

Michael Riedel  
Grafik als Ereignis  
Signetische Zeichnung  
1994–1995

Michael Riedel  
Graphic Art as Event  
The Signetic Drawing  
1994–1995



# Signetische Zeichnung

## The Signetic Drawing

### 1994–1995





1994 entwirft Michael Riedel ein Signet, um damit seine Kunstwerke zu signieren. Da er, 22-jährig, noch keine nennenswerten Werke vorzuweisen hat, bleibt das Signet funktionslos. Es funktioniert jedoch als Beschreibung für nicht vorhandene Kunstwerke, die es als Leerstelle markiert. Von diesen Möglichkeiten ausgehend ist ein Werk entstanden, das die Werkbezeichnung als eigentliches Werk realisiert – die *Signetische Zeichnung*.

Der Werkkomplex, der aus nahezu eintausend Zeichnungen in Form von 61 Blättern, 36 Wachsbüchern, zahlreichen Hilfszeichnungen sowie Leermaterial besteht, ist ein aus Operationen sich zusammensetzendes Gesamtwerk, das theoretisch die Möglichkeit endlosen Zeichnens von Zeichnungen bereitstellt. Ausgehend vom Signet ist die Grundlage der Zeichnungen das Zusammenspiel einer Draufsicht mit vier entsprechenden Ansichten des Baukörpers. Die Autopoiesis als Prozess der Selbsterschaffung besteht darin, dass jede Ansicht potentiell auch als Draufsicht angesehen werden kann, um davon weitere Ansichten zu zeichnen, die dann wiederholt als Draufsicht die Grundlage von Ansichten sind, und so weiter. Die einzelnen Schritte der sich reproduzierenden Formen setzen einen eigendynamischen Prozess in Gang, der die Betrachter, zu denen auch der Künstler zählt, mit einem überwältigenden Formenangebot konfrontiert.

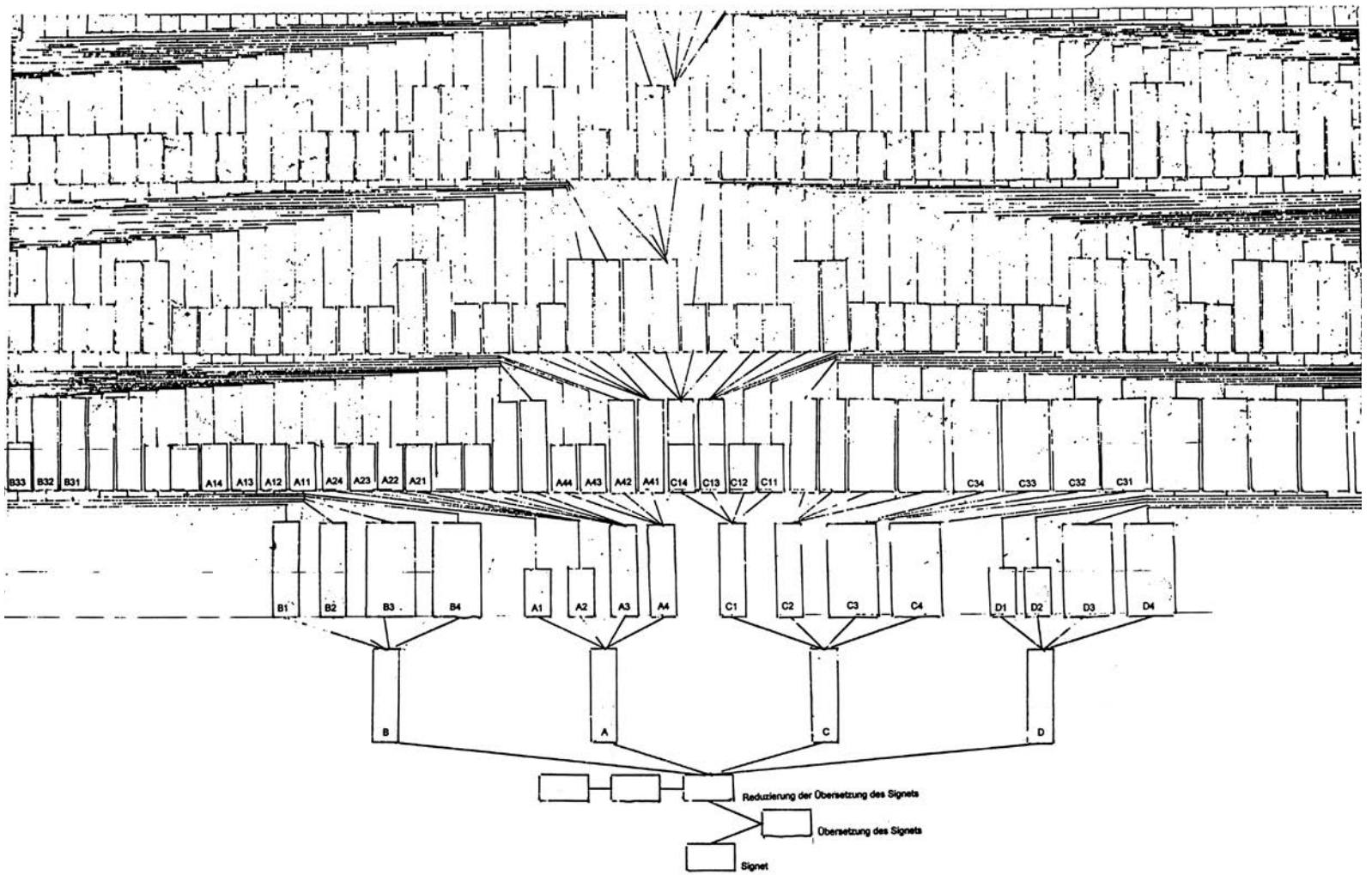
Es drängt sich die Frage auf, wie es weiter geht? Dass es weiter geht, garantieren die noch nicht gezeichneten Zeichnungen in Form von leeren Papieren, die ebenfalls Teil des Werks sind. Durch sie kommt es zur operativen Schließung des Systems *Signetische Zeichnung*. Indem die nicht gezeichneten Zeichnungen mit eingeschlossen sind, realisiert sich ein potentiell mögliches Werk.

In 1994, Michael Riedel designed a signet with which to sign his artworks. Owing to the fact that, at the age of twenty-two, he did not yet have any appreciable works of art to show for himself, the signet had no function to fulfill. However, it functions as a designation of non-existing artworks, which it marks as blank spaces. Taking this state of possibility as a point of departure, the artist executed a work that realizes the designation of the work as the work itself – the *Signetic Drawing*.

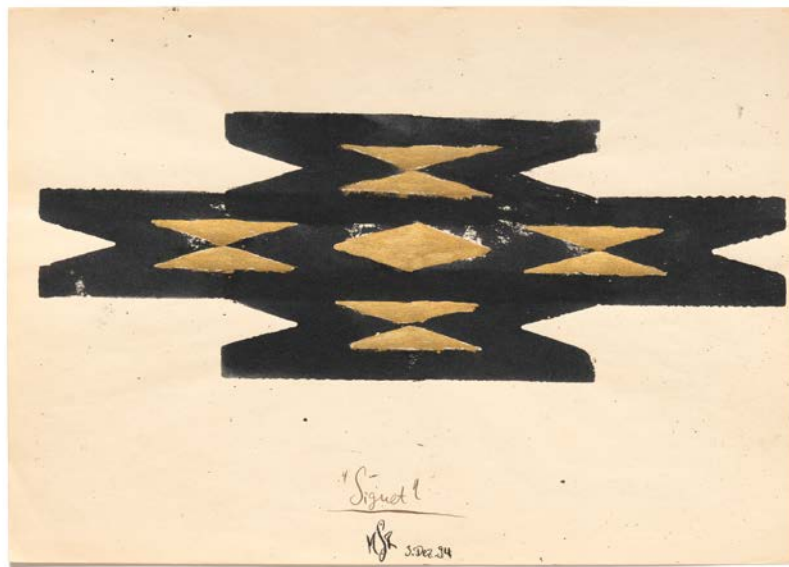
The work complex, which consists of nearly a thousand drawings in the form of 61 sheets, 36 wax books, numerous ancillary drawings and blank material, is a work synthesis that, composed of operations, offers the theoretical possibility of the endless drawing of drawings. With the signet as their starting point, the drawings are based on the interplay between a view from above and four respective views of the structural body. As a process of self-creation, the autopoiesis that takes place here consists in every view potentially being capable of being perceived as a view from above, from which further views can be drawn, which then, perceived as views from above, are the basis for new views, and so forth. The individual steps of the self-reproducing forms trigger an autodynamic process that confronts the viewers – of which the artist is one – with an overwhelming supply of forms.

The question arises as to how the process will continue. The fact that it will continue is guaranteed by the as-yet-undrawn drawings in the form of blank sheets, which are likewise a part of the work. They bring about the operative conclusion of the *Signetic Drawing* system. In that the undrawn drawings are included, a potentially possible work is realized.



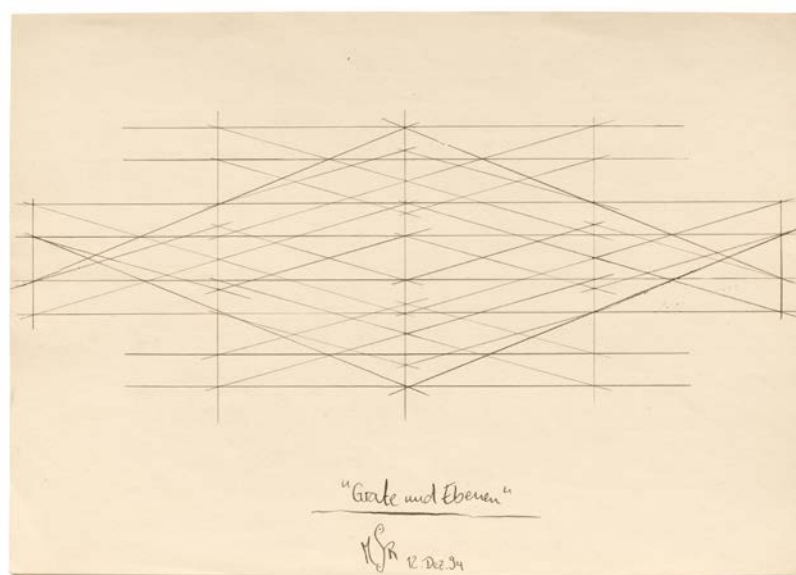


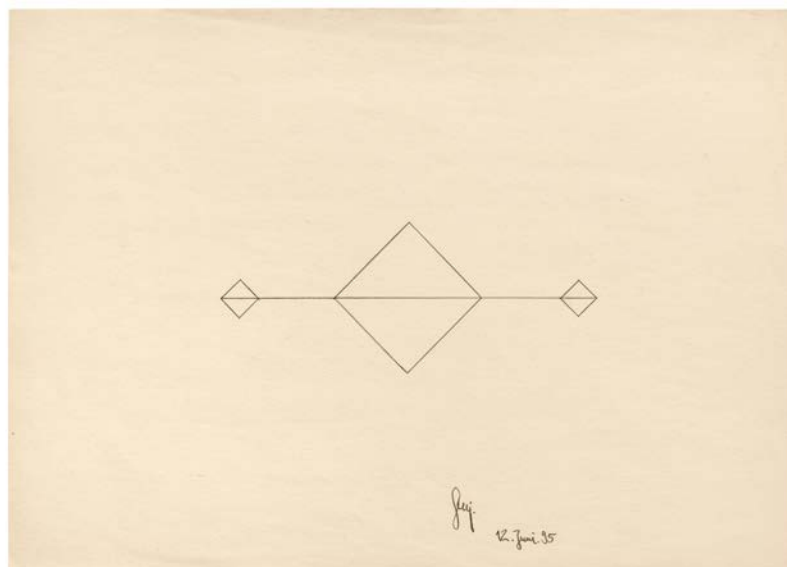
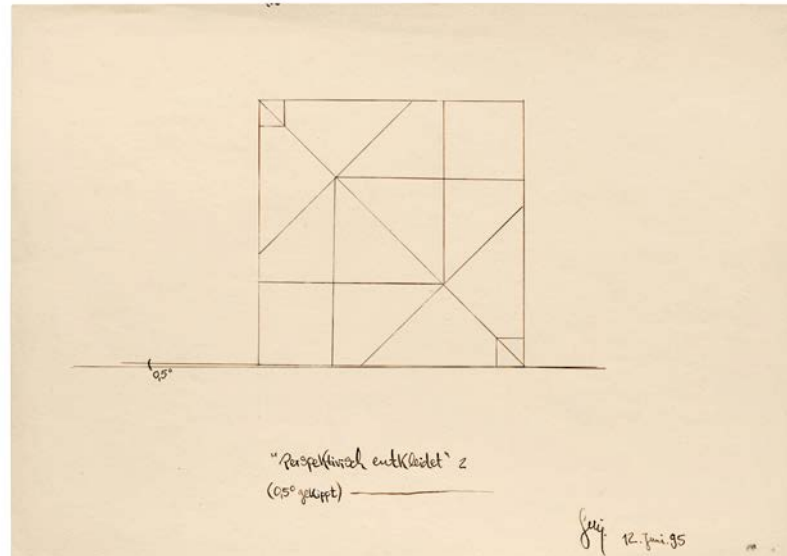




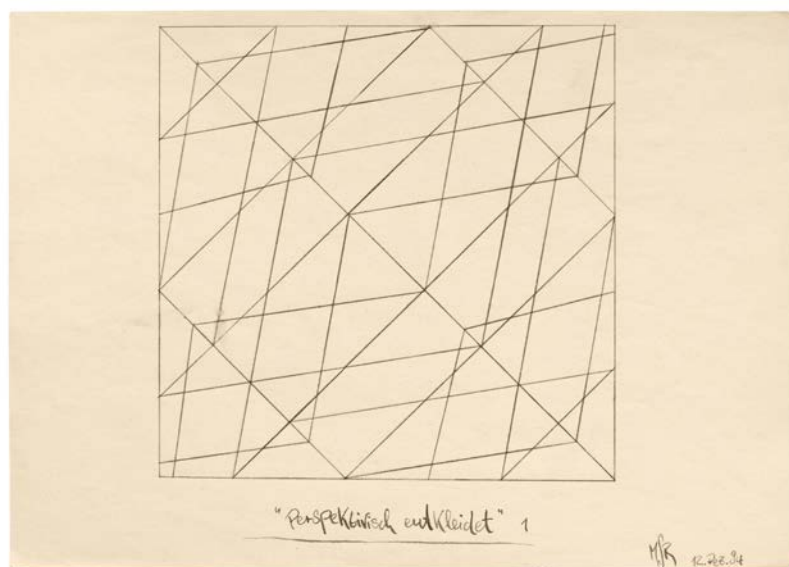
*Signet*, 1994, Tusche, Stempel- und Goldfarbe auf Velinpapier, 20,9×29,7 cm  
*Signet*, 1994, ink, stamping ink and gold paint on vellum paper, 20.9×29.7 cm

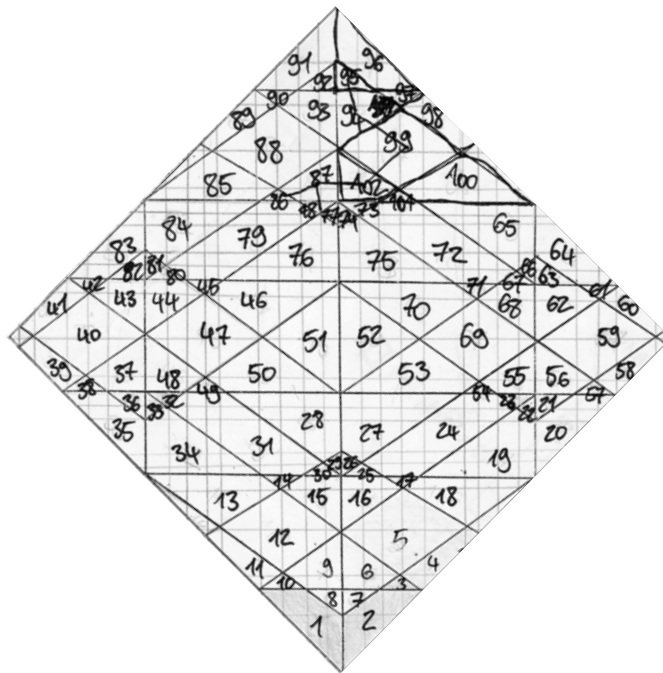
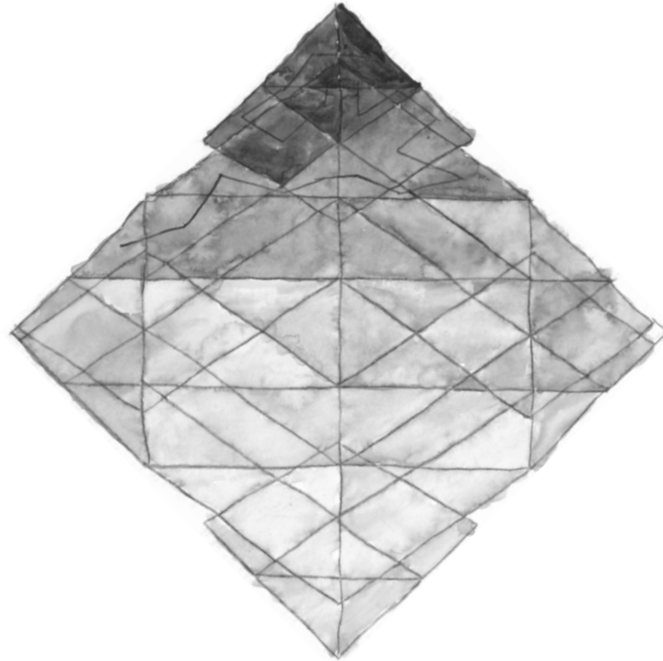




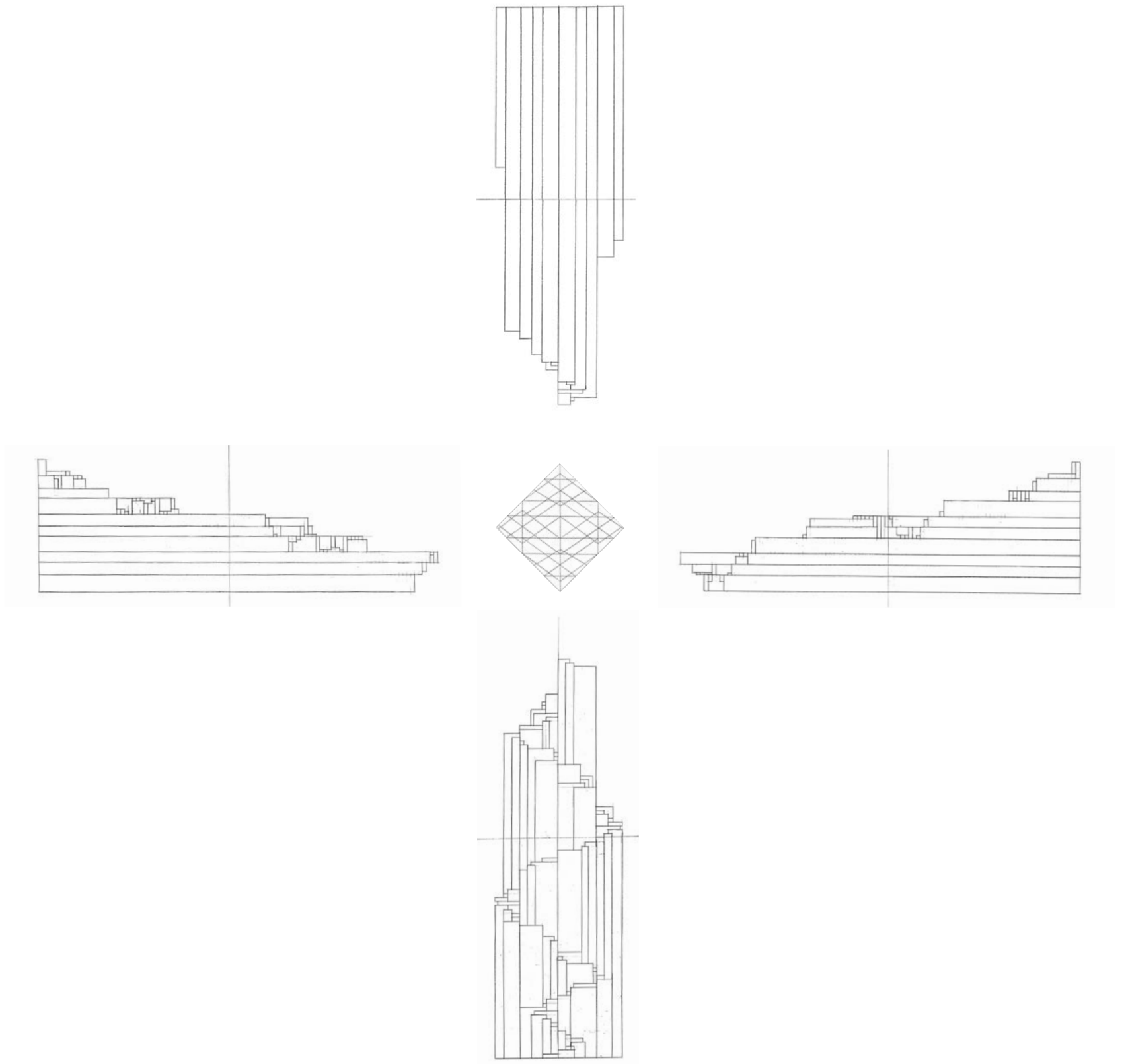


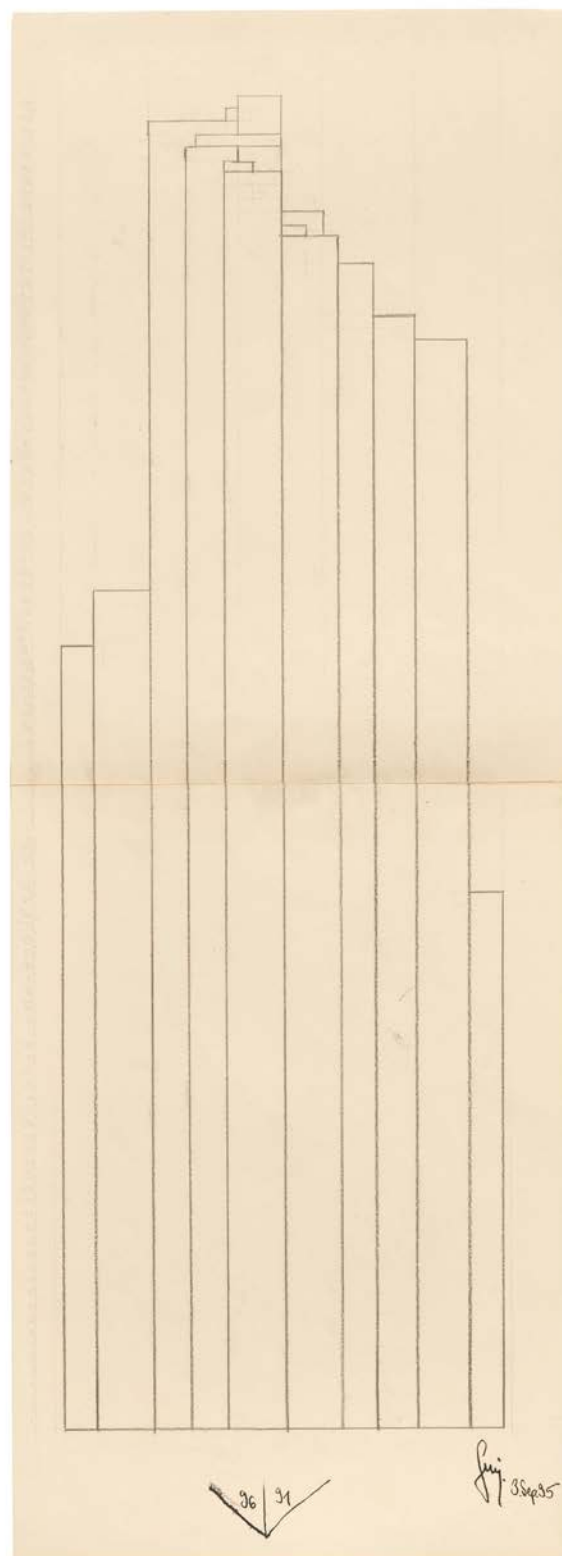
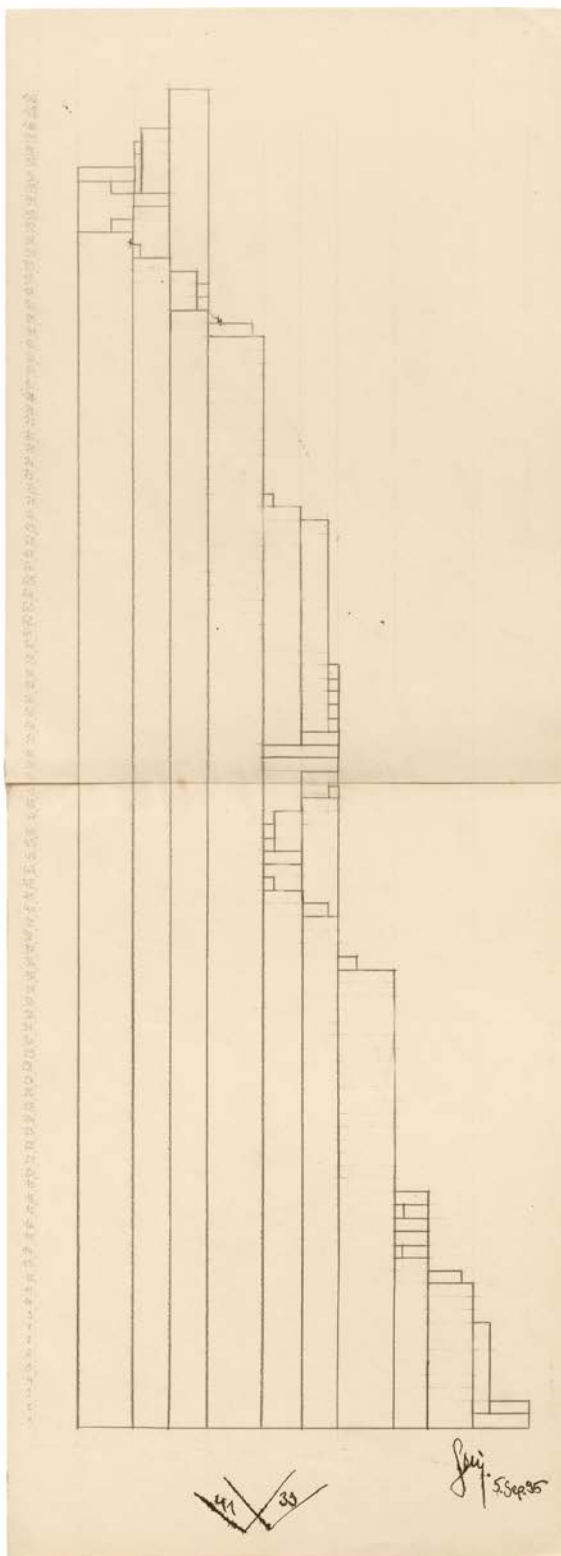


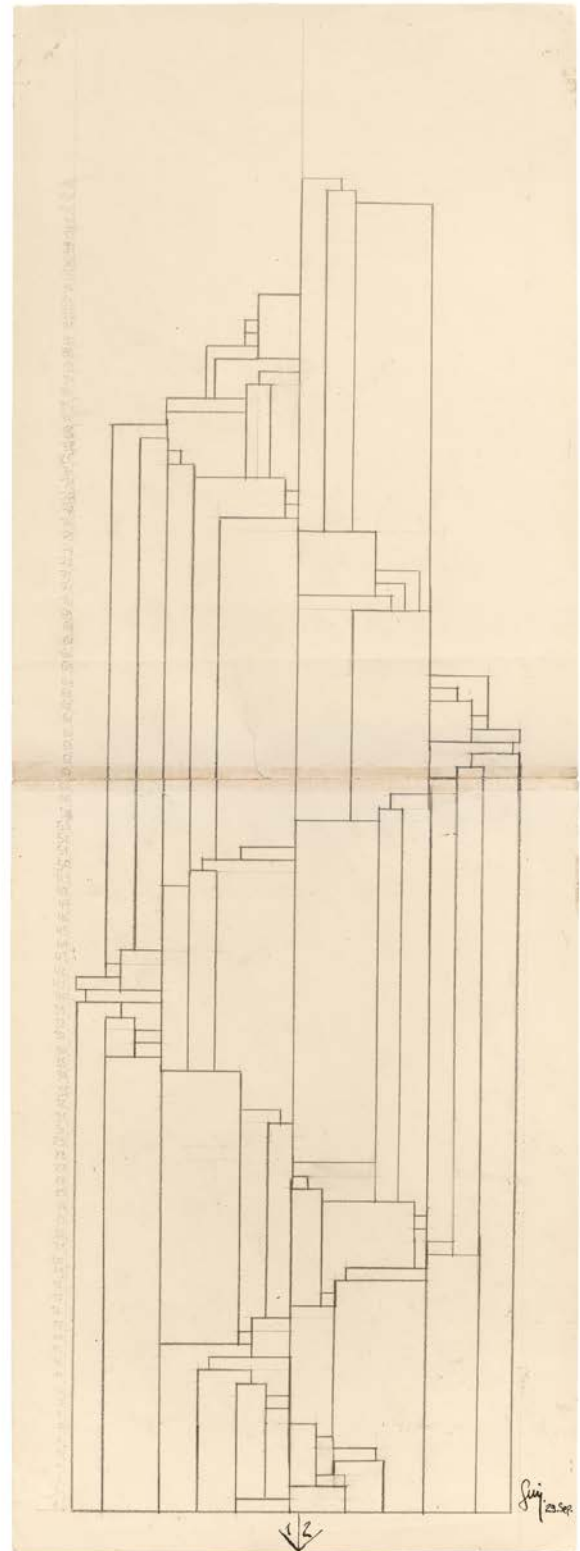
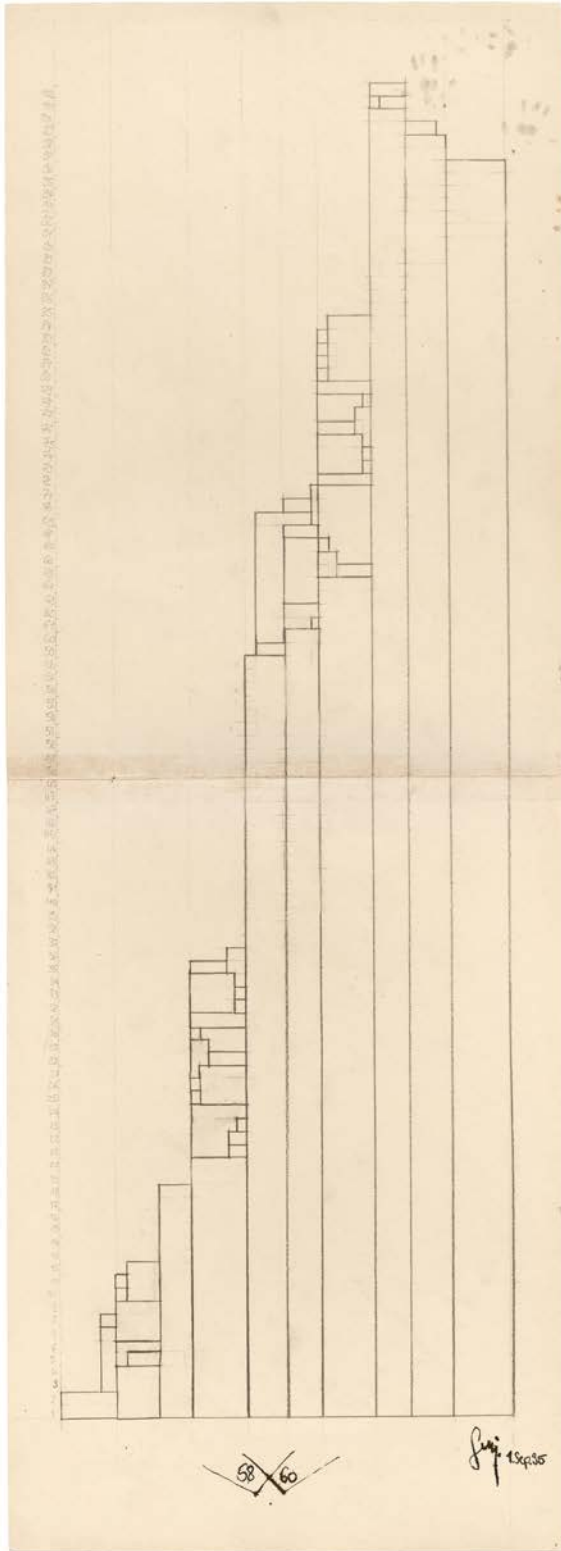




*Ohne Titel (Verlauf)*, 1995, Tusche, Aquarell auf Transparentpapier, 21 × 29,5 cm  
*Ohne Titel (Verlauf)*, 1995, Bleistift, Tusche auf Fotokopie, 21 × 29,7 cm  
*Untitled (Progression)*, 1995, ink and watercolor on transparent paper, 21 × 29.5 cm  
*Untitled (Progression)*, 1995, pencil and ink on photocopy, 21 × 29.7 cm







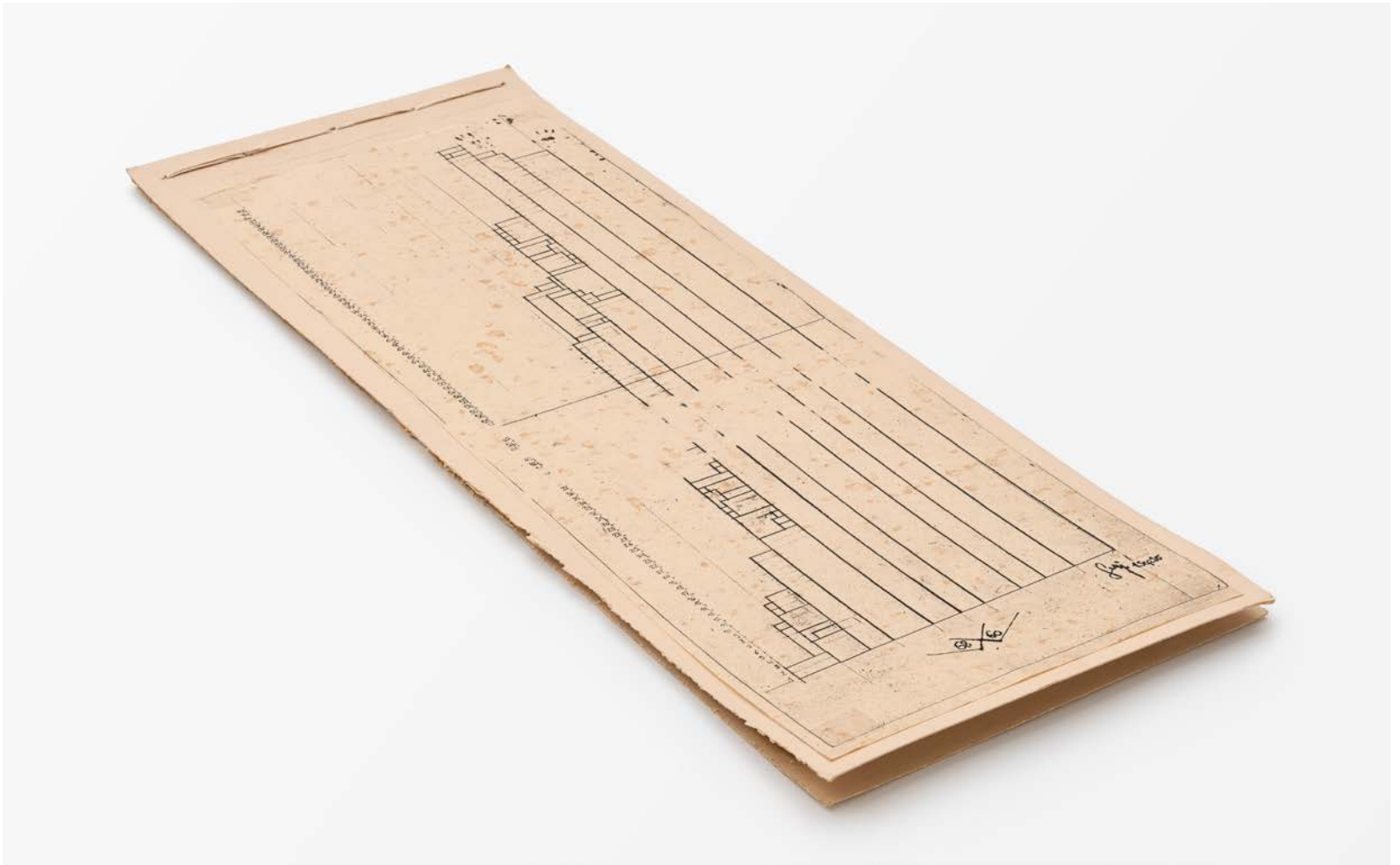


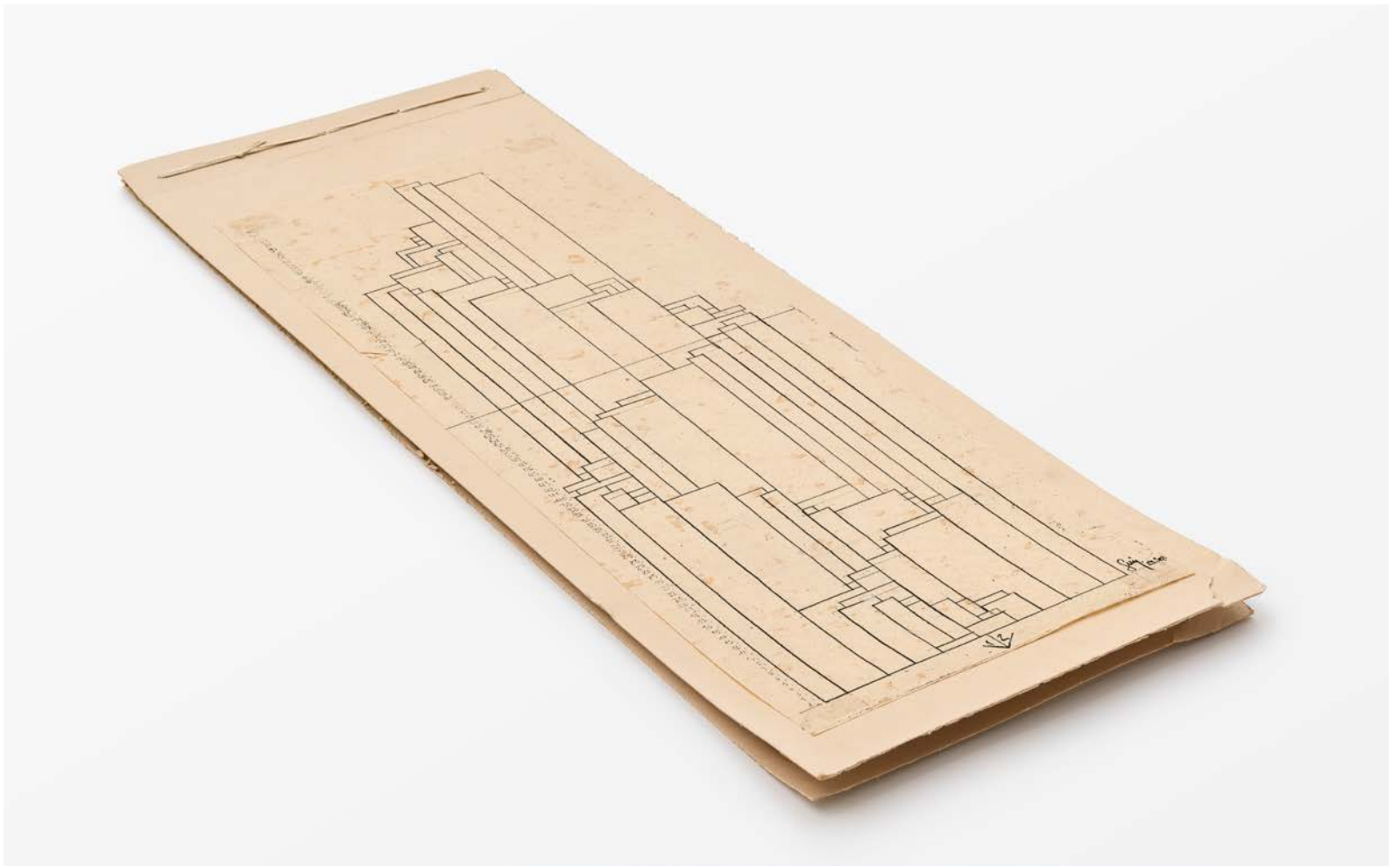








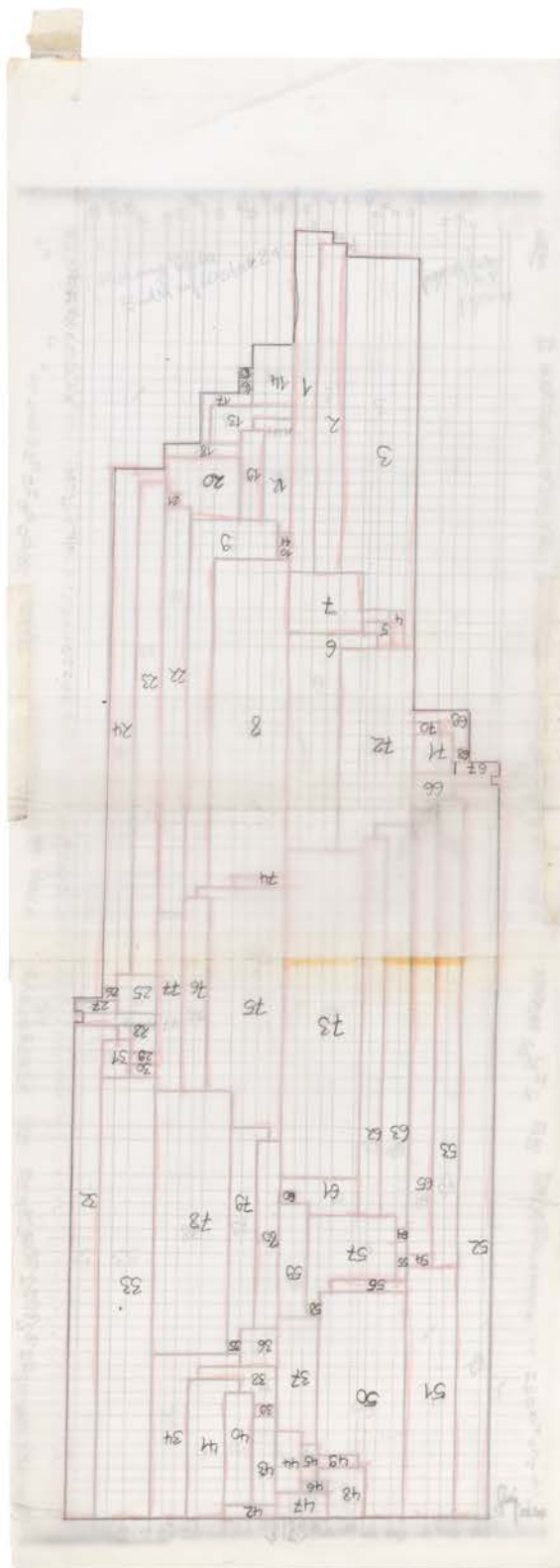




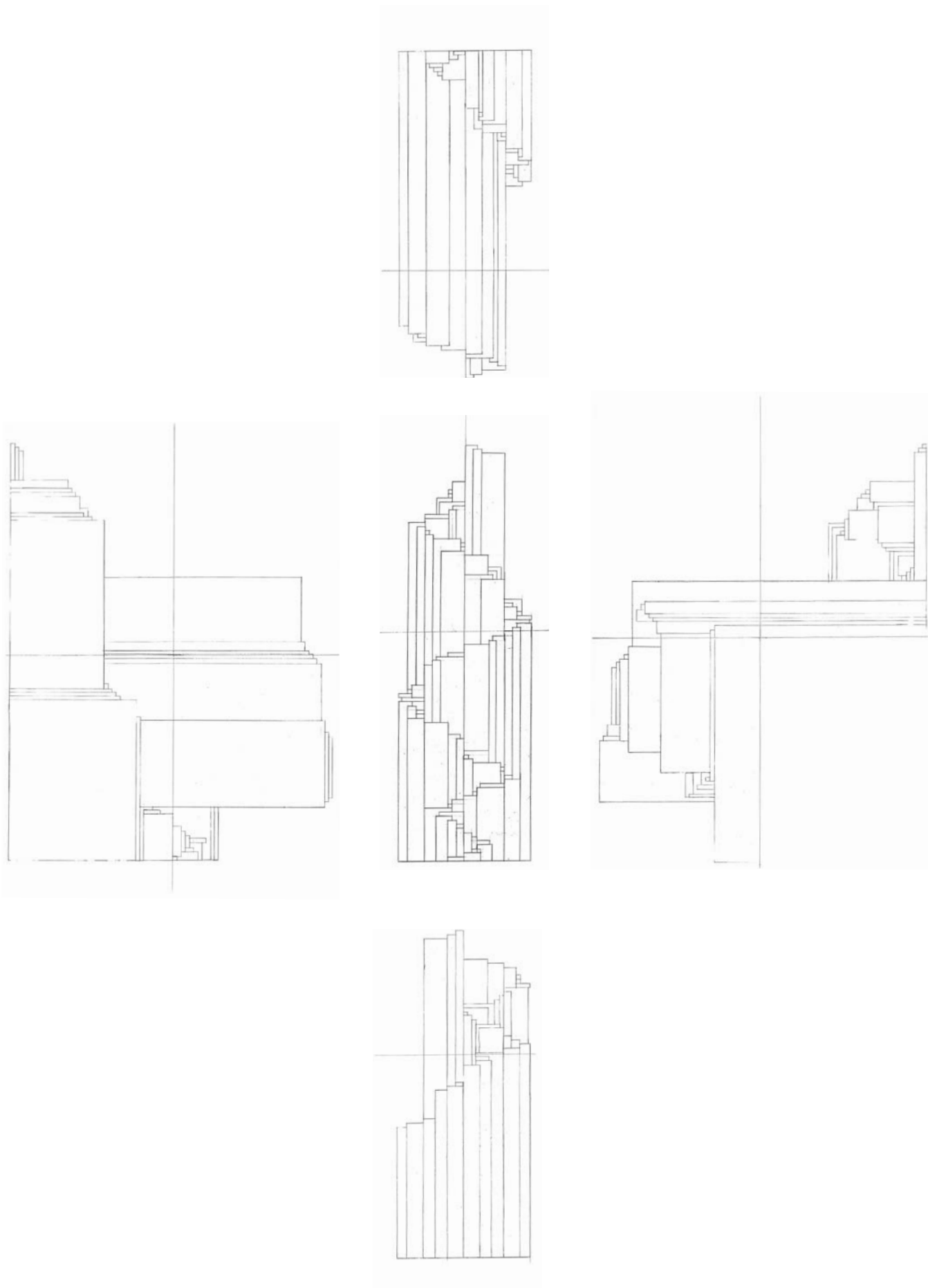


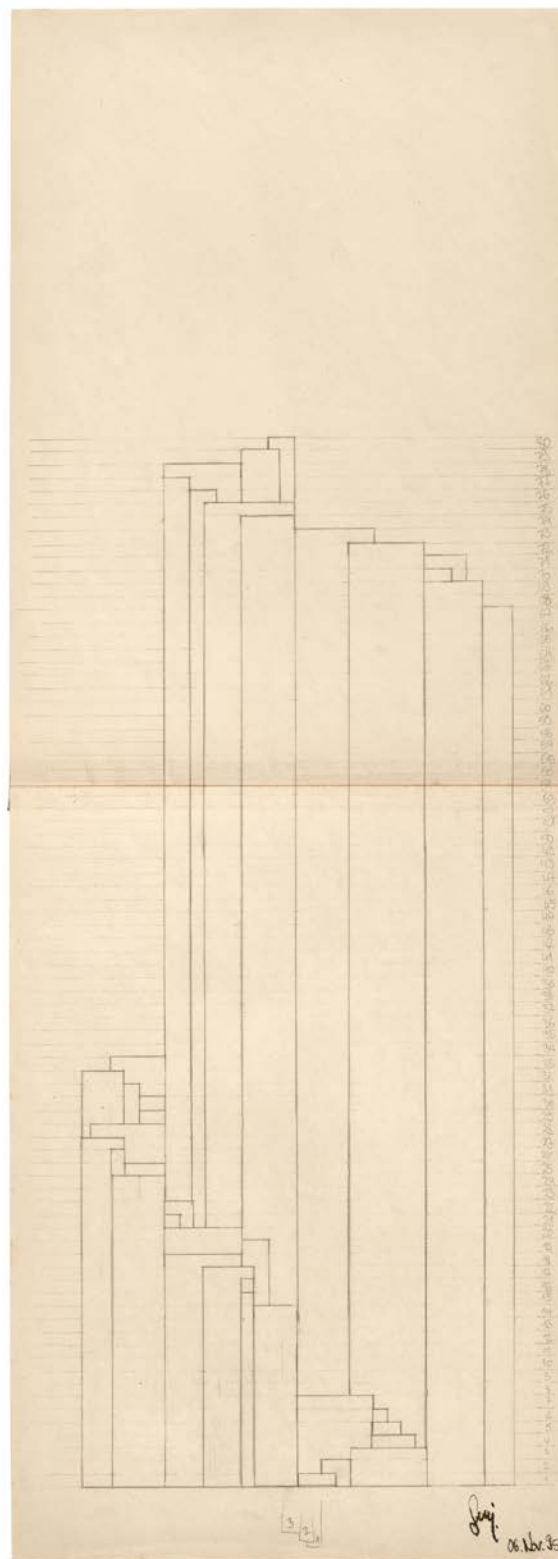
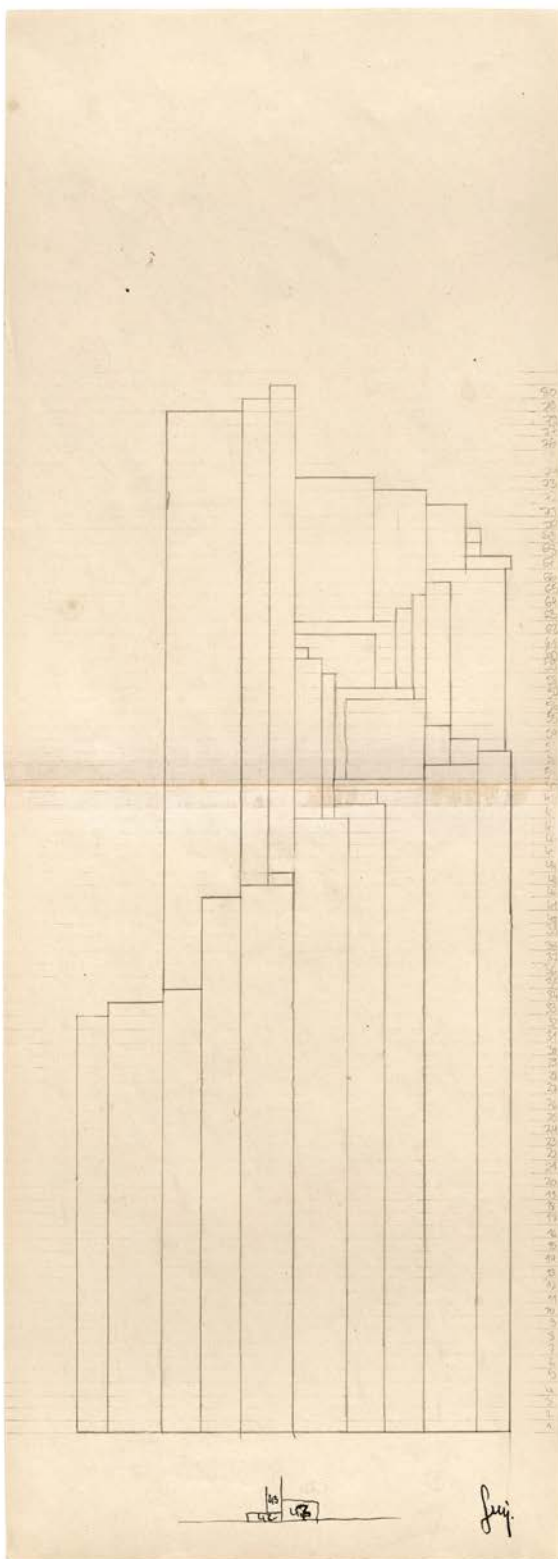










