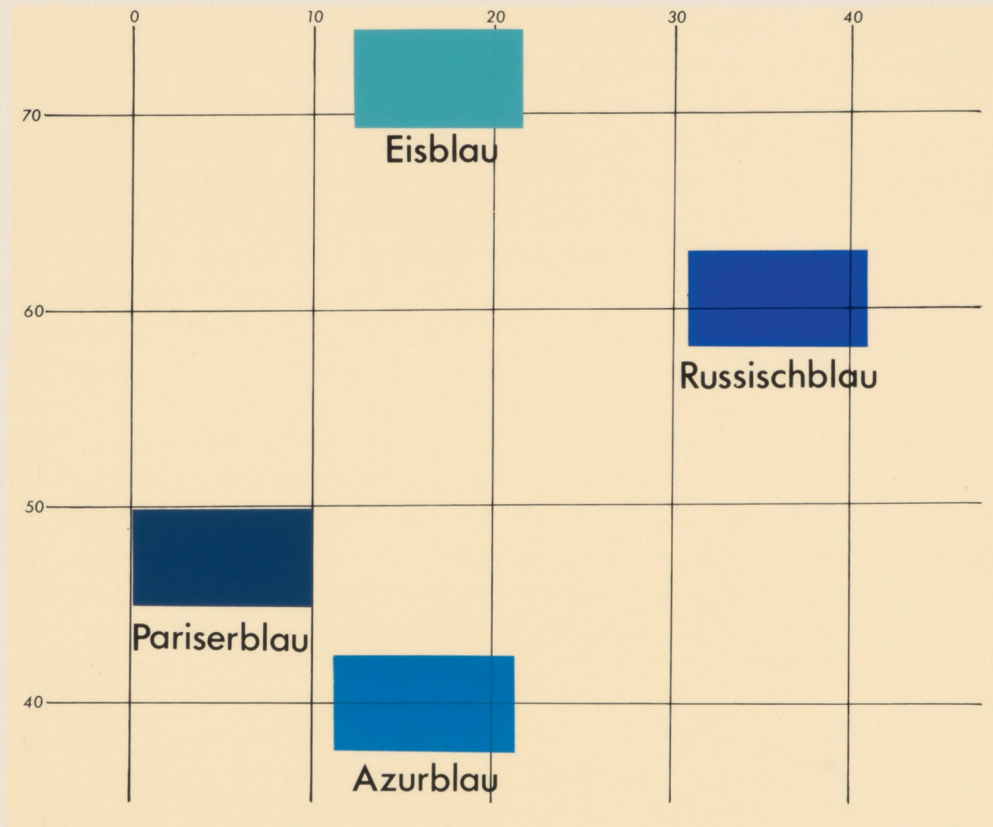




**BERLINISCHE
GALERIE
MUSEUM FÜR
MODERNE KUNST**



FARBENGEOGRAPHIE Nr.1 - 1969

Lokalisierung von Blauwerten

SYMPOSIUMSDOKUMENTATION

NO PROOF OF EVIDENCE

**Kritische Aneignungen grafischer
Visualisierungsstrategien in der Kunst**

NO PROOF OF EVIDENCE

Kritische Aneignungen grafischer
Visualisierungsstrategien in der Kunst

DOKUMENTATION ZUM SYMPOSIUM
IN DER BERLINISCHEN GALERIE
AM 07.06.2013

INHALT

1. Einführung	4
ANNE BITTERWOLF, CLEMENS KLÖCKNER, CHRISTINA KORZEN, ISABELLE LINDERMANN	
2. „The greatest point of art consists in the introduction of suitable <i>abstractions</i> “	5
Grafische Praxis in Kunst und Wissenschaft	
DR. BENJAMIN MEYER-KRAHMER	
3. Diagrammatik und Evidenz	11
Mark Lombardi (1951–2000)	
DR. ANGELA LAMMERT	
4. Aus einer diagrammatischen Praxis: KP Brehmer	19
DOREEN MENDE	
5. Philosophische Diagrammatik	27
MARCUS STEINWEG	
Biografien der Autoren	31
Impressum	32

EINFÜHRUNG

ANNE BITTERWOLF, CLEMENS KLÖCKNER, CHRISTINA KORZEN, ISABELLE LINDERMANN

Seit einigen Jahren ist eine verstärkte Annäherung von bildender Kunst und empirischen Wissenschaften zu beobachten. Diese äußert sich sowohl in der unter dem Schlagwort „Artistic Research“ zusammengefassten Entwicklung künstlerischer Praxis als auch in einem vermehrten Interesse der Kunst- und Bildwissenschaften an Schnittstellen zu unterschiedlichsten Disziplinen. Ein Aspekt dieser Tendenz ist die Auseinandersetzung mit grafischen Schaubildern in der Kunst, die ursprünglich aus einem natur-, sozial- oder wirtschaftswissenschaftlichen Kontext stammen. Auch Karten zur Veranschaulichung geografischer, historischer oder politischer Zustände und Entwicklungen stehen vermehrt im Fokus der Aufmerksamkeit von KünstlerInnen wie auch KunstwissenschaftlerInnen.

Vor diesem Hintergrund erlangen die bislang selten gezeigten druckgrafischen Arbeiten KP Brehmers (1938–1997), die sich in der Sammlung der Berlinischen Galerie befinden, eine neue Aktualität. Im Rahmen des Volontärsprojekts 2013 wurde diesen nicht nur ein Raum im Sammlungsrundgang des Hauses gewidmet, sondern durch das Symposium *NO PROOF OF EVIDENCE. Kritische Aneignungen grafischer Visualisierungsstrategien in der Kunst*, das am 07. Juni 2013 stattfand, zudem eine Brücke zu aktuellen künstlerischen Verfahrensweisen und kunsttheoretischen Diskursen geschlagen.

Als beispielhaft für KP Brehmers Arbeiten der späten 1960er und frühen 1970er Jahre können die *Farbengeographien* (1969–74) gelten, schematische Karten aus Nachrichtenmagazinen wie dem *Spiegel*, deren Inhalte durch teils subtile, teils erhebliche Veränderungen und Bearbeitungen des Ausgangsmaterials transformiert wurden. Das kritische Potenzial liegt dabei nicht nur in der Sichtbarmachung von (verborgenen) Relationen, sondern auch in der Reflexion der Karte als Machtinstrument. In seinen *Skylines* (1970/71) oder der *Korrektur der Nationalfarben* (1970) wiederum nutzte Brehmer unterschiedliche diagrammatische Darstellungsweisen zur Visualisierung sozialer oder umweltwissenschaftlicher Daten, die auf diese Weise einen autonomen Bildcharakter jenseits der Sichtbarmachung bloßer Fakten erhalten.

Ausgehend von diesen Werken lautete eine der Fragestellungen des Symposiums, wann das Diagramm – oder allgemeiner eine wissenschaftliche Visualisierungsform – kritisches Potenzial beinhaltet und wann sie als rein ästhetisches Gestaltungsmittel eingesetzt wird. Dabei sollten künstlerische Strategien im Fokus stehen, die gerade durch die Wahl eines bestimmten bildgebenden, wirklichkeits-evozierenden Verfahrens dessen Wirkungsprinzip kritisch hinterfragen und dessen Machtpotenziale überhaupt erst sichtbar machen. Gleichzeitig sollten die Ursachen der Verwendung von Schaubildern beleuchtet werden: Verleitet eine zunehmend unübersichtliche, globalisierte Gegenwart zu ordnendem Eingreifen? Welche andere Form der Authentizität schafft eine vermeintlich objektiv-wissenschaftliche Sichtbarmachung von Wissen durch Schaubilder gegenüber einem Textdokument, einer Fotografie oder einem Medienbild? Welche Zweifel an diesem machtvollen Beweismonopol wissenschaftlicher Sichtbarmachung äußern KünstlerInnen in ihren Arbeiten?

ReferentInnen unterschiedlicher Disziplinen – die Beiträge reichten von der Kunstwissenschaft über die Philosophie bis hin zu Reflexionen aus der kuratorischen Praxis – ermöglichten eine Rekontextualisierung des Werks Brehmers und eröffneten neue Perspektiven auf die Arbeiten von KünstlerInnen nachfolgender Generationen. Dafür möchten wir uns ganz herzlich bei den Vortragenden Dr. Steffen Bogen, Dr. Angela Lammert, Doreen Mende, Dr. Benjamin Meyer-Krahmer und Marcus Steinweg bedanken. Unser besonderer Dank gilt zudem unserem Museumsdirektor Dr. Thomas Köhler für sein Vertrauen in unsere Arbeit; Dr. Annelie Lütgens, Leiterin der Grafischen Sammlung, die uns als Mentorin in allen Belangen wunderbar unterstützt hat; Andreas Piel, dessen restauratorisches Handling einmal mehr unverzichtbar war, sowie Robert Frank und dem gesamten Technik-Team für die tolle Betreuung von Ausstellung und Symposium. Einen ganz wesentlichen Beitrag zum Gelingen hat zudem Sebastian Brehmer geleistet, der unsere Sammlungspräsentation durch Leihgaben exzellent bereichert hat. Ihm gilt unser wärmster Dank.

„THE GREATEST POINT OF ART CONSISTS IN THE INTRODUCTION OF SUITABLE ABSTRACTIONS“

Grafische Praxis in Kunst und Wissenschaft

Dr. Benjamin Meyer-Krahmer

Bevor wir uns in die Schönheit des grafischen Materials stürzen, will ich den ersten Teil meines Vortrags dazu nutzen, einige der in der Fragestellung des Symposiums enthaltenen Punkte zu diskutieren und so auf diesem Wege einer vorübergehenden Verkomplizierung hoffentlich etwas zur Klärung der Perspektive beitragen, aus der wir die Frage nach ‚kritischen Aneignungen grafischer Visualisierungsstrategien in der Kunst‘ stellen.

Dies scheint mir wichtig, da wir es mit einem Themenfeld zu tun haben, das sich einerseits seit Jahren großer Attraktivität erfreut, in dem aber andererseits nach wie vor große weiße Flecken im Bereich seiner theoretischen, insbesondere seiner epistemologischen Reflexion zu finden sind: Wir verfügen weder über eine überzeugende Theorie des Zeichnens, die über die des *disegno* wesentlich hinausgeht, ebenso wenig ist die ubiquitäre Behauptung der ‚knowledge production‘ erkennbar theoretisch fundiert, noch liegt eine umfassende Theorie des Diagramms vor, die all diese Stränge zusammenführen könnte.

Ich denke, dass die Faszination für Artistic Research und allgemein künstlerisches Forschen, für das epistemologisch bislang nicht fassbare ‚künstlerische Wissen‘ sowie die anhaltende Begeisterung für wissenschaftlich anmutende Visualisierungen eng miteinander zusammenhängen. Wie Sie an meiner Teilnahme an diesem Symposium erkennen können, bin ich selbst nicht frei von dieser Faszination – ganz im Gegenteil beschäftigen mich unter anderem die Fragen nach einer Theorie epistemischen Zeichnens als einer Form ästhetischen Denkens und nach

einem daraus hervorgehendem ‚anderen Wissen‘ schon seit geraumer Zeit.

Durch die Lehre an einer Kunsthochschule stellen sich einige dieser Fragen noch einmal etwas anders als im universitären Kontext, da der alltägliche, direkte Kontakt mit künstlerischen Praxen ganz unterschiedlicher Art die Allgegenwart von Recherche und Experiment und somit die Nähe von Kunst und Wissenschaft nahelegen scheint.

In Bezug auf die Fragestellung des heutigen Tages würde ich gerne einleitend auf zwei Punkte eingehen. Zunächst zu einer begrifflich-phänomenologischen Unterscheidung, von der ich denke, dass sie hilfreich für die weitere Diskussion sein könnte. Und zwar geht es mir um den Unterschied zwischen veranschaulichenden und prozessualen Visualisierungen.

Wenn ich mich nicht täusche, werden wir uns heute vorrangig – wenn nicht gar ausschließlich – mit Visualisierungen desjenigen Typs beschäftigen, den ich als öffentlich im Sinne von publiziert oder öffentlich geworden bezeichnen würde, und der eher dem veranschaulichenden Pol zuzurechnen ist. Während das Öffentlichwerden für Kunst von konstitutiver Bedeutung ist, ist dies für Visualisierungen nicht zwangsläufig der Fall: In Notizbüchern, Manuskripten und Nachlässen von Denkerinnen und Denkern jeglicher Couleur finden sich Unmengen grafischer Artefakte, deren epistemische Relevanz unmittelbar evident ist, die aber nicht zwangsläufig ihren Weg in eine Publikation oder an die Wand eines Ausstellungsraumes finden, und zwar aus dem simplen Grund, dass es ihre Funktion schlicht nicht erfordert.

Daher würde ich vorschlagen, zwischen solchen Visualisierungen zu unterscheiden, die primär zur Veranschaulichung gewonnener Daten dienen, und solchen, die im Kontext eines Denk- oder Schaffensprozesses eine epistemische oder poetische Funktion erfüllen und sich als Werkzeuge visuellen Denkens beschreiben lassen.

Besonders mit dem ersten Typ – der zur Veröffentlichung bestimmten Visualisierung – sind wir bestens vertraut, er ist omnipräsent in Kunst und Wissenschaft, aber auch in den Medien. Den zweiten, privateren Typ der Visualisierung – häufig Linien-Zeichnungen, oftmals mit diagrammatischem Charakter –, der seit Jahren das Interesse von Bildwissenschaft und Wissenschaftsgeschichte erregt, werde ich gleich anhand verschiedener Beispiele erläutern.

Dass diese Unterscheidung zwischen veranschaulichendem und prozessuellem Visualisieren nicht immer trennscharf getroffen werden kann, ist offensichtlich. Ich denke dennoch, dass eine solche, wenn auch tentative, terminologische Differenzierung produktiv ist, da die Phänomene und Prozesse, über die wir sprechen, wenn wir uns mit grafischer Praxis in Kunst und Wissenschaft beschäftigen, äußerst heterogen sind.

Zum zweiten Punkt, der das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft betrifft: Kunst und Wissenschaft haben unter anderem im Hinblick auf ihre epistemische Motiviertheit eine inhärente Nähe zueinander. In der im 15. und 16. Jahrhundert entwickelten Theorie des *disegno* findet sich diese Nähe vor dem Hintergrund des damaligen Kunst- und Wissenschaftsverständnisses formuliert: *Disegno* bezeichnet demnach ein materielles Verfahren der Inskription wie auch ein geistiges Prinzip, das auf der Basis von Wissen und Urteilskraft ein *giudizio universale*, also ein „Allgemeinurteil“ schöpft.¹ Unter solch einem „Allgemeinurteil“ versteht Vasari „eine Form oder eine Idee aller Dinge der Natur“² – wobei Natur in seinen Schriften Naturgegebenes ebenso umfasst wie von Menschen Geschaffenes. Wir würden heute an dieser Stelle eher von „Welt“ statt von „Natur“ sprechen. *Disegno* beinhaltet also eine Methode zum Erkennen und Verstehen der Welt.

Michelangelo schreibt zu diesem engen Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft 1538: „Das *disegno*, das man mit anderen Worten auch Entwerfen nennt, ist Quelle und Inbegriff der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur und die Grundlage jeder Wissenschaft.“ In Bezug auf das materielle Verfahren, das uns hier und heute besonders interessiert, betont

Vasari: „Man sei versichert, dass die Praxis im Zeichnen das wahre Licht des *disegno* ist.“³

Vor diesem Hintergrund der Nähe von Kunst und Wissenschaft, wie sie sich uns aus historischer bzw. geistesgeschichtlicher Perspektive darstellt, will ich fragen, inwiefern es sich bei jeglichen ‚wissenschaftlich‘ aussehenden Visualisierungen im Bereich der Kunst tatsächlich um das handelt, was wir eine Aneignung im Sinne einer Übernahme mit anschließender Inkorporierung von Methoden oder Material aus einem anderen Bereich nennen.

Ersetzen wir Aneignung durch Appropriation, wie es ebenfalls oft getan wird, beziehen wir uns zudem auf die in den frühen 1970er Jahren einsetzende ‚Appropriation Art‘ und unterstellen damit eine wie auch immer geartete ‚kritische‘ Praxis oder eine ‚feindliche‘ Übernahme. Dies mag auf manche künstlerische Arbeiten im Bereich ‚grafischer Visualisierungsstrategien‘ zutreffen, aber es besteht meiner Meinung nach kein notwendiger Zusammenhang zwischen einer ‚wissenschaftlich‘ anmutenden Ästhetik und Wissenschaftskritik. Mir geht es damit wohlgemerkt nicht um eine Widerlegung des Veranstaltungstitels, der ja explizit ‚kritische Aneignungen‘ ins Zentrum des Interesses rückt. Vielmehr geht es mir um die Diskussion der Annahme, dass die Art von Visualisierungen aus dem Bereich der Kunst, über die wir heute sprechen werden, tatsächlich nur als Aneignungen ‚wissenschaftlicher‘ grafischer Methoden verstanden werden können.

Eine andere Möglichkeit wäre der Versuch, eine Traditionslinie zu verfolgen, die in die Epoche des *disegno* zurückreicht und damit in eine Zeit, in der Kunst und Wissenschaft noch nicht auf die Art voneinander getrennt waren, wie dies spätestens seit dem 19. Jahrhundert der Fall ist. Dies würde dem Verständnis als ‚Aneignung‘ eine Perspektive gegenüberstellen, welche auf die Nähe von Kunst und Wissenschaft abhebt, die im Hinblick auf ihre erkenntnissuchende Motiviertheit gegeben ist. Anders formuliert wäre meine Frage, inwiefern es eine andere, nicht aneignende, sondern ‚genuin künstlerische‘ Tradition grafischer Praxis gibt, die in Artefakten resultiert, deren Anmutung wir heute als wissenschaftlich empfinden.

Da dieser Beitrag für ein Symposium entstanden ist, begeben mich mit meinen Thesen auf dünneres Eis, als ich es in einem Beitrag für einen Sammelband tun würde. Im Sinne dieser Haltung möchte ich behaupten, dass wir angesichts grafischer künstlerischer Werke mit wissenschaftlicher Anmutung

quasi automatisch von einer Aneignung ausgehen, da wir in unserer Wahrnehmung nach wie vor der binären Opposition von Kunst und Wissenschaft verhaftet sind. Um es noch einmal zu wiederholen: Damit möchte ich nicht sagen, dass in vielen Fällen nicht auch tatsächlich eine Auseinandersetzung mit zum Beispiel naturwissenschaftlichen Visualisierungsmethoden stattgefunden hat, wenn KünstlerInnen mit Diagrammen oder anderen wissenschaftlichen Bildformen arbeiten. Aber vielleicht gibt es ja noch eine andere Möglichkeit der Perspektivierung.

