

“strichweise”

Landschaft auf die Linie gebracht

Schriftlicher Teil Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (MA)
an der Universität für angewandte Kunst Wien
Institut für Bildende und Mediale Kunst

vorgelegt von

Richard Schwarz

Wien, 5.6.2011

Studienkennzahl: S 066 776

Studienrichtung: Angewandte Mediengestaltung - Art & Science Visualization

BetreuerIn:

Univ. Prof. Virgil Widrich

Inhaltsverzeichnis

“strichweise” – die Vorarbeit

Über das Ziehen von Strichen	5
Der Drang zum Strich	6
Kodieren und Kondensieren	9
Arbeiten mit dem Strich	11

“strichweise” – das Werk

Auf zu neuen Linien und Horizonten	14
Intentionen und Begrenzungsfindung	16
Der ‚Automat‘	17
Kondensierte Horizonte ... des Erkennens	18
Auf den Strich gebracht	22

„strichweise“

Landschaft auf die Linie gebracht

Vorwort

Die Welt zu erahnen, wie sie sein könnte, – wir bleiben Bescheiden – ist ein Wunsch von vielen. Eine beliebte und hoffnungsvolle Methode ist, sich von der Welt ein Bild zu machen. Auf der Suche nach den Geheimnissen wurden Skizzen gezeichnet und mit Lochkameras immer letztere Winkel erforscht, doch das Abbild rahmt zwar das zu betrachtende, aber beinhaltet vieles an Information, was Funde und Erklärungsansätze überdeckt. Bilder sind in den Augen mancher Betrachter verrauschte Datensätze, die es zu abstrahieren gilt, um an die gesuchten Informationen zu gelangen. Eine radikale Art der Abstraktion ist die Reduktion auf den Strich. „strichweise“ greift diese Methode auf, übernimmt Gedanken und Ansätze von Wissenschaft und Kunst und versucht, eingeschriebenen Ideen und Werten in der Landschaft über das Zeichen des Strichs nachzuforschen.

„strichweise“ – die Vorarbeit

Über das Ziehen von Strichen

„Die Bezeichnung durch Töne und Striche ist eine bewundernswürdige Abstraktion. Vier Buchstaben bezeichnen mir Gott; einige Striche eine Million Dinge.“¹ So schildert Novalis (deutscher Schriftsteller, 1772-1801) die Hoffnung, die bei der Umsetzung der Welt in Striche² involviert ist, und liefert damit eine gute Vorlage für die These des Textes: Die Linie fungiert als Zeichen, das Ausschnitte der Welt erkennbar und vermittelbar macht. Wenn wir einen Strich ziehen, kommen wir zum Punkt; oder zumindest zu einer relativ klaren – im Falle des singulären Striches einer zweiseitigen – Interpretation der Welt. „Schlagartig haben sich ein Hier und ein Da verteilt, ein Diesseits und ein Jenseits, ein Raum und ein anderer. Eine Topographie zeichnet sich ab, Proportionen kündigen sich an“³, so Hans-Joachim Lenger (deutscher Philosoph) über die Veränderung, die ein Strich bewirken kann. Die Linie wird für die Wahrnehmung zur Grenze, sie ordnet die Dinge und deutet an. „Jeder Ausdruck ist insofern nur Statthalter“⁴, so Lenger. Er verweist damit auf die Gebundenheit des Striches an dem Vorbild, dem Abzubildenden und damit gibt sich die Absicht des Ziehens von Strichen zu erkennen: Als Versuch die Welt auf den Strich zu bringen, um den Sinn hinter den Phänomenen ‚kondensiert abzubilden‘; damit es überhaupt möglich wird eine Welt in den Welten zu errahnen⁵.

In ihrem Werk zur Geschichte des Objektivitätsbegriffes greifen Lorraine Daston und Peter Galison (beide US-amerikanische Wissenschaftshistoriker) die Technik des Kupferstichs im 18. Jahrhundert als anschauliches Beispiel für den Versuch, die Welt in Striche aufzulösen auf. Die frühen Reproduktions-Handwerker hatten lange nicht die ‚Welt‘ als Vorlage, sondern erlernten anhand von Modellen die Methode der Abstraktion. „[...] they had already calibrated eye and hand by copying hundreds of model drawings“⁶, bevor sie die Natur unmittelbar abbilden durften. Den ‘Kopisten’ wurde beigebracht, wie sie mit dem Grundmaterial „Strich“ die Welt auflösen können, um sie zu Papier zu bringen. Das

1 Gerhard Schulz: Novalis Werke. München 2001. S.332.

2 Eine kurze Anmerkung zur Verwendung der Begrifflichkeiten: Auch wenn die Begriffe Strich, Linie, Zeichen und dergleichen alle für sich auf eigene Konzepte verweisen, so gleichen sich doch so manche der in sie gelegten Zuschreibungen. Deshalb erfolgte keine sprachliche Reduktion auf eine Bezeichnung, wie zum Beispiel „Strich“, sondern es tauchen alle nahezu gleichberechtigt auf.

3 Hans-Joachim Lenger: Einige Striche, in: Katrin Sahner: Zeichnen. Hamburg 2009. S.122.

4 Hans-Joachim Lenger: Einige Striche, in: Katrin Sahner: Zeichnen. Hamburg 2009. S.122.

5 Bei George Spencer-Brown findet sich der Gedanke „Draw a distinction“. Eine Unterscheidung(slinie) wird gezogen und zwei Seiten (bei ihm wohl eher Zustände) entstehen, von wo aus nächste Schritte folgen können. Mit dieser groben Andeutung sei auf ein anderes Feld verwiesen. Vgl.: George Spencer-Brown: Laws of form. Leipzig 2009. S.3.

6 Lorraine Daston, Peter Galison: Objectivity. New York 2007. S.100.

Ergebnis dessen benennt William Ivins ein „net of rationality“⁷, das strikten Regeln folgt und über die Schraffur („cross-hatching“) jede Oberfläche abbildet; seien es die Wellen des Meeres oder das Gefieder des Seevogels. Jedes Objekt wird mit Hilfe des selben Grundmusters ‚konstruiert‘.⁸

Derartige Linienkonstellationen berichten von der Bildwerdung und damit auch von dem jeweils angewandten Zugang zur ‚Wirklichkeit‘. Das Netz an Strichen dient dem „Einschließen bis zum Erschließen, vom Schreiben bis zum Zeichnen, vom Erfassen dessen, was als persönliche Vision bzw. als individuelles Konzept bestimmbar wird.“ Und taucht der Strich alleine auf, ist die Deutungsvielfalt ungleich höher, doch zeigt sich auch in ihr als „Ausdruckslinie“ eine „direkte Spur einer Situation“⁹. Und an diesem Punkt zeigt sich ein Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft. In ersterer wird der Strich vielfach als eine Art ‚Emotionssignal‘ gelesen, in der Wissenschaft als ‚Abbild der Natur‘ als Visualisierung von Daten. Doch in beiden Fällen gilt – und damit zitiere ich Peter Assmann (österreichischer Kunsthistoriker) im Sinne von Kunst und Wissenschaft, auch wenn er wohl hauptsächlich an den erstgenannten Bereich dachte: „Die Linie speichert Erinnerung, sie zitiert die Erinnerung, markiert sie und macht sie gleichsam gebrauchsfähig.“¹⁰

Der Strich leistet Vermittlungsarbeit und die ‚Kunst‘ ist es – und dabei spielt es wohl keine Rolle ob in der Zeichnung oder dem Diagramm – diesen so zu ziehen oder eben ziehen zu lassen, dass er eine Brücke zur Idee schlägt und unserer Wahrnehmung auf die Sprünge hilft.

Der Drang zum Strich

Richard Feynman (US-amerikanischer Physiker, 1918-1988) gibt der imaginativen Methode mittels ‚Strichen‘ auch in Bezug auf die relativ komplexe Quantentheorie eine Chance, um deren Kern, deren Eigenheiten zu ergründen. „Do you want to know how an electron goes from A to B? Then consider all the ways that you can draw diagrams of electrons, their emission and absorption of photons, and the intermediate production of electron-position pairs. Each piece of the diagram corresponded to a calculation rule, so when you finished drawing you had a straightforward mathematical problem to solve.“¹¹ Die vorberechneten Linien grenzen ein und aus, deuten an und helfen der Inspiration beim Finden einer Lösung.