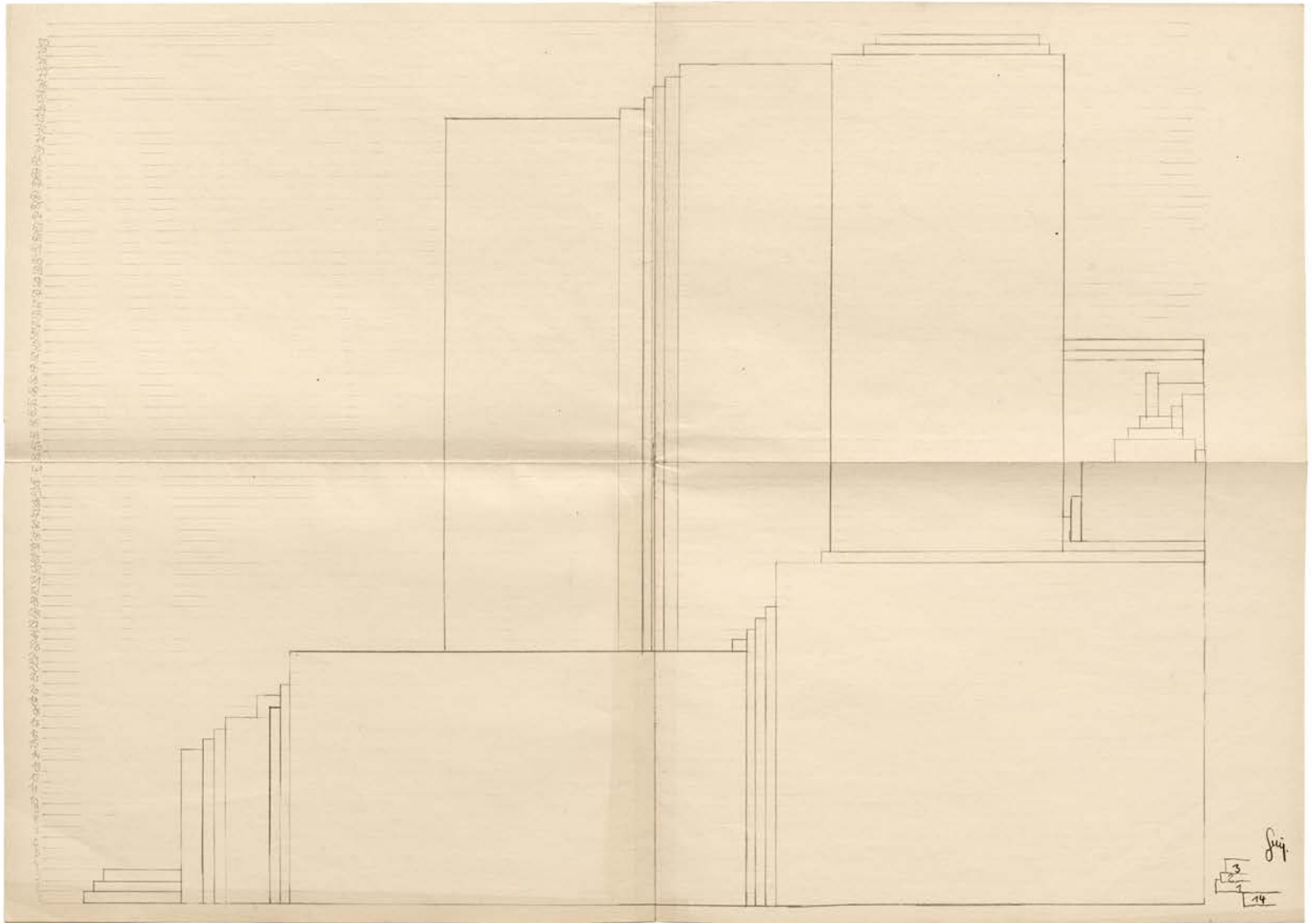


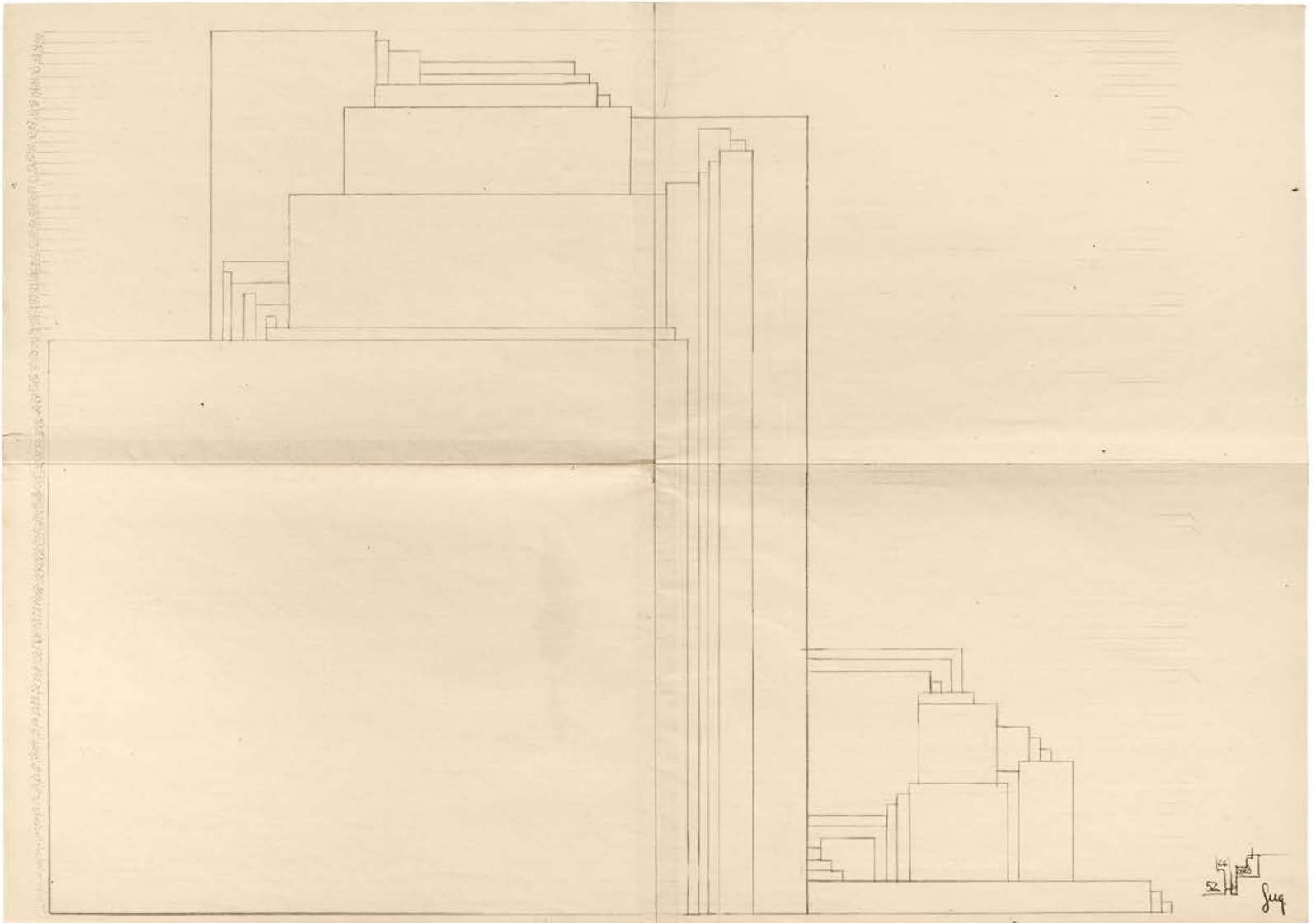
**B3, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,5 × 21 cm**  
**B4, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,5 × 21 cm**  
 B3, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.5 × 21 cm  
 B4, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.5 × 21 cm



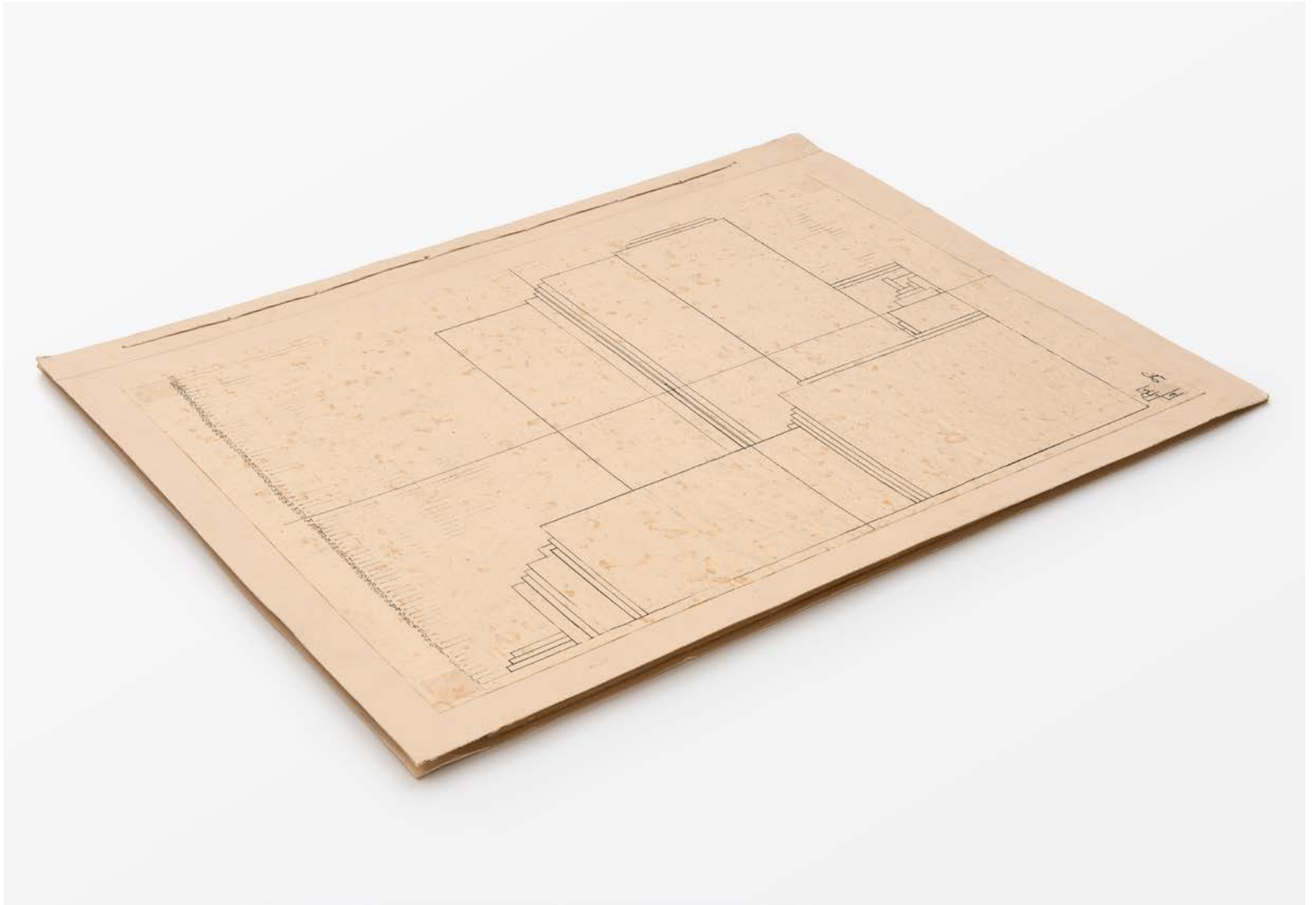


*B3 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 64,7 × 24,3 cm, 80 Seiten  
*B4 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Klebeband, Fadenbindung, 65,5 × 24,6 cm, 80 Seiten  
*B3 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 64.7 × 24.3 cm, 80 pages  
*B4 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, adhesive tape, sewn binding, 65.5 × 24.6 cm, 80 pages



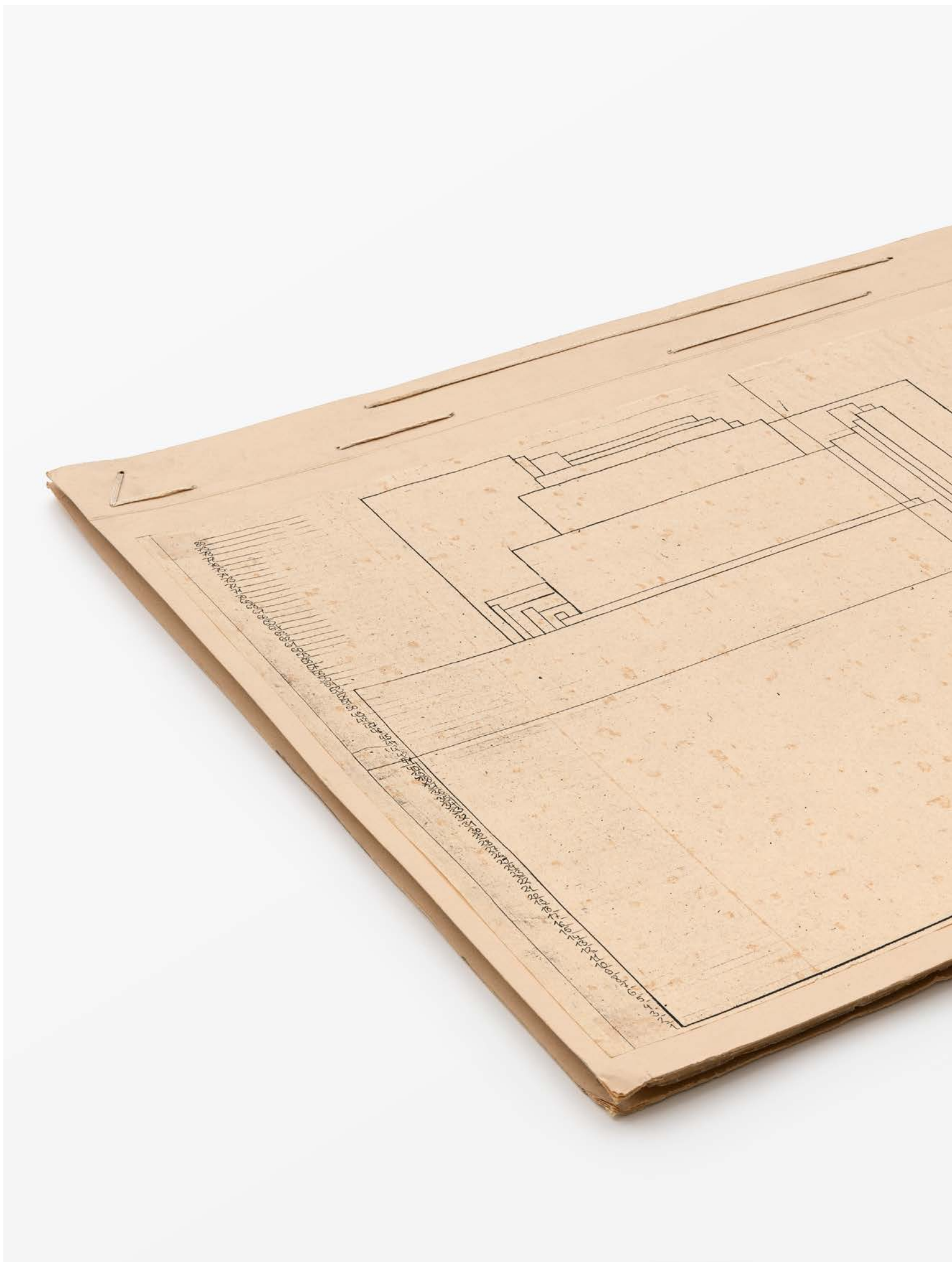


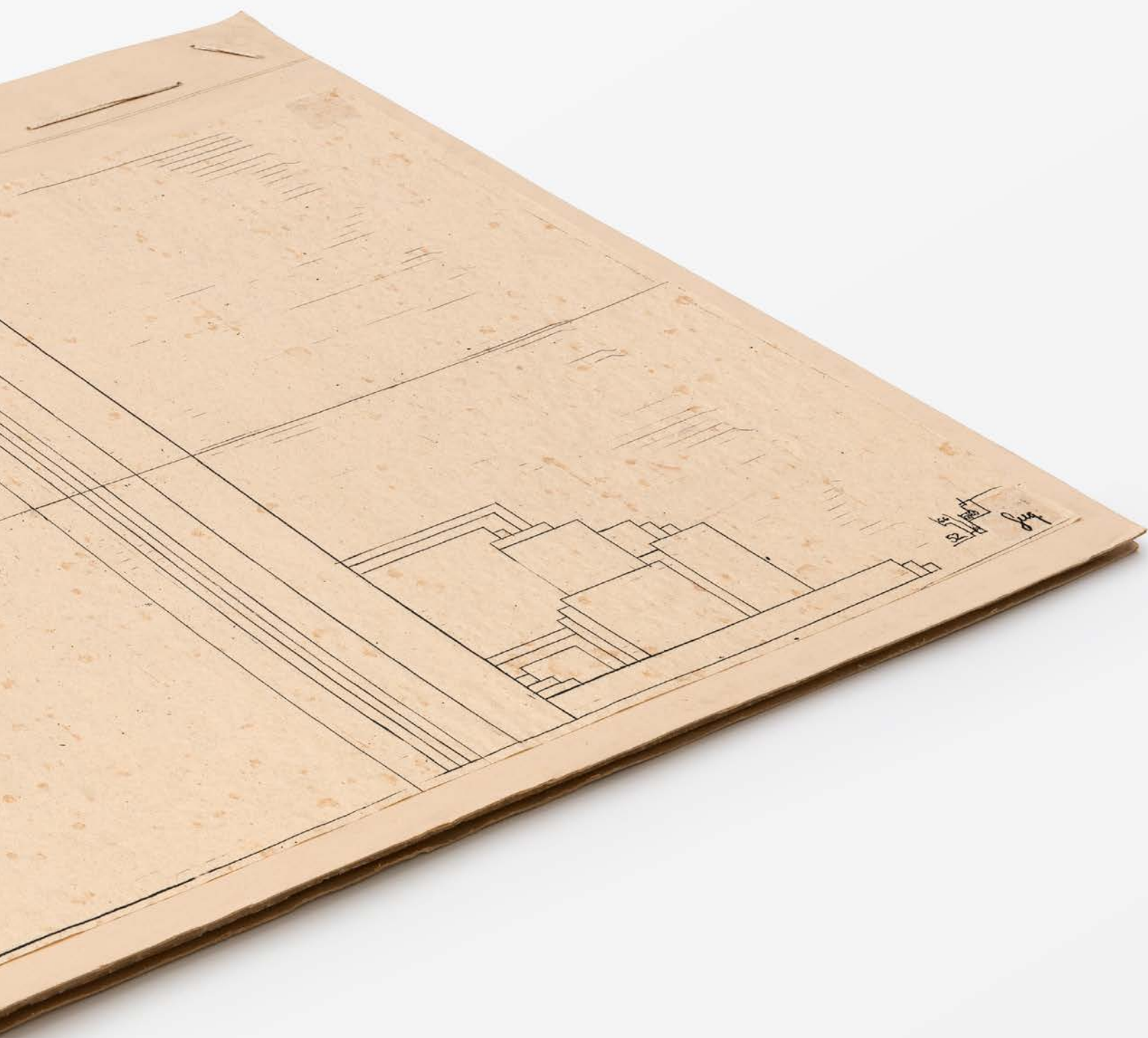
B2, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42×59,5 cm  
B2, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.5 cm

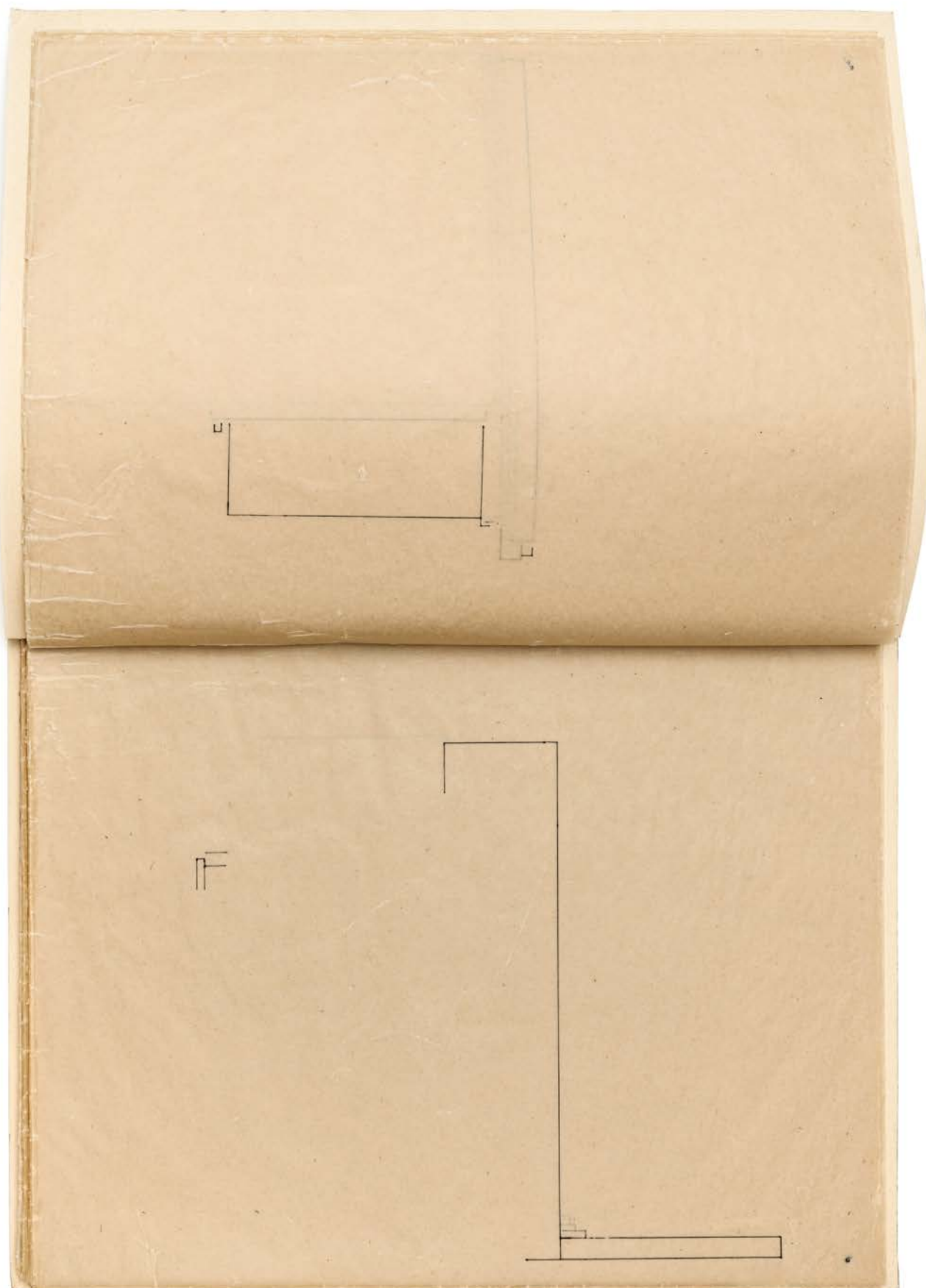




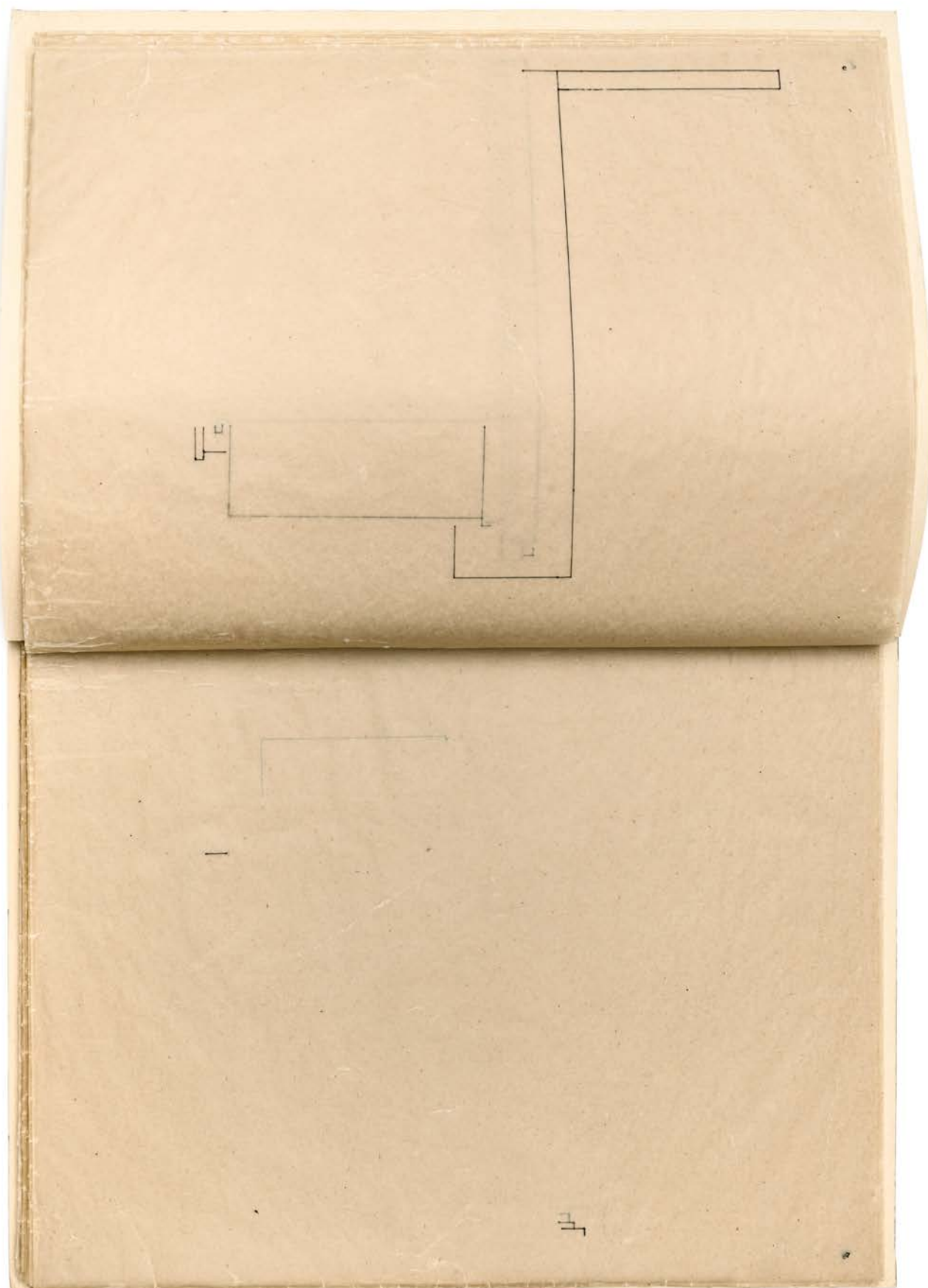


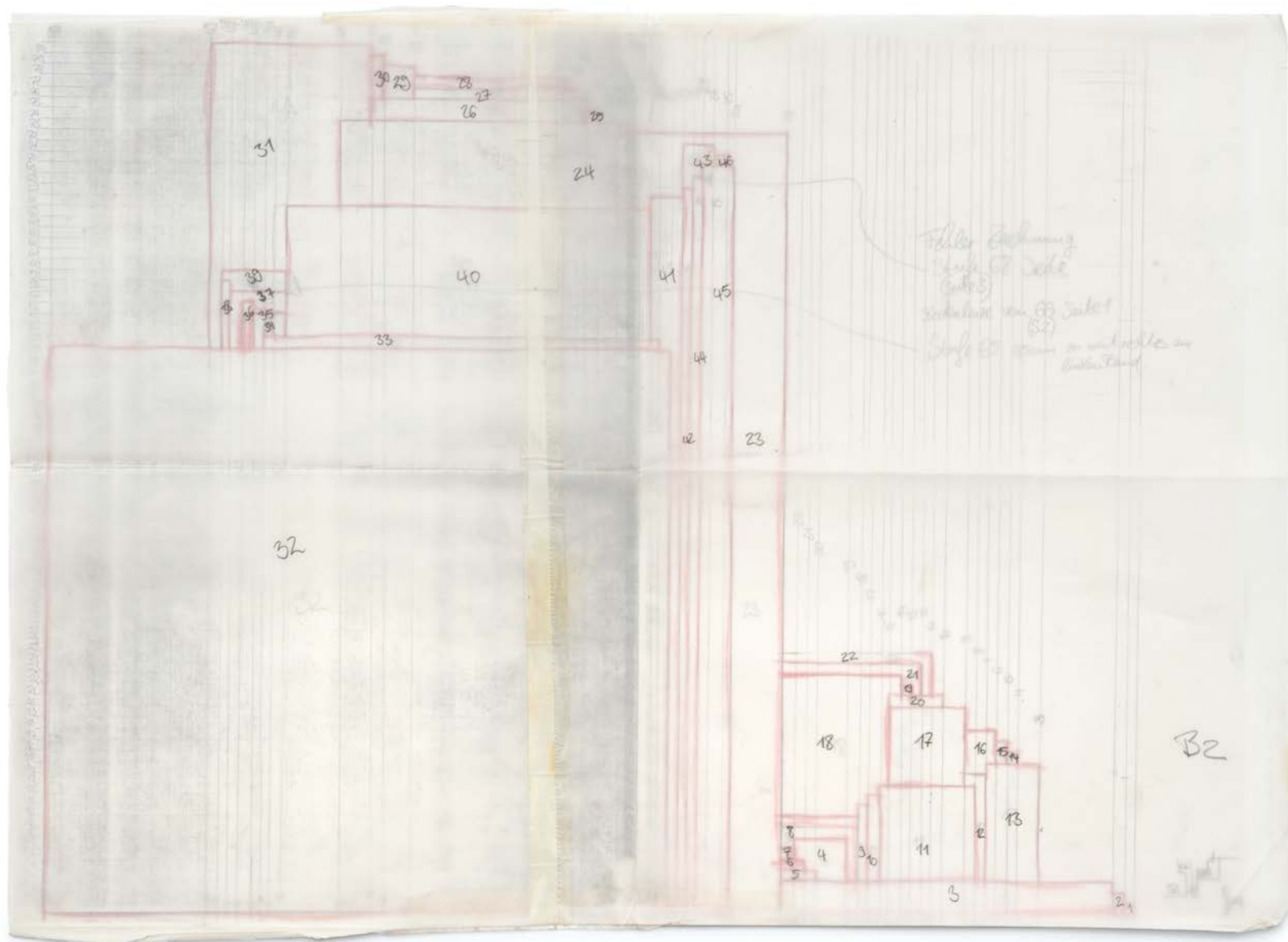


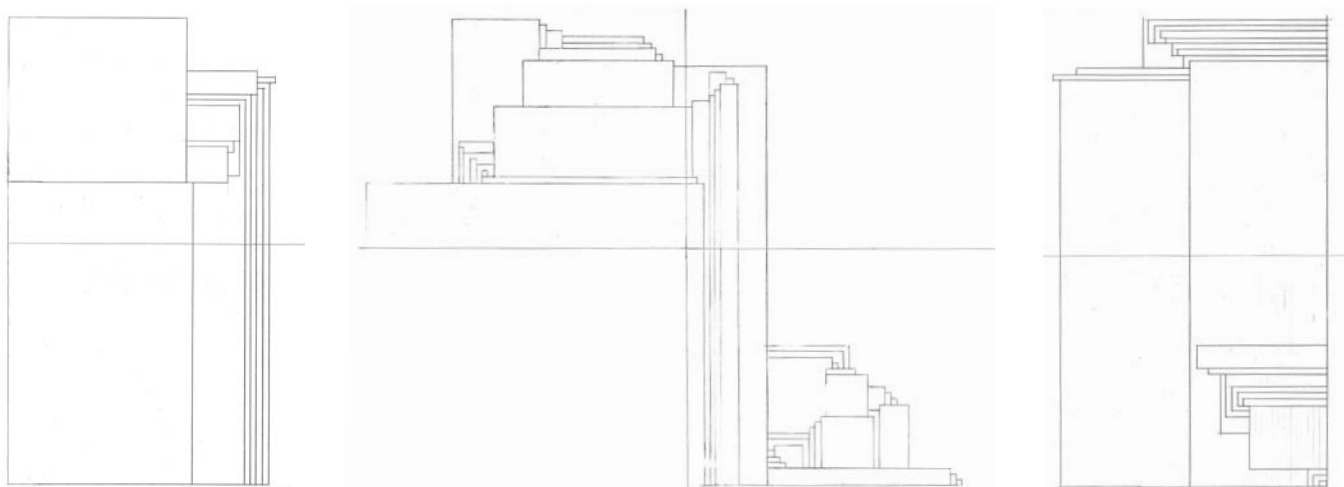


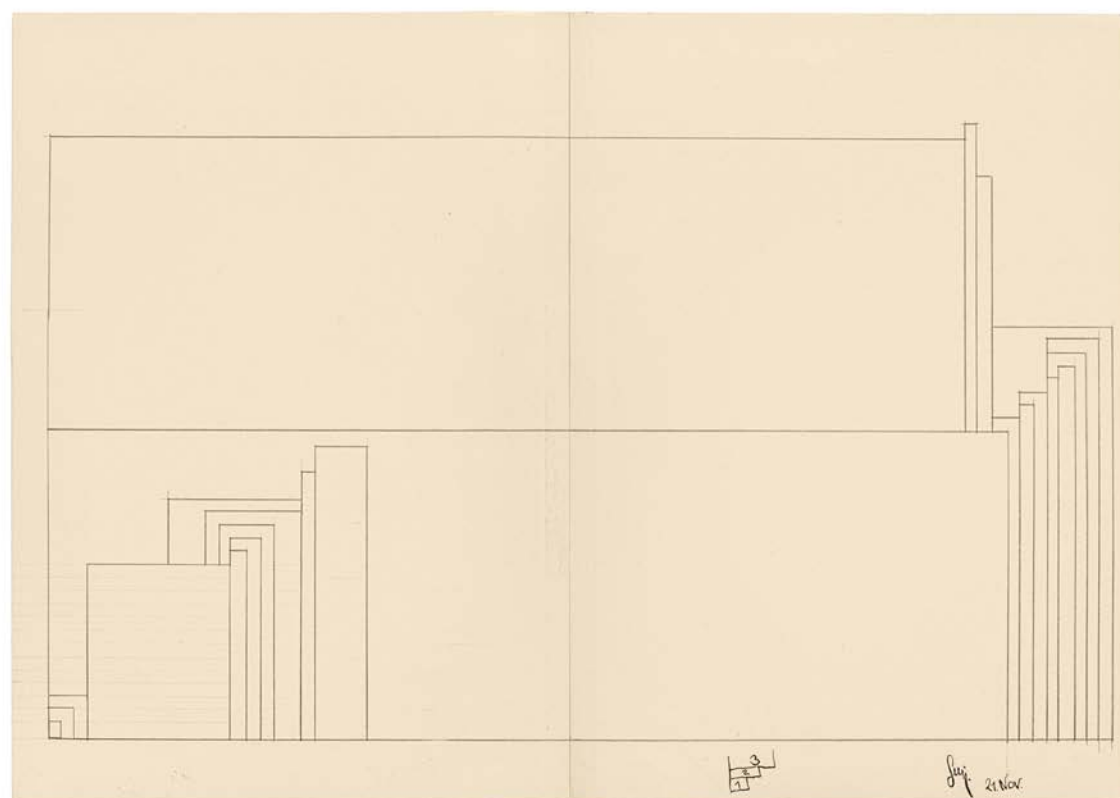
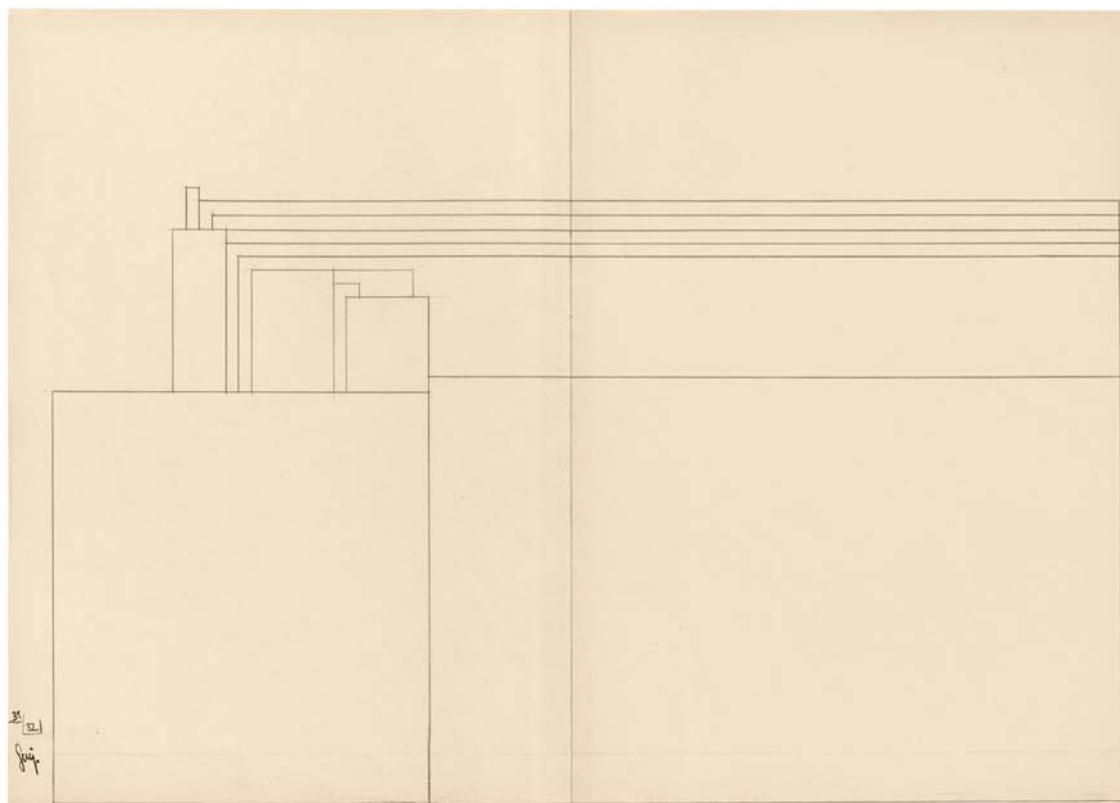








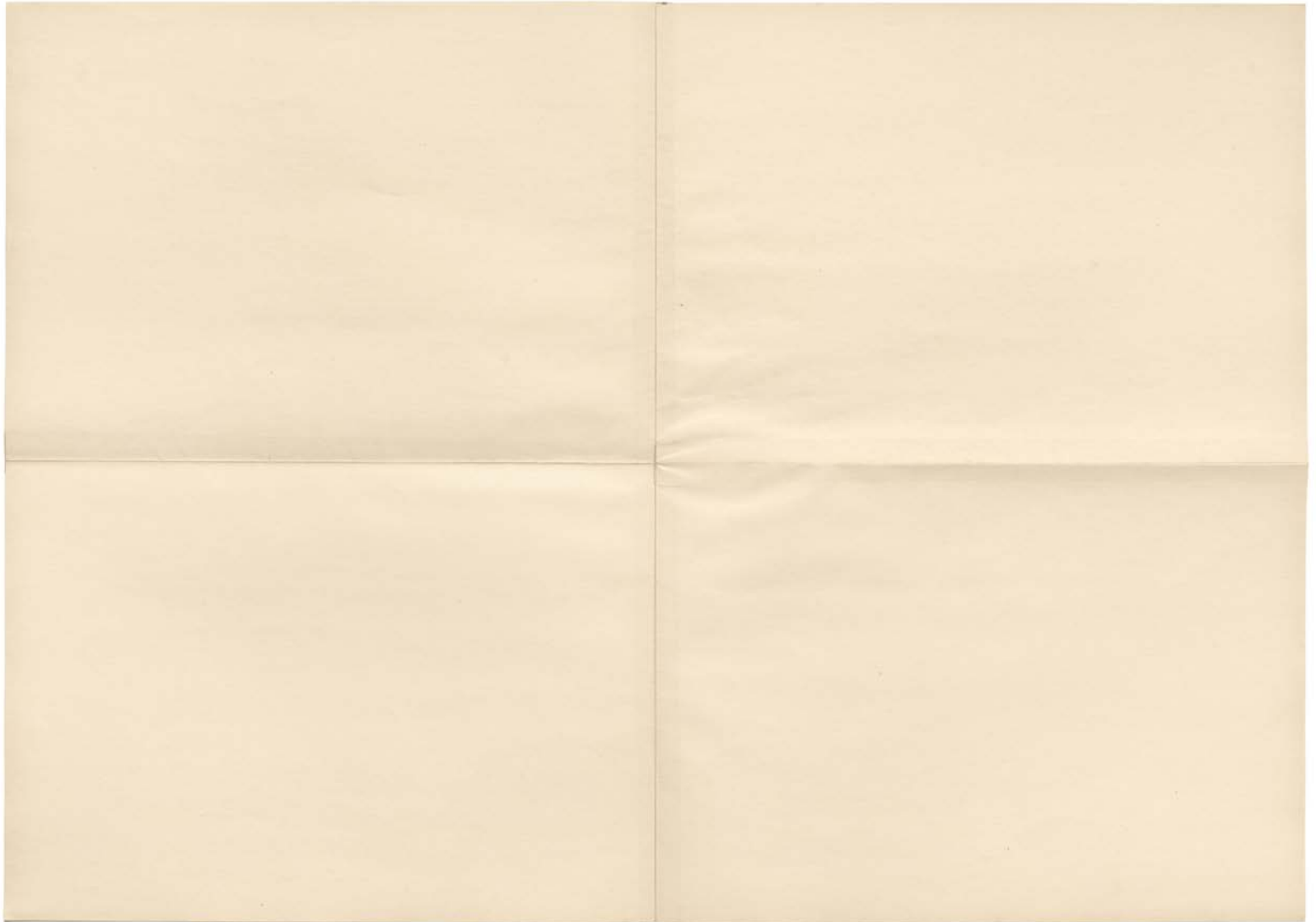


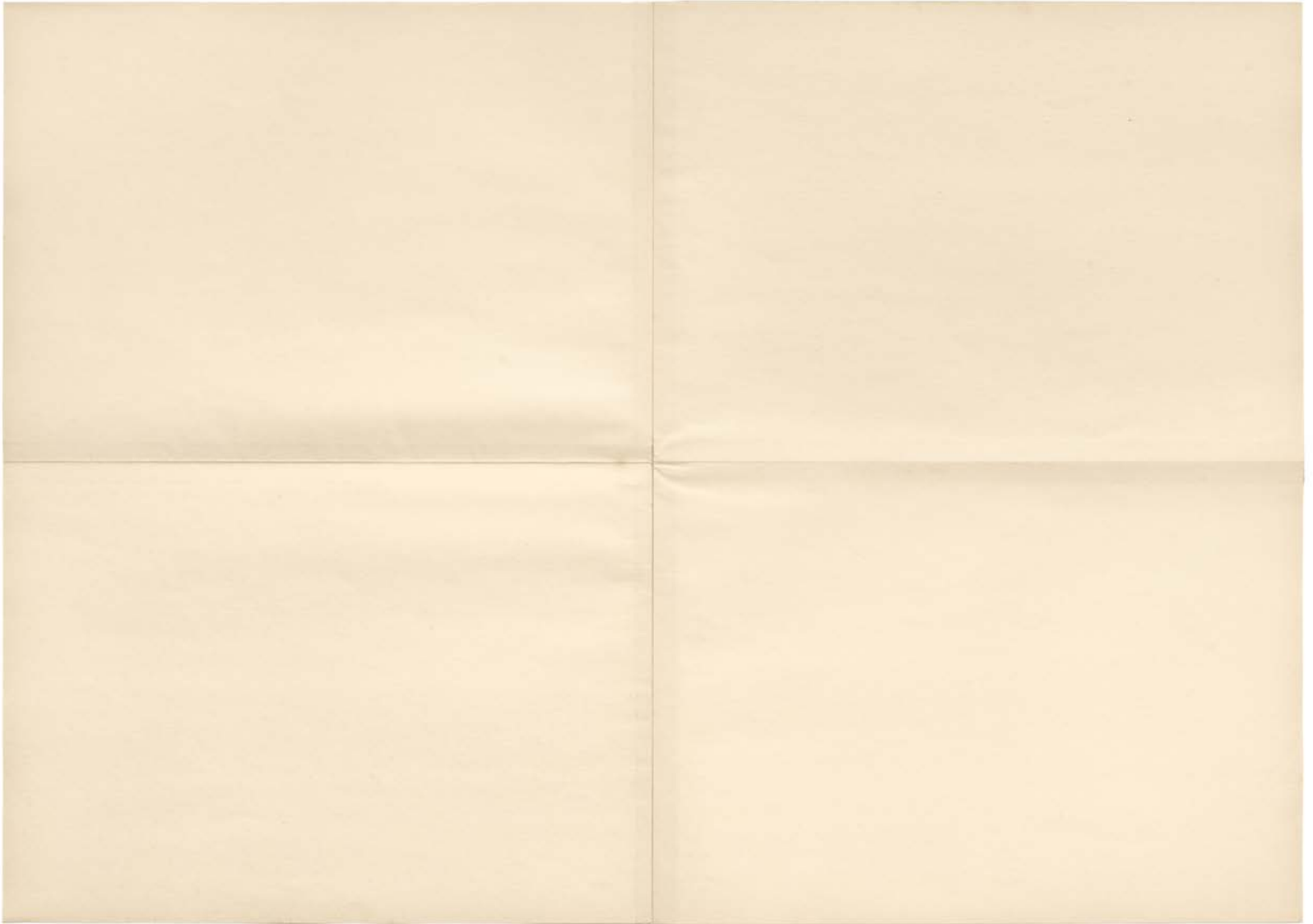


B23, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,8 × 42 cm  
 B24, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,8 × 42 cm  
 B23, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 29.8 × 42 cm  
 B24, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 29.8 × 42 cm

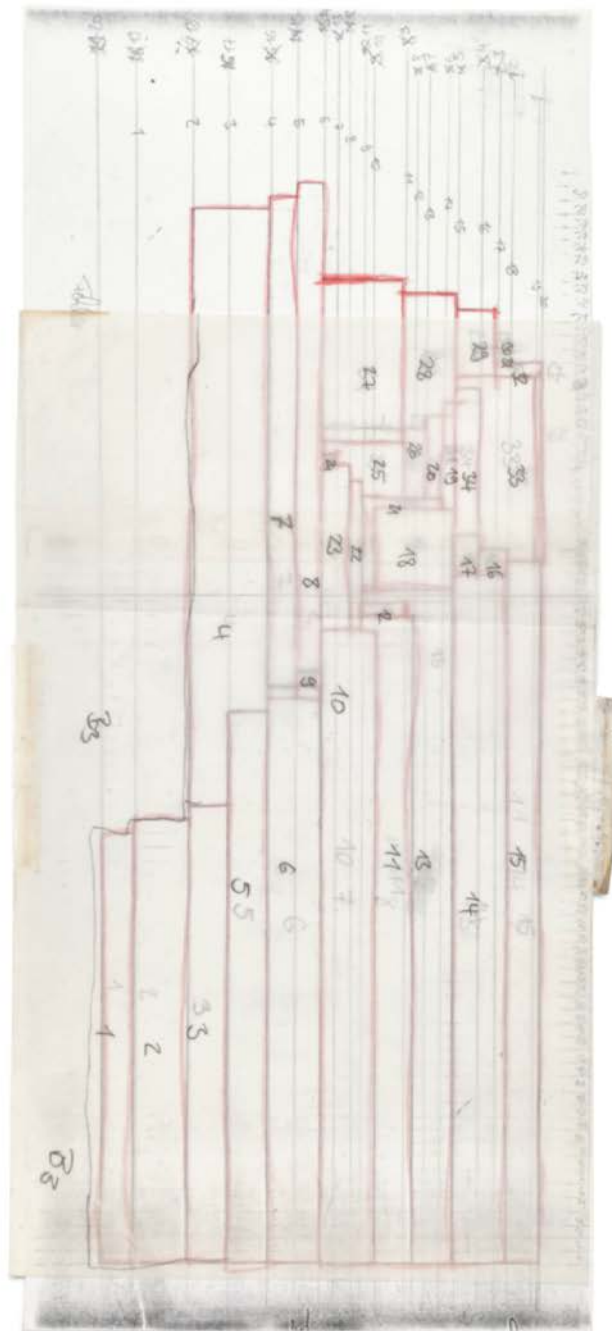


**B23 (Wachsbuch)**, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 40,3 × 45,2 cm, 50 Seiten  
**B24 (Wachsbuch)**, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 40,7 × 45,5 cm, 50 Seiten  
**B23 (wax book)**, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 40.3 × 45.2 cm, 50 pages  
**B24 (wax book)**, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 40.7 × 45.5 cm, 50 pages

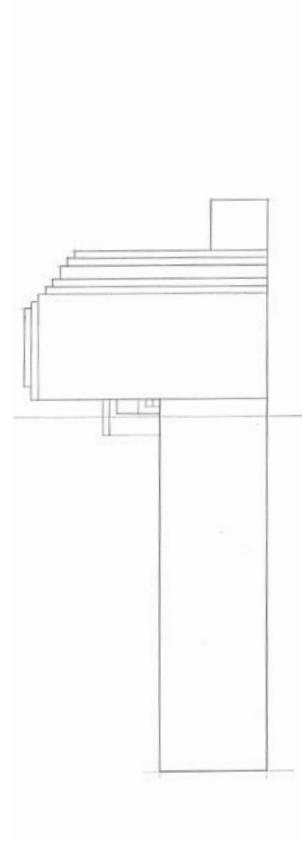
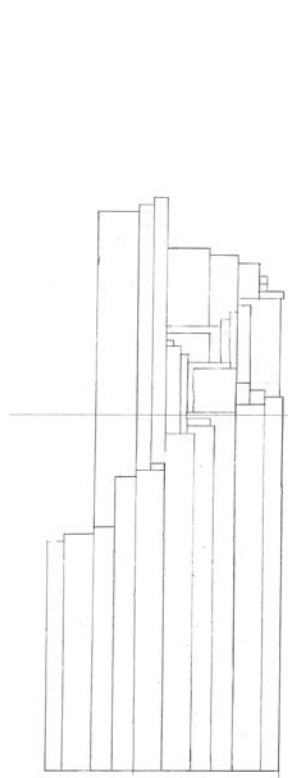
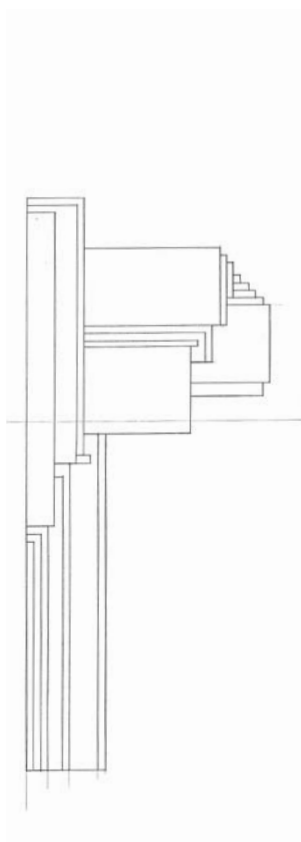




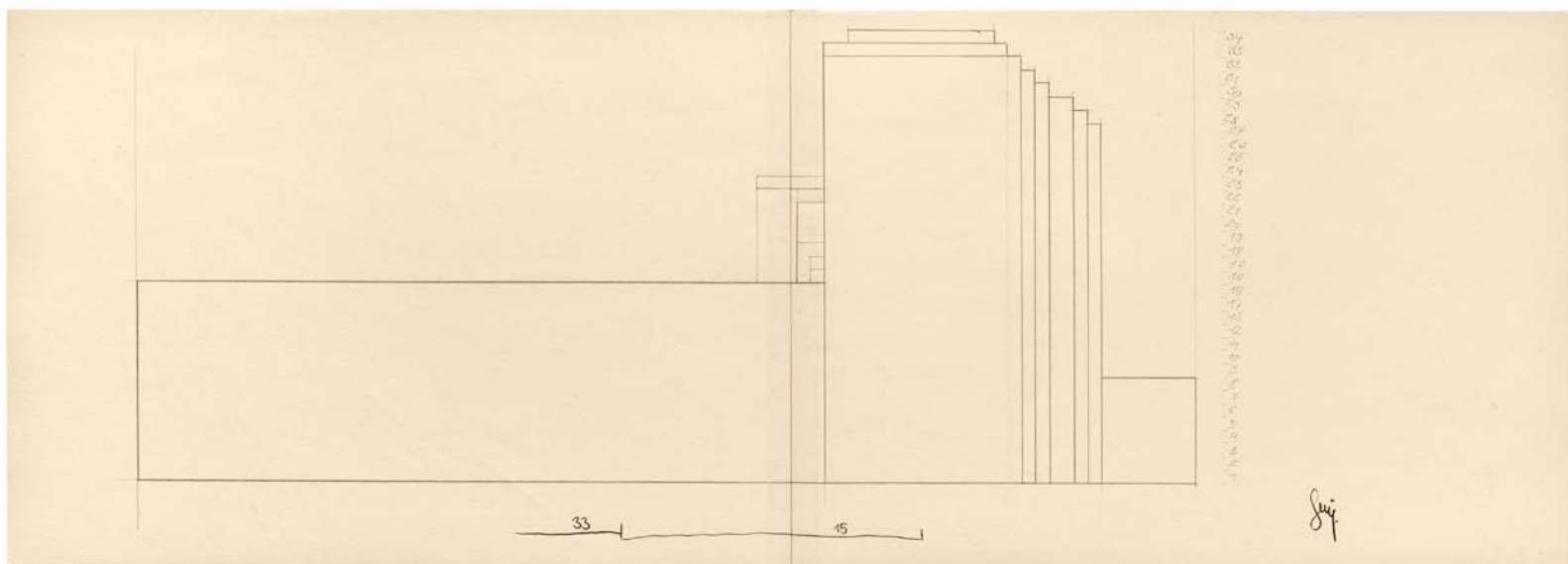
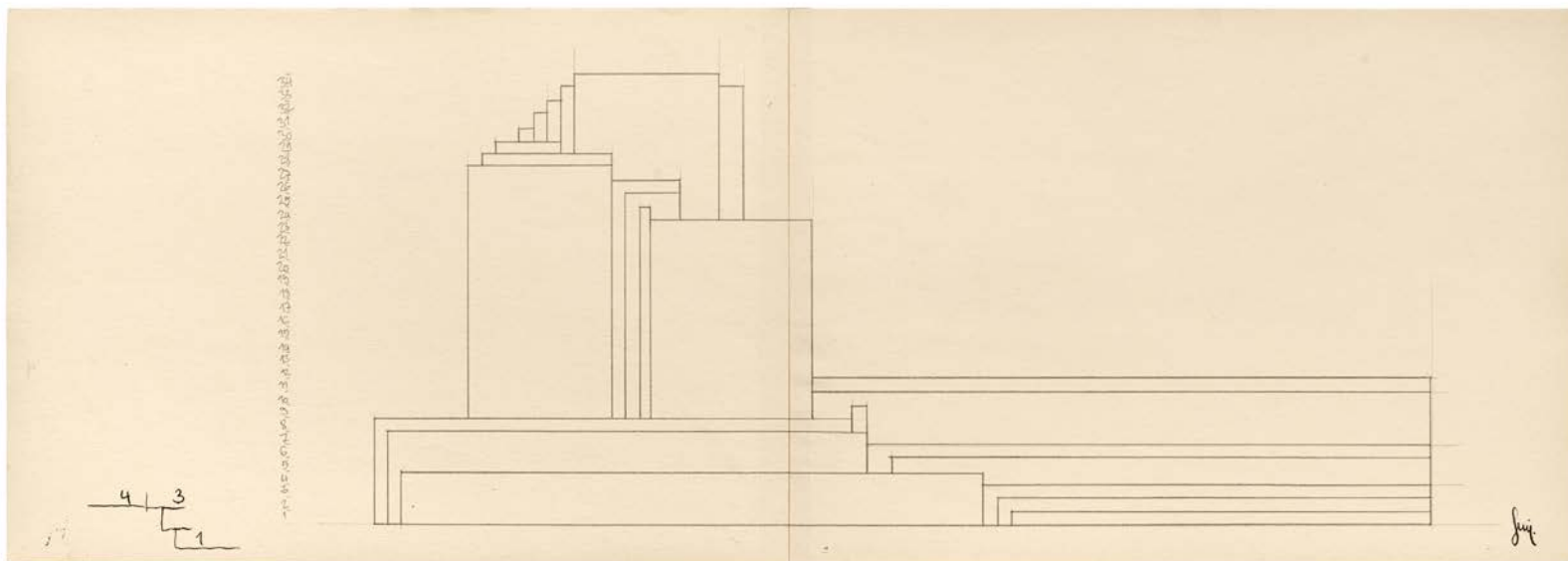




