen künstlerischen Aspekte und Konzepte werden in Kapitel 2.2 präzisiert und in Kapitel vier in Bezug auf beispielhafte zeitgenössische Kunstkonzepte reflektiert.

Die Schlussbetrachtung fasst die komplexen Prozesse der Arbeitsphase und ihre Ergebnisse zusammen und zeigt mögliche Weiterentwicklungen auf.

## **2. Der Werkprozess**

### **2.1 Erläuterung der künstlerischen Techniken**

#### **2.1.1 Wahrnehmen und Zeichnen**

Die Ergebnisse des kunstpraktischen Arbeitsprozesses der Magisterhausarbeit „Wahrnehmungsfragmente von menschlichen Interaktionen und ihre Entstehung“ sind das Resultat umfangreicher unterschiedlicher Aktivitäten. Die Basis für die weitere Arbeit ist zunächst das Sammeln von Eindrücken, von Wahrnehmungsfragmenten im Gedächtnis. Die individuellen Erinnerungsstücke werden erneut visualisiert in Form von großformatigen Bleistiftzeichnungen auf Transparentpapier (ca. 1,20 m x 0,85 m). Die Zeichnungen zeigen bereits einen ausschnittshaften Teil der realen Gesamtsituation, sie selektieren ein Wahrnehmungsfragment in seiner Wiedererschaffung. Der persönliche Zeichenstil ist dabei eher konstruierend und raumbildend, als linear und umrissbildend (Abb. Nr. 1). Gezeichnet wird im Stehen vor der Staffelei. Das Erinnerte wird durch die eine Vereinfachung verlangende Technik des Zeichnens in seiner Form konzentriert.

Die entstehenden Gedächtniszeichnungen werden in einen laufenden Weiterverarbeitungsprozess einbezogen. Dabei kann eine Zeichnung für eine längere Zeit im darauf folgenden Druckzyklus verbleiben oder auch nach kurzer Zeit als nicht mehr bedeutsam wieder heraus genommen werden. Einige zeichnerische Fragmente wirken so über einen längeren Zeitraum immer wieder als Druckvorlagen auf die Ergebnisse ein, andere verlassen den Druckprozess in Richtung Archiv. Insgesamt sind etwa hundert großformatige Zeichnungen am Prozess beteiligt.

Die Zeichnungen selbst als Arbeitsergebnisse bilden zum einen die neue formale Basis für die Auswahl der Druckformen. Zum anderen wirken sie selbst als eigenständige Bildmaterialien in der kreativen Situation. Sie erlauben das Experimentieren mit den festgehaltenen Eindrücken hinsichtlich der

Wirkung untereinander und der Neuentfaltung vom Raumwirkungen und assoziativen Bedeutungsinhalten. Die Überlagerung und Neukombination sowie zufällige und absichtsvolle Begegnungen der zeichnerischen Ergebnisse (siehe Abb. Nr. 2 bis Abb. Nr. 7) sind bereits Vorarbeit für den Druckprozess.

Durch die Überlagerung entsteht schon auf der zeichnerischen Ebene eine Neuordnung und Umformung der Raumsituation, die beobachteten Gesten, Körpersprachen und Objekte werden in einen neuen, künstlichen Raum gestellt. Die Tiefenwirkung der zweidimensionalen Zeichnungen ist ebenso von Bedeutung, wie die Konzentration auf intensive Gesten und Einzelobjekte, denen etwas Zeichenhaftes anhaften kann.

### **2.1.2 Der Druckprozess**

Die auf die zeichnerische Arbeitsphase folgende drucktechnische Arbeitsphase führt zu einer erneuten Umformung der zeichnerisch festgehaltenen Wahrnehmungsfragmente. Die Drucktechnik mittels mit Linoldruckfarbe (auf Ölbasis) eingefärbter Folie als Druckstock und der Zeichnung auf Transparentpapier als Druckvorlage ermöglicht, mit Hilfe eines modellierenden Instrumentes (hier meist Rohrfedern), Teile der Zeichnung im Druck herauszugreifen, die Druckvorlagen zu drehen, zu wenden und frei zusammen zu fügen (Abb. Nr. 8 bis Abb. Nr. 12). Die Druckvorlagen selbst erlauben damit umfangreiche Neuschaffung von Bildinhalten, die teilweise stark von der ursprünglichen zeichnerischen Vorlage abweichen. Eine exakte Reproduktion eines einmal gedruckten Abzuges ist nicht möglich, es handelt sich also um monotypische Drucke (Koschatzky 1999, S. 200).

Beim Druckvorgang selbst ändert sich aufgrund der technischen Transformation das Erscheinungsbild der Wahrnehmungsfragmente erheblich. Die Linienqualität der vormals als Bleistiftzeichnung wiedergegebenen Objekte und Körper wird grober, aber auch einfacher und prägnanter, da der Druckvorgang die Entscheidung für eine bestimmte Linienführung erzwingt. Die neue

Qualität der Linie bedingt eine Vereinfachung und Monumentalisierung der Darstellung. Kontrastwirkungen werden intensiviert, vor allem bei Nutzung von Schwarz als Druckfarbe. Neben der veränderten Linienqualität entstehen durch das flachdruckartige Druckverfahren mit Kontakt der Folie in der Fläche auch Zufallsformen auf dem Druckpapier, die von der Art der Einwalzung der Folie, ihrer Abnutzung und Dicke sowie von Rahmenbedingungen wie Außentemperatur abhängen (Abb. Nr. 13 bis Abb. Nr. 25) . Diese Zufallsformen sind gewollter kreativer Impulsgeber für den Gestaltungsprozess. Sie bedingen Positiv- und Negativformen, die jeweils die Gesamtarbeit mitprägen.

Die Dicke der verwendeten Folien wirkt sich auf die Faltbarkeit und die Abdrucksqualitäten aus. Dünnere Folien ermöglichen eine Erzeugung von exakteren Flächengrenzen, die in der Summe ebenfalls als Linienelemente wahrgenommen werden (siehe Kap. 3.2). Weitere Phänomene des menschlichen Sehens und Erkennens (Figur – Grund – Trennung, Zusammenfassung von ähnlichen visuellen Strukturen) wirken bei der assoziativen Zusammenfassung von Form- und Linienfragmenten der Drucke zu neuen gesehenen Inhalten.

Die Beobachtung von Wahrnehmungsphänomenen, insbesondere die Ansammlung und Überlagerung von Eindrücken in Erinnerung und Bewusstsein, führte dazu, dass für diese Intentionen nach Materialentsprechungen gesucht wurde. In diesem Zusammenhang wurde für den Druckprozess auf halbtransparentes chinesisches Rollenpapier mit niedriger Grammatur (70 gr./m<sup>2</sup>) zurückgegriffen. Dieses Papier bleibt in den nicht bedruckten Bereichen durchscheinend und lässt den Untergrund hinsichtlich Form und Farbe erahnen.

Um Verschneidungen verschiedener Drucke und Druckpartien zu erreichen, wurde zunächst mit dem tatsächlichen Überlappen und mehrschichtigen Kleben von Drucken experimentiert (siehe Abb. Nr. 13). Da die notwendige vollflächige Verklebung mittels Papierkleber (Tapetenkleister) jedoch eine Veränderung der Papierstruktur hin zu spröderem und lederartigem Charakter

bewirkte und die im nassen Zustand erreichte hohe Transparenz nach der Trocknung nicht beibehalten wurde, war das Ergebnis noch nicht befriedigend.

Weitere Materialstudien führten schließlich zum Verfahren des beidseitigen Druckes, das aufgrund der unterschiedlichen Durchdringungstiefe differenziertere Ergebnisse erzielt. Durch die Verwendung beider Seiten des zweidimensionalen Papiergrundes und der damit verbundenen Absicht, beide entstandenen Ansichten einer Druckbahn auch zu zeigen, wird der Druck zu einem räumlichen Objekt. Die multiperspektivische Betrachtungsmöglichkeit und die mit den Materialeigenschaften verbundenen Durchlichteffekte transportieren die gesuchte Tiefenwirkung und Verschneidung der unterschiedlichen Fragmente intensiver.

Ebenfalls bedeutsam für die Arbeiten sind die unterschiedlichen Kontrastwirkungen und Hell-Dunkel-Variationen von Linien und Zufallsformen, die durch die unterschiedliche Durchdringungstiefe bei beidseitigem Druck und ggf. bei Durchlicht entstehen (Abb. Nr. 22 bis Abb. Nr. 25) . Sie steigern die Räumlichkeit der Darstellungen und bedingen eine Atmosphäre der Nichtdeutlichkeit und des Ahnungsvollen. Hier verstärkt sich der irrealer Zusammenhang, der durch die Neuformung der aus Wahrnehmungsfragmenten zusammengesetzten Objekte und Körper hergestellt wird.

Durch die Fragmentierung und Neukomposition der Zeichnungen sowie ihre Anordnung in einem überlebensgroßen und extremen Hochformat erhalten die Arbeiten eine innere Spannung. Der multiple Einsatz der Zeichnungen im Druckprozess bedingt zusammen mit dem großen Format der Drucke (ca. 2,50 m bis 2,80 m x 1,00 m) vielfältige Perspektivwechsel und Irritationen. Der Standpunkt des Betrachters wird verunklärt und erzeugt dadurch Verunsicherung, aber auch Interesse.

Die wiederholte Verwendung der gleichen Druckvorlage oder Teile daraus zur Neuschaffung von Figuren bedingt dabei mitunter eine zeichenhafte Wirkung der Drucke. Wiederholtes oder Wiedererkanntes wird vom Betrachter

auf seine Symbolwirkung hin untersucht, bekommt aber auch einen allgemeingültigen normativen Charakter. Eine Wiederverwendung der gleichen Druckvorlagen in mehreren Drucken betont das Sequenzielle, aber auch das Prozesshafte der Arbeit.

Durch das Verwenden weiterer Farben außer der Druckfarbe Schwarz wird die Räumlichkeit und die Überlagerung einzelner Bestandteile der Darstellungen gesteigert. Sie erhalten durch die gegenseitige Durchdringung der Druckbestandteile ebenso wie durch die offene und raue Oberfläche und die weiche und unregelmäßige Papierbeschaffenheit in gebrochenem Weiß eine besondere haptische Präsenz.

Die eingesetzte Druckfarbe auf Ölbasis dringt bei mehrfacher Überlagerung im Druck schließlich nicht mehr vollständig in das Papier ein und bleibt auf der Oberfläche als Farbpartikel stehen. So entsteht eine insgesamt raue und matte Oberfläche, die durch ihre Offenheit wirkt und auf die beteiligten Materialien verweist.

Das im mehrseitigen und mehrschichtigen Druckverfahren verwendete Spektrum der Druckfarben erweiterte sich sukzessiv. Wurde zunächst nur Schwarz und die im Druck entstehenden Grauwerte verwendet, kamen folgende weitere Farben hinzu: Karmesinrot und Weiß, verschiedene Braun- und Rotbrauntöne und Blauschwarzvarianten. Dabei wurde Schwarz oder Blauschwarz im Druck immer nur mit einer weiteren Farbe kombiniert, um nicht mit Farbwirkungen zu sehr von den Formwirkungen abzulenken.

Die so entstandenen großformatigen experimentellen Drucke werden voraussichtlich frei hängend präsentiert und entfalten dann einen weiteren raumabhängigen Aspekt, der eng mit der Präsentation verknüpft ist.

## **2.2 Künstlerischer Aspekte und konzeptueller Kontext der Arbeiten**

### **2.2.1 Betonung des Zeichenhaften und visuelle Codes**

Die großformatigen Drucke als visuelle Arbeiten bedingen eine Konzentration auf visuell Wahrnehmbares. Die durch die Zeichnungen materialisierten Wahrnehmungsfragmente werden im Druck zu einer neuen nichtrealen Formenwelt zusammengefügt, in der Körperteile und Dinge aus ihrem gewohnten Seh- und Sinnzusammenhang gelöst sind. Der Werkprozess führt zu einer formalen Abstraktion der Fragmente, ihre wiederholte Verwendung als Form im Druck erzeugt etwas Zeichenhaftes.

