

## Hans Dieter Huber: It's night time in the big city. Die Bilder der Goda Plaum

Es ist Nacht in der großen Stadt. Die Lichter der Häuser und Ampeln glitzern auf dem nassen Asphalt. Die Rücklichter der Autos irren durch die Hitze der Nacht. Goda Plaum ist Malerin. Sie ist Kunstpädagogin und promovierte Bildwissenschaftlerin.

Ihre Bilder sind keine ‚Portraits‘ von Straßenszenen oder Landschaften, sondern durch mehrere Phasen reflexiver Brechungen hindurch gegangen, bevor sie zu Gemälden wurden, nämlich durch die Medien der Fotografie und der Skizze. Die nächtliche Szenerie, die sich der Künstlerin in ihren Spaziergängen mit allen Sinnen gleichzeitig in räumlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht darbot, wurde am 19.7.2018 – kurz nach Mitternacht – mit einer Canon EOS 70D Spiegelreflexkamera in verschiedenen Aufnahmen im Medium der digitalen Farbfotografie fixiert. Insgesamt sind in dieser Nacht 60 Aufnahmen entstanden.<sup>1</sup> Durch den Akt des Fotografierens wird die simultane, sich stets verändernde Dynamik von Raum, Zeit und Sinneseindrücken stillgestellt und in einen Moment kondensiert. Das dynamische Fließen der umgebenden optischen Anordnung<sup>2</sup> wird wie in einem Präparat ‚eingefroren‘ und von den restlichen Sinnen isoliert. Die Fotografie ist eine Sichtbarkeits-Isolierungsmaschine. Im wahrsten Sinne des Wortes wurde die Szene zu einem *Still*. Wie in einem zoologischen Präparat re-präsentieren sich in der Aufnahme gefrorene Zeit, gefrorener Raum und isolierter Blick. Die digitale Farbfotografie bildet die erste, fundamentale Übersetzung der Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit in das Medium des Bildes.

Nur wenige der vielen Fotografien genügen für den nächsten Schritt. Von der nächtlichen Aufnahme ausgehend, fertigt Plaum zunächst eine kleine Acrylskizze in dem quadratischen Format 20 × 20 cm an (siehe S. 11). In diesem zweiten und entscheidenden Übersetzungsschritt, der von der digitalen Fotografie in das Medium der Malerei erfolgt, wird das Dargestellte erneut kondensiert und transformiert. Die diskontinuierliche Materialität der digitalen Fotografie wird vollständig durch das kontinuierliche, analoge Medium von Papier, Pigment und Bindemittel substituiert.<sup>3</sup> Das Seitenverhältnis 6 × 9 wird in der Horizontalen gestaucht und flächig verdichtet. Die Vertikale gewinnt dadurch an Bedeutung. In

## Hans Dieter Huber: It's night time in the big city. The pictures of Goda Plaum

It's night time in the big city. The lights of the buildings and traffic lights glisten on the wet tarmac. The rear lights of the cars wind through the heat of the night. Goda Plaum is a painter. She is an art teacher and has a doctorate in *Bildwissenschaften* (roughly 'picture science').

Her paintings are not 'portraits' of street scenes or landscapes, but pass through several phases of reflective refraction before becoming paintings, i.e. through the media of photography and the sketch. The night scenes, which presented themselves to the artist on her walks, via all the senses simultaneously in spatial, temporal and social terms, were captured on 19 July 2018 – shortly after midnight – with a Canon EOS 70D reflex camera in various shots using the medium of digital colour photography. She took a total of 60 pictures that night.<sup>1</sup> Through the act of picture-taking, the simultaneous, constantly changing dynamics of space, time and sense impressions are halted and condensed into a moment. The dynamic flow of the ambient optic array<sup>2</sup> is 'frozen' as in a prepared specimen and isolated from the other senses. Photography is a visibility isolating machine. In the truest sense of the term, the scene has become a *still*. Frozen time, frozen space and an isolated view are represented in the photograph, like in a zoological specimen. Digital colour photography represents the first, fundamental translation of the multiplicity of reality into the medium of the image.