Dazu scheint es mir neben dem oben angedeuteten Versuch, eine tradierte künstlerisch-wissenschaftliche Praxis zu skizzieren, unumgänglich zu fragen, welche Aspekte einer künstlerischen Visualisierung uns zu der Annahme führen, dass es sich dabei um eine Aneignung aus dem Bereich der Wissenschaften handelt. Eine detaillierte, umfassende Antwort auf diese Frage würde den Rahmen meines Vortrags sprengen, aber in Bezug auf Schaubilder, Karten und allgemein auf Diagramme lassen sich zumindest zwei Aspekte benennen, die mir für den hier diskutierten Zusammenhang relevant scheinen.

Das im Titel meines Vortrags enthaltene Zitat stammt aus den Pragmatismus-Vorlesungen, die Charles Sanders Peirce (1839–1914) 1903 in Harvard hielt. Darin entwarf er unter anderem eine Erkenntnistheorie, die seine Theorie des „diagrammatic reasoning“ umfasst und die sich mit Peirces eigener grafischen Praxis in Verbindung bringen lässt. Auf beides gehe ich gleich näher ein.

Im Hinblick auf die Anmutung wissenschaftlicher Bildlichkeit sind es die Aspekte der Abstraktion und der Anschaulichkeit, die mir hilfreich zu sein scheinen und die in Peirces visuell konzipiertem Erkenntnisprozess eine zentrale Rolle spielen.

„The greatest point of art consists in the introduction of suitable *abstractions*“ schreibt Peirce in seiner sechsten Pragmatismus-Vorlesung „The Nature of Meaning“. Abstraktion bedeutet demnach bezogen auf grafische Visualisierung wissenschaftlicher Art das Finden einer Darstellungsform, die sich auf genau *die* Eigenschaften oder Daten eines Gegenstands oder einer Frage konzentriert, die in einem spezifischen Kontext relevant sind. Zum Diagramm formuliert Peirce dementsprechend: „A diagram is a kind of icon particularly useful, because it suppresses a quantity of details, and so allows the mind more easily to think of the important features.“ Die Stärke des Diagramms in epistemologischer Hinsicht besteht also in der Unterdrückung der Vielzahl

von Details, die eine Konzentration auf die wichtigen Eigenschaften ermöglicht.

Der zweite Aspekt, auf den ich mit Rekurs auf Peirce kurz eingehen möchte, ist der der Anschaulichkeit – und zwar in diesem Fall der Anschaulichkeit des Denkens in seiner Visualisierung.

Peirce fordert von einer grafischen Visualisierung „to exhibit reasoning, the gist of which is of a relational or abstractional kind.“⁶ Frei übersetzt kommt es bei einer grafischen Visualisierung des „Reasoning“ also darauf an, Denken so zu veranschaulichen, dass die Hauptsache, nämlich dessen relationale und abstrahierende Dimension, deutlich wird. Es geht hierbei also um eine Form der Veranschaulichung, die die Prozessualität des Denkens ebenso zu erkennen gibt wie dessen zwei nach Peirces Dafürhalten zentralen Voraussetzungen: Abstraktion und das Denken in Relationen. Diese Bestimmung von Anschaulichkeit, basierend auf Abstraktion und Relationalität, scheint mir ein weiterer Aspekt zu sein, der in die Bestimmung der wissenschaftlichen Anmutung von Visualisierungen einfließen könnte.

Ich möchte nun anhand von Zeichnungen in den Manuskripten von Peirce zeigen, inwiefern ganz unterschiedliche Formen grafischer Visualisierungen Verwendung finden und dabei eine große Bandbreite an Funktionen erfüllen. Dazu noch ein Wort zu Peirces grafischer Praxis vorweg: Seine Form des Zeichnens ist durchaus exemplarisch für WissenschaftlerInnen bzw. NaturwissenschaftlerInnen des 19. Jahrhunderts. Eine Besonderheit seiner grafischen Praxis ist jedoch deren Transdisziplinarität und die gleichzeitige Beschäftigung mit Epistemologie und Zeichentheorie, die Peirce in einem engen Austausch mit dieser Praxis entwickelt. Auch vor diesem Hintergrund eines speziellen Verhältnisses von Theorie und Praxis in Peirces Denken, Zeichnen und Schreiben, das sich dadurch auszeichnet, dass es die Opposition von Theorie und Praxis in Frage stellt, scheint es mir möglich, Peirces grafische Praxis als ein serielles Experiment zur Reflexion des „Beweismonopols wissenschaftlicher Sichtbarmachung“ zu begreifen, um eine Formulierung aus dem Konzept der heutigen Veranstaltung aufzugreifen.

Denn in seinem Fall umfasst Sichtbarmachung, wie er ebenfalls in den Pragmatismus-Vorlesungen ausführt, weit mehr als den Beweis, nämlich auch Phänomene wie Zufall und Überraschung, die er in epistemischer Hinsicht als ebenso produktiv beschreibt wie solche Resultate, die vorhersehbarer sind. Dies möchte ich am Ende meines Schnelldurch-

gangs durch Peirces grafische Praxis an einer Serie von topologische Studien erläutern.

Charles Sanders Peirce hat ein Gesamtwerk von ca. 90.000 Manuskriptseiten hinterlassen, in dem sich neben handschriftlichem Text eine erstaunliche Vielfalt grafischer Hervorbringungen findet, die von logischen Graphen über topologische Studien bis zu Computationsbögen und gegenständlichen Zeichnungen reicht. Bislang wurde die Peircesche grafische Praxis neben der Schrift – mit Ausnahme der verschiedenen Systeme logischer Graphen – kaum beachtet und den Manuskripten im Rahmen der Peirce-Forschung keine eigene Signifikanz beimessen. Zumindest sind in keiner der vorliegenden Peirce-Ausgaben Faksimiles zu finden, noch waren die Manuskripte Gegenstand einer umfangreicheren Untersuchung.⁶ Ausgehend von der These, dass die grafische Praxis eine epistemische Funktion hat, ist Peirces Verständnis von „Reasoning“ zentral – ein Begriff, der in zahlreichen Überschriften seiner Texte erscheint und den Peirce verwendet, wenn er sich allgemein auf den Prozess zur Gewinnung von Erkenntnissen bezieht. Im Deutschen gibt es für diesen Begriff keine direkte Entsprechung. Für „to reason“ finden sich die Übersetzungen *begründen, erörtern, schlussfolgern, über etwas nachdenken, überlegen, vernünftig reden, vernünftig urteilen*; für die substantivierte Form „Reasoning“ *Argument, Argumentation, Beweisführung, logisches Denken und Schlussfolgerung*. Indem Peirce „exhibiting reasoning“ zu einem – wenn nicht zu dem – Kriterium der Beurteilung von Notationen erhebt, gibt er einen Hinweis darauf, was eine, wenn nicht die zentrale epistemische Funktion der grafischen Praxis ist: das Sichtbarmachen, Darstellen des „Reasoning“-Prozesses in all seinen Phasen, also vom Darstellen des Problems und Formulieren einer Hypothese, über das Experimentieren, Argumentieren und schließlich Beweisen. An die grafische Praxis werden also operative wie auch repräsentative Anforderungen gestellt.

In seiner Darstellung der prinzipiellen Abhängigkeit des Denkens von der grafischen Praxis setzt Peirce jedoch noch ‚unterhalb‘ der Komplexität epistemischer Prozesse an und formuliert allgemein:

„A psychologist cuts a lobe of my brain and then, when I cannot express myself, he says ‚You see, your faculty of language was localized in that lobe.‘ No doubt it was; and so, if he had filched my inkstand, I should not have been able to continue my discussion until I had got another. Yea, the very thoughts would not come to me. So my faculty of discussion is equally located in my inkstand.“⁷

Grundlegend wichtig sind nach Peirce die Möglichkeit und Fähigkeit zur Graphie also nicht nur für komplizierte Computationen, die die Grenzen rein mentaler Prozessierung überschreiten, vielmehr sind Tinte und Papier die Voraussetzung dafür, dass bestimmte Gedanken überhaupt entstehen und sich längere Gedankenstränge entwickeln können.⁸

Im Anschluss an Peirce möchte ich nun noch für einen Moment im 19. Jahrhundert bleiben und einige astronomische Zeichnungen von Sternennebeln thematisieren, die Omar Nasim in seiner unlängst erschienen Studie „Observing by Hand – Sketching the Nebulae in the Nineteenth Century“ untersucht hat.⁹ Omar Nasims Studie zeigt überzeugend, wie diese Formen der Visualisierung in einer direkten Rückkoppelung zur Wahrnehmung stehen und diese kontrollieren oder disziplinieren. Zu sehen sind Skizzen aus Beobachtungsprotokollen, Tagebüchern eigentlich, von Astronomen, die im 19. Jahrhundert mit den ersten großen, weit reichenden Teleskopen arbeiten konnten. Wann immer sie einen bestimmten Nebel ins Visier nahmen, fingen sie an zu zeichnen, weil diese Form des schnellen Protokollierens und Skizzierens einer Beschreibung in Worten überlegen und die Fotografie zu dieser Zeit noch nicht für diese Art von Aufnahmen verfügbar war. Man sieht das Skizzenstadium in diesen Beobachtungsprotokollen, und wie Nasim zeigt, kann man an den verschiedenen Stadien der Weiterentwicklungen sehen, wie aus abstrakten, auf wenige Eigenschaften konzentrierten Darstellungen zunächst weiterhin mehr oder weniger abstrakte Darstellungen entstehen. Diese konkretisieren sich aber immer weiter, bis sie dann schließlich zu handbuchartigen Visualisierungen von Phänomenen führen, die eine andere Form der Abstraktion aufweisen.

Als letztes Beispiel aus dem Bereich der Wissenschaft verweise ich auf Zeichnungen aus der Zoologie, die den Prozess der Bestimmung einer bislang unbekanntes Spezies zeigen.

In der Biologie, insbesondere der Zoologie, ist es bis heute so, dass Zeichnen das erste Instrument ist, wenn es darum geht, eine neue Spezies zu bezeichnen oder zu definieren. Barbara Wittmann hat dazu in einem der „Wissen im Entwurf“-Bände des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte eine überzeugende Untersuchung vorgelegt, die am Beispiel eines vor Australien vorgefundenen Fisches vorführt, wie vom Foto ausgehend Formen der zeichnerischen Abstraktion entwickelt werden. Es handelt sich um Bleistiftüberzeichnungen einer Fotografie. Nach dem Fang kommt die Fotografie, dann

setzt der zeichnerische Abstraktionsprozess ein, der sich herantastet an die Eigenschaften, welche die Spezies von allen anderen unterscheidet.

Im Übergang vom Foto zur Spezies-Zeichnung, die letztlich den Weg in ein entsprechendes Handbuch finden wird, vollzieht sich eine Suche nach dem richtigen Level an Abstraktion und Spezifik, die im Hinblick auf Visualisierungsstrategien interessant zu sein scheint, da sie ein bestimmtes Ziel verfolgt, dabei aber per „trial and error“ tastend vorgeht. Sternenzeichnungen und zoologische Zeichnungen liefern also ein Beispiel dafür, wie sich das wissenschaftliche Beweismonopol auch durch Bildbetrachtung innerhalb der Wissenschaft relativieren lässt.

Als erstes Beispiel aus der Bildenden Kunst möchte ich auf Tomas Schmit verweisen. Dieser ist einer der bislang zu wenig beachteten Künstler, die im Bereich der künstlerischen Forschung arbeiten. 1989 hat er mit seinem Buch *erster entwurf* eine Einführung in die Hirnforschung vorgelegt, deren wissenschaftliche Qualität unter anderem durch eine euphorische Rezension in der Zeitschrift *Spektrum der Wissenschaft* belegt ist.

Seine oftmals diagrammatischen Zeichnungen verbinden elegant Humor und Präzision. Neben Phänomenen aus der Mathematik beschäftigt er sich vorrangig mit Fragen der Kognition und allgemein der Wahrnehmung. Es sind in seinem Fall oftmals auf den ersten Blick primär humorvoll aussehende Zeichnungen, die aber zum allergrößten Teil auf einer intensiven Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Phänomenen basieren.

Als Beispiel für die Tätigkeit von Künstlern als Kunsthistoriker möchte ich auf die von Richard Hamilton erstellte diagrammatische Darstellung des *Großen Glases* von Duchamp verweisen. Es handelt sich dabei um eine Abstraktion, zumindest auf der visuell-ikonischen Ebene der Komplexität des *Großen Glases*. Man könnte aber auch sagen, es ist eine analysierende Übersetzung dieser Arbeit in eine diagrammatische Form. Ich würde behaupten, dass es sich hierbei um einen affirmativen Gebrauch wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien handelt, im Dienste der Analyse eines komplexen Kunstwerkes.

Was hier nicht unmittelbar deutlich wird, ist jedoch der subtile Humor, der ebenfalls Teil des von Duchamp unterstützten Projektes ist. Auf der letzten Seite der *typographic version by Richard Hamilton of MARCEL DUCHAMP'S Green Box*, der das Diagramm entnommen ist, findet sich ein von Duchamp unterschriebenes Zertifikat, das die größtmögliche

Nähe dieser Übersetzung seines Werkes bestätigt. Insofern handelt es sich hier um ein kritisches Potenzial, das sich in trockenem Humor ausdrückt, und das man vielleicht auch Kunsthistorikern unterstellen könnte.

Zusammenfassend möchte ich konstatieren, dass ich mich vor dem Hintergrund der inhärenten Nähe von Kunst und Wissenschaft gefragt habe, inwiefern zwischen diesen beiden Bereichen Aneignungen möglich sind und worauf sich die Behauptung der Aneignung beziehen kann. Da der unmittelbare Grund, aus dem wir im Bereich der Kunst von Aneignungen sprechen, in deren wissenschaftlicher Anmutung zu liegen scheint, habe ich versucht, einige Aspekte zu nennen, die für eine solche Anmutung relevant sind, und habe im Rekurs auf Peirce zunächst Abstraktion als Voraussetzung und kreative Tätigkeit der Visualisierung bestimmt. Desweiteren lässt sich Anschaulichkeit, ihrerseits basierend auf Abstraktion und der Repräsentation von Relationen, als ein Aspekt einer solchen Anmutung identifizieren. „Exhibiting reasoning“ ist die von Peirce verwendete Formel für die nachvollziehbare Notation eines Denkprozesses.

Um mir darüber klarer zu werden, was zwischen diesen beiden Bereichen angeeignet oder ausgetauscht wird, schien es mir sinnvoll, zunächst im Bereich der Wissenschaften einen Eindruck davon zu bekommen, wie Visualisierungen entstehen und welche Funktionen sie erfüllen. Ich habe mich dabei nicht auf die Visualisierung bereits gewonnener Daten beschränkt, sondern habe die tentative, zeichnerische Beschäftigung mit Phänomenen einbezogen, die veröffentlichten Visualisierungen vorausgeht. In der Betrachtung der Entwicklung von Visualisierungen im Bereich der Astronomie und Zoologie wird deutlich, dass es sich dabei um Abstraktionen handelt, die im direkten Kontext der visuellen Wahrnehmung von Objekten durch das menschliche Auge entstehen und durch diese epistemisch motivierte Abstraktion eine der Fotografie überlegene Form der Darstellung ermöglichen. Indem sie auch kleinste Differenzen gegenüber ähnlichen Objekten und Phänomenen sichtbar machen, spielen Zeichnungen bis heute eine zentrale Rolle bei der identifizierenden Bestimmung.

Ich habe mich in meinem Vortrag nicht auf Diagrammatisches im Bereich der Kunst beschränkt, da ich zum Einstieg in den heutigen Tag den Gegenstandsbereich etwas weiter öffnen wollte. Die Absicht dahinter war erstens, dadurch die Nähe von Kunst

und Wissenschaft deutlich werden zu lassen, als deren Paradigma grafische Praktiken meiner Meinung nach betrachtet werden können. Zweitens ging es mir darum, in Erinnerung zu rufen, dass wir über Aneignungen zwischen zwei Bereichen sprechen, die bis vor nicht allzu langer Zeit nicht voneinander getrennt waren und – um es pathetisch auszudrücken – in ihrem Streben nach Erkenntnis gemeinsame Wurzeln haben. Dass in Zeiten der mehr oder weniger deutlichen Trennung von Kunst und Wissenschaft Aneignungen gleichwohl möglich sind und darin ein kritisches Potenzial liegt, steht außer Frage und wird in den folgenden Beiträgen deutlich werden.

Abschließend möchte ich anmerken, dass das seitens der Wissenschaften und in Texten zu Artistic Research teilweise etwas bemüht wirkende Beharren auf der grundlegenden Verschiedenheit von Kunst und Wissenschaft *Aneignung* natürlich überhaupt erst möglich macht. Das Infragestellen dieser Verschiedenheit vollzieht sich von Seiten der Kunst als Kritik des behaupteten Beweismonopols der Wissenschaften. Nicht vergessen sollten wir darüber Ansätze wie den Paul Feyerabends, der mit seinen Studien zu „Wissenschaft als Kunst“ ausgehend von den Wissenschaften deren Affinität zu künstlerischer Praxis und Erkenntnismethode untersucht hat.¹⁰

-
- 1 Vasari, Giorgio: *Über die Malerei / Della Pittura* in: Ders.: *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken als Medien des disegno*, übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2012, S. 98f.
 - 2 Ebd.
 - 3 A.a.O., S. 100.
 - 4 The Peirce Edition Project (Hrsg.): *Essential Peirce, Vol. 2: Selected Philosophical Writings 1893–1913*, Indiana 1998, S. 212.
 - 5 Im Zusammenhang mit seinem Versuch, Venns logische Notation zu verbessern, stellt Peirce fest: „[T]he [Venn] system affords no means of exhibiting reasoning, the gist of which is of a relational or abstractional kind.“ (Peirce, Charles S.: *Collected Papers, Vol. 4: The Simplest Mathematics*, Cambridge MA 1933, S. 356).
 - 6 Erwähnt werden die Manuskripte als Untersuchungsgegenstand in Leja, Michael: *Peirce, Visuality, and Art* in: *Representations*, Nr. 72 (Herbst 2000), S. 97–122; Keeler, Mary / Kloesel, Christian: *Communication, Semiotic Continuity, and the Margins of the Peircean Text* in: D.C. Greetham/ Ann Arbor (Hrsg.): *The margins of the text*, Michigan 1997, S. 269–322; Howe, Susan: *Peirce-arrow*, New York 1999; Topa, Alessandro: *Die Gene-se der Peirce'schen Semiotik*, Würzburg 2007.
 - 7 Peirce, Charles S.: *Collected Papers, Vol. 7*, Cambridge MA 1933, S. 366.
 - 8 Vgl. dazu auch Skagestad, Peter: *Peirce's Inkstand as an External Embodiment of Mind* in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Bd. 53, Nr. 3 (1999), S. 551–561. Für eine Auswahl von Peirces Manuskripten siehe <http://hollis.harvard.edu/?itemid=|library/m/aleph|000602456>.
 - 9 Nasim, Omar: *Observing by Hand. Sketching the Nebulae in the Nineteenth Century*, Chicago 2013.
 - 10 Feyerabend, Paul: *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M. 1984.

