

Schatten/shadows  
Ludovico Scalmani



Schatten/shadows

Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Mag.art

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Bildende & Mediale Kunst

bei Universitätsprofessorin Gabriele Rothemann

vorgelegt von Ludovico Scalmani

Wien, am 10. Juni 2024



„Die Seele ist weniger eine definitive Antwort auf die Frage nach dem Menschen, als ein Trugbild, ein illusorisches Ziel, das der unablässigen Befragung der Repräsentation gesetzt wird, denn sie ist ja selbst nichts anderes als eine weitere Repräsentation: ein Schmetterling, ein Schatten.“<sup>1</sup>



## **Inhalt**

Vorwort	.....	4
Preface	.....	5
Die plinianische Fabel	.....	8
Peter Schlemihls wundersame Geschichte	.....	17
Bemerkungen zu Schatten/shadows	.....	25
Ursprung	.....	28
Ausreißen, Ausschneiden, Aufkleben	.....	29
Schablone	.....	31
Serie	.....	33
Vitrine	.....	35
Formattabelle	.....	38
Literaturverzeichnis	.....	46
Verweise	.....	48
Impressum	.....	49



## **Vorwort**

In meiner Diplomarbeit, die das Studium der Bildenden Kunst in der Abteilung für Fotografie an der Universität für angewandte Kunst Wien beschließen soll, wird der Schatten stellvertretend für das Herstellen von Bildern untersucht. Retrospektiv geht es aber immer noch um grundsätzliche Fragen eines KunstschaFFenden: Warum macht man das? Warum mache ich das? Was mache ich da? Wie mache ich es und was bedeutet das, was ich scheinbar ahistorisch an meinem Schreibtisch zusammenklebe, dann im historisch informierten Zusammenhang Kunst.

Ich sehe mir den Schatten als Stellvertreter an. Er wird anhand von zwei, sehr unterschiedlichen, Erzählungen betrachtet.

Jene Erzählungen sind einerseits die Ursprungsfabel der Malerei, berichtet von Plinius dem Älteren in Naturalis Historia Buch XXXV (1. Jhr. n. Chr.), andererseits das tragische Märchen „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von Adelbert von Chamisso (1813). Um diesem Weg zu bestreiten und nicht auf Abwege zu geraten wurde vor allem „Eine kurze Geschichte des Schattens“ von Victor I. Stoichita“ (1999) als begleitendes Buch herangezogen.

Diese Betrachtung ins geistige Zentrum meiner Arbeit zu stellen, führte mich dazu, den Schatten an Kategorien wie der Kopie, der Geste, dem Apparat und der Reproduzierbarkeit festzumachen.

Die Erzählungen bilden eine Art Rahmen für die in der Ausstellung Schatten/shadows bearbeiteten Fragestellungen. Sie bieten aber auch zwei Eckpunkte, über den Schatten als bildgebendes Element nachzudenken.

Wien, im Frühling 2024

Ludovico Scalmani



## Preface

My diploma thesis, concluding the fine art-photography studies at the University for Applied Arts Vienna, examines the shadow as representative for the production of images. But in retrospect the usual questions of artistic work arise; Why are you doing this? Why am I doing this? What am I doing here? How am I doing it and what does the thing I'm doing at my desk so seemingly ahistorically, mean in a historically informed context called art.

I'm viewing the shadow as surrogate. The shadow is viewed with two, very different, narrations.

These are, on the one hand, the primordial fable recounting the genesis of painting, as noted by Pliny the Elder in *Naturalis Historia* Book XXXV (1st century AD) and on the other hand the tragic fairy tale "Peter Schlemihl" by Adelbert von Chamisso (1813). In order to not loose track in this rather broad endeavour, "A Short History of the Shadow" by Victor I. Stoichita was consulted continually as auxiliary reading.

Putting these considerations at the cognitive centre of my work, lead me to mounting the shadow to categories like the copy, the gesture, the apparatus and reproducibility.

