

Philip Loersch

Gezeichnete Medialitäten.

Zeichnung, Schrift, Diagramm

von *Michael Rottmann*

30pt

Über den Autor

Michael Rottmann ist Postdoc-Fellow (SNF) an der HFGK Basel mit einem Projekt zur Systematisierung von Kunst und Design in den 1960er Jahren und Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte und Medientheorie in Wien und Linz; zuvor Ausbildung zum DV-Kaufmann, Studien der Kunsterziehung/-geschichte, Mathematik und Philosophie in Stuttgart, Wien und Berlin. 2004 Staatsexamen zum Thema ›analoge & digitale Bilder‹. Bis 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg. 2008 Kurator an der TU Wien und am mumok Wien (Ausstellung ›Genau und anders‹).

12pt

2008-2012 Doktorand im DFG-Graduiertenkolleg ›Schriftbildlichkeit‹ an der Freien Universität Berlin. 2013 Promotion mit der Dissertation ›Geometrien, Zahlen, Diagramme. Die New Yorker Kunst um 1960 im Spiegel der Mathematik‹ an der Freien Universität Berlin, gefördert durch die Landesgraduiertenstiftung Baden-Württemberg, den DAAD, sowie das DFG-Graduiertenkolleg ›Schriftbildlichkeit‹.

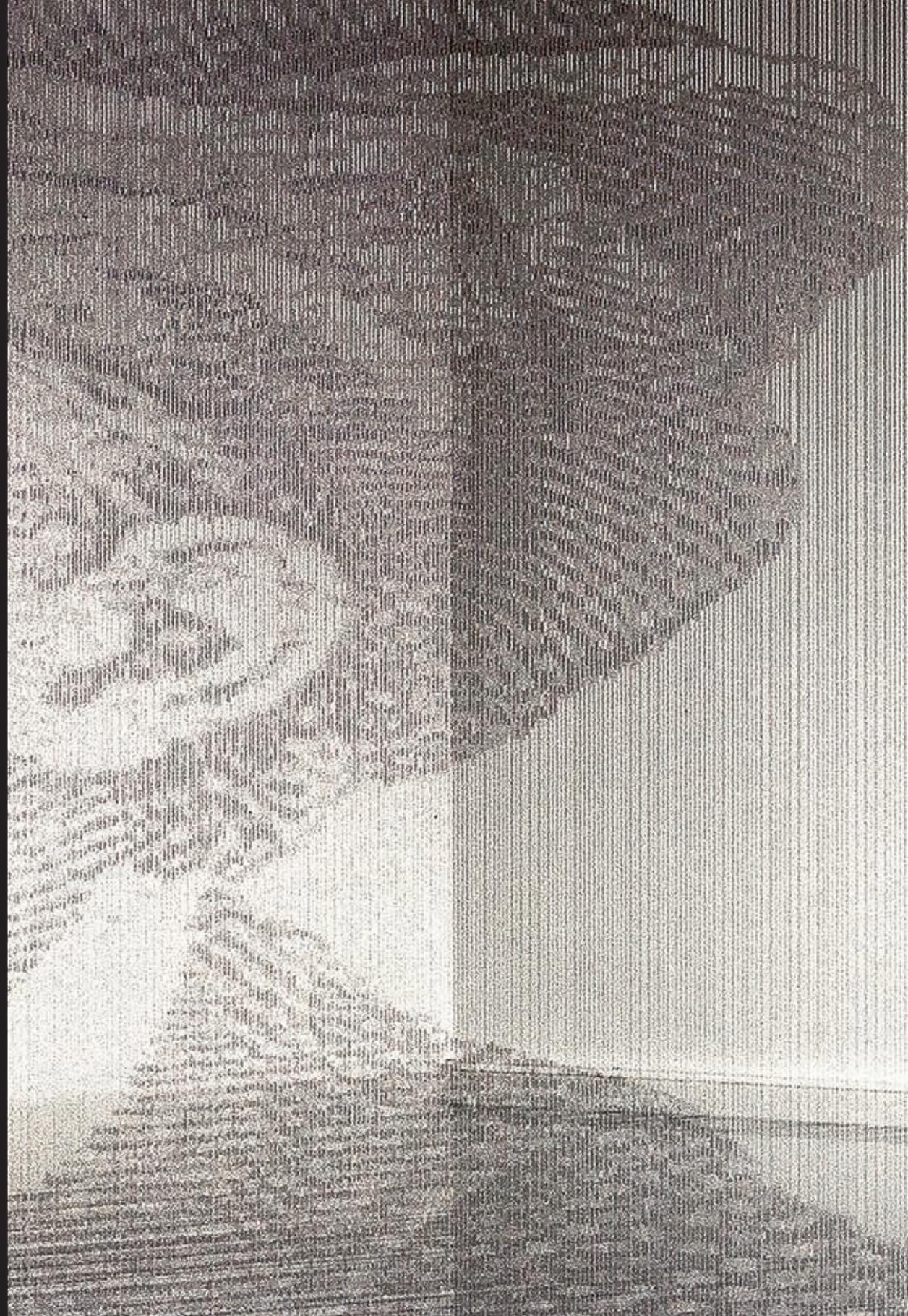
10pt

Veröffentlichungen u. a. ›Heinz Gappmayr: Aporetische Zonen‹, Hatje Cantz 2015, ›Donald Judd's Arithmetics and Sol LeWitt's Combinatorics. On the Relationship Between Visual and Mathematical in New York Art Around 1960‹, in: M. Emmer (Hg.), *Imagine Math 3: Between Culture and Mathematics*, Springer 2015, S. 85-98, ›Das digitale Bild als Visualisierungsstrategie der Mathematik‹, in: I. Reichle, S. Siegel, A. Spelten (Hg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Kadmos 2007, S. 281-296.

8pt

Die echte Methode muß uns einen Ariadnefaden in die Hand geben, d.h. ein rein sinnliches Hilfsmittel, wie es die Linien der Geometrie und die Formeln der Analysis sind, die man die Schüler lernen läßt. Ohne eine solche Hilfe müßte unser Geist bei jedem einigermaßen langen Weg notwendig in die Irre gehen.

—
Gottfried Wilhelm Leibniz,
Leibniz an Galloys, in: ders.,
Mathematische Schriften, Band I,
herausgegeben von Carl I.
Gerhardt, Berlin 1848–63, S.181.





Philip Loersch Gezeichnete Medialitäten. Zeichnung, Schrift, Diagramm

von Michael Rottmann

Ouverture

Zwei überlebensgroße Fadenflächen schwingen langsam und gegenläufig in einem Raum. Gebildet werden sie aus dreieinhalb Meter langen parallelen Nylonfäden, die auf einer Breite von drei und vier Metern vom offenen Dachstuhl bis knapp über dem Boden hängen und von Gewichtsplatten am unteren Ende straff gezogen werden. Bei ihren sich verjüngenden Pendelbewegungen durchkämmen sie etwa in der Mitte ihrer Höhe eine horizontal im Raum gespannte Fadenfläche derselben Art. Dazu wird die mantraartige, mathematische Musik von Hanne Darbovens *Requiem Opus 19 A*, die ebenso in Pendelbewegungen moduliert ist, von einem Quartett live aufgeführt. So war Philip Loersch's kinetische Fadeninstallation *Pfund* (2015) im Sommer 2015 im Poolhaus Blankenese während der Ausstellung *Hanne*

¹ *Darboven – Philip Loersch zu erleben* (Abb. S. 29–32).^x

² Das in seiner Gesamterscheinung sehr luzide und prägnante Werk offerierte ein für den Rezipienten^x mehrschichtiges, visuell wie körperlich-räumlich erfahrbares Erlebnis. Als eine begehbare Rauminstallation konnte es aus unterschiedlichsten Blickwinkeln und Entfernungen betrachtet werden. Davon abhängig ermöglichten die Fadenflächen teils Durch- und teils Aufsichten, wegen ihrer Zwischenräume insbesondere beim Wechsel von der Frontal- zur Seitenansicht. Sie changierten aber auch zwischen Opazität und Transparenz, weil die transluziden Nylonfäden stellenweise mit Marker und Lack bemalt waren. Durch die matten und glänzenden Anteile stellten sich Reflexionen, Lichtflächen und Muster ein.

Pfund erschien als eine Zeichnung im Raum im Spannungsfeld zwischen Linie und Fläche (Abb. links). Wie ihre Wahrnehmung war auch die Bedeutung von *Pfund* eine Frage des Standpunktes. Dies galt im Speziellen für das Porträt des Philosophen und Mathematikers Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 – 1716), welches Philip Loersch auf einer der vertikalen Flächen perspektivisch derart verzerrt angelegt hatte, dass nur der Blick von der Seite, nämlich aus einem vom Künstler rot markierten Winkel, Sinn ergab. Es war Leibniz, der einst die Kraftverhältnisse von bewegten schwingenden Körpern, insbesondere bei Pendelbewegungen, anhand der Gewichtseinheit »*Pfund*«^x behandelt hatte.

³ Vor der Folie des im Folgenden auszubreitenden Schaffens von Philip Loersch kann *Pfund* als ein dynamisches Diagramm vorgestellt werden, wenn man ein Diagramm als einen derart organisierten Ort wie eine Fläche oder einen Raum versteht, an dem Relationen von Objekten hergestellt und sichtbar gemacht werden. Demgemäß bildet das raumgreifende Werk *Pfund* Relationen zum Umgebungsraum aus. Die Fäden verbinden das Geländer und die Wand. Beim Blicken durch die Fadenwände werden Werk und Umgebungsraum visuell miteinander verschränkt. Von besonderer Bedeutung ist, dass die im Ruhezustand zueinander orthogonalen Fadenwände eine Art Achsenkreuz bilden. Somit fungiert *Pfund* als ein kartesisches Koordinatensystem, welches den physikalischen Raum gliedert und den Ausstellungsraum in Quadranten aufteilt. Dadurch werden architektonische Bestandteile und Exponate wie *Medaille (I)* (2015), *Medaille (II)* (2015) und *Eingeborene* (2015) – über die noch zu sprechen sein wird – in Unterräumen gruppiert und Bezugsmöglichkeiten zwischen denselben eröffnet.

¹ Die temporäre Rauminstallation entstand vor Ort und eigens für die Ausstellung. Die Musiker der Aufführung am 2. August 2015 waren Dana Anka, Maja Hunziker, Maurice Mustatea und Boris Matchin.

² Wenn aus Gründen der besseren Verständlichkeit auf die gleichzeitige Verwendung weiblicher und männlicher Sprachformen verzichtet wird, so gelten sie gleichwohl für Personen beiderlei Geschlechts.

³ Vgl. Samuel Clarke, *Der Briefwechsel mit G. W. Leibniz von 1715/16*, herausgegeben und übersetzt von Ed Dellian, Hamburg 1990, S. 156 ff.



Es war besagter Leibniz, der nicht nur Schwin-
gungen beschrieb und den Raum als Relationen
auffasste, sondern auch die kartesischen Koordi-
naten erstmals als solche bezeichnete.⁴

In Loersch's Installation *Pfund* sind Überle-
gungen des Künstlers zu vorangegangenen Werken
ebenso eingegangen wie seine Leitthemen behan-
delt werden: die Befragung der Zeichnung sowie
die Verhältnisse von Linie und Fläche, Natur und
Geometrie als auch Kunst und Logik. Insofern
dient *Pfund* als ein Ausgangspunkt, um die Aus-
stellung, in deren Zentrum sie steht, und das

Œuvre des Künstlers, das auch von bildwissen-
schaftlichem Interesse ist, vorzustellen. Im Zuge
dessen soll dargelegt werden, wie Philip Loersch
mit seinen Werken und Praxen Medienreflexionen
betreibt und dass die zeitgenössische Diagram-
matik und Schriftbildlichkeit zwei bedeutsame
Bezugsfelder für ihn sind. Zugleich gilt es, sein

⁴ Vgl. Christoph J. Scriba, Peter Schreiber, *5000 Jahre Geometrie: Geschichte, Kulturen, Menschen*, 1. korrigierter Nachdruck, Berlin/Heidelberg/New York 2002, S. 305.

Schaffen in den Kontext mit den gemeinsam im
Poolhaus Blankenese präsentierten Werkkom-
plexen der Hamburger Künstlerin Hanne Darboven
zu stellen. Für beide ist die Arbeit mit Graphis-
men und Linien zentral. Auf je ihre Weise nehmen
sie mediale Transformationen vor und beziehen
sich auf die Mathematik.

Zeichnungen über Zeichnungen

Die Zeichnung ist das zentrale Ausdrucksmittel
im Œuvre von Philip Loersch. Sie tritt bei ihm in
vielfältigen, zeitgenössischen Formen auf. Beson-
ders seit dem 20. Jahrhundert hatten sich ihre
Materialien, Techniken und Dimensionen erheb-
lich erweitert; längst handelt es sich nicht mehr
nur um bildhafte Darstellungen auf rechteckigem
Papier – Loersch's *Pfund* zeugt davon.⁵ Was den
Typus der mimetischen Zeichnung angeht, den
Loersch mit Blei- und seltener mit Buntstiften in
Schraffurtechnik ausführt, beherrscht der Künstler
sein Handwerk virtuos. Die ausgestellte, groß-
formatige Bleistiftzeichnung *Über Papier* (2013)
belegt dies beispielhaft (Abb. links).

