



... und zum dritten!

visuelle und konkrete poesie von axel rohlfs.

vorworte: karl riha und eugen gomringer.

300 signierte und nummerierte Exemplare;

dieses Exemplar trägt die Nummer:



2011

**axel rohlfs - hof sürstedt - 27243 harpstedt - deutschland - www.axel-rohlfs.de
tel: 04244 - 436 - fax: 04244 - 2246 - rohlfs_architekt@hotmail.com**

Als Vor/Wort: Im Auf/Takt zum Auf/Takt

Karl Riha

Poetische Etikettierungen wie ‚visuelle Poesie‘ und ‚konkrete Poesie‘, die in der vorliegenden Veröffentlichung als Untertitel fungieren, verweisen als markante Termini in die Aufbruchphase einer entschieden avantgardistischen bzw. neo-avantgardistischen Moderne zurück, deren programmatischer Start in die Anfänge bzw. die Schlussphase des vergangenen Jahrhunderts zurückreicht, aber seine spezifische Energie bis heute erhalten hat. Einer der herausragenden Initiatoren ihrer neueren Programmierung ist Eugen Gomringer, der in die vorliegende Publikation ein eigenes Vorwort einbringt und in ihm signalisiert, dass er Axel Rohlf's ganz direkt in diese Tradition stellt. Als ein zentrales Beispiel seiner eigenen, bereits um 1960 einsetzenden Publikationen, das anhaltend eine eigene kreative Dynamik ausstrahlt, darf man an seinen ‚schweigen‘-Text erinnern, der dieses Titelstichwort im Rahmen eines Rechtecks symmetrisch wiederholt, um es exakt in seiner Mitte nur noch als einen Leerfleck zu positionieren und damit anzuzeigen, dass man allein auf diese Weise den vorgegebenen Wortsinn - eben ‚schweigen‘ - adäquat zum Ausdruck bringen kann. Ähnlich entzieht sich Rohlf's den Zwängen herkömmlicher Poesie, die formal - etwa in puncto Lyrik - auf Reimzwang, fixe Metrik und eine aus ihnen abgeleitete inhaltliche Poetizität abzielen und kommt zu eigenen Formationen, die das Wort aus seiner grammatikalischen wie seiner herkömmlichen poetologischen Bindung befreien. Gleich auf den ersten Blick auffällig sind geometrische Strukturierungen wie Kreis, Quadrat, Rechteck, Oval, Punkt, Strich, welche die Herkunft des Autors aus der Architektur dokumentieren, die er an der Technischen Universität Berlin studiert, per Diplom abgeschlossen hat und tatsächlich als Beruf ausübt. Sie befreien ihn davon, einzelne Worte gerade mal immer wieder in die Schemata fixer grammatikalischer Strukturen und ihnen verpflichteter poetischer Schemata einmontieren zu müssen und geben ihm alle Freiheit einer spontanen,

gerade auch durch den Zufall bestimmten Kombinatorik. In einzelnen seiner hier versammelten Texte formuliert sich diese Programmatik in herausgestelltem Titel als Wechsel zwischen ‚simultan‘ und ‚sukzessiv‘ bzw. zwischen ‚statt‘ und ‚als‘ oder ausformuliert als konkrete Anweisung: „alles einmal sagen / alles alles zweimal zweimal sagen sagen / alles alles alles dreimal dreimal dreimal sagen sagen sagen“ und damit „alles gesagt haben“. Sogar konkrete Zahlen tauchen auf, wenn es heißt: ‚5 x 8 simultan-sukzessive Sätze‘, oder ‚1296 nicht ganz juristische nicht ganz ganze sätze‘ und ‚297 nicht-redundanzen‘. Das in dieser Weise programmierte Spiel inszeniert sich zwischen einzelnen Worten, Phrasen oder - wie gerade zitiert - Sätzen, aber auch zwischen abstrakten geometrischen Zeichen und figurativen Kürzeln, die jeden Rezipienten in eigener Weise herausfordern. In seinem eigenen Nachwort geht Rohlf's auf den programmatischen Kontext seiner visuell-konkreten wie gleichermaßen konkret-visuellen Kreativität ein und fixiert neben Gomringer auch zahlreiche weitere Autoren, die auf diesem Terrain ihren festen Namen haben. Selbst der konkrete Name des Buches spielt auf die angesprochene Poetik an, wenn er - mit Blick auf zwei vorauslaufende Publikationen mit Titeln wie ‚THROUGH‘ und ‚what you see / is / what you get‘ - auf das nun ‚dritte‘ Werk abstellt; die apostrophierte Zahl 3 lässt sich aber selbstreflexiv noch direkter auch und gerade auf die drei einleitenden Pünktchen im Sprechblasen-Titel selbst beziehen. Gelegentlich zeigt Rohlf's, blättert man in einem der eben apostrophierten Vorläufer-Bände, dass er bei aller Fixiertheit auf seine experimentelle Poetik doch auch in der Lage ist aufzuzeigen, welche Konsequenz diese für eine doch wieder auf traditionelle Formen rekurrierende Poetizität haben könnte. Hier als herausgegriffenes Beispiel der mit ‚sonett sonett‘ überschriebene Text, der einerseits das seit Jahrhunderten bekannte Strophenschema aufgreift, nach welchem zwei Dreizeiler mit zwei Vierzeilern kombiniert werden, andererseits das Prinzip simultan-sukzessiver wie sukzessiv-simultaner Wort-Kombinatorik fortsetzt, wie sie die vorliegende Publikation so intensiv und suggestiv vor Augen geführt hat:

faden aufnehmen und einfädeln
fadenscheiniges verdichten und verweben
gewebe lockern und trennen

faden aufnehmend trennen
fadenscheiniges lockernd verweben
gewebe verdichtend trennen

aufgenommenes einfädelnd verdichten
eingefädelt verdichtend verweben
verdichtetes verwebend gelockert
gewebtes lockernd getrennt

aufnehmend eingefädelt
einfädelnd verdichtet
fadenscheinig verdichtend verwebt
fadenhaft lockernd getrennt

... und zum dritten!

Der Titel der neuesten Publikation von Axel Rohlf's ist eine fast unverzeihliche Untertreibung. Wer Axel Rohlf's sammelt, sammelt nicht allein Bilder, sondern parallel dazu auch schriftliche Werke. Und von diesen ist eine der umfangreichsten Abteilungen in der Bibliothek der experimentellen Literatur herangewachsen. Ich gehöre vielleicht zu denjenigen, die ihn aufgemuntert haben, indirekt auf alle Fälle, sich immer wieder Einsicht zu verschaffen, sich selbst und damit dann auch uns Beobachtern seiner Entwicklung, nicht nur akzidenziell, auch essenziell. Und das leistet Axel Rohlf's wie nur wenige seiner Generation und seiner ästhetischen Auffassung.

Es kann dabei leicht vorkommen, dass man beim Wiederlesen und Nachlesen bei einem der schriftlichen Werke stecken bleibt aus Faszination an Information und Wissenszuwachs. Zum Beispiel hat mich aufs neue seine wissenschaftliche Erforschung und Aufarbeitung des „Falles Arno Breker“ im Zusammenhang mit dem visuellen Ausgangsmaterial aus der NS-Zeit fasziniert. Dies kann als ein Beispiel angeführt werden für ästhetische Arbeit im Kontext der visuellen und Konkreten Poesie. Dass diese ursprünglicher Inhalt des Künstlers und Kunstdenkers Rohlf's bleibt, ist gewiss. Doch zeigen auch deren Beispiele, dass sie von der Komplexität profitiert, welche die Kultur der wissenschaftlich-technologischen Rationalität erzeugte. Ja, Rohlf's' Spezialität ist das minutiöse Auskosten der teilweise bestehenden Musterbücher. Im Ikonografischen und Typografischen erfindet er jedoch immer wieder bestechende Lösungen, wobei ihm der humorvolle Umgang mit Inhalten sehr zugute zu halten ist.

Im Untertitel des neuen Bandes spezialisiert er visuelle und Konkrete Poesie. Für beide Sparten, die er manchmal seitenweise säuberlich trennt, interpretiert er Bekanntes auf eigene Weise. Die Modelle der Konkreten Poesie beachtet er dabei sehr respektvoll. Die visuelle Poesie ist sein Spielfeld. Zu den besten Beispielen dürften die Querverbindungen gelten. Das heißt, wenn er zum Beispiel Begriffe, wie sie in der Konkreten Poesie gerne isoliert auf das Blatt gesetzt werden, linear untereinander verbindet, also vorzeigt, was mit dem Material eigentlich anzustellen wäre. Oder er besetzt ebenfalls bekannte Schemata mit noch allgemein gültigeren Zeichen. Man nähert sich zusehends einer umfangreichen Fibel der Konkreten Poesie oder einer täglichen Feuilleton-Spalte im Tagblatt, ähnlich und gleichwertig einem Kreuzworträtsel. Ins Gewicht fallen jedoch die eigenwilligen, eigenständigen Zeichenübungen des Architekten-Poeten. Da hat er uns von einer Publikation zur anderen immer wieder zu überraschen vermocht. Hat man sich am Visuellen semantisch-semiotisch gütlich getan, wartet dann die genau zu studierende Theorie der anthropomorph basierten (Zeichen-)Räumlichkeiten. Sie ist ein zweites schlüssiges Gebäude. Schade, dass die berühmte Reihe der Rot-Hefte von Max Bense schon abgeschlossen ist. Rohlf's hätte seinen Begriff der Simultaneität generativ zweckmäßig eingebracht. Irgendwie ist „Simultaneität“ bereits ein integrierender Begriff geworden, der einem in der Kunst und Literatur von Axel Rohlf's immer wieder zufällt. Er deckt viele Seiten ab und mit der Zeit vermutlich auch das Ganze. Inzwischen ist es eine glasperlenspiel-würdige Unterhaltung, immer wieder vom Theoretischen ins Praktische zu blättern und umgekehrt. Beide Teile, beide Welten, sind aufeinander abgestimmt.

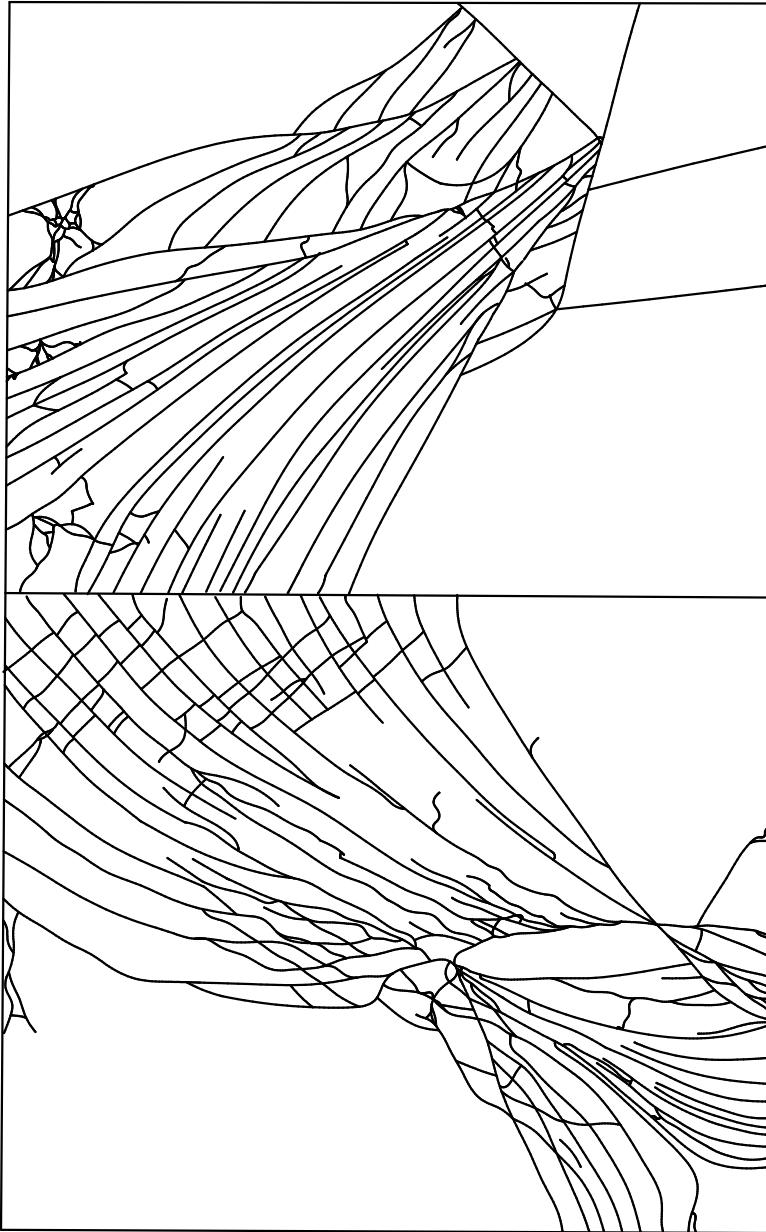
drindrandraußen.

**kein darinnen oder
kein darannen oder
kein draußen zulassen
oder**

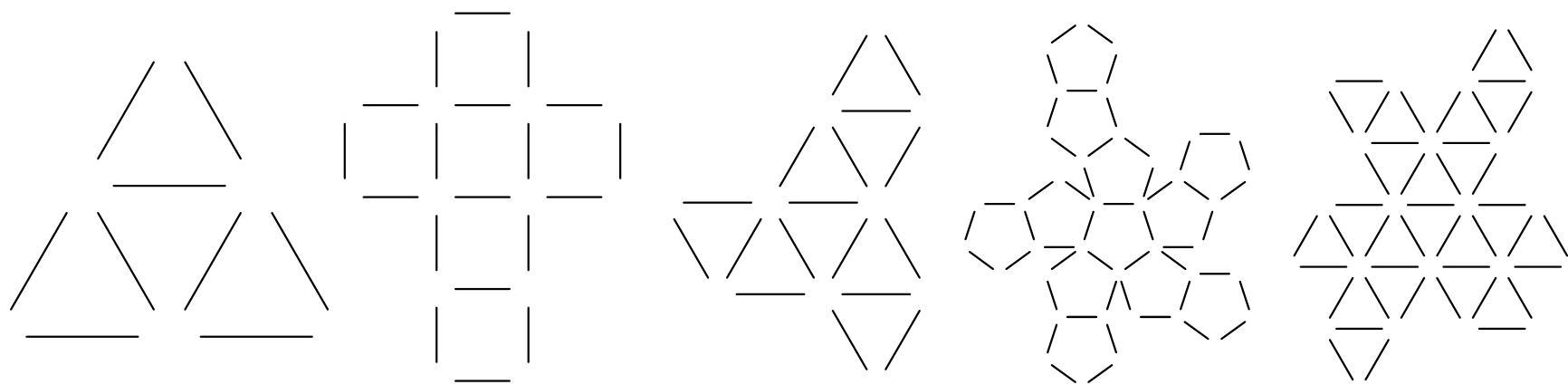
**das darinnen oder
das darannen oder
das draußen ausweiten
und oder oder**

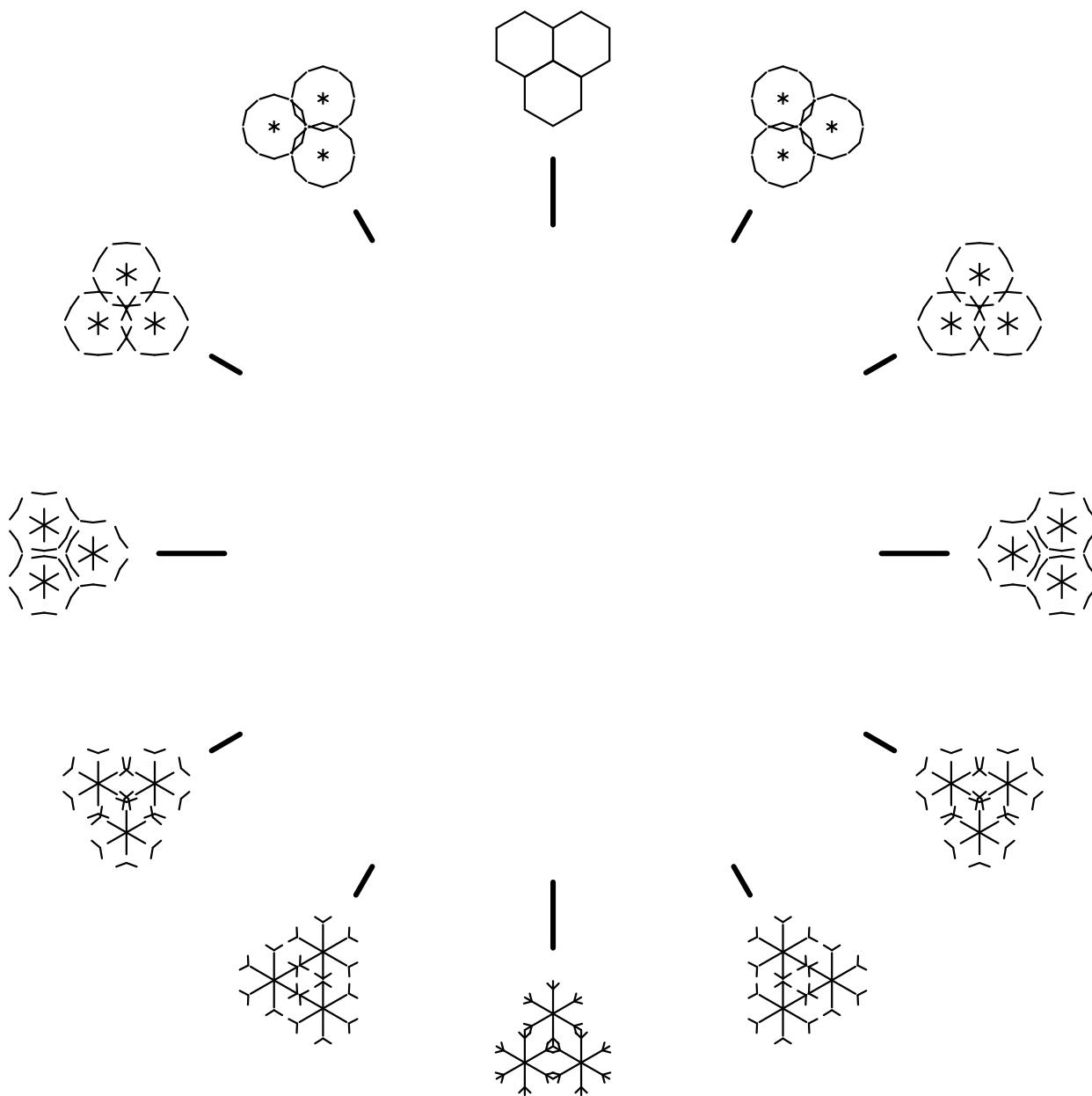
**das darinnen oder
das darannen oder
das draußen ausdünnen
oder**

**das darinnen zum draussen und oder oder
das draussen zum darinnen machen oder erklären
oder beides
oder
oder.**



duchamp, marcel: "das grosse glas"/
"the bride stripped bare by her
bachelors, even", 1915-23.

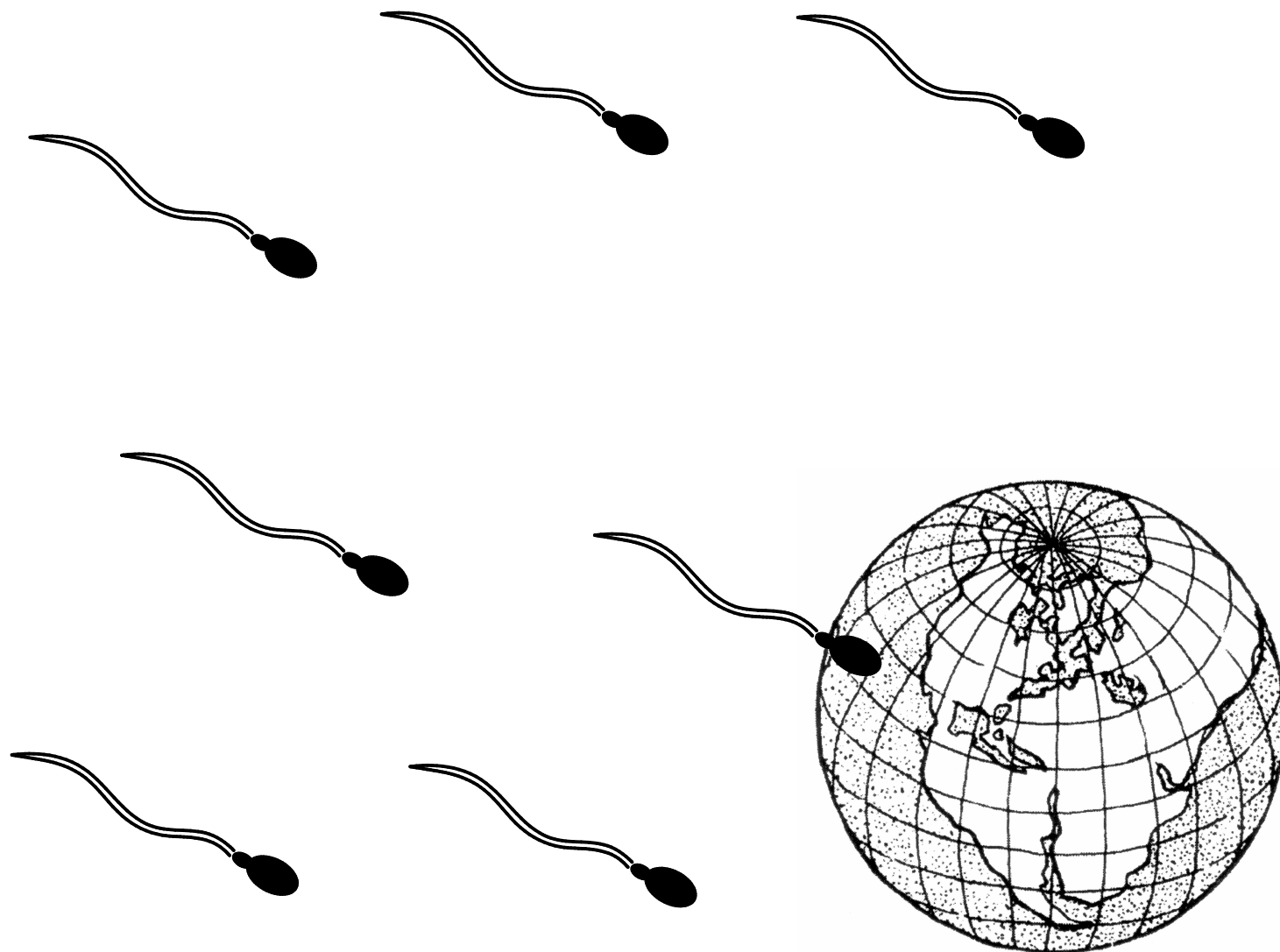






**es gibt keine lösung, weil es kein problem gibt.
es gibt kein problem, weil es keine lösung gibt.
es gibt eine lösung, weil es ein problem gibt.
es gibt ein problem, weil es eine lösung gibt.
es gibt keine lösung, weil es ein problem gibt.
es gibt kein problem, weil es eine lösung gibt.
es gibt eine lösung, weil es kein problem gibt.
es gibt ein problem, weil es keine lösung gibt.**

für duchamp.



LATE

HOVE

LOTE

HAVE

EHAT

ELOV

ETAH

EVOL

TEAH

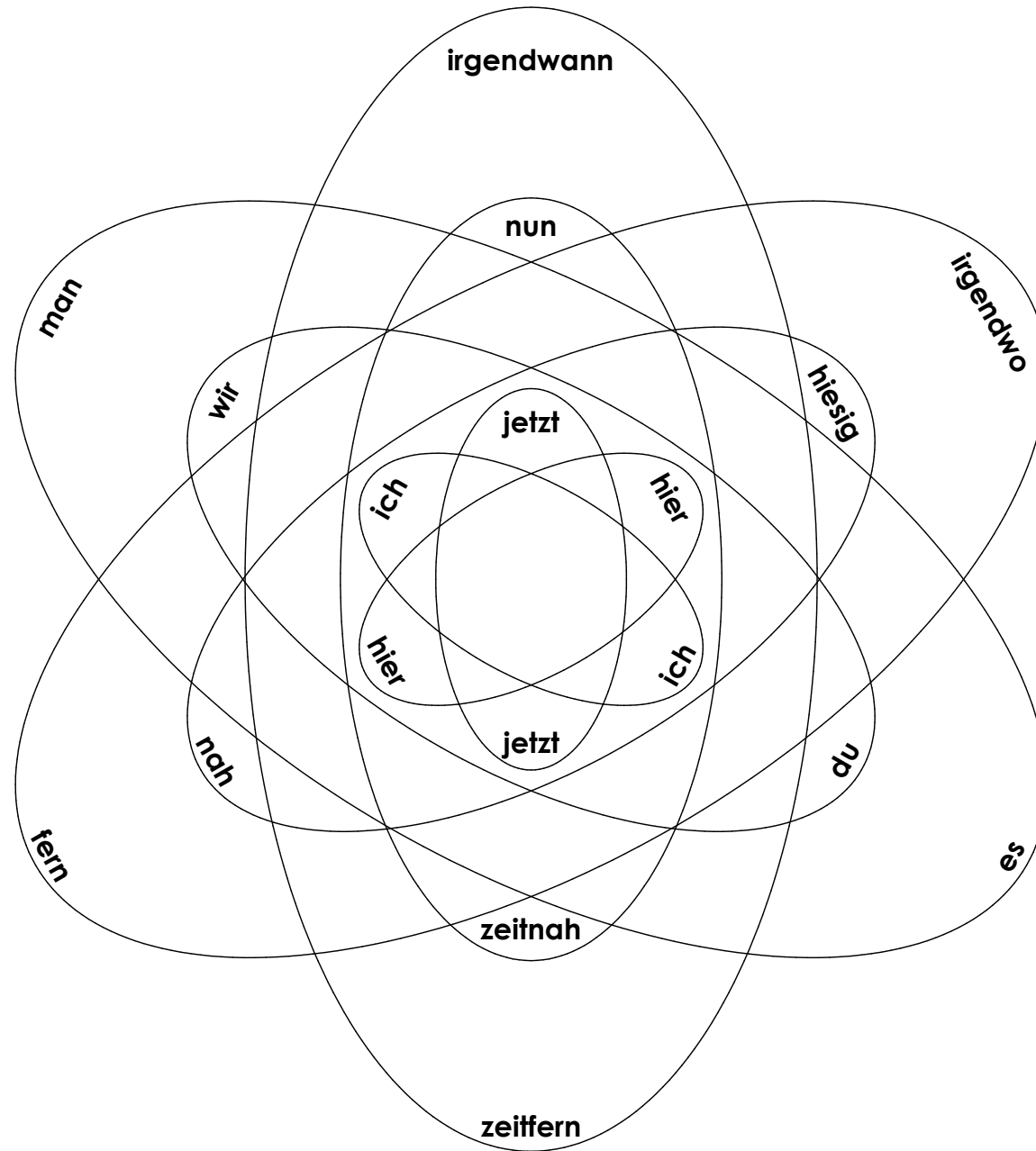
OVEL

HALE

TOVE

AHET

OLEV



[illegible]

X, Y, Z.



Wesselényi utca
(ghetto)
0:00 min.

Károly király út
3:30 min.

Déak Ferenc tér
5:15 min.

Gróf Tisza I. út
12:30 min.

Széchenyi Lánchíd
(massacre site)
18:45 min.

wer will was von wem woraus ?

wer will was ~~von wem woraus~~ ?

wer will was ~~von wem woraus~~ ?

wer will ~~was von wem~~ woraus ?

wer will ~~was von~~ wem woraus ?

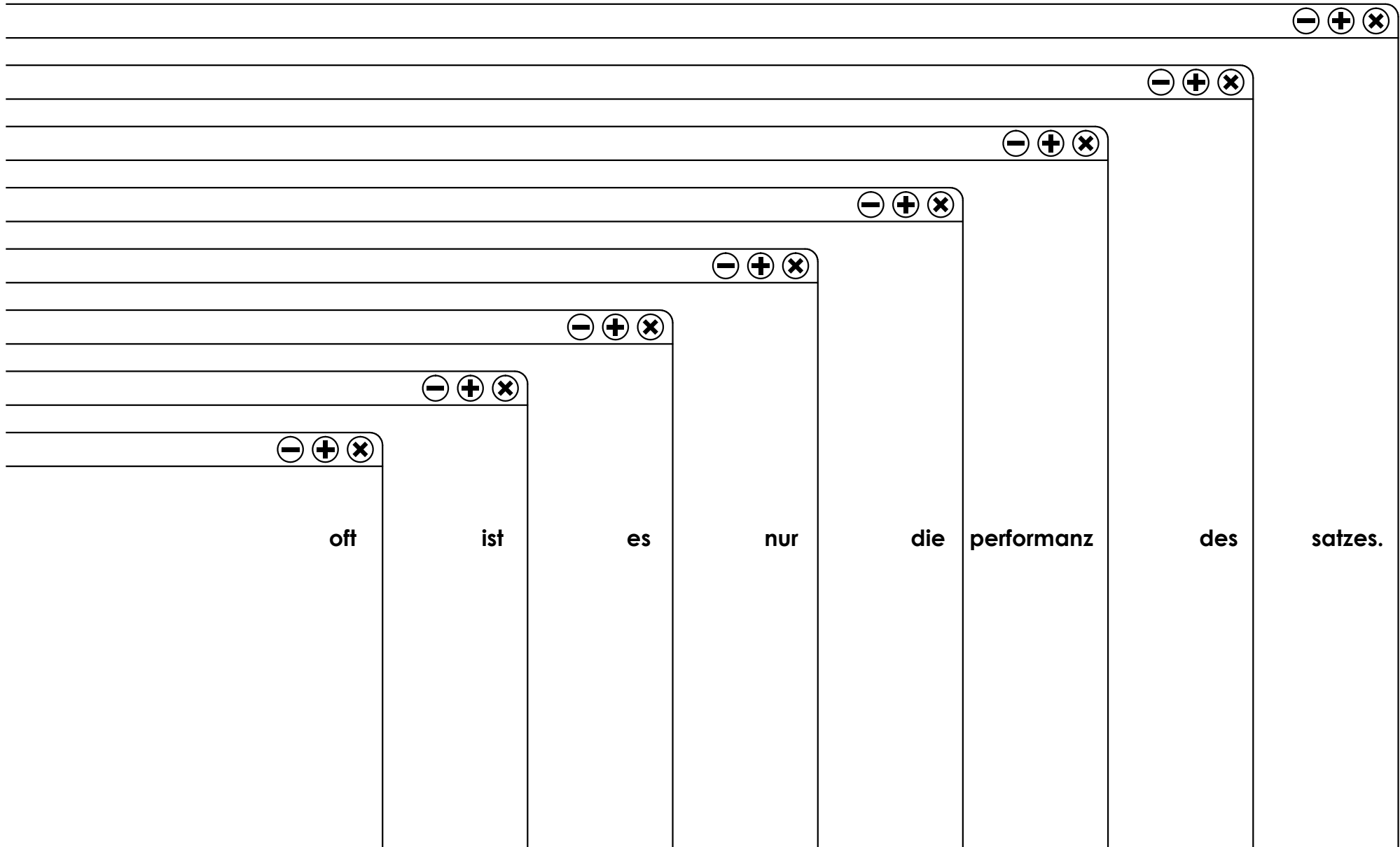
wer will ~~was von wem~~ woraus ?

wer will ~~was von wem woraus~~ ?