Zeichen als Stellvertreter in der uns umgebenden Bildwelt können dabei unterschiedlichen Charakter haben. Sieht ein Zeichen dem Objekt, für das es steht, noch ähnlich, spricht man in der Semiotik von Ikon, einem bildhaften Stellvertreter. Die „ikonische Kommunikation“ ist dabei eine andere Form des Lesens als die, die einen alphabetischen Code voraussetzt (Hartmann und Bauer 2002, S 39). Hat ein Zeichen starken Verweischarakter über das rein Faktische hinaus<sup>1</sup>, spricht man von einem Indexzeichen. Ist es lediglich ein in einer Konvention vereinbartes Zeichen, dessen Bedeutung vom kulturellen oder historischen Zusammenhang abhängt, spricht man von einem Symbol (Scollon und Scollon 2003, S. 25).

Die in meiner praktischen Arbeit verwendeten gezeichneten Körperfragmente werden im Prozess entindividualisiert, vereinfacht und wiederholt eingesetzt, aber nicht schematisiert. Der individuelle Moment des Wahrnehmens und des persönlichen Ausdrucks bleibt erhalten, die Fragmente sind nicht universell in einem Zeichencode einsetzbar. Daher entsteht etwas Zeichenhaftes,

---

<sup>1</sup> Ein Beispiel wäre etwa universell verständliche Gestik, wie „in eine Richtung deuten“ oder „die Faust ballen“, aber auch universelle Bildzeichen wie Pfeile für eine Richtungsangabe o.ä..

ein zeichenhafter Charakter mit Verweisqualitäten, aber kein Stellvertreterbild oder eine symbolische Botschaft.

Besonders die verarbeiteten Gesten und Körperfragmente sprechen jedoch auch die bei jedem menschlichen Betrachter vorhandenen visuellen Codes<sup>2</sup> für die Entschlüsselung nonverbaler (und hier besonders visueller) Kommunikation mit anderen Menschen an. Diese Bestandteile der künstlerischen Arbeit lösen aufgrund unserer sozialen und kulturellen Vorprägung unbewusste und bewusste Assoziationen und Reaktionen aus, die auf dem jeweiligen individuellen Sinnzusammenhang basieren, den ein Betrachter mitbringt.

Durch die Neukombination und den unerwarteten Einsatz der Gestik- und Körperfragmente entstehen so irritierende neue Formen, die aufgrund unserer visuellen Vorerfahrungen vielfältige Verknüpfungen bedingen. Eine erläuternde verbale Erklärung wird nicht gegeben, Sehkonventionen und visuelle Codes der Betrachter werden in Frage gestellt.

Die Mehrdeutigkeit des Gesehenen führt zu einer Dialektik des Ver- und Erkennens, Gesehenes und Erinnerungtes bzw. Assoziiertes vermischen sich, eine eindeutige Botschaft des Bildes existiert nicht. „Mit dieser Dialektik gehen wir...an jedes Bild (heran), dem wir begegnen, ja letztlich an jede Erfahrung in unserem Leben“ (Mik 2004, S. 13). Darin spiegelt sich die Art, wie unser Gehirn funktioniert: „Bei vielen Erinnerungen lässt sich nachträglich nicht mehr klar ausmachen, was wir selbst erfahren haben und was aus zweiter Hand stammt“ (Boogerd, S. 142).

---

<sup>2</sup> Code im Sinne von: „Regelsystem für die Zuordnung von Zeichen“ (Hartmann und Bauer 2002, S. 39)

## 2.2.2 Formeigenschaften von Gestik und Körpersprache

In der praktische Arbeit wird eine Konzentration auf Körpersprache und Körperlichkeit in einem von sozialen Kontexten losgelösten Deutungszusammenhang umgesetzt. Durch diese Isolierung von Gestik und Körperfragment im Moment der Interaktion mit der Umwelt entsteht etwas mit Bedeutung aufgeladenes, obwohl die Eindeutigkeit des Gesehenen als Kennzeichnung eines Zeichens (Kerner und Duroy 1998, S. 18) verlorengegangen ist. Die Aktivität der Körper ist aus dem erklärlichen Zusammenhang gelöst, gleichzeitig aber als Mitteilungsmittel elementar, die „Wahrnehmung ist immer an Aktivität des Körpers gebunden“ (Rugoff in: Mik 2004, S. 13).

Die gestischen und körperlichen Formfragmente werden im Werkprozess abstrahiert und verlieren ihre individuellen Formmerkmale. So werden grundsätzliche syntaktische Eigenschaften der Formen verdeutlicht. Die gewonnene Formprägnanz steigert die Eignung der Fragmente als Träger von symbolartigen und verweisenden Inhalten.

Neben der Formqualität ist auch die Formquantität, das heißt, das innerbildliche Größenverhältnis und das Formatverhältnis zum Betrachter von Bedeutung für die Bildwirkung der praktischen Arbeit. Eine numerische Größenbestimmung von Formen wird dabei dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen normalerweise nicht gerecht. Für die Einschätzung und Interpretation von Formen ist eine Vergleichsform, die auch die eigene Größe sein kann, erforderlich. Die Einschätzung von Formquantitäten ist in der Deutung von gestischem Ausdruck von elementarer Wichtigkeit und zeigt sich auch in Wortbildern<sup>3</sup>.

Die Bewusstseinslage des Betrachters ist beim Empfang der formalen visuellen Bildbotschaften ein wesentlicher Faktor bei der Zuordnung von Aus-

---

<sup>3</sup> Beispielweise in Redewendungen wie: „Über sich selbst hinaus wachsen“, „Klein bei geben“ etc.

drucksqualitäten der Form (Kerner und Duroy 1998, S. 64). Hier ergeben sich Bezüge zu selektiver und individueller Wahrnehmung (siehe Kap. 3.1).

Die in der Werkphase bearbeiteten Gestik- und Körperfragmente veränderten sich in Auswahl und Einsatz während des Voranschreitens der Phase. Nachdem zunächst oft stark figürliche Bestandteile verwendet wurden, die eher erzählenden Charakter hatten, schritt die Fragmentierung und die Konzentration auf Gesten fort. Nach einer Zeit der Nichtthematisierung des eigenen Körpers, dessen Einsatz in einer früheren Arbeit bereits von Bedeutung war, tauchen vereinzelt auch Selbstbilder als Zeichnungsfragment auf. Die Form bekommt neben dem Reflexionscharakter für die eigene Wahrnehmung dann auch eine Rolle als Interaktionsfläche mit sich selbst.

Im Fortschreiten des Werkprozesses entwickeln sich darüber hinaus immer mehr freie Formfragmente, die zum Teil Bezüge zu mit der Interaktion verknüpften Gegenständen und Objekten haben. Sie sind zusammen mit den Gestik- und Körperfragmenten an der Entwicklung einer innerbildlichen (und in der Präsentation ggf. auch interbildlichen) Dynamik beteiligt.

### **2.2.3 Format und Betrachterposition**

Das gewählte große Hochformat der Druckergebnisse, das lebens- bis überlebensgroße Darstellungsformen erlaubt, erschwert eine distanzierte Betrachtung und bewirkt damit automatisch ein Einbeziehen des Betrachters in das Bildgeschehen. Darüber hinaus bedingt das extreme Hochformat ein Bildformat und damit eine Wahrnehmungsgrenze, die in der Entwicklung der menschlichen Wahrnehmung gleichbedeutend war mit Konzentration auf ferne, vor dem Schauenden liegende Ziele, die erreicht werden sollen. Extreme Hochformate erzeugen daher meist ein unbewusstes Gefühl der Aktivität, da sie in unserer Entwicklungsgeschichte häufig mit körperlicher Aktion (im Gegensatz zu in ruhender Position umherstreifendem Blick in horizontaler Breite, was einem „Querformat“ des Blickes entsprechen würde) und dynami-

schem Vorwärtsbewegen in spannungsvoller Absicht verbunden war. Das Format wirkt sich daher auf den Ausdruckswert der dargestellten Formen aus (Rock 1985).

Neben dem Außenformat der Arbeiten ist auch von Bedeutung, dass die genutzten gezeichneten Wahrnehmungsfragmente viele verschiedene Betrachterperspektiven aufweisen und diese im Druck auch beibehalten, obwohl sie in einen neuen formalen und dynamischen Zusammenhang gebracht werden. Darüber hinaus erlaubt die Drucktechnik einen Einsatz der Zeichnungen in variablen Winkeln und den Druck von Vorder- und Rückseite, was die eindeutige ursprüngliche Perspektive der Einzelzeichnung weiter verunklärt.

Auch der Wechsel der Arbeitspositionen von Beobachten vor dem Zeichnen in verschiedenen Lagen über Zeichnen im Stehen vor der Staffelei bis zum Druck am Fußboden (und letztendlich der Präsentation in aufrecht hängender Position) bedingt eine Multiperspektivität für den Betrachter. Die Multiperspektivität der Darstellungen und der Präsentation verursacht einen Irritationseffekt, die Hierarchie der Formen im Raum wird in Frage gestellt (Balckenhol in: Mik 2000, S. 18), ... „the viewer turns from fascination to speculation about the backgrounds of what he sees.“ (ders. in: Mik 2000, S. 18)

Diese Unsicherheit über den Raum im Bild wird durch die geplante Präsentation als frei hängende Arbeit im Raum und die Einbeziehung des Betrachters durch den Zwang, sich zwischen die Arbeiten zu begeben und mehrere zu gleicher Zeit betrachten zu müssen, noch gesteigert. Es entsteht zusätzliche Unsicherheit über die eigene Betrachterposition, die sich konträr zu den vermeintlich auf den ersten Blick zu erkennenden zeichenhaften Fragmenten auswirkt.

Die für uns als Teil einer kulturell und sozial geprägten Gesellschaft wirksamen Interaktionsregeln im Raum machen uns empfindlich für solche räumlichen Konstellationen, sind diese nicht eindeutig zuzuordnen oder fremd („... any social action must be positioned within the interaction orders appropriate

for the society within...“, Scollon und Scollon, 2003, S. 119), wirkt sich dies auf die Betrachterposition aus und erzeugt unterschiedliche Reaktionen.

#### **2.2.4 Wahrnehmungsraum des Betrachters und Bewegung**

Die Wahrnehmung des Betrachters wird durch die Einbeziehung seines Bewegungs- und Wahrnehmungsraumes in den Präsentationsraum beeinflusst. Der Betrachter bewegt sich zwischen den Arbeiten, sieht verschiedene Kombinationen aus immer neuen Blickwinkeln, die eigene Bewegung durch die Präsentation kann zum mitgestaltenden Phänomen bei der Betrachtung der Arbeiten werden.

Aufgrund der (selbstbestimmten) Änderung der Positionen in Bezug auf das Gesehene und der dadurch bedingten Wechsel der Blickwinkel entsteht zusammen mit der Multiperspektivität der Arbeiten auch ein ständiger Szenenwechsel für den Betrachter. Der Betrachterraum verändert sich in der voranschreitenden Zeit, zum einen unter Einbeziehung des Gesehenen, zum anderen unter Einbeziehung der im Betrachter vorhandenen Erinnerungen und Repertoires.

Gedächtnisleistungen und Wahrnehmungsphänomene entfalten so in der Bewegung unter Bezugnahme auf die Arbeit eigene konstruktive Energien. Im Inneren eines Jeden entfaltet sich sozusagen der „Film im Kopf“. Szenische Eindrücke sind unter Umständen stark mit räumlicher Aktivität und Raumeindrücken verbunden. Auf den Zusammenhang von eigener Bewegung und Prozessen in der Zeit weisen einige filmisch tätige Künstler besonders hin (s. Kap. 4.1, 4.3).

Die Bewegung zwischen den Drucken und die multiperspektiven Sichtweisen, die sie erzeugt, verweist darüber hinaus auch auf den multiperspektivischen Ursprung der Zeichnungen aus dem Gedächtnis, die ja auch Ergebnis einer eigenen Bewegung durch den Raum sind.

Die Bedeutung des Raumes wird innerhalb der einzelnen Blätter und in der Präsentation auch durch die Materialität der Arbeiten, die die Tiefenwirkung durch ihre Überlagerungen mitbestimmt, betont.

### **2.2.5 Narrative Komponenten**

Narrativität kann durch unterschiedliche Bild- und Präsentationseigenschaften erzeugt werden. Eine erzählerische Wirkung entfalten in meiner vorliegenden kunstpraktischen Arbeit innerhalb der einzelnen Drucke vor allem die Bildbestandteile, die vermeintlich schnell wieder zu erkennen sind. In Verbindung mit irritierenden und ungewöhnlichen weiteren Formen beginnt beim Betrachter die Sinnsuche durch gedankliche Erklärungen.

