

Oberfläche, Materialität und Medium der Farbe

Hans Dieter Huber

ausarbeiten
stivismus²

und der konstruktivistischen Gehirntheorien in der Fassung der Neurobiologen Humberto R. Maturana und Francisco Varela³ sowie des Gehirnforschers Gerhard Roth.⁴ Die Theorie sozialer Systeme hat gezeigt, daß Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunst von einem Ansatz aus beschrieben und erklärt werden müssen, welcher der grundlegenden Sozialität solcher Kommunikationssysteme Rechnung trägt.⁵ Denn eine Theorie des Mediums „Farbe“, die auf dem „reinen“ oder „unmittelbaren“ Blick eines Individuums aufbaut, greift einen entscheidenden Schritt zu kurz.⁶ Sie vernachlässigt die sozialen

Der vorliegende Aufsatz unterzieht den Versuch, einen Rahmen für ein systemisches Verständnis von Farbe auszuwickeln, der von drei zentralen Annahmen ausgeht: 1. Die Theorie sozialer Systeme, 2. der radikale Konstruktivismus² und der konstruktivistischen Gehirnforschung, 3. die Theorie sozialer Systeme, 4. die Theorie sozialer Systeme, 5. die Theorie sozialer Systeme, 6. die Theorie sozialer Systeme, 7. die Theorie sozialer Systeme.

ausarbeiten
stivismus²

Der vorliegende Aufsatz unternimmt den Versuch, einen Rahmen für ein systemisches Verständnis von Farbe auszuarbeiten, der von drei zentralen Annahmen bzw. Theorien ausgeht: der Theorie sozialer Systeme,¹ dem radikalen Konstruktivismus² und der konstruktivistischen Gehirntheorien in der Fassung der Neurobiologen Humberto R. Maturana und Francisco Varela³ sowie des Gehirnforschers Gerhard Roth.⁴ Die Theorie sozialer Systeme hat gezeigt, daß Produktion, Präsentation und Rezeption von Kunst von einem Ansatz aus beschrieben und erklärt werden müssen, welcher der grundlegenden Sozialität solcher Kommunikationssysteme Rechnung trägt.⁵ Denn eine Theorie des Mediums „Farbe“, die auf dem „reinen“ oder „unmittelbaren“ Blick eines Individuums aufbaut, greift einen entscheidenden Schritt zu kurz.⁶ Sie vernachlässigt die sozialen Bedingungen solcher Wahrnehmungen und Einstellungen. Des Weiteren hat der radikale Konstruktivismus darauf hingewiesen, daß jede Beobachtung, Erfahrung oder Erinnerung als kognitive Konstruktion eines Beobachters aufzufassen ist und daß es „die Welt“ oder „das Gegebene“ nur als kognitive Konstruktion eines bestimmten Beobachters geben kann. Die konstruktivistische Gehirnforschung der letzten Jahrzehnte ist zu der Einsicht gelangt, daß das Gehirn und das Nervensystem in erster Linie als ein in ihren Operationen weitgehend geschlossenes und indifferent codiertes System arbeiten, also in ihrer Funktionsweise mehr auf einer weitgehenden Abkoppelung von der Umwelt als auf einem Informationsaustausch mit ihr beruhen.⁷

Eine methodologische Vorbemerkung

In der klassischen Kunstgeschichte hat man lange Zeit die Eigenschaften von Farben als eine Art Besitz von Gegenständen aufgefaßt. So hat beispielsweise Hans Jantzen noch 1913 zwischen dem „Eigenwert“ und dem „Darstellungswert“ einer Farbe unterschieden.⁸ In einer konstruktivistischen Wissenschaftstheorie jedoch werden „Eigenschaften“ eines Gegenstandes strikt als Resultate der Beobachtung, Beschreibung und Erklärung eines wissenschaftlichen Beobachters gefaßt. So schreiben Humberto R. Maturana und Francisco Varela, daß wir, um „das Phänomen des Farbensehens erklären zu können, aufhören müssen zu denken, daß die Farbe der von uns gesehenen Objekte durch die Eigenschaften des von ihnen ausgehenden Lichtes bestimmt ist. Vielmehr müssen wir uns darauf konzentrieren zu verstehen, auf welche Weise die Erfahrung von Farbe einer spezifischen Konfiguration von Aktivitätszuständen im Nervensystem entspricht, welche durch die Struktur des Nervensystems determiniert wird.“⁹

Mit dieser Akzentverschiebung von einer Ontologie der Farbe zu einer Ontologie neuronaler Aktivitäten ist der Weg zu einer konstruktivistischen Auffassung von Farbwahrnehmung und Kunsterfahrung aufgewiesen. Wir müssen unsere Aufmerksamkeit konsequenterweise von den „Eigenschaften“ des beobachteten Gegenstandes zur Operationsweise des beobachtenden Systems verlagern. Statt von Farbeigenschaften zu reden, müssen wir darüber sprechen, wie das kognitive System eines bestimmten Beobachters die Begriffe von Farbe und von Farbeigenschaften konstruiert und sie in bestimmten sozialen Situationen verwendet.¹⁰ Maturana und Varela weisen darauf hin, daß die Frage, welche neuronalen Aktivitäten durch welche Perturbationen (Erregungen der sensorischen Felder) ausgelöst werden, allein durch den individuellen, kognitiven Zustand jeder Person bestimmt ist und nicht durch irgendwelche Eigenschaften des perturbierenden Agens.¹¹ „Farbe“ muß daher zwingend als eine kognitive Konstruktion aufgefaßt werden, in die sowohl unsere biologische Ausstattung, unsere individuelle Lerngeschichte sowie die sozialen Traditionen, Normen und Werthaltungen unserer Kultur eingegangen sind.