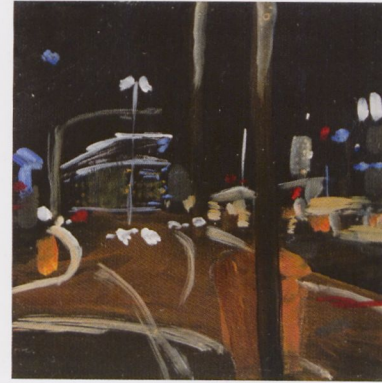
Only few of the many photographs meet the requirements for the next step. Starting with the night-time photograph, Plaum first executes a small acrylic sketch in the square 20 × 20 cm format (see p. 11). In this second and decisive step of translation from digital photography to the medium of painting, the depicted is once again condensed and transformed. The discontinuous materiality of digital photography is fully substituted by the continuous, analog medium of paper, pigment and binder.<sup>3</sup> The 6 × 9 aspect ratio is swaged horizontally and condensed over the entire surface. The vertical thus gains in importance. In the subsequently executed painting in the 100 × 100 cm format, the artist applies the paint in a free-floating, full-surface application with local concentrations (see pp. 11 & 29). She gives colour priority over form. This is a conscious creative decision, which will later influence the viewer's construction of the aesthetic



dem schließlich ausgeführten Gemälde im Format 100 × 100 cm trägt die Künstlerin Farben in einem freischwebenden, flächigen Auftrag mit punktuellen Setzungen auf (siehe S. 11 & 29). Sie gibt der Farbe den Vorrang vor der Form. Dies ist eine bewusste gestalterische Entscheidung, welche später die Konstruktion des ästhetischen Gegenstandes durch den Betrachter beeinflussen wird.<sup>4</sup> Erst der Betrachter erzeugt in seiner emotional-kognitiven Wahrnehmungssynthese einheitliche Formen und Objekte. Er transformiert mithilfe der autochthonen Kraft seiner Gestaltwahrnehmung die frei schwebenden, flirrenden Farbflächen in ein einheitliches und kohärentes Panorama der gemalten Szenerie.<sup>5</sup> Die Räumlichkeit des dargestellten Bildes entsteht also erst in den biologisch-chemischen und mentalen Prozessen des Betrachters. Dasselbe geschieht mit der Konstruktion von Zeit. Denn die Nachtbilder suggerieren eine enorme zeitliche Ausdehnung. Nicht nur, dass der ästhetische Wahrnehmungsvorgang selbst in der Zeit stattfindet und Zeit benötigt, um zu einer gestaltvollen Wahrnehmungssynthese zu gelangen. Vielmehr konstruiert der Betrachter in seinem ästhetischen Erleben nicht nur ein einheitliches, räumliches Bild, sondern ebenso eine einheitliche, zeitliche Sequenz. Der dargestellte Moment wird, indem er im emotional-kognitiven System des Betrachters synthetisiert wird, in ein Kontinuum des Kurz-Davor und des Gleich-Danach ausgedehnt, das durch die optische Anordnung der farbig strukturierten Oberfläche des Bildes suggeriert wird. Damit wird das Bild in einen, wie Husserl sagen würde, retentionalen und protentionalen Horizont aus Erinnerungen und Erwartungen eingebettet, die sich im Hier und Jetzt der ästhetischen Wahrnehmung mit der Gegenwart der Darstellung verspannen.<sup>6</sup>

Dasselbe Prinzip gilt für die Serie der *Seestücke* von 2012 (siehe S. 54–57). Auch hier hat die Künstlerin mithilfe von digitalen Fotografien, die mit einer kleinen Canon PowerShot A1200 aufgenommen wurden, die sich ständig verändernden Reflexe der Wellen an der Wasseroberfläche in statische Muster übersetzt. Sie hat dabei eine fotografische ‚Phänomenologie‘ von ruhiger Wasseroberfläche, leichter Wellenbewegung bis hin zu starkem Wellengang erstellt (siehe S. 13). In einem zweiten Schritt wurden einige dieser Fotografien ausgewählt und in kleine Acrylskizzen übersetzt, die eine erste malerische Formulierung der Wellenoberflächen darstellen. Ergänzend dazu sind weitere Skizzen direkt vor Ort am Seeufer entstanden, die dann ihre weitere Ausführung in den beiden Gemälden *Wasser 1* und *Wasser 2* aus dem Jahre 2016 finden (siehe S. 15).