~~wer will was von wem woraus ?~~

~~wer will was von wem woraus ?~~

~~wer will was von wem woraus ?~~



20 text-bild-kreuz-verhältnisse

unsichtbar ungeboren
ungeboren unsichtbar
unsichtbar abwesend
abwesend unsichtbar
unsichtbar gestorben
gestorben unsichtbar
stimmlos ungeboren
ungeboren stimmlos
stimmlos abwesend
abwesend stimmlos
stimmlos gestorben
gestorben stimmlos

ungeboren abwesend
ungeboren gestorben
abwesend gestorben
gestorben abwesend
gestorben ungeboren
abwesend ungeboren

stimmlos unsichtbar
unsichtbar stimmlos

1296 nicht ganz juristische nicht ganz ganze sätze.

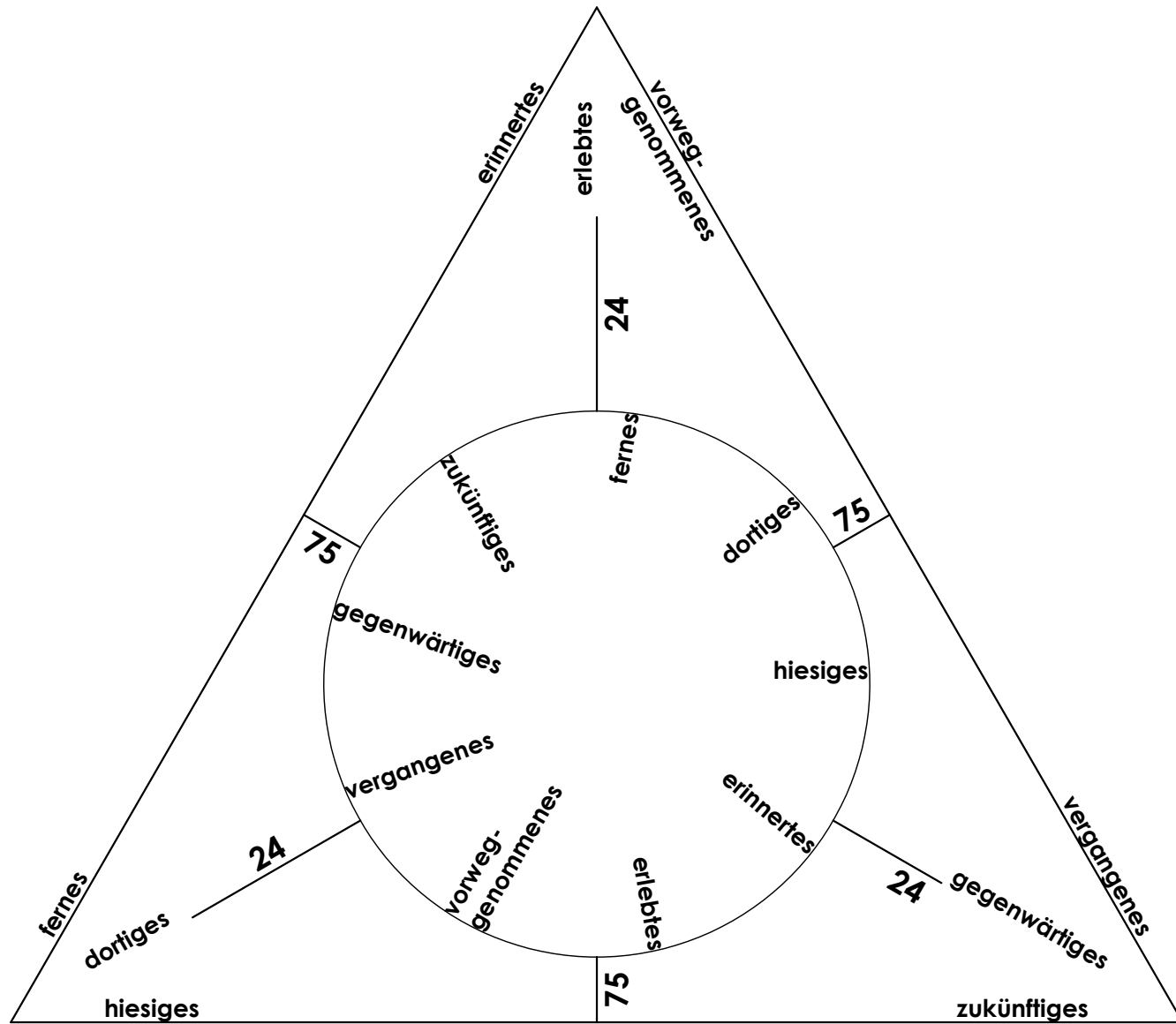
vor-/ /nach-
un-/
wissentlich
und

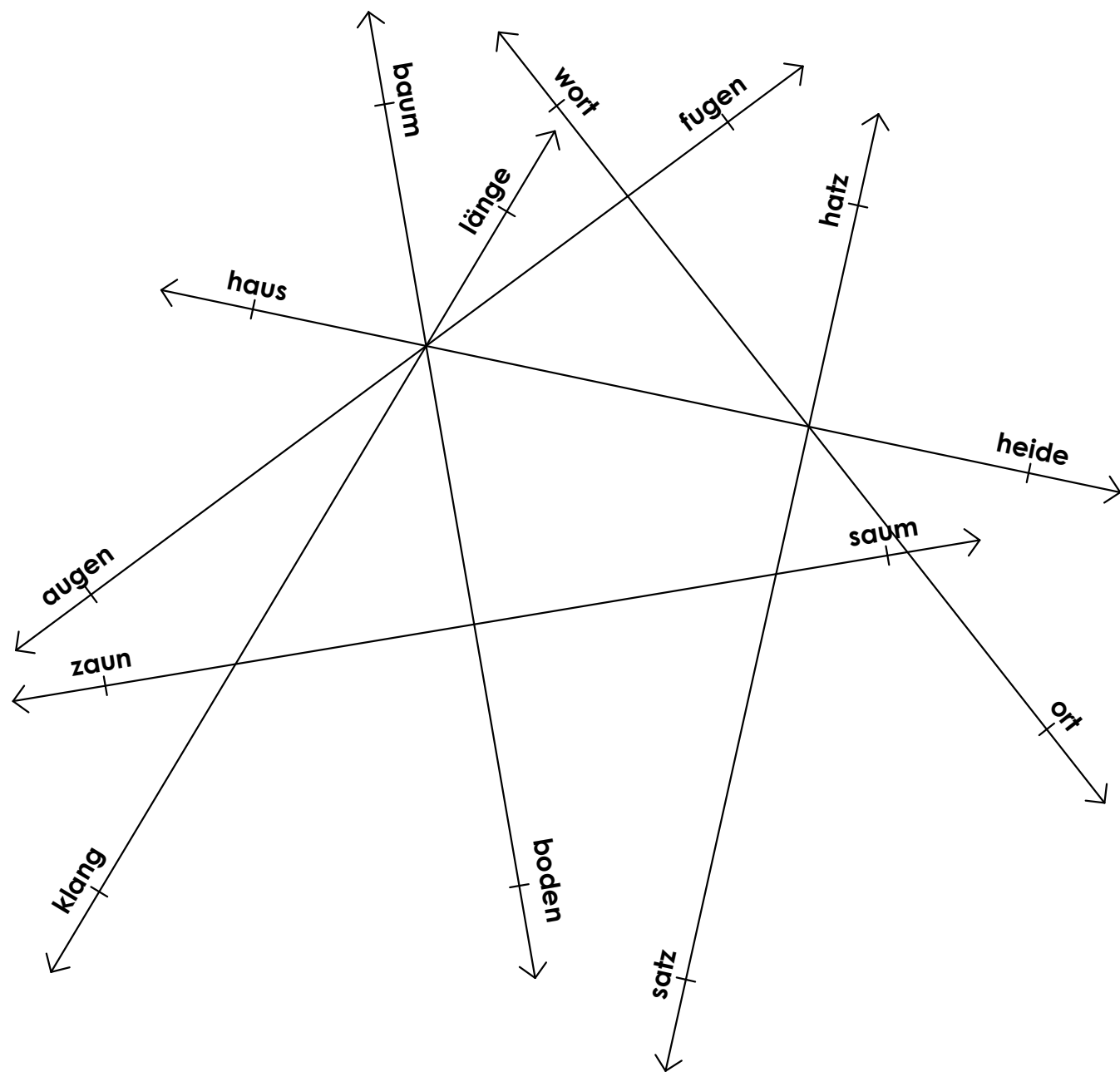
vor-/ /nach-
un-/
wollentlich
einem

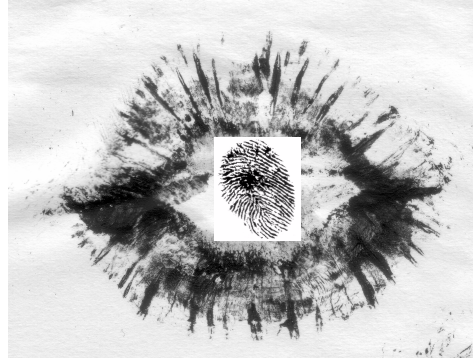
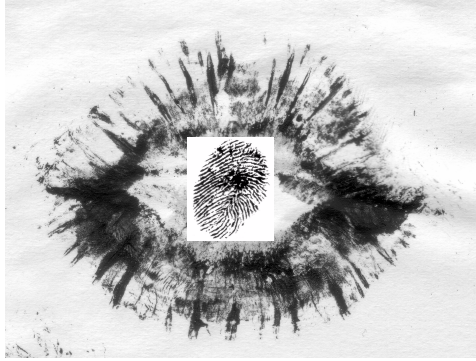
vor-/ /nach-
un-/
wissentlichen
und

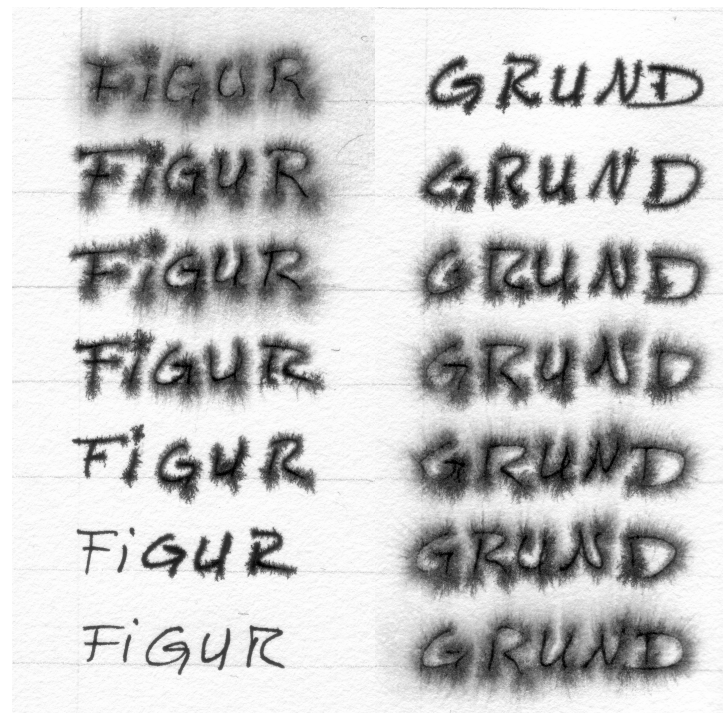
vor-/ /nach-
un-/
wollentlichen

297 nicht-redundanzen









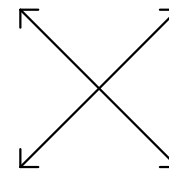
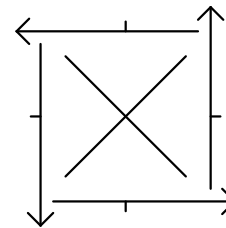
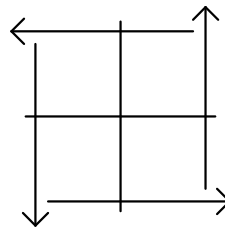
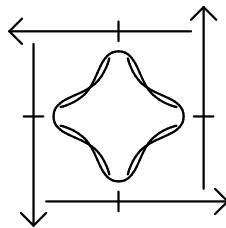
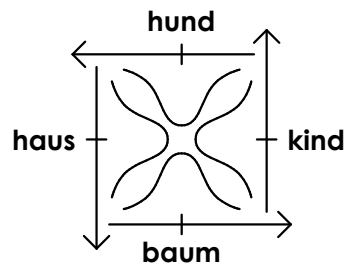
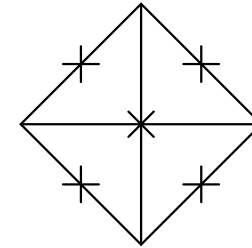
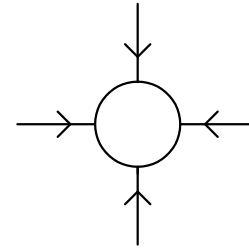
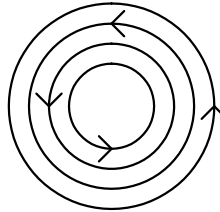
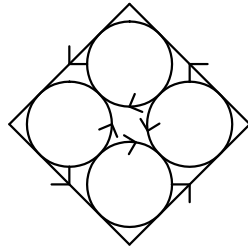
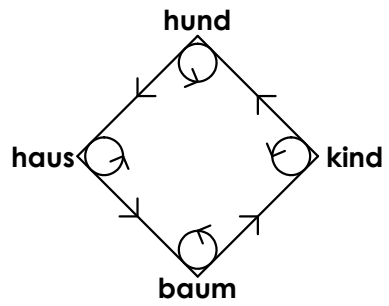
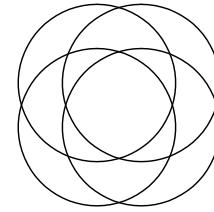
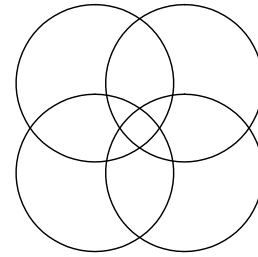
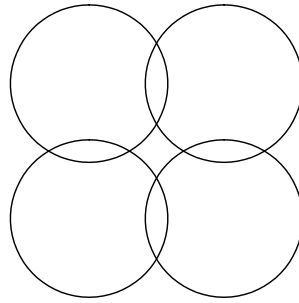
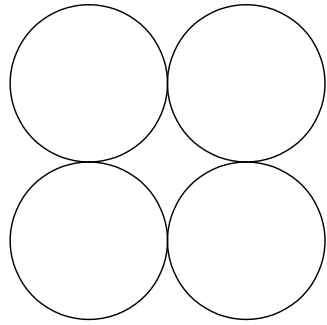
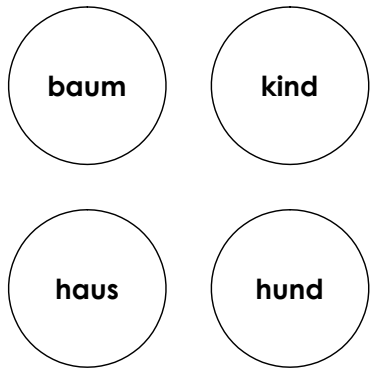
**von der oberfläche zur oberlinie zum oberpunkt
vom unterpunkt zur unterlinie zur unterfläche**

**als ober- und unterpunkt
ober- und unterlinie punktieren**

**als ober- und unterlinie
ober- und unterfläche linearisieren**

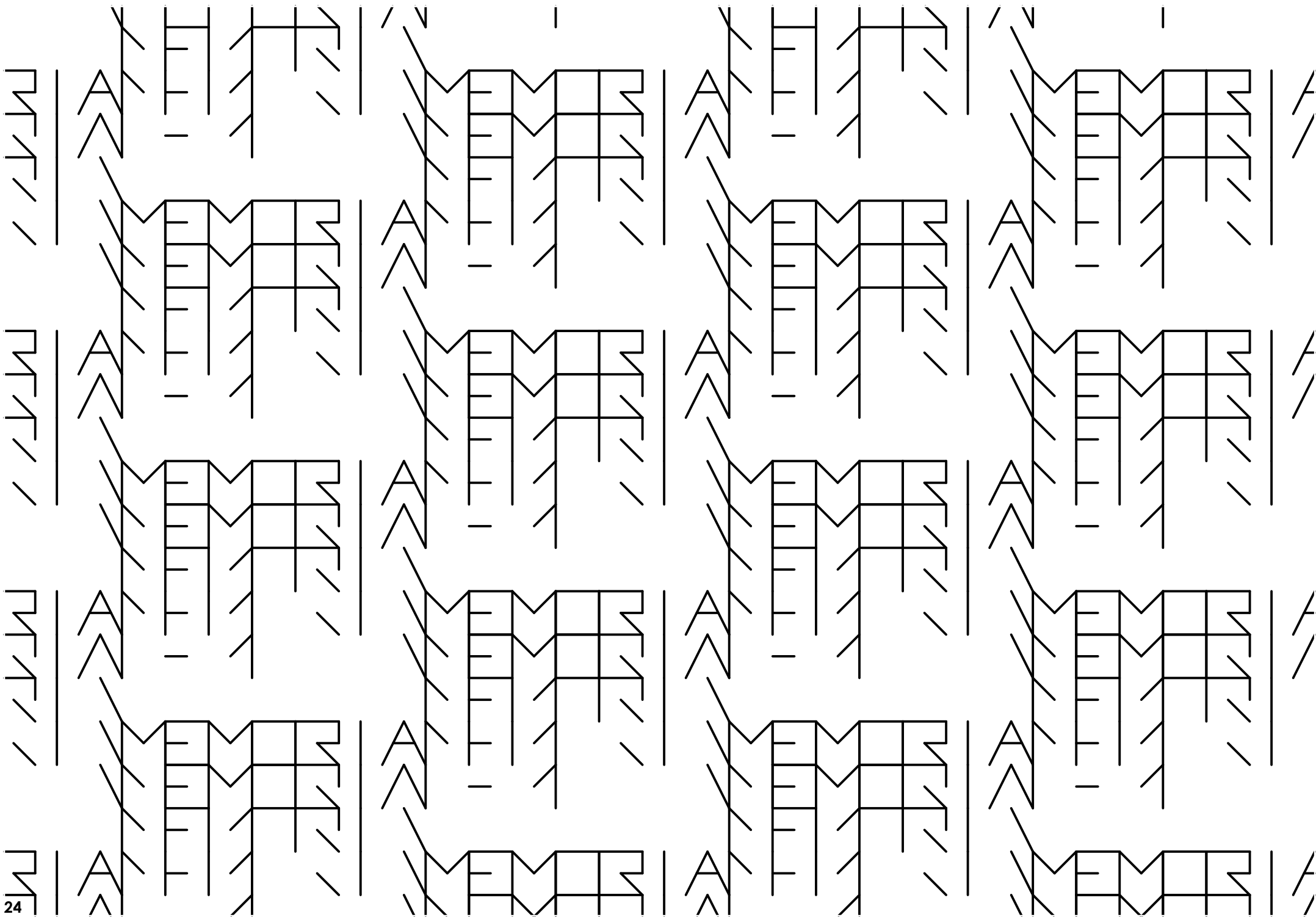
**als ober- und unterfläche
ober- und unterraum verflachen**

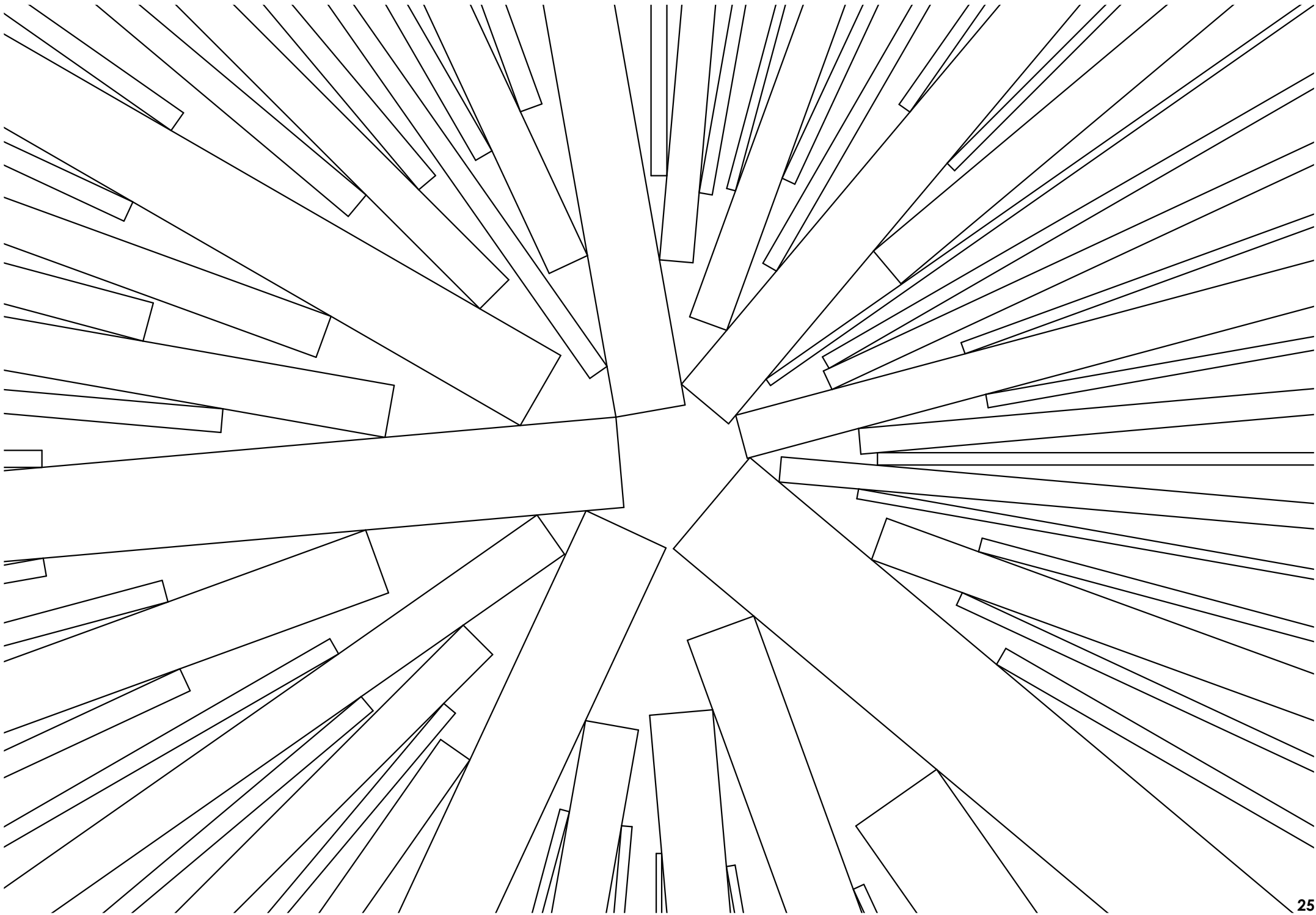
dieser zwang,
dieses hier zu lesen
und
ein- und auszuatmen
und
(auch sich selbst) zu sehen
und
sich selbst zu halten
und
mit den augenlidern zu blinzeln
und
(immer auch sich selbst) mitzudenken
und
zu transpirieren
und
(auch sich selbst) zu hören
und
(auch sich selbst) zu riechen
und
(auch sich selbst) zu schmecken
und
(auch sich selbst) zu fühlen
und
seine Haut auszufüllen
und
die luftsäule über sich selbst zu tragen
und
seine bandscheiben zu stauchen
und
seine zunge zu befeuchten



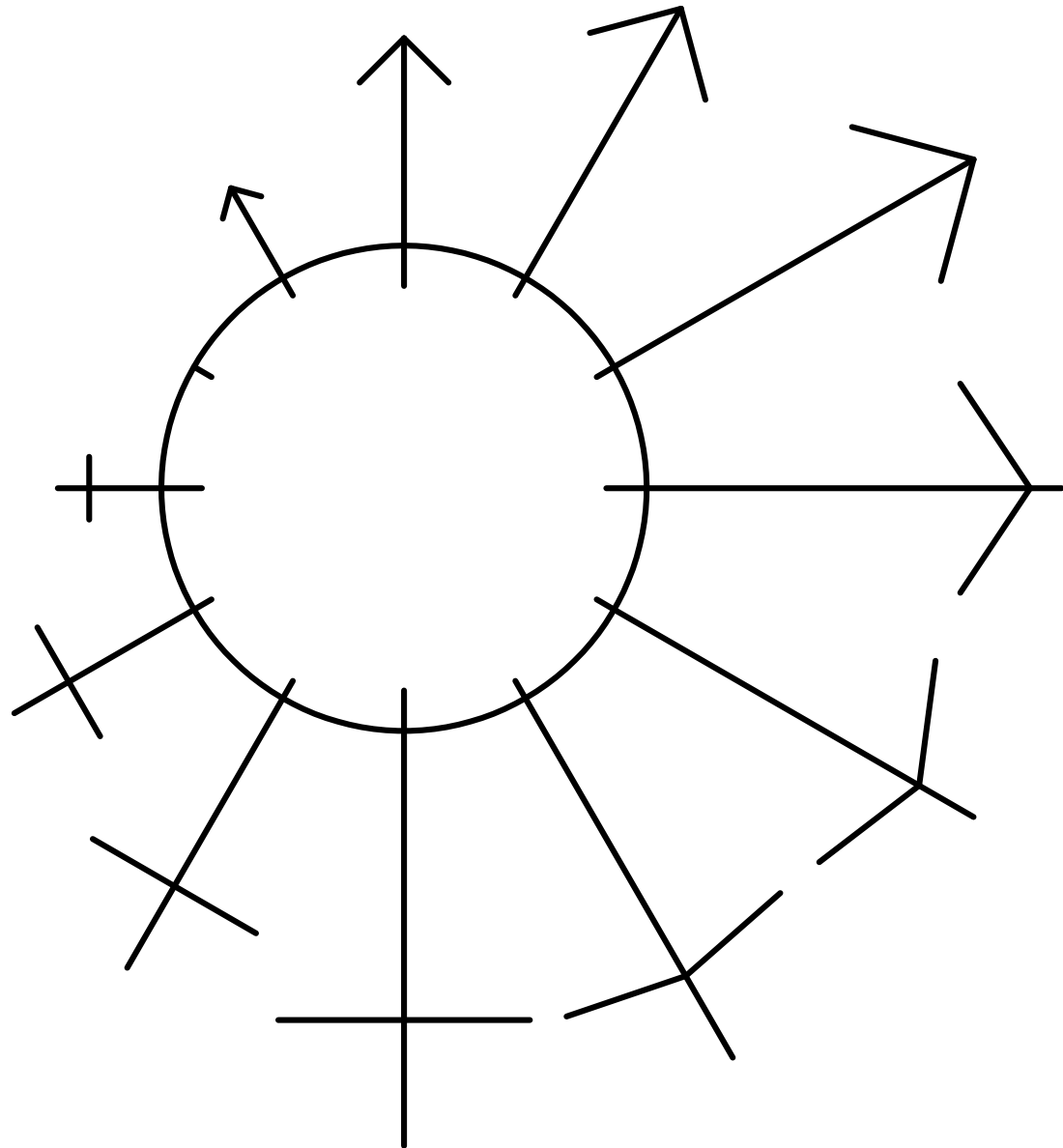
- endlich viele rote, blaue und gelbe linien übereinander in einem isometrischen geviert
- vier tangente eines kreises rechtwinklig aufeinander und ineinander endend, eine maximal licht absorbierende fläche beschreibend
- vier punkte in vier gleichen abständen zueinander in folge und zwei gleichen abständen diagonal gegenüberliegender punkte, die ein reflexionsloses feld aufspannen
- eine schwarze gebogene eckige fläche mit gleichmäßiger ansicht im weißen allraum
- zwei parallelen mit zwei anderen gleichen abstands gekreuzt, überragendes gekürzt und total paralleles licht aus diesem bereich ausgespart
- vier gleiche viertelkreisflächen mit totaler lichtabsorption so überlappend, dass sich die viertelkreislinien in einem zentralen punkt schneiden
- unendlich viele parallele schwarze linien nebeneinander in weißer fläche und solche gleicher länge und anzahl rechtwinklig dazu
- unendlich viele licht aufnehmende punkte zusammengefasst in einer gleichmäßig geraden, licht nicht aufnehmenden umgrenzung
- vierseitig total gleichförmiger ausschnitt aus einer weißen reflexionsfläche vor einem lichtlosen raum
- unendlich viele konzentrische quadrate aus vier schwarzen geraden mit beliebig gewählter aber hellster umfassung