Wie Maturana dargelegt hat, besteht die wesentliche Operation eines Beobachters in der Unterscheidung, das heißt in der Konstruktion einer Einheit, die durch eine Handlung ausgeführt wird, die ihre Grenzen bestimmt und sie von einer Umgebung abgrenzt. Beobachter bestimmen solche Einheiten stets durch explizite oder implizite Unterscheidungen. Die spezifische Organisationsform einer Einheit wird deshalb immer von einem Beobachter erzeugt, indem sie von ihm in seiner Praxis des Lebens, wie Maturana sagt, unterschieden und bezeichnet wird.¹²

Dies gilt natürlich auch für Farbe. Ihre Einheit, ihre Organisationsform und ihre Grenze sind immer durch einen Beobachter bestimmt. Das bedeutet letzten Endes, daß erst durch die Anwendung und den Gebrauch bestimmter Unterscheidungen Phänomene wie Oberflächen, Materialitäten, Beleuchtungsverhältnisse, Referenzen usw. entstehen. Erst die Beobachtungsoperation selbst erzeugt das zu erklärende Phänomen. Es handelt sich also bei konstruktivistischen Ansätzen um zirkuläre, rekursive Erkenntnismodelle, die von der operativen Geschlossenheit beobachtender Systeme ausgehen und nicht von „charakteristischen“, „wesentlichen“ oder „grundlegenden“ Eigenschaften der beobachteten Dinge.¹³

Die Oberfläche als Grenze und Membran

Den Ausgangspunkt der folgenden Darlegungen bildet daher der Begriff der Oberfläche.¹⁴ Er ist ein Schlüsselbegriff sowohl für die spezifische

Operationsweise von Mediensystemen als auch für ein neues Verständnis des Funktionierens kognitiver Systeme. Speziell im Bereich der Farbforschung kommt dem Begriff der Oberfläche eine zentrale Bedeutung zu. Jahrhundertlang wurde die Oberfläche eines Bildes als eine Art Fenster angesehen, durch das man hindurchblicken konnte, sollte oder mußte. Wer sich dagegen für die Runzeln, Falten, Risse, Nähte oder störenden Reflexe interessierte, galt als sinnlich korrumpiert. Spätestens seit dem berühmten Ausspruch von Maurice Denis aus dem Jahre 1890, ein Bild habe, bevor es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder eine Anekdote darstelle, seinem Wesen nach eine ebene Fläche zu sein, bedeckt mit Farben in einer bestimmten Ordnung,¹⁵ war ein Ausgangspunkt für die Malerei geschaffen, der nicht mehr auf die Konstruktion eines wie auch immer gearteten Fensters zur Welt zielte. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wurde statt dessen auf die selbstreferentiellen Operationen der Oberfläche (bzw. der Unterscheidungen des Beobachters) gelenkt.

Mit Hilfe der Systemtheorie lassen sich Oberflächen als Grenzen operational geschlossener Systeme bestimmen, die als Resultate der Unterscheidungen eines Beobachters erzeugt werden. Das heißt einfach gesprochen, daß kein System außerhalb seiner eigenen Grenzen operieren oder irgendwelche Tätigkeiten verrichten kann. Eine Oberfläche kann als eine Grenzfläche zwischen einem System und einem Umgebungsmedium wie Licht, Schall oder Wärme aufgefaßt werden. Natürlich gibt es auch Oberflächen von Systemen, die direkt, ohne dazwischenliegende Umgebungsmedien, aneinanderstoßen. Diese Flächen lassen sich jedoch nicht direkt beobachten, sondern nur durch geeignete technische Instrumente sichtbar machen.

Der Beobachter als lebender Organismus bildet ebenfalls ein operational geschlossenes System, dessen Grenzen durch verschiedene Oberflächen bestimmt sind. Farbige Oberflächen von Bildern und ihre Beobachter kommunizieren ferner nicht „direkt“ miteinander, sondern nur durch dazwischen geschaltete Umgebungsmedien wie Licht, Schallwellen oder die thermische Aktivität der Luft.¹⁶ Die sensorischen Oberflächen eines Beobachters werden von diesem Medium perturbiert und nicht von der farbigen Oberfläche selbst.¹⁷ Eine Oberfläche ist eine Grenzschicht, an der sich das Bildsystem einerseits von seiner Umwelt und dem Umgebungsmedium abgrenzt, andererseits aber auch mit ihr in Kontakt tritt. Farbige Oberflächen sind daher, systemisch gesehen, die bedeutendsten und informationsreichsten Gebiete für Beobachtung. Eine Oberfläche ist eine Grenze und eine Membran zugleich. Sie ist eine Membran, die Informationen filtert, indem sie für bestimmte Stoffe durchlässig und für

andere undurchlässig ist. Man kann Oberflächen ohne weiteres als einfache Sinnesorgane auffassen, insofern sie in der Lage sind, zu diskriminieren, also zu unterscheiden.¹⁸ Denn sie reflektieren einen bestimmten Bereich von Wellenlängen und absorbieren andere Wellenlängen, nehmen diese also in Form von Wärme in das System auf.

Beobachter können daher zu der Schlußfolgerung gelangen, daß jede Oberfläche ein selektives Unterscheidungsvermögen besitzt, welches man in der Optik mit den Begriffen Reflexion und Absorption identifiziert. Dieses einfache Unterscheidungsvermögen einer Oberfläche erzeugt ihre Farbe, ihre Textur und ihr Relief. Aber man muß immer wieder darauf hinweisen, daß Farbe, Textur oder Relief einer Oberfläche Resultate eines Diskriminationsprozesses sind, den der wissenschaftliche Beobachter durch seine Unterscheidungen erzeugt, indem er Oberflächen auf diese Weise beschreibt und erklärt. Erst die zirkuläre Struktur unserer wissenschaftlichen Erklärung bringt farbige Oberflächen als eine Form einfacher Sinnesorgane hervor.¹⁹