object.<sup>4</sup> It is then the viewer who generates uniform shapes and objects in his emotional and cognitive perceptual synthesis. With the help of the inherent power of his perception of form, the viewer transforms the free-floating, shimmering patches of colour into a uniform and coherent panorama of the painted scene.<sup>5</sup> The three-dimensionality of the depicted image thus only arises in the viewer's bio-chemical and mental processes. The same happens with the construction of time. For the pictures taken at night suggest a vast temporal extension. Not only does the aesthetic process of perception itself take place in time and takes time to arrive at a constitutive perceptual synthesis, but the viewer in his aesthetic experience in fact constructs not only a uniform, spatial image, but also a uniform, temporal sequence. The depicted moment, through its synthesis in the viewer's emotional and cognitive system, is extended into a continuum of the 'shortly before' and the 'immediately after', as suggested by the optic array of the picture's colour-structured surface. In this way, the picture is embedded in what Husserl would call a retentive and protentive horizon of memories and expectations, which, in the here and now of aesthetic perception, tie in with the depiction's present.<sup>6</sup>

The same principle applies to the 2012 series of *Seascapes* (see pp. 54–57), where the artist again used digital photographs taken with a small Canon PowerShot A1200 to translate the ever-changing reflections of the waves on the surface of the water into static patterns. In doing so, she created a photographic 'phenomenology' ranging from a calm water surface and gentle waves to a powerful swell (see p. 13). In a second step, some of these photographs were selected and converted into small acrylic sketches representing a first painterly articulation of the wave surfaces. She also produced further sketches on the beach itself, which then find their further elaboration in the two paintings *Water 1* and *Water 2* dating from 2016 (see p. 15).

With the aid of snapshots taken on the beach, she captured various typical bathing situations – children splashing about, a woman on an inflatable mattress and an older man up to his knees in the water. She produced 157 photo-

Fotografische Studie für  
Photographic study for  
NAB-5

Skizze für | Sketch for  
NAB-5  
20 × 20 cm

NAB-5  
Siehe S. 29 | See p. 29



Mithilfe fotografischer Schnappschüsse, die am Strand entstanden sind, hat sie verschiedene typische Badesituationen festgehalten – planschende Kinder, eine Frau auf der Luftmatratze, einen älteren Herrn, der bis zu den Knien im Wasser steht. Insgesamt sind 157 fotografische Studien entstanden.<sup>7</sup> Einige Figuren wurden für die Seestücke aus ihrem fotografischen Umfeld isoliert und in eine abstrakte, beruhigte Wasseroberfläche eingesetzt. Auf diese Weise führt die künstliche Synthese zweier grundlegend verschiedener Bildsysteme sowohl zu einer Abstraktion als auch zu einer Konzentration des Dargestellten. Das Verhältnis des gemalten Körpers steht in seiner cremig orangenen Farbigkeit komplementär zu der fast monochromen Wasserfläche. Die Darstellung erscheint wie mit einem Teleobjektiv aus der Mannigfaltigkeit der Wirklichkeit herausgeschnitten. Das *framing* ist aber auf eine ganz bewusste Art und Weise konstruiert. Es existiert so nicht in der Realität des Badeurlaubes, sondern nur in der Realität des Bildes. Eine isolierte Figur ist in ein unendlich abstraktes, hellblaues Umfeld eingebettet. Es isoliert die Person vom Rest der Welt. Es stellt sie frei. Die Bewegung der Badenden und die Dynamik der Wellen werden auf Dauer gestellt. Sie wirken wie für die Ewigkeit eingefroren.

Diese spezifische Kondensationstechnik führt zu einer anderen Gruppe von Werken, den so genannten *Bildobjekten*. In ihnen verwendet Goda Plaum verschiedenfarbige Realien wie farbiges Papier, farbigen Karton, Plastiktüten oder farbige Textilstücke, die sie sammelt, zuschneidet, collagiert und anordnet, so dass der Eindruck einer räumlichen Situation und eines fast abstrakten Gemäldes entsteht.