These narrations also form a sort of framework for the exhibitions inquiries. They offer anchor points to contemplate about the shadow as a fundamental element possible of imaging.

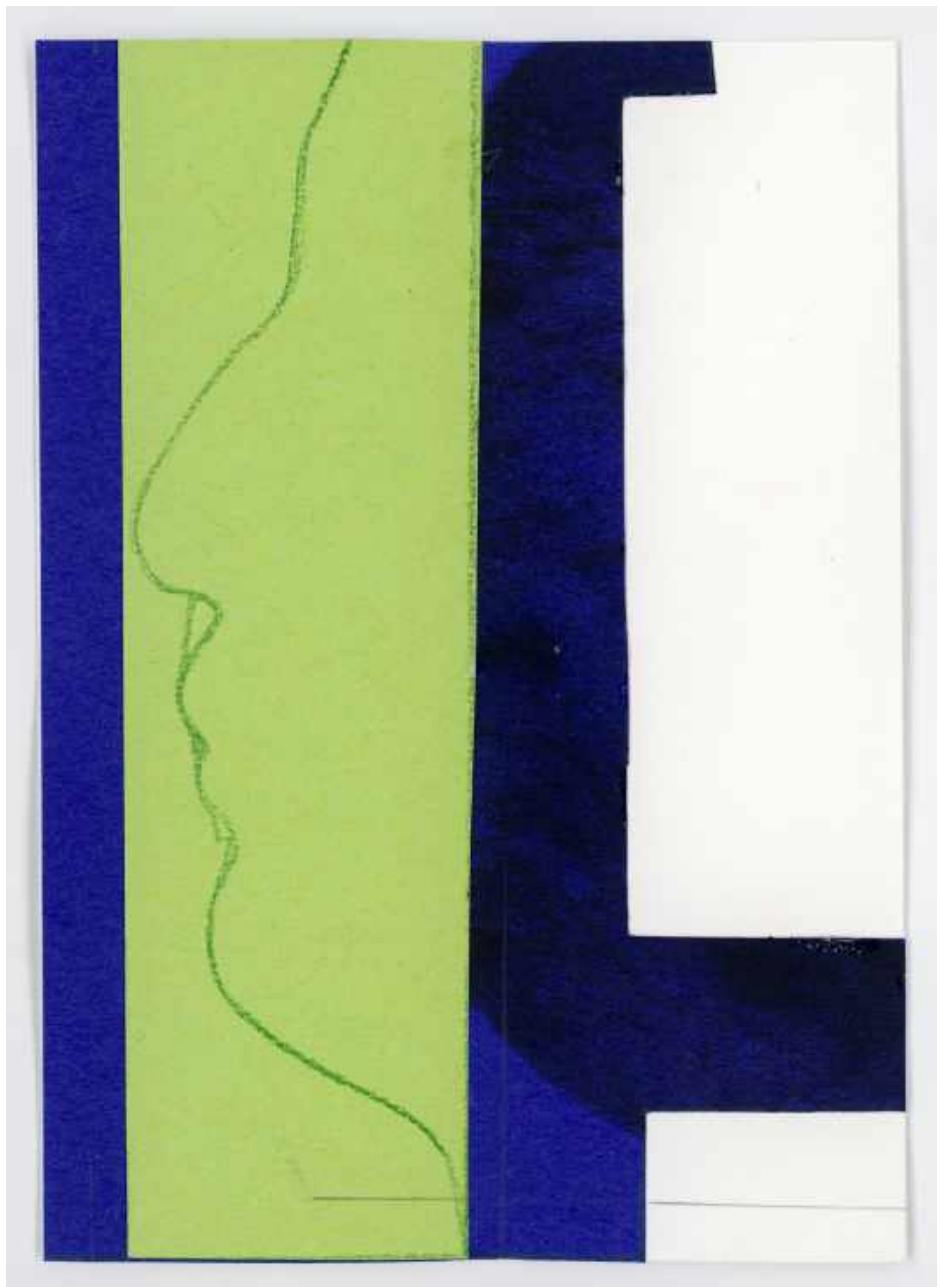
Vienna, in Spring 2024

Ludovico Scalmani