die figur eines schwarzen quadrats auf einem weissem grund





**prä post prä post
post prä post prä
prä post post prä
post prä prä post
post post prä prä
prä prä post post**



limentreu

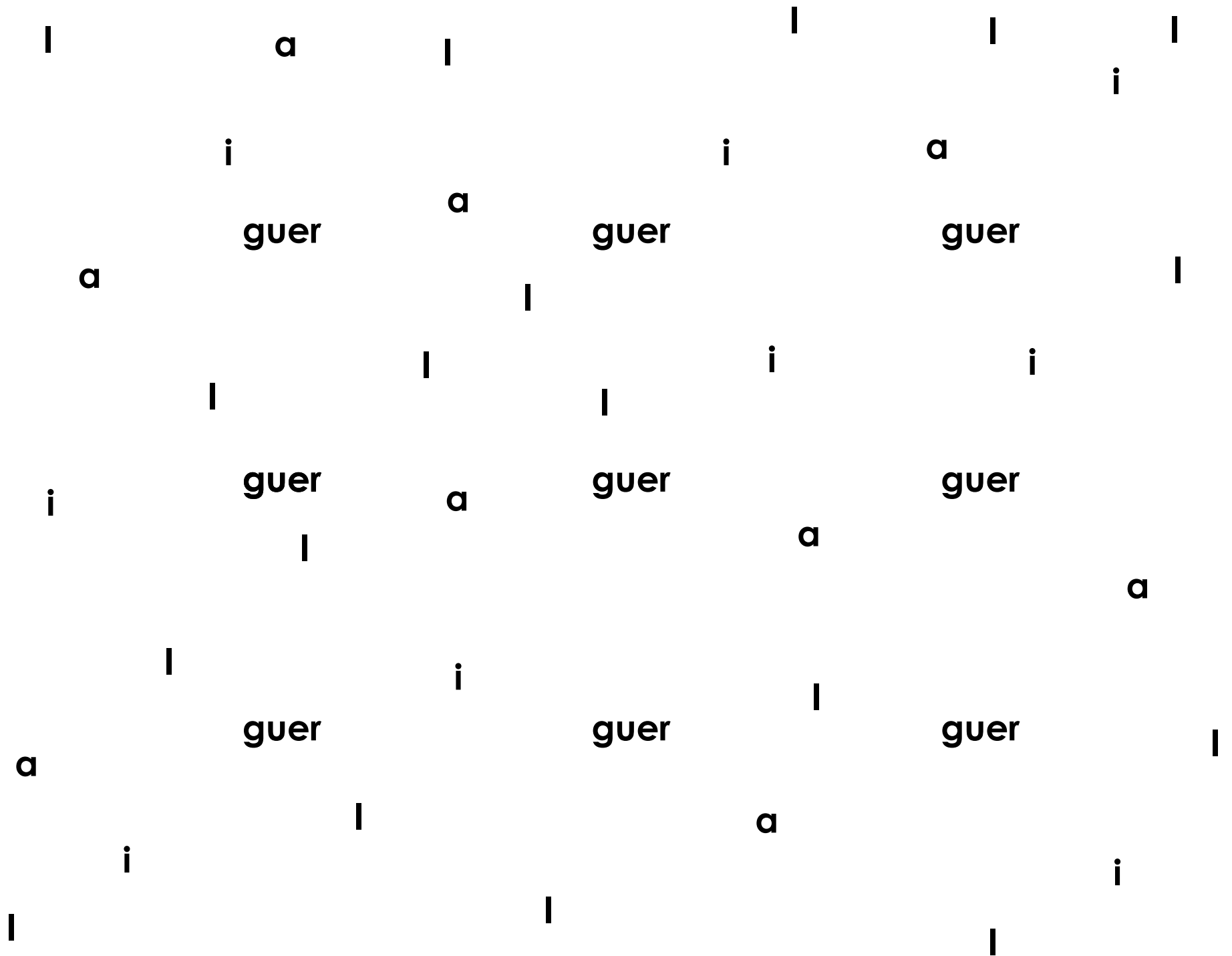
limentreu

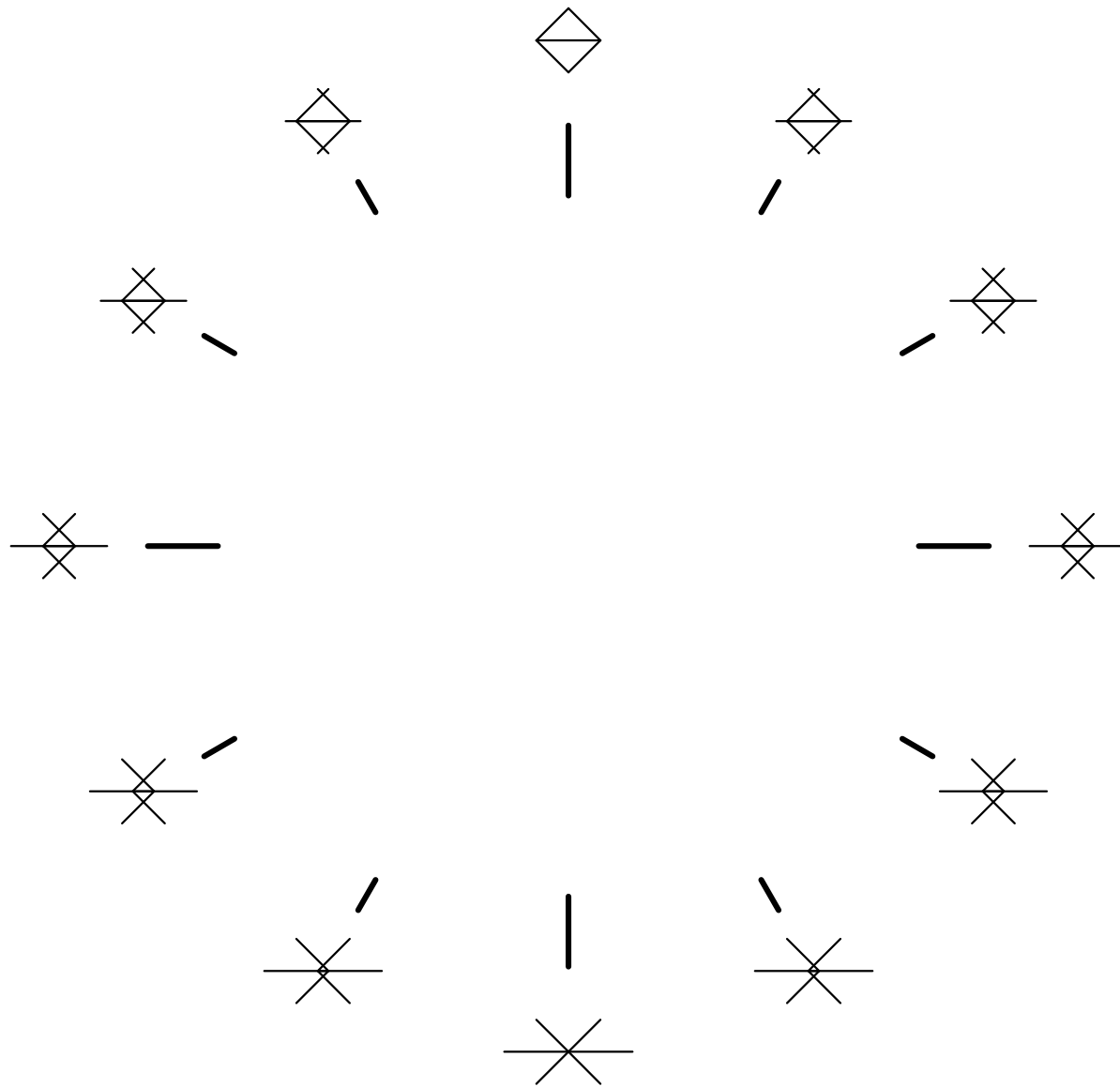
limentreu

limentreu

limentreu

limentreu





statt und als

ausschnitt	statt und als	zusammenhang
standpunkt	statt und als	raum
auflösen	statt und als	konturieren
verharren	statt und als	schweifen
verknüpfen	statt und als	registrieren
durchfärben	statt und als	schauen
bewerten	statt und als	schweigen

alles einmal sagen

alles alles zweimal zweimal sagen sagen

alles alles alles dreimal dreimal dreimal sagen sagen sagen

alles gesagt haben

VUGOÛTESENTI
ÉCOUTÉTTOUCHE

DEJA

VUGOÛTESENTI
ÉCOUTÉTTOUCHE

DEJA

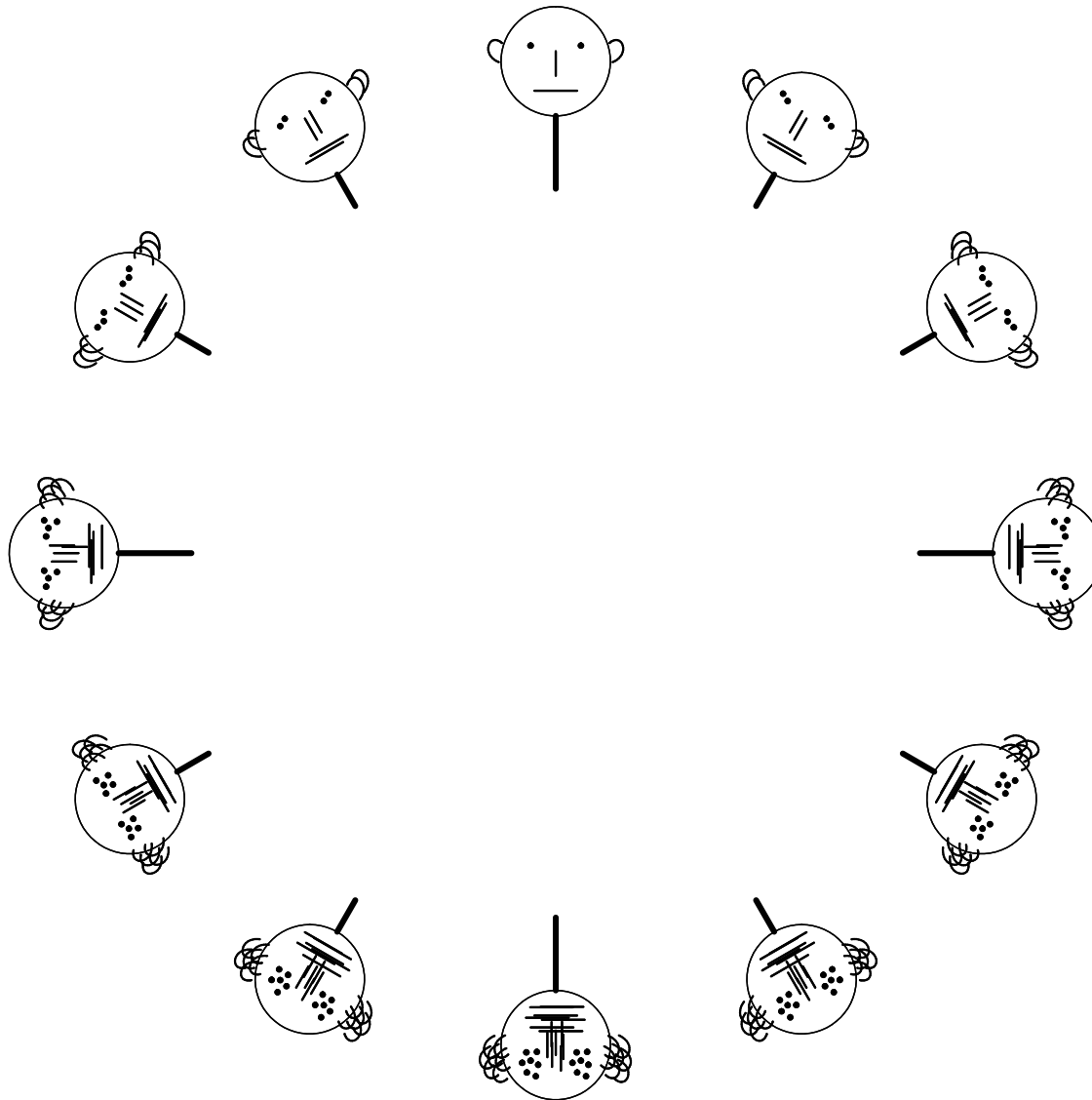
VUGOÛTESENTI
ÉCOUTÉTTOUCHE

DEJA

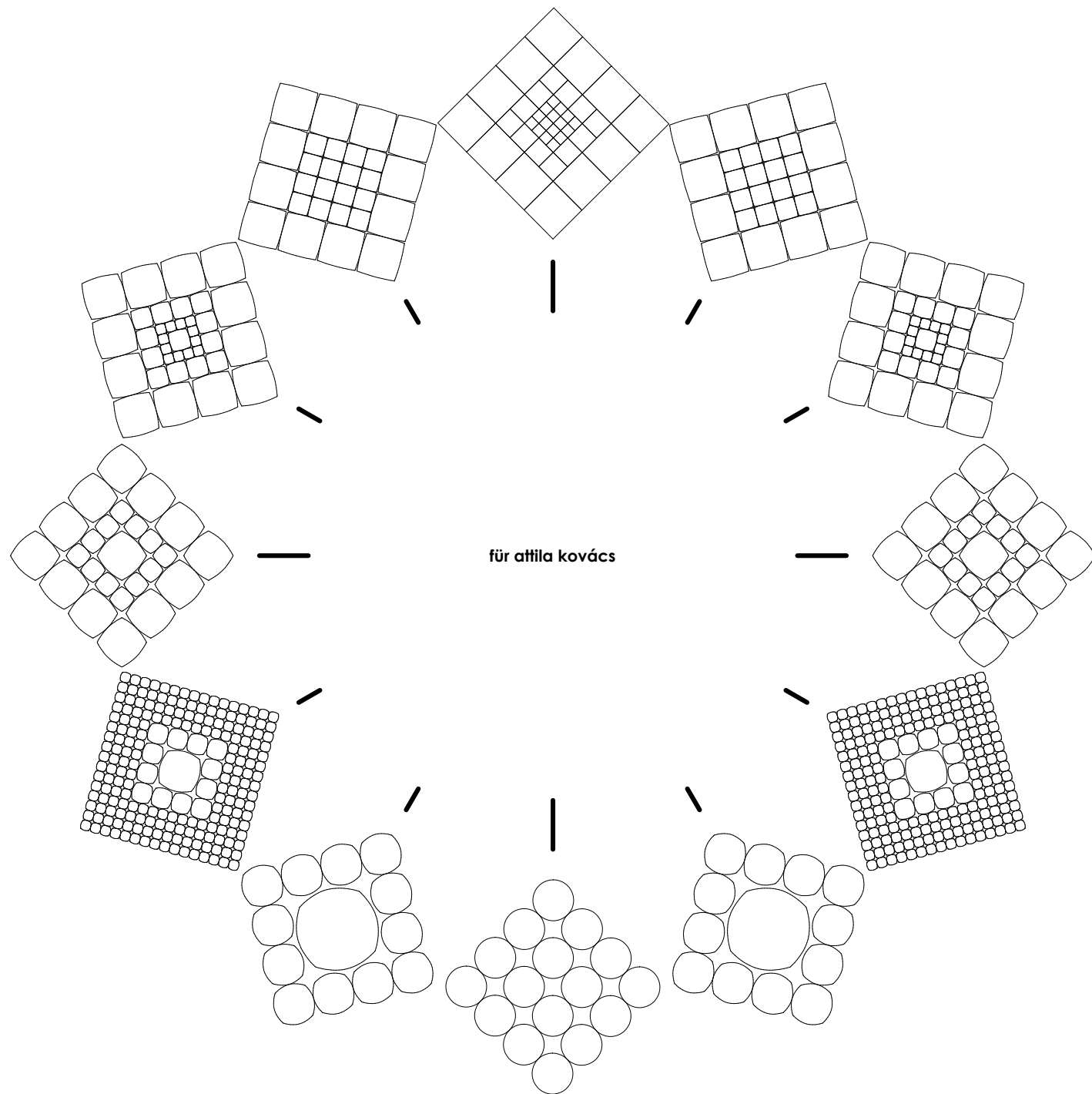
VUGOÛTESENTI
ÉCOUTÉTTOUCHE

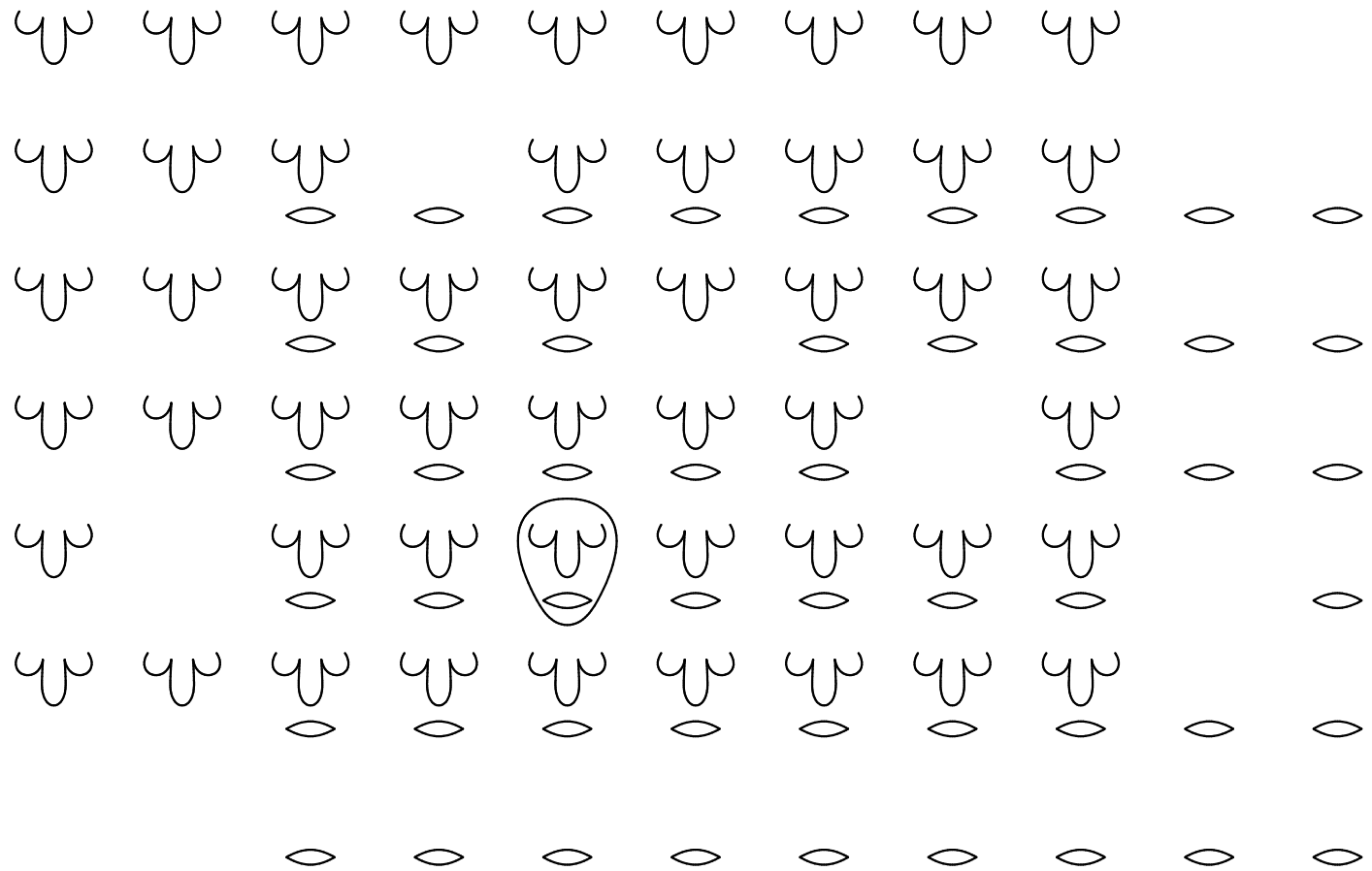
DEJA

VUGOÛTESENTI
ÉCOUTÉTTOUCHE



**fest fest fest fest fest
fest fest fest fest fest
fest fest Fest fest fest
fest fest fest fest fest
fest fest fest fest fest**

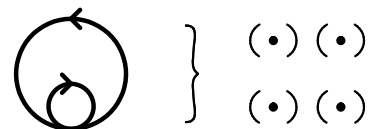
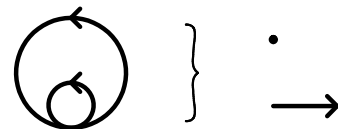
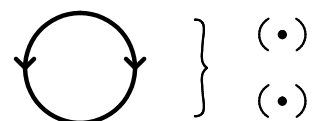
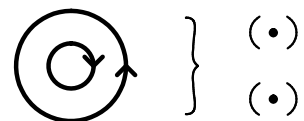
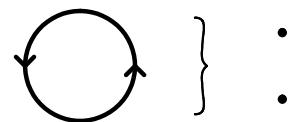
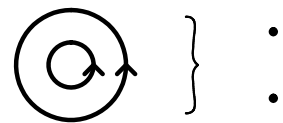
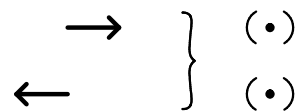
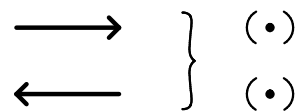
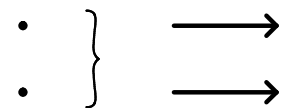
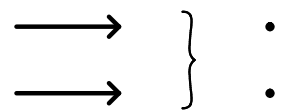


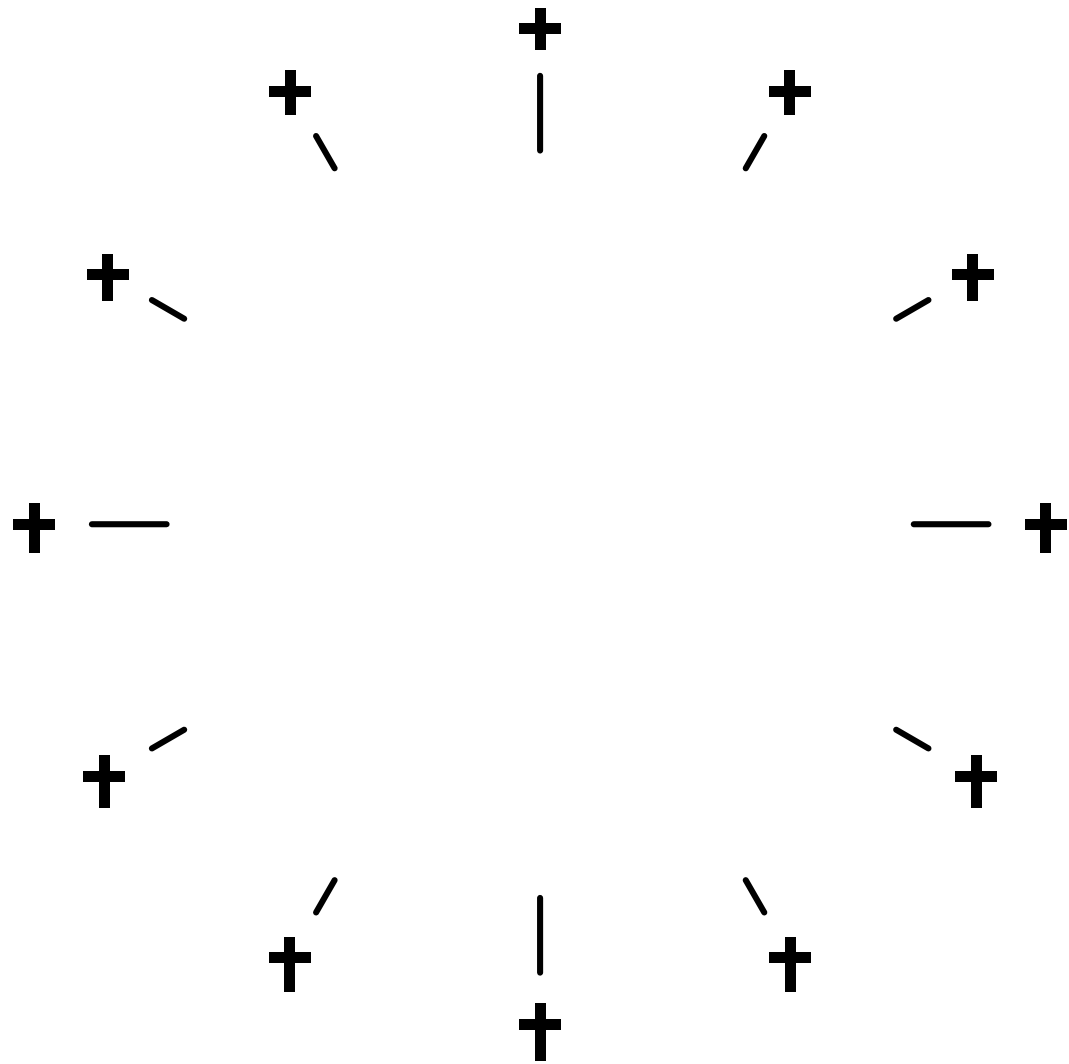


5 x 8 simultan-sukzessive sätze.

**macht (nicht-)sehen (nicht-)sagen.
subjekt (nicht) sagen objekt (nicht) sehen.
subjekt (nicht) sehen objekt (nicht) sagen.
figur (nicht) sagen grund (nicht) sehen.
figur (nicht) sehen grund (nicht) sagen.**

12 taoistische klammern.





ein anorganisches gewicht drückt eine organische fläche hernieder

von einer fläche abgehend beschreibt ein punktuell eine linie

wasser verdrängt luft auf dem weg hin zum erdmittelpunkt

oberflächengespanntes bewegt sich über ausgeformtes

weniger geordnetes haftet nicht an stärker geordnetem

von auskragendem zum flug ansetzendes lotet herab

eilend transparentes vergrößert optisch transluzentes

homogeneres löst sich von weniger homogenem

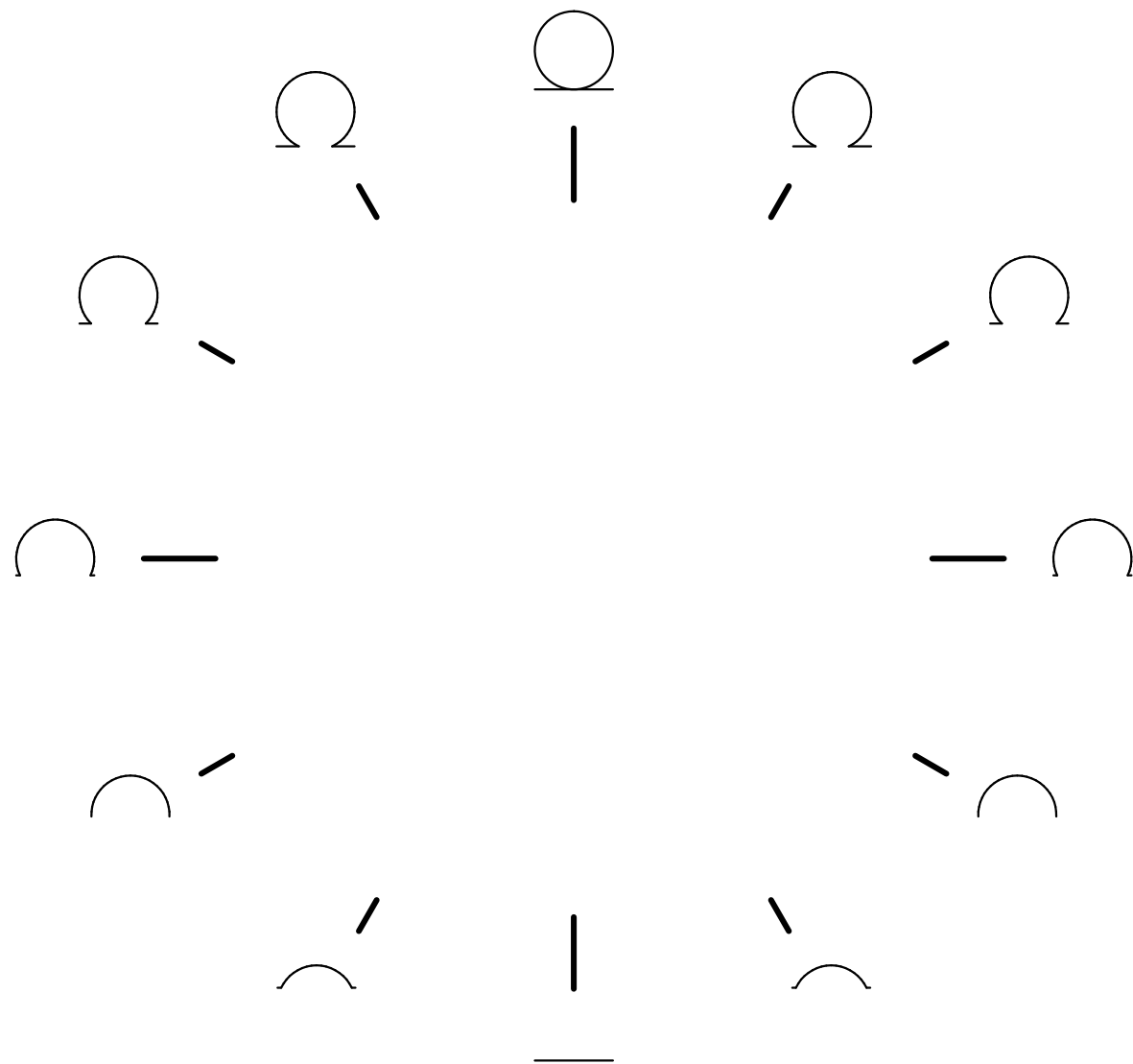
schwerkraft zieht flüssig rundes über eine kante

nachgiebiges rinnt über weniger nachgiebiges

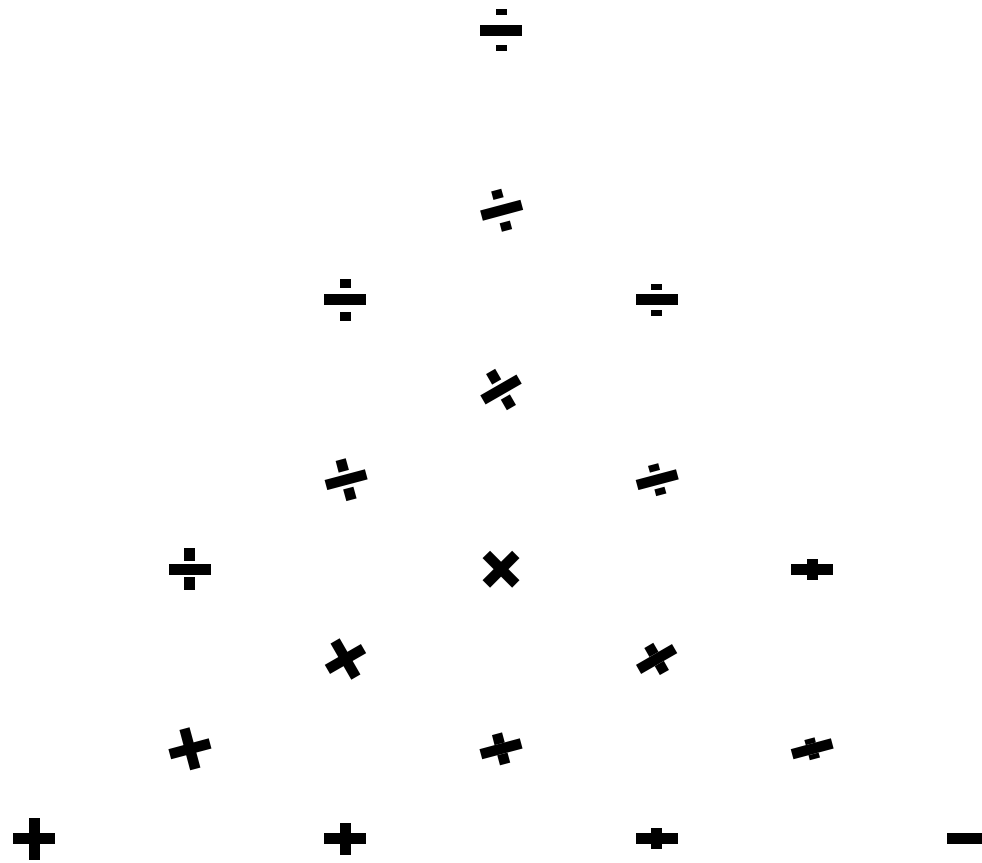
zusammenhalt dominiert über anziehung

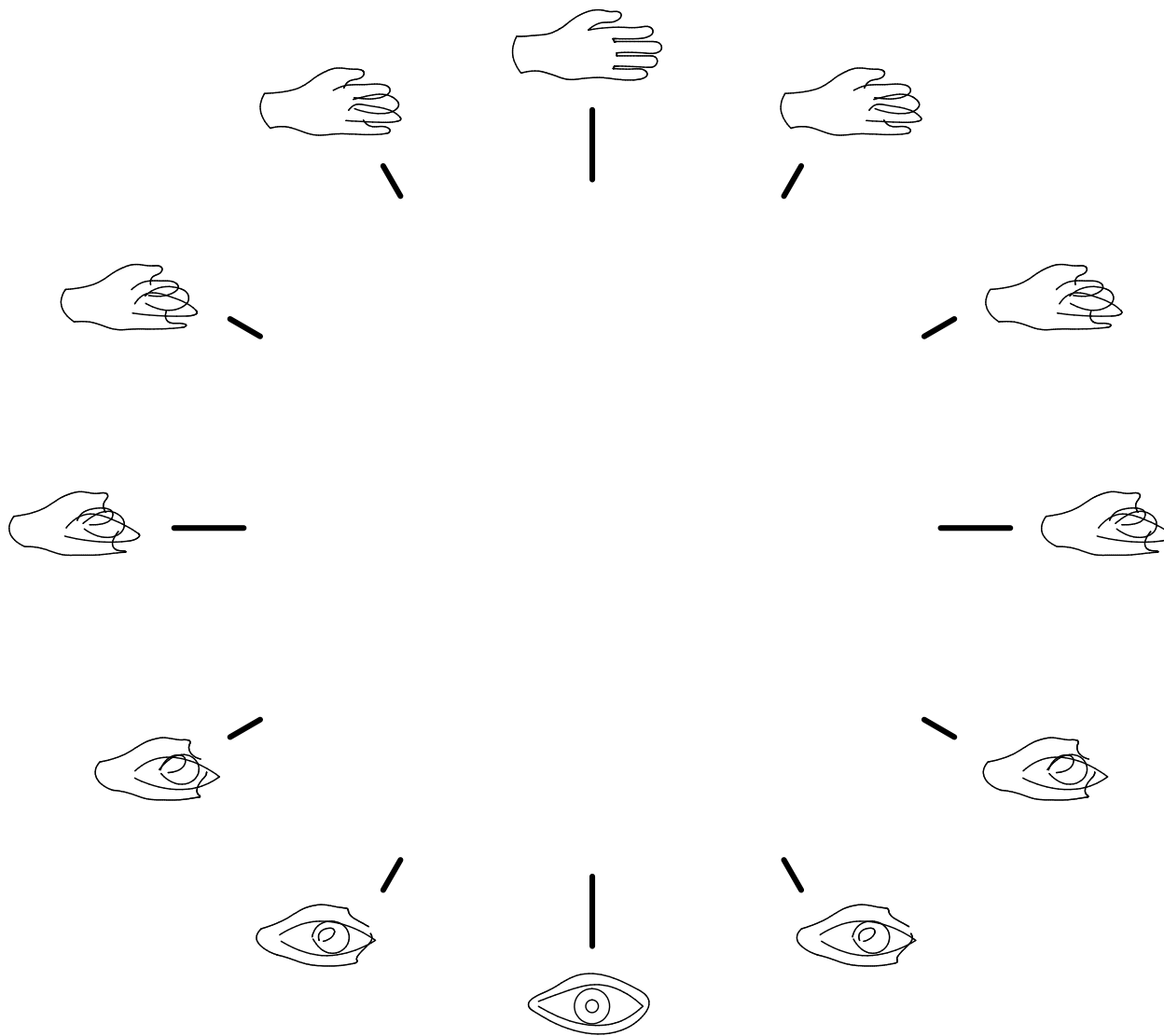
eine abwärts laufende spur verdunstet

ein tropfen fällt von der lotusblüte

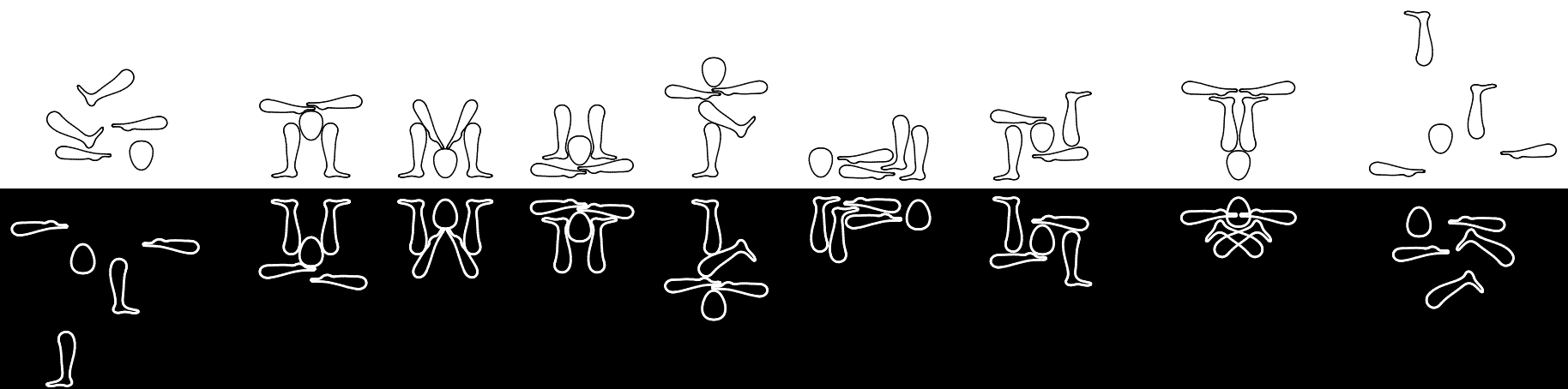


[illegible]





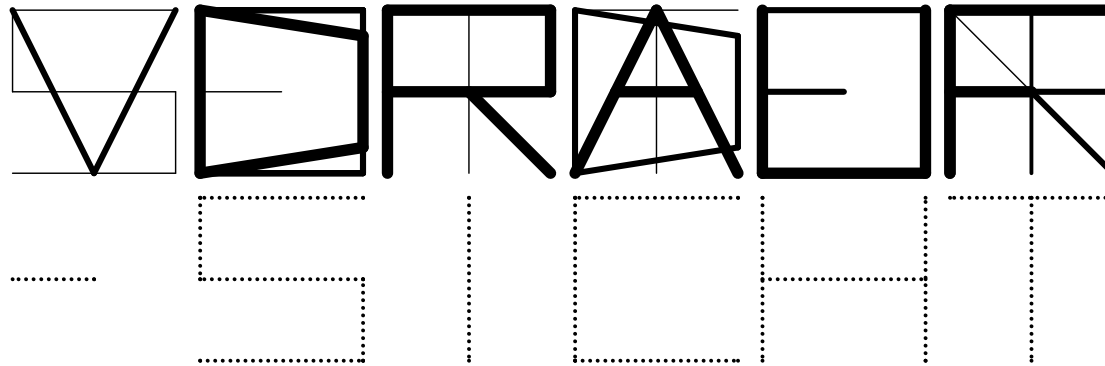
für heidegger.