7 William Ivins: Prints and Visual Communication. Cambridge 1953. S.70.

8 Vgl.: Lorraine Daston, Peter Galison: Objectivity. New York 2007. S.106.

9 Peter Assmann: Die Kunst der Linie –Anmerkungen zum Sichtbarmachen. In: Landesgalerie Oberösterreich: Die Kunst der Linie. S.30

10 Peter Assmann: Die Kunst der Linie –Anmerkungen zum Sichtbarmachen. In: Landesgalerie Oberösterreich: Die Kunst der Linie. S.30

11 Zitiert nach: Peter Galison: Images scatter into data, data gather into images. In: Bruno Latour und Peter Weibel (Hg.), Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge 2005. S. 308.

Doch der Sprung von den Kupferstechern zur Quantentheorie war zu groß. Er übergeht den nicht unwesentlichen Wandel in der wissenschaftlichen Erkundung der Welt, die weg von der Handschrift des Forschers – in Notizen und Skizzen – hin zur Handschrift der Natur geht – wie dem „Naturselbstabdruck“ nach Alois Auer (österreichischer Illustrator, 1813-1869). Entstanden auf den Kupferplatten noch Typen wie ‚das‘ Gänseblümchen als Konstruktion vieler Beispiexemplare und somit etwas ‚Hyperreales‘ (hier im Sinne einer überzeichneten Wirklichkeit), versuchten Forschergenerationen im Laufe des 19. Jahrhunderts die Natur selbst zum Fingerabdruck zu bitten, um Ergebnisse ohne „Menschen-Bias“ zu erhalten. Ironischer Weise lässt sich bei diesem Wandel feststellen, dass damalige Forscher ihre Kollegen aus dem 18. Jahrhundert als ‚Künstler‘ ansahen, was genau auf diesen wohl konstruierten Unterschied von Wissenschaft und Kunst hindeutet; es menschelt ja in beiden Disziplinen. Und damit zu Beispielen aus dieser Übergangszeit, die reich an Ideen und Gedanken sind. Einer jener Forscher, die der Handschrift der Natur nachspürten, war Etienne-Jules Marey (französischer Physiologe, 1830-1904). Für ihn war das Leben – verkürzt dargestellt – ein mechanischer Prozess, der Körper eine Maschine, weshalb das Höchste der Wissenschaft ist, die Gesetze aufzudecken, denen der Apparat folgt. Besondere Aufmerksamkeit erhielt aus diesem Grund die Bewegung: “It is the most apparent characteristic of life; it manifests itself in all the functions, it is even the essence of several of them.”¹² In Bezug auf die Funktion sollte auch an die mathematische Gleichung und ihrer visuellen Darstellung gedacht werden, da Marey der Herausforderung die Bewegung zu messen – und damit das Unsichtbare sichtbar zu machen – mit der ‚grafischen Methode‘ begegnete. Um Dynamiken für das Studium zu konservieren, griff er auf den ‚Graphen‘ zurück, um die Veränderungen über die Zeit festzuhalten. Diese Herangehensweise kannte man aus anderen Bereichen – so nutzte Nicole d’Oresme (französischer Bischof und Naturwissenschaftler, rund 1330-1382) diese bereits im 14. Jahrhundert zur Analyse von „Naturgesetzen“ – doch in der Physiologie war sie neu; und vor allem mit der Entwicklung komplizierter Messapparate verbunden, die der Anforderung gerecht werden mussten, „to capture the movement without interfering with it or impoverishing it in any way.“¹³ Die daraus resultierenden Ergebnisse von Tauben- oder Pulsschlag sind Linien, die Phänomene vorstellbar machen, die sich der Echtzeit-Wahrnehmung entziehen. „Such graphs, with their rising and falling lines, wrote Marey, [show] what has really taken place much more clearly than a column of figures, which is tedious and fatiguing to read down.”¹⁴ Dem Graphen gelingt es, die Summe von Beobachtungen unter einen Hut zu bringen; oder: In einem Strich zu versammeln. Die Linie wird zu einer „satisfactory representation“¹⁵.

12 Zitiert in: Marta Braun: Picturing time. Chicago 1992. S.14.

13 Marta Braun: Picturing time. Chicago 1992. S.16.

14 Marta Braun: Picturing time. Chicago 1992. S.16.

15 Marta Braun: Picturing time. Chicago 1992. S.16.

Auch die Rationalisierungsbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts brachte die Dinge auf die Linie. „Man muss sich ein Bild davon machen, wie ein Mensch arbeitet, und es aus dem Gedächtnis des Beobachters in eine Aufzeichnung transformieren, in ein archivalisches Gedächtnis übersetzen, das genaue Vergleiche erlaubt.“¹⁶ Was Frederick Winslow Taylor (US-amerikanischer Ingenieur, 1856-1915) mit Tabellen machte, setzten Lillian und Frank Gilbreth (US-amerikanische Ingenieure, beide 1868-1924) mittels Bildern um, die in der Tradition von Marey standen. Auch ihnen ging es um die „Aufzeichnung der Spur der Bewegung“, doch war ihr Anspruch nicht die Gesetze der Natur zu ergründen, sondern den Gesetzen des Marktes zu folgen.

Mit dem „Chronocyclegraph Motion Device“ machte Frank Gilbreth den „Pfad der Bewegung“¹⁷ ‚begreifbar‘. Dazu fixierte er am porträtierten Arbeiter Lämpchen an den Stellen des Körpers, die für die zu beobachtende Bewegung relevant waren. Über die Langzeitbelichtung hinterließ die Bewegung eine Spur auf dem lichtempfindlichen Film. „Je nach Inszenierung und Belichtung sind die Personen auf derartigen Fotos gut bis gar nicht sichtbar. Wo sie verschwinden, bleiben nur die Pfade und lassen sich als solche vergleichen, am schlagendsten im Vorher-Nachher der Bewegungsoptimierung.“¹⁸ Gilbreth brachte die Arbeitsabläufe auf den Strich und leistete damit seinen Beitrag zur Effizienzsteigerung, da seine Methode den Vergleich visuell zu lässt – der Arbeitgeber und auch der Arbeiter erkennen klar die Veränderungen. Die derart produzierten Linien verweisen auf eine Geisteshaltung, die sich durch die Einfachheit der Darstellung wohl leicht vermittelt.

Mit der Einfachheit wieder zurück zur Wissenschaft und im Speziellen zum Beispiel Henri Poincare (französischer Mathematiker und Philosoph, 1854-1912). In den 1880ern lieferte er eine bemerkenswerte Erklärung, für den stabilen Lauf der Dinge im Sonnensystem; bemerkenswert deshalb, da es sein Ziel war, mittels weniger Funktionen den Gang der Planeten darzustellen. Doch aus seiner Suche nach den ‚ehrlichen Funktionen‘, die im Gegensatz zu den monströsen Gleichungen direkt die ‚Weltformel‘ umschreiben sollten, war die Chaosphysik das Ergebnis. Ein Gutachter seiner Arbeit zum Sonnensystem reklamierte einen Punkt, worauf sich die Komplexität ausbreitete: „Honest functions had run amok.“¹⁹ Die Suche nach den einfachen Regeln führte zur Erkenntnis, dass Einfachheit nur in Bezug auf

16 Herbert Mehrstens: Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder. In: Horst Bredekamp und Gabriele Werner [Hrsg.]: Bildwelten des Wissen. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band1,1. Berlin 2003. S.44.

17 Es stellt sich die Frage, ob hier nicht statt „Serienfotografie“ Langzeitbelichtung richtiger wäre? Herbert Mehrstens: Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder. In: Horst Bredekamp und Gabriele Werner [Hrsg.]: Bildwelten des Wissen. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band1,1. Berlin 2003. S.49..

18 Herbert Mehrstens: Bilder der Bewegung – Bewegung der Bilder. In: Horst Bredekamp und Gabriele Werner [Hrsg.]: Bildwelten des Wissen. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Band1,1. Berlin 2003. S.48.

19 Peter Galison: Images scatter into data, data gather into images. In: Bruno Latour und Peter Weibel (Hg.), Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge 2005. S.303.

spezielle Fälle zutrifft. Und bei all diesen Beobachtungen vertraute er neben der Logik auf die Intuition, für die es den Strich braucht. „I shall not even try to draw it,“ soll Poincare in Anbetracht der ausgreifenden Möglichkeiten geschrieben haben, aber „nothing is more suitable for providing us with an idea of the complex nature of the problem.“²⁰ Eigentlich hätten die Striche zu einer einfachen Gesetzmäßigkeit führen sollen, doch die Komplexität überwältigte die Striche; und doch braucht es sie um über die Intuition einen Ansatz zum Verständnis zu erlangen.