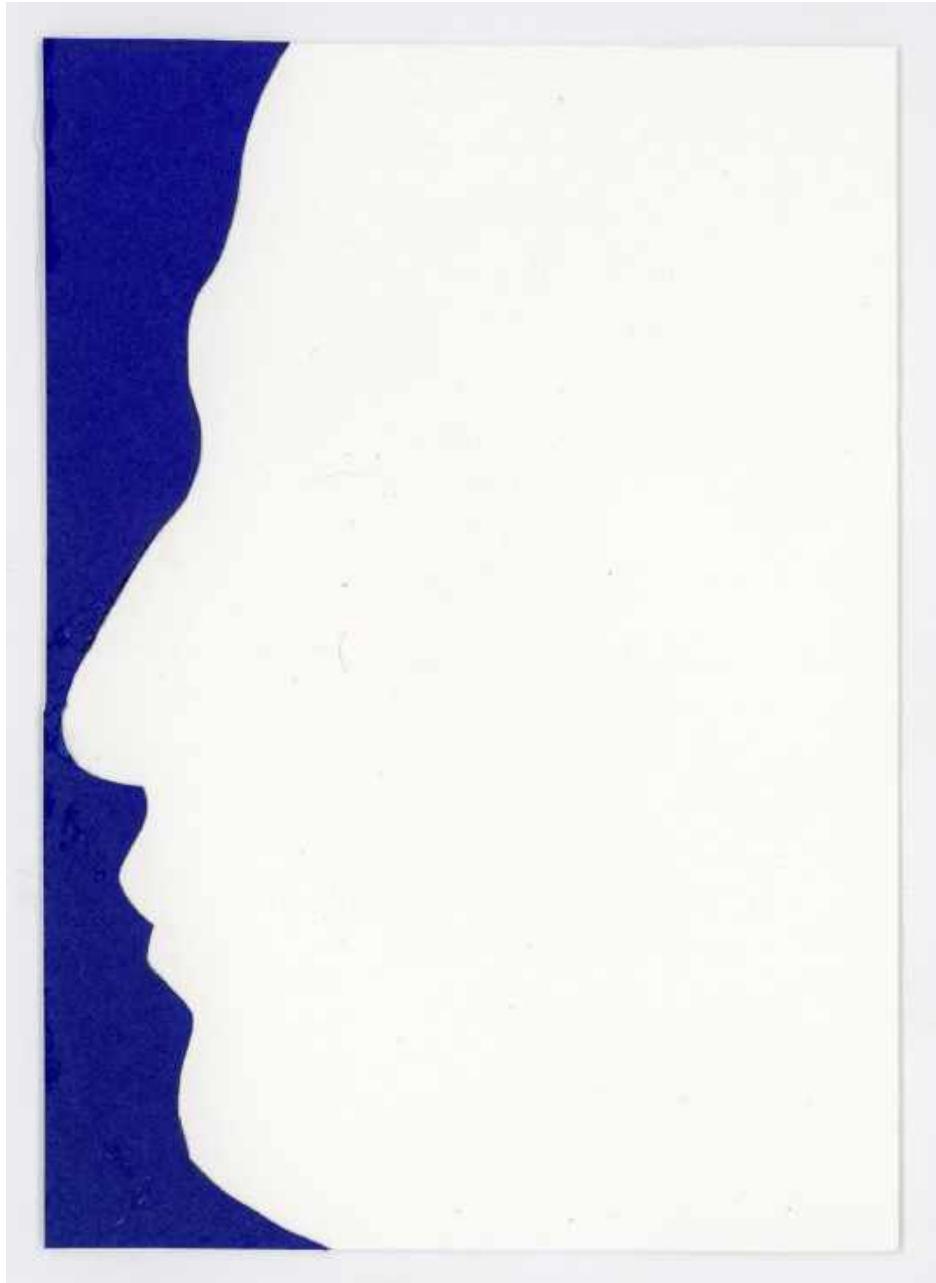












### **Die Plinianische Fabel**

Der Entstehungsmythos der Malerei wird von Plinius dem Älteren im ersten Jahrhundert n. Chr. „[als] nur noch eine ferne Erinnerung, als halb mythisches, halb historisches Faktum“<sup>2</sup> festgehalten.