Heutzutage erschöpfen sich solche Werke
jedoch kaum alleine darin, die äußere Wirklich-
keit wiederzugeben. Wenn Philip Loersch Wald-
oder Wiesenszenen, die teilweise um figürliche An-
teile ergänzt sind, detailreich und ausschnitthaft
wie auch in *Linie und Pinie* (2012), *Läufer* (2012)
oder *CC* (2013/14) nachahmt, so geht es dabei viel-
mehr um die Behandlung der Zeichnung als ein
Bildmedium und ihrer Bestimmungsgrößen.

Dies kann exemplarisch an *Über Papier* festgemacht
werden. Prinzipiell ist in jedem Bild die Grund-
frage der Bildkritik »Was ist ein Bild?«⁶ angelegt,
um deren Klärung die beteiligten Wissenschaften
immer noch ringen. Erstaunlich ist, dass es Bil-
der vermögen, etwas zu zeigen, was sie gar nicht
selbst sind und eine ihnen eigene Wirklichkeit
zu vermitteln. Gerade an der Wiedergabe der
Natur, die in der Antike als eine Grundfunktion
der Künste angesehen wurde, entzündete sich
einst die Kritik daran. Seit Platon wird die nach-
bildende Kunst (*mimesis*) mit Blick auf ihr Er-
kenntnisvermögen wegen ihrer Täuschungskraft

als prekär aufgefasst; die Erzählung um *die Vögel
des Zeuxis* illustriert dies: Mit seiner Malkunst
ließ Zeuxis die Vögel die Trauben auf seinen
Gemälden picken, er selbst wurde im Wettstreit
aber durch einen gemalten Vorhang seines Kon-
kurrenten Parrhasius getäuscht.⁷ Bei *Über Papier*
handelt es sich jedoch um die Wiedergabe von
Natur in zweiter Ordnung. Die starke Ausschnitt-
haftigkeit des Motivs, eine Art Kadrierung, lässt
zurecht darauf schließen, dass die Zeichnung
auf der Grundlage einer Fotografie des Künstlers
entstanden ist. Ein solcher »Fotorealismus« ver-
weist auf dasjenige technische Bildmedium,
welches einerseits die Malerei und die Zeichnung
mit seinem Aufkommen beeinflusste und ande-
rerseits als »pencil of nature«⁸ (Henry Fox Talbot)
lange die Vorstellung von größtmöglicher Wirk-
lichkeitstreue unterhielt.⁹ *Über Papier* ist aber
auch deshalb ein medienreflexives Werk, weil
formale Bestimmungsgrößen der Zeichnung wie
der Blattrand, das Format und der Bildgrund the-
matisiert werden. Und es gelingt der mimetischen
Zeichnung auf ihre Mimesis hinzuweisen. Dafür
existieren Störungen, die wie Brüche, Irritationen
oder Hindernisse die Aufmerksamkeit auf das
Gemachtsein umlenken können, wie es die nega-
tive Medientheorie postuliert.¹⁰ Demgemäß sind
die vier Blätter unterschiedlicher Formate auf
eine solche Weise zusammengesetzt, dass die Zwi-
schenräume Fugen bilden, die gleichsam segmen-
tierend als Linien durch das Gesamtbild verlaufen.
Denn ein Betrachter, der einer störungsfreien
Bildwirkung unterliegt, kann derselben weder

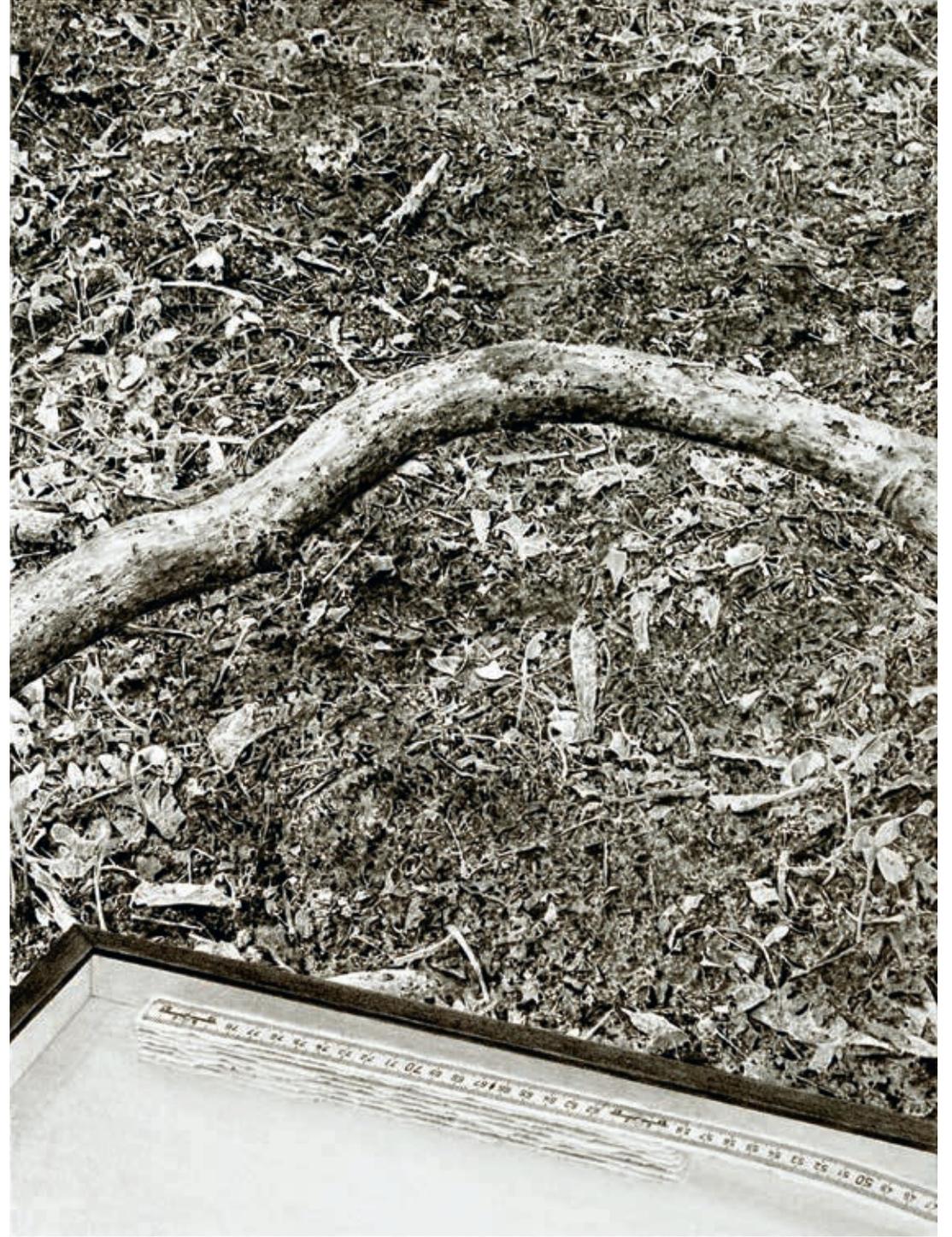
⁵ Vgl. Cornelia H. Butler, Catherine de Zegher (Hg.), *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art New York, 2010.

⁶ Vgl. Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, 4. Auflage, München 2006.

⁷ Zu einer aktualisierten Behandlung vgl. Jörg R. J. Schirra, *Täuschung, Ähnlichkeit und Immersion: Die Vögel des Zeuxis*, in: Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämper (Hg.), *Vom Realismus der Bilder: Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*, Magdeburg 2000, S. 119–135.

⁸ Vgl. William F. Talbot, *The Pencil of Nature*, London 1844.
⁹ Zur Kritik der Fotografie vgl. Gernot Böhme, *Theorie des Bildes*, 2. Auflage, München 2004, S. 111 ff.

¹⁰ Vgl. Dieter Mersch, *Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, S. 304–321, hier S. 304 ff.



gewahr werden, noch sich selbst beim Erliegen beobachten.^x Wenn die Kanten und Linien der Zwischenräume mit den Kanten und Linien der abgebildeten Äste und des Blattes im Bildzentrum zusammentreffen, so wird dort eine geradezu dramatisch übersteigerte Symphonie von Linien aufgeführt, wobei faktische und bildhafte gegeneinander gestellt werden. Und die Linie – die im Œuvre von Philip Loersch in so unterschiedlichen Gesichtern auftritt – ist ein zentraler Forschungsgegenstand. Dass es dem Künstler an der Erforschung der Grundbedingungen der Zeichnung und ihrer Wirkungen gelegen ist, zeigt auch ein kurzer Rückblick auf seine umfangreiche Werkserie der *Cut-outs*.^x Die Bildelemente wurden nicht an-, sondern ausgeschnitten und mit ihnen die Zeichnung in den dreidimensionalen Raum überführt. Mit den *Cut-outs* werden wesentliche, auch kulturell geprägte Charakteristika der Zeichnung zur Disposition gestellt. Nicht bloß der Bilderrahmen, der beispielsweise die Tiefenwirkung steigern kann, wird obsolet und wie in *The Denkökonom (-Perspektive)* thematisiert (Abb. S. 85). Insbesondere das »Feld«^x (Meyer Schapiro), also die präparierte, glatte, definierte, berandete, topologische und gerichtete Fläche, welche gewichtete Bedeutungszonen wie Oben, Unten, Links, Rechts, das Zentrum und die Peripherie besitzt, existiert nicht mehr. Damit wandelt sich das Verhältnis von Figur und Grund fundamental: beide Komponenten werden in unterschiedliche Materialien – nämlich Papier und physikalischer Raum – transformiert und derart separiert. Wenn der Umgebungsraum zum integralen Bestandteil der Zeichnung generiert, so wird er aktiviert und sichtbar gemacht. An einer solchen Umwertung des Umgebungsraums war es einst auch Carl Andre gelegen. Als »Schnitte in den Raum«^x bezeichnete er dessen Durchdringung und Bearbeitung mit seinen Skulpturen (Abb. oben). Wenn die Bildelemente in den *Cut-outs* beim Übergang vom zweidimensionalen Raum auf der Fläche des Blattes in den physikalischen Raum freigestellt werden, so stellt die Diskretheit der

graphischen Elemente die Markantheit ihrer Kanten sowie ihre Zwischenräumlichkeit heraus. Über eine solche Kontrastierung werden ästhetische Charakteristika des Mediums Zeichnung exponiert.

Vieles davon wird in den jüngeren und aktuellen Werken weitergeführt bzw. -entwickelt.

Wie die *Cut-outs* profitiert die Fadeninstallation *Pfund* von den Qualitäten des physikalischen Raums. Es war Donald Judd, der einst diagnostizierte, dass der Gebrauch des realen Raums kraftvoller als Farbe auf der Leinwand sei, weshalb er mit seinen *Spezifischen Objekten* den Weg in die dritte Dimension ging.^x Wie

für die filigran, leicht und schwebend wirkenden *Cut-outs* Philip Loersch gilt auch für *Pfund*: Der Betrachter tritt einem dreidimensionalen, großformatigen Objekt entgegen, das leiblich erfahren werden kann, womit sich eine phänomenologisch-psychologische Dimension eröffnet.^x

Was das Dispositiv der Zeichnung angeht, so rückte Philip Loersch in jüngerer Zeit ihre Materialien und Geräte wie Papier, Stift und Lineal in

Carl Andre *Phalanx*, 1981

- 11 Vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 6. deutsche Ausgabe (mit neuem Vorwort), 2. Auflage, Berlin 2004, S. 5 bzw. S. 211.
- 12 Das erste *Cut-out* *Ce sont les choses qui rêvent* (2004) wurde vom 29. März bis 30. Juni 2004 im Rahmen der Ausstellung *Punktleuchten* in Basel präsentiert. Vgl. das Ausstellungsverzeichnis in diesem Buch.
- 13 Vgl. Meyer Schapiro, *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen*, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, a.a.O., S. 253–274, hier S. 253 ff.
- 14 Vgl. David Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre: A Sculptor Laid Low by the Brancusi Syndrome*, in: *Artforum*, 5/2, Oktober 1966, S. 15. [Übersetzung des Autors]
- 15 Vgl. Donald Judd, *Spezifische Objekte*, in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Basel/Dresden 1995, S. 59–73, hier S. 68.
- 16 Solche Aspekte wurden intensiv im Diskurs der Minimal Art behandelt. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999. Insbesondere in der Höhe schwebende subtile Dinge können als beunruhigend wahrgenommen werden. Vgl. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essays über Erscheinungen von Fotografien, Spielzeug, mystischen Texten, Bildausschnitten, Insekten, Tintenflecken, Traumerzählungen, Alltäglichkeiten, Skulpturen, Filmbildern*, Köln 2001, S. 64 ff.

den Fokus (Abb. S. 67). Die faserige Beschaffenheit des Papiers wird in *Papier* (2014) geradezu haptisch vor Augen geführt, indem ein Zeichenblock – der einst als »Atelier des Künstlers«^x beschrieben wurde und dessen Deckblatt wiederum in *Einblatt-Block* (2014) abgebildet wird – in Streifen zerschnitten und diese um 90 Grad gedreht wieder zu einem Zeichenblock arrangiert werden. Das unbezeichnete Papier selbst zeichnet eine Oberflächenstruktur in Grautönen.