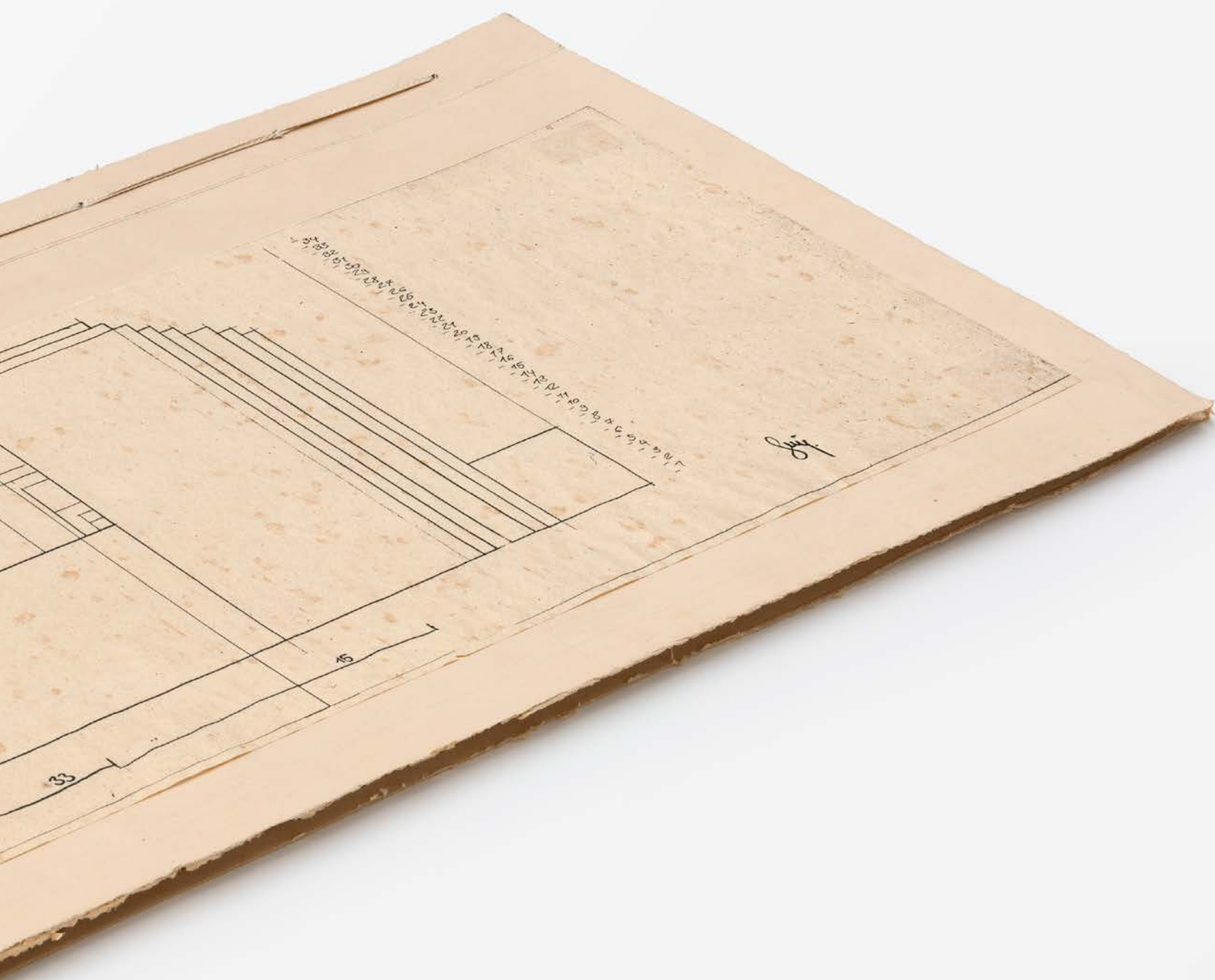


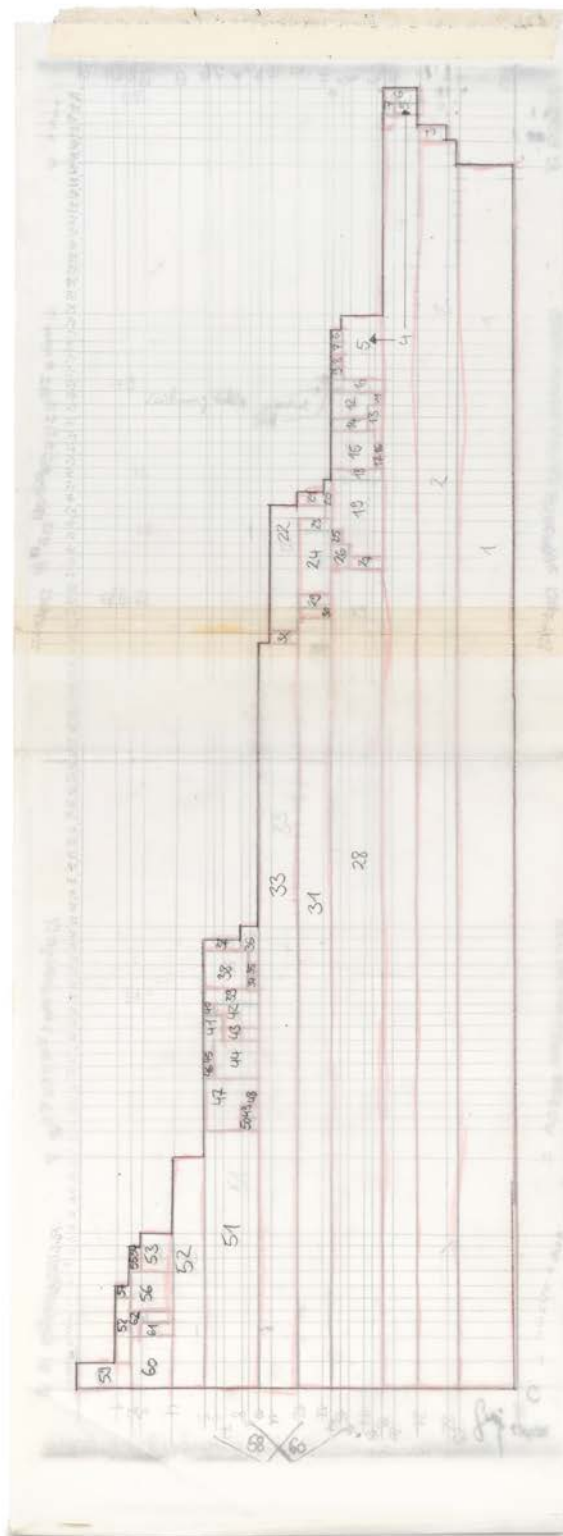


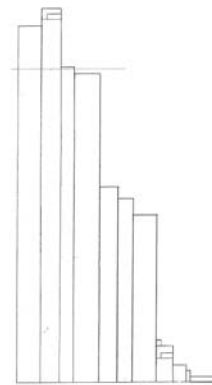
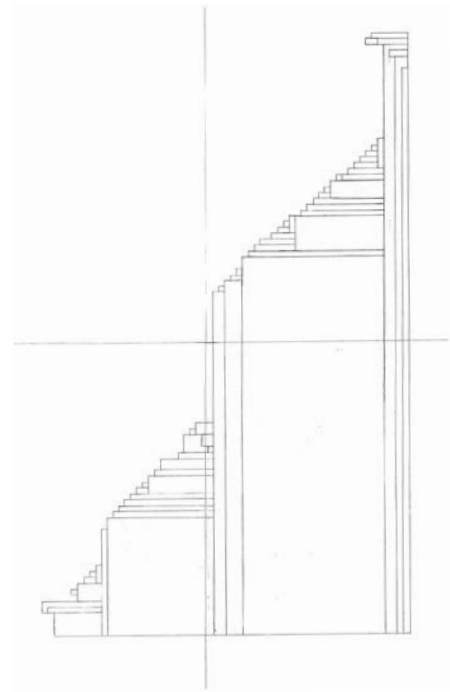
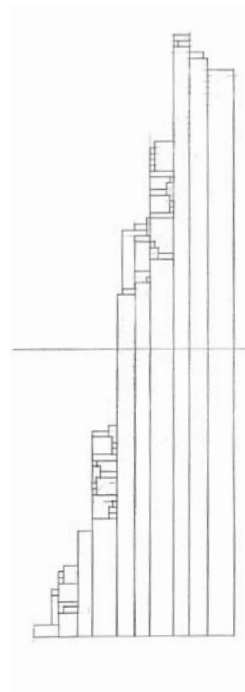
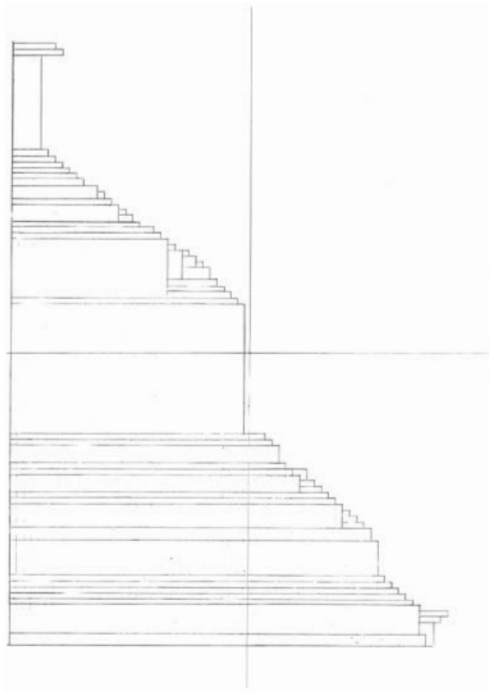
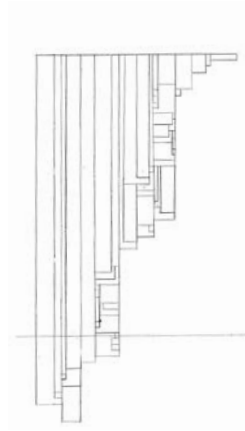


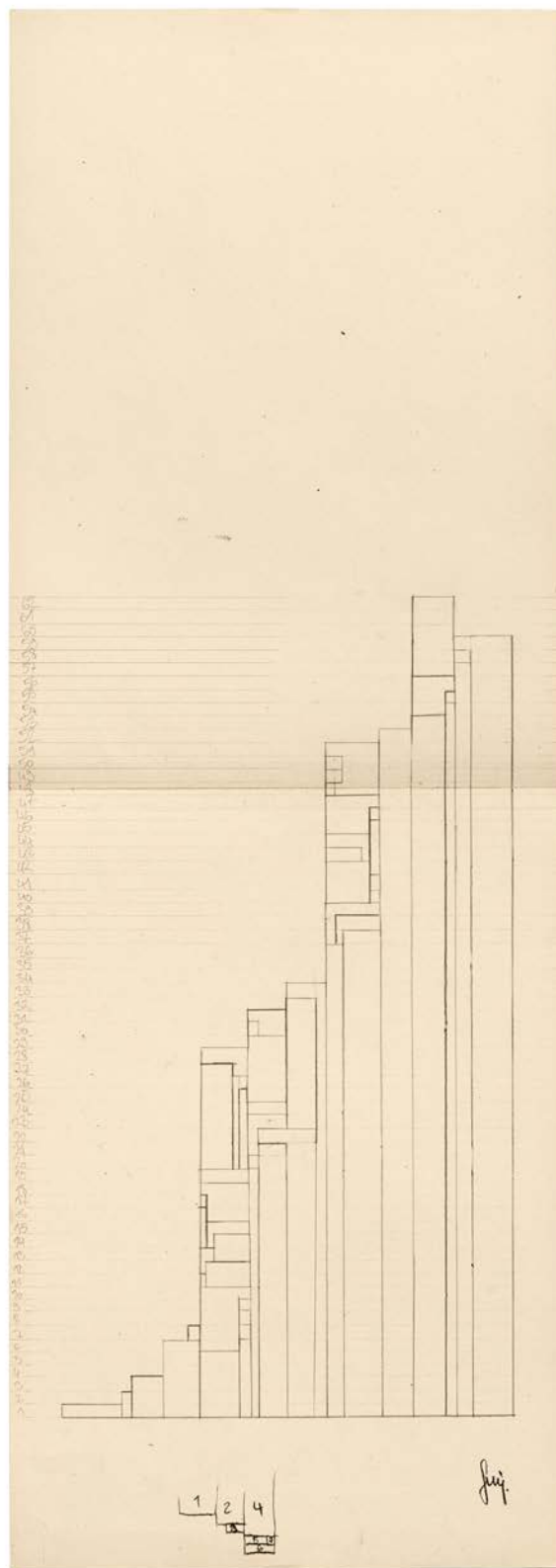
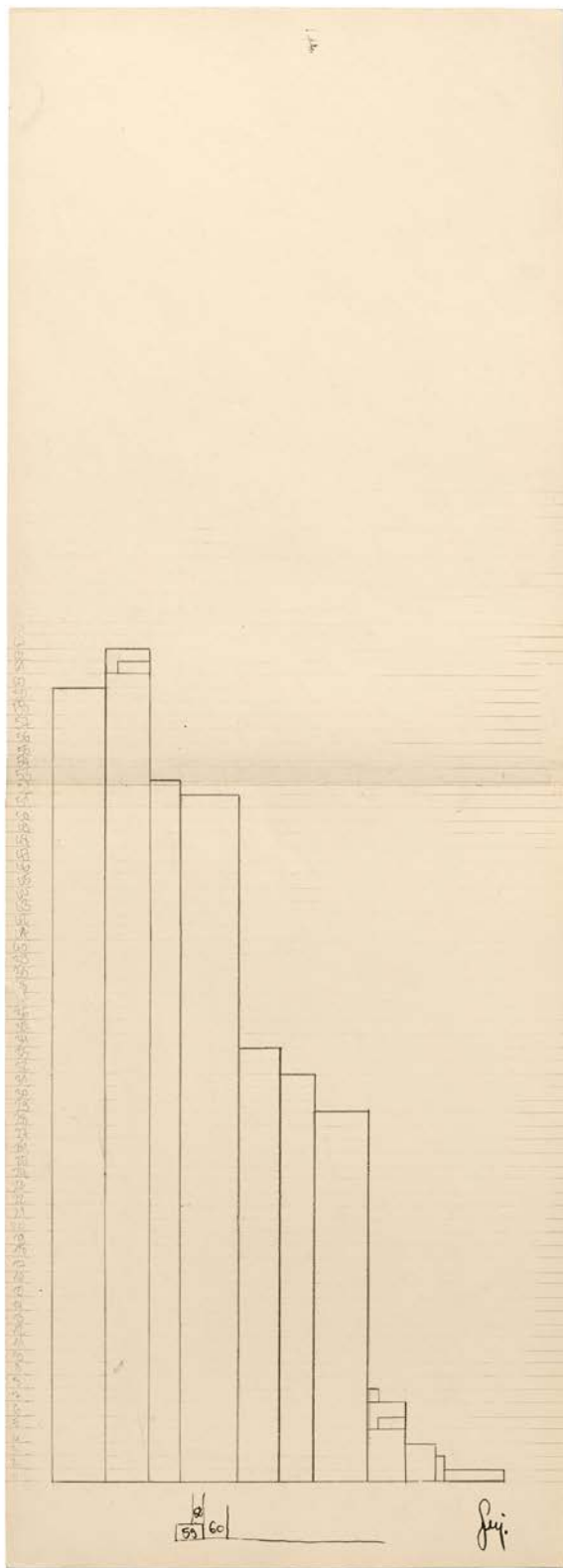












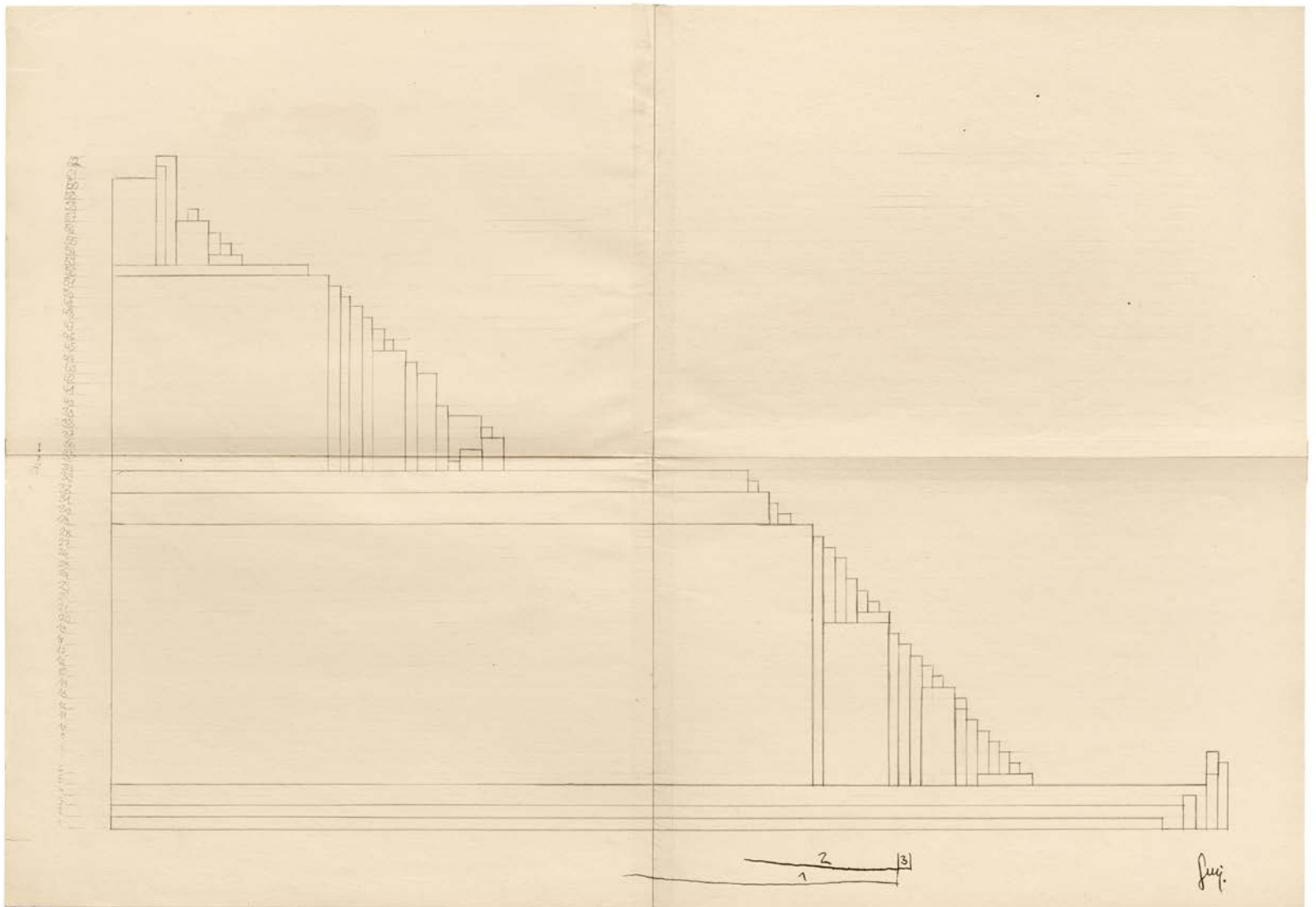
C1, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,4×21 cm  
 C2, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,4×21 cm  
 C1, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.4×21 cm  
 C2, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.4×21 cm

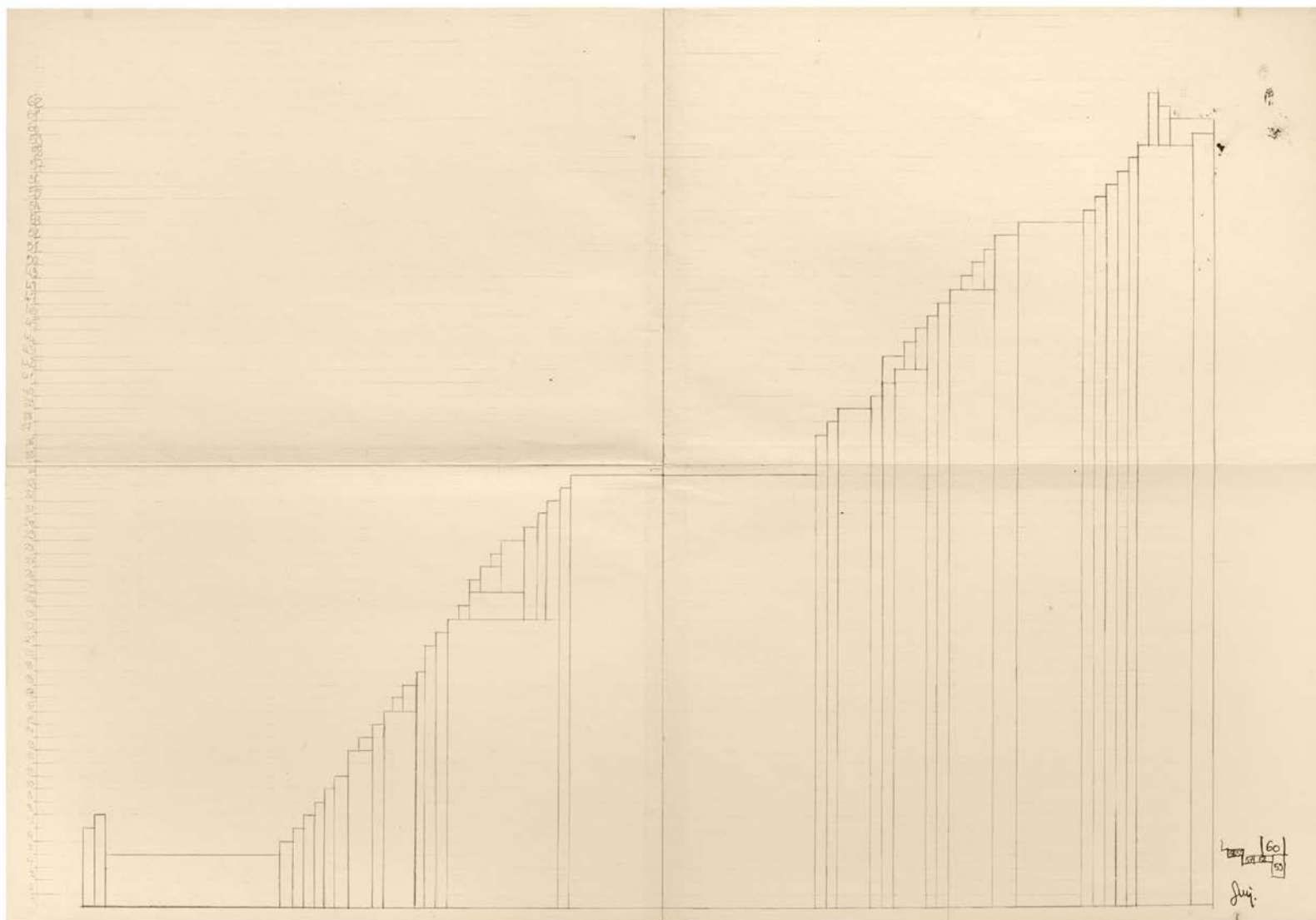




*C1 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 65,5 × 24,5 cm, 60 Seiten  
*C2 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 65,2 × 24,2 cm, 60 Seiten  
*C1 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 65.5 × 24.5 cm, 60 pages  
*C2 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 65.2 × 24.2 cm, 60 pages

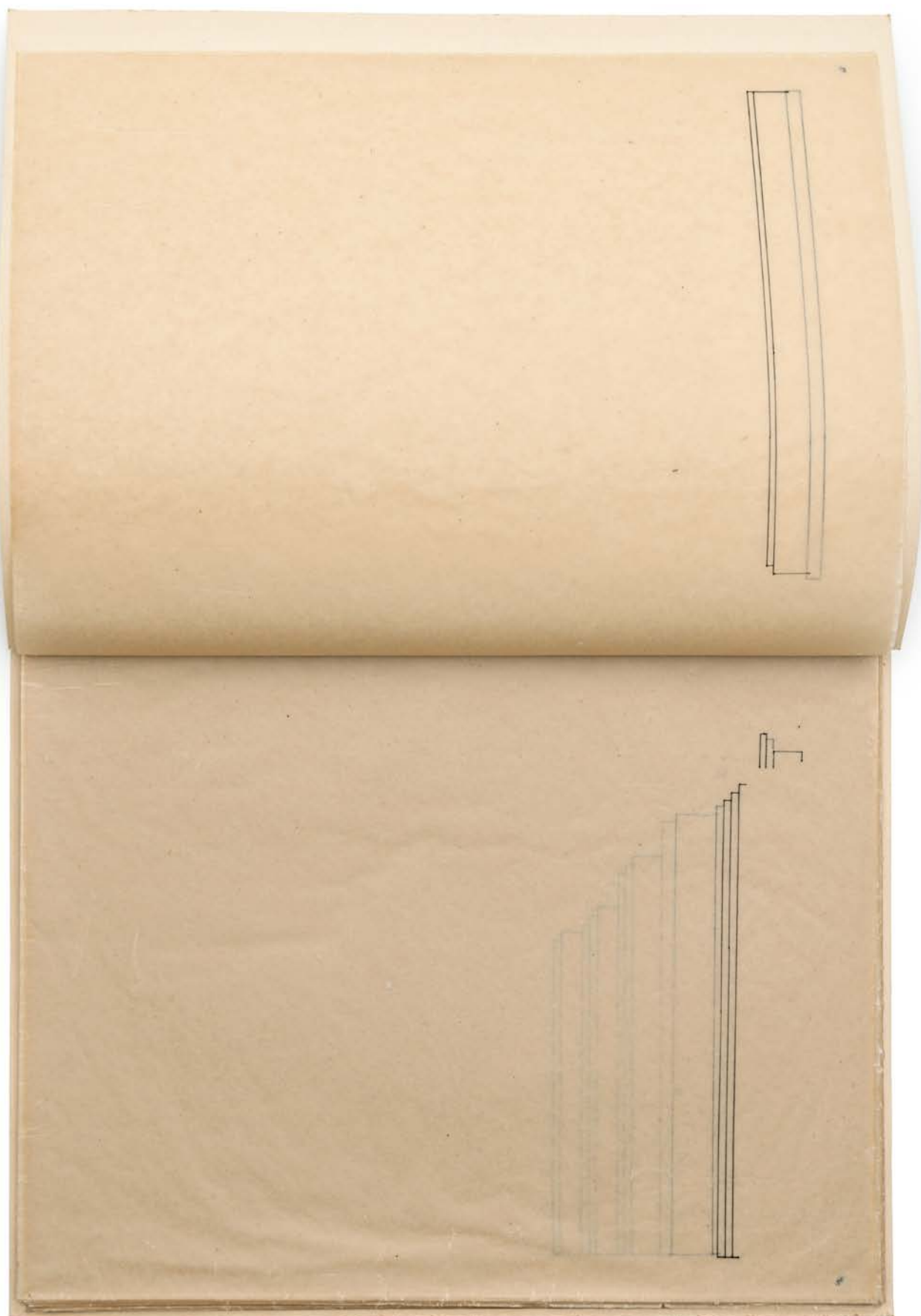


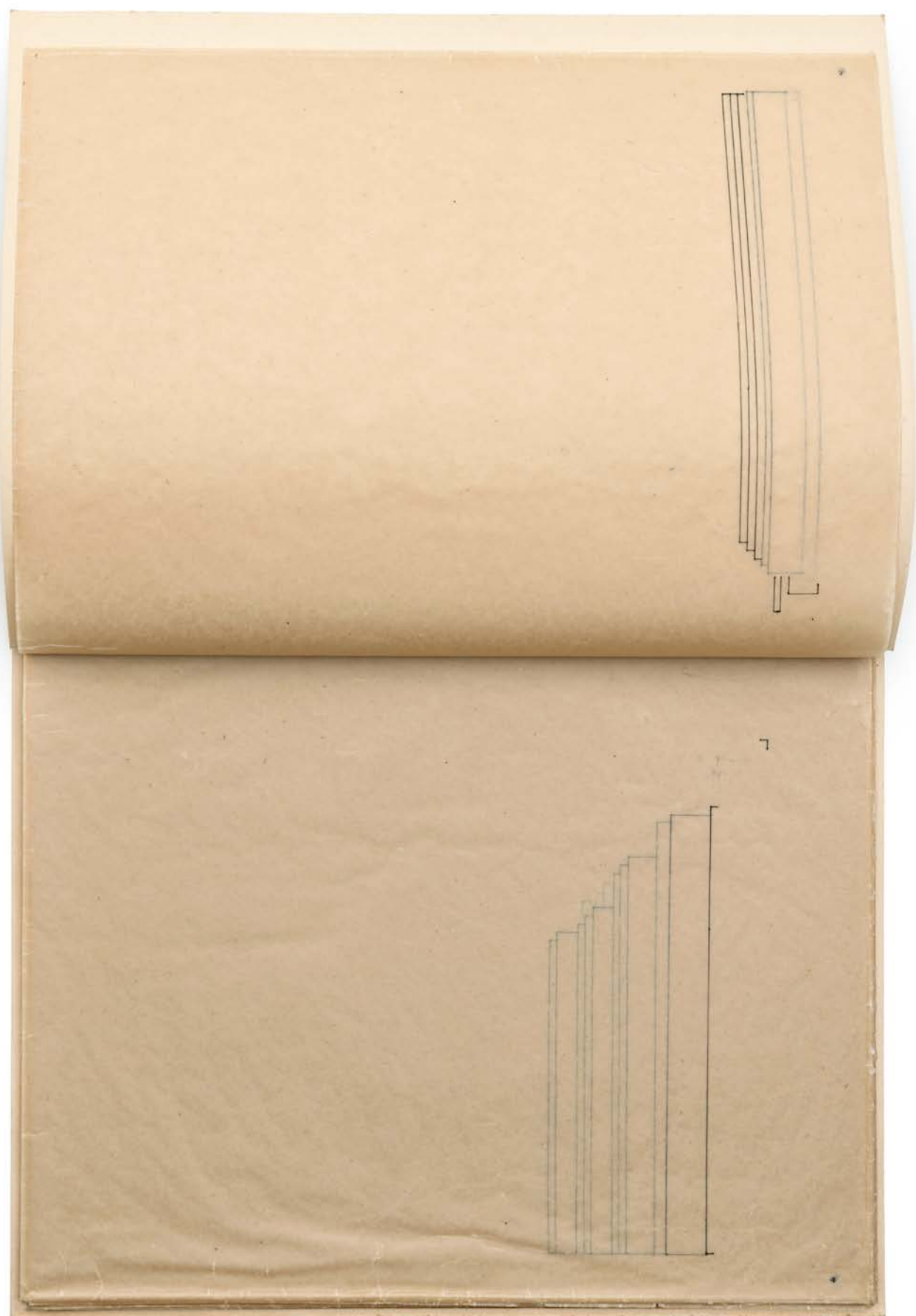




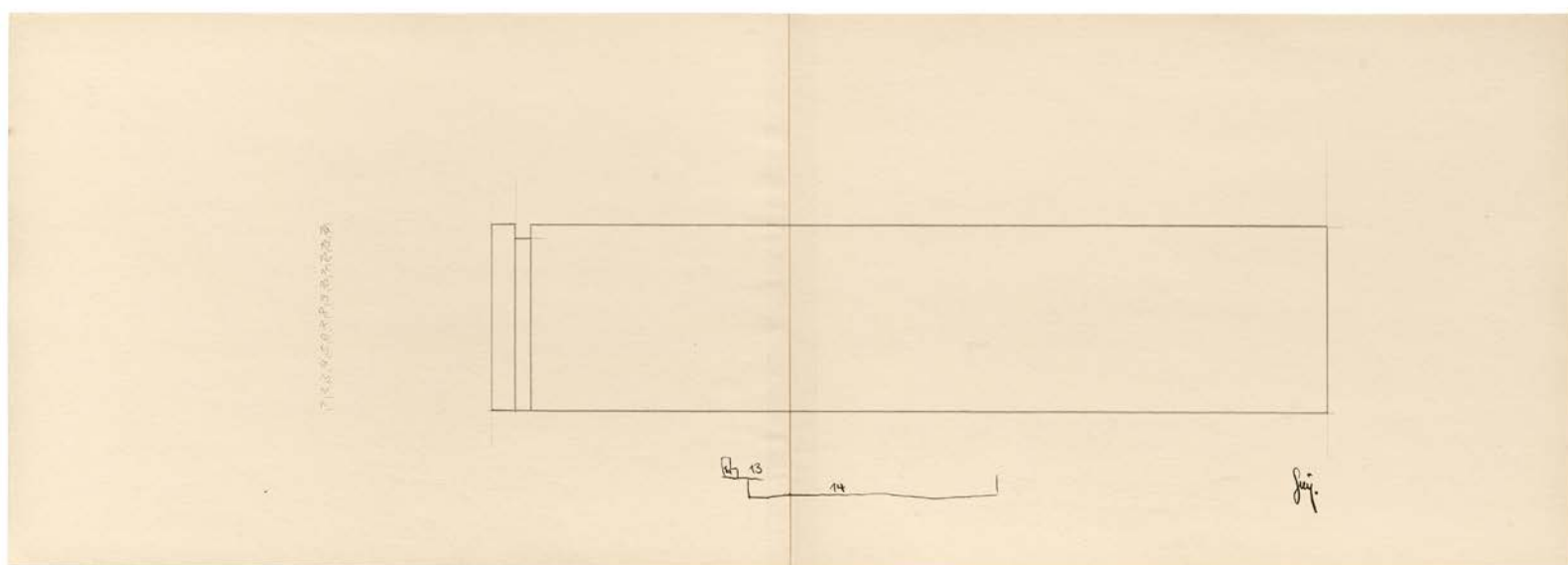


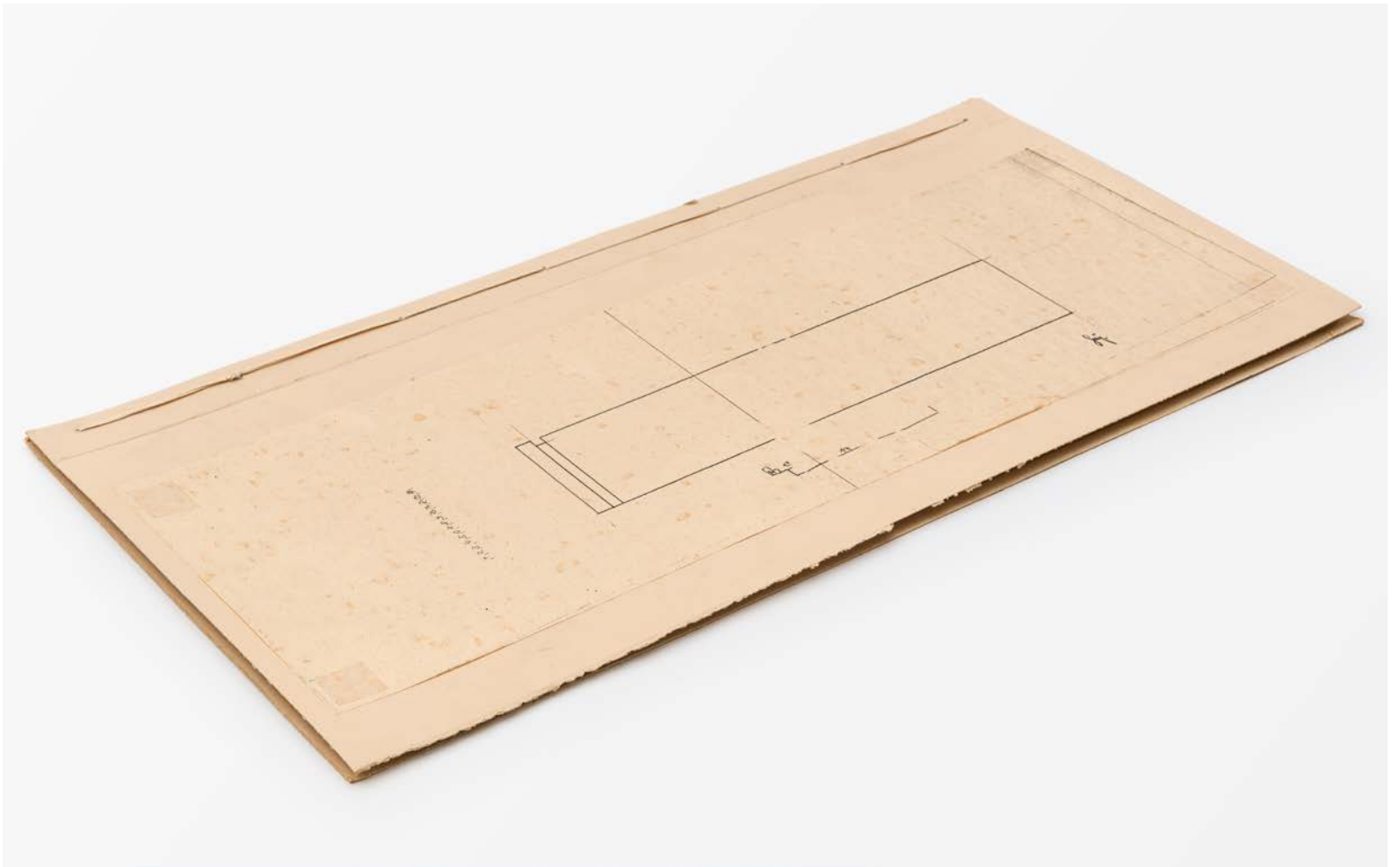


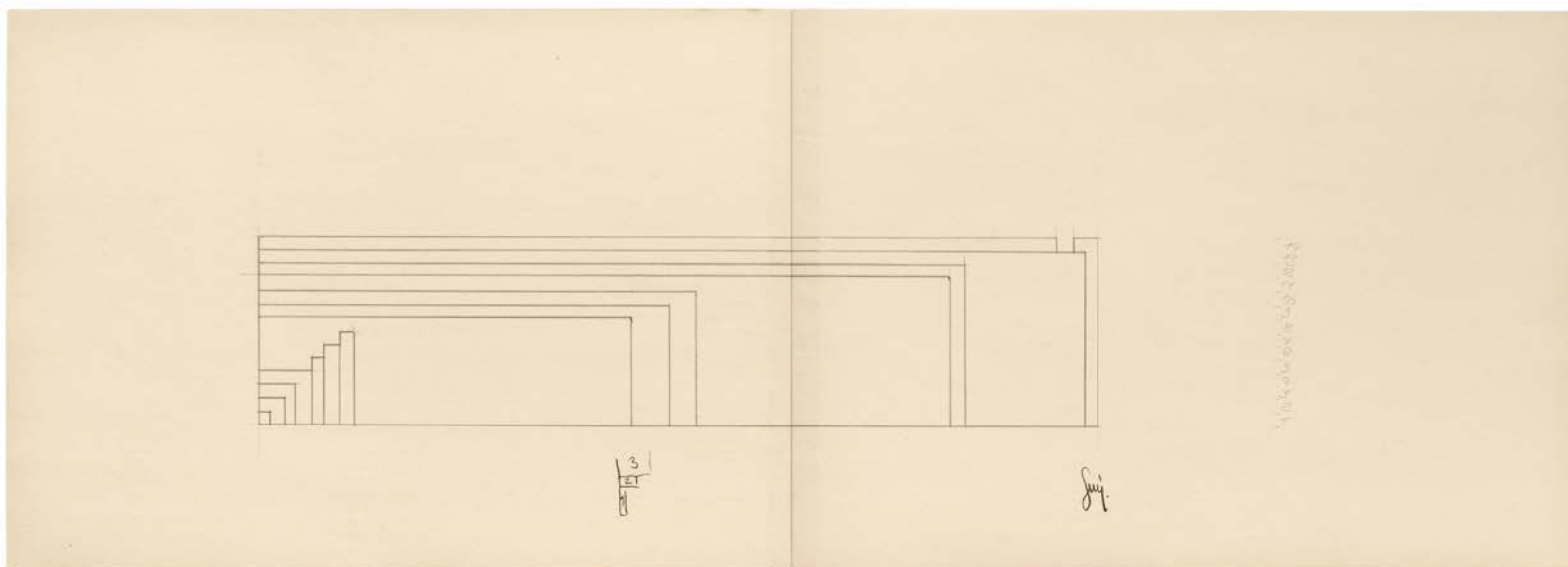










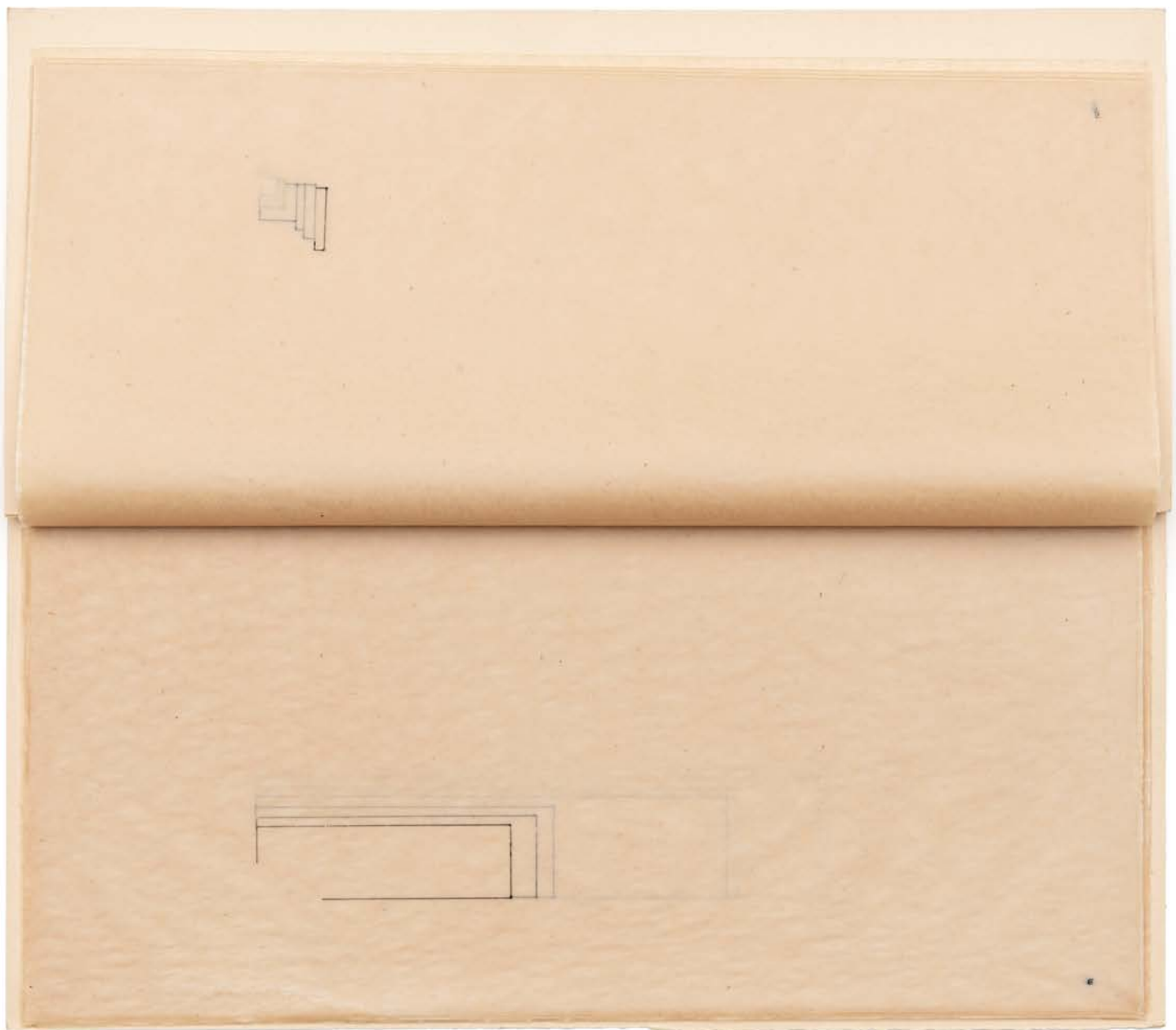


*C12*, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 × 59,5 cm

*C12 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,2 × 64,4 cm, 13 Seiten

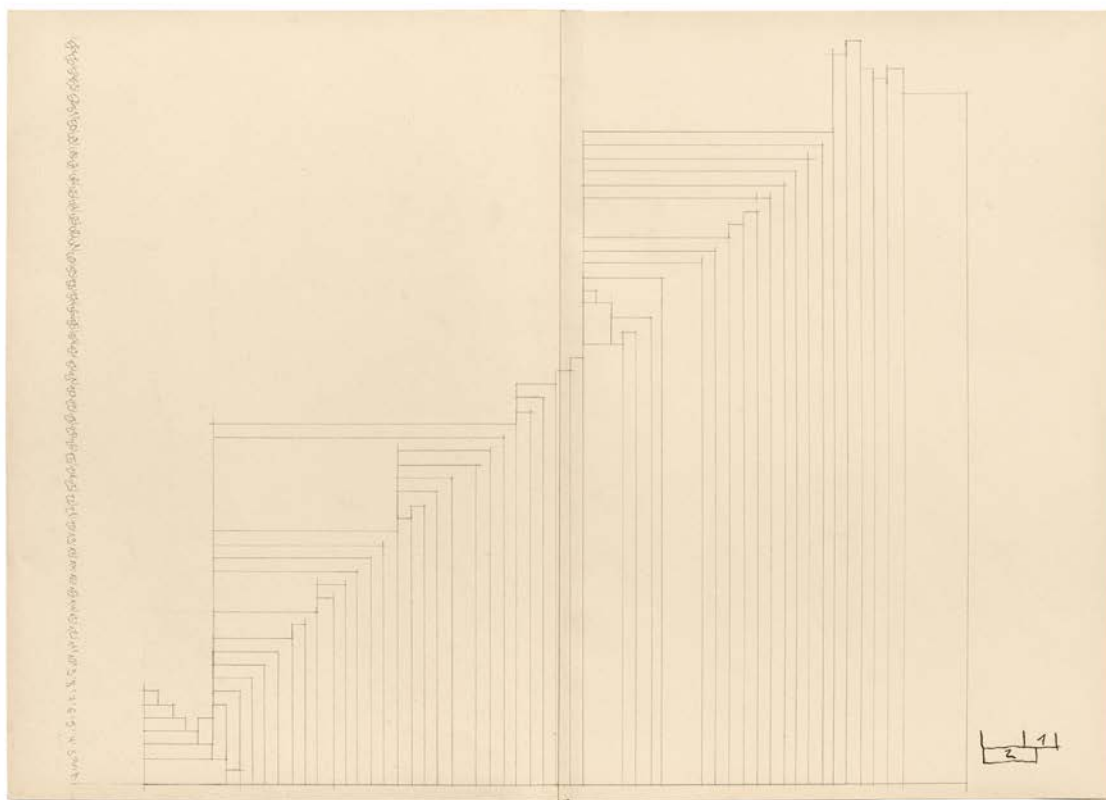
*C12*, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 × 59.5 cm

*C12 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 31.2 × 64.4 cm, 13 pages







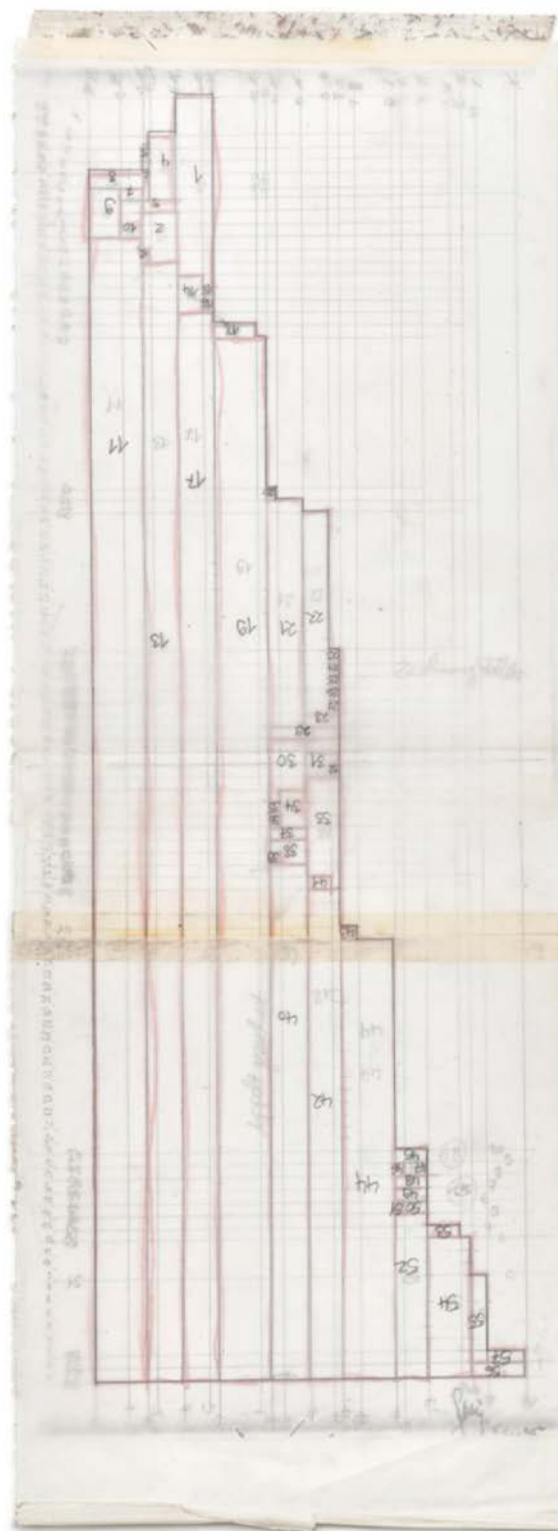


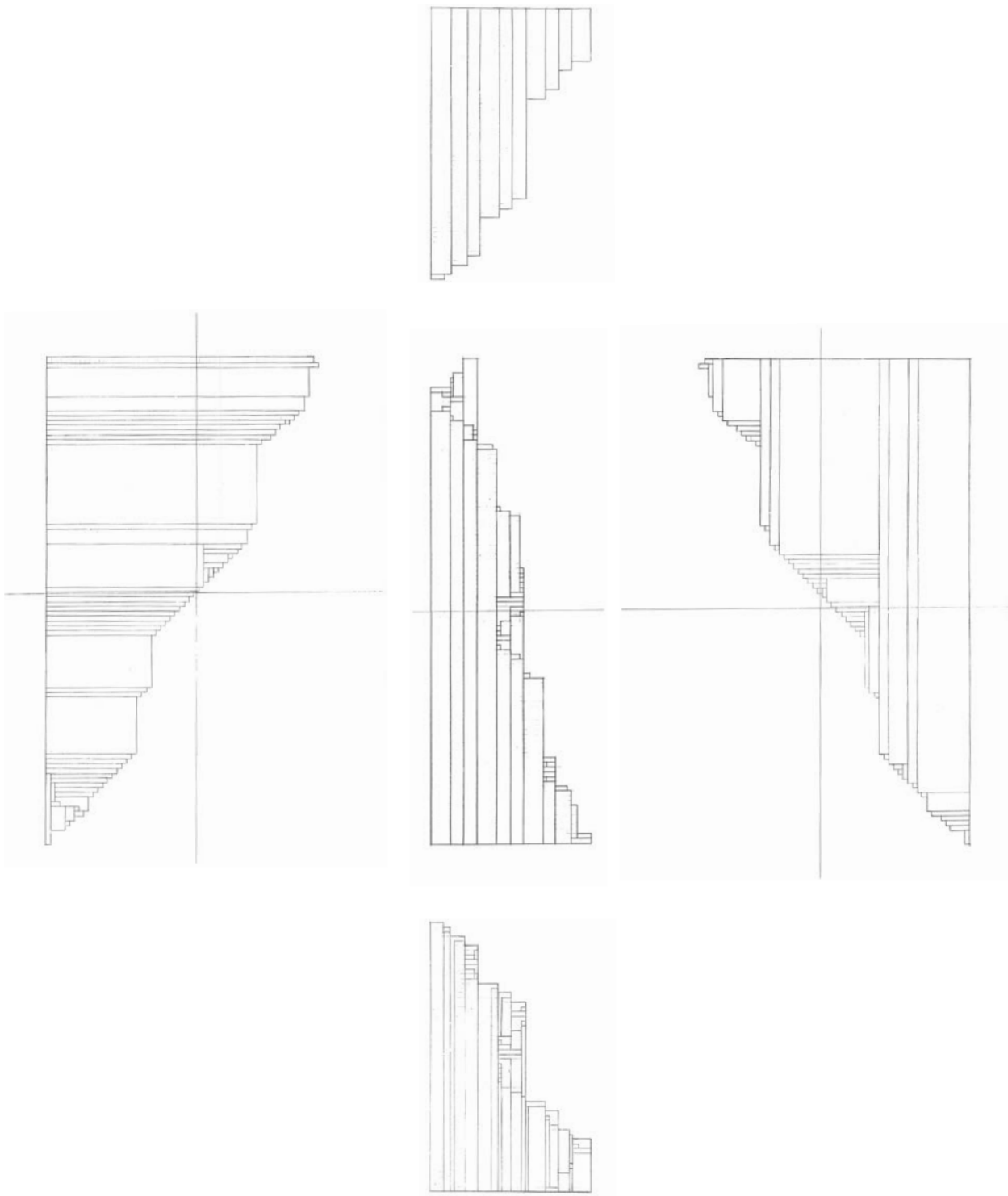


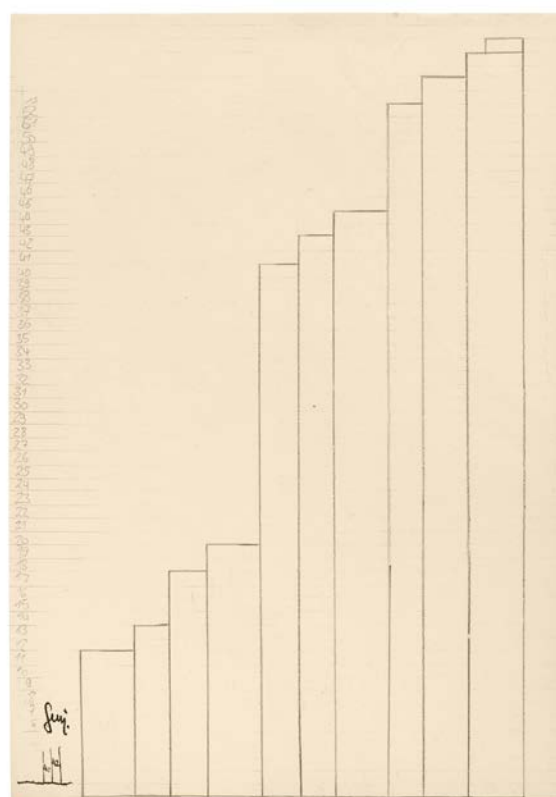
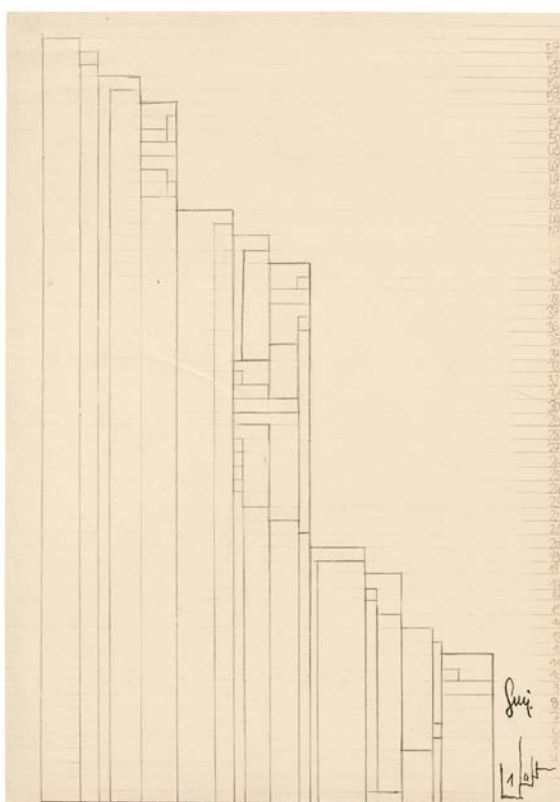