Die menschliche Erinnerung und Gedächtnisleistung hängt unter anderem von der Einbindung von Fakten in Geschichten und anderen inhaltliche Verbindungen ab. Jeder visuelle Reiz trifft also schon auf einen ganzen Vorrat an erzählerischem Repertoire. Gegenständliche Bestandteile mit Bezug zur menschlichen Figur und zeichenhafte Fragmente lösen eine narrative Deutung von Bildinhalten ganz besonders aus, da sie zu den menschlichen Urindrücken im Zusammenhang mit der Wahrnehmung und Deutung seiner Umwelt gehören.

Darüber hinaus treffen die Arbeiten auch auf einen grundsätzlichen Wunsch nach Erkennbarkeit von bestimmten, für den einzelnen Betrachter gerade jetzt erforderlichen Sinnzusammenhängen. Dieser Wunsch kann so stark sein, dass die eigene Interpretation des Gesehenen auch beim Verständnis des künstlichen Konstruktes des Zusammenhangs erhalten bleibt, weil eine innere Notwendigkeit für das Gesehene besteht. Kentridge beschreibt dies für die Logik seiner filmischen Abläufe: „It's the fact, that my need to construct things as sense-making objects, ..., is much stronger than a conscious,

rational decision of how one is going to understand things.” (Kentrige in Museum of Contemporary Art, Chicago 2001, S. 69).

Neben den eigentlichen Bildinhalten wirkt sich die Anordnung der Einzelblätter erheblich auf die narrativen Komponenten der gesamten Arbeit aus. Wie die Betrachtung von seriell arbeitenden Künstlern zeigt (siehe Kap. 4.2), wird durch eine subjektive Anordnung von ggf. so nicht ursprünglich verbundenen Abfolgen von Bildern eine Intention eines erzählerischen Zusammenhanges gegeben. Auch in der Präsentation der Drucke werden sich narrative Effekte ergeben, die Teil des Wirkprozesses sind.

Die Abfolgen hängen dabei zum einen von der Anordnung, zum anderen aber auch von den Deutungsbedürfnissen der Betrachter ab. Da sich Abfolgen auch durch eigene Bewegung zwischen den Arbeiten ergeben, entsteht auch ein filmischer Aspekt mit einer Komponente von bewegten Bildern.

Von Bedeutung für narrative Betrachtungen sind neben den figürlichen Fragmenten, die eine Deutung anbieten, aber nicht immer erfüllen, auch die nichtfigürlichen, sondern technisch-konstruierenden oder objekthaften Bildbestandteile. Sie erzeugen eine innerbildliche Dynamik, die ein Blickbezugssystem aufbaut und sich auf interpretatorische Überlegungen auswirkt.

### **3. Wahrnehmungsprozesse – ihre Entstehung und Veränderung in Bezug auf die Ergebnisse der praktischen Arbeit**

#### **3.1 Der Wahrnehmungsbegriff und seine Verwendung in unterschiedlichen Disziplinen**

Der Begriff der Wahrnehmung wird im Allgemeingebrauch als Sinneseindruck oder das Erfassen und Aufnehmen von Eindrücken verwandt (Brockhaus 2002). Die wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit Wahrnehmung, ihren Phänomenen und ihrer Entstehung beschäftigen, definieren den Begriff jedoch durchaus unterschiedlich. Innerhalb der Wahrnehmungspsychologie wird Wahrnehmen etwa als „Suchen und Extrahieren von Informationen über die Umwelt aus dem Fluß der Energie“ (Gibbson nach Guski 1996, S. 1) oder „Gewahrwerden der Welt, ihrer Merkmale, Objekte, Orte und Ereignisse“ (Schiff nach Guskii 1996, S. 1) definiert. Auch der neuronale Charakter wird betont, etwa bei der Definition von Wahrnehmung als „Aufnahme vorhandener Information in das Gehirn eines Lebewesens“ (Guski 1996, S. 11).

Neben der Aufnahme von Informationen spielt auch deren Verarbeitung eine große Rolle bei der Wahrnehmung der Umwelt. Information als Begriff von „informare“ (lat.), einen Eindruck im Inneren des Menschen machen, weist darauf hin, dass Außenwahrnehmung das geistige und körperliche Innere des Wahrnehmenden verändern kann. Wahrnehmung selbst ist ein aktiver Prozess und beginnt „bereits im Vorfeld der Aufnahme sensorischer Informationen, bei der Selektion der zu verarbeitenden Informationen und der Steuerung der Aufmerksamkeit im Überangebot der sensorischen Informationen“ (Kebeck 1994, S. 157).

Innerhalb des künstlerisch-praktischen Teiles meiner Magisterhausarbeit entstanden Arbeiten, deren Wahrnehmungseigenschaften hauptsächlich im visuellen Bereich liegen. Daher erscheint eine Konzentration auf die Erfor-

dernisse und Besonderheiten visueller Wahrnehmung sinnvoll. Ergebnisse der neurobiologischen Forschung der vergangenen Jahrzehnte haben gezeigt, dass unsere Wahrnehmung nur eine innere Repräsentation unserer äußeren Umwelt ist, die durch unsere Sinnesorgane und komplexe Verarbeitungsprozesse des Gehirns entsteht (Singer in Spektrum Akadem. Verlag 1992, S. 8). Dies gilt ebenso für den visuellen Teil der Gesamtwahrnehmung eines Lebewesens, die Mitwirkung der Entstehung eines Seheindrucks ist dabei über viele verschiedene Areale des Kortex verteilt (Zeki 1992, S. 35).

Ein Großteil der Informationsaufnahme geschieht über die Augen (Guski 1996, S. 9), dabei ist jedoch „sehen, ohne zu verstehen noch keine Kenntnisnahme“ (Zeki 1992, S. 39). Es erfolgt eine mehrstufige Integration der Wahrnehmung, Wahrnehmen und Erkennen finden innerhalb der neuronalen Verarbeitung gleichzeitig statt. Bewusstsein gehört daher beim Menschen wesentlich zu einem funktionierenden Sehapparat (Zeki 1992, S. 41). Dies bedeutet auch: „jede Person ihre eigene individuelle bewusste Wirklichkeit hat“ (Libet 2005, S. 101). Die Einheit des visuellen Bildes ist dabei ein erstaunliches Phänomen, da sie auf einer neuronalen Repräsentation beruht, die über sehr viele beteiligte Hirnareale verteilt ist (Libet 2005, S. 204).

Der Wahrnehmungsbegriff ist eng verbunden mit den Vorgängen bei Lernprozessen. Jeder Mensch muss zunächst einen gewissen Vorrat an visuellen (und anderen sinnlich wahrnehmbaren) Zeichen erlernen und sie deuten können, um sich in seiner Lebenswelt zu behaupten (Guski 1996, S. 9). Bei der Vermittlung dieses Zeichenrepertoires spielen kulturelle Institutionen eine Hauptrolle.

Lernvorgänge selbst laufen dabei auf unterschiedliche Weise ab. Einige Prozesse erfordern die Nutzung des Bewusstseins und des Gedächtnisses, um erlernt werden zu können. Andere Vorgänge können wahrgenommen und erlernt werden, ohne ins Bewusstsein des Wahrnehmenden zu gelangen. Sogenannte implizite Lernvorgänge laufen ab, wenn jemand sich in einer Tätigkeit verbessert, ohne erläutern zu können, mit welchen Techniken (Wiederholen, Assoziieren, Üben etc.) er diese Verbesserungen erreicht hat.

Hierbei werden wohl Gedächtnisinhalte im Gehirn angelegt, diese beteiligen jedoch nicht die für Bewusstsein oder Gedächtnis zuständigen Hirnareale, sondern nutzen sensorische und motorische Bereiche, die bereits bei einfachen biologischen Entwicklungsformen vorliegen, vom Menschen jedoch ebenso genutzt werden (Kandel und Hawkins in Spektrum Verlag 1992, S. 116).

Explizites Lernen erfordert komplexere Hirnstrukturen und bedarf verschiedener Gedächtnisinhalte. Bekanntes wird in ähnlicher oder gleicher Umgebung oder Verbindung wiedererkannt. Hierbei müssen zum Erstwahrnehmen und Wiedererkennen Kurz- und Langzeitgedächtnisleistungen vollbracht werden. Der Situationskontext des Lernvorgangs bekommt hier einer außerordentlichen Bedeutung (dies., S. 121). Das Gedächtnis und sein Repertoire und damit die Lerngeschichte eines Menschen sind daher bedeutsam für das von einem Individuum Wahrgenommene. Die persönliche Wahrnehmung wird immer in einem vorhandenen vorgeprägten Kontext geleistet und ist daher niemals ohne Bezug oder wertfrei (Affordanz – Begriff nach Gibson zit. in: Guski 1996, S. 5).

Die Entwicklung von Interpretationsmustern ist als ein komplexer Lernprozess zu verstehen. Nur das kann registriert werden, wofür bereits Interpretationsmuster vorliegen. „Das Wahrgenommene ... konstruiert immanente Wirklichkeitsmuster..“ (Brenne 2004, S. 253). Ästhetische Wahrnehmung ist „die Wahrnehmung von komplexen Zusammenhängen, die man auch als ästhetisches Muster bezeichnen kann“ (ders., S. 255). Einzelheiten werden zugunsten von Zusammenhängen vernachlässigt, der summarische Eindruck zählt. Die ästhetische Wahrnehmung bildet den Ausgangspunkt für eine ästhetische Erfahrung, die gerichtete und ungerichtete Aufmerksamkeit verknüpft (ders. S. 258). Die ästhetische Erfahrung ist zentrales Element in der frühkindlichen Bildung (ders., S. 263).

Künstlerische Wahrnehmung wird immer von Menschen ausgeübt und kann daher als Subsumierung menschlicher Wahrnehmung mit den o.a. Eigengesetzlichkeiten aufgefasst werden. Künstler als Wahrnehmer haben Wahr-

nehmungsphänomene mit künstlerischen Mitteln untersucht (bspw. Künstler der Renaissance die Bildung von Perspektive oder Künstler des Impressionismus´ Fragen de Farbensehens oder der Formkonstanz). Deren Fragestellungen an Motive der bildenden Kunst decken sich z. T. mit denen von Naturwissenschaftlern, die grundlegende Phänomene des menschlichen Sehens erforscht haben. Zur Grundlage für unser menschliches (und künstlerisches) Sehen gehören etwa die Trennung von Figur und Grund auf der Basis von Konturen, Größenverhältnissen, Oberflächentexturen, Symmetrie und Orientierung zur Umgebung. Auch die Ergänzung von Fehlendem als Figurgänzung<sup>4</sup> spielt in Kunstwerken und ihrer Rezeptionsweise durch Betrachter häufig eine Rolle.

Ähnliche Ergänzungs- und Wahrnehmungsleistungen zieht ein Betrachter bei der Ergänzung von Linien zu Bekanntem oder dem Rückschluss auf räumliche Verhältnisse bei Überschneidung von Objekten. Auch Bewegungen sind bedeutsam bei der Objekterkennung, da der Mensch lernt, kontinuierliche Bewegungen als zu einem Objekt gehörig zu interpretieren und bei der Objekterkennung zu nutzen (Guski 1996, S. 135 ff.; Engel/König/Singer in Spektrum Akad. Verlag o.J., S. 42 ff.)

Künstlerische Methoden und bildnerische Ergebnisse implizieren daher immer eine Anzahl Wahrnehmungsphänomene, die Künstler bewusst oder unbewusst auch in der Produktion verwenden. Gombrich vermutete bereits, dass wir zeichnen was wir wissen (Rock 1985, S. 92), Rock verdeutlicht die Aussage, indem er argumentiert, „... dass wir bevorzugt das zeichnen, was wir wahrnehmen“ (ders., S. 92). Die Produktion aus dem bildnerischen Repertoire einer Person ist immer eine Produktion aus der Vorstellungswelt, aus dem Gedächtnis, auch wenn es sich um ein vornehmlich abbildendes Werk handelt. Aber auch diese Vorstellungsbilder unterliegen ständigen Anpas-

---

<sup>4</sup>dies verdeutlicht das Beispiel des sog. „Kanizsa – Dreiecks, einer Abbildung von drei Kreisformen, denen jeweils ein Kreisausschnitt fehlt und die konzentrisch um einen Mittelpunkt im 120° - Winkel mit dem fehlenden Kreissegment angeordnet sind (s. Abb. Nr. 26). Das Auge ergänzt die fehlenden Formen zu einer neuen, im Grunde nur negativ vorhandenen Dreiecksform, Zeki 1992 in Spektrum Akademie Verlag o. J., S. 40

sungen und müssen ggf. aufgefrischt werden, um einer bestimmten Aufgabe zu genügen. Alle diese Voraussetzung sind bei der Betrachtung der künstlerisch – praktischen Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zu berücksichtigen.

