

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*.

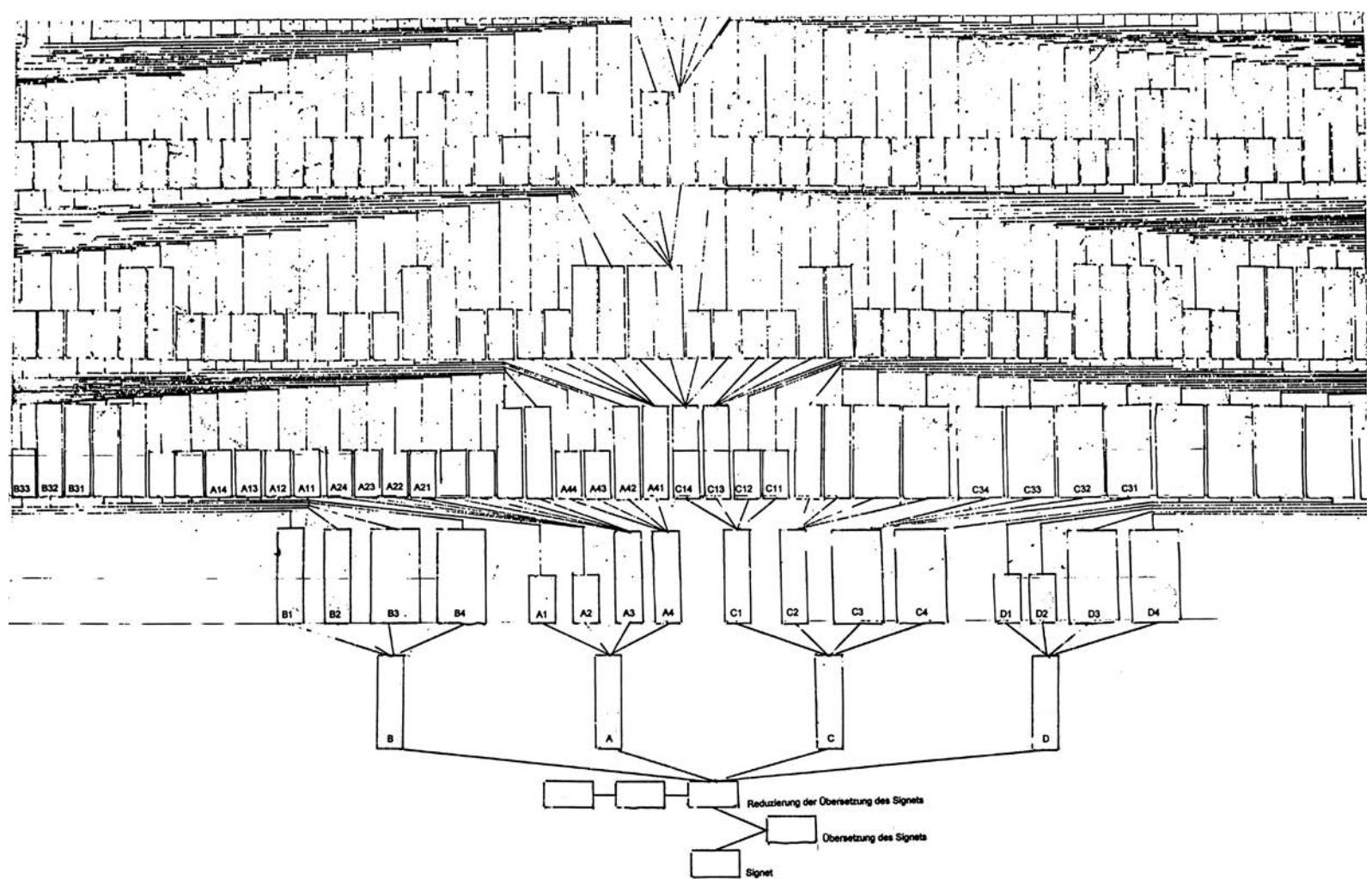
Der Werkkomplex, der aus nahezu eintausend Zeichnungen in Form von 61 Blättern, 36 Wachsbüchern, zahlreichen Hilfszeichnungen sowie Leermaterial besteht, ist ein aus Operationen sich zusammensetzendes Gesamtwerk, das theoretisch die Möglichkeit endlosen Zeichnens von Zeichnungen bereitstellt. Ausgehend 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 Formangebot 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.

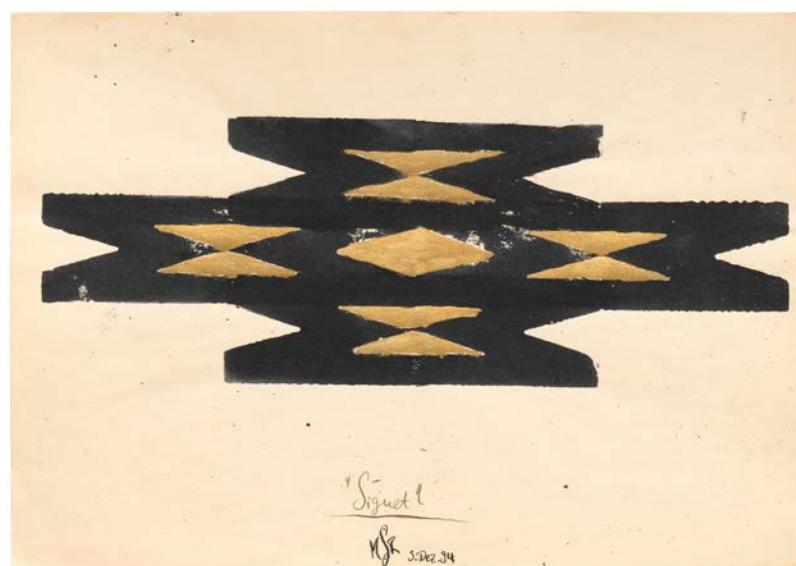
In 1994, Michael Riedel designed a signet with which to sign his artworks. Owing to the fact that, at the age of twenty-two, he did not yet have any appreciable works of art to show for himself, the signet had no function to fulfill. However, it functions as a designation of non-existing artworks, which 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 autopoeisis 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.

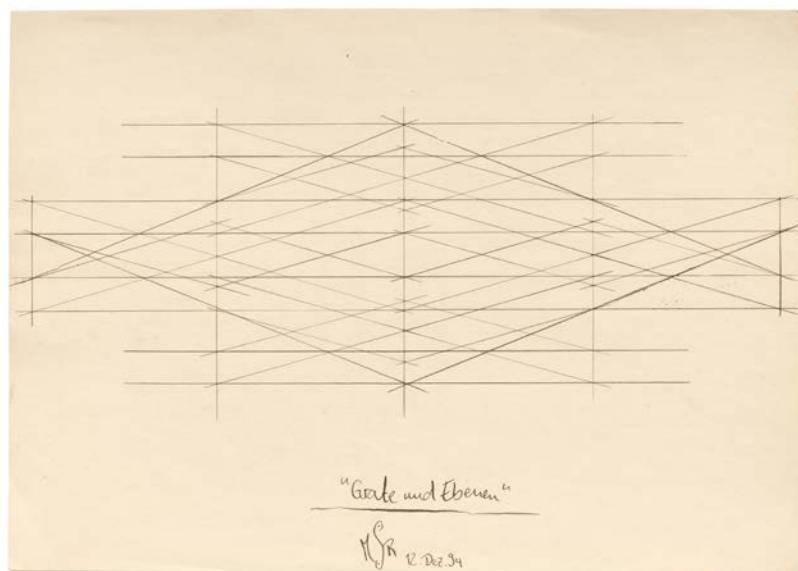
The question arises as to how the process will continue. The fact that it will continue is guaranteed by the as-yet-undrawn drawings in the form of blank sheets, which are likewise a part of the work. They bring about the operative conclusion of the *Signetic Drawing* system. In that the undrawn drawings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

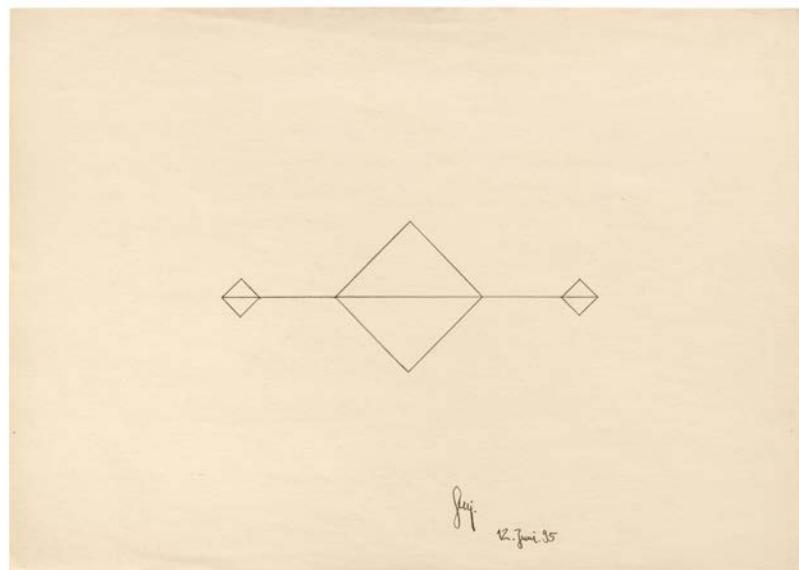
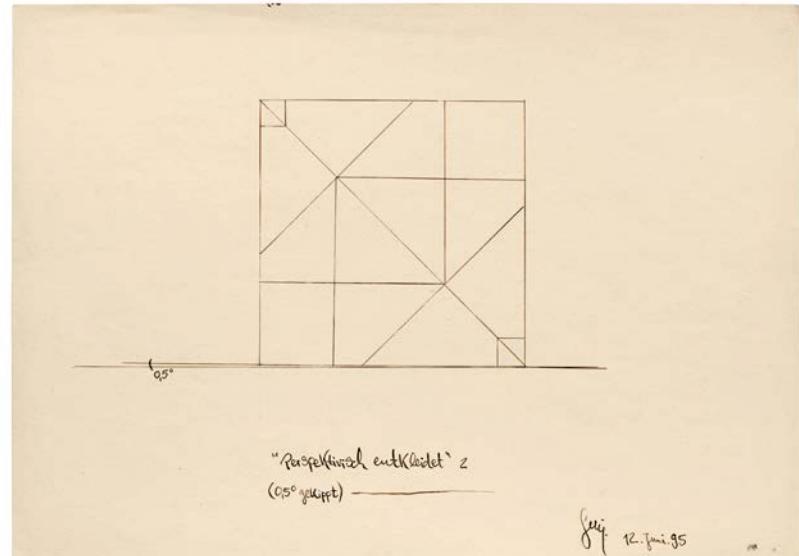


Signetische Zeichnung (Übersicht), 1995/98, Fotokopie, 63,4×88,5 cm
 Signetic Drawing (Overview), 1995/98, photocopy, 63.4×88.5 cm

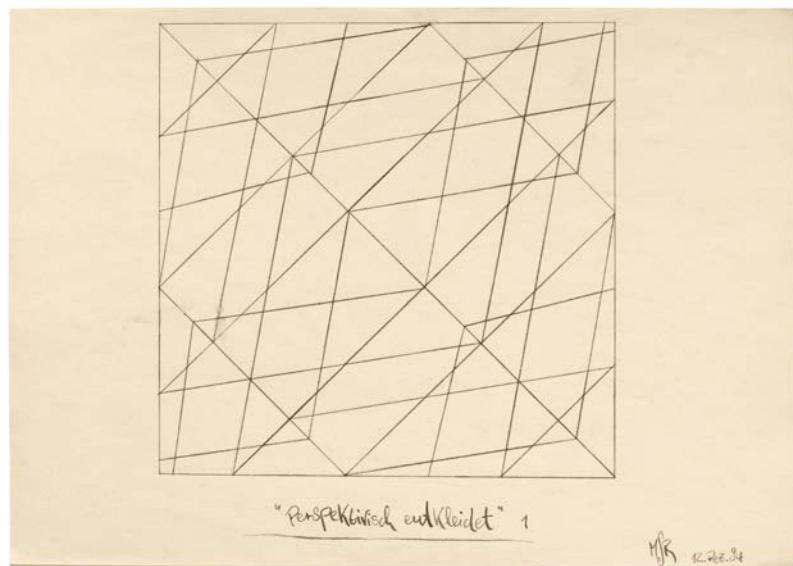


Signet, 1994, Tusche, Stempel- und Goldfarbe auf Velinpapier, 20,9 x 29,7 cm
Signet, 1994, ink, stamping ink and gold paint on vellum paper, 20.9 x 29.7 cm

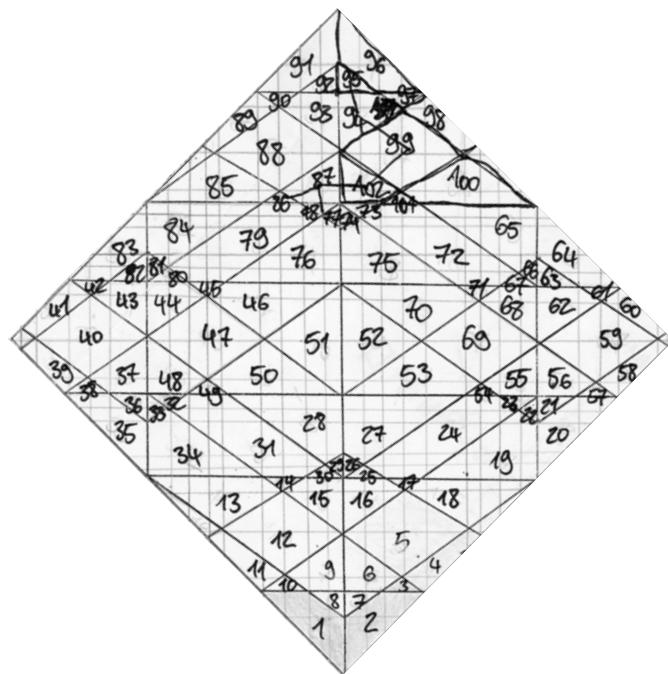
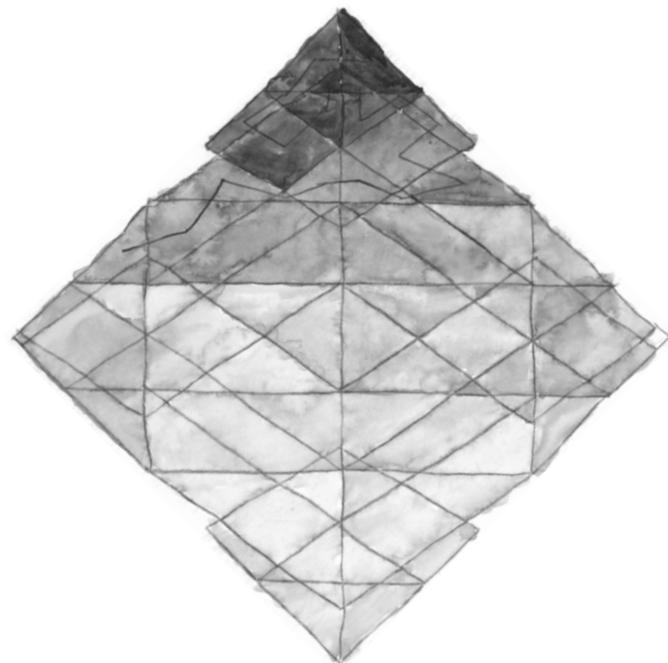




Reduzierung der Reduzierung der Übersetzung des Signets, 1995, Bleistift und Tusche auf Vellinpapier, 20,9 × 29,7 cm
Reduzierung der Reduzierung der Reduzierung der Übersetzung des Signets, 1995, Bleistift und Tusche auf Vellinpapier, 20,9 × 29,7 cm
Reduction of the Reduction of the Translation of the Signet, 1995, pencil and ink on vellum paper, 20.9 × 29.7 cm
Reduction of the Reduction of the Reduction of the Translation of the Signet, 1995, pencil and ink on vellum paper, 20.9 × 29.7 cm



Reduzierung der Übersetzung des Signets, 1994, Bleistift und Tusche auf Velinpapier, 20,9 × 29,7 cm
Reduction of the Translation of the Signet, 1994, pencil and ink on vellum paper, 20.9 × 29.7 cm

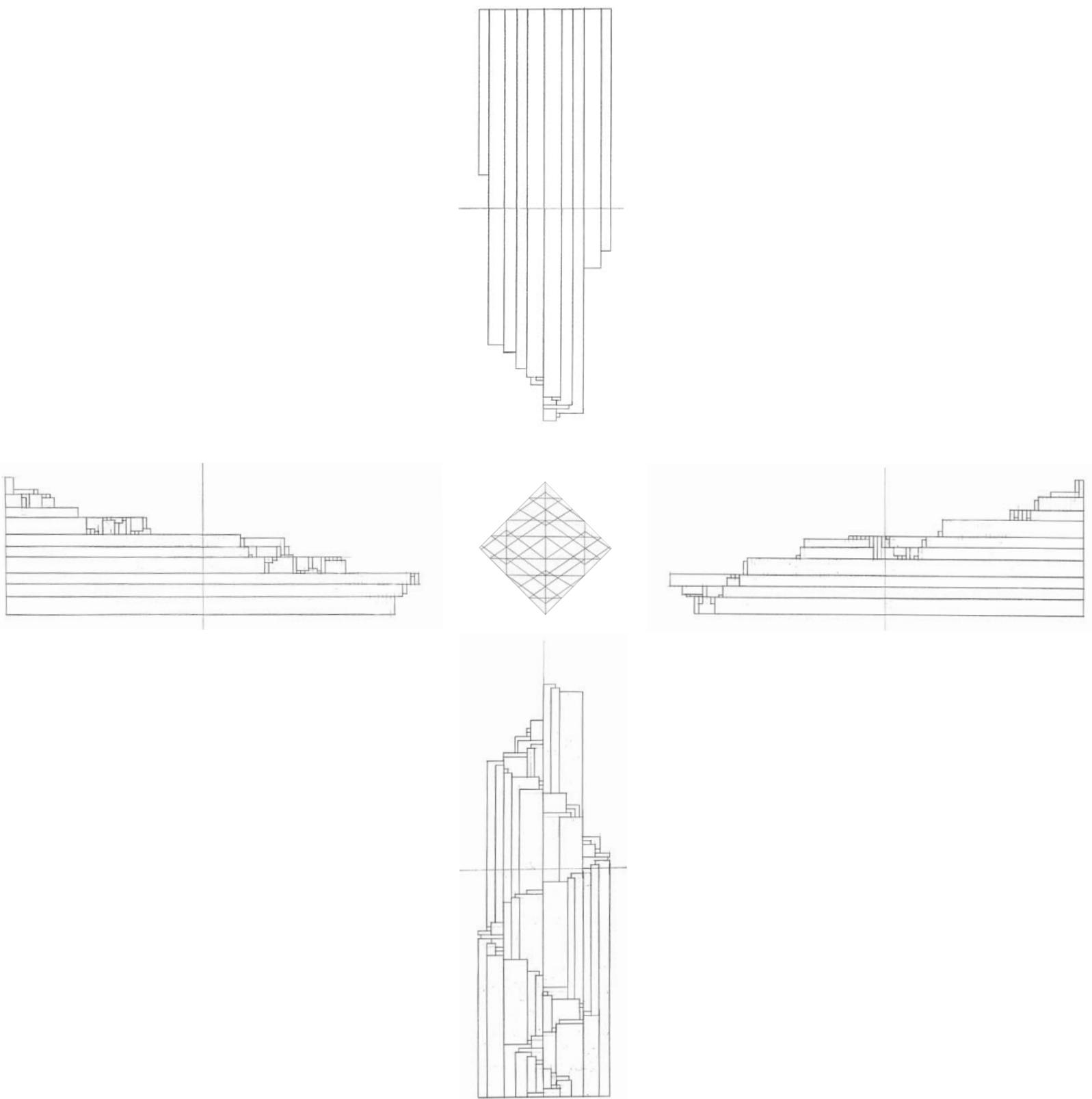


Ohne Titel (Verlauf), 1995, Tusche, Aquarell auf Transparentpapier, 21 × 29,5 cm

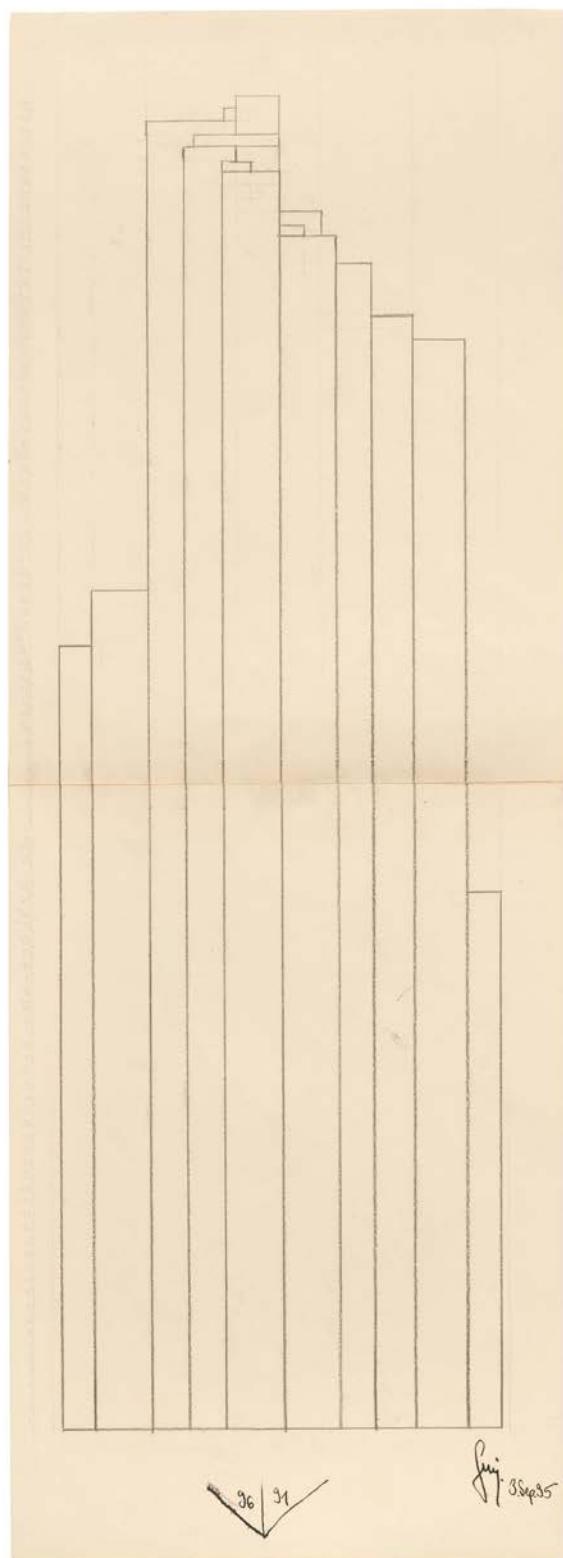
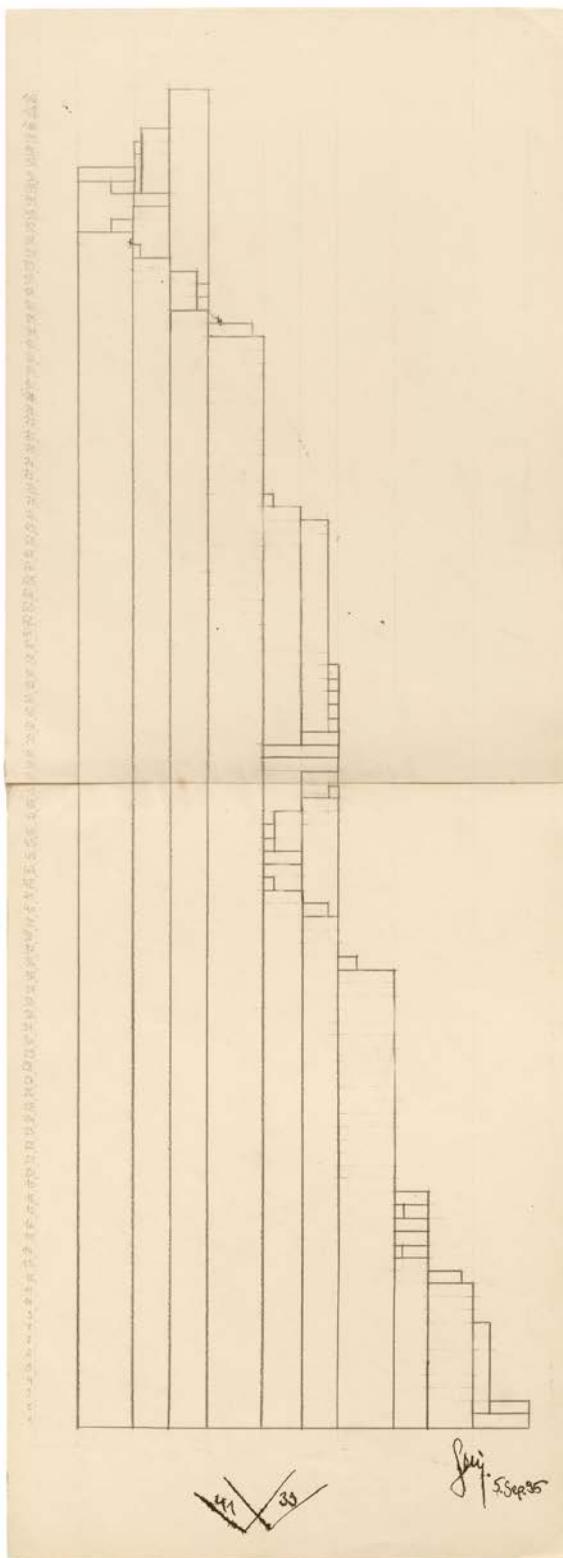
Ohne Titel (Verlauf), 1995, Bleistift, Tusche auf Fotokopie, 21 × 29,7 cm

Untitled (Progression), 1995, ink and watercolor on transparent paper, 21 × 29.5 cm

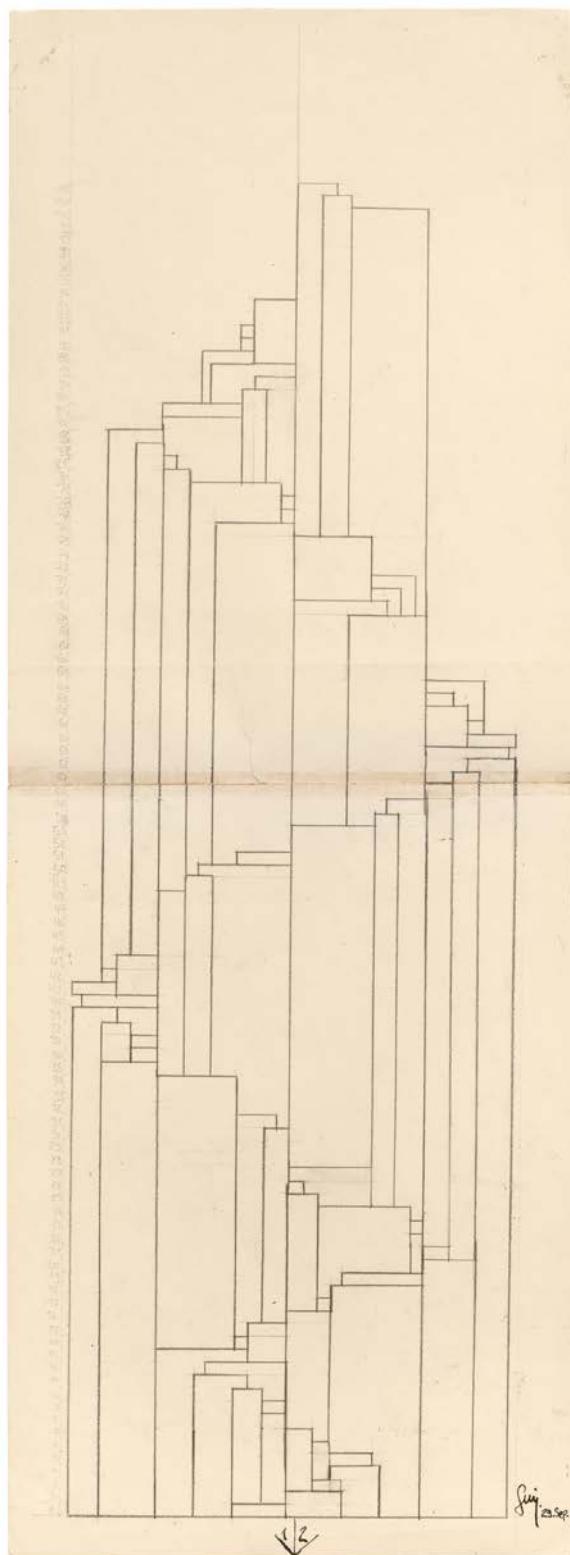
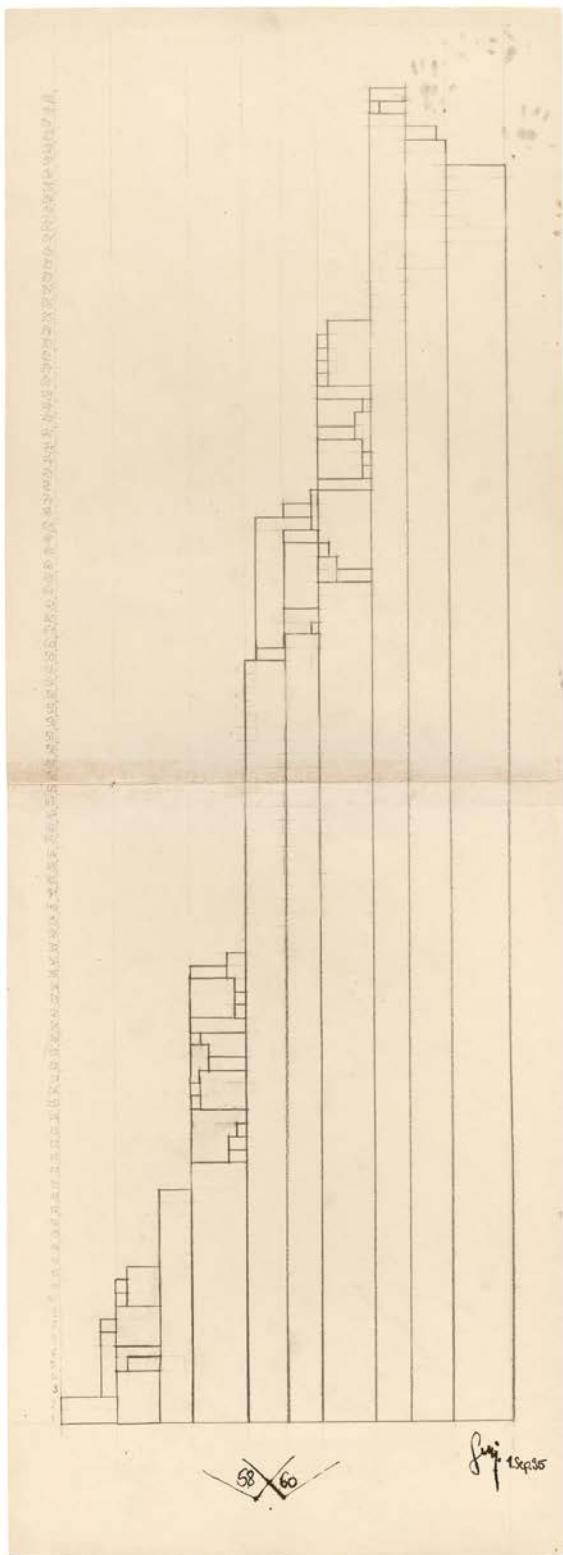
Untitled (Progression), 1995, pencil and ink on photocopy, 21 × 29.7 cm



Reduzierung der Übersetzung des Signets (Kopie), A (Kopie), B (Kopie), C (Kopie), D (Kopie), 1995, Fotokopien
Reduction of the Translation of the Signet (copy), A (copy), B (copy), C (copy), D (copy), 1995, photocopies



D, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,5 x 21 cm
A, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,5 x 20,9 cm
D, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.5 x 21 cm
A, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.5 x 20.9 cm



C, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Vellinpapier, Klebeband, 59,5 x 21 cm
B, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Vellinpapier, Klebeband, 59,5 x 21 cm
C, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.5 x 21 cm
B, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.5 x 21 cm



D (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, $65,2 \times 24,3$ cm, 28 Seiten
D (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, $65,2 \times 24,3$ cm, 28 pages

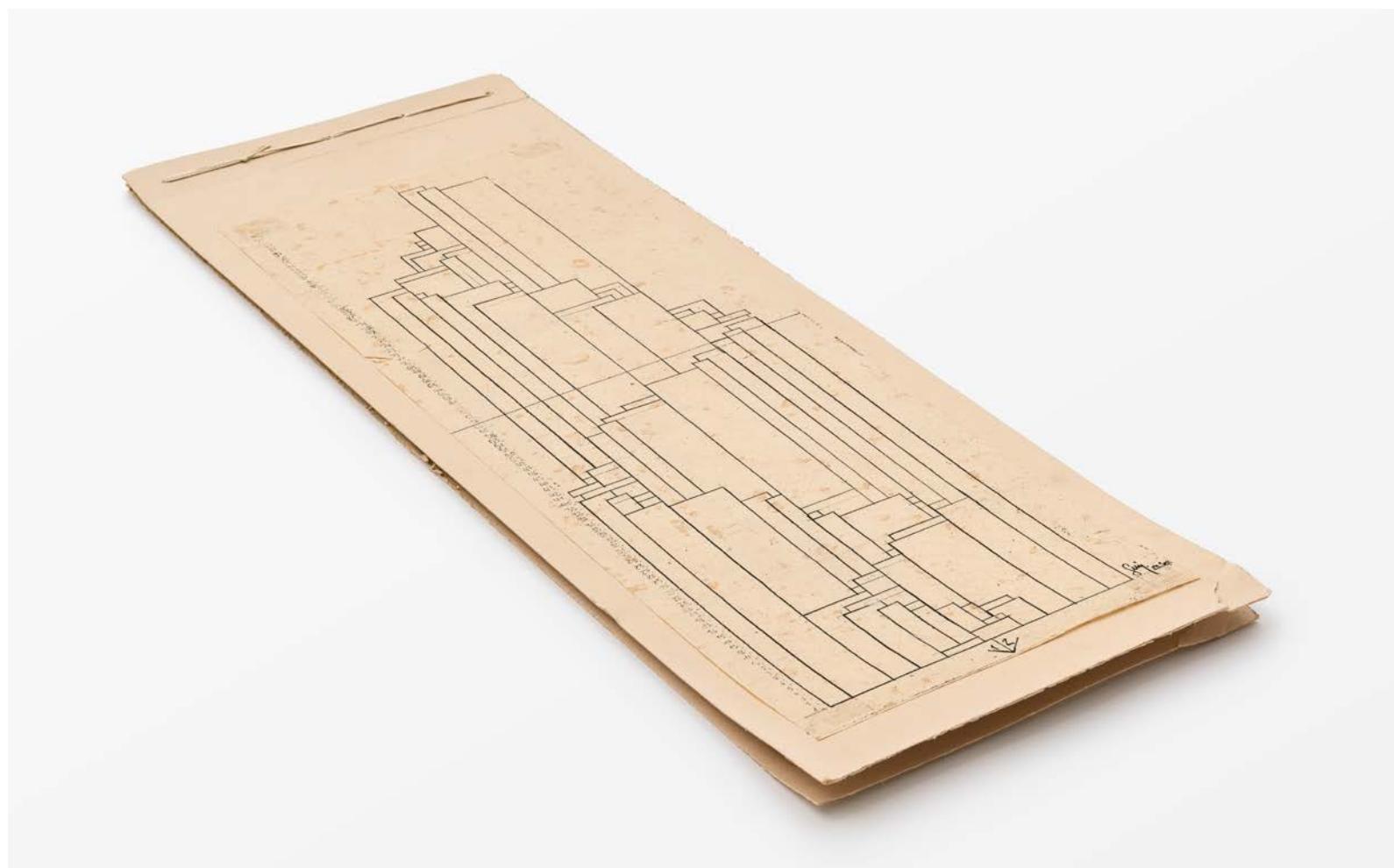


A (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 24,3×65,2 cm, 26 Seiten
A (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 24.3×65.2 cm, 26 pages





C (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 65,5 × 24,3 cm, 28 Seiten
C (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 65.5 × 24.3 cm, 28 pages

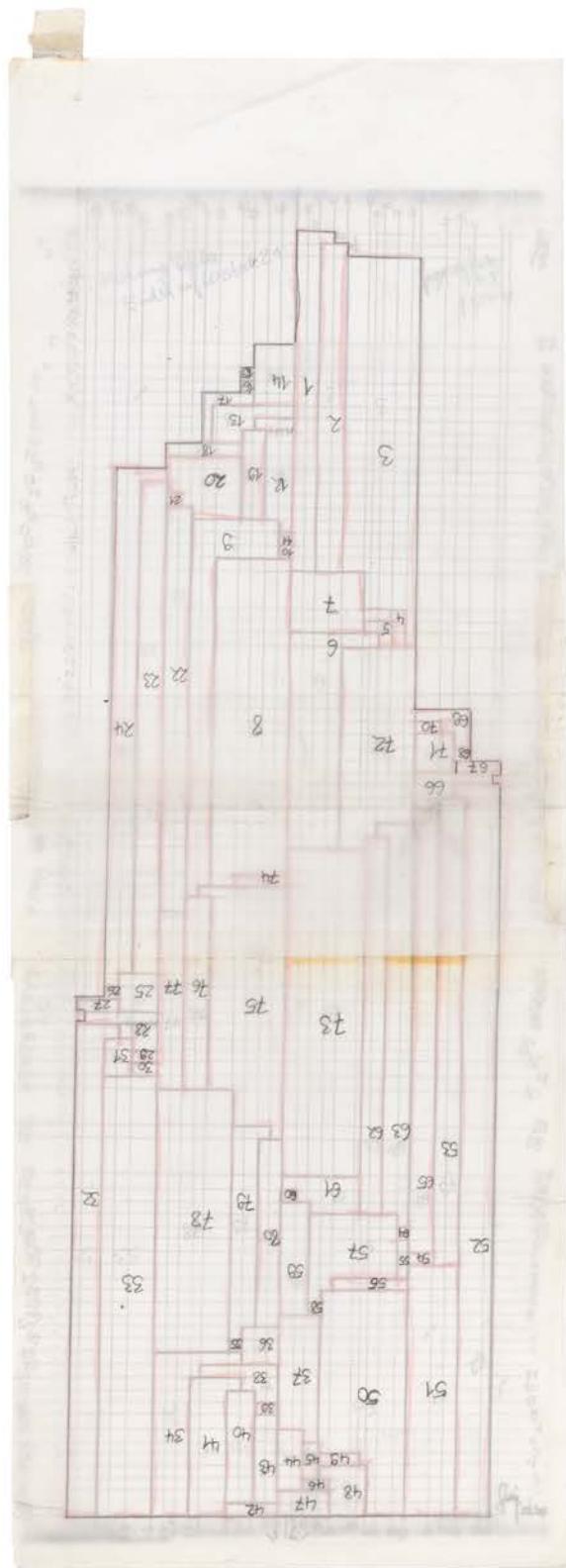


B (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, $65,6 \times 24,3$ cm, 26 Seiten
B (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 65.6×24.3 cm, 26 pages