*D1*, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 20,9 cm  
*D2*, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm  
*D1*, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 × 20.9 cm  
*D2*, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm



*D1 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 65,6 × 24,8 cm, 54 Seiten

*D2 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 66 × 24,9 cm, 54 Seiten

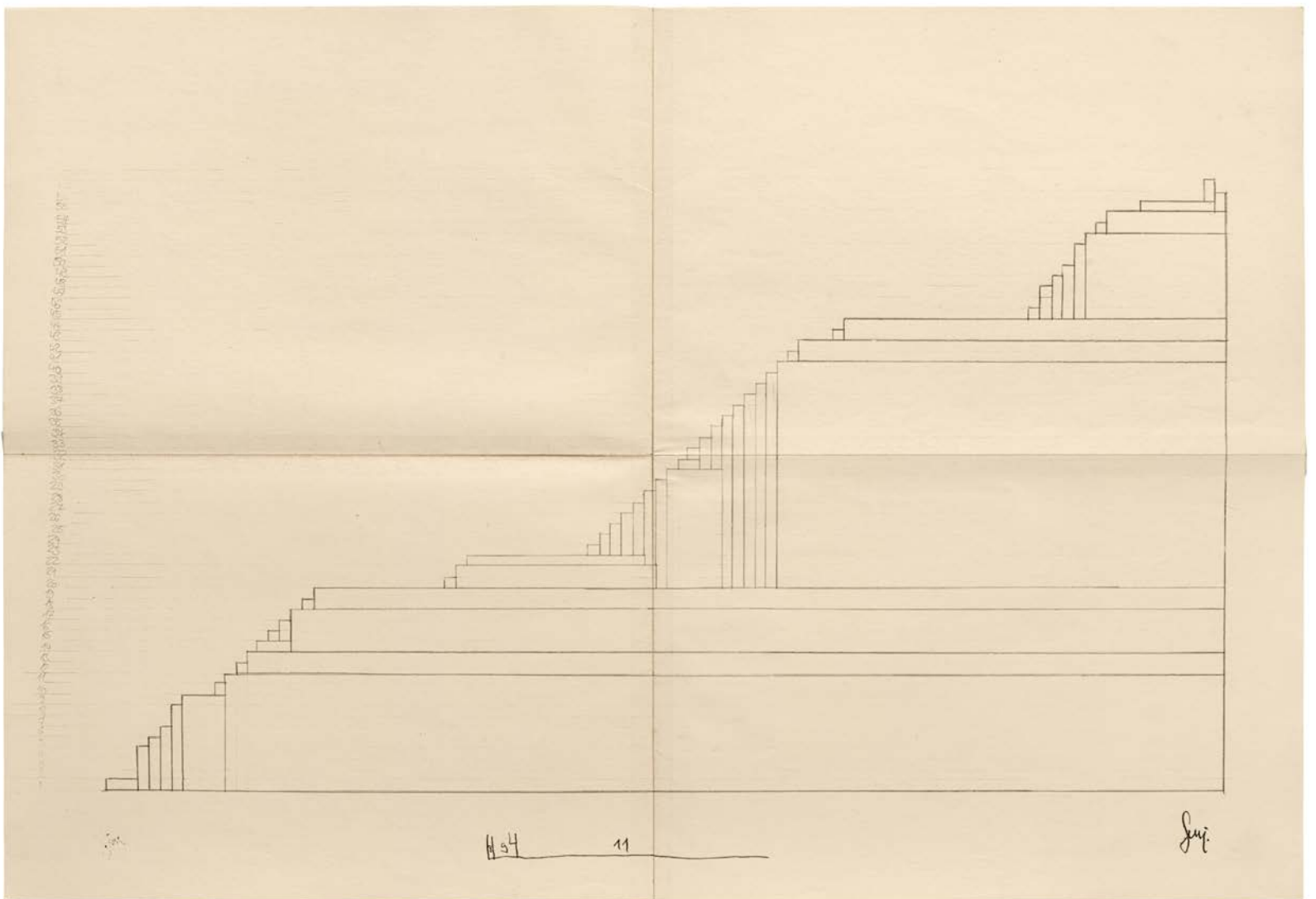
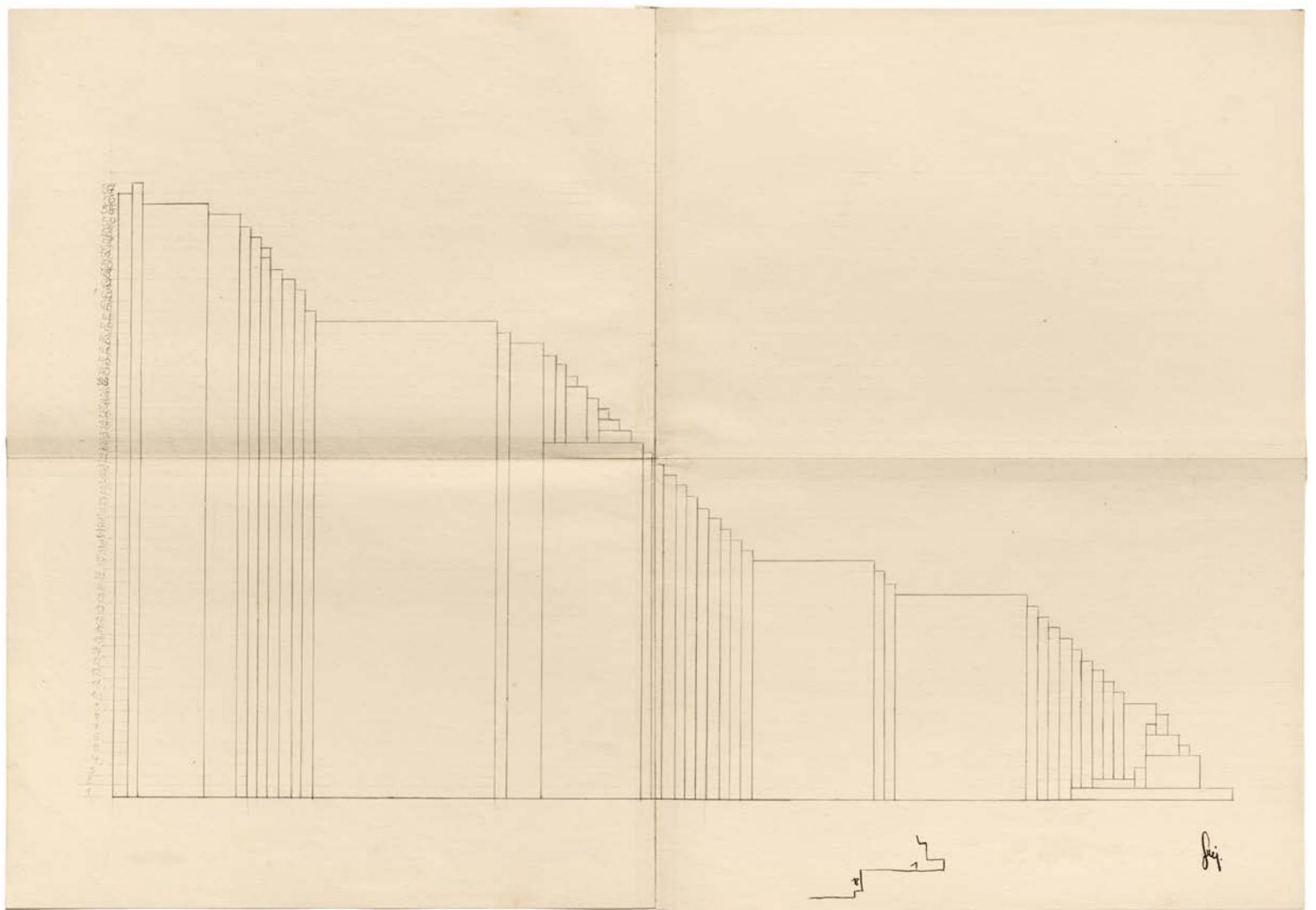
*D1 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 65.6 × 24.8 cm, 54 pages

*D2 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 66 × 24.9 cm, 54 pages



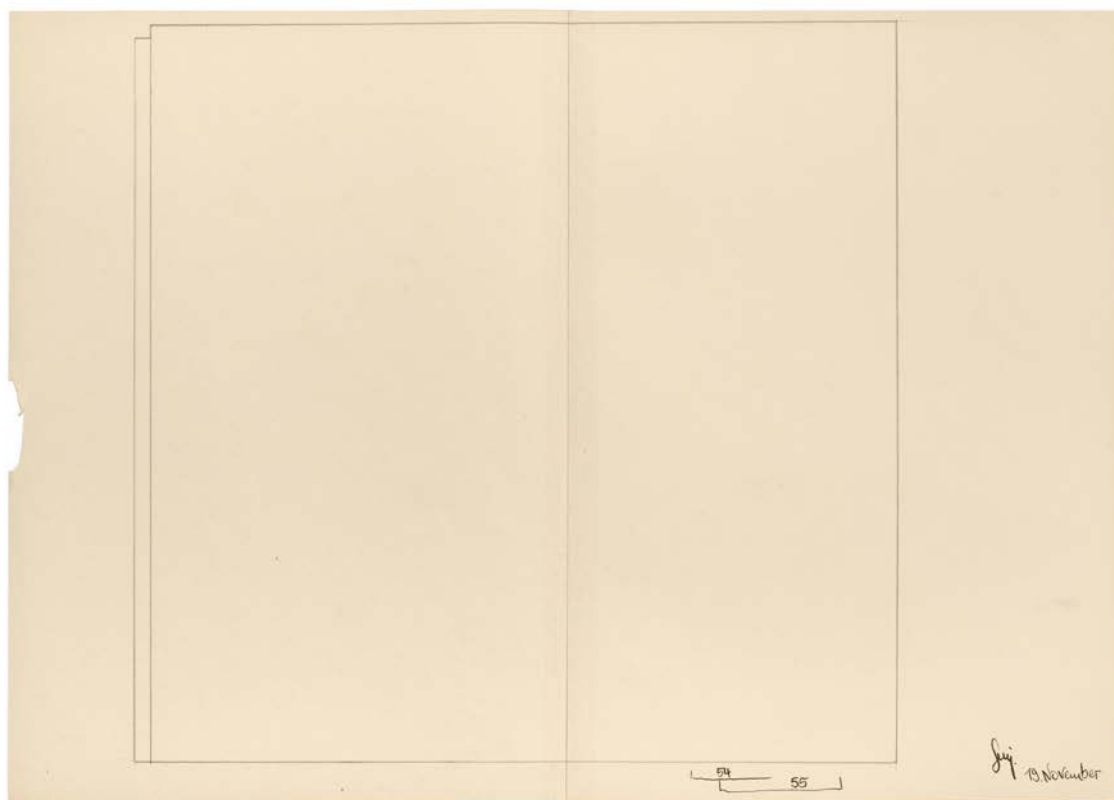


*D3 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 51,5 × 68,5 cm, 20 Seiten  
*D4 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 51,7 × 68,5 cm, 54 Seiten  
*D3 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 51.5 × 68.5 cm, 20 pages  
*D4 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 51.7 × 68.5 cm, 54 pages



D3, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42 × 59,5 cm  
D4, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42,1 × 59,5 cm  
D3, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42 × 59.5 cm  
D4, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42.1 × 59.5 cm



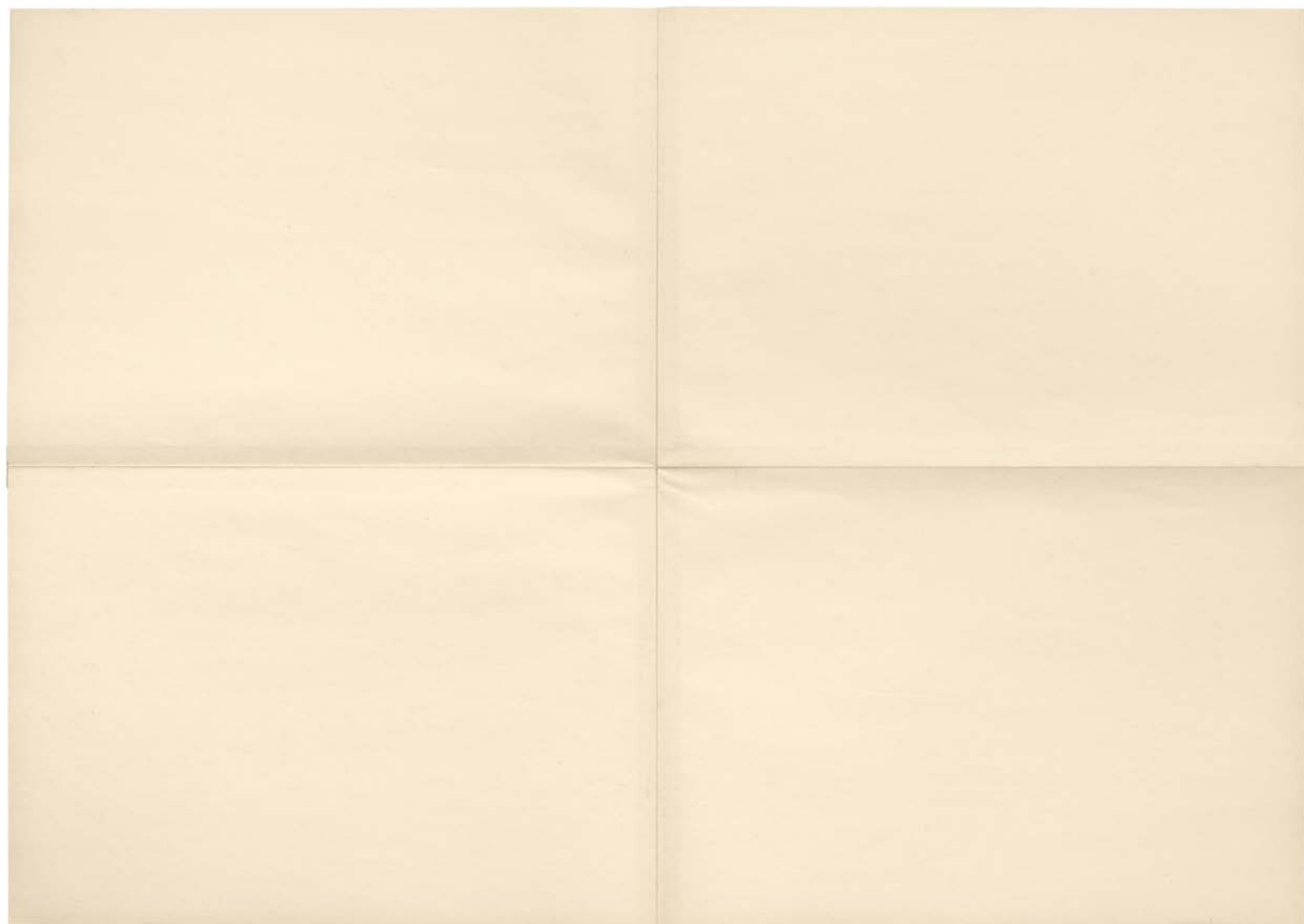


*D31*, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,7 × 42 cm

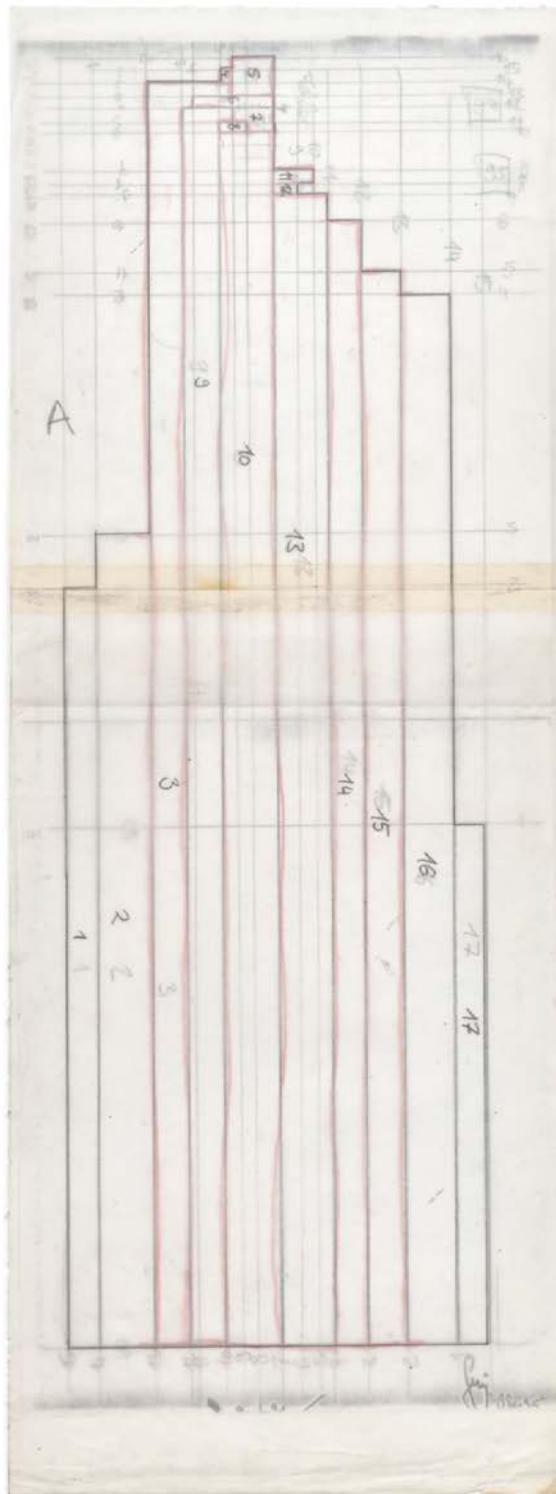
*D32*, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,7 × 42 cm

*D31*, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 29.7 × 42 cm

*D32*, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 29.7 × 42 cm

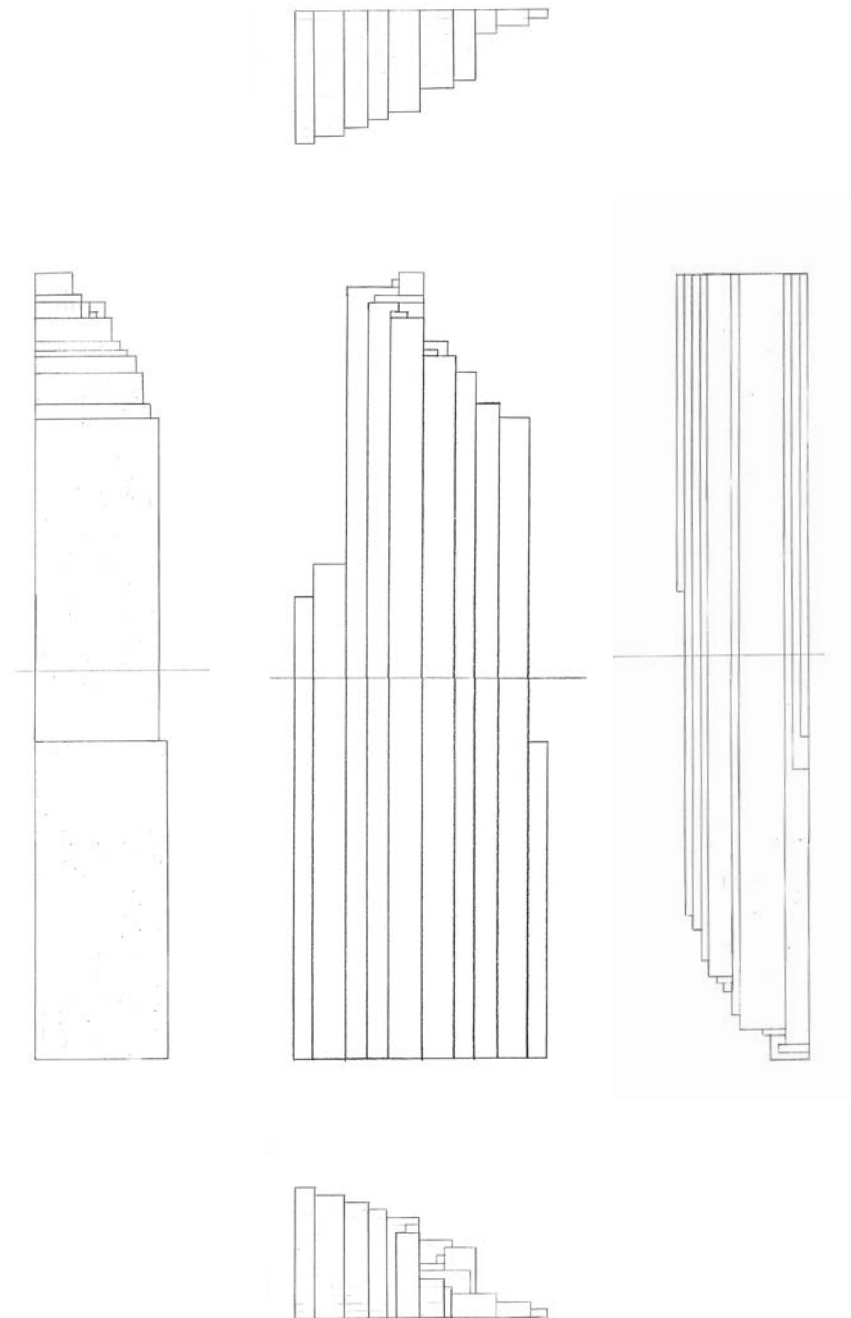


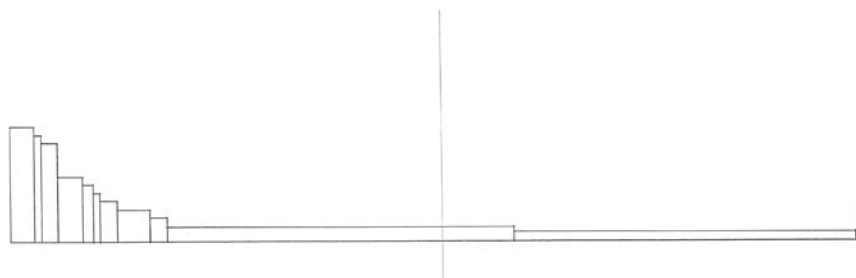
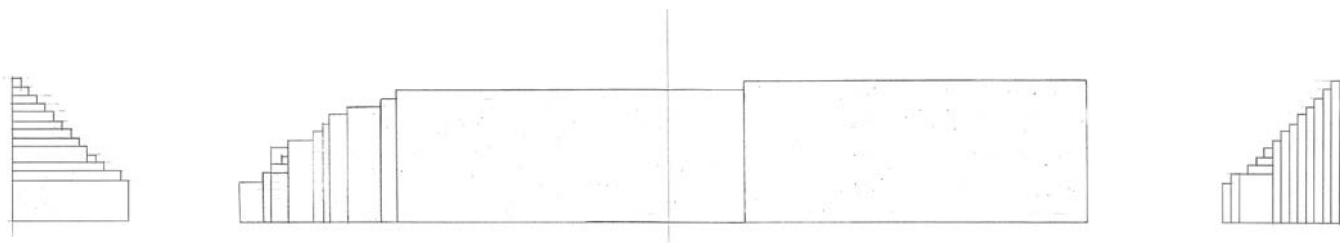
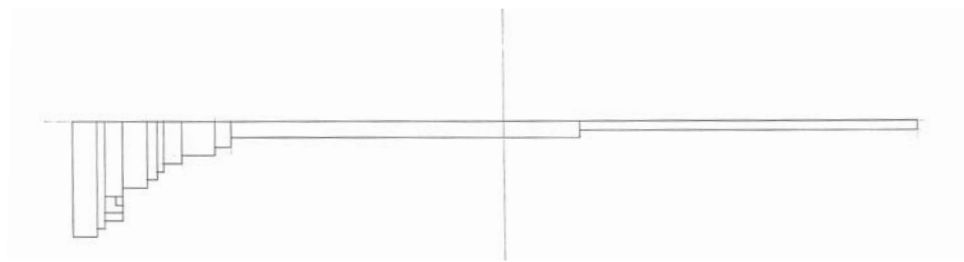


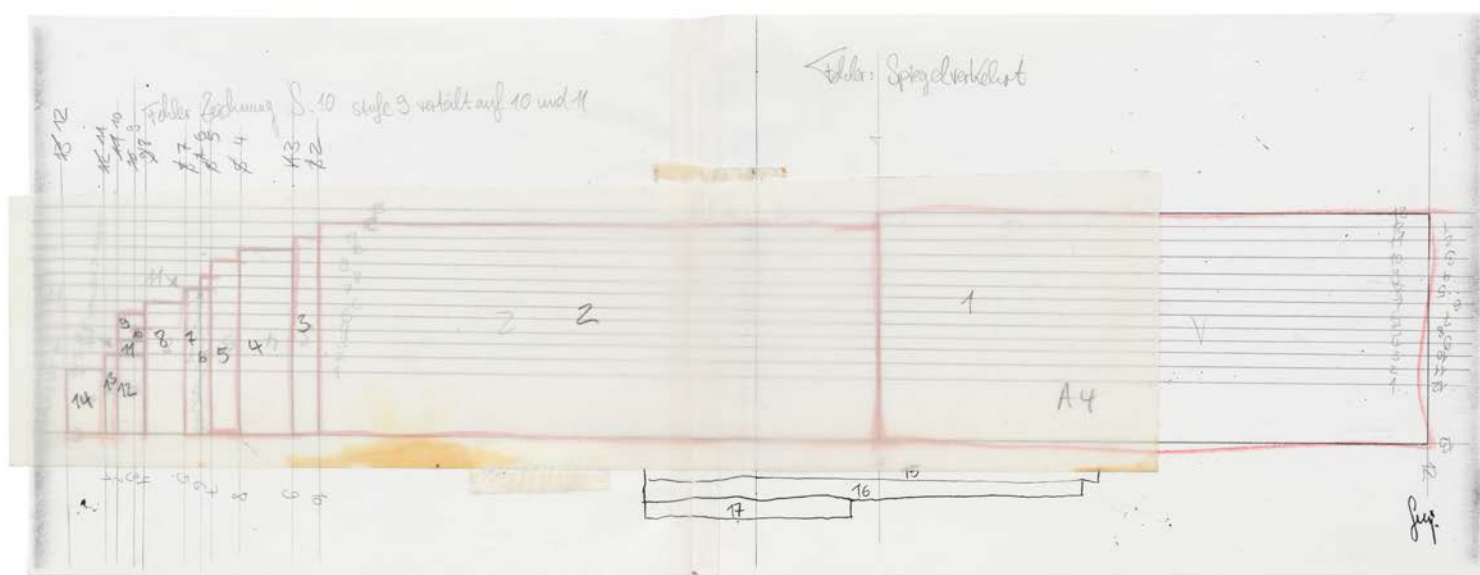


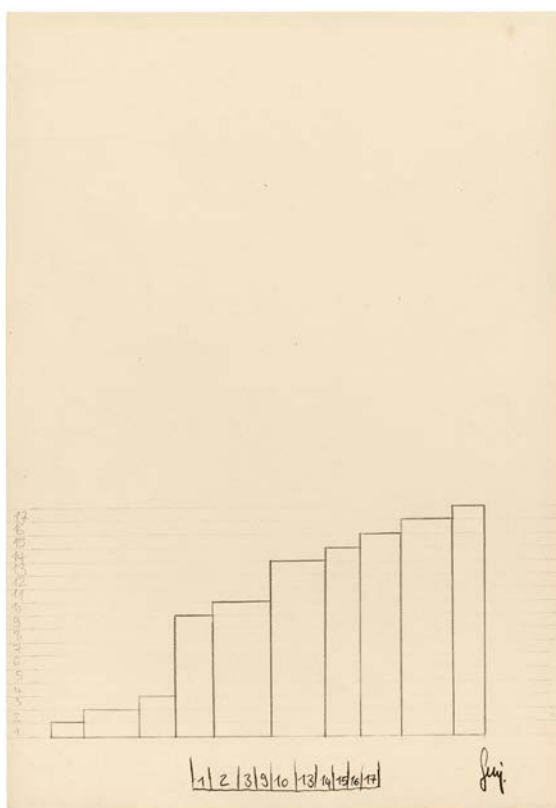
*A (Hilfszeichnung)*, 1995, Bleistift, Buntstift, Klebeband und Transparentpapier auf Fotokopie, 58,8×21,5 cm  
*A (auxiliary drawing)*, 1995, pencil, coloured pencil, adhesive tape and transparent paper on photocopy, 58.8×21.5 cm

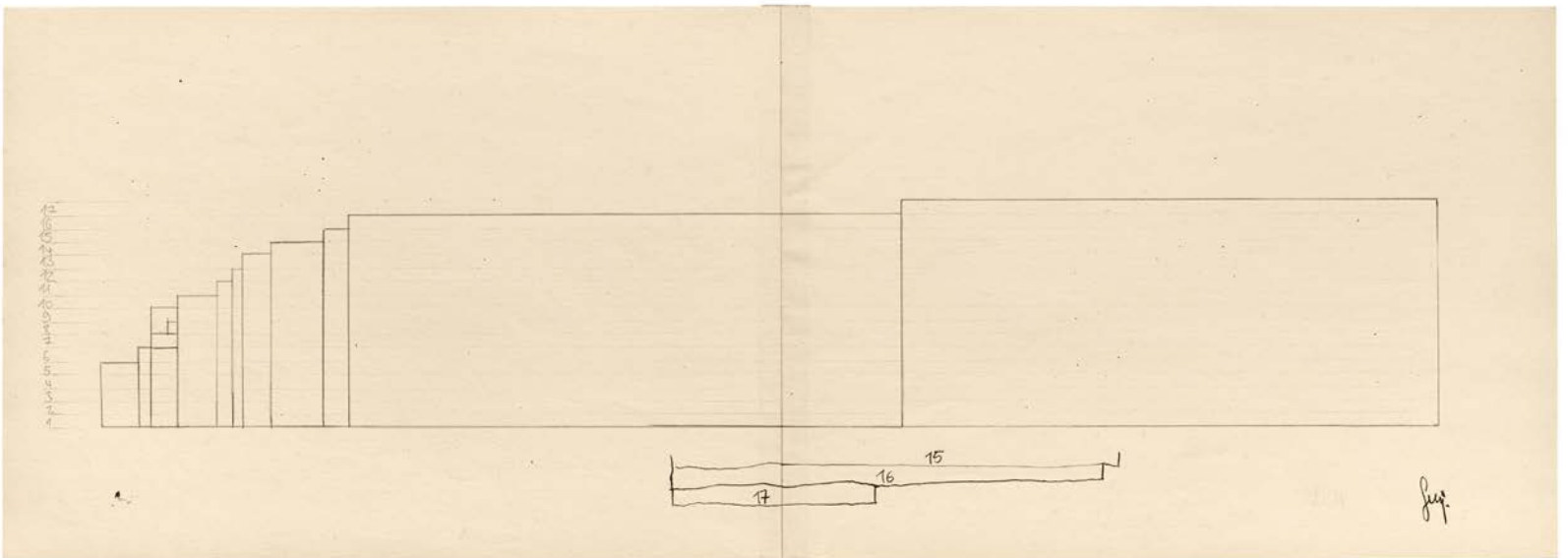
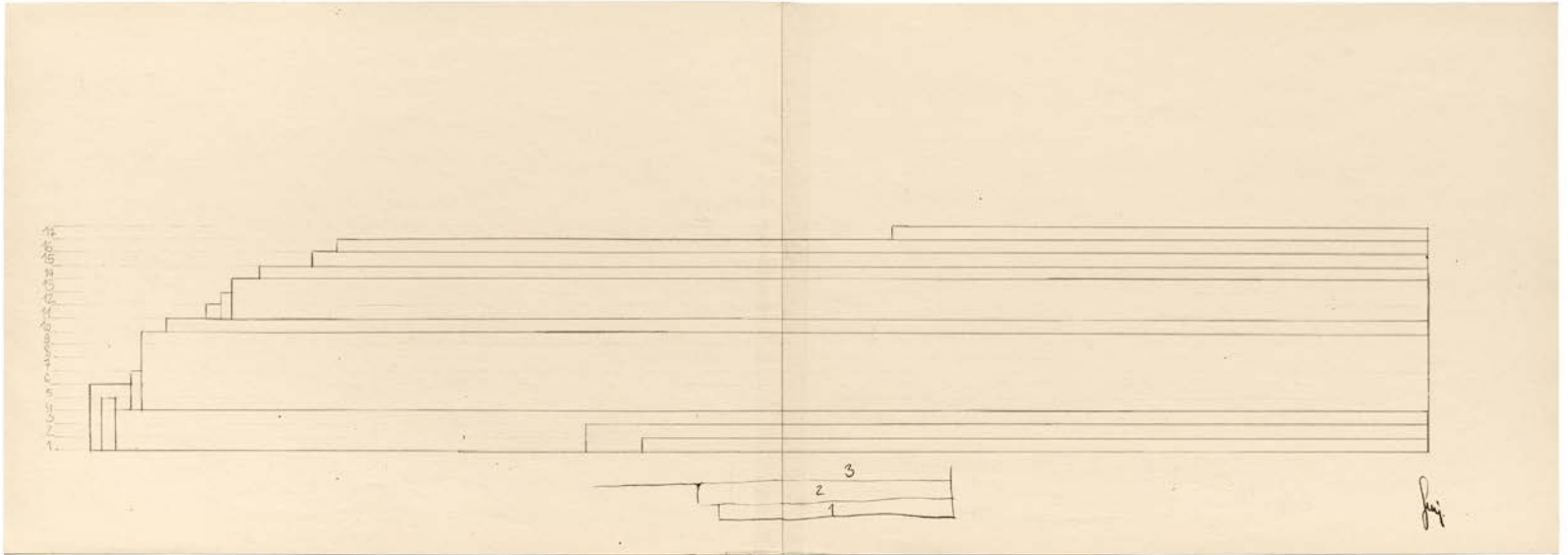






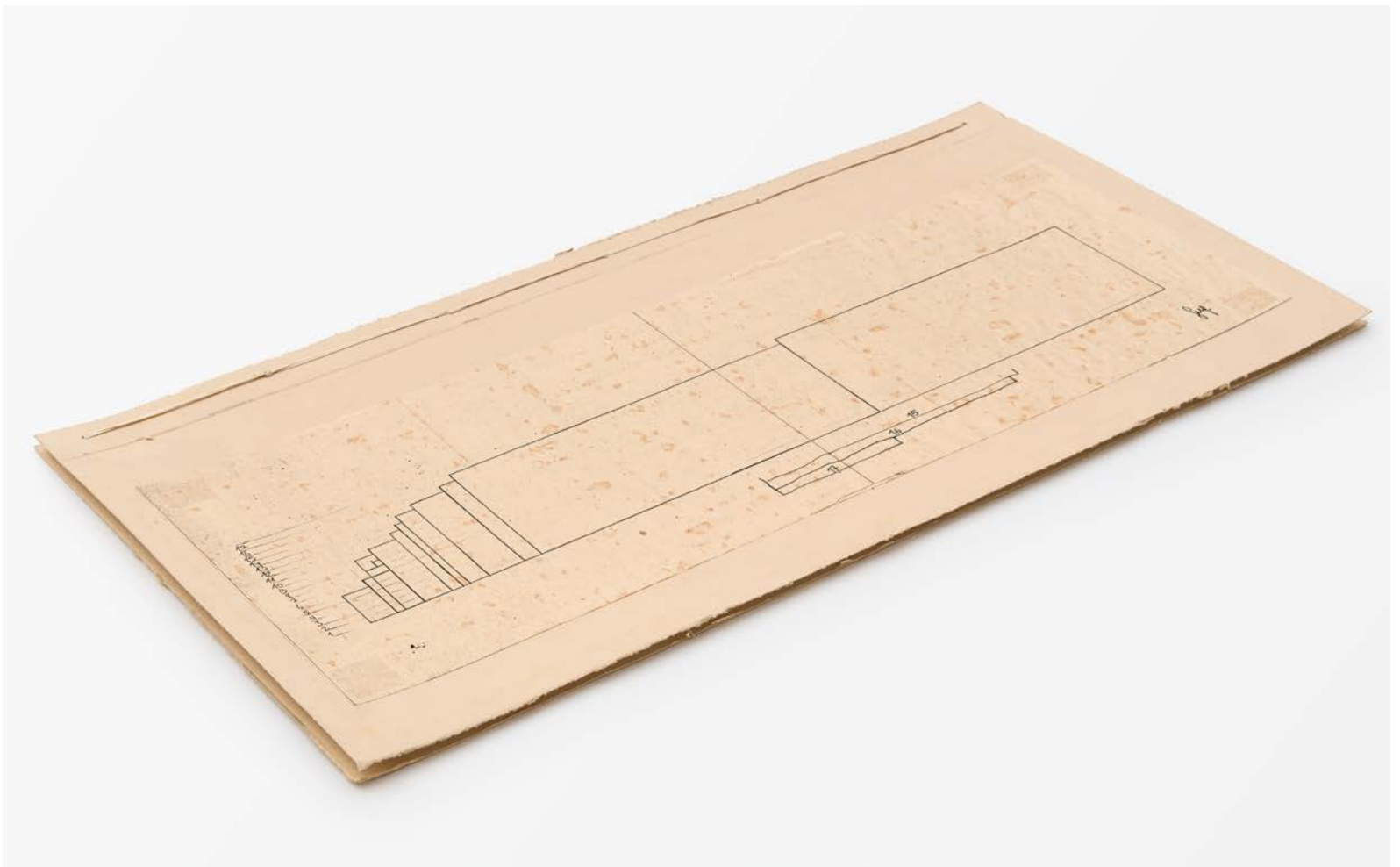






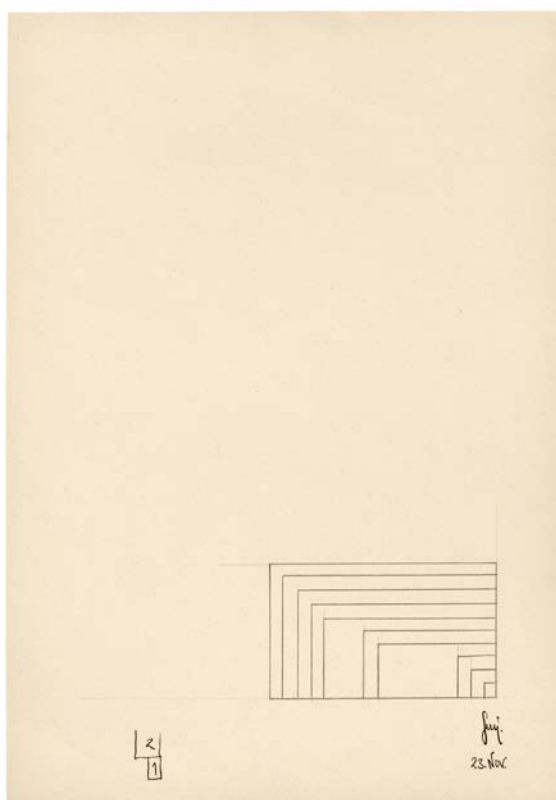


*A1 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,5 × 26,3 cm, 16 Seiten  
*A2 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 × 26,4 cm, 16 Seiten  
*A1 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.5 × 26.3 cm, 16 pages  
*A2 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.4 × 26.4 cm, 16 pages



*A3 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,5×65 cm, 15 Seiten  
*A4 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,6×64,5 cm, 15 Seiten  
*A3 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 31.5×65 cm, 15 pages  
*A4 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 31.6×64.5 cm, 15 pages





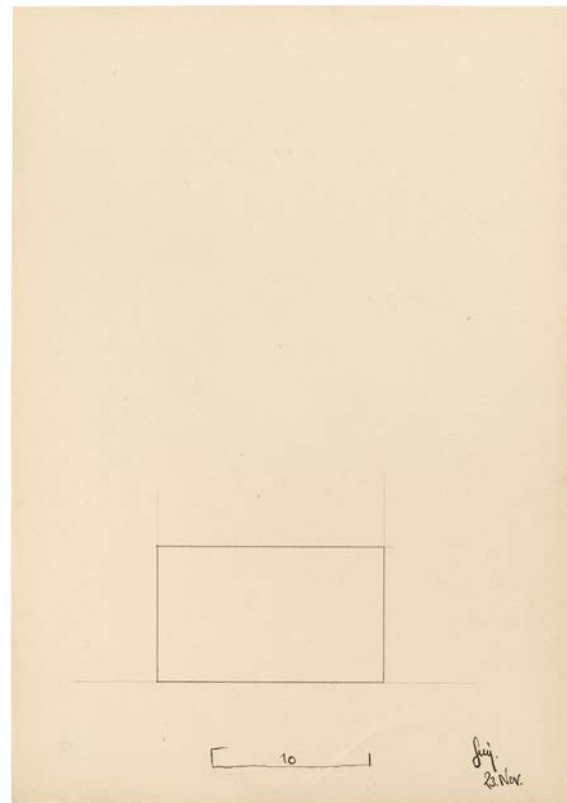
*A11*, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm

*A11 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 × 26,3 cm, 10 Seiten

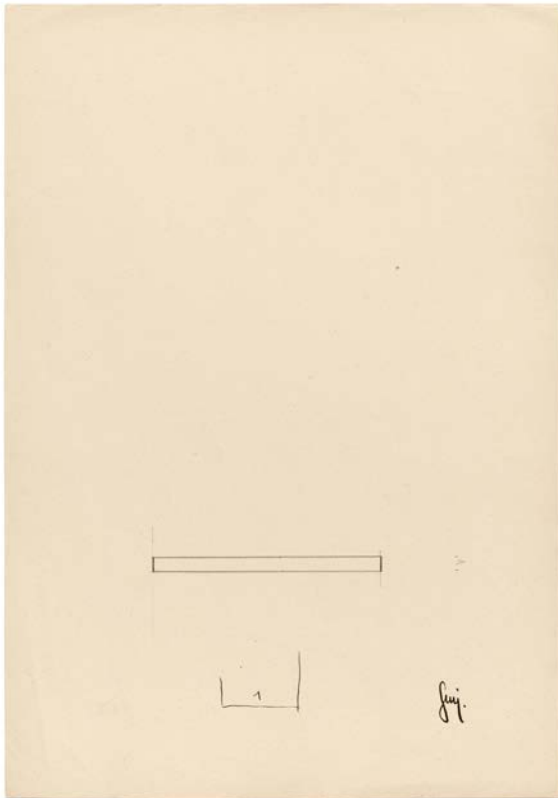
*A11*, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm

*A11 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.4 × 26.3 cm, 10 pages





A12, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm  
 A13, 1995, Bleistift und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm  
 A14, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm  
 A12, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm  
 A13, 1995, pencil and stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm  
 A14, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm



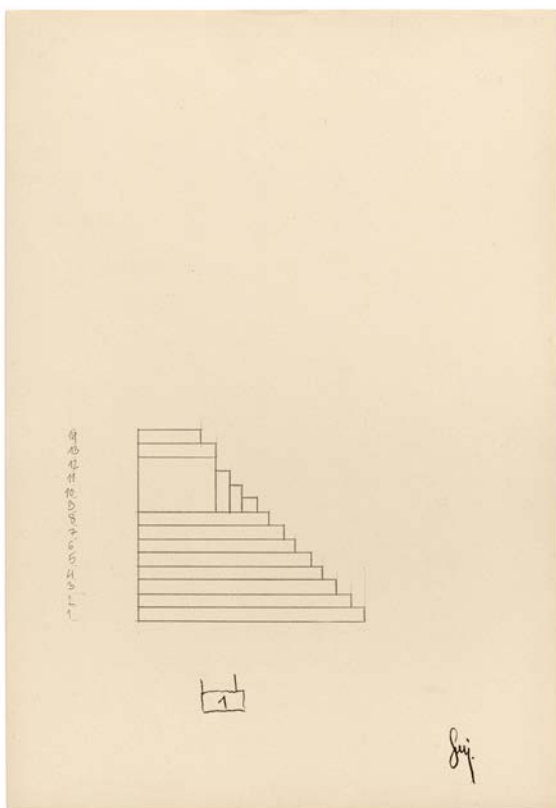
- A121*, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm  
*A122*, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 21 × 29,7 cm  
*A123*, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm  
*A124*, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm  
*A121*, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm  
*A122*, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 21 × 29.7 cm  
*A123*, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm  
*A124*, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm



*A12 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,3 × 26,4 cm, 10 Seiten  
*A14 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,5 × 26,3 cm, 10 Seiten  
*A12 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.3 × 26.4 cm, 10 pages  
*A14 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.5 × 26.3 cm, 10 pages



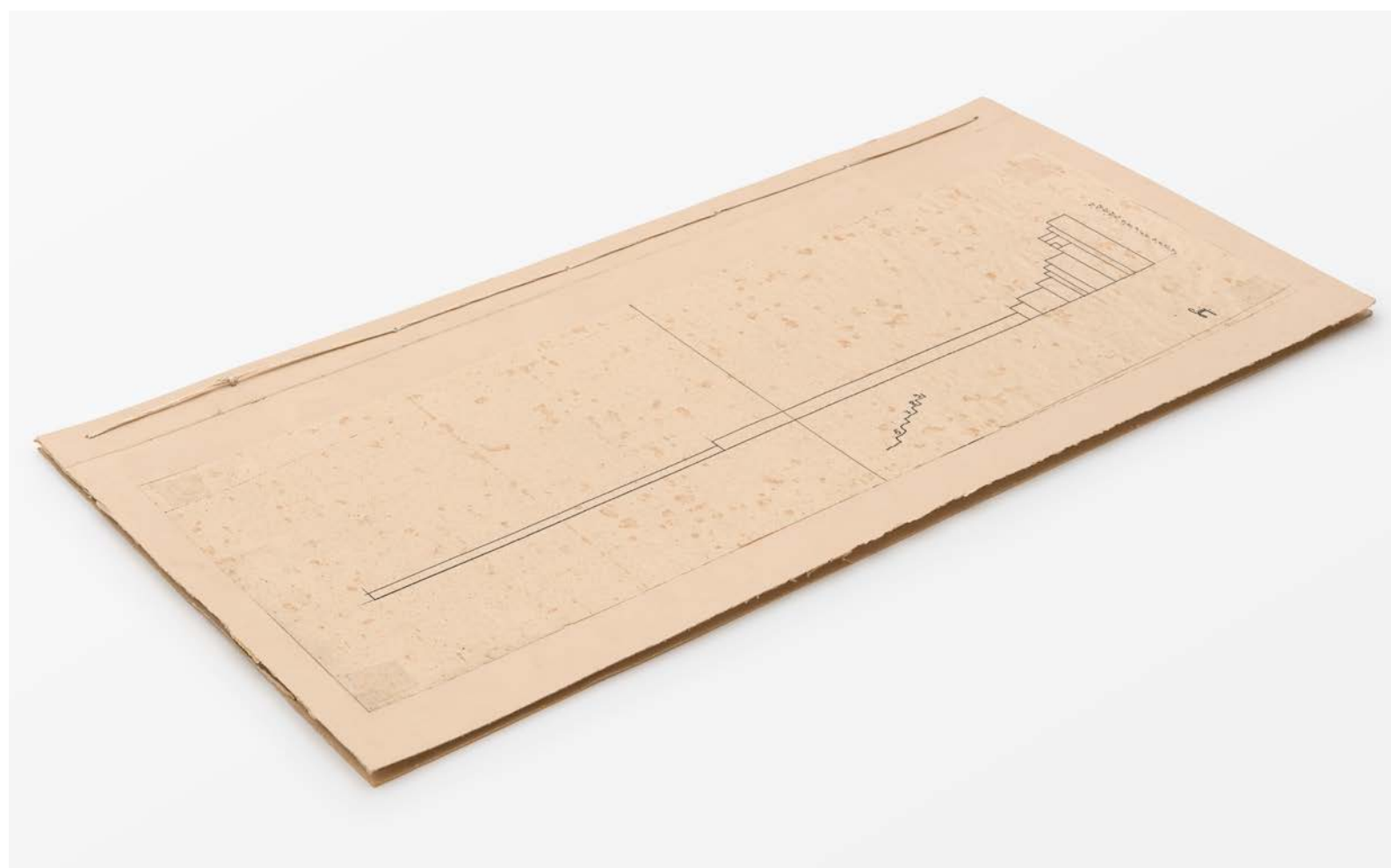
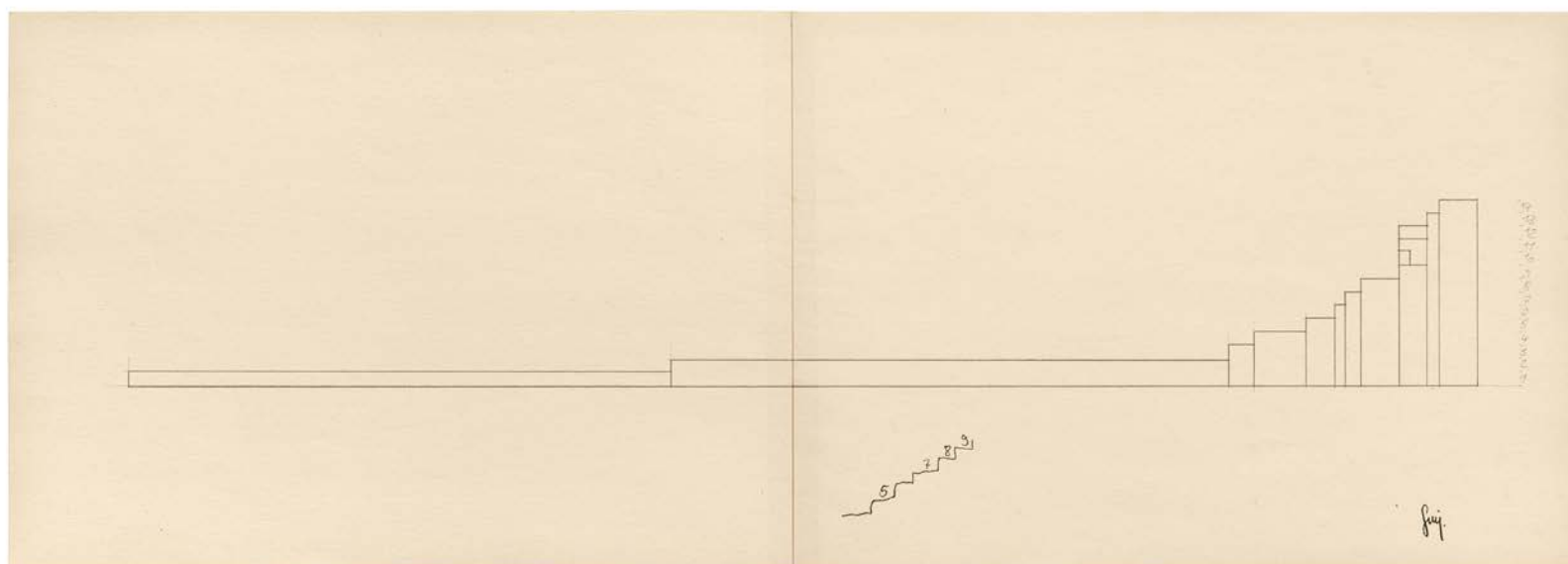
*A121 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 × 26,7 cm, 1 Seite  
*A122 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 26,7 × 39,4 cm, 1 Seite  
*A121 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.4 × 26.7 cm, 1 page  
*A122 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 26.7 × 39.4 cm, 1 page







*A41 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 × 26,4 cm, 12 Seiten  
*A42 (Wachsbuch)*, 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 × 26,4 cm, 12 Seiten  
*A41 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.4 × 26.4 cm, 12 pages  
*A42 (wax book)*, 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 39.4 × 26.4 cm, 12 pages