Kodieren und Kondensieren

Dieser Vorgang lässt sich auch im heutigen Forschungsbetrieb beobachten. Die visuellen Produkte verweisen auf Grund der Dimensionen und/oder Geschwindigkeiten auf ‚Ausschnitte der Welt‘. „Die Apparate, die eingesetzt werden, um Unsichtbares sichtbar zu machen, produzieren in einem ersten Schritt Messdaten, die in Computerspeichern gesammelt und archiviert werden. Damit mit diesen Daten gearbeitet werden kann, müssen sie komprimiert und reduziert, das heißt visualisiert werden“²¹, so Jörg Huber (deutscher Kulturtheoretiker). Die Auswahl der Kriterien anhand derer die Visualisierung entsteht, scheint vergleichbar mit dem praedigitalen Ziehen eines Striches – allerdings versteckt sich die Handschrift des Menschen hinter einer Maschine. Durch die Reduktion entsteht Übersichtlichkeit und ‚Anschaulichkeit‘. „Anschaulichkeit bedeutet“, so Huber, „vielmehr Vereinfachung und damit Verfügbarkeit.“²²

Eine Abstraktion wird erzeugt, mit dem Ziel vergleichbares Material zu generieren, das sich lesen lässt. Ein Beispiel für eine analoge Umsetzung dieser Ideen liefert Johann Caspar Lavater (schweizer Pfarrer und Philosoph, 1741-1801) mit seiner Physiognomik. Interessant ist auch seine Existenz, die sich zwischen Kunst und Wissenschaft befindet (was jedoch für damalige Zeiten kein so großer Unterschied schien), da er über das Porträtieren zu seiner ‚Wissenschaft‘ des Lesens in Gesichtern gelangte. Als Methode der Materialgewinnung nutzt er den Schattenriss zur Abstraktion der Gesichtszüge und die sich daraus ergebende Linie dient ihm für seine Studien. Einerseits, so Lavater, ist es „nur die Gränzlinie des halben Gesichts“, aber andererseits ist es „ein unmittelbarer Abdruck der Natur [...] wie keiner, auch der geschickteste Zeichner, einen nach der Natur von freier Hand zu machen imstande ist.“ Die Linie des Profils lässt alle Informationen von Bewegung oder Licht bei Seite und liefert in der strikten Reduktion „das deutlichste Zeugnis dessen, was

20 Peter Galison: Images scatter into data, data gather into images. In: Bruno Latour und Peter Weibel (Hg.), Iconoclasm: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art. Cambridge 2005. S.303.

21 Jörg Huber: Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): horizont. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. Ostfildern-Ruit 2001. S.384

22 Jörg Huber: Bilder zwischen Wissenschaft und Kunst. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): horizont. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. Ostfildern-Ruit 2001. S.384

die jeweilige Physiognomik von Natur aus ‚ist‘.“²³ Für Lavater spricht aus dem Strich die Natur, mittels der sich der jeweilige moralische und intellektuelle Charakter entschlüsseln lässt; womit er die damals bekannte Praxis des medizinischen Körperbefundes auf den Geist ausweitete. Das Gesicht folgt in diesem Sinne einem Code und dient als lesbares Zeichen; oder wie es Karl Pestalozzi in Reaktion auf Lavaters Werk formulierte: „Der Körper ist ein Text, der die Seele bedeutet.“²⁴

Diese Art der Decodierung war stark eurozentristisch und fand im Laufe der Geschichte fruchtbaren Boden in nationalistischen und faschistischen Bewegungen; denn auch sie war – wie die verbildlichte Effizienzsteigerung – im Grunde einfach: Was in dem Strich sichtbar wurde, ließ sich leicht verbalisieren – wessen Mund schief war, dessen Denkart war es ebenso.

Francis Galton (britischer Naturforscher, 1822-1911) war auch auf dem Gebiet der Gesichtsabstraktion tätig und suchte im Rahmen seiner ‚Wissenschaft‘, der Eugenik, nach Typen. Er wollte nicht das Individuum abstrahieren, sondern viele Gesichter zu einem kondensieren. Dazu ließ er von jedem Gesicht aus der Typen-Gruppe, zum Beispiel Gruppe „Schwerverbrecher“, ein Porträt auf Transparentpapier zeichnen. Jedes dieser Bilder wurde anschließend der Reihe nach auf eine Fotoplatte belichtet, so dass die Mehrfachbelichtung ein „composite image“ ergaben. Dadurch, dass jedes Porträt gleich viel Belichtungszeit zugeteilt bekam, hatte jedes Bild gleich viele „Lichtanteile“ im Ergebnis und dieser Prozess verhindert die Ungenauigkeiten des Zeichners, der immer gewichtet. „A composite portrait,” so Galton, “represents the picture that would rise before the mind’s eye of a man who had the gift of pictorial imagination an exalted degree. But the imaginative power even of the highest artists is far from precise, and is so apt to be biased by special cases that may struck their fancies, that no two artists agree in any of their typical forms.”²⁵ Galton beabsichtigte mit der mechanischen Objektivität die Abstraktion aus den Händen der Künstler in die Führung der Maschine zu legen. Der Automat soll die Striche ziehen, damit ‚einzig‘ das beobachtete Phänomen sich abzeichnet. Und dafür werden die zuvor gezeichneten Bilder zu einer Komposition kondensiert, die den Strich des Beobachters verwischt.

23 Gottfried Boehm: „Mit durchdringendem Blick“. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): *horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*. Ostfildern-Ruit 2001. S.83

24 Zitiert bei: Gottfried Boehm: „Mit durchdringendem Blick“. In: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (Hg.): *horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft*. Ostfildern-Ruit 2001. S.83

25 Lorraine Daston, Peter Galison: *Objectivity*. New York 2007. S.168.

Arbeiten mit dem Strich

Enthält der einzelne Strich noch einen starken Einschlag des Subjekts, so traut man dem ‚komponierten‘ Strich ein höheres Maß an (Allgemein-)Gültigkeit zu. Und trotzdem kann er nur der Intuition auf die Sprünge helfen, da er Zeichen aber nicht Erklärung ist.

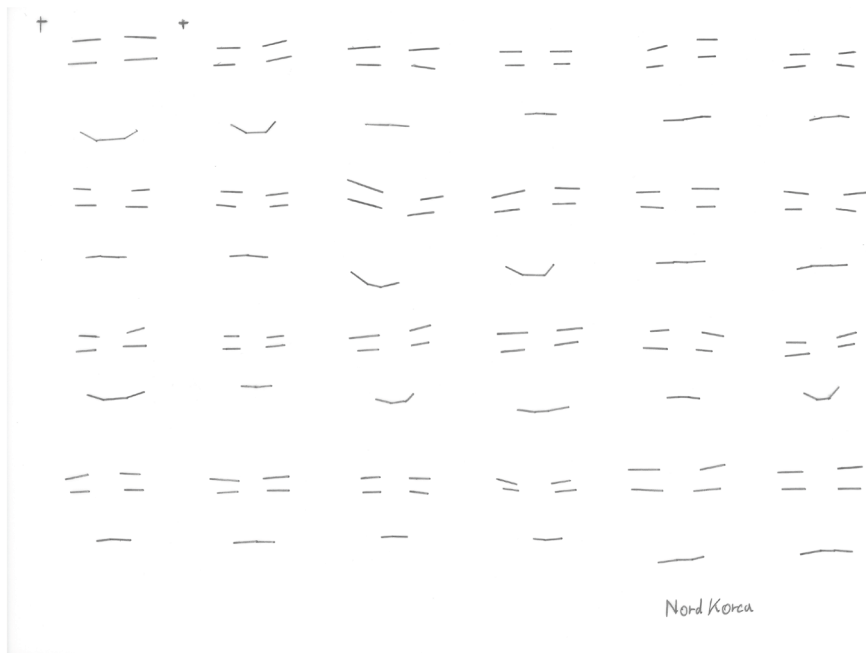
Das Werk „maps like face(s)“ – entstanden als Semesterprojekt 2010/11 – greift die Andeutungsgabe des Striches auf und erforscht deren Möglichkeiten. Frontalporträts, die sich bei der Bildrecherche zu einem bestimmten Stichwort ergaben, wurden zu ein paar Linien abstrahiert und dieses Ergebnis mit den anderen ‚Strichgesichtern‘ der Gruppe kondensiert; die Vorgehensweise erinnert an eine Kombination aus den Methoden von Galton und Lavater; doch die Idee für das Tun ist eine andere.