## **3.2 Reflexion der individuellen Wahrnehmung im künstlerischen Prozess**

### **3.2.1 Sammeln und Verarbeiten**

Die eigene Wahrnehmung im künstlerischen Prozess entfaltet ihre Wirkung nicht erst bei der Anfertigung der Zeichnungen nach dem Gedächtnis, sondern beginnt bereits bei dem Beschluss, Wahrzunehmendes für künstlerische Zwecke zu nutzen. Die Konzentration auf eine Fragestellung verändert das Bewusstsein für alles Umgebende, da dieses jetzt verstärkt unter dem Aspekt der Verwendbarkeit und Relevanz innerhalb eines bestimmten Gebietes wahrgenommen wird. Die innere Aufnahmebereitschaft wird verstärkt. Dies wirkt sich auf die Registrierung der Umgebung insofern aus, als etwa beiläufige visuelle Eindrücke und Kontakte in manchen Fällen intensiver im Gedächtnis bleiben, sich sozusagen ins Bewusstsein „einbrennen“, weil plötzlich ein neuer Fokus auf ihnen liegt.

Zum anderen werden Umgebungen und die darin agierenden Menschen intensiver beobachtet und die Beobachtungen aufmerksamer in das Gedächtnis übernommen, es erfolgt eine allgemeine Sensibilisierung für Sachverhalte, die das gestellte Thema berühren. Dies bedeutet, die eigene Wahrnehmung produziert intensiv neue Gedächtnisinhalte, da sie mit veränderter Aufmerksamkeit durchgeführt wird. Dabei können bewusst und unbewusst Wahrnehmungsbestandteile aufgenommen werden (Libet 2005, S. 89).

Diese Art des Sammelns von künstlerischem Ausgangsmaterial ist bereits für das künstlerische Ergebnis von Bedeutung, da das Wahrgenommene zunächst in einem veränderten Bewusstseinszustand gegenüber des nichtaufmerksamen Vorzustandes registriert wird. Die so gebildete Bewusstseins-ebene und der erinnerte Eindruck unterscheidet sich etwa erheblich von beispielsweise fotografisch gesammelten Eindrücken oder vor dem Objekt angefertigten Zeichnungen.

Die eigene Rolle als aktive Betrachterin spiegelt den aktiven Vorgang der Wahrnehmung wieder. Eine eigene Interaktion mit dem Beobachteten wird in der Regel vermieden, Gespräche werden nicht geführt. Sprache tritt als Interaktionselement in den Hintergrund, Gestik, Körpersprache, Mimik und Objekte in den Vordergrund der Wahrnehmung. Die Eigenheiten visueller Wahrnehmung spielen dabei für die verwertbare Registrierung eine entscheidende Rolle. Eine zehntel Sekunde etwa genügt, um eine geläufige biologische Bewegung, wie die eines anderen Menschen zu erkennen und zuzuordnen zu können (Guski 1996, S. 177). Mehrere Sekunden der Betrachtung eines Anderen erlauben bereits umfangreiche Zuordnungen zu Geschlecht, Alter, Attributen, Absichten und Stimmungen. Für die Bewusstwerdung des eigenen Tuns und damit für dessen Überführung in das Gedächtnis als Basis für die weitere Verarbeitung der Eindrücke genügt ein Andauern des Reizes von mehr als 0,5 sec (Libet 2005, S. 95).

Im Gehirn treffen die Wahrnehmungen aus der Umgebung nicht auf einen jungfräulichen Zustand. Bereits bei der Geburt sind Gedanken, Gefühle und Verhalten eines Menschen durch Gene, vorgeburtliches Lernen und Umgebungsreize determiniert. Spätere Gedanken, Gefühle und Verhalten bauen auf dieser Grundlage auf und werden durch die Lerngeschichte und die genetische Disposition mitbestimmt. Es kommt zu einer Anhäufung von Erfahrungen, moduliert durch genetische Faktoren (Strawson zit in: Libet 2005, S. 11).

Hierzu zählen auch visuelle Wahrnehmungen und ihre Erinnerung und Verarbeitung. Die für die kunstpraktische Arbeit gesammelten und genutzten

Eindrücke unterliegen ebenfalls diesen Prozessen. Die Wahrnehmungsspuren werden überlagert von immer neuen Sinneseindrücken. Dies kann zu einer Veränderung der erinnerten Inhalte, beispielsweise zu einer Fragmentierung, führen. Die Eindrücke prägen und formen quasi die innere Oberfläche des Sehenden und werden individuell interpretiert und verknüpft.

Diese innere Überlagerung findet ihre Entsprechung im künstlerischen Prozess. Auch hier kommt es in mehreren Stadien zu Überlagerungsprinzipien in der künstlerischen Technik, zum einen beim Zeichenprozess auf Transparenzpapier und der immer neuen Schichtung und Lagerung der zeichnerischen Ergebnisse, die wiederum immer neue Eindrücke aus überlagerten Zeichnungen verursachen (Siehe Abb. Nr. 2 bis Abb. Nr. 7). Zum anderen ergeben sich im Druckprozess vielfältige Überlagerungen der Bildinhalte durch beidseitigen und mehrfachen Druck und die entstehenden unterschiedlichen Durchdringungstiefen und Kontraste.

Die Wahrnehmungen selbst durchlaufen bis zu ihrer Verarbeitung in der Zeichnung ebenfalls verschiedene Ebenen des Gedächtnisses, sie müssen vom Kurzzeitgedächtnis durch Erinnerungsprozesse in das Langzeitgedächtnis überführt werden, um überhaupt für einen Weiterverarbeitungsprozess zur Verfügung zu stehen (Kandel und Hawkins 1992, S. 116). Die dann vorhandenen Vorstellungsbilder müssen ständig neu aufgefrischt werden, ansonsten unterliegen sie einer „Verblässung“ der Erinnerung (Kebeck 1994, S. 194). Dennoch funktioniert das Gedächtnis nicht einfach fotografisch, kulturelle Einflüsse prägen das Bildgedächtnis mit. Man kann davon sprechen, dass „... eine kanonische Standartansicht eines Gegenstandes ... in die Vorstellung aufgenommen (wird)“ (Guski 1996, S. 200). Die aktive und intensive Aufnahme und Registrierung von Wahrnehmungen der Umgebung unterliegt also bereits vielfältigen Umformungen und Rückkopplungen, bevor es zur eigentlichen künstlerisch – praktischen Umsetzung kommt.

### 3.2.2 Zeichnen und Drucken

Der nächste Schritt der Wahrnehmungsverarbeitung im künstlerischen Prozess, das Zeichnen von Eindrücken aus dem Gedächtnis, beinhaltet weitere Vorgänge der Selektion, der Fragmentierung und Umformung. Die Zeichnungen selbst werden dabei auf großem Format (ca. 1,20 m x 0,85 m) auf Transparentpapier mit Bleistift angelegt. Der Zeichenvorgang selbst bedingt mit dem Rekonstruieren des Gesehenen auch ein Klären der Erinnerung an die Situation und ihre Intentionen. Die Linearität der Technik des Zeichnens zwingt zum Vereinfachen und Selektieren im auf das Papier bringen, zur Entscheidung für eine bestimmte Grundform des Gesehenen. Diese herausgearbeitete Grundform beinhaltet den Gesamteindruck von Objekten quasi in konzentrierter Form.

Gleichzeitig wird das, was auf das Blatt gebracht wird, aus seinem ursprünglichen Zusammenhang heraus gelöst, eine erste kunstpraktische Fragmentierung geschieht. Die Situation wird durch ihre Konzentration und Zerlegung handelbar, benutzbar gemacht. Diese Wahrnehmungsfragmente sind ggf. bereits aus verschiedenen nacheinander erfolgten Eindrücken und auch unter Verarbeitung von früheren Erinnerungen entstanden. Situationen werden nicht einfach nur abgebildet oder rekonstruiert, sondern durch die Neukombination oder die Vereinzelnung auf dem Blatt schon umgeformt. Durch das Betrachten der entstandenen Zeichnungen auch in Schichten, die aufgrund des transparenten Zeichenuntergrundes gut zu sehen sind, entstehen völlig neue Eindrücke, die die Wahrnehmungskonzentrate zu Ausgangspunkten neuer Assoziationen werden lassen. Hier findet sich eine Entsprechung zur inneren Überlagerung von Eindrücken in der Zeit und in der Intensität der im Gedächtnis aufbewahrten visuellen Erinnerungen.

Die zeichnerische Arbeit im Stehen bedingt die Möglichkeit eines eigenen variablen Standpunktes zur Zeichnung auf Augenhöhe und bezieht die eigene Körpergröße als Bezugsform mit ein. Darüber hinaus spielt die eigene Beweglichkeit im Stehen und Gehen eine Rolle in der Entwicklung der Zeichnungen.

Die Menge und Auswahl der zum Druckeinsatz kommenden Zeichnungen variiert. Einige Zeichnungen bleiben länger im Druckprozess, als andere, einige Zeichnungen werden rasch aussortiert. Es bestehen ggf. Entsprechungen dazu, wie sehr eine Wahrnehmung, ein Fragment, eine Interaktion meine künstlerischen Vorstellungen beeinflusst. Die nicht mehr so oft oder gar nicht mehr zum Einsatz kommenden Zeichnungen verlieren in ähnlicher Weise an Präsenz, wie die „verblassenden“ Wahrnehmungen der Umwelt im Bewusstsein der Betrachterin.

### **3.2.3 Präsentation**

Die kunstpraktischen Ergebnisse der Arbeiten werden voraussichtlich erst nach Beendigung des theoretisch – wissenschaftlichen Teils der Arbeit im Oktober 2005 im Institut für Kunstpädagogik der Johann – Wolfgang – Goethe Universität Frankfurt präsentiert. Dies bedingt, dass die konkrete Form der Präsentation und ihre Bildwirkung hier noch nicht abschließend behandelt werden kann.

Von Bedeutung für die Gesamtwirkung wird vor allem die räumliche Anordnung der ausgewählten Arbeiten sowie die Bedingungen für die Beleuchtung sein. Die räumliche Anordnung bestimmt über die verschiedenen, dem Betrachter möglichen Perspektiven auf die Gesamtarbeit. Die Betrachtung der einzelnen Drucke in einer Zusammenschau bedeutet wiederum unterschiedliche Abfolgen und Wahrnehmungen sowie Assoziationszusammenhänge für die Besucher.

Die Beleuchtungssituation selbst ist von Wichtigkeit in Bezug auf die transparente Qualität der Arbeiten und das Zusammenwirken der einzelnen Druckschichten im Papier. Ob diese Eigenschaften optimal hervorgehoben werden können, lässt sich ebenfalls erst in der Aufbauphase der Präsentation beurteilen.

### 3.2.4 Der Arbeitsprozess und implementierte Wahrnehmungsprozesse

Die Betrachtung des Arbeitsprozesses im Hinblick auf Wahrnehmungsvorgänge und Fragmentierung hat gezeigt, dass innerhalb des Prozesses vom Beginn der mentalen Vorbereitung über die Fertigung von Zeichnungen bis hin zum Endergebnis des Druckes vielfältige Selektionen erfolgen. Die Wahrnehmungsfragmentierung läuft jedoch nicht nur im künstlerisch-praktischen Prozess ab, sondern ist bereits in biologischer und evolutionsgeschichtlicher Hinsicht als fragmentierender Vorgang angelegt. In Kapitel 3.1 wurde deutlich, dass der vermeintliche innere Gesamteindruck aus der Summe völlig verschiedener Sinnesreize, die auch in unterschiedlichen Hirnarealen verarbeitet werden, entsteht. Diese hirnorganische Fragmentierung repräsentiert bereits die erste Selektionsstufe der Wahrnehmung, das Gehirn erfährt überhaupt nur, was es zum Überleben benötigt<sup>5</sup> die Primärerfahrungen sind schon gefiltert (Singer in Spektrum Akademie Verlag 1992, S. 8).