Im Werk von Goda Plaum lassen sich zwei verschiedene methodische Ansätze beobachten. Der eine ist der virtuose Umgang mit Farbe im Medium der Acrylmalerei, der zweite ist das Arbeiten mit vorgefundenen Materialien wie farbigem Papier oder bedruckten Stoffen. Jenseits dieser beiden Methoden gibt es jedoch noch eine andere, verdeckte Thematik, die ihre künstlerische mit ihrer wissenschaftlichen Arbeit verbindet und amalgamiert. Erst in diesem *Underground* treffen wir auf die entscheidende Erkenntnisleistung der Künstler-Wissenschaftlerin. Die durchgehende Fragestellung lautet: Wie fasst das emotional-kognitive System eines Betrachters die verschiedenen flächigen oder abstrakten Anordnungen von Farben und Formen syntaktisch und semantisch auf, und wie integriert es diese fragmentarischen Hinweise





graphic studies in total.<sup>7</sup> For the *Seascapes*, some of the figures were isolated from their photographic environment and placed in an abstract, becalmed water surface. In this way, the artificial synthesis of two fundamentally different picture systems results in both an abstraction and a concentration of the depicted. The painted body in its creamy orange colouration stands in a complementary relationship to the almost monochrome surface of the water. The depiction looks like it has been cut out of the multiplicity of reality with a telephoto lens. However, the framing has been constructed in a very deliberate way. It exists not in the reality of the seaside holiday, but only in the reality of the image. An isolated figure is embedded in an infinitely abstract, light-blue environment that isolates the person from the rest of the world and sets it free. The movements of the bathers and the dynamics of the waves are given permanence and seem frozen for eternity.

This specific technique of condensation brings us to another group of works, the so-called *Picture Objects*. For these, Plum collects different-coloured physical materials such as coloured paper, coloured cardboard, plastic bags and coloured pieces of textile, which she cuts up, collages and arranges to create the impression of a spatial situation and an almost abstract painting.

Two different methodological approaches can be observed in Plum's work. One is the virtuosic treatment of colour in the medium of acrylic painting, and the second is her working with found materials such as coloured paper and printed fabrics. Beyond these two methods, however, there is another, concealed theme that links and amalgamates her artistic and scholarly work. It is only in this underground that we encounter the artist-scholar's decisive intellectual achievement. The continuous question is: How does a viewer's emotional and cognitive system syntactically and semantically grasp the various two-dimensional or abstract configurations of colours and forms; and how does it integrate these

Fotografische Studien  
für Seestücke  
Photographic studies for  
Seescapes

Siehe S. 56–57  
See p. 56–57



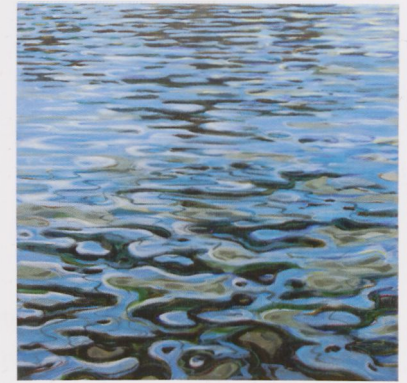
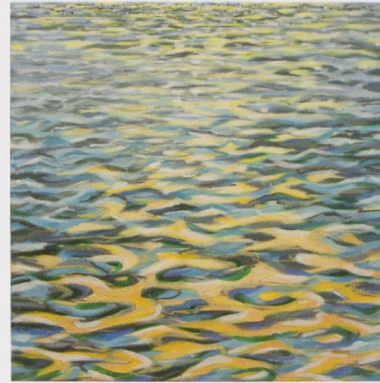
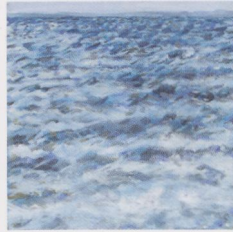
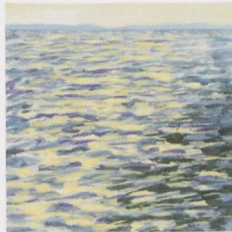
der umgebenden optischen Anordnung in ein einheitliches räumliches und zeitliches Gesamtbild? Im Prinzip geht es in den Werken der Künstlerin um Fragen der Wahrnehmung, der Gestaltbildung und der Aktualgenese von Bildern.<sup>8</sup>