Diese Idee nahm ihren Lauf, als ich Ende 2010 auf die Anzeigentafel neben dem Tor der nordkoreanischen Botschaft in Wien aufmerksam wurde. Bemerkenswerte Impressionen hielt diese bereit; wohl mit der Absicht, dem Passanten das offizielle Bild von Nordkorea zu vermitteln. Doch als durchschnittlich aus westlicher Perspektive über Weltpolitik Informierter betrachtet man dies mit Abstand und ohnehin war interessanter, wie sich die

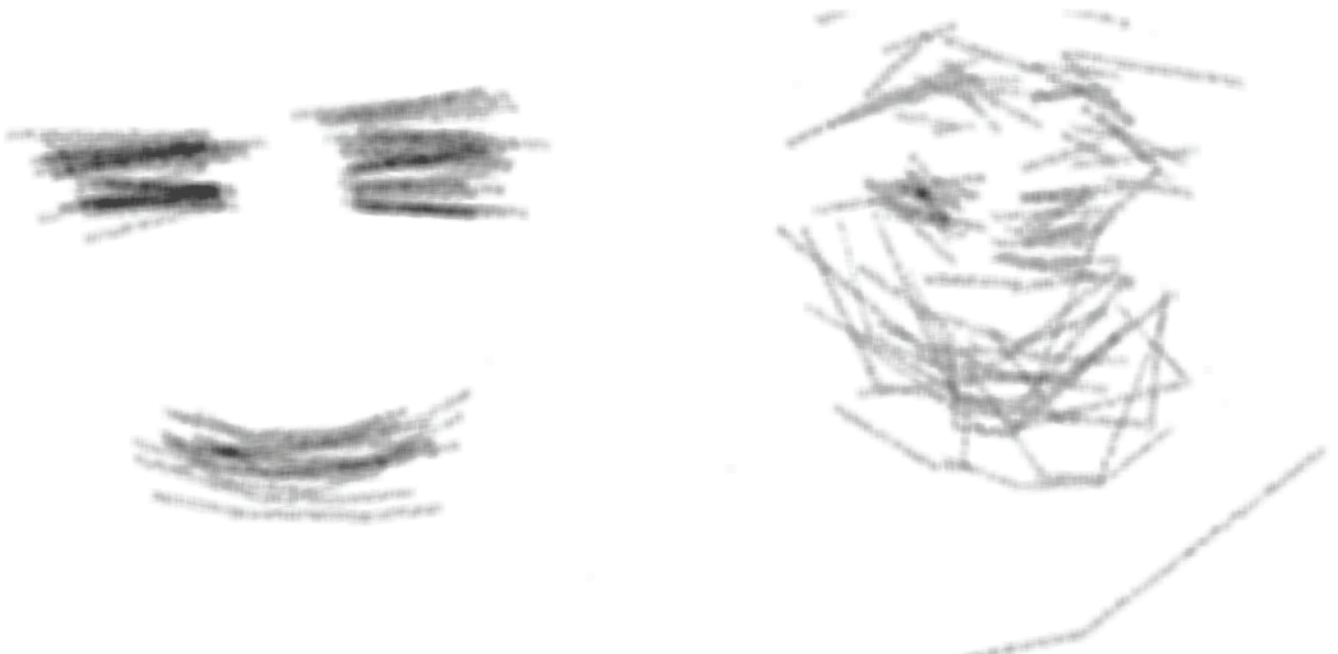
Die gesammelten Gesichter der Anzeigentafel der nordkoreanischen Botschaft. Zeitraum der Sammlung: Herbst 2010 - Frühjahr 2011



Gesichtsausdrücke merkwürdig glichen. Es entwickelte sich die Frage, ob nicht womöglich eine Art des Schauens propagandatechnisch produziert wird und sich über die Bilder (wieder zurück) auf das individuelle Gesicht setzt. Somit stand die Tafel vor der Botschaft am Anfang der Überlegungen, die sich im Verlauf der Arbeit auf die Bilderwelt der restlichen Welt – und dem gewöhnlichen Mitteleuropäer geläufigere Bilderwelt – ausdehnte. Allerdings schien es die Bilder aus Nordkorea zu brauchen, um sich der Uniformität von Gesichtsausdrücken bewusst zu werden, da das Land ein Extrem bietet, das auffällt; und



Die Porträts nach dem Bearbeitungsschritt auf Striche reduziert; die Markierungen links oben dienen der anschließenden programmierten Bildbearbeitung.



Das Kondensat der ‚verstrichelten Gesichter‘ der Porträtgruppen „Faymann“ (links) und „Entenhausen“ (rechts).

einmal aufmerksam geworden, bestätigt sich die Idee auch an anderen Orten. Damit begann die Arbeit zum erahnten kollektiven Gesichtsausdruck.

Um einen Vergleich zu ermöglichen, sollte der Schritt der Abstraktion die Gesichter auf ein Minimum an Komplexität reduzieren und dabei trotzdem den Gesichtsausdruck und dessen Botschaft zumindest andeuten. Aus diesem Grund ist eine überschaubare Anzahl an Strichen das Ergebnis eines Gesichtsausdrucks: für die Augenbrauen - jeweils ein Strich; für die Augen - jeweils ein Strich; und für den Mund - bis zu drei Striche entlang der Unterlippe. Als Quellenmaterial dienen Porträtaufnahmen, die sich im Kontext eines bestimmten Stichwortes finden und die einen bildlichen Verweis auf den Begriff darstellen. Die Ergebnisse der Bearbeitung (Eine Art Hervorholen der Daten) werden kombiniert, indem jeweils 16 Gesichter übereinander gelegt werden, wobei jede Ebene ein 16tel der Gesamtdeckungskraft besitzt. Dadurch ergeben sich dunkle Bereiche, die auf Häufigkeiten in den Gesichtsausdrücken aufzeigen und somit einen „gemeinsamen Nenner“ erahnen lassen.

Die Methodik des ‚Verstrichelns‘ wurde gewählt, um das Einzelbild zu verschlüsseln – dem entgegengesetzt sollte das Kondensieren der 16 Bilder aus der jeweiligen Gruppe einen Grund(gesichts)zug entschlüsseln. Nicht das individuelle Gesicht sollte zu Tage treten, sondern eine Ahnung vom ‚gesellschaftlichen Gesicht‘, das sich womöglich in unsere Gesichter eingeschrieben hat. Deshalb war das Ergebnis doch einigermaßen verblüffend²⁶, als das ‚Kondensat‘ „Faymann“ sich durch eine hohe Ähnlichkeit der Einzelbilder auszeichnete, wohingegen sich die imaginierte Welt der Mimik in „Entenhausen“ durch starke Unterschiede auszeichnet.

Das offizielle Gesicht – die Fassade nach außen – scheint einer starken Kontrolle zu unterliegen, in das sich die Erwartungen der Gesellschaft einschreiben. Das Individuelle und Expressive findet Platz im Comic, wird dorthin ausgelagert. Greift man die Suche nach Einfachheit auf – wie sie im Text zuvor schon auftauchte – so ließe sich fragen, ob sich Gesichtsausdrücke globalisieren? Die Mimik wird auf ein paar ‚Zeichen‘ reduziert, die verstanden werden – wie Emoticons; und man könnte dabei auch an eine Ökonomisierung der Gesichtsausdrücke denken. Doch lehrt nicht die Suche nach der Einfachheit, dass simple Lösungen nur Einzelfälle erklären und damit das zumindest teilweise Erkennen der Welt ein ausdifferenziertes Set an Zeichen braucht; und damit auch an Gesichtsausdrücken ... um sich zu verstehen?²⁷

26 „Verblüffend“ war der bildliche Output der Arbeit; die inhaltliche Aussage bestätigt wohl einfach nur ein Politikerklischee des „Fotografengesichts“.

27 In diesem Zusammenhang findet sich bei Peter Fuchs die Anmerkung, dass Codes nur in ihrer Verallgemeinerung funktionieren. Wer kommuniziert, bedient sich übergreifender Zeichen, wodurch die „Individualität des Bewußtseins“ strittig geworden ist - kann man sich also nur über das Kollektiv vermitteln? Sehen wir deshalb ‚gleich‘ aus? Darüberhinaus verweist Peter Fuchs auf eine „Signatur“, die sich der Sinnhaftigkeit der „bewußten/sozialen Welt“ entzieht, aber trotzdem kommuniziert. Ein gedanklicher Strohhalm an dem man sich für weiterführende Gedanken festhalten sollte. Vgl.: Peter Fuchs: Der Eigen-Sinn des Bewusstseins, Bielefeld 2003.