Das Gehirn verarbeitet die wahrgenommenen Bestandteile zu persönlichen Symbolen und verinnerlicht so die wahrgenommene Außenwelt. Hierbei geschieht eine weitere individuelle Selektion der objektiv vorhandenen Außenwelt. Eine künstlerische Sichtweise selektiert dabei ggf. anders, als eine nichtkünstlerische. Das Zeichnen aus dem Gedächtnis und das Betonen und Neuschaffen von Formfragmenten im Druck ist also zunächst höchst individuell und für alle Außenstehenden eine Art „wahrnehmungstheoretisches Rätsel“ (Rock 1985, S. 93).

Dennoch können sich die künstlerischen Ergebnisse auf verschiedene Weise erschließen, wozu bei der Interpretation von Wahrnehmungen vorhandene Hypothesen und Begriffssysteme benutzt werden. Diese können sowohl im Laufe des Lebens, als auch der Menschheitsgeschichte gesammelt und aufgestellt worden sein (Singer in Spektrum Akademie Verlag 1992, S.8), was dazu führt, dass Bilder und hier vor allem Zeichnungen auch ohne Vorerfah-

---

<sup>5</sup> In einer naturfernen, stark technisch und kulturell geprägten Umwelt gehört dazu ggf. auch die Einordnung von künstlerischen Produkten.

rungen von Betrachtern erkannt und eingeordnet werden können (Rock 1985, S. 87).

Diese biologische, individuelle und evolutionsgeschichtliche Selektion ist immer Bestandteil der kunstpraktischen Selektion und damit der Fragmentierung der verarbeiteten Wahrnehmungen. Durch den kunstpraktischen Prozess in seinen verschiedenen Phasen (s. Kap. 2.1) wird in jeder Bearbeitungsstufe eine Konzentration und Intensivierung der Fragmente vollzogen und dabei eine den Menschen und Dingen innewohnende für mich künstlerisch bedeutsame Kraft herausgearbeitet. Die Arbeitsergebnisse sind quasi individuelle künstlerische Zeichen meiner persönlichen mehrfachen Selektion. Sie berücksichtigen sicher, wenn auch unbewusst, aufgrund meiner kulturellen Prägung auch das Repertoire und Formenverständnis von kulturell ähnlich geprägten Betrachtern. Dennoch können Irritationen und Rätselhaftes bleiben, da auch immer ein individueller Anteil, der nicht deutbar sein muss, vorhanden ist.

## **4. Elemente der künstlerisch – praktischen Arbeit im Kontext zeitgenössischer Kunst**

### **4.1 Körpersprache und Materialität**

Intuitionen und visuelle Inhalte können jenseits von zeichenhaften Codes besonders durch den Umgang mit stofflich stark präsenten Materialien verdeutlicht werden. Solche künstlerischen Konzepte werden sichtbar beispielsweise im Werk von A. Mik oder W. Kentridge.

Der holländische Videokünstler Aernout Mik (\*1962) tritt seit etwa Mitte der neunziger Jahre (des 20. Jhdts.) mit Videoarbeiten in Erscheinung, die spezifische Eigenheiten aufweisen. Die unter Mitwirkung von (Laien-) Schauspielern angefertigten Videos zeigen in einer Endlosschleife und prinzipiell ohne jeglichen Ton (Mik mündl. 2005) Situationen, in denen absurdes Verhalten von Menschen dominiert. Die Mitwirkenden entwickeln dabei in unterschiedlichen Szenerien (Warenhaus, Büro, Park, Küche, Lagerraum, Cafe...) teilweise heftige und intensive Aktivität, teilweise verharren sie in stoischer Position<sup>6</sup>. Immer bleibt das Geschehen unerklärlich, die Bemühungen der Beteiligten (herumlaufen, gespannt abwarten, Dinge zerstören, Bewegungen vollführen oder bewegungslos dasitzen, während die Umgebung sich verändert...) sind gleichermaßen intensiv wie schwer nachvollziehbar. Häufig ist eine große Anzahl Personen am Geschehen beteiligt oder es agieren ganze Gruppen mit- und gegeneinander, eine Handlung im erzählenden Sinne fehlt jedoch.

Die Aktivitäten, die nicht als Storyboard vorstrukturiert, sondern nur prinzipiell angewiesen werden (Mik mündl. 2005), werden von mehreren Kameras in bewegter oder fester Position aufgezeichnet. So entstehen unterschiedliche Blickwinkel ein und desselben Geschehens. Die unterschiedlichen Aufzeichnungen werden in der Präsentation auf unterschiedlichen Projektionswänden, die in räumlich definierter Position zueinander stehen, raumhoch, d.h.

---

<sup>6</sup> Bspw. „Middlemen“ 2001; „In Two Minds“, 2003; „Dispersion Room“, 2004;.

lebensgroß projiziert. Meist wird der Betrachter gezwungen, sich zwischen die Projektionsflächen zu begeben und durch Hinzufügung von Gegenständen eine realitätsnahe, panoramaartige Situation geschaffen (bspw. „Dispersion Room“, Mik, München 2004).

Nach einiger Zeit des Betrachtens der Aktivitäten der Menschen und ihres Umgangs mit der sie umgebenden Szenerie, in der man keine verbalen Erklärungen für das zu Sehende bekommt, entfaltet sich eine tranceartige Bildwirkung. Der Betrachter konzentriert sich mehr und mehr auf die Körpersprache der Beteiligten, um die Szene zu deuten. Die Körper werden Teil der sie umgebenden Räume, eine Art skulpturale Masse, die mit der Architektur zu einer neuen Kunstlandschaft verschmilzt. Der Betrachter wird in der Präsentation gezwungen, sich in diesen Körper – Materie – Raum mit zu integrieren und es entsteht ein Gefühl des Kontrollverlustes und der Absurdität und Irritation, das die Aufmerksamkeit in besonderer Weise auf in den Arbeiten erscheinende nebensächliche Dinge lenkt (Boogerd 2004, Parkett Nr. 70, S. 144). Häufig sind zerstörerische Momente enthalten, der Zerfall wird zum Dauerzustand, Mik hält Entropie für einen grundlegenden weltlichen Vorgang (Boogerd 2004, S. 143, Mik mündl. 2005).

Das Material der die Menschen umgebenden Räume wird ebenso wie andere, dem Geschehen hinzugefügte Substanzen (Erde, Styropor, Schaum, Papierfetzen, Flüssigkeiten, Luftströme...) in der Handlung zu einer Art Urmaterie, die eine eigenständige, nicht mehr mit Absichten verknüpfte Bedeutung bekommt. Die in den Filmen eingesetzten Stoffe verlieren teilweise ihre ursprüngliche Form (bspw. in „In Two Minds“ MiK 2003, „Territorium“ Mik 1999) und transportieren in ihrer Metamorphose die Befindlichkeiten der mit und in ihr agierenden Menschen.

Die tranceartige Stimmung und befremdliche Szenerie in Filmen von Mik erinnert an Filmmaterial der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, beispielsweise an Filme des französischen Regisseurs J. L. Godard. Obwohl direkte Bezugnahme durch Mik hier nicht belegt werden kann, ist die Kameraführung auf Augenhöhe des Zuschauers in Szenerien mit absurdem Verhalten der Prota-

gonisten, die von der Kameraführung nicht fokussiert werden, bereits in einigen Arbeiten Godards zu finden<sup>7</sup>. Die agierenden Körper sind dabei (neben der Sprache, dem geschriebenen Word oder dem Sound des Filmes, wie sie Godard einsetzt) für Mik wie für Godard Mittel für den Transport von Befindlichkeiten und Bezügen zum Betrachter. „Wenn man filmt, ist man dauernd in Bewegung, viel mehr als der Körper eines Arbeiters am Fließband oder einer Banksekretärin. Auch der Zuschauer ist in Bewegung. Beim Inszenieren. Beim Inszeniert werden,...“ (Godard 1992).

Die tableauartige Betrachtersituation in Miks Präsentationen, bei der der Betrachter auf gleicher Höhe mit der lebensgroßen Projektion konfrontiert wird, also quasi Teil der Aufführung wird, hat evtl. Vorläufer in der Fotografie mit Überblendtechnik, wie sie der Schweizer Beat Streuli (\*1957) oder der Ire James Coleman (\* 1941) benutzen, um ihre Aufnahmen von Menschen zu arrangieren. Die beiden Fotografen arbeiten jedoch unterschiedlich mit der Kombination von Texten und Ton zur Projektion. Eine Arbeit in gänzlicher Stille, also auch ohne das technische Geräusch der Projektion selbst, wie in Miks Arbeiten, erzeugt eine noch subtilere Konzentration auf die reine Gestik und Aktion sowie das Materiehafte und die Farbigkeit des Videomaterials.

Konzepte der intensiven Materialpräsenz und der Loslösung vom vereinbarten Sinnzusammenhang und Betonung der ursprünglichen Körperhaftigkeit der Materie sind Fragestellungen, die sich bevorzugt in den Bereichen Architektur oder Plastik stellen, aber auch mit graphischen Mitteln hinterfragt werden können.

---

<sup>7</sup> So können gewisse Parallelen zwischen dem Film „Weekend“ (Godard 1967) und einer aktuellen Produktion von Mik mit Szenen eines gestellten Busunfalls auf einer rumänischen Autobahn (Mik 2005, o.T.) gezogen werden. In beiden Arbeiten wird der Betrachter in ein unerklärliches Geschehen im Zusammenhang mit (offensichtlich gestellten) Verkehrsunfällen einbezogen. Die zu sehenden Personen reagieren jedoch nicht angemessen auf die Situation, stattdessen entgleitet die Szene in eine surreale Schau, an der Menschen und Tiere (i. d. Fall Schafherden) als agierende Körper mitwirken.

Einen Transport von Intuitionen des mittelbar oder unmittelbar körperlich aktiven Künstlers über die direkt wirkende Materie lässt sich auch im Werk des Südafrikaners W. Kentridge (\* 1955) feststellen. Seine animierten Filme basieren auf Folgen von Zeichnungen, die mit weicher Zeichenkohle auf Papier angelegt werden. Die aufeinander folgenden Szenen werden nicht durch aufeinander folgende einzelne Zeichnungen erzeugt, wie in einer klassischen Animation, sondern durch Abfotografieren und anschließendes Ausradieren der ersten Zeichnung mit Weiterbearbeiten der Szene auf demselben Blatt. Da die weiche Zeichenkohle niemals ganz getilgt werden kann, verbleiben Raderspuren ähnlich visuellen Nachbildern auf dem Blatt, die die zeitliche Abfolge der Szene und auch der Bildentwicklung zeigen (Bsp. siehe Abb. Nr. 29, Abb. Nr. 30). Gleichzeitig bleibt die starke Haptik des Kohlestaubs auf dem weichen Zeichenpapier präsent und zeigt die intensive gestische Arbeit mit dem Material.

Diese Vorgehensweise transportiert neben den rein erzählerischen Qualitäten der Filme einen skulpturalen, formenden Ansatz, der in Zusammenwirkung mit den ausradierten verundeutlichten Zeichnungsfragmenten Wahrnehmungsphänomene wie die Ergänzung von Figuren aus Fragmenten oder die Deutung von Teilen aus einem vorhandenen Zeichenrepertoire anspricht.

Die aufgezeigten Arbeiten verweisen damit u.a. auf die medialen Funktionen, die Materialität für visuelle Impulse innerhalb eines Kunstwerkes haben kann.

## **4.2 Dokumentarisches Zeichnen und sequenzielle Wahrnehmung**

Die Aufzeichnung von Wahrgenommenem aus der Umgebung kann auf sehr unterschiedliche Art und Weise erfolgen. Eine Möglichkeit besteht in der künstlerischen Dokumentation von Vorgängen. Ein Künstler, der sich mit dokumentarisch motiviertem Zeichnen auseinandersetzt, ist der Deutsche Alexander Roob.

Alexander Roob (\*1956) begann seine künstlerische Ausbildung ursprünglich als Maler an der Berliner Hochschule der Künste. Seit 1985 beschäftigt er sich jedoch innerhalb seines konzeptionellen Gesamtkunstwerkes „Codex Scarabäus“ (CS) vorwiegend mit zeichnerischen Projekten. Roob geht dabei so vor, dass er sich zeichnend innerhalb eines von ihm unabhängigen (Arbeits-) Prozesses aufhält und das ihn Umgebende mit Bleistift auf kleinen Papierformaten quasi dokumentarisch in vielen Einzelblättern festhält<sup>8</sup>. Die Ergebnisse sind Hunderte von Zeichnungen, die in rascher Folge entstehen und nach Ende des Zeichenprojektes geordnet und selektiert sowie in eine Abfolge gebracht werden.