Wenn man sich dieses künstlerisch-wissenschaftliche Forschungsprojekt genauer ansieht, stellt man fest, dass es im Endeffekt um die Fragestellung geht, wie Bilder von Betrachtern gesehen werden, was im Prozess des Sehens passiert, und wie aus den fragmentarischen Hinweisen wie Farben, Flecken, Linien und Punkten ein einheitlich integriertes, räumlich und zeitlich kohärentes, mentales Gesamtbild erzeugt wird. Die persönliche Wahrnehmungssynthese ist jedoch von ständigem Zerfall bedroht. Bei genauerem Hinsehen erweist sich die eine oder andere Wahrnehmungskonstruktion als ambivalent oder irreführend. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die in den Bildern existierenden Leerstellen zu konkretisieren. Von daher gibt es ebenso viele Konkretisationen und Interpretationen, wie es Betrachter gibt.

Es geht darum, wie man Bilder sieht. Dabei tritt eine Erkenntnisarbeit zutage, die im sichtbaren Bild selbst nicht sichtbar ist, sondern nur im Prozess des Sehens entsteht, und danach auch wieder verschwindet. Das Sichtbare hat nämlich durchaus seine Grenzen. Wie die zwei Seiten einer Unterscheidung steht das Sichtbare in einer unauflösbaren Verbindung mit dem, was nicht sichtbar ist. Hinter dem Sichtbaren liegt das Nicht-Sichtbare genauso, wie hinter dem Sagbaren das Nichtsagbare liegt. Das Nicht-Sichtbare an einem Bild lässt sich nur durch Wissen erschließen, aber nicht durch die sinnliche Wahrnehmung selbst.

Man versteht die Bilder von Goda Plaum falsch, wenn man nur versucht, das Dargestellte zu identifizieren. „Aha, hier badet jemand im Wasser.“ – „Aha, hier fährt ein Auto in der Nacht um die Kurve.“ – „Aha, hier sieht man Pflastersteine und einen Gulli.“ Dieses schnelle, nur erkennbare Gegenstände identifizierende Sehen wurde von Max Imdahl 1974 als wiedererkennendes Gegenstandssehen und 1982 von Richard Wollheim als *seeing-as* bezeichnet.<sup>9</sup> Imdahl hat diesem auf schnelles Wiedererkennen und sprachliche Benennung zielende Sehen ein autonomes, sehendes Sehen an die Seite gestellt, in dem es um die Wahrnehmung autonomer Formen, Farben und bildlicher Dynamiken geht, und aus denen sich, – und das ist das Entscheidende – der ästhetische Gegenstand konkretisiert. Bei Richard Wollheim ist dies als *se-*





fragmentary clues of the ambient optic array into a uniform overall picture in space and time? In principle, the artist's works deal with questions of perception, the constitution of form and the *actual genesis* of pictures.<sup>8</sup>

If one takes a closer look at this artistic and scholarly research project, one realises that in the end it is a question of how pictures are seen by the viewer, what happens in the process of seeing, and how a uniformly integrated, spatially and temporally coherent, overall mental picture is created from the fragmentary clues such as colours, patches, lines and dots. However, the personal synthesis of perception is under constant threat of decay. On closer inspection, this or that construction of perception turns out to be ambivalent or misleading. There are different ways of concretising the blanks in the pictures, so there are as many concretisations and interpretations as there are viewers.

It is a question of how we see pictures. This reveals a cognitive effort that is not visible in the visible image itself, but only arises in the process of seeing and then vanishes again. The visible does indeed have its limits. Like the two sides of a distinction, the visible is inextricably linked to what is not visible. Behind the visible lies the invisible just as behind the expressible lies the inexpressible. The invisible in a picture can only be revealed through knowledge, but not through sense perception itself.