Das, was durch das Medium des farbig strukturierten Lichtes, also durch Wellenlänge und Intensität, unsere Gehirnareale perturbiert, ist dasjenige, was vom System ausgeschlossen wurde, was an der Grenze (der Oberfläche ins umgebende Medium) zurückgewiesen wurde. Dieser Ausschließungsprozeß ist nun keineswegs konstant oder identisch, sondern er ist abhängig von der internen Organisationsform des Bildsystems, vom Zustand des umgebenden Mediums und vom Zustand des kognitiven Systems eines Beobachters. Wenn sich beispielsweise die Zusammensetzung des umgebenden Mediums verändert, sei es der Luftdruck, die relative Luftfeuchtigkeit, die Temperatur oder die spektrale Zusammensetzung der Strahlungsquelle, verändern sich auch die selektive Unterscheidungsfähigkeit der Oberfläche, ihre Farbe, ihre Textur und ihr Relief. Es hat deshalb keinen Sinn, danach zu fragen, wie eine Farbe „wirklich“ aussieht oder welche Eigenschaften sie „wirklich“ besitzt, da eine Farbe niemals ohne eine spezifische Oberfläche, niemals ohne ein umgebendes Medium und niemals ohne einen Beobachter beobachtet werden kann.²⁰ Wie eine Farbe in ihrer Materialität erscheint, ist daher abhängig von der jeweiligen Organisationsform des Bildsystems, speziell seiner Oberflächen, vom jeweiligen Zustand des umgebenden Mediums und vom jeweiligen Zustand des kognitiven Systems eines Beobachters.²¹

Die Materialität der Farbe

Die Materialität von Farbe²² und der Stellenwert, der ihr in der Kunst eingeräumt wird, zeigt sich darin, inwieweit der Träger, der Ort oder die Modalitäten eines gemalten Bildes, einer farbigen Wandmalerei oder einer Lichtinstallation eine Bedeutung für die Erfahrung dieses Werkes besitzen. Die Frage nach der Materialität von Farbe lenkt die Aufmerksamkeit eines Beobachters auf die selbst nicht sinnhaften Voraussetzungen, Orte, Träger und Modalitäten der Sinngenerese farbiger Kunstwerke.²³ Je stärker man seine Aufmerksamkeit aber den (für gewöhnlich ausgeblendeten und auszublendenden) Materialitäten zuwendet, desto mehr gerät die andere Seite dieser Unterscheidung, nämlich die Immaterialität von Farbe, aus dem Blick. Die Frage nach der Materialität von Farbe ist daher unauflösbar mit der Frage nach der Immaterialität von Farbe verknüpft.²⁴ Denn sie sind zwei Seiten ein und derselben Unterscheidung. Man kann die eine Seite nur um den Preis der momentanen Ausblendung der anderen thematisieren.²⁵

Mit der Frage nach den Materialitäten wird die Aufmerksamkeit für die Tatsache geschärft, daß sämtliche Kommunikationssysteme wie Sprache, Schrift, Bild oder Ton eines materiellen Trägers bedürfen. Zweitens wird ein Bewußtsein für den Wechselwirkungsmechanismus geschaffen, durch den die spezifischen Materialitäten eines Mediums (z. B. der Farbe) die Bedeutung des Dargestellten ermöglichen, bedingen und beeinflussen. Während Alltagskommunikation auf einer strikten Ausblendung der Materialitäten beruht, um Bedeutung zu konstruieren,²⁶ kann in der Kunst die Sinngenerese von Farben nicht von ihrer Materialität abgetrennt werden. Eine Kunstwissenschaft, die überwiegend mit Reproduktionen arbeitet, ist aber von diesen Materialitäten gereinigt und kann sie daher auch nicht bearbeiten.²⁷ Denn die Materialität einer Farbe ist nicht in einem anderen Medium reproduzierbar. Die Geschichte der Materialitäten in der Kunst ist eine Geschichte der Ausgrenzung, der Verdrängung des Abjekten und des sinnlich Korruptierten. Es bliebe diskursanalytisch nachzufragen, warum die Materialitäten der Farbe im Diskurs ausgeblendet und invisibilisiert werden müssen, um den so (von jeglichem Schmutz) gereinigten Farbkörper zum Sprechen zu bringen.²⁸ Damit verbunden ist die Frage, wie man als Beobachter auf die andere Seite der verwendeten Unterscheidung gelangen und eine kognitive Konstruktion wie die Immaterialität der Farbe denken kann. Dazu muß man Farbe als Medium auffassen, das einen sozusagen wie Abt Suger von St.-Denis auf anagogische Weise von der Materialität zur Immaterialität des Geschauten führt.²⁹

Das Medium der Farbe

In der Medienwissenschaft wird nicht immer deutlich genug unterschieden, in welchem Sinne von einem Medium die Rede ist. Im großen und ganzen lassen sich aber zwei unterschiedliche Verwendungsweisen herauskristallisieren. Eine Redeweise verwendet den Begriff Medium im Sinne von Substrat, Materie oder Mittel.³⁰ Eine andere Redeweise dagegen verwendet Medium als Distributionsapparat oder Verbreitungstechnologie und ist hier meistens mit Aspekten der Massenmedien befaßt. Ich halte im Zusammenhang von Farbe und Kunst beide Redeweisen für sinnvoll und berechtigt. Man sollte sie aber voneinander unterscheiden.