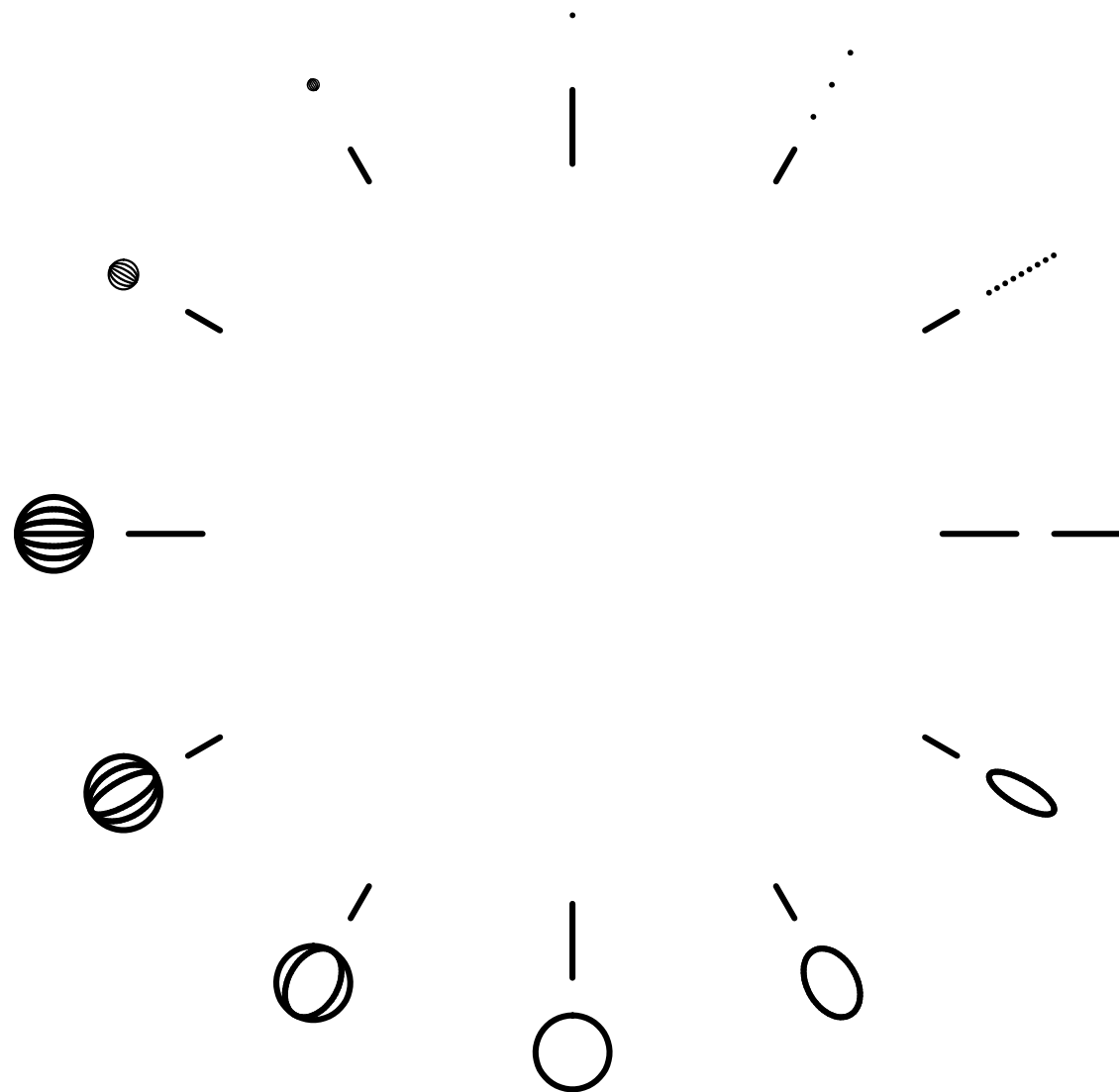


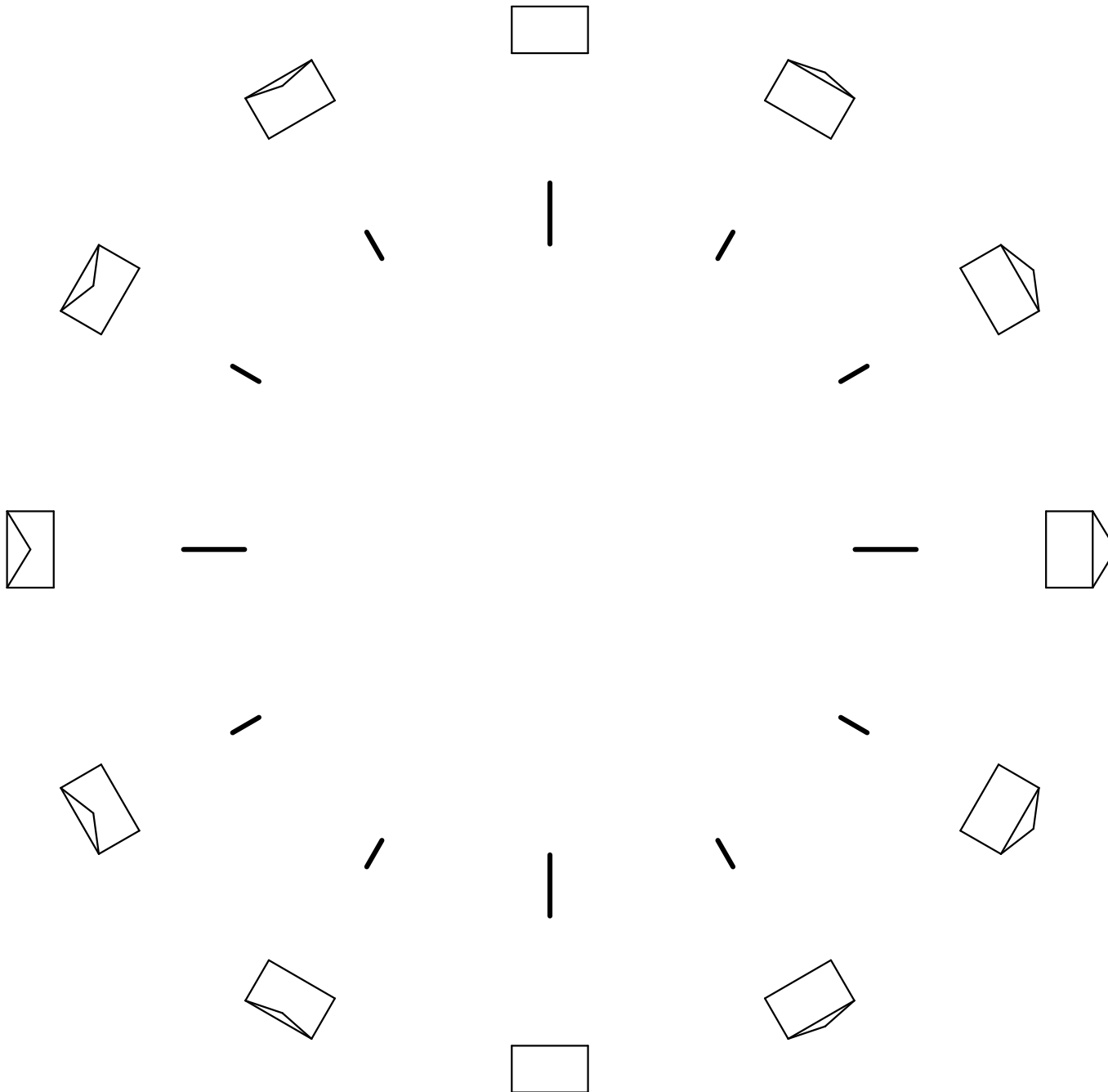
jiu-jutsu

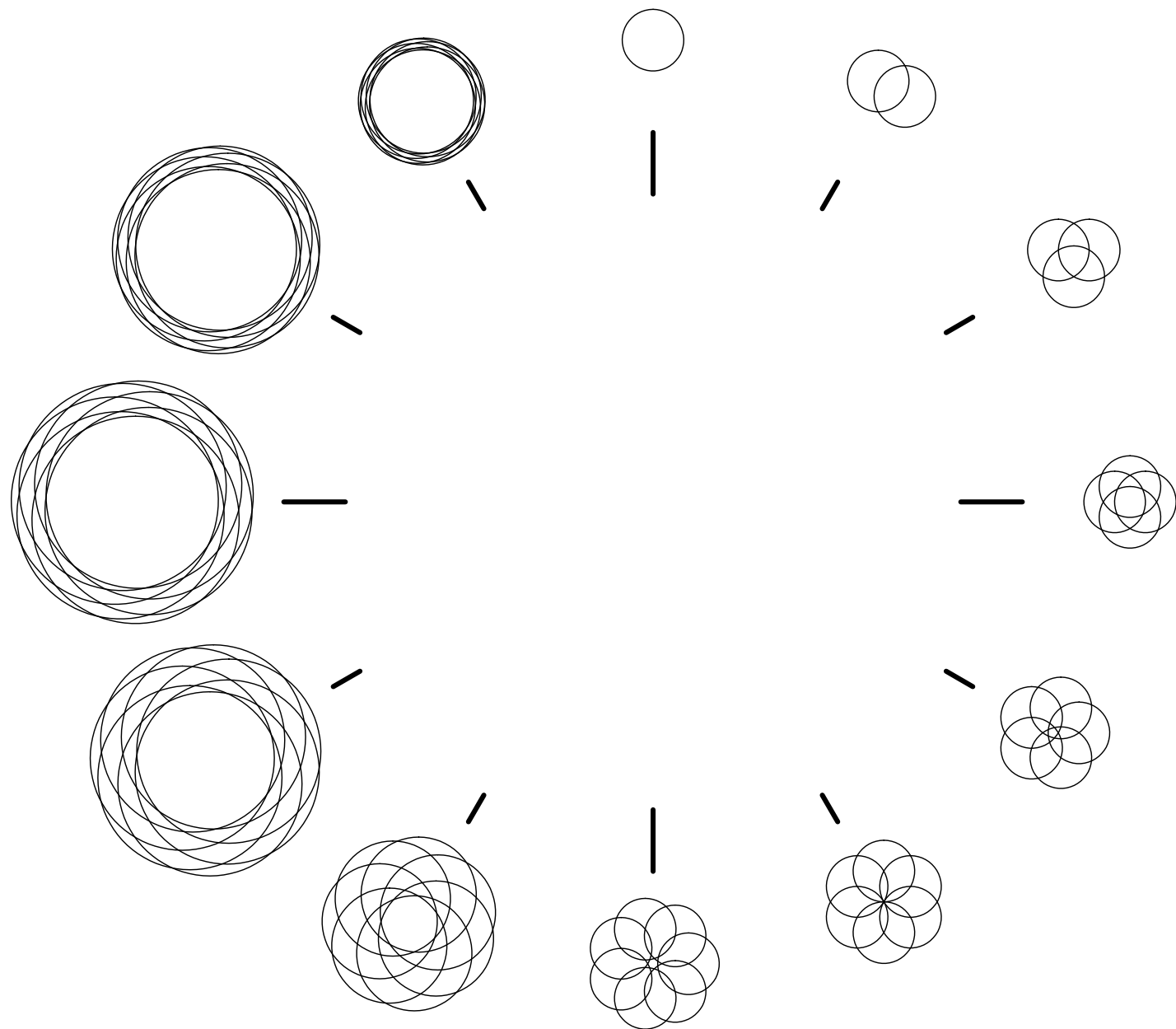
**aus einem ausgangswort
hin auf ein zielwort
entlang der satzlinie
an paradigmata vorbei
ins leere**

irreversibel ! f









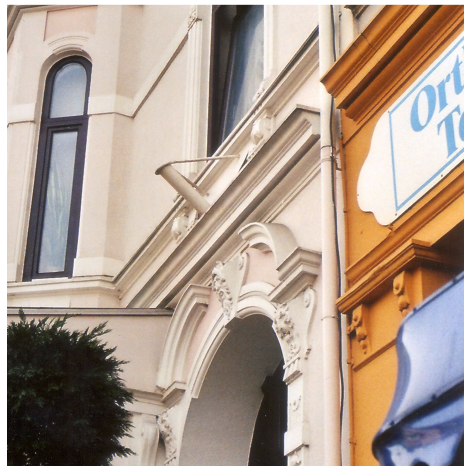
..

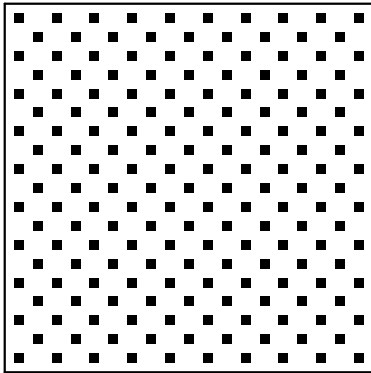
..

**mängel mangel mängel
mangel mängel mangel
mängel mangel mängel**

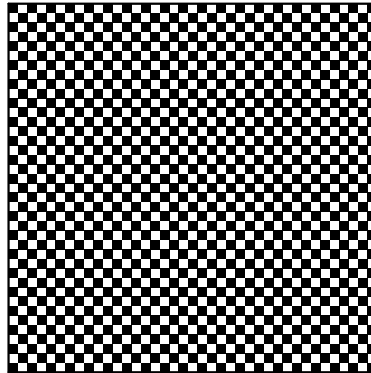
..

..





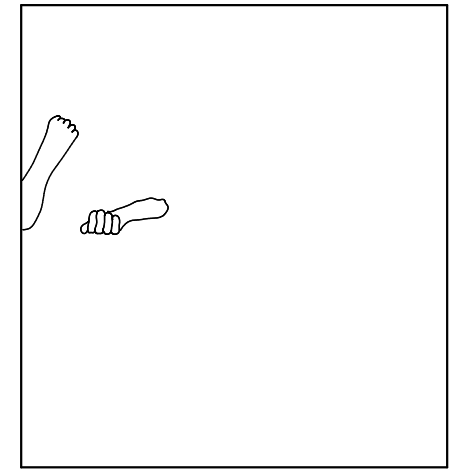
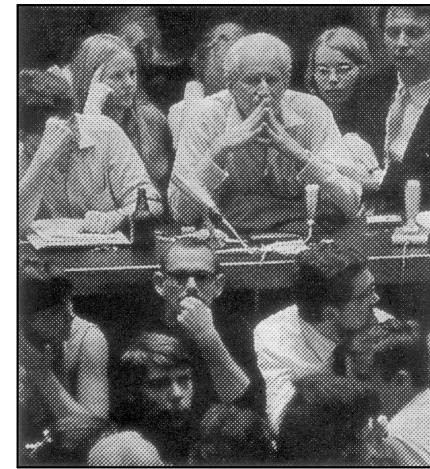
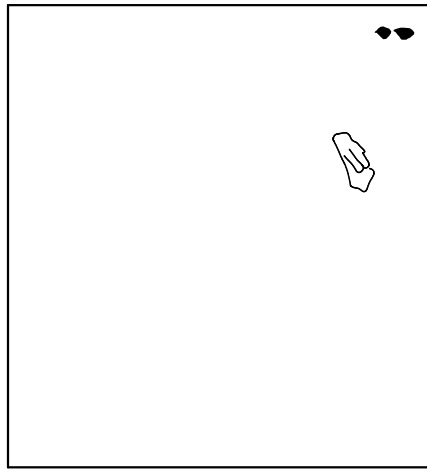
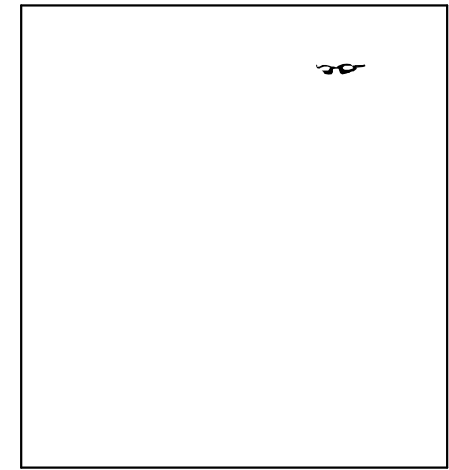
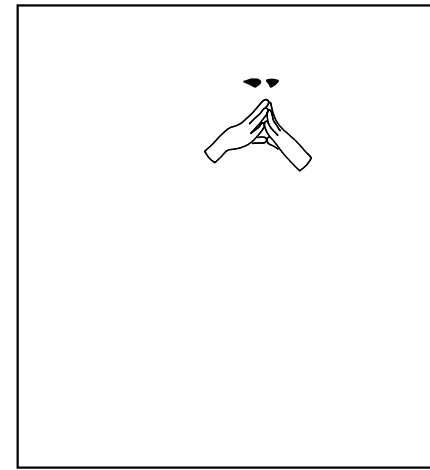
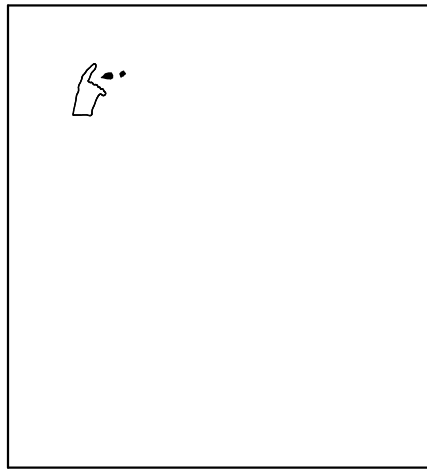
keine
absolute
homogenität



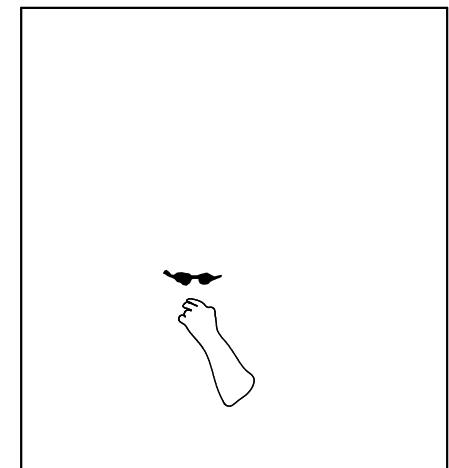
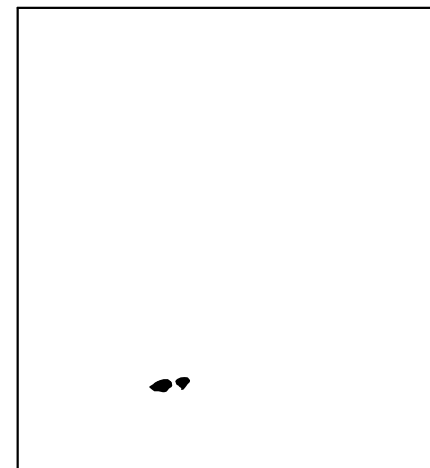
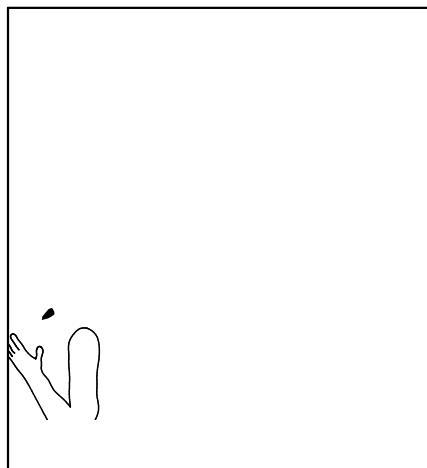
keine
absolute
homogenität



keine
absolute
homogenität



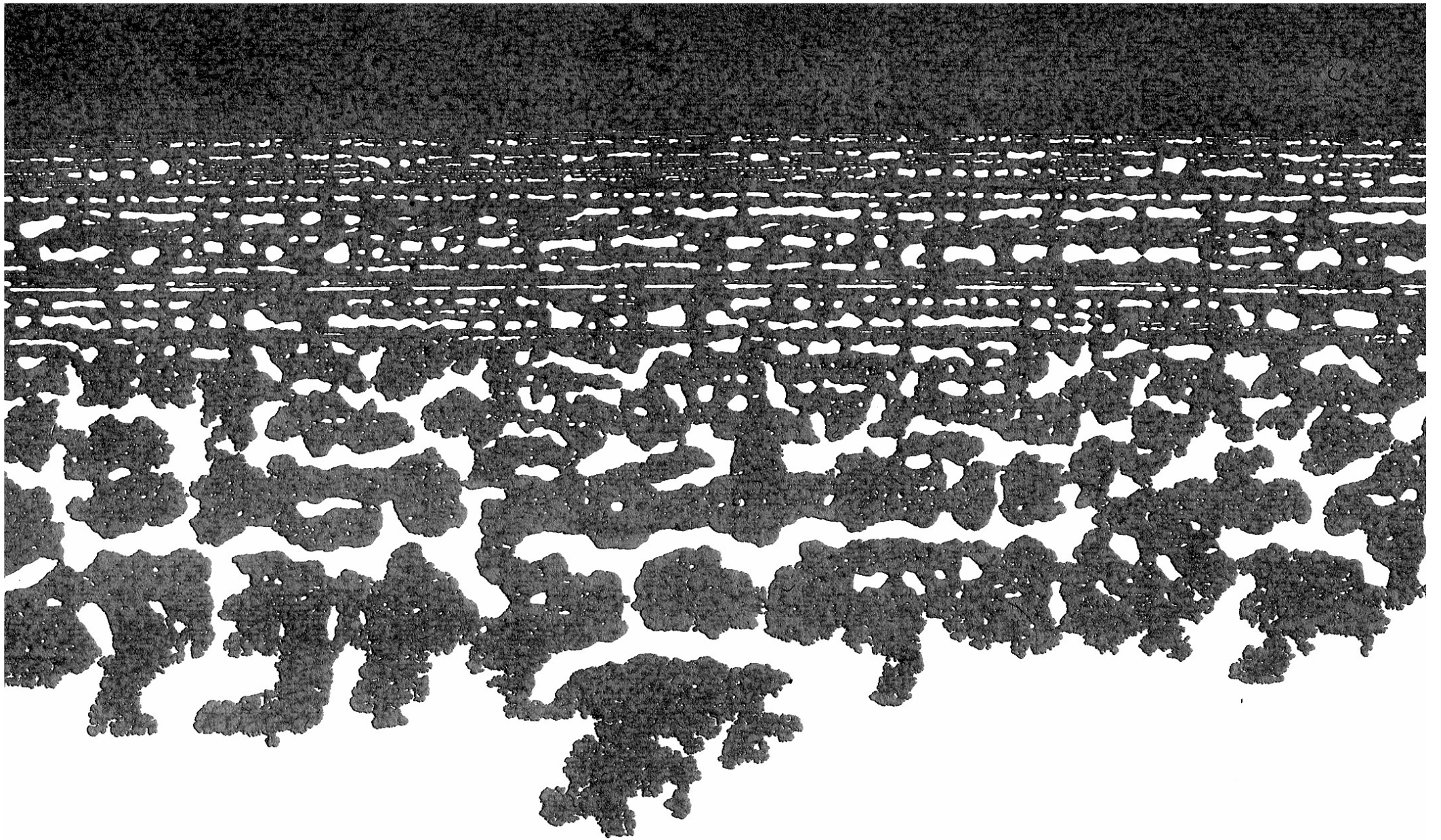
Marcuse (M.) mit Studenten, Mai 1968.