In der Werkserie *Über Bleistifte* (2013) werden Zeichnungen von Bleistift-Anteilen durch Faltungen zu täuschend echten dreidimensionalen Zeichnungsobjekten (»Bleistifthaufen«) transformiert. Die korrespondierende 16-teilige Zeichnungsserie *Über Bleistifte (F-C 6H bis 8B)* wurde systematisch gemäß der Härtegrade der Bleistifte von Hell bis Dunkel ausgeführt (Abb. S. 95 ff.). Ist einmal das Prinzip verstanden, so können Zeichnung und resultierendes Zeichnungsobjekt in der Vorstellung ineinander überführt werden. Dies stellt jedoch die Imagination auf die Probe. Solche Übersetzungsvorgänge, wie sie auch bei Hanne Darboven auftreten, werden uns nun beschäftigen.

Schrift-Bilder

Die Erkundung von Medien spielt im Schaffen von Philip Loersch eine große Rolle. Sie endet nicht bei der Zeichnung, sondern nimmt mit ihr einen Anfang. Die ausgestellten Zeichnungen stellen, sowohl über ihre Motive, als auch über den Vorgang der getreuen Nachahmung – eine Art Kopieren – eine künstlerische Strategie für vielschichtige Medienreflexionen dar. Was im Allgemeinen für die zeichnerische Interpretation der empirischen Wirklichkeit gilt, kann im Besonderen, auch für diejenige von Medien gelten. Um einen Gegenstand *en detail* wiederzugegeben, ist sein intensives Studium erforderlich.^x Damit einhergehend stellen sich die nicht einfach zu beantwortenden Fragen nach den Bedingungen der zeichnerischen Aneignung eines Gegenstandes, dessen Sein sowie nach dem Verhältnis von Original und Kopie.

Gerade die Nachahmung eines Zollstocks wie im Zeichnungsobjekt *80 Zentimeter* (2012) (Abb. S. 20/21) – eines bemaßten Gegenstandes *par excellence* – ruft zwei paradigmatische Positionen

zur zeichnerischen Aneignung der Wirklichkeit auf: die geometrische Vermessung und das Augenmaß. Für Platon war die »*ebenbildnerische Darstellung*«^x, die anders als die »*strugbildnerische*« nicht vortäuschen und Falsches vermitteln würde, sondern auf die getreue Abbildung eines Vorbildes abziele, nur über die Zahl, also das Messen – respektive einer Skalierung der Maßverhältnisse – bzw. strukturerhaltende mathematische Abbildungen (Isomorphismen) zu erreichen. Im Rahmen seiner auf den Leib bezogenen Philosophie gab Maurice Merleau-Ponty den Unterschied zwischen der »*erlebten Perspektive*«^x, die sich an der menschlichen Wahrnehmung orientiert und der »*geometrischen [...] Perspektive*« im Bild, einer nach mathematischen Prinzipien konstruierten Bildwirklichkeit, zu bedenken. Der Kontrast von exakt gezeichneten Linien (Geometrie) und grob gerissem Büttenrand (Natur) in *80 Zentimeter* macht auf Diskrepanzen aufmerksam.

Hinsichtlich eines Originals ist gar nicht so klar, was überhaupt nachgeahmt werden soll. Nelson Goodman sprach den Mythos des »*absolut Gegebenen*«^x an, den er mit dem Argument der subjektiven Erfassung unter wechselnden äußeren Rahmenbedingungen entkräftete.^x Beispielsweise entscheiden Sehstärke und Umgebungslicht ebenso wie Vorwissen und Interessen, wie bzw. als was ein Betrachter einen Gegenstand wahrnimmt. Auch Loersch sachliche Zeichnungen, die keine persönliche Handschrift erkennen lassen wollen, sind von Künstlerhand geschaffen und rühren also daran. Die Wiedergabe von Drucktexten wie in *Ore* (2013) (Abb. S. 68/69) verweist auf den

- 17 Vgl. Michael Glasmeier, *Ansichten von Zeichnungen*, in: Gundel Mattenklott, Friedrich Weltzien (Hg.), *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin 2003, S. 75–85, hier S. 77.
- 18 Das Kopieren besitzt eine lange didaktische Tradition in der künstlerischen Ausbildung. Vgl. Wolfgang Kemp, »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen«. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt am Main 1979, S. 131 ff.
- 19 Vgl. Böhme, *Theorie des Bildes*, a.a.O., S. 22 f.
- 20 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Der Zweifel Cézannes*, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, a.a.O., S. 39–59, hier S. 45.
- 21 Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, 2. Auflage, Frankfurt am Main 1998, S. 19.
- 22 Dies berührt die Frage der Möglichkeit der Erkenntnis eines Gegenstandes bzw. nach dem Ding an sich (Kant).

geschichtsreichen Diskurs um das Verhältnis von Original und Kopie, der sich den Bedingungen neuer technischer Reproduzierbarkeit stellen²³ musste und in welchem unter dem Vorzeichen des Digitalen das Kollabieren der Leitdifferenz diagnostiziert wurde.²⁴ Und in Loerschs Zeichnungen sind Referenzen auf das Digitale angelegt.

In vielen Zeichnungen der Ausstellung werden Medien wie Bild, Schrift und Diagramm gegeneinander verhandelt. Auf dem Blatt *Ore* treten die Basismedien im Verbund auf – wohingegen sie in den Wissenschaften aus methodischen Gründen allzu oft separiert reflektiert werden. Sie werden gar über einen blauen Verbindungspfeil aufeinander bezogen. Die Synopse regt zum Vergleich der Einzelmedien an, die sich gegenseitig kommentieren. Auf geistreiche Weise korrespondiert in *Ore* die Darstellung mit ihrer Herstellung. Ein gezeichneter Tintenfüller und ein schreibender Junge verweisen auf die Handschrift und ihre Praxis, das Schreiben. Letzteres findet sich in blauen Schriftzügen kontrastierend auf dem Blatt.²⁵ Dies verdeutlicht zugleich, dass die Druckschrift wie die Bilder und Diagramme nicht geschrieben, sondern gezeichnet wurden. Scheint es auch so, als trete der Künstler das Erbe der Kopisten an, so schreibt er, anders als im Mittelalter, als kirchliche und wissenschaftliche Werke bis zum Aufkommen des Buchdrucks von Hand vervielfältigt wurden, seine Vorlagen wie Manuskripte, Produktinformationen, Lehrbücher, Lexika, Postkarten oder Handzettel nicht ab, sondern bildet die darin auftretenden Texte wie die Bilder und Diagramme zeichnerisch ab. Ein Transformationsprozess, der unifizierend wirkt: Alle Medien werden zum Bild ihrer selbst. Dieser Aspekt lässt sich auf einen zeitgenössischen, informationstechnisch geprägten Medienbegriff beziehen.²⁶ Denn auch die Digitalisierung, also die Überführung von Bildern, Texten oder Klängen in digitalen Code, wirkt unifizierend.²⁷ Heutzutage wird der überwiegende Teil der Bild- und Schriftmedien nicht mehr gemalt oder gezeichnet bzw. geschrieben, sondern berechnet und prozessiert. Im Zuge dessen haben sich die Übertragung, die Speicherung und das Kopieren gewandelt. Es passt gut ins Bild, dass es sich bei *Ore* um eine historische Bedienungsanleitung für einen Rechenschieber und damit um ein Sinnbild für das

28 Rechnen handelt.²⁸ Just an diesem Beispiel haben Norbert Wiener und später Nelson Goodman das Verhältnis von analog und digital behandelt und eine »real distinction«²⁹ dargelegt.

Schrift und Bild werden dezidiert in der Zeichnung *Löe und Stachelschein* (2014) (Abb. S. 18) ausgelotet. Als Bild profitiert es von seiner Komposition sowie seiner grafischen Reichhaltigkeit. Dabei stehen lineare und flächige Anteile im Kontrast. Beispielsweise wird die klare vertikale Kante in der Mitte, welche die überwiegend helle Bildhälfte von der überwiegend dunklen scharf trennt, durch einen horizontalen, diffusen, hellen Streifen im Zentrum sanft aufgebrochen. Er gibt Anlass zur Spekulation, ob es sich um ein Gestaltungselement an der Position des Goldenen Schnitts, eine Lichtreflexion auf der abgebildeten Lexikonseite oder um ein Artefakt eines Laserdruckes davon handelt. Wahlweise werden so ästhetische Normen, physikalische Gesetze oder technische Geräte als Dispositive der Gestaltung aufgerufen.

23 Vgl. exemplarisch Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1996, S. 7–44.

24 Wobei in der Praxis des digitalen Archivierens bzw. Komprimierens Original und Kopie nicht immer identisch sein müssen. Vgl. Jens Schröter, *Das Zeitalter der technischen Nicht-Reproduzierbarkeit*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, 10/1, 2010, S. 9–36.

25 In blauer Schreibschrift ist zu lesen: »I know this drawing means a lot to you – that's exactly why I write on it. I DON'T LOVE YOU ANYMORE!!! Got that?? Here's your keys and please don't call me anymore. EVER!!! PS: I wrote this with your [Pfeil zum Tintenfüller]«

26 Er wird auf das Nachrichtenmodell der mathematischen Informationstheorie von Claude E. Shannon und Warren Weaver bezogen. Loerschs Werk *Dir, Alice, und dir, Bob!* (2008) greift diesbezüglich eine gebräuchliche Bezeichnung für den Sender und den Empfänger einer Botschaft in der Informatik auf.

27 Vgl. Wolfgang Coy, *Die Konstruktion technischer Bilder – eine Einheit von Bild, Zahl und Schrift*, in: Horst Bredekamp, Sybille Krämer (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 143–153, hier S. 143.

28 Anders als die Schieblehre, die ein Präzisionsmessinstrument ist, erlaubt er auf elaborierte Weise die Substitution der Multiplikation durch die Addition.

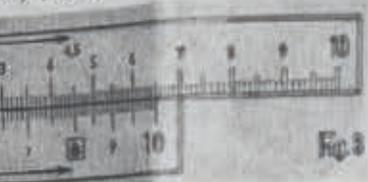
29 Hier zitiert nach Jörg Pflüger, *Wo die Quantität in Qualität umschlägt*, in: Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen (Hg.), *Hyperkult II. Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien*, Bielefeld 2005, S. 27–94, hier S. 38 f.



Hauptskalen A, B, C, D

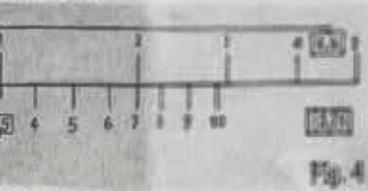
Skalen vertraut und können mit dem

Rechnen mit dem Rechenstab?
mit Zentimeter-Teilung nach rechts
man nach rechts gelangt das Ergebnis
oder
(Fig. 3)



zentimeter-Teilungen „geradlinig“, indem
trecken aufwärts und abwärtsausste,
5 von der Strecke 1 abzug.

, nur daß er, weil die Teilungen an-
einanderzusetzen nicht die Summe,
iefert, im zweiten Falle nicht die Differenz.
chenstabes in gleicher Weise wie die
n lautet das Ergebnis
iplication) oder
on) (Fig. 4)

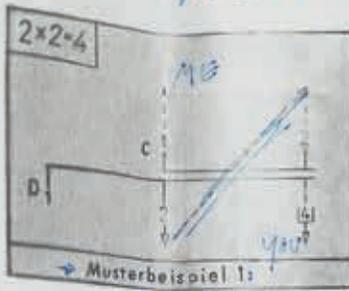


recken addiert, so ergibt das eine Multi-
anderen subtrahiert, so ergibt das eine

fragen: Das Aneinandersetzen der Stab-
en (Division) der einen von der anderen.
als Gedächtnisstütze auch auf der Stab-
t sind, können natürlich auch im Kopf
einfach wie möglich sein. Gänge der Nach-

esübungen haben wie mit dem langen
ig werden für das Einrichten der Stab-
v. End-10 der Skalen C und D benötigt.

Multiplizieren



Rechnung
means a lot to you
Man setzt an die bis zu 2 reihen-
de Strecke auf der Skala D die
„Strecke 2“ der Skala C und liest
am Ende der Gesamtstrecke auf
Skala D den Wert 4 ab: Stelle die
Anfangs-1 der Zungenskala C über
die 2 auf Skala D, schiebe den
Läuferstrich über 2 auf Skala C
und lies darunter das Ergebnis 4
ab.

Beispiel: $2,45 \cdot 2 = 4,90$

Lösung: Man stellt die Anfangs-1 der Skala C (nachfolgend nur noch C 1 benannt) über 2,45 auf Skala D (D 2-4-5), zieht den Läuferstrich über 3 auf Skala C (C 3) und findet darunter auf Skala D das Ergebnis 7,35.



Übungen: $24 \cdot 1,8 = 43,2$; $3,26 \cdot 2,5 = 8,15$; $17,6 \cdot 16,3 = 287$;
 $2,34 \cdot 0,403 = 0,957$.