Zunächst zur Redeweise von Farbe als Substrat, Materie oder Mittel. Als Material ist Farbe nur ein Pulver oder eine Flüssigkeit. Sie ist nur eine beliebige Substanz unter vielen anderen in der Welt. Erst wenn dieses Material auf eine relativ komplexe Weise zum Malen verwendet wird, wird Farbe zu einem Medium. Ansonsten sind es nur beliebige Materialien. Rote Erde bleibt rote Erde, Kreide bleibt Kreide, Leinöl bleibt Leinöl. In dem Moment aber, in dem jemand rote Erde, Kreide und Leinöl aufgrund einer bestimmten kulturellen Logik miteinander vermischt und verwendet, entsteht das Medium der Farbe. Erde, Kreide, und Leinöl werden also erst dann zu einem Medium, wenn sie als Mittel zur Bildung farbiger Oberflächen gebraucht werden. Erst durch eine kulturelle Logik des Gebrauchs werden aus einfachen Materialien (mehr oder weniger) komplexe Medien, die zur Bildung von (mehr oder weniger) dauerhaften Formen gebraucht werden. Ein Medium ist daher nur rückwirkend an der Art und Weise zu erkennen, wie mit Hilfe verschiedener Materialien und unterschiedlichen kulturellen Logiken Formen erzeugt wurden.³¹ Die Materialität einer Farbe wird also auf der einen Seite (der Systemorganisation) durch die beteiligten Materialien wie Pigmente, Füllstoffe, Bindemittel und ihre kulturelle Logik bestimmt. Sie ist in der spezifischen Form der farbigen Oberfläche als eine gespeicherte, fixierte und stabilisierte Information enthalten. Die Materialität der Farbe ist daher die spezifische Art und Weise der Verkörperung von In-Formation im Medium Farbe. Im Körper der Farbe stellt sich die Materialität des Mediums oberflächlich zur Schau.³²

Auf der anderen Seite wird die Materialität von Farbe aber auch durch den Zustand des Umgebungsmediums und die Unterscheidungen des Beobachters bestimmt. Denn das Umgebungsmedium perturbiert die sensorischen Oberflächen. Es ist nur innerhalb ganz enger Grenzen möglich, den Einfluß der Materialität des Umgebungsmediums aus der Erfahrung auszublenden. Im Prinzip gelingt es jedoch nicht vollständig. So führt jede Form von Beleuchtungsveränderung zu einer spezifischen Ver-

änderung von Farbe, Textur und Relief einer farbigen Oberfläche, mithin ihrer Materialität. Hier handelt es sich jedoch nicht um eine Veränderung des Systems selbst, sondern um das Resultat einer Interaktion zwischen Bildsystem, umgebendem Medium und Beobachter. Denn man kann keine Farben ohne Beleuchtung sehen. Irgendeine Beleuchtung brauchen wir immer, und sie verändert die Erscheinung der Oberfläche.³³ Aber damit ist das Medium der Farbe noch kein Medium der Kunst. Dazu wird es erst durch einen besonderen Gebrauch, durch seinen medien-spezifischen Distributionsapparat. Farbe als ein Medium der Kunst operiert in einem Sonderkontext von Produktion, Distribution und Rezeption, in dem bestimmte Selektionsmechanismen, Voreinstellungen, Erwartungshaltungen und Standards von Angemessenheit existieren.³⁴ Das Kunstsystem als ein soziales Funktionssystem der Gesellschaft verwendet solche speziellen Medien, um bestimmte Kommunikationsformen und -themen mit Hilfe von Kunstwerken auf Dauer zu stellen. In den Werken sind Formen als In-Formationen auf mehr oder weniger dauerhafte Weise eingeschrieben und liegen zur kommunikativen Anknüpfung für den Beobachter bereit. Sie situieren die Oralität mündlicher Überlieferung und Präsenz in einen sichtbaren Raum der Visualität und Literalität. Sie erlauben die Entlastung des Beobachters von einem permanenten, kommunikativen Druck zur Oralität.³⁵ Kunstwerke stellen die Komplexität der Kommunikationssituationen von einem direkten, mündlichen oder visuellen Anschlußhandeln um auf einen zeitlich verzögerten Anschluß an das Speichermedium und stellen diesen Anschluß auf Dauer.³⁶ Farbe als ein Medium der Kunst betrifft daher die kulturellen Logiken, die eingestellten Sonderkontexte und die spezifischen Distributionsapparate des Marktes, in der Farbe als ein Medium der Kunst produziert, distribuiert und rezipiert wird. Man kann daher Farbe als Medium der Kunst nicht ohne diese institutionellen Sonderkontexte thematisieren. Die Ausblendung käme einer Invisibilisierung der Materialitäten gleich.

Die Spaltung der Referenz

Kommen wir noch einmal auf die Unterscheidung zwischen Materialität und Immaterialität zurück. An der farbigen Oberfläche eines Bildes spaltet sich die Bedeutung in zwei Teile, nämlich in einen anwesenden und in einen abwesenden.³⁷ Jede Beobachtung einer Farbfläche mit Hilfe von Begriffen erzeugt eine Differenz, die weder überwunden, überbrückt noch re-integriert werden kann: der Unterschied zwischen dem, was auf dieser Fläche vorhanden ist und dem, was nicht auf ihr vorhanden ist. Der Beobachter einer farbigen Oberfläche kann daher in seinen

Unterscheidungen auf zweierlei Bezug nehmen: erstens auf etwas, was auf der farbigen Oberfläche selbst nicht anwesend ist, sondern nur dargestellt oder fingiert worden ist. Die Bezugnahme oder Referenz läuft dann vom Bild weg. Das Dargestellte verweist aus dem Gemalten hinaus in die Welt. Farbe ist in dieser Sicht ein Stellvertreter für Abwesendes, ein mehr oder weniger guter oder schlechter Ersatz für etwas, was mit dem Medium der Malerei selbst nicht verkörpert werden kann. Diese Art der Bezugnahme wird allgemein als *Fremdreferenz* bezeichnet.³⁸ Ihre Grundlage ist aber immer die *Selbstreferenz* des Mediums Farbe.