Die Einzelblätter enthalten dabei nicht immer alle wahrnehmbaren Details der Umgebung, Roob wählt spontan und subjektiv Objekte des ihn umgebenden Raumes aus und übernimmt sie häufig in einer summarischen zeichenhaften Art ins Bild (Abb. Nr.27 und Abb. Nr. 28). Außerdem werden ganze Blattbereiche weiß gelassen und die gezeichneten Linien meist zu einer dynamischen Gesamtkomposition angeordnet (Museumsstiftung Post und Telekommunikation 2002, S. 4).

Durch das aktive Zeichnen vor Ort gibt sich Roob beim Zeichnen als Wahrnehmender zu erkennen. Der Wahrnehmungsvorgang geschieht für alle offensichtlich, das Zeichnen wird zum Akt der Kommunikation (ebd. S. 2). Die große Zahl von Einzelzeichnungen, die anschließend in eine Reihung gebracht wird, suggeriert eine zeitliche Abfolge, einen Prozess, der zwar ggf. von der wirklichen Abfolge abweicht, aber dennoch das Fortlaufende der Wahrnehmung betont.

Roob lässt einmal angebrachte Linien fasst ausnahmslos stehen und arbeitet auf kleinem Format, ohne sich intensiv mit Details zu beschäftigen. Die von Roob angefertigten Zeichnungen sind in der Regel sehr kleinformatig (meist

---

<sup>8</sup> Bspw. „Richter zeichnen: Alexander Roob zeichnet den Auszug des Stammheim-Zyklus von Gerhard Richter“ Roob 2001; „Post – ein CS-Protokoll“, Roob 2003.

DiN A 5 groß). Dies bedingt, verglichen mit einem großen bis überlebensgroßen Format einen anderen Umgang mit dem Raum, in den die gezeichneten Wahrnehmungen gestellt werden.

Die von Roob im Anschluss an das Zeichnen vorgenommene Reihung ausgewählter Arbeiten betont das Erzählerische der Sequenzen. Man assoziiert automatisch eine Abfolge, einen Prozess, eine Geschichte, die aus den aufgezeichneten Wahrnehmungsfragmenten einen der Reihung entsprechenden Zusammenhang bildet. Damit ergeben sich Parallelen zu filmischen Arbeiten, in denen eine Story u.a. durch aneinander reihen von Einzelbildern gebildet wird. Diesen narrative Effekt benutzt auch Kentridge, allerdings reiht er nicht Zeichnungen räumlich, sondern bildet durch zeitlich aufeinanderfolgende Zeichnungen auf dem selben Ort eine Narrativität aus.

### **4.3 Raumwirkungen und Raum – Zeit - Aspekte**

Neben den momentanen Einflüssen der Umgebung verweisen zeichnerische Arbeiten wie die Roobs und Kentridges außerdem auf die Bedeutung des Prozesses, auf den Zeitfaktor als gestaltendes Element. Kentridge betont, wie wichtig es sei, sich als Zeichner zu bewegen und nicht still zusetzen (Cameron 2001, S. 67), um seinen eigenen inneren und äußeren Blickwinkel auf eine Szene oder eine Idee zu entwickeln. Er vergleicht das Zeichnen verschiedener Stadien auf ein und dasselbe Blatt mit den verbleibenden Radier Spuren als „visible trace of the journey“ (Kentridge in Cameron 2001, S. 67). Das Abfilmen der verschiedenen Stadien der Zeichnung führt diese quasi wieder in einen Abfolgemodus zurück und findet seine Entsprechung in den aufeinanderfolgenden frames des Filmes.

Roob betont in seiner dokumentarischen Weise die „transitorische Qualität der einzelnen Wahrnehmungsmomente“ (Museum für Moderne Kunst Frankfurt/M. 2001, S. 11). Er versucht durch Vielzeichnen in einen Zustand der ungerichteten Aufmerksamkeit zu kommen und so eine unkontrollierte, d.h.

unbewusste Wirklichkeitserfahrung zu erreichen (ebd. S. 12)<sup>9</sup>. In einem Interview von 2001 spricht Roob von Zeichnungen als dem „Pulsschlag der Wahrnehmung“ (Bee 2001, S. 210) sowie der Konzentration auf Bewegungsabläufe durch Zeichnen in einer Art Trancezustand. Hier wird deutlich, wie sehr man in der Zeichnung unmittelbar auf körperliche Befindlichkeiten reagiert. Der Körper nimmt unabhängig vom Auge gleich einem Seismographen die Atmosphäre des umgebenden Raumes auf, die in die Zeichnungen unmittelbar und mittelbar einfließen.

Film als Medium zur schnellen Fixierung und Verdeutlichung von Prozessen benutzt neben Kentridge auch A. Mik. Die Aneinanderreihung von Szenen in seinen Filmen verweisen jedoch nicht auf die vordergründig zunächst zu erkennenden Sachverhalte, sondern auf unsichtbare Einflussgrößen, die das szenische Geschehen bestimmen, ohne unsere Betrachtererwartungen zu befriedigen. Er zeigt (wie Kentridge), dass Sichtbares und Unsichtbares (noch oder nicht mehr Sichtbares) untrennbar miteinander zu tun haben und dass das eine im anderen erkannt werden kann.

Film als Medium verbindet Bewegung im Raum und Fortschreiten in der Zeit. Überlagerung von Szenen oder Wahrnehmungsfragmenten und ihre Anordnung als Objekt, das die Bewegung des Betrachters erzwingt, haben damit auch immer ein dem Filmischen verwandtes Element. Ein filmähnliches Phänomen der Wahrnehmung entsteht für den Betrachter u. a. auch bei der Betrachtung von Fotoserien Beat Streulis. Häufig erschließen sich Bewegungen in Streulis Arbeiten durch eine Aneinanderreihung von Einzelbildern, die nicht wirklich kontinuierlich aufeinander folgten. Hier wird eine Illusion der Bewegung mit der Deutung von Körperhaltung und Gestik verbunden. Diese Illusion der Bewegung erinnert an ...“ die dreidimensionale Illusion im zweidimensionalen Bild“ (Kunsthalle Düsseldorf 1999, S. 13).

---

<sup>9</sup> Gemäß den Untersuchungen von Libet 2005 ist dies in neurobiologischer Hinsicht jedoch nur bedingt möglich.

Durch die Suggestion von Bewegung werden Vorstellungen angestoßen und Erwartungen des Betrachters an den Verlauf des Gesehenen in der Zeit befriedigt. Bewegung im Raum und zeitliche Vorstellungen sind damit untrennbar verbunden, sie sind quasi ...“unerlässliche Bedingung für die weitere Entwicklung des Denkens“... (Kunsthalle Düsseldorf 1999, S. 17). Streuli verbindet durch seine Kombination von Einzelaufnahmen, also zeitlichen Fragmenten, konzentrierte Augenblicke zu einem fortschreitenden Ereignis. So entsteht eine bildliche Auffassung von Dauer, die den Augenblick, das Wahrnehmungsfragment, aufwertet und verallgemeinert (Kunstmuseum Luzern 1993, o. S. ).

Streuli fängt sozusagen die Haltungen und Gesten der zufälligen Akteure ein und ordnet mit ihnen den Raum. Die sich verbinden Elemente verbinden verschiedene Orte miteinander (Stabs, J. in: Parkett 54, 1998/99 S. 119).

#### **4.4 Surreale Momente und freie Formen**

Die Nutzung von Zufallsformen in der bildenden Kunst ist als Methode vor allen Dingen eine Errungenschaft der Surrealisten. Künstler, wie Max Ernst (\* 1891, + 1976) erweiterten das Spektrum der Formfindung um Prinzipien wie Frottage, Grattage und Collage. Diese Techniken beinhalten eine Suche nach nicht bewusst bestimmten Ausdrucksträgern, die unmittelbar Befindlichkeiten des Inneren verdeutlichen.

Zufallsformen eröffnen den Zugang zu einer anderen Formensprache, die im Grunde gegenläufig zum kognitiv gesteuerten Linienhaften ist. Sie betont das Materielle, Körperliche und Affektive. Dieses Spannungsfeld zwischen intellektuellen und sensualistischen Elementen wird in der Kunst nach 1945 unter anderem von Künstlern wie Bruce Nauman (\* 1941 in Wayne, USA) thematisiert (Hamburger Kunsthalle 1998, S. 37). Die bereits von den Surrealisten im Europa der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg gestellten Fragen nach der Paradoxie zwischen visuell Wahrnehmbarem und physischen Erfahrung-

gen greift er in Rauminstallationen, plastischen Arbeiten, Videoinstallationen und performativen Konzepten auf.

Klare vermeintlich eindeutig belegte Dinge oder Formen werden so angeordnet, dass der Betrachter in eine Situation gebracht wird, die dem visuell Wahrnehmbaren widerspricht, die physische Erfahrung dagegen eine neue Erfahrung bringt, die das kognitiv Erfassbare konterkariert. Es entstehen surrealistische Raumkonzepte.

Zufallsformen können als Bestandteil eines Kunstwerkes suggestive Kräfte transportieren und stellvertretend für Ungeordnetes, ursprüngliche Dynamik und surreale Zustände stehen. Dies verdeutlicht auch die Rolle der aus der Ordnung gebrachten Materie in den Arbeiten von Aernout Mik. Durch solche Kombinationen entsteht eine Gegenläufigkeit von Verdeutlichung und Verunklärung, die bedeutsam für die innere Spannung einer Arbeit ist, denn auch das Nichtgeordnete, Unerwartete sagt etwas über die formenden Kräfte des Werks. Jede ordnende Form kann durch eine Gegenform, durch die sie in ihrer Beschränkung gezeigt, aber auch verdeutlicht wird, wachsen.

Nauman versucht, dieses Prinzip von Form und surrealer Gegen- oder Negativform in vielen seiner Arbeiten aufzugreifen. Die Präsenz und gleichzeitige Absenz des Körpers etwa wird in der Arbeit „Seven Wax Templets of the Left Half of My Body Spread over 12 Feet“ von 1967 (Abb. Nr. 32) deutlich.

Die von Nauman verwendeten von Körpern abgeleiteten Formen sind durch ihre Fragmentierung oder Bearbeitung entindividualisiert. Diese Entindividualisierung bedingt unter anderem ein surreales Moment, man meint deutlich, etwas zu erkennen, kann es aber dennoch nicht sinnvoll zuordnen. Diese Nutzung von Fragmenten, die gleichzeitig klar, aber unverständlich dargestellt sind, taucht schon in Graphik und Malerei der europäischen Surrealisten in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts auf.

Nauman untersucht Individualitätsmerkmale und ihren allgemeingültigen Kern unter anderem durch Videoarbeiten, die Bewegungen dokumentieren

oder durch die Auflistung von Körperhaltungen und Bewegungsmöglichkeiten (Kunsthalle Hamburg 1998, S. 42).

Im Zusammenhang mit dem Einsatz von nichtmenschlichen Formen für den Transport menschlicher Befindlichkeiten muss auch die französischstämmige, in den USA lebende Künstlerin Louise Bourgeois (\*1911) Erwähnung finden. Als äußerst produktive und vielseitige Künstlerin hat sie im Laufe ihres Lebens in sehr unterschiedlichen Techniken gearbeitet und eine Vielzahl von Künstlern verschiedener Kunstrichtungen beeinflusst.

Ihr heterogenes Werk setzt sich neben Zeichnungen und Malerei vor allem aus plastischen Arbeiten und Raumkonzepten zusammen. In ihren sehr persönlich geprägten Arbeiten lassen sich vielfältige Formfindungen für innere Spannungszustände finden, die Körpererfahrungen und – befindlichkeiten thematisieren, den Körper aber nicht oder nur entfremdet abbilden. Bedeutsam erscheinen in diesem Zusammenhang collageartige Zeichnungen und Malerei aus den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts (Abb. Nr. 33).

In der späteren Entwicklung ihrer Arbeit werden psychische Zustände vor allem in freie Formen umgesetzt, die stellvertretend für die innere Dynamik sind (Abb. Nr. 34). Diese freien Formen können auch Anordnungen von Zufallsformen oder Gebrauchsgegenständen oder die Konzeption ganzer lebensgroßer Räume sein. Die nichtmenschliche Form hat hier Stellvertretercharakter für emotionale Zustände (Storr et al. 2003, S. 52).