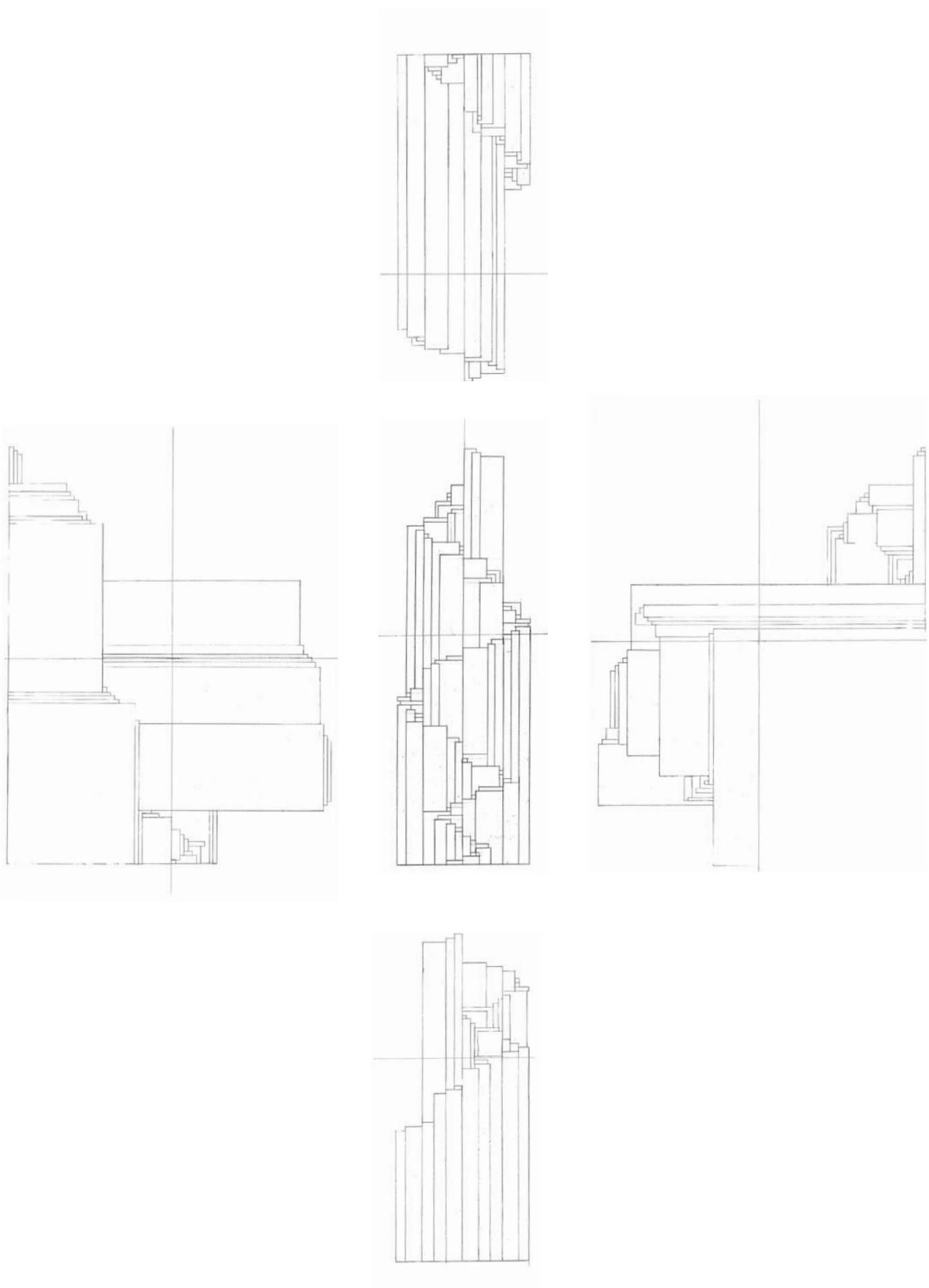




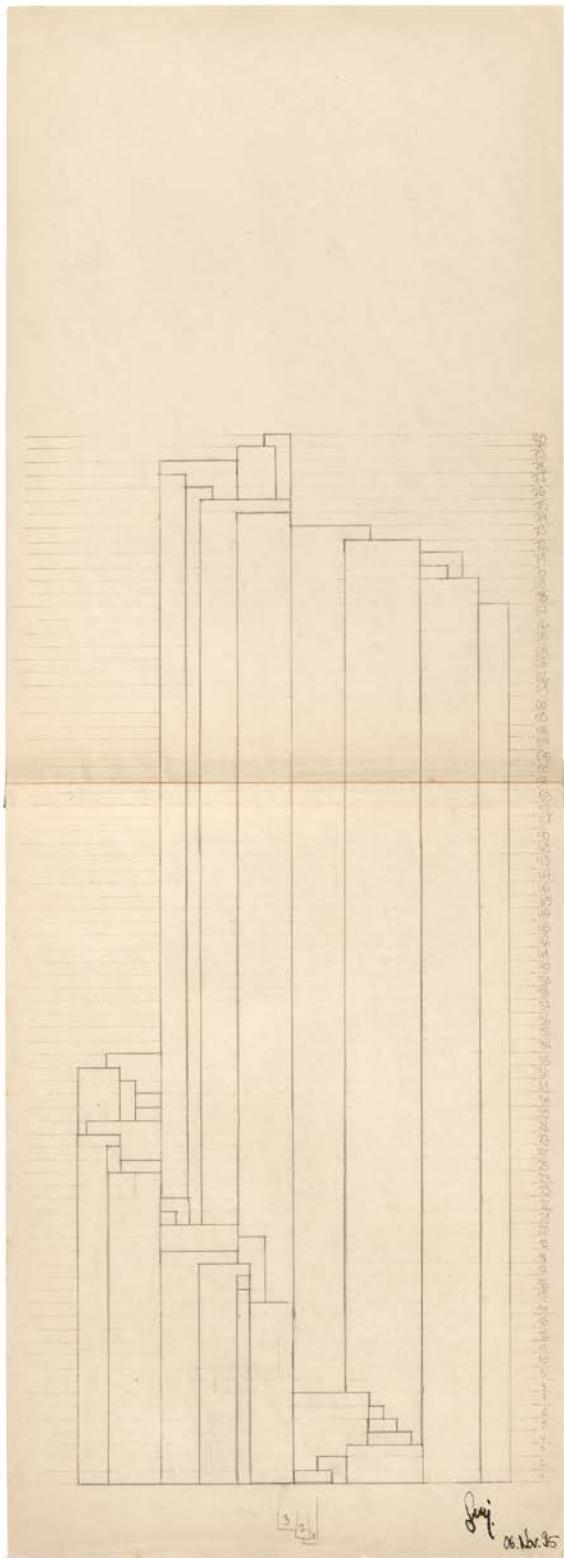
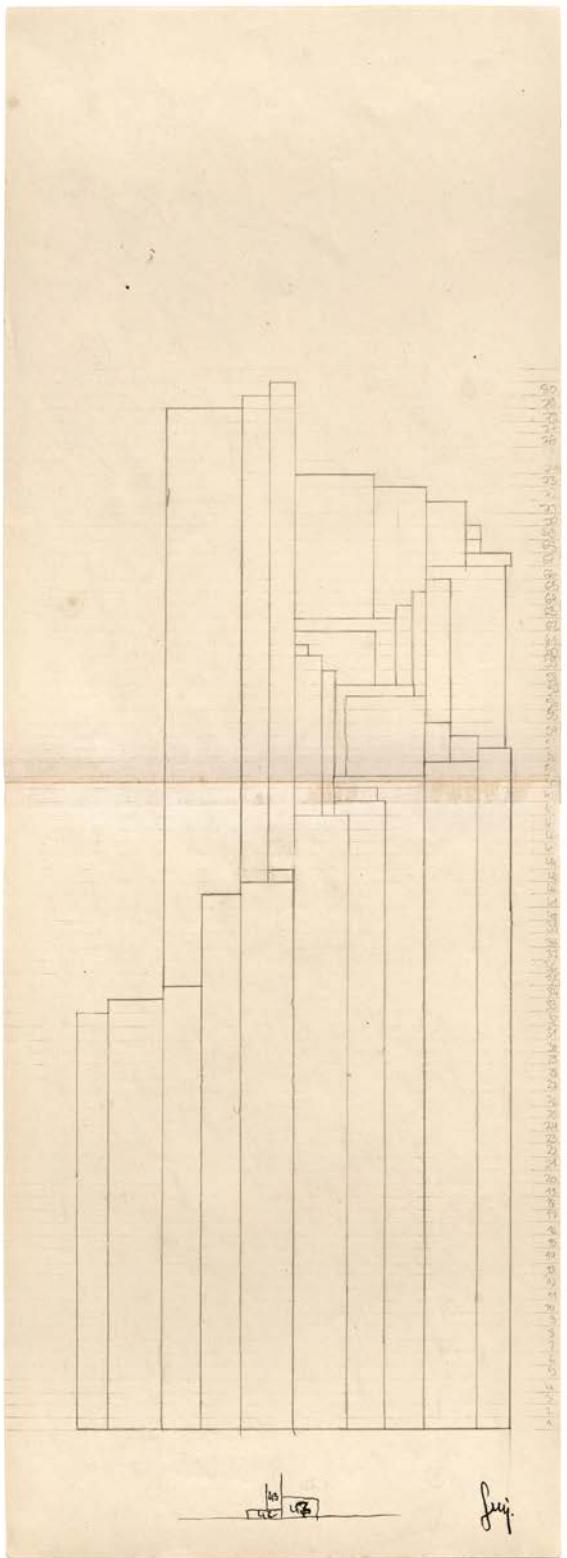




B (Hilfszeichnung), 1995, Bleistift, Buntstift, Klebeband und Transparentpapier auf Fotokopie, $43,2 \times 35,6$ cm
B (auxiliary drawing), 1995, pencil, coloured pencil, adhesive tape and transparent paper on photocopy, $43,2 \times 35,6$ cm



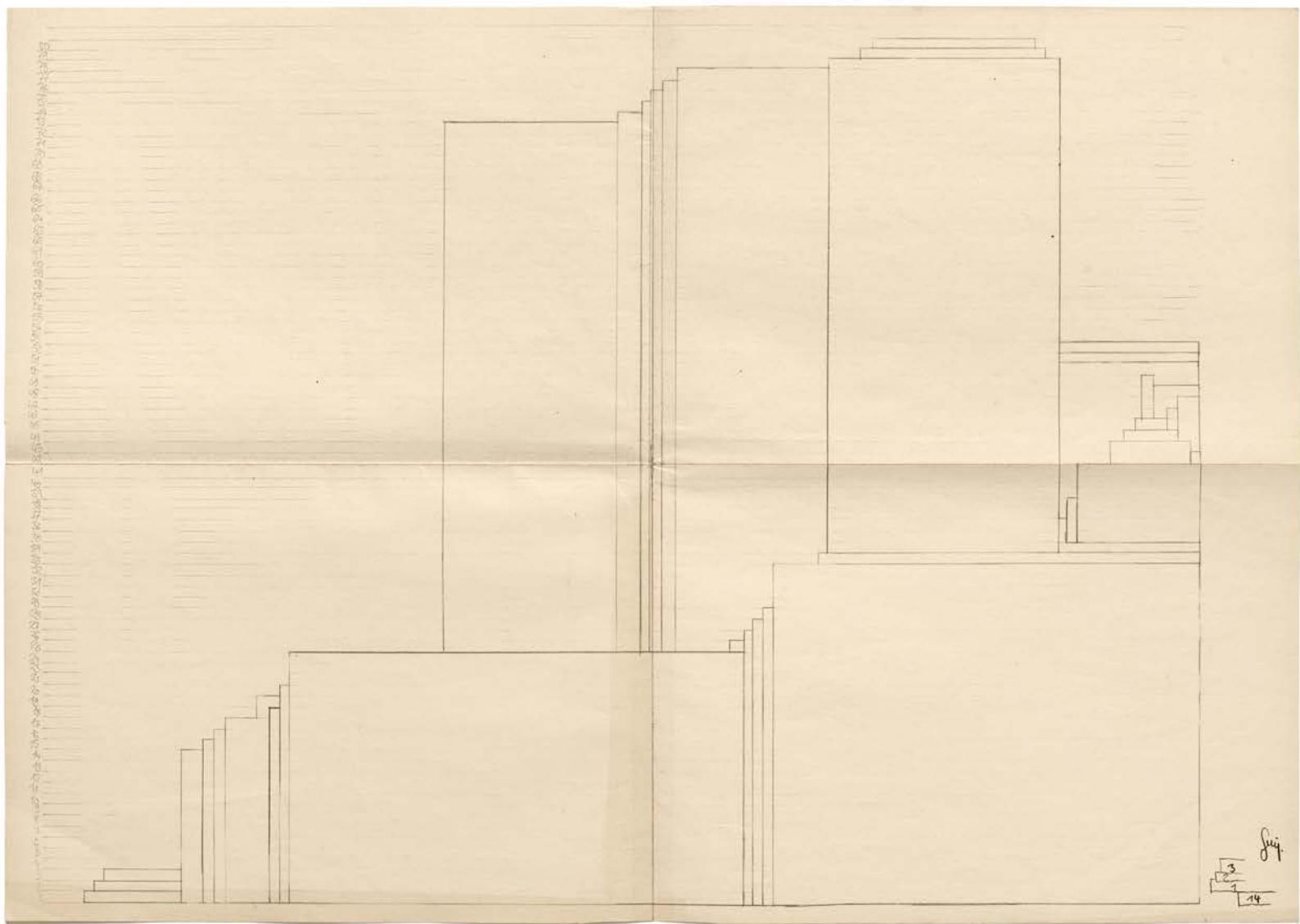
*B (Kopie), B1 (Kopie), B2 (Kopie), B3 (Kopie), B4 (Kopie), 1995, Fotokopien
B (copy), B1 (copy), B2 (copy), B3 (copy), B4 (copy), 1995, photocopies*



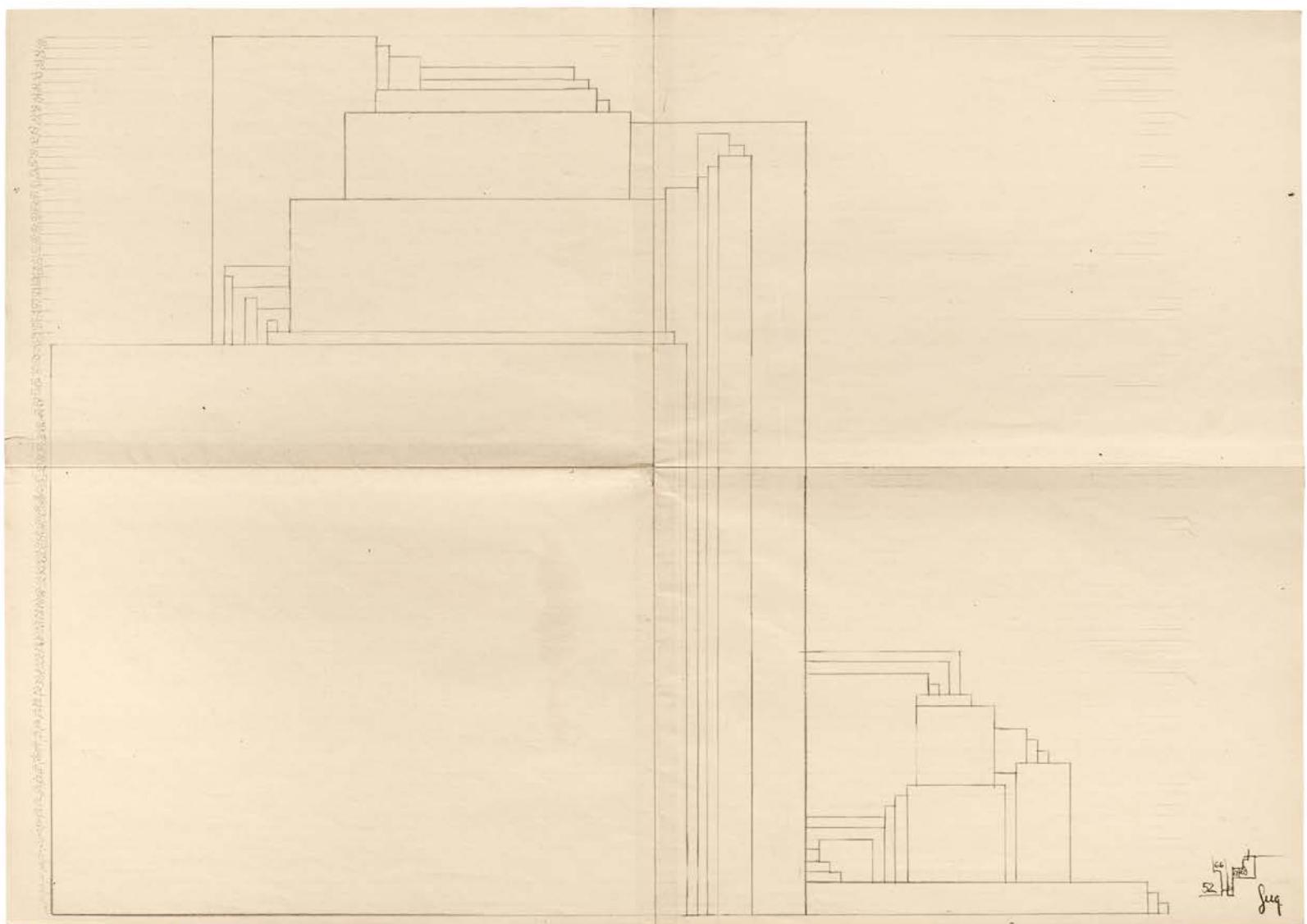
B3, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,5×21 cm
B4, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,5×21 cm
B3, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.5×21 cm
B4, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper,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



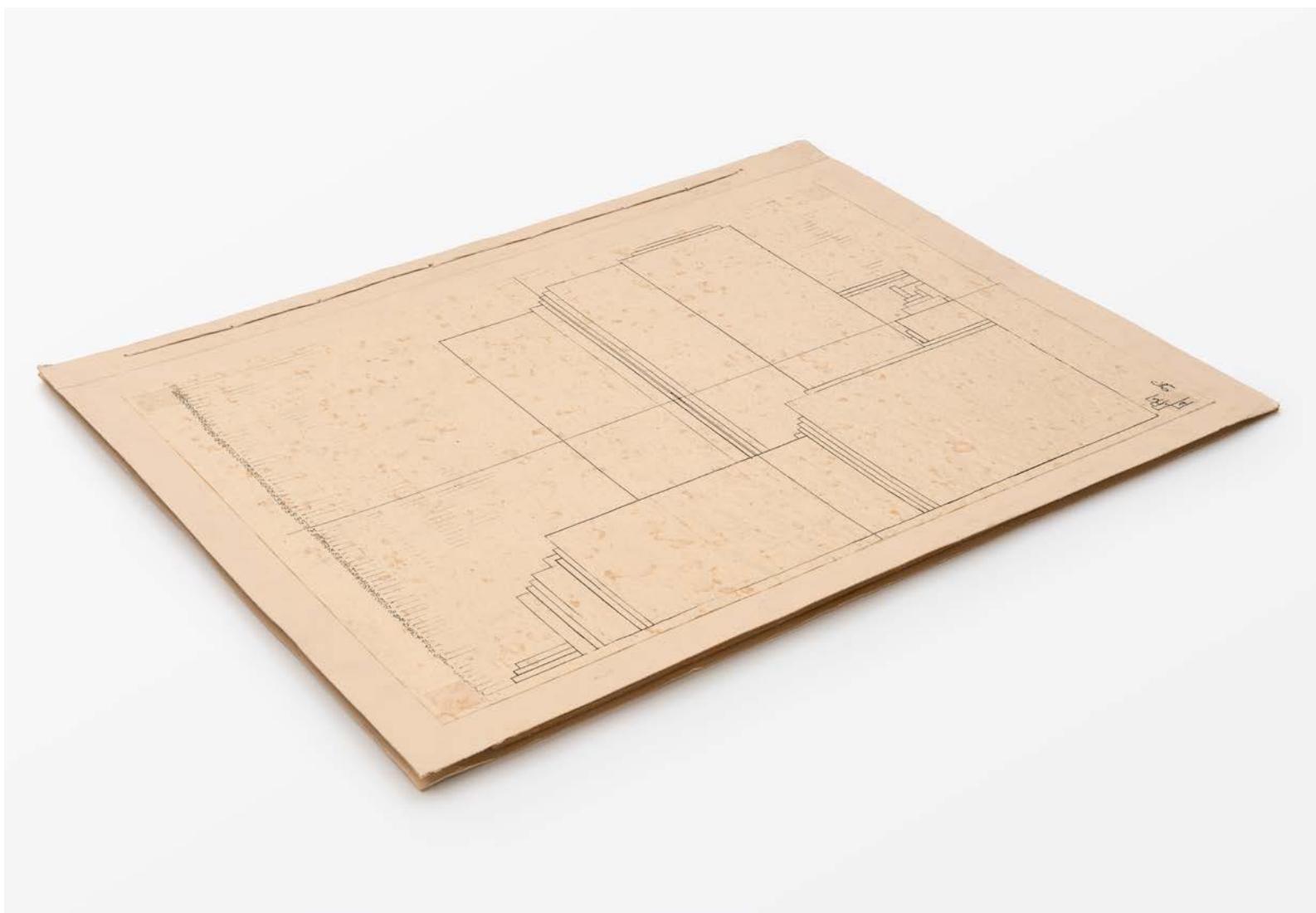
B3 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, $64,7 \times 24,3$ cm, 80 Seiten
B4 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Klebeband, Fadenbindung, $65,5 \times 24,6$ 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



B1, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42×59,5 cm
B1, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.5 cm

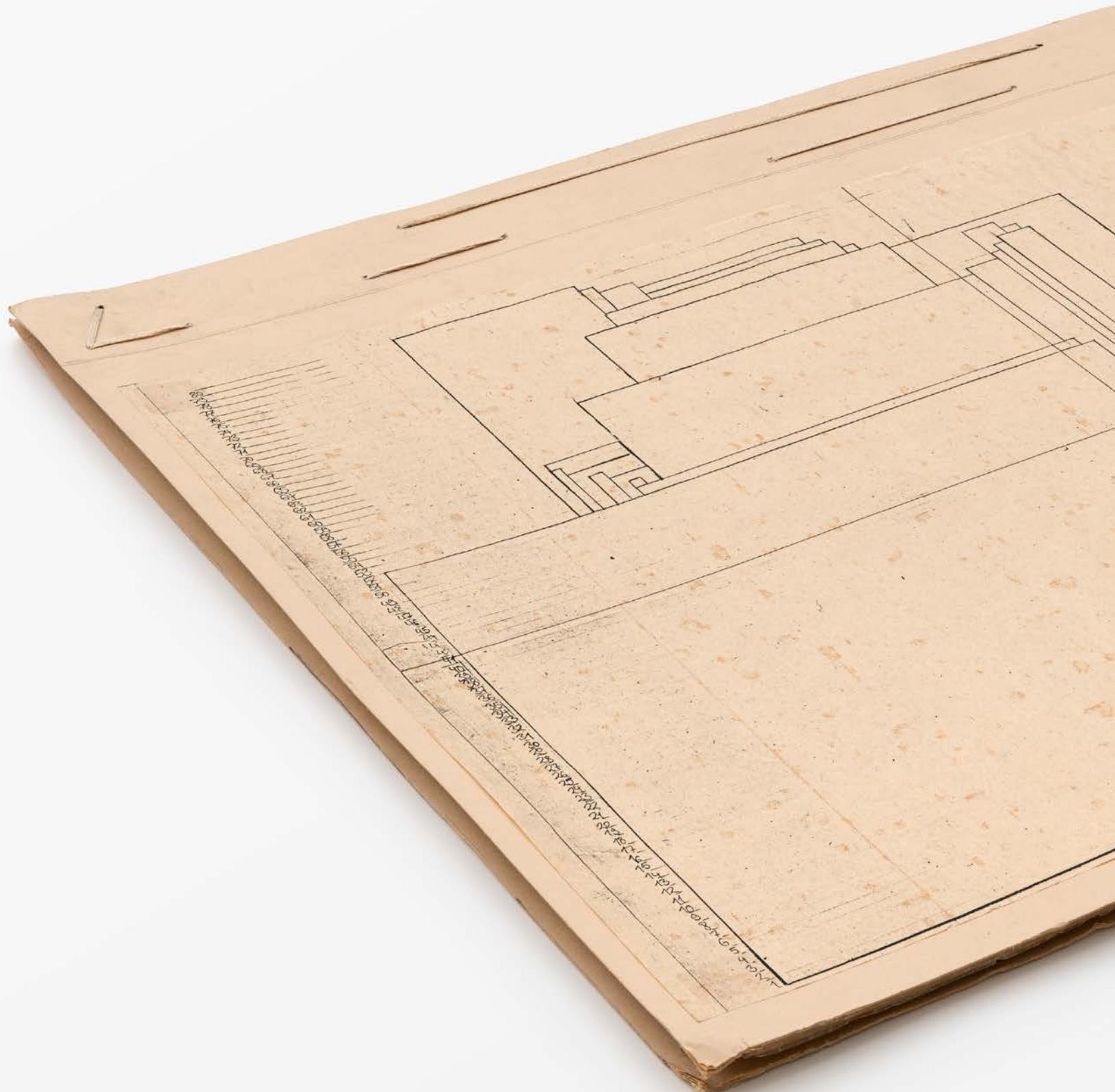


B2, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42×59,5 cm
B2, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.5 cm

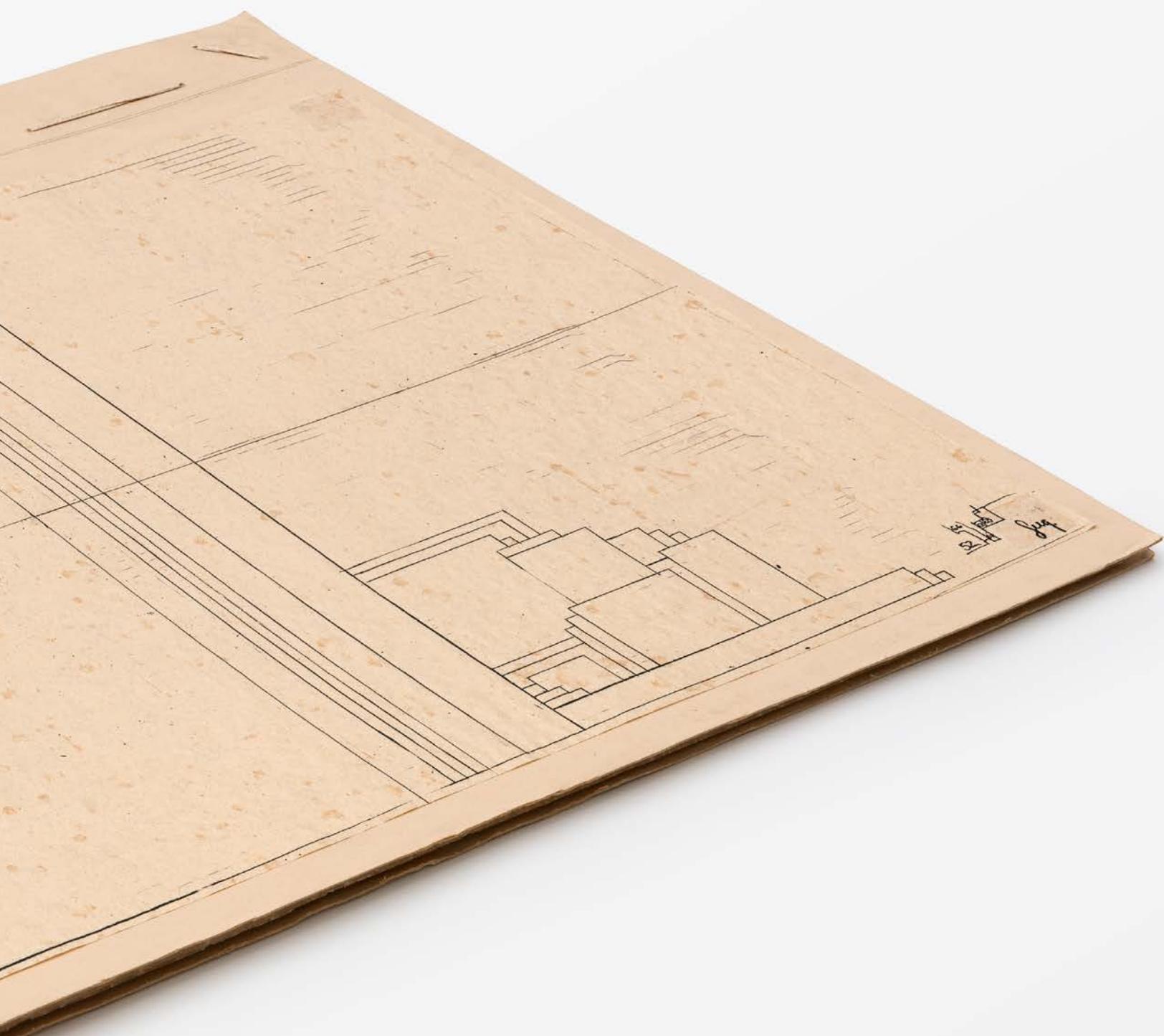


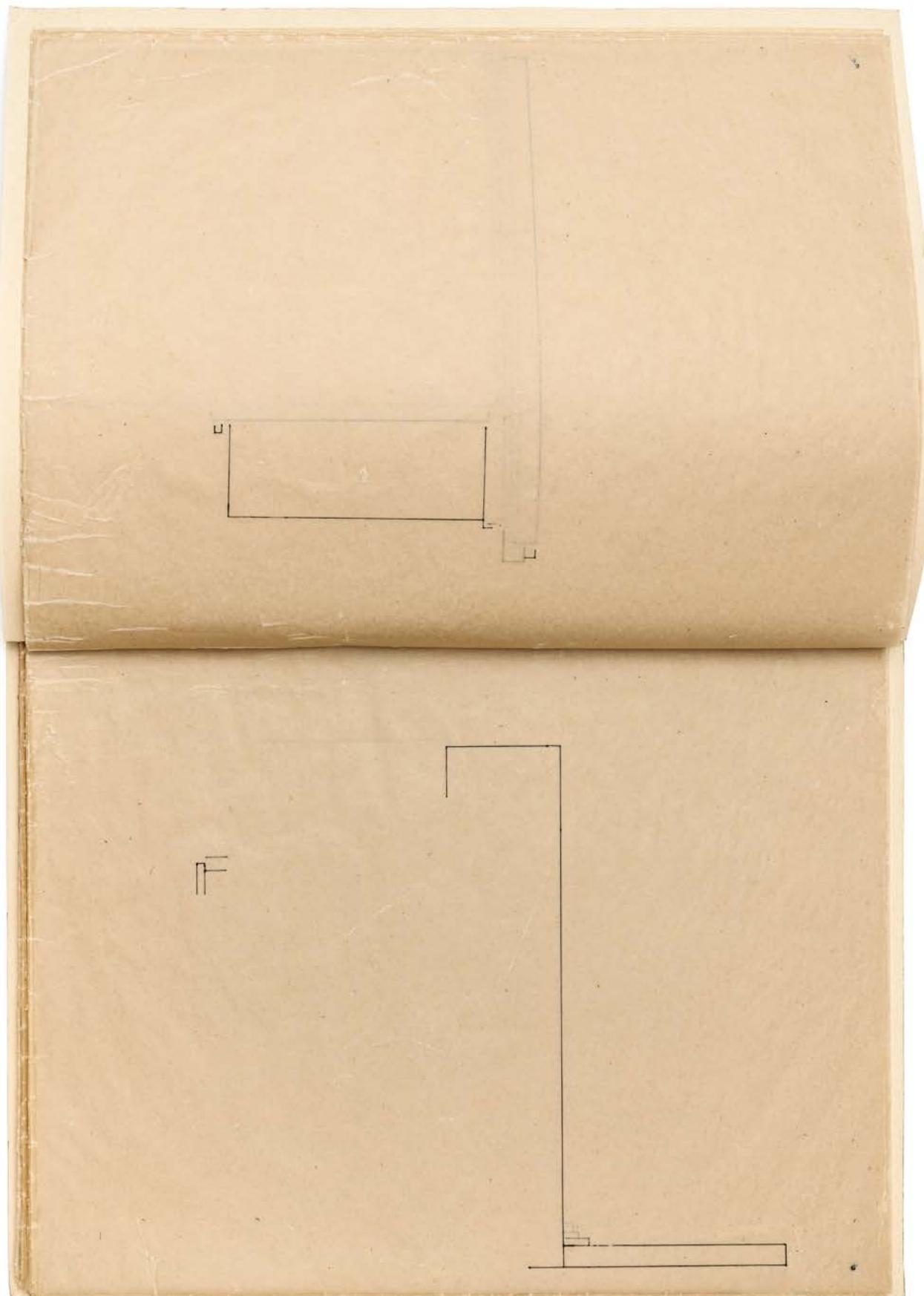
B1 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 51,5×68,4 cm, 29 Seiten
B1 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 51.5×68.4 cm, 29 pages

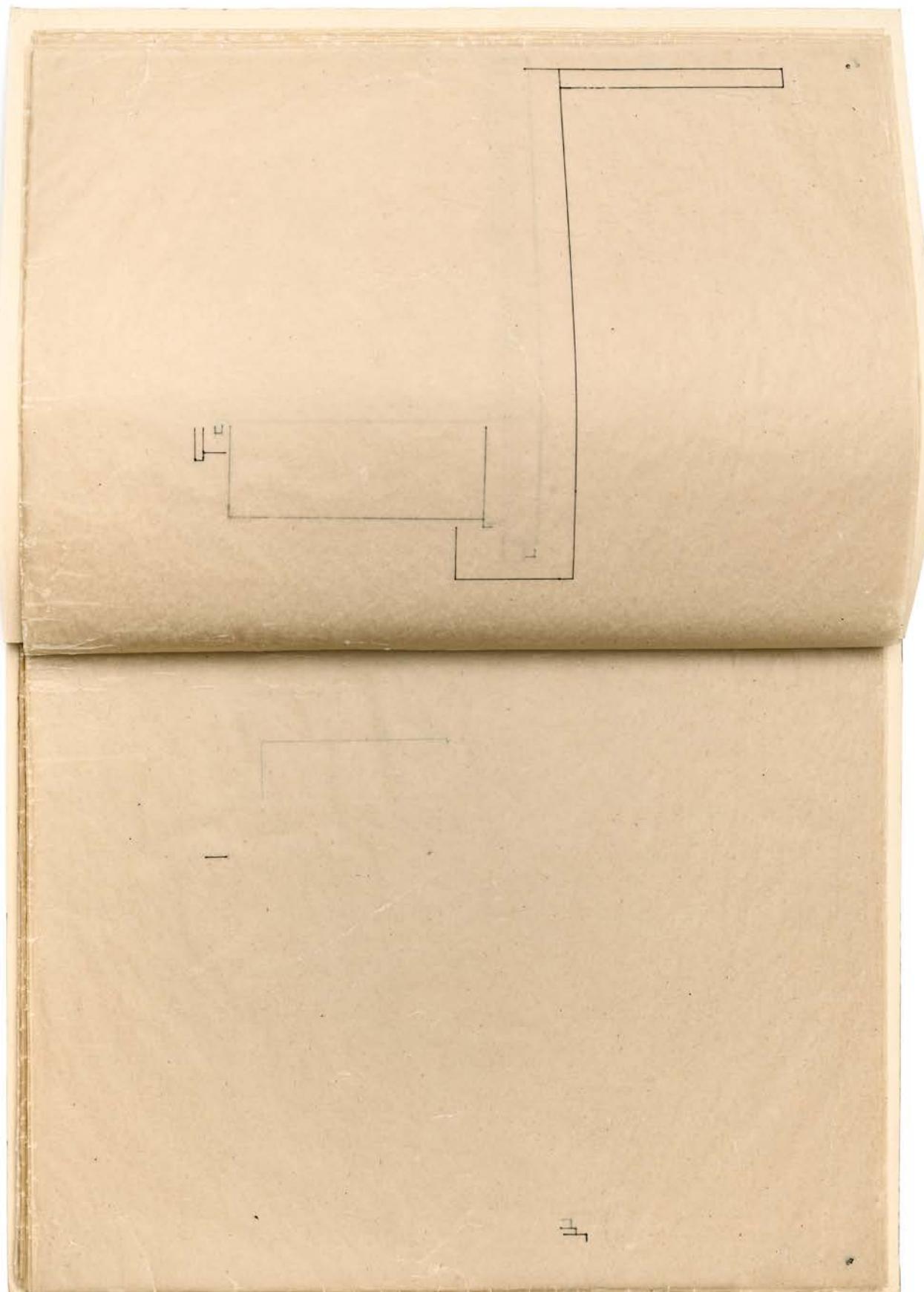


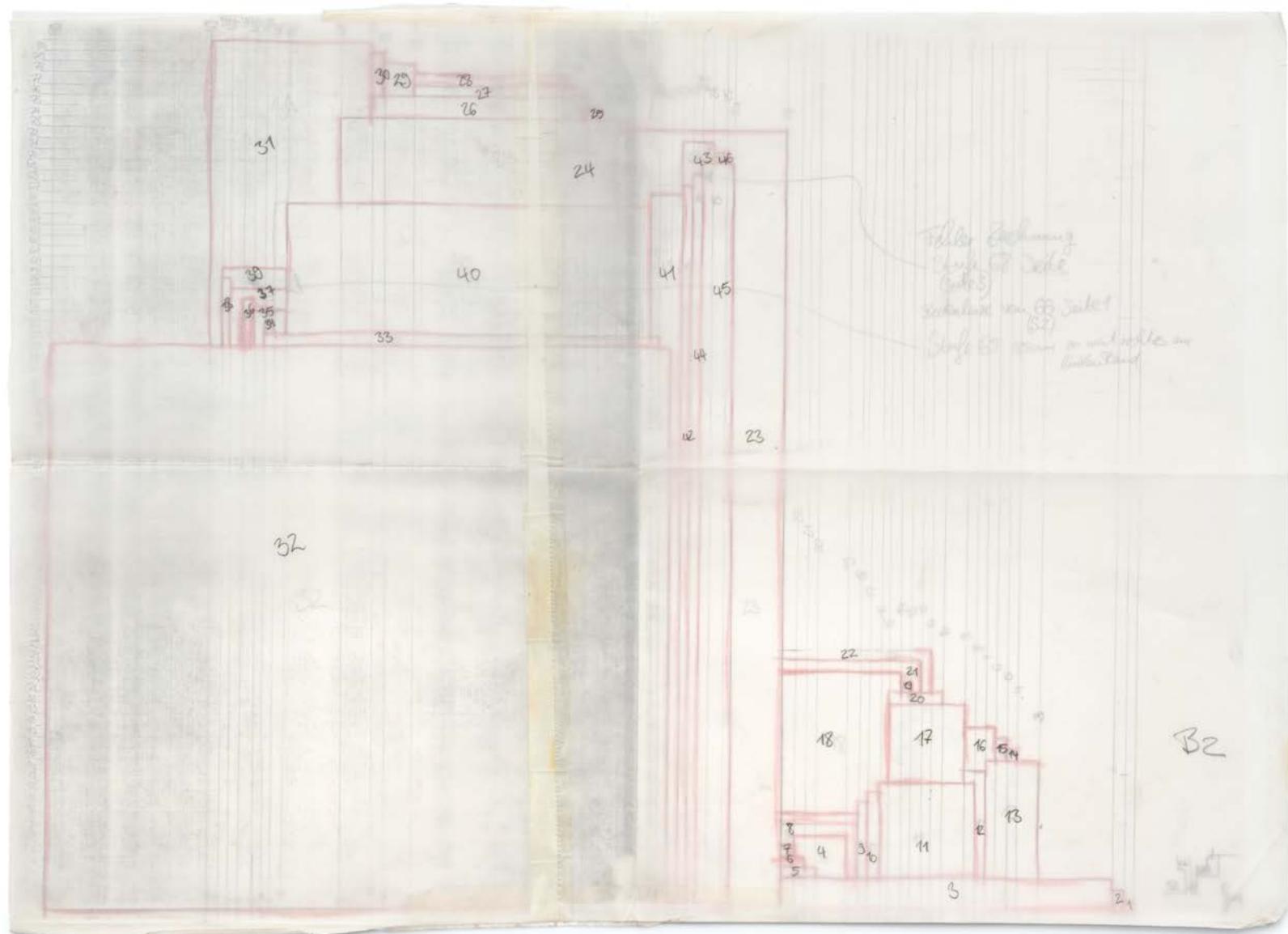


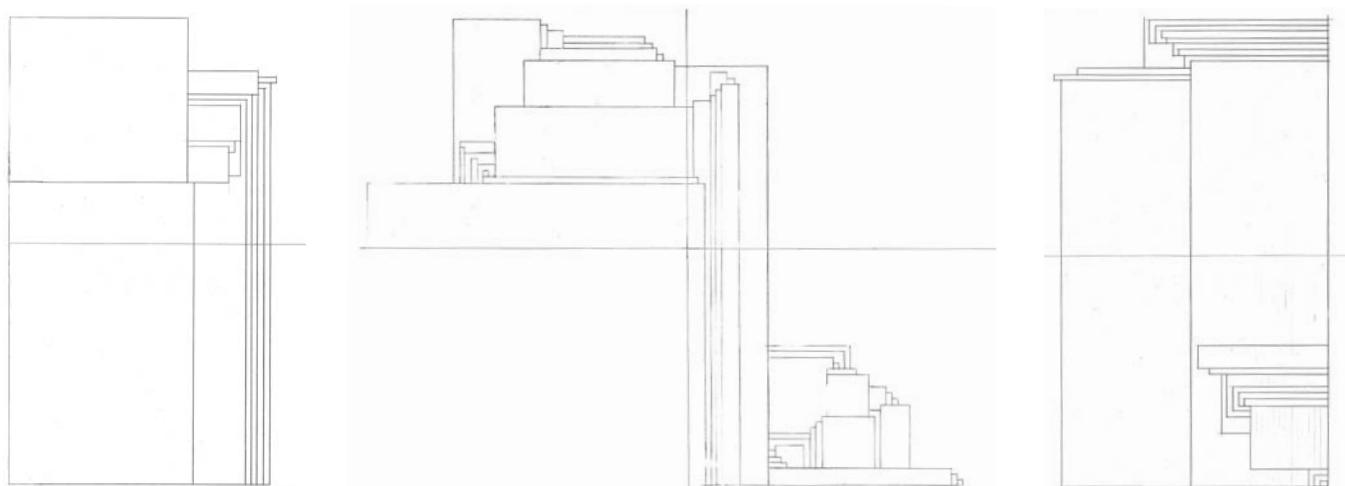
B2 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 51,7×63,2 cm, 29 Seiten
B2 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 51.7×63.2 cm, 29 pages



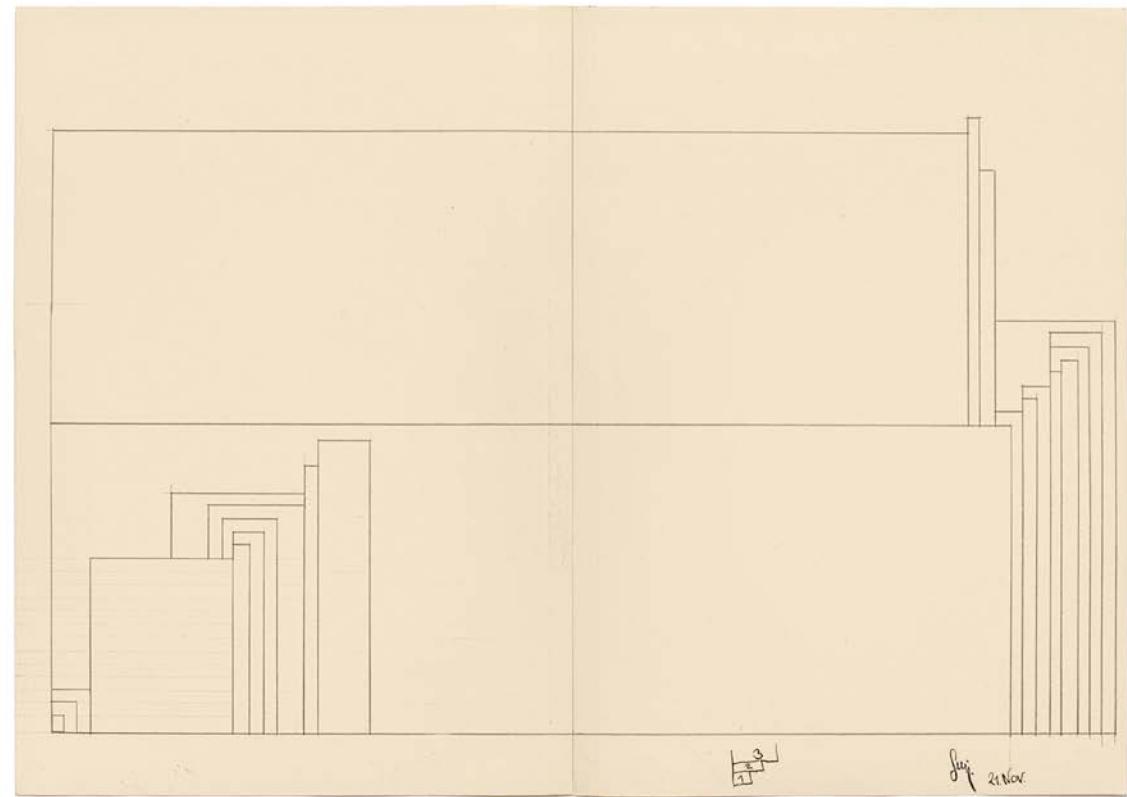
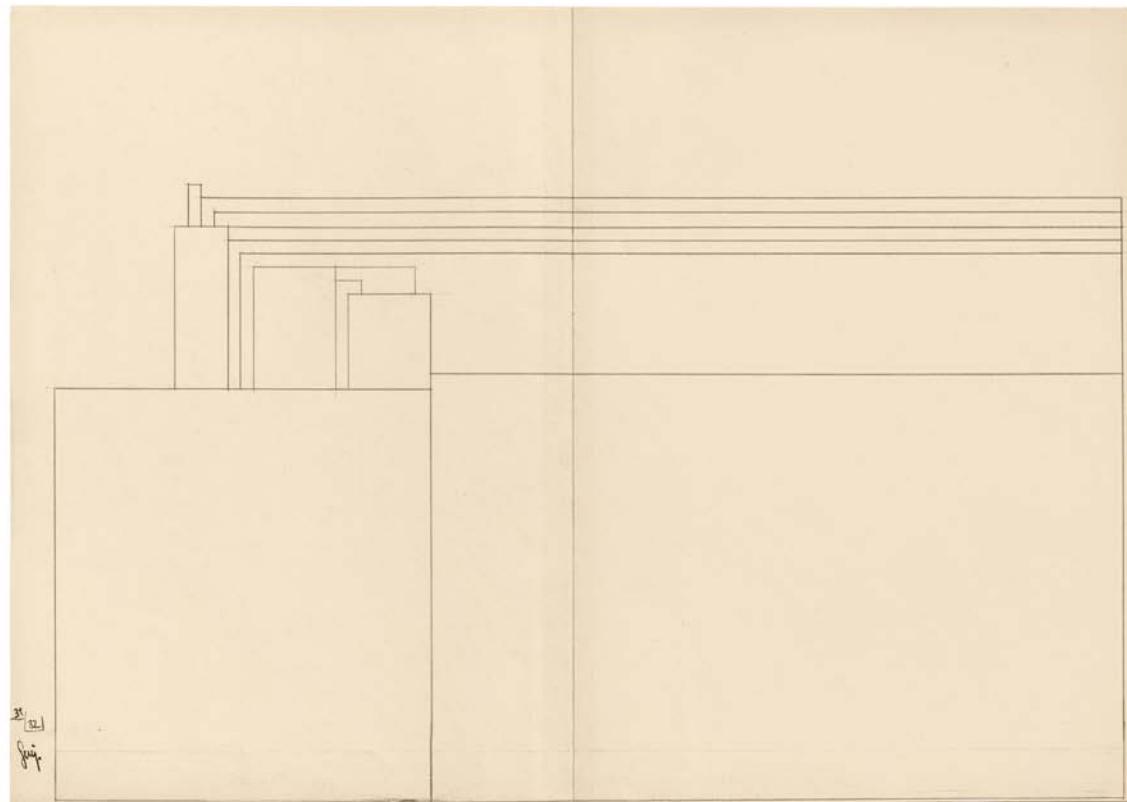