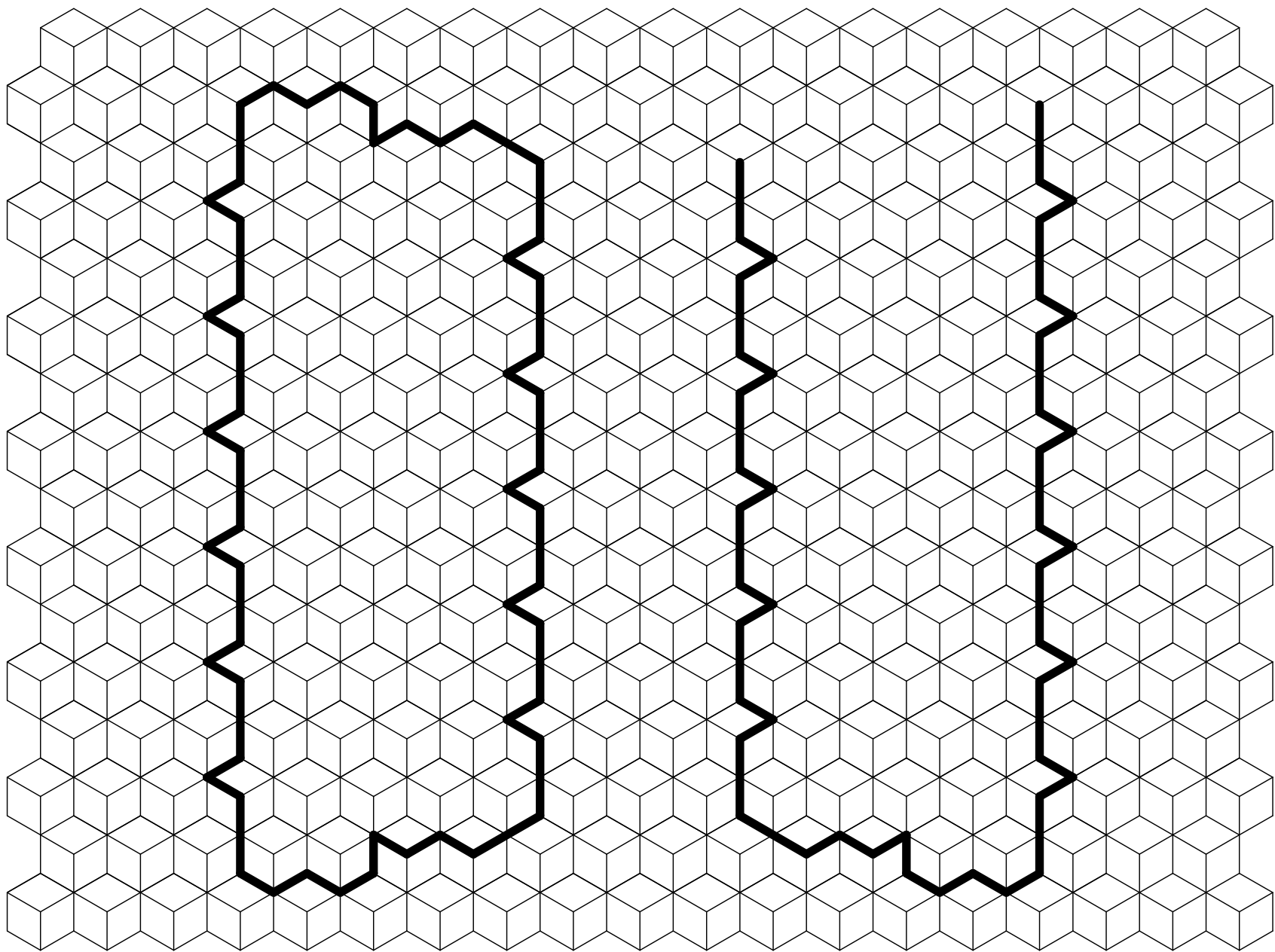


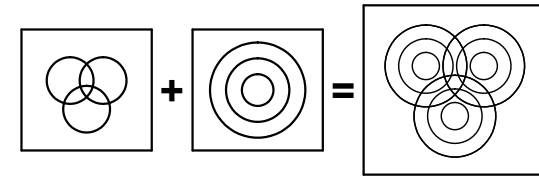
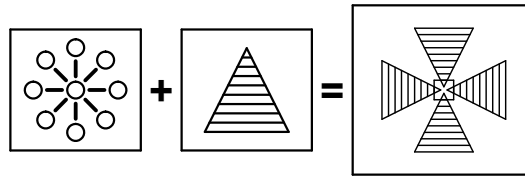
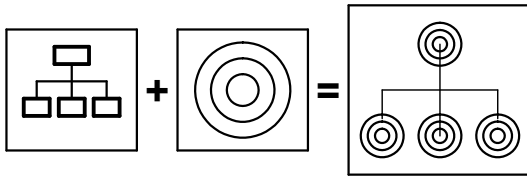
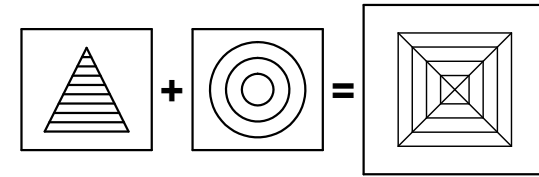
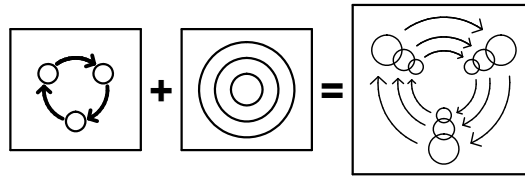
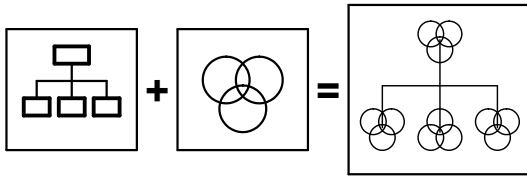
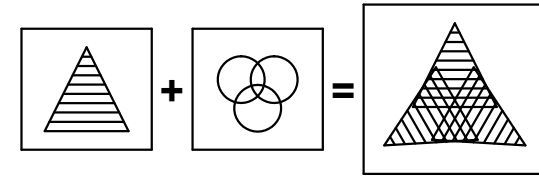
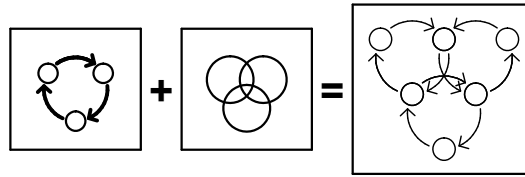
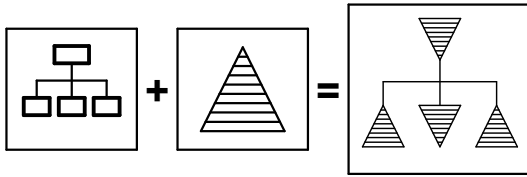
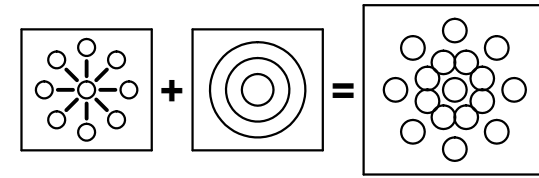
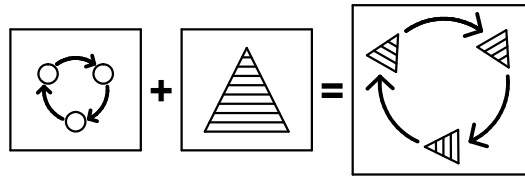
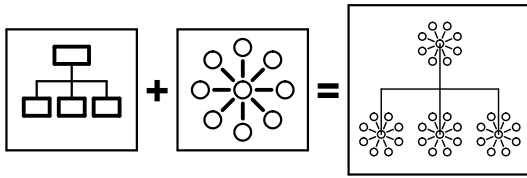
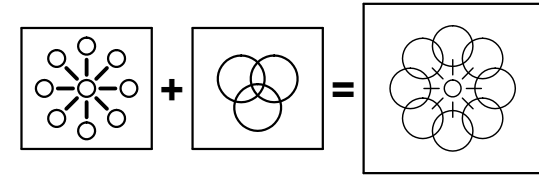
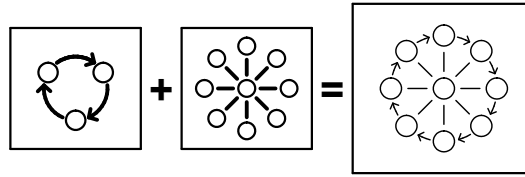
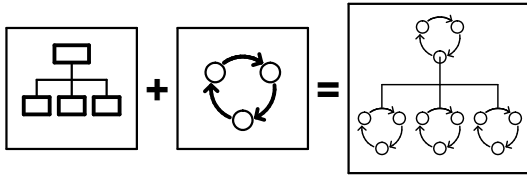
A circular diagram illustrating the positions of the letters T, E, F, and L. The letters are arranged in a circle, with each letter appearing three times at different positions. The positions are labeled with numbers 1 through 12 around the perimeter.

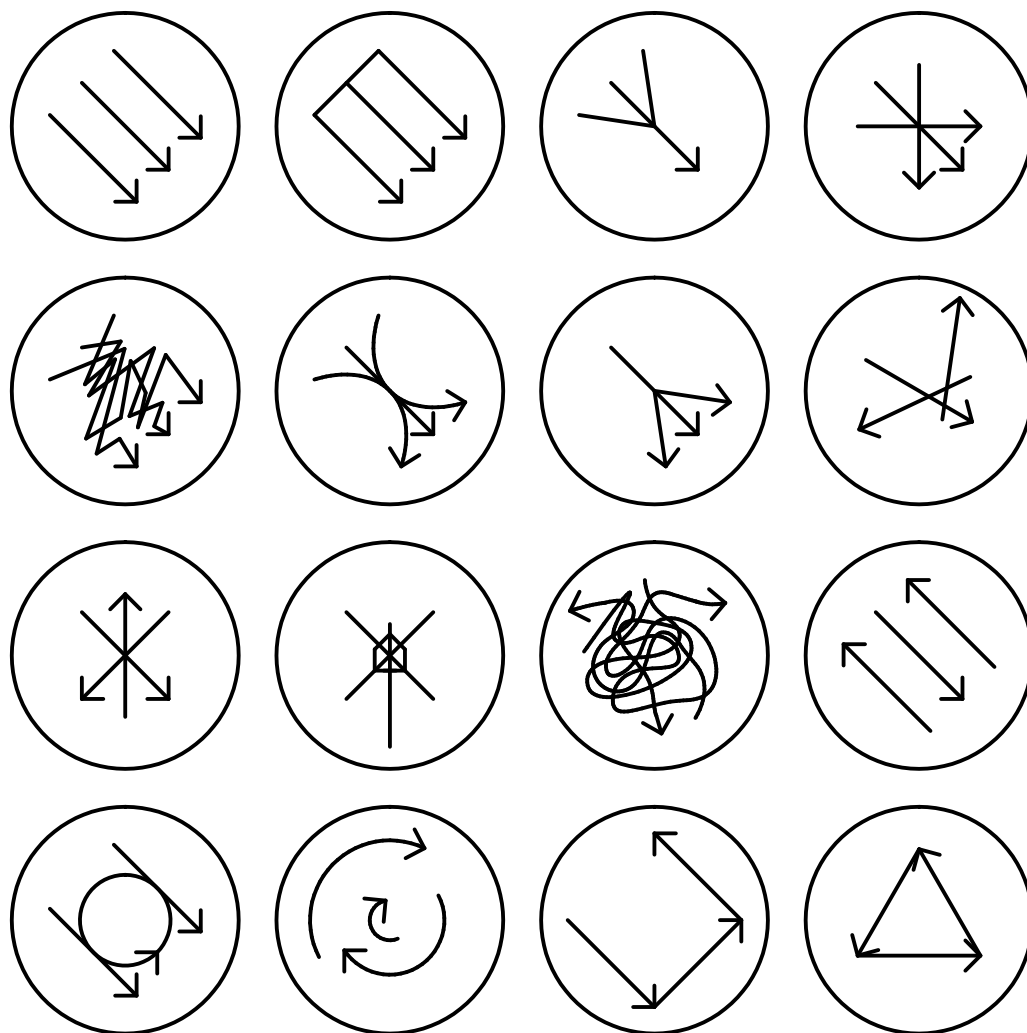
Position	Letter
1	T
2	E
3	F
4	L
5	T
6	E
7	F
8	L
9	T
10	E
11	F
12	L

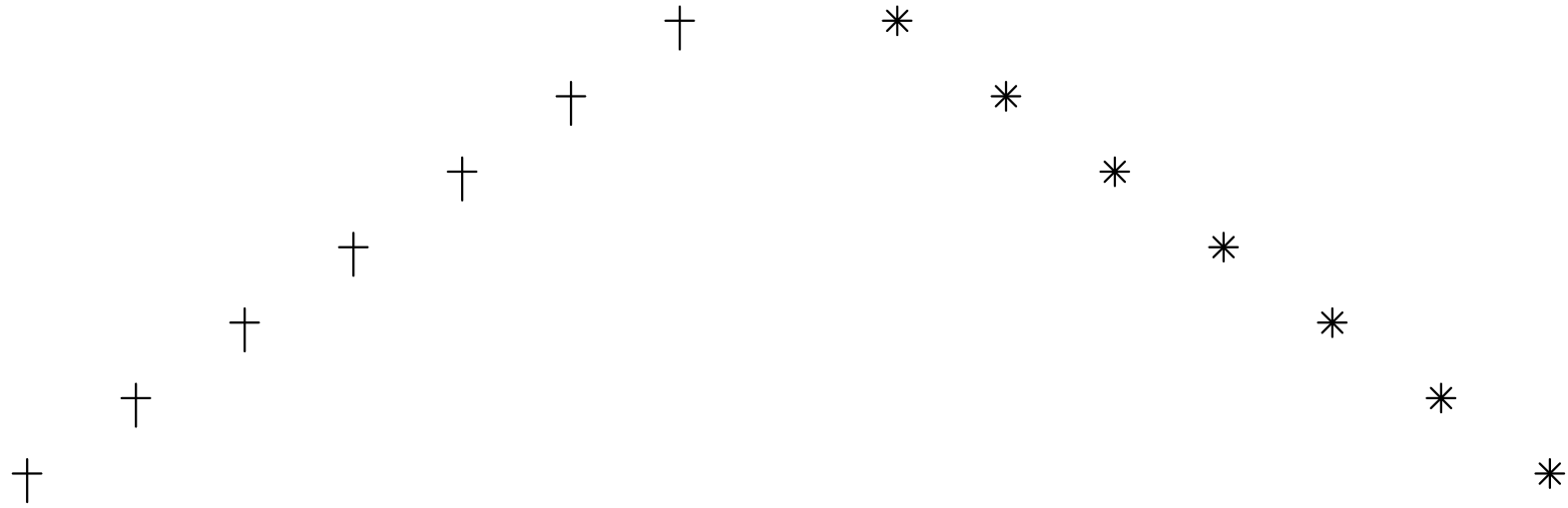
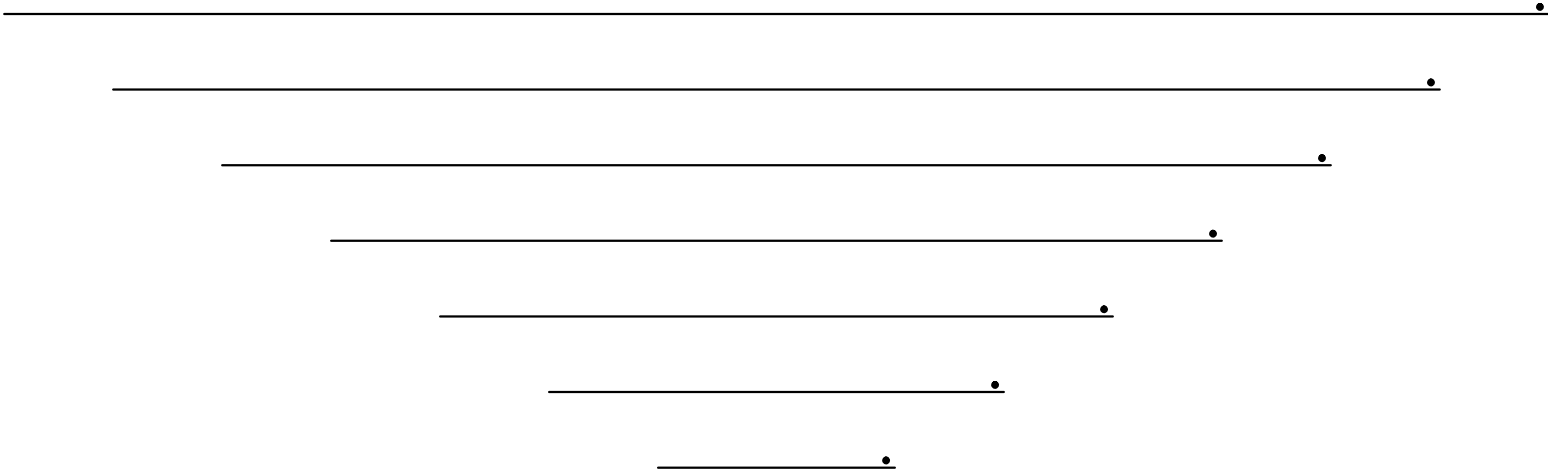