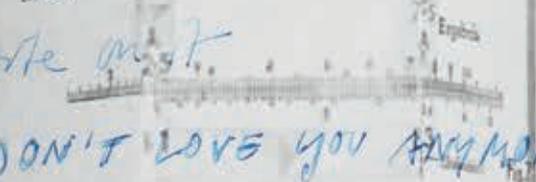
Es kommt beim Rechnen auf den Grundskalen C und D vor, daß die Zunge zu weit nach rechts herausgezogen ist und man mit dem Läuferstrich den zweiten Faktor nicht mehr einstellen und darunter das Ergebnis nicht ablesen kann. Hier gibt es ein sehr einfaches Verfahren: In diesem Fall schiebt man die Zunge nach links, so weit, bis statt der Anfangs-1 der Skala C die End-10 der Skala C über dem ersten Faktor steht. Man nennt diesen Vorgang „Durchschieben der Zunge“. Dann stellt man wieder den Läuferstrich über den 2. Faktor auf C und liest darunter auf D das Ergebnis ab.

Beispiel: $7,5 \cdot 4,8 = 36$



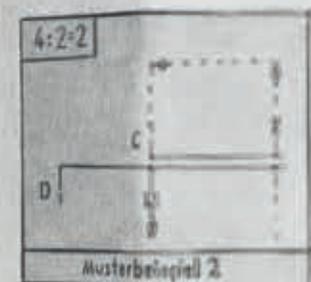
Lösung: Man stellt C 10 über D 7-5, schiebt den Läuferstrich über den 2. Faktor 4-8 auf C und liest darunter auf D das Ergebnis 36 ab.

Das „Durchschieben der Zunge“ kann schon bei der Anfangs-1 erreicht werden, wenn er im Bereich der Skala C 10 über dem 1. Faktor steht. Bei jeder weiteren Übung weiß man genau, welche Einstellung erforderlich ist.
Übungen: $4,63 \cdot 3,17 = 14,7$; $0,884 \cdot 0,475 = 0,420$; $405 \cdot 0,25 = 101,25$
Bei laufenden Rechnungen, wenn z. B. zuerst das Quadrat erhalten werden kann man auf A und B weiter multiplizieren.
Beispiel: $2,5 \cdot 3 = 7,5$
Lösung: Man stellt 1 auf A, 2,5 auf B, schiebt den Läuferstrich über 3 auf B und liest darüber auf A das Ergebnis 7,5 ab. (Anfangs-1 der Zunge über 3 auf B, dann Teilung D.)



Beim Rechnen auf A und B wird übrigens mit „Durchschieben der Zunge“ nicht notwendig.
Trotzdem sollte man sich angewöhnen, wegen der großen Ablesegenauigkeit, nur auf C und D zu multiplizieren. Das Arbeiten mit aufeinander zusammengesetzter Anordnungen.

Dividieren



Beispiel: $9,85 : 2,8 = 3,52$

Lösung: Man schiebt den linken Läuferstrich über den Zähler 9,85 auf D und zieht dann den Nenner 2,8 (auf C) darunter. Unter C 1 kann man das Ergebnis 3,52 auf D ablesen.

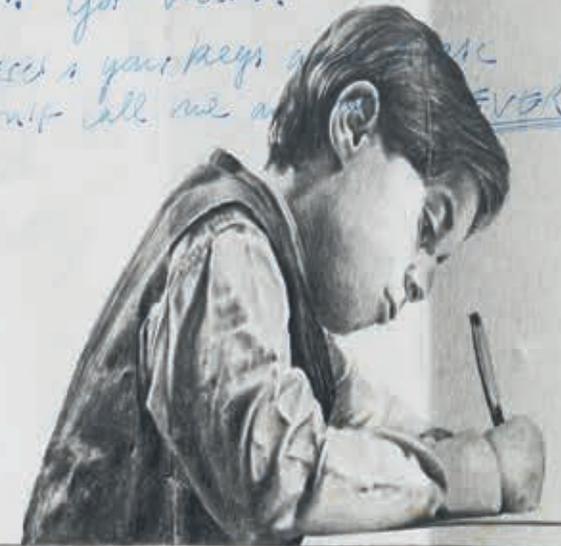


Übungen: $970 : 26,8 = 36,2$; $193 : 3,74 = 51,3$; $2,08 \cdot 0,45 = 0,936$
Selbstverständlich kann man auch auf A und B dividieren. Hier schiebt man Zähler (auf A) und Nenner (auf B) mit Hilfe des Läuferstrichs übereinander und liest das Ergebnis auf Skala A über B 1 oder B 10 ab.

CASTELLO 7

Der Schulfüller
Castello 7 schreibt
elastisch-leicht.

I DON'T LOVE YOU ANYMORE!!! Got that!?!?
feel i your keys and i will never!!



als Patronenfüller 7 P

als Kolbenfüller 7 K

prinzipiell Faber-Castell



A. W. FABER-CASTELL • STEIN BEI NÜRNBERG

Sein Gemachtsein stellt das Werk durch Probenlinien und -schraffuren zur Schau. Indem der Lexikon-Ausschnitt – enthalten ist ein selbstreflexiver Artikel zum Stichwort »Bleistift« – um 90 Grad gedreht und derart seine Lesbarkeit erschwert ist, wird die ästhetische Dimension der Schrift – ihre Schriftbildlichkeit – in den Vordergrund gerückt. Dennoch, wie in den anderen vorgestellten Blättern kann der gezeichnete Text als Bild seiner selbst und als Text rezipiert werden.^x

So wird in diesen Schrift-Bildern bzw. Schrift-Zeichnungen die Zuschreibung eines Medien-Seins augenscheinlich: Erst durch seinen Gebrauch bzw. in seiner Funktion wird ein Objekt zu einem Medium verstanden als vermittelndes Element.^x Es ist ein entscheidender Aspekt von Philip Loersch's künstlerischer Medienforschung, dass er sich nicht bloß der Ästhetik von Medien, sondern auch ihrer Funktionalität widmet. Dies ist deshalb bedeutsam, da Medien die Eigenschaft besitzen, im Vollzug ihrer Funktion unsichtbar zu sein.^x Der Künstler überführt Inhalte von einem Medium in ein anderes, wodurch man sich ihrer Medialität annähern kann, weil diese auf eine je spezifische Weise Inhalte hervorbringen. Gleichsam kann man über die Auseinandersetzung mit ihren Praxen etwas über ihre Beschaffenheit erfahren. Dabei nutzt Loersch »die Umkehrung von Strukturen«.^x Schreiben und Zeichnen werden nicht bloß vollzogen, sondern auch ineinander überführt, wenn er beispielsweise zeichnend »schreibt«.

In besonderer Weise wird das Schreiben und Kopieren bei der Wiedergabe eines Manuskriptes in *Notat (unscharf)* (2012) (Abb. rechts) reflektiert. Die Handschrift erinnert daran, dass man mit Medien nicht nur Inhalte speichern, übertragen und vermitteln, sondern auch wie beim Schreiben auf dem Papier neue entwickeln und überarbeiten kann. Schrift ermöglicht die Veräußerlichung von Gedanken und ihre »Re-Lektüre«^x und mit ihr kann (symbolisch) operiert werden, was vorausgreifend gesagt, auch für Diagramme gilt. Dem-

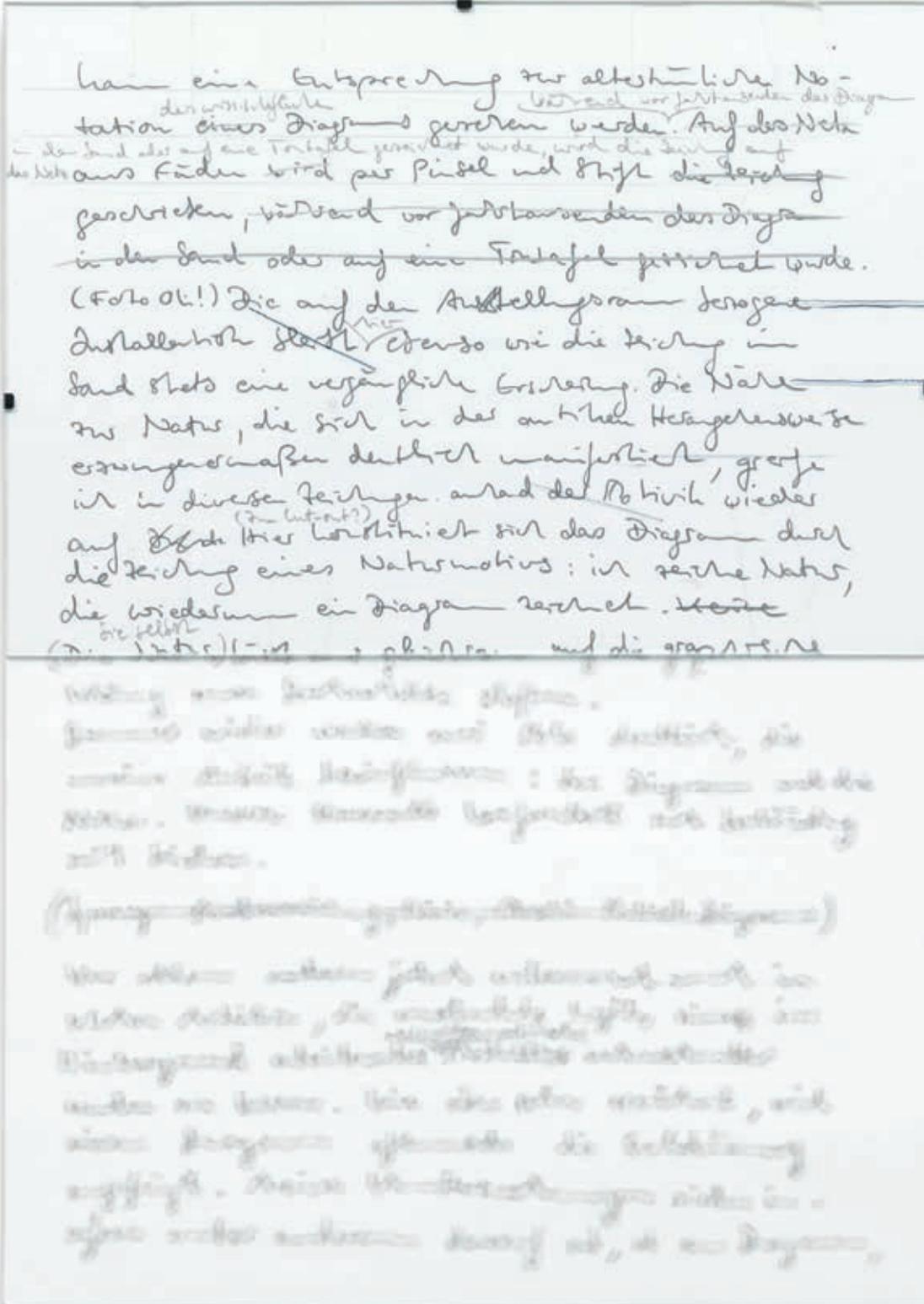
gemäß werden Schreiben, Rechnen und Zeichnen bei Loersch als »Kulturtechniken«,^x das heißt als kulturstiftende Praktiken vorgestellt. In *Notat (unscharf)* stört die Unschärfe die Lesbarkeit des Textes. Dies betont seine Visualität und er wird als Schriftbild in den Blick genommen. Auf andere Weise als in *Ore* wird ersichtlich, dass nicht abgeschrieben, sondern gezeichnet wurde. Zwar kann man sich Handschriften aneignen und diese schreibend imitieren, aber das Schreiben von Unschärfe ist unmöglich.

An dieser Stelle wird eine Grundbedingung des Kopierens endgültig einsichtig: Nur durch die Verneinung des eigenen zeichnerischen Duktus ist die Imitation eines fremden möglich. So stehen derlei Zeichnungen in einem Spannungsverhältnis zur typischen Charakteristik des Mediums, das als ein direktes, unmittelbares, spontanes, persönliches und spurenhaftes gilt.^x Wenn man so will, hintergeht Philip Loersch beim Zeichnen die Zeichnung. Doch auch wenn andere Medien imitiert werden, so sind die Blätter als nicht-Fotografie, nicht-Malerei,

Gleichsam verhält es sich mit (hochaufgelösten, digitalen) Fotokopien, die, obwohl sie Abbildungen sind, als Text rezipiert werden. Im Verlagswesen wäre jede Reproduktion kein Text mehr, sondern nur mehr ein Bild. lat. »Medium« für »Mitte« seit dem 18. Jh. im Sinne von »Mittleres« oder »vermittelndes Element«. Vgl. Artikel »Medium/medial«, in: *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 4: *Medien-Populär*, herausgegeben von Karlheinz Barck et. al., Stuttgart/Weimar 2002/2010, S. 1–38. Vgl. Sybille Krämer, *Medien, Boten, Spuren. Wenig mehr als ein Literaturbericht*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2008, S. 65–90, hier S. 68 ff. Vgl. Mersch, *Tertium datur*, a.a.O., hier S. 304 ff. Vgl. Sybille Krämer, »Operationsraum Schrift«. *Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift*, in: Gernot Grube, Werner Kogge, dies. (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München 2005, S. 23–57, hier S. 43. Vgl. Sybille Krämer, »Schriftbildlichkeit« oder: *Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift*, in: Horst Bredekamp, dies. (Hg.), *Bild – Schrift – Zahl*, München 2003, S. 157–176. Vgl. Glasmeier, *Ansichten von Zeichnungen*, a.a.O., hier S. 76.