“strichweise” – das Werk

Auf zu neuen Linien und Horizonten

Diese Gedanken im Hinterkopf und die Arbeit „maps like face(s)“ zum Teil noch in den Fingern ergab sich die Verwendung der ‚Verstrichlichung‘ in Bezug auf die Landschaft und ihrer Wahrnehmung. Praktisch daran ist, dass die Landschaft eine assoziativ-angereicherte Linie anbietet, auch wenn sie sich nicht immer leicht finden lässt: Den Horizont. Das Phänomen Horizont beinhaltet viel von dem, was dem Strich in den zuvor beschriebenen Überlegungen, zugeschrieben wurde. Er ist ein „finitor visus nostri“²⁸ wie es Wilhelm von Auvergne (scholastischer Philosoph, rund 1180 - 1249) formulierte und als solcher begrenzt er unsere Sicht auf die Welt und macht immer wieder klar, dass wir nur Ausschnitte überblicken können. Daher stellt sich die Frage, welchen Unterschied es macht, ob der Horizont in einer Ebene liegt oder von Gebirgsketten in den Himmel gezeichnet wird? Welche Auswirkung hat die ruhige minimal gebogene Linie des Flachlandes im Gegensatz zur gestuften Linie der städtischen Häuserfluchten auf den Betrachter?

Dass die Umgebung nicht spurlos am Gemüt vorübergeht, findet sich auch schon bei Joseph Rohrer (Ethnograph in der Habsburger Monarchie, 1769-1828) und seinem ethnographischen Werk „Uiber die Tiroler“ aus dem Jahr 1796. „So wie man in das kältere Gebirge bereits in diesem Kreise [er reist von Bozen nordwärts; Anmerkung Autor] steigt, wird man auch schon einfachere Menschen finden, deren Glücksgüter zwar beschränkteren Umfangs, aber deren Herzen um so mehr offen, und anhaltender Wärme sind.“²⁹ Landschaft prägt den Menschen und das wiederum prägt dessen Wahrnehmung der Landschaft und was bei diesen frühen Versuchen des Vergleichs und der Erklärung begann, zeigt sich heute als große Bandbreite an Zuschreibungen von Charakteren für bestimmte Landschaftstypen. Doch diese Kulturleistung ist ein relativ junges Phänomen. Lange Zeit bezeichnete der Begriff „Landschaft“ eine Gruppe von Personen, die ein bestimmtes Gebiet bewohnten. Ab dem 18. Jahrhundert wandelte sich die Bedeutung hin zur Beschreibung einer Region in Form eines größeren Siedlungsraumes. Daraus entwickelte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Idee der geographischen Landschaft. Doch der für diese Arbeit interessantere Begriff entwickelte sich ab dem 16. Jahrhundert parallel zu den anderen Ideen und versteht Landschaft als „die gemalte Darstellung des Ausschnitts einer Gegend“³⁰. Albrecht Dürer wird hier als Referenz verwendet, da er in einem Brief vom 5. Mai 1521 auf seiner nieder-

28 „Begrenzer unserer Sicht“; Dazu: Norbert Hinske: Horizont. In: Joachim Ritter [Hrsg.]: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd.3. Basel/Stuttgart 1974. S.1192.

29 Joseph Rohrer: Über die Tiroler. Bozen o.J.. S. 101

30 Christof Amann: Landschaft – ein Widerspruch? In: Helmuth Haberl und Gerhard Strohmeier: Kulturlandschaftsforschung. Wien 1999. S. 32

ländischen Reise den niederländischen Maler Joachim Patinir als „meister Joachim, der gut landschaftt mahler“ bezeichnet. Es geht bei dieser Art von Landschaft darum, sich ein Bild von der Gegend zu machen, womit Landschaft ein ästhetisches Phänomen wird, das Zuschreibungen seiner Wirkung erhält. Bei Joachim Ritter (deutscher Philosoph, 1903-1974) ist dazu zu lesen: „Natur als Landschaft ist Frucht und Erzeugnis des theoretischen Geistes.“³¹ Damit ist angesprochen, dass es für unsere heutigen Konzepte von Landschaft, die Distanz zur Natur braucht. „Der Stadtbewohner der letzten 200 bis 300 Jahre musste erst zu den Gegenden des Umlandes räumlich und innerlich in Distanz gehen, um ihre harmonische Geschlossenheit oder geordnete Wildheit als Kulturmuster der Moderne zu entdecken.“³² Das bedeutet, wir dichten der Landschaft Eigenschaften an, die wir suchen, entdecken oder auch nicht wollen.

Dies beschreibt gut die Praxis der Sightseeing-Photographie. Zu Hause werden Prospekte durchgeblättert und Ziele ausgewählt, die ein Muss sind, um dann vor Ort den Blick auf das Ziel nachzustellen. Das Ergebnis ist eine Rekonstruktion des bereits zu Hause Gesehenen und des damit verbundenen Gefühls. In diesem Zusammenhang ist natürlich der moderne Landschaftsbegriff in Verwendung, der Kohlereviere oder auch Stadtzentren zur Landschaft zählt; und das nicht zu unrecht. Auch diese Ausschnitte der Welt unterliegen der Interpretation und Zuweisung. Jede dieser Landschaften ist mit Bedeutung(en) aufgeladen, die über Generationen entwickelt wurden und sich weiter entwickeln. Wir blicken auf die Landschaft und fühlen etwas – doch liegt es in der Landschaft oder in uns?

Oder doch an der Technik? Bevor es zum Werk selbst geht, noch der kurze Einschub zum „panoramatischen Blick“ wie ihn Wolfgang Schivelbusch (deutscher Historiker) beschreibt³³. Er weist dabei auf den bedeutsamen Wandel in der Wahrnehmung von Landschaft durch die Beschleunigung der Reisegeschwindigkeit hin. Der Reisende in der Kutsche hätte noch ein direktes Verhältnis zur durchreisten Landschaft gehabt, doch für den Bahnfahrer hinterlässt das Bereisen von Gegenden nur einen verschwommenen Eindruck – eben den panoramatischen Blick. Details gehen unter, Orte schrumpfen zusammen und Schivelbusch stellt die Frage in den Raum, was das an unserem Verhältnis zur Welt ändert; denn eine Veränderung bringt dies gewiss. Andeutungsweise findet sich dieser Gedanke schon bei Francesco Petrarca (italienischer Gelehrter, 1304 - 1374), der in seinem Brief über die Besteigung des Mont Ventoux³⁴ vom Blick von oben herab berichtet und gleichzeitig verschämt einräumt, dass er nicht lange geblickt hat, sondern gleich sein Augustinus Büchlein zückte, da dieser Blick Gott vorbehalten ist. Aus diesem Grund wäre es nach

31 Joachim Ritter: Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft. In: Joachim Ritter: Subjektivität. Frankfurt am Main 1974. S.146.

32 Albrecht Lehmann: Erinnerter Landschaft. In: Fabula 39, Band 1998, Heft ¾. S. 292.

33 Wolfgang Schivelbusch: Geschichte der Eisenbahnreise. Frankfurt am Main 1989. S.51ff.

34 Siehe: Francesco Petrarca: Die Besteigung des Mont Ventoux. Frankfurt/Leipzig 1996.

Ansicht der Kirche eine Anmaßung des Individuums, den Blick zu verlagern und neue Perspektiven zu erschließen. Lange Zeit galt – vielleicht nicht ganz im Sinne der Kirche: Die Kirche von außen, die Berge von unten und die Wirtshäuser von innen. Doch das Bemerkenswerte ist das Vorenthalten eines Blickes auf Landschaft. Die Veränderung des Blickwinkels war lange Zeit der ‚Avantgarde‘ vorbehalten, was mit den Künstlerreisen in Goethes Zeit begann und bei den frühen Alpinisten vor rund 150 Jahren seine Fortführung fand. Und heute?