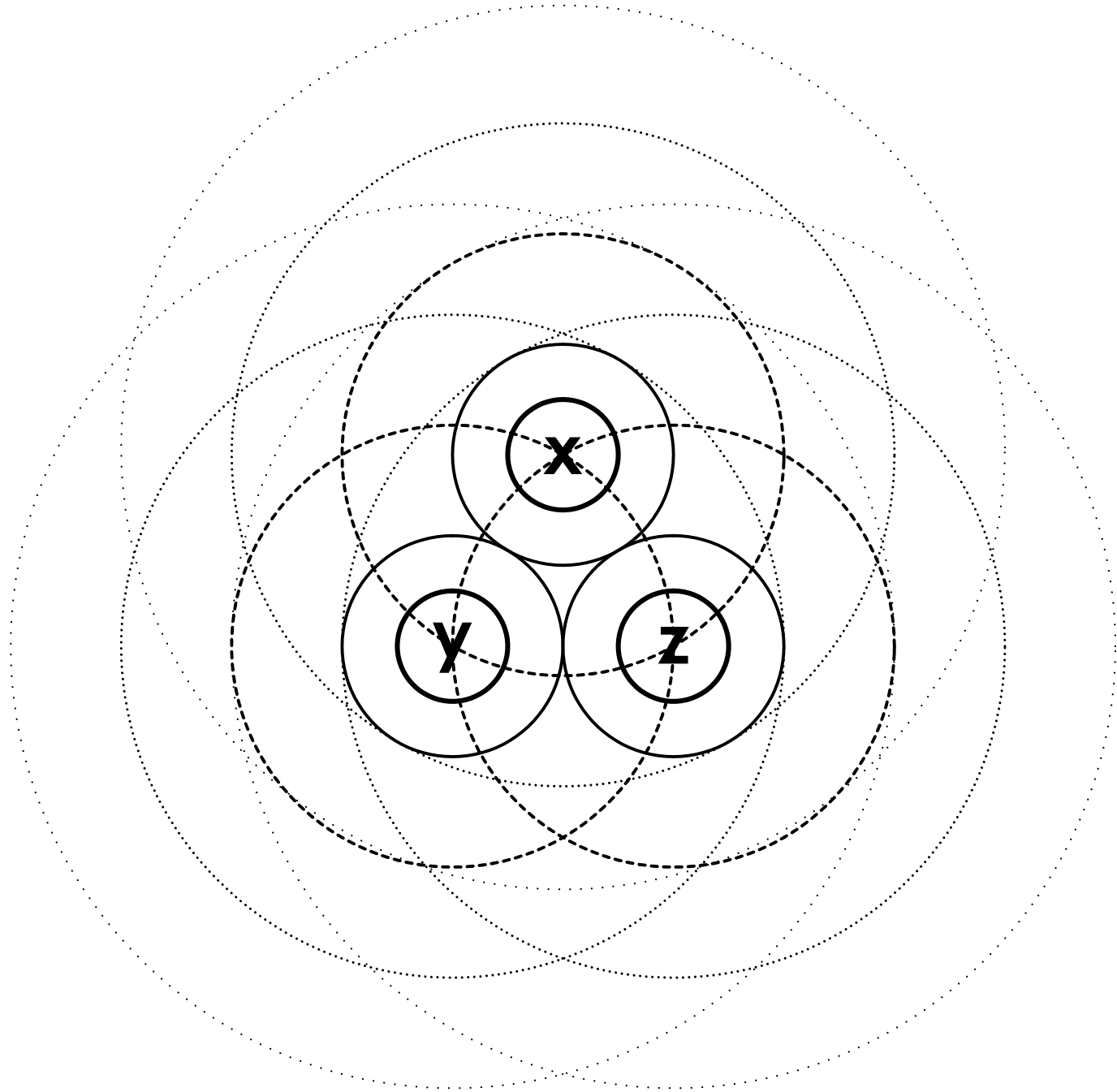


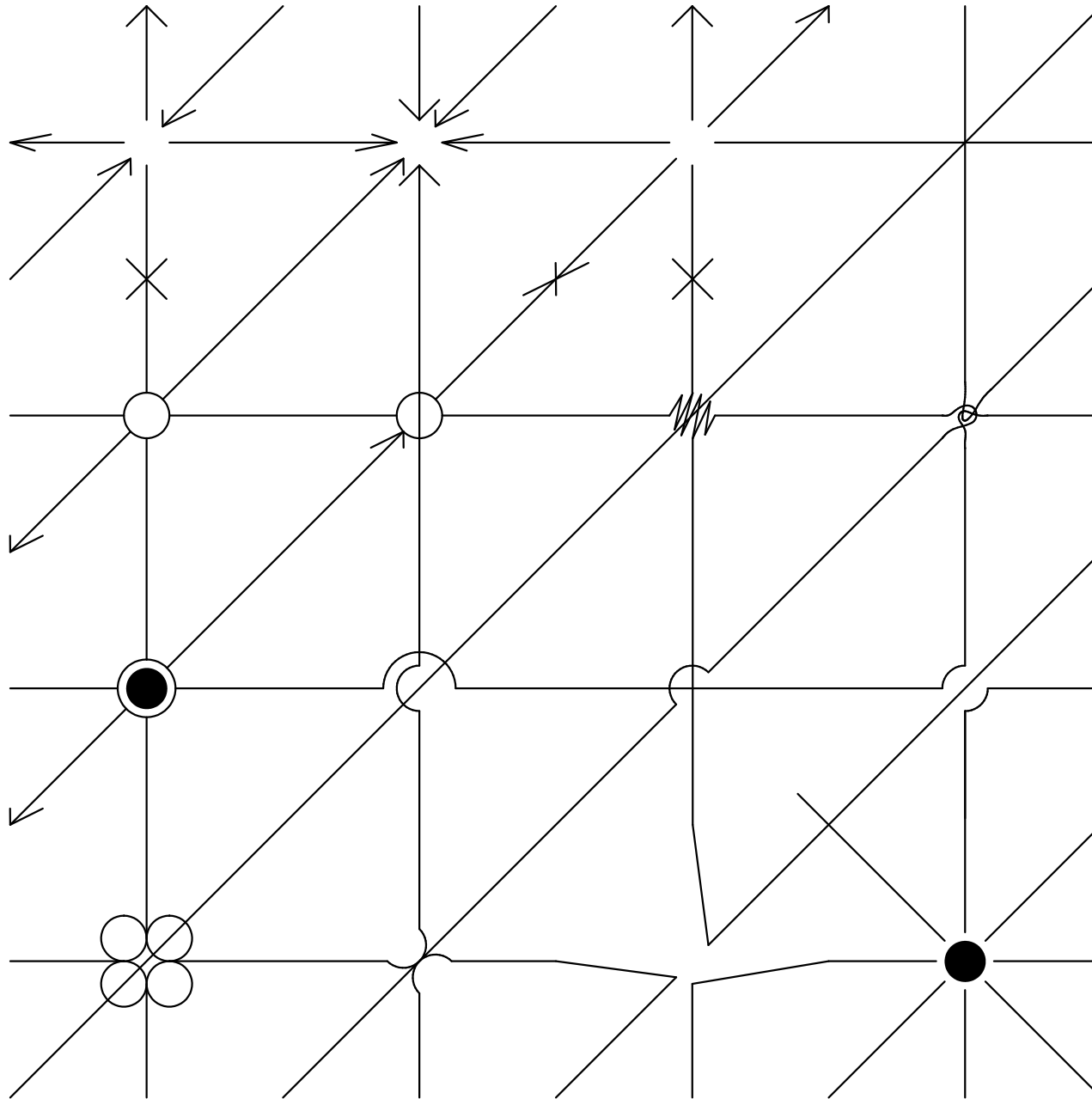












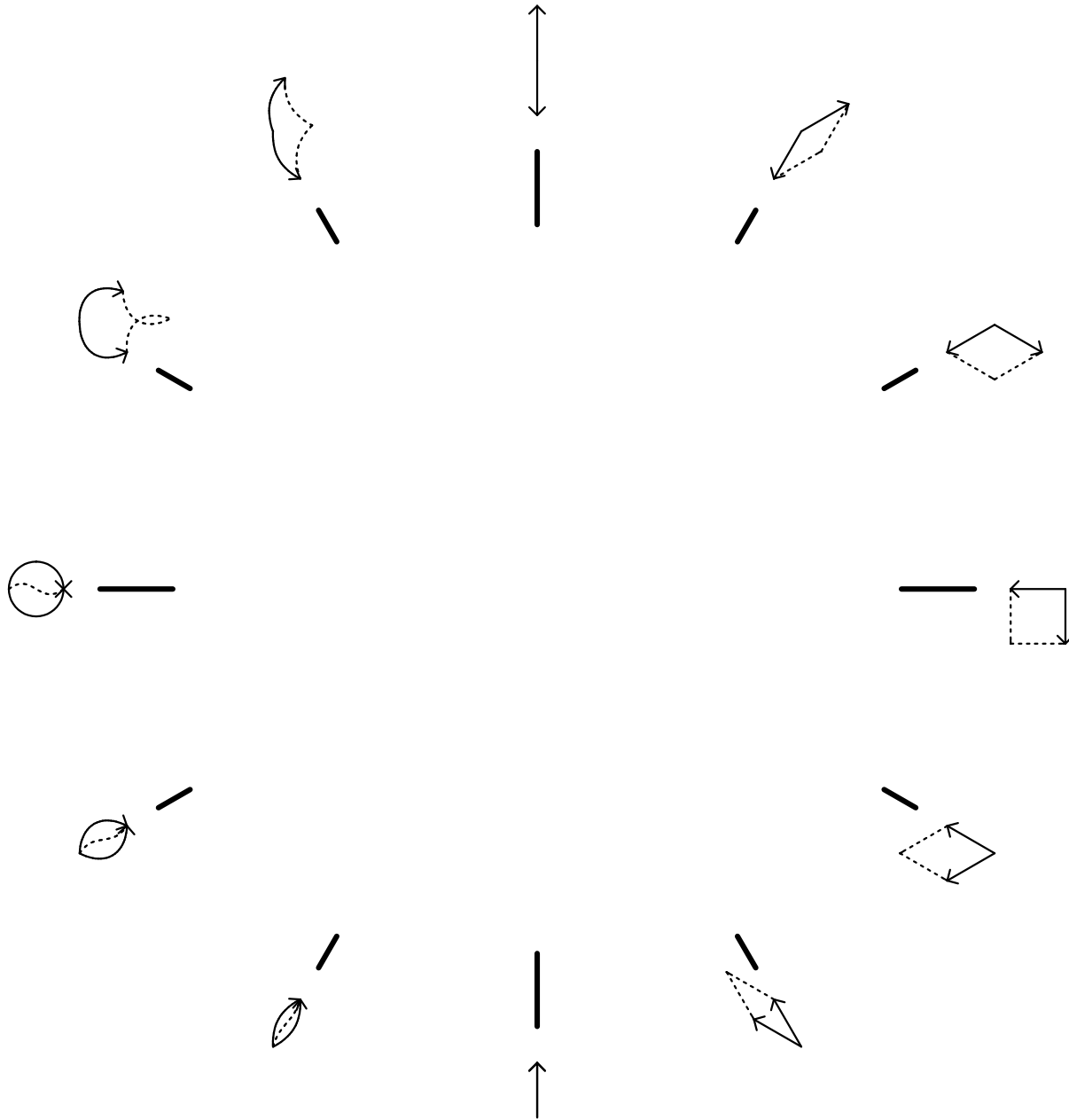
nullpunkte

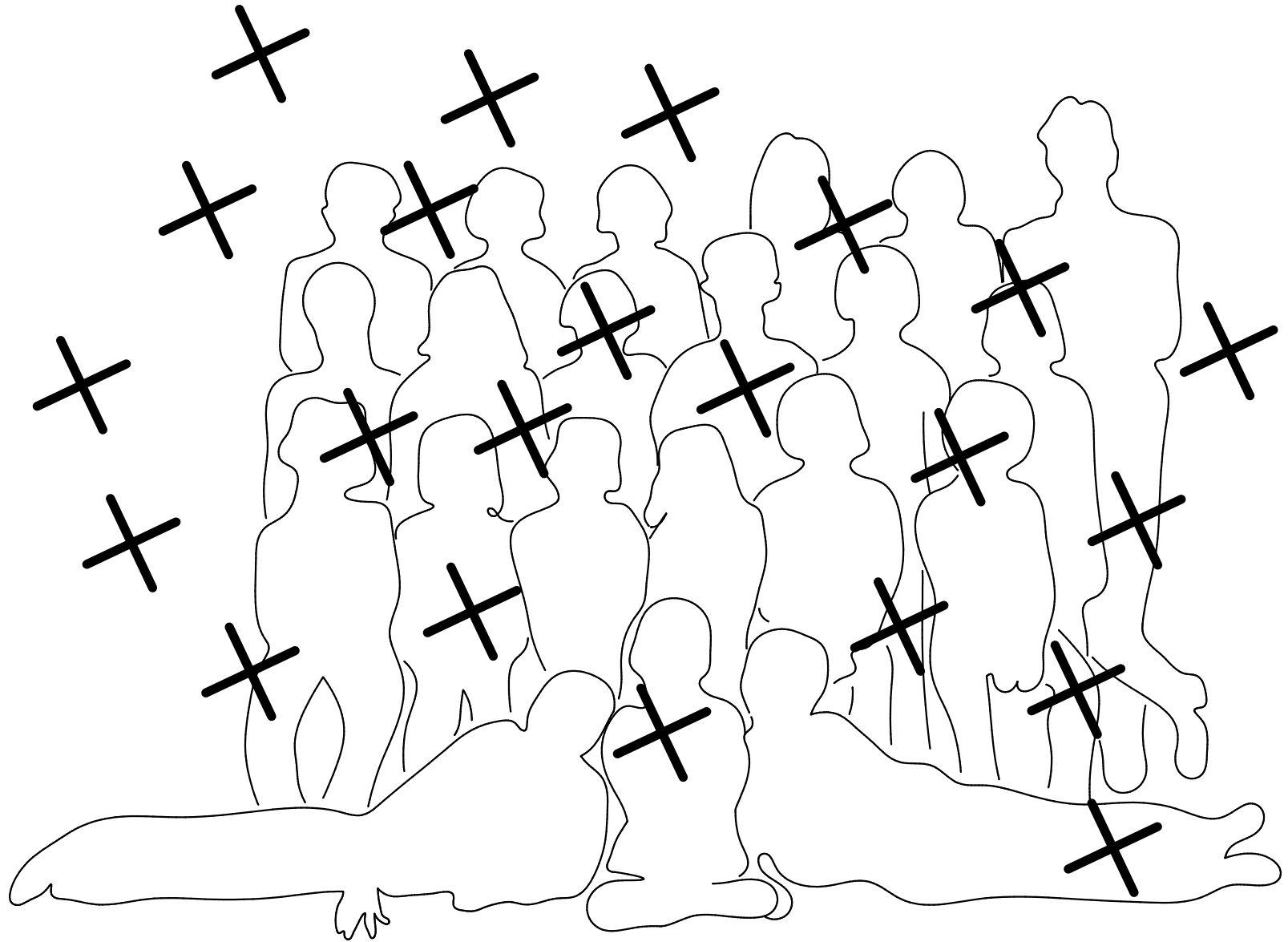
ETWAS IN ALLES UEBERSETZEN

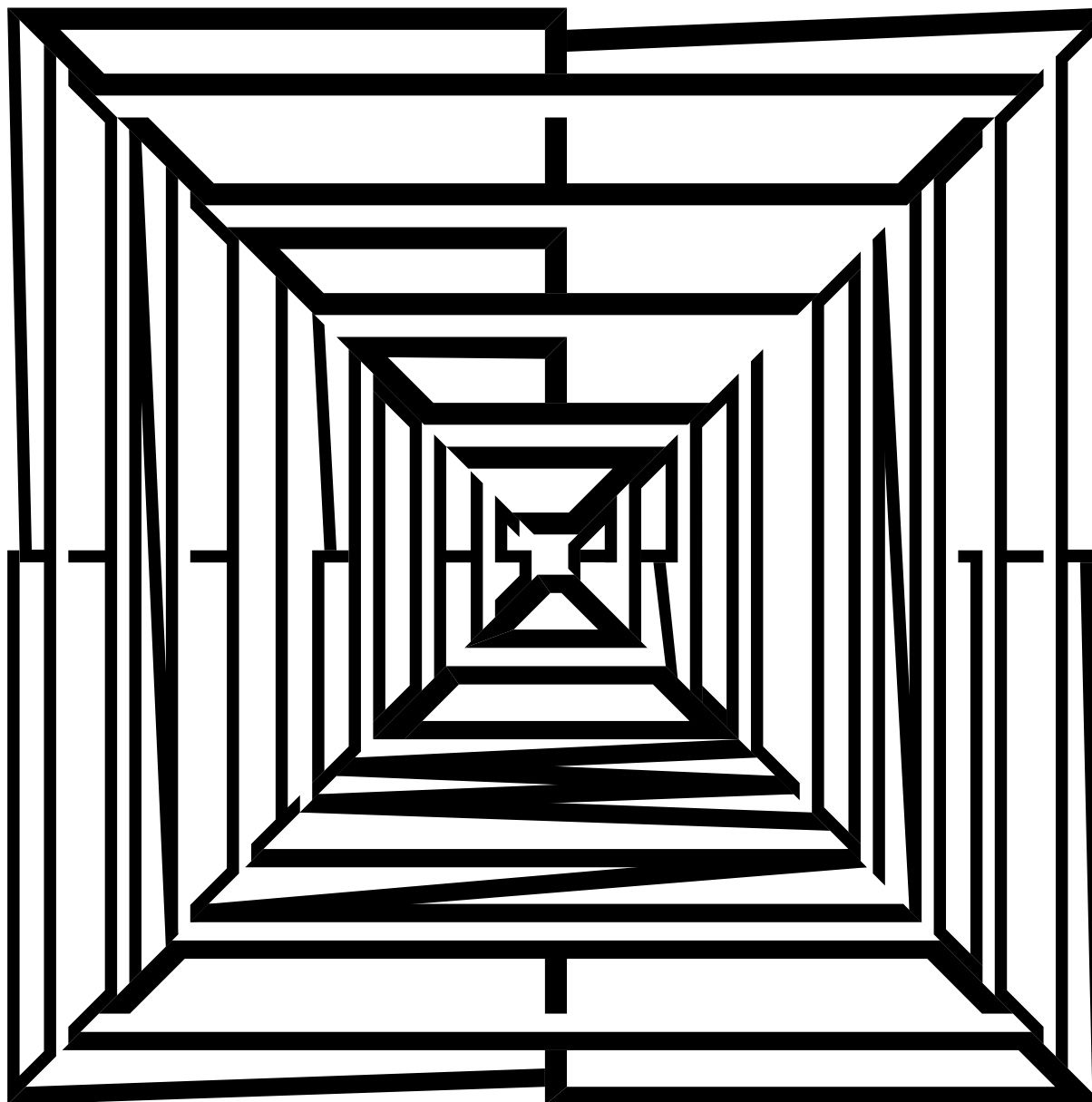
ETWAS IN ALLES UEBERSETZEN

ETWAS IN ALLES UEBERSETZEN

ETWAS IN ALLES UEBERSETZEN



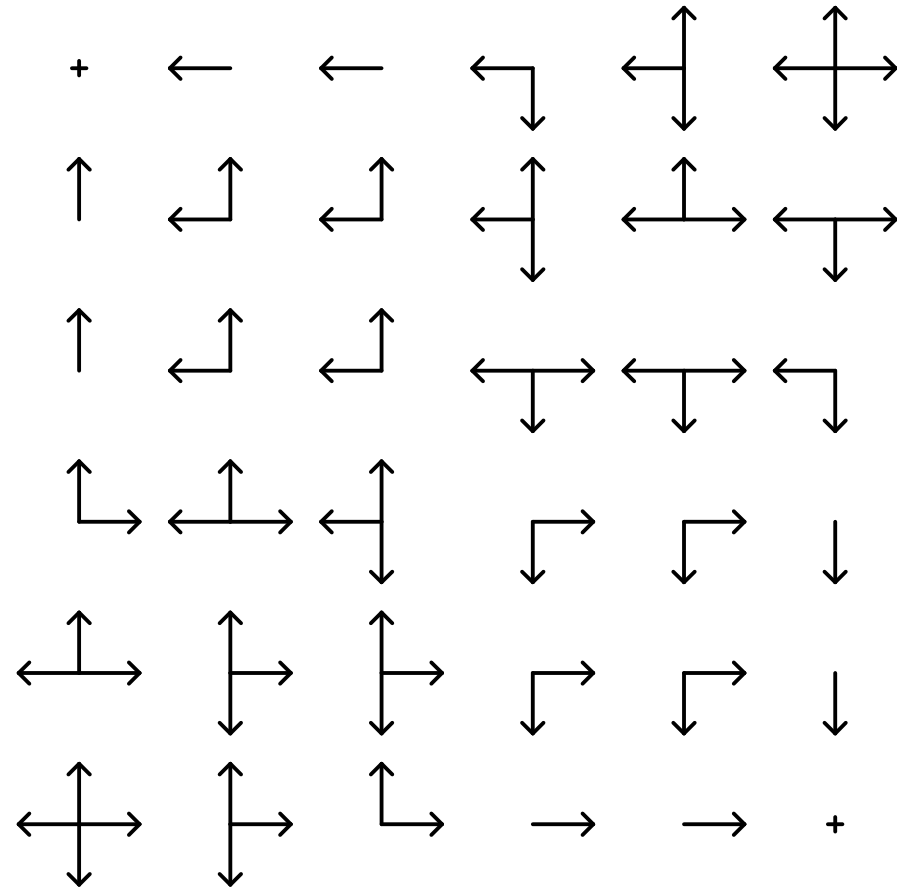


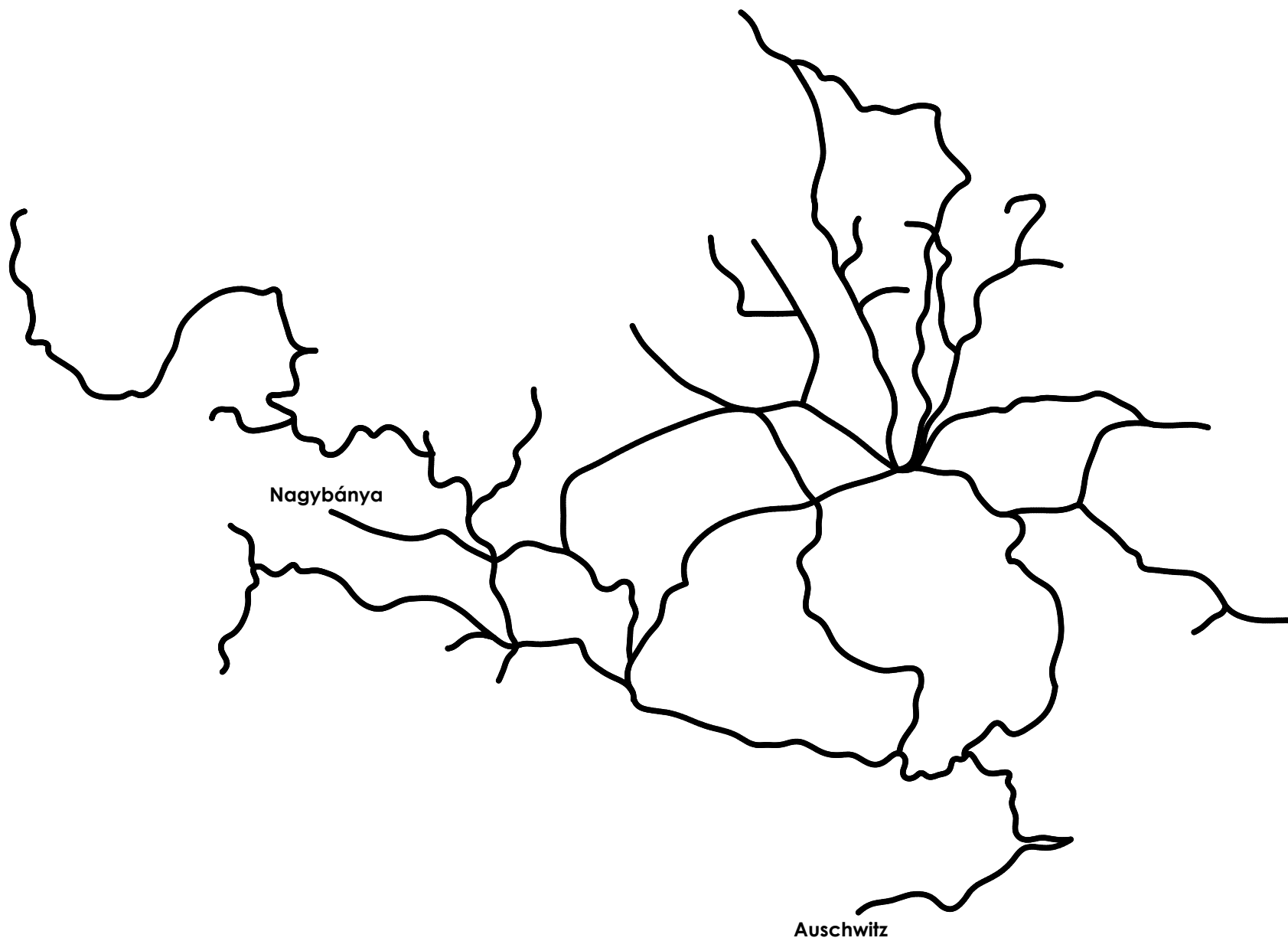


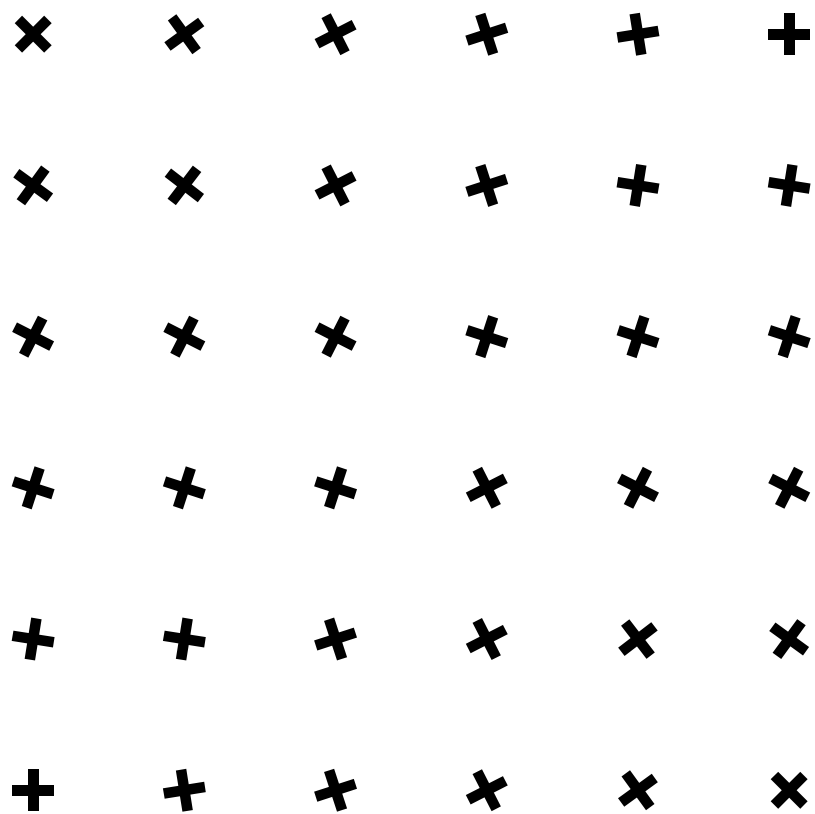


Geschmack
Geruch
Klang
Sichtbarkeit
Tastrelief
Operation
Gespräch
Geld
Text
Gedächtnis
DNA
GESAMTKUNSTWERK

digital









atlantropische raum-zeit

"who is who"

what is what

what for is what for

why is why

how is how

when is when

when before is when before

when after is when after

where is where

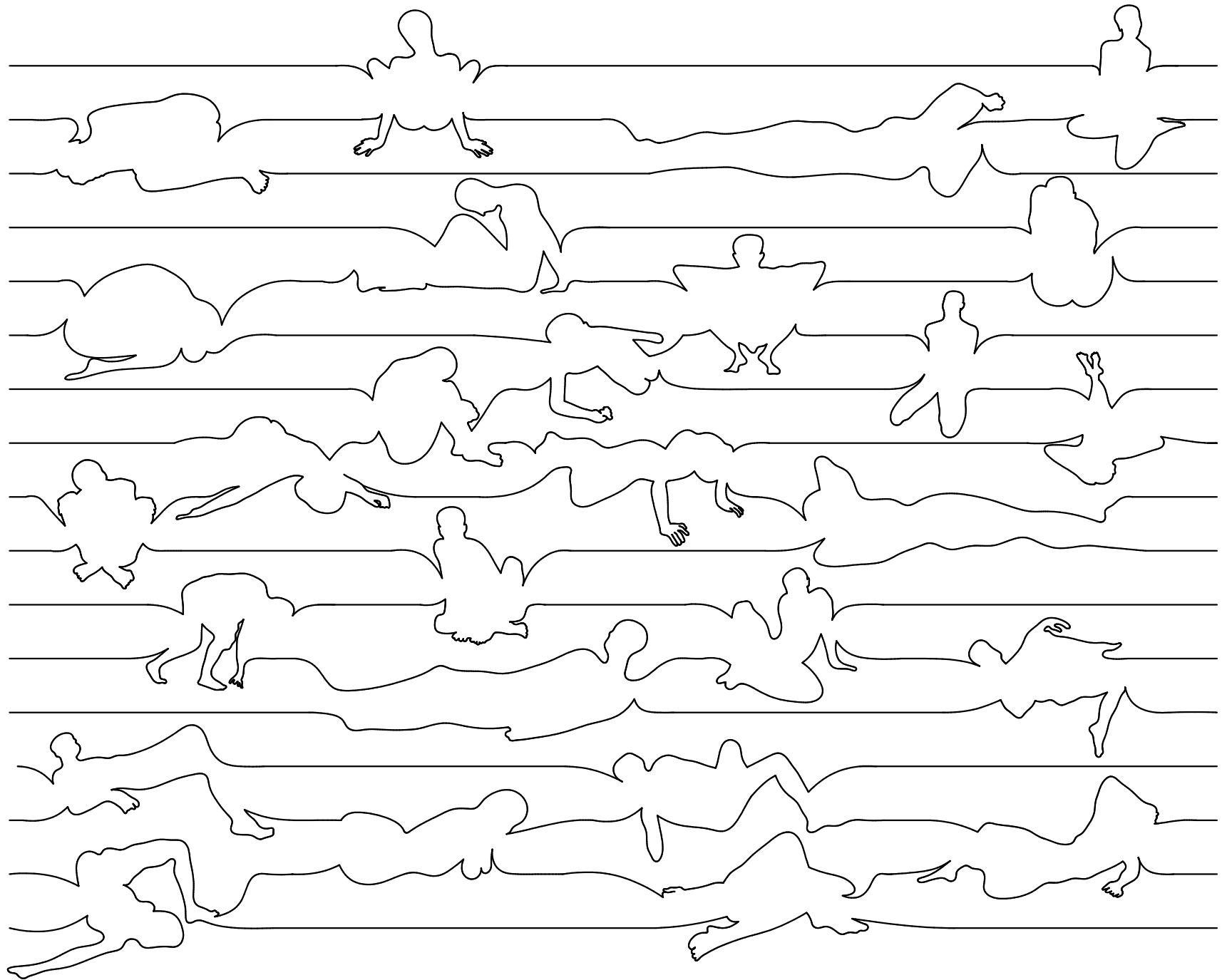
where from is where from

where to is where to

TEXT

BILD

**JUNI 1933
EINFÜHRUNG DES ARIERPARAGRAPHEN FÜR DEN
VEREIN DER BLINDEN AKADEMIKER DEUTSCHLANDS**





Concept art - solange der Vorrat reicht!

Konzept Nr. 1 - "Für August Sander."
Verschiedene Hobby-MalerInnen werden beauftragt, Porträts von NS-Tätern zu verfertigen, in der für ihren neuen Beruf nach 1945 typischen Pose und mit den entsprechenden Produkten (z.B. Kaninchen- Mengele, Kuchen- Engel) in übergroßer Anzahl um sie herum. Zu den Porträts werden Selbstdarstellungen und statements der MalerInnen gehängt.

Konzept Nr. 2 - "Genova."
Schwarze Leichensäcke aus Kunststoff -in derselben Anzahl wie sie 2001 von den Behörden vor dem Gipfel in Genua für denselbigen bestellt wurden- werden mit bunten schwebenden Luftballons gefüllt und mit jeweils einem großen Pflasterstein halbwegs arretiert und in einer Halle gereiht, so dass sie wie Zeppeline schweben und sich mitunter berühren.

Konzept Nr. 3 - "In den Brunnen fallen."
Es wird ein Visualisierungsprogramm erstellt, das in einem Raster einer in sich selbst konzentrisch wiederholenden Augenform alle beliebigen Vorlagen-Fotos in eine Graphik sich verjüngender und verdickender paralleler Linien umwandelt.

Konzept Nr. 4 - "Umstülpung: Programm für neue Porträts."
Es wird ein Computerprogramm erstellt, das mittels mehrerer Aufnahmen eines zu Porträtierenden und einer CNC-Fräse eine Skulptur dieser Person im Schema des sensorischen Homunculus erstellt, so dass die Außenperspektive auf 'Körper' in eine Innenperspektive 'umgestülpt' ist.

Konzept Nr. 5 - "Ausdünnen."
Echt streetige 'Street Art' : Brustwarzenstückformen werden an Hauswände geklebt und farblich völlig an den Bestand angeglichen. Ggf. kann das Haus in Hautfarbe gestrichen werden, sogar unter Einschluss blauer Flecken o.ä..

Konzept Nr. 6 - "Unter dem richtigen Neigungswinkel."
Sitzwinkel-Skulpturen-Gruppe im öffentlichen Raum: Edelstahlblechformen (mattiert, 1cm) werden in allen denkbaren und sinnvollen Winkeln (der zwei Flächen zueinander und des entstandenen Winkels zum Erdboden) und Sitzbodenhöhen gereiht.

Konzept Nr. 7 - "Autobahnschilder Deutsche Erd- und Steinwerke GmbH."
In der Nähe zu Abfahrten zu allen Standorten dieser SS eigenen KZ-Firma werden unscheinbarste Landschafts- und Gebäudedarstellungen in der üblichen Form von Autobahn-Sehenswürdigkeit- Schildern aufgestellt (z.B. Berlstedt, Oranienburg, Mauthausen, Flossenbürg).

Konzept Nr. 8 - "Für Uecker."
Foto-Reihe (Abzüge 1m x 1m) von in unterschiedlichen Längen ausrasierten Haaransätzen in ihrem typischen Wirbel, vorzugsweise dunkle Haare.

Konzept Nr. 9 - "Narziss."
Porträt-Visualisierungsprogramm, das aus einem Silhouetten-Riss mittels CNC-Fräse einen Rotationskörper in Form eines Ringes erstellt, in dem der zu Porträtierende auf seine eigene Rotationsform schaut.

Konzept Nr. 10 - "Das Selbst ist ein Verhältnis zu anderen, das sich zu sich selbst verhält." (Kierkegaard)
Herstellung von Backformen von Köpfen zu Porträtierender.

Konzept Nr. 11 - "Bauen - Wohnen - Denken."
Großskulptur: ein herkömmliches Fertig-Einfamilienhaus wird als Stahlprofilkontur-Gerippe nachgebaut, in das alle Innen- und Außentüren (witterungsfest) einmontiert sind; Maßstab 1:1.

Konzept Nr. 12 - "Fast zwei Sekunden Balance."
Objekt einer ca. acht Meter langen Wippe, an deren Enden große Uhren mit Sekundenzeiger montiert sind. Beide Uhren laufen total synchron, verursachen aber durch unterschiedliche Hebelarme an den Sekundenzeigern ein Wippen, das nur für ca. zwei Sekunden (12:00/ 0:00 und 6:00) still stehen mag.

Konzept Nr. 13 - "Das schwarze Quadrat findet nicht statt."
Objekt dreier Leinwand-Tafeln in der Größe des Bildes von Malewitsch, die Kontur des schwarzen Quadrates zeigend, in die zwei Präservative (teilgefüllt mit a) blauer und orangener b) lilaner und gelber c) roter und grüner Farbe) genagelt sind.

Konzept Nr. 14 - "Fest."
Objekt-Kunst: Ein gekürztes Bein eines Tisches steht auf einem Buch einer Sammlung Epitaph-artiger Selbstdarstellungen obdachloser Aidskranker.

Konzept Nr. 15 - "An der Kulturfront werden keine Gefangenen gemacht!"
Gründung einer GmbH, die sich mit der Herstellung 'on demand' von Voodoo-Puppen Prominenter oder anderer Personen beschäftigt und diese versendet.

Konzept Nr. 16 - "1 Quadratzentimeter = 1000 Tote."
Quadratische Porträts von den jeweils aktuell geschätzten Top Ten von Diktator-Massenmördern in der Art von Warhols Mao-Porträt -wobei ein Quadratzentimeter des Porträts für 1000 mittelbar und unmittelbar Ermordete steht.



So geht's :
Coupon ausfüllen und zusenden an:
Axel Rohlf, Hof Sürstedt, 27243 Harpstedt.

Hiermit bekunde ich Interesse am Erwerb des Konzeptes
Nummer _____ und bitte um Zusendung diesbezüglicher
Kostenvoranschläge.

(Ort, Datum) (Unterschrift)

Name: _____

Vorname: _____

Adresse: _____

Telefon-Nummer: _____

E-mail: _____

Entwurf einer ästhetischen Theorie der Text-Bild-Komplexe als Nichtidentität von anthropomorph basierten (Zeichen-)Räumlichkeiten.

(Axel Rohlf, 2011).

Stets sind im ästhetischen Werk beide Folien: Alltagswahrnehmung (mithin ihre Gestaltbildungen) und ihre ästhetische Veränderung/ Subvertierung simultan/ sukzessiv da. Anderenfalls wäre ja ästhetische Wahrnehmung gar nicht als Sonderfall auszumachen. Es ist eine Ästhetik des **Wendepunktes, des auf-der-Kippe-Seins**, der **Ambiguität**, mithin der Simultaneität mehrerer Figuren/ Gestaltbildungen (bzw. von Gründen) oder Fluktuation zwischen ihnen; dadurch ist es aber auch ein 'Dazwischen' zwischen Gestalt und Nicht(mehr)gestalt bzw. Identität und Nicht(mehr)identität, denn Identität/ Gestalt wird durch ein simultan-in oder sukzessiv-neben ihr Entgegenwirkendes relativiert. 'Totale Entstaltung' hätte kein Entgegenwirkendes, keine innere Dialektik oder Differenz des Zueinanders versus Voneinanders von Teilen mehr. Um in der Rezeption-Produktion Nichtidentität zu erkennen bedarf es des **Erkennens** der im Werk/ Entwurf **widerstreitenden Komponenten**, also eines Wissens um das WIE in Komponenten von Gestaltung mittels (Um-)Gestaltungsachsen (s. Matrix unten), sonst würde man dem Werk/ Entwurf als einer **bloßen Kontingenz** gegenüberstehen. Der Wert einer Komponentengestaltung ergibt sich (auch) aus ihrer **Differenz** zu anderen Möglichkeiten der Komponentengestaltung (auf der hypothetischen Skala/ Achse).

Das **WAS** der Text-Bild-Komplexe für den Kunst-/Literaturbereich zu konturieren bedeutet, sich Gedanken darüber zu machen, welches **ästhetische Surplus**, welcher Gewinn für die Wahrnehmung von ihnen ausgehen könnte. Welche Leistung vermag –nur- dieses 'Bimedium' zu erfüllen?!

Die grundlegende These der folgenden Ausführungen hierzu ist, dass die alltägliche Wahrnehmung feste und eindeutige Gestalten konstruiert, wohingegen ästhetische Wahrnehmung zu Metakognition, zu veranschaulichter und transformierter Wahrnehmung tendiert: das **WIE** der Wahrnehmung wird in ästhetischen Werken in einem **WAS** erkennbar. **Zwei antipodische –nicht nur syntaktische- Möglichkeiten** hierzu sind: **Simultaneität** verschiedener Gestalten ineinander oder eine Figur-Grund-Angleichung, die ein **sukzessives** Fluktuieren der Aufmerksamkeit zwischen verschiedenen aneinander grenzenden potentiellen Gestalten hervorruft.

(Inwieweit pragmatisch gesehen simultanes Wahrnehmen möglich ist, soll hierbei außer Betracht bleiben.) Es handelt sich hier gewissermaßen um die **Gestaltung der**

(angedeuteten) Entstaltung. Diese Entstaltung (des Mediums als abgrenzbares Medium, der Referentialität, der Werkform, -bedeutung, -funktion und des Werkcodes usw.) kann über die (Um-)Gestaltungsachsen-Matrix (s.U.) für Text-Bild-Komplexe erfasst werden: Gestaltung als Anverwandlung oder Leerstellen- oder Fragmententwurf, im Allgemeinen die nichtidentische Transformierung von Bild in Text und umgekehrt.

Entscheidend ist Wahrnehmung als Wahrnehmung in ihrer Potentialität freizulegen, indem ihr solche **nichtidentisch-ästhetischen** Werke geboten werden, also solche, die nicht einfach ein WAS als WAS darstellen (und sich so selbst auslöschen würden...), sondern auf dem Sichtbarwerden des Unterschieds zwischen Zeichen (~WIE), das als –auch gestaltbares!- Zeichen sichtbar wird, und Bezeichnetem (~WAS) bestehen (**semiotisch-ontologische Differenz**).

Der Bereich der **Ästhetik** ist der **Metakognition** zuzuordnen, da:

Entstaltung ('Meta-') der Gestaltbildung ('-kognition') durch Wahrnehmung zuwiderläuft und somit beides sichtbar wird. Es kommt zu einem **Wahrnehmen des Wahrnehmens**. Phänomene der Simultaneität bzw. Figur-Grund-Angleichung sind häufig in der (modernen) Kunst und Literatur zu finden:

In der Kunst z.B. die Simultaneität mehrerer Perspektiven in einem Bild (Kubismus), mehrerer Moment'aufnahmen' (Futurismus), mehrerer Körper (Surrealismus von Picabia oder bei Klees Figurenarabesken um 1930), mehrerer sich **relativierender** Farbkontraste (Orphismus oder Albers), die Figur-Grund-Angleichung der Kohlezeichnungen Seurats, der Bilder Whistlers oder Carrières ('Sfumato'), der Nabis usw.; in der Literatur z.B. die Simultaneität/ Verschränkung von Prospektion der Figuren und Retrospektion der Erzählerinstanz, Dialogizität nach Bachtin, Mise en abyme, multiperspektivisches Erzählen usw..

Nicht zuletzt sind 'Bild' als „*selektives...*“ (=subjektiv) „...*Analogon*“ (=objektiv) und 'Schrift/ Text' als „*Anwesenheit des Abwesenden*“ nach Freud/ Derrida in sich unterschiedliche Simultaneitätskonzepte, dann wiederum simultan auf einem Trägermedium im Text-Bild-Komplex.

Auch die drei ästhetischen Handlungen der (Um-)Gestaltungsachsenmatrix (Anverwandlung und Leerstellen- bzw. Fragment-Gestaltung) führen zu ästhetischer '**Ambiguität**'.

Ein bekanntes Simultaneität-Konzept für Text ist z.B. die „**Polyphonie**“ Bachtins; eine Erzählerinstanz gibt in erlebter Rede Gedanken einer Figur wieder, ohne dabei

selbst unsichtbar zu werden: „Nie wieder würde er durch den Tunnel fahren!“. Erzählerinstanzstimme und Figurenstimme sind mehrstimmig-polyphon ineinander verwoben, simultan vorhanden. Ähnlich verhält es sich mit Intertextualität wie z.B. Parodie.

Die allumfassende Klammer ist die kognitive 'Simultaneität' von Signifikant und Signifikat, die **semiotisch-ontologische Differenz, die Präsenz und Absenz im Bewusstsein erzeugt**.

Bei allen diesen ästhetischen Strategien kommt es zu einer **Relativierung, einem Unfestwerden von Gestalt(wahrnehmung)** an sich, zu einer Erahnung von 'totaler Gestaltung' als Freilegung des **Möglichkeitsinns**: Im Prinzip ist alles Gestaltung, also auch gestaltbar –wofür man aber auch das WIE der Gestaltung überblicken können sollte (siehe also (Um-)Gestaltungsachsenmatrix). Viele der Gestaltungsmöglichkeiten basieren auf **Raum- und Zeit-Konzepten: Entlinearisierung von Text** z.B. zu einer **Konstellation** ist seine Verräumlichung, Linearisierung von Bild (z.B. Kamera im Augenblick der Aufnahme herumreißen) seine Verzeitlichung usw.. 'Text' und 'Bild' übermitteln im Alltag nicht nur i.A. eindeutige Gestalten, sondern werden auch selbst als abgrenzbare Gestalten angesehen, als „Medien“ mit eindeutigen Leistungen und eindeutigen Wirkungen und jeweiligen kognitiven Rezeptionsprozessen. Dass sie aber selbst gar nicht eindeutig zu definieren sind bzw. dass die Grenzen fließend sind, dass ihre Rezeption nicht eindeutig ist, dass die Prozesse der drei Zeichentypen Index (Nähe), Ikon (Ähnlichkeit), Symbol (Festlegung) sowohl in Texten als auch Bildern zu finden sind usw., deutet darauf hin, dass man **'Text' und 'Bild' als Bereiche auf Skalen redefinieren sollte**. 'Text' und 'Bild' sind **nicht eindeutige distinkte 'Identitäten'**, erst recht nicht ihre Verknüpfung. Die **Nichtidentität** eines Text-Bild-Komplexes aus Begriff (Symbol), Anschauung (Ikon) und Verweis (Index) beider aufeinander, die miteinander **verbunden** sind aber **auch** einander in ihrer Kontrastivität **'abstoßen'**, kann also als Kern einer – gewissermaßen **syntaktisch-synthetischen** und daher **pragmatisch-prozessualen**- Ästhetik der Text-Bild-Komplexe nach Adorno definiert werden. T.W. Adorno (1973) schreibt zur Synthese bzw. Prozesshaftigkeit des Kunstwerkes:

*„Was irgend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht statisch sondern **prozessual**. Austrag der Antagonismen, die ein jegliches Werk notwendig in sich hat. Analyse reicht darum erst dann ans Kunstwerk heran, wenn sie die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual begreift, nicht durch Zerlegung es auf vermeintliche Urelemente reduziert. Dass Kunstwerke kein Sein, sondern ein Werden seien, ist technologisch fassbar.*

*(...) Kunstwerke **synthetisieren** unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze.“* (Adorno (1973, 262f.).

„Prozess ist das Kunstwerk wesentlich im Verhältnis von Ganzem und Teilen. Weder auf das eine noch auf das andere Moment abzuziehen, ist dies Verhältnis seinerseits ein Werden. Was irgend am Kunstwerk Totalität heißen darf, ist nicht das all seine Teile integrierende Gefüge. Es bleibt auch in seiner Objektivation ein vermöge der in ihm wirksamen Tendenzen erst sich Herstellendes. Umgekehrt sind die Teile nicht, als was sie durch Analyse fast unvermeidlich verkannt werden, Gegebenheiten: eher Kraftzentren, die zum Ganzen treiben, freilich, aus Not, von jenem auch präformiert sind. Der Strudel dieser Dialektik verschlingt schließlich den Begriff des Sinnes.“ (ebd., S. 266).

„Einheit wird nicht zuletzt davon motiviert, dass die Einzelmomente durch ihre Richtungstendenz ihr entfliehen.“ (ebd., S.287).

Im anspruchsvollen Text-Bild-Komplex sind alle drei möglichen Zugänge des Menschen zur Welt (Index, Ikon, Symbol als 'Mediengestalten' des WIE) syntaktisch-simultan bzw. syntaktisch-sukzessiv-fluktuierend enthalten und aufeinander bezogen; die Werkstruktur ist **analog der Struktur der Kognition, nämlich nichtidentisch**.

Das Erfassen von Text-Bild-Komplexen entwickelt sich auf der **Grundlage des 'eigenen' Leibes** (vgl. Zeigefeld Bühlers und M. Merleau-Pontys Sprachtheorie, s.U.), das kognitive Raumsphären um diesen Leib konstruiert:

- a) **Index (Verweise zwischen Text und Bild aus ihrer Rahmung) = nah/ 'drin'** (Verweise zwischen Text und Bild auf ihrem materiellen Träger/ in ihrem medial-materiellen Rahmen als 'unmittelbares Geschehen');
- b) **Ikon (Bild) = mittelbar/ 'dran'** (Mittelstellung des 'selektiven Analogons' nach Bruner, 'subjektiviertes Objektivum' nach Boehm 1994;
- c) **Symbol (Text) = entfernt/ 'draußen'** (vgl. Cassirers Symboltheorie der Distanzierung, s.U.).