Hanne Darboven
El Lissitzky (Kunst und Pangeometrie)
1974



nicht-Druck etc. identifizierbar und können über ihre Spezifik – es handelt sich um Bleistift auf ausgewähltem Papier – an die Zeichnung rückgebunden werden.

Man ist versucht zu sagen, die vorgestellten *Schrift-Zeichnungen* sind Versuchsanordnungen, mit denen systematisch die Eigenschaften von Medien untersucht werden. Auch über die optische Unschärfe werden Fragen nach den Bedingungen der Aneignung und des Kopierens eines Originals aufgeworfen: Welches sind die visuellen Grenzen bei der Rezeption eines Originals? Wie stark kann man es hinsichtlich seiner Wiedererkennbarkeit bei der zeichnerischen Aneignung formal modifizieren?

Diesbezüglich befragen die *Schrift-Zeichnungen* das Verhältnis von Form und Inhalt. Geht man von einem Zusammenspiel aus, so ändern Texte nicht bloß bei der Übersetzung (Translation), sondern auch bei der Umschreibung in andere Schriftzeichen (Transliteration) und andere Schrifttypen (Transkription) ihre Schriftbildlichkeit und damit ihre Bedeutung. Den Künstler interessiert, ob für Bilder vergleichbare Modifikationen existieren und ob Wiedererkennung auf syntaktischer und/oder semantischer Ebene geschieht. So ändert beispielsweise die Skalierung von Texten und Bildern ihre Bedeutung, wohingegen Konstruktionszeichnungen mit Maßstabsangabe und relationale Diagramme davon unberührt bleiben.³⁷ Schließlich stellen die *Schrift-Zeichnungen* die Frage, ob man abzubildende Texte verstehen muss. Für den Künstler ist dies ein grundlegender Teil seiner Arbeit. Er lässt sich, anders als es den Rezipienten möglich ist, auf die Inhalte der Texte ein, bevor er sie zeichnet. Oft handelt es sich um Materialsammlungen theoretischer Texte wie bei *Parallelführung* (nach Petra Gördüren) (2015) oder *De Lineatio und Finger* (nach Kirsten Wagner und Thomas Thiel) (2015) (Abb. S. 12/13). Der Text ist mit dem Werk insofern selbstreflexiv miteinander verschränkt, als dass sein Inhalt mit der formalen Gestaltung seiner Abbildung korrespondiert.

Prinzipiell kann man Abbilden, ohne ein Verständnis des Inhalts zu besitzen. Man denke an die Kulturtechnik des Rasters – wie Leon Battista Albertis Fadenraster (*velum*), von Albrecht Dürer illustriert –, welches das sukzessive Übertragen aller Teile eines Ganzen auf formaler Ebene

ermöglicht.³⁸ (In *Pfund* weckt das Leibniz-Porträt auf den parallelen Fäden Assoziationen daran.)

An einer gewissen ›*Inhaltsvergessenheit*‹ war auch Hanne Darboven beim Schreiben interessiert. Wenn sie Lexikonartikel, literarische oder wissenschaftliche Texte von Hand übertrug, dann entwickelte sie dabei eine Art des Ab-Schreibens, das eher einschrieb als beschrieb; insbesondere Zahlen, die lediglich auf sich selbst verweisen, würden diesen Modus ermöglichen, wie die Künstlerin ausführte: ›*I only use numbers because it is a way of writing without describing [...]. It has nothing to do with mathematics. Nothing! I choose numbers because they are so steady, limited, artificial.*‹³⁹ Während Philip Loersch den Arbeitsprozess nach eigenen Aussagen als mühsam empfindet und diesen zielorientiert, das Ergebnis vor Augen, organisiert, kann Darbovens mechanisch und unermüdlich anmutendes Schreiben – eine Art Meditation, um der Gegenwart zu entfliehen – als eine performative Praxis aufgefasst werden. Die Künstlerin erklärte: ›*Meine Erfindung – die mathematische Prosa ist die Transposition jener Form, die wir ›Inhalt‹ nennen, in eine Form der Erfahrung, ein intensiver Prozess.*‹⁴⁰ Solche Werke sind spurenhafte Dokumente ihrer ›*Schreibzeit*‹.⁴¹ Wie ›*mathematische Prosa*‹ schrieb sie nach eigenen Worten ›*mathematische Musik*‹.⁴² Anders als bei Philip Loersch, der Abbildungsprozesse verkettet, unterzog Darboven ihre Werke einem Prozess von intermedialen Transformationen, deren letzte

37 Vgl. Nicola Glaubitz, *Verstärker der Imagination, Bilder der Reflexion. Zu Geschichte und Medialität des (computer-) animierten Films in den USA und Japan*, in: K. Ludwig Pfeiffer, Ralf Schnell (Hg.), *Schwellen der Medialisierung. Medienanthropologische Perspektiven. Deutschland und Japan*, Bielefeld 2008, S. 63–98, hier S. 69.

38 Vgl. Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 6. deutsche Ausgabe (mit neuem Vorwort), 2. Auflage, Berlin 2004, S. 258 f.

39 Vgl. Lucy Lippard, *Hanne Darboven: Deep in Numbers*, *Artforum*, 12/2, Oktober 1973, S. 35–39, hier S. 35 f.

40 Hier zitiert nach Brigid Doherty, *Hanne Darboven's ›Real Writing‹ of History*, in: Kira van Lil (Hg.), *Hanne Darboven: Menschen und Landschaften*, Ausstellungskatalog Hallen für Neue Kunst Schaffhausen, Hamburg 1999, S. 31–46, hier S. 31.

41 Vgl. Bernhard Jussen (Hg.), *Hanne Darboven. Schreibzeit*, Köln 1999.

42 Hier zitiert nach Ingrid Burgbacher-Krupka, *Hanne Darboven. The Sculpting of Time*, Ostfildern 1994, S. 47.

Stufe idealerweise musikalische Kompositionen wie das eingangs erwähnte *Requiem Opus 19 A* sind.⁴³ Zu dieser ›*Endkonsequenz*‹⁴⁴ (Darboven) ihrer Arbeit gelangte sie insbesondere über numerische Vorschriften. Mit Zahlen und individuellen Quersummenverfahren konnten Werke errechnet werden. Dabei generierte die Zeichnung zur Notation.

Materialbearbeitungen im wörtlichen Sinne thematisiert Philip Loersch's Blatt *Karte Rainer* (2014) (Abb. S. 19). Es zeigt eine Einladungskarte der Stuttgarter Galerie Rainer Wehr, ergänzt um Randnotizen. Die Knicke und Falze dominieren, gestützt durch eine erkennbare Ordnung und durch Schatten, stärker noch als in *Ore* das Blatt. Die Betonung der Materialität im Zuge der Analyse von Medien ist ein Hinweis darauf, dass die Kunst eine Materialvergessenheit kaum gekannt hat, wie sie in manchen Geisteswissenschaften vorherrschte.⁴⁵ Sie lässt sich zudem mit einer Debatte um die Bestimmung von Medien in Bezug setzen: Im Rückgriff auf Edmund Husserl schlug der Philosoph Lambert Wiesing vor, dass Medien sich durch die Trennung von ›*Genesis*‹⁴⁶ und ›*Geltung*‹⁴⁷ auszeichnen und so ›*artifizielle Selbigkeit*‹ herstellen können; während der Träger eines Mediums, zum Beispiel ein Buch, wie andere Gegenstände den Gesetzen der Physik und damit der Alterung ausgesetzt sei (Genesis), bliebe der von ihnen hervorgebrachte Inhalt, zum Beispiel eine Erzählung, über die Zeit stabil (Geltung, die Husserl an der überhistorischen Gültigkeit der Gleichung $2 \times 2 = 4$ ⁴⁸ erklärte). Loersch's *Karte Rainer* behandelt dies, wenn es die Karte, die deutliche Gebrauchs- und Alterungsspuren zeigt, zu einem gewissen Zeitpunkt vermeintlich für immer gleichbleibend festhält (auf dem Blatt finden sich zudem Datumsangaben). Zugleich verweisen die Knicke und Falze darauf, dass Träger und Inhalt über die Materialität untrennbar miteinander verbunden sind, weil eine Veränderung des Trägers diejenige des Inhaltes zur Folge hat.⁴⁹ Davon sind auch digitale Medien betroffen, an welche die Anmerkung ›*farbig einscannen!*‹ auf dem Blatt erinnert.

Struktur-Bilder

Die Auseinandersetzung von Philip Loersch mit Diagrammen ist für einen Künstler seiner Interessen naheliegend, denn sie stellen einen Umschlagplatz zwischen Linie und Fläche, Kunst und Wissenschaft sowie Ästhetik und Logik dar. Befragt wird von ihm ihre Spezifik ebenso wie ihre Materialität und Funktionalität.

Fragt man nach dem Unterschied zwischen einem gezeichneten Diagramm und einem gezeichneten Bild, so rührt dieser nicht notwendigerweise vom Graphismus, also der graphischen Gestaltung selbst her. Beide bestehen aus Linien und Zwischenräumen. Ein geeigneter Graphismus kann sowohl als Bild oder als Diagramm gesehen werden. Ihre Seinsweise stellt sich vielmehr durch die Art ihrer Wahrnehmung ein: Während im bildhaften Modus die Linienkonfigurationen gemeinsam mit den Zwischenräumen einen imaginären Gegenstand, zum Beispiel einen Körper, evozieren, stellen im diagrammatischen Modus die Relationen der Formen über den Zwischenraum hinweg, oftmals durch Linien angezeigt, einen (informativen) Sachverhalt her.⁴⁹

Dies lässt sich an Loersch's Fadeninstallationen ausmachen. Der Vergleich der eingangs vorgestellten Installation *Pfund* mit *Story of Strings* (2010) (Abb. S. 74), die in mehrfacher Hinsicht als ein Ausgangspunkt gelten kann, ist diesbezüglich

43 Darboven arbeitete dafür mit dem Musiker Friedrich Stoppa und später mit Wolfgang Marx zusammen.

44 Vgl. Florentine Gallwas, *Hanne Darboven*, elektronische Publikation, abgerufen unter: <http://www.poolhaus-blankenese.de/k%C3%BCnstler/hanne-darboven/> (22.09.2015).

45 Zu einer Revision vgl. besonders Friedrich Kittlers Medienmaterialismus.

46 Vgl. Lambert Wiesing, *Was sind Medien?*, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium?*, Frankfurt am Main 2008, S. 235–248, hier 240 ff.

47 Vgl. ebd.

48 Wie am Beispiel der Krakelüre eines Gemäldes vorgebracht wurde. Vgl. Marcel Finke, Mark A. Halawa, *Körperlose Anwesenheit? Vom Topos der ›reinen Sichtbarkeit‹ zur ›artifiziellen Weltflucht‹*, in: dies. (Hg.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, S. 86–108, hier S. 90 ff.

49 Vgl. Steffen Bogen, *Logische und ästhetische Experimente. Diagramme bei Peirce und Duchamp*, in: Angela Lammert et. al. (Hg.), *Räume der Zeichnung*, Nürnberg 2007, S. 38–56, hier S. 38 f.



aufschlussreich. In beiden Fällen kann man die parallelen Nylonfäden als eingefärbte Linien und Zwischenräume wahrnehmen. Während sich diese in *Pfund* zum Porträt von Leibniz fügen, zeigen sie in *Story of Strings* kein Bild, sondern, einer Reminiszenz gleich, zwei Diagramme aus dem *Kodex*, einer überlieferten Schrift des Archimedes.

Als Philip Loersch um 2010 seinen *diagrammatic turn* ausrief, lag sein Fokus innerhalb des weiten Spektrums von Diagrammen auf solch flächigen, graphischen Darstellungen wie sie spätestens seit der griechischen Antike besonders im Umfeld der Geometrie Gebrauch fanden.⁵⁰ So handelt es sich in *Story of Strings* nicht um Ordnungs- oder Wissensdiagramme, sondern um geometrische Konstruktionszeichnungen. Eingeschrieben ist jeweils ein Polygon in einen Kreis zur Berechnung seines Flächeninhaltes. Die beiden Diagramme erzählen von der abenteuerlichen Geschichte der wissenschaftlichen Rekonstruktion des *Kodex* und ihre noch näher zu benennenden Folgen für die Diagrammatik.⁵¹ In ihrer Differenz kommentieren sich die Diagramme: Im Verlauf ihrer Editions-geschichte wurden bei der Übertragung Bögen zu geraden Strecken.

Zugleich wird klar, ihr Gehalt ist nicht selbsterklärend, vielmehr bedarf er der Erläuterung durch eine Legende und einen Text. Denn unterschiedliche Diagramme können, wie es ihre Geschichte zeigt, den gleichen Sachverhalt – zum Beispiel den Satz des Pythagoras – repräsentieren und vice versa.⁵²

Dass Diagramme deshalb oftmals als Hybride aus Schrift und Bild auftreten, wird in Loersch's Werk *Ohne I und J* (2011) thematisiert (Abb. S. 78/79). Es bezieht sich auf ein Diagramm im ersten Buch von Euklids *Elementen* – wiedergegeben in der Zeichnung *Buch 1* (2012) (Abb. S. 81) – in welchem die Buchstaben »I« und »J« vermutlich wegen der Verwechslungsgefahr nicht zur Kennzeichnung verwendet wurden. Großformatig und in Poly-

⁵⁰ Vgl. Ulrike Maria Bonhoff, *Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit*, Münster 1993, S. 7 ff.