Der Rückgriff auf nicht menschliche Formen ermöglicht Bourgeois einen Ausdruck, der frei ist von der vielfältig besetzten Formensprache der menschlichen Figur. Andererseits sieht sie jedoch in der Nutzung von Körperfragmenten in ihren Arbeiten die Möglichkeit, menschliche Zustände genau und emotional zu bezeichnen, da Körperteile immer auch eine extreme formale Direktheit behalten (von Drathen 1993, S. 3). Die Fragmentierung der wahrgenommenen Welt wird im künstlerischen Abbild wieder aufgehoben, die Elemente vereint.

Bourgeois vereinigt in ihren Arbeiten also die Nutzung von freien Formen und diversen Materialkonzepten mit der Verwendung von Körperfragmenten (Abb. Nr. 35 und Abb. Nr. 36). Sie entwickelt neue plastische Konzepte und betont, dass zum Körper immer der Raum gehöre (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris 1995, S. 11). Insofern kann sie als Pionierin in der Verbindung von Fragmenten der Körperlichkeit mit Skulpturalem und Raumkonzepten gesehen werden.

Die freie Form als nichtmenschliche Form, aber auch als vom Körper abgeleitete Form eröffnet insofern vielfältige Spielräume für die Darstellung emotionaler Zustände, die nicht symbolisch in eine künstlerische Arbeit eingebunden werden, sondern einen formalen Eigenwert erhalten sollen.

#### **4.5 Fragmente als Zeichen und die Entwicklung visueller Codes**

Der Umgang mit Gesten und Objekten als Bedeutungsträger und ihre Umformung zum Zeichen, das als Code gebraucht wird, untersucht u.a. der deutsche Künstler Manfred Stumpf (\* 1957). Er konzentriert sich in seiner Arbeit auf eine Auswahl christlicher Symboliken und testet deren Verwendung in eigenen künstlerischen Konzepten der Gegenwart. Die von ihm verwendeten symbolischen Abbildungen von Dingen und Figuren beziehen sich auf christliche Deutungslehren und diesen vorausgehenden vorchristlichen Sinnbildern. Diese Ikonen im Sinne von allgemeingültigen Sinnbildern mit Funktionen und Botschaften versucht Stumpf in einen neuzeitlichen Bedeutungsrahmen zu überführen.

An seiner Nutzung von codierten Bildern eines durch die christliche Religion geprägten Bildrepertoires lässt sich die Entwicklung eines Fragmentes zum Zeichen verdeutlichen. Die von Stumpf verwendeten Bildbestandteile (etwa der Palmzweig, der Reiter, der Esel, das Stadttor, Abb. Nr. 31) sind alle in ihrer Bedeutung durch christliche (aber auch nicht christliche) Inhalte belegt.

Die Bedeutungsinhalte bestehen über sehr lange Zeiträume und sind für entsprechend kulturell vorgeprägte Betrachter deutbar. Dabei spielt jedoch die historische Einordnung der Betrachtung eine grundsätzliche Rolle.

Die Deutung der von Stumpf aufgegriffenen christlichen Symbolbilder und ihr Gebrauch zur Andacht oder im Rahmen von religiösen Ritualhandlungen wich etwa im Mittelalter mit Sicherheit von ihrem heutigen Gebrauch ab. In einem mittelalterlichen Deutungsverständnis waren die meisten im Alltag wahrgenommenen Dinge automatisch verknüpft mit einer nicht sichtbaren übergeordneten göttlichen Wirklichkeit, als deren Stellvertreter sie aufgefasst wurden (MMK 1996, S. 78).

Diese Deutungen wurden zusammen mit dem ikonischen Zeichensystem verallgemeinert und tradiert. So entwickelte sich in der christlich – abendländischen Bildtradition (aber auch in Kulturkreisen mit anderer religiöser Prägung) ein Repertoire von stabilen, identisch wiederkehrenden Figuren, die additiv kombiniert werden können. Sie ergeben ein System von Einzelzeichen mit klarer Bedeutung. Stumpf nutzt dieses System eines „historisch schon untergegangenen Codes“ (MMK 1996, S. 74) und setzt es graphisch um zur Schaffung von neuzeitlichen Andachtsbildern. Diese Ikonen der Neuzeit werden dabei von den Betrachtern ganz unterschiedlich aufgefasst je nach ihrer persönlichen kulturellen und religiösen Vorprägung.

Dies verdeutlicht zum einen die Wichtigkeit des Betrachterrepertoires bei der Rezeption von zeichenhaften Bildern, zum anderen die allmähliche Entwicklung eines Bildsymbols von der rein beschreibenden Darstellung zum Stellvertreter für (psychische) Zustände. Auch populäre neuzeitliche Zeichensysteme weisen diese Entwicklungsprinzipien auf und knüpfen an einfache Figuren an, die als Reizauslöser fungieren <sup>10</sup> (etwa moderne Ikonen als Stellvertreter in Computersoftwareanwendungen oder ikonische Hinweise im öffentlichen Raum wie Fluchtwegkennzeichnungen).

---

<sup>10</sup> Vielfache Beispiele und Untersuchungen in Scollon und Scollon 2003.

Die menschlichen Wahrnehmungseigenschaften ermöglichen dabei einerseits die Trennung von Wahrgenommenem und seinem Zeichengehalt, andererseits kann es auch zur Verwechslung von Wahrnehmung und Zeichen kommen. Wird der psychische Sinn zum dominierenden Faktor, kann jedes Objekt und jede Geste zum Zeichen mit dahinterliegendem Bedeutungsinhalt werden. Die psychische Bedürftigkeit erfordert somit die Schaffung von visuellen Codes. Stumpf untersucht in seinen Arbeiten neben dem religiös-historischen Kontext vor allem auch die psychischen allgemein gültigen Inhalte der verwendeten Zeichen, die Transformation von Individuellem in Allgemeingültiges, in die „Biographie der Menschheit“ (MMK 1996, S. 84).

Es wird deutlich, dass sich psychische Bedürftigkeiten in Urbildern und Archetypen artikulieren, deren gemeinsame Basis u.a. in der menschlichen Wahrnehmung und Informationsverarbeitung zu suchen ist. Alltägliche Dinge, Gesten und Körperfragmente beinhalten häufig Zeichenhaftes, das durch künstlerische Methoden verdeutlicht werden kann. Die angewandten Verfahren der Verwandlung vom Wahrnehmungsfragment zum Zeichen können sehr unterschiedlich sein. Stumpf betont dabei die Rolle der Linie als ...“ ein bedeutendes Element unserer nicht verbalen Sprache „... (MMK 1996, S. 86). Sie ermöglicht, dass ein Zeichen sich nicht mehr auf die tatsächliche Wahrnehmung bezieht, sondern einen Stellvertreter produziert. Sie hat damit strukturelle Bedeutung, sie schneidet eine Form als Gegenstand heraus und weist ihn einer neuen Bedeutung zu. Eine Linie zeichnen ist damit auch eine definitorische Ordnungshandlung (MMK 1996, S. 85).

Der linienhafte Bestandteil einer künstlerischen Arbeit steht damit immer in gewissem Gegensatz zum nichtlinienhaften, materialbetonten räumlichen Teil. Er betont den zeichenhaften Charakter von Gesehenem, während die Materialität einer Arbeit eher vom Zeichenhaften ablenkt und zur ...“Verwechslung von Wahrnehmung und Zeichen“ ... (MMK 1996, S. 75) führen kann. Daher ist auch die Konzentration Manfred Stumpfs auf künstlerische Mittel, die eine starke Stilisierung erfordern (Tuschezeichnen mit dem Rapidographen, Computerzeichnungen mit verschiedenen Druckermodellen), als Bemühung um das Zeichenhafte im Visuellen zu sehen.

## 5. **Schlußbetrachtung**

Die im Rahmen der Magisterarbeit entstandenen kunstpraktischen Arbeiten sind das Ergebnis einer intensiven inhaltlichen und methodischen Auseinandersetzung. Dabei verschränken sich die angewandten und entwickelten Techniken mit der konzeptionellen Entwicklung.

Die verschiedenen Ausgangspunkte der Arbeit, insbesondere die Beschäftigung mit Gestik und Körpersprache und Körperaktion in vorausgegangenen praktischen Arbeitsphasen und die Auseinandersetzung mit Wahrnehmungsfragen im Rahmen des Studienfaches führten zu einer Konzentration auf menschliche Interaktionen und figürliche Fragestellungen.

Die in der Arbeitsphase weiterentwickelte druckgraphische Methode, die auf Zeichnungen basiert, entspricht in gewisser Weise den Phänomenen menschlicher Wahrnehmung (Selektion, Fragmentierung, Assoziative Leistungen und visuelles Erkennen) und repräsentiert und verdeutlicht diese.

Darüber hinaus entsteht durch das großformatige Arbeiten und die materiellen Eigenheiten der Drucktechnik neue Möglichkeiten der Vereinfachung, Konzentration und Materialpräsenz, die eine Zeichnung alleine so nicht bietet. Durch die methodisch erarbeiteten Linien- und Formqualitäten werden in verschiedener Hinsicht neue Bildinhalte eröffnet. Zum einen wird der zeichenhafte Charakter der Elemente durch Entindividualisierung, Vereinfachung und Wiederholung verstärkt. Dadurch entwickeln sich neue narrative Momente.

Zum anderen wird durch die Multiperspektivität und räumlich – dynamische Wirkung der Arbeiten ein Bezug zum Umgebungsraum und zu variierenden Betrachterpositionen hergestellt. Damit besteht eine Verbindung zwischen Bewegung als Bezugskonzept innerhalb der Einzelblätter und zwischen Betrachter und Werk. Die Rolle von zeitlicher und örtlicher Überlagerung von Wahrnehmungsfragmenten gewann während des Arbeitsprozesses immer

stärker an Bedeutung. Damit in Zusammenhang steht die Bezugnahme auf Konzepte der zeitgenössischen Kunst, die sich bewegter Bilder bedienen, wie z. B. Film und Video, Animation und Überblendtechniken. Hier wird die zeitliche Abfolge der Bilder, die im persönlichen Wahrnehmungsspeicher quasi abgelagert wird, zum Bestandteil des Wahrnehmungsprozesses.

Ein weiterer Kontext, den die kunstpraktische Arbeit vertieft, ist die Beschäftigung mit Körperarbeit und Materialität. Die bereits in der Vergangenheit durchgeführten Arbeiten mit Körperdrucken, Abroll- und Abformversuchen zeigte die Bedeutung des Materials an sich für den Ausdruck von nicht zeichenhaftem, sondern impulshaftem Ausdruck, für den in der Entwicklung der großformatigen und unmittelbaren Drucktechnik ein Weg der graphischen Umsetzung gefunden wurde.

Die Präsentation der Arbeiten im Raum und die damit verbundenen Möglichkeiten der Wahrnehmung können aus organisatorischen Gründen erst nach Fertigstellung der schriftlichen Ausarbeitung erprobt werden. Hier eröffnen sich ggf. weitere Perspektiven für die Entwicklung von Raumkonzepten und großformatigen zeichenhaften Arbeiten. Auch eine Weiterentwicklung von Material betonenden Arbeiten, die plastische oder dreidimensionale Versuche beinhalten, wäre denkbar.

Die Fragmente der eigenen Wahrnehmung werden als collagehafte Arbeit umgesetzt. Die im Gedächtnis zeitlich gestaffelten Wahrnehmungsfragmente wurden zu Fragmenten der kunstpraktischen Arbeit und über diese zu einer neuen Synthese der individuellen Fragestellungen. Der Prozess der Wahrnehmungsverarbeitung entwickelt sich dabei zum Weg der Umformung der selektiven individuellen Wahrnehmung innerhalb der graphischen Umformung. Dies kann stellvertretend für die eigene Konzentration auf elementare Erinnerungsfragmente und der Herausarbeitung zeichenhafter Ergebnisse einer persönlichen Weltsicht stehen.

Die weitere Entwicklung der gewonnenen Ergebnisse intendiert neue Fragen und neue künstlerische Konzepte. Das über die Zeit Wahrgenommene wird

neu geordnet und geformt und verdeutlicht die verarbeiteten Fragmente vor dem Hintergrund des eigenen spannungsvollen Bewusstseins, Wahrnehmung und persönliches Repertoire ergeben eine neue Form. Dies zeigt sich in der Betrachtung von Einzelblättern, aber voraussichtlich noch deutlicher in der Installation der Arbeiten als räumliche Präsentation.