Für Text-Bild-Komplexe ist nun von großer Bedeutung, dass nicht nur symbolische Rede (verbales Sprechen) schon Ikonizität und Indexikalität in sich birgt, sondern es auch Verweise, Ausgerichtetheit von Text auf Bild und umgekehrt gibt, also Indexikalität als **Zeigestruktur**. In Text-Bild-Komplexen sind also **alle drei Zeichenarten** nach C.S. Peirce aufzufinden: explizit Text (Symbol) und Bild (Ikon), implizit Indexe (Verweissystem zwischen Text und Bild). **Diese 'Sphären' räumlich-kognitiver Art konvergieren nichtidentisch-simultan oder -fluktuierend im Text-**

Bild-Werk. Mit den drei Zeichenarten sind auch unterschiedliche **Umgangsweisen** mit repräsentierter Realität angesprochen: präsentierte Gegenwart der Medien selbst als Performanz (nach Krämer 2002: Materialität der Medien, s.U.) für Index, bearbeitete Realität für Ikon und distanznehmende totale Repräsentation mit Schutz- und Bearbeitungsfunktion. Der **ideelle Nullpunkt 'Leib'**, um den sich herum diese **'kognitiven Zeichen-Sphären'** des Text-Bild-Komplexes organisieren, ist durch den Autor, den Rezipienten oder sogar Figuren des Textes oder Bildes besetzbar, was wiederum zu Nichtidentität führt, zu Prozessen der multiplen Identifikation. Der Leib selber ist nur nichtidentisch erfahrbare, da z.B. nicht alle seine Prozesse willentlich sind und er nur im Spiegelbild nach Lacan in Gänze überblickt werden kann, wodurch es zu einer **Simultaneität zweier Perspektiven 'auf' den Eigenkörper** (von Innenperspektive des 'sensorischen Homunculus' und von Außenperspektive der physischen Körpergrenzen) kommt.

Zudem ist innerhalb des Bildes des Text-Bild-Komplexes der Standpunkt der Perspektivkonstruktion als Autor- und Rezipientenplatzhalter unscharf bzw. wechselt oder ist an Figuren gebunden.

Brock (1996, Fließtext)) spricht auch von nichtidentischer Übertragung, d.h. das eigentliche Text-Bild-Werk entsteht erst im Kopf des Rezipienten.

„Für unser Thema (der Text-Bild-Beziehungen, Anm.) heißt das, erst der wechselseitige Bezug von Texten und Bildern aufeinander in ein und demselben kommunikativen Akt begründet die Leistungsfähigkeit der Sprache als Medium der Vergegenständlichung von Denken. Der wechselseitige Bezug ist als ununterbrochene Transformierung der Texte in Bilder und der Bilder in Texte zu leisten. Wegen der Eigengesetzlichkeit der Medien kann diese Transformierung nur als nichtidentische Übertragung zustande kommen, jedenfalls zu einem erheblichen Anteil. Wie ist dann aber Verstehen möglich? Oder wenigstens Verständigung, um die es ja vor allem Verstehen geht?

Was ich will, weiß ich nicht, was ich weiß, kann ich kaum sagen; was ich sage, meine ich vielleicht so, guck mal her!“

(Bazon Brock, 1996, Fließtext Kapitel 'Text-Bild Beziehungen')

Sandbothe (1997) hat eine Medientypologie entwickelt, die die Bedeutung für unsere Vorstellung von Wirklichkeit zum zentralen Aspekt bestimmt. Sandbothe definiert

Medien im weiten Sinn als die **Anschauungsformen von Raum und Zeit:**

„Sie fungieren als grundlegende Medien unseres Wahrnehmens und Erkennens, indem sie Gegenstände als identische Entitäten synthesierbar machen. Diese Einsicht liegt der 'kopernikanischen' Wende zugrunde, mit der Kant der modernen Philosophie das Fundament bereitet hat.“ (Sandbothe 1997, 57).

Medien im engen Sinn (Bild, Sprache und Schrift) prägen die Medien im weiten Sinn (vgl. ebd., 56). Medien im engen Sinn sind abhängig von **Medien im engsten Sinn** (technische Verbreitungsmedien wie Fernsehen, Zeitung usw.). Sandbothe weist darauf hin, dass Internetnutzer *„Raum und Zeit als kreativ gestaltbare Konstrukte ihrer narrativen und kooperativen Imagination“* erfahren (Sandbothe 1997, 66). Da Text nach Nöth (2000, 482) v.a. für Zeit-, Bild dagegen v.a. für Raumdarstellung geeignet sind, können Text-Bild-Komplexe i.A. als Raum-Zeit-Kopplung gedeutet werden, die Raum und Zeit aber nicht wie im Internet verschmelzen, sondern sichtbar nebeneinander stellen, wodurch 'Raum' und 'Zeit' als Anschauungsformen erst sichtbar werden. Jedoch gelten Ausnahmen: Text-Konstellationen und Hypertext sind nicht mehr (zeitlich-)linear, Bilder können auch zeitlich linearisiert werden (s. Teppich von Bayeux).

Die menschliche Wahrnehmung orientiert sich an und über ihr Instrument, den menschlichen Körper. Einschlägig ist hier z.B. die Körper-Philosophie eines Merleau-Pontys, der in der Zwischenwelt ('*intermonde*') eine Überlagerung/ Simultaneität von 'Körperbewusstsein' z.B. in Produkten und ihrer Benutzung konstatierte.

In diesem Zusammenhang ist eine Ähnlichkeit der (körperzentrisch-)räumlichen Gliederungen zwischen völlig diversen Theorien zu Zeichen oder Narratologie oder auch Kantschen Kategorien usw., nämlich eine **Dreisphärigkeit** festzustellen, die wohl aus der körpervermittelten Wahrnehmung entspringt:

drin- dran- draußen.

(Auch im medial Zeitlichen sind diese drei Sphären wiederzufinden: Präsens, (Im)Perfekt / Futur I, Plusquamperfekt/ Futur II mit immer weiterer „Distanz“. Zeit scheint also körperlich-räumlich vermittelt zu sein.)

Die Erkenntnis dieser prinzipiellen Dreisphärigkeit kann mit der Idee Nietzsches, man könne den apriorischen Raum-Zeit-Kognitionsapparat des Menschen auf Zahlen basieren, verknüpft werden; z.B. für Narrationsanalyse könnte man ihre Kriterien nach diesen drei Sphären mittels Zahlenwerten aufgliedern und durch **Multiplikation** der Einzelwerte (1/ 2/ 3) für die Kriterien einen **Wert für 'Ausdehnung' und Heterogenität** (Ausdehnung um das Konstrukt eines dokumentarischen Erzählens mit minimaler 'Ausdehnung' und minimaler Heterogenität: 'hier – jetzt – ich' mit einem Endwert von '1' aus der Multiplikationsfolge) gewinnen.

„Alles Wunderbare aber, das wir gerade an den Naturgesetzen anstaunen, das unsere Erklärung fordert und uns zum Misstrauen gegen den Idealismus verführen könnte, liegt

gerade und ganz allein nur in der mathematischen Strenge und Unverbrüchlichkeit der Zeit- und Raum-Vorstellungen. Diese aber produciren wir in uns und aus uns mit jener Nothwendigkeit, mit der die Spinne spinnt; wenn wir gezwungen sind, alle Dinge nur unter diesen Formen zu begreifen, so ist es dann nicht mehr wunderbar, dass wir an allen Dingen eigentlich nur eben diese Formen begreifen: denn sie alle müssen die Gesetze der Zahl an sich tragen, und die Zahl gerade ist das Erstaunlichste in den Dingen.“ (Nietzsche 1988, 885f.)

Im folgenden möchte ich diese Dreisphärigkeit unserer Wahrnehmungs- und Zeichengewohnheit in unterschiedlichen Theorien auffinden, um schließlich eine –körperbasierte- Ästhetik von Text-Bild-Komplexen zu skizzieren.

1) Dreiteilung der Zeichen nach C.S. Peirce

C.S. Peirce unterteilt die Zeichen nach Index (Kontiguität), Ikon (Similarität) und Symbol (Konventionalität). Dabei entspricht Kontiguität als Angrenzen innerhalb eines Bereichs der Kategorie 'drin', Similarität als Ähnlichkeit der Kategorie 'dran' und Konventionalität als bloße soziale Vereinbarung der Kategorie 'draußen', weil sie außerhalb des gegenständlichen Zusammenhangs, den man sonst körperlich nachvollziehend rezipiert, ist.

2) R. Jakobsons Theorie der Metapher und Metonymie (1956).

R. Jakobson kennzeichnet Metapher und Metonymie als grundlegend verschiedene „semantische Richtungen“ der Rede.

„Jakobson (...) hat die Vielfalt der metonymischen Bedeutungsrelation auf ein einziges Prinzip, die Kontiguität, reduziert und dieses Prinzip dem 'metaphorischen' gegenübergestellt. Metapher und Metonymie exemplifizieren demnach nicht nur die Opposition von Kontiguität vs. Similarität, sondern auch diejenige von der Syntagmatik vs. Paradigmatik (...) In der Metonymie manifestieren sich somit die Prinzipien der Kontiguität, Kombination und der syntagmatischen Beziehung, während sich in der Metapher die Prinzipien der Similarität, der Selektion und der Substitution manifestieren. (...) Auch aus der Sicht der Allgemeinen Zeichentheorie von Peirce bestätigt sich die grundlegende Natur der beiden Jakobsonschen Prinzipien, denn das Prinzip der Kontiguität (einschließlich der Teil-Ganzes-Relationen) entspricht dem Prinzip der Indexikalität, und das Prinzip der Similarität entspricht dem Prinzip der Ikonizität.“ (Nöth 2000, 347).

Die Metapher ist eine Similaritätsfigur, die Begriffe aus zwei als ähnlich wahrgenommenen semantischen Bereichen verbindet. Die Metonymie ist eine Kontiguitätsfigur, die angrenzende Begriffe aus einem einzigen semantischen

Bereich verbindet (z.B. Autor für Werk: 'Shakespeare lesen'). In der Rede selber sind also Ikonizität und Indexikalität gegeben, neben Konventionalität natürlich.

3) Bühlers Modell der Zeichenfunktion (Bühler 1982, 28).

Bühler unterscheidet drei Zeichenfunktionen (Darstellung, Expression und Appell), die auch mit den drei oben skizzierten Sphären in –weiter- Ähnlichkeit stehen: der auf die soziale Beziehung abhebende Appell auf die soziale Konventionalität des gemeinsam (vom Sprecher und Angesprochenen) geteilten Symbols, die Darstellung auf die Similarität (von Vorstellungsbild zu evozierendem Bild als Ikonizität) und die Expression auf die Indexikalität, da hier der Sprecher auf sein Inneres verweist, zu dem er eine räumliche Nähe hat (Kontiguität).

Verbale Sprache weist auch noch in der Onomatopoesie, satzinternen Abständen von Wörtern (die solchen in der Natur ähneln) und dem Quantitätsprinzip (Aufzählungen im Satz ähneln Quantitäten in der Natur) usw. Ikonizität auf.

Dem Symbolischen wohnt eine hohe **Koppelbarkeit** der diskreten Elemente inne: man kann prinzipiell jedes Wort mit jedem anderen auf der Ebene des Satzes oder der Wortbildung kombinieren; digitale Bilderwelten der Pixelung und Indizes dagegen ermöglichen entlang der Nichtdiskretheit beider Zeichensysteme vielfältige **Verschränkbarkeiten**. Verschränkungen zielen auf **eine Ästhetik der Simultaneität** (siehe z.B. Duchamps' *„Akt eine Treppe herunterschreitend II“* (1912)), wohingegen Kopplungen eher **symbolische Denkmaschinen** genannt werden könnten, die neue 'Gegenstände' produzieren, da deren innere Verhältnisse die zwischen diskret bleibenden Wörtern, also zergliederbar bleiben.

In Text-Bild-Komplexen sind also alle drei Arten des Weltbezugs des Menschen synthetisiert, hegelianisch gesprochen 'aufgehoben', und somit auch seine drei Körpersphären. Es kommt mithin zu einer vielschichtigen, nach Adorno nichtidentischen 'Simultaneität' der drei ursprünglich getrennten Sphären des Körpers im Wahrnehmen der Text-Bild-Komplexe. Darin besteht ein Ästhetisches Surplus, also ein Gewinn gegenüber der Alltagswahrnehmung des Menschen, die i.A. keine Simultaneität kennt, sondern nur genau abgetrennte, nach Interesse hierarchisierte Bereiche und Schutzzonen des Körpers.

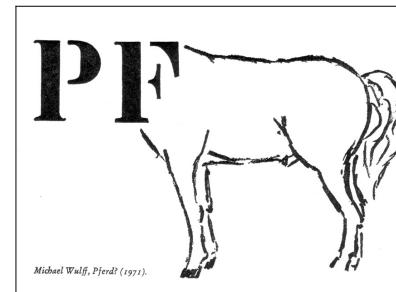
Durch die Differenz der dergestalt einander 'entfliehenden' Zeichen in Text-Bild-Komplexen wird auch die Conrad Fiedlersche Funktion des Kunstwerkes als einer

Veranschaulichung von Wahrnehmung erfüllt, da die drei Zeichenarten (kontrastiv in ihrer Weltzugang vermittelnden Weise) selbst als Zeichen sichtbar werden (**Metakognition**). Man könnte diese Ästhetik auch geometrisch darstellen, indem man die drei Achsen des Weltzugangs über die drei Zeichenprinzipien sich in einem **Koordinatensystem** kreuzen lässt: **Symbolstruktur-Konventionalität (draußen)**, **Ikonsstruktur-Similarität (dran)** und **Indexstruktur-Kontiguität (drin)**.

Entlang der **Konventionalitätsgradachse** für den Textteil gibt es mehr oder weniger Konventionalität: weniger bei tendenziell onomatopoetischen oder andersweitig motivierten, z.B. metaphorisch-bildlich verwendeten Zeichen; zudem gibt es auf der Ebene der Wortneuschöpfung motivierte Produkte (z.B. ungarisch 'ember' = Mensch aus 'em' und 'ber', ursprgl. Mann und Frau) und auf der des Satzes die oben bezeichneten ikonischen, also nicht-konventionellen Prinzipien wie Abstand und Quantität. Die Achse des Konventionalitätsgrades wird durch die Extrempole Arbitrarität versus Motiviertheit aufgespannt. Die **Achse des Similaritätsgrades**, die Achse 'mittleren' kognitiven Abstands, ist z.B. durch das Spannungsverhältnis von abstrakt-referentiell versus konkret-selbstreferentiell bzw. Ähnlichkeit und Unähnlichkeit gekennzeichnet. Die **Achse der Kontiguität** zeichnet sich für Text-Bild-Komplexe aus durch die Anzahl möglicher Verweise zwischen Ankerpunkten im Text und im Bild bzw. Teleologie und Ateleologie ('Ankerpunkte' sind auch in der Didaktik wichtige Bezugspunkte, um Vernetzungen zwischen zu vermittelndem Stoff und Wissensstrukturen zu kennzeichnen).

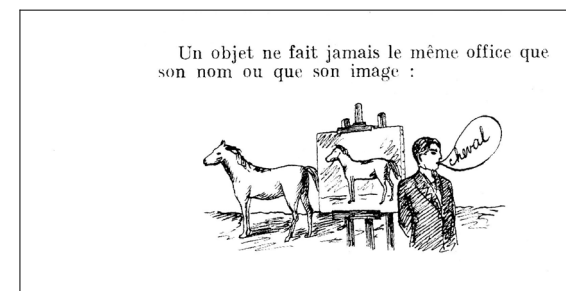
Durch die in Text-Bild-Komplexen gleichzeitig wirksamen Prinzipien der Ähnlichkeit und des Verweises wird der Grad der Konventionalität im Sinne von körperlichem kognitivem Abstand erniedrigt, ebenso werden die Achsen von den jeweils anderen kotextuell beeinflusst in Bezug auf die kognitive Dreisphärigkeit: Innerhalb der Text-Bild-Index-Konstellation wirken gewissermaßen 'Gravitationskräfte' der drei Prinzipien untereinander. Text-Bild-Komplexe tendieren in den drei – zeichenräumlichen - graduellen Niveaus ihrer drei interagierenden Prinzipien also zum ideellen Nullpunkt des Koordinatensystems der drei Achsen, allerdings ohne die drei Achsen prinzipiell aufzuheben: die drei Achsen entfliehen dem Nullpunkt und verweisen dadurch auf ihn. **Im ideellen Nullpunkt wäre der höchste Grad der Nichtidentität aller Achsen zu finden: relativierte Konventionalität, relativierte Ähnlichkeit und relativierte Kontiguität.**

Ein Beispiel mag diese Theorie verdeutlichen. Im untenstehenden Text-Bild-Komplex „**Pferd?**“ von **M. Wulff (1971)** ist die räumliche (bild- und wortsyntaktische) Nähe, der Verweis von Text auf Bild auf die Spitze getrieben, da ein Textfragment in ein (quasi dazu redundantes) Bildfragment eingebaut ist. Gleichzeitig aber wird deutlich, dass beide nicht denselben zeichenräumlichen Sphären angehören, wodurch diese Nähe relativiert wird. Gleichzeitig wird auch der Grad des Ikonisch-Mediären und der des Symbolisch-Mittelbaren durch Interaktion relativiert; Teile des Pferdbildes erscheinen intuitiv als Buchstaben, die Buchstaben als Pferdkopfbild.



M. Wulff: *Pferd?* (1971)

Ein weiteres Beispiel **wechselseitiger Relativierung der drei 'Zeichenräumlichkeiten'** findet sich in Magrittes Aufsatz „*Les Mots et les Images*“ aus 1929:



Hier ist das (Ab-)Bild (**Ikön**) auf der Staffelei zu seinem Objekt (Pferd) in der „dran“-Position, der Sprecher wendet sich davon ab und seine Sprechblase (als eine Art Bildbruch, ein Spalt hin zur Welt des Verbalen: „draußen“) lässt den Begriff (**Symbol**) 'sehen', alle Teile verweisen aufeinander (**Indizes**), sind an- und zueinander („drinnen“, innerhalb des Bild- bzw. Bezugsgesamtrahmens).

Durch Interaktion mit je anderen Zeichenräumlichkeiten **relativiert werden** also:

- a) der Bezugsgesamtrahmen (als 'Bündelung' aller internen Verweise) durch die divergierenden, einander „*entfliehenden*“ Zeichenarten als seine Inhalte;
- b) das Bild auf der Staffelei und das gesamte Bild durch den Bildbruch der Sprechblase und durch die Staffelei als Zeichen der Gemachtheit des Bildes und durch den indexikalischen Bezugsgesamtrahmen, der das (Ab-)Bild als Ausschnitt aus einem Ganzen kennzeichnet;
- c) der Begriff „*Cheval*“ (Pferd), weil seine Schrift**ild**lichkeit (seine Medialität oder auch Performanz) mittels Szenerie und Sprechblase herausgearbeitet ist; diese ist unmittelbarer als die Mittelbarkeit der Konventionalität seines Symbolsystems, wodurch sich der „Grad der Draußen-Räumlichkeit“ des Konventionell-Symbolischen reduziert. Der Begriff ist quasi zum 'Objekt' bzw. zur sichtbaren Handlung inmitten einer abgebildeten Szenerie geworden; das von Merleau-Ponty konstatierte Gebärdenhafte der Sprache wird so 'sichtbar'. Der Bezugsgesamtrahmen macht den 'Be-Griff' hin auf eben dieses Ergreifenwollen der Welt durch Sprache 'durchsichtig', da er unmittelbar Sagbares auf Sichtbares bezieht, beides in einen Rahmen einschließt, hegelianisch gesprochen 'aufhebt'.

In dieser „wechselseitigen Zerfaserung“ und **Simultaneität** der drei Zeichenräumlichkeiten liegt der ästhetische Mehrwert von Text-Bild-Komplexen gegenüber der utilitaristischen –rein **sukzessiv-teleologischen**- Gestaltwahrnehmung des Alltags.

Der **Begriff der 'Simultaneität'** in der modernen Kunst wird zumeist auf Delaunay zurückgeführt:

„Zu jener Zeit sprach kein Mensch von der 'Dada-Gruppe' oder dem 'Dada-Stil'. Hugo Ball, Arp, Tzara, Huelsenbeck, Arthur Segal, Janco nannten ihre Gedichte oder Bilder 'abstrakt' und vor allem 'simultan' - ein Modewort, das damals für alles Mögliche galt. Robert Delaunay hatte es 1912 aufgebracht. Was bedeutete 'simultan' in unseren Gesprächen? Eine Mischung von Kubismus und Futurismus, deren Ziel es war, gleichzeitig ein dynamisches und vielschichtiges Abbild der Wirklichkeit zu geben.“ (Goll 1980, 37)

Die Ureinwohner Australiens zeichneten z.B. in ihren röntgenartigen Abbildern von Körpern Innen und Außen ineinander. Paul Klee hat, in Anlehnung an Delaunay, eine Theorie der **polyphonen Malerei** entwickelt:

„Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.“
(Paul Klee, Tagebuch Nr. 1081 (1917), zitiert nach Geelhaar, Christian 1979, 37)

Die Begriffe der 'Simultaneität' und 'Polyphonie' werden also von vielen ästhetischen Theorien wie z.B. Delaunays, Klees aber auch Bachtins u.a. in Anspruch genommen; gemeinsam ist ihnen, dass sie die Alltagswahrnehmung abgegrenzter Gestalten/ Stimmen hin zu einer nichtidentischen Überlagerung/ Konvergenz/ Multifiguralität modifizieren.

Der Körper organisiert um sich Distanz-Schutz-Raum, Mittel-Schau-Raum und Nah-Handlung-Raum, auch über Zeichen als Raumgestalten, die dann in ästhetischen Werken sich -auch in ihren syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimensionen- verschränken. Symbole erzeugen gewissermaßen **Absenz** durch Unähnlichkeit: ein Signifikant steht für ein (dergestalt abwesendes) Signifikat. Ein Bild erzeugt eine **mediäre Präsenz** durch subjektiv bearbeitete Ähnlichkeit zu einem Objektiven ('selektives Analogon' nach Bruner). Der Bezugsgesamtrahmen von Text-Bild-Komplexen bezieht Text und Bild direkt und also als 'Objekte' aufeinander, so dass beide -in ihrer Materialität/ Medialität gezeigt- zu einer Performanz sich interagierend vereinen; eine **Performanz** ist **völlige Präsenz**.

Sybille Krämer (2002) hat **Performativität** der Sprache **als Medialität** entfaltet; Performativität ist ihr „Verkörperte Sprache“, aber ohne ein magisches Identifikationsmodell, ist ein Suchbegriff nach den **materialen** Medien, die konstitutiv für die menschliche Sprachlichkeit sind, insofern verschiedene Medien immer auch verschiedenartige Sprachpraktiken eröffnen (vgl. ebd., 325). Medien sind an der Entstehung von Sinn und Bedeutung beteiligt als eine „*nicht-diskursive Macht*“ (S.332): „*'Sprachliche Performativität' ist als 'Medialität' zu rekonstruieren.*“ (S.333) Mit der Hervorhebung des Vollzugs von Sprache sind fünf methodische Impulse verbunden (vgl. ebd., 344ff.):

a) Ereignis/ Wiederholung:

Sprache ist zeitlich situierte Aufführung, wodurch Iterabilität, die ein Anderswerden des Wiederholten einschließt, bedeutsam wird.

b) Verkörperung

Sprechen ist ein operatives Geschehen, bei dem das 'wie' neben das 'was' tritt.

Das 'wie' bezieht sich auf die Materialität, den „*stummen Formgebungen von Sinn*“ (ebd., 345), die Medien, die die historische Grammatik des Performativen bilden (Performativität als Medialität).

c) Realisierung als Überschuss

Der Vollzug von Sprache birgt einen Überschuss gegenüber dem Muster, so dass der Vollzug das Muster immer auch verändert oder gar unterminiert.

d) Leistung der performativen Orientierung:

Ehemals marginalisierte Phänomene werden ins Zentrum gerückt (destabilisierende Wirkung). Ist „(...) *das Denken des Performativen eher dazu gut, die Grenzen begrifflicher Klassifikationen aufzuweisen, ohne selbst dabei ein theoretisierbares Subjekt zu sein?*“ (S.346)

e) Ein Stück Gegenaufklärung?

Das mit dem sprachtheoretischen Performanzbegriff konnotierte Zusammenfallen von Wort und Tat kann zu Gegenaufklärung führen; jede Aufklärung läuft auf die Unterscheidung von Handeln und Reden über das Handeln hinaus.

Bedeutsam für Text-Bild-Komplexe bleibt hierbei, dass sie ihre Nicht-Identität steigern, indem sie diese Performativität durch den Bezug von Text auf Bild und umgekehrt herausarbeiten, aber i.A. nicht allein performativ sind (s. Matrix unten). Die (Um-) Gestaltungsachsenmatrix unten zeigt die Schwelle zwischen Materialität/ Medialität des Zeichens und Zeichen, aber auch andere **Schwellen wie z.B. zwischen Syntax und Semantik** usw., an denen sich ästhetische Momente des auf-der-Kippe-Stehens einstellen können.

Peter Weibel (1994, 18) arbeitete eine Reihe von Prinzipien einer „**Ästhetik der Absenz**“ heraus:

„Der überhitzte, semiotisch beschleunigte virtuelle (Leer)Raum der telematischen Zivilisation erzeugt neue Wahrnehmungsformen der Techno-Zeit, auf denen die Prinzipien einer Ästhetik der Absenz fußen: Simulation, Simultaneität, Similität, Selbstsimilität, Selbstorganisation, Systemdynamik, Dekonstruktion, Swarm, Scrawl, Double, Syntopsie, Synchronie, Synthese, Polytopie, Polychronie, Konstruktion, Kontext-Steuerung, Beobachterzentriertheit (Endophysik), Komplexität, Molekulardimensionalität (Nanotechnologie), Telepräsenz, Virtualität, Variabilität, Viabilität.“

Die Simultaneität der drei Zeichenräumlichkeiten in einem Text-Bild-Werk erzeugt insgesamt auch eine Abwesenheit (neben der des Symbols), da sich diese einander in den Hintergrund 'drängen'. Die Anzahl von Text-Bild-Komplexen in den Massenmedien nimmt seit dem 19. Jahrhundert stetig zu, was in den von Weibel skizzierten Zusammenhang eingeordnet werden könnte.

In die **Theorie der simultanen Zeichenräumlichkeiten** in Text-Bild-Komplexen sind noch syntaktische und semantische Unterscheidungen einzuführen:

a) syntaktisch ist es ein Unterschied, ob wie im obigen Beispiel der Text zum Teil des Bildraumes wird oder umgekehrt oder ob Text und Bild gleichwertig nebeneinander stehen usw.; hier gibt es semantische Implikationen und auch je unterschiedliche 'Superzeichenräumlichkeit'.

b) semantisch führen die fünf unterschiedlichen Text-Bild-Beziehungstypen nach Nöth (2000, 483f.: Diskrepanz, Kontradiktion, Dominanz, Komplementarität, Redundanz) zu unterschiedlicher 'Superzeichenräumlichkeit' des gesamten Text-Bild-Komplexes. So ist Magrittes' Bild „*Dies ist keine Pfeife*“ (Typ Kontradiktion) letztlich auch eine geplante **Implosion des Bildraumes** über die Negation naiver Ineinsetzung von Ikon und abgebildetem Objekt. Zudem sind **narratologische** Komponenten für die Zeichenräumlichkeit miteinzubeziehen, die meiner Auffassung nach auch alle entlang der Kategorien drin- dran- draußen organisiert werden können: Erzählperspektive (Außensicht, Medium, Innensicht), Fokalisierung (extern, intern, Null-), Erzählverhalten (neutral, personal, auktorial), Erzählform (ich, du, er), Distanz (zitierte/ transponierte/ erzählte Rede), Adressierung (indirekte, medial, direkte) usw..

Auslöschungsgesten zur Erzeugung von **Absenz** sind seit den 1950er Jahren sowohl in Bildern als auch in Texten zu finden, so Gomringers „*schweigen*“ als auch Rühms geschwärzte Buchtexte. Demgegenüber stehen die per se vorhandenen **Leerstellen** des Werkes nach Iser, die der Rezipient zu füllen hat. Es gibt also nie ein Zeichenraumkontinuum.

Den **drei Distanzen/ Räumlichkeiten** entsprechen zudem **drei Entwicklungsstadien** der menschlichen Kommunikation vom Neugeborenen an und auch der Menschheit (Onto- und Phylogese-Ähnlichkeit). Dadurch ergeben sich gewissermaßen 'zeitliche' Querbezüge zu den Zeichenräumlichkeiten. In Text-Bild-Komplexen sind drei Distanzräumlichkeiten und drei Entwicklungsstadien simultan da: der Mensch gewinnt im Text-Bild-Werk quasi eine **Anschauungsform seines kognitiven Gewordenseins**. Für Cassirer stellt Sprache als Endpunkt einer menschlichen Entwicklung einen **dialektischen Prozess der Distanzierung und Annäherung** dar:

„So erringt der Mensch mit der Sprache nicht nur eine neue Macht über die Dinge, über die objektive Wirklichkeit, sondern auch eine neue Macht über sich selbst. Die erste Dingbeherrschung ist für das Kind ganz an die Kraft des Wortes gebunden und auf sie

angewiesen; denn nur vermöge des Wortes vermag es sich den Beistand und die Hilfe zu verschaffen, auf dies es in fast all seinen Betätigungen angewiesen ist. Aber die neue Funktion der Vermittlung, die es hierbei gewahrt wird und die es immer selbständiger gebrauchen lernt, wirkt nun auch auf es selbst zurück. Das Medium der Dingbeherrschung wird zugleich zum Medium der Selbstbeherrschung und zu dem eigentlichen, gedanklich-sittlichen Organ für sie. In beiden Fällen gewinnt das Bewusstsein die wahre Herrschaft über das Sein in einem eigentümlich-doppelseitigen, in einem echt-dialektischen Prozess. Es macht sich das Sein – das 'äußere' wie das 'innere' – erst dadurch wahrhaft zu eigen, dass es ihm gelingt, es von sich zu entfernen, es in die gehörige Distanz von sich zu rücken. (...) Der Kraft der 'Attraktion' hält dabei hier die Kraft der 'Abstraktion' die Waage: die Zuwendung zu den Dingen, die sich in der Sprache vollzieht, ist zugleich eine Form der Abwendung von ihnen." (Cassirer 1999, 135)

In der Distanzierung überhaupt erst Nähe zu erreichen bedeutet für Text-Bild-Verhältnisse, dass Text und Bild im **Vergleichsaspekt der Distanzierung** einen Konnex finden, denn sowohl Text als auch Bild können 'ähnlicher' (näher) oder 'konventioneller' / syntaktisch und semantisch abstrakter (distanzierter) gestaltet sein. Zudem positionieren Text und Bild sich einander in eine Folge zunehmender Distanz hinein (Index, Ikon, Symbol), die in dem wechselseitigen Verweisen von Text und Bild überhaupt erst als Folge möglicher Weltzugänge sichtbar wird; die drei Weltzugänge werden in ihrer „**Zugänglichkeit**“, ihrer Medialität, ihrer Gemachtheit sichtbar, wodurch wieder Distanz entsteht: ein als Zeichen sichtbar gemachtes Zeichen unterstreicht das Auseinanderfallen von Signifikat und Signifikanten, erzeugt eine **Abwesenheit** des Signifikats im Signifikanten.

Bühler unterscheidet für das **Zeigfeld der Sprache** drei Grundkoordinaten 'hier', 'jetzt', 'ich'; (sprachliche) Zeichen seien also anthropozentrisch, leibgebunden fundiert, wir setzen unseren Leib als 'Koordinatenausgangspunkt' in Bezug zu unserem 'Sehfeld' ein.

Bild und Text können auch entlang von **Präsenz-Skalen** verortet werden:

Ansteigende Abstraktion des Bildes führt zu verminderter **Präsenz** des Abzubildenden aber vermehrter Präsenz der bildlichen Syntax also der Materialität/ Medialität/ Performanz des Bildes. Theoretisch könnte auch ein Bild ähnlich einem herkömmlichen Text linearisiert angelegt werden (s. Teppich von Bayeux als Nacherzählung einer Schlacht oder Paul Klees 'Landschaftsnotationen'), so dass

sich auch hier ein Grad der Linearität ergeben könnte. Ins Bild können Bildsymbole und eine perspektivische Ausgerichtetheit als Quasi-Indexsystem integriert werden.)