Denn eine Farbe kann auch auf etwas verweisen, was auf der Farbfläche tatsächlich anwesend ist. Sie kann auf sich selbst oder auch auf bestimmte Teile oder Aspekte von sich selbst verstärkt hinweisen und darauf aufmerksam machen. Nelson Goodman hat diesen Sachverhalt 1968 in seinem Buch *Sprachen der Kunst* noch „Exemplifikation“ genannt.³⁹ Heute dagegen erscheint es sinnvoller, dies Selbstreferenz zu nennen. Farbe kann mit ihren eigenen Mitteln auf sich selbst aufmerksam machen, auf sich selbst hinweisen und einige ihrer Bestandteile, wie zum Beispiel die Glätte oder Mattheit ihrer Oberfläche, Flüssigkeit, Viskosität, Pastosität, Elastizität etc. thematisieren. Indem Farbe auf sich aufmerksam macht, betont sie ihre Autonomie und Selbstreferentialität und verstärkt damit ihren Anspruch auf eine radikale und kompromißlose Freiheit von jeglichen dienenden Zwecken.

Als Stellvertreter von Abwesendem, also in ihrer *fremdreferentiellen* Verweisungsfunktion, macht Farbe auf bestimmte Teile oder Bereiche von Welt, die außerhalb ihrer Bedingungen und Möglichkeiten liegen, aufmerksam. Sie lenkt den Blick und die Aufmerksamkeit eines Beobachters von sich selbst ab und auf anderes hin. Damit hat sie eine dienende Funktion. Farbe wird instrumentalisiert als Mittel zum Zweck, eben als Medium externer Referenzen. Diese Möglichkeit, auf ein Außen zu referieren, basiert auf den selbstreferentiellen Möglichkeiten des Mediums. Denn Farben können nur mit den ihnen möglichen Mitteln, und das sind stets selbstreferentielle Mittel, Fremdreferenzen konstruieren. Beide Weisen des Bezeichnens sind als zwei grundlegende Symbolisierungsmöglichkeiten des Mediums Farbe stets mit im Spiel. Wie zwei Seiten ein und derselben Unterscheidung funktionieren sie nur in ausschließlicher Differenz zueinander. Wendet der Beobachter seine Aufmerksamkeit auf das Dargestellte, blickt er durch die farbige Oberfläche wie durch ein immaterielles Fenster, einen transparenten Platzhalter, auf die Welt. Wendet er seine Aufmerksamkeit dagegen auf die Oberfläche selbst, blickt er auf die Materialität der Farbe, auf ihre Präsenz oder ihre Anwesenheit in der Gegenwart. Die Selbstreferenz eines Farbtons ist also

immer an seine Materialität und seine Präsenz gekoppelt und läßt sich nicht von ihr ablösen. Die Fremdreferenz einer Farbe führt dagegen zu ihrer Immaterialisierung und Reinigung von allen Materialitäten, zu einem Außen und einem Abwesenden, das nur kognitiv konstruiert werden kann.⁴⁰

Farbtöne scheinen damit, zumindestens in Mediensystemen, in einer seltsamen Paradoxie gefangen zu sein.⁴¹ Auf der einen Seite sind sie Oberflächen mit einer bestimmten Textur, einer Körnung, einem spezifischen Relief, Wülsten, Rändern, Falten und Reflexen. Auf der anderen Seite sind sie, sobald sie innerhalb von Mediensystemen Verwendung finden, leere, transparente Platzhalter. Sie sind Verweise auf etwas, was nicht anwesend ist, was nicht mit Farbe dargestellt und nicht mit den spezifischen Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums repräsentiert werden kann. Gelungen sind farbige Kunstwerke in dem, was sie geworden sind durch die Hand des Künstlers, also in ihrer Selbstreferenz. Sie mißlingen jedoch stets gegenüber dem, was sie nicht mit ihren systemeigenen Mitteln darstellen können, nämlich gegenüber der Welt. Jedes Kunstwerk führt diese Differenz von Gelingen und Scheitern als eine Spaltung der Oberfläche vor, an der sich Bedeutung zweiteilt. Sie teilt sich in eine Seite, die wieder in die Oberfläche der Farbe zurückführt und mit deren Akzentuierung man über Authentizität, Glaubwürdigkeit oder Originalität der Spur als Spur, des Materials als Material, der Oberfläche als Oberfläche, der Farbe als Farbe diskutieren kann. Die andere Seite dieser Unterscheidung läuft von der Farboberfläche weg. Sie läuft in das kognitive System des Beobachters, also in die Welt hinaus und kehrt nicht mehr in den „marked space“ der Farbe zurück. Diese Seite der Unterscheidung, die Fremdreferenz der Farbe, wird zur Imagination, zur geistigen Vorstellungsleistung eines bestimmten Beobachters. Damit wird die Materialität der Oberfläche immaterialisiert und invisibilisiert. Das Immaterielle der Farbe ist der Verweis auf das Abwesende, das Außen, das Verwerfliche, auf das, was im Bild selbst nicht anwesend sein kann, weil es mit dem Medium der Farbe nicht hergestellt werden kann, sondern nur als Referenz innerhalb eines symbolischen Systems gehandhabt werden kann. Das Dargestellte ist an der Oberfläche des Mediums ein für allemal abgespalten worden und kann – mit den Mitteln der Farbe – nicht mehr zurückgewonnen werden. Das Paradox ist nur zugunsten der einen Seite und zuungunsten der anderen auflösbar.