⁵¹ Vgl. Reviel Netz, William Noel, *Der Kodex des Archimedes*, München 2007, hier S. 98–105.

⁵² Vgl. Christoph Lüthy, Alexis Smets, *Words, Lines, Diagrams, Images: Towards a History of Scientific Imagery*, in: *Early Science and Medicine*, 14/2009, S. 398–439.

styrol ausgeführt, macht das Zusammenspiel des nun buchstabenlosen Werks mit seinem Titel auf das Zusammenspiel von Diagramm und Legende aufmerksam. An solch geometrischen Zeichnungen wird besonders deutlich:

Zeichnen ist ein zusammenspielerender Akt von Auge, Hand und Denken.⁵³

Ihrem originären wissenschaftlichen Zusammenhang entzogen, generieren die Diagramme in *Story of Strings* zu Emblemen des Diagrammatischen. Durch ihre künstlerische Anverwandlung werden ihre Lineaturen exponiert. Der Künstler spricht von einer »Negativ-Zeichnung«⁵⁴ im Raum. Ein Movens für die Verräumlichung war die Frage: »Was geschieht, wenn ich einem überlebensgroßen Diagramm als Objekt im Raum gegenüberstehe?«⁵⁵ Wie bereits in den *Cut-*

outs werden in *Story of Strings* die Eigenschaften der Verräumlichung erkundet, wie sie sich in *Pfund* wiederfinden. Über das Großformat wird eine Raum- und Körperbezogenheit ermöglicht. Als eine Art Wand definiert es Betrachtungsstandorte und zugleich den Raum. Die untere und linke Seitenkante mit der dazu orthogonalen Bodenkante spannen ein Koordinatensystem auf. Der resultierende Gang erzwingt eine Nahdistanz bei der Betrachtung. Anzeichen des Diagrammatischen wie die Linien und Zwischenräume sind gar als etwas Faktisches erfahrbar. In den Fadeninstallationen wird zudem das Verhältnis von eindimensionaler Linie und zweidimensionaler Fläche befragt, wenn parallel gespannte Fäden in eine Fadenwand überführt werden. Ganz ähnlich hatte Fred Sandback einst die Grenzen zwischen Linie, Fläche und Raum sowie diejenige seiner Umschließung behandelt. Mit Schnüren und Drähten realisierte er auf die Konturen reduzierte Skulpturen oftmals unter Einbezug der Architektur im Raum, die geometrische Volumen einschließen (Abb. oben). Er zielte jedoch stärker auf die Ergänzung fehlender Anteile in der Wahrnehmung sowie die Begehrbarkeit ab und prägte diesbezüglich den

Fred Sandback
Untitled (Cornered Triangle), 1993
Untitled (Sculptural Study, Two-part Vertical Construction), ca. 1986/2008

⁵⁶ Begriff »pedestrian space«.^x

Durch die Formatgröße und die Betrachternähe wird in Loersch's Werken *Story of Strings* und *Ohne I und J* der oftmals vernachlässigte Aspekt der Materialität von Diagrammen, die beispielsweise das Denken mitlenkt, in den Vordergrund gerückt.^x Die Migration der wissenschaftlichen Diagramme in den Ausstellungskontext lenkt grundlegend die Aufmerksamkeit auf ihre ästhetischen Aspekte. Zweifelsfrei macht es einen Unterschied in der Wirkung, ob dasselbe Diagramm auf Papier oder wie in der Antike in die Erde gezeichnet wird. Auf diese Urszene spielt Loersch's Blatt *Kleiner Diagrammzeichner* (2012) (Abb. S. 80) an. Dass sich Form und Material bedingen, wurde in der Geschichte der Kunst hinreichend vor Augen geführt. Zugleich wird in *Story of Strings* durch die diaphane Anlage

der Diagramme auf ihre immaterielle Dimension hingewiesen. Zwar fungieren sie metaphorisch gesprochen nicht als ein Fenster, aber sie erlauben ein »Hindurchsehen«, indem sie »[m]ittels der Ein-

⁵³ Vgl. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, Frankfurt am Main 2010. Bzw. Sybille Krämer, *Diagrammatische Inskriptionen: Über ein Handwerk des Geistes*, in: Horst Bredekamp, John Krois (Hg.), *Sehen und Handeln*, Berlin 2011, S. 225–237.

⁵⁴ Vgl. Philip Loersch, *A Helmet, a Goose, and a Tower: Self-reflections of a Visual Artist on the Treatment and Occurrence of Diagrams in His Drawings*, in: *The Journal of Art Theory and Practice*, Special Issue: *Vision and Math*, Vol. 18, 12/2014, S. 211–222, hier S. 212. Hier und im Folgenden wird auf die Originalformulierung im zugehörigen unveröffentlichten deutschsprachigen Manuskript zurückgegriffen.

⁵⁵ Vgl. ebd.

⁵⁶ Vgl. Fred Sandback, *Remarks on my Sculpture 1966–86*, in: Friedemann Malsch (Hg.), *Fred Sandback*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Lichtenstein et. al., Vaduz/Ostfildern 2006, S. 119–124, hier S. 120.

⁵⁷ Vgl. Susanne Leeb, *Einleitung*, in: dies. (Hg.), *Materialität der Diagramme. Kunst und Theorie*, Berlin 2012, S. 7–32, hier S. 7.

⁵⁸ Vgl. Bogen, *Logische und ästhetische Experimente*, a.a.O., hier S. 39.

58 schreibung«^x (*diagramma*) zwischen ihrer eigenen Sinnlichkeit und ihrem Sachverhalt vermitteln. Als Schaubilder können sie wie beispielsweise ein Graph in einem Koordinatensystem über seinen Auf- und Abwärtsverlauf Sachverhalte anschaulich vermitteln. Diagramme sind aber nicht bloß »Schaubilder«. Ihre Fläche kann auch einen Denkraum eröffnen. So besitzen sie bezüglich ihrer Rezeption und Produktion ein operativ-taktilen Potential, weil man beispielsweise durch »das Einschreiben einer Linie«^x (*diagraphen*) Verbindungen zwischen Elementen herstellen und diese Konfigurationen ausprobieren, reflektieren und gegebenenfalls wieder modifizieren kann.^x (Dass Linien nicht nur verbinden, zeigt das bereits erwähnte Werk *Ore*, in welchem das »ME« und das »YOU« innerhalb des Diagramms durch eine Linie (auch) räumlich voneinander getrennt werden.) Über solche Operationen erlaubten es Diagramme nach Charles Sanders Peirce »die Denkbewegung zu verlangsamen, zu kontrollieren und offenzulegen.«^x Philip Loersch war es an solchen Aspekten gelegen. Sein großformatiges Diagramm, erklärte er, übe »einen Reiz aus, der dazu verführt, es anfassen zu wollen, es mit meinen Händen taktil zu erfahren.«^x In der Tat machen Diagramme nicht bloß abstrakte Sachverhalte sichtbar, sondern transferieren diese sogar zu handhabbaren Gegenständen.

Der Künstler selbst praktizierte das Handeln auf dem Papier. In den Vorarbeiten zu seiner Installation *XIII. Buch, § 15 (A.3)/Apfelbaumglas* (2010) rezipierte er nicht nur Diagramme, sondern kreierte eigene, auch um das logische Vermögen von Linien zu erkunden. Auf der Grundlage der Analyse des Satzes zur Einschreibung eines Würfels in eine Kugel in Euklids *Elementen* (13. Buch, § 15, A.3) schuf er ein semantisches Netz, dessen Linien die schriftlich fixierten Inhalte bezüglich ihrer Verweise in Bezug setzen. Dabei lehnte er sich, wie er selbst sagte, an »Beweisbäume«^x an, die in der Informatik Anwendung finden. Auf diese Weise

wurde der komplexe Sachverhalt in ein Diagramm überführt und die sprachlich-logische Ordnung sichtbar gemacht (Abb. S. 82). Dessen Formen wiederum dienten dem Künstler als Grundlage einer zeichnerischen Anverwandlung, die schließlich Teil der Installation *Apfelbaumglas* wurde (Abb. S. 83). Ihr ungewöhnlicher Titel weckt absichtsvoll Assoziationen an Marcel Duchamps *Großes Glas* (1915–1923)^x und die Mandelbrotmenge. In ihrer Vorgehensweise ähnlich hatte Hanne Darboven Mitte der 1960er Jahre in ihrer Werkserie der *Konstruktionen* logische Regelsysteme erprobt und in geometrische Diagramme übersetzt, die nachträglich als plastische Holzmodelle ausgeführt wurden (Abb. links). Gerade die Installation *Apfelbaumglas* zeigt exemplarisch, wie intensiv sich Philip Loersch schon vor der Hamburger Poolhaus Ausstellung mit Diagrammen beschäftigt hat. Er nennt sie ein »dreidimensionales Schaubild.«^x Mit ihr untersucht er eine Hypothese, die ihn bis heute beschäftigt, nämlich ob Kunstwerke, wenn sie unter logischen Bedingungen entstanden sind, diese innere Logik besitzen und erkennen lassen.



Hanne Darboven
o.T. (frühe Konstruktionszeichnung),
1966–1969
Modelle New York, 2007

59 Vgl. Leeb, *Einleitung*, a.a.O., hier S. 12.
60 Vgl. Matthias Bauer, Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld 2010, S. 9f., 19.
61 Vgl. Steffen Bogen, Felix Thürlemann, *Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen*, in: Alexander Patschovsky (Hg.), *Die Bildwelt der Diagramme. Joachims von Fiore: zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, Ostfildern 2003, S. 1–22, hier S. 10.
62 Vgl. Loersch, *A Helmet, a Goose, and a Tower*, a.a.O., hier S. 212.
63 Vgl. ebd., hier S. 218.
64 Es wird insbesondere wegen der »subtil durchdringenden Verräumlichung« mit Loersch's *Cut-outs* verglichen. Über eine »Entmaterialisierung« wäre zu diskutieren. Vgl. Pamela C. Scorzin, *Philip Loersch. Die Verzeichnung der Welt*, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 98, Heft 11, 2. Quartal 2012, S. 2–8, hier S. 3.
65 Vgl. Loersch, *A Helmet, a Goose, and a Tower*, a.a.O., hier S. 219.

Wenn bei der Anverwandlung die eingliedigen, berandeten, logischen Linien mit dienender Funktion, unterstützt durch grüne Tusche und »fließende«^x Farbe, in zerfaserte, mehrwertige, organische Linien mit ästhetischem Eigenwert – Loersch spricht von »Ästen«^x – umgearbeitet werden, so besitzt die Anverwandlung einen verunklarenden Charakter.^x Dies mag als eine Kritik an der Strukturgleichheit (Isomorphie) von Diagrammen und ihrem Sachverhalt gelten, ein Charakteristikum, das als eine Art Allgemeinplatz auch für Bilder vorgebracht wird.^x Diagramme werden als »Strukturbilder«^x bezeichnet, nicht bloß weil sie Strukturen sichtbar machen. Loersch's Verunklärung muss aber auch als Teil einer intensiven Befragung der vielfältigen Daseinsweisen von Linien in Kunst, Wissenschaft und Natur gesehen werden, die Loersch über die Zeichnung und das Diagramm vornimmt. Unsere Auffassung davon, was eine Linie ist, hängt vom Kontext ab. »Linien«, wie sie in der Natur auftreten, würden wir in einem Diagramm nicht als solche bezeichnen. Für die Geometrie formulierte Euklid, dass eine Linie – für ihn ein ideengleiches Gebilde – etwas sei, was keine Breite besitze.^x In unserer alltäglichen Erfahrung wird das Sein einer grafischen »Linie« von der Breite ihrer Ausprägung bestimmt. Abhängig von ihrer Umgebung wird sie als Linie, Strang oder begrenzte Fläche angesehen.

An dieser Stelle ist festzustellen, dass Philip Loersch die Natur nicht nur abbildet, sondern sie auch über Bezeichnungen wie »Äste« und »Beweisbäume« anspricht. Damit öffnet sich ein weiteres wichtiges Thema des Künstlers. Er erklärte: »Immer wieder werden zwei Pole deutlich, die meine Arbeit beeinflussen: das Diagramm und die Natur. Unsere Umwelt konfrontiert uns beständig mit beidem.«^x Für die Repräsentation und Modellierung von Natur^x mit Diagrammen existiert eine lange Tradition. Zu nennen sind beispielsweise Diagramme der Agrimensoren^x im Umfeld der Feldvermessung und kosmologische Diagramme, deren Felder die Grundelemente Erde, Feuer, Luft und Wasser und die Grundeigenschaften trocken, feucht, warm und kalt enthielten, um ihr Zusammenspiel kombinierbar zu machen.^x Wurde die Natur bzw. die Welt der Geometrie unterworfen, so vermittelten oftmals Diagramme, die maßgeblich in der Mathematik entwickelt worden

75 waren, zwischen beiden.^x Angesprochen sind beispielsweise Landkarten mit differenziert ausgebildeten Metriken und Projektionen. Und im dreizehnten Buch *Theaitetos* in Euklids *Elementen* – auf das sich Loersch bezieht – dienen geometrische Konstruktionszeichnungen zur Herstellung der Platonischen Körper. Diese stellen wiederum die Bausteine von Platons Ontologie dar.