Intentionen und Begrenzungsfindung

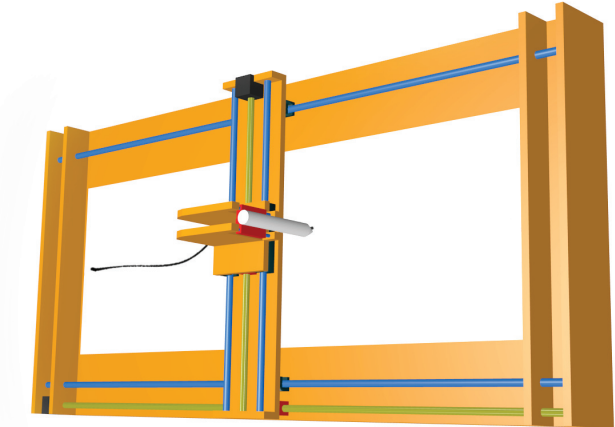
Heutzutage ist ein neuer Blick wohl eine Herausforderung, da Abbilder von allem und jedem – Stichwort ‚der gläserne Mensch‘ – existieren. Somit bleibt als variables und gestaltbares Feld die Zuschreibung von Eigenheiten einer Landschaft. Wie wir Landschaft sehen, ist nicht fix, so zumindest könnte die Einschätzung nach den vorhergehenden Gedanken lauten. Landschaft wird mit Bedeutung aufgeladen und soll sich auf den Betrachter übertragen. Dabei haben sich Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft gegenseitig in die Hände gespielt, da letztere die Natur – vor allem die Biologie – als Buch sah, in dem man liest, und erstere hörte zu und lieferte Bedeutungszusammenhänge. Was sich daraus ergab, ist eine informationsbeladene Umgebung, die wir unterschiedlich gut interpretieren können; meist errahnen wir.

An diesem Punkt setzt die Idee zur Verstrichlichung von Landschaft ein, die Zeichen liefern soll, welche Hinweise auf die Interpretation unserer Umgebung liefern kann. Dies ist womöglich ein zweiter Schritt, denn im Vordergrund steht die Bewusstwerdung, dass sich überhaupt in der Landschaft lesen lässt und auf Grund dessen Aussagen über uns getroffen werden können; denn ist es uns möglich, die Zuschreibungen in der Landschaft zu entdecken, wird Kultur erkennbar - wie ein Spiegel wirft uns das Panorama die Auswirkungen kultureller Erfahrungen vorangegangener und auch schon heutiger Generationen zurück.

Wie schon zu Beginn angedeutet, legt die Landschaft mit dem Horizont eine Art der Linie nahe. Der Horizont existiert immer, egal welchen Beobachtungspunkt man hat. Er begrenzt den (optischen) Wahrnehmungsbereich – schafft damit Klarheit – doch stets ist auch der Gedanke im Spiel, dass dahinter Neues wartet – Sehnsucht oder Furcht können daraus entstehen. Somit ist es zwar eine starke Abstraktion, die Landschaft auf einen Strich zu reduzieren, doch dieser ist mit Bedeutungen aufgeladen, so dass vieles immer noch erhalten bleibt. Und ohnehin steht der Strich nicht selbst für die Inhalte, sondern er deutet sie nur an. In diesem Sinne sind die nun ausgewählten Beispiele der Versuch, ob die Idee und Methode der Verstrichlichung die Landschaften ‚sprechen‘ lässt und uns eine Ahnung von Werten unserer Gesellschaft liefert.

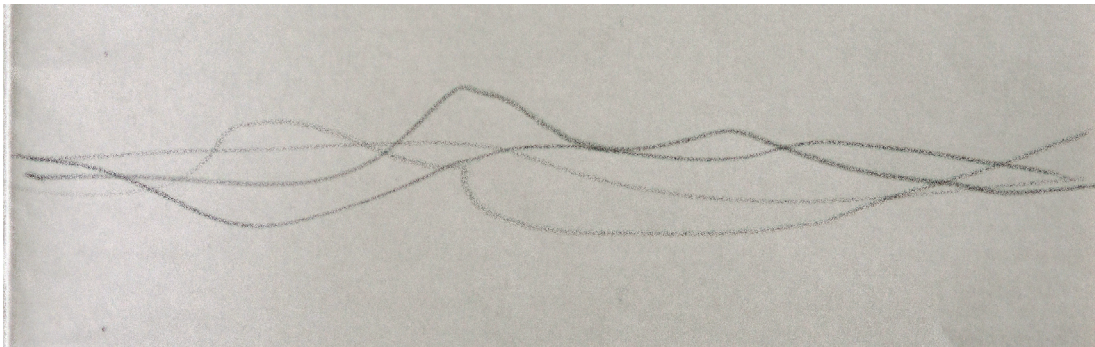
Der ‚Automat‘

Um die Auswertung der Bilder in ‚objektivere Hände‘ zu geben, werden die Striche von einem Automaten gezogen. Die Daten resultieren aus einem Programm, das aufgrund von Helligkeits- und Farbunterschieden die Linie der Landschaft zu finden versucht.³⁵ Das Ziehen der Linie per Bleistift wird also ausgelagert. Wichtig ist auch, dass der Strich sich



Skizze des dynamischen Tafelbildes

selbst zieht und der Betrachter beim Entstehen des Ergebnisses ‚live‘ dabei ist - allerdings nur vermeintlich, da beim zweiten Blick klar wird, dass die Fäden schon zuvor gezogen wurden³⁶. Das dynamische Tafelbild zeigt den Prozess, wie sich die Landschaftsaufnahmen zu einer Linie kondensieren und ein abstraktes Landschaftsbild entsteht. Die Installation ‚schreibt‘ die Horizonte auf (Plexi)Glas und verwischt sie nach dem Zeichnen, wodurch



Beispiel einer aus Horizonten kondensierte Linie; allerdings noch nicht kondensiert aus Artefakten;

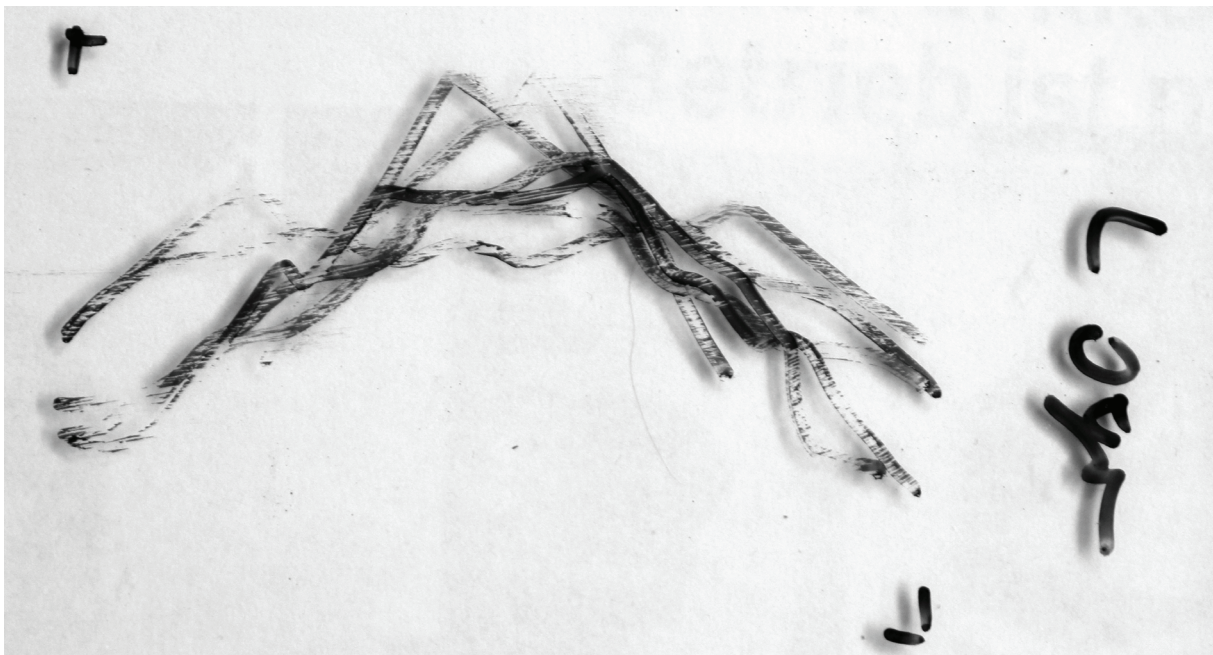
sich über die Zeit die Artefakte zu einem Ergebnis überlagern. Ein Strich wird erkennbar, der auf den Blick verweist und eine Antwort auf „Was wird in Landschaften hineinprojiziert, wie schrieben sich Landschaften wiederum in uns ein und wie wirkt sich dieser Kreislauf auf Wahrnehmung und Empfindung aus?“ versucht.

³⁵ Womöglich muss für die Präsentation dem Programm mittels Vorarbeit beim Suchen der Striche nachgeholfen werden.