Verfasser:

Hans-Dieter Huber

Mannheim/Leipzig

Anmerkungen

- 1) Hier sind auf der einen Seite die Schriften von Niklas Luhmann zu nennen und auf der anderen Seite die Schriften von Peter M. Hejl und Siegfried J. Schmidt aus Siegen: Niklas Luhmann: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. Karl-Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt 1986, S. 620–672; Niklas Luhmann: *Das Medium der Kunst*, in: Frederick D. Bunsen: „Ohne Titel“. *Neue Orientierungen der Kunst*, Würzburg 1988, S. 61–72; Niklas Luhmann: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern 1994; Peter M. Hejl: *Die zwei Seiten der Eigengesetzlichkeit. Zur Konstruktion natürlicher Sozialsysteme und zum Problem ihrer Regelung*, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.): *Kognition und Gesellschaft. Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2.*, Frankfurt 1992, S. 167–213; Peter M. Hejl: *Konstruktion der sozialen Konstruktion. Grundlagen einer konstruktivistischen Sozialtheorie*, in: Heinz Gumin u. Armin Mohler (Hg.): *Einführung in den Konstruktivismus*, München 1992, S.109–146; Peter M. Hejl: *Selbstorganisation und Emergenz in sozialen Systemen*, in: Wolfgang Krohn u. Günter Küppers (Hg.): *Emergenz: Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, Frankfurt a. M. 1992, S.169–292; Peter M. Hejl: *Soziale Systeme: Körper ohne Gehirne oder Gehirne ohne Körper? Rezeptionsprobleme der Theorie autopoietischer Systeme in den Sozialwissenschaften*, in: Volker Riegas/Christian Vetter (Hg.): *Zur Biologie der Kognition. Ein Gespräch mit Humberto R. Maturana und Beiträge zur Diskussion seines Werkes*, Frankfurt/M. 1990, S.205–236; Siegfried Schmidt (Hg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt a. M. 1987; *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*, Wien u. andernorts. 1992; *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt a. M. 1994; *Medien = Kultur?*, Bern 1994.
- 2) Siehe zum radikalen Konstruktivismus vor allem die Schriften von Heinz v. Foerster, Ernst von Glasersfeld, Siegfried J. Schmidt u. Paul Watzlawik: Heinz von Foerster: *Sicht und Einsicht. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie*, Braunschweig 1985; *Kybernetik*, Berlin 1993a; *Wissen und Gewissen. Versuch einer Brücke*, hg. v. Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a. M. 1993b; Gumin/Mohler 1992 [wie Anm. 1], Ernst von Glasersfeld: *Wissen, Sprache und Wirklichkeit. Arbeiten zum radikalen Konstruktivismus*, Braunschweig/Wiesbaden, 1992; *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Frankfurt a. M. 1996; Siegfried Schmidt: *Kunst: Pluralismus, Revolten*, Bern 1987; *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*, Wien u. andernorts 1992; *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*, Frankfurt 1994; Paul Watzlawik (Hg.): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, München/Zürich 1981; ders. u. Peter Krieg: *Das Auge des*

Betrachters. Beiträge zum Konstruktivismus. Festschrift für Heinz von Foerster, München/Zürich 1991; Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn. Täuschung. Verstehen, München/ Zürich 1976.

- 3) Humberto R. Maturana: *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit. Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie*, Braunschweig/Wiesbaden 1982; ders. u. Francisco J. Varela: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*, München 1987.
- 4) Gerhard Roth: *Selbstorganisation – Selbsterhaltung – Selbstreferentialität: Prinzipien der Organisation der Lebewesen und ihre Folgen für die Beziehung zwischen Organismus und Umwelt*, in: A. Dress, H. Hendrichs u. Günter Küppers (Hg.): *Selbstorganisation. Die Entstehung von Ordnung in Natur und Gesellschaft*. München/Zürich, S. 149–180; Gerhard Roth: *Die Entwicklung kognitiver Selbstreferentialität im menschlichen Gehirn*, Baecker u. a. (Hg.): *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*, Frankfurt a. M., S. 394–422; Gerhard Roth: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*, Frankfurt u. M. 1996; Gerhard Roth: *Schnittstelle Gehirn*. Bern 1996; ders. u. Helmut Schwegler (Hg.): *Self-organizing Systems. An interdisciplinary approach*. Frankfurt a. M./New York 1981.
- 5) Luhmann 1986 [wie Anm. 1]; Schmidt 1994 [wie Anm. 2]; Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1995; *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1997.
- 6) Siehe hierzu Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt u. M. 1982, S. 21 sowie Hans Dieter Huber: *Split Attention. Performance und Publikum bei Dan Graham*, in: ders.: *Dan Graham. Interviews*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 47–63.
- 7) Siehe hierzu ausführlicher Hans Dieter Huber: *Die Autopoiesis der Kunsterfahrung. Ansätze zu einer konstruktivistischen Ästhetik*, in: Klaus Rehkämper u. Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bild, Bildwahrnehmung, Bildverarbeitung*, Tagungsband einer Interdisziplinären Tagung, Magdeburg, 5.–8.3.1997, Opladen (in Druck) 1997.
- 8) Hans Jantzen: *Über Prinzipien der Farbgebung in der Malerei*, in: ders.: *Über den gotischen Kirchenbau und andere Aufsätze*, Berlin 1951, S. 61–62. Ferner ist dieses Argument ausführlicher ausgearbeitet in Hans Dieter Huber: *Materialität und Selbstreferenz bei Friedemann Hahn*, in: Werner Meyer (Hg.): *Mythos und Farbe. Die Filmbilder von Friedemann Hahn*, Stuttgart 1995, S. 167–181.
- 9) Maturana/Varela 1987 [wie Anm. 3], S. 27; ferner die interessanten Ausführungen zur Konstruktion von Farbe bei Francisco Varela: *Erkenntnis und Leben*, in: Fritz B. Simon (Hg.): *Lebende Systeme. Wirklichkeitskonstruktionen in der Systemischen Therapie*, Frankfurt a. M. 1997, S. 59–62.
- 10) Maturana 1982 [wie Anm. 3], S.129: „Jede Farberfahrung muß daher als Repräsentation eines Aktivitätszustandes des betrachtenden Auges im Kontext einer spezifi-

schen natürlichen Interaktion aufgefaßt werden. In diesem Sinne ist Farbe eine subjektabhängige Realität.“