DIAGRAMMATIK UND EVIDENZ

Mark Lombardi (1951–2000)

DR. ANGELA LAMMERT

Ich werde im Folgenden zu drei Aspekten von Diagrammatik sprechen: Lesbarkeit und Unschärfe / Eigendynamik des Materials / Evidenz und Notation.

1. LESBARKEIT UND UNSCHÄRFE

In einem Gespräch äußerte der Maler Francis Bacon: „[...] die Markierungen sind gemacht, und man überprüft sie dann, wie man es bei den Kurven eines Diagramms tun würde. Und in diesem Diagramm sind die verschiedensten Möglichkeiten enthalten [...]. Sehen Sie, wenn Sie zum Beispiel an ein Porträt denken, da hat man nicht einmal den Mund an einer bestimmten Stelle gesetzt, aber plötzlich merkt man, wenn man sich das als ein Diagramm vorstellt, dass der Mund auch quer über das Gesicht verschoben werden könnte.“¹

Die in schimmernden Nuancen von Grau verschwimmenden Konturen und Formen des *Head II* von 1949 werden durch weiße Markierungen akzentuiert. Diese können für Bacon Kurven eines wissenschaftlichen Diagramms ersetzen. Das Bild selbst wird zum Diagramm, diagrammatische Notation als Auf/Zeichnung eines künstlerischen Prozesses. Dieser muss nicht an die Darstellung des Diagramms als grafische Form gebunden sein, sondern kann Figur des Ausdrucks werden, die nicht mehr darauf abzielt, Bedeutung und Bedeutungselemente zu repräsentieren. Wie Gilles Deleuze in seinem Text über Bacon² zum Begriff des Diagramms ausführt, zu dem diese Arbeit Bacons abgebildet wurde, sind dessen Markierungen auf der Leinwand irrational, zufällig und nicht-repräsentativ³. Die diagrammatischen Markierungen von Bacon werden von

Deleuze als abstrakte Struktur begriffen, die Vorrang vor seiner Figuration habe. Aus dem Blick gerät dabei Bacons bewusste Eigenart der Verunklärung und der Unschärfe als Mittel und Effekt der Formfindung.

Im Gegensatz zu den die diagrammatischen Kurven ersetzenden Markierungen Bacons bestehen die Arbeiten Mark Lombardis – wie die Zeichnung zur *World Finance Corporation, Miami, Florida* von 1999 – aus mit der Schablone gezogenen und detailliert wahrzunehmenden Kreisbögen und Richtungspfeilen, die Namen von Banken, Institutionen und Jahreszahlen verbinden. Man liest solche von Nelson Rockefeller, Jeb Bush oder den seines Partners Armando Codina ebenso wie von Akteuren der CIA. Der politisch informierte Betrachter wird an einen der größten globalen Finanzskandale denken, bei dem die zentrale Weltbank mit der CIA, der Mafia, Fidel Castro und dem Kolumbianischen Drogenhandel zusammengearbeitet hat. Der weniger informierte Betrachter wird die ornamentale, an eine Sternenkarte erinnernde, großformatige Zeichnung genießen und zwischen den deutlich zu lesenden Namen einzelner bekannter Personen von Politik und Finanzwesen einen politischen Zusammenhang gewissermaßen „unscharf“ vermuten. Die Unschärfe liegt nicht im Verwischen der Form, sondern in der Imagination des Betrachters. Sie verweist auf die *Ambivalenz* zwischen kartografischem Impuls und ästhetischem Eigenwert, zwischen Re-Präsentation der Wirklichkeit und visueller Präsentation.⁴

Lombardi bezeichnet seine Arbeiten als „Global Networks“. Er führt aus: „Die Werke haben einen deutlich diagrammatischen Charakter, und ich bezeichne sie gelegentlich als Karten, Charts, Diagramme oder

schematische Darstellungen. Ich beschloss, so zu arbeiten (und fing im Januar '94 damit an), nicht weil ich zwangsläufig ein Linienarrangement gegenüber anderen visuellen Ausdrucksformen den Vorzug gebe, sondern weil der Hauptzweck dieser Serie darin besteht, große Informationsmengen zu organisieren und einsichtig zu machen [...], Möglichkeiten der Abbildung von Informationen zu erkunden und größere Zusammenhänge aufzuzeigen, die auf ein Netzwerk hinauslaufen.“⁶ An anderer Stelle heißt es jedoch: „Ich will die Informationen lesbar machen. Ich will sie nicht interpretieren.“ Sein Verständnis von Lesbarkeit ist also nicht das der Eindeutigkeit. Im Gegenteil. Die Notation in der Ordnung der Informationen schließt allerdings in Differenz zur künstlerischen Intention eine Wertung ein. Das Prinzip des Diagrammatischen ins künstlerische Metier transformiert, kann zur Umkehrung der Funktion von Lesbarkeit führen.⁶ Damit wird das Diagrammatische jenseits eines Bildverständnisses als lesbares Zeichensystem begriffen.

Wie ist das Verhältnis von Lesbarkeit und Unschärfe in der Wissenschaft? Der französische Physiologe Étienne-Jules Marey wollte Bewegung durch objektive Messung lesbar machen, um sie zu analysieren. Er erzeugte 1892 mit einem rotierenden Metallfaden „hypothetische Figuren“ mit unscharfen Partien an deren Oberfläche. Sie entstanden dadurch, dass beide Seiten des Fadens gleichzeitig zu sehen sind.⁷ Er hatte dieses Prinzip auch mit unscharfen Chronofotografien sich bewegender Lebewesen erprobt, hier sei auf die Studie eines Pferdes von 1885 verwiesen. Marey interpretierte das Phänomen der Unschärfe 1888 zunächst als Beeinträchtigung der Lesbarkeit.⁸ 1893 plädierte er in seinem Buch zur Chronofotografie für die Vermeidung der „durch Deckung verursachten Verwirrung der Bilder“ und für die Begrenzung der „Flächen-Ausdehnung des Versuchs-Objekts“ durch weiße Markierungen.⁹ Die Markierungen in der Fotografie wurden in Zeichnungen bzw. lineare Reduktionen übertragen und erlaubten die präzise Darstellung von Bewegungsbahnen. Ein Jahr später, 1894, benutzte Marey in seinem Buch *Le mouvement* für dasselbe Phänomen in der Fotografie den Begriff der „moments extremes“ und kommt zu einer erstaunlichen Erkenntnis: „Vielleicht ist die Überlagerung der Bilder nützlich, sie geben eine große Intensität wieder.“¹⁰ Das bildliche Denken hat die „moments extremes“ früher und konsequenter erfasst, als sie im Text reflektiert wurden. Es entstanden neben den rotierenden Kugeln

Experimente mit fotografischen Aufnahmen von Luftbewegungen, die als Phänomene der Physik auf der Weltausstellung 1900 in einer Schautafel zusammengefasst wurden. Anders als bei Mareys grafischer Methode, bei der die Zeitdauer mit Längen oder Räumen in der Darstellungsfläche verknüpft wird oder bei seiner sequenziellen Chronofotografie¹¹, in der die Dauer als Intervall zwischen den Momentaufnahmen präsent ist, wird sie in den „moments extremes“ als palimpsestartig verdichtete Gesamtheit erfahrbar, die sich durch die Unschärfe des diagrammatischen Aufzeichnungsprozesses auszeichnet.

In seinem Text *Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlichen mobilen Elemente* pointiert Bruno Latour: „Man muss Objekte erfinden, die mobil, aber auch unveränderlich, präsentierbar, lesbar und miteinander kombinierbar sind.“¹² Seine These entwickelt er nicht anhand der Fotografie oder des Films, sondern neben dem Buchdruck anhand der optischen Konsistenz bzw. der Visualisierung statistischer Erhebungen und damit anhand ihrer diagrammatischen Repräsentation. Zeichnung bedeutet für den von den Sciences Studies kommenden Autor eine an Messungen gebundene Praxis. Die Fotografien von Marey beschreibt Latour als „schöne optische Anzeige“¹³, in die er die Bewegung des Menschen mit dem chronofotografischen Gewehr umgewandelt hat; als *immutable mobile*, die eingeschriebene Information und Erfahrung über Raum und Zeit hinweg in andere Interpretationsumgebungen übertragbar macht.¹⁴ Die Raum-Zeit sei damit umstrukturiert, weil die Zeit synoptisch präsentierbar und der Raum durch „Lineale, Geometrie und Elementarmathematik“¹⁵ lesbar sei. Mit dem Lineal ist den Unschärfen in der Fotografie von virtuellen geometrischen Figuren jedoch nicht beizukommen.

Ebenso wenig ist Lombardis letzter Zeichnung vor seinem Tod zur Bank of Commerce, der BCCI, (*BCCI-ICCI & FAB, 1972–91 (4th version)*), 1996–2000 mit Lesbarkeit beizukommen, obwohl eine große Anzahl von Namen zu entziffern sind, unter anderem die Vatican Bank, George W. Bush, Osama bin Laden und Saddam Hussein. Das sehen nicht alle Rezipienten so. Die letzte Zeichnung soll sogar zum Gegenstand nächtlicher Besucher vom FBI im Whitney Museum in New York geworden sein, weil sie unbekannte Hinweise zu Osama bin Laden gesucht haben. Nach Lombardis plötzlichem Tod 2000 wurden Spekulationen laut, weil Selbstmord als Todesursache angezweifelt wurde. Ein Brand in seinem Atelier, kurz vor seinem Tod, zerstörte die vorletzte Version dieser Arbeit.

Auch wenn die Zeichnungen nicht auf die Entzifferung von Namen und deren wahrscheinlichen Beziehungen untereinander reduziert werden können, ist dies Teil der intendierten Wahrnehmung. Die Arbeit beginnt links mit Richard Helms, CIA-Direktor 1966–73 und USA-Botschafter im Iran 1973–77, 1977 angeklagt wegen Meineid. Die Leserichtung kann jedoch nicht nur von links nach rechts vorgenommen werden, sondern auch von oben nach unten oder sternförmig von den jeweiligen Knotenpunkten aus. Sie ist nicht eindeutig. Das entspricht einer latourschen Denkfigur: „Auch ein großes Netz bleibt in allen Punkten lokal.“¹⁶ Drei horizontale Zeitachsen sind übereinander geschichtet und durch eine fast geschlossene Kontur von Schwüngen gebündelt. Die Schlussfolgerungen liegen im Blick des Betrachters und dessen Vorbildung. Lombardi wollte mehrere Geschichten zugleich erzählen. Und er wollte die Betrachter in die Lage versetzen, ihre eigenen Geschichten auf der Grundlage der bereitgestellten Details zu erzählen. Sein Biograf Robert Hobbs bemerkt hierzu: „Die Erzählungen basieren sowohl auf den Entscheidungen der Betrachter als auch auf ihrem Grundwissen über eine bestimmte Situation [...]. Roland Barthes würde die narrativen Strukturen Lombardis als komplexe schreibbare Texte begreifen, die die Betrachter dazu herausfordern, kreative Rollen anzunehmen, im Gegensatz zu den lesbaren Texten, die die Betrachter auf das passive Akzeptieren des Materials vor ihnen reduzieren.“¹⁷ In Lombardis Nachlass findet sich folgende Notiz, die wie eine Selbstaufforderung klingt: „Hör auf, polemisch zu sein, und stelle stattdessen Informationen zur Verfügung.“¹⁸ Das Diagrammatische wird zur fiktiven Möglichkeitsform, nicht zur notwendigen oder intendierten Handlungsoption.¹⁹

Der hier vorgenommene Vergleich von diagrammatischen Bildformen – in Malerei, Zeichnung und wissenschaftlicher Fotografie – zeigt nicht nur, dass Diagramme auch immer Bilder sind. Das Verhältnis von Lesbarkeit und Unschärfe verweist darauf, dass mit dem Zeichnen und Aufzeichnen vor deren Verbalisierung Erkenntnisse gewonnen und verdichtet werden können. Das betrifft die Naturwissenschaften und die Künste gleichermaßen.²⁰ Latour blendet diese Überlegung aus, indem er seine Beispiele als Vereinfachung verbal aufgezeichneter Information im Bild interpretiert, die das Lesen und damit den Mobilisierungsprozess beschleunigen. Von den bildenden Künsten her gedacht, sind Bilder nicht einfacher lesbar, sondern im Gegenteil viel-

deutig auslegbar. Sein Argument, dass dem Bild gerade deswegen von den Wissenschaftlern so viel Energie und Zeit gewidmet werde, um den „Abtrünnigen“, der für andere als die intendierte Interpretation von Diagrammen und Bildern eintrat, „in die Ecke zu treiben und ihn mit immer dramatischeren visuellen Effekten zu umgeben“, widerspricht seiner Definition des Begriffs *immutable mobile*.²¹ Unschärfe Bilder können die genauesten Aufzeichnungen sein und zugleich die ambivalentesten Lesarten zulassen.

2. EIGENDYNAMIK DES MATERIALS

Lombardi, der ursprünglich Kunstgeschichte studiert und als Kurator, Bibliothekar und Galerist gearbeitet hatte, begann erst mit 20 Jahren Kunst zu machen. Seine Arbeit zeichnet der produktive Widerspruch aus, die visuelle Schönheit der Darstellung mit einem aggressiven politischen Inhalt zu verbinden. Die großformatigen Zeichnungen sind mit Sternenkarten oder zarten Spinnennetzen verglichen worden. Ihre formalen Eigenschaften gewinnen materiellen Eigenwert. Das monumentale Format führt dazu, dass die Details der textlichen Informationen lesbar bleiben, jedoch nicht wie bei einem genuinen Diagramm simultan erfassbar sind. Die Schwünge und Bögen der mit Bleistift zart gezogenen Linien lassen gleichzeitig den leeren Grund der monumentalen Komposition autonom werden. Diese ästhetischen Setzungen konterkarieren den keineswegs „schönen“ Inhalt. Es werden Waffenschmuggel, Missachtung von Handelsembargos, politische und kommerzielle Bestechung, Spionage und verdeckte Kriege, Steuerhinterziehung und Kapitalflucht sowie illegale Investitionen thematisiert. Bei Meyer Lansky bzw. dem mit ihm verbundenen Finanzskandal in den 1970er Jahren, der titelgebend für die delikate ausgeführte Zeichnung *Meyer Lansky's Financial Network (ca. 1960–78 (4th Version))*, 1996, war, handelt es sich um einen russischen Immigranten, der mit dem organisierten Verbrechen italienischer Mafiabosse zusammenarbeitete und Profite aus den Casinos von Las Vegas schöpfte. Lombardi verzichtet auf horizontale Zeitachsen, obwohl sie virtuell die Komposition zu strukturieren scheinen. Wie ein Schmetterling mit ungleich großen Flügeln breiten sich die Linienschwünge aus, und wie eine Spinne im Netz sitzt der Name Meyer Lansky im Zentrum der Zeichnung. Die Detailaufnahme zeigt, dass die Namen der Akteure nicht immer in kreisrunde Segmente gesetzt werden, die Abstände zwischen den einzelnen Strahlen wohlproportioniert vorstattengehen und

die Überkreuzungen der Linien geschlossene Teilelemente entstehen lassen.

In Lombardis im Nachlass aufgefundenen Notizen kann man lesen: „Ich betrachte eine Zeichnung nur in dem Maße als erfolgreich, in dem es mir gelungen ist, die durch die Informationen und die Geschichte bedingten Erfordernisse in Einklang mit den Ansprüchen meiner Sensibilität zu bringen.“²² In der Rezeption von Lombardi – auch unter KunsthistorikerInnen – ist der politische Inhalt in den Vordergrund der Interpretation getreten. Ich plädiere für einen umgekehrten Weg, die Betonung der Spezifik des bildlichen Sehens.

Das Diagrammatische erfährt in der gegenwärtigen Forschung eine Aufwertung und wird als ein wichtiges Kriterium der Modernität interpretiert.²³ Dabei geht es um die Abkehr von der schöpferischen Geste des künstlerischen Subjekts, um den Bereich der nicht-mimetischen Kunst und um die Öffnung des Zeichnungsbegriffs hin zu den Wissenschaften, aber auch um die partielle Mechanisierung des Arbeitsprozesses. Der Begriff des „Mappings“ oder der „Kartografie“ wird in diesem Zusammenhang ebenfalls diskutiert. Das ist bei Lombardi nur sehr bedingt der Fall. Das Diagrammatische mündet bei ihm wie in der Zeichnung *Chicago Outfit and Satellite Regimes* von 1998 – die um Alphonse Capone, dem Syndikat- und Chef einer Gruppe namens Chicago Outfit kreist – in ornamentale Formen und netzartige Strukturen. Diese lassen an die Schönheit von Sternbildern und zarten Spinnnetzen wie an die Genauigkeit von elektrischen Schaltkreisen gleichermaßen denken und werden in Handarbeit und durch Vorstudien ausgeführt. Obwohl meistens in kleinerem Format, können die Vorstudien auch großformatig sein, wie diese ca. 50 x 100 cm messende Vorzeichnung. Im ersten Augenblick den finalen Zeichnungen zum Verwechseln ähnlich, lässt die Detailansicht erkennen, dass einige Kreissegmente noch keinen Namen tragen, hingegen die parallel laufenden Bogenformen links oben eine Entsprechung in Form von gestrichelten Linienbündeln am rechten unteren Rand der diagrammatischen Zeichnung erhalten.

In Publikationen über Lombardis Arbeit finden zeitgenössische und ältere Modelle von Diagrammen, Flowcharts und Timetables in Politik, Management und Verkehr Erwähnung, weil seine Zeichnungen sich an diese Formen von Diagrammen anzulehnen scheinen, da sie ebenfalls netzartige Systeme sind, die sich bisweilen nach allen Seiten ausbreiten. Bei Lombardi wird jedoch die Gestalt der geometrischen Form zu einer ästhetischen Setzung, die über den

zu erfassenden Inhalt hinausgeht. Dabei spielt die Transformation eines linear konstruierten Diagramms zu einer ganzheitlich wirkenden ornamentalen Form eine große Rolle, in der durch die Einführung amorph oder zirkulärer Netzstrukturen zunehmend der Zeitverlauf verloren geht. Es scheint, als wollte er die Zeit dematerialisieren. Wir haben es bei Lombardi also weder mit Diagrammen noch mit Ornamenten zu tun, sondern mit einer Mischung aus dem, was man das Diagrammatische und das Ornamentale genannt hat. So ist das Diagramm auf die Lesbarkeit der zusammengeführten Informationen ausgerichtet und das Ornament bedarf eines Trägers, es ist kein selbstständiges Gebilde. Deshalb werden nachfolgend die Begriffe des Diagrammatischen und des Ornamentalen für die Kennzeichnung jener Komponenten verwendet, die an die Wirkungsweisen von Diagramm und Ornament anknüpfen. Die Ausbildung von „pattern“ verbindet beide Formkategorien.