Die Fabel liefert uns den vermeintlich entscheidenden Moment in der Erfindung der Malerei. Die Hauptverantwortliche für diesen Moment, eine Frau, bleibt namentlich unerwähnt. Nur im Zusammenhang mit ihrem Vater, einem Töpfer aus Sikyon, wird sie, die Tochter des Dibutades genannt. Die Legende lautet wie folgt:

Eines Abends sitzt eine junge Frau mit ihrem Liebhaber zusammen, der am nächsten Morgen von ihr scheiden muss, womöglich weil er in den Krieg ziehen, oder sonstigen Verpflichtungen nachgehen muss. Um ihrer Trauer vorzubeugen und in einem von Liebe motiviertem Moment, fixiert sie dessen Schatten, der von einer Lampe auf die Wand geworfen wird, indem „sie [...] den Schatten seines Gesichts mit Linien umzog“<sup>3</sup>





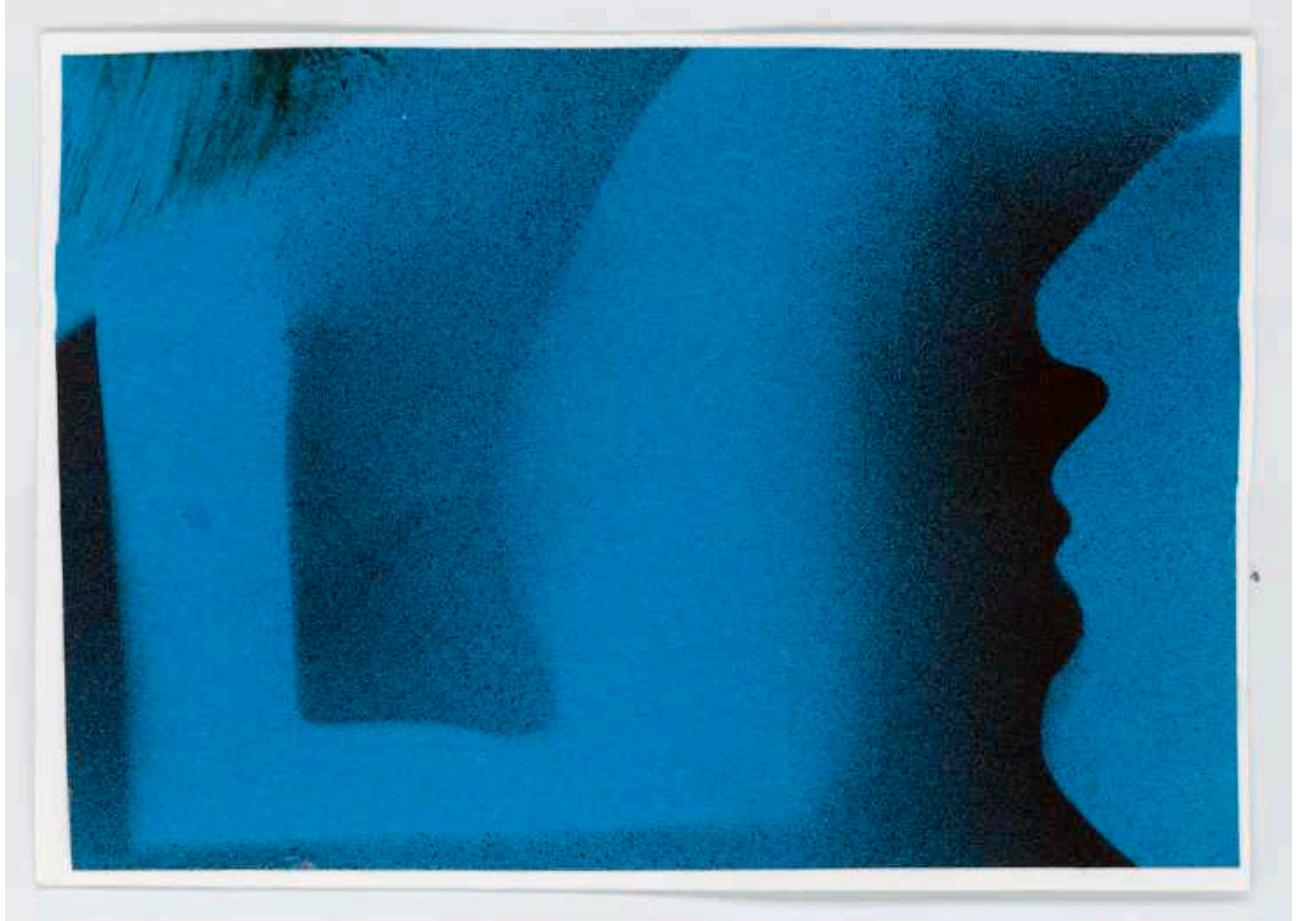
Plinius behauptet, sie erfinde dadurch die Zeichnung, als auch die Malerei. Auch die Skulptur wird sich später auf diesen Mythos berufen, da der Vater von Beruf Töpfer war und das Wandbild danach mit Ton ausformte und diese Scheiben - „eine Art Relief-Medaillon“<sup>4</sup> - brannte. „[...] den Umriss füllte der Vater mit daraufgedrücktem Ton und machte ein Abbild, das er mit dem übrigen Tonzeug im Feuer brannte und ausstellte.“<sup>5</sup>





„Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer schon reproduzierbar gewesen.“<sup>6</sup>

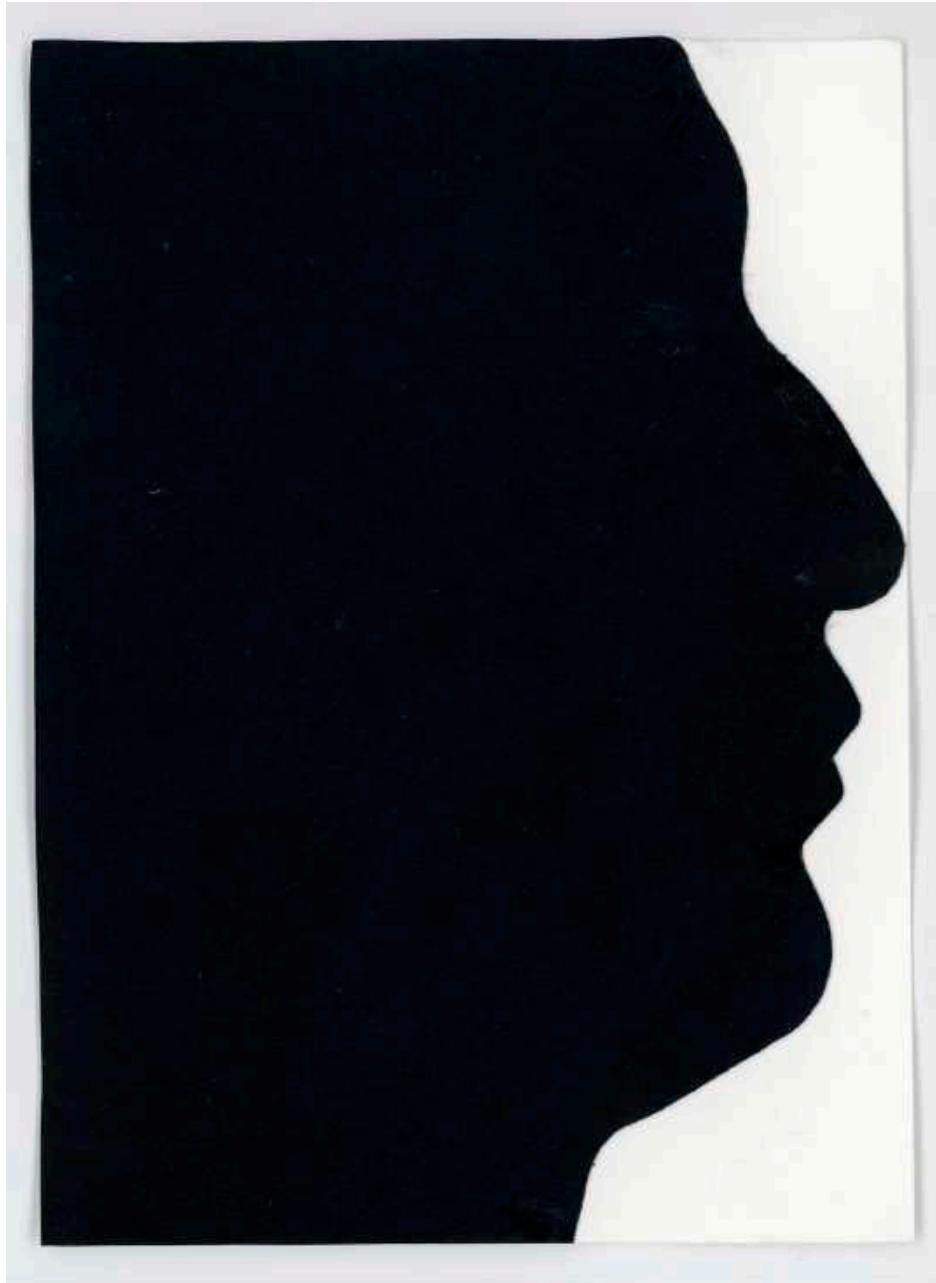




Diesem Mythos nach wird in dieser Familienerzählung nicht nur die Malerei, die Zeichnung und die Skulptur erfunden, sondern auch die Reproduktion. Genauer gesagt, ist nach der Logik dieser Fabel, Reproduktion selbst Ursprung der Kunst, wenn man das Fixieren des Schatten, als Reproduktion von jenem Schatten bezeichnen möchte. Das Bild von einem Bild. Als Kopie von einer Kopie. Ich würde sogar noch weiter gehen und behaupten die Tochter des Dibutades begründet in jenem Moment nicht nur Malerei und die Zeichnung, sondern auch die Fotografie. Denn sie macht nichts geringeres, als ein optisches Bild, eine Projektion, zu fixieren.

„Der Anlass, der die Schöpfung des ersten Simulakrums auslöst, ist der Abschied des geliebten Wesens. Die Legende sagt nicht, warum oder wohin es sich entfernt, sondern nur, dass es sich entfernen muss. Das Mädchen hält mittels des Schattens das Bild des scheidenden Liebhabers fest und schafft so eine Stellvertreter-Figur.“<sup>7</sup>