One misunderstands Plaum's paintings if one only tries to identify what is depicted. "Ah, someone's bathing in the water here." – "Ah, there's a car coming around the bend at night." – "Ah, here we can see cobblestones and a drain." This rapid, identifying seeing of only recognisable objects was described by Max Imdahl in 1974 as the *seeing of recognisable objects* and by Richard Wollheim in 1982 as *seeing-as*.<sup>9</sup> Imdahl juxtaposed this vision aimed at rapid recognition and linguistic naming with an autonomous, seeing vision in which it is a matter of the perception of autonomous forms,

Drei malerische  
Wasserstudien  
Three painted water studies  
je | each 20 × 20 cm

Wasser 2 | Water 2

70 × 70 cm, 2016  
Acryl auf Leinwand  
Acrylic on canvas  
Privatsammlung  
Private collection

Wasser 1 | Water 1

70 × 70 cm, 2015  
Acryl auf Leinwand  
Acrylic on canvas  
Privatsammlung  
Private collection



eing-in bezeichnet worden. Er meinte damit eine Wahrnehmungseinstellung, die versucht, das Medium der Darstellung im Dargestellten mit zu sehen, also die Art und Weise, wie die Darstellung ‚gemacht‘ ist, eine Einstellung, die vor allem auf die Art des Gemachtseins eines dargestellten Inhalts achtet.

Die Frage, wie man dazu kommt, als Künstlerin eine philosophische Dissertation über das bildnerische Denken zu verfassen, kann nur mit den Begriffen Krise und Widerstand beantwortet werden. Plaum schreibt, dass sie an der Kunstakademie das Gefühl hatte, das Denken zu verlernen. Die Philosophie habe ihr Kunststudium gerettet.<sup>10</sup> Sie ist nicht die Einzige, der es so ging. Thomas Mann hat 1954 in seinem „Versuch über Tschechow“ Anton Tschechow den Satz in den Mund gelegt, dass Unzufriedenheit mit sich selber die Grundlage jedes echten Talents sei.<sup>11</sup> Die Unzufriedenheit mit sich selber oder dem Kunstsystem ist besonders in der Avantgarde ein zentraler Topos für Widerstand und Innovation gewesen. Künstler wie Donald Judd, Robert Smithson, Sol LeWitt oder Dan Graham haben durch ihre umfangreichen theoretischen Schriften erheblich zu einer Weiterentwicklung zentraler Fragestellungen der Kunst geführt. Gelten diese Feststellungen auch noch in der dritten Dekade des 21. Jahrhunderts? Sind sie für die Künstlerin Goda Plaum von Belang? Kann man die theoretische Grundierung ihrer Kunst sehen oder kann man sie nur in ihren Texten wahrnehmen?

Die Kunst von Goda Plaum ist unweigerlich mit einer erkenntnistheoretischen Fragestellung verbunden. Wie sehen wir Bilder? Welche Funktion besitzen Kunstwerke für unser ästhetisches und gesellschaftliches Leben? Da die Künstlerin selbst promovierte Bildwissenschaftlerin ist, kann man ihre künstlerische Arbeit nicht von ihrer wissenschaftlichen trennen. Im Grunde genommen sind sie beide ein und dieselbe Art von Arbeit. Sie unterscheiden sich lediglich hinsichtlich des verwendeten Mediums und den sozialen Systemen, dem Kunstsystem und dem Wissenschaftssystem, in dem sie kommuniziert werden. Wenn man die Kommunikationssysteme vertauscht, könnte man ihr Buch „Bildnerisches Denken“<sup>12</sup> auch als künstlerisches Werk beschreiben, genauso wie man ihre Gemälde als wissenschaftliche Experimente interpretieren könnte. Irgendwann merkt man, dass die Positionen austauschbar und identisch sind. Lediglich die strenge Kontrolle der Reinheit der Disziplin zwingt uns den absurden Standpunkt auf, Kunst ohne Willen zur Erkenntnis und Wissenschaft ohne kreative Innovation konzipieren zu müssen.<sup>13</sup>



colours and pictorial dynamics, and from which – and this is the decisive point – the aesthetic object becomes concrete. Wollheim called this a *seeing-in*. By this he meant a perceptual attitude that seeks to see the medium of representation in what is being depicted, i.e. the way in which the depiction is ‘made’, an attitude that pays particular attention to the ‘made-ness’ of the depicted content.