Die Erweiterung des Zeichnungsbegriffes wird gegenwärtig nicht nur über das Diagrammatische beschrieben, sondern vor allem auch über den Schritt in die Dreidimensionalität, in den Raum der Installation und in die Befragung des Zeitlichen. Aus dieser Sicht wird die Linie zum Eingriff in den architektonischen Kontext, zur Markierung im Raum, zur Intervention in die institutionelle Ausstellungssituation. Demgegenüber bleiben bei Mark Lombardi die traditionellen Parameter der Zeichnung erhalten: die durch die Hand ausgeführte Linie und der Papiergrund als Trägermedium – auch wenn er Schablonen für die Ausführung der Kurven und Verbindungslinien benutzt. Gerade diese Materialität macht die besondere Faszination aus.

3. EVIDENZ UND NOTATION

Die „Preparatory Drawings“, die vorbereitenden Zeichnungen, sind bisher als Werkzeuge für die endgültige Komposition oder als Teil von Lombardis Forschungsprojekt betrachtet worden.²⁴ Ihnen gehen recherchierte Informationen voraus, die auf roten, grünen oder grauen Karteikarten festgehalten werden. Alle Informationen speisen sich aus veröffentlichtem Material. Sie werden sukzessive in die vorbereitenden Zeichnungen und dann in verschiedene Versionen schwarzlinig dominierter Bleistiftzeichnungen übertragen, die bisweilen mit wenigen roten Akzenten versehen sind. Sie können einem herkömmlichen Diagramm ähneln oder schon die ornamentale Form der finalen Zeichnung vorwegnehmen. Die in den Zeichnungen verwendeten Pfeile haben wiedererkennbare Bedeutungen. So bezeichnen die

gestrichelten Linien den Geldfluss und die schwarz durchgezogenen Pfeile eine Art von Einfluss oder Kontrolle. Die Notizen werden in einem vereinten, kohärenten Ganzen versammelt. Durch Gruppen geschichteter, paralleler Linien und ein System von strahlenförmig verlaufenden Pfeilen oder gebrochenen Linien werden Zeiträumen aufgestellt und hierarchische Beziehungen deutlich gemacht. Auch die Farben Schwarz und Rot kennzeichnen die unterschiedliche Lage der Informationen: Schwarz steht für die grundlegenden Ereignisse der Geschichte, während große Strafprozesse, Anklagen oder andere Rechtshandlungen gegen die aufgeführten Personen in Rot gezeigt werden.

Im Unterschied zu finalen großen Bleistiftzeichnungen haben die vorbereitenden Zeichnungen ein deutlich kleineres Format. Erste Notizen sind oft mit Kugelschreiber ausgeführt, enthalten Streichungen und suchende, von einer Geraden oder Kurve abweichend gezogene Verbindungslinien. Viele der ersten Notationen sind geradlinig aufgebaut. Pfeile mit durchgezogenen oder mit gestrichelten Linien tauchen hier ebenso auf wie mit Worten oder Zahlen gefüllte Kreissegmente als Knotenpunkte des Diagramms: grafische Elemente, die auch in den finalen Zeichnungen zu finden sind. Der formale Eingriff wird in *Lockheed* (1994; 11 × 14 cm) augenscheinlich. Anders als bei vielen seiner Arbeiten greifen die Linien wie Finger von einem am linken Blattrand situierten Handballen in den Raum. Asymmetrisch wird der Ausgangspunkt oberhalb der Mittellinie des Papierformates angesetzt und fast ein Drittel der rechten Blattseite freigelassen. Bei den hier aufgeführten Zeichnungen handelt es sich augenscheinlich um Blätter eines Skizzenbuches, wie an der Lochleiste zu erkennen ist. Das Schwergewicht bzw. der Gegenpol zu Lineament und Papiergrund wird dabei bewusst ausgelotet.

Wie wichtig schon an dieser Stelle die ornamentale Form und die ästhetische Setzung ist, zeigen einige „Preparatory Drawings“, auf denen sich Muster finden, in die die einzelnen Informationen eingegeben werden. Einige im Nachlass aufbewahrte Studien werfen ein ganz neues Licht auf Lombardis Arbeit. Der Denkprozess, der durch das von Hand Abschreiben gedruckter Informationen aus Zeitschriften ausgelöst wird, geht mit einem Erkennen durch Muster einher, die diagrammatischen wie ornamentalen Charakter haben. Ist das Auge durch solche Beobachtungen geschärft, wird man auf anderen Zeichnungen bemerken – und das betrifft auch die monumentalen Arbeiten –, dass auch bei dem Zusammenfließen beider Vorgehensweisen Aus-

buchtungen von diagrammatischen Teilen der ganzen Form oder auch bisweilen kreisförmige Knotenpunkte ohne Schrift sichtbar werden. Dies geschieht ohne die Informationen über Finanzflüsse oder personelle Verwicklungen von Politik und Kapital.

In eine dieser Musterzeichnungen kündigt sich die Kugelform an, die in den sogenannten „Vicious Circles“, den Teufelskreisen, Gestalt annehmen sollte. Exemplarisches Beispiel ist die eingangs genannte Zeichnung. Die Genauigkeit und Ausgewogenheit der Form, die in den großen Zeichnungen besticht, wird also nicht nur durch den vereinheitlichenden und den Arbeitsprozess mechanisierenden Einsatz der Schablone hervorgebracht, sondern ist an die Vorprägung von Mustern gebunden, die nicht allein durch die Inhalte bestimmt werden.

Das betrifft auch die unterschiedlichen Versionen eines Themas. Es seien exemplarisch die erste und fünfte Version der *World Finance Corporation, Miami* von 1994 und 1999 genannt. Lombardis „Monumental Drawings“ sind als zeitgenössische Historienbilder in der Tradition der Panoramen gelesen worden. Mit Letzteren hatte sich Lombardi als Kunsthistoriker beschäftigt und wollte darüber sogar ein Buch publizieren, das den Titel *Panorama. The Atlas of Romantic Art (1787–1862)*²⁵ tragen sollte. Die horizontal aufgebauten Kompositionen, meist um eine von links nach rechts verlaufende Zeitachse organisiert oder von zwei oder drei übereinanderliegenden parallelen Zeitlinien gebildet, werden Anfang der 1990er Jahre durch kugelförmige und ovale Kompositionen ergänzt, zum Teil gleichen Themas.

Auch bei den beiden Zeichnungen *World Finance Corporation, Miami, Florida, ca. 1970–79, 6th Version* von 1999 und *World Finance Corporation and Associates, ca. 1970–84, Miami, Ajman, and Bogota-Caracas (Brigada 2506: Cuban Anti-Castro Bay of Pigs Veteran, 7th Version)* von 1999 ist die *World Finance Corporation Miami* titelgebend. Die Verdichtungsfelder der grafischen Informationen sind in beiden Gestaltformen der sechsten und siebten Version in eine Balance gebracht, wobei der leere Raum des Blattgrundes und wiederkehrende formale Elemente etwa von Kurven, Schwüngen oder Bögen eine wichtige Rolle spielen. Durch das monumentale Format beginnt man, die Zeichnungen wie Karten zu studieren und den Vermessungen der Informationen im Einzelnen nachzugehen, ohne präzise zu erfahren, „was eigentlich genau passiert ist [...]“. Das Netz der ‚Narrative Structure‘ im Ganzen bleibt – und so auch die Firmennamen und Millionensummen im Detail – für uns genauso abstrakt wie die tatsächlichen Ereignisse und ihre Protagonisten.“²⁶ Bezeichnend

für diesen Umstand ist, dass Greg Stone, ein mit Lombardi gut befreundeter Künstler, enge Verbindungen zwischen Mark Lombardi und der „All-Over-Malerei“ von Jackson Pollock sieht: „making webs“.²⁷ Pollock deckte durch „mapping“ die inneren psychologischen und Lombardi die ökonomischen Strukturen auf. Es sei die gleiche bewusst gewählte Struktur aus Überlagerungen, die dennoch durch den Zufall bedingt ist.

Am raffiniertesten ist die Zeichnung zu Gerry Bull von 1999 (*Gerry Bull, Space Research Corporation and Armscor of Pretorie, South Africa, ca. 1972–80, 5th Version*), einem Spezialisten für Aerodynamik, der in illegale Waffengeschäfte involviert war. Das Lineament erinnert an ein Einkaufsnetz, die roten Pfeilarme wirken im Gegensatz zu den horizontalen Kompositionen wie einsame Tentakel und die Linienstruktur dominiert vor den textlichen Informationen. Diese kugelförmigen und ovalen Konfigurationen entstehen verstärkt Ende der 1990er Jahre. Die handschriftlich eingetragenen Namen und die konsequente Verwendung von vorbereitenden Zeichnungen verweisen bewusst auf traditionelle Techniken. Das Insistieren auf das taktile Moment des Mit-der-Hand-Schreibens ist auf den vorbereitenden Karteikarten ebenso wie bei den finalen Zeichnungen anzutreffen. Das obsessive Schreiben, Denken und Zeichnen mit der Hand bleibt erhalten, obwohl Lombardis Galerist Joe Amrhein die letzten Zeichnungen als „Neo Geos“ bezeichnet hat und in ihnen das mechanische Element seines Arbeitens stärker in den Vordergrund gehoben wird.²⁸ Lombardi setzte Lichtkästen ein und wollte verschiedene Konstellationsnetzwerke übereinanderschichten, leicht verschoben und das räumliche Moment der Komposition betonend – fast wie in 3D-Animationen. Für den Prozess mit der denkenden Hand zeichnerische Spuren zu hinterlassen und mit der inhaltlichen Ausrichtung dieser Zeichnungen dem Ornament wieder einen Sinn zu geben, scheint sich das Diagrammatische besonders geeignet zu haben. Papier oder Leuchtkasten kommen hier als aktiven Trägern des Denkprozesses eine entscheidende Rolle zu – gerade im suchenden Wechsel des mit dem leeren Raum spielenden Hintergrundes für das schwebende Netzwerk. Diese Balance zwischen ornamentalem Lineament und weißer Folie des Grundes, zwischen dem Diagramm als wissenschaftlichem Analysemodell und manischem Zeichnen mit der Hand, dem Benutzen von Schablonen, Geometrie und der Suche nach einer ganzheitlichen Schönheit des Fragmentarischen zeichnet Lombardis Arbeiten aus.

Das Diagramm steht für anschauliches Denken. In diagrammatischen Formen der bildenden Kunst werden Strukturen und Anordnungen und damit ein relationales Denken visualisiert. Diese sind nicht an die grafische Form und die Lesbarkeit des Diagramms gebunden. Unschärfe kann die genaueste Form diagrammatischen Denkens sein. Evidenz bedeutet augenscheinlicher Beweis. Diese Form der Wahrnehmung kann Möglichkeitsformen generieren und zugleich Täuschung oder Rätsel sein, wie wir an den Mustern der „Preparatory Drawings“ gesehen haben. Ihr folgt jedoch nicht zwangsläufig eine Handlung. Die Materialitäten von Zettelkasten, Handarbeit, Papierwahl, Schablone bis hin zum Format des Blattes gewinnen dabei eine Eigendynamik: Das Prinzip des Wirtschaftsdiagramms wird zur panoramaförmigen artifiziellen Sternkarte exakt gezogener Kurvenschwünge aus Graphit. Der Auffassung, dass die Figuration mit dem Evidenzprinzip zusammenhängt und die Defiguration mit dem Virtualitätsprinzip der Diagrammatik²⁹, ist zu widersprechen. Lombardi, aber auch Bacon sind exemplarische Beispiele dafür.

Bedingungen von Schaffensprozessen verändern sich durch deren Auf/Zeichnung. Darum ist Notation der Schlüsselbegriff für das hier vorgelegte Verständnis von Diagrammatik. Unter Notation wird ein Verfahren formaler Findungsprozesse verstanden.³⁰ Die Bildlichkeit jenseits einer Symbol- oder Zeichentheorie und einer linguistisch geprägten Sichtweise steht im Vordergrund. Mit einem solchem Vorgehen wird weder nach einer „Sprache der Kunst“ gesucht³¹, einer „Schriftbildlichkeit“ nachgegangen, noch das „Diagramm als eigene Kunstform“ begriffen.³² Das Interesse an der kognitiven Bedeutung von grafischen Artefakten wie Schriften, Diagrammen oder Karten ist vor dem Hintergrund wissenschaftshistorischer und bildwissenschaftlicher Überlegungen als Erweiterung der Untersuchungsgegenstände diskutiert, und die technischen und wissenschaftlichen Bilder sind innerhalb ihres eigenen Kontextes analysiert worden. Sie gilt es an zeitgenössischen Formen in der bildenden Kunst zu überprüfen. Auch die Argumentation, dass das Diagramm als dritte Ausdrucksform neben Bild und Text zu verstehen sei, geht auf einen zu definierenden Unterschied zwischen Diagramm und Bild zurück, der nicht immer auszumachen ist, wie wir an Bacon gesehen haben. Es scheint bei Untersuchungen zur Kunst darauf anzukommen, die Imagination des Betrachters auf die Machart der einzelnen Artefakte zurückzudenken und damit auf das Prozessuale.³³ Um mit Deleuze zu sprechen: Das Diagramm ist „grundlegend instabil oder fließend“.

Es „wirbelt unaufhörlich die Materien und die Funktionen so durcheinander, dass sich unentwegt Veränderungen ergeben.“³⁴ Dabei scheint mir ein Aspekt beachtenswert: das Verhältnis von Handlungsoption und Möglichkeitsform. Kathrin Müller-Elmau kritisiert mit Blick auf das Mittelalter,³⁵ dass sich die von Steffen Bogen³⁶ entwickelte Denkfigur der Unfertigkeit des Diagramms sowie der Implikation von Handlungsorientierung nicht generalisieren lasse. Sie verweist damit ungewollt auf die für die Moderne im 20. Jahrhundert charakteristische Veränderung des Verhältnisses von Notation und finalem Werk. Diagrammatische Formen thematisieren nicht allein Verbildlichung, sondern die Herausbildung von Bildlichkeit. Vor diesem Hintergrund mag der bekannte Ausspruch „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“ eine zusätzliche Bedeutungsnuance gewinnen. Das „Global Network“ von Lombardi kann zur Utopie einer ganzheitlichen Komposition werden: In die Kugelform, welche die Leerfläche umgibt, hat sich kein Name, kein Pfeil und kein Kreisbogen verirrt; und der Titel der Zeichnung – einer Analyse der politischen Verhältnisse nahe – ist wohlproportioniert im Gleichgewicht zur teuflischen Bewegung, den „Vicious Circles“, platziert.

- 1 Sylvester, David: *Gespräche mit Francis Bacon*, München 1982, S. 56. Susanne Leeb weist auf die unterschiedlichen Übersetzungen hin, die im Zusammenhang mit Gilles Deleuze' Buch: *Francis Bacon – Logik der Sensation*, München 1995, verwendet werden, in dem das deutsche Wort ‚Zeichen‘ zur Markierung wird. Siehe: Susanne Leeb (Hrsg.): *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, Berlin 2012, S. 30.
- 2 Deleuze 1995 (XII Diagramm), S. 62–68.
- 3 Siehe auch: Krämer, Sybille: *Gibt es ein ‚geistiges Auge‘? Und wenn ja: wie ‚sieht‘ es und was ‚sieht‘ es?*, Vortrag: Perspektiven der Bildforschung im Hamburger Bahnhof am 2. 7. 2012.
- 4 Siehe dazu: BildEvidenz. Forschungsprogramm der Freien Universität Berlin.
- 5 Aus Lombardis Notizen, Nachlass Galerie Pierogi, New York. Nach seinem Tod fanden sich im Atelier des Künstlers mehrere unveröffentlichte, lose Notizblätter. Diese Seiten trugen kein Datum, wurden aber zwischen 1997 und 2000 verfasst. Zitiert nach Susan Swenson in: Matthias Flügge, Robert Kudielka, Angela Lammert (Hrsg.): *Raum. Orte der Kunst*, Berlin 2008.
- 6 Lammert, Angela: *Mark Lombardi – Denken als Mustererkennung* in: Angela Lammert, Carolin Meister, Jan-Philipp Frühsorge, Andreas Schalhorn (Hrsg.): *Räume der Zeichnung*, Nürnberg 2007, S. 57–71.
- 7 Marey, Étienne-Jules: *Le mouvement* (1894). Préface d'André Miquel, Nîmes 2002, S. 48. Er spricht vom „aspect paradoxal“, der durch mathematische Studien nicht erfasst wird.
- 8 Frizot, Michel: *Der menschliche Gang und der kinematografische Algorithmus* in: Herta Wolf (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie*, Frankfurt a. M. 2003, S. 465. (*Modifications de la photo-chronographie pour l'analyse des mouvements exécutés sur place par un animal in: Compte-Rendus des séances de l'Académie des Sciences*, 15. Oktober 1888, S. 607–609).
- 9 Marey, Étienne-Jules: *Die Chronophotographie*. Aus dem Französischen übersetzt von Dr. A. von Heydebreck, Berlin 1893, in: Marey, Étienne-Jules: *Chronophograph*, Frankfurt a. M. 1985, S. 7–9.
- 10 Marey, Étienne-Jules: *Le mouvement* (1893). Préface André Miquel, Avant-propos: Alain Berthoz, Marion Leuba, Nîmes 2002, S. 76, 77. Kapitel: Chronophotographie sur plaque fixe. Abschnitt: Influence de la vitesse de l'objet en mouvement.