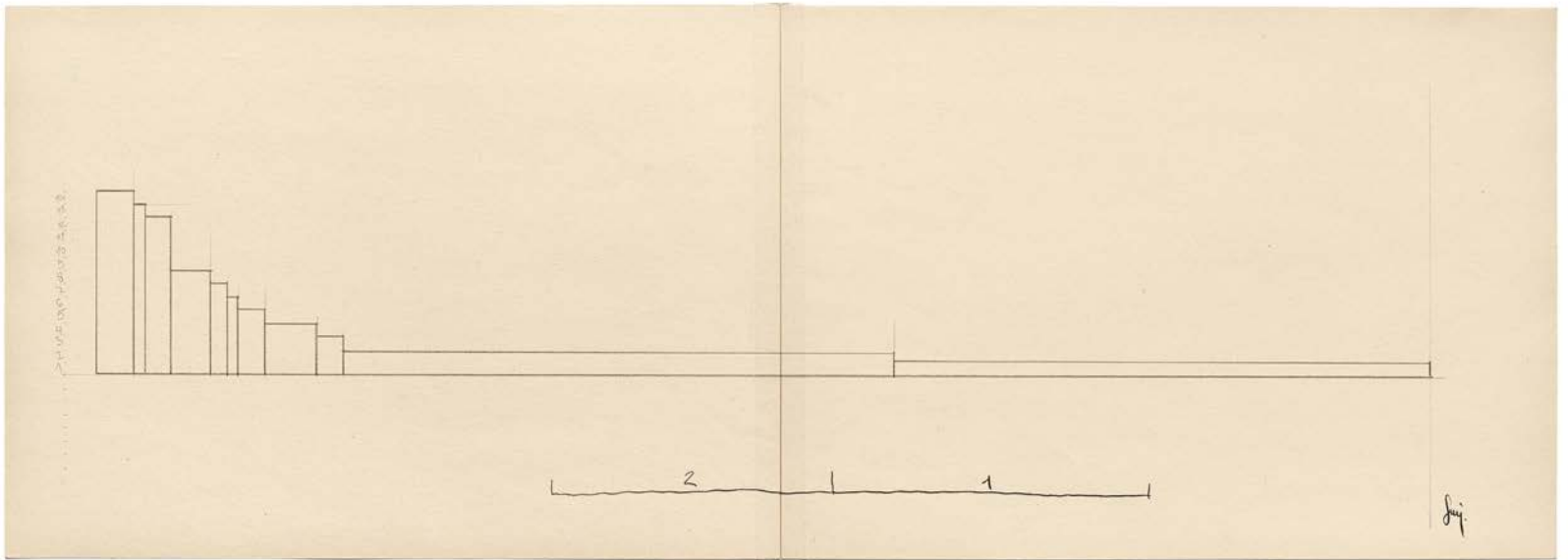


A43, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 × 59,5 cm

A43 (*Wachsbuch*), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,1 × 64,4 cm, 13 Seiten

A43, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 × 59.5 cm

A43 (*wax book*), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 31.1 × 64.4 cm, 13 pages



A44, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 × 59,5 cm

A44 (*Wachsbuch*), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,5 × 64,5 cm, 13 Seiten

A44, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 × 59.5 cm

A44 (*wax book*), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 31.5 × 64.5 cm, 13 pages



A21, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8×21 cm  
A22, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8×21 cm  
A23, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8×21 cm  
A24, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8×21 cm  
A21, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8×21 cm  
A22, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8×21 cm  
A23, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8×21 cm  
A24, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8×21 cm

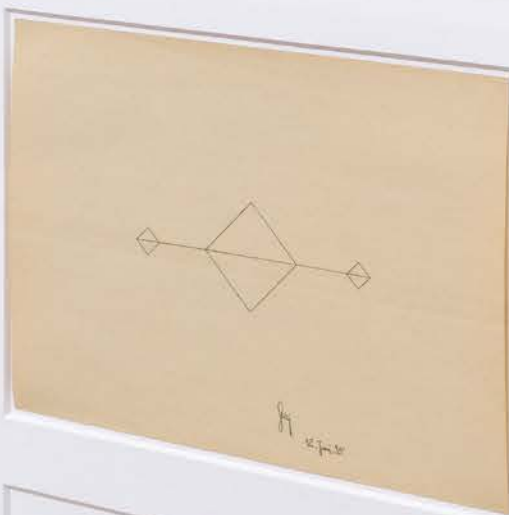
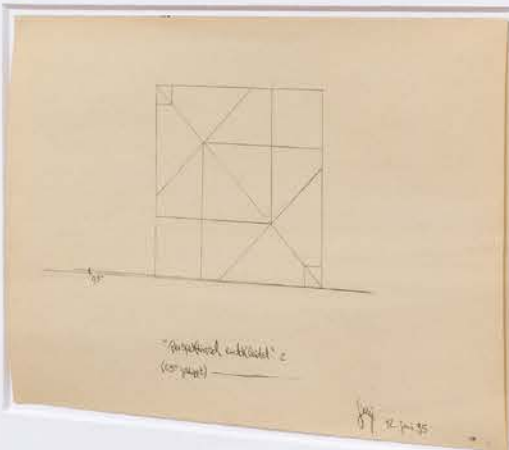
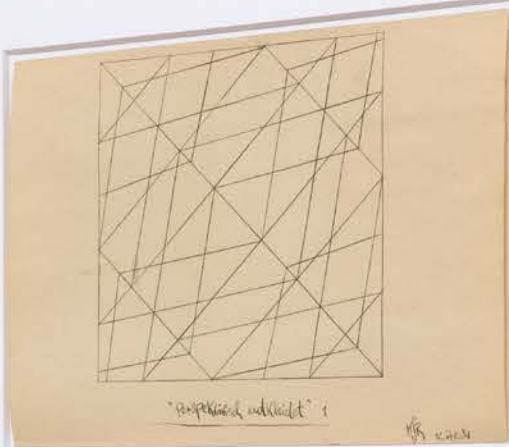
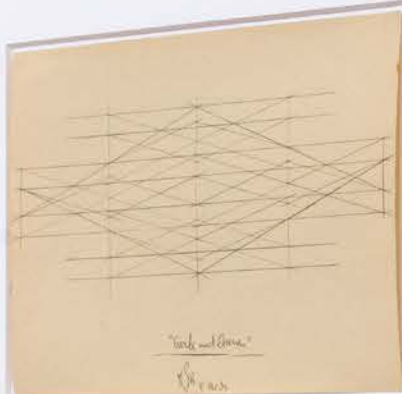


*Ohne Titel (Leermaterial)*, 1994–1995, Velinpapier und Maschinenpapier  
*Untitled (blank material)*, 1994–1995, vellum paper and roll paper

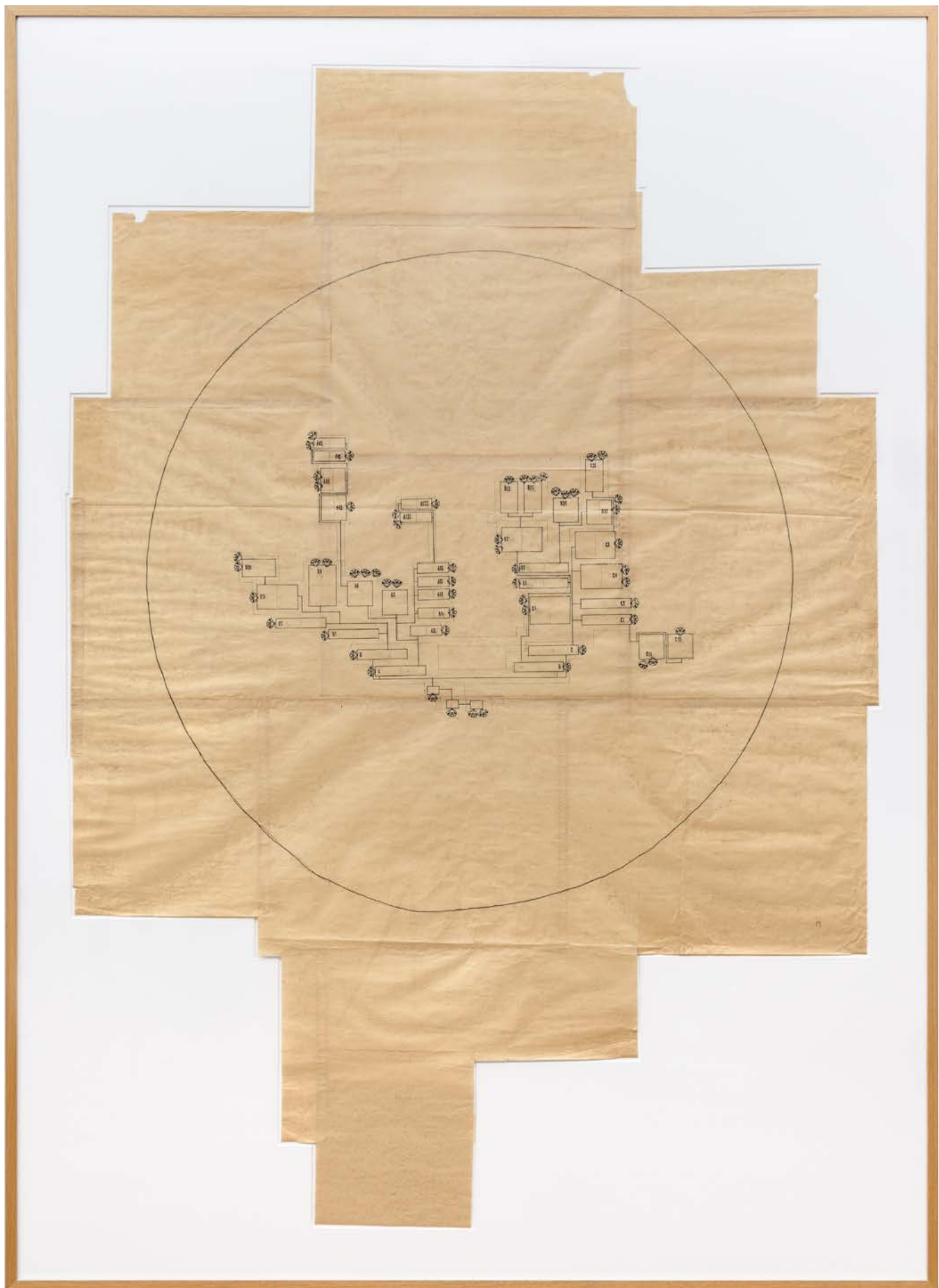


*Signet (Kopie)*, 1995, Fotokopie auf Maschinenpapier, 24 × 38 cm  
*Signet (copy)*, 1995, photocopy on roll paper, 24 × 38 cm









*Signetische Zeichnung (Überblick Rotunde Rüsselsheim)*, 1996, Anreibefiguren, Pigmentliner und Bleistift auf Papier, 250,7 × 155,8 cm  
*Signetic Drawing (Overview Rotunda Rüsselsheim)*, 1996, dry transfer figures, fineliner and pencil on paper, 250.7 × 155.8 cm







































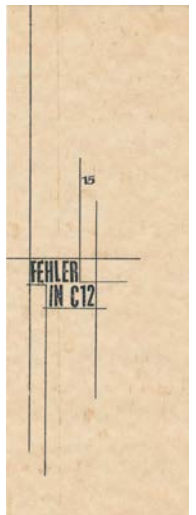
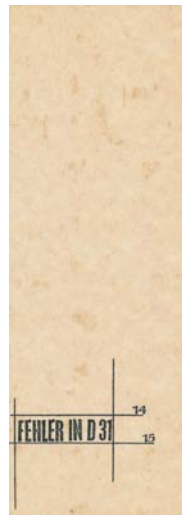
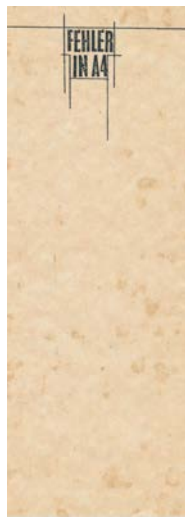
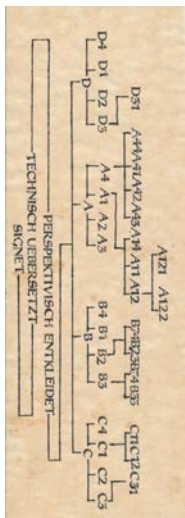


*Modell Zeichenschrank für Signetische Zeichnung (Maßstab 1:11), 1998, Bleistift und Stempelfarbe auf Karton*  
*Zeichenschrank für Signetische Zeichnung, 1998, Holz, Acryllack, Zeichenschrank 89,5 × 89,5 × 117,5 cm; Haube 93,5 × 93,5 × 121,5 cm*  
*Model of drawing cabinet for Signetic Drawing (scale 1:11), 1998, pencil and stamping ink on cardboard*  
*Drawing cabinet for Signetic Drawing, 1998, wood, acrylic paint, drawing cabinet 89.5 × 89.5 × 117.5 cm; cover 93.5 × 93.5 × 121.5 cm*











	beugung des liches beugungsgitter beugungskreise beV bevation bevölkerungsdosis bevölkerungsgruppe, besondere beweglichkeit bewegte Maßstäbe <b>bewegung</b> bewegungsenergie bewegungsfreiheit bewegungsgesetze bewegungsgleichungen bewegungsgröße bewegungsgruppen bewegungssternhaaufen bewegungsumkehr bewegungsunschärfe bewegungswiderstand	farbig1121113 angelegt 112112 technik1121121, ursprünglich kunsttätigkeit1121122 112113 die zum handdruck verwendeten Materialien druckletter1121131 stempelkissen1121132 tusche1121133 papier1121134 112121 spiegelbarkeit1121211 112122 die mittelachsen bilden eine kreuzform1121221 112211 eine bestimmte form1122111 112221 die zusammensetzung bestimmter formen1122211 ist eine bestimmte form1122212 112222 eine bestimmte form1122221 112311 eine bestimmte form1123111 113111 ein M1131111 mit den rahmenmaßen A=E B=B C=C D=D E=B F=J G=O H= 2,5cm in x+ richtung I= 2,5cm in einem winkel von 340° zur vorherigen teilstrecke in x_y_ richtung J= 2,5cm in einem Winkel von 40° zur vorherigen teilstrecke in x+ y+ richtung K= 2,5cm in x_ richtung L=O 113112 magnetisierung ist eine anziehungskraft1131121
<b>schaffung eines zeichens1</b>		
1 ein zeichen das signet11		
11das signet111 ist die zusammensetzung112 einer bestimmten form113		
111 das signet1111 ist der ursprung der signetischen zeichnungen1112 112 die zusammensetzung1121 einer bestimmten form1122 ergibt eine bestimmte form1123 113 die bestimmte form ist ein M1131		
1111 das signet11111 ist entstanden am 03.dezember.199411112 in düsseldorf11113 1112 die signetischen zeichnungen11121 sind signetische zeichnungen11122 1121 die zusammensetzung11211 ist spiegelbar11212 1122 eine bestimmte form11221 ist die zusammensetzung bestimmter formen11222 1123 eine bestimmte form11231 1131 ein liegendes M11311 und dessen spiegelform		
11111 signet111111, das [_e]s, _e) od. [si'nje] 11112 montag111121 11113 benrather schloBallee 92111131 11121 die signetischen zeichnungen11121 sind signetische zeichnungen111212 11122 signetische zeichnungen111221 sind signetische zeichnungen111222 11211 die zusammensetzung112111 bedient sich der technik112112 des handdruckes 112113 11212 spiegelbar112121 an senkrechter und waagerechter mittelachse112122 11221 eine bestimmte form112211 11222 die zusammensetzung bestimmter formen112221 ist eine bestimmte form 112222 11231 eine bestimmte form112311 11311 M113111 symbol für magnetisierung113112		
111111 das signet1111111 hat die rahmenmaße A= 14cm in x+ richtung B= 1cm in y_ richtung C= 3cm in einem winkel von105° zur vorherigen teilstrecke in x_y_ richtung D= 3cm in einem winkel von 330° zur vorherigen teilstrecke in x+y_ richtung E= 7cm in x+ richtung F=B G=C H=D I=B J= 7cm in x_ richtung K= 3cm in einem winkel von 195° zur vorherigen teilstrecke in x_y_ richtung L=D M=B N= 14cm in x_ richtung O= 1cm in y+ richtung P= 3cm in einem winkel von 105° zur vorherigen teilstrecke in x+y+ richtung Q= 3cm in einem winkel von 330° zur vorherigen teilstrecke in x_y+ richtung R=J S=O T=P U=Q V=O W=E X=P Y=Q Z=O 111121 ca. 20.47 Uhr1111211 111131 erstes stockwerk1111311 111211 die signetischen zeichnungen111211 sind signetische zeichnungen1112112 111212 signetische zeichnungen1112121 sind signetische zeichnungen1112122 111221 signetische zeichnungen111221 sind signetische zeichnungen1112212 111222 signetische zeichnungen1112221 sind signetische zeichnungen 1112222 112111 bei der zusammensetzung1121111 entstandenen freiflächen1121112 sind		
		1011111 traduction10111111 1011211 ca. 21.50uhr10112111 1011211 das zimmer in der verlängerung des treppenaufganges10112111 1012111 eine konzentration10121111 ist gesteigerte aufmerksamkeit10121112 1012112 eine fläche10121121 von g*h/2*21012112 1012113 1140mm²10121131 1012121 ein ausschnitt10121211 ist ein fragment10121212 1012122 gerahmte sichtbarmachung10121221 ist die begrenzung einer form
		10112 die übersetzung101 des zeichens ist ein abbild des zeichens102  101 die übersetzung1011 ist eine konzentration1012 102 ein abbild1021 ist linear1022  1011 die übersetzung10111 ist entstanden am 12.dezember.199410112 in düsseldorf 10113 1012 eine konzentration10121 in form eines parallelogramms10122 1021 ein abbild10211 der wirklichkeit ist eine erkenntnis10212 1022 eine lineare zeichnung10221  10111 die übersetzung101111 hat die umrißmaße A=A B=2,5cm in y_ richtung C=E D=4,5cm in y_ richtung E=J F=B G=N H=2,5cm in y+ richtung I=J J=4,5cm in y+ richtung K=C L=H 10112 mittwoch101121 10112 benrather schloßallee 92101121 10121 eine konzentration101211 ist ein ausschnitt101212 10122 ein parallelogramm101221 mit den umrißmaßen A=13cm in einem winkel von 158° zur x achse in x+y_ richtung B=13cm in einem winkel von 44° zur vorherigen teilstrecke in y_x_ richtung C=13cm in einem winkel von 136° zur vorherigen teilstrecke in y+x_ richtung D=13cm in einem winkel von 44° zur vorherigen teilstrecke in x+y+ richtung 10211 ein abbildungsfehler102111 10212 eine erkenntnis102121 ist ein begründetes wissen102122 10221 die lineare zeichnung102211 bildet ein raster102212  101111 translation1011111 101121 in den abendstunden1011211 101121 erstes stockwerk1011211 101211 eine konzentration1012111 mit einer fläche1012112 von 114cm²1012113 101212 ein ausschnitt1012121 ist gerahmte sichtbarmachung1012122 der unendlichkeit1012123 101221 ein parallelogramm ist eine Raute1012211 102111 eine abbildungsfehlergrenze1021111 102121 eine erkenntnis1021211 102122 ein nichtbegründetes wissen1021221 102211 eine lineare zeichnung1022111 in schwarz1022112 102212 ein raster1022121 aus senkrechten1022122, waagerechten1022123, diagonalen1022124 und den linien des parallelogramms1022125

10121222  
1012123 unendlichkeit10121231  
1012212 eine raute ist ein quadrat10122121  
1021111 eine abbildungsfehlergrenzsituation10211111  
1021211 eine erkenntnis10212111  
1021221 wissen10212211 ist eine stadt10212212  
1022111 eine lineare zeichnung10221111 auf weiß10221112  
1022112 in schwarzer tusche10221121  
1022121 ein raster10221211 bestehend aus einhundertzweiundsiebzig feldern  
10221212  
1022122 fünf senkrechten10221221  
1022123 acht waagerechten10221231  
1022124 vierundzwanzig diagonalen10221241  
1022125 die linien des parallelogramms10221251 bilden acht winkel10221252

**reduzierung der übersetzung des zeichens100**

100 die reduzierung1001 ist ein ausschnitt1002 der übersetzung des zeichens1003

1001 die reduzierung10011 ist die folge10012 der konzentration  
1002 ein ausschnitt10021 ist gerahmte sichtbarmachung10022 der unendlichkeit  
10023  
1003                    10031                    10032

10011 die reduzierung100111 ist eine verformung100112 der konzentration100113  
10012 die folge der konzentration100121 ist der wegfall der flächen außerhalb der  
konzentration100122  
10021 ein ausschnitt100211 in der form der konzentration100212  
10022                    100221                    100222  
10023 unendlichkeit100231  
10031                    100311                    100312  
10032                    100321    100322

100111 die reduzierung1001111 ist ein blatt papier1001112  
100112 die verformung1001121 ist die verlängerung1001122 der senkrechten  
mittelachse um 14,5cm  
100113 eine konzentration1001131 in form eines parallelogramms1001132  
100121 die folge der konzentration1001211 ist eine vereinfachung1001212  
100122 außerhalb der konzentration1001221 ist außerhalb des parallelogramms  
1001222  
100211 ein ausschnitt ist ein teil eines ganzen1002111  
100212 die form der konzentration ist 114cm² groß1002121  
100221                    1002211  
100222                    1002221                    1002222  
100231 unendlichkeit1002311  
100311    1003111    1003  
112    1003113  
100312    1003121    1003122  
100313 möglich1003131    1003132  
100321    1003211

1001111 die reduzierung10011111 ist eine quadratische fläche10011112  
1001112 tusche10011121 auf einem blatt papier10011122  
1001121 die verformung10011211 hat zwei diagonale spiegelachsen10011212  
1001122 die verlängerung ergibt 24cm1001122  
1001132    10011321  
1001211 die folge der konzentration10012111 ist ein quadrat10012112  
1001212 eine vereinfachung10012121 ist übersichtlichkeit10012122  
1001221 außerhalb der konzentration10012211 ist außerhalb des ausschnitts  
10012212  
1001222 außerhalb des parallelogramms ist außerhalb von 114cm²10012221  
1002111 ein ganzes10021111 ist teil eines ganzen10021112  
1002121 114cm² klein10021211  
1002211                    10022111                    10022112  
10022113  
1002221    10022211  
1002222                    10022221    10022222  
1002311 unendlichkeit10023111  
1003111    10031111  
1003112                    10031121  
1003113    10031131  
1003121                    10031211    10031212  
1003122                    10031221  
1003131 möglich10031311  
1003132                    10031321  
10031322  
1003211    10032111  
10032112

10011111 die reduzierung100111111 hat die umrißmaße  
A=17cm in x+ richtung  
B=17cm in y\_ richtung  
C=17cm in x\_ richtung  
D= 17cm in y+ richtung  
10011112 eine quadratische fläche100111121 aus zwei gleichgroßen dreiecken  
100111122  
10011121 tusche für 3,- kcs100111211  
10011122 papier mit 90g/m²100111221  
10011211 die verformung100112111 ist subjektiv100112112

10011212 zwei diagonale spiegelachsen gespiegelt100112121  
10011221 9,5cm100112211 +14,5cm  
10011321    100113211    100113212  
10012111 die folge der konzentration100121111 sind 289cm²  
10012112 ein quadrat100121121 ist transzendentes wissen100121122  
10012121 eine vereinfachung100121211 ist vergrößerung100121212  
10012122 übersichtlichkeit eine draufsicht100121221  
10012211 außerhalb der konzentration100122111 ist außerhalb einer konzentration  
100122112  
10012212 außerhalb des ausschnitts100122121 ist außerhalb der endlichkeit  
100122122  
10012221 0,114km²100122211  
10021111 ein ganzes100211111 ist teil eines ganzen100211112  
10021112 teil eines ganzen100211121 ist ein ganzes100211122  
10021211 groß100212111  
10022111                    100221111    100221112  
10022112                    100221121  
10022113    100221131    100221132  
10022211    100222111  
10022221    100222211  
10022212  
10022222                    100222221  
10023111 unendlichkeit100231111  
10031111                    100311111  
10031121                    100311211  
10031131    100311311  
10031211                    100312111                    100312112  
100312113  
10031212                    100312121                    100312122  
100312123  
1003122    10031221  
10031222  
10031311 möglich100313111  
10031321    100313211  
10031322    100313221  
10032111    100321111  
100321112  
10032112                    100321121                    100321122                    100321123                    10  
0321124    100321125

**bildung einer ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens10010**

10010 die bildung einer ansicht100101 ist die entstehung eines geistigen raumes  
100102

100101 eine ansicht, ansicht B1001011  
100102 die entstehung des geistigen raumes1001021 ist die übertragung1001022 der  
reduzierung1001023 in eine ansicht1001024

1001011 ansicht B10010111 bestehend aus einhundertzwei stufen10010112  
1001021 geistiger raum10010211 basierend auf der reduzierung der übersetzung des  
zeichens10010212  
1001022 die übertragung10010221 ist die zerlegung10010222 der reduzierung  
10010223 in teilstücke10010224  
1001023 die reduzierung10010231 ist die folge der konzentration10010232  
1001024 eine ansicht10010241

10010111 ansicht B100101111 hat die umrißmaße  
A=1,5cm in x+ richtung  
B=0,5cm in y\_ richtung  
C=0,5cm in x+ richtung  
D=0,5cm in y\_ richtung  
E=3cm in x+ richtung  
F=18cm in y\_ richtung  
G=2cm in x+ richtung  
H=2cm in y\_ richtung  
I=1,2cm in x+ richtung  
J=30cm in y\_ richtung  
K=16,4cm in x\_ richtung  
L=20,5cm in y+ richtung  
M=1cm in x+ richtung  
N=21cm in y+ richtung  
O=2cm in x+ richtung  
P=0  
Q=1,5cm in x+ richtung  
R=2cm in y+ richtung  
S=1,5 in x+ richtung  
T=0  
U=0,5 in x+ richtung  
V=0  
W=1,5cm in x+ richtung  
X=4,5cm in y+ richtung  
10010112 einhundertzwei stufen100101121 bestehend aus waagerechten100101122  
und senkrechten100101123  
10010211 der geistige raum100102111 ist ein gerüstbau100102112  
10010212                    100102121                    100102122  
    100102123  
10010221 die übertragung100102211 ist die erfassung100102212 der teilstücke  
100102213  
10010222 die zerlegung ist eine trennung100102221  
10010223                    100102231                    100102232



10010224 zweidimensionale teilstücke100102241  
10010231 100102311 100102312  
10010232 100102321  
100102322  
10010241 eine ansicht100102411

100101111 ansicht B1001011111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens  
100101112  
100101121 stufe eins1001011211  
100101122 achtzig waagerechten1001011221  
100101123 neunundzwanzig senkrechten1001011231  
100102111 der geistige raum1001021111 ist transparent1001021112  
100102112 ein gerüstbau1001021121 mit achtzig einsichten1001021122  
100102121 1001021211  
1001021212  
100102122 1001021221  
1001021222 1001021223  
100102123 1001021231 1001021232  
100102211 die übertragung1001022111 ist die stufung1001022112 der teilstücke  
1001022113  
100102212 eine numerische erfassung1001022121  
100102213 1001022131  
100102221 eine trennung ist eine differenzierung1001022211  
100102231 1001022311 1001022312  
1001022313  
100102232 1001022321  
1001022322  
100102241 dreidimensionale teilstücke1001022411  
100102311 1001023111  
1001023112 1001023113  
100102312 1001023121  
1001023122  
100102321 1001023211 1001023212  
100102322 1001023221  
100102411 eine ansicht1001024111

1001011111 ansicht B10010111111 ist entstanden am 29.september.1995  
10010111112  
10010111112 10010111121 10010111122  
10010111123  
1001011211 stufe zwei10010112111  
1001011221 waagerechten10010112211 auf senkrechten10010112212 liegend  
1001011231 senkrechten10010112311 auf waagerechten10010112312 stehend  
1001021111 der geistige raum10010211111 begehbar10010211112  
1001021112 durchsichtig10010211121  
1001021121 ein gerüstbau10010211211 mit achtzig aussichten10010211212  
1001021122 aussichten1001021121  
1001021211 10010212111 10010212112  
10010212113  
1001021212 10010212121 10010212122  
1001021221 10010212211  
1001021222 10010212221  
10010212222  
1001021223 10010212231  
1001021231 10010212311  
10010212312 10010212313  
1001021232 10010212321 10010212322  
1001022111 die übertragung1001022111 ist ein blatt papier10010221112  
1001022112 die stufung10010221121 ist eine schichtung10010221122  
1001022113 10010221131  
1001022121 eine numerische erfassung10010221211  
1001022131 10010221311  
1001022211 differenzierung10010222111 ist eine feine abstufung10010222112  
1001022311 10010223111  
10010223112  
1001022312 10010223121  
10010223122  
1001022313 1001022313  
10010223132  
1001022321 10010223211 10010223212  
1001022322 10010223221 10010223222  
1001022411 vierdimensionale teilstücke 10010224111  
1001023111 10010231111 10010231112  
1001023112 10010231121 10010231122  
1001023113 10010231131 10010231132  
1001023121 10010231211 10010231212  
1001023122 10010231221 10010231222  
1001023211 10010232111 10010232112  
10010232113  
1001023212 10010232121  
10010232122 10010232123  
1001023221 10010232211 10010232212  
1001024111 eine ansicht 10010232211

**bildung einer ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens10020**

10020 die bildung einer ansicht100201 ist die entstehung eines geistigen raumes  
100202

100201 eine ansicht, ansicht C1002011

100202 die entstehung des geistigen raumes1002021 ist die übertragung1002022 der  
reduzierung1002023 in eine ansicht1002024

1002011 ansicht C10020111 bestehend aus einhundertzwei stufen10020112  
1002021 geistiger raum10020211 basiernd auf der reduzierung der übersetzung des  
zeichens10020212  
1002022 die übertragung10020221 ist die zerlegung10020222 der reduzierung  
10020223 in teilstücke10020224  
1002023 die reduzierung10020231 ist die folge der konzentration10020232  
1002024 eine ansicht10020241

10020111 ansicht C100201111 hat die umrißmaße  
A=1,3cm in x+ richtung  
B=1,5cm in y\_ richtung  
C=1,2cm in x+ richtung  
D=0,5cm in y\_ richtung  
E=0,4cm in x+ richtung  
F=B  
G=2,2cm in x+ richtung  
H=48cm in y\_ richtung  
I=17cm in x\_ richtung  
J=0  
K=1,5cm in x+ richtung  
L=3cm in y+ richtung  
M=0,5cm in x+ richtung  
N=1,5cm in y+ richtung  
O=0,4cm in x+ richtung  
P=0,5cm in y+ richtung  
Q=1,2cm in x+ richtung und 3cm in y+ richtung  
R=1,2cm in x+ richtung und 8,5cm in y+ richtung  
S=1,4cm in x+ richtung und 0,5cm in y+ richtung  
T=0,7cm in x+ richtung und 11cm in y+ richtung  
U=0,4 in x+ richtung und 5,5cm in y+ richtung  
V=1cm in x+ richtung und 0,5cm in y+ richtung  
W=1cm in x+ richtung und 0,5cm in y+ richtung  
X=0,3cm in x+ richtung und 6cm in y+ richtung  
Y=0,4cm in x+ richtung und 0,5cm in y+ richtung  
Z=1,6cm in x+ richtung und 9cm in y+ richtung

10020112 einhundertzwei stufen100201121 bestehend aus waagerechten100201122  
und senkrechten100201123  
10020211 der geistige raum100202111 ist ein gerüstbau100202112  
10020212 100202121 100202122

10020213  
100202123  
10020221 die übertragung100202211 ist die erfassung100202212 der teilstücke  
100202213  
10020222 die zerlegung ist eine trennung100202221  
10020223 100202231 100202232  
10020224 zweidimensionale teilstücke100202241  
10020231 100202311 100202312  
10020232 100202321  
100202322  
10020241 eine ansicht100202411

100201111 ansicht C1002011111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens  
1002011112  
100201121 stufe zwanzig1002011211  
100201122 einundsechzig waagerechten1002011221  
100201123 fünfundzwanzig senkrechten1002011231  
100202111 der geistige raum1002021111 ist transparent1002021112  
100202112 ein gerüstbau1002021121 mit achtzig einsichten1002021122  
100202121 1002021211  
1002021212  
100202122 1002021221  
1002021222 1002021223  
100202123 1002021231 1002021232  
100202211 die übertragung1002022111 ist die stufung1002022112 der teilstücke  
1002022113  
100202212 eine numerische erfassung1002022121  
100202213 1002022131  
100202221 eine trennung ist eine differenzierung1002022211  
100202231 1002022311 1002022312  
1002022313  
100202232 1002022321  
1002022322  
100202241 dreidimensionale teilstücke1002022411  
100202311 1002023111  
1002023112 1002023113  
100202312 1002023121  
1002023122  
100202321 1002023211 1002023212  
100202322 1002023221  
100202411 eine ansicht1002024111

1002011111 ansicht C10020111111 ist entstanden am 01.september.1995  
10020111112  
10020111112 10020111121 10020111122  
10020111123  
1002011211 stufe einundzwanzig10020112111  
1002011221 waagerechten10020112211 auf senkrechten10020112212 liegend  
1002011231 senkrechten10020112311 auf waagerechten10020112312 stehend  
1002021111 der geistige raum10020211111 begehbar10020211112  
1002021112 durchsichtig10020211121

1002021121 ein gerüstbau10020211211 mit achtzig aussichten10020211212  
1002021122 aussichten1002021121  
1002021211 10020212111 10020212112  
10020212113  
1002021212 10020212121 10020212122  
1002021221 10020212211  
1002021222 10020212221  
10020212222  
1002021223 10020212231  
1002021231 10020212311  
10020212312 10020212313  
1002021232 10020212321 10020212322  
1002022111 die übertragung1002022111 ist ein blatt papier10020221112  
1002022112 die stufung10020221121 ist eine schichtung10020221122  
1002022113 10020221131  
1002022121 eine numerische erfassung10020221211  
1002022131 10020221311  
1002022211 differenzierung10020222111 ist eine feine abstufung10020222112  
1002022311 10020223111  
10020223112  
1002022312 10020223121  
10020223122  
1002022313 1002022313  
10020223132  
1002022321 10020223211 10020223212  
1002022322 10020223221 10020223222  
1002022411 vierdimensionale teilstücke 10020224111  
1002023111 10020231111 10020231112  
1002023112 10020231121 10020231122  
1002023113 10020231131 10020231132  
1002023121 10020231211 10020231212  
1002023122 10020231221 10020231222  
1002023211 10020232111 10020232112  
10020232113  
1002023212 10020232121  
10020232122 10020232123  
1002023221 10020232211 10020232212  
1002024111 eine ansicht 100202322112

**bildung einer ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens10030**

10030 die bildung einer ansicht100301 ist die entstehung eines geistigen raumes  
100302

100301 eine ansicht, ansicht D1003011  
100302 die entstehung des geistigen raumes1003021 ist die übertragung1003022 der  
reduzierung1003023 in eine ansicht1003024

1003011 ansicht D10030111 bestehend aus einhundertzwei stufen10030112  
1003021 geistiger raum10030211 basiernd auf der reduzierung der übersetzung des  
zeichens10030212  
1003022 die übertragung10030221 ist die zerlegung10030222 der reduzierung  
10030223 in teilstücke10030224  
1003023 die reduzierung10030231 ist die folge der konzentration10030232  
1003024 eine ansicht10030241

10030111 ansicht D100301111 hat die umrißmaße  
A=1,5cm in x+ richtung  
B=9cm in y\_ richtung  
C=1,6cm in x+ richtung  
D=0,5cm in y\_ richtung  
E=0,5cm in x+ richtung  
F=6cm in y\_ richtung  
G=0,4cm in x+ richtung  
H=0,5cm in y\_ richtung  
I=1cm in x+ richtung  
J=0,5cm in y\_ richtung  
K=1cm in x+ richtung  
L=5,5cm in y\_ richtung  
M=0,4cm in x+ richtung  
N=11cm in y\_ richtung  
O=0,7cm in x+ richtung  
P=0,5cm in y\_ richtung  
Q=1,5cm in x+ richtung und 8,5cm in y\_ richtung  
R=1,7cm in x+ richtung und 3cm in y\_ richtung  
S=1,2 in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
T=0,5cm in x+ richtung und 1,5cm in y\_ richtung  
U=0,6 in x+ richtung und 3cm y\_ richtung  
V=1,5cm in x+ richtung und B  
W=16,9cm in x\_ richtung und 48cm in y+ richtung  
X=2,1cm in x+ richtung und O  
Y=0,3cm in x+ richtung und 0,5cm in y+ richtung  
Z=1cm in x+ richtung und 1,5cm in y+ richtung  
10030112 einhundertzwei stufen100301121 bestehend aus waagerechten100301122  
und senkrechten100301123  
10030211 der geistige raum100302111 ist ein gerüstbau100302112  
10030212 100302121 100302122  
100302123  
10030221 die übertragung100302211 ist die erfassung100302212 der teilstücke  
100302213

10030222 die zerlegung ist eine trennung100302221  
10030223 100302231 100302232  
10030224 zweidimensionale teilstücke100302241  
10030231 100302311 100302312  
10030232 100302321  
100302322  
10030241 eine ansicht100302411  
  
100301111 ansicht D1003011111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens  
1003011112  
1003011121 stufe vierundachtzig1003011211  
1003011122 fünfundfünfzig waagerechten1003011221  
1003011123 einundzwanzig senkrechten1003011231  
100302111 der geistige raum1003021111 ist transparent1003021112  
100302112 ein gerüstbau1003021121 mit achtzig einsichten1003021122  
100302121 1003021211  
1003021212  
100302122 1003021221  
1003021222 1003021223  
100302123 1003021231 1003021232  
100302211 die übertragung1003022111 ist die stufung1003022112 der teilstücke  
1003022113  
100302212 eine numerische erfassung1003022121  
100302213 1003022131  
100302221 eine trennung ist eine differenzierung1003022211  
100302231 1003022311 1003022312  
1003022313  
100302232 1003022321  
1003022322  
100302241 dreidimensionale teilstücke1003022411  
100302311 1003023111  
1003023112 1003023113  
100302312 1003023121  
1003023122  
100302321 1003023211 1003023212  
100302322 1003023221  
100302411 eine ansicht1003024111  
  
1003011111 ansicht D10030111111 ist entstanden am 05.september.1995  
10030111112  
10030111112 10030111121 10030111122  
10030111123  
10030111211 stufe fünfundachtzig10030112111  
10030111221 waagerechten10030112211 auf senkrechten10030112212 liegend  
1003011231 senkrechten10030112311 auf waagerechten10030112312 stehend  
10030211111 der geistige raum100302111111 begehbar10030211112  
1003021112 durchsichtig10030211121  
1003021121 ein gerüstbau10030211211 mit achtzig aussichten10030211212  
1003021122 aussichten1003021121  
1003021211 10030212111 10030212112  
10030212113  
1003021212 10030212121 10030212122  
1003021221 10030212211  
10030212212  
1003021222 10030212221  
10030212222  
1003021223 10030212231  
1003021231 10030212311  
10030212312 10030212313  
1003021232 10030212321 10030212322  
1003022111 die übertragung1003022111 ist ein blatt papier10030221112  
1003022112 die stufung10030221121 ist eine schichtung10030221122  
1003022113 10030221131  
1003022121 eine numerische erfassung10030221211  
1003022131 10030221311  
1003022211 differenzierung10030222111 ist eine feine abstufung10030222112  
1003022311 10030223111  
10030223112  
1003022312 10030223121  
10030223122  
1003022313 1003022313  
10030223132  
1003022321 10030223211 10030223212  
1003022322 10030223221 10030223222  
1003022411 vierdimensionale teilstücke 10030224111  
1003023111 10030231111 10030231112  
1003023112 10030231121 10030231122  
1003023113 10030231131 10030231132  
1003023121 10030231211 10030231212  
1003023122 10030231221 10030231222  
1003023211 10030232111 10030232112  
10030232113  
1003023212 10030232121  
10030232122 10030232123  
1003023221 10030232211 10030232212  
1003024111 eine ansicht 10030232211

**bildung einer ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens10040**

10040 die bildung einer ansicht100401 ist die entstehung eines geistigen raumes  
100402

1004011 ansicht A10040111 bestehend aus einhundertzwei stufen10040112  
1004021 geistiger raum10040211 basiernd auf der reduzierung der übersetzung des  
zeichens10040212  
1004022 die übertragung10040221 ist die zerlegung10040222 der reduzierung  
10040223 in teilstücke10040224  
1004023 die reduzierung10040231 ist die folge der konzentration10040232  
1004024 eine ansicht10040241

A=1,6cm in x+ richtung  
B=4,5cm in y\_ richtung  
C=1,5cm in x+ richtung  
D=0,9cm in y\_ richtung  
E=0,5cm in x+ richtung  
F=B  
G=1,3cm in x+ richtung  
H=2cm in y\_ richtung  
I=1,5cm in x+ richtung  
J=0,9cm in y\_ richtung  
K=2cm in x\_ richtung  
L=21cm in y\_ richtung  
M=1,2cm in x+ richtung  
N=20,5cm in y\_ richtung  
O=16,3cm in x\_ richtung  
P=30cm in y+ richtung  
Q=1,2cm in x+ richtung  
R=2,1cm in y+ richtung  
S=2,1 in x+ richtung  
T=17,9cm in y+ richtung  
U=2,9cm in x+ richtung  
V=0,5cm in y+ richtung  
W=0,5cm in x+ richtung  
X=0,5cm in v+ richtung

10040211 der geistige raum100402111 ist ein gerüstbau100402112  
10040212                      100402121                      100402122

		100402123	
10040221	die übertragung	100402211	ist die erfassung
100402213			100402212 der teilstücke
10040222	die zerlegung	ist eine trennung	100402221
10040223		100402231	100402232
10040224	zweidimensionale teilstücke	100402241	
10040231		100402311	100402312
10040232		100402321	
100402322			
10040241	eine ansicht	100402411	

100401121	stufe zweiundzwanzig1004011211		
100401122	siebzehn waagerechten1004011221		
100401123	siebzehn senkrechten1004011231		
100402111	der geistige raum1004021111 ist transparent1004021112		
100402112	ein gerüstbau1004021121 mit achtzig einsichten1004021122		
100402121	1004021211		
100402122		1004021221	
1004021222	1004021223		
100402123	1004021231		1004021232
100402211	die übertragung1004022111 ist die stufung1004022112 der teilstücke		
100402213			
100402212	eine numerische erfassung1004022121		
100402213			1004022131
100402221	eine trennung ist eine differenzierung1004022211		
100402231	1004022311	1004022312	
1004022313			
100402232	1004022321		
1004022322			
100402241	dreidimensionale teilstücke1004022411		
100402311		1004023111	
1004023112	1004023113		
100402312	1004023121		
1004023122			
100402321		1004023211	1004023212
100402322	1004023221		
100402411	eine ansicht1004024111		

1004021122	aussichten	1004021121	
1004021211		10040212111	10040212112
10040212113			
1004021212		10040212121	10040212122
1004021221		10040212211	
10040212212			
1004021222			10040212221
10040212222			
1004021223		10040212231	
1004021231			10040212311
10040212312		10040212313	
1004021232		10040212321	10040212322
1004022111	die übertragung	10040221111	ist ein blatt papier10040221112
1004022112	die stufung	10040221121	ist eine schichtung10040221122
1004022113		10040221131	
1004022121	eine numerische erfassung	10040221211	
1004022131		10040221311	
1004022211	differenzierung	10040222111	ist eine feine abstufung10040222112
1004022311		10040223111	
10040223112			
1004022312			10040223121
10040223122			
1004022313		1004022313	
10040223132			
1004022321		10040223211	10040223212
1004022322		10040223221	10040223222
1004022411	vierdimensionale teilstücke	10040224111	
1004023111		10040231111	10040231112
1004023112		10040231121	10040231122
1004023113		10040231131	10040231132
1004023121	10040231211	10040231212	
1004023122	10040231221	10040231222	
1004023211	10040232111	10040232112	
10040232113			
1004023212		10040232121	
10040232122		10040232123	
1004023221	10040232211	10040232212	
1004024111	eine ansicht	10040232211	

1001020 die bildung einer ansicht10010201 der ansicht der reduzierung der übersetzung  
des zeichens10010202 ist die entstehung eines geistigen raumes10010203

10010201	eine ansicht,	ansicht B2100102011	
10010202		100102021	100102023
10010203		100102031	100102032
100102033		100102034	

```

1001020111 ansicht B21001020111 bestehend aus achtzig stufen1001020112
100102021 1001020211
100102022          1001020221          1001020222          1001020223
1001020224
100102031 1001020311 1001020312
100102032 1001020321 1001020322 1001020323 1001020324
100102033 1001020331 1001020332
100102034 100102034

```

125

1001020224 10010202241  
1001020311 10010203111 10010203112  
1001020312 10010203121 10010203122 10010203123  
1001020321 10010203211 10010203212  
10010203213  
1001020322 1001020322  
1001020323 10010203231 10010203232  
1001020324 10010203241  
1001020331 10010203311 10010203312  
1001020332 10010203321 10010203322  
1001020341 10010203411

10010201111 ansicht B2100102011111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens100102011112  
10010201121 stufe achzig100102011211  
10010201122 achtundvierzig waagerechten100102011221  
10010201123 fünfzig senkrechten100102011231  
10010202111 100102021111  
10010202112 100102021121 100102021122  
100102021123  
10010202211 100102022111  
10010202212  
10010202212 100102022121 100102022122 100102022123  
10010202221 100102022211 100102022212  
100102022213  
10010202222 100102022221  
10010202223 100102022231  
100102022232  
10010202224 100102022241  
10010202231 100102022311  
100102022312  
10010202233 100102022331  
100102022332  
10010202241 100102022411  
10010203111 100102031111  
10010203112  
10010203112 100102031121  
100102031122  
10010203121 100102031211 1001020312122  
10010203122 100102031221  
100102031222 100102031223  
10010203123 100102031231  
100102031232  
10010203211 100102032111  
100102032112 100102032113  
10010203212 100102032121  
10010203213 100102032131  
10010203221 100102032211  
10010203231 100102032311 100102032312  
100102032313  
10010203232 100102032322  
10010203241 100102032411  
10010203311 100102033111 100102033112  
100102033113  
10010203312 100102033122  
100102033121 100102033122  
10010203321 100102033211  
100102033212 100102033212  
10010203322 10010203322  
10010203411 10010203411  
100102011111 ansicht B21001020111111 ist entstanden in düsseldorf  
1001020111112  
100102011112 1001020111121 1001020111122 1001020111123  
100102011211 stufe eins1001020112111  
100102011221 waagerechten1001020112211 auf senkrechten1001020112212 liegend  
100102011231 senkrechten1001020112311 auf waagerechten1001020112312 stehend  
100102021111 1001020211111 1001020211112  
100102021121 1001020211211  
100102021122 1001020211221  
100102021123 1001020211231  
100102022111 1001020221111 1001020221112  
100102022112 1001020221121  
1001020221122  
100102022121 1001020221211  
1001020221212  
100102022122 1001020221221 1001020221222  
100102022123 1001020221223 1001020221231  
1001020221232  
100102022211 1001020222111 100102022211  
1001020222113  
100102022212  
1001020222121  
100102022213  
1001020222131  
100102022221 1001020222211  
100102022231 1001020222311 100102  
0222312 1001020222313  
100102022232 1001020222321  
1001020222322  
100102022241

1001020222411  
1001020222311 10010202223111 100102  
0223112 1001020223113  
100102022312 1001020223121  
1001020223122  
100102022321 1001020223211  
1001020223212  
100102022322 1001020223221  
100102022411  
1001020224111  
100102031111 1001020311111  
100102031112  
100102031112 1001020311121  
100102031121 1001020311211  
100102031122  
100102031122 1001020311221  
100102031211 1001020312111 100102031212  
100102031213  
100102031212 1001020312121  
1001020312122  
100102031221 1001020312211  
1001020312212  
100102031222 1001020312221  
100102031223 1001020312231  
100102031231 1001020312311 1001020312312  
1001020312313  
100102031232 100102031232  
1001020312322  
100102032111 1001020321111  
1001020321112  
100102032112 1001020321121 1001020321122  
100102032113  
1001020321131  
100102032121 1001020321311  
100102032131  
100102032211 1001020322111  
1001020322112  
100102032311 1001020323111  
100102032312 1001020323121 1001020323122  
100102032313 1001020323131  
100102032321  
1001020323212  
100102032322 1001020323221 100102  
0323222  
100102032411  
1001020324111  
100102033111  
1001020331111 1001020331112  
100102033112 1001020331121  
1001020331122  
100102033113 1001020331131  
1001020331132  
100102033121 1001020331211 1001020331212  
100102033122  
1001020331221 1001020331222  
100102033211 1001020332111 1001020332112  
1001020332113  
100102033212 1001020332121 100  
1020332122 1001020332123  
100102033221  
1001020332211 1001020332212  
100102034111  
1001020341111

# bildung einer ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens 1002010

1002010 die bildung einer ansicht10020101 der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens10020102 ist die entstehung eines geistigen raumes10020103

10020101 eine ansicht, ansicht C1100201011  
10020102 100201021 100201023  
10020103 100201031 100201032  
100201033 100201034

100201011 ansicht C11002010111 bestehend aus achtzig stufen1002010112  
100201021 1002010211  
100201022 1002010221 1002010222 1002010223  
1002010224  
100201031 1002010311 1002010312  
100201032 1002010321 1002010322 1002010323 1002010324  
100201033 1002010331 1002010332  
100201034 100201034

1002010111 ansicht C110020101111 hat die umrißmaße  
A=1,6cm in x+ richtung  
B=4,9cm in y\_ richtung  
C=1,1cm in x+ richtung  
D=0,5cm in y\_ richtung



**bildung einer ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens  
1003030**

1003030 die bildung einer ansicht10030301 der ansicht der reduzierung der über-  
setzung des zeichens10030302 ist die entstehung eines geistigen raumes10030303

10030301 eine ansicht, ansicht D3100303011  
10030302 100303021 100303023  
10030303 100303031 100303032  
100303033 100303034

100303011 ansicht D31003030111 bestehend aus siebenundfünfzig stufen  
1003030112  
100303021 1003030211  
100303022 1003030221 1003030222 1003030223  
1003030224  
100303031 1003030311 1003030312  
100303032 1003030321 1003030322 1003030323 1003030324  
100303033 1003030331 1003030332  
100303034 100303034

1003030111 ansicht D310030301111 hat die umrißmaße  
A=0,5cm in x+ richtung und B und 3cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
B=1,5cm in x+ richtung und 0,6cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
C=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und B  
D=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,6cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
E=0,5cm in x+ richtung und B und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
F=8,3cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,6cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
G=1,5cm in x+ richtung und 0,6cm in y\_ richtung und 0,6cm  
in x+ richtung und 0,4cm in y\_ richtung  
H=0,4cm in x+ richtung und 0,6cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y- richtung  
I=0,4cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
J=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
K=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,4cm in y\_ richtung  
L=0,4cm in x+ richtung und 0,6cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
M=0,6cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
N=0,5cm in x+ richtung und 0,6cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
O=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
P=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
Q=5,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,6 cm in y\_ richtung  
R=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 6cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
S=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
T=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
U=0,4cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,4cm in y\_ richtung  
V=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
W=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 1,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
X=0,5cm in x+ richtung und 0,9cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung  
Y=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y\_ richtung und 0,5cm  
in x+ richtung und 1,5cm in y\_ richtung und 1cm in x+ richtung  
Z=0,6cm in y\_ richtung und 51cm in x\_ richtung und 28cm  
in y+ richtung und 0,6cm in x+ richtung und 0,5cm in y+ richtung  
1003030112 siebenundfünfzig stufen10030301121 bestehend aus waagerechten  
10030301122 und senkrechten10030301123  
1003030211 10030302111 10030302112  
1003030221 10030302211 10030302212  
1003030222 10030302221 10030302222 10030302223 10030302224  
1003030223 10030302221 10030302222  
1003030224 10030302241  
1003030311 10030303111 10030303112  
1003030312 10030303121 10030303122 10030303123  
1003030321 10030303211 10030303212  
10030303213  
1003030322 1003030322  
1003030323 10030303231 10030303232  
1003030324 10030303241  
1003030331 10030303311 10030303312  
1003030332 10030303321 10030303322  
1003030341 10030303411

10030301111 ansicht D3100303011111 ist eine reduzierung der übersetzung des  
zeichens100303011112  
10030301121 stufe siebzehn100303011211  
10030301122 siebenundfünfzig waagerechten100303011221  
10030301123 fünfundfünfzig senkrechten100303011231  
10030302111 10030302111  
10030302112 100303021121 100303021122  
100303021123  
10030302211 100303022111  
100303022112  
10030302212 100303022121 100303022122 100303022123  
10030302221 100303022211 100303022212  
100303022213  
10030302222 100303022221  
10030302223 100303022231  
100303022232  
10030302224 100303022241  
10030302231 100303022311  
100303022312  
10030302233 100303022331  
100303022332  
10030302241 100303022411  
10030303111 100303031111  
100303031112  
10030303112 100303031121  
100303031122  
10030303121 100303031211 1003030312122  
10030303122 100303031221  
100303031222 100303031223  
10030303123 100303031231  
100303031232  
10030303211 100303032111  
100303032112 100303032113  
10030303212 100303032121  
10030303213 100303032131  
10030303221  
100303032211  
10030303231 100303032311 100303032312  
100303032313  
10030303232  
100303032321 100303032322  
10030303241 100303032411  
10030303311 100303033111  
100303033113  
10030303312  
100303033121 100303033122  
10030303321 100303033211  
100303033212  
10030303322 10030303322  
10030303411 10030303411  
100303011111 ansicht D31003030111111 ist entstanden in düsseldorf  
1003030111112  
100303011112 1003030111121 1003030111122 1003030111123  
100303011211 stufe achtzehn1003030112111  
100303011221 waagerechten1003030112211 auf senkrechten1003030112212  
liegend  
100303011231 senkrechten1003030112311 auf waagerechten1003030112312  
stehend  
100303021111 1003030211111 1003030211112  
100303021121 1003030211211  
100303021122 1003030211221  
100303021123 1003030211231  
100303022111 1003030221111 1003030221112  
100303022112 1003030221121  
1003030221122  
100303022121 1003030221211  
100303022122 1003030221221 1003030221222  
100303022123 1003030221231  
1003030221232  
100303022211 1003030222111 100303022211  
1003030222113  
100303022212  
1003030222121  
100303022213  
1003030222131  
100303022221 1003030222211  
100303022231 1003030222311 100303  
0222312 1003030222313  
100303022232 1003030222321  
1003030222322  
100303022241  
1003030222411  
100303022311 1003030223111 100303  
0223112 1003030223113  
100303022312 1003030223121  
1003030223122  
100303022321 1003030223211  
1003030223212  
100303022322 1003030223221  
100303022411  
1003030224111  
100303031111 1003030311111  
1003030311112