B2 (Kopie), B23 (Kopie), B24 (Kopie), 1995, Fotokopien
B2 (copy), B23 (copy), B24 (copy), 1995, photocopies



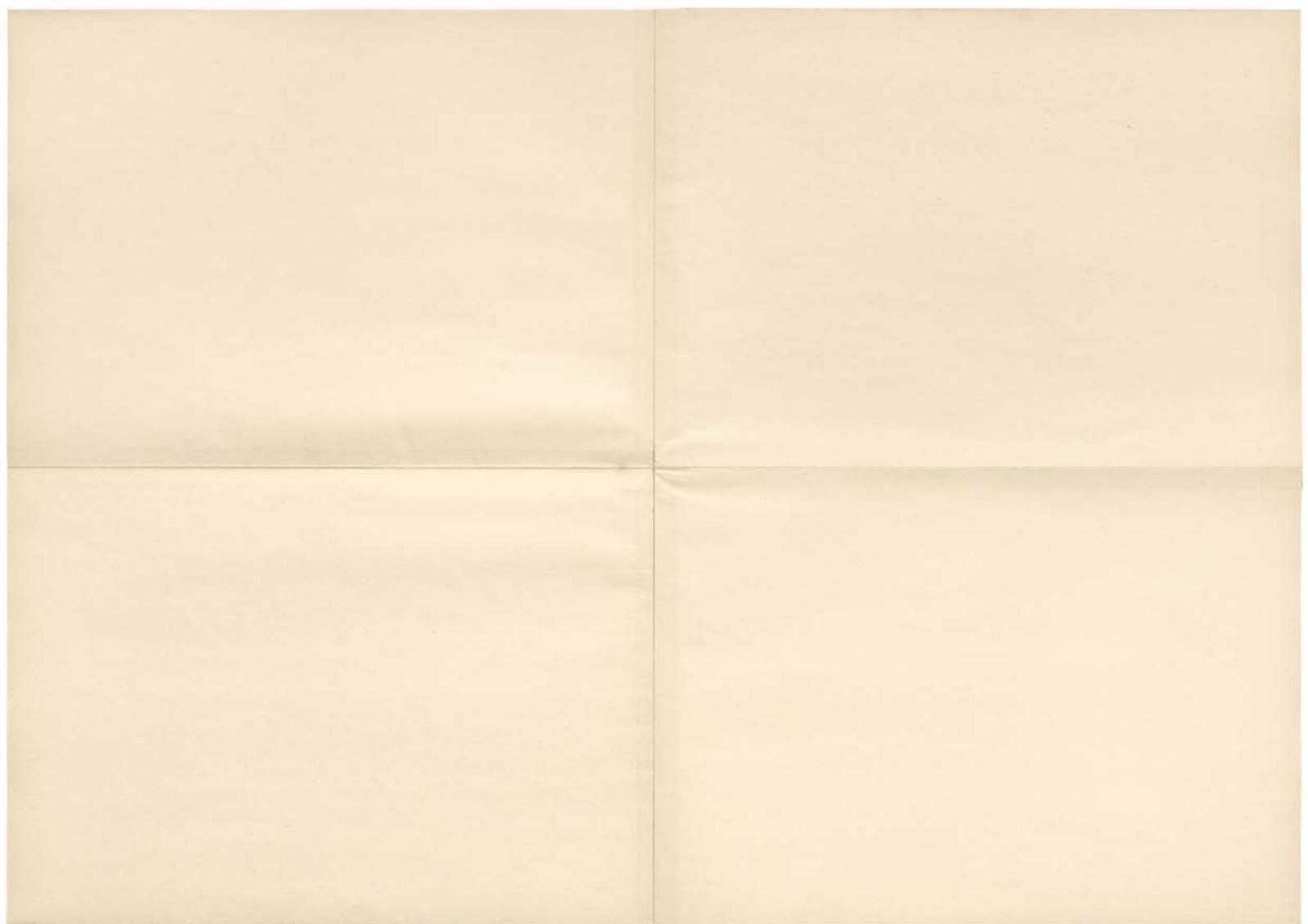
B23, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,8×42 cm
B24, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,8×42 cm
B23, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 29.8×42 cm
B24, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum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



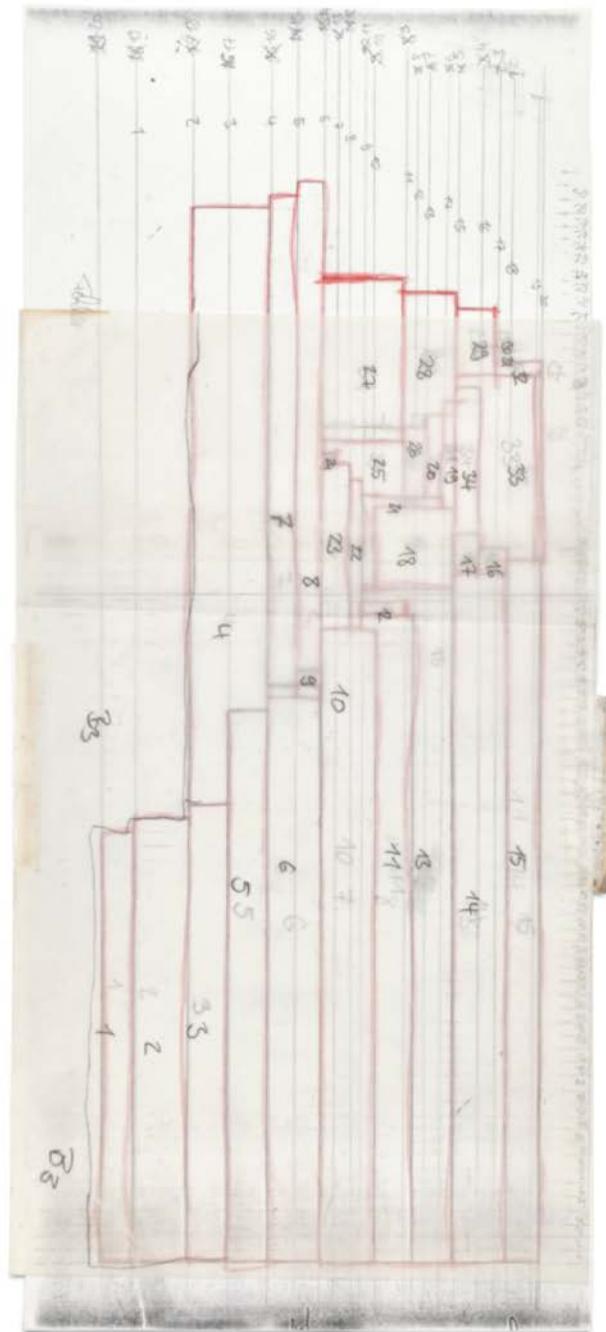
B23 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 40,3 × 45,2 cm, 50 Seiten
B24 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 40,7 × 45,5 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



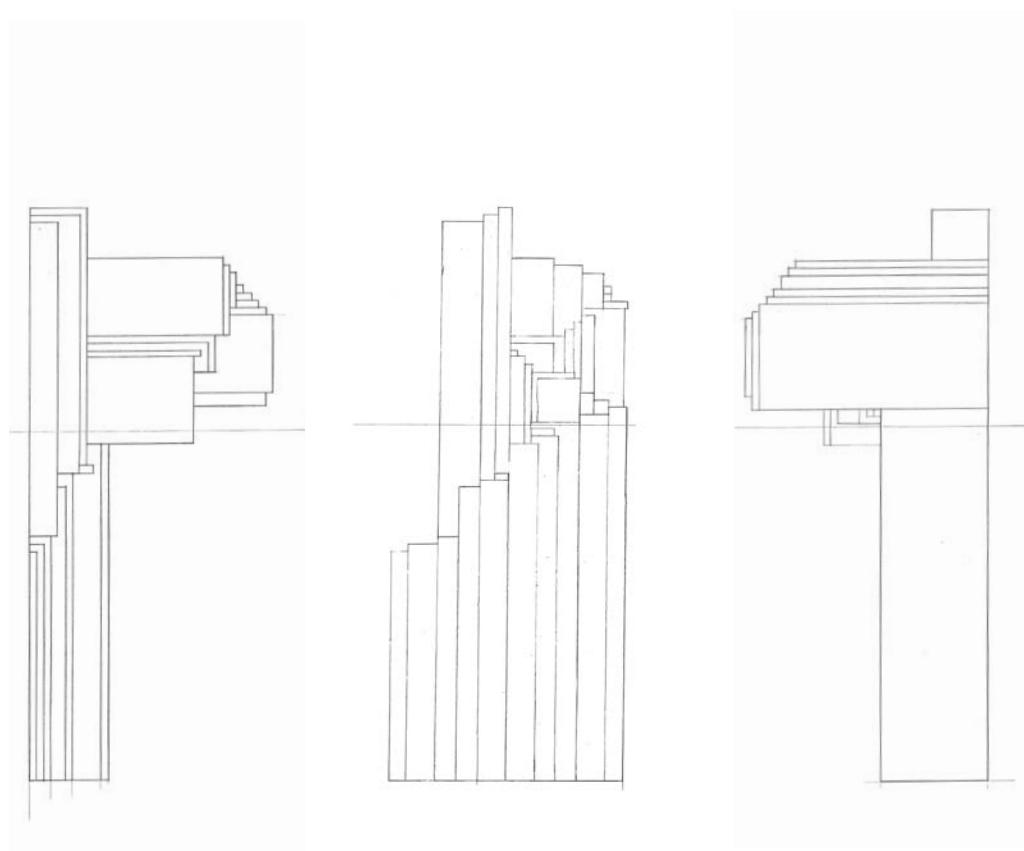
B21, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42×59,5 cm
B21, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.5 cm



B22, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42 x 59,5 cm
B22, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42 x 59.5 cm



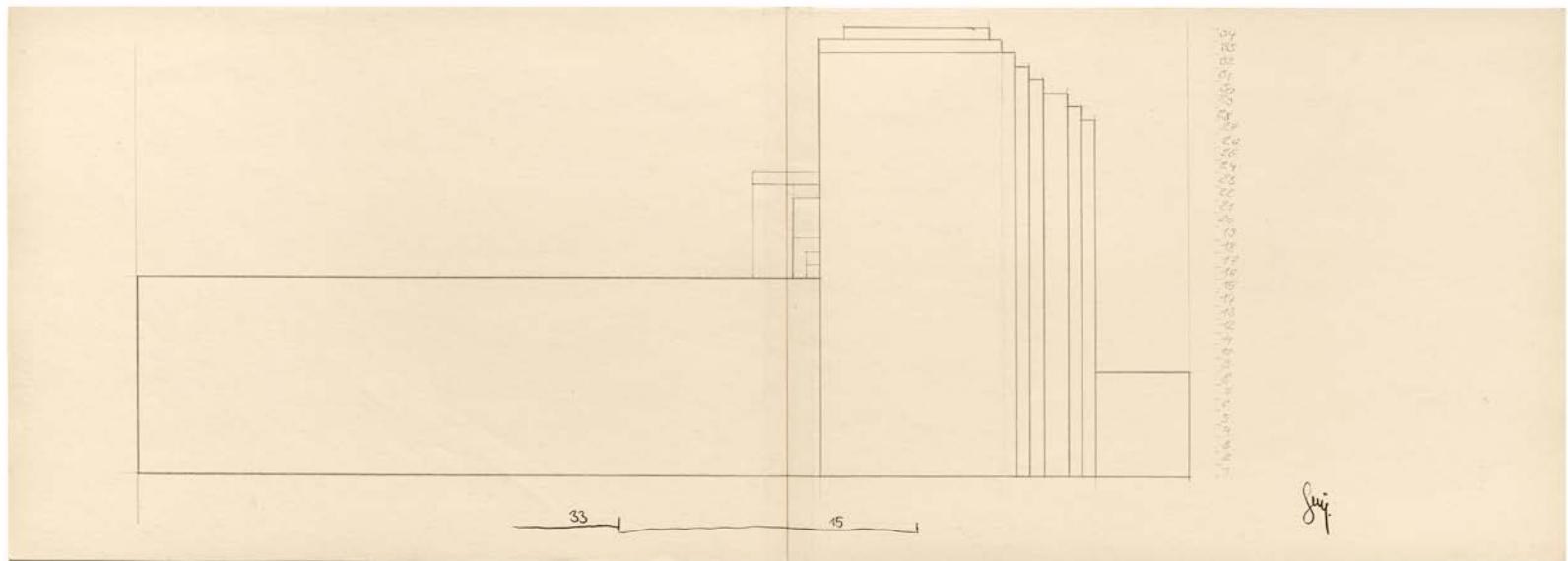
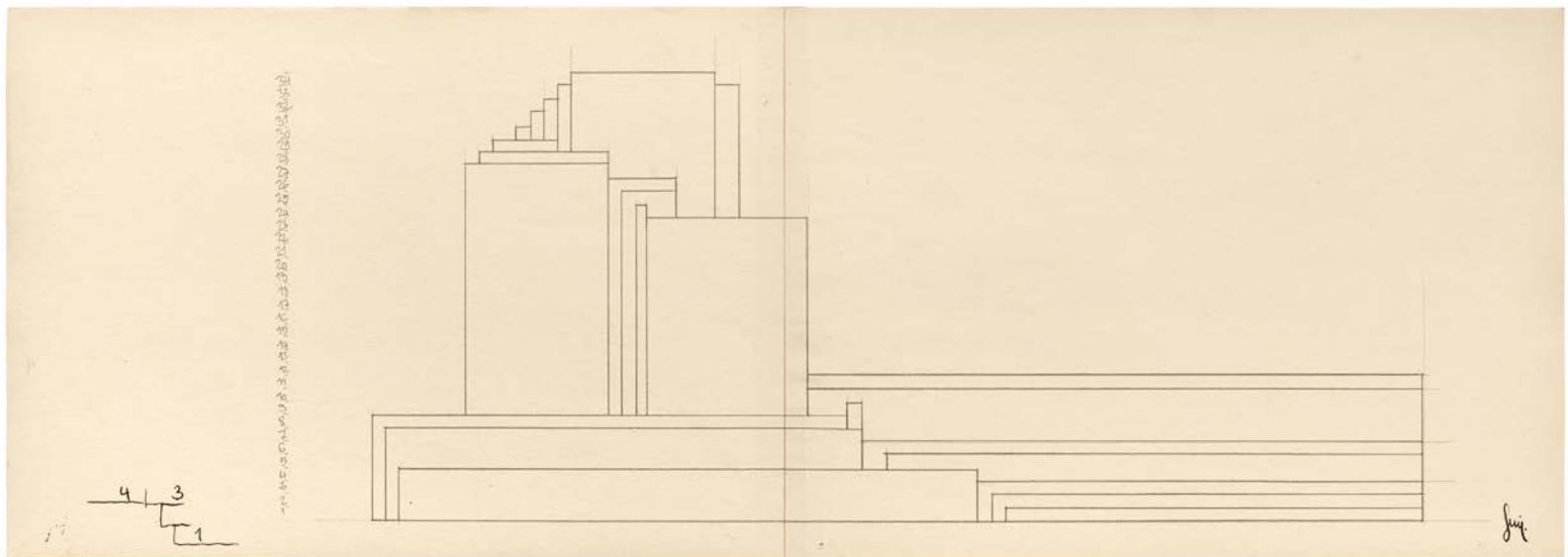
B3 (Hilfszeichnung), 1995, Bleistift, Buntstift, Klebeband und Transparentpapier auf Fotokopie, 49 x 22,5 cm
B3 (auxiliary drawing), 1995, pencil, coloured pencil, adhesive tape and transparent paper on photocopy, 49 x 22.5 cm



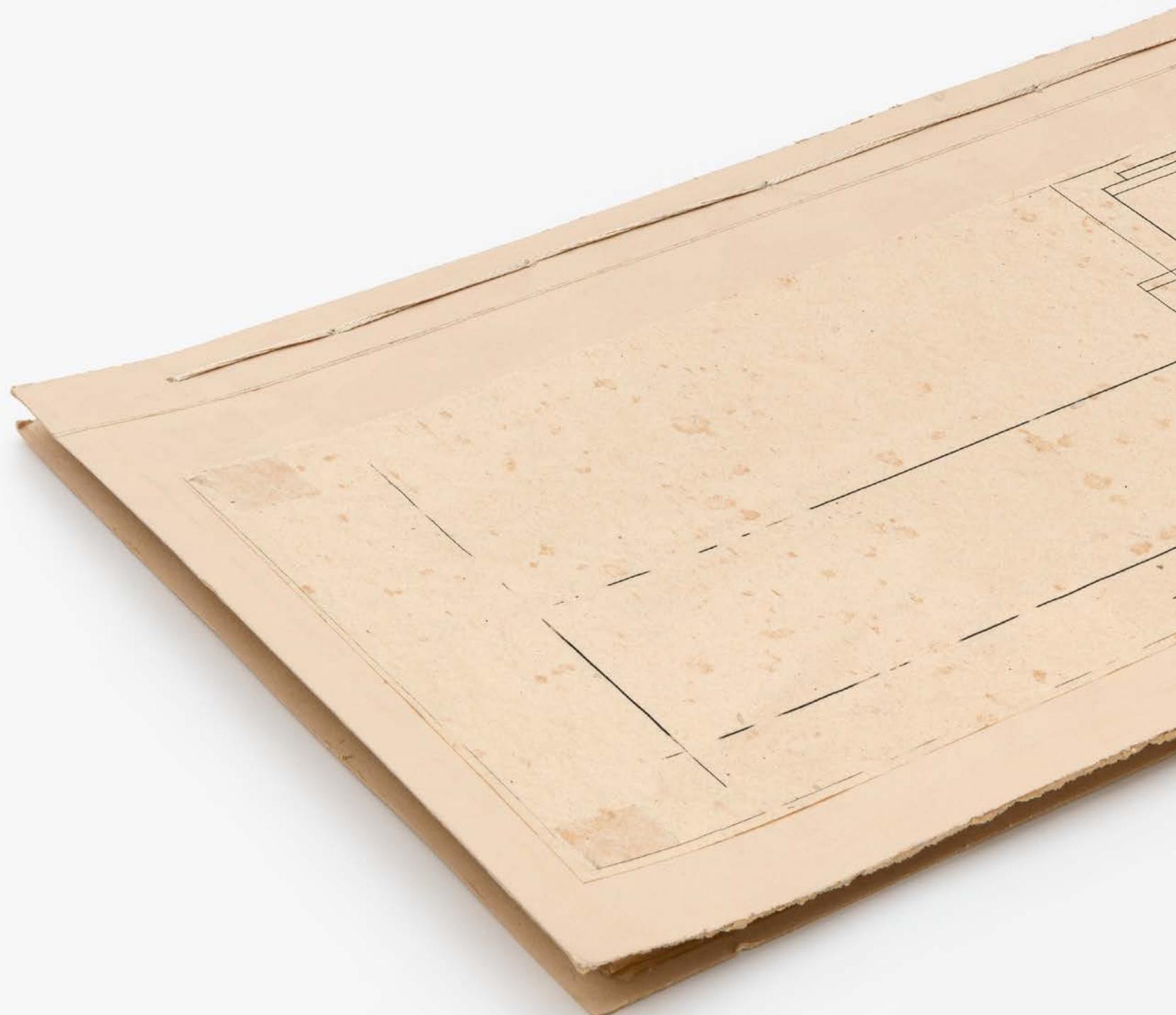
B3 (Kopie), B33 (Kopie), B34 (Kopie), 1995, Fotokopien
B3 (copy), B33 (copy), B34 (copy), 1995, photocopies



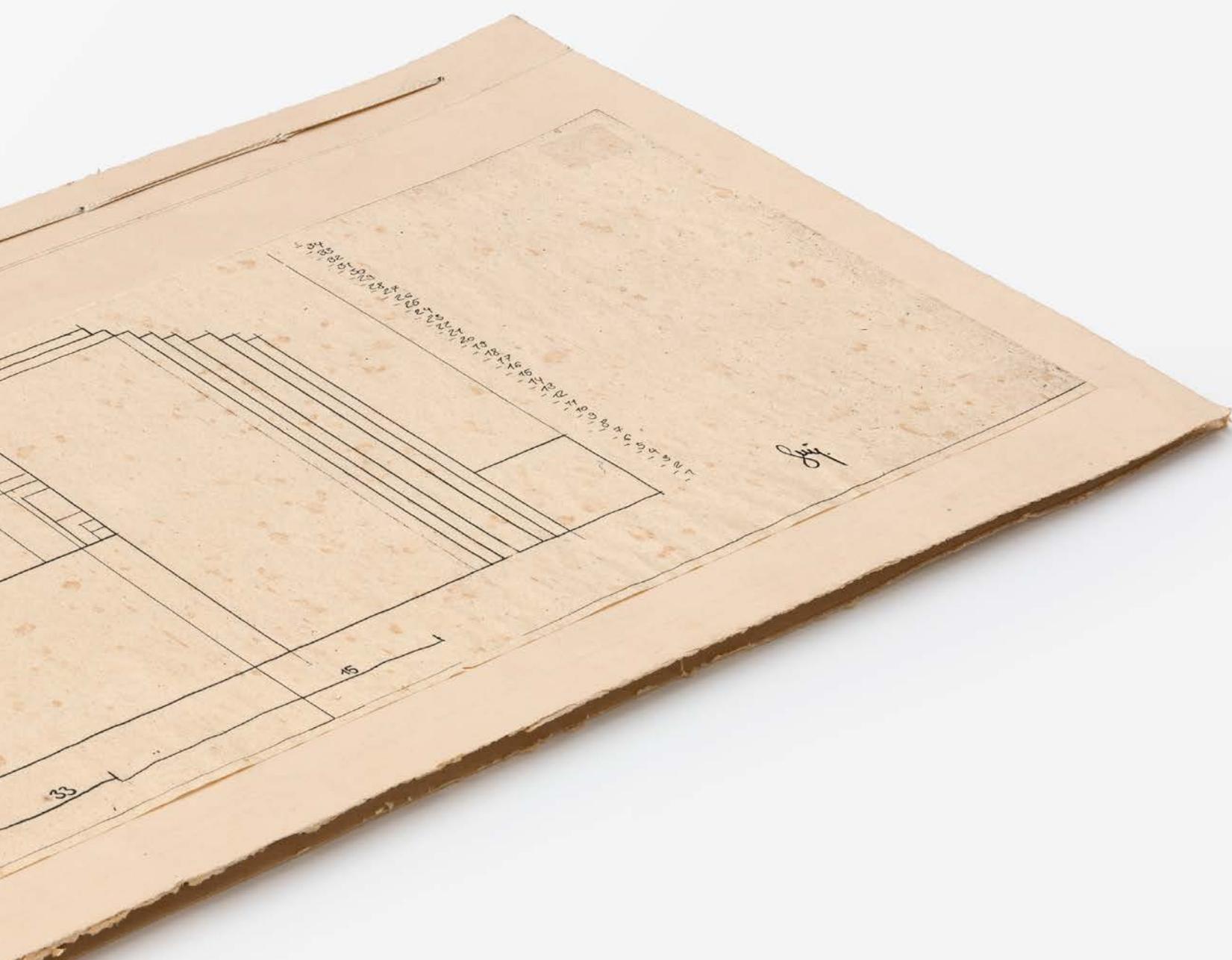
B31, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
B32, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
B31, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm
B32, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm

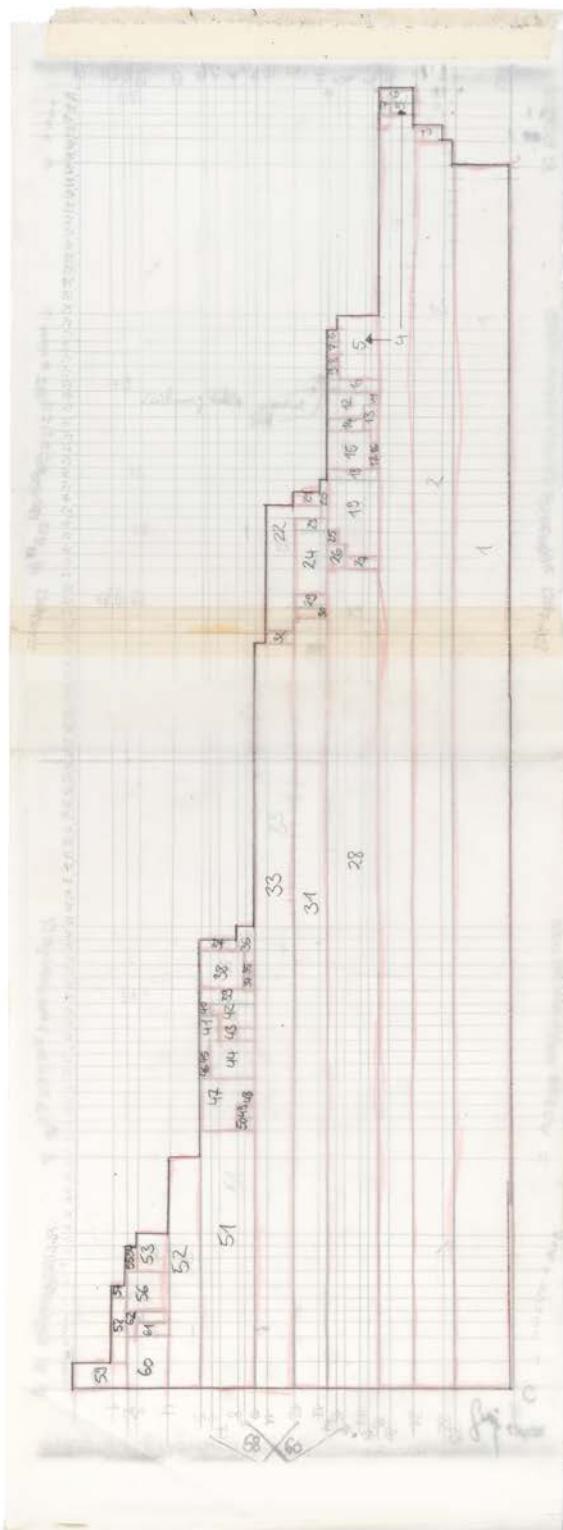


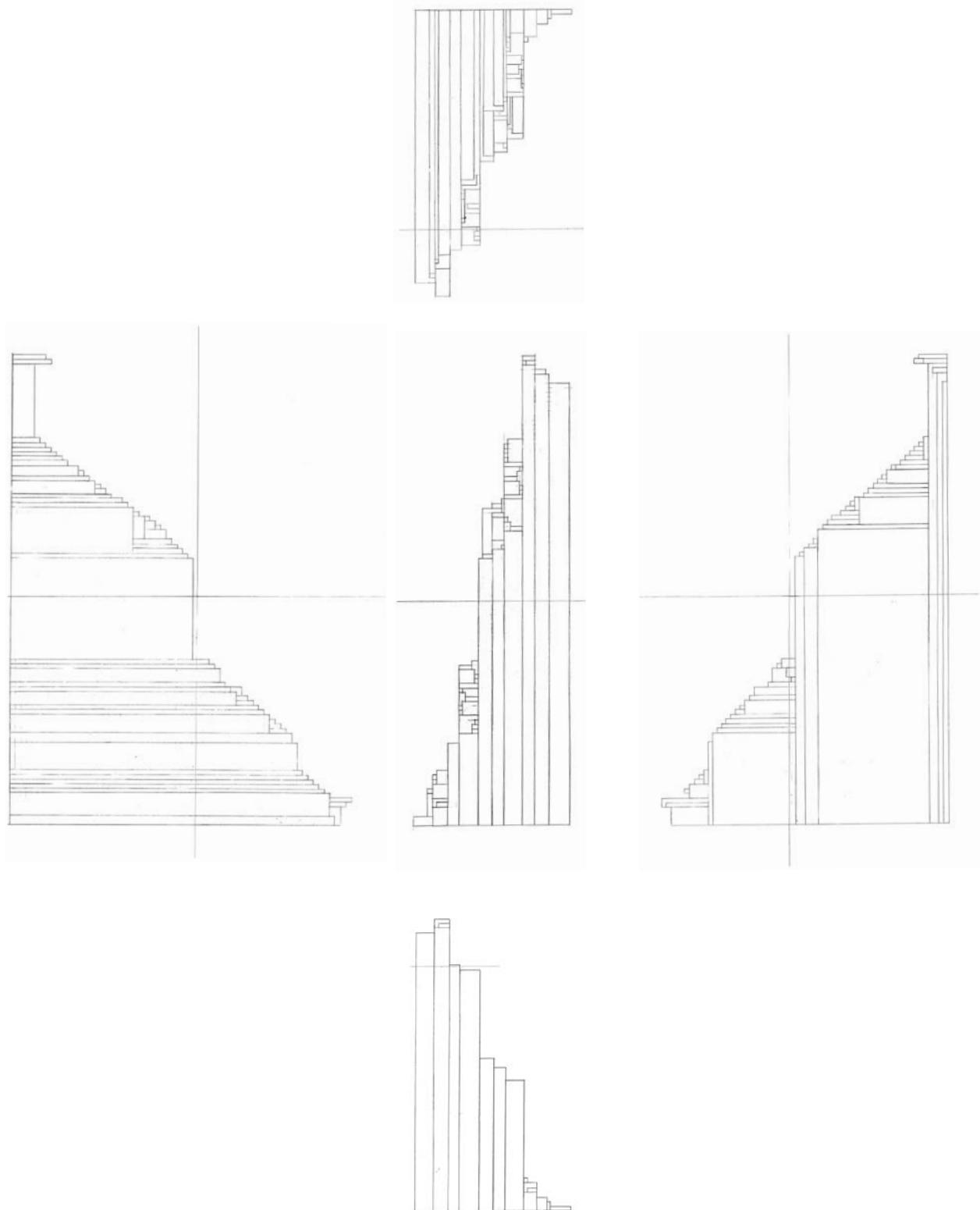
B33, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 x 30 cm
B34, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 x 30 cm
B33, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 x 30 cm
B34, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 x 30 cm

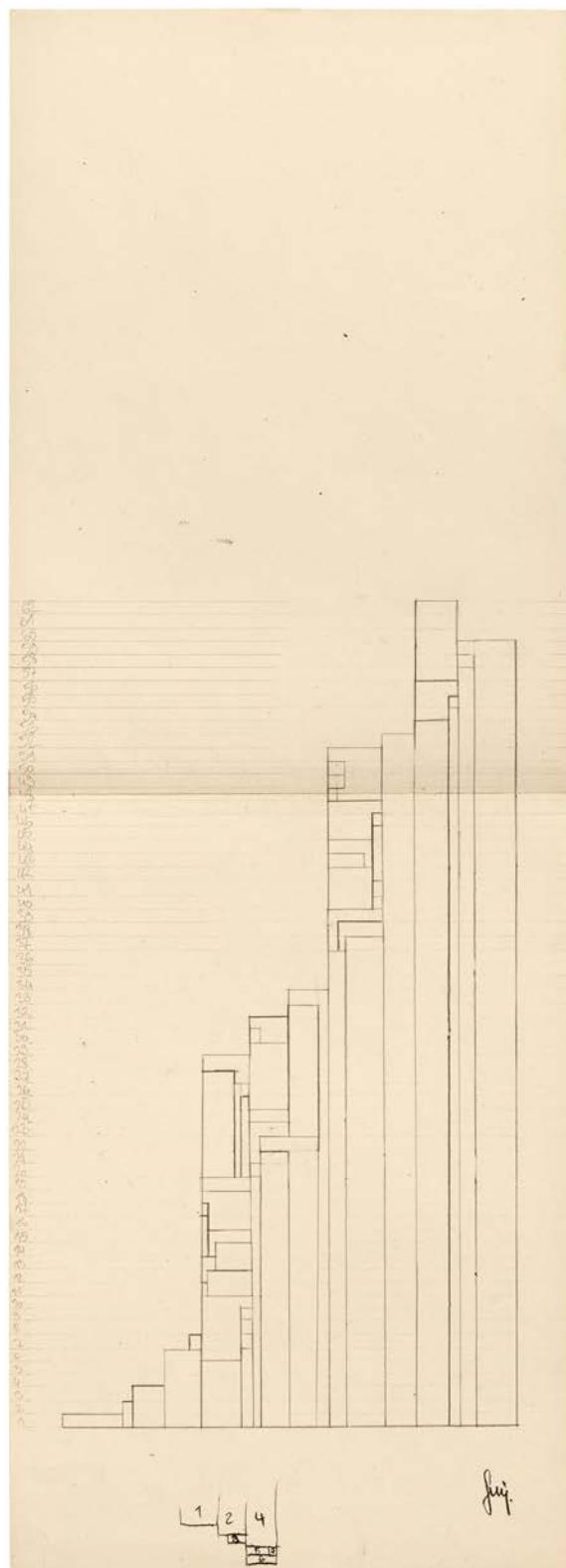
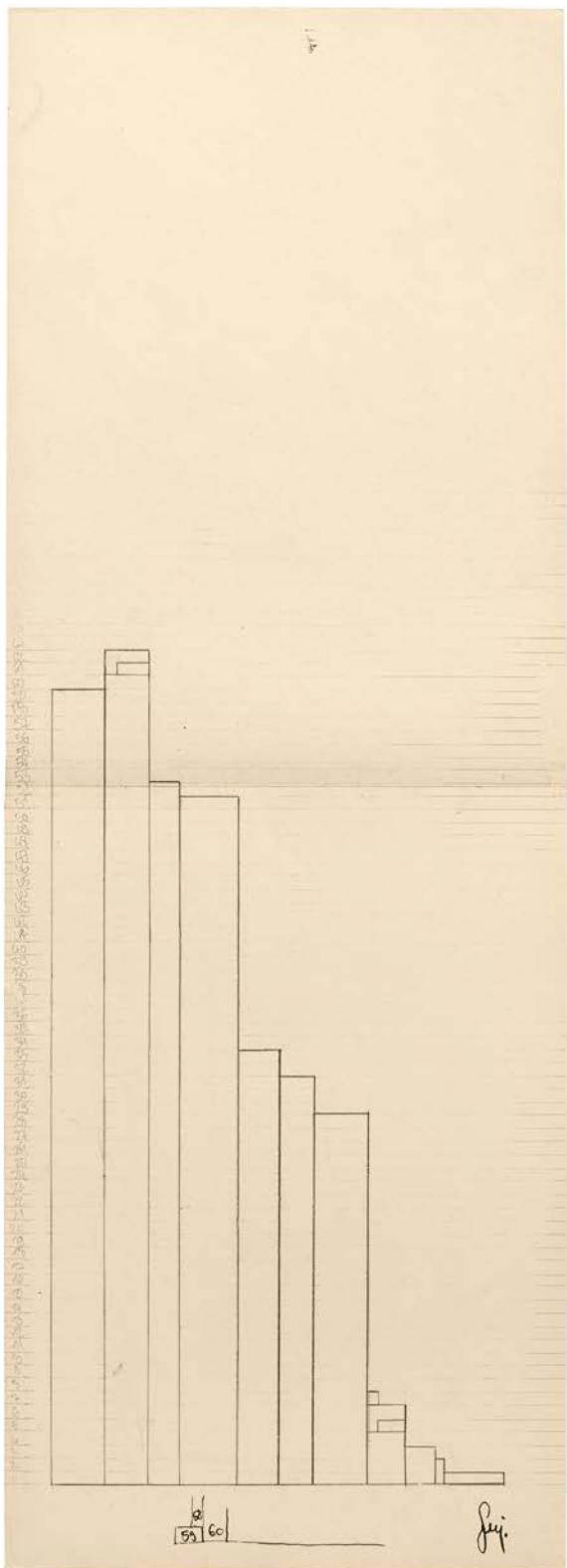


B34 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,7 x 64 cm, 20 Seiten
B34 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 31.7 x 64 cm, 20 pages









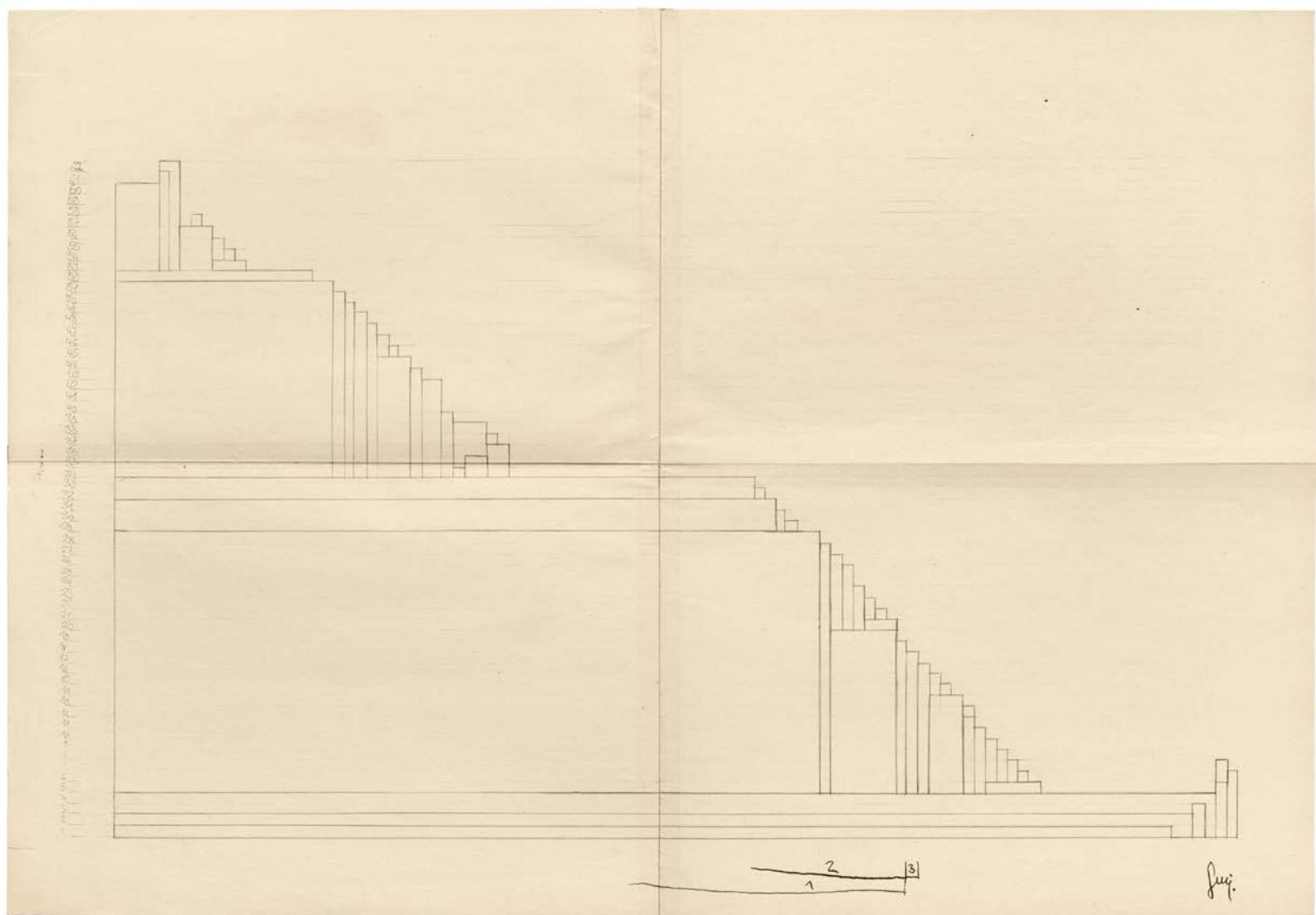
C1, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,4 x 21 cm
C2, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 59,4 x 21 cm
C1, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 59.4 x 21 cm
C2, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum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