- 11 Die Zeit wird nicht als metrische Zeit, sondern als Zeit der Wiederholung gesehen. Siehe Ausst. Kat. *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Akademie der Künste, Berlin 2008, S. 60, 62.
- 12 Latour, Bruno: *Drawing Things Together* in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hrsg.): *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 266. Der Titel lässt sich in seiner doppelten Bedeutung von „Dinge an einem Ort zusammenziehen“ und „visuell darstellen/zeichnen“ nicht adäquat ins Deutsche übersetzen. Die erste Version des Textes erschien 1986 unter dem Titel *Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands* in: Henrika Kuklick (Hrsg.): *Knowledge and Society Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, Jai Press vol. 6, S. 1–40, 1986.
- 13 Latour, Bruno: *Die Logistik der immutable mobiles* in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hrsg.): *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld 2009, S. 134.
- 14 Edwards, Elisabeth: *Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien* in: Herta Wolf (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 2003, S. 342.
- 15 Ebd.
- 16 Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt a. M. 2008, S. 155.
- 17 Hobbs, Robert: *Tan Lin In Conversation with Robert Hobbs* in: Mark Lombardi. *Preparatory Drawings*. Ausst. Kat. Galerie Pierogi, New York 2003, S. 30.
- 18 Aus Lombardis Notizen, Nachlass Galerie Pierogi, New York.
- 19 Darum ist Steffen Bogen zu widersprechen, der vor dem Hintergrund der These, dass Diagramme semiotische Objekte mit quasi magischem Charakter sind, diese als „operativ wirksame Formen, die die Handlungen über das bloße Betrachten der Form hinaus steuern“ bezeichnet. Bogen, Steffen: *Schattenriss und Sonnenuhr. Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik* in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Nr. 68.2, Berlin 2005, S. 155.
- 20 Dieser Aspekt wird auch bei Erhard Schüttpelz' jüngst publizierter Überprüfung des Latourschen Begriffs der *immutable mobiles* ausblendet. Siehe: Schüttpelz, Erhard: *Die medientechnische Überlegenheit des Westens* in: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hrsg.): *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld 2009, S. 67 und 70. Er verweist in diesem Zusammenhang auf den Unterschied zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit.
- 21 Bruno Latour (1986), in: André Belliger, David J. Krieger (Hrsg.): *Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 282.
- 22 Aus Lombardis Notizen, Nachlass Galerie Pierogi, New York.
- 23 Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hrsg.): *Randgänge der Zeichnung*, München 2007.
- 24 Lombardi, Mark: *Preparatory Drawings 1994–2000*, New York 2003.
- 25 Ebd., S. 21. Es handelt sich dabei um ein unpubliziertes Manuskript, das 1987–89 entstanden ist.
- 26 Beckstette, Sven: *Landkarten des Kapitals* in: *Artnet* vom 10. 6. 2005.
- 27 *Tan Lin In Conversation with Robert Hobbs* 2003 (vgl. FN 17), S. 118.
- 28 *Tan Lin In Conversation with Robert Hobbs* 2003 (vgl. FN 17), S. 53.
- 29 Bauer, Matthias; Ernst, Christoph: *Diagrammatik*, Berlin 2010; Stjernfelt, Frederik: *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology and Semiotics*, Dordrecht 2007, S. 237.
- 30 Lammert, Angela: *Bildung und Bildlichkeit. Von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten des 20. Jahrhunderts*. Habilitationsschrift, Berlin 2012.
- 31 Goodman, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968. Deutsch: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973. Für Goodman muss Notation eindeutig, syntaktisch sowie semantisch disjunktiv und endlich differenziert sein. Musikalische Partituren sind damit Notationen. Für die Malerei als autografe Kunst gilt ihm die Notation als unangemessen, da es um Wiederholbarkeit geht. Siehe dazu die unterschiedlichen Interpretationen von Gottfried Boehm und W.J.T. Mitchell in: Hans Belting (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München 2007, S. 28 und 43. Boehm überzeugt die Position, dass Bilder selbst Ausprägungen der Linguistik sind und an einem universellen Zeichensystem Anteil haben, nicht. Mitchell behauptet hingegen, dass sich Goodman trotz des Titels geweigert habe, Sprache als das wichtigste Paradigma der Ästhetik anzuerkennen. Er habe im Gegenteil die nicht-verbalen, nicht-arbiträren und nicht-konventionellen Eigenschaften von Zeichen und Symbolen betont. Das bedeutet jedoch, dass es sich immer noch um einen Zeichen- bzw. Symbolsystem handelt und nicht um ein bildliches Verfahren, wie hier vorgeschlagen.

DIAGRAMMATIK UND EVIDENZ

MARK LOMBARDI (1951–2000)

- 32 Sybille Krämer, Eva Cancik-Kirschbaum, Rainer Totzke (Hrsg.): *Schrift-bildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notation*, Berlin 2011. Bogen, Steffen; Thürlemann, Felix: *Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen* in: Alexander Patschovsky (Hrsg.): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiori. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, Ostfildern 2003, S.2 und 3.
- 33 *Diagrammatik* 2010 (vgl. FN 29); *Diagrammatology* 2007 (vgl. FN 29); Horst Bredekamp, Gabriele Werner (Hrsg.): *Diagramme und bildtextliche Ordnungen. Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*. Band 3.1, Berlin 2005.
- 34 Deleuze, Gilles: *Foucault*, a. d. Franz. von Hermann Kocyba (Orig.: *Foucault*, 1986), Frankfurt a. M. 1995, S.53, zitiert nach: Leeb 2012 (vgl. FN 1), S.8.
- 35 Müller-Elmou, Kathrin: *Visuelle Weltaneignung*, Mainz 2010, u.a. S.278.
- 36 *Jenseits der Opposition von Text und Bild*, 2003 (vgl. FN32), S. 1–22; Bogen, Steffen: *Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft*, 3.4. *Bild, Schrift, Notation*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a. M. 2005, S.63.

AUS EINER DIAGRAMMATISCHEN PRAXIS: KP BREHMER

DOREEN MENDE

In meiner Vorbereitung für die Realisierung der Ausstellung *KP Brehmer. A Test Extending Beyond the Action* für das Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) in Sevilla im Sommer 2011 las ich *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* des britischen Bloggers und Theoretikers Mark Fisher. Fisher weiß, dass *Capitalist Realism* kein neuer Begriff ist. Er tauchte bereits in den frühen 1960er Jahren im Zusammenhang mit einer „group of German Pop artists“¹ auf – einer von ihnen war KP Brehmer –, die im Jahr 1964 mit der Ausstellung *Neodada, Pop, Decollage, Kapitalistischer Realismus*² die Galerie René Block in Berlin eröffneten. Im Zuge meiner Ausstellung in Sevilla mit Projekten von KP Brehmer erschien es mir angebracht, darüber nachzudenken, wie *Kapitalistischer Realismus* in der Ära zeitgenössischer Globalisierung verstanden werden könnte. Ein Aspekt der Globalisierung adressiert hierbei die Produktion von Wissen in einem Moment, in dem der Zugang zu Informationen durch „capital and data“ definiert wird.³ Worin liegen Kontinuitäten zwischen dem *Kapitalistischen Realismus* als künstlerischem Konzept des 20. Jahrhunderts und *Capitalist Realism* als einer Zustandsbeschreibung von Lebensbedingungen im 21. Jahrhundert? Was ist es, das KP Brehmer heute so anders, so anziehend macht?

WIEDERAUFNAHME KAPITALISTISCHER REALISMUS

Nach den grundlegenden weltweiten Veränderungen um 1989 präsentiert sich *Kapitalismus* als einziges *realistisches* politisch-ökonomisches System,

d. h. ein Außerhalb dieses Systems ist kaum auch nur vorstellbar. Eine Verschärfung dieser Lebensbedingung erfuhr die Welt mit dem von der Bush-Regierung 2001 ausgerufenen *War on Terror*, der uns auf eine Normalisierung der globalen Finanzkrise 2008 vorbereitet hat. Für Fisher geht es deshalb bei *Capitalist Realism* um die Analyse dieser globalen politischen Situation, die er als „a pervasive *atmosphere*, conditioning not only the production of culture but also the regulation of work and education, and acting as a kind of invisible barrier constraining thought and action“⁴ versteht.

Für die Gruppe junger Künstler der 1960er Jahre war *Kapitalistischer Realismus* weder Bewegung noch Genre. Vielmehr erschien er als konzeptuelles Statement, verteilt über ein paar Ausstellungen bis zum *catalogue raisonné* von René Block,⁵ um mittels der Kunst zu den Diskussionen über die gesellschaftliche Funktion der Kunst im Ineinandewirken von Ökonomie – Leben – Arbeit aus westlicher, d. h. kapitalistisch geprägter Perspektive öffentlich beizutragen.⁶ Auf globaler Ebene erschien zu diesem Zeitpunkt das sozialistische Projekt als Gesellschaftssystem noch eine real existierende Alternative zum Kapitalismus zu sein. Für die Akteure des *Kapitalistischen Realismus* galt es, die elitär-bürgerliche Tradition der Kunst zu entmachten und auf die Straße zu holen. Im Unterschied zu künstlerischen Aktivitäten insbesondere an der Ostküste der USA⁷ wurde im Zuge der Aktionen entlang des *Kapitalistischen Realismus* die Institution der Kunst dabei aktiv nutzbar gemacht. Vorgegebene Strukturen wurden nicht verworfen, sondern genutzt, denn „wir sind zur Zeit darauf angewiesen“.⁸ Brehmer interessierte

hierbei vor allem die Sichtbarmachung von sozialen Prozessen, wobei der Raum der Institution als wirkungsvolles Instrument zur Schaffung von Öffentlichkeit brauchbar gemacht wurde. Mittels künstlerischer Aneignung der Institution sollte hierbei eine „Sichttagitation“⁹ realistisch werden.

KP Brehmer rückte in seinem Denken damit näher an die etwas früheren Aktivitäten der *Independent Group* in London.¹⁰ Ähnlich wie Richard Hamilton oder Eduardo Paolozzi mit vorgefundenen Materialien („as found“)¹¹ arbeiteten, ging es KP Brehmer um die Nutzbarmachung von „Trivialgrafiken“,¹² die er visuellen Grammatiken aus den Bereichen der Werbung und Massenmedien entlieh. Während Hamilton¹³ beispielsweise in Bild-Collagen und Malerei insbesondere die visuellen Strategien und Konstruktionen in Hinsicht auf Formen des *Lifestyle* unter kapitalistischen Verhältnissen thematisierte, lässt sich bei Brehmers Bezugnahme auf Datenerhebungen aus der Wirtschaft, der modernen Kriegsführung und des westlichen Wohlfahrtsstaates eine explizit politische Haltung gegenüber der Kunst feststellen. Solch eine Haltung appelliert unmissverständlich an die Verantwortung des Künstlers, der mit seiner Arbeit die gesellschaftliche Situation nicht nur kommentieren, sondern aktiv mitgestalten will. In KP Brehmers Projekten wird Kapitalismus als absolut reale Lebensbedingung diskutiert und erscheint ebenso wenig ein rein ökonomisches System zu sein wie es Mark Fisher in Bezug auf *Capitalist Realism* feststellt. Brehmer arbeitet als Künstler an der Komplexität eines Gefüges, in welchem ökonomische Verhältnisse untrennbar mit Fragen der Subjektkonstitution, globalen Fragestellungen und sozialen Prozessen verknüpft sind. Ähnlich wie *Capitalist Realism* beschreibt bereits *Kapitalistischer Realismus* – insbesondere Brehmers Ansatz – ein Leben unter kapitalistischen Bedingungen. Ähnlich wie Mark Fisher das Wirken des Kapitalismus als „pervasive atmosphere“ definiert, thematisieren die Projekte KP Brehmers Kapitalismus als Bedingung, deren visuelle Grammatik sowohl Denken als auch Handeln („thought and action“) zwingend beherrscht. Damit formulierte der *Kapitalistische Realismus* als künstlerisches Statement ein Verständnis von Ökonomie, welches bereits wenige Jahre nach 1945 alle Lebensbereiche erfasste, inklusive der Suche nach popkulturellen („trivialen“) Szenarien für die Bewältigung der Erfahrung einer Welt im Kriegszustand.

Aus all diesen Gründen halte ich KP Brehmer neben Sigmar Polke und Gerhard Richter für die wichtigste Stimme einer bedeutenden Künstler-

gemeinschaft nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland. Aber nicht nur das. KP Brehmer ist heute in Zeiten eines *Capitalist Realism* aktueller denn je. Denn *Capitalist Realism* erfordert eine ernsthafte Wiederaufnahme künstlerischer Mittel, um die Kunst auf ihre gesellschaftliche Relevanz hin zu überprüfen. Wer das Werk von Brehmer kennt, weiß, dass hierbei die Logik des Diagramms ein von ihm oft benutztes Konzept ist. Die formale Struktur des Diagramms bietet Brehmer eine geeignete Fläche, einem „Visualisierungsproblem“ zu begegnen, welches darin besteht, „ästhetische Prozesse analog realen Prozessen darzustellen.“¹⁴ Jedoch wäre es zu kurz gegriffen, sein Interesse am Diagramm auf rein formale Kriterien zu beschränken. Vielmehr erweitert er das Formenvokabular des Diagramms um seine Wirkungsweisen.

Das Problem der Abbildbarkeit von Ökonomie als Indikator sowie Urheber von Klassenunterschieden und Einkommensverhältnissen markiert ein zentrales Thema in seinen oft als Projekt angelegten Arbeiten. Eine These meines Aufsatzes lautet deshalb, bei Brehmer den Begriff des Diagramms nicht auf die formale Figur allein zu reduzieren, sondern von einer *diagrammatischen Praxis* zu sprechen. Das bedeutet nicht, die Form außer Acht zu lassen. Im Gegenteil: Brehmer arbeitet ungemein präzise an visuellen Grammatiken, wie sie sich in der Figur des Diagramms darstellen lassen. Jedoch nutzt Brehmer die Frage nach der Form zur Problematisierung der Darstellung von sozialen Prozessen, welche durch ökonomische Verhältnisse produziert werden. Wenn wir also anstatt vom Diagramm von einer *diagrammatischen Praxis* sprechen wollen, dann umfasst dies die Frage nach der Form gleichberechtigt zum dargestellten Inhalt: Form und Inhalt stehen hierbei in stetem Konflikt zueinander.¹⁵

Ich möchte im Folgenden zwei Parameter genauer ausführen, mit denen eine *diagrammatische Praxis* beschrieben werden könnte. Erstens: Ein Aspekt der *diagrammatischen Praxis* adressiert die Praxis des Ausstellens als Teil eines künstlerischen Prozesses, der bei Brehmer (typisch für die Zeit) in Bezug auf die Institution und Ökonomie der Kunst reflektiert wird. Zweitens: Brehmer produzierte weniger Einzelwerke, sondern Projekte, die aus verschiedenen Medienformaten und Artikulationsformen bestehen; Grundlage dafür sind jedoch möglichst präzise „Koordinaten“, anhand derer ein Projekt realisiert wird. Dadurch steht die Kunst mit der Lebensrealität in Verbindung, wobei die Kunst auf ihre absolute Eigenständigkeit besteht. Aus der Perspektive

KP Brehmers wäre alles andere sowohl künstlerisch als auch politisch wirkungslos.

DAS AUSSTELLEN

Am 26. und 27. April 1974 war KP Brehmer maßgeblich am Kolloquium in der Dieter Hacker Produzentengalerie in Berlin beteiligt. Das Kolloquium wollte vor allem zwei Dinge: Zum einen die Ausstellung *Kunst im politischen Kampf*⁶ von 1973 im Kunstverein Hannover einer kritischen Analyse unterziehen, um herauszufinden, welche Wirksamkeit die Kunst als politisches Instrument haben kann. KP Brehmer trug mit dem Projekt *Korrektur der Nationalfarben* wesentlich zur Ausstellung bei. Die kritische Analyse ging aus der Erfahrung mit der gemeinsamen Realisierung der Hannover-Ausstellung hervor: eine Art selbstkritische Befragung, wie sie unter politisch interessierten Künstlern dieser Zeit, die sich in der Nähe zu der politisch Linken sahen, üblich war. Die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz adressierte dabei *politische Kunst* nicht als neues Genre, sondern es ging hierbei konkret um die Unabhängigkeit der Kunst (und ihrer eigenständigen Mittel) von institutionellen Strukturen und strukturellen Machtapparaten mit dem größten Anspruch an Realismus durch die Kunst, zumindest von Seiten KP Brehmers. Dafür spricht ein Bild von einer internen Situation, welches der Hannoveraner Ausstellung zugesprochen wird: Man sieht Joseph Beuys in Diskussion mit KP Brehmer. Beuys spricht und gestikuliert. Brehmer hört zu und verschränkt die Arme. Joseph Beuys hatte 1973 bereits einen besonderen Status innerhalb der Künstler-Szene (die Protagonisten waren ausschließlich Männer). Beuys' Aktion auf dem *Festival der neuen Kunst* in Aachen am 20. Juli 1964 (die René Block als den Moment der Politisierung dieser Gruppe von Künstlern bezeichnet),¹⁷ seine einflussreiche Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Kunstakademie und schließlich das Büro zur *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* als prominenter Beitrag für die Documenta 5 in Kassel, platzierten Beuys erfolgreich als Einzelfigur inmitten der oft gruppenorganisierten Ausstellungsprojekte. Auf dem Bild trägt Brehmer eine Sonnenbrille, was ihn nicht nur cool und gelassen erscheinen lässt, sondern auch Distanz und eine gewisse Skepsis gegenüber Beuys zum Ausdruck bringt. Wir wissen nicht, worum sich die Diskussion zwischen den beiden in diesem Bild gewordenen Moment gedreht haben könnte. Aber es ist ein Ausdruck für die Diskrepanz zwischen Brehmer und Beuys, die möglicherweise durch

Diskussionen über die Rolle der Kunst im politischen Kampf in Bezug auf den Anspruch auf Realismus verstärkt wurde. Aus der Perspektive von Brehmers Arbeiten kann man zumindest sagen, dass Kunst bei ihm nicht als Projektionsfläche für die absolute Autonomie in alter avantgardistische Tradition erhalten muss. Kunst ist genauso alltäglich, d. h. zur Realität beitragend, wie die Alltäglichkeit im Kampf mit ökonomischen Verhältnissen, sozialen Ungerechtigkeiten und Klassenunterschieden. Aus Brehmers Projekten heraus spricht der permanente Anspruch an Kunst als eigenständiger und trivialer Raum inmitten von Real-Politik, Real-Ökonomie, Real-Kommerz und Real-Institution. Es gibt für die Kunst kein autonomes Außen im System, sondern sie kann nur durch eine Deklaration von Realismus wirksam bestehen und im besten Falle in bestehende Systeme eingreifen.