Ansteigende Nichtlinearität des Textes (Hypertextualität bzw. Konstellation im Sinne Gomringers) führt zu einer verstärkten **Präsenz** des symbolischen Textes als quasi bildliche Vernetzung. Neben das ikonische Abstandsprinzip im Satz (Abbildung von Abständen in der Realität durch Abstände von Wörtern im Satz) tritt das ikonische Vernetztheitsprinzip. Eigentlich ist schon das Paradigma des Satzes ein Ansatz zu Hypertextualität. Theoretisch kann Text auch ähnlich einem Bild abstrakter gestaltet werden (im Bereich der Appellativa stärker mit Abstrakta als mit Konkreta), so dass sich auch hier ein Grad der Abstraktion ergibt.

Sowohl bei Text als auch bei Bild kann es eigentliches und uneigentliches Darstellen geben; im Bild kann durch 'Montage' eine uneigentliche Ersetzung eines Objektes vorgenommen werden, die durch ihr Umfeld als uneigentlich gekennzeichnet ist. Ebenso natürlich ist im Satz uneigentliche Darstellung mittels Verwendung von Tropen möglich, die durch ihr Umfeld als solche erkennbar sind. Uneigentliche Darstellungen sind z.B. metonymisch (Kontiguität, konzeptuell Index) oder metaphorisch (ähnlich, konzeptuell Ikon). In den Medien Text oder Bild selber kann jeweils also **Simultaneität von Zeichenräumlichkeiten** erzeugt werden.

Gerade die Dreier-Staffelung von Zeichenräumlichkeit/ Distanzen macht das Prinzip der Distanz als Distanz, der Differenz und Nichtidentität anschaulich und daher kann man diesen Ansatz auch in die Nähe der '**Ästhetik als Vermittlung**' Bazon Brocks rücken:

'Wir wollen Gott und damit basta!' ist das Programm solcher Künstler; gegen solche Erzwingung der Gott- und Geistesunmittelbarkeit hat sich die Ästhetik als Vermittlung zu bewähren." (Brock 1996, Einleitung, 1).

Die wesentlichen Bestimmungen der Leistungsfähigkeit des menschlichen Weltbildapparates, nämlich die Ausdifferenzierung von spezifischen Leistungen der Großhirnrinde, stützen die vom Autor vertretene Auffassung einer Ästhetik aus der Differenz von Denken und Sprechen, von Anschauung und Begriff, von Zeichen und Bezeichnetem.

Eben daraus begründet der Autor auch seine Kritik an den oben erwähnten Versuchen die Unmittelbarkeit oder die Identität von Denken und Sprechen durch den Kraftakt zu erzwingen, Gedanken, Vorstellungen und Anschauungen ohne entsprechende sprachliche Vergegenständlichungen auf sich selber rückbeziehen zu können, also zum reinen Denken, zu reiner Vorstellung und reiner Anschauung werden zu lassen."(ebd., 2)

Brock betont die Bedeutung der **Differenz von Zeichen-Form und Inhalt-Konzept (und 'Realität')** für die Thematisierung der ästhetischen Dimension; in Text-Bild-Werken tendiert das Bild zum Pol des gedanklichen Konzepts und der Text zur (sprachlichen) Form, ähnlich dem Ur-Schema Saussures aus Vorstellung (Baumbild) und Lautform ('Baum'). Aber natürlich bleiben Bild und Text jeweils Zeichen.

„Die Begründung für die Wirksamkeit des im klassischen Sinne unvollkommenen Werkes liegt offensichtlich darin, dass diese Werke durch ihre betontes Beharren auf der ohnehin niemals vollständig aufhebbarer Differenz von Inhalt und Form, von Gedanke und sprachlicher Vergegenständlichung der natürlichen Funktionsweise unseres Weltbildapparates und seiner Leistungsfähigkeit entgegenkommen und deshalb durch ihre auffällige und abweichende Form intensiver zur Entfaltung der an sie koppelbaren Inhalte führen. Je vielfältiger die in solchen Werken unübersehbare Differenzierung von gedanklichen Konzepten und sprachlicher Form ist, desto intensiver gelingt ihnen die Thematisierung der ästhetischen Dimension.“ (Brock 1996, 5).

Simultaneität von Räumlichkeiten/ Distanzen ist also ein entscheidendes ästhetisches Surplus gegenüber der Alltagsgestaltwahrnehmung und kann auf vielen Ebenen erreicht werden. Mit Sandbothe (s.O.) zu sprechen: **Ein ästhetisches Text-Bild-Werk ist eine Anschauungsform für andere (Zeichen-)Räumlichkeit aus Zeichen-Verschrankung und wechselseitiger Zeichen-Interaktion (also jenseits der festen und isolierten Raum-Gestalten der Alltagswahrnehmung), gewissermaßen eine Anschauungsform für 'nicht-euklidisch gekrümmte' und simultane (Zeichen-)Räumlichkeit.**

Sind die Zeichenräumlichkeiten verschränkt in einem Werk wie z.B. in einem Text-Bild-Komplex, so sind damit graduelle Unterschiede von **Präsentation** als Nähe (des Medial-Materiellen wie des Abzubildenden) bis **Repräsentation** als Ferne angesprochen, und auch steigende Selbstbezüglichkeit des Werks bis zu Performanz (Medialität als selbstbezügliche Zeichen-Materialität) der Zeichengebilde:

„Im vorliegenden Fall interessiert auf der Basis des Übergangs von Präsentation zu Repräsentation die Selbstbezüglichkeit von Zeichengebilden: Gegenstände der Selbstthematisierung sind potentiell sämtliche kategorialen Bestandteile und materialen Konstituenten des Zeichens und des Zeichenprozesses – an dieser Stelle werden einige Exempel herausgegriffen und benannt; solche Bestandteile von Zeichengebilden als Referenzobjekte und thematisierbare materiale Konstituenten sind:

- Repertoire einschließlich der Regeln seiner Konstitution, der Selektion und der Verknüpfung,

- *artistischer oder technischer Träger,*
- *das jeweilige Zeichenexemplar,*
- *die betreffende Zeichengestalt,*
- *unmittelbares, internes Objekt,*
- *dynamisches, externes Objekt,*
- *operationaler, eidetischer und pragmatischer Verwendungssinn sowie*
- *Kopierung oder Replikenbildung.*

Sich selbst referierende Zeichen werden autoreflexive oder autologische Zeichen genannt. Optimal autologische Zeichen sind solche im symbolischen und indexikalischen Objektbezug (...) Das Zeichen wird zugleich in indexikalischem Objektbezug vorgewiesen, angezeigt, als singularer Gegenstand präsentiert; und das Zeichen wird in symbolischem Objektbezug abstrahiert, klassifiziert, in seiner Extension repräsentiert.“ (Sauerbier 1978, 76f.).

Zeichen- und Kognitionsapparat können parallelisiert werden unter dem Gesichtspunkt **sukzessiv-digital-textlicher und simultan-analog-bildhafter Informationsübertragung:**

„Information aller vier Kategorien (Aussehen, Daten, logische Zusammenhänge und Prozesse, kann prinzipiell auf zwei verschiedene Arten übertragen werden: analog oder digital. In einem lebenden Organismus kann Information in einer Alles-oder-Nichts-Form durch Aktionspotentiale der Neurone (digital) oder kontinuierlich durch Hormone (analog) übertragen werden (...) Dem entspricht in der menschlichen Kommunikation die Bezeichnung eines Sachverhalts durch Namen oder durch eine Analogie wie z.B. Bilder, Tonfall, Mimik, Gestik, Farbe.(...) Eine digital kodierte Information wie etwa ein Wort hat im Prinzip keinen Bezug zu dem Begriff oder Sinn, für den es steht(...) Die Bedeutung von Gestik, Mimik und Tonfall dagegen kann den Zeichen oft unmittelbar entnommen werden.“ (Eberle 1990, 73).

Das **digitale Integrationsmedium Internet** vermag alle Zeichen und daher alle gesellschaftlich-kulturellen (Zeichen-)Prozesse zu integrieren; damit sind **Chancen** (wie ästhetische Nichtidentität aus inneren Kontrasten/ Differenzen von Text-Bild-Kombinationen u.ä., Transformation von Routinen nach Sandbothe (1997), verstärkte Partizipation statt Repräsentation) aber auch **Risiken** holistischer, gegenaufklärerisch-entmündigender Tendenzen verbunden, wenn 'totale Spiegelbilder' nach Lacan, undifferenzierte Kontingenzen als 'Gesamtkunstwerk' oder 'Normative Kraft des Faktischen' suggeriert werden und daher Einzel(zeichen)systeme nicht mehr **einzelne ansteuerbar und veränderbar, gestaltbar** sind; daher auch die Bedeutung der unten stehenden (Um-)Gestaltungsachsenmatrix.

In digitalen Medien wie auch in Diskursen breiten sich -zu den neuronalen Netzen analoge- Strukturen wie z.B. Hypertexte aus; Differenzierungen scheinen hier schwierig, sind aber notwendig, um den nichtidentischen Charakter des Ganzen erfassen zu können.

Literaturverzeichnis.

- Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried (1994): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München: Fink. S. 11-38.
- Brock, Bazon (1996): *Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit*. Online-Publikation, Fließtext ohne angebbare Seitenzahlen (www.brock.uni-wuppertal.de/Schriften/AGEU).
- Bühler, Karl (1982): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. (1. Auflage 1934) Stuttgart, New York: Fischer.
- Cassirer, Ernst (1999): *Die Sprache und der Aufbau der Gegenstandswelt*. (Vortrag aus 1931). In: Bermes, Christian (Hrsg.): *Sprachphilosophie*. Reihe Alber-Texte Philosophie. München/ Freiburg: Karl Alber. S. 121- 142.
- Eberle, Edmund: *Komplementarität von Text und Bild*. In: Becker, Thomas (Hrsg.): *Sprache und Technik: verständliches Gestalten technischer Fachtexte*. Aachen: Alano. S. 67-90.
- Geelhaar, Christian (1979): *Moderne Malerei und Musik der Klassik – eine Parallele*. In: *Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik*. Museum Ludwig, Köln. S. 31-44.
- Goll, Claire (1980): *Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit*. München/ Zürich: Droemer Knauer.
- Krämer, Sybille (2002): *Sprache- Stimme- Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität*. In: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1988): *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Nietzsche, Friedrich: *Kritische Studienausgabe. Band 1* (Hrsg. V. G. Colli und M. Montinari, Erstfassung 1873) München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. S. 873-890.
- Nöth, Winfried (2000): *Handbuch der Semiotik. 2. vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart/ Weimar: J. B. Metzler
- Sandbothe, Mike (1997): *Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet*. In: Münker, Stefan/ Rösler, Alexander (Hrsg.): *Mythos Internet*. Frankfurt/ Main: suhrkamp. S. 56-82.
- Sauerbier, Samson Dietrich (1978): *Wörter bildlich/ Bilder wörtlich. Schrift und Bild als Text – Probleme der Wort/Bild-Korrelation*. In: AG Semiotik (Hrsg.): *Die Einheit der semiotischen Dimensionen*. Tübingen: Narr.
- Weibel, Peter (1994): *Ära der Absenz*. In: Ulrike Lehmann/ Peter Weibel (Hrsg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München/ Berlin: Klinckschardt & Biermann.

(Um-)Gestaltungsachsen-Matrix im Text-Bild-Bereich (Axel Rohlfis).

Anmerkung: Die drei Handlungsdimensionen können theoretisch auch kombiniert werden.

Handlungsdimensionen		Anverwandlung von: Bild an Text / Text an Bild	Aufeinanderzugestalten der Leerstellen (T-B-Werk)	Aufeinanderzuschneiden v. Fragmenten (T-B-Werk)
Werkdimensionen		(‘getrenntes Zueinander’ über Musteraustausch)	(‘teilbares Aneinander’ v.a. über Leistungen von B / T)	(‘unteilbares Ineinander’ über ‘Brüche’ in T und B)
Materialität (des Mediums) nach Krämer 2002		x z.B. Schreib-Bilder von: Claus, Michaux, Zaugg, Opalka, Rühm, Garnier, Darboven x Buchstaben-Bilder Indianas Johns, Rivers x gemalte Texte	x Vorhandensein von einer Auftragsmaterie für Text und Bild auf einem Träger (Komaterialität u. Kopräsenz)	x materieller Bruch: z.B. Dada-Collage aus dekontextualisierten T- u. B- Fragmenten/ mat. B-Rand oder T-Rand als Anschlussstelle
SYNTAX		x Linearisierung von Bild und Entlinearisierung von Text x Symbolintegration ins Bild (Ikonografie) bzw. Ikonisierung des Textes: Onomatopoesie, Abstandsprinzip, Quantitätsprinzip, Schriftbild für Lautabbild x Indexintegration in beide x ‘kognitive Landkarten’, mind maps usw. als Zwischenform	x syntaktische Leerstellen (Text und Bild haben formale Negativ- und Positivflächen zueinander) x indexikalische Verweise/ formale Ausgerichtetheit beider zueinander x Zwischenformen zwischen Text u. Bild (Diagramm o.ä.) x T-/ B-Rezeption durch B / T	x Schnitte an T und an B x Gomringers ‘schweigen’ / Gappmayrs ‘licht’ x Comic-Sprechblasen x T als Frage, B als Antwort/ T als Fragment: ‘...’ x Blind Image (Bild-Legende ohne Bild), Blind Text (verweisendes Bild ohne dazugehörigen Text)
SEMANTIK		x Grenzerweiterung von Bild / von Text (Zeitkonzepte im B / Raumkonzepte im Text: uneigentliche Rede, Ekphrasis, Bildgedicht, Bildbeschreibung) x Grad der Diskretheit in B u. T x Argumentation u. Narration durch Bild, Raum im Text	x x Skala Diskrepanz bis Redundanz (ex: Kontradiktion) sowie Auffächerung des Bereichs ‘Komplementarität’ x semantische Leerstellen: x Raum vs. Zeit bzw. anderes x semant. Unschärfe B / T	x unsicheres Erzählen von T und B, bild- und textanalytische T-B-Werke x Simultaneitäts- u. Fluktuationsphänomene in T u. B x Thematisierung von ‘Schatten’ in Sicht-Sagbarkeiten x Kontradiktion zw. T u. B
PRAGMATIK		x Textsorten und ‘Bildsorten’ mit jeweiligen Funktionen u. jeweiliger ‘Questio’ im Musteraustausch	x pragmat. Leerstellen: B als für T fehlender situativer Gebrauchskontext bzw. T als Bestimmung des Gebrauchs von B (= ‘Satzradikal’ nach Wittgenstein)	pragmatische Bruchstellen: B als Satzradikal und T als Satzfragment oder Dekontextualisierung von T u. B (‘Entwendung’); Delvoves ‘Berginschriften’
CODE (umfasst u.a. synt., semant. u. pragm. Konventionen bzw. Technische Aspekte und ist oft Feld der Anverwandlg.)		reine Textsorten- und Bildsorten-Codes (falls bereits ausgeprägt, z.B. dokumentarischer Code, Werbe-Code, ‘Genie-Code’, technische Codes ...) in Musteraustausch bzw. in Überlappung, Codes dienen zu u.a. Identitätskonstrukten	x Code-Leerstellen bei T / B: Gesamtheit aller codespezifischen synt., semant., pragm. Leerstellen, z.B. Doku-Code von T ergänzt durch appellativ-affektives B x T-B-Integrationsbereiche wie non-verbale Kommunikation	x Kontrastierung verschiedener Code-Varietäten v. T u. B. (nach class, race, gender, age, profession ...) als Demonstration ihres jeweiligen Fragmentcharakters x T und B zwischen euklid. und nicht-euklid. ‘Code’
CODE-SUBVERTIERUNG (konventionelle Superzeichenform und gegenläufiger Inhalt)		x Nutzung der Code-Form als Trojaner für zur Codeform gegenläufige Inhalte (Adbusters als Diskursivierung von Leitbildern, mock-documentary als Leeren der Texte)	x zwei sich wechselseitig relativierende Codes von T u. B ohne innere Brüche in T u. B	x Herstellung von Code-Bruchstellen in Code-Subvertierung (z.B. fiktionales B u. faktischer T mit jeweiligen Brüchen des (Non-)Fiktionszepts)

Axel Rohlf

Axel Rohlf (geboren 1971 in Bremen) ist Maler der konkreten Kunst, Autor der konkreten und visuellen Poesie sowie Editor für andere Vertreter der konkreten Kunst. Er hat Architektur, Immobilienwirtschaft, Germanistik und Kunstpädagogik in Berlin, Detmold und Bremen studiert. Er wohnt und arbeitet in Bremen/Sürstedt.

Biografie

1991 beginnt er das Studium der Architektur an der TU Berlin, wo er auch Malerkurse bei Prof. Matthias Koeppl belegt. 1997 erhält er das Diplom in Architektur und ist fortan tätig als Architekt und konkreter Künstler in Hamburg, Düsseldorf, Detmold und Bremen. 2002 organisiert er die Ausstellung Lajos Vajda – Endre Bálint (zwei ungarische Künstler mit Bezug zum Holocaust) in der Mü-Terem Galéria, Budapest. 2004 erhält er ein Stipendium als artist in residence des espace de l'art concret in Mouans-Sartoux (Côte d'Azur) mit abschließender Atelierausstellung. Im selben Jahr beginnt er, Kunst-Editionen für andere Künstler (Véra Molnar, Hans-Jörg Glattfelder, Eugen Gomringer, Attila Kovács) zu schaffen. 2005 hat er seine erste Einzelausstellung im ikkp (institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Prof. Gomringer) in Rehau. Es folgen zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland sowie diverse Publikationen. Im Jahr 2010 nimmt er an der Ausstellung „100 Jahre konkrete kunst“ (vgl. gleichnamige Publikation) teil.

Sein künstlerisches Ziel ist die Konstruktion von ineinander verschränkten Figuren im Rahmen einer Ästhetik der Simultaneität, Absenz und „Nicht-Identität“ (T.W. Adorno). Letztere Prinzipien lassen sich auch in seiner visuellen und konkreten Poesie ausmachen.

Literatur über Axel Rohlf

- Aurélie Nemours: „Architecte peintre est-ce permis“. Gedicht zum Werk Axel Rohlf. März 2003
- „werkbericht“. Werke 1997-2004, Vorworte: Aurélie Nemours und Eugen Gomringer. Bremen, 2004.
- Katalog zur Gruppenausstellung „30 Positionen“. Museum Modern Art (Hünfeld) 2004.
- CD-Dokumentation der Gruppenausstellung „50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret“ im Rahmen des 14. Gmünder Symposions 2004 (Prof. Linschinger).
- „Ein Jahr, 32 Positionen/Räume“. Katalog zur Gruppenausstellung im Museum Modern Art Hünfeld, 2004
- Katalog zur Gruppenausstellung Europäische konkrete und konstruktive Kunst im Uno-Gebäude Wien „MOTIVA“. Wien, 2005.
- Eugen Gomringer: „Beispiele eines Sammlerkonzepts“. Aufsatz im Heft zum 12. Kolloquium des Forums Konkrete Kunst Erfurt. Erfurt 2005.
- „Fugitive Interaktion von Form. Die Doppelmäander-Serie von Axel Rohlf.“ Vorwort: Eugen Gomringer. Bremen, 2006.
- „Ausgerechnet... Mathematik und Konkrete Kunst“. Katalog zur Gruppenausstellung im Museum im Kulturspeicher, Würzburg. Würzburg, 2007.
- „Black and White“. Katalog zur Gruppenausstellung im Vasarely-Museum Budapest. Budapest, 2007.
- „Die Top 80. international, hochkarätig, konkret-konstruktiv“,
- „6 x 6 = 36. 6 Zahlenreihen in 6 (De-)Figurationen“. Vorworte: Prof. Dietmar Guderian und Prof. Frieder Nake.
- „Die Sammlung Peter C. Ruppert“. Sammlungskatalog. Würzburg, 2008
- „Seeking Constructive Concrete Structural 2.“ Katalog zur Gruppenausstellung im Vasarely-Museum Budapest, 2009
- „doppelknotenbilder.“ Vorworte: Prof. Eugen Gomringer, Hans-Jörg Glattfelder, Prof. Attila Kovács, Prof. Dietmar Guderian. Bremen, Januar 2009.

- „Line-Vonal. Symmetry Festival Budapest 2009“ Katalog zur Gruppenausstellung
- „inventar 2003 bis 2009 – 12 doppel-figur-serien“. Bremen, Oktober 2009.
- „die kunst geht in die stadt. hommage an eine gründergeneration“, Katalog zur Gruppenausstellung des Forums Konkrete Kunst Erfurt, 2009
- „Der Mathematik-Unterricht“, Heft „Mathematik und Kunst“, 2009, Heft 2.
- „100 Jahre konkrete Kunst. Struktur und Wahrnehmung“, Rehau 2010

Literatur von Axel Rohlfs

- „what you see is what you get. visuelle und konkrete Poesie“. Vorwort Eugen Gomringer. Bremen, 2006.
- „schemenata. Künstlerische Strategien einer Konterkarierung von NS-Visualisierungen.“ Bremen, 2008.
- „through. visuelle und konkrete Poesie“. Bremen, 2008.
- Veröffentlichung vom Textbild „er-sie-es“ in der Anthologie „Leidenschafften“ der Edition Splitter. Wien, 2006.
- Veröffentlichung von „Pedanten und Chaoten“ in der gleichnamigen Anthologie der Edition Splitter, Wien, 2008.
- „Die Rolle der Kunst in meinem Dasein“. Aufsatz im Heft zum 12. Kolloquium des Forums Konkrete Kunst Erfurt. Erfurt 2005.
- Interview mit Vera Molnar. In : Vera Molnar. Open Structures Art Society. Budapest, 2007.
- „... und zum dritten!“ (dritter Band visueller und konkreter Poesie.) Vorworte: Karl Riha und Eugen Gomringer. Bremen, 2011.

Werke in öffentlichen Sammlungen:

Museum für konkrete Kunst (Ingolstadt), Sammlung Prof. Eugen Gomringer (ikkp Rehau), Museum im Kulturspeicher (Würzburg), Mondriaanhuis (Amersfoort, Niederlande), Mobile MADi Museum (Budapest, Ungarn), Szépművészeti Múzeum Budapest.

Weitere Ausstellungen

- 2003 -Gruppenausstellung „Europa konkret“, Sammlung Prof. Blum-Kwiatkowski, Universitätssammlungen Kunst + Technik, Dresden.
- 2004 -Gruppenausstellung „50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret“ im Rahmen des 14. Gmundener Symposions (Prof. Linschinger).
- 2005 -Gruppenausstellung „Am Anfang war das Quadrat“, Art Studio 1, Deinste.
-Einzelausstellung im Institut Francais de brème, Bremen.
-Gruppenausstellung „Sammlerkonzepte“, Forum Konkrete Kunst, Erfurt.
- 2006 -Einzelausstellung in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn.
-Gruppenausstellung Mobile MADi Museum, Moscow Museum of Contemporary Art.
-Ausstellung in der Galerie La Ligne, Zürich, Schweiz.
- bis März 2007: Gruppenausstellung Galerie Emilia Suciu, Ettlingen.
- 2007 -Art Zürich (Galerie La Ligne).
-Ausstellung zum 1. Kunstpreis der Messmer Foundation.
- 2008 -Einzelausstellung im ikkp (institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Prof. Gomringer), Rehau.
-Heidrichs Kunsthandlung, Berlin, Gruppenausstellung.
-Gruppenausstellung in der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn.
- 2009 -Gruppenausstellung „Hommage auf eine Gründergeneration“/ „90 Jahre Bauhaus“, Forum Konkrete Kunst Erfurt.
-Ausstellung mit H. J. Glattfelder in der Galerie/ Edition Fanal, Basel, Schweiz
-Gruppenausstellung „Seeking Constructive Concrete Structural 2“, Budapest
-Gruppenausstellung Symmetry Festival, Budapest
- 2010 -Gruppenausstellung „100 Jahre konkrete Kunst“, Rehau, zusammen mit H.J. Glattfelder, M. Mohr, V. Kovacic u.a., Kurator: Prof. Gomringer

rohlfs_architekt@hotmail.com, www.axel-rohlfs.de;

Axel Rohlf

Axel Rohlf (born in 1971 in Bremen) is a painter of concrete art, author of concrete and visual poetry and an art editor for other artists of concrete art. He studied architecture, real estate business, German and art pedagogics in Berlin, Detmold and Bremen. He lives and works in Bremen/ Sürstedt.

Biography

In 1991 he began studying architecture at the Technische Universität Berlin, where he did courses in painting with Prof. Matthias Koepfel. In 1997 he received his diploma in architecture and worked as an architect and concrete artist in Hamburg, Düsseldorf, Detmold und Bremen. In 2002 he organised the exhibition „Lajos Vajda – Endre Bálint“ (an exhibition of two hungarian jewish artists of the Shoah period) in the Mü-Terem Galéria, Budapest. In 2004 he got a scholarship as an artist in residence in the museum espace de l'art concret in Mouans-Sartoux (Côte d'Azur, France) which was concluded with a studio exhibition. In the same year he began with his work as an art editor for other artists: Véra Molnar, Hans-Jörg Glattfelder, Eugen Gomringer and Attila Kovács. In 2005 he had his first solo exhibition in the ikkp (institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Prof. Gomringer) in Rehau. Until now he has had numerous exhibitions in Germany and abroad. In 2010 he took part in the exhibition "100 years of concrete art" (s. catalogue).

His artistic aim is the construction of interacting figures in the framework of an aesthetic of simultaneity, absence and „Non-Identity“/ „Nicht-Identität“ (T.W. Adorno). These principles can be discovered also in his visual and concrete poetry.

Literature about Axel Rohlf.

- Aurélie Nemours: „Architecte peintre est-ce permis“. Poem about the work of Axel Rohlf. März 2003.
- „werkbericht“. Werke 1997-2004, Prefaces: Aurélie Nemours und Eugen Gomringer. Bremen, 2004.
- catalogue of the group exhibition „30 Positionen“. Museum Modern Art (Hünfeld) 2004
- CD-documentation of the group exhibition „50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret“ of the 14th Gmundener Symposium 2004 (Prof. Linschinger).
- „Ein Jahr, 32 Positionen/Räume“. Catalogue of the group exhibition in the Museum Modern Art Hünfeld, 2004
- catalogue of the group exhibition European concrete and constructive art in the UNO- building Vienna: „MOTIVA“. Wien, 2005.
- Eugen Gomringer: „Beispiele eines Sammlerkonzepts“. text in the publication of the 12th colloquium of the Forum Konkrete Kunst Erfurt. Erfurt 2005.
- „Fugitive Interaktion von Form. Die Doppelmäander-Serie von Axel Rohlf.“ Preface: Eugen Gomringer. Bremen, 2006.
- „Ausgerechnet... Mathematik und Konkrete Kunst“. catalogue of the group exhibition in the Museum im Kulturspeicher, Würzburg. Würzburg, 2007.
- „Black and White“. catalogue of the group exhibition in the Victor-Vasarely-Museum Budapest. Budapest, 2007.
- „Die Top 80. international, hochkarätig, konkret-konstruktiv“,
- „6 x 6 = 36. 6 Zahlenreihen in 6 (De-)Figurationen“. Prefaces: Prof. Dietmar Guderian und Prof. Frider Nake.
- „Die Sammlung Peter C. Ruppert“. Exhibition-catalog. Würzburg, 2008
- „Seeking Constructive Concrete Structural 2.“ Catalogue of the group exhibition in the Vasarely-Museum Budapest, 2009
- „doppelknotenbilder.“ Vorworte: Prof. Eugen Gomringer, Hans-Jörg Glattfelder, Prof. Attila Kovács, Prof. Dietmar Guderian. Bremen, Januar 2009.

- „Line-Vonal. Symmetry Festival Budapest 2009“ Catalogue of the group exhibition
- „inventar 2003 bis 2009 – 12 doppel-figur-serien“. Bremen, Oktober 2009.
- „die kunst geht in die stadt. hommage an eine gründergeneration“, Catalogue of the group exhibition Forum Konkrete Kunst Erfurt, 2009
- „Der Mathematik-Unterricht“, Book „Mathematik und Kunst“, 2009, Book 2
- „100 Jahre konkrete Kunst. Struktur und Wahrnehmung“, Rehau 2010

Literature of Axel Rohlfs.

- „what you see is what you get. visuelle und konkrete Poesie“. Preface: Prof. Eugen Gomringer. Bremen, 2006. signed and numerated edition.
- „schemenata. Künstlerische Strategien einer Konterkarierung von NS-Visualisierungen.“ Bremen, 2008. signed and numerated edition.
- „through. visuelle und konkrete Poesie“. Bremen, 2008. signed and numerated edition.
- publication of the text-image „er-sie-es“ in the anthology „Leidenschafften“ of the Edition Splitter, Batya Horn. Vienna, 2006.
- publication of „Pedanten und Chaoten“ in the anthology „Pedanten und Chaoten“ of the Edition Splitter, Batya Horn. Vienna, 2008.
- „Die Rolle der Kunst in meinem Dasein“. text in the publication of the 12th colloquium of the Forum Konkrete Kunst Erfurt. Erfurt 2005.
- Interview with Vera Molnar, In : Vera Molnar. Open Structures Art Society. Budapest, 2007.
- „... und zum dritten!“ (third book of visual and concrete poetry.) Prefaces: Karl Riha and Eugen Gomringer. Bremen, 2011.

Works in public collections:

Museum für konkrete Kunst (Ingolstadt), Sammlung Prof. Eugen Gomringer (ikkp Rehau), Museum im Kulturspeicher (Würzburg), Mondriaanhuis (Amersfoort, Niederlande), Mobile MADI Museum (Budapest, Ungarn), Szépművészeti Muzeum Budapest.

Other exhibitions.

- 2003 -group exhibition „Europa konkret“, collection Prof. Blum Kwiatkowski, Universitätssammlungen Kunst + Technik, Dresden.
- 2004 -group exhibition „50 Quadrat + Kompakt Konstruktiv Konkret“ at the 14th Gmundener Symposion (Prof. Linschinger).
- 2005 -group exhibition „Am Anfang war das Quadrat“, Art Studio 1, Deinste.
-solo exhibition in the Institut Francais de brème, Bremen.
-group exhibition „Sammlerkonzepte“, Forum Konkrete Kunst, Erfurt.
- 2006 -solo exhibition in the Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn.
-group exhibition Mobile MADI Museum, Moscow Museum of Contemporary Art.
-exhibition in the Gallery La Ligne, Zürich, Schweiz (with J. Nem's).
-until march 2007: group exhibition Gallery Emilia Suciu, Ettlingen.
- 2007 -Art Zürich (Galerie La Ligne).
-exhibition of the Messmer Foundation.
- 2008 -solo exhibition in the ikkp (institut für konstruktive kunst und konkrete poesie, Prof. Gomringer), Rehau.
-Heidrichs Kunsthandlung, Berlin, group exhibition.
- group exhibition in the Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn.
- 2009 -group exhibition „Hommage auf eine Gründergeneration- 90 Jahre Bauhaus“, Forum Konkrete Kunst Erfurt.
-exhibition with H. J. Glattfelder in der Galerie/ Edition Fanal, Basel, Schweiz.
-group exhibition „Seeking Constructive Concrete Structural 2“, Vasarely-Museum, Budapest.
- 2010 -group exhibition „100 Jahre konkrete Kunst“, Rehau, together with H.J. Glattfelder, M. Mohr, V. Kovacic.

rohlfs_architekt@hotmail.com, www.axel-rohlfs.de;