³⁶ In der menschlichen Technologieeuphorie scheint oft das Niveau von Intelligenz soweit gesenkt, dass die Maschine intelligent erscheint, so als hätte sie ein Eigenleben. Unser Verhältnis zu Maschinen sollte oft auch unter diesem Gesichtspunkt hinterfragt werden.

Kondensierte Horizonte ... des Erkennens

Um die Methode zu testen, erweisen sich bereits bestehende ‚Verstrichlichkeiten‘ als brauchbar. In seinem Text „Die Bergsilhouette als Symbol alpiner Landschaft“ weist Karl C. Berger (österreichischer Volkskundler) auf das häufige Auftauchen der Bergketten als Linien in Produktlogos hin. Eine kurze Exkursion in den Supermarkt bestätigt dies und somit wurden die Landschaften der Milchfirmen-Logos (Tirol Milch, nöm, Ennstal Milch, Kärntner Milch, ...) zum Untersuchungsgegenstand. Die idealisierten Berglandschaften weisen viele Gemeinsamkeiten in der grafischen Wiedergabe auf, doch auch symbolisch versuchen sie wohl alle das selbe zu bedeuten: Die Produkte stehen in Verbindung zu den Bergen und sind deshalb ‚unberührt natürlich‘, oder so ähnlich.



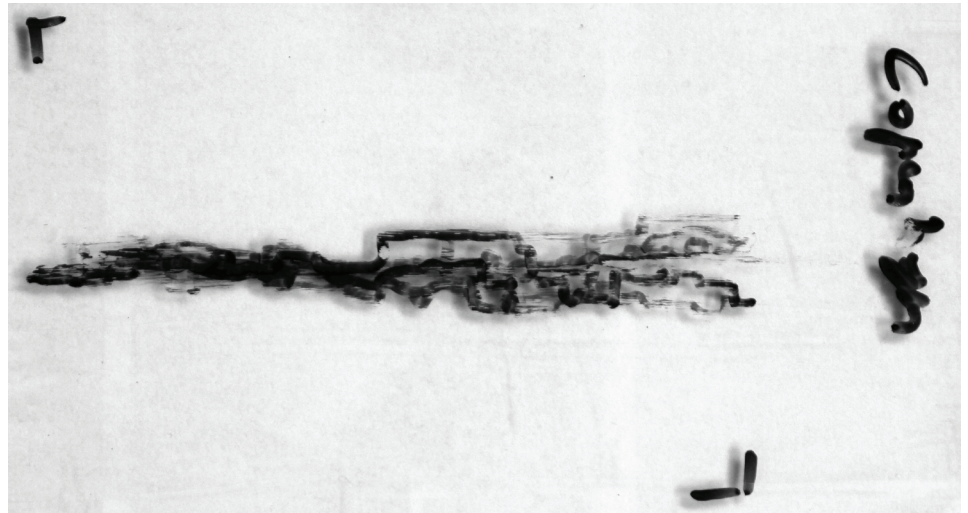
Kondensierte Linie aus Milchfirmen-Logos der Marken Tirol Milch, nöm, Ennstal Milch, Kärntner Milch, Hochland und Sennaria.

Der kondensierte Strich verweist hier auf einen kulturellen Prozess der letzten 250 Jahre, in denen die alpine Landschaft von bedrohlich zu schön und gesund mutierte; wohlgermerkt in der Betrachtungsweise der Menschen, denn die Berge stehen trotz voranschreitender Erosion schon länger in der Art, wie sie sich uns heute präsentieren. Die Linie verweist uns auf ein Gefühl und auf eine Idee des Menschen als nicht mehr machtloses Individuum im Angesicht der überwältigenden Landschaft, sondern als Individuum, das sich ihrer ‚ermächtigt‘ und sie in der Welt der Gedanken verniedlicht. „Somit sind nicht Natur und Alpen selbst, vielmehr die mit ihnen verbundenen stereotypen Vorstellungen und ihre Aneignung ausschlaggebend.“³⁷

37 Karl C. Berger: Die Bergsilhouette als Symbol alpiner Landschaft. In: Internationale Gesellschaft für historische Alpenforschung [Hrsg.]: Alpine Kulturen. Zürich 2006.

Mit diesem durch Grafikagenturen vorbereiteten Beispiel, das die Methode und möglichen Assoziationen hoffentlich veranschaulicht, weiter zu zwei Kondensaten zweier Städte: Wien und Kopenhagen. Die Fotos, aus denen das Linienmaterial für die Ergebnisse stammt, wurden während zweier Spaziergänge durch die Städte gesammelt, mit dem Anspruch in zeitlich regelmässigen Abständen einen Ausblick festzuhalten.

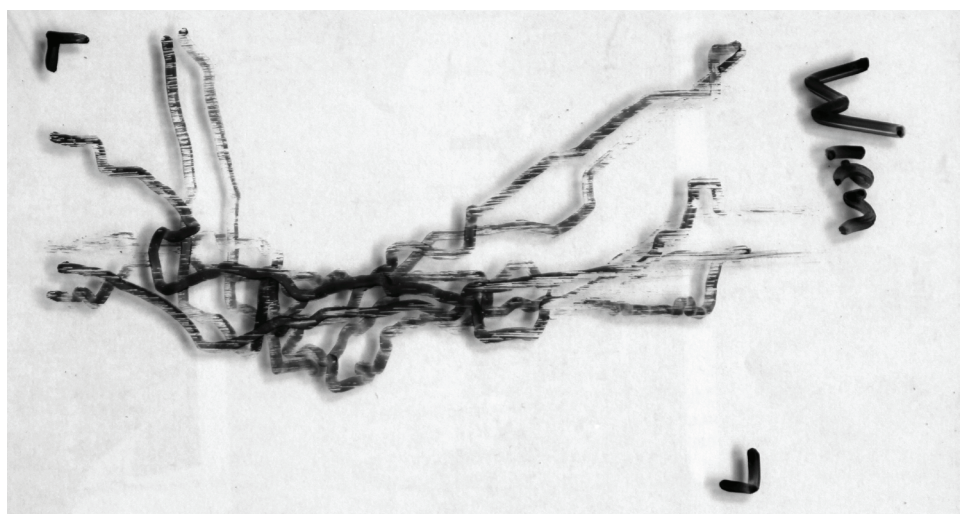
Kopenhagen



Die Ergebnisse unterscheiden sich eindeutig und veranlassen somit zur Spekulation. In Kopenhagen kann sich der Blick meist an der Horizontalen ausruhen und eine Art Gleichberechtigung in der Landschaft zeichnet sich ab.

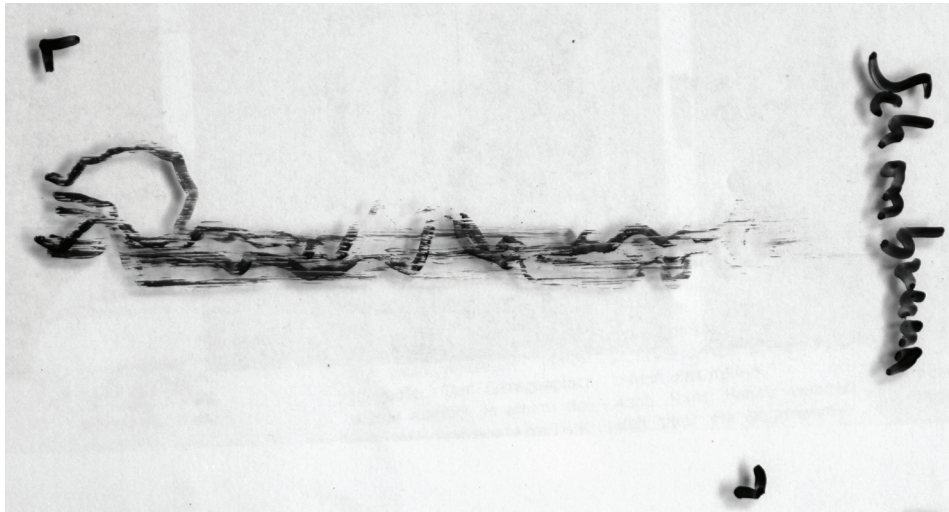
Bei Wien kommt das Vertikale viel stärker ins Spiel und der Blick muss sich öfter nach oben orientieren. Nicht zufällig hat die Interpretation einen Tonfall im Sinne von ‚offener Gesellschaft‘ und die exemplarischen Gedankengänge, ausgelöst durch die Striche, geben die erste Assoziation der Beziehung von (Stadt)Landschaft und Gesellschaft wieder: Städte mit horizontaler Ausrichtung ermöglichen ein Mehr an Gleichheit?