Das Kolloquium diente auch als ein vorbereitendes Treffen für die Ausstellung *Art into Society. Seven German Artists*, die vom 30. Oktober bis 24. November 1974 im ICA in London stattfand. An der Ausstellung in London waren Albrecht/d., Joseph Beuys, KP Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzger und Klaus Staack als Künstler beteiligt, sowie Christos Joachimides und Norman Rosenthal als Ausstellungsmacher. Das Kolloquium ähnelte einer Arbeitsbesprechung von Künstlern mit zwei Kuratoren. Bis auf die britische Journalistin und Kritikerin Caroline Tisdall waren ausschließlich Männer an den vorbereitenden Konzeptionsbesprechungen für *Art into Society* beteiligt. Aus heutiger Perspektive könnte man es als eine zweitägige kollektiv-kuratorische Klausur verstehen, um die Rolle des Künstlers (sich selbst also) kritisch zu reflektieren in einem verführerischen Moment: „Immer wieder lasse ich mich hinreißen, unglaublich schöne Bilder zu machen“ – wie auf einer Fotografie zu lesen ist, welche das zweitägige Treffen in der Dieter Hacker Galerie im April 1974 dokumentiert. Denn zentrales Anliegen des Kolloquiums war: Inwiefern kann die Kunst auf gesellschaftliche Zustände in Zeiten des Kapitalismus einwirken? Es ging nicht darum, mittels der Kunst einen *sozialen Realismus* zu illustrieren. Vielmehr sollte eine Ausstellung erreichen, mittels der Kunst konkrete Ideen vorzuschlagen, mit denen Denkprozesse über die soziale Lage der Gesellschaft beginnen können. Natürlich standen hierbei die Funktion der Institution, Ausstellungspraxis und die Aufgabe des Künstlers als Mitglied der Gesellschaft zwingend zur Diskussion. Der Titel *Art into Society*, welcher aus einer Reihe von Vorschlägen letztlich

während des Kolloquiums festgelegt wurde, formuliert explizit die Verantwortung der Kunst (und ihrer Macher) innerhalb der Gesellschaft. KP Brehmer realisierte für die Londoner Ausstellung 1974 das Projekt *Realkapital – Produktion*, welches mit drei Diagramm-Tafeln und einer Texttafel arbeitete: Während die Diagramme explizit die Korrelation von Produktion (vertikal) und Real-Kapital (horizontal) nach Erhebungen der britischen Ökonomin Joan Robinson in *Die Akkumulation des Kapitals* (1958) beschreiben, skizziert der Kurztext (in strenger konzeptueller Art, wie sie bei Joseph Kosuth zu finden wäre) die globale Dominanz von kapitalistisch operierenden Produktionsbedingungen in Bezug auf Arbeit (labour). Bei KP Brehmer bleibt es jedoch nicht bei der Übertragung einer visuellen Grammatik zur Darstellung von Informationssystemen. Sondern, in den Worten Brehmers: „Die verwendeten Diagramme sollen keine exakten wissenschaftlichen Daten vermitteln. Mich interessiert die aggressive Gestalt der Profitrate, die sich unter verschiedenen Bedingungen zwischen Produktion und Realkapital entwickelt.“¹⁸

Die Aggressivität findet ihre Form in gestisch ausgeführten schwarzen Pinselstrichen, die im Kontrast sowohl zur Funktionalität der Koordinaten als auch zur subjektlosen Pragmatik solcher Datenerhebungen steht. Zugleich verweisen die Pinselstriche jedoch auch auf die Mittel der Kunst, welche erlauben, die vermeintliche Objektivität der Berechnungen durch den künstlerischen Gestus als Ausdruck subjektiver Meinungsäußerung in Frage zu stellen bzw. zu problematisieren. In anderen Worten, Brehmer nutzt das Format des Diagramms aus einem Formenvokabular der Wirtschaftsstatistik, macht jedoch seinen Objektivitätsanspruch buchstäblich mit einem einzigen Pinselstrich zunichte. Genau in der konfrontativen Gegenüberstellung von Real-Welt und Realismus der Kunst liegt die Präzision und Stärke in Brehmers künstlerischem Denken. In seinen Projekten wird ein Wissen deutlich um Unwirksamkeiten jener Art direkter politischer Aktion, die auf ideologischen, partei-konformen und essentialistischen Konzepten politischer Aktivität basiert. Insofern kritisiert *Realkapital – Produktion* auch das Lippenbekenntnis sogenannter *politischer Kunst*, die politisches Handeln oftmals nur illustrieren kann, aber sonst machtlos ist. Stattdessen arbeitet Brehmer ausdrücklich mit dem originären Potenzial der Kunst, wenn sie sich ihre eigene Trivialität – einen simplen Pinselstrich – zueigen macht. Diese Trivialität verweist (a) auf die aggressive Gestalt der Profitrate und (b) auf das Problem der Darstellbarkeit bzw. auf die Eigenständigkeit der Kunst, jedoch nicht

um der Kunst willen. Form und Inhalt stehen hier explizit im engen, aber konfliktreichen Verhältnis zueinander. Brehmer arbeitet bevorzugt mit jenen visuellen Grammatiken, die aus der Real-Welt kommen, aber erst durch die Dekontextualisierung mittels der Kunst ihr soziales Anliegen entfalten können. Das wird jedoch nur dann möglich, wenn die Kunst ihre Artikulationsmittel als trivial sowie unabhängig in Bezug auf nicht-künstlerische Formensprachen behauptet.¹⁹

Hieraus ergibt sich ein entscheidender Unterschied zu Positionen wie der Jörg Immendorfs, der z. B. in der Arbeit *Wo stehst Du, Kollege?* (1973) dafür plädiert, den Künstler neben dem protestierenden Arbeiter auf der Straße zu sehen. Helmut Draxler weist in seiner Kritik an Immendorfs Position darauf hin, dass die Rolle des Künstlers nicht darin bestehen kann, dem Arbeiter oder der Demonstrantin auf der Straße beizustehen, sondern der Künstler müsse an seiner eigenen Subjektwerdung arbeiten.²⁰ Wenn Draxler schreibt, dass „[d]er anti-ästhetische Gestus grundsätzlich von ästhetischer wie politischer Erfahrung abhängig bleibt“, dann ist das eine „riskante Subjektivität“, die jedoch das notwendige Potenzial freisetzt, eine politische Subjektwerdung zu unterstützen. Die Freisetzung könne nur dann radikal in Kraft treten, wenn sie innerhalb, niemals jenseits der gegebenen symbolischen Ordnung angelegt sei. Wenn Brehmer sich mit Diagrammen und grafischen Vorlagen beschäftigt, dann immer aus dem Interesse heraus, die Mittel der Kunst anzuwenden, um bei codierten visuellen Grammatiken wie Landkarten, Darstellungen von statistischen oder wissenschaftlichen Daten sowohl dem Versprechen ihrer absoluten Objektivität entgegenzuwirken als auch genau mit diesem Versprechen zu arbeiten, etwas hinzuzufügen und die Perspektive auf die (wissenschaftliche) Deutungshoheit zu unterwandern. Daraus ergibt sich ein Beziehungsverhältnis, welches die Betrachter in ihrer Verantwortung im Moment des Ausstellens unmittelbar anspricht, das Ausgestellte aktiv wahrzunehmen sowie dazu (politisch) Stellung zu beziehen. Brehmer formuliert es in seinem Text für die Publikation zur Londoner Ausstellung *Art into Society* wie folgt:

„For me, even beyond the action and its character as reflection, this test is a basic study [...]. In our system, the decisions of the people will only in the rarest of cases coincide with the politics of those in charge. This contradiction should be depicted in a way that speaks to the senses.“²¹

Mit anderen Worten: Weder schlägt Brehmer reine Informationsaneignung vor noch hört seine politische Arbeit als Künstler bei der Darstellung eines Problems auf. Sondern ein Test erfordert einen weiteren Schritt: Er muss über die Aktion als einmaliges Ereignis soweit hinauswirken, dass die Wahrnehmungskriterien des Betrachters aktiviert werden. Deshalb liefert die Institution jene Koordinaten – im diagrammatischen Sinne –, mit denen ein Aufspannen genau dieses Verhältnisses realistisch wird. Eine der Koordinaten ist die *Institution* inklusive ihrer das Denken und Handeln beschränkenden Zwänge – oder wie es Brehmer nennt: „Codierung des Trivialen“. Die andere Koordinate ist die *Kunst* inklusive ihrer Hoffnung, weder instrumentalisiert zu werden noch abhängig zu sein – oder wie es Brehmer nennt: „Visualisierungsproblem“.

DIE PROJEKT-ARBEIT

Während wir die diagrammatische Praxis in Bezug auf die Koordinaten des Ausstellens hin befragt haben, möchte ich einen weiteren Aspekt dieser diagrammatischen Praxis beschreiben, der einen erweiterten Blick auf das Diagrammatische unterstützt. Dafür ist es erforderlich, auf zwei weitere Projekte von KP Brehmer zu schauen: 1968 realisiert KP Brehmer die mehrteilige Arbeit *Ideale Landschaft*. Darin thematisiert er die Konstruktion von Landschaft als kulturelle Errungenschaft (z.B. barocker Landschaftsgarten), als Attribut zur nationalen Identitätsstiftung sowie als Phänomen in Massenmedien. Er fächert die Konstruktion des Bilds einer *Idealen Landschaft* in einer Skala verschiedener Töne von Gelb – Grün – Blau auf. Brehmer produziert dafür verschiedene Aufsteller: Einer davon spielt mit dem Format des TV-Monitors, der mit einem Landschaftsbild in Form eines druckgerasterten Bildes und mit Erdproben entsprechend der Farbbrasterung ausgestattet ist. Ein anderer imitiert ein Display zur Anpreisung verschiedener Bade-Shampoos. Des weiteren nutzt Brehmer das Medium der Publikation: In Zusammenarbeit mit René Block und dem Schriftsteller Jürgen Becker produziert Brehmer ein Print-Objekt, welches als *Volksausgabe* in einer Auflage von 750 Stück über die Edition Block vertrieben wird, in einer Auflage von acht Exemplaren als *Museumsausgabe* existiert und in Form einer überdimensionalen aufgeschlagenen Buchseite als installatives Ausstellungselement erscheint. Es gibt noch weitaus mehr Formate: Ein Meditationsteil trägt genauso zum Projekt bei wie ein Modell der *Idealen Landschaft* sowie ein Kurzfilm, der in strukturalis-

tischer Art und Weise die Konstruktion der Landschaft als Bild vor Augen führt. Was auf den ersten Blick nicht politisch aussieht, entpuppt sich in der Darstellung von Farbe als semiotisches System zur Bestimmung der Landschaft entlang kultureller Kodierungen zu einem politischen Statement. Dafür wählt er nicht die einzelne Arbeit, sondern ein Set verschiedener Darstellungsformate, um seinem künstlerischen Anliegen Nachdruck zu verleihen. Hierdurch wird die oben erwähnte Lebensrealität in verschiedenen trivialen Erscheinungsweisen aktiv aufgenommen. „The problem is not to make a *political* film but to make a film *politically*.“²² Gemäß dieses von der Dziga Vertov Group und Jean-Luc Godard geprägten, programmatischen Satzes kann Brehmers Projekt als Vorschlag in diesem Sinne verstanden werden. Er dekliniert hier die farblichen Parameter von Landschaft – Grün, Blau, Gelb – in einer Vielzahl von Artikulationsformen, um einem erzieherischen Anliegen Ausdruck zu verleihen: „Ich versuche, die Dinge möglichst objektiv zu machen und mich selbst rauszuhalten. Das andere bleibt nachher beim Betrachter.“²³ Damit fordert er dazu auf, sich ein eigenes Bild einer idealen Landschaft zu machen. Dieser Ansatz platziert ihn in die Nähe der Praxis von Harun Farocki oder Jean-Luc Godard in Bezug auf einen pädagogischen Anspruch an Bildproduktion, die sich trivialer Formen annimmt (TV Monitor). Während Farocki und Godard sich ausschließlich den Mitteln des Films verschreiben, wählt Brehmer eine zu dieser Zeit in Filmkreisen wenig anerkannte Praxis künstlerischer Produktion.²⁴ Er geht modellhaft vor, wobei der Film als ein Element von vielen genutzt wird. Im Unterschied zu den beiden Filmemachern arbeitet Brehmer mit verschiedenen Medien, worin sich ein weiterer diagrammatischer Ansatz ablesen lässt. Während für die Filmemacher Godard und Farocki der Film als Medium das Handlungsspektrum festlegt, überschreitet der Künstler Brehmer permanent die Grenzen von einem Medium zum anderen.

Eine weitere Arbeit ist *Seele und Gefühl eines Arbeiters* (1975–1982). Sie ist ähnlich wie *Ideale Landschaft* als Projekt angelegt, d.h. sie existiert in verschiedenen Varianten, Versionen und Medien. Die Zeitspanne von 1975 bis ca. 1982 ist geprägt von künstlerischen Arbeiten mit Projektcharakter. Brehmer hat bereits 1975 begonnen, an *Seele und Gefühl eines Arbeiters* zu arbeiten, wie die Datierung einer Arbeitstafel erkennen lässt. Darauf hat er Display-Anweisungen aufgenommen, wie die 42 Stücke eines Teils von *Seele und Gefühl eines*

Arbeiters zu installieren seien. Brehmers Vorlage war das Buch *Seele und Gefühl des Arbeiters. Psychologie der Menschenführung* von Rexford B. Hersey, welches 1935 auf Deutsch erschien – mit einem Vorwort von Reichsorganisationsleiter Robert Ley. Es beinhaltet sozialpsychologische Untersuchungen an deutschen Eisenbahnarbeitern in den frühen 1930ern, die sich einreihen lassen neben Industrialisierungsstrategien individuellen Lebens als grundlegende Bausteine einer kapitalistischen Gesellschaft. Erinnern wir uns, dass die Optimierungskonzepte menschlichen Lebens in Bezug auf Arbeit und Gesundheit vielfach gefeierte Errungenschaften der europäischen Moderne sind (Reformbewegungen im Sport, Freizeitgestaltung, Körperbewusstsein, Soziologie, Psychologie, Medizin, etc.). Ein Ziel der sozialpsychologischen Untersuchungen war es, die Leistungsfähigkeit des Arbeiters besser kontrollieren und einschätzen zu können. Was daran aus heutiger Perspektive besonders auffällt, ist der Versuch, Arbeit durch Kategorien wie Individualität bzw. Emotionalität zu definieren. Darin lässt sich fast nahtlos an die anfangs erwähnte Definition des *Capitalist Realism* von Mark Fisher anknüpfen: *Capitalist Realism* ist eine allgegenwärtige, alles durchdringende *Atmosphäre*, die nicht nur Kulturproduktion, sondern auch Arbeitsformen und Bildungsstrukturen umfassend prägt. Brehmer nimmt aus den Studien von Hersey die Kriterien zur Klassifizierung von Gefühlslagen auf, die von glücklich über glücklich minus, mitwirkend, neutral, gleichgültig bis zu verdrücklich, zornig, traurig, unbehaglich und ängstlich reichen. Wesentlich hierbei ist, dass Brehmer diese Befragungen auch an sich selbst durchführte, d. h. sich selbst innerhalb einer europäischen Kultur der Arbeitsoptimierung verortete. Indem sich Brehmer selbst dem Prozess der sozialpsychologischen Untersuchung unterzog, formulierte er einen Kommentar zur Kategorie der Arbeit (labour) innerhalb künstlerischer Praxis, zur Kunst als trivialer Kategorie des alltäglichen Lebens und zum Ineingreifen von äußeren Bedingungen in Form von Arbeitsbedingungen und künstlerischem Arbeiten. Zusätzlichen Ausdruck findet die eigene Befragung auch in einem *Tagebuchfilm* von ca. 33 Minuten. Es sind Aufnahmen während der Arbeit an Projekten, von Freunden (Markus Lüpertz tritt unter anderem auf) und private Momente mit Freunden, unter anderem auch in Vietze, wo Brehmer mit der Familie regelmäßig arbeitsfreie Tage verbrachte.

RELATIONEN AKTUALISIEREN

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Diagrammatische absolut wesentlich in Brehmers Arbeitsweise ist.

Erstens nimmt Brehmer buchstäblich Diagramme aus Schulbüchern, Atlanten und wissenschaftlichen Abhandlungen in seine Arbeit auf. Jedoch ist Brehmers diagrammatisches Arbeiten nicht allein auf typografische oder grafische Adaptionen von Lehr- und Anschauungsmaterialien aus dem angewandten oder dem ‚trivialen‘ Bereich zu reduzieren. Es würde zu kurz greifen, das Diagrammatische bei ihm ausschließlich im Visuellen bzw. Physischen zu finden.

Denn zweitens bleibt es bei Brehmer nicht bei der Adaption des Diagramms als Formensprache, sondern lässt sich Brehmers Praxis selbst als diagrammatisch beschreiben. Wenn wir vom Begriff selbst ausgehen wollen, führt er uns etymologisch zu: dia- im Sinne von *durch*, und -gramme im Sinne von *graphein*, d. h. Schreiben, Einschreiben und eine Unterscheidung treffen zwischen dem, was geschrieben ist und dem, was gesagt wird. Brehmer entwickelte eine Praxis, in der verschiedene Formen von Einschreibungen sich kreuzen, durchkreuzen, überlagern und einen diagrammatischen Raum entstehen lassen, wie es in der projektorientierten Arbeitsweise am deutlichsten wird. In anderen Worten: Eine diagrammatische Praxis erzeugt eine räumliche Figur. Entsprechend sorgen die Diagramme nicht nur für Ordnung, Information und Stabilität, sondern zwischen den Koordinaten liegen ebenso Elemente und Leerstellen, in denen sich das politische Subjekt entfalten kann oder soll. Es fordert zum Denken in Relationen auf. Für Brehmer können wir die These aufstellen, dass das Diagrammatische eine *gesamte* Praxis prägt, also nicht nur einen Umgang mit gefertigten, statistischen oder wissenschaftlichen Diagrammen darstellt. Ein Ziel seiner Praxis scheint deshalb: den Konflikt zwischen der Kunst (bürgerlicher Tradition) und „Codierungen des Trivialen“ (Brehmer) nicht aufzuheben, sondern aufzunehmen in die künstlerische Praxis sowie in die Institution, um den Konflikt zu bearbeiten und nutzbar zu machen.