100303031112		1003030311121		Q=1,3cm in x+ richtung	
100303031121	1003030311211			R=0,5cm in y+ richtung	
1003030311212				S=1,5cm in x+ richtung	
100303031122		1003030311221		T=0,5cm in y+ richtung	
100303031211	1003030312111	1003030312112		U=1,9cm in x+ richtung	
1003030312113				V=0,5cm in y+ richtung	
100303031212		1003030312121		1004010112	siebzehn stufen10040101121 bestehend aus waagerechten10040101122
1003030312122				und senkrechten10040101123	
100303031221	1003030312211			1004010211	10040102111 10040102112
1003030312212				1004010221	10040102211 10040102212
100303031222		1003030312221		1004010222	10040102221 10040102222 10040102223 10040102224
100303031223	1003030312231			1004010223	10040102221 10040102222
100303031231	1003030312311	1003030312312		1004010224	10040102241
1003030312313				1004010311	10040103111 10040103112
100303031232		100303031232		1004010312	10040103121 10040103122 10040103123
1003030312322				1004010321	10040103211 10040103212
100303032111	1003030321111			10040103213	
1003030321112				1004010322	10040103221
100303032112	1003030321121	1003030321122		1004010323	10040103231 10040103232
100303032113				1004010324	10040103241
1003030321131				1004010331	10040103311 10040103312
100303032121		1003030321211		1004010332	10040103321 10040103322
100303032131		1003030321311		1004010341	10040103411
100303032211	1003030322111				
1003030322112					
100303032311		1003030323111		10040101111	ansicht A1100401011111 ist eine reduzierung der übersetzung des
1003030323112				zeichens100401011112	
100303032312	1003030323121	1003030323122		100401011121	stufe elf100401011211
100303032313			1003030323131	10040101122	elf waagerechten100401011221
		1003030323132		10040101123	elf senkrechten100401011231
100303032321			1003030323211	10040102111	100401021111
1003030323212				10040102112	100401021121 100401021122
100303032322	1003030323221		100303	100401021123	
0323222				10040102211	100401022111
100303032411				10040102212	
1003030324111				100401022122	100401022121 100401022122 100401022123
100303033111				10040102221	100401022211 100401022212
1003030331111	1003030331112			100401022213	
1003030331112		1003030331121		10040102222	100401022221
1003030331122				10040102223	100401022231
1003030331113		1003030331131		100401022232	
1003030331132				10040102224	100401022241
100303033121	1003030331211	1003030331212		10040102231	
100303033122				100401022312	
1003030331221	1003030331222			10040102233	100401022331
100303033211	1003030332111		1003030332112	100401022332	
	1003030332113			10040102241	100401022411
100303033212		1003030332121	100	10040103111	100401031111
3030332122	1003030332123			100401031112	
100303033221				10040103112	100401031121
1003030332211	1003030332212			100401031122	
100303034111				10040103121	100401031211 100401031212
1003030341111				10040103122	100401031221
				100401031222	100401031223
				10040103123	100401031231
				100401031232	
				10040103211	100401032111
				100401032112	100401032113
				10040103212	100401032121
				10040103213	100401032131
				10040103221	
				100401032211	
				10040103231	100401032311 100401032312
				100401032313	
				10040103232	
				100401032321	100401032322
				10040103241	100401032411
				10040103311	100401033111 100401033112
				100401033113	
				10040103312	
				100401033121	100401033122
				10040103321	100401033211
				100401033212	
				10040103322	100401033221
				10040103411	
				100401011111	ansicht A11004010111111 ist entstanden in düsseldorf
				1004010111112	
				100401011112	1004010111121 1004010111122 1004010111123
				100401011211	stufe eins1004010112111
				100401011221	waagerechten1004010112211 auf senkrechten1004010112212
				liegend	
				100401011231	senkrechten1004010112311 auf waagerechten1004010112312
				stehend	
				100401021111	1004010211111 1004010211112
				100401021121	1004010211211
				100401021122	1004010211221
				100401021123	1004010211231
				100401022111	1004010221111 1004010221112
				100401022112	1004010221121
				1004010221122	
				100401022121	1004010221211
				1004010221212	
				100401022122	1004010221221 1004010221222
					1004010221223
				100401022123	1004010221231
				1004010221232	

**bildung einer ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens 1004010**

1004010 die bildung einer ansicht10040101 der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens10040102 ist die entstehung eines geistigen raumes10040103

10040101 eine ansicht, ansicht A1100401011  
10040102 100401021 100401023  
10040103 100401031 100401032  
100401033 100401034

100401011 ansicht A11004010111 bestehend aus siebzehn stufen1004010112  
100401021 1004010211  
100401022 1004010221 1004010222 1004010223  
1004010224  
100401031 1004010311 1004010312  
100401032 1004010321 1004010322 1004010323 1004010324  
100401033 1004010331 1004010332  
100401034 100401034

1004010111 ansicht A110040101111 hat die umrißmaße  
A=1,2cm in x+ richtung  
B=8,5cm in y\_ richtung  
C=16,4cm in x\_ richtung  
D=0,5cm in y+ richtung  
E=1,2cm in x+ richtung  
F=0,5cm in y+ richtung  
G=2,1cm in x+ richtung  
H=0,5cm in y+ richtung  
I=1,4cm in x+ richtung  
J=3cm in y+ richtung  
K=1,4cm in x+ richtung  
L=0,5cm in y+ richtung  
M=2,2cm in x+ richtung  
N=1,5cm in y+ richtung  
O=2cm in x+ richtung  
P=0,5cm in y+ richtung



100401022211 1004010222111 100401022211  
1004010222113  
100401022212  
1004010222121  
100401022213  
1004010222131  
100401022221 1004010222211  
100401022231 1004010222311 100401  
0222312 1004010222313  
100401022232 1004010222321  
1004010222322  
100401022241  
1004010222411  
100401022311 1004010223111 100401  
0223112 1004010223113  
100401022312 1004010223121  
1004010223122  
100401022321 1004010223211  
1004010223212  
100401022322 1004010223221  
100401022411  
1004010224111  
100401031111 1004010311111  
100401031112  
100401031112 1004010311121  
100401031121 1004010311211  
100401031122  
100401031122 1004010311221  
100401031211 1004010312111 1004010312112  
100401031213  
100401031212 1004010312121  
1004010312122  
100401031221 1004010312211  
100401031222  
100401031222 1004010312221  
100401031223 1004010312231  
100401031231 1004010312311 1004010312312  
1004010312313  
100401031232 100401031232  
1004010312322  
100401032111 1004010321111  
100401032112  
100401032112 1004010321121 1004010321122  
100401032113  
1004010321131  
100401032121 1004010321211  
100401032131 1004010321311  
100401032211 1004010322111  
1004010322112  
100401032311 1004010323111  
1004010323112  
100401032312 1004010323121 1004010323122  
100401032313 1004010323131  
1004010323132  
100401032321 1004010323211  
1004010323212  
100401032322 1004010323221 100401  
0323222  
100401032411  
1004010324111  
100401033111  
1004010331111 1004010331112  
100401033112 1004010331121  
1004010331122  
100401033113 1004010331131  
1004010331132  
100401033121 1004010331211 1004010331212  
100401033122  
1004010331221 1004010331222  
100401033211 1004010332111 1004010332112  
100401033212 1004010332113  
1004010332121 1004010332121 100  
4010332122 1004010332123  
100401033221  
1004010332211 1004010332212  
100401034111  
1004010341111

# bildung einer ansicht der ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens100102030

100102030 die bildung einer ansicht1001020301 der ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens1001020302 ist die entstehung eines geistigen raumes1001020303

1001020301 eine ansicht10010203011, ansicht B2310010203012  
1001020302 10010203021 10010203022  
10010203023  
1001020303 10010203031 10010203032 10010203033  
10010203034

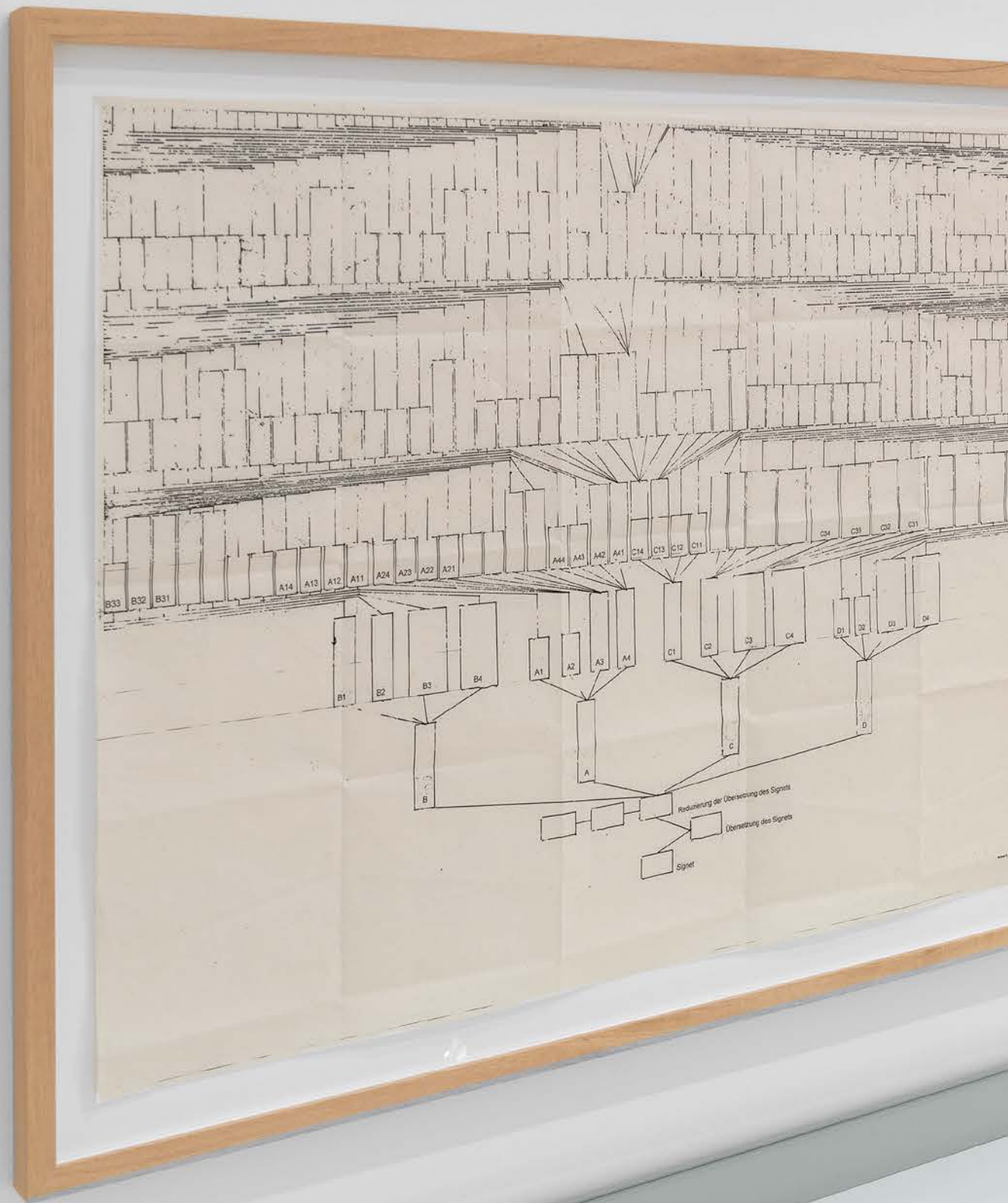
10010203011 eine ansicht100102030111

10010203012 ansicht B23100102030121 bestehend aus sechsendvierzig stufen  
100102030122  
10010203021 100102030211  
10010203022 100102030221 100102030222  
10010203023 100102030231 100102030232 100102030233  
100102030234  
10010203031 100102030311 100102030312  
10010203032 100102030321 100102030322  
100102030323 100102030324  
10010203033 100102030331  
100102030332  
10010203034  
100102030341

100102030111 eine ansicht1001020301111  
100102030121 ansicht B231001020301211hat die umrißmaße  
A=0,5cm in x+ richtung  
B=0,5cm in y\_ richtung  
C=34,4cm in x+ richtung  
D=22,5cm in y\_ richtung  
E=39,9cm in x\_ richtung  
F=15,4cm in y+ richtung  
G=4,5cm in x+ richtung  
H=6cm in y+ richtung  
I=0,5cm in x+ richtung  
J=1,5cm in y+ richtung  
100102030122 sechsendvierzig stufen1001020301221 bestehend aus waagerechten  
1001020301222 und senkrechten1001020301223  
100102030211 1001020302111  
1001020302112  
100102030221 1001020302211  
100102030222 1001020302221 1001020302222 100102  
0302223 1001020302224  
100102030231 1001020302311 1001020302312  
100102030232 1001020302321 1001020302322  
1001020302323 1001020302324  
100102030233 1001020302331 1001020302332  
100102030234 1001020302341  
100102030311 1001020303111  
1001020303112  
100102030312 1001020303121 1001020303122  
1001020303123  
100102030321 1001020303211 1001020303212  
1001020303213  
100102030322 1001020303221  
100102030323 1001020303231  
1001020303232  
100102030324 1001020303241  
100102030331 1001020303311  
1001020303312  
100102030332 1001020303321  
1001020303322  
100102030341 1001020303411

1001020301111 eine ansicht10010203011111  
1001020301211 ansicht B2310010203012111 ist eine reduzierung der übersetzung  
des zeichens10010203012112  
1001020301221 stufe dreiundzwanzig10010203012211  
1001020301222 zwölf waagerechten10010203012221  
1001020301223 vierzehn senkrechten10010203012231  
1001020302111 10010203021111  
1001020302112 10010203021121 10010203021122  
10010203021123  
1001020302211 10010203022111 10010203022112  
1001020302221 10010203022211  
10010203022212  
1001020302222 10010203022221 10010203022222 10010203022223  
1001020302224  
1001020302223 10010203022231 10010203022232  
1001020302224 10010203022241  
1001020302311 10010203023111 10010203023112  
1001020302312 10010203023121  
10010203023122 10010203023123  
1001020302321 10010203023211 10010203023212  
10010203023213  
1001020302322 10010203023221  
1001020302323 10010203023231  
10010203023232  
1001020302324  
10010203023241  
1001020302331 10010203023311  
10010203023312  
1001020302332 10010203023321 10010203023322  
1001020302341 10010203023411  
1001020303111 10010203031111  
10010203031112  
1001020303112 10010203031121  
10010203031122  
1001020303121 10010203031211  
10010203031212  
1001020303122 10010203031221 100102  
03031222 10010203031223  
1001020303123 10010203031231  
10010203031232

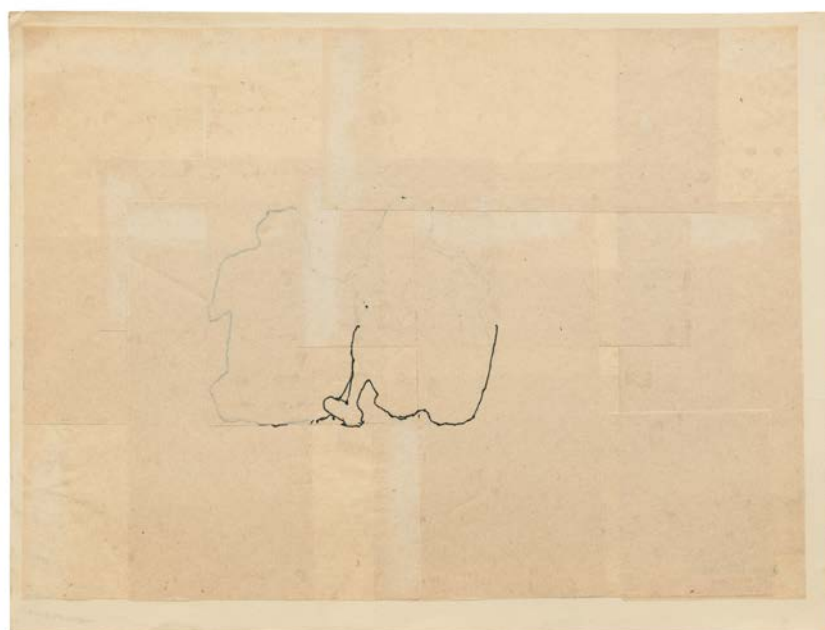




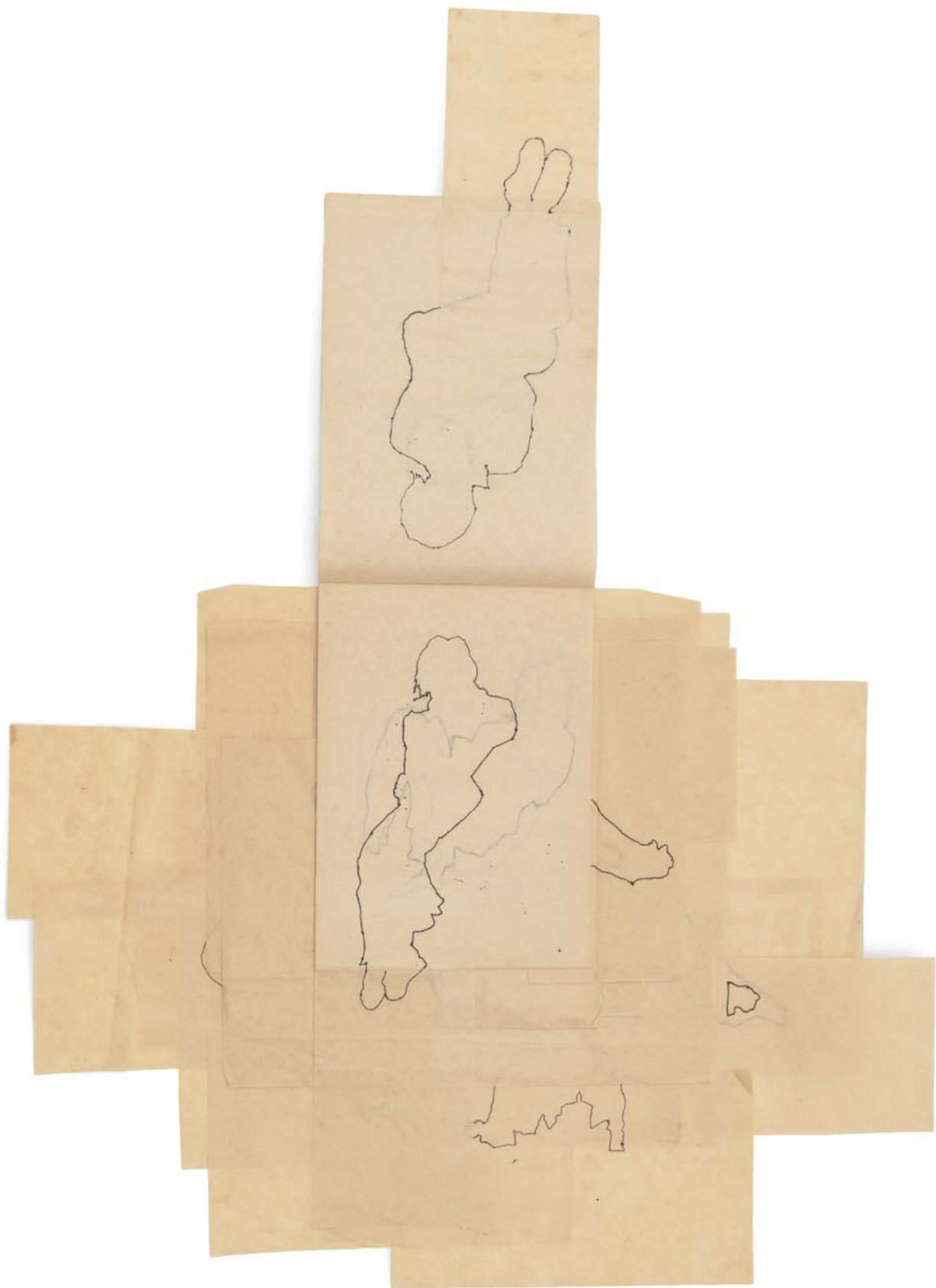


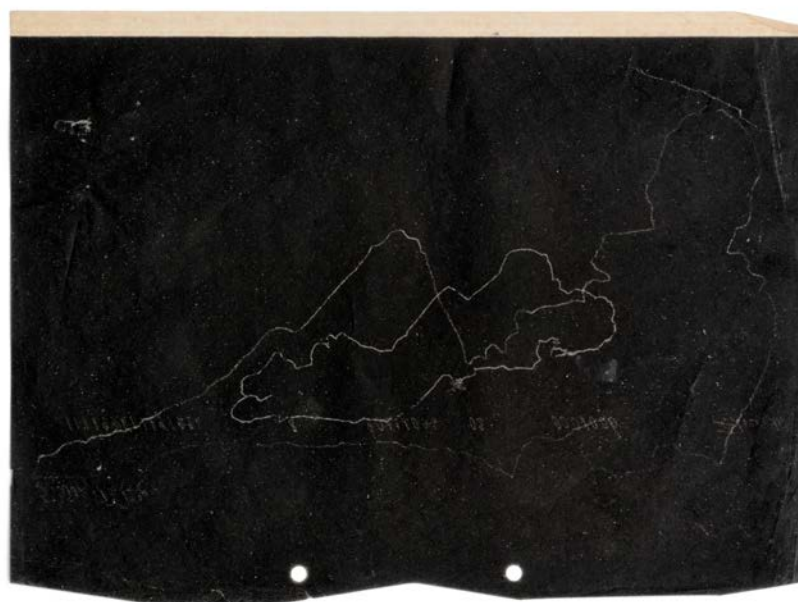










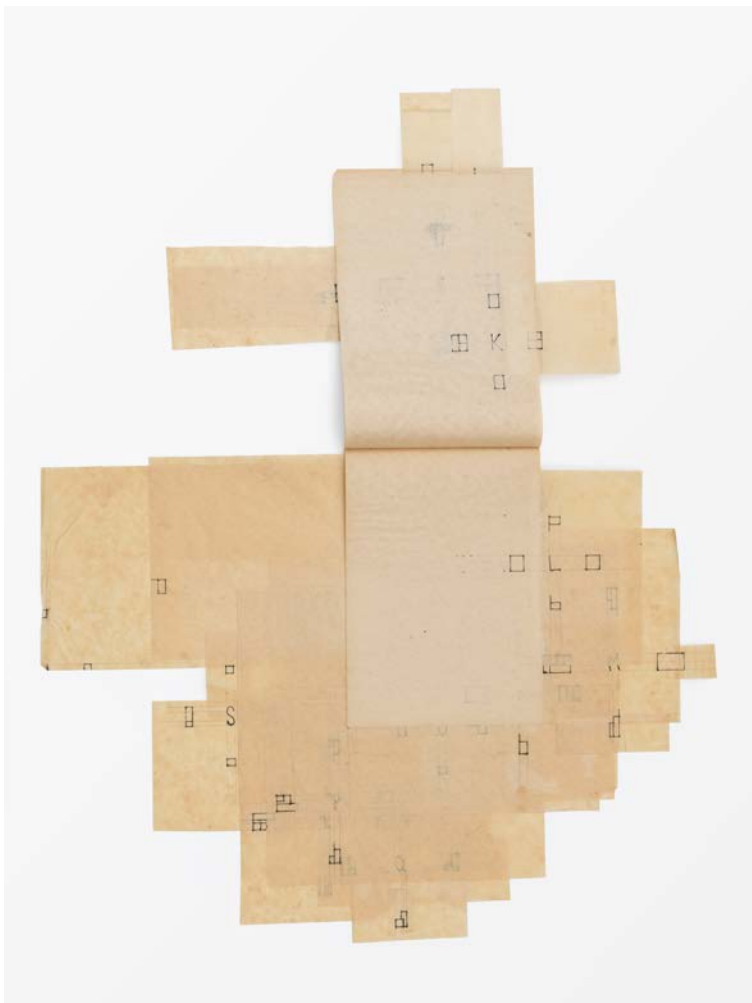
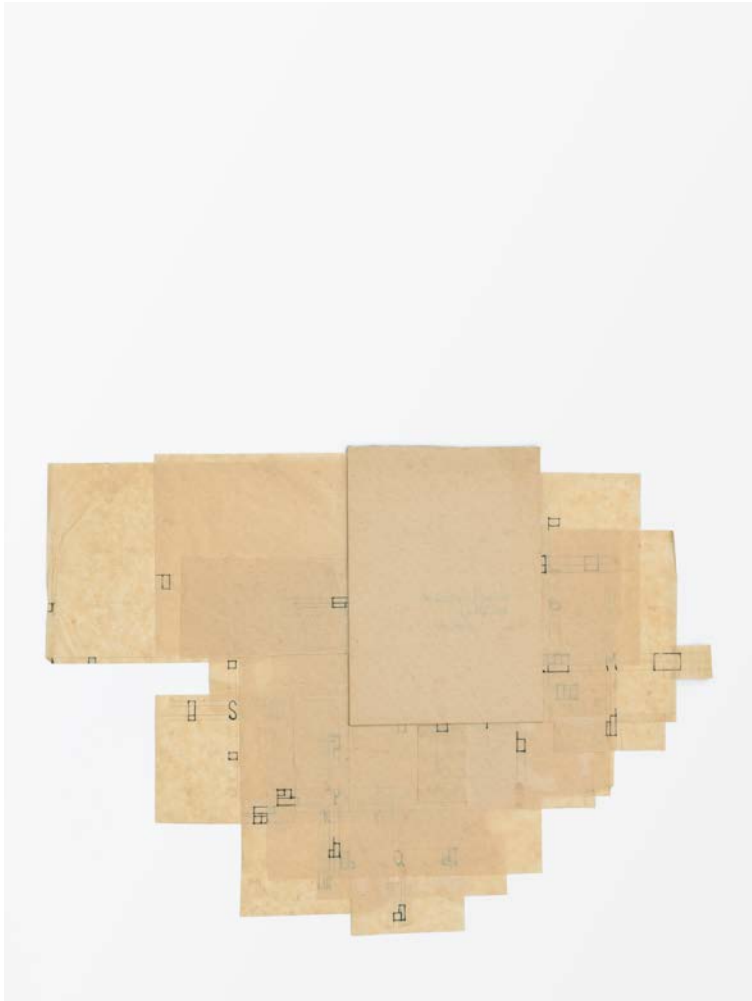


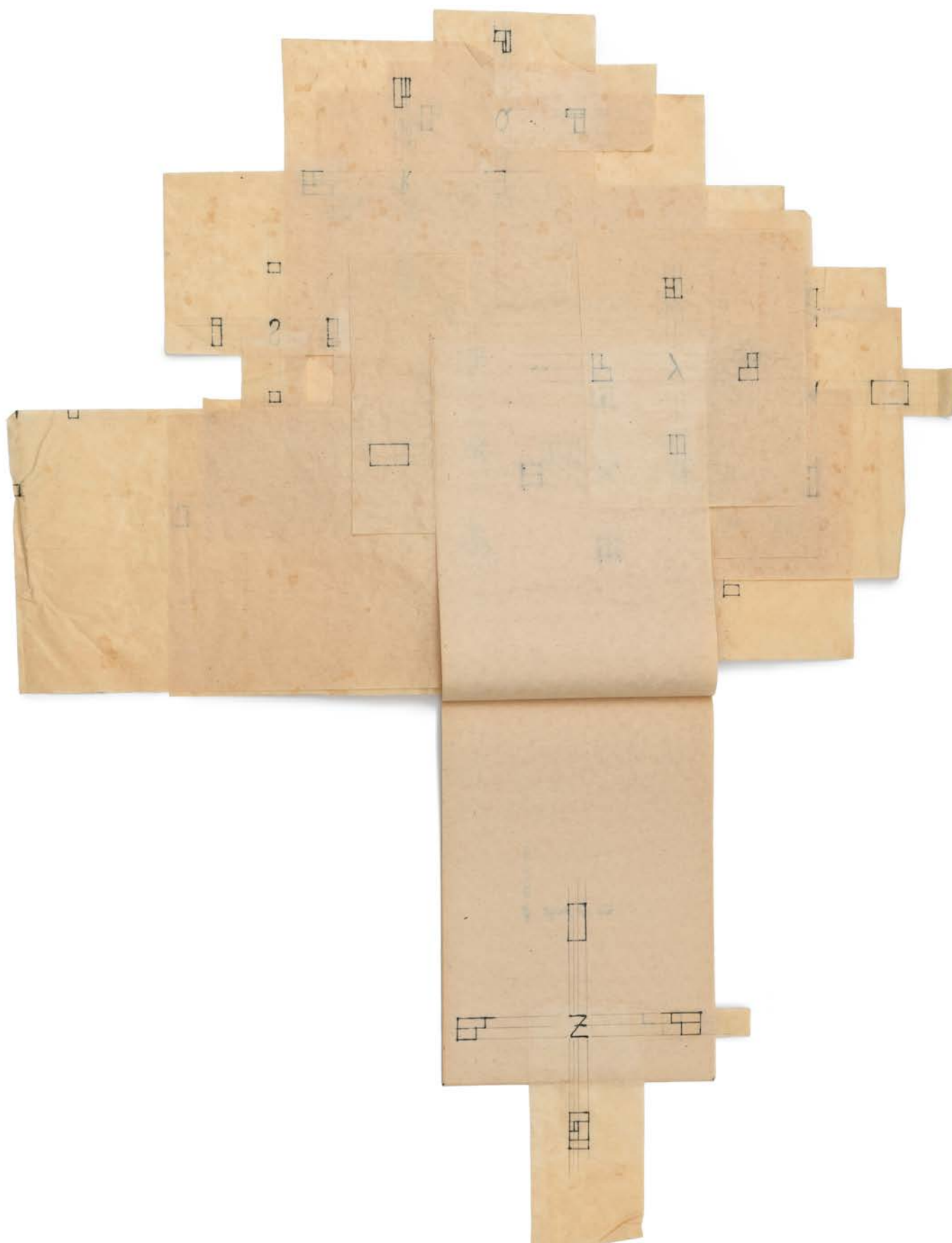


*Ohne Titel*, 1997, Wandfarbe und Bleistift auf Leinwand, 211,5×136 cm  
*Untitled*, 1997, wall paint and pencil on canvas, 211.5×136 cm

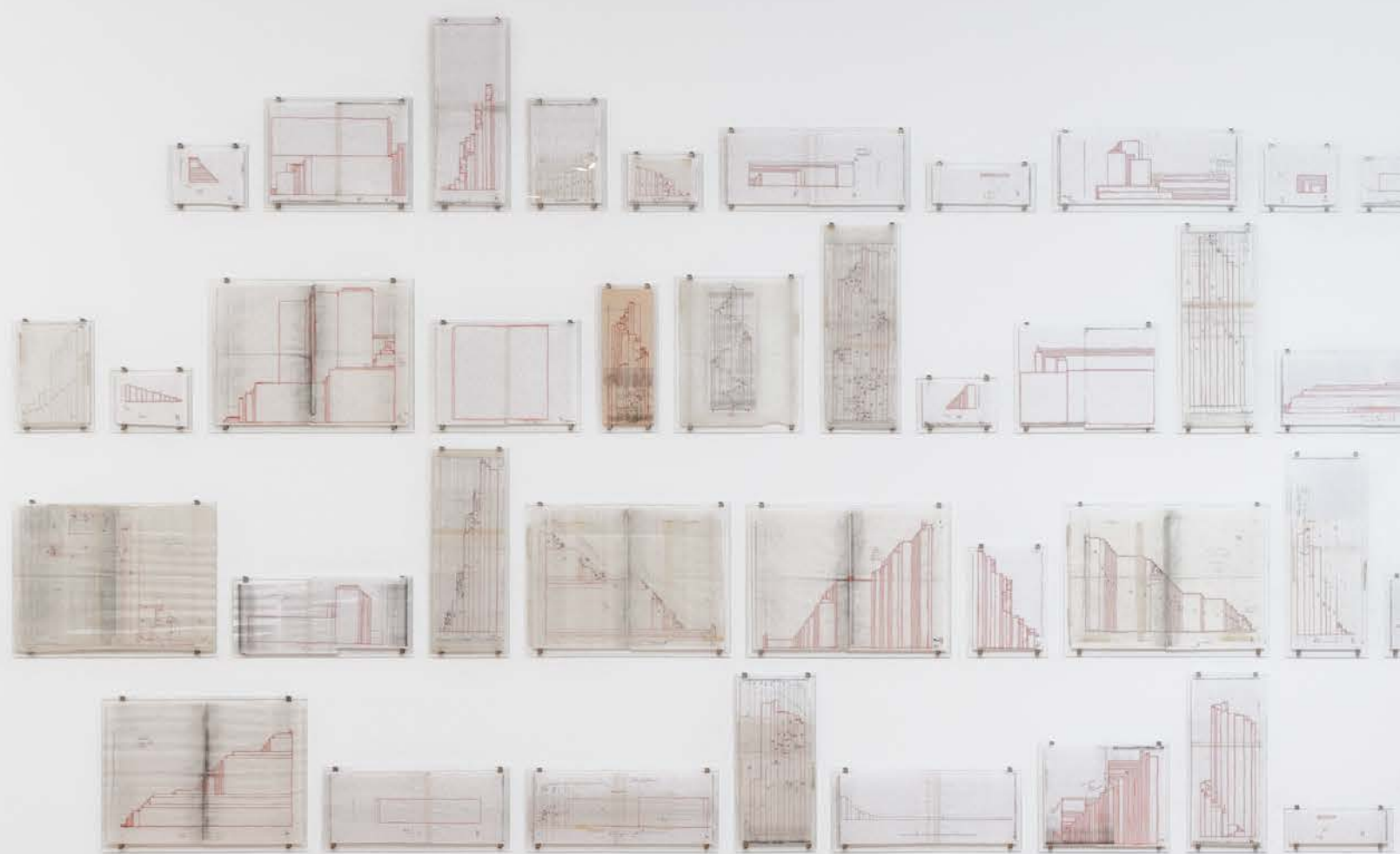




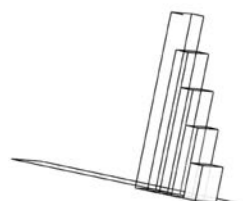
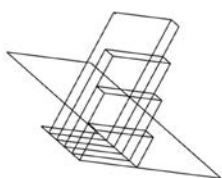
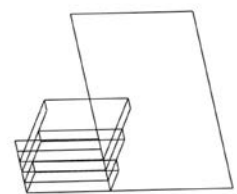
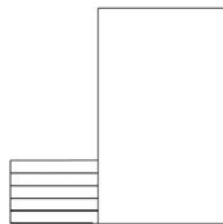
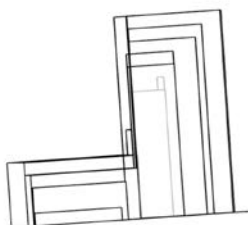
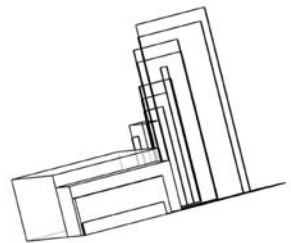
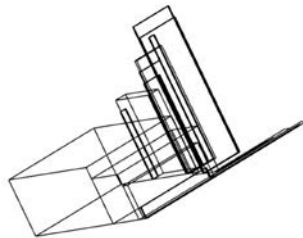
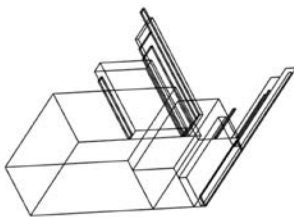
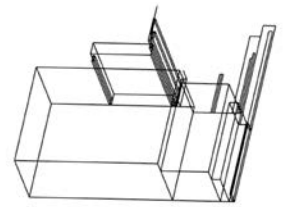
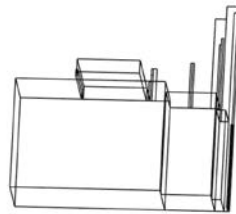
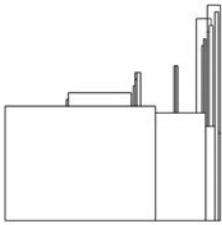
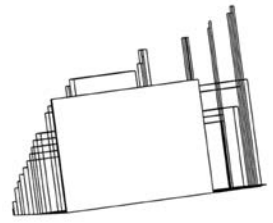
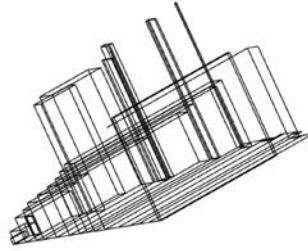
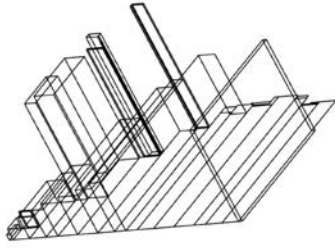






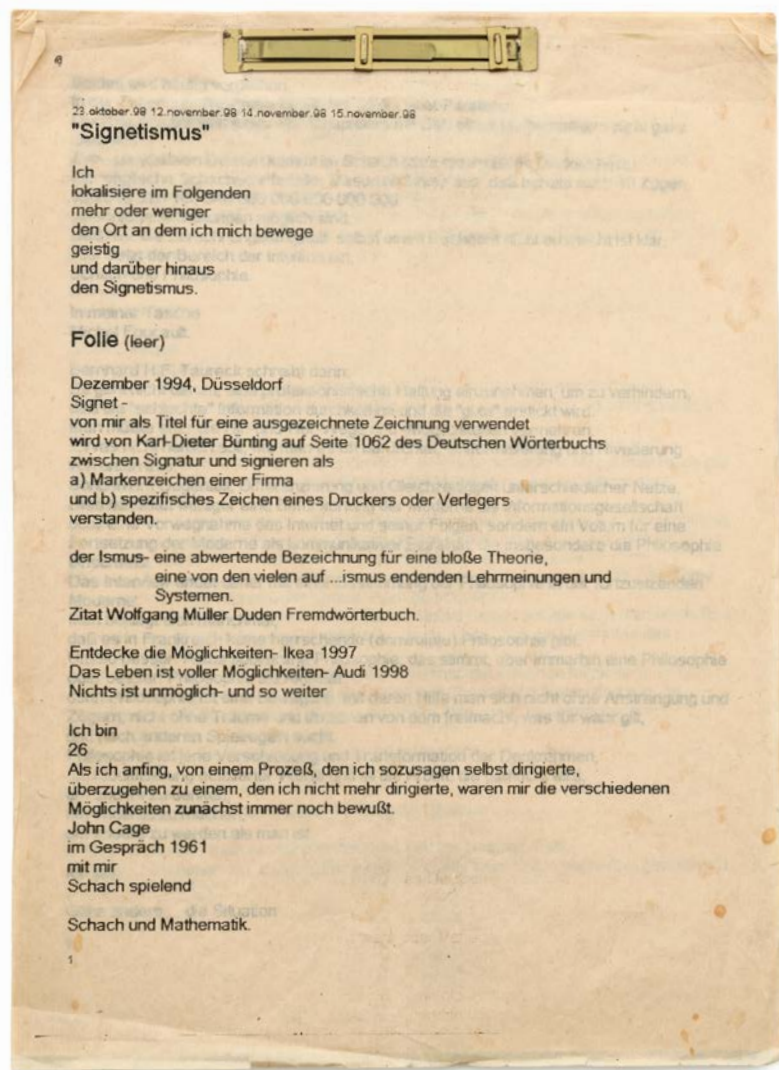








*Signetische Zeichnung (Programm)*, 2016–17, Beamer, Videodatei, Papier, Vitrine für Architekton Alpha  
 aus der Ausstellung *Kazimir Malevich* (Stedelijk Museum Amsterdam, 2013), 79 × 150 × 78 cm  
*Signetic Drawing (program)*, 2016–17, video projector, video, paper, showcase for Architekton Alpha  
 in the *Kazimir Malevich* exhibition (Stedelijk Museum Amsterdam, 2013), 79 × 150 × 78 cm





23.Oktober.1998 12.November.1998 14.November.  
1998 15.November.1998 28.November.1998 29.  
November.1998 10.Januar.1999 07.März.1999  
08.März.1999 14.März.1999 23.März.1999 29.  
April.1999 02.Mai.1999 03.Mai.1999 04.Mai.1999  
01.Juli.1999  
„Signetismus“

Ich  
lokalisiere im Folgenden  
mehr oder weniger  
den Ort an de ich mich bewege  
geistig  
und darüber hinaus  
den Signetismus

#### Folie (leer)

Dezember 1994, Düsseldorf  
Signet- Von mir als Titel für eine ausgezeichnete  
Zeichnung verwendet, wird von Karl-Dieter Bunting  
auf Seite 1062 des Deutschen Wörterbuchs zwi-  
schen Signatur und signieren als 'a) Markenzeichen  
einer Firma und b) spezifisches Zeichen eines  
Druckers oder Verlegers' verstanden.  
Der 'Ismus- eine abwertende Bezeichnung für  
eine bloße Theorie, eine von den vielen auf ...ismus  
endenden Lehrmeinungen und Systemen'  
Zitat Wolfgang Müller Duden Fremdwörterbuch

„Entdecke die Möglichkeiten“-Ikea 1997  
„Das Leben ist voller Möglichkeiten“-Audi 1998  
„Nichts ist unmöglich“- und so weiter

Ich bin 26  
„Als ich anfang, von einem Prozeß, den ich sozusagen  
selbst dirigierte, überzugehen zu einem, den ich  
nicht mehr dirigierte, waren mir die verschiedenen  
Möglichkeiten zunächst immer noch bewußt.“  
John Cage im Gespräch, 1961  
mit mir  
Schach spielend  
„Schach und Mathematik  
Beides wird häufig verglichen.  
In der Tat erlaubt die innere Logik des Spiels viele  
Parallelen. Doch ist das Denken eines Schachspielers  
mit dem eines Mathematikers nicht ganz identisch.  
Zum quantitativen Denken im Schach kommt stets ein  
intuitives Denken hinzu. Der englische Schachschrift-  
steller Mason rechnete aus, daß bereits nach zehn  
Zügen 169 518 829 100 544 000 000 000 000 000  
verschiedene Stellungen möglich sind. Daß hier die  
Berechnungsfähigkeit selbst eines Rechners nicht  
ausreicht ist klar. Hier setzt der Bereich der Intuition  
ein.  
Schach und Philosophie“

Ich schlage auf  
das spielerische Hin und Her  
95  
„Wir spielen tatsächlich immer Bildern, die mit uns  
spielen“ (Buytendijk 1933).  
„Was wir hier 'Bild' nennen, ist die Erscheinungs-  
weise der Dinge und Geschehnisse ...  
Die Sphäre des Spiels ist die Sphäre der Bilder und  
damit die Sphäre der Möglichkeiten und der Phantasie.  
Der Spielgegenstand hat nie den Charakter eines  
'Objekts', eines 'Gegenstands' dessen Merkmale durch  
Technik und Vernunft allmählich erkannt werden.  
Man spielt nicht mit 'etwas Bestimmten', sondern  
nur mit irgend etwas, das sich erst im Umgang, im  
dialektischen Kreisprozeß der Lockung und der  
Lockungsbeantwortung, des Bewegens und des  
Bewegtwerdens ausbildet.  
In diesem Hin und Her werden die 'Möglichkeiten',  
welche die Bildhaftigkeit vorläufig verbirgt, aber  
dennoch vermuten läßt, entdeckt.“  
„Darum wiederholen wir mit vollständigem  
Einverständnis die Aussage Gadammers (1960):  
Dieses Hin und Her gehört so zum Spiel, daß es  
kein Für-sich-allein-Spielen gibt.“

Ich spiele mit  
Bernhard H.F.Taureck „Michel Foucault“  
„Es geht nicht darum, eine protektionistische  
Haltung einzunehmen, um zu verhindern, daß  
die 'schlechte' Information durchkommt und die  
'gute' erstickt wird. Man müßte eher die Hin-  
und-Her-Wege und -Möglichkeiten vermehren ...  
Was nicht heißen soll, wie man es oft befürchtet,  
Uniformisierung und Nivellierung von unten  
aus. Sondern im Gegenteil, Differenzierung und  
Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Netze.  
Dies bedeutet weniger eine Befürwortung der  
Moderne als Informationsgesellschaft oder eine  
Vorwegnahme des Internet und seiner Folgen,

sondern ein Votum für eine Fortsetzung der  
Moderne als kommunikativer Pluralität, die insbe-  
sondere die Philosophie mit einschließt.  
Das Interview endet daher mit einer Bestimmung der  
Philosophie in der fortzusetzenden Moderne.  
Man beklagt sich manchmal, daß es in Frankreich  
keine herrschende (dominante) Philosophie gibt. Um  
so besser. Keine souveräne Philosophie, das stimmt;  
aber immerhin eine Philosophie oder besser:  
Philosophie als Aktivität.  
Denn Philosophie ist eine Bewegung, mit deren Hilfe  
man sich nicht ohne Anstrengung und Zögern, nicht  
ohne Träume und Illusionen von dem frei macht, was  
für wahr gilt, und nach anderen Spielregeln sucht.  
Philosophie ist jene Verschiebung und Transformati-  
on der Denkrahmen, die Modifizierung etablierter  
Werte und all die Arbeit, die gemacht wird, um anders  
zu denken, um anderes zu machen, um anders zu  
werden als man ist.“

Ich bin  
„Ganz anders ... die Situation der in die ferne  
Sehenden, der Weitseher mit all ihren Zweideutigkei-  
ten. Sie sind nicht zahlreich, höchstens einer pro  
Segment. Sie haben ein sehr feines und kompliziertes  
Teleskop. Aber ganz bestimmt sind sie keine Chefs.  
Und sie sehen etwas ganz anderes als die anderen.  
Sie sehen eine ganze Mikrosegmentarität, Details von  
Details, eine 'Rutschbahn von Möglichkeiten', winzige  
Bewegungen, die die Ränder noch nicht erreicht  
haben, Linien oder Vibrationen, die sich schon lange  
vor den Konturen abzeichnen.“  
Gilles Deleuze  
und ich  
„Henry James  
ist an dem Punkt seines Werkes angelangt, an dem es  
nicht mehr der Stoff eines Geheimnisses ist, der ihn  
interessiert, selbst wenn es ihm gelingt, diesen Stoff  
ganz und gar banal und unwichtig erscheinen zu  
lassen.  
Was jetzt zählt, ist die Form des Geheimnisses,  
dessen Inhalt nicht einmal mehr aufgedeckt werden  
muß (Man erfährt ihn nicht, es gibt verschiedene  
Möglichkeiten, es gibt eine objektive Unbestimmtheit,  
eine Art von Molekularisierung des Geheimnisses).“

Außerdem lese ich  
„Es gibt eine Art von Wissenschaft, beziehungsweise  
einen Umgang mit der Wissenschaft, der nur schwer  
einzuordnen ist und dessen Geschichte nicht leicht  
zu verfolgen ist. Dabei geht es nicht um 'Techniken'  
im allgemeinen Sinne des Wortes. Aber es geht auch  
nicht um die 'Naturwissenschaften' als 'Königs-  
wissenschaften' oder als gesetzmäßiges Wissen, das  
geschichtlich begründet ist.  
Einem vor einiger Zeit erschienenen Buch von Michel  
Serres zufolge kann man diese Spur sowohl in der  
Atomphysik von Demokrit bis Lukrez, als auch in der  
Geometrie des Archimedes verfolgen. Die Merkmale  
einer solchen exzentrischen Wissenschaft scheinen  
folgende zu sein:  
1. Sie benutzt ein hydraulisches Modell und ist keine  
Theorie von festen Körpern, die Flüssigkeiten als  
Sonderfall behandeln; der antike Atomismus ist  
untrennbar von Strömungen, die Strömung ist die  
Realität selber oder die Konsistenz.“  
Ich möchte dies wiederholen  
„... die Strömung ist die Realität selber oder die  
Konsistenz.“  
„2. Dieses Modell ist ein Modell des Werdens und der  
Heterogenität, das dem Feststehenden, Ewigen,  
Immergleichen und Dauerhften gegenübergestellt  
wird.  
Es ist ein Paradox, aus dem Werden als solches ein  
Modell zu machen und es nicht nur als sekundäres  
Merkmal einer Kopie anzusehen.  
Platon hat im Timaios auf diese Möglichkeit  
hingewiesen, ...“

Ich verweise auf  
„1. In Bezug auf ein materielles Sein:  
das noch nicht Verwirklichte, ... Möglichkeit bedeutet  
in diesem Sinne ... sich in verschiedener Weise  
verändern zu können, d.h. verschiedene Zustände  
annehmen bzw. sich in verschiedenen Richtungen  
entwickeln zu können.“

Ich nehme an  
„Hegel folgt weiter, daß sich damit die Kunst und  
das Symbol ins Unbegrenzte erweitert, da sie 'nicht  
das Notwendige, dessen Bezirk in sich abgeschlossen  
ist, sondern die zufällige Wirklichkeit in deren  
schrankenlosen Modifikationen, Gestalten und  
Verhältnissen zum Inhalt nimmt.'  
'Zufällige Wirklichkeit'– oder genauer: ... aus dem  
Kontinuum der Möglichkeiten zufallende Wirklich-

keit, das ist das entscheidende Stichwort ... Und da  
das Zufällige gedeutet, das heißt in einen Ordnungs-  
zusammenhang gestellt werden muß, ist die Deutung  
nicht mehr ein Namengeben wie in der alten Sym-  
bolik, sondern das Bauen eines Modells, von dem man  
am Anfang noch nicht weiß, was es am vorläufigen  
Schluß ergibt. Die festen Bedeutungen des Symbols  
erweisen sich angesichts dieser Entwicklung als  
Hindernis und so sehen wir am Ausgang der Romantik  
die Tendenz wachsen, sich ganz vom Symbolischen  
loszusagen und stattdessen das bedeutungsfreie  
Zeichen einzuführen.

... Der menschliche Betrachter wird die Instanz, die  
die Zeichen in einen Bedeutungszusammenhang stellt.  
... Das Unvorstellbare wird im Zeichen einer ganz  
menschlichen Kunst zum unendlichen Grund der  
Möglichkeiten des Geistes.“

„Die Wahrscheinlichkeit für die Umsetzung einer  
Möglichkeit in Wirklichkeit w1 bzw. in eine andere  
Wirklichkeit w2 bleiben im allgemeinen nicht  
konstant. Im Prozeß der Entwicklung findet eine  
ständige Verschiebung statt.“

Ich  
„Ein Anwendungsfeld  
... Kybernetische Systeme haben die Möglichkeit mit  
Zufällen verschiedenster Art fertig zu werden. Die  
Umgebung eines solchen Systems ist mögliche Quelle  
zufälliger Einwirkungen, die für das System günstig  
oder ungünstig sein können. Kybernetische Syteme  
sind in der Lage, dem Feld von Möglichkeiten der Um-  
gebung ein Feld von Reaktionsmöglichkeiten entgegen-  
zusetzen, das so beschaffen ist, das die lebens-  
wichtigen Parameter des Systems in den Grenzen der  
Regelstrecke bleiben. Im Prozeß der Auseinander-  
setzung optimieren sich derartige Systeme, d.h. sie  
strukturieren sich so, daß ihre Möglichkeiten immer  
größer werden.  
Das Gesamtverhalten eines kybernetischen Systems  
bestimmt sich aus dem dialektischen Widerspruch  
zwischen den inneren Möglichkeiten des Systems (die  
durch seine Struktur, durch die Art und Weise seiner  
Regelsysteme usw. gegeben sind) und den äußeren  
Möglichkeiten, die sich aus der Einwirkung der Umge-  
bung auf das System ergeben.“

„Von erkenntnistheoretischer Möglichkeit in  
umfassendem Sinne sprechen wir, wenn die Frage  
nach der Möglichkeit der Erkenntnis der Welt  
als Ganzes gestellt wird.“

Ich frage mich  
... mit den Worten Walter Benjamins ...:  
„Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann  
ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit  
spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch  
gerechtes Urteil:  
Sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs  
Detail so streng nicht ankommt. Es ist zu fragen,  
wie dies dann im künstlerischen Vor-schein aussähe,  
wenn einerseits auf Zusammenstimmung aller Ele-  
mente und auf Konkordanz gepocht wird ... und  
andererseits die Beliebigkeit und Zufälligkeit betont  
werden würden. Fundamentale Aussagen wie die  
über das Zuendetreiben von Situationen und Charak-  
teren oder wie über das Typische wären dann so  
nicht möglich.“

bin ich  
Friedrich Balkes „Gilles Deleuze“  
„Man muß sich wohl an die 'statische Genese' halten,  
die sich präzise die Aufgabe stellt, zu beschreiben,  
wie das Individuum aus dem Feld hervorgeht und  
wie das Ego die einfache Monade transzendiert. Sie  
bestimmt es als einen Punkt=x, ...nach dem Vorbild  
des 'unbestimmten Adam' von Leibniz, eines Adam=x,  
der durch möglichst wenige Prädikate definiert wird,  
um möglichst vielen möglichen Welten, möglichst  
vielen Varianten ein und derselben Geschichte anzu-  
gehören. Doch es ist klar, daß man so nur ein 'un-  
bestimmtes' oder 'beliebiges' Ego erreicht, ein x, das  
allen Welten gemeinsam ist- und das kann nicht  
dieses singuläre Ego sein das ich bin.“

Ich bin  
„Die unendliche dichterische Freiheit ... äußert sich  
indes auch auf eine mehr positive Weise, denn das  
ironische Individuum hat allermeist in der Gestalt der  
Möglichkeit eine Vielzahl von Bestimmungen durch-  
laufen, sich in diesen dichterisch erlebt, bevor die  
Sache im Nichts endet. In der Ironie ist die Seele fort-  
während auf Wanderschaft, ähnlich wie dies nach  
der Lehre des Pythagoras ihr Schicksal in der Welt ist,  
nur das sie dazu nicht so lange Zeit braucht ...  
Er zählt darum wie die Kinder an den Fingern ab:



# THINGS THAT DO THEIR OWN THING

First published in ARCHITECTURAL DESIGN, July 1969

When Claik, taking a look at the latest toys, suggests that limiting conditions are breaking down — new disciplines and directions are stimulating new interests, static, conventional ideas on urbanism are giving way to a try-it-and-see approach to planning. Things will be doing their own thing.

Long before that High Court writ, Eye magazine reported that John Lennon and Ringo Starr visit one another just to play with their toys. Whenever there are children there are always toys. Children today, however, are no longer content with static, inanimate playthings, or with using their own mental invention, however magical, to simulate illusion.

New toys have reflex mechanisms and are goal-directed, self-regulating or remote-controlled. This control and communication by movement and audio-visual means stimulates interaction between child and toy and a new kind of response is set up.

Manipulating a toy, a child is caught up in that interaction we call play. It is a simplified abstraction of the real day world around us. Through play a child learns and forms concepts in his own private world that allow him to become familiar with and able to adjust to his environment — a kind of behavioural deduction.