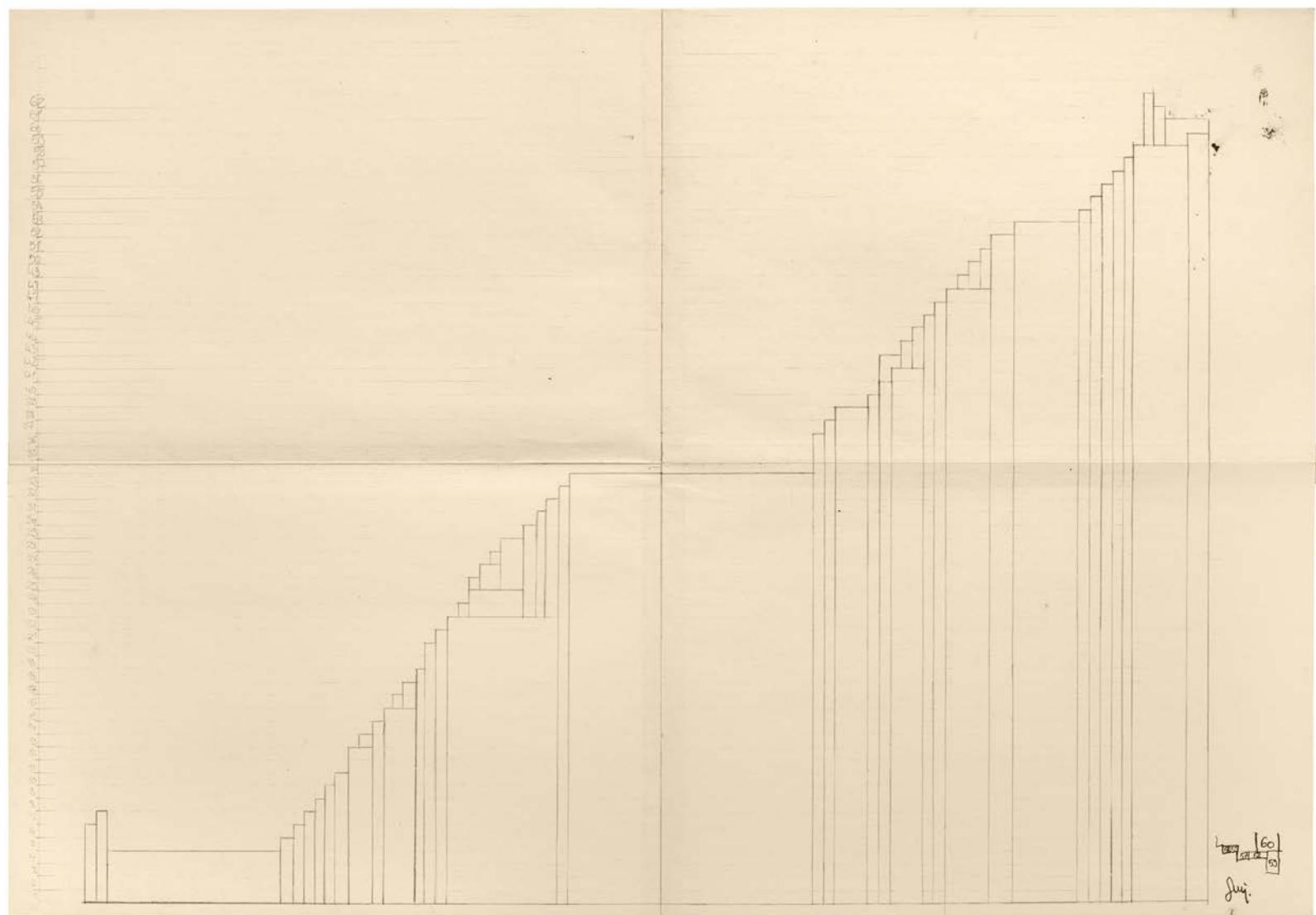
C1 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, $65,5 \times 24,5$ cm, 60 Seiten
C2 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, $65,2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



C3 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 52×62,3 cm, 24 Seiten
C3 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 52×62.3 cm, 24 pages



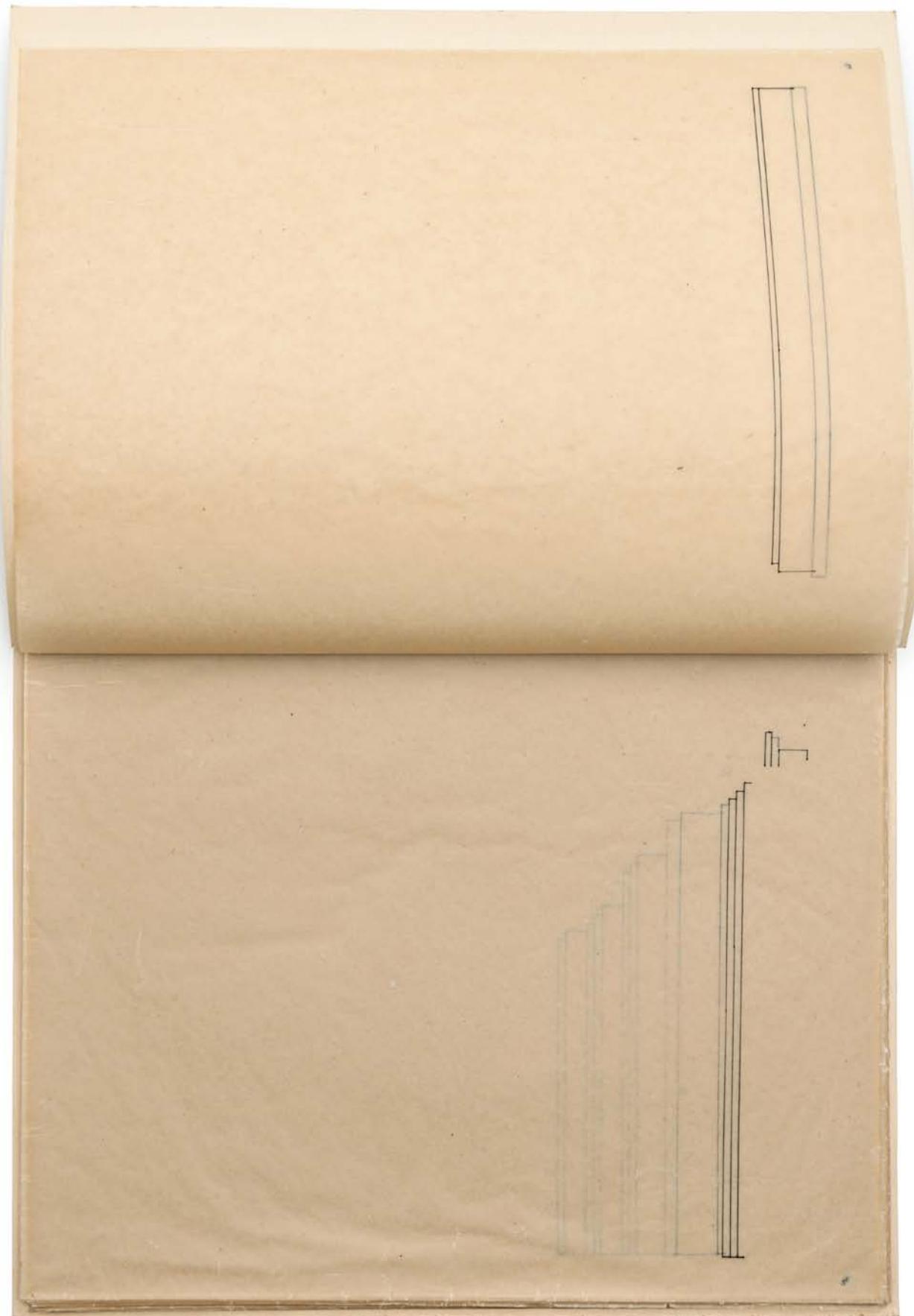
C3, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42×59,4 cm
C3, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.4 cm

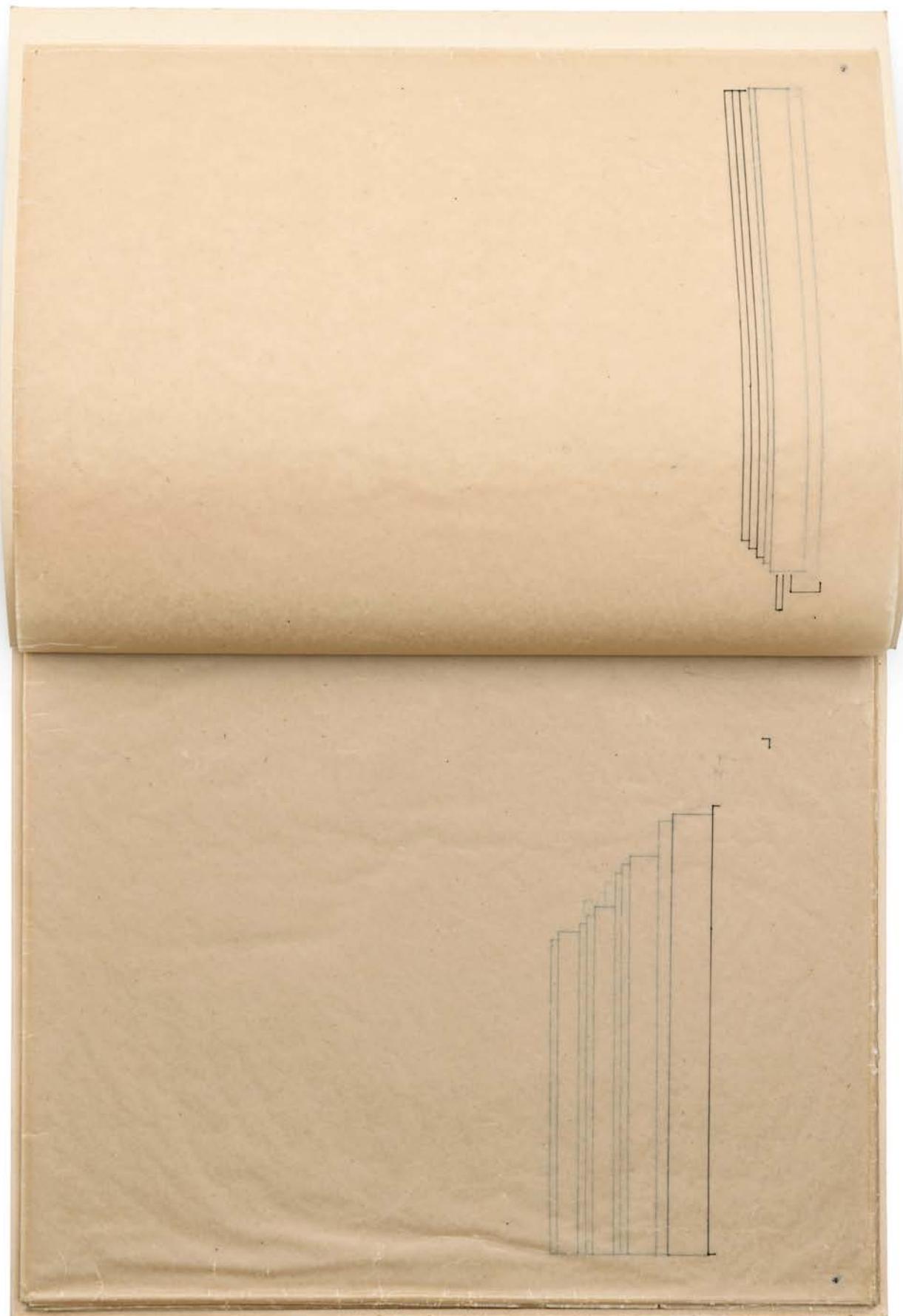


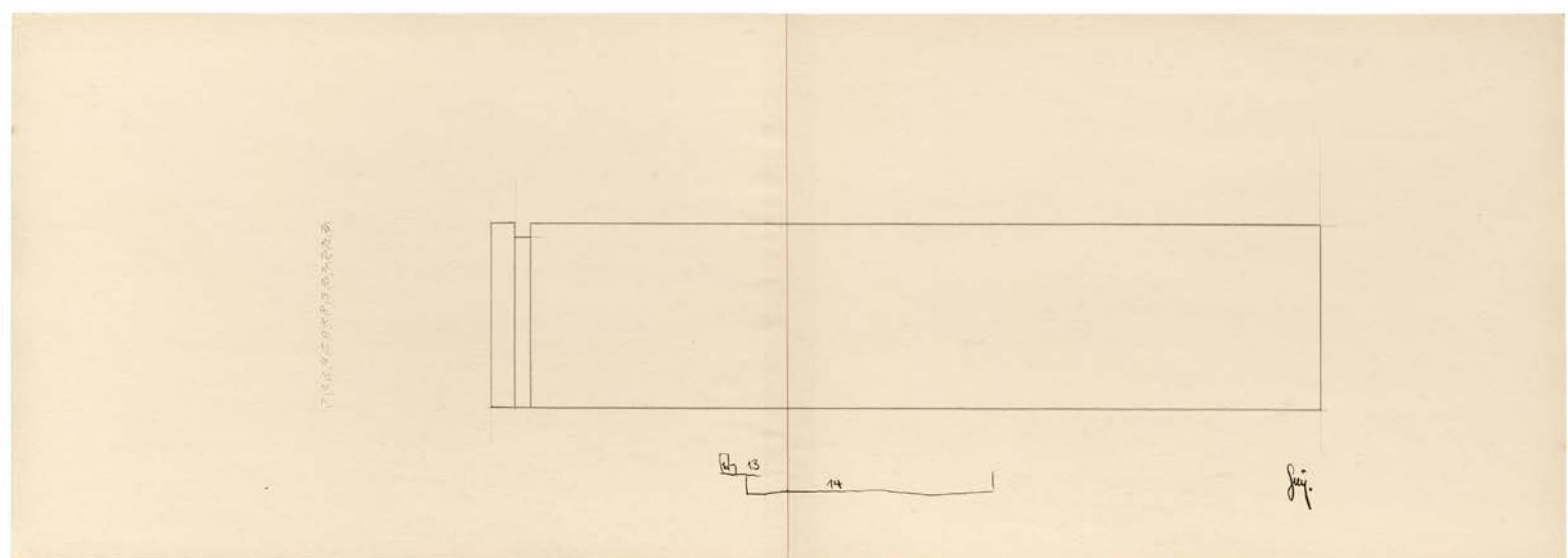
C4, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42×59,5 cm
C4, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.5 cm



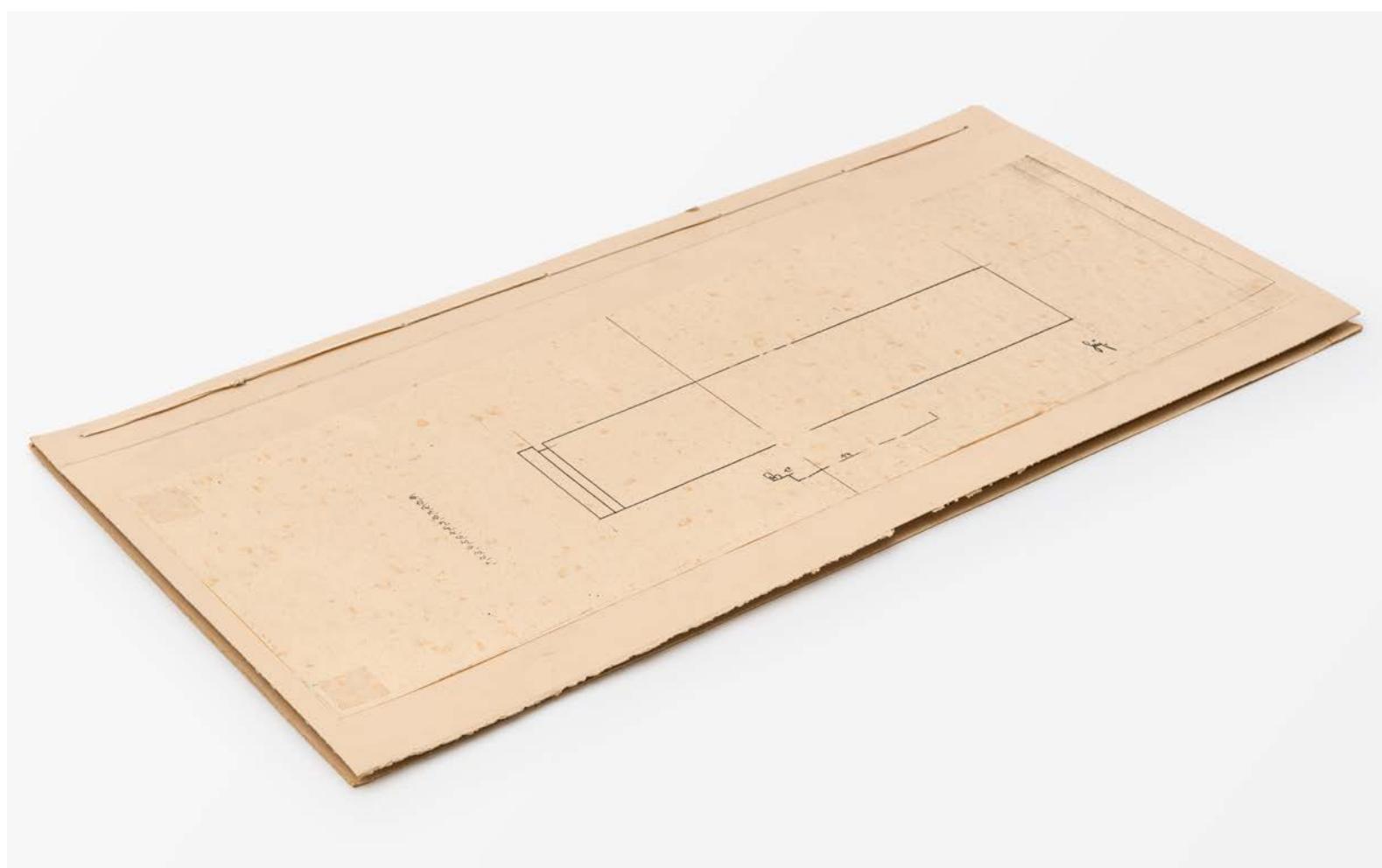
C4 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 51,6 × 62,5 cm, 24 Seiten
C4 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 51.6 × 62.5 cm, 24 pages



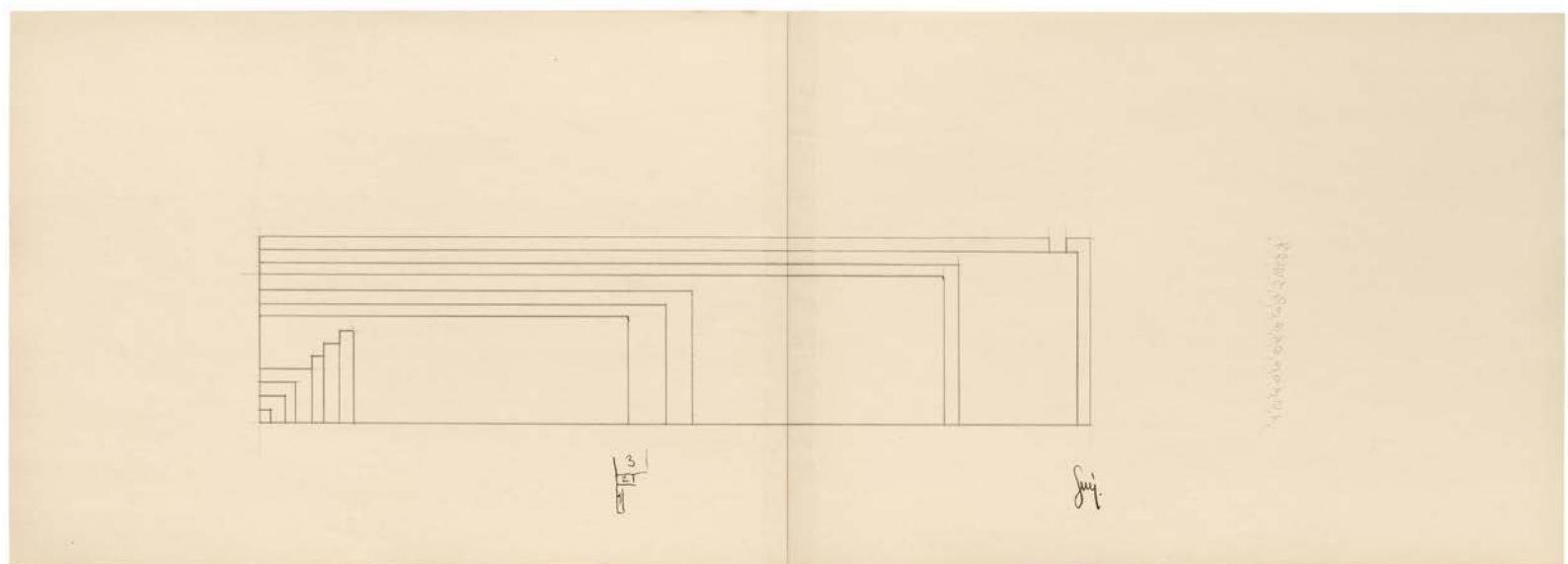




C11, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 x 59,5 cm
C11, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 x 59.5 cm



C11 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,6×64,6 cm, 13 Seiten
C11 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 31.6×64.6 cm, 13 pages



C12, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, $21 \times 59,5$ cm

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

C12, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, $21 \times 59,5$ cm

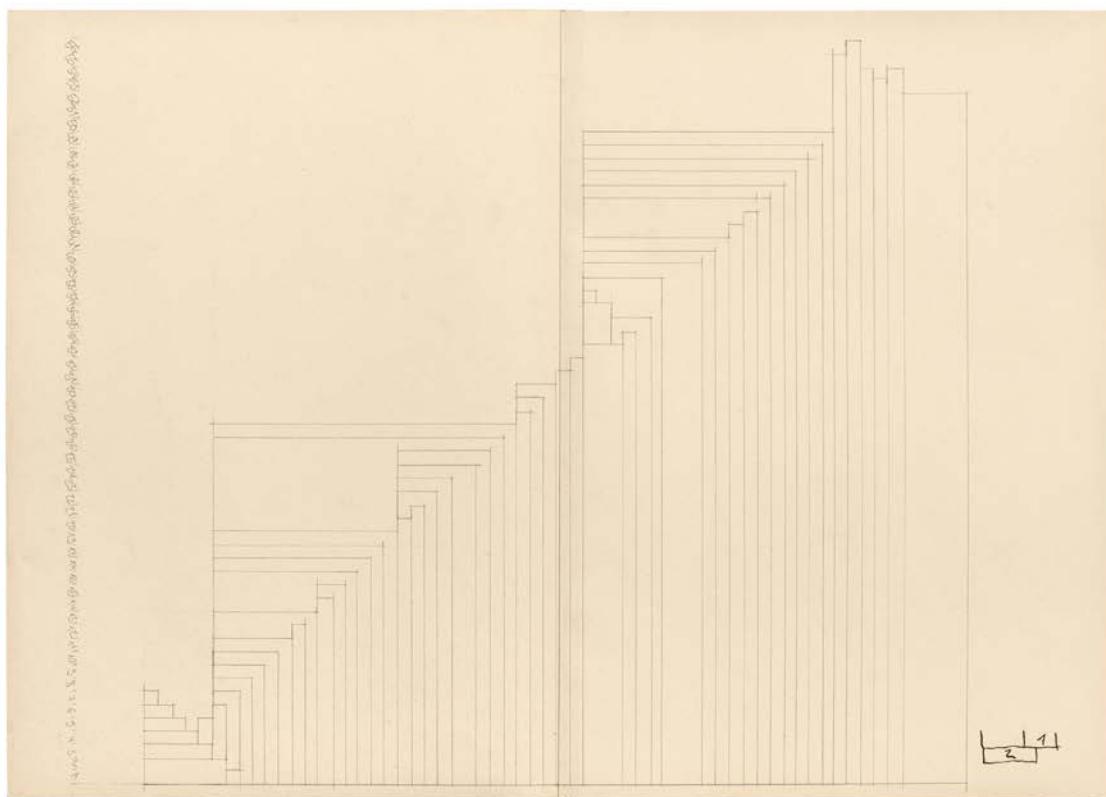
C12 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, $31,2 \times 64,4$ cm, 13 pages





C13, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm
C14, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 × 21 cm
C13, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm
C14, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 × 21 cm





C31, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,8×42 cm
C31, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 29.8×42 cm



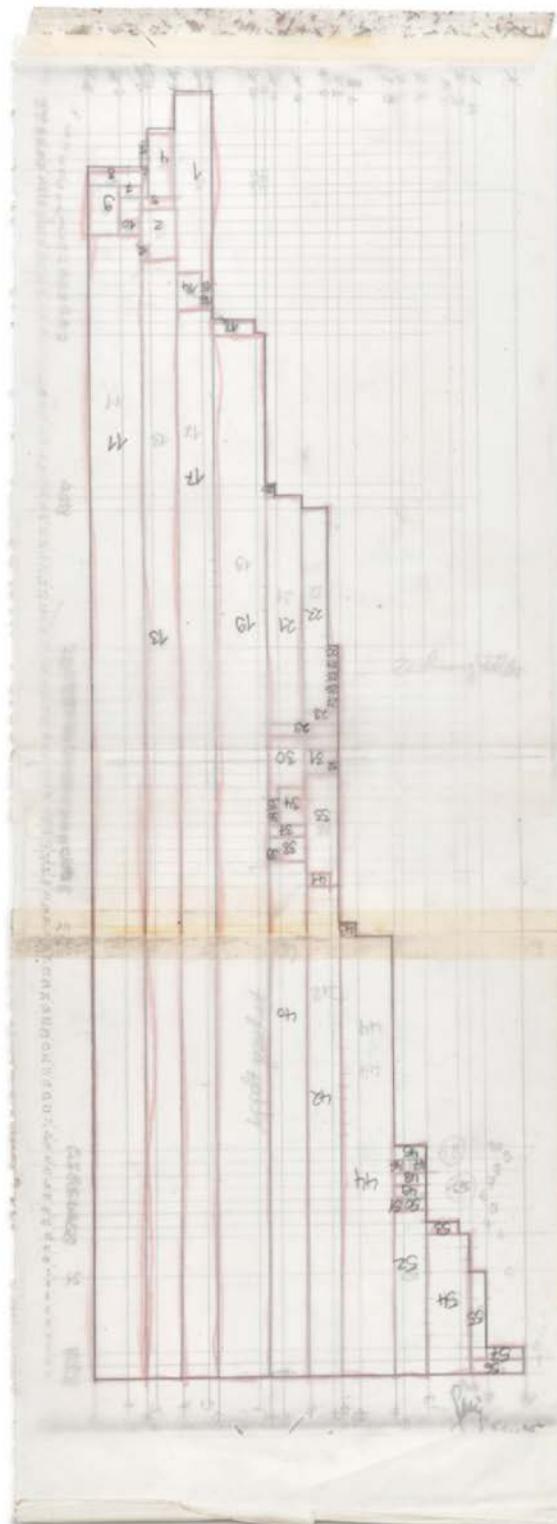
C31 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 40,4×45,3 cm, 57 Seiten
C31 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 40.4×45.3 cm, 57 pages

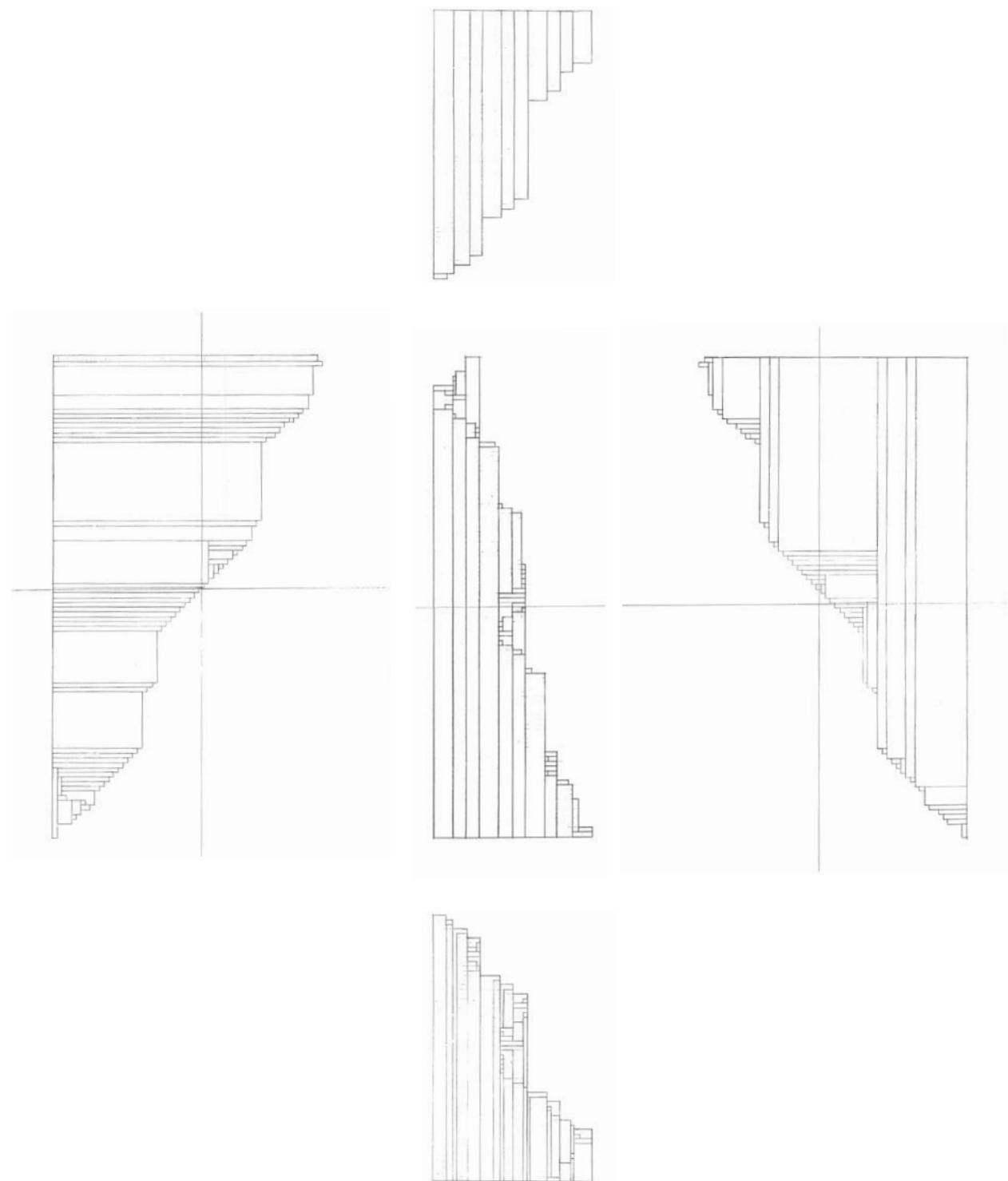


C34, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42×59,5 cm
C34, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.5 cm

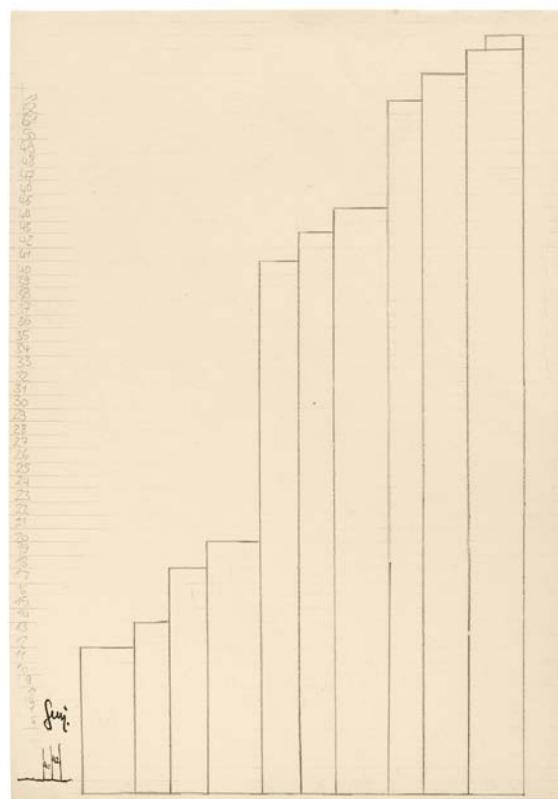
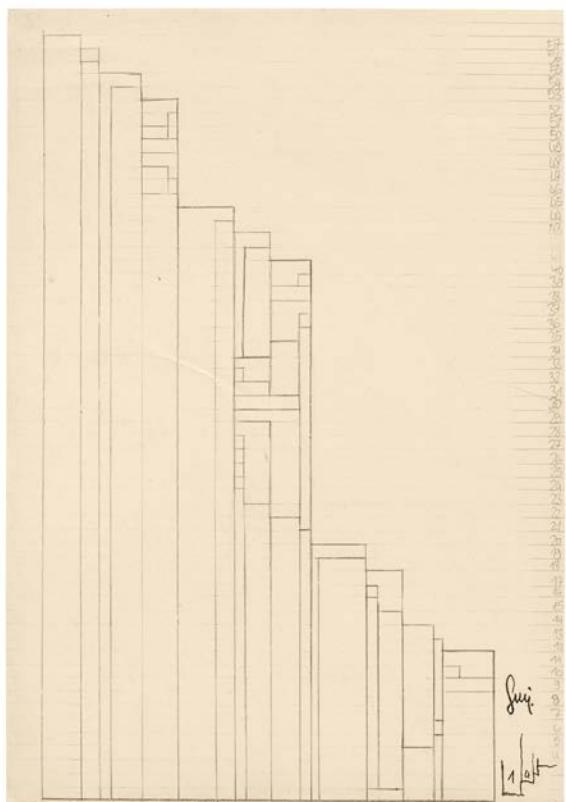


C33, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42 x 9,5 cm
C33, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42 x 9.5 cm





*D (Kopie), D1 (Kopie), D2 (Kopie), D3 (Kopie), D4 (Kopie), 1995, Fotokopien
D (copy), D1 (copy), D2 (copy), D3 (copy), D4 (copy), 1995, photocopies*



D1, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 20,9 cm

D2, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm

D1, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 x 20.9 cm

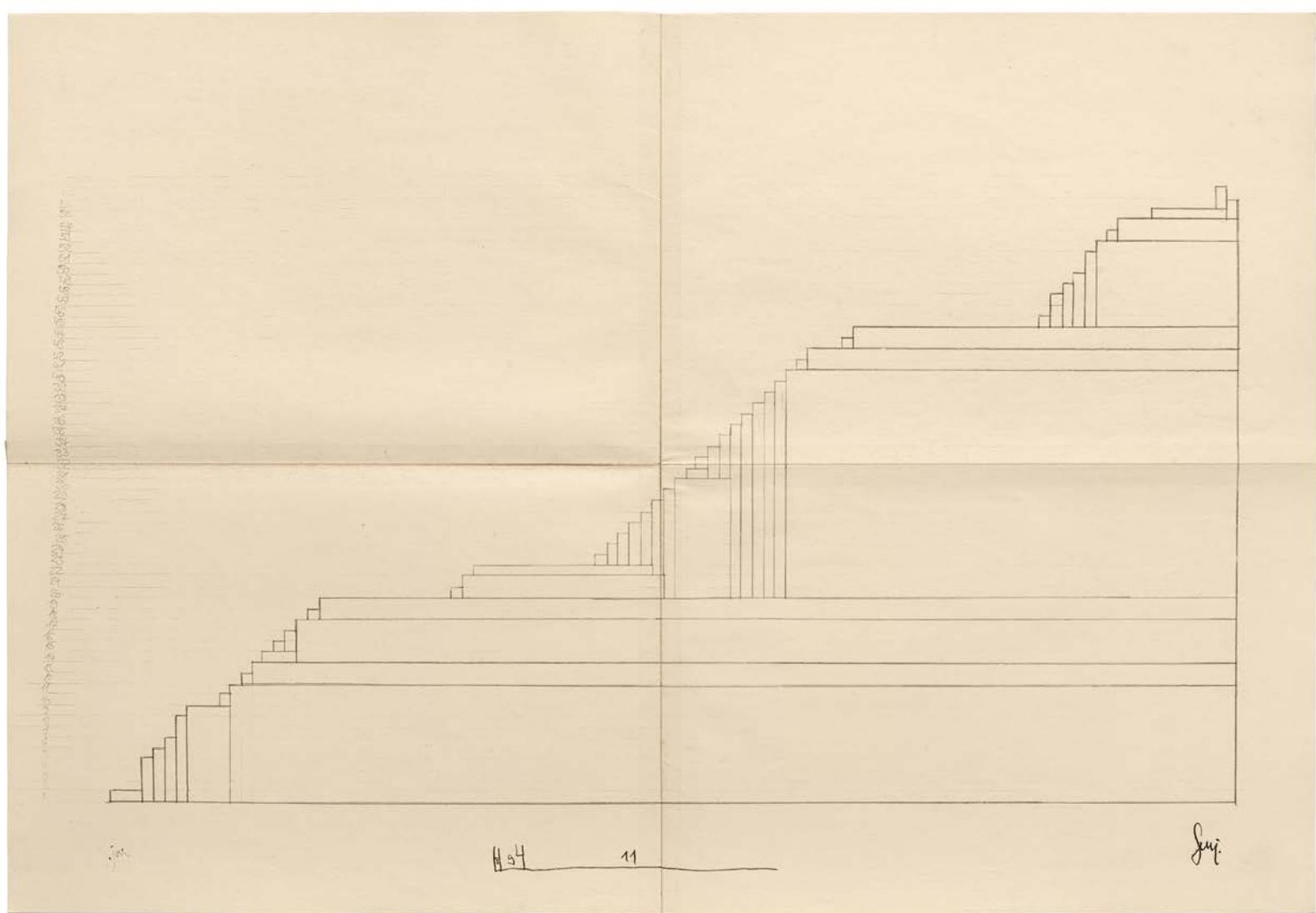
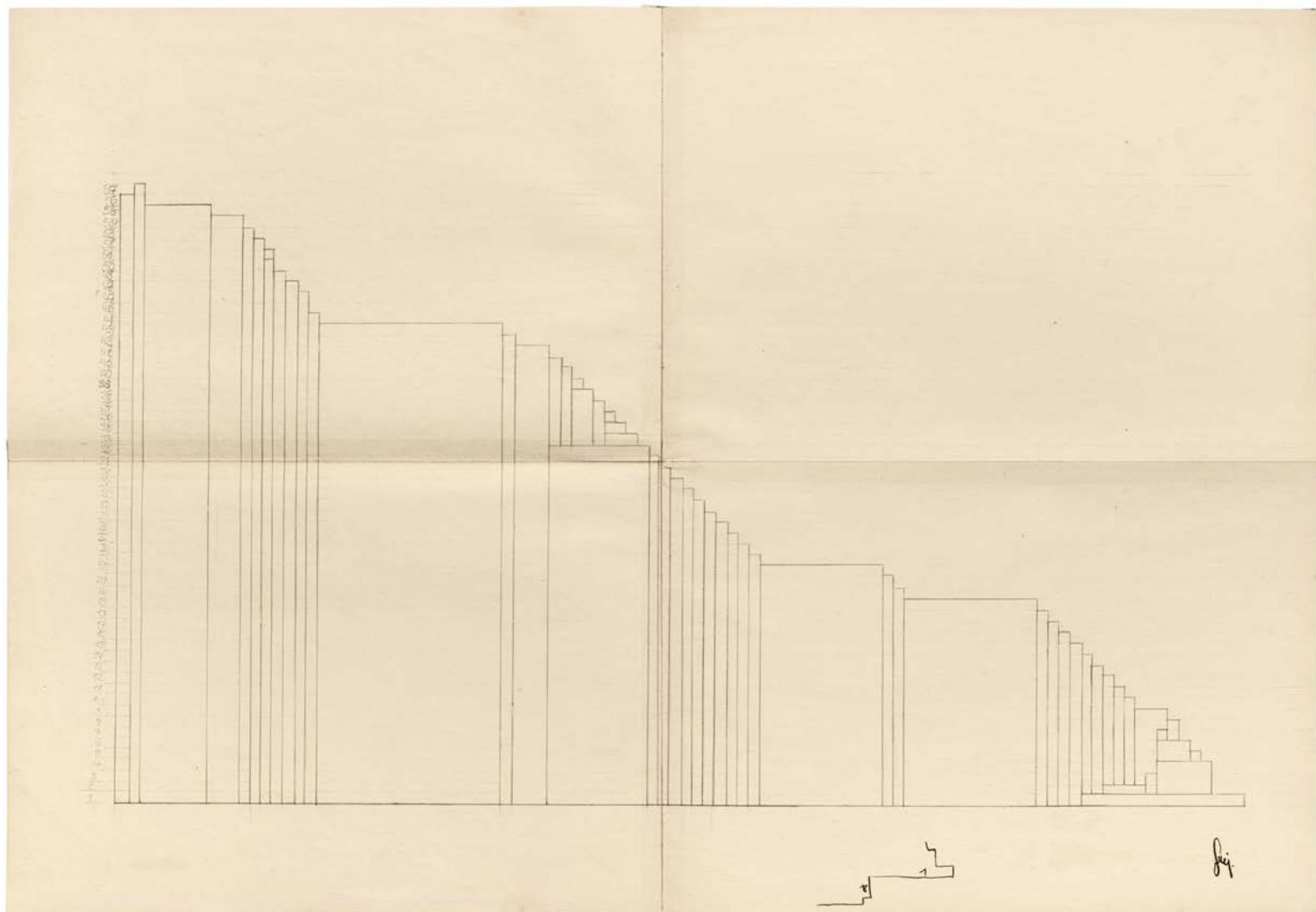
D2, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm



D1 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 65,6 x 24,8 cm, 54 Seiten
D2 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 66 x 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 x 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 x 24.9 cm, 54 pages