## 6. Literaturverzeichnis

- Adriani, Götz 1999: Bruce Nauman, Ostfildern – Ruit 1999.
- Alkon, Daniel L. 1992: Gedächtnisspuren in Nervensystemen und künstliche neuronale Netze. In: Spektrum Akademie Verlag 1992, S. 84 – 93.
- Amano, Taro 1998/99: „Charakter“ als Zeichen und Eigenart. In: Parkett 54, 1998/99, S. 140 – 144.
- Bauer, Joachim 2002: Das Gedächtnis des Körpers, Frankfurt/M. 2002.
- Boogerd, Dominic van den 2004: Aernout Miks „In Two Minds“, Parkett 70, 2004, S. 141 – 144.
- Brenne, Andreas 2004: Ressource Kunst, Künstlerische Feldforschung in der Primarstufe. Münster 2004.
- Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea 2004: William Kentridge, Mailand 2004.
- Crick, Francis und Christof Koch 1992: Das Problem des Bewusstseins. In: Spektrum Akademie Verlag o. J. S. 162 – 170; Spektrum der Wissenschaft 11/1992.
- Damasio Antonio R. und Hanna Damasio 1992: Sprache und Gehirn. In: Spektrum Akademie Verlag o. J. S. 58 - 66; Spektrum der Wissenschaft 11/1992.
- Danto, Arthur C. 1998/99: Beat Streulis Gesamtkunstwerk. In: Parkett 54, 1998/99, S. 130 – 133.
- Delius, Juan D. 1992 Komplexe Wahrnehmungsleistungen bei Tauben – Erstaunliches beim Unterscheiden flächiger Muster oder komplexer Bilder. In: Spektrum Akademie Verlag 1992, S. 106 – 118.
- Drathen, Doris von 1993: Louise Bourgeois. In: Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München/Bonn 1993.
- Engel, Andrea K., Peter König und Wolf Singer 1993: Bildung repräsentationaler Zustände im Gehirn. In: Spektrum Akademie Verlag o. J., S. 42 – 47; Spektrum der Wissenschaft 9/1993.
- Godard, Jean-Luc 1992: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, Frankfurt<sup>14</sup> 1992.
- Goldman – Rakic, Patricia S. 1992: Das Arbeitsgedächtnis. In: Spektrum Akademie Verlag o. J., S. 68 – 76; Spektrum der Wissenschaft 11/1992.
- Guski, Rainer 1996: Wahrnehmen: ein Lehrbuch, Köln 1996.
- Hamburger Kunsthalle 1998: Bruce Nauman – Versuchsanordnungen, Werke 1965 – 1994, Hamburg 1994.
- Hartmann, Frank und Erwin K. Bauer 2002: Bildersprache, Otto Neurath – Visualisierungen, Wien 2002.
- Hauffen, Michael 1999: James Coleman „Lapsus Exposure“. In: Kunstforum International 148, 1999, S. 367 – 368.
- <http://www.kunstmarkt.com>
- <http://www.art:21.com>
- <http://www.zkm.de>
- <http://www.artfacts.net/>
- [http://www.the-artists.org/ArtistView.](http://www.the-artists.org/ArtistView)
- <http://www.dia-artfoundation.com>

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/cinema/coleman>

[http://www.secession.at/art/1997\\_coleman](http://www.secession.at/art/1997_coleman).

<http://www.kunsttexte.de/JamesColeman>

Kämpf – Jansen, Helga 2002: Ästhetische Forschung, Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Köln<sup>3</sup> 2002.

Kandel, Eric R. und Robert D. Hawkins 1992: Molekulare Grundlagen des Lernens. In: Spektrum Akademie Verlag o. J., S. 114 – 124; Spektrum der Wissenschaft 11/1992.

Kebeck, Günther 1994: Wahrnehmung: Theorien, Methoden und Forschungsergebnisse der Wahrnehmungspsychologie, Weinheim und München 1994.

Keller, Eva 2004: Louise Bourgeois, Emotions Abstracted, Werke/Works 1941 – 2000, Zürich 2004.

Kentridge, Wiliam 2005: Auszüge aus der Mitschrift einer Vortragsveranstaltung am 10.4. und 11.4. 2005 im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt/M.

Kerner, Günter und Rolf Duroy 1998: Bildsprache 1, München<sup>10</sup> 1998.

Koschatzky, Walter 1999: Die Kunst der Graphik, München<sup>13</sup> 1999.

Koschatzky, Walter 1999: Die Kunst der Zeichnung, München<sup>9</sup> 1999.

Kunstforum International 2000: Manfred Stumpf: Neurogeld. In: Kunstforum International 149, 2000, S. 186 – 187.

Kunsthalle Düsseldorf 1999: Beat Streuli – City, Ostfildern – Ruit 1999.

Kunsthalle Wien 2000: Samuel Beckett – Bruce Nauman, Wien 2000.

Kunstmuseum Luzern 1993: Beat Streuli – Projektionen und Photographien NYC, Luzern 1993.

Libet, Benjamin 2005: Mind Time - Wie das Gehirn Bewusstsein produziert, Frankfurt 2005.

Mik, Aernout 2000: „Primal Gestures, Minore Roles“, Rotterdam 2000.

Mik, Aenout 2004: „Dispersions“, Haus der Kunst – München 2004.

Mik, Aernout 2005: Auszüge aus der Mitschrift einer Vortragsveranstaltung am 7.6.2005 im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt/M.

MMK Frankfurt/Amann, Jean-Christoph 1996: Skizzenbuch der Ikone „Einzug in Jerusalem“, Ostfildern – Ruit 1996.

Morgan, Robert C. 2002: Bruce Nauman, Baltimore and London 2002.

Musée d'Art Moderne Paris 1995 : Louise Bourgeois – Der Ort des Gedächtnisses, Paris 1995.

Museum für Moderne Kunst 1996: Skizzenbuch der Ikone „Einzug in Jerusalem“, Ostfildern – Ruit 1996.

Museum für Moderne Kunst Frankfurt/M. 2001: Richter zeichnen: Alexander Roob zeichnet den Auszug des Stammheim – Zyklus von Gerhard Richter, Frankfurt 2001.

Museum of Contemporary Art Chicago 2001: William Kentridge, Chicago/New York 2001.

Museumsstiftung Post und Telekommunikation 2002: Alexander Roob „Post – ein CS – Protokoll“, Frankfurt 2002.

Rock, Irvin 1985: Wahrnehmung: Vom visuellen Reiz zum Sehen und Erkennen Heidelberg 1985.

Schacht, Michael und Georg Peez 2001: „Wir sind haptisch, emotional und visuell anschaulich orientierte Menschen.“ Interview mit Dr. Klaus Mainzer. In: BDK – Mitteilungen 1/2001S. 6 – 8.

- Schmalkofer, Claudia 2003: Ornament ist kein Verbrechen, BDK – Mitteilungen 1/2003, S. 23 – 27.
- Schumacher, Ralf 2004: Das Gehirn und seine Welt – Wahrnehmung und Erkennen als Konstruktionsprozesse. Redemanuskript der gleichnamigen Sendung des SWR 2, Karlsruhe 2004.
- Scollon, Ron und Suzie Wong Scollon 2003: Discourses in Place – Language in the Material World. London, New York 2003.
- Silverthorne, Jeanne 1986: Leben und Sterben. In: Parkett 10, 1986, S. 25 –31.
- Smith, Trevor 1998/99: Arkadische Alltagsmomente. In: Parkett 54, 1998/99, S. 140 – 153.
- Spektrum Akademie Verlag 1992: Gehirn und Kognition, Heidelberg, Berlin, New York 1992.
- Spektrum Akademie Verlag o. J.: Gehirn und Bewusstsein, Heidelberg, Berlin, New York o. J.
- Stals, José Lebrero 1998/99: Kartographie des Anonymen. In: Parkett 54, 198/99, S. 117 – 119.
- Storr, Robert 1986: Nowhere Man. In: Parkett 10, 1986, S. 80 – 90.
- Storr, Robert et al. 2003: Louise Bourgeois, New York 2003.
- Walker Art Center 1994: Bruce Nauman, Minneapolis 1994.
- Walker Art Center 1995: Beiheft zum Katalog der Ausstellung „Bruce Nauman“ in der amerikanischen Ausgabe, Zürich 1995.
- Wappler, Friederike 1994: Bruce Nauman. In: Künstler – Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München/Bonn 1994.
- Zeki, Semir M. 1992: Das geistige Abbild der Welt. In: Spektrum Akademie Verlag o. J. S. 32 – 41; Spektrum der Wissenschaft 11/1992.

## 7. **Abbildungsverzeichnis**

### **(Abbildungen im separaten Abbildungsband)**

Abbildung 1: Einzelzeichnung auf Transparentpapier

Abbildung 2: Mehrere Zeichnungen überlagert

Abbildung 3: Mehrere Zeichnungen überlager

Abbildung 4: Mehrere Zeichnungen überlagert

Abbildung 5: Mehrere Zeichnungen überlager

Abbildung 6: Mehrere Zeichnungen überlagert

Abbildung 7: Mehrere Zeichnungen überlager

Abbildung 8: Druckprozess am Boden

Abbildung 9: Druckprozess mittels Folie als Druckstock

Abbildung 10: Druckprozess mit Zeichnung als Druckvorlage

Abbildung 11: Druckprozess mit rot eingefärbter Druckfolie

Abbildung 12: Fortschreitender Druckprozess nach mehreren Durchgängen

Abbildung 13: Überlagerungsversuch mit überklebten Drucken

Abbildung 14: Druckphase schwarz

Abbildung 15: Druck mit zwei Farben

Abbildung 16: Druckprozess am Boden

Abbildung 17: Druck Schwarz und Blauschwarz

Abbildung 18: Druck Schwarz und Blauschwarz

Abbildung 19: Druck Oxidrot

Abbildung 20: Druck Oxidrot Vollansicht

Abbildung 21: Testhängung

Abbildung 22: Testhängung

Abbildung 23: Testhängung

Abbildung 24: Testhängung

Abbildung 25: Testhängung

Abbildung 26: sog. Kanisza - Dreieck nach Zeki 1992,  
ein imaginäres Gebilde, dessen nur teilweise vorhandene  
Konturen ein normal funktionierender visueller Cortex selbsttätig  
ergänzt.

Abbildung 27: Alexander Roob, Auszug des Richterzyklus

Abbildung 28: Alexander Roob, Serie Post

Abbildung 29: William Kentridge, vielfaches Zeichnen auf einem Blatt  
und Belassen der Radierspuren und verbleibender Fragmente  
als Bestandteil der jeweiligen Phase der Zeichnung

Abbildung 30: William Kentridge, weiteres Beispiel für Nutzung des  
Vorausgegangenen Prozesses im aktuellen Bild

Abbildung 31: Manfred Stumpf, Variante der Ikone Contempler mit  
zeichenhaften Bildelementen

Abbildung 32: Entwurfsskizze Bruce Naumans zur Arbeit "seven  
waxtemplets of the left half of my body spread over 12 Feet" 1967

Abbildung 33: Louise Bourgeois, One Way "Traffic " 1946

Abbildung 34: Untitled 1950

Abbildung 35: Feet (Socks) 1999

Abbildung 36: Three Horizontals 1998

## Lebenslauf

- 17.12.1963 Geboren in Frankfurt – Höchst
- 9/1970 – 6/1974 Besuch der Grundschule in Bad Soden –  
Neuenhain
- 8/1974 – 6/1983 Besuch des Gymnasialzweiges der  
St. Angela – Schule, Königstein/Ts.  
Abschluss: Abitur
- 9/1983 – 9/1989 Studium der Agrarwissenschaften an der Justus –  
Liebig – Universität Gießen mit der Fachrichtung  
Umweltsicherung und Entwicklung ländlicher Räume  
Abschluss: Dipl. Ing. agr. Umweltsicherung
- 11/1989 – 10/1997 Tätigkeit als Landschaftsplanerin für verschiedene  
Ingenieur- und Planungsbüros in Hessen, Rhein-  
land, Pfalz und Sachsen
- seit 10/1997 Freiberuflich tätig als Landschaftsplanerin
- seit 10/1998 Studium der Kunstpädagogik an der J.W. Goethe –  
Universität, Frankfurt

## Erklärung:

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und keine anderen, als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

---

Andrea Malkmus