Toys are an extension of the child, through which he plays out his own dreams through control choice and response. The remote-controlled walking talking doll offers an inclusive integral auditory pattern, giving an

gegen die Realität des des haben keine Be- und Formen oder als igeholt sind, ihre Be- sie bezüglich des e- Die so provozierte ge- naterielle Vorhanden- konzeptuelle Kunst ist zumal sprachliche — emals zuvor die Wir- lzt zunichte zu machen eitet hat — beispiels- n Landschaft und die efaßt sich weiterhin a Gegensatz zur Real- entwicklungslinie ver- nit Duchamp und den

der konstruktivistischen, der surrealistischen, der expressio- nistischen oder der konzeptuellen Kunst geschieht, hängt sie letzten Endes doch vor allem von der Zukunft der Fort- schrittsidee selber ab. Sollte diese Idee in ihrer gegenwärtigen Form in ihrem Einfluß auf Künstler, auf Kommentatoren oder auf ihr Publikum nachlassen, sollte sie durch andere Ideen in Frage gestellt werden oder sollte sie eine Verwand- lung durchmachen, dann müßte wohl ein neues, die jüngere Vergangenheit und die Gegenwart umfassendes Muster zutage treten, wie das zwischen den Kriegen in Rußland mit dem Sieg einer popularistischen Idee über fortschrittliche Kunst geschehen ist. In Europa und in den Vereinigten Staa- ten ist das Vertrauen auf ästhetischen Fortschritt noch immer stark, ja leidenschaftlich, aber es gibt auch Gegenkräfte, und diese Gegenkräfte werden vielleicht nicht immer isoliert, ge- ächtet und mithin schwach sein.

Christopher Green

schgezeichnete Linien- e sein, und es ist eine oder endlich ist, son- l und in seiner Gestalt nodifiziert. Es genügt, wir von der Kunst der nheit haben, sehr fest ortschritt samt seinen Vandels und der Neue- jedoch die Kunst von is verknüpft sein mag, abos, oder diejenige die früheren Phasen als überholt und ver- Mittel und die neuen rschiedenen Diagram- lokumentieren. Unser it hartnäckig die Frage weil die Zukunft als nheit und weil die Ver-

Zur Entwicklung der Kunst im 20. Jh. vgl. u. a. → Abstrakter Expressionismus, → Action Painting, → Aeropittura, → Bau- haus, Der → Blaue Reiter, → Body Art, Die → Brücke, → Dada, → Expressionismus, → Farbfeldmalerei, → Fauvis- mus, → Film, → Fluxus, → Fotografie, → Fotografie und Kunst, → Funk Art, → Futurismus, → Happening, → Hard edge, → Hyperrealismus, → Individuelle Mythologie, → Infor- mel, → Kapitalistischer Realismus, → Kinetik, → Konkrete Kunst, → Konstruktivismus, → Konzeptuelle Kunst, → Kri- tischer Realismus, → Kubismus, → Kubo-Futurismus, → Land Art, → Magischer Realismus, → Materialkunst, → Minimal Art, → Mixed Media, → Narrative Art, → Neo-Dada, → Neo- plastizismus, → Neuer Realismus (→ Nouveau Réalisme), → Neue Sachlichkeit, → Objektkunst, → Op Art, → Orphi- smus, → Performance, → Phantastischer Realismus, → Pittura metafisica, → Pop Art, → Prozeßkunst, → Purismus, → Rayo- nismus, → Russische Avantgarde, → Sozialistischer Realis- mus, de → Stil, → Suprematismus, → Surrealismus, → Tachis- mus, → Transformer, → Video.

## Kunst

ichte der amerikani- er Verpflanzung euro- . Statt auf der Kultur uen oder ihre Sitten zu

niederländischen, französischen, englischen und skandinavi- schen Einwanderer den Norden, während Menschen aus dem Mittelmeergebiet eine lateinamerikanische Kultur im Süd- westen begründeten. Die Gemeinschaften entwickelten regio-

### Erläuterungen zum Schaubild 15

Seine Experimente schlagen fehl, so daß es zu ungeahnten Folgen kommt:

Wiedergutmachung durch Selbstopfer

*Der Mann mit den Röntgenaugen*  
*Der Schrecken schleicht durch die Nacht*

das Monster

*Rabbits*  
*Die Nacht der unheimlichen Bestien*

der (auf wissenschaftlicher Grundlage) lebende Tote

*Die Rache des Toten*  
*Der Würger von Sing-Sing*

(Kommen politische Ziele — etwa das Streben nach Herrschaft — hinzu, vgl. 3.21 *Der Übermenschliche*)

4.2 Roboter/Androiden/Cyborgs (Definitionen nach Reclams Science Fiction- Führer)

**Roboter:** Die denkende Maschine schlechthin, die dem Menschen nicht un- bedingt ähneln muß.

*Westworld*  
*Futureworld — Das Land von übermorgen*

**Androiden:** Künstliche Menschen, die überwiegend aus biologischen und evtl. auch elektronischen/mechanischen Teil- en zusammengesetzt sind.

*Der Blade Runner*  
*Die Frauen von Stepford*

**Cyborgs:** Kurzform für kybernetischer Organismus. Ein Hybride aus Mensch und Maschine. Menschen mit mechani- schen/elektronischen Ersatzteilen, die ih- ren biologischen Körper bis auf das Ge- hirn ersetzen können.

*Der Mann aus Metall*  
*Superboy — Stärker als 1000 Sonnen*

4.3 Maschinen/Computer/Waffen

Zur SF gehört die Welt technischer Abenteuer und Visionen. Thema kann daher nicht das gegenwärtig Machbare, sondern nur das zukünftig Mögliche sein.

Maschinen

*Die Erfindung des Verderbens*  
*Robur, Herr der 7 Kontinente*

Computer

*Colossus; Alphaville*

Waffen

*Firefox*  
*Die Todesstrahlen des Dr. Mabuse*

4.4 Totale Technisierung

Die mechanisierte Zukunftswelt schlechthin, die oder deren Bestandteile Amok lau- fen können, so daß es zur Katastrophe kommt (vgl. 2.2 *Revolte der Technik*), die aber auch zum Trauma der Menschheit werden kann (vgl. 5. *Anti-Utopie*). Die totale Technisierung wirkt sich aus:

4.41 im Arbeitsleben

*Moderne Zeiten; Metropolis*

4.42 in der Freizeit

*Westworld*  
*Futureworld — Das Land von übermorgen*

nen Bildern ausschließlich auf den beson- deren psychologischen Ausdruckswert ei- nes Quadrats bestimmter Größe und Schwärze in Beziehung zu einem größeren weißen Quadrat (oder eigentlich nur zu ei- nem weißen Rand. Diese formalästhetisch unbarmherzige Tat bewirkte eine Neube- wertung der elementaren Bildmittel, inspi- rierte nicht nur analoge Äußerungen auf den Gebieten Plastik und Architektur (z.B. durch Gabo, Lissitzky, Moholy-Nagy, Tatlin), sondern fand auch als eigener Zweig der → Abstrakten Kunst Fortsetzung bis in die Gegenwart (vgl. → Bauhaus, → De Stijl, → Hard Edge, → Minimal Art, → Op Art).

## Kopie

Von lat. *copia* = Fülle, Vorrat, Menge. Nachbildung eines Kunstwerks durch frem- de Hand, wobei Größe und Werkstoff vom Original abweichen können (vgl. dazu → Re- plik).

Kopien wurden in der Antike hauptsächlich von griechischen Plastiken und Vasen an- gefertigt, welche bei den Römern beliebte

Spezi- Kopie- nennt graphi

Kubis

Kunst 1907

Braqu

fassu

die da

trisch

zufüh

sehr u

press

Gegen

sche

quent

rung a

ste k

konse

ein ha

Maler

In ein

tungs





‘Edelmann, Bettelmann’ usw. Weil jedoch alle derartigen Bestimmungen für ihn lediglich die Giltig-keit der Möglichkeit haben, kann er beinahe ebenso rasch wie die Kinder die ganze Reihe durchlaufen. Was indes dem Ironiker Zeit kostet, ist die Sorgfalt, die er darauf verwendet, daß er im Hinblick auf die poetische Person, in die er sich hineingedichtet hat, sich auch richtig kostümiere ... Wenn nun aber die gegebene Wirklichkeit dergestalt für den Ironiker ihre Giltigkeit verliert, so liegt dies nicht daran, daß sie eine überlebte Wirklichkeit wäre, die von einer wahreren abgelöst werden muß, sondern daran, daß der Ironiker das ewige Ich ist, welchem keine Wirklichkeit die angemessene ist.“

„Die Sackgasse der 1968/69 skizzierten egologischen Genese veranlaßt ... dazu, jede Egoität und Individualität als illusorisch, repressiv, überkodiert, molar, paranoid, ödipal usw. zurückzuweisen und im scharfen Gegensatz dazu den Fluß anonymer Mannigfaltigkeiten zu preisen.

... Durch Radikalisierung verwandelt sich die ... Dekonstruktion der Identitäten in eine pure Destruktion, die das Projekt einer Re-Konstitution oder transzendentalen Genese bereits im Ansatz blockiert und überflüssig macht.

... auch das Anti-Ich ist noch ein Ich.

Mitten im Phantasma und im Delirium ... stoßen wir auf ein irreduzibles Ich-Sagen: Ich Antonin Artaud, bin mein Vater, meine Mutter, mein Sohn und ich selbst- jeder Name der Geschichte bin im Grunde ich. ... Das Delirium, die Halluzination setzen ein viel stärkeres ich fühle voraus, ein ich fühle, daß ich Frau werde, daß ich Gott werde. Eine reine Form von Egoität, die sich unendlich weit dehnen läßt, bis sie von jedem Namen der Geschichte affiziert wird und alle möglichen welten durchläuft- die sich aber gleichzeitig zu der rätselhaften Singularität eines Ich kontrahiert.

... Es dekonstruiert die strikte Trennung zwischen Ich und Anti-Ich und zwingt uns letztlich ... Ich ist ein anderer- zusammenzudenken mit ... dieser andere immer noch ich ...“

Ich

„Dieser Verschuß, dieser Ring der Ironie fehlt bei Platon noch und kommt, wie im Wortwechsel zwischen Sokrates und Alkibiades, nur als Komik und Spott zum Vorschein. Die klassische Ironie hingegen erreicht diesen vollkommenen Zustand, sobald es ihr gelingt, nicht nur das Ganze der Wirklichkeit, sondern auch die Gesamtheit der Möglichkeiten als ursprüngliche höchste Individualität zu bestimmen. Wie wir gesehen haben, beginnt Kant in seinem Wunsch nach einer Kritik der klassischen Welt der Repräsentation mit ihrer exakten Beschreibung: ‘Ob nun zwar diese Idee von dem Inbegriffe aller Möglichkeiten...selbst noch unbestimmt ist, so finden wir doch..., daß diese Idee...sich bis zu einem durchgängig a priori bestimmten Begriff läutere, und dadurch der Begriff von einem einzelnen Gegenstand werde.’

Die gelungenste didaktische Darstellung der herkömmlichen Metaphysik liefert Kant in dem Abschnitt ‘Von dem transzendentalen Ideal’ in seiner Kritik der reinen Vernunft. Kant zeigt, wie die Idee vom ‘Inbegriffe aller Möglichkeiten’ alle anderen außer den ‘ursprünglichen’ Prädikaten ausschließt und dadurch zum durchgängig bestimmten Begriff eines individuellen Wesens führt (‘dadurch der Begriff von einem einzelnen Gegenstande werde, der durch die bloße Idee durchgängig bestimmt ist, mithin ein Ideal der reinen Vernunft genannt werden muß’)

Ich bin bestimmt

Ludwig Wittgenstein

Band 2

„5- Die unendliche Möglichkeit Namen zu bilden liegt nicht nur in der unendlichen Möglichkeit von Zeichen der Form  $x_1 x_2 x_3 x_4$  etc., sondern z.B. auch in der unendlichen Möglichkeit des Raumes die Figur des Zeichens abzuändern.

... Ich gebrauche das Wort Raum als Möglichkeit der Bewegung.“

„Mehrdeutigkeit eines Wortes

ist einerseits Ausdruck für den Reichtum und die Geschmeidigkeit der Sprache, andererseits birgt sie in sich gewisse Unbequemlichkeiten.

Die Bedeutung eines mehrdeutigen Wortes läßt sich in der Regel nur im Kontext klären. Wenn es jedoch keinen Kontext gibt oder der vorhandene selbst nicht klar ist, ist es zuweilen schwierig, die Bedeutung eines mehrdeutigen Wortes festzustellen. Dadurch entsteht die Möglichkeit einer falschen, manchmal sogar bewußt entstellten Interpretation eines mehr-

deutigen Wortes. Das berücksichtigt man bei der Schaffung künstlicher, ... Sprachen.“

Ich

„Die bei Brisset und Roussel vorgefundenen

Techniken des Sprachspiels

machten Duchamp die Möglichkeit der Bedeutungsveränderung eines scheinbar in seiner Bedeutung eindeutig festgelegten Materials, der Sprache, klar. Die Reflexion auf die Mehrdeutigkeit sprachlicher Elemente führte Duchamp von einer ‘normalen’ Sprachverwendung zur mehrdeutigen Verwendung in Sprachspielen. ... Gelang ihm in den Sprachspielen die Konstruktion einer Mehrdeutigkeit, die der Eindeutigkeit des alltäglichen Sprechens entgegenstand, so versuchte er in seinem ‘Rendez-vous du Dimanche 6 Février 1916 ...’ die Konstruktion eines Textes, der gänzlich ohne Bedeutung sein sollte.

... Duchamp thematisiert dabei, daß die die Bedeutung durch den kontextuellen Gebrauch entsteht und die sich wandelnde Wirklichkeit nicht durch ein System fixierter Zeichen ausreichend erfaßt werden kann.

... Die in den Sprachspielen entdeckte Mehrdeutigkeit des Wortes überträgt Duchamp auf die Mehrdeutigkeit der Dinge als ‘Wörter’.

... Betitelung, Signatur, Beschriftung bilden dabei die wichtigsten Möglichkeiten des Sprachbezuges.“

Ich bin

„26. 50, 88ff., 167f., Mitteilung fragwürdig ...

s. Kommunikation, Mißverständbarkeit, Verwechselbarkeit, Zweideutigkeit, Einsamkeit- Mitteilung, notwendig 399f., Grund der Unmittelbarkeit 26ff., 400f., s.o., wahre Mittelbarkeit in der indirekten Mitteilung 402ff., s. Indirektheit, -eigentliche Mitteilung im ‘Genie des Herzens’ 342.

Nietzsches Mitteilungsformen 11, 42f., s. Form, Aphorismus, System, Dichtung, Gedanke, Gleichnis, Bild, Symbol, Maske.

Mitteilungsfähigkeit- Mitteilungsbedürftigkeit 315, allgemeine Mittelbarkeit als unbewußtes Wahrheitskriterium 187f., Mitteilung in der anorganischen Welt 302.

Möglichkeit und Wirklichkeit im Denken und Entscheiden Nietzsches 41f., 79, Nietzsche als Existenz des Möglichen ... Nietzsches Philosophieren gerichtet auf das Ganze des Menschseins aus dem Ganzen der Möglichkeiten 161ff., 254f., 279f., 285ff., der Mensch als Möglichkeit ... existentielle Möglichkeit ... Haltung der unendlichen Offenheit des Möglichen 233, Spannung der Möglichkeit im gegenwärtigen Zeitalter ... der Sprung aus der Möglichkeit zur Wirklichkeit im Selbstverständnis des Philosophierens 378f., Ernst des Möglichen und Gefahr des Möglichen ... Verwandlung von allem in bloße Möglichkeit 444ff., Philosophieren...als ein Tun in der Möglichkeit 459, mit dem Anspruch selbst zu werden“

Ich selbst

Henri Bergson (1859–1941)

„Diese Bestimmungen könnten leicht zu widersinnigen Annahmen führen, was der Textzusammenhang glücklicherweise auszuräumen hilft. Bergson verdeutlicht: ein Objekt kann auf unendlich viele Weisen unterteilt werden; bevor diese Unterteilungen vollzogen sind, sind sie nun aber vom Denken als mögliche bereits erfaßt, ohne daß dies an der Gesamterscheinung des Objekts das mindeste ändert. Sie sind also im Bild des Gegenstandes bereits sichtbar: Sie werden als unrealisierte (lediglich mögliche) wahrgenommen bzw. könnten wahrgenommen werden.

Ich bin

„virtuell- der Möglichkeit nach vorhanden“

ist eine Realität in der Realität, eine Reproduktion im Produkt, Abbild im Bild.

Bezeichnenderweise ist alles möglich, so auch die Existenz die an der Möglichkeit zu existieren scheitert: der Signetismus.

Eine Kunstbewegung, zum Beispiel, die selbst nicht mehr existiert und darin ihre Existenz begründet sieht, das heißt Kunstbewegung bezeichnet und dadurch zu einer Kunst-Bewegung wird, zu einer nicht-existierenden Existenz, einem Zeichen: dem Signet.

Es realisiert sich die Möglichkeit einer Kunstbewegung beziehungsweise einer anderen.

Folien (Signetismen)

... der signetische Signetismus

als ‘konstante Variable’, wie Deleuze es nannte, steht fest- bewegt er sich.

Wirklichkeit in der Wirklichkeit entsteht die Illusion lebt desillusioniert als schwarze Farbe auf weißem Papier in Wirklichkeit ein Zeichen.

Im Wasser schwimmt eine Plastiktüte

mit Wasser darin

(die durch das Zeichen dargestellte Einheit ist durch das Zeichen begrenzt; das Zeichen selbst befindet sich zwischen Innerhalb und Außerhalb; es bildet somit eine Einheit in der Einheit, Gesamtheit; eine Formel die keiner braucht  $1/x = \text{Signet } x$ )

deutlich aufgelöst der Inhalt

ein Zeichen in Wirklichkeit

bleibt

zu sagen

Der Akt des Bezeichnens, die Bezeichnung an sich erlangt demzufolge Bedeutung in künstlerischer Hinsicht.

Sie ist überflüssig

in gewisser Weise

zeitgemäß

wie die Tüte im Wasser

betont wirklich

allerdings Wirklichkeit.

Folien (Ich)

Signetist- Anhänger einer Kunstbewegung, deren Wirklichkeit signetisch ist. Er existiert in Zeichen und ist demnach nicht, sondern betrachtet sich als Seiender. Als bezeichnete Wirklichkeit ist er alles gewesen, ist alles und wird, womöglich alles sein.

Ich bin Michael S. Riedel.











Michael P. Grafik als Graphic A

For example, the following table shows the results of a regression analysis of the relationship between the number of hours worked per week and the number of children in the household. The dependent variable is the number of hours worked per week, and the independent variable is the number of children in the household. The results show that for every additional child in the household, the number of hours worked per week decreases by approximately 1.5 hours.

For more information:

Das Einwirken eines kognitiven Aspektes führt zu einer reduzierten Kommunikation mit der Umwelt. Ein Beispiel ist die Wahrnehmung von Licht. Ein Mensch, der in einem dunklen Raum ist, wird die Umgebung anders wahrnehmen als ein Mensch, der in einem hellen Raum ist. Ein Beispiel ist die Wahrnehmung von Geräuschen. Ein Mensch, der in einem leisen Raum ist, wird Geräusche anders wahrnehmen als ein Mensch, der in einem lauten Raum ist.

Die Überwindung des Mythos der „Kultur der Gewalt“ ist ein zentraler Bestandteil der politischen Arbeit. In der Praxis bedeutet dies, dass die Gewalt nicht als unvermeidbar angesehen werden darf, sondern als ein Ergebnis sozialer Strukturen und Machtverhältnisse. Die Aufgabe der Politik ist es, diese Strukturen zu verändern und die Gewalt zu überwinden. Dies erfordert eine umfassende gesellschaftliche Debatte und die Entwicklung von Alternativen zur Gewalt.

Despite such fit between respondents and the research, the village remains a place of 1000 people, with 1000 different experiences of working in the field. Nonetheless, we began our analysis by identifying common elements, and then we identified common patterns. We began by asking the question: if all of the 1000 people in the village were to be asked, "What is the most important thing that you have learned from working in the field?" what would the answer be?

© copyright 2007 American glass, inc. - all rights reserved. no part of this book may be reproduced without the written permission of American glass, inc. in the united states and canada. for more information, please contact american glass, inc. at 1-800-441-4411. american glass, inc. is a registered trademark of american glass, inc. and is used herein under license.

Wissenschaften, die sich mit der menschlichen Psyche befassen, sind in der Regel in zwei Bereiche unterteilt: die Psychologie und die Psychiatrie. Die Psychologie beschäftigt sich mit dem Verhalten und den Gedanken des Menschen, während die Psychiatrie sich mit der Diagnose und Behandlung von psychischen Erkrankungen befasst.

Das Netz Michael Neufelds stellt zusammenfassend die gesamte zeitliche, räumliche und thematische Entwicklung dar. Es zeigt die Jahre der verschiedenen Produktionen, die Orte, an denen sie entstanden, und die Namen der Regisseure. Es ist eine Art Zeitstrahl, der die Entwicklung des Theaters in der DDR zeigt.

Reinhardt und Lohr



# Riedel s Ereignis Art as Event

Die Ausstellung "Art as Event" ist eine Dokumentation der Kunstwerke von Riedel, die in den Jahren 1994 bis 2014 entstanden sind. Sie zeigt die Entwicklung der Kunst von Riedel, die von der Zeichnung über die Malerei bis hin zur Performance reicht. Die Ausstellung ist in fünf Teile gegliedert, die jeweils einen Aspekt der Kunst von Riedel beleuchten. Teil A zeigt die Zeichnungen, Teil B die Malerei, Teil C die Performance, Teil D die Skulpturen und Teil E die Installationen. Die Ausstellung ist eine wichtige Dokumentation der Kunst von Riedel und bietet einen Einblick in die Entwicklung der Kunst von Riedel.



- 1994-1996  
Signatur Zeichnung  
The Signatur Drawing
- 1996-1998/2001-2002  
Signatur Zeichnung  
The Signatur Drawing  
The Signatur Drawing
- 1998-2001  
Publikation  
Publication
- 2004-2008  
Art Material  
Art Material
- 2012/2014  
Poster Painting  
Poster Painting

Die Ausstellung "Art as Event" ist eine Dokumentation der Kunstwerke von Riedel, die in den Jahren 1994 bis 2014 entstanden sind. Sie zeigt die Entwicklung der Kunst von Riedel, die von der Zeichnung über die Malerei bis hin zur Performance reicht. Die Ausstellung ist in fünf Teile gegliedert, die jeweils einen Aspekt der Kunst von Riedel beleuchten. Teil A zeigt die Zeichnungen, Teil B die Malerei, Teil C die Performance, Teil D die Skulpturen und Teil E die Installationen. Die Ausstellung ist eine wichtige Dokumentation der Kunst von Riedel und bietet einen Einblick in die Entwicklung der Kunst von Riedel.





159 Matthias Wagner K

**Signetische Zeichnung–  
Prolog**  
The Signetic Drawing–  
Prologue

163 Eva Linhart

**Leerstelle**  
Blank Space

169 Julian Müller

**Bio-Auto-Graphie**  
Bio-Auto-Graphy



Matthias Wagner K  
Signetische Zeichnung–  
Prolog  
The Signetic Drawing–  
Prologue



Diese Publikation richtet den Blick auf das in den Jahren 1994 und 1995 entstandene Frühwerk des Künstlers Michael Riedel mit dem Titel *Signetische Zeichnung*. Sie erweitert die Publikation »Michael Riedel. Grafik als Ereignis«, die anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main 2018 entstand. Zuvor in einem Archivschrank (Abb. S. 114–117) gelagert und im Jahr 2016 durch den Städtischen Museums-Verein e. V. für die Sammlung des Städel Museums in Frankfurt aus dem Studio des Künstlers erworben, erfuhren die 61 Blätter, 36 Wachsbücher und das dazugehörige Leermaterial sowohl eine erstmalige Präsentation in einem Museum als auch eine abschließende raumübergreifende Inszenierung aus 17 Rahmen und einer Tischskulptur. Damit fixierte der Künstler die Einzelelemente des Frühwerks zu einem Werkkomplex. Indem die *Signetische Zeichnung* in einem Museum ausgestellt wurde, das sich in Bezug auf das Werk Michael Riedels als Plattform für öffentliche Reflexivität und Aushandlungsprozesse im Widerstreit von angewandter und freier Kunst versteht, kam es zu einer Akzentuierung dieser Schnittstelle. Die Frage nach der Relevanz von Grafik als Kunst war die Konsequenz.

Wie Eva Linhart, Kuratorin der Ausstellung, und Julian Müller, Kulturosoziologe, in ihren Beiträgen vertiefen, bildet den Ausgangspunkt des Werkkomplexes *Signetische Zeichnung* ein M. Es ist der erste Buchstabe des Vornamens des Künstlers, den dieser mit schwarzer Tusche mehrfach auf ein DIN A4 Papier stempelte und dessen Innenräume er mit Goldfarbe ausfüllte. Was zunächst nur als der Entwurf eines ornamentalen Monogramms angedacht war, um eigene Arbeiten wirkungsvoll signieren zu können, verselbständigte sich bereits im Übergang zu der zweiten Zeichnung zu einem Werk, das die klassischen Fragen von Kunst und Schöpfer aus der Perspektive eines systemtheoretischen Ansatzes zu stellen begann. Denn Michael Riedel übersetzte diese erste, mit *Signatur* betitelte Zeichnung, in drei deutlich filigranere geometrische (Abb. S. 11, 12): Und eben eine dieser Zeichnungen wurde zu einem »Grundriss« (Abb. S. 13), von dem je nach Drehung und entsprechender Berechnung wiederum vier Ansichten entstanden (Abb. S. 15), die ihrerseits zu neuen, körperhaften Ansichten führten, welche sich dann zu weiteren Draufsichten generierten. Mit der permanent neue Möglichkeiten anbietenden Erweiterung setzte Michael Riedel einen stetig Formen bildenden Prozess in Gang, erscheint doch die Selbstständigkeit der geometrischen Formen auf jedem Blatt in stets aufs Neue inszenierter und verwandelter Relativität. Aus der ersten Zeichnung, die die Möglichkeiten ihrer Veränderung zunächst nicht zu erkennen gab, wurde ein unumkehrbares System einer Folge von Zeichnungen.<sup>1</sup>

Michael Riedel definierte damit den Werkbegriff als ein sich selbst fortschreibendes System im Sinne des von Niklas Luhmann geprägten Begriffs der *Autopoiesis* neu. Prozess und System werden eins. Das System erhält sich, indem es sich verändert. Als »System, das Komplexität als Latenz von Möglichkeiten integriert, sichert [es] sich sein Weiterexistieren [...]«. <sup>2</sup> Es generiert sich als eine Form der Ermöglichung, die Anderes und Weiteres möglich macht und nicht lediglich das verwirklicht, was vom Künstler bereits angelegt ist. Michael Riedel

The focus of this book is the *Signetic Drawing*, the early work by the artist Michael Riedel dating from 1994/95. The book is conceived as a supplement to the publication *Michael Riedel: Graphic Art as Event* that came out in 2018 in conjunction with the exhibition of the same name at the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main. The work spent years in storage in an archival cabinet (figs. pp. 114–117) before the Städtischer Museums-Verein e. V. acquired it in 2016 from the artist's studio for the collection of the Städel Museum in Frankfurt. The 2018 exhibition was the first occasion on which the 61 sheets, 36 wax books and accompanying blank material were on display in a museum, which presented them in a large-scale installation consisting of 17 frames and one table sculpture. The artist thus merged the individual elements of his early work in a permanent work complex. By placing the *Signetic Drawing* on view in a museum that, with regard to the staging of Michael Riedel's oeuvre, conceives of itself as a platform for public reflection and processes of negotiation between applied and free art, the exhibition gave particular prominence to that interface. The consequence was the question as to the relevance of graphics as art.

As the exhibition's curator Eva Linhart and the cultural sociologist Julian Müller discuss in detail in their contributions to this book, the point of departure for the work complex *Signetic Drawing* was an M. It is the first letter of the artist's name, and he stamped it several times in black ink on a sheet of DIN A4-size paper to form an arrangement whose gaps he filled in with gold paint. Initially, he conceived of this configuration as a design for an ornamental monogram that would serve him as a way of signing his artworks in striking manner. Already in the transition to the second drawing, it took on a life of its own as a work that began posing the classical questions about art and the creator from the perspective of a system-theoretical approach. That transition had consisted in translating the first drawing, entitled *Signature*, into three far more filigree geometric ones (figs. pp. 11, 12). And it was precisely one of those drawings that, in turn, became a "groundplan" (fig. p. 13) and—depending on which way the artist "turned" and calculated it—the basis for four more views (fig. p. 15), which for their part also led to new corporeal configurations that generated further top views, etc. By expanding his original figure in a way that offered constant new possibilities, Riedel set a continual form-building process in motion, in which the independence of the geometrical forms appears on every new sheet in newly restaged and retransforming relativity. In other words, the first drawing—which initially did not reveal its potential for change—evolved into an irreversible system of a series of drawings.<sup>1</sup>

Michael Riedel thus defined the artwork as a self-perpetuating system in keeping with the term *autopoiesis* coined by Niklas Luhmann. Here process and system become one. The system preserves itself by changing. As a "system that integrates complexity as a latency of possibilities, it ensures its continued existence [...]".<sup>2</sup> It generates itself as a form of enablement that makes other and further things possible, as opposed to merely executing what the artist has pre-established. Riedel thus succeeded in realizing a blueprint for a self-producing artwork within the art system.

gelang es damit, den Entwurf eines sich selbst produzierenden Kunstwerks innerhalb des Kunstsystems umzusetzen.

Damit – und also bereits zu Beginn seiner künstlerischen Karriere – offenbart sich in Michael Riedels Arbeitsweise ein Höchstmaß an Widerständigkeit, verweigert er doch einem Werk, hier zunächst einem Signet und in Folge einer jedweden Zeichnung, in seinem Sein zu verharren, in einem Zustand ohne Veränderung verbleiben zu können. Mithin wird auch der Ereignisbegriff im Bereich des Ästhetischen ein bipolarer. Einerseits, weil ihm die Bedeutung zukommt, auf etwas zu verweisen, was so noch nie passierte, so noch nie getan wurde. Und andererseits, weil er sich auf den Werkkomplex *Signetische Zeichnung* insofern anwenden lässt, ist diesem doch ein Fortbestehen in der Zukunft, und sei dieses nur in der Vorstellung der Betrachter\*innen, garantiert. Diese Vorstellung ist dabei nicht die Aufgabe Riedelscher Kunst, sondern die, die sie stellt: Sich nicht allein von der Ereignishaftigkeit im Werk Michael Riedels berühren zu lassen, sondern zugleich das »Verstehen« seines Werkes als offenen, steten Prozess im aktiven Modus von Wahrnehmungen verschiedener Art – sinnhaften ebenso wie geistigen, alltäglichen wie sublimen, lebensweltlichen wie künstlerischen – zu begreifen oder anders: als einen Möglichkeitsraum zur Aktivierung subjektiver Vorstellungskraft.

Der anfänglich angesprochene Blick ist somit nicht einer auf ein So-gewesen-Sein, sondern auf einen steten, in die Zukunft ausgerichteten Prozess, der Gewesenes in einen Modus andauernder, systematischer Veränderungen überführt. Hermann Nitsch, dessen Meisterschüler Michael Riedel an der Städelschule war, schrieb dazu ins Gästebuch der Ausstellung: »hier sehe ich form, die in die ewigkeit drängt und sie ausfüllt ...«

Ich danke Michael Riedel für die ihn kennzeichnende Haltung, die ihn auszeichnet und mithin sein Werk. Eva Linhart, die als Leiterin der Abteilung Buchkunst und Grafik mit der Ausstellung die Fragestellung des Museums um eine weitere Dimension ergänzte, danke ich ebenso wie Julian Müller für ihre vertiefenden Wort- und Gedankenbeiträge, Sandra Doeller für die sinnige Gestaltung dieses Buches in Zusammenarbeit mit Michael Riedel. Für Übersetzungen Judith Rosenthal und Stephen Mason. Darüber hinaus danke ich dem Städtischen Museums Verein, der den Werkkomplex *Signetische Zeichnung* für die Sammlung des Städel bereits 2016 erworben hat und dem Städel Museum, dass es uns ihn in der Ausstellung hat präsentieren und hier erstmals veröffentlichen lassen. Ich danke der Stiftung Kulturfonds Bonn für die großzügige Förderung der Publikation, mithin Georg Linde von Willkie Farr & Gallagher für die zusätzliche monetäre Unterstützung. Ich danke unserem Verleger Walther König und seinen Mitarbeiter\*innen und nicht zuletzt allen Beteiligten.

1  
Vgl. Matthias Wagner K: *Grafik als Ereignis*, In: *Michael Riedel. Grafik als Ereignis*, Frankfurt am Main 2018, S. 73–82.

2  
Rüdiger Bubner, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen: Untersuchungen zur praktischen Philosophie*, Frankfurt am Main 1985, S. 149.

At the very start of his artistic career, Michael Riedel's approach accordingly already exhibited an extremely high degree of resistance. After all, he denied a work—in this case a signet and, ultimately, every drawing—the option of persisting in its existence, of being able to remain in its condition unchanged. The concept of the event within the sphere of aesthetics hence becomes a bipolar one. On the one hand this is because it is assigned the role of pointing to something that has never happened or been done before in exactly that way. On the other hand, in that it can apply to the *Signetic Drawing* work complex, the latter is guaranteed a continued existence in the future, even if it is only in the viewer's imagination. This continued imagined existence, we should add, is not the task Riedel's art is assigned to fulfil, but the task it assigns. And that task is: not merely to allow oneself to be touched by the event character of Riedel's work, but at the same time to conceive of the "understanding" of his work as a constant, open process in the active mode of various kinds of perceptions—sensorial as well as intellectual, commonplace as well as sublime, life-worldly as well as artistic; to conceive of it as a realm of possibilities for activating the subjective faculty of imagination.

The view referred to at the beginning of this text is therefore not a view of the 'having been thus', but of a constant, future-oriented process that translates the 'having been' into a mode of ongoing, systematic change. As Hermann Nitsch, who taught Riedel as his master pupil at the Städelschule, wrote in the exhibition guest book: "here I see form that pushes towards infinity and fills it [...]".

I would like to thank Michael Riedel for the approach that distinguishes him and therefore his work. I am indebted to Eva Linhart, who, as the head of the Department of Book Art and Graphics, added a new dimension to the questions concerning the museum by staging this exhibition, and to Julian Müller for their in-depth contributions in word and thought. I am also grateful to Sandra Doeller for the sensitive design of this book in collaboration with Michael Riedel. And to Judith Rosenthal and Stephen Mason for the translations. I would moreover like to express my appreciation to the Städtischer Museums-Verein, which purchased the Signetic Drawing work complex for the Städel collection back in 2016, and to the Städel Museum, which permitted us to present it in our exhibition and publish it for the first time in this book. I thank the Stiftung Kulturfonds Bonn for its generous support of the publication, as well as Georg Linde of Willkie Farr & Gallagher for his additional monetary support. Finally, I owe my thanks to our publisher Walther König and his staff and, not least importantly, to all persons involved.

1  
See Matthias Wagner K: "Graphic Art as Event", in: *Michael Riedel: Graphic Art as Event*, Frankfurt am Main 2018, pp. 73–82.

2  
Rüdiger Bubner, *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen: Untersuchungen zur praktischen Philosophie*, Frankfurt am Main 1985, p. 149.



# Eva Linhart

## Leerstelle

### Blank Space



Als Michael Riedel zu Anfang seines Studiums an der *Kunstakademie Düsseldorf* sein Werk und damit seinen Kunstansatz zu formieren begann, muss sein Horizont von unserer westlichen Kunsttradition und ihrer Verbindung aus *Schöpfung* und *Verewigung* geprägt gewesen sein – und diese Verknüpfung beginnt bereits bei seinem ersten Werk, der *Signetischen Zeichnung*. Denn um das, was er zur Kunst formieren möchte, wählt er aus den vielen Möglichkeiten, die ihm die Konvention bereitstellt, um seine bildnerische Organisation von Materie unter die Prämisse »Kunst« zu bringen, den Vorgang des *Signierens* aus. Damit greift Riedel eine Praxis auf, welche seit der antiken Vasenmalerei bezeugt ist und die über die Epoche der Renaissance bis in die Gegenwart als Verewigungsgeste dafür steht, dass Künstlerinnen und Künstler Schöpfer ihrer Werke sind.<sup>1</sup> Das Signieren macht folglich aus dem Bildwerk und seinem Schöpfer eine für alle Zeiten untrennbare Einheit. Dass dem Akt des Signierens dabei zugleich das Potential des Verwandeln innenwohnt, nämlich aus einem Bildwerk ein Kunstwerk zu machen, dieser aus der Verewigungsgeste resultierender Rückschluss, wird Riedel zudem veranlasst haben, das *Unterzeichnen* in den Fokus seines Beginns zu rücken. Am 3. Dezember 1994 formiert er als erstes Motiv der *Signetischen Zeichnung* ein ornamental-symmetrisches Monogramm aus dem ersten Buchstaben seines Vornamens im Stempeldruck. Die sich ergebenden leeren Flächen werden mit Goldfarbe ausgefüllt. Darunter setzt er einen handschriftlichen Eintrag aus Titel, Name und Datum und macht so deutlich, dass das darüber liegende Signet sein Kunstwerk ist (Abb. S. 10) beziehungsweise, da er noch keine nennenswerten Werke vorzuweisen hat, wird ihm das *Signet* selbst zur Kunst.

Was nun nach einer rasanten Abkürzung der Vorgänge aussehen mag, sich entweder mittels Kunst einen Namen zu machen oder den Mangel einer nicht vorhandenen Produktion zu kompensieren, ist in Wahrheit jedoch die Suche danach, was Kunst sein kann, in der Eigenschaft eines eigenen unverwechselbaren Ansatzes. Indem Riedel das Thema *Signieren* an seinen Anfang als Künstler stellt, hat er zwar eine Bedingung von Kunst aufgegriffen, deren Verweispotential eine unzertrennbare Verbindung aus Person und Werk leistet, sie ist jedoch von ihrer Qualität her noch keine im Sinne des seit 1750 aufgekommenen Prädikats ihrer Autonomie. Als der Entwurf eines »kunstvollen« Monogramms, bewegt sich das Signet vorerst im Bereich angewandter Grafik<sup>2</sup>, da es den »Zweck« einer Rückbezüglichkeit auf die Person Michael Riedel zulässt. Um jedoch aus dem Signet und dem Akt des Signierens ein *zweckfreies Formenspiel* (I. Kant)<sup>3</sup> werden zu lassen, konstruiert der Künstler die Operationsfigur Leerstelle. Mit ihr schafft er sich ein produktionsästhetisches Instrument, eine konzeptionelle Strategie, die ihn in die Lage versetzt, nicht im Sinne vorgegebener Abläufe zu funktionieren, sondern einen Standpunkt einzunehmen, das Vorgefundene neu oder ganz anders vorantreiben zu können. Dabei ist *Fortschreibung* derjenige Begriff, mit dem Riedel die Intention seiner Leistung finalisiert, und der in einer expansiven Kunstproduktion aufgeht. Auf die Fortbestehung von Kunst hin, was sich nur als die Entstehung von immer neuen Werken auf eine

Michael Riedel began forming his oeuvre, and with it his approach to art, when he embarked on his studies at the *Kunstakademie Düsseldorf*. At the time, his horizon will have been shaped by the tradition of Western art and the link it draws between *creation* and *perpetuation*. And already his first work, the *Signetic Drawing*, manifests this link. From the many options offered him by convention for classifying his artistic organization of material under the premise of "art", he chose *signing* as his procedure for forming what he wanted to form as art. He was thus adopting a practice of which there has been evidence since ancient vase painting, a practice that, via the Renaissance and to the very present, has served as a gesture of perpetuation that stands for the fact that artists are the creators of their works.<sup>1</sup> Signing accordingly makes of the work and its creator a single entity, indivisible for all time. The potential for transformation—that is, for making the work into an artwork—is likewise inherent to the act of signing. This inference resulting from the gesture of perpetuation will moreover have prompted Riedel to focus his beginnings on the *signature*. On 3 December 1994 he formed the first motif of the *Signetic Drawing*: a symmetrical, ornamental monogram of the first letter of his first name as a stamp impression. He filled in the empty spaces with gold paint, and then, underneath the monogram, entered the title, his name and the date by hand. By these means, he made clear that the signet was his artwork (fig. p. 10); in other words, owing to the fact that he did not yet have any appreciable works of art to show for himself, the *signet* itself became his art.

This may well look like a radical curtailment of the process either of making a name for oneself with art or of compensating for the absence of any artistic production. In reality, however, it is a search for what art can be in its capacity as an individual and unmistakable approach. By placing the theme of *signing* at the inception of his existence as an artist, he adopted one of art's conditions—the reference potential that achieves an indivisible link between the person and the work. With regard to quality, however, it does not yet qualify as art in the sense of the attribute of autonomy that emerged around 1750. As a design for an "artful" monogram, the *signet* was initially classifiable under the category of applied graphic art,<sup>2</sup> since it permits the "purpose" of a reference to the person Michael Riedel. In order to turn the signet and the act of signing into a *purpose-free play of forms* (Kant I),<sup>3</sup> the artist constructed the operational figure of the *blank space*. With this figure, he created a production-aesthetic instrument for himself, a conceptual strategy that, rather than allowing him to function in keeping with pre-established procedures, put him in a position to adopt a standpoint, to carry on with the already-existing in a new and entirely different way. Within this context, *perpetuation* is the concept with which Riedel finalized the intention of his achievement, and which unfolded into expansive art production. In terms of the continued existence of art—which can only be defined as the emergence of ever-new works in an ever-new way in the sense of the self-creation and self-preservation of the system *art*<sup>4</sup>—the concept of the *blank space* proves to be a kind of logistics of progression in the formation of art. And it already comes to

immer neue Art und Weise im Sinne der Selbsterschaffung und -erhaltung des Systems *Kunst* definieren lässt<sup>4</sup>, erweist sich das Konzept *Leerstelle* als eine Art Progressionslogistik in Sachen Kunstbildung. Und sie beginnt bereits an dem Punkt zu greifen, wo es darum gehen muss, das chronologische Nacheinander von Bildwerk und Signatur aufzuheben.

Das setzt an dem intellektuellen Vorgang an, der die Signatur von der Anwendung des Bezeichnens löst, um das Signieren als einen gebrauchsfreien und prinzipiell unendlichen Formungsprozess zu deuten. Dabei wird die Erkenntnis wirksam, dass die Unterschrift, bevor sie eine Notation zugunsten des informativen Charakters einer Mitteilung wird, als Schreibvorgang vor allem zuerst ein Bildentstehungsphänomen ist. Zeichnen und Schreiben fallen in Eins, werden Kunst. Damit agiert die *Leerstelle* im Sinne der Potentialität eines offenen Prozesses und wirkt in der Qualität eines Transmitters, der das Signieren als Unterschreiben von seinem Funktionskontext in der Lebenspraxis löst, um als ein selbstreferentielles Zeichnen zu einem Werk autonomer Kunst zu werden.

Dieses Denken bestimmt auch die Entwicklung vom ersten zum zweiten (Abb. S. 9, 11) und vom zweiten zum dritten Blatt (Abb. S. 11, 13). Das *Signieren* abstrahiert sich dabei zu einem Übergang von der Gestaltung eines Monogramms zu einer sich systemisch organisierenden Zeichnungsbildung nach Koordinaten, die der Künstler aufgestellt hat, und welche die unendliche Selbstgenerierung immer neuer Formen nach dem Prinzip der *Autopoiesis* leisten. Aus der Verewigungsabsicht des *Signets* wird so eine sich grundsätzlich unendlich formierende Zeichnung, die *Signetische Zeichnung* in der Dimension eines sich selbst immer weiter erfindenden Gesamtkunstwerks (Abb. S. 7, 10–15, 102).<sup>5</sup>

Dass Riedel dieses Werk jedoch nicht allein in eine Zukunft hinein denkt, dafür stehen die Wahl des Papiers und sein Umgang damit. Das verwendete säurehaltige Velin-Papier, das schon zum Zeitpunkt seines Ankaufs im Jahr 1994 vergilbt gewesen sein muss, lädt er mit der Fiktion einer Vergangenheit auf, um auf eine vor der eigenen faktischen Existenz liegende künstlerische Herkunft zu verweisen. Das wird Riedel zum Auslöser für die Vorstellung, dass das, was er zeichnet, ein Fundstück aus der Epoche der klassischen Moderne ist.<sup>6</sup> Die sich nun ankündigende Macht, über die Zeit wie über eine künstlerische Ausdrucksform verfügen zu können, setzt sich in das Wachsen eines großen Teils der Blätter fort. Die Technik, Papier in ein Wachsbad zu tauchen, verleiht den Zeichnungen eine pergamentähnliche altertümliche Anmutung und verlagert ihre Erscheinung in eine vorindustrielle Zeit. Als eine Konservierungsmaßnahme wirkt die Wachsschicht gegen die Kurzlebigkeit des nicht hochwertigen Papiers. Den Alterungsprozess aufhaltend, geht mit dem Wachsen zudem der Effekt einher, dass durch die transparente wie fragil-brüchige Oberflächenschicht die Zeichnungen zum Leuchten und das Papier zum Durchscheinen gebracht werden (Abb. S. 16–25). Zu Büchern gebunden, entsteht das Faszinosum, dass ihre Körper durchsichtig und die Zeichnungen in ihrem Nacheinander als sukzessive Überlagerung sichtbar werden (Abb. S. 20, 23–25, 33, 36, 37, 58, 59, 63). So geben sie der Zeitabfolge einen Körper; die Zeich-

bear at the point where the concern must be to abolish the chronological sequence of work and signature.

This undertaking commences in the intellectual operation that uncouples the signature from the function of a signification in order to interpret the act of signing as a function-free and essentially infinite process of formation. What takes effect here is the realization that, before it becomes a notation fulfilling the requirements of the informative character of a communication, the signature, as an act of writing, is first and foremost a phenomenon of image creation. Drawing and writing become one, become art. The *blank space* thus acts in the sense of the potentiality of an open process and takes on the quality of a transmitter that detaches the signing, as a signature, from its functional context in life practice in order to become, as a self-referential drawing, a work of autonomous art.

This mode of thought also determined the development from the first to the second (figs. pp. 9, 11) and the second to the third work (figs. pp. 11, 13). In the process, the *signing* abstracted itself from the design of a monogram to become a systemically self-organizing drawing formation based on coordinates that, established by the artist, perform the endless self-generation of ever-new forms according to the principle of *autopoiesis*. The perpetuation intention of the *signet* thus gave rise to a drawing—the *Signetic Drawing*—that essentially forms and reforms itself ad infinitum in the dimension of a perpetually self-inventing synthesis of the arts (figs. pp. 7, 9–15, 102).<sup>5</sup>

Yet Riedel's choice of paper and how he used it show that he did not conceive of this work solely with an eye to the future. Owing to its acid content, the laid paper will already have yellowed by the time he purchased it in 1994. The artist thus charged his work with the fiction of a past as a means of pointing to artistic origins dating from before its actual existence. This in turn triggered in him the idea that what he had drawn was a find from the period of classical modern art,<sup>6</sup> while also revealing his ability to wield power over time as well as artistic expression. The fact that he waxed a large proportion of his works on paper is a further manifestation of this approach. The technique of dipping the paper into a wax bath gives the drawings an antiquated, parchment-like quality that shifts its appearance to a pre-industrial era. As a conservation measure, the layer of wax counteracts the short lifespan of the substandard paper by slowing the aging process. What is more, however, it creates a transparent surface layer of a fragile, brittle quality that lends the drawings a kind of inner glow and the paper a certain translucency (figs. pp. 16–25). When they are bound in books, another fascinating effect comes into play: owing to the transparency of the paper, the sequence of drawings becomes perceivable as a successive superposition (figs. pp. 20, 23–25, 33, 36, 37, 58, 59, 63). The passing of time thus becomes manifest as a body; the drawings relate to one another in sculpture-like manner.

The *Signetic Drawing* thus takes on the character of an art event that expands temporal-spatially into the past and the future and stages itself in the form of seventeen large-scale frames and an oversize table sculpture.<sup>7</sup> Serving as a kind of vanishing point, the first work, with its gold lozenge shapes, holds a central



nungen manifestieren sich im Bezug aufeinander skulptural.

Die *Signetische Zeichnung* formiert sich insgesamt zu einem zeiträumlich in die Vergangenheit und Zukunft expandierendem Kunstereignis und inszeniert sich in Form von siebzehn großformatigen Rahmen und einer überdimensionalen Tischskulptur.<sup>7</sup> Visuell in der Qualität eines Fluchtpunkts ist dabei das erste Blatt mit seinen Goldrauten zentral gesetzt und lässt von hier aus nach rechts und nach links die Abfolge der *Signetischen Zeichnung* durch den Raum folgen (Abb. S. 103–113, 101 Detail). Zeigen die Rahmen die 63 Zeichnungen in Passepartouts nach Chronologie und Logik der in Drehungen zueinander sich befindenden Entwicklungen, folgt die Form des Tisches zudem noch den Formaten der 36 Wachsbücher. Sowohl die Rahmen als auch die Tischskulptur enthalten vom Künstler nicht bearbeitetes Material. Leere Blätter als Stapel (Abb. S. 99), leere Blätter in Passepartouts, leere Passepartout-Felder (Abb. S. 101, 103–113) und ein Passepartout-Karton ohne Felder (Abb. S. 107–113). In diesem gesetzten und zugleich nicht besetzten Material manifestiert sich die Denkfigur *Leerstelle* nun ausdrücklich (Abb. S. 46, 64, 65, 68, 69, 77–79, 90, 91, 98, 99, 101) und erhält als »leeres« Material eine Gestalt. In der Rolle von Platzhaltern öffnet es das Gezeigte auf die Dimension dessen hin, was nicht gemacht ist, was aber noch entstehen wird, oder, was noch entstehen kann und könnte. Das nicht Gemachte und sein prinzipiell unbegrenztes Potential beginnen nun das Gemachte zu relativieren<sup>8</sup>: Sei es, dass es sich erst als der Anfang von dem, was noch alles folgen kann, diminuiert oder lediglich einen Verweischarakter hat, um das unendliche Potential des Künstlers anzudeuten. So oder so stellt sich damit die Frage, von wo aus sich der Künstler in Bezug auf sein Werk denkt. Angesichts der Unendlichkeit und letztlich Überzeitlichkeit mit der das Kunstwerk über die Strategie *Leerstelle* aufgeladen wird, ist auf jeden Fall das Materielle und seine Determination des Endlichen gesprengt.

So sehr damit die alte Überhöhung vom Künstler als Schöpfergott oder vom Genie und seinem unendlichen Schöpferdrang anklingt, so sehr beginnt die *Signetische Zeichnung* selbst diese westliche Tradition und ihre Einheit aus Schöpfer und Schöpfung zurückzunehmen.<sup>9</sup>

Indem nämlich die *Signetische Zeichnung* bereits in ihrem ersten Werk ein Monogramm aus Stempeln ohne Handschrift konstruiert und dann sofort mit der zweiten Zeichnung die Wendung zu einer technisch konstruktiven und damit sachlichen Strichführung nimmt, werden sowohl die grafologische Rückbezüglichkeit zur Signatur im Sinne einer Unterschrift als auch die lesbare Chiffrierung des Namens verhindert. Die Identität zwischen dem Signierenden und der *Signetischen Zeichnung* stellt sich stattdessen über das Zeichnen als einen Vorgang her, der sich selbst zeichnende Zeichnungen entstehen lässt. Mit der Anwendung der Logik einer systemisch bedingten Zwangsläufigkeit von Entwicklung und Fortsetzung von der einen zur nächsten Zeichnung, läuft die Formbildung prinzipiell unbegrenzt weiter. Das geschieht unabhängig von der tatsächlichen Ausführung und ihrer potentiellen Fehlerbildung, der Person des Künstlers sowie seiner Endlichkeit. Die Konsequenz der Trennung von einer implizierten Entwurfslogik und der tatsächlichen Ausführung ist, dass der

position from which the sequence of the *Signetic Drawing* can be followed through the room to the left and right (figs. pp. 103–113, 101 detail). The frames feature the 63 drawings mounted in mats and arranged in keeping with the chronology and logic of the developments brought about by rotating the motif in various directions. The form of the table, for its part, accommodates the formats of the 36 wax books. Both the frames and the table sculpture contain material not processed by the artist: blank sheets of paper in a stack (fig. p. 99), blank sheets of paper in mat cut-outs, empty mat cut-outs (figs. pp. 101, 103–113) and a piece of mat board without cut-outs (figs. pp. 107–113). This material—a deliberate part of the arrangement on the one hand, unoccupied on the other—explicitly manifests the *blank space* as a figure of thought (figs. pp. 46, 64, 65, 68, 69, 77–79, 90, 91, 98, 99, 101) and takes shape as “empty” material. In the role of place holders, it opens the works on display to the dimension of what has not yet—but will or could—come into being. The *as-yet-unmade* and its essentially unbounded potential now begins to shed new light on the *already-made*,<sup>8</sup> whether it reduces itself to no more than the beginning of all that can follow or takes on mere referential character alluding to the artist’s limitless potential. Either way, the question arises as to the artist’s conceptual point of departure with regard to his work. In view of the boundlessness—and ultimately the timelessness—with which the artwork is charged by means of the *blank space* strategy, Riedel’s oeuvre transcends materiality and its capacity to dictate finiteness.

To whatever extent the old idealization of the artist as a creator deity or of the genius and his boundless creative drive echoes here, it is the same extent to which the *Signetic Drawing* itself begins to reassess this Western tradition and its union of creator and creation.<sup>9</sup>

Here it should be pointed out that already the first work of the *Signetic Drawing* constructs a monogram from a stamp, as opposed to coming about through the application of the ink by hand, and already the second takes the turn to a technical/constructive—and thus a factual/objective—handling of line. In doing so, they prevent both the graphological ‘referencability’ to the signing in the sense of a signature and the legible encryption of the name. The identification between the signing subject and the *Signetic Drawing* comes about instead by way of the act of drawing as a process that allows the drawings to draw themselves. By applying the logic of a systemically induced inevitability of development and continuation from one drawing to the next, the formation process is essentially unlimited. This is the case independently of the actual execution and the potential mistakes it entails, and independently of the artist and his mortality. The consequence of separating the implicit logic of the design from the actual execution is that the creation transcends its creator because it continues on and on, independently of him. The infinity thus implied by Riedel’s oeuvre is therefore neither divine nor psychological but, in its impact as art, mythopoietic.<sup>10</sup>

This approach goes hand in hand with a differentiation between the boundlessness of a progression based on geometric calculation and the conditionality of its execution, which in the case of the *Signetic Drawing* is still

Schöpfer von seiner Schöpfung überstiegen wird. Denn unabhängig von ihm läuft es immer weiter. Die so dem Werk implizierte Unendlichkeit ist daher weder göttlich noch psychologisch, sondern in ihrer Auswirkung als Kunst mythopoietisch<sup>10</sup>.