The question of how an artist comes to write a philosophical dissertation on *bildnerisches Denken* (roughly ‘pictorial thinking’) can only be answered with the terms of crisis and resistance. Plaum writes that at the art academy she had the feeling that she was unlearning to think. Philosophy was the salvation for her art course.<sup>10</sup> She is not the only person to have felt that way. In 1954, Thomas Mann, in his “Versuch über Tschechow” (1954), attributed to Anton Chekhov the notion that dissatisfaction with oneself is the basis of all real talent.<sup>11</sup> Dissatisfaction with oneself or the art system has been a central topos for resistance and innovation, especially in the avant-garde. Artists such as Donald Judd, Robert Rauschenberg, Sol LeWitt and Dan Graham have significantly advanced the ongoing development of central issues in art through their extensive theoretical writings. Do these statements still apply in the third decade of the 21st century? Are they of relevance to the artist Goda Plaum? Can one see the theoretical priming of her art or can one only perceive it in her texts?

Plaum’s art is inexorably tied to epistemological questions. How do we see pictures? What function do works of art have for our aesthetic and social life? Since the artist herself is a doctor of *Bildwissenschaften*, her artistic work cannot be separated from her scholarly research. Basically, they are both one and the same kind of work, differing only in the medium used and the social systems, the art system and the academic system in which they are communicated. If you switch the communication systems, you could call her book “Bildnerisches Denken”<sup>12</sup> a work of art, just as one could interpret her paintings as experimental research. At some point one notices that the positions are interchangeable and identical. Only the strict control of the purity of the discipline compels us to adopt the absurd standpoint of having to conceive of art without the striving for knowledge and of scholarship without creative innovation.<sup>13</sup>



- 
- 1 Email an den Verfasser vom 15.8.2020.
  - 2 Der Begriff stammt aus der ökologischen Wahrnehmungstheorie von Jerome James Gibson: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München, Wien, Baltimore: Urban und Schwarzenberg 1982.
  - 3 Der kundige Leser erkennt die Anspielung auf die Unterscheidung zwischen digitalen und analogen Notationssystemen bei Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Bernd Philippi. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.154–156.
  - 4 Die Theorie des ästhetischen Gegenstandes wurde vor allem von dem polnischen Philosophen Roman Ingarden in seinem Buch *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*. Tübingen: Niemeyer 1968 ausgearbeitet.
  - 5 Siehe hierzu Wolf Singer: *Gestaltwahrnehmung. Zusammenspiel von Auge und Hirn*. In: Helmut Kettenmann, Meino Gibson (Hg.): *Kosmos Gehirn*. Berlin: Neurowissenschaftliche Gesellschaft e.V. 2001, S. 36–37.
  - 6 Husserl, Edmund: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Hg. von Martin Heidegger. 2. Aufl. Tübingen 1980. Siehe zur zeitlichen Sequenzierung von Bildern auch die Ausführungen in Hans Dieter Huber: *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S.307–318.
  - 7 Email an den Verfasser vom 15.8.2020.
  - 8 Zum Begriff der Aktualgenese siehe Carl Friedrich Graumann: *Aktualgenese. Die deskriptiven Grundlagen und theoretischen Wandlungen des aktualgenetischen Forschungsansatzes*. In: Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie, Bd. 6, 1959, S.410–448.
  - 9 Imdahl, Max: *Cezanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*. In: Wallraff-Richartz-Jahrbuch 36, 1974, S.325–365. Wollheim, Richard: *Sehen-als, Sehen-in und bildliche Darstellung*. In: ders.: *Objekte der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, S. 192–210, besonders S. 195–199.
  - 10 Email an den Verfasser vom 11.8.2020.
  - 11 Mann, Thomas: *Versuch über Tschechow*. In: ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. IX.2., durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1974, S. 868 f.: „„Unzufriedenheit mit sich selber“, hat er gesagt, „bildet ein Grundelement jedes echten Talents“. In diesem Satz wendet die Bescheidenheit sich denn doch ins Positive. „Sei deiner Unzufriedenheit froh“, besagt er. „Sie beweist, dass du mehr bist als die Selbstzufriedenen, – vielleicht sogar groß.“ Aber an der Aufrichtigkeit des Zweifels, der Unzufriedenheit ändert er nichts, und die Arbeit, die treue, unermüdliche Arbeit bis ans Ende, in dem Bewußtsein, daß man auf die letzten Fragen ja doch keine Antwort wisse, mit dem Gewissensbiß, dass man den Leser hinters Licht führe, bleibt ein seltsames Trotzdem.“
  - 12 Plaum, Goda: *Bildnerisches Denken. Eine Theorie der Bilderfahrung*. Bielefeld: transcript 2016.
  - 13 Zu einer komplementären Konzeption von Kunst und Wissenschaft siehe Hans Dieter Huber: *Vermessene Ansprüche*. In: Katrin Bucher Trantow, Peter Pakesch (Hg.): *Die Vermessung der Welt. Heterotopien und Wissensräume in der Kunst*. Ausst. Kat. Kunsthaus Graz Universalmuseum Joanneum 11.06. – 04.09.2011, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011, S. 20–31, besonders S. 28 f.