Insofern ist drittens Brehmers Praxis immer aus dem Anspruch auf eine Aktualisierung zu begreifen. Wenn wir uns also mit Brehmers Arbeitsweise beschäftigen, dann können wir davon ausgehen, dass es sich nicht um eine historische Aufarbeitung handelt – weder zur Zeit seiner Produktion noch im Moment des Ausstellens. Vielmehr fordern uns

seine Projekte auf, einen Test einzugehen, der zwar mit konkreten Daten arbeiten mag, aber über eine direkte Aktion hinaus reicht. Und das macht Brehmer für uns heute so interessant. Mit anderen Worten, seine Praxis folgt einem edukativen Anliegen. Sie gibt nicht vor, was die BetrachterInnen zu denken haben, sondern es geht hier darum, sich eine eigene *Ideale Landschaft* zu entwickeln, indem eine Position innerhalb des Raums erst gefunden werden muss. Teil dieses Anliegens ist auch seine jahrelange Lehrtätigkeit an der HfBK in Hamburg und später in China. Insofern bedeutet sein Rückzug aus dem Ausstellungsbetrieb ab etwa Anfang der 1980er Jahre aus meiner Sicht nicht den Rückzug vom Kunstmachen, sondern die konsequente Fortführung seiner Praxis im Raum der Kunst-Produktion, d. h. der Kunstakademie, in einer Zeit Anfang der 1980er Jahre, als die Produktionsbedingungen in der Kunst sich stark zu einer individualisierten (Beuys) und/oder marktorientierten (Richter, Polke) Richtung entwickelten. Seine Praxis kann zudem als Deklaration von Unabhängigkeit – im politischen Sinne – verstanden werden, die ausdrücklich durch die Mittel der Kunst argumentieren soll. Wir können hier mit dem ökonomischen Begriff der Produktionsmittel sprechen, die Brehmer für sich in Anspruch nimmt und auf die er besteht. Brehmer ist sich seiner Verantwortung als Künstler, der zugleich ein Mitglied der Gesellschaft ist, bewusst. Er nimmt sie an, indem er auf die Unabhängigkeit seiner Produktionsmittel besteht und aus dieser Position heraus auch seine eigene Sprache – entlang trivialer Grammatiken der Bildsprache – entwickelt. Er arbeitet permanent daran, als emanzipiertes Subjekt zu sprechen, unabhängig davon, ob er als Künstler oder nicht als Künstler definiert wird.²⁵

Entlang dieser Parameter – und damit möchte ich schließen – ist KP Brehmer ein hochaktueller Künstler. Seine Praxis entsteht durch *Kritikalität* wie es von Irit Rogoff formuliert wurde.²⁶ Im Unterschied zu einer Kritik von außen, so argumentiert Rogoff, impliziere das Konzept der *Kritikalität* uns als Produzenten: Es gibt keine Außen-Position, sondern wir können uns aus der Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse nicht heraushalten. Wir sind immer mitten in jenen Angelegenheiten, die wir kritisieren wollen. Für eine Ausstellungsmacherin ist das ein Paradox, denn sie arbeitet nicht als originär Produzierende an einer Ausstellung mit Projekten von KP Brehmer, sondern sie soll sich nach institutionellen Maßstäben um eine möglichst genaue *historische Aufführungspraxis* des Werkes kümmern. Wenn wir Brehmers Arbeiten

jedoch als diagrammatische Praxis aufführen wollen, dann muss die Aktualität durch das Ausstellen artikuliert werden, selbst wenn es eine Ausstellung ist, die Projekte aus den 1960ern zeigt und ohne die Zusammenarbeit mit dem Künstler stattfinden muss.²⁷ Mit anderen Worten, das Ausstellen einer Praxis wie der KP Brehmers muss zwangsläufig mit einer temporären *Entkunstung* einhergehen, welche bei Brehmer im Werk bereits angelegt ist. Der Begriff der *Entkunstung* wurde von der Theoretikerin Kerstin Stakemeier ausführlich diskutiert und indiziert eine künstlerische Praxis, die sich selbst immer wieder dem Realismus verschreibt, d. h. sich vor der Konfrontation mit den Realitäten des Lebens in Zeiten des *Capitalist Realism* nicht scheut. Dieser Vorschlag markiert hiernach nur ein vorläufiges Ende, denn: „*Entkunstung* führt das Ende der Kunst in eine endlose Spur der Rückkehr.“²⁸

- 1 Fisher, Mark: *Capitalist Realism. Is there no Alternative?*, Winchester 2008, S. 16.
- 2 Vom 16. September 1964 bis 05. November 1964. Teilnehmende Künstler waren KP Brehmer, KH Hödicke, Herbert Kaufmann, Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Siegmund Lympasik, Sigmar Polke, Lothar Quinte, Gerhard Richter und Wolf Vostell.
- 3 Siehe Spivak, Gayatri: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge 2012.
- 4 *Capitalist Realism* 2008 (vgl. FN 1).
- 5 Edition René Block (Hrsg.): *Grafik des Kapitalistischen Realismus: Werkverzeichnisse bis 1971*, Berlin 1971.
- 6 Jedoch ist *Kapitalistischer Realismus* nicht als Antwort auf das ideologische Konzept des *Sozialistischen Realismus* zu begreifen.
- 7 Zur Entstehung von „alternative spaces“ in New York siehe: Julie Ault (Hrsg.): *Alternative Art, New York, 1965–1985: A Cultural Politics Book for the Social Collective*, Minneapolis 2002.
- 8 Aus einem Interview mit Werner Rhode, in: *Ausst. Kat. KP Brehmer Produktion 1962–1971*, Kunstverein Hamburg 1971.
- 9 *Ausst. Kat. KP Brehmer Produktion 1962–1971*, 1971 (vgl. FN 8).
- 10 Zu erwähnen seien hier die Ausstellungen *This is Tomorrow* 1956 in der Whitechapel Gallery in London sowie *An Exhibit* im ICA in London 1957.
- 11 Siehe David Robbins (Hrsg.): *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge/Massachusetts/London 1990. Colomina, Beatriz: *Friends of the Future: A Conversation with Peter Smithson*, in: *OCTOBER Vol. 94, The Independent Group* (Autumn, 2000), S. 3–30.
- 12 *Trivialgrafik* war der Titel einer Ausstellung von KP Brehmer in der René Block Galerie im Jahr 1965. Der Begriff soll an dieser Stelle als übergeordnete Kategorie für die zahlreichen Formate dienen, derer sich Brehmer aus Bereichen außerhalb der Kunst bedient.
- 13 Mit Hamilton war Brehmer freundschaftlich verbunden.
- 14 *Ausst. Kat. KP Brehmer Produktion 1962–1971*, 1971 (vgl. FN 8).
- 15 „Eines sollten sich die Leute ruhig mal hinter die Ohren schreiben, finde ich: Die Wirkung einer Botschaft wird immer von der Qualität des Transports bestimmt sein.“, in: *Ausst. Kat. KP Brehmer Produktion 1962–1971*, 1971 (vgl. FN 8).
- 16 31. März bis 13. Mai 1973. Teilnehmende Künstler waren Albrecht/d., Joseph Beuys, KP Brehmer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Siegfried Neuenhausen, Klaus Staack, Wolf Vostell.
- 17 Aus einem informellen Gespräch mit René Block im Sommer 2013.
- 18 Brehmer in: *Ausst. Kat. Art into Society*, London 1974, S. 62 (Zitat übersetzt von Björn Egging).

- 19 Aus zeitgenössischer Sicht ähnelt Brehmers Ansatz den Arbeiten von Christopher Williams.
- 20 <http://www.textezurkunst.de/81/wo-stehst-du-kollege/> (21.12.2013).
- 21 „Für mich ist über die Aktion und deren Reflektionscharakter hinaus der Test eine Grundlagenstudie für eine Arbeit, die die Signalfunktion [...] nutzt. Die Entscheidungen des Volkes (Betrachter, allgemeine Öffentlichkeit, Museumsbesucher, Bürgergesellschaft) werden in unserem System in den seltensten Fällen mit der Politik der Herrschenden übereinstimmen. Dieser Widerspruch soll sinnlich dargestellt werden“ (vgl. FN 18, S. 62, Übersetzung Doreen Mende).
- 22 MacCabe, Colin; Mulvey, Laura: *Godard: Images, Sounds, Politics*, London 1980, S. 19.
- 23 Ausst. Kat. *KP Brehmer Produktion 1962–1971, 1971* (vgl. FN 8).
- 24 In einem informellen Gespräch mit Harun Farocki im Dezember 2011 skizzierte dieser die intellektuelle Stimmung in den 1960ern in Berlin als eine, die zwischen Filmemachern und Künstlern deutlich unterschied. Farocki und Brehmer kannten und schätzten sich zwar, aber hatten aufgrund dieser Trennung nicht viel miteinander zu tun.
- 25 „Wenn ich zum Beispiel mit einer Behörde zu tun habe, muß ich sagen: Ich bin Grafiker. Das begreifen die Leute. Dann sagen sie: Aha, das ist ein Werbemann, der verdient Geld. Sage ich aber, ich bin Künstler, dann gibt es nur Schwierigkeiten und Misstrauen. Innerhalb des Kunstbetriebs nenne ich mich natürlich ‚Künstler‘. [...] Kunst ist immer eine Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse. Vorausgesetzt, sie wird nicht durch irgendwelche Fremdinteressen, wie zum Beispiel der Werbung, so verdreht, dass sie nicht mehr wertfrei ist.“ in: Ausst. Kat. *KP Brehmer Produktion 1962–1971, 1971* (vgl. FN 8).
- 26 Rogoff, Irit: *What is a Theorist*, Erstveröffentlichung 2006 auf: <http://www.kein.org/node/62> (28.12.2013).
- 27 KP Brehmer ist 1997 verstorben.
- 28 Stakemeier, Kerstin: *Entkunstung. Artistic Models for the End of Art*, PhD Thesis in History of Art, University College London 2012, siehe: <http://discovery.ucl.ac.uk/1339143/1/1339143.pdf> (28.12.2013).

PHILOSOPHISCHE DIAGRAMMATIK

MARCUS STEINWEG

ICH WILL FÜNF FRAGEN BEANTWORTEN:

1. Was ist Realität?
2. Was ist ein Subjekt?
3. Wie steht es um die Realitätsverklammerung des Subjekts?
4. Was ist Philosophie?
5. Was ist ein Diagramm?

1. WAS IST REALITÄT?

Realität ist ein Konsistenzversprechen, das gebrochen wird. Ich nenne Realität alles, dem wir eine gewisse Konsistenz unterstellen. Eine gewisse Konsistenz heißt, eine gewisse Beständigkeit. Realität ist ein Synonym für den Tatsachenraum, den Lacan *symbolische Ordnung* nennt. Das ist der von Imaginärem durchzogene Raum der Sprache, des Logos, des Sinns. Als Tatsachenraum bezeichne ich das Universum der diskursiven Fakten und etablierten Konsistenzen, aller Dinge also, von denen man getrost sagen kann, dass sie existieren. Der Tatsachenraum ist der Raum der existierenden Dinge. Sie können Gegenstände wie ein Stuhl oder ein Computer sein, sie können aber auch Ideen, Meinungen, Hoffnungen und Vermutungen darstellen. Auch nicht-stoffliche Dinge sind Tatsachen, die im Tatsachenraum als existierend angetroffen werden und in ihm als Erinnerungen, Gewissheiten, Träume oder Fantasien zirkulieren und derart konstitutiv sind für unsere Realität. Realität ist der von Dingen unterschiedlichster Art bevölkerte Tatsachenraum,

der faktischen Kodifizierungen unterliegt. Mögen diese Kodifizierungen auch kontingent sein, sie existieren im Modus ontologischer Effizienz.

Realität ist stratifiziert, doch interferieren ihre Schichten oft bis zur Unkenntlichkeit. Phänomene im Realitätsraum sind kulturell, ökonomisch, historisch, religiös, sozial, politisch, wissenschaftlich etc. kodifiziert. Deshalb ist Realität die Dimension diskursiver Kodifizierungen. Als kodifiziertes Konsistenzmilieu ist Realität überdeterminiert und überkomplex. In der Sphäre dieser Überdeterminierung und Überkomplexität bewegt sich das Subjekt entlang konstituierter Strukturen, die sein Denken und Handeln orientieren. Und doch gibt es Momente kritischen Orientierungsverlusts. Das Subjekt erfährt in ihnen die Inkonsistenz des kontingenten Konsistenzgewebes, das seine Wirklichkeit ist. In der Realitätserfahrung des Subjekts verbinden sich Existenz und Kontingenz: *Was existiert, existiert nicht zwingend wie es existiert.*¹

2. WAS IST EIN SUBJEKT?

Das Subjekt ist die Instanz dieser Erfahrung. Es ist weder selbsttransparentes *ego cogito* noch in sich ruhendes Selbstbewusstsein, von Heteroaffekten ungetrübte Autoaffektion. Eher ist es der Schauplatz der Selbstvermittlung mit seinen Objektanteilen, die seinen Status in der Tatsachenwelt markieren. Im Subjekt kreuzen sich Subjekt- und Objektanteile. Es gibt keinen Grund es auf eine dieser Seiten zu reduzieren. Es gehört zur Komplexität des Subjekts, irreduzibel auf seinen Subjekt- wie Objektstatus zu

sein. Es oszilliert von hier nach dort. Solange es sein Objektsein denkt, ist es als denkendes Objekt bereits Subjekt. Und doch denkt es, indem es sich als Subjekt seinem Objektsein aufschließt, die Grenze seiner selbst als Subjekt. Subjekt ist, was sich als Objekt denkt und indem es sich so denkt, sein Subjektsein erschließt. Das bedeutet nicht, dass es pures Denken wäre, intellektuelle Anschauung, reine Vernunft. Es bedeutet keineswegs, dass es im Besitz seiner selbst wäre, identisch mit sich und begründet in einer substantialen Selbsthaftigkeit.² Das Subjekt ist kein Selbst, das sich seiner selbst wie einer Gegebenheit gewiss sein kann. Es ist die Szene einer Selbsterfahrung, die sich als Inkonsistenz-erfahrung insofern erweist, als es den Mangel eines Selbst als Bedingung der Möglichkeit seiner selbst erfährt.

Was ich Subjekt nenne, reicht in den Abgrund einer Wesenslosigkeit, die sich als das Transzendente der Subjektform erweist. Das Subjekt umreißt die Szene einer elementaren Leere, im Verhältnis zu der jedes ontisch-empirische Subjekt seine Konkretion erfährt. Als hieße Leben, seine Singularität in der Wüste einer bedrohlichen Universalität zu behaupten, in der Gewissheit, dass diese Selbstbehauptung zu keinem Ende kommt. Das Subjekt *als* Bühne ist nicht Subjekt *der* Bühne, jedenfalls nicht primär. Man kennt das klassische empirische Subjekt. Es bewegt sich mal als schillerner, mal als ramponierter Protagonist auf der Bühne des Seinstheaters, das sein Leben ist. Es ist zentrales Subjekt. In ihm sammeln sich alle möglichen Narrationen. Es gibt ihnen Kohärenz, einen Boden und eine Finalität. So ordnet es die Welt nach seinen Maßstäben und wird zum Modell jener ontologischen Ermöglichungsinstanz, die das transzendente Subjekt ist.

Das Subjekt ist eine leere Bühne. Es gibt keinerlei ontologischen Vorrang des Subjekts gegenüber der Welt der Tatsachen und Dinge. Es selbst ist Ding und Tatsache. Zugleich aber ist es ein Tatsachending, das den Abstand zu sich erfährt, den Spalt, den Hegels Bestimmung des Ich als *reine Negativität* und *Sichentzweien* anspricht³ und Derridas *différance* als *espacement*, Verräumlichung, zu denken gibt.⁴ Die einzige Identität, die diesem „Subjekt ohne Identität“⁵ bleibt, ist der *Raum zwischen sich und sich* zu sein, den ich Bühnenraum nenne oder Szene einer konfliktösen Selbstvermittlung ohne Finalität. Das Subjekt ist nach unten wie nach oben hin offen. Es gehorcht weder einem Ursprung noch irgendeiner Teleologie. Es ist der Name der Inexistenz von

Telos und Ursprung. Im Subjekt verdichtet sich die Erfahrung einer zweifachen Perforation. Sie ist Durchlöcherung des Bodens, auf dem es steht oder des Grundes, in dem es gründet. Sie ist weiterhin Durchstoßung des Horizonts und Durchlöcherung des Sinns, Suspension der Ideologie der Ankunft und des Endes. Das Subjekt ist der Vektor, der aus einer unbestimmten Vergangenheit in eine namenlose Zukunft reicht. Es bewegt sich zwischen zwei Unbestimmtheiten: der Unbestimmtheit der Zukunft wie der Vergangenheit. Es erfährt sich als dieses *Zwischen*, als eine Art indefiniter Präsenz. Die Präsenz des Subjekts wird durch die Absenz eines bestimmbareren Ursprungs wie eines bestimmbareren Horizonts definiert.

Das Subjekt ist Träger der Absenz. Es ist Signifikant seiner Indefinität. Es trägt das Indefinite aus, indem es sich als Kreuzungsstätte von Endlichkeit und Unendlichkeit affirmiert. Endlichkeit seiner (konkreten, organischen, raumzeitlichen) Existenz und Unendlichkeit der ontologischen Kontingenz, in die es eingelassen bleibt. Das Indefinite markiert die Realität eines Subjekts ohne Gott. Die Inexistenz Gottes ist Bedingung der Möglichkeit des Subjekts. Nietzsches Theologie nimmt ihren Ausgang von diesem Befund: von einem Subjekt ohne Substanz oder Wesen, von einem *Subjekt ohne Subjektivität*. Subjektivität ist der Name für die Existenz eines Programms, einer *essentia* oder *natura*, eines transparenten Ursprungs und eines finalen Sinns. Der Tod Gottes unterminiert die Vorstellung von einem absoluten Programmierer. Da gibt es niemanden, der *weiß*. Niemand hat einen Plan oder jeder hat nichts als seinen eigenen Plan und die Zweifel an seiner Konsistenz. Das Subjekt ohne Gott ist nicht Eigentümer seiner selbst.⁶ Es konstituiert sich als Erfinder im unübersichtlichen Gelände, das sein Leben bleibt. Von einem Subjekt lässt sich sprechen, wenn die Bereitschaft erscheint, die Esoterik der Selbstsuche durch eine Autoinvention zu substituieren, wenn also ein wenig Mut im Spiel ist, sich als etwas anderes als ein Objekt zu adressieren.⁷ Mit dem Tod Gottes verliert das Subjekt an Orientierung und gewinnt zugleich an Spielraum, es begreift sich als Spielersubjekt, dessen Zukunft mit ihrer Kontingenz an Unberechenbarkeit gewinnt.⁸

3. WIE STEHT ES UM DIE REALITÄTSVERKLAMMERUNG DES SUBJEKTS?

Die Realitätsverklammerung des Subjekts indiziert sein In-der-Welt-sein. Realität ist ein anderer Name

für Welt, wobei Welt zweierlei bedeutet: 1. die Totalität des Seienden in seiner Indifferenz und Inkommensurabilität, 2. die Homogenität des Tatsachenuniversums als der Domäne der gegebenen Kommensurabilitäten, die laufend neue Kommensurabilitäten generieren. Als Tatsache unter Tatsachen gehört das Subjekt zur Welt. Zugleich ist es der Abstand, den es zur Tatsachenwelt wie zum eigenen Tatsachenstatus einnimmt. Dieser Riss zwischen ihm und seiner Welt hält es ihr verbunden, indem es den in ihr zirkulierenden Tatsachenimperativen die letzte Autorität über sich verwehrt. Man kann es auch so ausdrücken: *Das Subjekt ist in der Welt, indem es sich ihr widersetzt.*

Das Subjekt resistriert dem Quietismus der Tatsachenassimilation. Es ist bequemer unter Tatsachen unterzutauchen, als ihnen zu opponieren. Tatsächlich gibt es ein Subjekt nur als Figur solcher Tatsachenopponenz. Was nicht heißt, dass das Subjekt seine Tatsachenanteile bestreitet, was ignorant und dumm wäre. Es bedeutet, dass es sein Selbst in aktiver Suspension seiner Tatsachenidentität erkämpft: *Ich bin nicht, was ich bin. Ich bin der Exzess meiner selbst.* Definieren wir das Subjekt als Exzess seiner Realität, um damit beides zu bekräftigen, dass es 1. mit der Realitätstextur unlösbar verklammert ist, um sich 2. an den Rissen dieser Textur aufzuhalten, da es doch selbst rissig ist, d. h. weder identisch mit sich noch kompatibel mit dem Tatsachengewebe, insofern es sich seiner Inkonsistenz öffnet, die Begriffe wie Freiheit, Gleichheit, Wahrheit, Liebe, Gerechtigkeit etc. indizieren. Die großen Begriffe der metaphysischen Denktradition sind Inkonsistenzmarken, weil, was sie benennen, keine volle Repräsentanz im Feld der konstituierten Tatsachen hat, da es die Grenze des Repräsentationsspektrums darstellt und es dadurch ins Wanken bringt.