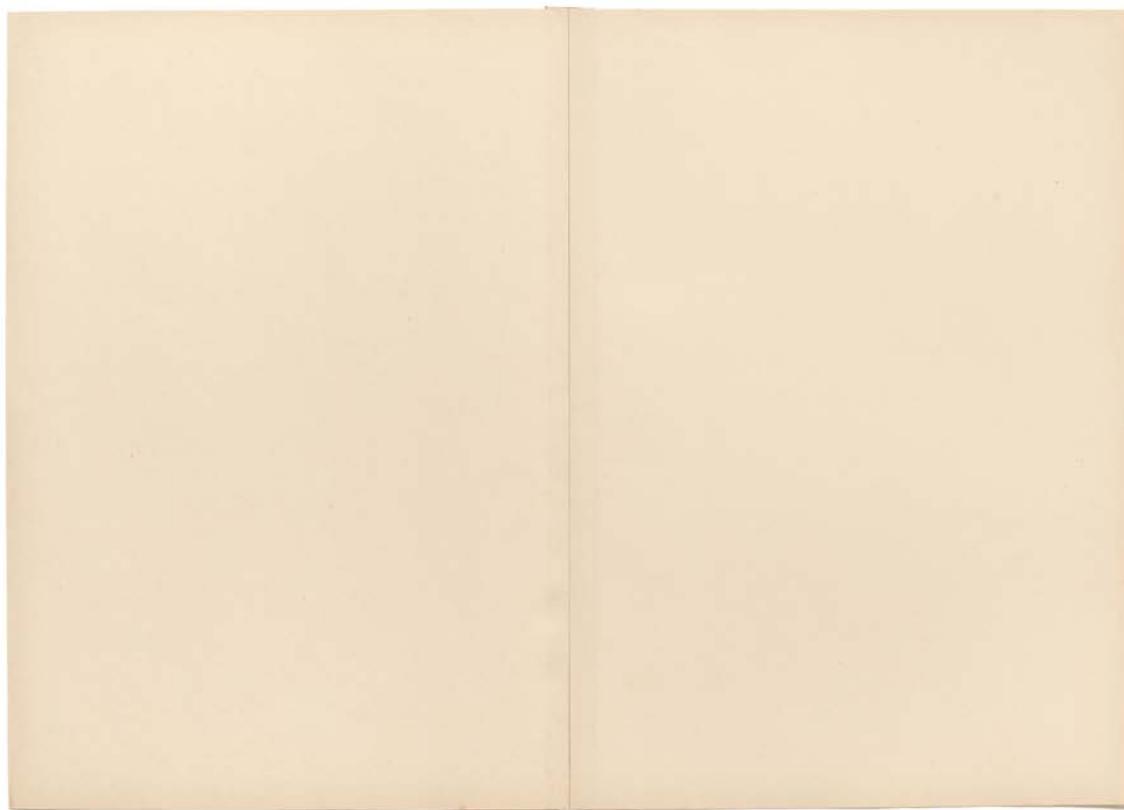
D3 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 51,5×68,5 cm, 20 Seiten
D4 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 51,7×68,5 cm, 54 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 x 59,5 cm
D4, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42,1 x 59,5 cm
D3, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42 x 59.5 cm
D4, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42.1 x 59.5 cm



D31 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 40,4×45,4 cm, 54 Seiten
D31 (wax book), 1995, ink and stamping ink on roll paper (waxed), photocopy on roll paper, cardboard, sewn binding, 40.4×45.4 cm, 54 pages

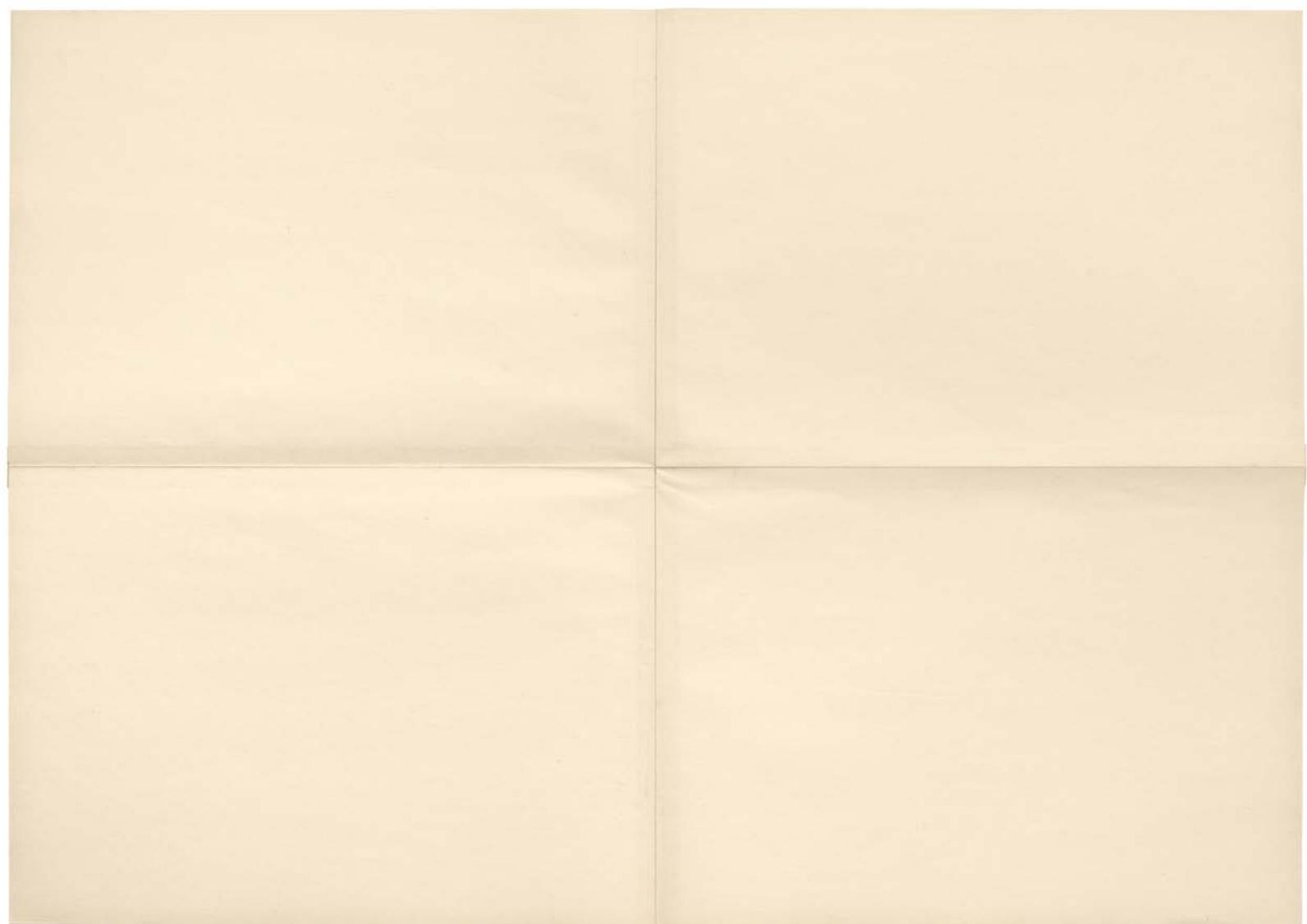


D31, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,7 x 42 cm

D32, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 29,7 x 42 cm

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

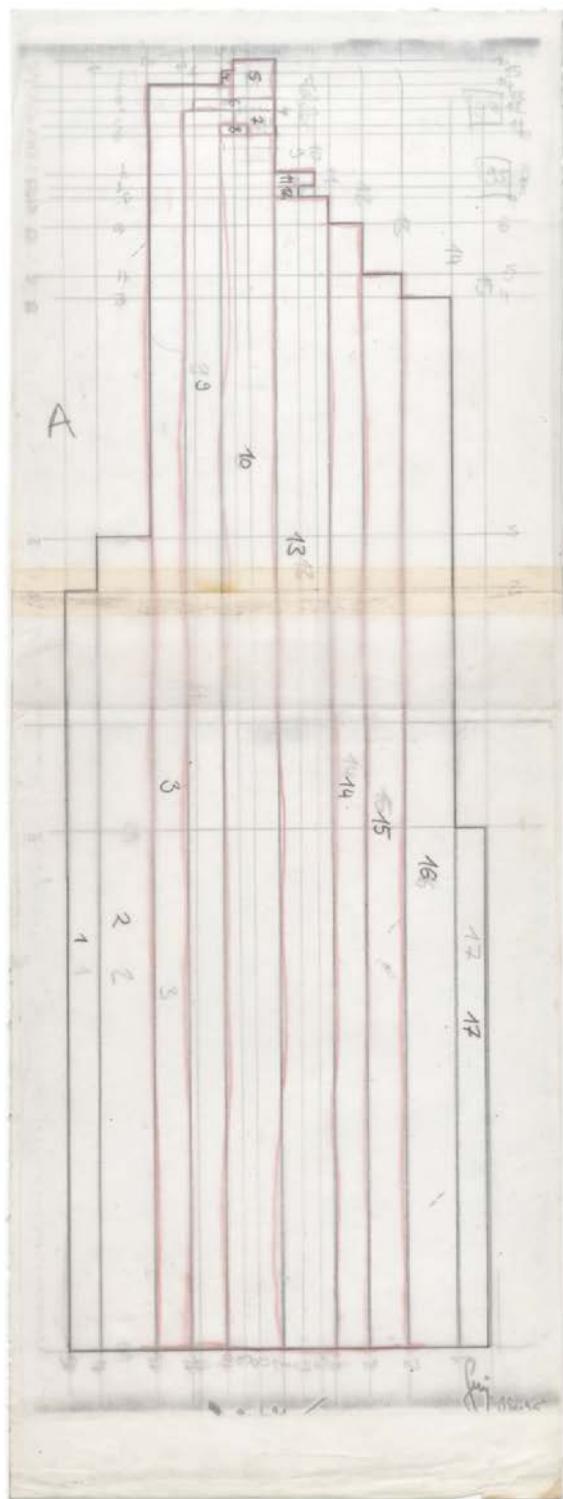
D32, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 29.7 x 42 cm



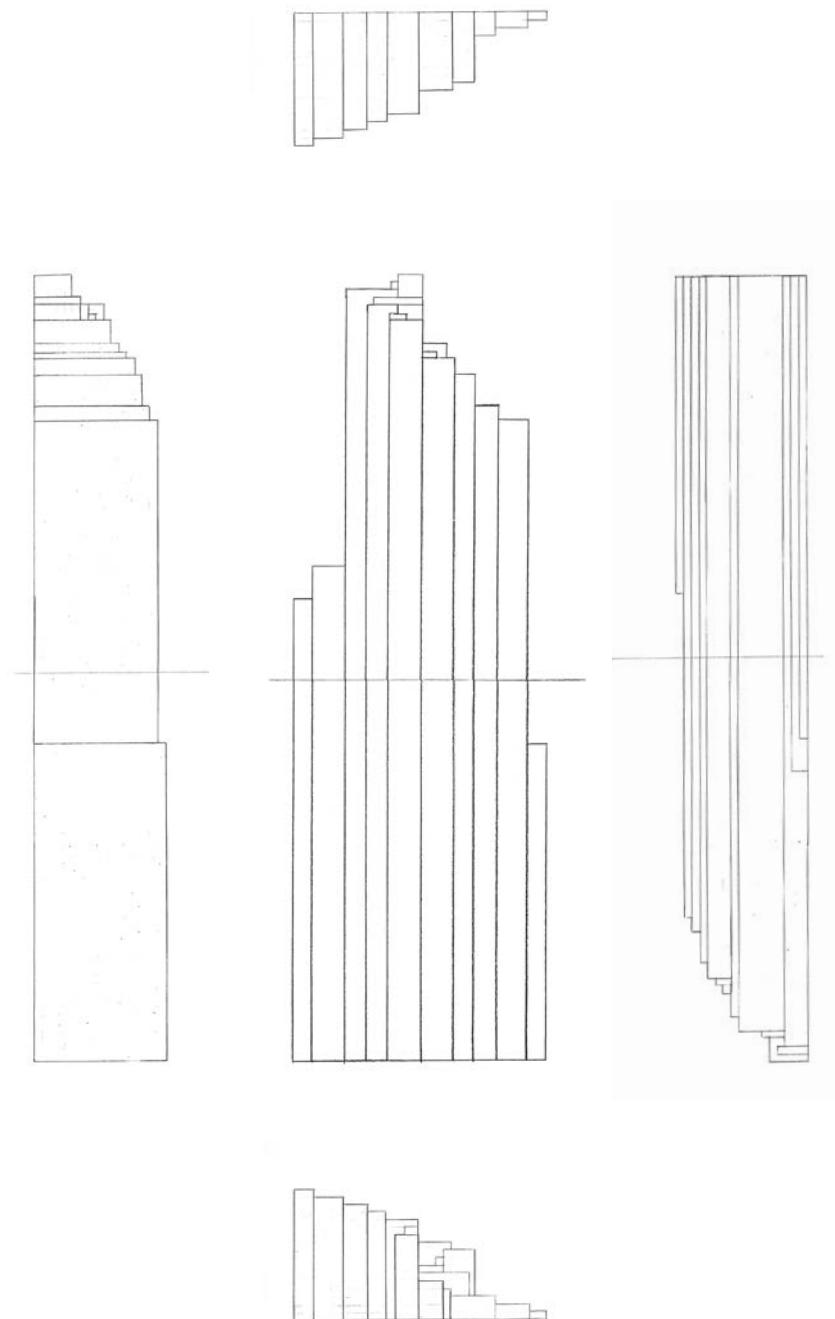
D33, 1995, Stempelfarbe auf Vellinpapier, Klebeband, 42×59,5 cm
D33, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42×59.5 cm

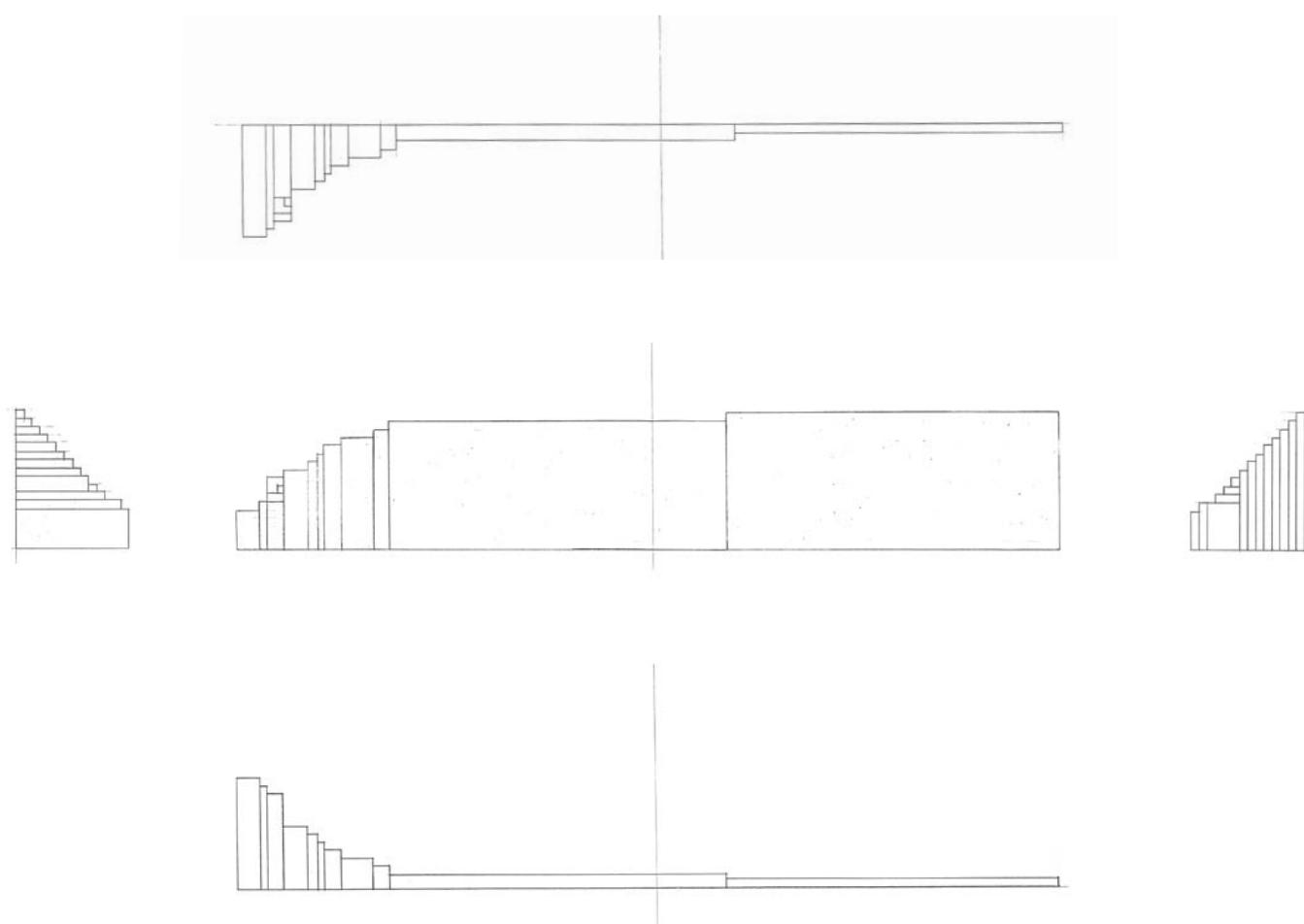


D34, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 42 x 59,5 cm
D34, 1995, stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 42 x 59.5 cm

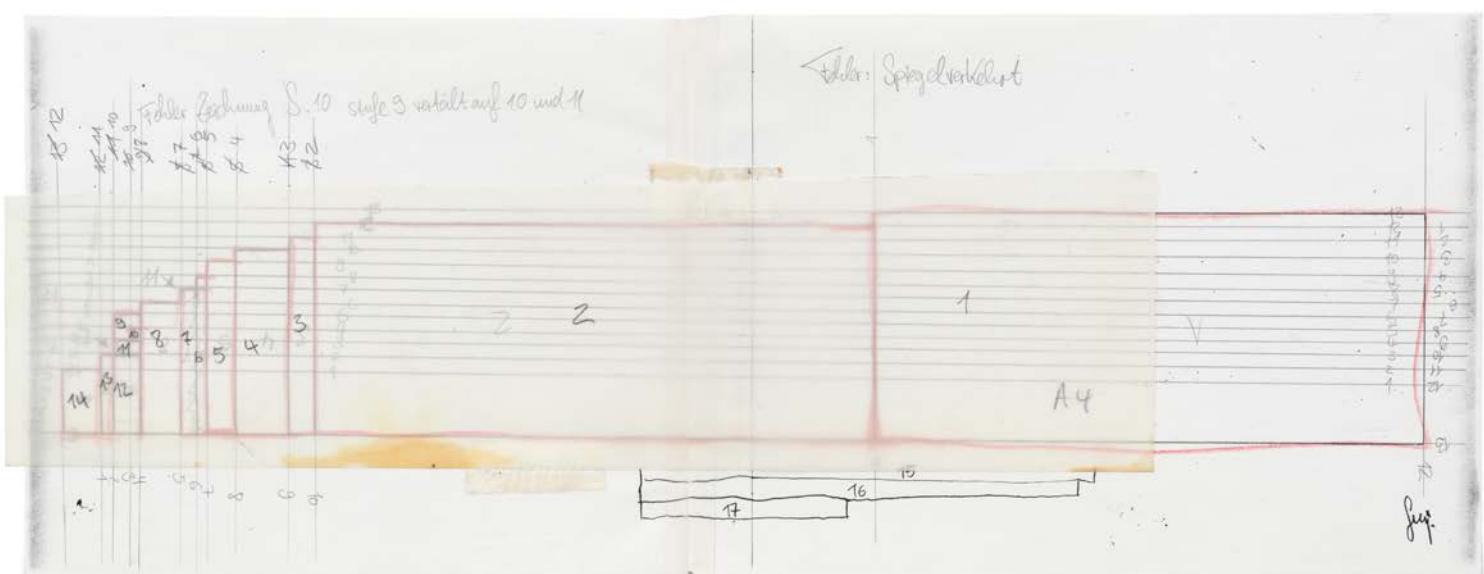


A (Hilfszeichnung), 1995, Bleistift, Buntstift, Klebeband und Transparentpapier auf Fotokopie, 58,8×21,5 cm
A (auxiliary drawing), 1995, pencil, coloured pencil, adhesive tape and transparent paper on photocopy, 58.8×21.5 cm

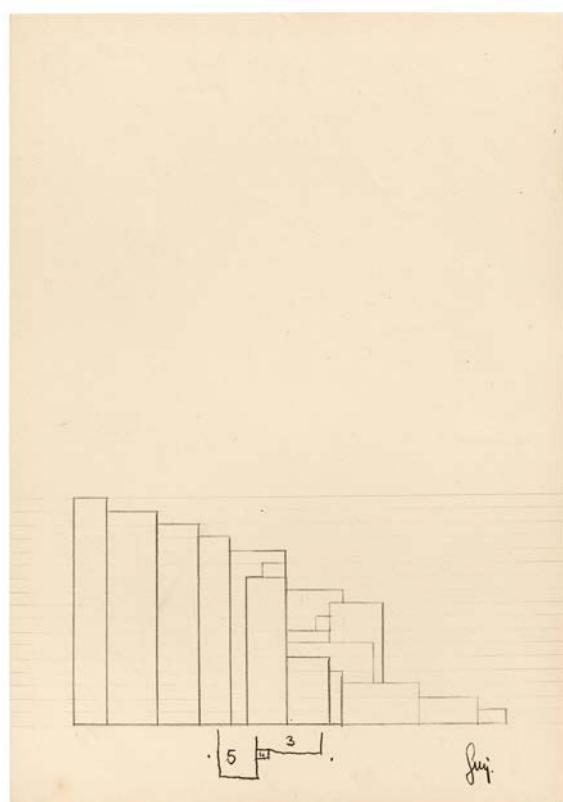
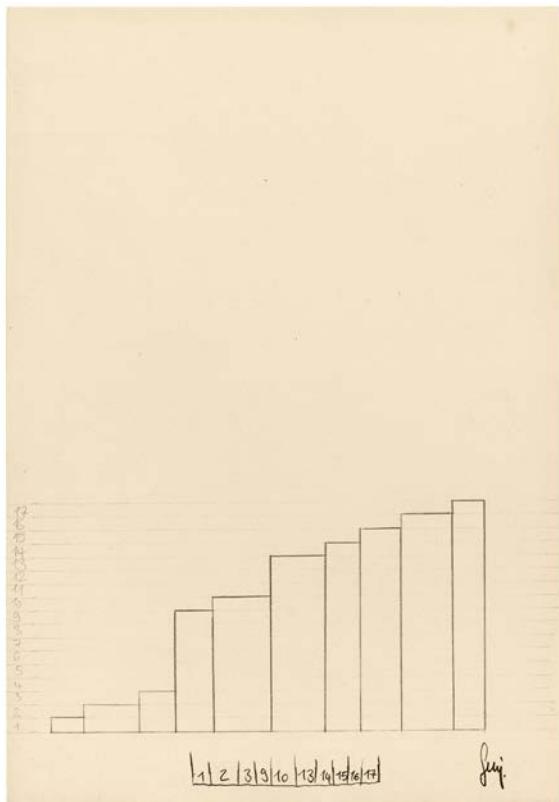




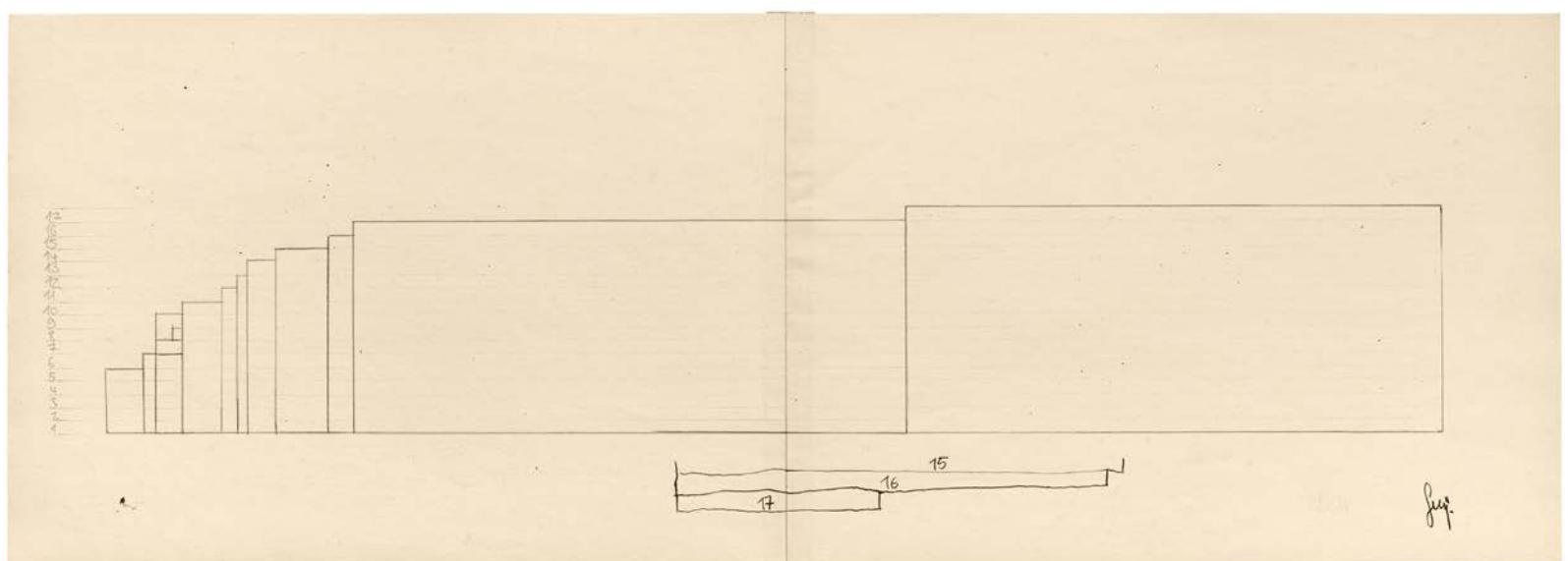
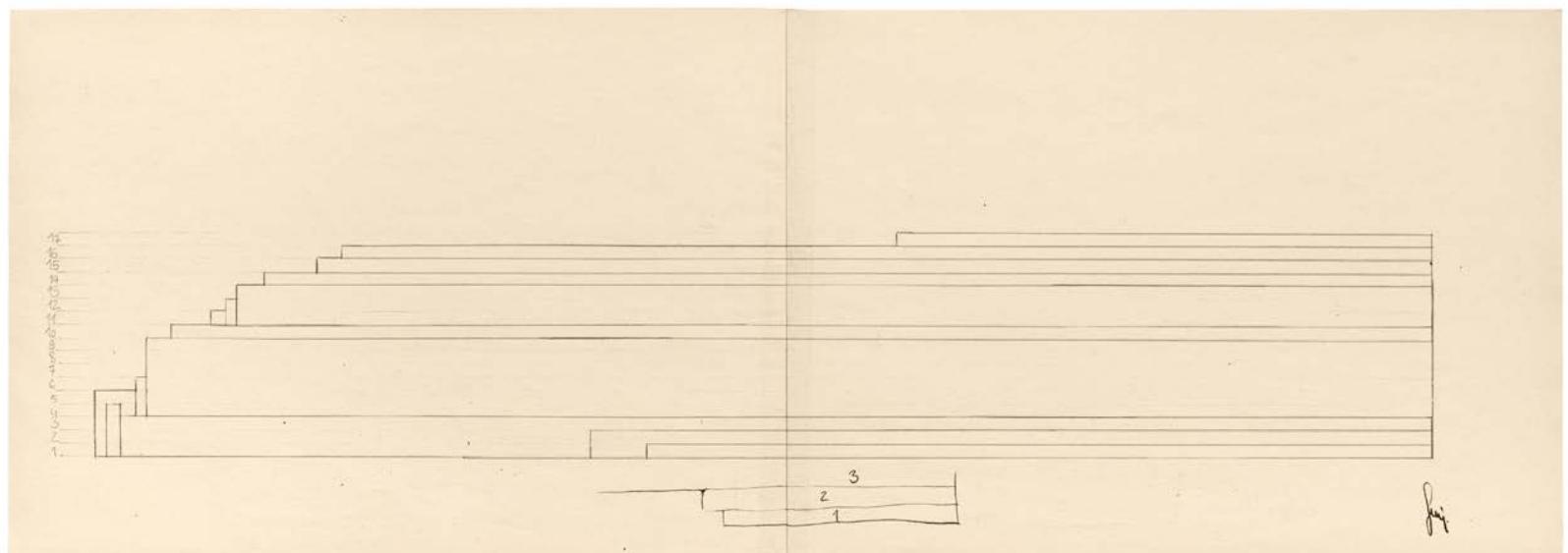
*A4 (Kopie), A41 (Kopie), A42 (Kopie), A43 (Kopie), A44 (Kopie), 1995, Fotokopien
A4 (copy), A41 (copy), A42 (copy), A43 (copy), A44 (copy), 1995, photocopies*



A4 (Hilfszeichnung), 1995, Bleistift, Buntstift, Klebeband und Transparentpapier auf Fotokopie, 21×54,6 cm
A4 (auxiliary drawing), 1995, pencil, coloured pencil, adhesive tape and transparent paper on photocopy, 21×54.6 cm



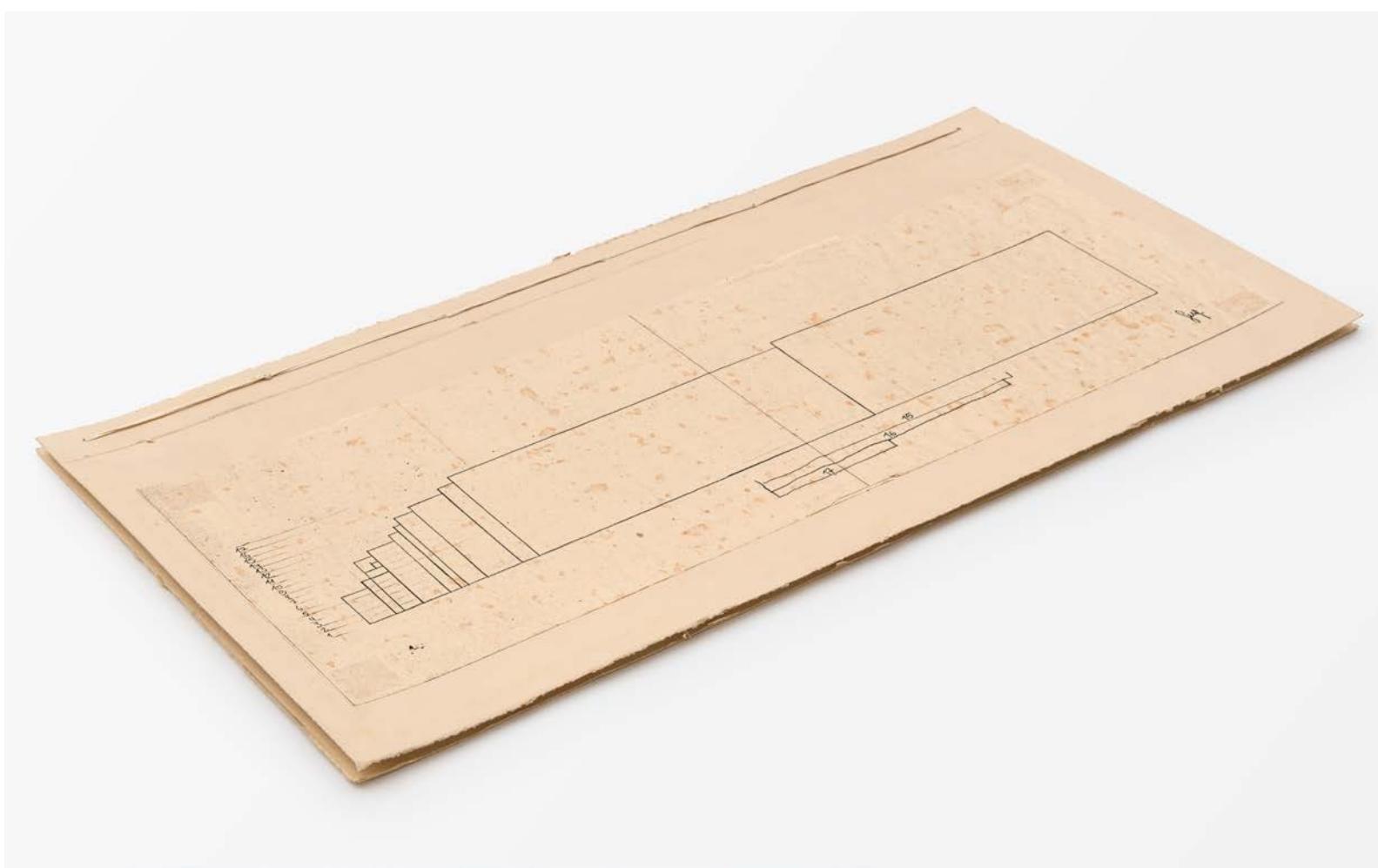
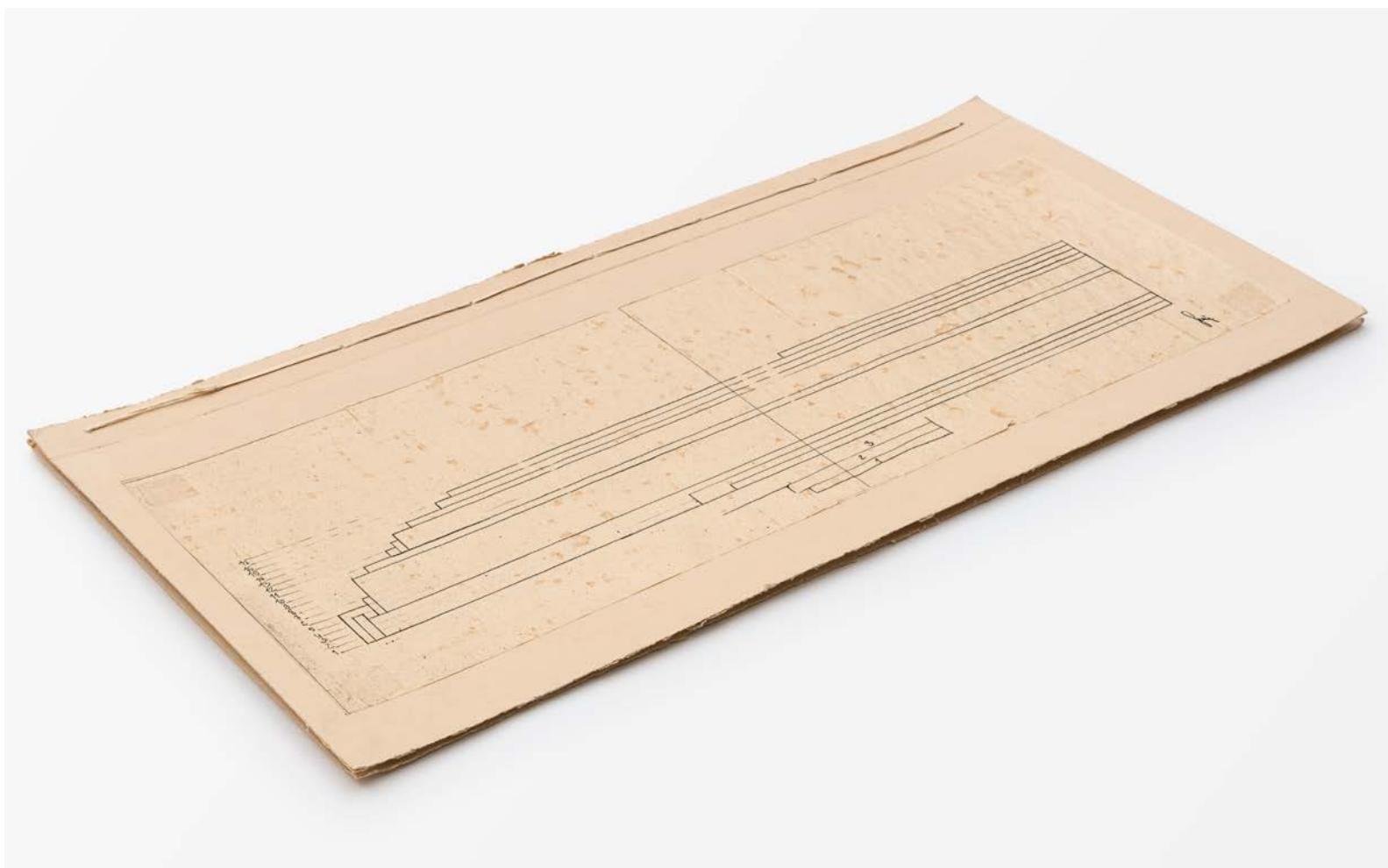
A1, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
A2, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
A1, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm
A2, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm



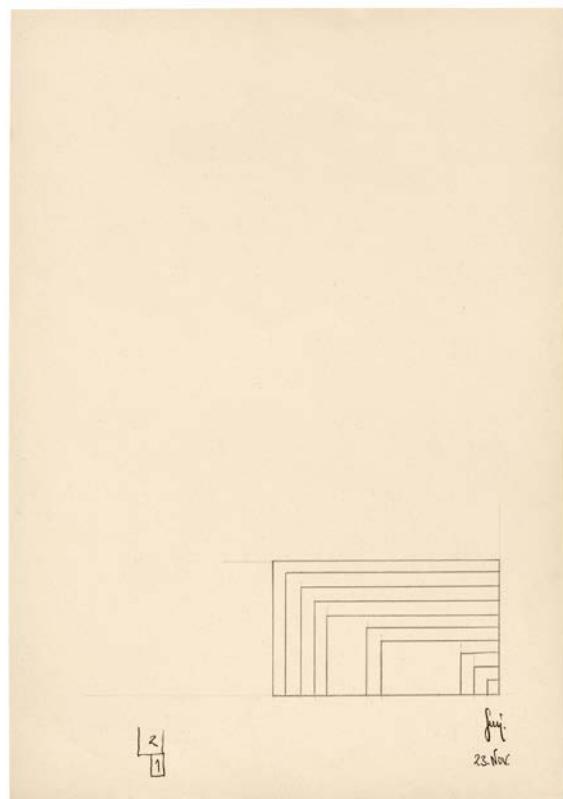
A3, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 x 59,5 cm
A4, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 x 59,5 cm
A3, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 x 59.5 cm
A4, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, adhesive tape, 21 x 59.5 cm



A1 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,5 x 26,3 cm, 16 Seiten
A2 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 x 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 x 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 x 26.4 cm, 16 pages



A3 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,5 x 65 cm, 15 Seiten
A4 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 31,6 x 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 x 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 x 64.5 cm, 15 pages



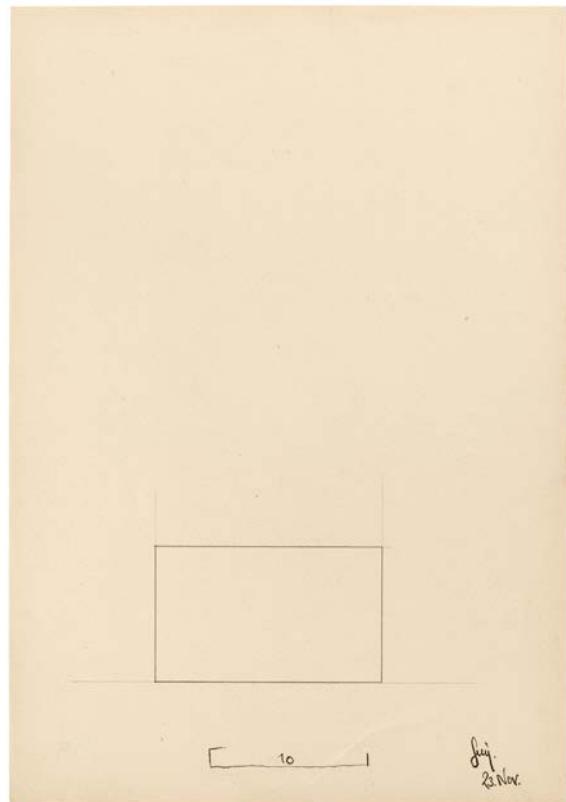
A11, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8×21 cm

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

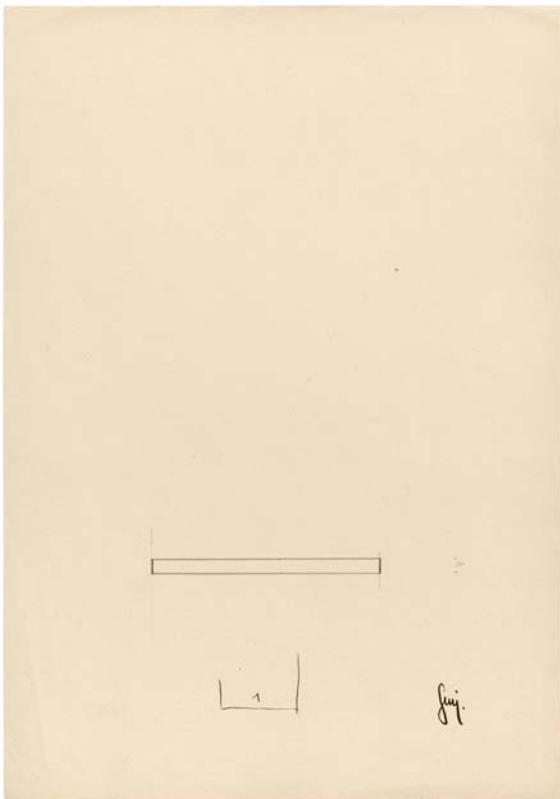
A11, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8×21 cm

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



A121, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm

A122, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 21 x 29,7 cm

A123, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm

A124, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm

A121, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm

A122, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 21 x 29.7 cm

A123, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm

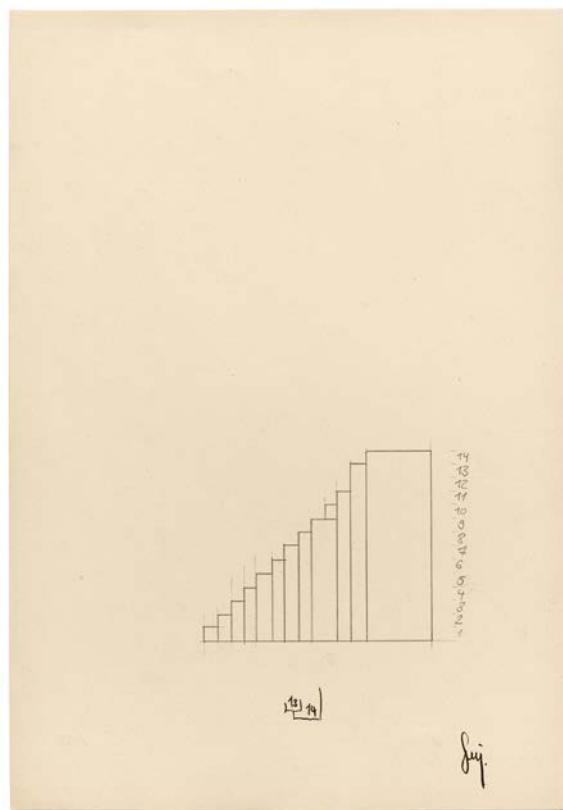
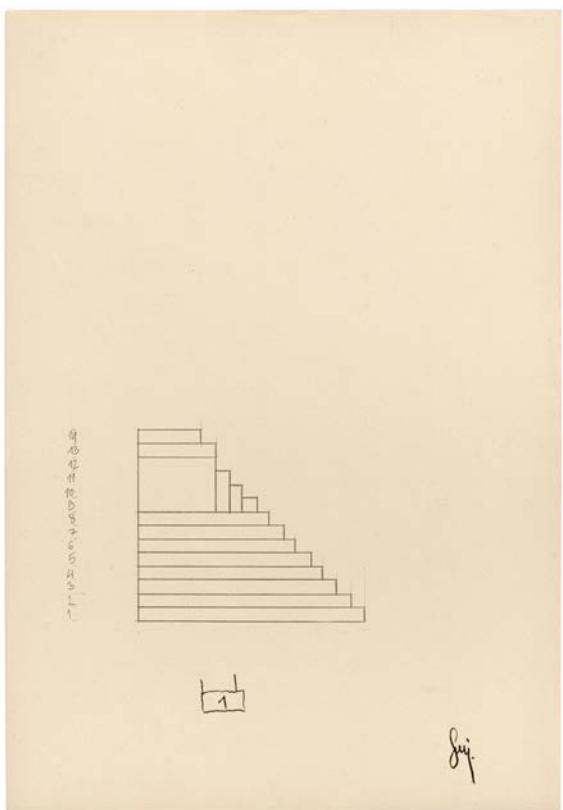
A124, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm



A12 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,3 x 26,4 cm, 10 Seiten
A14 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,5 x 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 x 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 x 26.3 cm, 10 pages



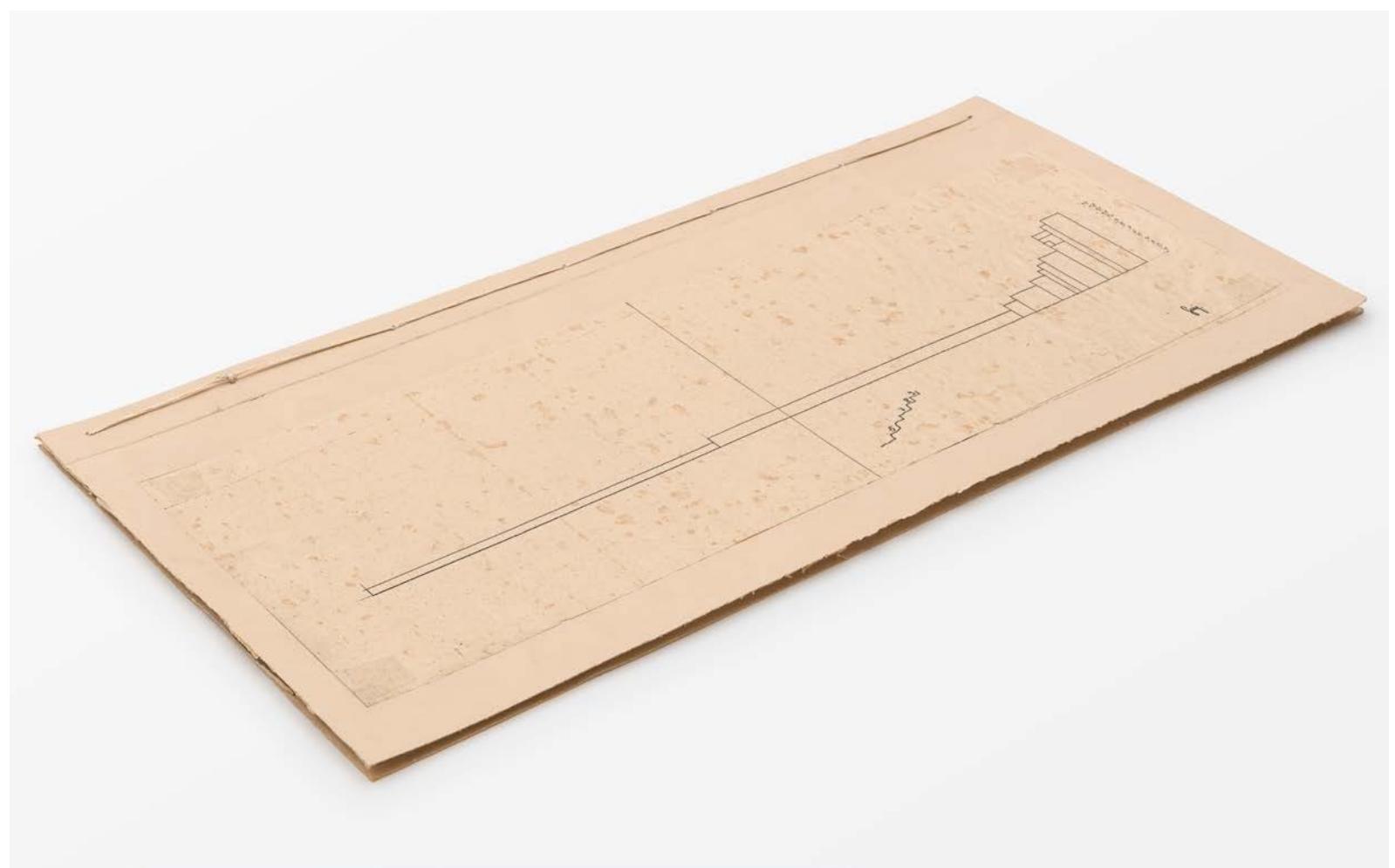
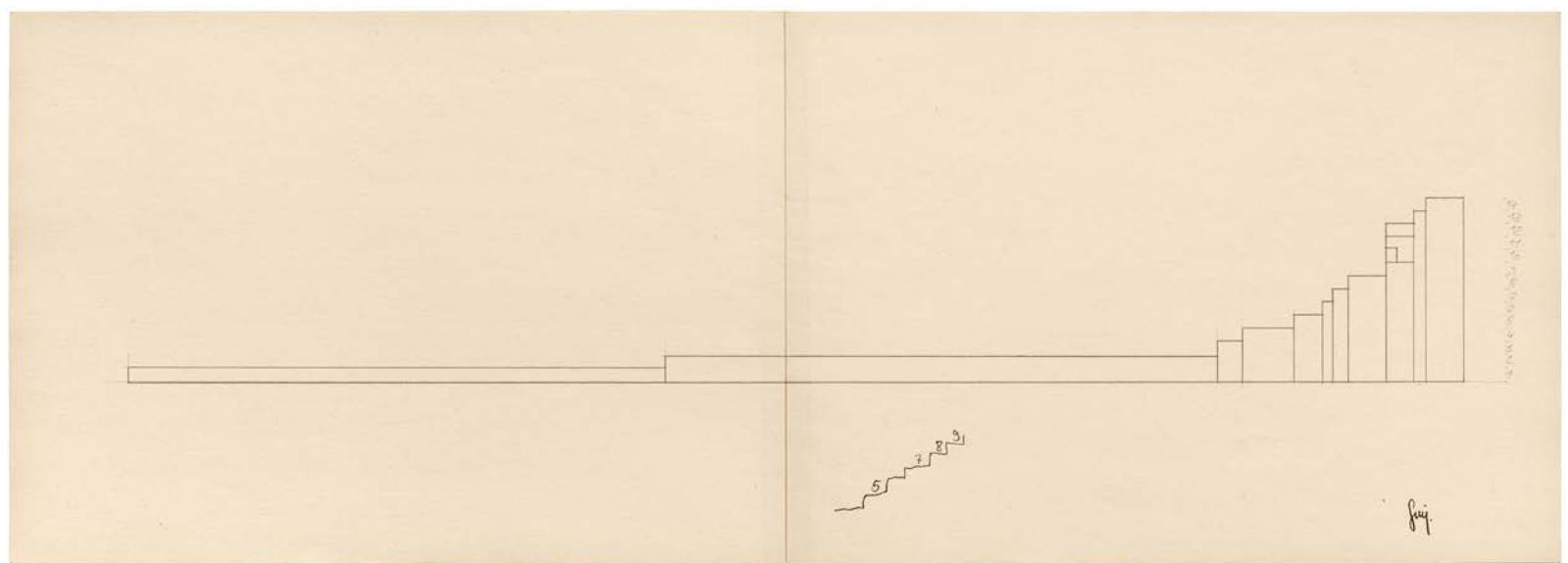
A121 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 x 26,7 cm, 1 Seite
A122 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 26,7 x 39,4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



A41, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8×21 cm
A42, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8×21 cm
A41, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8×21 cm
A42, 1995, pencil, ink and stamping ink on vellum paper, 29.8×21 cm



A41 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 x 26,4 cm, 12 Seiten
A42 (Wachsbuch), 1995, Tusche und Stempelfarbe auf Maschinenpapier (gewachst), Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, Fadenbindung, 39,4 x 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 x 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 x 26.4 cm, 12 pages

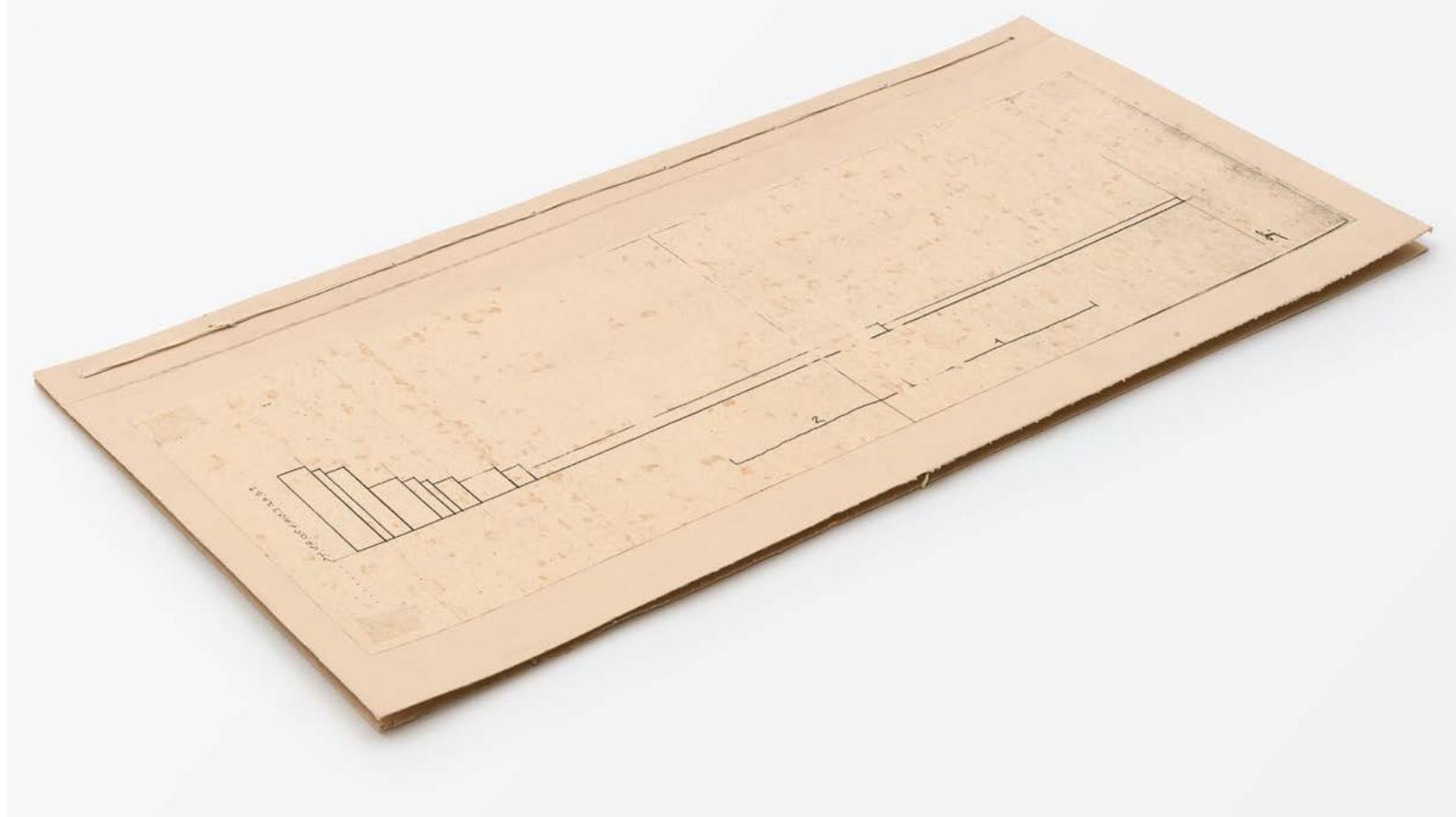
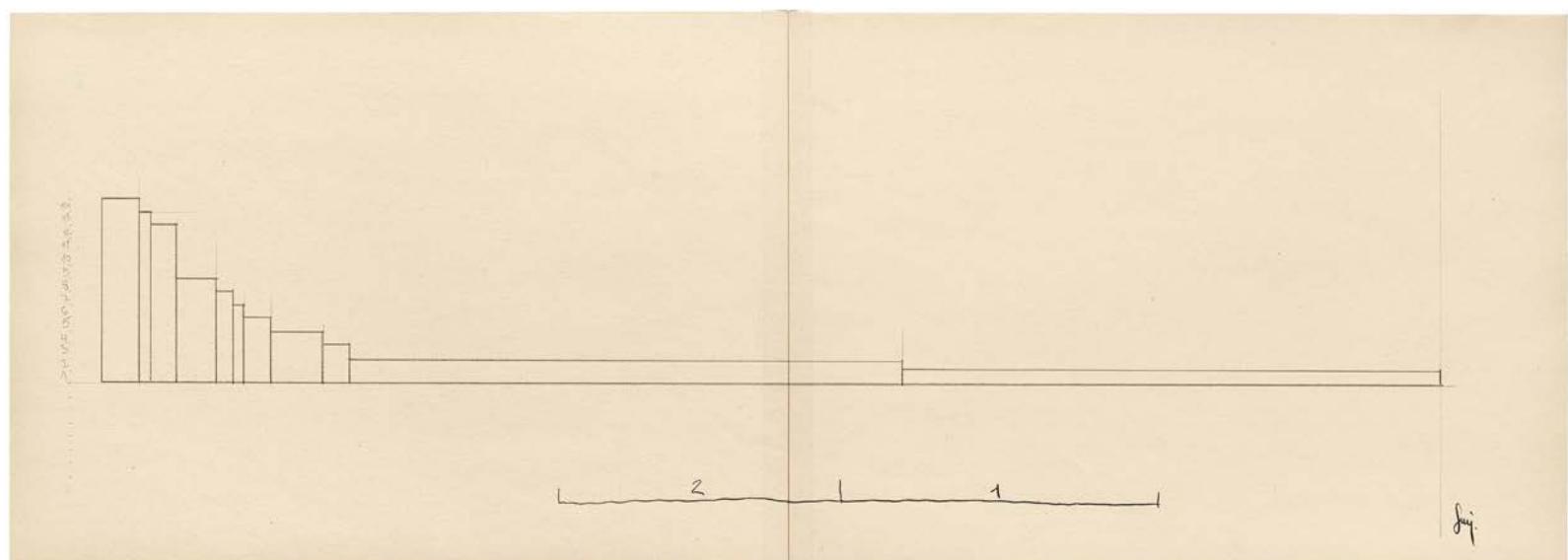


A43, 1995, Bleistift, Tusche und Stempelfarbe auf Velinpapier, Klebeband, 21 x 59,5 cm

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

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

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



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

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

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

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



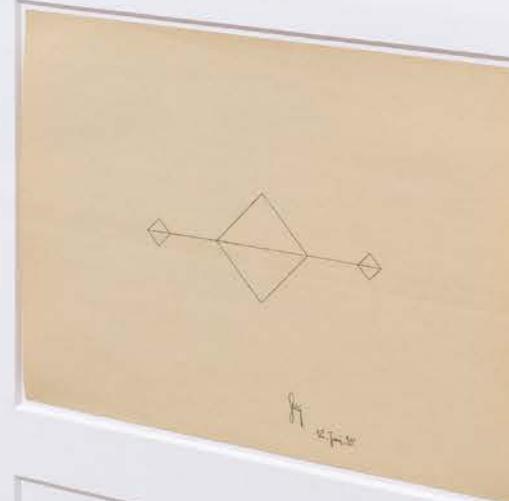
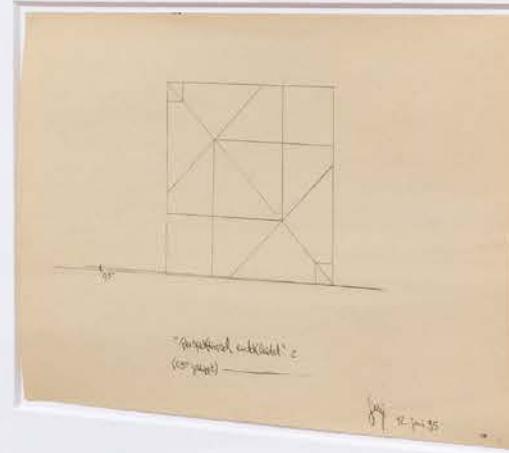
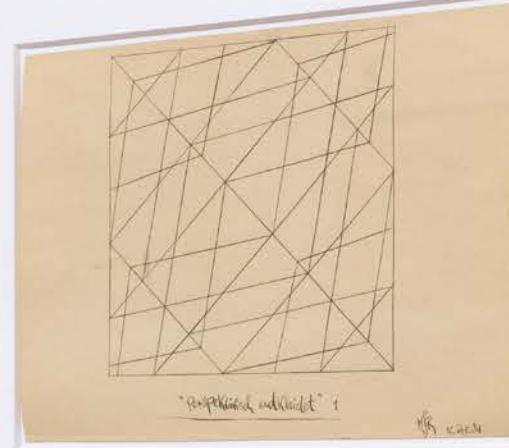
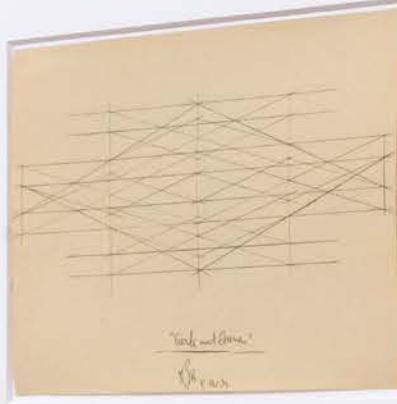
A21, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
A22, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
A23, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
A24, 1995, Stempelfarbe auf Velinpapier, 29,8 x 21 cm
A21, 1995, stamping ink on vellum paper, 29.8 x 21 cm
A22, 1995, stamping ink on vellum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

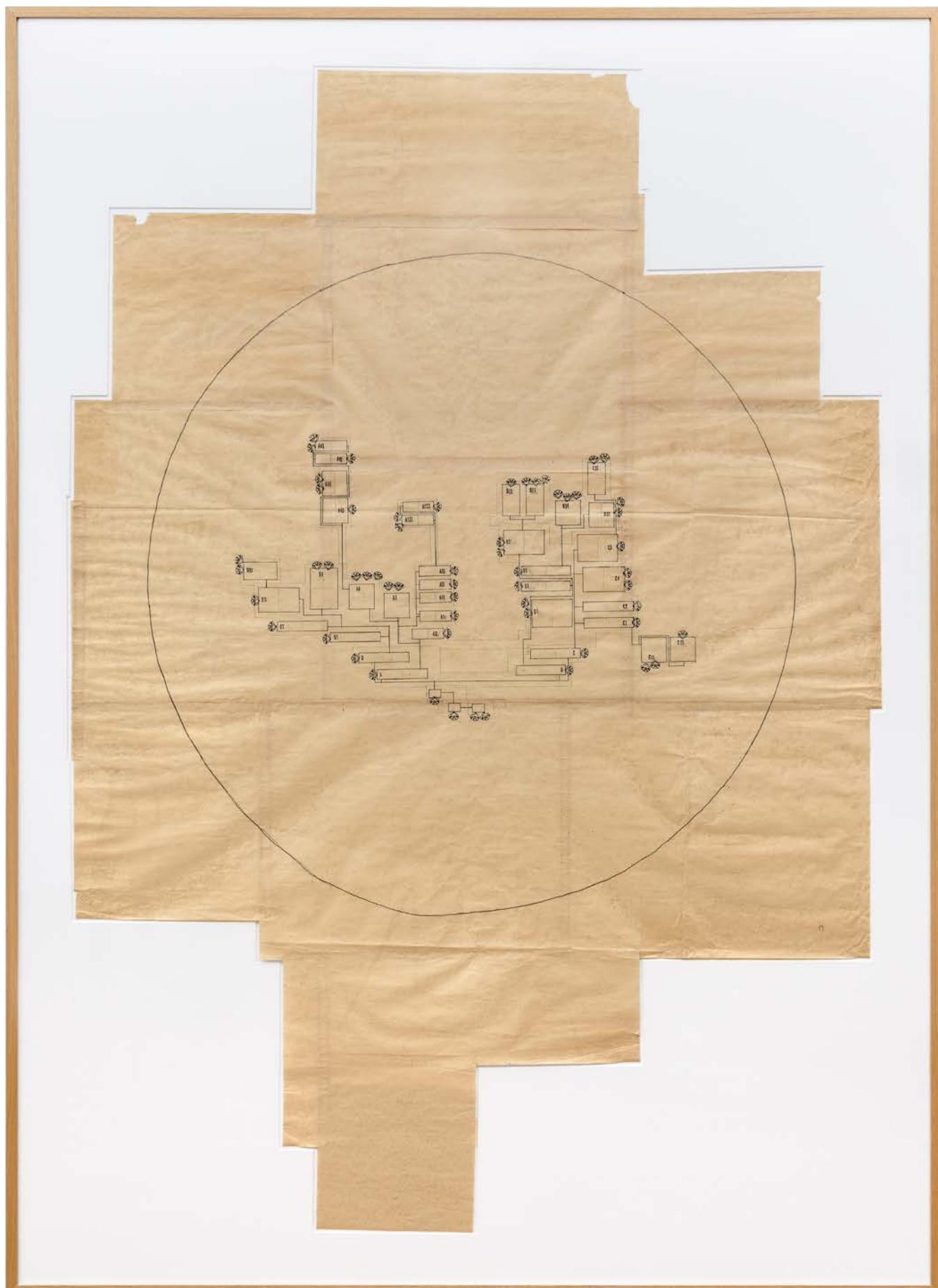


Ohne Titel (Leermaterial), 1994–1995, Velinpapier und Maschinenpapier
Untitled (blank material), 1994–1995, vellum paper and roll paper



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
Signet Drawing (Overview Rotunda Rüsselsheim), 1996, dry transfer figures, fineliner and pencil on paper, 250.7 × 155.8 cm



Ausstellungsansicht: 1994–1995, *Signetische Zeichnung* (Raum A, siehe *Texte zur Ausstellung*, S. 18–27)
Exhibition view: 1994–1995, *The Signetic Drawing* (Room A, see *Texts on the Exhibition*, pp. 18–27)























Ausstellungsansicht: 1995–1998/2016–2017, *Signetische Zeichnung (Postproduktion)* (Raum B, siehe *Texte zur Ausstellung*, S. 28–35)
Exhibition view: 1995–1998/2016–2017, *The Signetic Drawing (Postproduction)* (Room B, see *Texts on the Exhibition*, pp. 28–35)



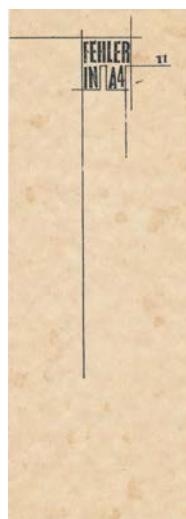
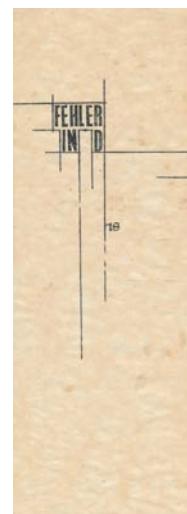
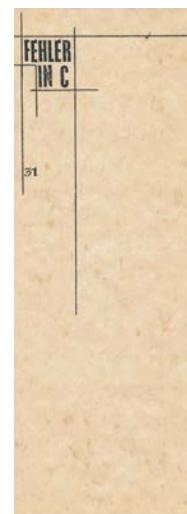
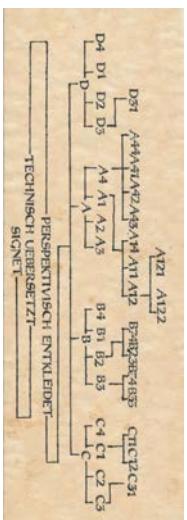


Modell Zeichenschrank für Signetische Zeichnung (Maßstab 1:11), 1998, Bleistift und Stempelfarbe auf Karton
Zeichenschrank für Signetische Zeichnung, 1998, Holz, Acryllack, Zeichenschrank 89,5 × 89,5 × 117,5 cm; Haube 93,5 × 93,5 × 121,5 cm
Model of drawing cabinet for Signetische Drawing (scale 1:11),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





Fehlerkatalog, 1996, Fotokopie auf Maschinenpapier, Karton, 23 Blätter je $21 \times 7,3$ cm
Catalog of Errors, 1996, photocopy on roll paper, cardboard, 23 sheets, 21×7.3 cm each



111 Das Siegel hat die Maße: 14cm in x-Richtung
 a) 1cm in y-Richtung
 c) 1cm in einem Winkel von 105°
 zur vorliegenden Teilstruktur
 in x-Richtung
 d) 1cm in einem Winkel von 135°
 zur vorliegenden Teilstruktur
 in x-Richtung
 e) 1cm in x-Richtung
 f) 1cm in y-Richtung = b
 g = c
 h = d
 i = b
 j) Fuß in x-Richtung
 k) Fuß in einem Winkel von 135°
 zur vorliegenden Teilstruktur in
 y-Richtung
 l = d
 m = b
 m) Fuß in x-Richtung
 o) 1cm in y-Richtung
 p) 1cm in einem Winkel von 105°
 zur vorliegenden Teilstruktur in
 x-Richtung
 q) 1cm in einem Winkel von 135°
 zur vorliegenden Teilstruktur
 in x-Richtung
 r) Fuß = j
 s = o
 t = p
 u = q
 v = o
 w = g
 x = p

112 Das Siegel ist entstanden am 03. Dezember 1994
 Düsseldorf

113 Die signifikanteren Bezeichnungen sind Bezeichnungen, welche
 a) Pfeile b) -l

114 Das Siegel - Ursprung der signifikanteren Bezeichnungen

115 Die Zusammensetzung ist aus
 a) bestimmen Formen zu verlegen
 b) bestimmen Formen zu verlegen
 c) bestimmen Formen zu verlegen

116 die bestimme Form ist ein M.

117 in H in waagrechter Form und ohne Epizykliform

Kapitel 12129

eine Kreisformung im Verhältnis 1:2,8

ein H mit den Maßen: 1a = E
 2b = B
 3c = C
 4d = D
 5e = S
 6f = J
 7g = O
 8 1/2 2,5cm in x-Richtung
 9 1/2 2,5cm in einem Winkel von 30°
 zur vorliegenden Teilstruktur in y-Richtung
 10 1/2 2,5cm in einem Winkel von 45°
 zur vorliegenden Teilstruktur in x-Richtung
 11 1/2 2,5cm in einem Winkel von 345°
 zur vorliegenden Teilstruktur in x-Richtung
 12 1/2 0

beugung des lichtes
 beugungsgitter
 beugungskreise
 beV
 bevation
 bevölkerungsdosis
 bevölkerungsgruppe, besondere
 beweglichkeit
 bewegte Maßstäbe
signetische bewegung
 bewegungsenergie
 bewegungsfreiheit
 bewegungsgesetze
 bewegungsgleichungen
 bewegunggröße
 bewegungsgruppen
 bewegungssternhaufen
 bewegungsumkehr
 bewegungsunschärfe
 bewegungswiderstand

schaffung eines zeichens1
 1 ein zeichen das signet11
 11 das signet111 ist die zusammensetzung112 einer bestimmten form113
 111 das signet1111 ist der ursprung der signetischen zeichnungen112
 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'ne]
 11112 montag111121
 11113 benrather schloßallee 92111131
 11121 die signetischen zeichnungen111211 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 signet111111 hat die rahmenmaße
 A= 14cm in x+ richtung
 B= 1cm in y- richtung
 C= 3cm in einem winkel von 105° 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 zeichnungen1112111 sind signetische zeichnungen1112112
 111212 signetische zeichnungen1112121 sind signetische zeichnungen1112122
 111221 signetische zeichnungen1112211 sind signetische zeichnungen1112212
 111222 signetische zeichnungen1112221 sind signetische zeichnungen1112222
 112111 bei der zusammensetzung1121111 entstandenen freiflächen1121112 sind

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

übersetzung eines zeichens10
 10 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

1011111 traduction10111111
 1011211 ca. 21.50uhr10112111
 1011211 das zimmer in der verlängerung des treppenaufgangs10112111
 1012111 eine konzentration10121111 ist gesteigerte aufmerksamkeit10121112
 1012112 eine fläche10121121 von $g^*h^2/2*1012112$
 1012113 1140mm²10121131
 1012121 ein ausschnitt10121211 ist ein fragment10121212
 1012122 gerahmte sichtbarmachung10121221 ist die begrenzung einer form

10121222
 1012123 unendlichkeit10121231
 1012212 eine rauta ist ein quadrat10122121
 1021111 eine abbildungsfehlergrenzsituacion10211111
 1021211 eine erkenntnis10212111
 1021221 wissen10212211 ist eine stadt10212212
 1022111 eine lineare zeichnung10221111 auf weiB10221112
 1022112 in schwarzer tusche10221121
 1022121 ein raster10221211 bestehend aus einhundertzweiundsiebzfig feldern
 1022122
 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 auschnitt1002 der übersetzung des zeichens1003
 1001 die reduzierung10011 ist die folge10012 der konzentration
 1002 ein ausschnitt10021 ist gerahmte sichtbarmachung10022 der unendlichkeit
 10023
 1003 10031 10032
 100111 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 parallelogramms1001222
 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
 112 1003113
 100312 1003121
 100313 möglich1003131
 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 ausschnitts10012212
 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
 10023111 unendlichkeit10023111
 10031111 10031111
 10031121 100311211
 10031131 100311311
 10031211 100312111
 10031222 100312221
 1003123 10031231
 10031321 100313211
 10031322 100313221
 10032111 100321111
 10032112 100321121
 100321122 1003211221
 100321123 1003211231
 100321124 1003211241
 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 konzentration10012111 sind 289cm²
 10012112 ein quadrat100121121 ist transzendentes wissen100121122
 10012121 eine vereinfachung100121211 ist vergrößerung100121212
 10012122 übersichtlichkeit eine draufsicht100121221
 10012211 außerhalb der konzentration100122111 ist außerhalb einer konzentration100122112
 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
 10022222 100222221
 10023111 unendlichkeit100231111
 10031111 100311111
 10031121 100311211
 10031131 100311311
 10031211 100312111
 10031222 100312221
 10031321 100313211
 10031322 100313221
 10032111 100321111
 10032112 100321121
 100321122 1003211221
 100321123 1003211231
 100321124 1003211241

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 basiernd auf der reduzierung der übersetzung des zeichens10010212
 1001022 die übertragung10010221 ist die zerlegung10010222 der reduzierung10010223 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
 10010221 100102213
 10010222 die zerlegung ist eine trennung100102221
 10010223 100102231 100102232

10010224 zweidimensionale teilstücke 100102241
 10010231 100102311 100102312
 10010232 100102321
 100102322
 10010241 eine ansicht 100102411

100101111 ansicht B 1001011111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens
 1001011112
 100101121 stufe eins 1001011211
 100101122 achtzig waagerechten 1001011221
 100101123 neunundzwanzig senkrechten 1001011231
 100102111 der geistige raum 1001021111 ist transparent 1001021112
 100102112 ein gerüstbau 1001021121 mit achtzig einsichten 1001021122
 100102121 1001021211
 100102122 1001021221
 1001021222 1001021223
 100102123 1001021231 1001021232
 100102211 die übertragung 1001022111 ist die stufung 1001022112 der teilstücke
 1001022113
 100102212 eine numerische erfassung 1001022121
 100102213 1001022131 1001022132
 100102221 eine trennung ist eine differenzierung 1001022211
 100102231 1001022311 1001022312
 1001022313
 100102232 1001022321
 100102241 dreidimensionale teilstücke 1001022411
 100102311 1001023111
 1001023112 1001023113
 100102312 1001023121
 1001023122
 100102321 1001023211 1001023212
 100102322 1001023221
 100102411 eine ansicht 1001024111

1001011111 ansicht B 10010111111 ist entstanden am 29.september.1995
 1001011112
 10010111123
 1001011211 stufe zwei 10010112111
 1001011221 waagerechten 10010112211 auf senkrechten 10010112212 liegend
 1001011231 senkrechten 10010112311 auf waagerechten 10010112312 stehend
 1001021111 der geistige raum 10010211111 begehbar 10010211112
 1001021112 durchsichtig 10010211121
 1001021121 ein gerüstbau 10010211211 mit achtzig aussichten 10010211212
 1001021122 aussichten 1001021121
 1001021211 10010212111 10010212112
 10010212113
 1001021212 10010212121 10010212122
 1001021221 10010212211
 1001021222
 10010212222
 1001021223 10010212231
 1001021231 10010212311
 10010212312 10010212313
 1001021232 10010212321 10010212322
 1001022111 die übertragung 1001022111 ist ein blatt papier 1001022112
 1001022112 die stufung 10010221121 ist eine schichtung 10010221122
 1001022113 10010221131
 1001022121 eine numerische erfassung 10010221211
 1001022131 10010221311
 1001022211 differenzierung 10010222111 ist eine feine abstufung 10010222112
 1001022311 10010223111
 10010223112
 1001022312 10010223121
 10010223122
 100102231222
 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 zeichens 10020
 10020 die bildung einer ansicht 100201 ist die entstehung eines geistigen raumes
 100202
 100201 eine ansicht, ansicht C1002011

10020202 die entstehung des geistigen raumes 1002021 ist die übertragung 1002022 der reduzierungen
 1002023 in eine ansicht 1002024

100201111 ansicht C100201111 bestehend aus einhundertzwei stufen 100201112
 1002021 geistiger raum 100202111 basiernd auf der reduzierung der übersetzung des
 zeichens 10020212
 1002022 die übertragung 100202211 ist die zerlegung 10020222 der reduzierung
 10020223 in teilstücke 10020224
 1002023 die reduzierung 10020231 ist die folge der konzentration 10020232
 1002024 eine ansicht 10020241

100201111 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 stufen 100201121 bestehend aus waagerechten 100201122 und
 senkrechten 100201123
 100202111 der geistige raum 100202111 ist ein gerüstbau 100202112
 10020212 100202121 100202122
 100202123
 100202211 die übertragung 100202211 ist die erfassung 100202212 der teilstücke
 100202213
 100202222 die zerlegung ist eine trennung 100202221
 10020223 100202231 100202232
 100202244 zweidimensionale teilstücke 100202241
 10020231 100202311 100202312
 10020232 100202321
 100202322
 10020241 eine ansicht 100202411

100201111 ansicht C100201111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens
 1002011112
 100201121 stufe zwanzig 1002011211
 100201122 einundsechzig waagerechten 1002011221
 100201123 fünfundzwanzig senkrechten 1002011231
 100202111 der geistige raum 1002021111 ist transparent 1002021112
 100202112 ein gerüstbau 1002021121 mit achtzig einsichten 1002021122
 100202121 1002021211
 100202122
 100202123 1002021231
 1002021244 zweidimensionale teilstücke 100202241
 10020231 100202311 100202312
 10020232 100202321
 100202322
 10020241 eine ansicht 100202411

100201111 ansicht C100201111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens
 1002011112
 100201121 stufe zwanzig 1002011211
 100201122 einundsechzig waagerechten 1002011221
 100201123 fünfundzwanzig senkrechten 1002011231
 100202111 der geistige raum 1002021111 ist transparent 1002021112
 100202112 ein gerüstbau 1002021121 mit achtzig einsichten 1002021122
 100202121 1002021211
 100202122
 100202123 1002021231
 1002021244 zweidimensionale teilstücke 100202241
 10020231 100202311 100202312
 10020232 100202321
 100202322
 10020241 eine ansicht 100202411

1002011111 ansicht C1002011111 ist entstanden am 01.september.1995
 1002011112
 10020111123
 1002011211 stufe einundzwanzig 10020112111
 1002011221 waagerechten 10020112211 auf senkrechten 10020112212 liegend
 1002011231 senkrechten 10020112311 auf waagerechten 10020112312 stehend
 1002021111 der geistige raum 10020211111 begehbar 10020211112
 1002021112 durchsichtig 10020211121

1002021121 ein gerüstbau10020211211 mit achtzig aussichten10020211212
 1002021122 aussichten1002021121
 10020212111 10020212111 10020212112
 10020212113 10020212121 10020212122
 10020212122 10020212211 10020212221
 10020212222 100202122231 100202122311
 10020212312 10020212313 10020212311
 10020212322 10020212321 10020212322
 1002022111 die übertragung1002022111 ist ein blatt papier1002022112
 1002022112 die stufung10020221121 ist eine schichtung10020221122
 1002022113 10020221131
 1002022121 eine numerische erfassung10020221211
 1002022131 10020221311
 1002022211 differenzierung10020222111 ist eine feine abstufung10020222112
 1002022311 10020223111
 1002022312 10020223121
 1002022313 10020223131
 10020223132 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
 1002023212 10020232121
 10020232122 10020232123
 1002023221 10020232211 10020232212
 1002024111 eine ansicht 100202322112

1003011111 ansicht D1003011111 ist eine reduzierung der übersetzung des zeichens
 1003011112
 1003011121 stufe vierundachtzig1003011211
 1003011122 fünfundfünfzig waagerechten1003011221
 1003011123 einundzwanzig senkrechten1003011231
 1003011111 der geistige raum1003021111 ist transparent1003021112
 1003011112 ein gerüstbau1003021121 mit achtzig einsichten1003021122
 1003011121 1003021211
 1003011122
 1003011123 1003021223
 1003011124 1003021231 1003021232
 1003011125 die übertragung1003022111 ist die stufung1003022112 der teilstücke
 1003011126
 1003011127 eine numerische erfassung1003022121
 1003011128 100302212211
 1003011129 10030221311 1003022132
 1003011130 1003022133
 1003011131 1003022134
 1003011132 1003022135
 1003011133 1003022136
 1003011134 1003022137
 1003011135 1003022138
 1003011136 1003022139
 1003011137 1003022140
 1003011138 1003022141
 1003011139 1003022142
 1003011140 1003022143
 1003011141 1003022144
 1003011142 1003022145
 1003011143 1003022146
 1003011144 1003022147
 1003011145 1003022148
 1003011146 1003022149
 1003011147 1003022150
 1003011148 1003022151
 1003011149 1003022152
 1003011150 1003022153
 1003011151 1003022154
 1003011152 1003022155
 1003011153 1003022156
 1003011154 1003022157
 1003011155 1003022158
 1003011156 1003022159
 1003011157 1003022160
 1003011158 1003022161
 1003011159 1003022162
 1003011160 1003022163
 1003011161 1003022164
 1003011162 1003022165
 1003011163 1003022166
 1003011164 1003022167
 1003011165 1003022168
 1003011166 1003022169
 1003011167 1003022170
 1003011168 1003022171
 1003011169 1003022172
 1003011170 1003022173
 1003011171 1003022174
 1003011172 1003022175
 1003011173 1003022176
 1003011174 1003022177
 1003011175 1003022178
 1003011176 1003022179
 1003011177 1003022180
 1003011178 1003022181
 1003011179 1003022182
 1003011180 1003022183
 1003011181 1003022184
 1003011182 1003022185
 1003011183 1003022186
 1003011184 1003022187
 1003011185 1003022188
 1003011186 1003022189
 1003011187 1003022190
 1003011188 1003022191
 1003011189 1003022192
 1003011190 1003022193
 1003011191 1003022194
 1003011192 1003022195
 1003011193 1003022196
 1003011194 1003022197
 1003011195 1003022198
 1003011196 1003022199
 1003011197 1003022200
 1003011198 1003022201
 1003011199 1003022202
 1003011200 1003022203
 1003011201 1003022204
 1003011202 1003022205
 1003011203 1003022206
 1003011204 1003022207
 1003011205 1003022208
 1003011206 1003022209
 1003011207 1003022210
 1003011208 1003022211
 1003011209 1003022212
 1003011210 1003022213
 1003011211 1003022214
 1003011212 1003022215
 1003011213 1003022216
 1003011214 1003022217
 1003011215 1003022218
 1003011216 1003022219
 1003011217 1003022220
 1003011218 1003022221
 1003011219 1003022222
 1003011220 1003022223
 1003011221 1003022224
 1003011222 1003022225
 1003011223 1003022226
 1003011224 1003022227
 1003011225 1003022228
 1003011226 1003022229
 1003011227 1003022230
 1003011228 1003022231
 1003011229 1003022232
 1003011230 1003022233
 1003011231 1003022234
 1003011232 1003022235
 1003011233 1003022236
 1003011234 1003022237
 1003011235 1003022238
 1003011236 1003022239
 1003011237 1003022240
 1003011238 1003022241
 1003011239 1003022242
 1003011240 1003022243
 1003011241 1003022244
 1003011242 1003022245
 1003011243 1003022246
 1003011244 1003022247
 1003011245 1003022248
 1003011246 1003022249
 1003011247 1003022250
 1003011248 1003022251
 1003011249 1003022252
 1003011250 1003022253
 1003011251 1003022254
 1003011252 1003022255
 1003011253 1003022256
 1003011254 1003022257
 1003011255 1003022258
 1003011256 1003022259
 1003011257 1003022260
 1003011258 1003022261
 1003011259 1003022262
 1003011260 1003022263
 1003011261 1003022264
 1003011262 1003022265
 1003011263 1003022266
 1003011264 1003022267
 1003011265 1003022268
 1003011266 1003022269
 1003011267 1003022270
 1003011268 1003022271
 1003011269 1003022272
 1003011270 1003022273
 1003011271 1003022274
 1003011272 1003022275
 1003011273 1003022276
 1003011274 1003022277
 1003011275 1003022278
 1003011276 1003022279
 1003011277 1003022280
 1003011278 1003022281
 1003011279 1003022282
 1003011280 1003022283
 1003011281 1003022284
 1003011282 1003022285
 1003011283 1003022286
 1003011284 1003022287
 1003011285 1003022288
 1003011286 1003022289
 1003011287 1003022290
 1003011288 1003022291
 1003011289 1003022292
 1003011290 1003022293
 1003011291 1003022294
 1003011292 1003022295
 1003011293 1003022296
 1003011294 1003022297
 1003011295 1003022298
 1003011296 1003022299
 1003011297 1003022300
 1003011298 1003022301
 1003011299 1003022302
 1003011300 1003022303
 1003011301 1003022304
 1003011302 1003022305
 1003011303 1003022306
 1003011304 1003022307
 1003011305 1003022308
 1003011306 1003022309
 1003011307 1003022310
 1003011308 1003022311
 1003011309 1003022312
 1003011310 1003022313
 1003011311 1003022314
 1003011312 1003022315
 1003011313 1003022316
 1003011314 1003022317
 1003011315 1003022318
 1003011316 1003022319
 1003011317 1003022320
 1003011318 1003022321
 1003011319 1003022322
 1003011320 1003022323
 1003011321 1003022324
 1003011322 1003022325
 1003011323 1003022326
 1003011324 1003022327
 1003011325 1003022328
 1003011326 1003022329
 1003011327 1003022330
 1003011328 1003022331
 1003011329 1003022332
 1003011330 1003022333
 1003011331 1003022334
 1003011332 1003022335
 1003011333 1003022336
 1003011334 1003022337
 1003011335 1003022338
 1003011336 1003022339
 1003011337 1003022340
 1003011338 1003022341
 1003011339 1003022342
 1003011340 1003022343
 1003011341 1003022344
 1003011342 1003022345
 1003011343 1003022346
 1003011344 1003022347
 1003011345 1003022348
 1003011346 1003022349
 1003011347 1003022350
 1003011348 1003022351
 1003011349 1003022352
 1003011350 1003022353
 1003011351 1003022354
 1003011352 1003022355
 1003011353 1003022356
 1003011354 1003022357
 1003011355 1003022358
 1003011356 1003022359
 1003011357 1003022360
 1003011358 1003022361
 1003011359 1003022362
 1003011360 1003022363
 1003011361 1003022364
 1003011362 1003022365
 1003011363 1003022366
 1003011364 1003022367
 1003011365 1003022368
 1003011366 1003022369
 1003011367 1003022370
 1003011368 1003022371
 1003011369 1003022372
 1003011370 1003022373
 1003011371 1003022374
 1003011372 1003022375
 1003011373 1003022376
 1003011374 1003022377
 1003011375 1003022378
 1003011376 1003022379
 1003011377 1003022380
 1003011378 1003022381
 1003011379 1003022382
 1003011380 1003022383
 1003011381 1003022384
 1003011382 1003022385
 1003011383 1003022386
 1003011384 1003022387
 1003011385 1003022388
 1003011386 1003022389
 1003011387 1003022390
 1003011388 1003022391
 1003011389 1003022392
 1003011390 1003022393
 1003011391 1003022394
 1003011392 1003022395
 1003011393 1003022396
 1003011394 1003022397
 1003011395 1003022398
 1003011396 1003022399
 1003011397 1003022400
 1003011398 1003022401
 1003011399 1003022402
 1003011400 1003022403
 1003011401 1003022404
 1003011402 1003022405
 1003011403 1003022406
 1003011404 1003022407
 1003011405 1003022408
 1003011406 1003022409
 1003011407 1003022410
 1003011408 1003022411
 1003011409 1003022412
 1003011410 1003022413
 1003011411 1003022414
 1003011412 1003022415
 1003011413 1003022416
 1003011414 1003022417
 1003011415 1003022418
 1003011416 1003022419
 1003011417 1003022420
 1003011418 1003022421
 1003011419 1003022422
 1003011420 1003022423
 1003011421 1003022424
 1003011422 1003022425
 1003011423 1003022426
 1003011424 1003022427
 1003011425 1003022428
 1003011426 1003022429
 1003011427 1003022430
 1003011428 1003022431
 1003011429 1003022432
 1003011430 1003022433
 1003011431 1003022434
 1003011432 1003022435
 1003011433 1003022436
 1003011434 1003022437
 1003011435 1003022438
 1003011436 1003022439
 1003011437 1003022440
 1003011438 1003022441
 1003011439 1003022442
 1003011440 1003022443
 1003011441 1003022444
 1003011442 1003022445
 1003011443 1003022446
 1003011444 1003022447
 1003011445 1003022448
 1003011446 1003022449
 1003011447 1003022450
 1003011448 1003022451
 1003011449 1003022452
 1003011450 1003022453
 1003011451 1003022454
 1003011452 1003022455
 1003011453 1003022456
 1003011454 1003022457
 1003011455 1003022458
 1003011456 1003022459