- 
- 1 Email to the author of 15.8.2020.
  - 2 The term comes from Jerome James Gibson's *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin 1979.
  - 3 The knowledgeable reader will spot Nelson Goodman's allusion to the distinction between digital and analog notation systems: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London: Oxford University Press 1969, pp. 160–162.
  - 4 The theory of the aesthetic object was developed primarily by the Polish philosopher Roman Ingarden in his book *The Ontology of the Work of Art*. Translated by Raymond Meyer with John T. Goldthwait. Athens, Ohio: Ohio University Press 1989.
  - 5 See Wolf Singer: *Gestaltwahrnehmung. Zusammenspiel von Auge und Hirn*. In: Helmut Kettenmann, Meino Gibson (eds.): *Kosmos Gehirn*. Berlin: Neurowissenschaftliche Gesellschaft e.V. 2001, pp. 36–37.
  - 6 Husserl, Edmund: *The Phenomenology of Internal Time Consciousness*. Ed. Martin Heidegger. Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1964. On the temporal sequencing of pictures see also the observations in Hans Dieter Huber: *Paolo Veronese. Kunst als soziales System*. Munich: Wilhelm Fink Verlag 2005, pp. 307–318.
  - 7 Email to the author of 15.8.2020.
  - 8 On the concept of 'actual genesis', see Carl Friedrich Graumann: *Aktualgenese. Die deskriptiven Grundlagen und theoretischen Wandlungen des aktualgenetischen Forschungsansatzes*. In: *Zeitschrift für experimentelle und angewandte Psychologie*, vol. 6, 1959, pp. 410–448.
  - 9 Imdahl, Max: *Cezanne – Braque – Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen*. In: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch* 36, 1974, pp. 325–365. Richard Wollheim: *Seeing-as, seeing-in, and pictorial representation*. In idem: *Art and its objects*. Second Edition. With Six Supplementary Essays. Cambridge, London: Cambridge University Press 1980, pp. 205–226, especially pp. 209–214.
  - 10 Email to the author of 11.8.2020.
  - 11 Mann, Thomas: *Versuch über Tschechow*. In idem: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Volume IX.2, revised edition. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1974, p. 868 f.: “‘Dissatisfaction with oneself’, he said, ‘forms a basic element of every real talent’. In this sentence modesty gains a positive aspect after all. ‘Be glad of your dissatisfaction’, he says. ‘It proves that you are more than the self-satisfied – perhaps even great.’ But he doesn't change anything of the genuineness of the doubt and the dissatisfaction, and the work, the devoted, untiring work to the end, in the awareness that one does not know the answers to the ultimate questions after all, with the pang of conscience that one is deceiving the reader, remains a strange act of defiance.”
  - 12 Plaum, Goda: *Bildnerisches Denken. Eine Theorie der Bilderfahrung*. Bielefeld: transcript 2016.
  - 13 On a complementary conception of art and scholarship, see Hans Dieter Huber: *Presumptuous claims*. In: Katrin Bucher Trantow, Peter Pakesch (eds.): *Measuring the World. Heterotopias and Knowledge Spaces in Art*. Exhib. cat. Kunsthau Graz Universalmuseum Joanneum 11.06. – 04.09.2011, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 2011, pp. 224–233 and especially 232 f.