Die damit einhergehende Differenz zwischen der Unbegrenztheit einer auf geometrischen Rechenleistung basierender Progression und der Bedingtheit einer Ausführung, die bei der *Signetischen Zeichnung* noch ganz in der Hand des Künstlers liegt<sup>11</sup>, deutet Michael Riedel im Sinne seines Anspruchs auf *Fortschreibung* und ihrem Ausdehnungsimpetus positiv aus. Die Unmöglichkeit der Kontrolle über die Ergebnisse wird ihm zu einem Moment, um sich von dem Entstandenen überraschen zu lassen; aus dem Umstand, dass sowohl die Kodierung als auch die nicht automatisierte Ausführung der rechnerischen wie zeichnerischen Leistungskapazität des Menschen Michael Riedel unterliegen und insofern Abweichungen (Fehler) gegenüber der ideell-geometrischen Linearität zu Folge haben können, wertet er zu dem Potential für andere und neue Formbildungen um.<sup>12</sup> Im Sinne systemischen Ganzheitsanspruchs wird die Entstehung unvorhergesehener Schnittstellen ein Teil weiterer Kunstproduktion und ihrer expansiven Dynamik.<sup>13</sup> (Abb. S. 118–145) *Fortschreibung* und *Leerstelle* fallen in eins sowie *Schreiben* und *Zeichnen* zu einer Frage der Schnittstellen von *Text* und *Bild* sowie von *Kunst* und *Buch* führt.<sup>14</sup> Dies macht Michael Riedel, nachdem er mittels der *Signetischen Zeichnung* an die Städelschule nach Frankfurt wechselte, 1998 zum Thema einer Fotografie (Abb. S. 153, 154). Sie zeigt ihn dort in einer nachgestellten Vortragssituation ohne Publikum mit einer weißen Papiertüte über dem Kopf mit der Aufschrift »michael s. riedel«<sup>15</sup>, und sie ist ihm ein Sinnbild für die Selbstreferentialität von Kunst. Hier beginnt die Schnittstelle *schreiben* und *zeichnen* als eine *Leerstelle* im Übergang von Ästhetik (Mythopoiesis) und Systemtheorie (Autopoiesis) sich fortzuschreiben- und das Werk Michael Riedels weiter zu begründen.

1 Vgl. Ernst Kris und Otto Kurz: »Die geschichtliche Überlieferung über den bildenden Künstler«. In: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien 1934, Frankfurt a. M. 1980, S. 24 ff.; zur Entwicklung westlicher Kunstgeschichte als »Befreiung der Kunst« im Sinne an einer Überschreitung und Erfindung sich orientierenden Kunstentwicklung einschließlich des Verständnisses, dass Bildwerke von Künstlern gemacht sind, dies in Differenz zur östlichen Bildtradition des Acheiropoieton als nicht von Menschenhand geschaffenes Geschenk Gottes, siehe: Bernhard Jussen: *Die Franken. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*. München 2014, S. 116–120.

2 Zu der Trennung in *freie* und *ange-wandte* Kunst und der damit einhergehenden Hierarchie: Vgl. Eva Linhart: »Grafikdesign denken:«. In: *Magazin der HFBK Lerchenfeld* Nr. 48, Hamburg 2019, S. 3–7.

3 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, Darmstadt 1963, § 16, S. 69 f.

4 Vgl. Julian Müller: »Bio-Auto-Graphie«, Beitrag in dieser Publikation, S. 169–175; zur schöpferischen Unbegrenztheit im Rahmen der Genieästhetik, siehe: Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1. Darmstadt 1985, S. 275 ff; zum Begriff der Autopoiesis bei Niklas Luhmann, siehe: Klaus Bendel: *Selbstreferenz, Koordination und gesellschaftliche Steuerung. Zur Theorie der Autopoiesis sozialer Systeme bei Niklas Luhmann*, Dissertation Universität Marburg 1992.

5 Zur Idee des Gesamtkunstwerks als der Versuch des 19. Jahrhunderts, »neue Totalität aus Kunst zu erzeugen«, siehe: Gottfried Boehm. »Bilder jenseits der Bilder: Transformation in der Kunst des 20. Jahrhunderts«. In: *Transform: BildObjektSkulptur*. Ausst. Kat. Kunstmuseum und Kunsthalle, Basel Kunstmuseum 1992, S. 20.

6 Den Bezug zwischen der *Signetischen Zeichnung* und *klassischer Moderne* stellt Riedel in der Arbeit *Signetische*

entirely in the hands of the artist.<sup>11</sup> Riedel interprets this circumstance positively in terms of his claim to the process of *perpetuation* and its expansion impetus. He takes the impossibility of controlling the results as an opportunity to allow himself to be surprised by what happens. And the fact that both the encoding process and the non-automated execution are subject to the human being Michael Riedel's capacity for computation as well as for drawing—and can therefore lead to deviations from (errors in) the ideal-geometric linearity—is an aspect he evaluates as potential for new and different formations.<sup>12</sup> In the sense of a systemic claim to wholeness, the emergence of unforeseen interfaces becomes a part of further art production and its expansive dynamic<sup>13</sup> (figs. pp. 118–145). *Perpetuation* and *blank space* become one, just as *writing* and *drawing* bring up the question of the interfaces between *text* and *image* as well as between *art* and *book*.<sup>14</sup> After Michael Riedel transferred to the Städelschule in Frankfurt by way of the *Signetic Drawing* in 1998, this resulted in his becoming the subject of a photograph (figs. pp. 153, 154). It shows him in a simulated lecture situation without an audience, over his head a white paper bag with the inscription "michael s. riedel"<sup>15</sup>, an image that, to him, served as a symbol of the self-referentiality of art. Here, the interface between *writing* and *drawing* begins to perpetuate itself in the transition from aesthetics (mythopoiesis) to system theory (autopoiesis) and to further substantiate the oeuvre of Michael Riedel.

1 See Ernst Kris and Otto Kurz: "Historical Accounts Concerning the Artist". In: *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven and London 1979, pp. 3ff; on the development of Western art as a "liberation of art" in the sense of a development process taking its orientation from transcendence and invention, including the conception that artworks are made by artists, as well as on this development in contrast to the Eastern pictorial tradition of the acheiropoieton as a gift of god not made by human hands, see: Bernhard Jussen: *Die Franken: Geschichte, Gesellschaft, Kultur*. Munich 2014, pp. 116–120.

2 On the division into free and applied art and the accompanying hierarchy, see Eva Linhart: "Grafikdesign denken". In: *Lerchenfeld: Magazin der HFBK*, no. 48, Hamburg 2019, pp. 3–7.

3 Immanuel Kant: *Critique of Judgment*, Mineola 2005, §16, pp. 48ff.

4 See Julian Müller: "Bio-Auto-Graphy", contribution to this publication, pp. 169–175; on the limitlessness of creativity within the framework of the genius aesthetic, see: Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, vol. 1. Darmstadt 1985, pp. 275ff; on the concept of autopoiesis in the writings of Niklas Luhmann, see: Klaus Bendel: *Selbstreferenz, Koordination und gesellschaftliche Steuerung: Zur Theorie der Autopoiesis sozialer Systeme bei Niklas Luhmann*, dissertation, University of Marburg 1992.

5 On the idea of the synthesis of the arts as the nineteenth century's attempt to "bring forth a new totality 'from art'", see: Gottfried Boehm: "Bilder jenseits der Bilder: Transformation in der Kunst des 20. Jahrhunderts". In: *Transform: BildObjektSkulptur*. Exh. cat. Kunstmuseum und Kunsthalle, Basel Kunstmuseum 1992, p. 20.

6 In the work *Signetic Drawing (Program)*, 2016–2017, beamer, video, paper, showcase for *Architekon Alpha* in the Kazimir Malevich exhibition (Stedelijk Museum Amsterdam, 2013), Michael Riedel explicitly draws a link between the *Signetic Drawing* and *classical modern art* by making the showcase the vehicle for the presentation of this "follow-up work" to the *Signetic Drawing*, see: (B 22) "1995–1998/2016–2017: The Signetic Drawing (Postproduction)". In: *Michael Riedel. Graphic Art as Event. June 9 to October 14, 2018. Texts on the Exhibition*, publication accompanying the exhibition at the Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a. M. 2018, pp. 31 and 34; figs. see this publication, pp. 144f.

7 Until the first large-scale presentation – consisting of frames and a table sculpture – of the *Signetic Drawing* in the exhibition "Michael Riedel: Graphic Art as Event" at the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main in 2018, it was the work (B 21) *Drawing Cabinet for Signetic Drawing*, 1998, wood, acrylic paint, drawing cabinet, 89.5 × 89.5 × 117.5 cm; cover 93.5 × 93.5 × 121.5 cm, that embodied the spatial expansion that goes hand in hand with this work, see: (B 21) "1995–1998/2016–2017: The Signetic Drawing (Postproduction)". In: *ibid.*, pp. 31 and 34; figs. see this publi-

*Zeichnung (Programm), 1916–17*, Beamer, Videodatei, Papier, Vitrine für *Architekton Alpha* aus der Ausstellung *Kazimir Malevich* (Stedelijk Museum Amsterdam 2013) explizit her, indem er die Vitrine zum Präsentationsträger dieser „Anschlussarbeit“ zur *Signetischen Zeichnung* macht, siehe: **B** <sup>22</sup> »1995–1998/2016–2017. Signetische Zeichnung (Postproduktion)«. In: *Michael Riedel. Grafik als Ereignis. 9. Juni–14. Oktober 2018. Texte zur Ausstellung*, Publikation zur Ausstellung des Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a. M. 2018, S. 31 und S. 34.; Abb. siehe diese Publikation, S. 144 f.

7  
Bis zur erstmaligen raumumgreifenden Präsentation aus Rahmen und Tischskulptur der *Signetischen Zeichnung* in der Ausstellung »Michael Riedel. Grafik als Ereignis« des Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main 2018, verkörperte die mit diesem Werk einhergehende räumliche Expansion die Arbeit **B** <sup>21</sup> *Zeichenschränk für Signetische Zeichnung*, 1998, Holz, Acryllack, Zeichenschränk 89,5×89,5×117, 5 cm; Haube 93,5×93,5×121,5 cm, siehe: **B** <sup>21</sup> „1995–1998/2016–2017. Signetische Zeichnung (Postproduktion)“. In: Ebd., S. 31 und S. 34.; Abb. in dieser diese Publikation, S. 114–117; vgl. auch Julian Müller, Beitrag in dieser Publikation, S. 169–175.

8  
Zur Relativierung des Geschaffenen angesichts der Vorstellung der schöpferischen Unbegrenztheit des Genies als eines unendlichen Subjekts und Goethes Prägung des Verhältnisses von Werk und Künstler, siehe: Jochen Schmidt (wie Anm. 4), S. 277.

9  
Vgl. Julian Müller, Beitrag in dieser Publikation, S. 169–175.

10  
Zur Bewertung des künstlerischen Formbildungsprozesses im Sinne von Mythopoiese, siehe: Gottfried Boehm: »Mythos als bildnerischer Prozess«. In: *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M. 1983. S. 528–543, besonders 530 ff; vgl. auch: Ders. (wie Anm. 5), S. 15–21.

11  
Ist bei der *Signetischen Zeichnung* die Formbildung noch ganz Handarbeit, nutzt Riedel in der Folgezeit zunehmend automatisierbare Formentstellungsmöglichkeiten wie Sprachprogramme etwa im Zusammenhang mit der Arbeit für das Sigmund Freud Institut, das als alphabetische Sortierung der literarischen Vorlage zum Tragen kommt (siehe: Rike Felka. »Wandtypografie« in: *Michael Riedel. Grafik als Ereignis. 9. Juni–14. Oktober 2018. Texte zur Ausstellung*, Publikation zur Ausstellung des Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a. M. 2018, S. 139–151.); oder wie im Fall der Poster Painting HTML-Codes zum Einsatz kommen: vgl. ebd., S. 54 f.

12  
Insbesondere Arbeiten, die in der Ausstellung *Michael Riedel. Grafik als Ereignis* im Raum »1995–1998/2016–2017. Signetische Zeichnung (Postproduktion)« gezeigt wurden, verfolgen diese Thematik. Siehe: ebd. S. 28–34; siehe auch Abb. S. 114–145.

Eva Linhart: »Grafik als Kunst«. In: *Michael Riedel. Grafik als Ereignis. 9. Juni–14. Oktober 2018. Texte zur Ausstellung*. Publikation zur Ausstellung des Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a. M. 2018, S. 91 f.

13  
Zur Korrespondenz von *Selbstbeschreibung und Publikationen im Werk Michael Riedels*, siehe: Dies.: »The Books by Michael Riedel as a Happening/Bücher als Ereignis«, Vortrag im Rahmen des Symposiums *Omnivore. The book and its potentials./Alleskönner Buch. Das Medium der Potentiale*, veranstaltet vom DFG-Netzwerk vom 19. bis 21. Juli 2018 im Klingspor Museum Offenbach und Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main. Eine Publikation ist in Planung.

14  
Michael Riedel: *Kunste zur Text*. Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle Frankfurt. Frankfurt a. M. 2012, S. 257 ff. Vgl. auch: Eva Linhart (wie Anm. 13), S. 85.

cation, pp. 114–117; also see Julian Müller, contribution to this publication, pp. 169–175.

8  
On the relativization of that which has been created vis-à-vis the idea of the unbounded creativity of the genius as an infinite subject and how Goethe shaped conceptions of the relationship between the work and the artist, see: Jochen Schmidt (see note 4), p. 277.

9  
See Julian Müller, contribution to this publication, 169–175.

10  
On the evaluation of the artistic process of formation in the mythopoeic sense, see: Gottfried Boehm: "Mythos als bildnerischer Prozess". In: Karl Heinz Bohrer, ed., *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M. 1983, pp. 528–543, esp. 530ff; also see: id. (see note 5), pp. 15–21.

11  
Whereas the formation of the *Signetic Drawing* was still carried out entirely by hand, Riedel then went on to make increasing use of automatable means of form emergence such as language programs, for example in connection with the work for the Sigmund Freud Institut, which took shape as the alphabetical sorting of the literary original (see: Rike Felka: "Wall Typography". In: *Michael Riedel. Graphic Art as Event. June 9 to October 14, 2018. Texts on the Exhibition*, publication accompanying the exhibition at the Museum

Angewandte Kunst, Frankfurt a. M. 2018, pp. 139–151); for how HTML codes come into play in the case of the *Poster Painting* series, see *ibid.*, pp. 54f.

12  
Particularly the works shown in the room "1995–1998/2016–2017. Signetic Drawing (Postproduction)" of the exhibition *Michael Riedel: Graphic Art as Event* pursue this aspect. See: *ibid.* pp. 28–34; also see figs. pp. 114–145.

13  
Eva Linhart: "Graphics as Art". In: *Michael Riedel. Graphic Art as Event. June 9 to October 14, 2018. Texts on the Exhibition*, publication accompanying the exhibition at the Museum Angewandte Kunst, Frankfurt a. M. 2018, pp. 91f.

14  
On the correspondence between self-description and A3S2AtVotspublikations in the work of Michael Riedel, see: Eva Linhart: "The Books by Michael Riedel as a Happening/Bücher als Ereignis", lecture within the framework of the symposium *Omnivore: The Book and Its Potentials./Alleskönner Buch: Das Medium der Potentiale*, organized by DFG-Netzwerk, 19–21 July 2018 at the Klingspor Museum Offenbach and the Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main. A publication is planned.

15  
Michael Riedel: *Kunste zur Text*. Exh. cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Frankfurt a. M. 2012, pp. 257ff. Also see: Eva Linhart (see note 13), p. 85.



# Julian Müller

## Bio-Auto-Graphie

## Bio-Auto-Graphy

Die Selbstreproduktion von Formen  
und die Emergenz des Künstlers in der  
*Signetischen Zeichnung*

The Self-Reproduction of Forms  
and the Emergence of the Artist in  
*The Signetic Drawing*

Der erste Satz eines Textes schränkt bereits alle nachfolgenden Sätze ein. Er ist aber auch notwendig, damit ihm weitere Sätze nachfolgen können. Er erst ermöglicht überhaupt so etwas wie einen Text. Man kann nicht auf ihn verzichten, um sich für den zweiten Satz einen größeren Freiheitsspielraum offenzuhalten. Es gibt keinen zweiten Satz ohne einen ersten. Das mag nun äußerst banal klingen, es berührt aber sehr allgemein das Verhältnis von Beschränkung und Ermöglichung. Um dieses Verhältnis soll es im Folgenden gehen.

Was für den ersten Satz eines Textes gilt, gilt selbstverständlich auch schon für den ersten Buchstaben. Das »D«, mit dem dieser Text etwa begonnen hat, schließt im Deutschen zwar eine ganze Reihe von darauffolgenden Buchstaben aus, die Menge an möglichen Folgebuchstaben bleibt aber dennoch derart groß, dass sie von uns beim flüchtigen Lesen nicht kalkuliert werden kann und daher stets Überraschungen bereithalten wird. Texte werden in diesem Sinne nicht in erster Linie als Träger von Bedeutungen verstanden, sondern ausschließlich als Träger von Informationen. Was auf den ersten Blick lediglich nach einer begrifflichen Spitzfindigkeit aussehen mag, bezeichnet die Unterscheidung zweier verschiedener und tatsächlich inkompatibler Zugangsweisen. Denn während Bedeutungen interpretiert, ausgelegt und möglichst virtuos gedeutet werden müssen, geht es bei Informationen schlicht um Identifizierung, Berechnung und Weiterverarbeitung. Es war das große Verdienst der mathematischen Kommunikationstheorie, die diese Umstellung vor knapp sieben Jahrzehnten maßgeblich vorangetrieben hat, einen Begriff von Information auszuarbeiten, der Information und Unsicherheit gleichsetzt.<sup>1</sup>

Man kann *Der Mann ohne Eigenschaften* etwa auf Bezüge und Verweise, auf Implizites und Dahinterliegendes hin untersuchen oder eben die Frage stellen, wie viele der darin auftauchenden Zeichen zufällig und wie viele rein sprachlich gesehen notwendig sind.<sup>2</sup> Dass im Deutschen ein Wort mit »q« beginnt, ist ein Ereignis, das eher unwahrscheinlich und also nicht wirklich vorhersehbar ist. Dass darauf allerdings ein »u« folgt, ist mehr als nur wahrscheinlich. Aus rein technischer Sicht enthält das »q« sehr viel, das »u« im Grunde gar keine Information. Ereignisse, die immer eintreten (etwa ein »u« nach einem »q«), und Ereignisse, die nie eintreten (etwa ein »q« nach dem Anfangsbuchstaben »D«), haben folglich keinerlei Informationswert. Die Konsequenz liegt nun darin, dass sich ein derart technischer Informationsbegriff nicht in erster Linie für Referentialität nach außen interessiert, sondern ausschließlich für Ordnungsaufbau nach innen. Die Frage lautet daher nicht: Auf welche Gegenstände verweisen bestimmte Zeichen?, sondern: Wie sind bestimmte Zeichen miteinander verkettet?

Nicht nur werde ich im Folgenden daher ausdrücklich von Interpretation und Deutung absehen, ich möchte sogar behaupten, dass die *Signetische Zeichnung* selbst eine informationstheoretische Spur legt, der es zu folgen gilt. Die *Signetische Zeichnung* stellt aus, wie sich ein System, und in diesem Sinne kann auch ein Kunstwerk als ein System verstanden werden, informiert, d. h.

The first sentence of a text already limits all of the sentences that follow. It is, however, also necessary so that other sentences can follow it. It makes something like a text possible in the first place. One cannot dispense with it in order to leave the second sentence with more free play. There can be no second sentence without the first. That may sound extremely trivial, but it applies very generally to the relationship of limiting and making possible. That relationship is the subject of what follows.

What is true of the first sentence of a text is, of course, already true of the first letter. The *T* with which this text began excludes a whole series of letters from those that could possibly follow it, but nevertheless the number of letters that could possibly follow remains so large that it cannot be calculated when reading cursorily and hence will always contain surprises. In this sense, texts are not understood primarily as conveyors of meanings but exclusively as conveyors of information. What might at first glance look like mere terminological hair-splitting marks the distinction between two different and indeed incompatible approaches. For whereas meanings must be construed, understood, and interpreted, information need only be identified, calculated, and processed. It was the great achievement of the mathematical theory of communication, which was the crucial force behind this change in the middle of the twentieth century, to have worked out a concept of formation that equates information with uncertainty.<sup>1</sup>

One can study Robert Musil's *The Man without Qualities*, for example, with an eye to connections and references, to what is implicit in and lying behind the words, or raise the question how many of the signs that occur in it are random and how many are necessary from a purely linguistic perspective.<sup>2</sup> A German word that begins with *q* is an event that is highly improbable and hence not really foreseeable. That it is then followed by a *u* is more than just probable. From a purely technical perspective, the *q* contains a great deal of information and the *u* essentially none. Events that always occur (for example, a *u* after a *q*) and events that never occur (for example, a *q* after an initial *T*) therefore have no value as information. The consequence lies in the fact that such a technical concept of information is not primarily interested in external referentiality but only in the internal structure of order. Hence the question is not: To what objects do specific signs refer, but rather: How are specific signs chained to one another?

Not only will I therefore explicitly ignore interpretation and explanation in what follows but I even wish to assert that Michael Riedel's *The Signetic Drawing* itself leaves a trail of information theory that needs to be followed. *The Signetic Drawing* demonstrates how a system—and a work of art can also be understood as a system in this sense—informs, that is, what it treats as information and how this information is processed. This work demonstrates nothing else, and the work of art is also primarily about the act of demonstrating.



was es als Information behandelt und *wie* es diese Information weiterverarbeitet. Nichts anderes führt dieses Kunstwerk vor – und es geht dem Kunstwerk auch in erster Linie um den Akt des Vorführens.

### Die *Signetische Zeichnung* und die Selbstreproduktion von Formen

Den Ausgangspunkt dabei macht ein einfaches, leicht wiedererkennbares Signet, von dem wir noch gar nicht wissen, wofür genau es eigentlich Zeichen sein soll (Abb. S. 9). Dieses zunächst etwas grob anmutende Signet, das an einen mehrfach gespiegelten Amboss erinnert, wird in einem ersten Schritt in eine etwas filigranere geometrische Zeichnung übersetzt (Abb. S. 11) und in einem zweiten Schritt noch einmal je unterschiedlich perspektivisch entkleidet und grafisch reduziert (Abb. S. 12, 13). Von den drei dabei entstandenen reduzierten Versionen des Signets werden zwei nicht weiterverwendet, eine Version jedoch wird zur Grundlage aller weiteren Operationen (Abb. S. 13). Sie dient von nun an als eine Art Grundriss, auf dem räumliche Körper entstehen. Wobei das Wort »Körper« an dieser Stelle insofern nicht gut gewählt ist, als dadurch unweigerlich so etwas wie Einheit, Abgeschlossenheit und Dreidimensionalität suggeriert wird. All das trifft hier nun aber gerade nicht zu. Was wir zu sehen bekommen, sind die vier Ansichten A, B, C und D, also letztlich nur Oberflächen. Diese wiederum sind nicht das Ergebnis eines architektonischen oder grafischen Entwurfs, sondern das Ergebnis von internen Berechnungen. Denn jede dieser Ansichten ist selbst nichts anderes als eine Beobachtung des Grundrisses, je von einer Seite des Grundrisses aus, die dessen Rasterung als einzige Information zur Verfügung hat, um damit weiterzuarbeiten und darauf entsprechende räumliche Körper entstehen zu lassen (Abb. S. 15).

Dieser Vorgang wird in einem nächsten Schritt wiederholt, insofern dieser entstandene räumliche Körper A wiederum von vier Seiten aus beobachtet, also selbst als ein Grundriss behandelt wird, auf dem weitere räumliche Körper (A1, A2, A3, A4) entstehen. Dieser Wechsel von einer Ansicht hin zu einer Draufsicht kann freilich endlos wiederholt werden (A11, A12, A13, A14; A111, A112, A113, A114 usw.). Wenn man so will, entwerfen sich die räumlichen Körper, die eben keine Körper, sondern nur Oberflächen sind, selbst und mit den eigenen Mitteln, da sie ihre Entstehung ausschließlich eigenen Beobachtungen verdanken. Sie müssen also mit *Eigenwerten* rechnen,<sup>3</sup> steht ihnen doch nichts anderes zur Verfügung als die eigene Beobachtungsleistung. Sie beobachten Oberflächen und tasten diese auf Informationen ab, die zum Auslöser weiterer Formenbildung werden. Denn jeder Körper, der ja das Ergebnis einer Beobachtung ist, wird sogleich zum Gegenstand neuer Beobachtungen, woraus wiederum neue Körper entstehen, die wiederum neue Beobachtungen provozieren, die neue Körper entstehen lassen usw.

Es ist jener Prozess der Selbstreproduktion von Formen, der einem beim Betrachten der *Signetischen Zeichnung* vor Augen geführt wird: wie durch Beobachtung einer einzigen Vorlage je unterschiedliche Formen generiert werden und wie diese schließlich weitere Formbildungsprozesse nach sich ziehen, ohne dass

### *The Signetic Drawing* and the Self-Reproduction of Forms

A simple, easily recognizable signet is the point of departure, but we do not even know what exactly it is supposed to be a sign of (fig. p. 9). This at first somewhat crude-looking signet, which recalls an anvil mirrored several times, is translated in a first step into a somewhat more filigreed geometric drawing (fig. p. 11) and in a second step again stripped perspectively and graphically reduced in a different way each time (figs. pp. 12, 13). Of the three resulting reduced versions of the signet, two are not used again, but one version becomes the basis for all subsequent operations (fig. p. 13). From now on it serves as a kind of layout on which spatial bodies emerge, although the word *body* is not well chosen here insofar as it inevitably suggests something like unity, coherence, and three-dimensionality. But none of that applies here. As we will see, the four views A, B, C, and D therefore ultimately merely surface. They are in turn the result not of an architectonic or graphic design but rather of internal calculations. For each of these views is itself nothing other than an observation of the layout, from each side of the layout, that has its grid as the only information available with which to continue working and on which to create corresponding spatial forms (fig. p. 15).

In a next step, this process is repeated insofar as the resulting spatial body A is in turn viewed from four sides, that is to say, is itself treated as an layout on which other spatial bodies result (A1, A2, A3, A4). This switch from a view at to a view down on can, of course, be repeated infinitely (A11, A12, A13, A14; A111, A112, A113, A114, and so on). If you will, spatial bodies that are in fact not bodies but just surfaces design themselves by their own means, since their existence is thanks only to their own observations. They must therefore calculate with *eigenvalues*,<sup>3</sup> since there is nothing available to them other than their own observations. They observe surfaces and scan them for information that can become the trigger for other formations. Every body is the result of an observation and immediately becomes the object of new observations from which new bodies emerge in turn, which in turn provoke new observations that cause new bodies to emerge, and so on.

It is this process of the self-reproduction of forms that is demonstrated visually to anyone viewing *The Signetic Drawing*: how each way of observing a single example generates different forms and how they ultimately attract other processes of creating forms that could not have been calculated in advance. By the second step of observation at the latest, the forms become unpredictable and surprising for the normal viewer. The viewer has to accept that, and that is the special charm of *The Signetic Drawing*: It does not attempt to depict an outside world as exactly as possible; it is therefore never about referentiality. Instead, it tries to explore where self-referential processes—that is, observations of observations, translations of translations, reproductions of reproductions—can lead us aesthetically. Anyone who turns up his or her nose at the word *self-referentiality* because it suggests aesthetic standardization and impoverishment will be

diese im Voraus kalkulierbar gewesen wären. Spätestens ab dem zweiten Beobachtungsschritt werden die Formen für den normalen Betrachter unvorhersehbar und überraschend. Darauf muss man sich einlassen, und darin liegt der besondere Reiz der *Signetischen Zeichnung*. Sie versucht nicht, eine äußere Welt möglichst genau abzubilden, ihr geht es also auch niemals um Referentialität. Stattdessen versucht sie zu erkunden, wohin selbstreferentielle Prozesse – also Beobachtungen von Beobachtungen, Übersetzungen von Übersetzungen, Reproduktionen von Reproduktionen – ästhetisch führen können. Wer beim Wort »Selbstreferentialität« die Nase rümpft, weil er dabei an ästhetische Vereinheitlichung und Verarmung denkt, wird sich über den Formenreichtum wundern, der entsteht, wenn ein und dasselbe Signet mehrfach beobachtet und dadurch in ganz unterschiedliche Körper, einfache Flächen ebenso wie sehr komplexe Formen, übersetzt wird.

Es wäre jedoch falsch zu behaupten, die *Signetische Zeichnung* mache Selbstreferentialität zu ihrem Thema. Selbstreferentialität ist nicht ihr Thema, sondern viel radikaler ihre Operationsweise. Sie handelt nicht von ihr, sondern führt diese vor. So gesehen haben wir es tatsächlich mit einem, im besten Sinne des Wortes, autopoietischen Kunstwerk, einem sich selbst und mit eigenen Mitteln reproduzierenden Werk zu tun. Schon nach der ersten Setzung, also der Gestaltung des Signets und dessen grafischer Reduzierung, entwickelt die *Signetische Zeichnung* eine Eigendynamik, die sich allen Absichten eines Schöpfers entzieht. Durch lediglich minimale formale Vorgaben entsteht »ein abgegrenzter, eigens präparierter, markierter Raum, in dem das Kunstwerk dem Sog selbstfestgelegter Unterscheidungen folgt und eigene Formen bestimmt«. <sup>4</sup> Diese lassen sich aber gerade nicht mehr auf einen eindeutigen Ursprung oder gar einen Urheber zurückführen. Dem Sog selbstfestgelegter Unterscheidungen nachzugehen, heißt also auch, Abstand zu nehmen von jeglicher Art eines kausalistischen Denkens. Selbstverständlich ist das Signet das Produkt eines Schöpfers, und selbstverständlich ist das Signet auch so etwas wie ein Startpunkt oder Auslöser. Das Signet muss seiner Übersetzung, diese wiederum ihrer Beobachtung und diese jeder weiteren Beobachtung vorausgehen. Die entscheidende Frage, die uns die *Signetische Zeichnung* beim Betrachten aber zu beantworten zwingt, lautet: Können wir Antezedenz auch in einem nicht-ursächlichen Sinne denken? Es wäre schlichtweg zu einfach zu behaupten, dass das Signet in einem streng kausalen Sinne die Ursache für alle weiteren daraus sich ergebenden Formen ist. Jedes einzelne Blatt schränkt selbstverständlich gewisse Anschlussoperationen und Formen ein (ebenso wie es diese überhaupt erst ermöglicht), aber kein Blatt determiniert den weiteren Verlauf dieser Anschlussoperationen. So gesehen erprobt die *Signetische Zeichnung* die Darstellung nicht-deterministischer Abhängigkeiten und nicht-kausaler Ursächlichkeiten. Sie führt nicht nur das Spannungsverhältnis von Ermöglichung und Einschränkung vor Augen, sondern weist auch auf eine allen selbstreferentiellen Prozessen stets inhärente Ungeplantheit und Ungerichtetheit hin.

amazed at the wealth of forms that results when one and the same signet is observed multiple times and is in the process translated into very different bodies, both simple planes and very complex forms.

It would, however, be wrong to assert that *The Signetic Drawing* makes self-referentiality its theme. Self-referentiality is not its theme but rather, much more radically, its mode of operation. It is not about it but instead demonstrates it. Seen in this way, we are in fact dealing with an autopoietic work of art, in the best sense of that word: a work that reproduces itself using its own means. Already after the first positing, that is, the design of the signet and its graphic reduction, *The Signetic Drawing* develops its own dynamic, which evades all of its creator's intentions. Only minimal formal guidelines result in "an enclosed, specially prepared marked space, in which the artwork follows the pull of its own distinctions and determines its own forms."<sup>4</sup> The latter, however, can no longer be traced back to a clear origin or even an author. Giving in to the vortex of self-imposed distinctions also means distancing oneself from any kind of causal thinking. It goes without saying that the signet is the production of a creator, and it goes without saying that the signet is also something like a starting point or trigger. The signet has to precede its translation and the latter in turn its observation and that in turn every further observation. The crucial question that *The Signetic Drawing* forces us to answer when observing it, however, is: Can we also think of antecedence in a noncausal sense? It would absolutely be too simple to assert that the signet is the source in a strictly causal sense of all of the other forms that result from it. Every single sheet naturally limits certain subsequent operations and forms (just as it makes them possible in the first place), but no sheet determines the further course of these subsequent operations. Seen in this way, *The Signetic Drawing* explores the representation of nondeterministic dependencies and noncausal causalities. It not only illustrates the tension between making possible and restricting but also points to a lack of planning and orientation always inherent in all self-referential processes.

Three points are notable at this juncture: First, the thirty-six wax books should not go unmentioned; they supplement and comment on the sheets of *The Signetic Drawing* in a strange way. But if the individual sheets offer only views at and views down on bodies—that is, only of their surfaces—in these wax books the bodies can finally be experienced as bodies. Although here too, as on the sheets, the drawings calculate themselves with the aid of their own criteria and means, but in the process the book form and the hand-waxed pages achieve a fascinating effect. The wax has made the pages transparent, and the presentation as wax book—that is to say, the superimposition of several waxed pages—now ensures that the preceding pages shine through any given page. Looking at it, one almost has the feeling of being able to plunge into the depths of the graphic body. In that sense the wax books supplement in a way the physicality and spatiality that is simultaneously produced and disappointed by *The Signetic Drawing* and by complementing the sheets



Drei Punkte sind an dieser Stelle bemerkenswert: Erstens dürfen die 36 Wachsbücher nicht unerwähnt bleiben, die die Blätter der *Signetischen Zeichnung* auf eine merkwürdige Art und Weise ergänzen und kommentieren. Bekommt man auf den einzelnen Blättern doch je nur Ansichten und Draufsichten, also Oberflächen von Körpern zu sehen, so sind es diese Wachsbücher, in denen schließlich die Körper als Körper erfahrbar werden. Zwar berechnen sich auch hier, wie schon im Fall der Blätter, die Zeichnungen selbst und mithilfe eigener Kriterien und Mittel, aber die Buchform und die per Hand gewachsenen Seiten erzielen dabei einen faszinierenden Effekt. Das Wachs hat die Seiten transparent gemacht, und die Darstellung als Wachsbuch, also die Überlagerung mehrerer gewachster Seiten, sorgt nun dafür, dass durch die jeweilige Seite vorhergehende Seiten durchscheinen. Beim Betrachten hat man fast das Gefühl, in die Tiefe des grafischen Körpers eintauchen zu können. Insofern sind es die Wachsbücher, die jene durch die *Signetische Zeichnung* gleichzeitig erzeugte wie auch enttäuschte Körperlichkeit und Räumlichkeit gewissermaßen supplementieren und in Ergänzung zu den Blättern für ein Wechselspiel aus Zweidimensionalität und Dreidimensionalität, aus Oberfläche und Tiefe beim Durchblättern sorgen.

Zweitens muss auch erwähnt werden, dass es sich bei der *Signetischen Zeichnung* nicht nur um ein sich selbst reproduzierendes, sondern auch um ein nicht stillzustellendes und prinzipiell unabschließbares Werk handelt. Das wird schon dadurch deutlich gemacht, dass auch einige leere Blätter Teil des Werks sind. Dabei handelt es sich keineswegs um versehentliche Auslassungen, sondern um beabsichtigte Leerstellen, die der Zurschaustellung eines unendlichen Möglichkeitsraumes dienen. Die leeren Blätter verweisen nicht auf nichts, sondern umgekehrt auf noch nicht realisierte, aber prinzipiell realisierbare Möglichkeiten. Neben den leeren Blättern ist auch der eigens angefertigte Archivschrank wichtiger Bestandteil des Werks (Abb. S. 114–117). Wiewohl er schon optisch eine gewisse Abgeschlossenheit und Robustheit mit sich bringt, weist auch er auf die Unabgeschlossenheit und Unabschließbarkeit der *Signetischen Zeichnung* hin. War es seit jeher der Aktenschrank, der die postalische Zirkulation von Akten, also invertierter Briefe, zumindest als Möbel stillzustellen versucht, aber eben auch dazu gedient hat, dass immer weitere Notizen, immer weitere Anmerkungen und immer weitere Akten hinzugefügt werden konnten,<sup>5</sup> so hält auch dieser Archivschrank die Zirkulation von Blättern eher lebendig, als diese zu beenden. Zwar ist er ganz offensichtlich ein Aufbewahrungsmöbel, das in seiner Bauweise der zu vier Seiten hin öffnenden Schubladen sogar das Ordnungsprinzip der *Signetischen Zeichnung* wiederholt, in ihm sollen aber nicht einfach nur Blätter verstaut werden und anschließend verstauben, vielmehr soll er das Weiterprozessieren ermöglichen. Es handelt sich mithin um ein arbeitendes Archiv, eine Art Festplatte oder Zettelkasten, der die Neuverkettung und Rekombination von Informationen in Gang setzt.

Drittens ist an dieser Stelle noch darauf hinzuweisen, dass es keines der Blätter erlaubt, innerhalb der

they ensure an interplay of two-dimensionality and three-dimensionality, of surface and depth, when paging through the books.

Second, it must also be mentioned that *The Signetic Drawing* is not only a self-reproducing work but also one that cannot be stopped and that in principle cannot be completed. This is already made clear by the fact that several blank sheets are also part of the work. These are by no means accidental omissions but rather intentional voids that serve to display an infinite space of possibility. The blank pages do not refer to nothing but instead to possibilities not yet realized but in principle realizable. In addition to the blank pages, the custom-made archival cabinet is an important component of the work (figs. pp. 114–117). Although even visually it introduces a certain sense of the self-contained and robust, it too points to the impossibility of completing and concluding *The Signetic Drawing*. Whereas the filing cabinet has always tried to stop the postal circulation—that is to say, inverted letters—at least as a piece of furniture, it has also served to ensure that more and more notes, more and more comments, and more and more files could be added,<sup>5</sup> so this archival cabinet too relates to the circulation of sheets in a living way rather than trying to put an end to it. Although it is very clearly a piece of furniture for storage, whose construction with drawers opening on four sides even repeats the ordering principle of *The Signetic Drawing*, it is not simply there to stow away sheets and then let them gather dust; rather, it is supposed to make it possible to process them further. It is a working archive, a kind of hard drive or card index, which sets in motion the renewed concatenation and recombination of information.

Third, it should also be noted at this juncture that none of the sheets is ever permitted to recur in the *The Signetic Drawing*, so that even a retranslation of C32, say, would no longer unambiguously arrive at C3. The overview supplied with the drawings should therefore be understood not as a tree of derivations but rather as an orientation aid (figs. pp. 7, 132). This remark is important in that it is necessary to liberate oneself from any idea of completeness. The individual sheets and the wax books are not simply different parts of a whole—that is to say, different perspectives on one and the same object; rather, every observation produces, modifies, and shifts that which is observed by it. But that has the disconcerting effect that these observations—that is, the different views and sheets—are not held together by a shared vanishing point. Rather than a whole consisting of the sum of individual parts, we are dealing with individual views that can no longer be added up into a whole—and in the further course views of views of views, whose point of departure was a single signet.

#### *The Signetic Drawing* and the Emergence of the Artist

Now, however, it is also necessary to say something about this signet as well, which stands at the beginning of *The Signetic Drawing* and ultimately gives it its name as well. What is this signet a sign of, really, or is it a sign at all? This signet is by no means—as was suspected

*Signetischen Zeichnung* je wieder umzukehren, sodass man also auch nicht mehr durch Rückübersetzung etwa von C32 eindeutig bei C3 landen wird. Die den Zeichnungen beigefügte Übersicht ist daher auch nicht als Ableitungsbaum, sondern eher als Orientierungshilfe zu verstehen (Abb. S. 7, 132). Dieser Hinweis ist insofern wichtig, als man sich selbst von jeder Vorstellung von Ganzheit freimachen muss. Die einzelnen Blätter sowie die Wachsbücher sind nicht einfach nur unterschiedliche Teile eines Ganzen, also je unterschiedliche Perspektiven auf ein und denselben Gegenstand, vielmehr erzeugt, modifiziert und verschiebt jede Beobachtung das durch sie Beobachtete. Das nun hat aber den beunruhigenden Effekt, dass diese Beobachtungen, also die unterschiedlichen Ansichten und Blätter, nicht durch einen gemeinsamen Fluchtpunkt zusammengehalten werden. Statt eines aus der Summe seiner Einzelteile bestehenden Ganzen haben wir es mit nicht mehr zu einem Ganzen addierbaren Einzelansichten – und im weiteren Verlauf Ansichten von Ansichten von Ansichten – zu tun, deren Ausgangspunkt ein einziges Signet war.

### *Die Signetische Zeichnung* und die Emergenz des Künstlers

Nun muss aber doch auch noch zu diesem Signet etwas gesagt werden, das am Anfang der *Signetischen Zeichnung* steht und ihr schließlich auch den Namen gibt. Wofür ist dieses Signet eigentlich Zeichen bzw. ist es überhaupt ein Zeichen? Es handelt sich bei diesem Signet keineswegs, wie weiter oben noch vermutet, um einen stilisierten Amboss, sondern um den Buchstaben »M«, der mehrfach gespiegelt wurde. Das »M« steht für Michael, den Vornamen von Michael Riedel. Aber was heißt eigentlich »steht für« in diesem Zusammenhang? Michael Riedel ist 1994, im Entstehungsjahr der *Signetischen Zeichnung*, ein 22-jähriger, an der Kunsthochschule abgelehnter Bauzeichner. Womöglich hat er mit diesem gestempelten »M« seine gezeichneten Pläne signiert, vielleicht aber auch nicht. Es spielt im Grunde keine Rolle. Viel wichtiger ist, dass am Anfang der *Signetischen Zeichnung* eine Signatur steht. Sie dient jedoch nicht etwa dazu, das Werk im Nachhinein zu beglaubigen, nein, sie erst setzt es überhaupt in Gang. Sie ist der Startpunkt eines Prozesses, in dessen Verlauf sie in differente Teile zerfallen wird, die sich nie wieder zusammensetzen lassen, sich also immer weiter auflösen wird, bis sie letztlich unlesbar wird. Die Signatur dient dabei nicht als Anker, sie verfügt über keine Autorität und vor allem ist sie kein Zeuge. Nein, Zeugen-schaft wird in der *Signetischen Zeichnung* ganz generell infrage gestellt, geht es doch nicht darum, ob eine Signatur ein Werk bezeugen kann, sondern ob sie in der Lage ist, ein Werk zu erzeugen.

Aber es wird ja keineswegs nur ein Werk, auch der Signierende selbst wird durch die Signatur überhaupt erst erzeugt. Die Signatur ist also nicht das Produkt eines Signierenden, sondern umgekehrt ist der Signierende das Produkt der Signatur. So merkwürdig es klingen mag, der Künstler Michael Riedel *ist* vor dieser Signatur nicht, er ist erst durch die Signatur. Wir kennen derartig paradoxe Verfahren der Selbstinstanzierung durch den Akt der Unterschrift durchaus

above—a stylized anvil but rather the letter *M*, mirrored multiple times. The *M* stands for Michael, Michael Riedel's first name. But what does "stands for" mean in this context? In 1994, the year he produced *The Signetic Drawing*, Michael Riedel was a twenty-two-year-old architectural draftsman who had been rejected by the academy of arts. Perhaps he used this stamped *M* to sign the plans he drew, but he may not have. In essence, it doesn't matter. It is much more important that a signature stands at the beginning of *The Signetic Drawing*. It does not serve to authenticate the work in retrospect—no, it sets it in motion in the first place. It is the starting point of a process over the course of which it will break down into different parts that can never be reassembled; it will continue to dissolve more and more until it finally becomes illegible. The signature serves not as an anchor; it has no authority; and above all it is not a witness. No, in *The Signetic Drawing* witnessing in general is called into question; it is not about whether a signature can authenticate a work but whether it is in a position to produce a work.

But it by no means merely becomes a work; the signer is produced in the first place by the signature. The signature is thus not the product of a signer but, vice versa, the signer is the product of the signature. As strange as it may sound, the artist Michael Riedel does *not exist* prior to the signature; he only exists by means of the signature. We are certainly familiar with such paradoxical procedures of self-instantiation by the act of signing from other cases, for example, from constitutions, which first have to produce by the act of signing the very people in whose name they can speak as a representative.<sup>6</sup> In the case of *The Signetic Drawing*, however, the situation is a little different. For here the signature does not just assert and produce authority and sovereignty but at the same time takes them back again and radically casts them into doubt. Not only is the written sign—that is to say, the signature—produced in the absence of a receiver,<sup>7</sup> strictly speaking it is produced in the absence of an author. For the artist Michael Riedel who is the effect of a signature made by the architectural draftsman Michael Riedel disappears again at the very moment of his appearance, since as a self-producing and organizing work of art, *The Signetic Drawing* demonstrates and displays nothing other than the possibility of dispensing with a central controlling instance, an outside authority. And this renunciation is not a loss that must somehow be mourned. The birth and death of the author coincide, if you will. It is therefore perhaps only logical that strictly speaking it is the empty space between the stamped *Ms* that, gilded, determines the grid of the layout and hence all other subsequent operations.

The fact that Michael Riedel's artistic career began with a signature and a void produced and gilded by the signature is neither merely a silly postmodernist gesture nor a vain act of self-creation and self-sacralization of a budding artist. It is much more fundamentally about the doubt about any idea of a coherent and authoritative self. If Michael Riedel—which one, really?—then signs the signet, it does not indeed result in an authorization, a consecration, or even the conclusion of *The Signetic*

auch aus anderen Fällen, etwa von Verfassungen, die jenes Volk, in dessen Namen Volksvertreter fortan sprechen dürfen, durch den Akt des Unterzeichnens überhaupt erst herstellen müssen.<sup>6</sup> Im Falle der *Signetischen Zeichnung* liegt die Sache allerdings doch noch ein wenig anders. Denn hier wird nicht einfach nur durch Signatur Autorität und Souveränität behauptet und hergestellt, sondern sogleich auch wieder zurückgenommen und radikal in Zweifel gezogen. Nicht nur wird das geschriebene Zeichen, also die Signatur, in Abwesenheit eines Empfängers,<sup>7</sup> es wird streng genommen sogar in Abwesenheit eines Autors vorgebracht. Denn jener Künstler Michael Riedel, der Effekt einer Signatur ist, die der Bauzeichner Michael Riedel angefertigt hat, verschwindet im Augenblick seines Erscheinens bereits auch schon wieder, da die *Signetische Zeichnung* als sich selbst produzierendes und organisierendes Kunstwerk nichts anderes vorführt und ausstellt, als die Möglichkeit des Verzichts auf eine zentrale Steuerungsinstanz, eine äußere Autorität. Und dieser Verzicht ist eben kein Verlust, der irgendwie betrauert werden müsste. Wenn man so will, fallen also Geburt und Tod des Autors instantan zusammen. Es ist daher vielleicht auch nur konsequent, dass es streng genommen der leere Zwischenraum zwischen den gestempelten »Ms« ist, der vergoldet die Rasterung des Grundrisses und damit alle weiteren Anschlussoperationen bestimmt.

Dass nun am Beginn der künstlerischen Karriere Michael Riedels eine Signatur und eine durch die Signatur erzeugte und vergoldete Leerstelle steht, ist weder nur eine alberne postmoderne Geste noch ein eitler Akt der Selbstschöpfung und Selbstsakralisierung eines angehenden Künstlers. Viel grundlegender geht es um den Zweifel an jeglicher Vorstellung eines kohärenten und autoritativen Selbst. Wenn Michael Riedel – welcher eigentlich? – dann sogar noch das Signet signiert, dann kommt es dadurch nicht etwa doch noch zu einer Auto-risierung, zu einer Weihe oder gar zum Abschluss der *Signetischen Zeichnung*, sondern schlicht zu einem re-entry, zum Wiedereintritt der Signatur eines durch Signatur ermöglichten und hervorgebrachten Subjekts, die nun wiederum selbst zum Auslöser weiterer Operationsketten werden könnte.

*Drawing* but only to a re-entry, a return of the signature of a subject made possible and produced by a signature, which can now in turn become the trigger of further chains of operations.

1  
Claude E. Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana 1998.

2  
See Claude E. Shannon, "The Redundancy of English". In: Claus Pias, ed., *Cybernetics/Kybernetik: The Macy Conferences, 1946–1953*. Zurich 2003, pp. 248–72.

3  
See Heinz von Foerster, "Objects: Tokens for (Eigen-)Behaviors". In: idem, *Understanding Understanding: Essays on Cybernetics and Cognition*. New York 2003, pp. 261–71.

4  
Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, trans. Eva M. Knodt. Stanford, CA 2000, p. 117.

5  
Cornelia Vismann, *Akten: Medientechnik und Recht*. Frankfurt am Main 2000, p. 174.

6  
See Jacques Derrida, "Otobiographies: The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name", trans. Avital Ronell. In: Claude Lévesque and Christie V. McDonald, eds., *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation; Texts and Discussions with Jacques Derrida*. New York 1985, pp. 1–38.

7  
Jacques Derrida, "Signature Event Context", trans. Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. In: Derrida, *Limited Inc.*, Evanston, IL 1988, pp. 1–23, esp. 7.

1  
Claude E. Shannon/Warren Weaver: *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*. München/Wien 1976.

2  
Vgl. Claude E. Shannon: »The Redundancy of English«. In: Claus Pias (Hg.): *Cybernetics–Kybernetik. The Macy-Conferences 1946–1953*. Zürich/Berlin 2003, S. 248–272.

3  
Vgl. Heinz von Foerster: »Gegenstände: greifbare Symbole für (Eigen-)Verhalten«. In: Ders.: *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*. Frankfurt a.M. 1993, S. 103–115.

4  
Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1997, S. 189.

5  
Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*. Frankfurt a.M. 2000, S. 174.

6  
Vgl. Jacques Derrida: »Otobiographien«. In: Ders./Friedrich Kittler: *Nietzsche–Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin 2000, S. 9–63.

7  
Jacques Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«. In: Ders.: *Limited Inc.* Wien 2001, S. 15–45, hier: S. 24.



## Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/This book was published in conjunction with the exhibition

Michael Riedel. Grafik als Ereignis  
9. Juni–14. Oktober 2018  
Michael Riedel: Graphic Art as Event  
June 9 to October 14, 2018  
Museum Angewandte Kunst,  
Frankfurt/Main

Herausgeber/Editors  
Prof. Matthias Wagner K,  
Dr. Eva Linhart

Konzept/Concept  
Michael Riedel, Dr. Eva Linhart,  
Sandra Doeller

Redaktion/Editing  
Dr. Eva Linhart

Schlussredaktion Englisch/  
Copy-editing English  
Judith Rosenthal

AutorInnen/Authors  
Dr. Eva Linhart, Dr. Julian Müller,  
Prof. Matthias Wagner K

Übersetzung/Translation  
1–168, 176: Judith Rosenthal  
169–175: Stephen Mason

Grafische Gestaltung/Graphic design  
Bureau Sandra Doeller

Fotografie/Photography  
Wolfgang Günzel

Bildnachweis/Picture credits  
Wolfgang Günzel,  
Museum Angewandte Kunst,  
Michael Riedel, Städel Museum,  
Frankfurt am Main, Eigentum  
des Städtischen Museums-  
Vereins e.V.

Die auf den Seiten 9–13, 16–25,  
28–37, 40–43, 46–49, 52–69, 72–79,  
84–109, 113, 114–117 (*Zeichenschränke für Signetische Zeichnung*)  
abgebildeten Werke stammen aus  
der Sammlung des Städel Museums,  
Frankfurt am Main, Eigentum des  
Städtischen Museums-Vereins e.V.  
The works illustrated on pages  
9–13, 16–25, 28–37, 40–43, 46–49,  
52–69, 72–79, 84–109, 113, 114–117  
(*Drawing Cabinet for Signetic  
Drawing*) belong to the collection  
of the Städel Museum, Frankfurt  
am Main, property of the  
Städtischer Museums-Verein e.V.

Lithografie/Lithography  
Peter Schladoth

Druck und Bindung/Printing  
and Binding  
DZA Druckerei zu Altenburg

© 2019 Museum Angewandte Kunst,  
Michael Riedel, AutorInnen/Authors,  
ÜbersetzerInnen/Translators,  
Städel Museum, Frankfurt am Main,  
Eigentum des Städtischen Museums-  
Vereins e.V. und/and Verlag der  
Buchhandlung Walther König, Köln

Erschienen im/Published by  
Verlag der Buchhandlung Walther  
König, Köln

Bibliografische Information der  
Deutschen Nationalbibliothek;  
Die Deutsche Nationalbibliothek  
verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographical information from  
the Deutsche Nationalbibliothek;  
The Deutsche Nationalbibliothek has  
registered this publication in the  
Deutsche Nationalbibliografie.  
Detailed bibliographical data can  
be accessed on the internet at  
<http://dnb.d-nb.de>.

Vertrieb/Distribution  
Buchhandlung Walther König, Köln  
Ehrenstr. 4, 50672 Köln  
[verlag@buchhandlung-walther-koenig.de](mailto:verlag@buchhandlung-walther-koenig.de)

ISBN 978-3-88270-125-8

Wir danken dem Städtischen  
Museums Verein, der den Werkkom-  
plex *Signetische Zeichnung* für die  
Sammlung des Städel bereits 2016  
erworben hat und dem Städel Museum,  
dass es uns ihn in der Ausstellung  
hat präsentieren und hier erstmals  
veröffentlichen lassen. Wir danken  
für die großzügige Förderung der  
Publikation der Stiftung Kulturfonds  
Bonn sowie Georg Linde von Willkie  
Farr & Gallagher. Wir danken  
unserem Verleger Walther König und  
seinen MitarbeiterInnen und nicht  
zuletzt allen Beteiligten, die an dieser  
Stelle keine namentliche Nennung  
erfahren.

We are indebted to the Städtischer  
Museums-Verein, which purchased the  
Signetic Drawing work complex for  
the Städel collection back in 2016, and  
to the Städel Museum for allowing  
us to present it in the exhibition and  
publish it for the first time in this  
book. We would like to thank the Stif-  
tung Kulturfonds Bonn and Georg  
Linde of Willkie Farr & Gallagher for  
their generous support of the publi-  
cation. We would also like to thank  
our publisher Walther König and his  
staff and, last but not least, all those  
involved who are not named here.