100401 eine ansicht, ansicht A1004011
 100402 die entstehung des geistigen raumes1004021 ist die übertragung1004022 der reduzierung1004023 in eine ansicht1004024

10040111 ansicht A100401111 bestehend aus einhundertzwei stufen10040112
 1004021 geistiger raum10040211 basiernd auf der reduzierung der überersetzung des zeichens10040212
 1004022 die übertragung10040221 ist die zerlegung10040222 der reduzierung
 10040223 in teilstücke10040224
 1004023 die reduzierung10040231 ist die folge der konzentration10040232
 1004024 eine ansicht10040241

100401111 ansicht A100401111 hat die umrißmaße
 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 y+ richtung

10040112 einhundertzwei stufen100401121 bestehend aus waagerechten100401122 und senkrechten100401123
 10040211 der geistige raum100402111 ist ein gerüstbau100402112
 10040212 100402121 100402122
 10040213

10040221 die übertragung100402211 ist die erfassung100402212 der teilstücke
 100402213
 10040222 die zerlegung ist eine trennung100402221
 10040223 100402231 100402232
 10040224 zweidimensionale teilstücke100402241
 10040231 100402311 100402312
 10040232 100402321
 100402322
 10040241 eine ansicht100402411

100401111 ansicht A1004011111 ist eine reduzierung der überersetzung des zeichens
 1004011112
 100401121 stufe zweiundzwanzig1004011211
 100401122 siebzehn waagerechten1004011221
 100401123 siebzehn senkrechten1004011231
 100402111 der geistige raum1004021111 ist transparent1004021112
 100402112 ein gerüstbau1004021121 mit achtzig einsichten1004021122
 100402121 1004021211
 100402122
 1004021222 1004021223
 100402123 1004021231 1004021232
 100402211 die übertragung1004022111 ist die stufung1004022112 der teilstücke
 100402213
 100402221 eine numerische erfassung1004022121
 10040223 1004022311 1004022312
 100402241 dreidimensionale teilstücke1004022411
 100402311 1004023111
 1004023112 1004023113
 100402312 1004023121
 100402322
 100402321 1004023211 1004023212
 100402411 eine ansicht1004024111

1004011111 ansicht A10040111111 ist entstanden am 03.september.1995
 1004011112
 1004011112 10040111121 10040111122
 10040111123
 1004011211 stufe dreiundzwanzig10040112111
 1004011221 waagerechten10040112211 auf senkrechten10040112212 liegend
 1004011231 senkrechten10040112311 auf waagerechten10040112312 stehend
 1004021111 der geistige raum10040211111 begehbar10040211112
 1004021112 durchsichtig10040211121
 1004021121 ein gerüstbau10040211211 mit achtzig aussichten10040211212

100402112 aussichten1004021121
 1004021211 10040212111 10040212112
 1004021213
 1004021212 10040212121 10040212122
 1004021221 10040212211
 1004021222
 1004021223 10040212231 100402122311
 1004021231 10040212313 10040212311
 1004021232 10040212321 10040212322
 1004022111 die übertragung1004022111 ist ein blatt papier10040221112
 1004022112 die stufung1004022111 ist eine schichtung10040221122
 1004022113 10040221131
 1004022121 eine numerische erfassung10040221211
 1004022131 10040221311
 1004022211 differenzierung10040222111 ist eine feine abstufung10040222112
 1004022311 10040223111
 1004022312
 10040223122
 1004022313 10040223131
 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
 1004023212 10040232121 10040232122
 1004023221 10040232211 10040232212
 1004024111 eine ansicht 10040232211

bildung einer ansicht der ansicht der reduzierung der überersetzung des zeichens 1001020

1001020 die bildung einer ansicht10010201 der ansicht der reduzierung der überersetzung 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
 100102024
 100102031 1001020311 1001020312
 100102032 1001020321 1001020322 1001020323 1001020324
 100102033 1001020331 1001020332
 100102034 100102034

1001020111 ansicht B210010201111 hat die umrißmaße
 A=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 B=34,4cm in x+ richtung und 22,5cm in y_ richtung
 C=39,9cm in x_ richtung und 15,4cm in y+ richtung
 D=4,5cm in x+ richtung und 6cm in y+ richtung
 E=0,5cm in x+ richtung und 1,5cm in y+ richtung
 F=7,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 G=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 H=1,4cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 I=7cm in x+ richtung und 0,6cm in y_ richtung
 J=0,6cm in x+ richtung und 0,4cm in y_ richtung
 K=0,4cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 L=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 M=1cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 N=8cm in x+ richtung und 24cm in y_ richtung
 O=7cm in x+ richtung und 2cm in y_ richtung
 P=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 Q=1cm in x+ richtung und B
 R=1,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 S=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 T=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 U=1cm in x+ richtung und 5,4cm in y_ richtung
 V=3,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 W=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 X=0,5cm in x+ richtung und 0,5cm in y_ richtung
 Y=50,9cm in x_ richtung und 26cm in y+ richtung
 Z=7,5cm in x+ richtung und 14cm in y+ richtung

1001020112 achtzig stufen10010201121 bestehend aus waagerechten10010201122 und senkrechten10010201123
 1001020211 10010202111 10010202112
 1001020221 10010202211 10010202212
 1001020222 10010202221 10010202222 10010202223
 1001020223 10010202221 10010202222

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
 zeichens10010201112
 10010201121 stufe achzig100102011211
 10010201122 achtundvierzig waagerechten100102011221
 10010201123 fünfzig senkrechten100102011231
 10010202111 100102021111
 10010202112 100102021121 100102021122
 10010202113
 10010202211 100102022111
 10010202212
 10010202212 100102022121 100102022122 100102022123
 10010202221 100102022211 100102022212
 10010202223
 10010202222 100102022221
 10010202223 100102022231
 100102022232
 10010202244 100102022411
 10010203111 100102031111
 10010203112
 10010203112 100102031121
 10010203113
 10010203113 100102031131
 100102031132
 10010203114 100102031141
 10010203115 100102031151
 10010203116 100102031161
 10010203117 100102031171
 10010203118 100102031181
 10010203119 100102031191
 10010203120 100102031201
 10010203121 100102031211
 10010203122 100102031221
 10010203123 100102031231
 10010203124 100102031241
 10010203125 100102031251
 10010203126 100102031261
 10010203127 100102031271
 10010203128 100102031281
 10010203129 100102031291
 10010203130 100102031301
 10010203131 100102031311
 10010203132 100102031321
 10010203133 100102031331
 10010203134 100102031341
 10010203135 100102031351
 10010203136 100102031361
 10010203137 100102031371
 10010203138 100102031381
 10010203139 100102031391
 10010203140 100102031401
 10010203141 100102031411
 100102011111 ansicht B2100102011111 ist entstanden in düsseldorf
 100102011112
 100102011112 1001020111121 1001020111122 1001020111123
 100102011211 stufe eins100102011211
 100102011221 waagerechten100102011221 auf senkrechten1001020112212
 liegend
 100102011231 senkrechten1001020112311 auf waagerechten1001020112312
 stehend
 100102021111 1001020211111
 100102021121 1001020211211
 100102021122 1001020211221
 100102021123 1001020211231
 100102022111 1001020221111
 100102022112 1001020221121
 1001020221122 10010202211221
 100102022121 1001020221211
 1001020221212
 100102022122 1001020221221 1001020221222
 100102022123 1001020221231
 1001020221232 10010202212321
 100102022211 1001020222111
 1001020222113
 100102022212 1001020222121
 10010202221211
 10010202221212
 10010202221213
 1001020222131
 100102022221 1001020222211
 100102022231 1001020222311
 100102022232 1001020222321
 1001020222322 10010202223221
 100102022241

1001020222411
 100102022311
 0223112 1001020223113
 100102022312 1001020223121
 1001020223122
 100102022321
 100102022322
 100102022411
 1001020224111
 100102031111
 100102031112
 1001020311121
 10010203112
 100102031121
 100102031122
 10010203113
 100102031131
 100102031132
 10010203114
 100102031141
 10010203115
 100102031151
 10010203116
 100102031161
 10010203117
 100102031171
 10010203118
 100102031181
 10010203119
 100102031191
 10010203120
 10010203121 100102031211
 10010203122 100102031221
 10010203123 100102031231
 10010203124 100102031241
 10010203125 100102031251
 10010203126 100102031261
 10010203127 100102031271
 10010203128 100102031281
 10010203129 100102031291
 10010203130 100102031301
 10010203131 100102031311
 10010203132 100102031321
 10010203133 100102031331
 10010203134 100102031341
 10010203135 100102031351
 10010203136 100102031361
 10010203137 100102031371
 10010203138 100102031381
 10010203139 100102031391
 10010203140 100102031401
 10010203141 100102031411
 100102011111 ansicht C11002010111 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 übersetzung des zeichens10030302 ist die entstehung eines geistigen raumes10030303

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

1003030111 ansicht D31003030111 bestehend aus siebenundfünfzig stufen

1003030112
1003030211003030211
100303022 1003030221 1003030222 1003030223
1003030224
1003030311003030311
10030303221003030322 1003030323 1003030324
1003030333 1003030331 1003030332
100303034 100303034

1003030111 ansicht D31003030111 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

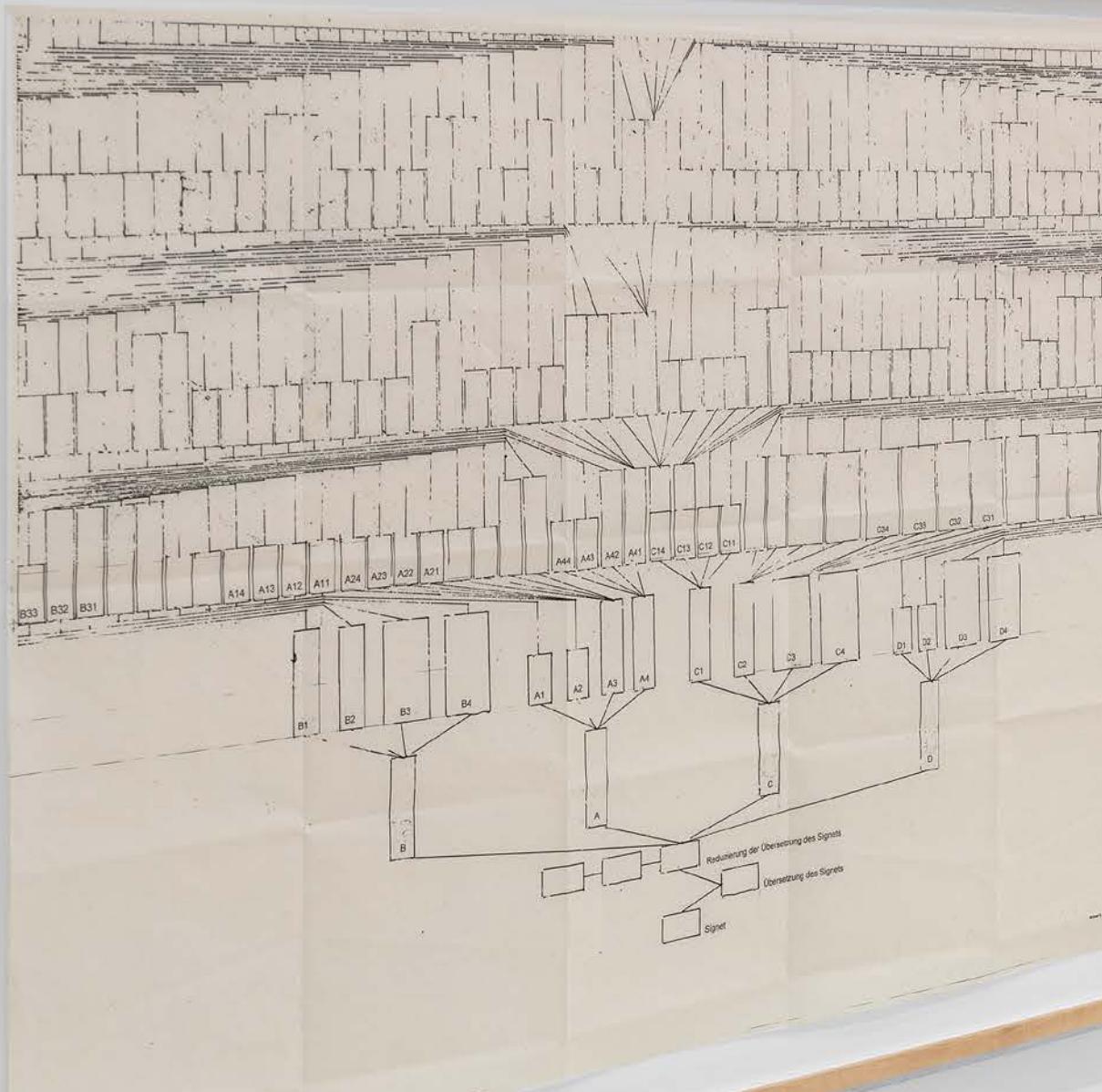
in y+ richtung und 0,6cm in x+ richtung und 0,5cm in y+ richtung
1003030112 siebenundfünfzig stufen10030301121 bestehend aus waagerechten
10030301122 und senkrechten10030301123
1003030211 10030302111 10030302112
1003030221 10030302211 10030302212
1003030222 10030302221 10030302222 10030302223 10030302224
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
1003030341 10030303411

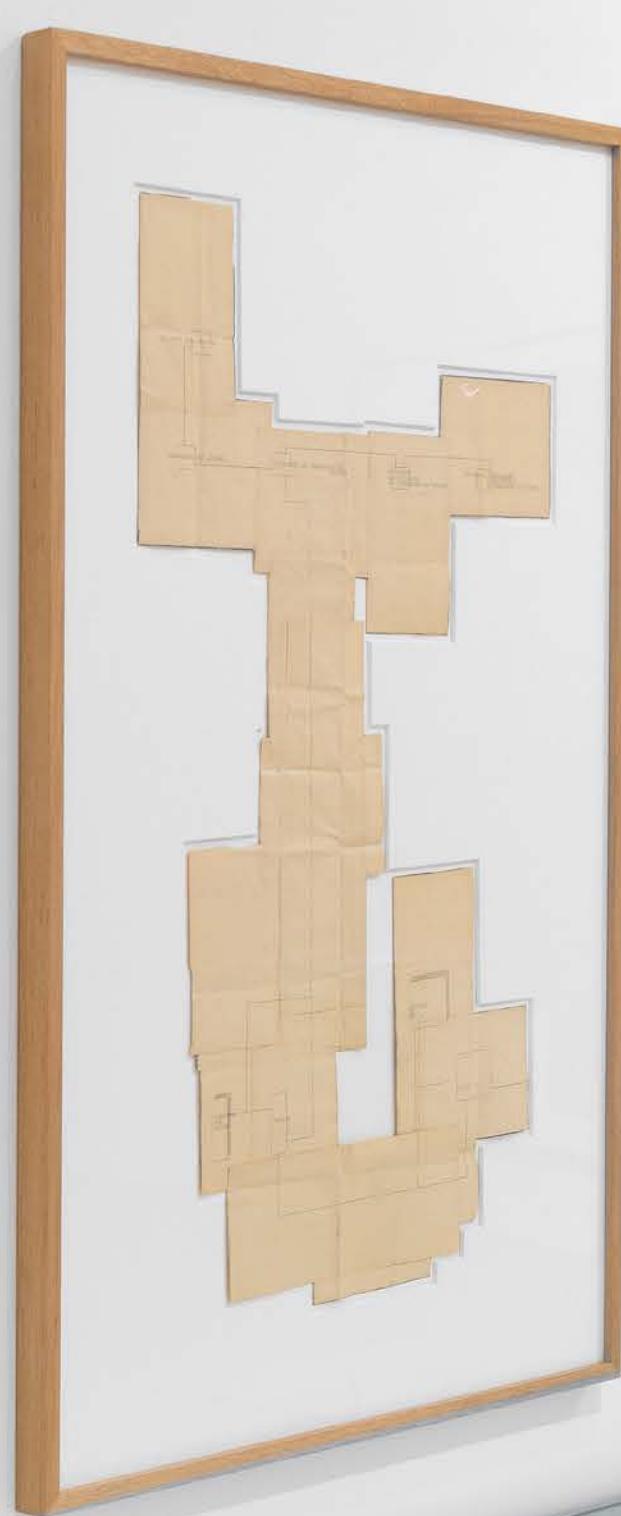
10030301111 ansicht D3100303011111 ist eine reduzierung der übersetzung des
zeichens10030301112

10030301121 stufe siebzehn100303011211
10030301122 siebenundfünfzig waagerechten100303011221
10030301123 fünfundfünfzig senkrechten100303011231
10030302111 100303021111
10030302112 100303021121 100303021122
10030302113
10030302211 100303022111
10030302212 100303022121 100303022122 100303022123
10030302213
10030302222 100303022221
10030302223 100303022231
10030302224 100303022241
10030302231 100303022311
10030302232 100303022321
10030302233 100303022331
10030302241 100303022411
100303031111 1003030311111
10030303112 100303031121
100303031122 1003030311221
10030303121 100303031211 1003030312122
10030303122 100303031223
10030303123 100303031231
100303031232
10030303211 100303032111
10030303212 100303032113
10030303213 100303032131
10030303221 100303032211
10030303231 100303032311 100303032312
10030303232 100303032321
10030303233 100303032331
10030303241 100303032411
10030303311 100303033111
10030303312 100303033121
10030303313 100303033131
10030303314 100303033141
10030303321 100303033211
10030303322 100303033221
10030303411 100303034111
1003030111111 ansicht D31003030111111 ist entstanden in düsseldorf
100303011112
100303011112 1003030111121 1003030111122 1003030111123
100303011211 stufe achtzehn1003030112111
100303011221 waagerechten1003030112211 auf senkrechten1003030112212
liegend
100303011231 senkrechten1003030112311 auf waagerechten1003030112312
stehend
100303021111 1003030211111
100303021121 1003030211211
100303021122 1003030211221
100303021123 1003030211231
100303022111 1003030221111
100303022112 1003030221121
1003030221122 10030302211221
100303022121 1003030221211
100303022122 1003030221221 1003030221222
100303022123 1003030221231
100303022211 1003030222111 100303022211
100303022212 1003030222121
100303022213 1003030222131
100303022221 1003030222211
100303022222 1003030222212 100303022223
100303022223 1003030222231
1003030222232 10030302222321
1003030222233 10030302222331
100303022224 1003030222241
100303022231 1003030222311
1003030222312 10030302223121
100303022232 1003030222321
100303022233 1003030222331
100303022241 1003030222411
100303022311 1003030223111
100303022312 1003030223121
100303022321 1003030223211
100303022322 1003030223221
100303022323 1003030223231
100303022324 1003030223241
100303022331 1003030223311
100303022332 1003030223321
100303022333 1003030223331
100303022341 1003030223411
100303022351 1003030223511
100303022361 1003030223611
100303022371 1003030223711
100303022381 1003030223811
100303022391 1003030223911
100303022401 1003030224011
100303022411 1003030224111
100303022421 1003030224211
100303022431 1003030224311
100303022441 1003030224411
100303022451 1003030224511
100303022461 1003030224611
100303022471 1003030224711
100303022481 1003030224811
100303022491 1003030224911
100303022501 1003030225011
100303022511 1003030225111
100303022521 1003030225211
100303022531 1003030225311
100303022541 1003030225411
100303022551 1003030225511
100303022561 1003030225611
100303022571 1003030225711
100303022581 1003030225811
100303022591 1003030225911
100303022601 1003030226011
100303022611 1003030226111
100303022621 1003030226211
100303022631 1003030226311
100303022641 1003030226411
100303022651 1003030226511
100303022661 1003030226611
100303022671 1003030226711
100303022681 1003030226811
100303022691 1003030226911
100303022701 1003030227011
100303022711 1003030227111
100303022721 1003030227211
100303022731 1003030227311
100303022741 1003030227411
100303022751 1003030227511
100303022761 1003030227611
100303022771 1003030227711
100303022781 1003030227811
100303022791 1003030227911
100303022801 1003030228011
100303022811 1003030228111
100303022821 1003030228211
100303022831 1003030228311
100303022841 1003030228411
100303022851 1003030228511
100303022861 1003030228611
100303022871 1003030228711
100303022881 1003030228811
100303022891 1003030228911
100303022901 1003030229011
100303022911 1003030229111
100303022921 1003030229211
100303022931 1003030229311
100303022941 1003030229411
100303022951 1003030229511
100303022961 1003030229611
100303022971 1003030229711
100303022981 1003030229811
100303022991 1003030229911
100303023001 1003030230011
100303023011 1003030230111
100303023021 1003030230211
100303023031 1003030230311
100303023041 1003030230411
100303023051 1003030230511
100303023061 1003030230611
100303023071 1003030230711
100303023081 1003030230811
100303023091 1003030230911
100303023101 1003030231011
100303023111 1003030231111
100303023121 1003030231211
100303023131 1003030231311
100303023141 1003030231411
100303023151 1003030231511
100303023161 1003030231611
100303023171 1003030231711
100303023181 1003030231811
100303023191 1003030231911
100303023201 1003030232011
100303023211 1003030232111
100303023221 1003030232211
100303023231 1003030232311
100303023241 1003030232411
100303023251 1003030232511
100303023261 1003030232611
100303023271 1003030232711
100303023281 1003030232811
100303023291 1003030232911
100303023301 1003030233011
100303023311 1003030233111
100303023321 1003030233211
100303023331 1003030233311
100303023341 1003030233411
100303023351 1003030233511
100303023361 1003030233611
100303023371 1003030233711
100303023381 1003030233811
100303023391 1003030233911
100303023401 1003030234011
100303023411 1003030234111
100303023421 1003030234211
100303023431 1003030234311
100303023441 1003030234411
100303023451 1003030234511
100303023461 1003030234611
100303023471 1003030234711
100303023481 1003030234811
100303023491 1003030234911
100303023501 1003030235011
100303023511 1003030235111
100303023521 1003030235211
100303023531 1003030235311
100303023541 1003030235411
100303023551 1003030235511
100303023561 1003030235611
100303023571 1003030235711
100303023581 1003030235811
100303023591 1003030235911
100303023601 1003030236011
100303023611 1003030236111
100303023621 1003030236211
100303023631 1003030236311
100303023641 1003030236411
100303023651 1003030236511
100303023661 1003030236611
100303023671 1003030236711
100303023681 1003030236811
100303023691 1003030236911
100303023701 1003030237011
100303023711 1003030237111
100303023721 1003030237211
100303023731 1003030237311
100303023741 1003030237411
100303023751 1003030237511
100303023761 1003030237611
100303023771 1003030237711
100303023781 1003030237811
100303023791 1003030237911
100303023801 1003030238011
100303023811 1003030238111
100303023821 1003030238211
100303023831 1003030238311
100303023841 1003030238411
100303023851 1003030238511
100303023861 1003030238611
100303023871 1003030238711
100303023881 1003030238811
100303023891 1003030238911
100303023901 1003030239011
100303023911 1003030239111
100303023921 1003030239211
100303023931 1003030239311
100303023941 1003030239411
100303023951 1003030239511
100303023961 1003030239611
100303023971 1003030239711
100303023981 1003030239811
100303023991 1003030239911
100303024001 1003030240011
100303024011 1003030240111
100303024021 1003030240211
100303024031 1003030240311
100303024041 1003030240411
100303024051 1003030240511
100303024061 1003030240611
100303024071

100401022211	1004010222111	100401022211	10010203012 ansicht B23100102030121 bestehend aus sechsundvierzig stufen	
100401022213			100102030122	
100401022212			10010203021	100102030211
100401022211			10010203022	100102030222
100401022213			10010203023	100102030233
1004010222131			10010203024	
100401022221		1004010222211	10010203031	100102030311
100401022231		1004010222311	10010203032	100102030321
0222312	1004010222313		100102030323	100102030324
100401022232	1004010222321		10010203033	100102030331
1004010222322			100102030332	
100401022241			10010203034	
1004010222411			100102030341	
100401022311		1004010223111	100401	
0223112	100401022313			
100401022312	1004010223121		100102030111 eine ansicht1001020301111	
1004010223122			100102030121 ansicht B231001020301211hat die umrißmaße	
100401022321		1004010223211	A=0,5cm in x+ richtung	
1004010223212			B=0,5cm in y_ richtung	
100401022322		1004010223221	C=34,4cm in x+ richtung	
100401022411			D=22,5cm in y_ richtung	
1004010224111			E=39,9cm in x_ richtung	
100401031111	1004010311111		F=15,4cm in y+ richtung	
100401031112			G=4,5cm in x+ richtung	
100401031112			H=6cm in y+ richtung	
100401031121	1004010311211		I=0,5cm in x+ richtung	
100401031122			J=1,5cm in y+ richtung	
100401031122		1004010311221	100102030122 sechsundvierzig stufen1001020301221 bestehend aus waagerechten	
100401031211	1004010312111	1004010312112	1001020301222 und senkrechten1001020301223	
1004010312113			1001020302111	1001020302111
100401031212		1004010312121	1001020302112	
1004010312122			100102030221	1001020302211
100401031221	1004010312211		100102030222	1001020302221
100401031222		1004010312221	100102030224	100102030222
100401031223	1004010312231		100102030231	1001020302311
100401031231	1004010312311	1004010312312	100102030232	1001020302324
1004010312313			100102030233	1001020302334
100401031232	100401031232		100102030234	1001020302341
1004010312322			100102030311	1001020303111
100401032111	1004010321111		100102030312	
100401032112			1001020303123	1001020303122
100401032112	1004010321121	1004010321122	100102030321	1001020303211
100401032113			1001020303213	1001020303212
1004010321131			100102030322	1001020303221
100401032121		1004010321211	100102030323	1001020303231
100401032131		1004010321311	100401032211	
100401032211	1004010322111		1001020303232	
100401032212			100102030324	1001020303241
100401032311		1004010323111	100102030331	1001020303311
100401032312	1004010323121	1004010323122	100102030332	1001020303321
100401032313		1004010323131	1001020303322	
100401032321		1004010323211	100102030341	1001020303411
1004010323212				
100401032322		1004010323221	1001020301111 eine ansicht10010203011111	
0323222			10010203012111 ansicht B2310010203012111 ist eine reduzierung der übersetzung	
100401032411			des zeichens10010203012112	
1004010324111			1001020301221 stufe dreieundzwanzig10010203012211	
100401033111			1001020301222 zwölf waagerechten10010203012221	
1004010331111	1004010331112		1001020301223 vierzehn senkrechten10010203012231	
100401033112		1004010331121	1001020302111	10010203021111
1004010331122			1001020302112	10010203021121
100401033113		1004010331131	1001020302113	
1004010331132			1001020302211	10010203022111
100401033121	1004010331211	1004010331212	1001020302221	10010203022211
100401033122			1001020302222	10010203022221
1004010331221	1004010331222		1001020302224	
100401033211	1004010332111	1004010332112	1001020302223	10010203022231
1004010332113			1001020302224	10010203022241
100401033212		1004010332121	1001020302224	10010203022241
100401033221		1004010332123	1001020302311	10010203023112
1004010332211	1004010332212		1001020302312	10010203023121
100401034111			1001020302321	10010203023211
1004010341111			10010203023213	
bildung einer ansicht der ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens100102030				1001020302322
100102030 die bildung einer ansicht1001020301 der ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens1001020302				1001020302323
ist die entstehung eines geistigen raumes1001020303				1001020302341
1001020301 eine ansicht10010203011, ansicht B2310010203012				1001020302331
1001020302 10010203021	10010203022		1001020302332	10010203023321
10010203023			1001020302341	10010203023411
1001020303 10010203031	10010203032	10010203033	1001020303111	10010203031111
10010203034			1001020303112	
10010203011 eine ansicht100102030111				1001020303113
				1001020303114
				1001020303115
				1001020303116
				1001020303117
				1001020303118
				1001020303119
				1001020303120
				1001020303121
				1001020303122
				1001020303123
				1001020303124
				1001020303125
				1001020303126
				1001020303127
				1001020303128
				1001020303129
				1001020303130
				1001020303131
				1001020303132
				1001020303133
				1001020303134
				1001020303135
				1001020303136
				1001020303137
				1001020303138
				1001020303139
				1001020303140
				1001020303141
				1001020303142
				1001020303143
				1001020303144
				1001020303145
				1001020303146
				1001020303147
				1001020303148
				1001020303149
				1001020303150
				1001020303151
				1001020303152
				1001020303153
				1001020303154
				1001020303155
				1001020303156
				1001020303157
				1001020303158
				1001020303159
				1001020303160
				1001020303161
				1001020303162
				1001020303163
				1001020303164
				1001020303165
				1001020303166
				1001020303167
				1001020303168
				1001020303169
				1001020303170
				1001020303171
				1001020303172
				1001020303173
				1001020303174
				1001020303175
				1001020303176
				1001020303177
				1001020303178
				1001020303179
				1001020303180
				1001020303181
				1001020303182
				1001020303183
				1001020303184
				1001020303185
				1001020303186
				1001020303187
				1001020303188
				1001020303189
				1001020303190
				1001020303191
				1001020303192
				1001020303193
				1001020303194
				1001020303195
				1001020303196
				1001020303197
				1001020303198
				1001020303199
				1001020303200
				1001020303201
				1001020303202
				1001020303203
				1001020303204
				1001020303205
				1001020303206
				1001020303207
				1001020303208
				1001020303209
				1001020303210
				1001020303211
				1001020303212
				1001020303213
				1001020303214
				1001020303215
				1001020303216
				1001020303217
				1001020303218
				1001020303219
				1001020303220
				1001020303221
				1001020303222
				1001020303223
				1001020303224
				1001020303225
				1001020303226
				1001020303227
				1001020303228
				1001020303229
				1001020303230
				1001020303231
				1001020303232
				1001020303233
				1001020303234
				1001020303235
				1001020303236
				1001020303237
				1001020303238
				1001020303239
				1001020303240
				1001020303241
				1001020303242
				1001020303243
				1001020303244
				1001020303245
				1001020303246
				1001020303247

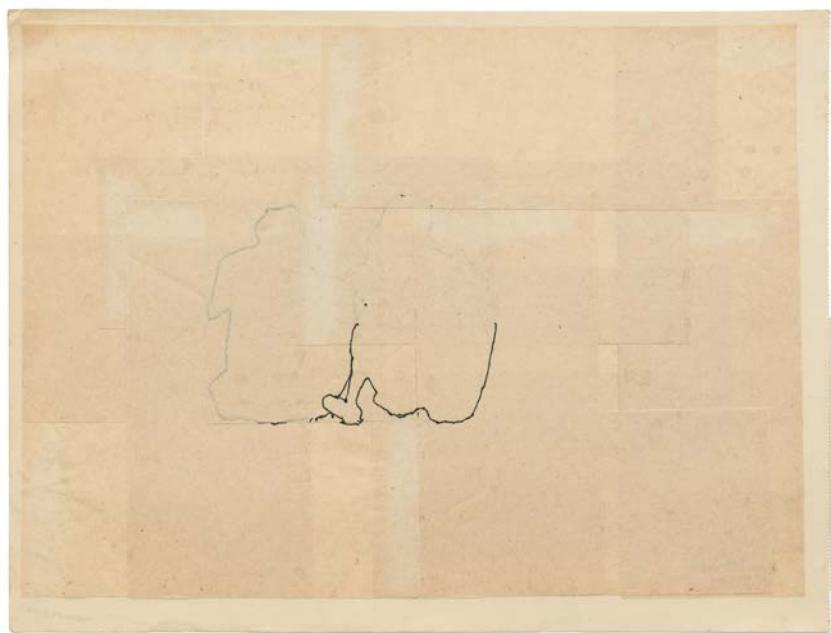
1001020303211	10010203032111	10010203032112	10010203031222	
	10010203032113		100102030312221	
1001020303212			10010203031223	100102030312231
10010203032121			10010203031231	100102030312311
1001020303213		10010203032131	100102030312313	100102030312312
1001020303221	10010203032211		10010203031232	100102030312321
1001020303231		10010203032311	100102030312322	
10010203032312	10010203032313		10010203032111	
1001020303232		10010203032321	030321111	100102030321112
	10010203032322		10010203032112	100102030321121
1001020303241			100102030321122	
10010203032411			10010203032113	100102030321131
10010203032311	10010203033111	100102030	10010203032121	
33112	10010203033113		100102030321211	
1001020303312		10010203033121	10010203032131	100102030321311
10010203033122			10010203032211	100102030322111
1001020303321	10010203033211	10010203033212	100102030322112	
1001020303322			10010203032311	100102030323111
10010203033221			10010203032312	100102030323122
1001020303411		10010203034111	100102030323121	100102030323131
			10010203032313	
			100102030323132	
100102030311111 eine ansicht100102030111111			10010203032321	
100102030121111 ansicht B23100102030121111 ist entstanden in düsseldorf			100102030323211	
100102030121112			10010203032322	100102030323221
10010203012112	100102030121121	100102	100102030323222	
030121122	100102030121123		10010203032411	100102030324111
10010203012211 stufe vierundzwanzig100102030122111			10010203033111	100102030331111
10010203012221 waagerechten100102030122211 auf senkrechten			10010203033112	
100102030122212 liegend			10010203033112	100102030331121
10010203012231 senkrechten100102030122311 auf waagerechten			100102030331122	
100102030122312 stehend			10010203033113	100102030331131
100102030211111		100102030211111	100102030331132	
100102030211112			10010203033121	
10010203021121	100102030211212		100102030331211	100102030331212
10010203021122		100102030211221	10010203033122	100102030331221
10010203021123			100102030331222	
100102030211231	100102030221111		10010203033211	100102030332111
100102030221112		100102030221121	10010203033212	100102030332121
0102030221122	100102030221123		100102030332122	100102030332123
10010203022211		100102030222111	10010203033221	100102030332211
100102030222112			100102030332212	
10010203022212	100102030222121	100102030222122	10010203034111	100102030341111
100102030222123				
10010203022221				
100102030222211	100102030222212	100102030222213		bildung einer ansicht der ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens100201010
10010203022222		100102030222221		
10010203022223				
100102030222231	100102030222232			
10010203022224	100102030222241			100201010 die bildung einer ansicht1002010101 der ansicht der ansicht der reduzierung der übersetzung des zeichens1002010102
10010203022231		100102030222311		ist die entstehung eines geistigen raumes1002010103
10010203022232		100102030222321		
10010203022241		100102030222411		
10010203023111	100102030231111		1002010101 eine ansicht10020101011, ansicht C1110020101012	
10010203023112			1002010102 10020101021	10020101022
10010203023112		100102030231121	10020101023	
10010203023112		100102030231121	1002010103 10020101031	10020101032
100102030231122			10020101034	10020101033
10010203023121	100102030231211	100102030231212		
10010203023122	100102030231221			
100102030231222	10010203023123			
10010203023123				10020101011 eine ansicht10020101011
100102030231231	100102030231232			10020101012 ansicht C11100201010121 bestehend aus vierzehn stufen
10010203023211		100102030232111	100201010122	
2030232112	100102030232113		10020101021 100201010221	100201010222
10010203023212		100102030232121	10020101023 100201010231	100201010233
10010203023213	100102030232131		100201010234	
10010203023221			10020101031 100201010311	100201010312
100102030232211			10020101032 100201010321	100201010322
10010203023231	100102030232311	100102030232312	100201010323 100201010324	
100102030232313			10020101033 100201010331	
10010203023232		100102030232321	100201010332	
100102030232322			10020101034	
10010203023241			100201010341	
100102030232411				
10010203023311	100102030233111	100102030233112		
	100102030233113			
10010203023312	100102030233121			100201010111 eine ansicht1002010101111
100102030233122				100201010121 ansicht C111002010101211hat die umrißmaße
10010203023321		100102030233211		
100102030233211			A=0,9cm in x+ richtung	
100102030233212			B=0,5cm in y_ richtung	
100102030233212			C=0,6cm in x+ richtung	
10010203023322	100102030233221		D=0,5cm in y+ richtung	
10010203023411		100102030234111	E=30cm in x- richtung	
100102030311111	100102030311112		F=7cm in y_ richtung	
100102030311112	100102030311121		G=31,5cm in x_ richtung	
10010203031121		100102030311211	H=7cm in y+ richtung	
10010203031122	100102030311212			
100102030311221	1001020303112211	10010203031122		100201010122 vierzehn stufen1002010101221 bestehend aus waagerechten
100102030311222				1002010101222 und senkrechten1002010101223
10010203031211	100102030312111	100102030312112	100201010211 1002010102111	
100102030312113			100201010212 1002010102121	
10010203031212	100102030312121	100102030312122	100201010221 1002010102211	
10010203031221			100201010222 1002010102221	1002010102222
100102030312211	100102030312212		0102223 1002010102224	1002010102224
			[...]	