Wien



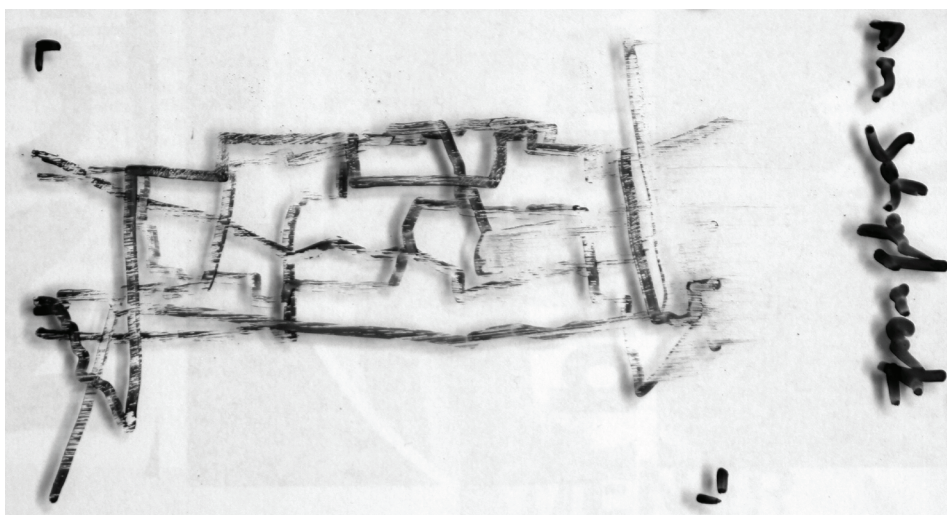
Sollte man die horizontale Linie im Städtebau erzeugen? Aber was, wenn die Topographie dem nicht entgegenkommt?

Damit zu den beiden nächsten Kondensaten, die der Konstruktion von (Stadt)Landschaft eine aktivere Rolle zuteilt; wenngleich der Vergleich plakativ ist: Schönbrunn und Schöpfwerk
Für die Sammlung der Fotos diente die selbe Methode wie zuvor und erneut ergibt sich ein



Schönbrunn

markanter Unterschied, der auf den zuvor behaupteten Zusammenhang ‚Gesellschaft‘ und ‚Umwelt‘ verweist; und dabei auch noch zwei Beispiele präsentiert, die von Menschenhand erzeugt wurden. Bei Schönbrunn wurde bewusst genug Raum für die gerade Linie erzeugt, um einen geordneten Blick zuzulassen, den Besucher heute suchen und abfotografieren - das Überblicken der Landschaft scheint wichtig für den ‚emanzipierten‘ Menschen. Aller-



Am Schöpfwerk

dings wird er am Schöpfwerk nicht erzeugt - wohl aus Platzmangel und die Perspektive ist eine gänzlich andere.

Aus der Welt der Bilder wissen wir vom ‚herrschaftlichen Blick‘ - und wissen somit auch wenn er fehlt. Landschaft wird erzeugt, um den Blick zu bedienen - und der Blick erzeugt Landschaft. Ein wohl einflußreicher aber meist unbewusster Kreislauf, den die hier erzeugten Striche nahelegen. Natürlich erkennen wir Landschaft als schön - aber wie schön ist sie, im Sinne von: ‚Was steckt dahinter?‘

Die Arbeit an den Kondensaten führte auch zu ein paar Beobachtungen bezüglich der Methode, die alles andere als frei von Entscheidungen ist. So ist schon die Auswahl der Fotos (Ausblicke) beeinflusst von Ideen, die der Strich zum Ausdruck bringen könnte; auch wenn natürlich viel Spielraum bleibt, der Unerwartetes zulässt. So ist die Eindeutigkeit der Unterschiede in den beiden Vergleichen doch überraschend. Allerdings steht diese Wahl des ‚Analysematerials‘ am Beginn jeder Arbeit, ob wissenschaftlich oder künstlerisch; hier wird sie deutlicher, da eine Methode beschrieben wird, die noch in der Entwicklungsphase steckt und damit noch stark von Suche und Experiment geprägt ist.

Auch deutlich wird bei dem hier angewandten Prozess der Bildgebung, welche mitunter überraschenden Geschehnisse das Ergebnis beeinflussen können, was wiederum auch offensichtlicher ist, da es sich um eine (größtenteils) analoge Art des Ziehens von Linien handelt. So macht es einen Unterschied, ob der Schwamm zum Verwischen gleich nach dem Ziehen der Linie die Farbe reduziert, oder ob ein wenig Zeit vergeht und der Boardmarker antrocknen kann. Diese banale Beobachtung verweist irgendwie auf die Bias-Anfälligkeit aller Bildgebungen, die womöglich der Automat (‚Black Box‘) zu verschleiern im Stande ist?

Somit stellt das Werk ‚strichweise‘ für sich Fragen an die Bildproduktion und die Ansprüche an ‚Objektivität‘ und sein Output bringt die Landschaft als Konstruktion und Zeichen zum Vorschein. Ein assoziativer Automat der Linien reduziert, die bereits Reduktionen von Landschaften sind, mit dem Ziel, einen Strich zu produzieren, der (hoffentlich) nützliche Information enthält.

Auf den Strich gebracht

Der Strich dient nicht als Erklärung; das kann von ihm nicht erwartet werden. Doch ist er ein probates Mittel um Assoziationen zu wecken, Bezüge sichtbar zu machen und Lösungsansätze anzustoßen. „strichweise“ liefert keine Erklärungsmodelle, es deutet ‚nur‘ an.

Dabei steht zum einen der automatische Strich im Fokus, der in der Wissenschaft das Ansehen der Objektivität genießt und im Gegensatz zum persönlichen Strich der Kunst zu stehen scheint. Der Automat zieht den Strich, der Künstler schaut zu – nachdem er zuvor die Hände im Spiel hatte – und hofft auf ein interessantes Ergebnis im Sinne der Landschaftswahrnehmung. Womöglich ein Streitpunkt bezüglich des Bildes von Kunst und Wissenschaft?

Zum anderen liefert die resultierende Linie, die aus mehreren Linien zu einer kondensiert wurde, ein Zeichen der Landschaft, das womöglich durch uns beschrieben ist. Die Fragen die sich dadurch stellen, betreffen unsere Vorstellung von Umgebung, Umwelt und womöglich Welt allgemein, da wir in gewissem Sinne sehen, was wir sehen wollen. Der Strich soll darauf verweisen und die Gedanken hervorholen, die beim Streifenlassen des Blickes nicht hervorgeholt werden, da sie aus einer ständigen Wiederholung der Bewertung von Umwelt unbewusster Teil unseres Selbst wurden.

Es zeigt sich das Potential des Striches, dass er in seiner Bescheidenheit viel an Interpretation und Wege für Gedankengänge offen lässt. Die singuläre Linie oder das Netz aus Linien wirkt wie ein Wegweiser für Ideen und Erklärungsmöglichkeiten, wobei meist nicht klar ist, wohin er zeigt. Dieses vage Element – das ‚Scheinhafte‘ – wird gerne der Kunst als deren Art von Wahrheit zugesprochen: „[...] die Wahrheit im Element des sinnlichen Empfinden und Fühlens.“³⁸ Und diese sei, so Rudolf Burger, zwar als ein „gewichtiger Teil menschlichen Erkennens“ anerkannt, aber in Form einer vorläufigen Wahrheit, die einer sprunghaften Erkenntnis entstammt. Dem gegenüber steht der wissenschaftliche Begriff der Wahrheit, „der allein eine ‚deutliche Erkenntnis‘ verbürgt“³⁹. Doch zeigt nicht der Rückblick auf den Strich in der Wissenschaft, dass die Grenzen von ‚sprunghaft‘ und ‚deutlich‘ fließend sind und sich oft vielmehr ergänzen, als sich ausschließen; also der Strich der Maschine nur eine Fortführung des Striches der Hand bedeutet und als solches ein Zeichen liefert, das uns für viele Eventualitäten einen Lösungsvorschlag unterbreitet, aber keine „ehrliche Funktion“ bietet.

Kommt also der Strich der Wahrnehmung unserer Welt aus komplexen Systemen entgegen?

38 Rudolf Burger: *Jenseits der Linie*. Wien 2009. S. 160.

39 Rudolf Burger: *Jenseits der Linie*. Wien 2009. S. 160.