So betrachtet, tritt uns die Installation *Apfelbaumglas* als eine komplexe Verdichtung verschiedener diagrammatischer Weltaneignungsmethoden entgegen: Wie in *Pfund* und *Story of Strings* finden sich Linien und Zwischenräume, die in so vielfältiger Weise als Elemente im ästhetischen oder wissenschaftlichen Zusammenhang in Netzen, Rastern und Koordinatensystemen auftreten. Geometrische Konstruktionen, Projektionen und Schnitte greifen ineinander, wobei der Würfel zugleich als Koordinatensystem und Begrenzung dieser Welt dient. Der Werktitel verweist über Euklids *Elemente* auf die Umschließung durch eine imaginäre Sphäre und damit auf das sphärische Denken seit der Antike.

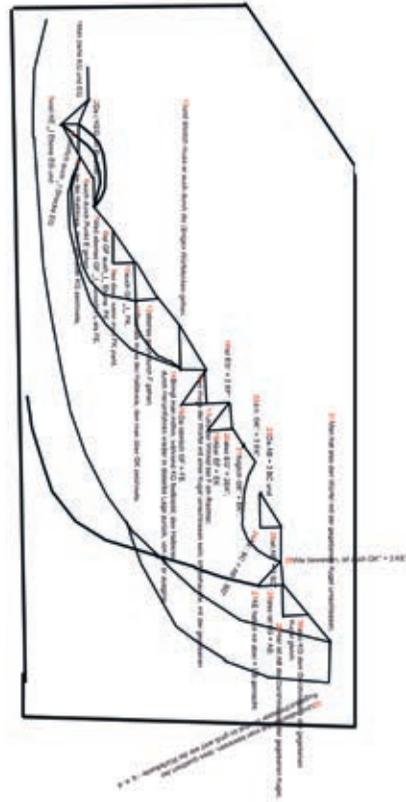
Es wird deutlich: Diagramme fungieren für den Künstler als eine Brücke zur Wissenschaft. Über sie kann er ihrer Methodik, visuellen Kultur und Erkenntniskraft nachspüren. Dies geschieht

66 Vgl. Loersch, *A Helmet, a Goose, and a Tower*, a.a.O., hier S. 216.
67 Zur Differenz der Linie in Kunst und Wissenschaft vgl. Arno Schubbach, *Glossar. Grundbegriffe des Bildes: »Linie«, in: Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, 3, 2012, S. 174–186. Abgerufen unter: <http://rheinsprung11.unibas.ch/ausgabe-03/glossar.html> (am 20.05.2012).
68 Vgl. Bauer, Ernst, *Diagrammatik*, a.a.O., S. 322.
69 Vgl. Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003, S. 201ff.
70 Im 1. Buch seiner *Elemente* definiert Euklid: »Eine Linie ist eine breitenlose Länge.« Vgl. Euklid, *Die Elemente. Bücher I–XIII*, herausgegeben von Clemens Thaer, Frankfurt am Main 2010.
71 Vgl. Loersch, *A Helmet, a Goose, and a Tower*, a.a.O., hier S. 217.
72 Hier zuvorderst verstanden als die nicht vom Menschen geschaffene äußere Wirklichkeit.
73 Vgl. Bogen, Thürlemann, *Jenseits der Opposition von Text und Bild*, a.a.O., hier S. 10 ff.
74 Vgl. ebd., hier S. 15 f.
75 Skizziert in Michael Rottmann, *Das digitale Bild als Visualisierungsstrategie der Mathematik*, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin 2007, S. 281–296.



besonders mit Blick auf die Mathematik. Zwar kann man sich mit ihren Verfahren, wie Messen, Vergleichen und Ordnen, die Welt aneignen und in Diagramme überführen.⁷⁶ Die Welt »richtig« wiedergeben können diese Diagramme jedoch nicht. Oftmals bringen sie diese überhaupt erst hervor. Dies gilt insbesondere für Landkarten. Die Kartenprojektion der Erde gibt es bekanntermaßen nicht. In Werken wie // (2012), CC oder Linie und Pinie wird dieses Problem über die (formale) Verschränkung bzw. Trennung von Natur und Messgerät (Lineal) erkennbar (Abb. S. 62/63). Nebenbei gesagt, auch in diesen Sujets werden natürliche und geometrische Linien gegeneinander gestellt. Darüber hinaus wird ihr Doppelleben in Schrift und Bild herausgestrichen, wenn sie im Titel »//« auftreten, der sich wiederum auf die parallelen Linien des Sujets bezieht.⁷⁷

Der Künstler interessierte sich des Weiteren für die Historizität der Ausgestaltung von wissenschaftlichen Diagrammen. Je nach (mathematischem) Sachverhalt und nach vorherrschender Auffassung besaßen sie Gültigkeit. Es war Reviel Netz, der darlegte, dass zwischen dem sich ändernden geometrischen Denken und den diagram-



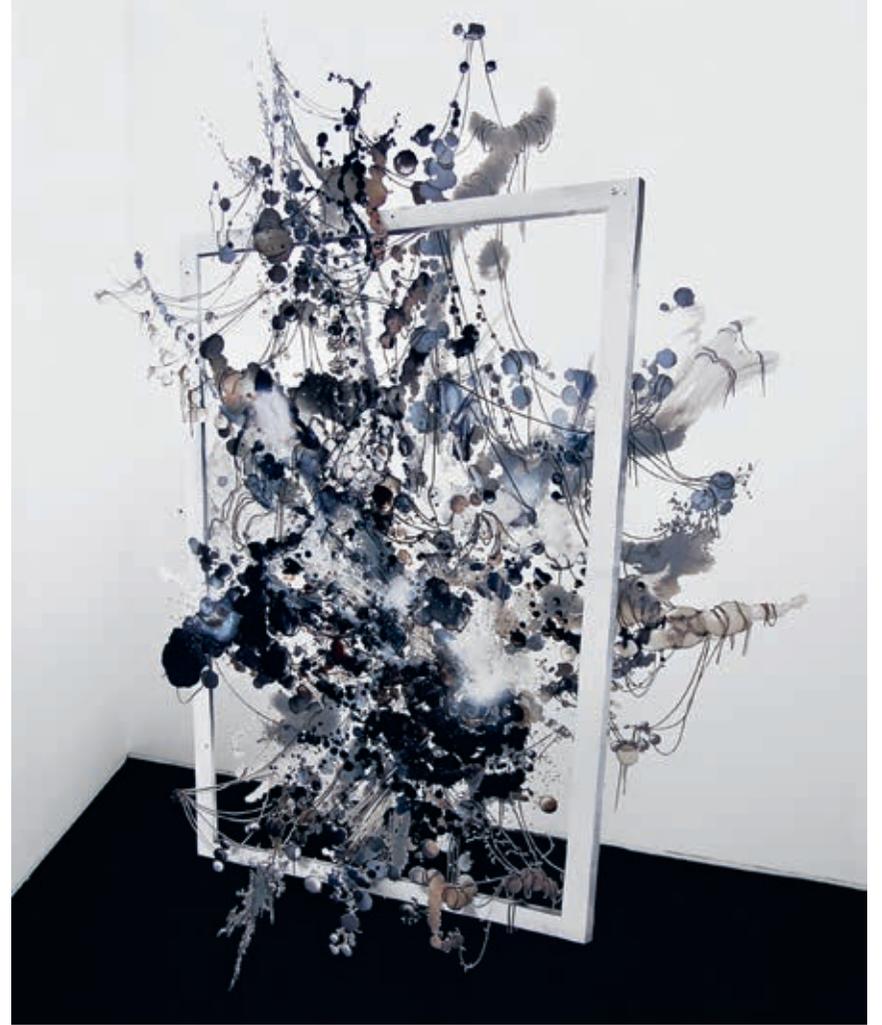
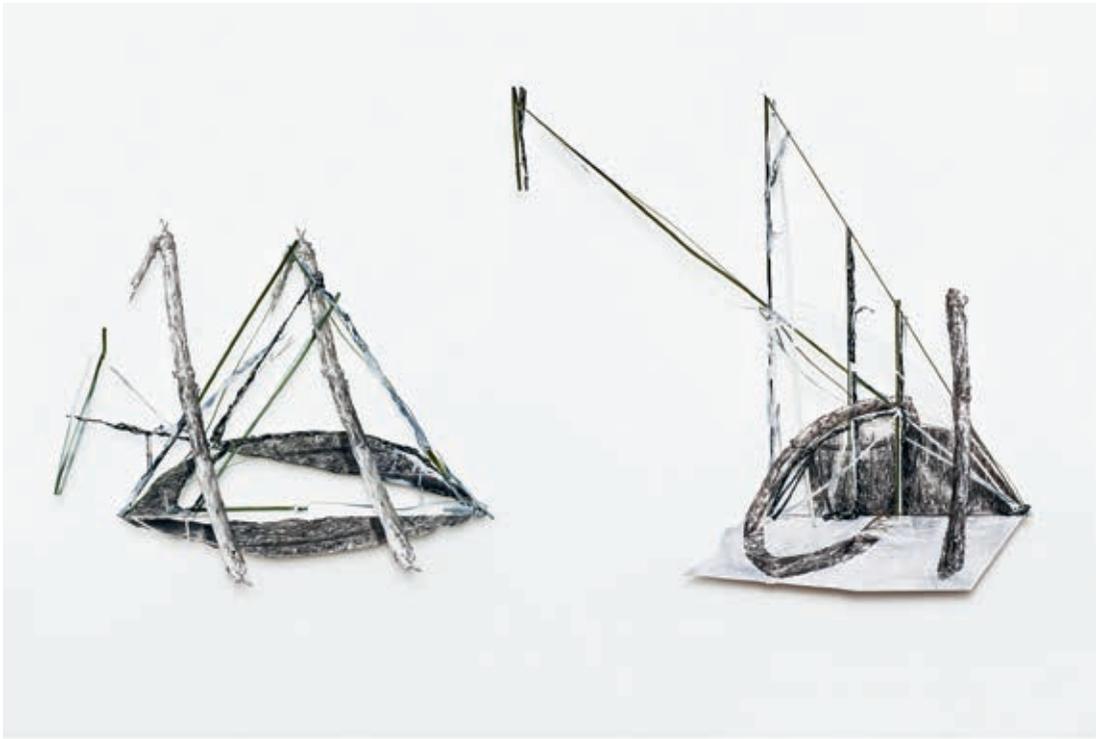
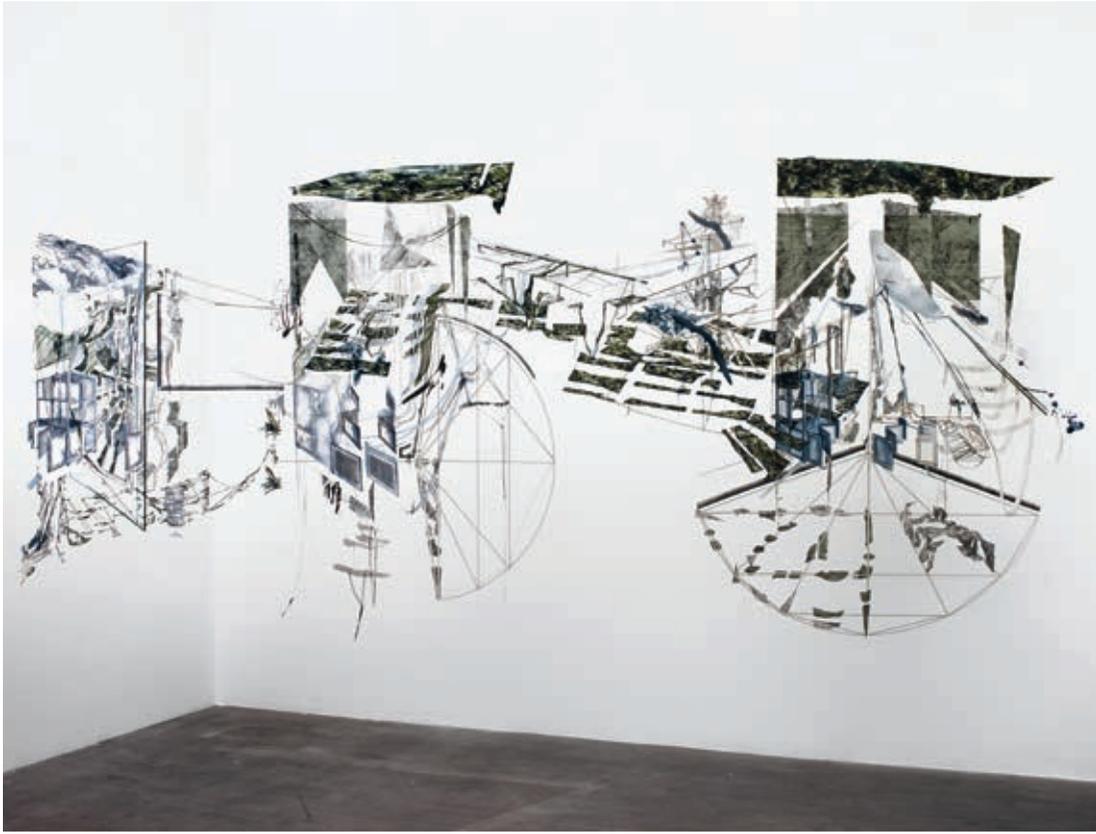
matischen Konventionen ein Zusammenhang besteht.⁷⁸ Damit einhergehend konnten ehemals richtige Linien zu falschen werden. Davon handelt GOODDIAGRAMBADDIAGRAM (2010) bzw. *Good diagram bad diagram* (Abb. S. 84). Loersch interpretierte historische Diagramme und trieb sie an die Grenzen ihrer Wiedererkennbarkeit. Über ihre Schreibweisen verweisen die Werktitel auf die Antike (vor der karolingischen Minuskel) und die Gegenwart. Zugleich spielt das Werk auf die »schwierige Lesart« (*lectio difficilior*) an, die in der Editionswissenschaft als ein methodisches

⁷⁶ Vgl. Fleur Richter, *Die Ästhetik geometrischer Körper in der Renaissance*, Stuttgart 1995, S. 9, 12, 28.