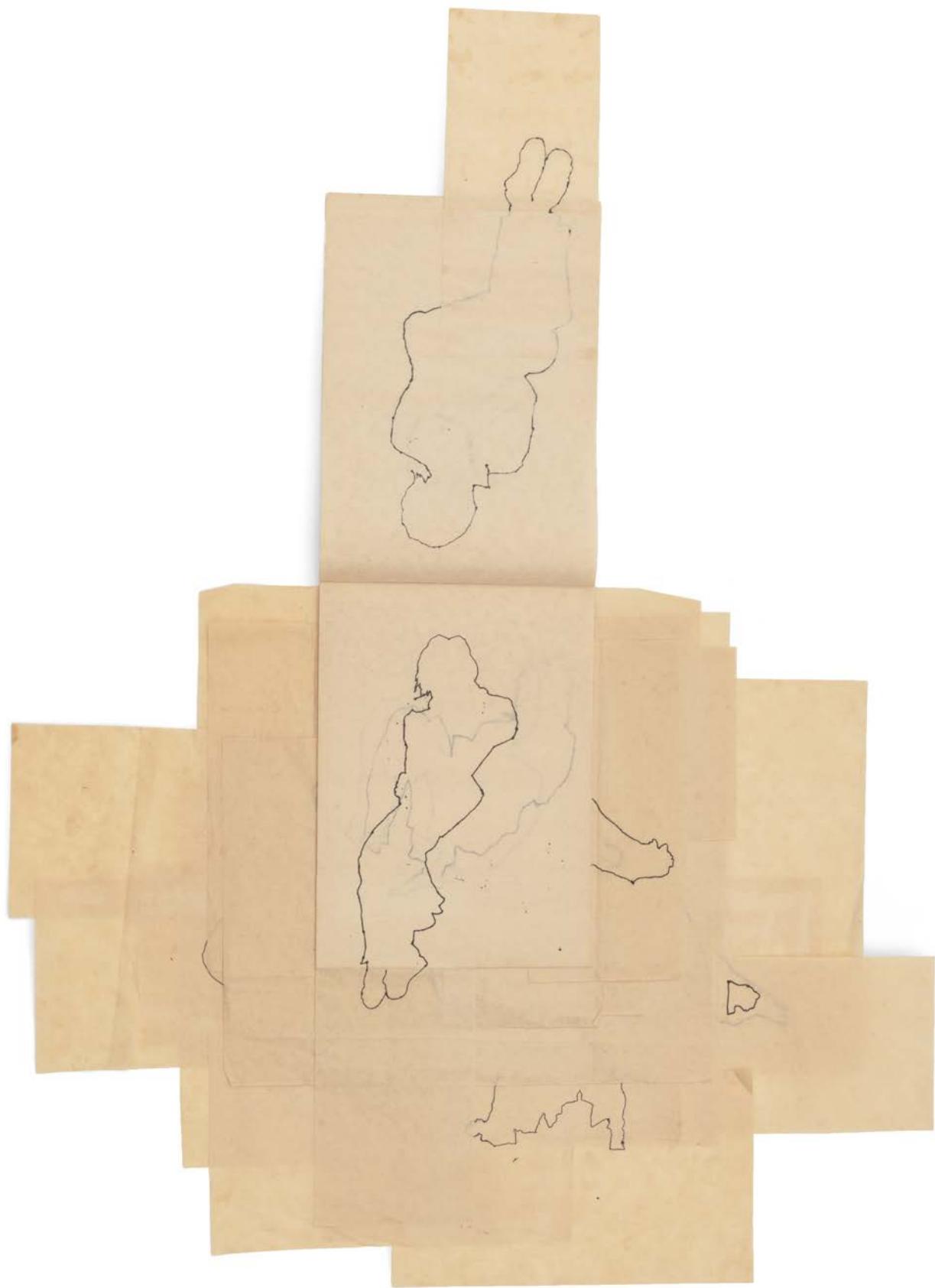




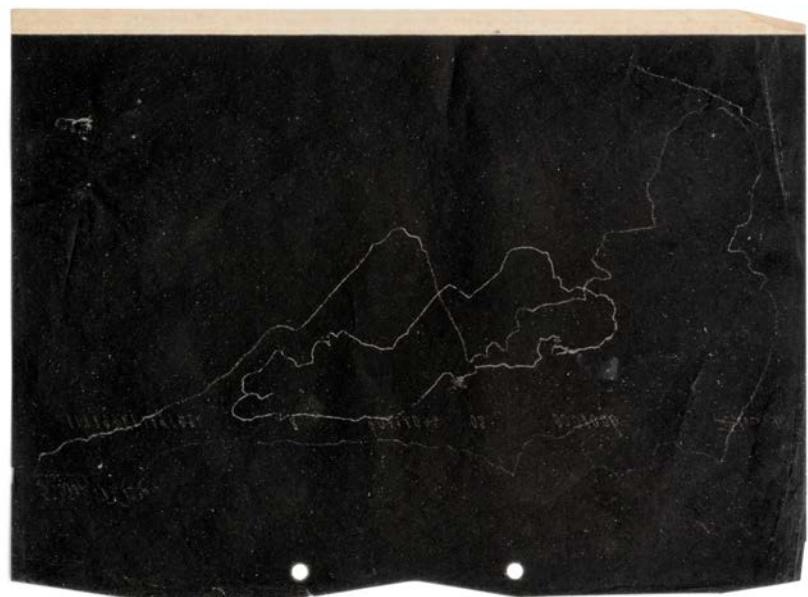
Ausstellungsansicht: 1995–1998/2016–2017, *Signetische Zeichnung (Postproduktion)* (Raum B, siehe *Texte zur Ausstellung*, S. 28–35)
Exhibition view: 1995–1998/2016–2017, *The Signet Drawing (Postproduction)* (Room B, see *Texts on the Exhibition*, pp. 28–35)



Umrisszeichnung Paar, 1996, Pigmentliner auf Papier, 30×39,9 cm
Outline Drawing: Couple, 1996, fineliner on paper, 30×39.9 cm



Umrisszeichnungen J.W., 1995–96, Bleistift und Pigmentliner auf Papier, 38,6×50,5 cm, 51 Seiten gebunden (davon 15 leere Seiten)
Outline Drawing J.W., 1995–96, pencil and fineliner on paper, 38.6×50.5 cm, 51 pages, bound (including 15 blank pages)

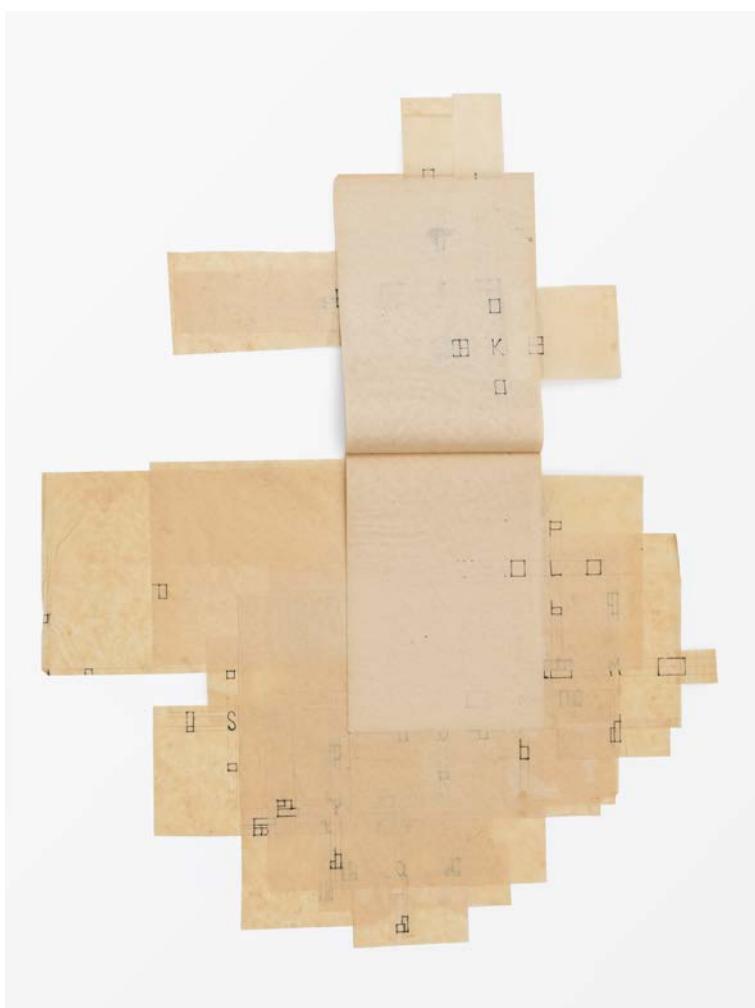
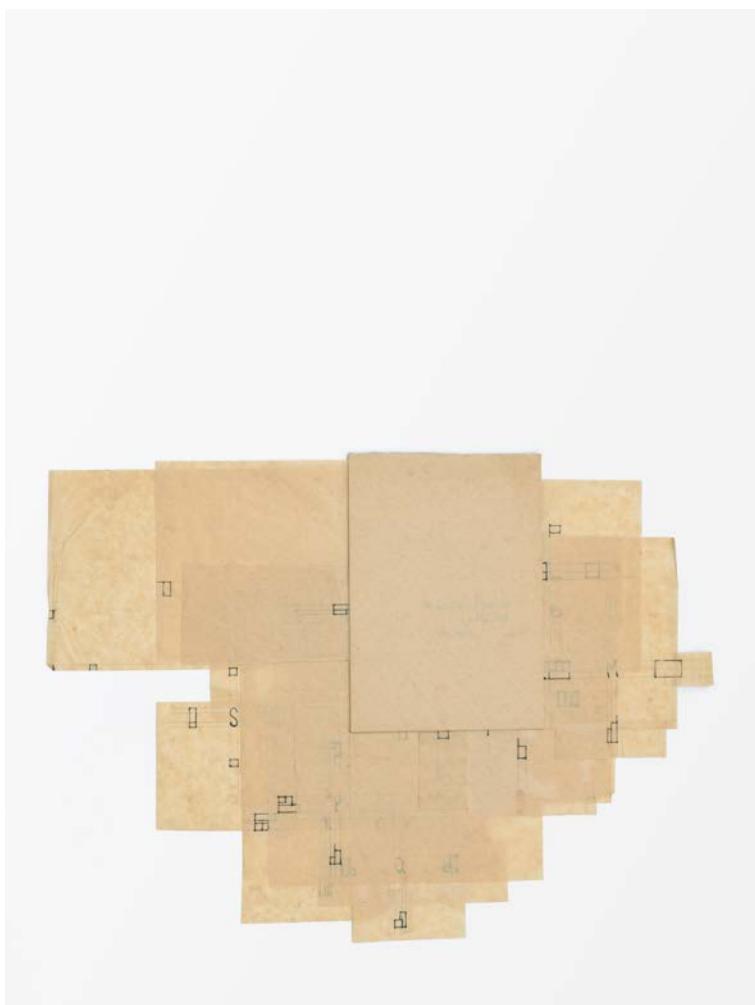


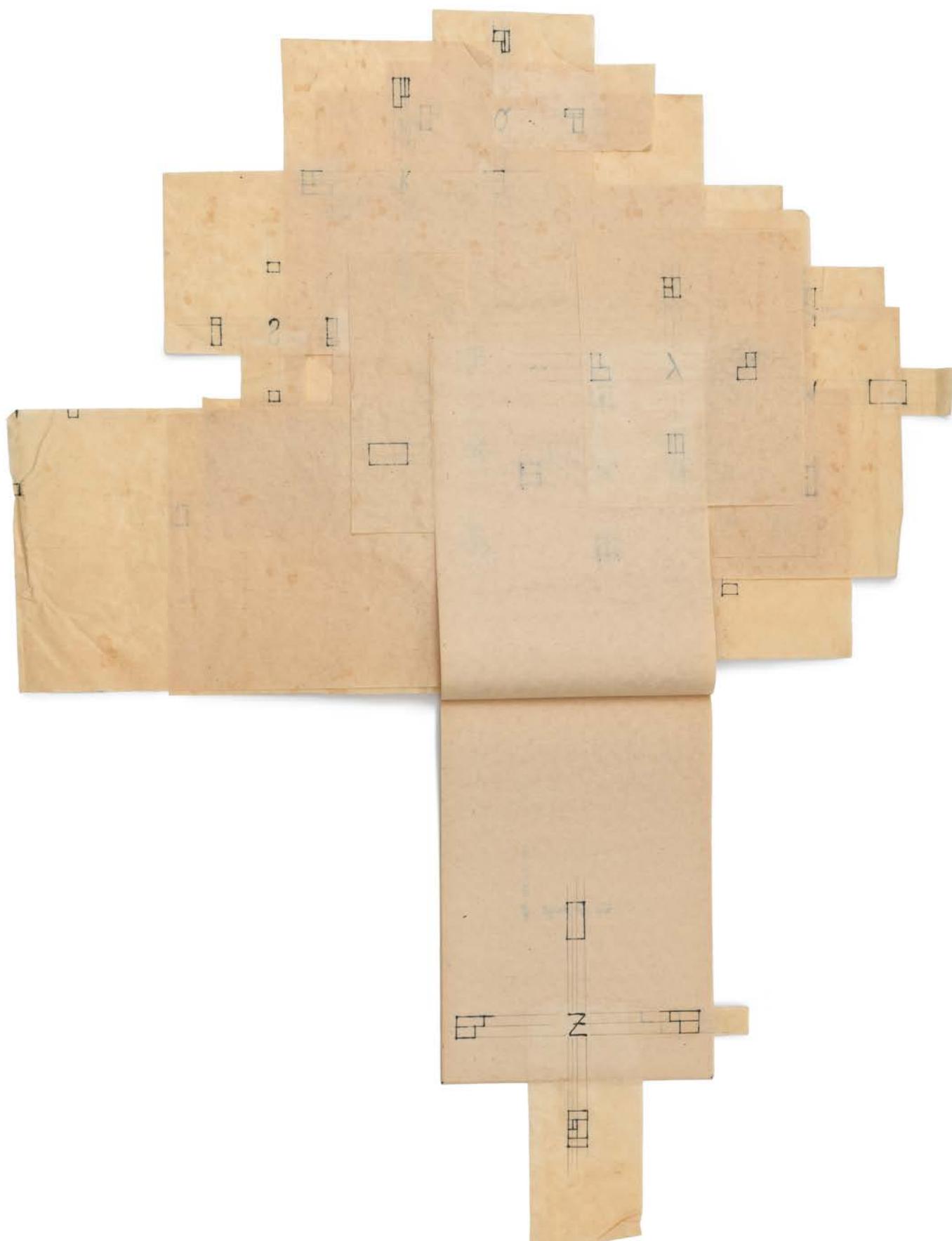
Ohne Titel (2 Umrisszeichnungen J. W. auf Kohlepapier), 1997, Kohlepapier, 22×29,7 cm
Untitled (2 outline drawings J. W. on carbon paper), 1997, carbon paper, 22×29.7 cm



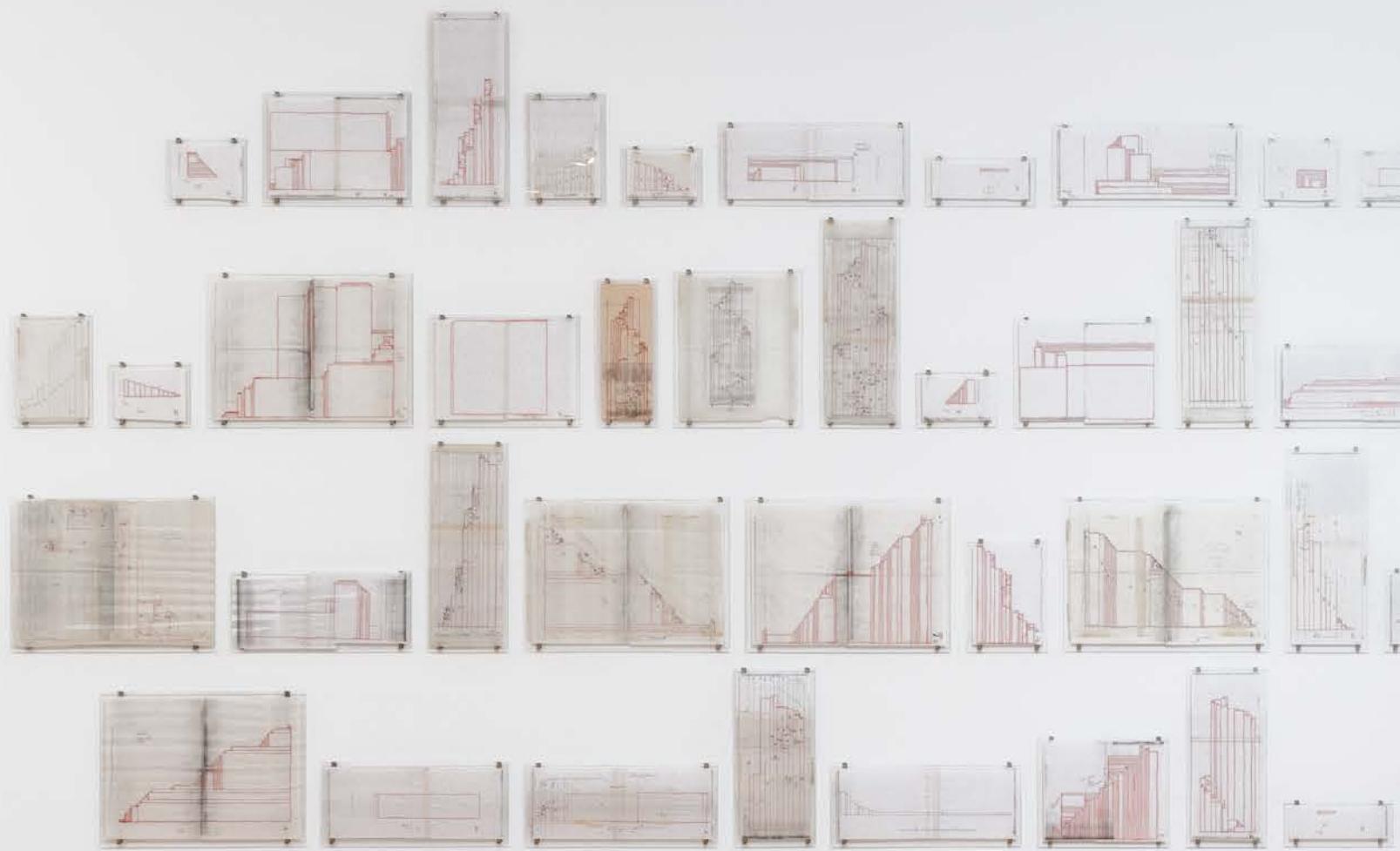
Ohne Titel, 1997, Wandfarbe und Bleistift auf Leinwand, 211,5 × 136 cm
Untitled, 1997, wall paint and pencil on canvas, 211.5 × 136 cm



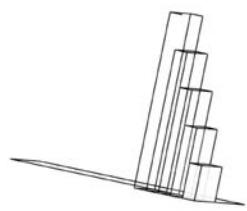
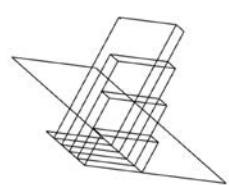
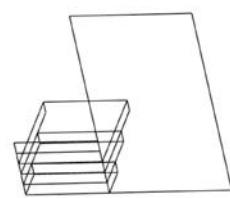
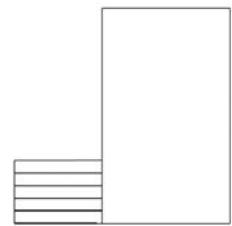
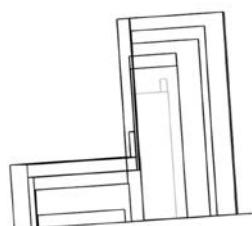
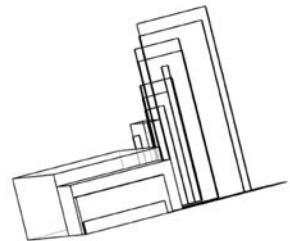
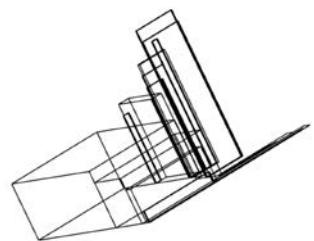
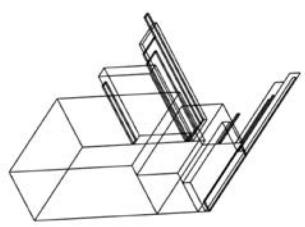
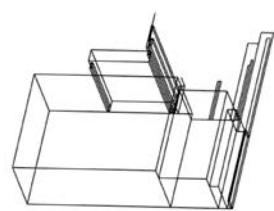
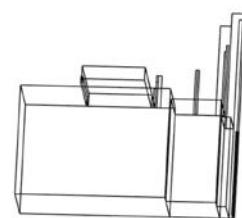
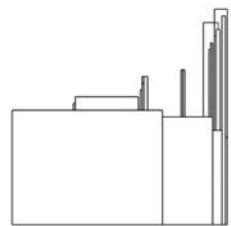
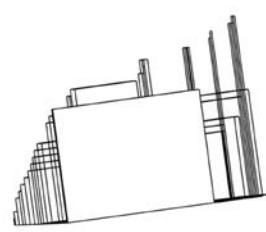
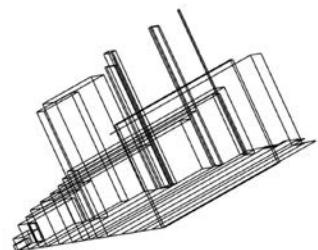
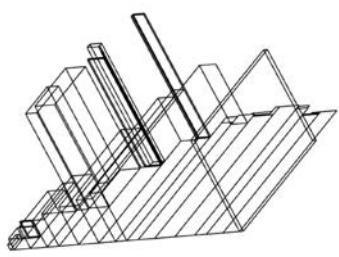




Das signetische Alphabet, 1996, Bleistift und Fineliner auf Papier, 37×50,9 cm, 51 Seiten gebunden (davon 22 leere Seiten)
The Signet Alphabet, 1996, pencil and fineliner on paper, 37×50.9 cm, 51 pages bound (including 22 blank pages)

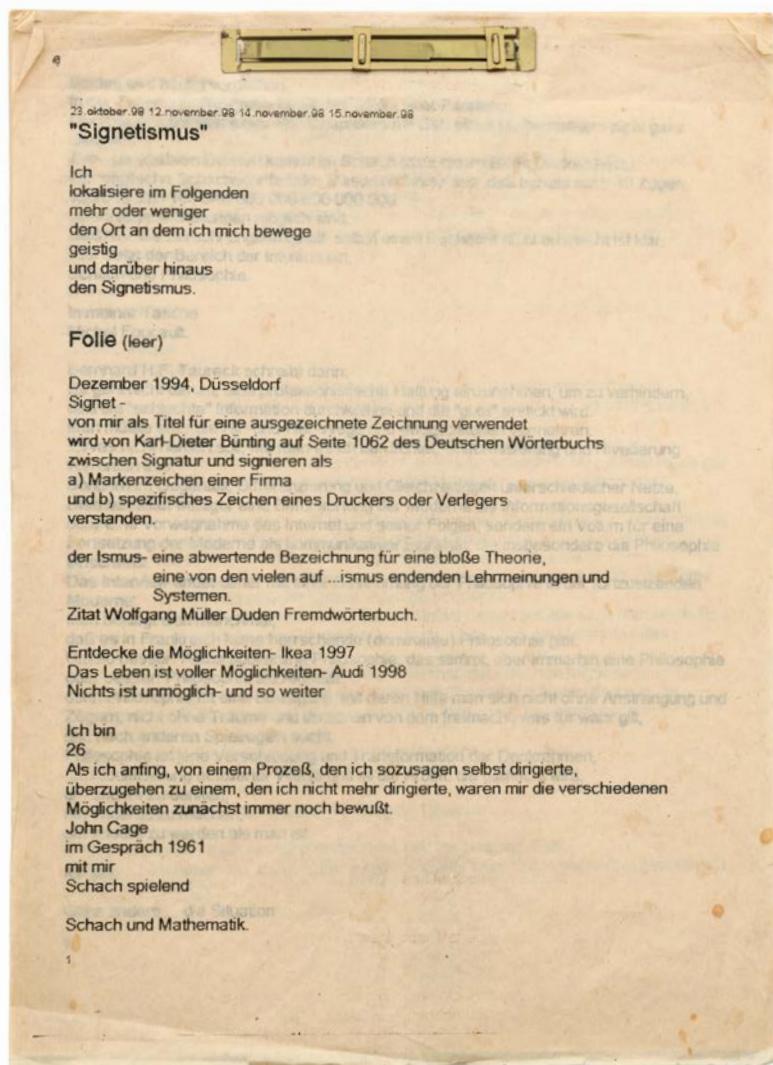








Signetische Zeichnung (Programm), 2016–17, Beamer, Videodatei, Papier, Vitrine für Architekton Alpha
aus der Ausstellung *Kazimir Malevich* (Stedelijk Museum Amsterdam, 2013), 79 × 150 × 78 cm
Signetic Drawing (program), 2016–17, video projector, video, paper, showcase for Architekton Alpha
in the *Kazimir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



Manuskript *Signetismus*, 1998–1999, Fotokopien auf Maschinenpapier, 34,4×22,3 cm, 53 Seiten
Manuscript *Signetismus*, 1998–1999, photocopy on roll paper, 34.4×22.3 cm, 53 pages

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 Bünting auf Seite 1062 des Deutschen Wörterbuchs zwischen 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 anfing, 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 Schachschriftsteller 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 Erscheinungsweise 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 Gadomers (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 insbesondere 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 Transformation 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 Zweideutigkeiten. 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 'Königswissenschaften' 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 Dauerhaften 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 folgert 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 Ordnungszusammenhang gestellt werden muß, ist die Deutung nicht mehr ein Namengeben wie in der alten Symbolik, 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 Systeme sind in der Lage, dem Feld von Möglichkeiten der Umgebung ein Feld von Reaktionsmöglichkeiten entgegenzusetzen, das so beschaffen ist, das die lebenswichtigen Parameter des Systems in den Grenzen der Regelstrecke bleiben. Im Prozeß der Auseinandersetzung 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 Umgebung 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 Elemente und auf Konkordanz gepocht wird ... und andererseits die Beliebigkeit und Zufälligkeit betont werden würden. Fundamentale Aussagen wie die über das Zuentreden von Situationen und Charakteren oder wie über das Typische wären dann so nicht möglich.“

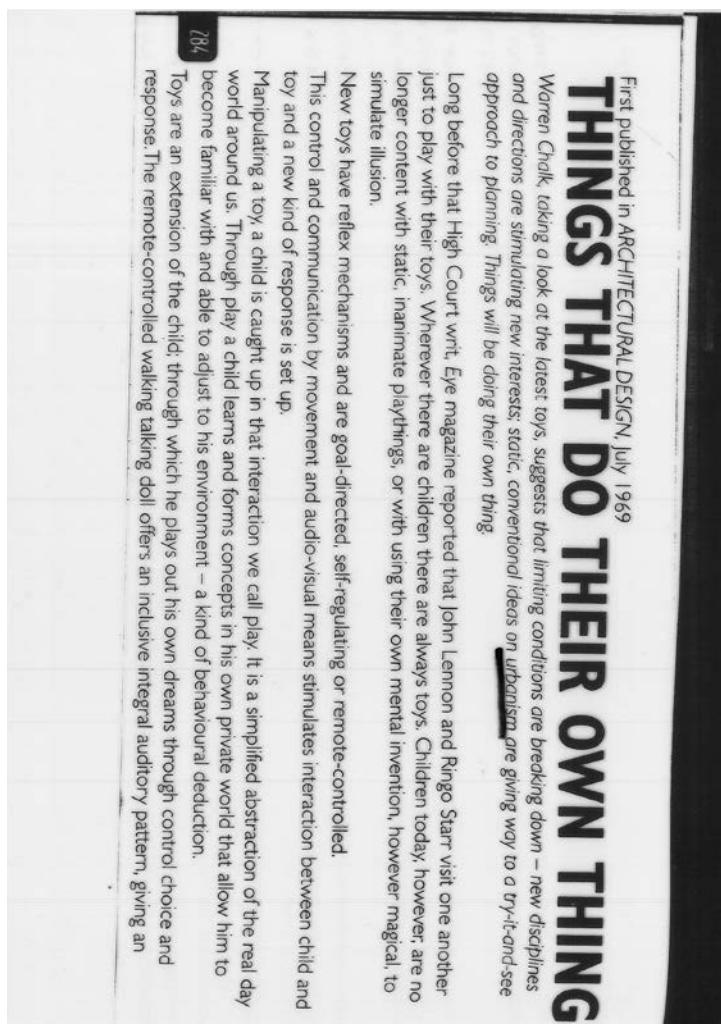
bin ich

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 transzendent. 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 anzugehören. Doch es ist klar, daß man so nur ein 'unbestimmtes' 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 durchlaufen, sich in diesen dichterisch erlebt, bevor die Sache im Nichts endet. In der Ironie ist die Seele fortwährend 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:



gegen die Realität des Idees haben keine Be- und Formen oder als gelehrt sind, ihre Be- sie bezüglich des ei- die so provozierte gei- natielle Vorhanden- konzeptuelle Kunst ist zumal sprachliche - emals zuvor die Wirk- zünfte zu machen eite hat - beispiels- h. Gegensatz zur Reali- Entwicklungslinie ver- mit 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 Verwandlung 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 Staaten 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- ächted und mithin schwach sein.

Christopher Green

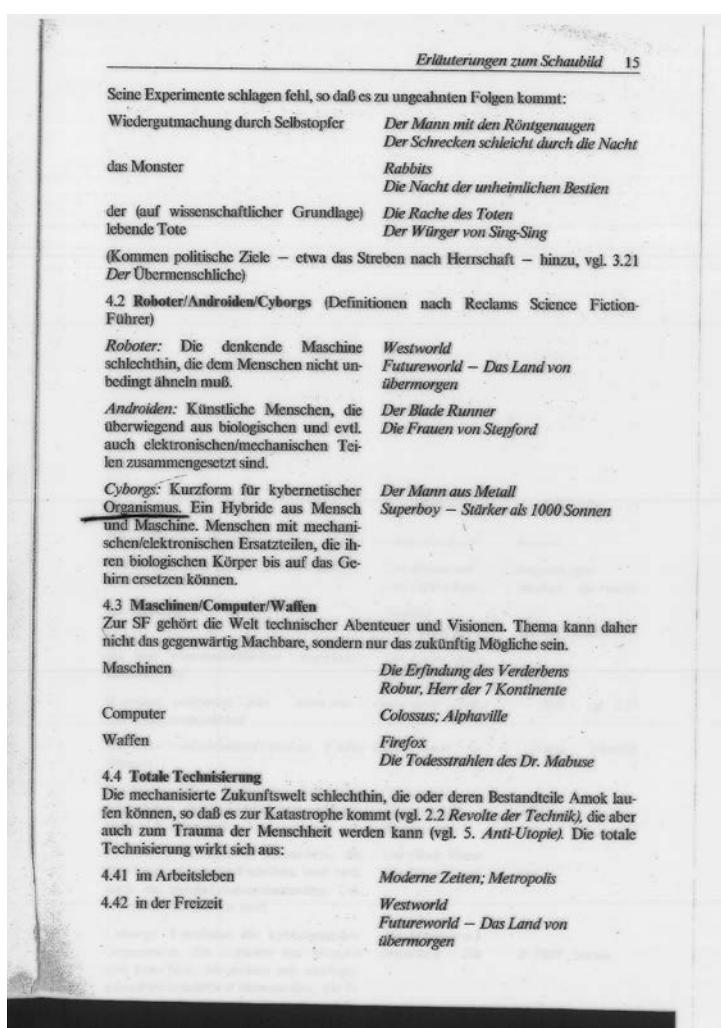
ichgezeichnete Linien- e sein, und es ist eine oder endlich ist, son- l und in seiner Gestalt nodifiziert. Es genügt, wir von der Kunst der nheit haben, sehr fest ortschritt samt seinen Vandels und der Neue- jedoch die Kunst von is verknüpft sein mag, gabos, oder diejenige die früheren Phasen als überholt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

Zur Entwicklung der Kunst im 20. Jh. vgl. u. a. → Abstrakter Expressionismus, → Action Painting, → Aeropittura, → Bauhaus, Der → Blaue Reiter, → Body Art, Die → Brücke, → Dada, → Expressionismus, → Farbfeldmalerei, → Fauvismus, → Film, → Fluxus, → Fotografie, → Fotografie und Kunst, → Funk Art, → Futurismus, → Happening, → Hard edge, → Hyperrealismus, → Individuelle Mythologie, → Informel, → Kapitalistischer Realismus, → Kinetik, → Konkrete Kunst, → Konstruktivismus, → Konzeptuelle Kunst, → Kritischer Realismus, → Kubismus, → Kubo-Futurismus, → Land Art, → Magischer Realismus, → Materialkunst, → Minimal Art, → Mixed Media, → Narrative Art, → Neo-Dada, → Neoplastizismus, → Neuer Realismus (→ Nouveau Réalisme), → Neue Sachlichkeit, → Objektkunst, → Op Art, → Orphismus, → Performance, → Phantastischer Realismus, → Pictura metafisica, → Pop Art, → Prozeßkunst, → Purismus, → Rayonismus, → Russische Avantgarde, → Sozialistischer Realismus, de → Stijl, → Suprematismus, → Surrealismus, → Tachismus, → Transformer, → Video.

Kunst

hichte der amerikani- er Verplanzung euro- Statt auf der Kultur en 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-



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

Spezia- Kopie- nennt graphi-

Kubis-

Kunst 1907 b. Braque fassun die da trische zufüh sehr u. press. Gegen- sche quent- rung aste k. konse- ein ha. Maler. In ei- tunas

Catherine Murphy
Treppensohle, 1980. Öl auf Leinwand, 104,1 x 86,4 cm. Privatsammlung.
Geboren 1946 in Cambridge, Massachusetts
Lebt in New York
Händler: Bernice Lerner, New York
Literatur: L. Nischl, Catherine Murphy (Katalog Xavier Fourcade, 1985); Bould-Meredith, Martin, Nischl, Peterlin, Red. *Really Red, Superior* (Katalog des San Antonio Museum of Art, Texas, 1981)

Elizabeth Murray
Tiefer als D., 1983. Öl auf Leinwand, 269 x 259,1 cm. Privatsammlung.
Geboren 1946 in Chicago, Illinois
Lebt in New York
Händler: Paul Cooper Gallery, New York
Literatur: L.R. Armstrong, *Five Painters in New York* (Katalog des Whitney Museum, 1984); Plous, Sophie (University Art Museum Santa Barbara, 1985); R. Smith, C. S. Adey, E. Murray, *Paintings and Drawings* (Abrams, Katalog, 1987)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Ann Page
Siegel, 1982. Marmeladeflasche, 190,5 x 190,5 x 7,62 cm.
Geboren 1940 in Seattle, Washington
Lebt in Los Angeles, Kalifornien
Händler: Space Gallery, Santa Monica, Kalifornien

Literatur: M. Schipper, *Ann Page* (Katalog der Los Angeles Municipal Art Gallery, 1985)

Katherine Porter
Verborgen, die Sterne, 1986. Öl auf Leinen, 204,5 x 188 cm.
Geboren 1941 in Cedar Rapids, Iowa
Lebt in New York
Händler: Andrea Emmerich Gallery, New York
Literatur: Gumpert, *The End of the World* (Katalog des New Museum of Contemporary Art, New York, 1983/84); Katherine Porter at *Jewis* (Katalog der Janis Gallery, 1987)

Rebecca Purush
Tiefer als D., 1985. Öl auf Leinwand, 210,2 x 204,5 cm.
Geboren 1959 in Idaho
Lebt in New York
Händler: Jack Tilton Gallery, New York
Literatur: C. Jolles, *Rebecca Purush: Abstract Painting* (Katalog der Jack Tilton Gallery, 1988)

Barbara Rae
Aberdämmerung bei San Miguel, 1986. Acrylharz-Collage auf Karton, 75 x 100 cm.
Geboren 1943 in Schottland
Lebt in Glasgow
Händler: Scottish Gallery, Edinburgh
Literatur: Stevenson Taylor, *Scottish Contemporary Art in London and Washington* (Katalog Leinster Fine Art, 1988)

Bridget Riley
Ra, 1980. Gouache auf Papier, auf Leinen getragen, 253,4 x 217,8 cm.
Geboren 1931 in London, England
Lebt in London, in Cornwall und in der Provence
Händler: Maynor Rowan Gallery, London
Literatur: S. Churchill, *Great Artists Series No. 86: Bridget Riley* (Marshall Cavendish, London, 1986); R. Cummings, B. Riley, *Working with Colour* (Katalog des Arts Council, 1984/85); R. Kudielka, *In Conversation with Bridget Riley: Paintings and Drawings 1967-73* (Katalog des Arts Councils, 1973/74)

Dorothea Rockburne
Estates, 1984. Öl auf Leinwand, 206,5 x 193 x 10 cm.
Geboren 1921 in Verden, Kanada
Lebt in New York
Händler: Andre Emmerich Gallery, New York
Literatur: N. Spivack, *Working with the Golden Section 1975-76* (Katalog der John Weber Gallery, 1976); M. Murkin, *Drawing: Structure and Content* (Katalog der John Weber Gallery, 1978); *Dorothea Rockburne Painting and Drawing 1982-5* (Katalog der Xavier Fourcade Gallery, 1983); B. O'Doherty, *Dorothea Rockburne: A Personal Selection 1968-1988* (Xavier Fourcade Gallery, 1986)

Susan Rothenberg
Ein goldenes Moment, 1983. Öl auf Leinwand, 137,3 x 121 cm. Sammlung Eli und Edythe Broad, Los Angeles, Kalifornien
Geboren 1948 in Buffalo, New York
Lebt in New York
Händler: Sperone Westwater Gallery, New York
Literatur: M. Tuchman, *Susan Rothenberg* (Katalog der Tate Gallery, 1985); E. Rathbone, *Susan Rothenberg* (Katalog der Phillips Collection, 1985); Susan Rothenberg: *The Horse Paintings 1974-80* (Katalog der Gagosian Gallery, 1987)

Ann Page
Siegel, 1982. Marmeladeflasche, 190,5 x 190,5 x 7,62 cm.
Geboren 1940 in Seattle, Washington
Lebt in Los Angeles, Kalifornien
Händler: Space Gallery, Santa Monica, Kalifornien

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

Joan Nelson
Oliver Tief (317), 1985. Eisenrost und Wachs auf Holz, 46,4 x 40,6 cm.
Präsentiert von: Paul Pilkington
Geboren 1935 in Liverpool, England
Lebt in Brooklyn, New York
Händler: Fairbank Gallery, New York City
Literatur: L. Denman, *New Horizons in American Art* (Katalog der National Exhibition, Guggenheim Museum)

Thérèse Outton
Spinnerin, 1986. Öl auf Leinwand, 234 x 213,5 cm.
Geboren 1953 in Shrewsbury, England
Lebt in London
Literatur: Gidal Lampert, *Thérèse Outton Foulk's Gold* (Katalog Gimbel Fils, 1980); S. Morgan, *Skin Deep: Thérèse Outton* (Katalog der Galerie Thomas, München, 1986); S. Morgan, *Thérèse Outton: Letters to Rose* (Katalog der Galerie Kritzeringer, Wien, 1986)

Christa Näher
Brücke, 1987. Öl auf Leinwand, 90 x 50 cm.
Geboren 1947 in Lindau am Bodensee
Lebt in Köln
Händler: Janine Mai-Jost, Köln
Literatur: S. Morgan, *Christa Näher* (Frankfurt 1987)

Alice Neel
Mutter und Kind (Nancy und Olivia), 1967. Öl auf Leinwand, 99,7 x 91,4 cm.
Geboren 1900 in Philadelphia, Pennsylvania, gestorben 1984
Lebt in Manhattan, New York
Mündler: Robert Miller Gallery, New York
Literatur: P. Hills, *Alice Neel* (Abrams, 1983); Parmenter, *Alice Neel Paintings and Drawings* (Katalog des Nassau County Museum of Fine Art, New York, 1986)

‘Edelmann, Bettelmann’ usw. Weil jedoch alle derartigen Bestimmungen für ihn lediglich die Giltigkeit 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 hineinge-dichtet hat, sich auch richtig kostümire ... 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 Gegenstz 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 Verschluß, 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 vorgefundene 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 Unmitteilbarkeit 26ff., 400f., s.o., wahre Mitteilbarkeit 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 Mitteilbarkeit 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 B. Grafik als Graphic A



Riedel s Ereignis Art as Event

- ① 1991-1992
Spirale Zeichnung
The Spiral Drawing
 - ② 1992-1993
Spirale Zeichnung
The Spiral Drawing
of production
 - ③ 1993-2003
Abfektionen
Affection
 - ④ 2004-2005
Art Material
Art Material
 - ⑤ 2012/2013
Polar Painting
Polar Painting



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 Städelischen 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 Einzelemente 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, Kultursoziologe, 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 neuen 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.¹

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 [...].² 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 *Signet 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 Städelischer 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 *Signet 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 *Signet 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.¹

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 [...].² 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 Städelischen 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 Städelischer 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.¹ 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 Verwandelns 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 ornament-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 Grafik², 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)³ 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.¹ 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,² 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),³ 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*⁴—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 lässt⁴, 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 loslässt, 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 loslässt, 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).⁵

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.⁶ 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 Konserverungsmaßnahme 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).⁵

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,⁶ 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.⁷ 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.⁷ 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 relativieren⁸: 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.⁹

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 *Signet 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*,⁸ 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 *Signet Drawing* itself begins to reassess this Western tradition and its union of creator and creation.⁹

Here it should be pointed out that already the first work of the *Signet 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 *Signet 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 infinitude thus implied by Riedel’s oeuvre is therefore neither divine nor psychological but, in its impact as art, mythopoietic.¹⁰

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 *Signet 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 mythopoietisch¹⁰.

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 liegt¹¹, 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.¹² Im Sinne systemischen Ganzheitsanspruchs wird die Entstehung unvorhergesehener Schnittstellen ein Teil weiterer Kunstproduktion und ihrer expansiven Dynamik.¹³ (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.¹⁴ 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«¹⁵, 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 Kunstartentwicklung einschließlich des Verständnisses, dass Bildwerke von Künstlern gemachte 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 Urteils-kraft*, 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.¹¹ 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.¹² In the sense of a systemic claim to wholeness, the emergence of unforeseen interfaces becomes a part of further art production and its expansive dynamic¹³ (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*.¹⁴ 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"¹⁵, 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 aheiropoieton 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

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 (B21) *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: (B21) »1995–1998/2016–2017: The Signetic Drawing (Postproduction)«. In: *ibid.*, pp. 31 and 34; figs. see this publication.

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(22) »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(21) *Zeichenschrank für Signetische Zeichnung*, 1998, Holz, Acryllack, Zeichenschrank 89,5 × 89,5 × 117, 5 cm; Haube 93,5 × 93,5 × 121,5 cm, siehe: B(21) „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 Mythopoeise, 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 Formentstehungsmöglichkeiten 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.

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/Alleskönnner 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 mythopoetic 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 *Signet 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. Signet 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 A3S2AtVotspublications 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/Alleskönnner 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.¹

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.² 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.¹

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.² 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—inform, 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,³ 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*,³ 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«.⁴ 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 Ungerichtetetheit 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 autopoeitic 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.«⁴ 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 gewachsener 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,⁵ 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 verstaubten, 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,⁵ 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 eineindeutig bei C3 landen wird. Die den Zeichnungen beigelegte 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 – 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, Zeugenschaft 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.⁶ 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,⁷ 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 *M*s 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.⁶ 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,⁷ 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 Autorisierung, 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.

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.

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.

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 Städelschen 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 (*Zeichenschrank für Signetische Zeichnung*)
abgebildeten Werke stammen aus
der Sammlung des Städel Museums,
Frankfurt am Main, Eigentum des
Städelschen 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
Städelscher 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 Städelschen 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

ISBN 978-3-88270-125-8

Wir danken dem Städelschen
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 Städelscher
Museums-Verein, which purchased the
Signet 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.