- 11) Maturana/Varela 1987 [wie Anm. 3], S. 27. Und dies gilt für alle Dimensionen der visuellen Erfahrung wie Bewegung, Oberflächenstruktur, Form, usw.
- 12) Maturana 1985 [wie Anm. 4], S. 149 f.; Luhmann 1997 [wie Anm. 5], S. 60–78.
- 13) Siehe hierzu Peter Weibel (Hg.): *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft*, Wien 1996, S. 237 f.
- 14) Wichtige Ausführungen zu einem grundlegenden Verständnis von Oberflächen finden sich in James J. Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*, München u. a. O. 1982, sowie in bezug auf die Handzeichnung in Hans Dieter Huber: *Draw a distinction!* „Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung“, in: *zeichnen. Der Deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996*, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, 1. Dezember 1996 – 6. April 1997, S. 8–21.
- 15) Zit. n. Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek b. Hamburg 1976, S. 16.
- 16) Dies war schon Aristoteles hinreichend bekannt. Siehe Aristoteles: *Über die Seele*. Paderborn 1976, S. 76 f. (419a12–21), sowie S. 129 f. (434b25–29).
- 17) Aber diese Vermittlung bezeichnen wir als direkt und manchmal sogar als „gegeben“.
- 18) Siehe den ähnlichen Gedanken bei Luhmann 1997 [wie Anm. 5], S. 46, Anm. 48. Zur Zirkularität wissenschaftlicher Erklärungen siehe Maturana 1990 [wie Anm. 1], 50 ff.; Maturana 1985, S. 236–239; Maturana/Varela 1987 [wie Anm. 3], S. 34, v. Foerster 1993b [wie Anm. 2], S. 109–125.
- 19) Siehe hierzu Hans Dieter Huber: *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung*, in: Johannes Zahlten (Hg.): *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart. Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag* [= Reden und Aufsätze 41, Universitätsbibliothek Stuttgart] 1991, S. 111.
- 20) Siehe hierzu die bekannten Äußerungen von Albers, Josef: *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1970, z. B. auf S. 34 oder 78 f.
- 21) „Phänomene“ wie Farbkonstanz oder Farbtäuschung sind kognitive Konstruktionen, die nur innerhalb bestimmter Adaptationsgrenzen funktionieren. Übersteigen die Perturbationen an den sensorischen Oberflächen die Anpassungsfähigkeiten des kognitiven Systems, wird dies als eine andere Farbe erlebt. Die vermeintliche Identität von Farbe bleibt nicht erhalten.
- 22) Die gegenwärtige Literaturlage zum Begriff Materialität ist noch sehr unübersichtlich. Deshalb soll an dieser Stelle der Versuch einer kurzen Zusammenstellung einiger Titel unternommen werden. Gelegentliche Vorkommnisse bei Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva oder Paul de Man deuten auf eine verstärkte Verwendung des Begriffes im französischen Poststrukturalismus, was auch von Karlheinz Barck: *Materialität, Materialismus, performance*, in: Hans Ulrich Gumbrecht u.

- Karl-Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. 1988, S. 131, bestätigt wird. Allerdings findet man den Begriff bereits bei Gaston Bachelard: *Le Materialisme Rationnel*, Paris 1953. Der Sammelband von Gumbrecht/Pfeiffer 1988, hat den Suchbegriff „Materialität der Kommunikation“ auf eine breite, interdisziplinäre Basis gestellt und enthält für obige Fragestellung zahlreiche hilfreiche Aufsätze. Julia Kristeva: *Language: the Unknown. An Initiation into Linguistics*, London u. a. O. 1989, enthält ein eigenes Kapitel zur Materialität der Sprache.
- Judith Butler: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin 1995, S. 13–48, diskutiert den Begriff in Zusammenhang mit der Konstruktion sozialer Geschlechtsidentität. Vom Verfasser liegen einige Aufsätze vor, die sich mit den Beziehungen zwischen Materialität, Oberfläche und Medium befassen. Siehe Huber 1995 [wie Anm. 9]; Hans Dieter Huber: *Materialität der Körper – Zu den Handzeichnungen von Käthe Kollwitz*, in: Ausstellungskatalog Käthe Kollwitz. Meisterwerke aus dem Käthe-Kollwitz-Museum Berlin. Zeichnungen, Graphik, Bronzen, Ausstellungskatalog Kulturhaus Wiesloch 24.9.–1.11. 95, S. 42–48; Hans Dieter Huber: *Draw a distinction! Ansätze zu einer Medientheorie der Handzeichnung*, in: Ausstellungskatalog zeichnen. Der Deutsche Künstlerbund in Nürnberg 1996, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1. Dezember 1996 – 6. April 1997, S. 8–21; Hans Dietrich Huber: *Materialität und Immaterialität der Netzkunst*, in: *Kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Jg. 26, 1998, Heft 1, S. 36–50. Zur Thematisierung der Materialitäten in verschiedenen Einzeluntersuchungen ferner Andrea El-Danasouri: *Kunststoff und Müll. Das Material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*, München 1992; Sabine Gross: *Lesezeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*, Darmstadt 1994; Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994; Gesa Bartholomeyczik: *Materialkonzepte. Die Kombination von Materialien in der deutschen Plastik nach 1960*, Frankfurt a. M. 1996; Veronique M. Fóti (Hg.): *Merleau-Ponty: Difference, Materiality, Painting*, Atlantic Highlands, N. J. 1996; Karen Pinkus: *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation, Materiality*, Ann Arbor 1996.
- 23) Gumbrecht/Pfeiffer 1988 [wie Anm. 22]; Karl-Ludwig Pfeiffer: *The Materiality of Communication*, in: Hans Ulrich Gumbrecht u. d. s. (Hg.): *Materiality of Communication*, Stanford 1994, S. 1–12.
- 24) Siehe hierzu Jean-François Lyotard (u. a.): *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, Wolfgang Drechsler u. Peter Weibel: *Bildlicht. Malerei zwischen Material und Immaterialität*, Wien 1991; Ulrike Lehmann u. Peter Weibel (Hg.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, München/Berlin 1994; Wolfgang Ernst: *Bausteine zu einer Ästhetik der Absenz*, in: Bernhard J. Dotzler u. Ernst Müller (Hg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, Berlin 1995, S. 11–236.
- 25) Siehe hierzu Monika Wagners geschlechtsspezifische Interpretation dieses Verhältnis-