⁷⁷ Zu dieser Ambivalenz vgl. Karlheinz Lüdeking, *Bildlinie/Schriftlinie*, in: Werner Busch, Oliver Lehle, Carolin Meister (Hg.), *Randgänge der Zeichnung*, Paderborn 2006, S. 13–27.

⁷⁸ Vgl. Reviel Netz, *The Shaping of Deduction in Greek Mathematics. A Study in Cognitive History*, Cambridge 1999, S. 6 f.





Argument zur Ermittlung eines Ursprungstextes gilt. Daran anknüpfend wurden in *Bad is Logical* (2010) (Abb. S. 84) korrigierende Eingriffe an den bereits erwähnten Archimedes-Diagrammen vorgenommen, um auch »diese falschen Linien
79 stimmig erscheinen zu lassen.«^x Interessanterweise seien Diagramme in der Antike wegen der nicht
80 vorhandenen Exaktheit nicht als »Bild«,^x sondern als »schematische Repräsentation« zur Anwendung gelangt.

Solche Überlegungen aufgreifend begann Philip Loersch, auch die ästhetische Dimension von anderen visuellen Medien des Logischen zu thematisieren. So widmete er sich der Schrift der Mathematik. Auch für den Kalkül änderte sich die Art und Weise seiner Schreibung in der Geschichte erheblich, oftmals gekoppelt an den Wandel der Theorie. Wenn Loersch in *Exakte Klassiker (I)* (2015) (Abb. S. 38) Euklids *Elemente* wie in Stein gemeißelt ausführte (dies gilt auch für die gelben Heftzettel zwischen den Seiten, es ist alles »aus einem Guss«), so handelt es sich nicht bloß um eine Hommage, weil das Buch für ihn eine wichtige Springquelle in seinem Schaffen darstellt. Vielmehr gilt das Buch als eine Gründungsschrift der strengen Wissenschaften, in welchem Text und Diagramm eng miteinander verschränkt sind. Wahrheit bestimmte sich von nun an durch die axiomatische Methode: Sätze wurden in Definitionen, Postulaten und Axiomen strukturiert aufgeschrieben und konnten so deduktiv abgeleitet werden.^x Ein solches Wissen,
81 ist es einmal bewiesen, wird als apodiktisch betrachtet; der brüchige Stein erinnert aber auch daran, dass es in der Mathematikgeschichte Irrungen, Revisionen und Relativierungen gab. Nicht zuletzt stellte Carl Friedrich Gauß der euklidischen Geometrie die von ihm im Zuge der Landvermessung entwickelte nicht euklidische Geometrie beiseite.

Mit der Frage beschäftigt, ob die Darstellungen von wahren Sachverhalten Muster bzw. Ordnungen zeigen und ob man den logischen Gehalt eines (Kunst-)werkes gegebenenfalls unbewusst erkennen kann, wandte sich der Künstler Berechnungen zu. Ausgehend von Rechenblättern in einer Leibniz-Edition, schuf er »Zahlenkolonnen-
82 Zeichnungen«,^x wie er es selbst bezeichnet. Loersch nimmt für die Leibniz-Blätter in Anspruch, dass

sie den unwissenden Betrachter – er schließt sich selbst mit ein – eine innere Logik erkennen lassen würden. Im Hinblick auf Diagramme spricht er
83 von einem »Gefühl der Stimmigkeit«.^x Das Experiment *Apfelbaumglas*, dessen Aufbau er logisch
84 herleitete, ergab für ihn eine »Ahnung von Logik«.^x In Anlehnung an Leibniz verweist der Titel »Medaille« auf die Zweiseitigkeit und ein duales bzw. binäres Denken. Ausgehend von den Leibniz-Blättern erstellte Loersch jeweils eine zweite Seite, indem er die Kommentare der Editoren in den Fußnoten zeichnerisch kommentierte. Weil Leibniz im Fall von *Medaille (I)* (Abb. S. 28) die fehlerhafte Berechnung abgebrochen habe, entstand ein leeres Blatt, das sich bei genauer Betrachtung jedoch formal als sehr reichhaltig entpuppt. Im Fall von *Medaille (II)* (Abb. S. 33) korrigierte der Künstler die fehlerhafte Berechnung, die Leibniz attestiert wurde. Wenn dies ohne Kenntnis des zugehörigen Sachverhaltes möglich ist, so berührt das eine Art »Seinsvergessenheit« der regelbasierten Schrift des Kalküls, wie die Möglichkeit eines
85 »Auseinandertreten von Sinnlichkeit und Sinn«^x mit Sybille Krämer bezeichnet werden kann, die Leibniz erstmals erkannt habe.

So changiert die Gedankenwelt von Wilhelm Leibniz im Spannungsverhältnis von Anschauung und reinem Denken. Wie Horst Bredekamp darlegte, äußerte Leibniz zwar Kritik an der sinn-

79 Vgl. Loersch, *A Helmet, a Goose, and a Tower*, a.a.O., hier S. 214.

80 Vgl. Netz, Noel, *Der Kodex des Archimedes*, a.a.O., hier S. 106.

81 Vgl. Klaus Mainzer, *Geschichte der Geometrie*, Mannheim/Wien/Zürich 1980, S. 41 ff.

82 Philip Loersch in einem Gespräch mit dem Autor am 13.01.2016.

83 Vgl. Loersch, *A Helmet, a Goose, and a Tower*, a.a.O., hier S. 219.

84 Vgl. ebd.

85 Vgl. Krämer, »Operationsraum Schrift«, a.a.O., hier S. 31.

86 Vgl. Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 85 f.

87 Hier zitiert nach ebd., S. 86 f.

88 Hier zitiert nach ebd., S. 87.

89 Vgl. Wilhelm Windelband, *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, Tübingen 1912, S. 387.

90 Vgl. Sybille Krämer, *Zur Begründung des Infinitesimalkalküls durch Leibniz*, in: *Philosophia Naturalis*, Band 28, 2/1991, 117–146, hier S. 134.

91 Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Vorrede und Buch I*, Stuttgart 1993, S. 21 u. S. 65.

lichen Erkenntnis, stellte aber auch Überlegungen
86 zu den Vorzügen des Augensinns an.^x »Charaktere«^x
87 (»characteres«) nannte der große europäische Denker – der bedeutende Schriftzeichen der Mathematik wie das Integralzeichen ersann – Objekte, die Anderes repräsentieren und über die eine »anschauliche Analyse der Gedanken« möglich sei. Immer wieder gebrauchte Leibniz die Metapher des Fadens, um die Vorzüge solch anschaulicher Objekte im Hinblick auf das Denken herauszustellen; er sprach vom »Faden des Denkens«.^x

Bei Leibniz findet Loersch auch das Konzept
89 der »eingeborenen Ideen«,^x welches vereinfacht gesagt dem Menschen gewisse Vorstellungen als unbewusst eingeboren zuschreibt, die aber in bewusste verwandelt werden müssten. Insbesondere würden Menschen ein eingeborenes Verständnis von Arithmetik und Geometrie besitzen. Philip Loersch war die Idee eingeboren, dass sich damit auch Hanne Darboven beschäftigt haben müsste. Tatsächlich fand er in ihrem Wohnhaus einen Stapel der Schriften von Leibniz, den er aus seiner Erinnerung in *Eingeborene* (2015) (Abb. S. 24) wiedergegeben hat.

Wiederum bei Leibniz, dem Entwickler der Infinitesimal-Rechnung (Archimedes war ein Vorvater), finden wir zudem eine Auffassung von Unendlichkeit, die als ein Prozess ihrer Herstellung und nicht als eine existierende Eigenschaft
90 zu verstehen ist.^x Dies lässt sich mit Hanne Darbovens prozessualer Kunst zusammendenken, die als eine Meditation über die Unendlichkeit des Momentes oder anders herum als eine Auseinandersetzung mit der Endlichkeit des Lebens verstanden werden kann. (Man denkt an ein sich Versetzen in einen Zustand der Selbstversunkenheit, wie er vom Kind im Spiel und dem Erwachsenen bei erfüllender Arbeit erreicht wird.) Um seine Theorie der eingeborenen Ideen zu bestärken, schuf Leibniz eine Analogie: So sei der von Adern durchzogene und derart belebte Marmor, was dem Menschen mit eingeborenen Ideen gleiche, dem ungeädert weißen Marmor, der dem leeren Geist
91 (Tabula Rasa) entspreche, vorzuziehen.^x Dies war für Loersch der Anlass, mit Stein als einem neuen Material zu arbeiten. Die Eingeborenen sind schon im Stein enthalten. Deutlich wird, Leibniz »schwingt« in vielen Arbeiten der Ausstellung mit – in *Pfund* sogar buchstäblich. *Da Capo*.

Gezeichnete Medialitäten

Appendix



18



19



20



21



22



23



24



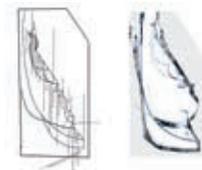
25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35

- fig. S. Werk
- 18 60 *Über Papier*, 2013, Bleistift auf Papier, 141 × 204 cm, Privatsammlung
- 19 62 *//*, 2012, Farbstift auf Büttten, 76 × 107 cm, Privatsammlung
- 20 63 *Linie und Pinie*, 2012, Bleistift auf Büttten, 50 × 70 cm, Privatsammlung
- 21 67 *Papier*, 2014, Skizzenblock (geschichtet), 40 × 61 × 14 cm, Privatsammlung
- 22 68 *Ore*, 2013, Bleistift, Tinte auf Papier, 84 × 59,4 cm, Privatsammlung
- 23 71 *Notat (unscharf)*, 2012, Bleistift auf Papier, Glas, 29,7 × 42 cm, Privatsammlung
- 24 74 *Story of Strings*, 2010, Marker auf Nylon, 475 × 315 cm
- 25 78 *Ohne I und J*, 2011, Bleistift und Lack auf Polystyrol, 200 × 200 cm, Installationsansicht Galerie Jette Rudolph
- 26 80 *Kleiner Diagrammzeichner*, 2012, Bleistift auf Büttten, 30 × 21 cm, Privatsammlung
- 27 81 *Buch I*, 2012, Bleistift auf Papier, 21 × 30 cm, Privatsammlung
- 28 82 Skizzen zu: *XIII. Buch § 15 (A. 3) Apfelbaumglas*, 2010
- 29 83 *XIII. Buch § 15 (A. 3) Apfelbaumglas*, 2010, Tusche, Lack, Bleistift auf Polystyrol (Cut-out), Marker auf Nylonfaden, 200 × 200 × 200 cm, Installationsansicht Hamburger Kunsthalle
- 30 84 *Bad is logical*, 2010, Tusche, Bleistift, Lack auf Polystyrol (Cut-out), 360 × 160 cm
- 31 84 links: *GOODDIAGRAMBADDIAGRAM*, 2010, Tusche, Bleistift, Lack auf Polystyrol (Cut-out), 88 × 74 cm rechts: *Good Diagram, Bad Diagram*, 2010, Tusche, Bleistift, Lack auf Polystyrol (Cut-out), 100 × 96 cm, NOG Collection
- 32 85 *The Denkökonom (-Perspective)*, 2008, Mischtechnik auf Polystyrol (Cut-out), 135 × 180 cm, NOG Collection
- 33 90 *UNO-Glaswechselrahmen*, 2014, Bleistift auf Papier, Wechselrahmen, Offset auf Papier, Schutzfolie, Nägel, 23,5 × 32 cm
- 34 91 *Rahmung*, 2014, Bleistift auf Papier, Wechselrahmen, Preisetikett, Schutzfolie, 51 × 60 cm
- 35 95 *Über Bleistifte (F-C 6H bis 8B)*, 2013/14, je Bleistift auf Papier, je 29,7 × 42 cm (16-teilig), Sammlung Hamburger Kunsthalle