4. WAS IST PHILOSOPHIE?

Bestimmen wir die Philosophie durch zwei Momente: Proflexion und Kritik. Proflexiv ist Philosophie als Hals-über-Kopf-Dynamik, die auf den Inkonsistenzwert ihrer Gewissheiten zielt. Zum Denken gehört Überstürzung und Atemlosigkeit. Man könnte die akademische Selbstentschärfung der Philosophie als ein Verlangsamungsritual beschreiben, das die Entfaltung dessen zu gewährleisten versucht, von dem man glaubt, dass es rechtmäßig existiert. Explikation und Exegese sind aber nur *ein* Moment philosophischer Praxis.⁹ Wirkliches Denken beginnt mit der Selbstverlängerung des Subjekts

auf die Inkonsistenz selbstexplikativer Tatsachen, was die Befragung der Idee der Rechtmäßigkeit impliziert. Denken heißt, das Territorium der guten Gründe zu verlassen, um in der Suspension einer sich als wissenschaftlich legitimierenden Tatsachenromantik samt der ihr korrelativen Logik der Fehlervermeidung die Erfahrung von Inkonsistenzmomenten zu riskieren. Zum Denken gehört ein progressives Moment. Denkend überstürzt sich das Subjekt aufs Unbekannte hin. Deshalb kann Badiou behaupten, dass „*Denkentscheidungen* [zu] treffen, ohne sich umzuwenden“¹⁰ ein wesentliches Merkmal philosophischer Praxis sei. Das Abwägen der Konsequenzen, der ängstliche Blick zur Seite, die Selbstvergewisserung im Vergangenen, charakterisieren die Mutlosigkeit sämtlicher Akademismen, die sich in mutloser Faktengläubigkeit neutralisieren. Philosophie aber charakterisiert der Bruch mit der Tatsachenhörigkeit.¹¹ Es ist klar, dass dieser Bruch sich als Kritik der etablierten Realitäten vollzieht. Die kritische Realitätszuwendung der Philosophie impliziert Realitätsabwendung. Abwendung und Zuwendung kooperieren. Philosophie ist weder realistisch noch idealistisch, insofern sie den Realismus als Tatsachenobskurantismus und den Idealismus als Konsistenzverliebt (was ist haltbarer, ja ewiger als Ideen?) demaskiert. Philosophie als Kritik richtet sich gegen die Versuchung der Selbsteinschließung des Denkens in („kritische“) Pseudokonsistenzen. Sie öffnet sich dem Raum einer universellen Inkonsistenz, der die Kontingenz der Seinstextur markiert. Daher gehört zur Kritik des Bestehenden die Bejahung seiner Zufälligkeit und Transformabilität. Das ist der dem philosophischen Kritizismus inhärente Affirmationismus. Nicht die Bejahung der Welt wie sie ist, sondern die Anerkennung, dass sie ist, wie sie ist: ontologisch inkonsistent.

5. WAS IST EIN DIAGRAMM?

Das Diagramm steht zwischen Ordnung und Chaos – wie das Subjekt. Es ist falsch zu denken, dass das Subjekt nichts täte als dem Chaos zu opponieren. Solange wir das Chaos als Inkommensurabilität definieren, die, statt eine verrückte Welt zu beschreiben, diese Welt in ihrem Wahrheitswert indiziert, die unsere geteilte Welt ohne Außen ist, solange ist es kein äußerliches Irgendwo.¹² Es ist die Welt ohne Hinterwelt, Welt ohne Garantien, Welt ohne Gott. Die Welt als nicht-homogenes Universum explosiver Heterogenitäten und implosiver Intensitäten. In sich zusammenkrachende und aus sich herausdrängende Welt ohne letzte Grenzen. Keinerlei finalem Maß

unterworfenen Welt entropischer Prozesse, die noch die minimalsten Regelabläufe destabilisieren. Das Subjekt hat diese Welt in sich aufgenommen. Es gehört mitten in diese Welt ohne ihre Mitte zu markieren. Es ist inmitten des Chaos und das Chaos ist mitten in ihm. Daher kann man sagen, dass das Subjekt ein diagrammatisches Subjekt ist, das den chaotischen Verkehr zwischen Innen und Außen regelt so gut oder so schlecht es eben geht. „Das Diagramm“, schreibt Deleuze in seinem Buch zu Francis Bacon, „ist zwar ein Chaos, aber auch der Keim von Ordnung [...]“.¹³ Die philosophische Diagrammatik bewegt sich auf der Trennlinie zwischen Ordnung und Unordnung, Komplexität und Komplexitätsreduktion. Das ist die implizite Gewalt der diagrammatischen Praxis, dass sie die Überkomplexität eines unübersichtlichen Realitätsgefüges reduktiv zu bändigen versucht, analog zur subsumptorischen Gewalt des begrifflichen Denkens, das die heterogene Mannigfaltigkeit des Seienden konzeptualisiert und derart auf etwas reduziert, was sie nicht ist.

Es gibt kein Jenseits der Gewalt. Es gibt nur „Ökonomien der Gewalt“, schreibt Derrida, da doch „jede Philosophie der Gewaltlosigkeit *in der Geschichte* – hätte sie anderswo jedoch einen Sinn? – immer nur die geringere Gewalt in einer *Ökonomie der Gewalt* wählen kann.“¹⁴ Das gilt für Kunst, Wissenschaft und Philosophie. Weshalb es unerlässlich ist, die Gewaltbarkeit der philosophischen Diagrammatik, statt sie zu verbergen, mit auszustellen. Ein Diagramm exponiert sich als Gewalt. Hier liegt sein emanzipatorisches Potenzial. Es ist beides in einem: Komplexitätsreduktion und Komplexitätsdemonstration. Es demonstriert die menschliche Situation als die eines Subjekts reduzierten Überblicks. Zugleich indiziert es die Notwendigkeit, sich in der Orientierungslosigkeit zu orientieren. Derart definiert es sich als der Versuch, inmitten des Chaos der Welt Weltbilder zu generieren, die Indizes ihrer Inkonsistenz sind.

- 5 „Wenn es ein Subjekt gibt, so ist es ein Subjekt ohne Identität“, schreibt Deleuze. Vgl. Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972–1990*, Frankfurt a. M. 1993, S. 166.
- 6 „Unsere Zeit ist die Zeit einer Enteignung“, schreibt Nancy: „Der Mensch findet sich seiner selbst entledigt.“ Siehe *Die Anbetung* (vgl. FN 1), S. 14.
- 7 Judith Butler hat Recht, Foucaults „Konzept der Selbst-Erfindung“ von der „Ontologie des Individualismus“ zu distanzieren. Selbsterfindung (Freiheit) geschieht im „Gedränge“ des „sozialen Lebens“: „Man bringt sich nicht aus sich selbst hervor, und die Ausarbeitung eines Selbst geschieht nie alleine.“ Siehe: Butler, Judith: *Kritik, Dissenz, Disziplinarität*, Zürich 2011, S. 42.
- 8 Die Frage, so Heiner Müller, lautet: „Was bleibt eigentlich noch, wenn die Religion wegfällt?“ Müller, Heiner: *Gespräche 2: 1987–1991, Werke 2*, Frankfurt a. M. 2008, S. 677. Ist, wenn Gott tot ist, tatsächlich alles erlaubt? Oder ist alles verboten, wie Lacan schreibt? Jedenfalls sollte man Gott und Religion nicht überhastet in ein Register stecken. Nietzsche wusste, dass sich mit dem Tod Gottes die Religion nicht erledigt hat. Das Gegenteil trifft zu: Statt die Existenz eines Gottes zu bestätigen, ist Religion Gottesatz. Weil Gott nicht existiert, sind wir religiös (tiefste Wahrheit des Christentums!).
- 9 Zum Denken als „Schöpfung“ im Unterschied zu „Lektüre“ und „Interpretation“ vgl.: Castoriadis, Cornelius: *Durchs Labyrinth. Seele, Vernunft, Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1981, S. 18f.
- 10 Badiou, Alain: *Bedingungen*, Zürich 2011, S. 65.
- 11 Vgl. Badiou, Alain: *Ist Politik denkbar?*, Berlin 2010, S. 111f.
- 12 Man muss es – in Lacanscher Terminologie – so unverblümt wie möglich sagen: Das Reale ist die Realität!
- 13 Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995, S. 63.
- 14 Derrida, Jacques: „Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972, S. 141.

1 Deshalb kann Nancy von der „Notwendigkeit“ sprechen, „die Abwesenheit jeder metaphysischen Notwendigkeit zu denken“. Siehe: Nancy, Jean-Luc: *Die Anbetung, Dekonstruktion des Christentums 2*, Zürich 2012, S. 29.

2 „Das Selbst ist das, was sich nicht besitzt und sich nicht zurückbehält und dessen ‚Selbst‘ letztlich in diesem ‚Nicht‘ selbst besteht: Nicht-Subsistenz, Nicht-Substanz, Auftauchen, Subjekt“, schreibt Nancy. Siehe: Nancy, Jean-Luc: Hegel. *Die spekulative Anmerkung / Die Unruhe des Negativen*, Zürich 2011, S. 195.

3 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg 1988, S. 3–53.

4 Für Lacan ist das Subjekt nicht nur gespaltenes Subjekt, es ist die Spaltung selbst. Vgl. Fink, Bruce: *Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und Jouissance*, Wien 2006, S. 70.

AUTOREN

DR. ANGELA LAMMERT

Angela Lammert ist Kunsthistorikerin und Kuratorin. Sie leitet den Bereich der interdisziplinären Sonderprojekte der Akademie der Künste und habilitierte 2013 mit einer Arbeit zur Bildung und Bildlichkeit von Notationen von der frühen Wissenschaftsfotografie zu den Künsten im 20. Jahrhundert an der Humboldt-Universität. 2009/2010 hatte sie eine Gastprofessur an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee inne. Gemeinsam mit Matthias Flügge und Robert Kudielka kuratierte sie die Ausstellungen *Raum. Orte der Kunst* (2007), *Notationen. Kalkül und Form in den Künsten* (2008/2009) und „John Cage und ...“ *Bildender Künstler – Einflüsse, Anregungen* (2013) in der Akademie der Künste.

DOREEN MENDE

Doreen Mende ist Kuratorin und Theoretikerin. 2006 gründete sie mit Wilfried Kuehn die Publikationsreihe *DISPLAYER* an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. In diesem Rahmen entstand die Ausstellung *Candida Höfer: Projects Done*, für die Mende 2009 den *Justus Bier Preis für Kuratoren* erhielt. 2011 kuratierte sie die Ausstellung *KP Brehmer: A Test Extending Beyond Action* im Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Sevilla, die im Herbst 2014 bei Raven Row in London zu sehen sein wird. Jüngstes Projekt ist *Doppelte Ökonomien – Vom Lesen eines Fotoarchives aus der DDR (1967–1990)*. 2010 war Doreen Mende Fellow des Research Program der Arab Image Foundation in Beirut. Sie arbeitet als Consultant für das UNESCO Office Middle East vor allem an Museumsprojekten in der West Bank. Mende beendete 2014 ihren praxisbasierten PhD am Goldsmiths, University of London.

DR. BENJAMIN MEYER-KRAHMER

Benjamin Meyer-Krahmer promovierte 2006 im DFG-Graduiertenkolleg *Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses* mit einer Arbeit über den Künstler Dieter Roth in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Von 2009 bis 2011 war er Postdoc im Graduiertenkolleg *Schriftbildlichkeit*, ebenfalls an der FU Berlin. Seit 2011 arbeitet er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Masterstudiengang *Kulturen des Kuratorischen* am Institut für Theorie der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig. Zentrale Publikationen zu dem Themenkomplex Text, Bild und grafische Verfahrensweisen in der Kunst sind seine Veröffentlichungen zu Charles S. Peirce sowie seine Dissertation *Dieter Roth Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess*.

MARCUS STEINWEG

Marcus Steinweg lebt und arbeitet als Philosoph in Berlin. Er hält regelmäßig Vorträge und ist Autor zahlreicher Publikationen wie *Aporien der Liebe* (2010) oder *Politik des Subjekts* (2009). Zuletzt erschien *Philosophie der Überstürzung* (2013) im Merve Verlag. Darüber hinaus ist er Mitherausgeber der Zeitschrift *Inaesthetics*. Im Neuen Berliner Kunstverein (n.b.k.) kuratierte er die Ausstellung *Kunst und Philosophie* (2011). Das Verbindende zwischen Kunst und Philosophie sind, laut Steinweg, die Suchbewegungen, die sie vollziehen, die permanenten Hinterfragungen von Wahrheiten und Wahrnehmungen.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich
des Symposiums

NO PROOF OF EVIDENCE

Kritische Aneignungen grafischer
Visualisierungsstrategien in der Kunst
am 07.06.2013

BERLINISCHE GALERIE LANDESMUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FOTOGRAFIE UND ARCHITEKTUR

Stiftung Öffentlichen Rechts
Alte Jakobstraße 124–128
10969 Berlin
Tel +49 (0)30-78 902-600
Fax +49 (0)30-78 902-700
bg@berlinischegalerie.de
www.berlinischegalerie.de

SYMPOSIUM

Konzeption und Organisation: Anne Bitterwolf,
Clemens Klöckner, Christina Korzen,
Isabelle Lindermann

PUBLIKATION

Herausgeber: Berlinische Galerie, Landesmuseum
für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur
Konzeption: Anne Bitterwolf, Clemens Klöckner,
Christina Korzen, Isabelle Lindermann
Lektorat: Anne Bitterwolf, Clemens Klöckner,
Christina Korzen, Isabelle Lindermann
Gestaltung: Thoma+Schekorr

© 2014 Berlinische Galerie, Landesmuseum
für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

© für die Texte: bei den jeweiligen Autoren.

© für die Titelabbildung: KP Brehmer, Farbengeo-
graphie 1/1969 (Lokalisierung von Blauwerten), 1969,
VG Bild-Kunst Bonn 2014, Foto: Kai-Annett Becker.

MITARBEITER DER BERLINISCHEN GALERIE LANDESMUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FOTOGRAFIE UND ARCHITEKTUR

Direktor: Dr. Thomas Köhler

Verwaltungsdirektorin: Birgitta Müller-Brandeck

Sekretariat der Direktion: Wiebke Heß

Referentin des Direktors: Anne Bitterwolf

Assistenz der Verwaltungsdirektion:

Daniela Siegel

SAMMLUNGEN

Sammlung Bildende Kunst:

Dr. Stefanie Heckmann (Leitung), Guido Faßbender,
Annemarie Seyda, Christian Tagger,
Anja Elisabeth Witte, Christiane Necker

Fotografische Sammlung: Ulrich Domröse (Leitung),
Kerstin Diether, Tanja Keppler

Grafische Sammlung: Dr. Annelie Lütgens (Leitung),
Katharina Hoffmann

Architektur Sammlung: Ursula Müller (Leitung),
Frank Schütz

Künstler-Archive: Dr. Ralf Burmeister (Leitung),
Wolfgang Erler, Wolfgang Schöddert, Philip Gorki

Bibliothek: Sabine Schardt (Leitung), Marion Molnos,
Christina Strauch, Anika Nelles (FSJ Kultur)

Restaurierung: Andreas Piel (Leitung),
Maria Bortfeldt, Sabina Fernandez, Corinna Nisse

Wissenschaftliche Volontäre: Nadine Bahrmann,
Anna Maria Heckmann, Gunnar Klack, Julia Mauga,
Dirk Weilemann, Barbara Susanne Werr

MARKETING & KOMMUNIKATION

Susanne Kumar-Sinner (Leitung), Diana Brinkmeyer,
Fiona Finke, Carolin Wagner (Trainee), Lara Schultz
(FSJ Kultur)

Förderverein: Stephanie Krumbholz,
Sophie Bertone, Elena Schoubye

ZENTRALE DIENSTE

Organisation und IuK: Christiane Friedrich (Leitung),
Martin von Piechowski, Jan Salzberger

Finanzen & Controlling: Susanne Teuber (Leitung),
Laila Ayyache, Kerstin Böhme, Karin Rasper

Personalservice: Christian Monschke (Leitung),
Cornelia Remky

Besucherbetreuung: Carola Semm (Leitung)

Museumsshop: Carsten Fedderke,
Dr. Eva-Maria Kaufmann, Reinhard Kuh,
Merwe Reckenfelderbäumer, Dirk Schäfer

Besucherbetreuung: Helmut Andersen,
Christiane Boese, Friederike von Born-Fallois,
Brigitte Heilmann, Nihal Isigan, Gerhard Jende,
Frank Lambertz, Daniela Lamprecht,
Matthias Linde, Katarina Roters, Olaf Schümann,
Nasrin Sheikh Zadeh, Reza Soltani

Technik: Roland Pohl (Leitung), Wolfgang Fleischer,
Robert Frank, Ralf Geelhaar, Wolfgang Heigl,
Andreas Kamprath, Frank Rohrbeck,
Mandy Stroech (FSJ Kultur), Franz Harfenmeister
(FSJ Kultur)