- ses im Sinne von „weiblich“ (materiell) und „männlich“ (immateriell) in: *Form und Material im Geschlechterkampf oder: Aktionismus auf dem Flickenteppich*, in: Corinna Caduff Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*, Weimar u. andernorts 1996, S. 175–196, sowie *Authentizitätsversprechen medialer Bilder und physischer Stoffe*, in: Hans Belting u. Siegfried Gohr (Hg.): *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*, Ostfildern 1996, S. 164, ferner *Bild-Schrift-Material. Konzepte der Erinnerung bei Boltanski, Sigurdsson und Kiefer*, in: Birgit R. Erdle u. Sigrid Weigel (Hg.): *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Köln u. andernorts 1996, S. 23–25.
- 26) Siehe Jan Assmann: *Im Schatten junger Medienblüte. Ägypten und die Materialität des Zeichens*, S. 143 f., u. Aleida Assmann: *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose*, in: Gumbrecht/Pfeiffer 1988 [wie Anm. 22], S. 239 f.
- 27) Zur Reinigung von den Materialitäten in der Literaturwissenschaft siehe Rainer Rosenberg: *Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von den Materialitäten der Kommunikation*, in: Gumbrecht/Pfeiffer 1988 [wie Anm. 22], S. 107–120. In Abwandlung einer These von Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982 könnte man sogar behaupten, daß der gereinigte, saubere Körper der Farbe eine wichtige Bedingung für die Konstitution des sprechenden Bildes darstellt. Siehe auch Juliane Rebentisch: *Object, Informe und die Frage nach der Angemessenheit von Interpretationen*, in: *Texte zur Kunst*, 6. Jg., Nr. 24, November 1996, S. 83–93.
- 28) Nach Derrida hat dies mit der Funktion der Spur und dem Auslöschung dieser präsentischen Einschreibung in die gesprochene oder geschriebene Sprache zu tun. Siehe Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1994, S. 107 f.
- 29) Siehe hierzu Erwin Panofsky: *Abt Suger von St.-Denis*, in: ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 146 ff.
- 30) Siehe Rosenberg 1988, S. 107 [wie Anm. 27], Werner Faulstich: *Medientheorien. Einführung und Überblick*, Göttingen 1991, S. 7–17 u. ders. (Hg.): *Grundwissen Medien*, München 1994, S. 19 f.
- 31) Ein Medium kann man daher in einem allgemeinen und von der Medienwissenschaft weitgehend akzeptierten Sinn als informierte Materie bzw. als materialisierte Information bezeichnen. Siehe Luhmann 1988 [wie Anm. 1], Rosenberg 1988 [wie Anm. 27], S. 107, Michael Giesecke: *Der Buchdruck der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*, Frankfurt a. M. 1991, S. 37 f.; Vilém Flusser: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Bensheim 1993, S. 286–293; Luhmann 1995 [wie Anm. 5], S. 165 ff.; Luhmann 1997 [wie Anm. 5], S. 195 ff.
- 32) Flusser 1993 [wie Anm. 31], S. 20 f.
- 33) Wie farbige Oberflächen „wirklich“ aussehen, können wir daher nicht sagen, weil wir sie nicht ohne eine bestimmte spektrale Zusammensetzung des Umgebungslichtes beobachten können. Siehe hierzu ausführlicher Huber 1991 [wie Anm. 19], S. 111 ff.

- 34) Siehe hierzu Bourdieu 1982 [wie Anm. 6], Ulf Wuggenig/Vera Kockot: *Soziologie des Publikums*, in: Markus Brüderlin (Hg.): *Das Bild der Ausstellung*, Wien 1993, S. 82–90 und Ulf Wuggenig: *Macht und Ohnmacht der Kunstkritik*, in: Peter Weibel (Hg.): *Quantum Daemon. Institutionen der Kunstgemeinschaft*, Wien 1996, S. 239–296.
- 35) Siehe Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987, S. 97 ff.
- 36) Siehe zum Thema der Reduktion sozialer Komplexität durch Temporalisierung Niklas Luhmann: *Temporalization of complexity*, in: R. F. Geyer u. Johannes van der Zouwen (Hg.): *Sociocybernetics. An actor-oriented Social Systems Approach*, Bd. 2, Leiden 1978, S. 95–111; Niklas Luhmann: *Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe*, in: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 235–300; Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie sozialer Systeme*, Frankfurt a. M. 1984, S. 76 ff.; Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1990, S. 232 f.
- 37) Zu dieser Spaltung der Referenz in Selbst- und Fremdreferenz Luhmann 1997 [wie Anm. 5], S. 51–59.
- 38) Niklas Luhmann: *Zeichen als Form*, in: Dirk Baecker (Hg.): *Probleme der Form*, Frankfurt a. M. 1993, S. 45–69, S. 51.
- 39) Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt 1973, S. 62–66. Der Begriff Selbstreferenz, mit dem es Goodman sicherlich viel einfacher gehabt hätte, stand ihm zur damaligen Zeit offensichtlich noch nicht zur Verfügung.
- 40) Bei Derrida 1974 [wie Anm. 28], S. 114–128 findet der Leser eine lange Passage, die dem Mysterium der Präsenz der Urschrift gewidmet ist, die ihren Ursprung verleugnen muß.
- 41) Niklas Luhmann: *Die Paradoxie der Form*, in: Dirk Baecker (Hg.): *Kalkül der Form*, Frankfurt a. M. 1993, S. 197–212.