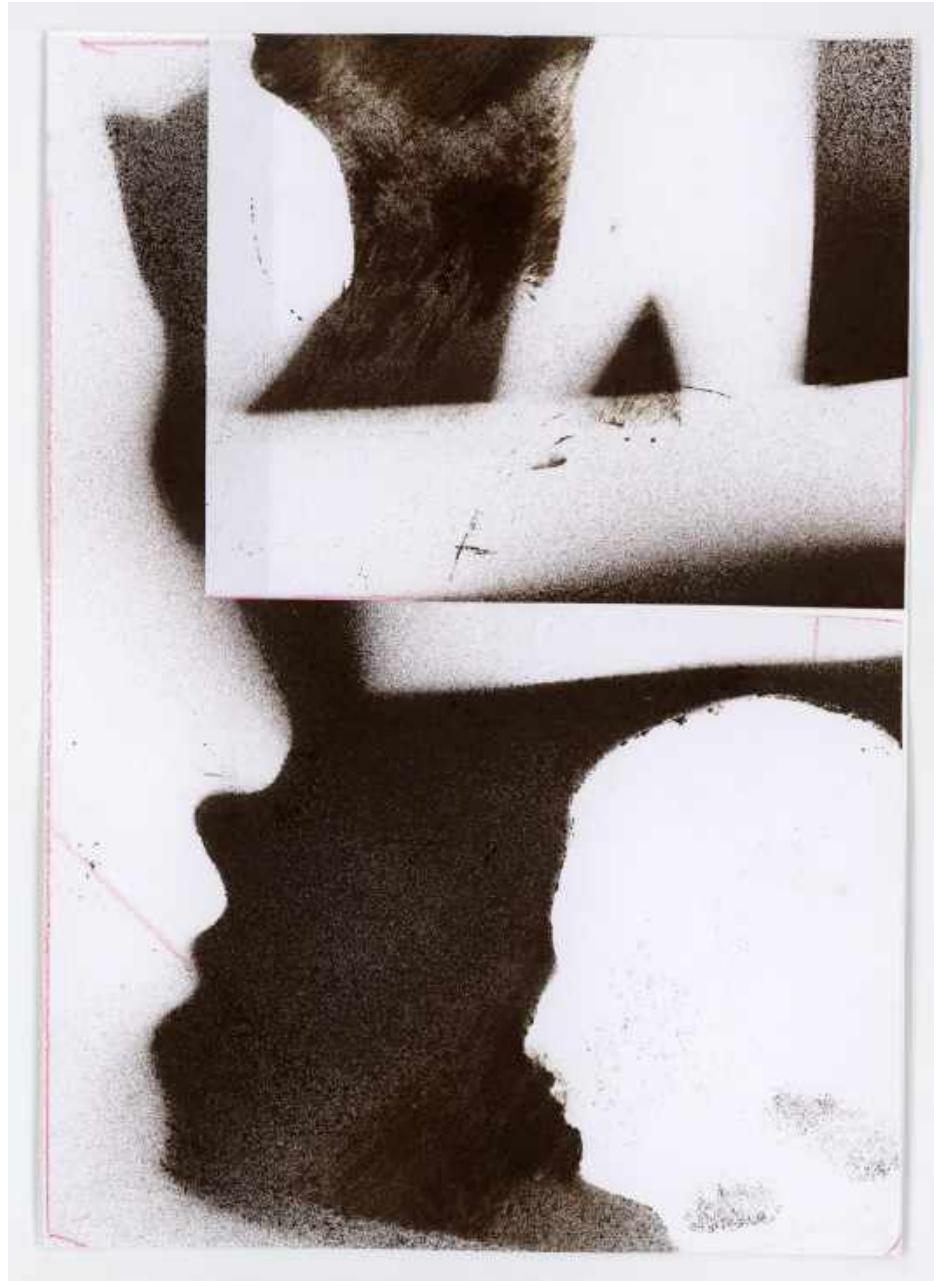


Die frontale Beziehung zum Spiegel ist eine zum Selbst, so wie die Beziehung zum Profil eine zum Anderen war.<sup>8</sup>

„Der primitive Charakter des ersten Darstellungsversuchs besteht, so wie Plinius ihn berichtet, darin, dass das ursprüngliche Bild nicht das Ergebnis einer unmittelbaren Beobachtung eines menschlichen Körpers und seiner Darstellung war, sondern das einer Fixierung der Projektion dieses Körpers.“

Der Schatten ist gleichbedeutend mit einer Reduzierung des Volumens auf die Oberfläche. Dieser erste (fundamentale) Transpositions- und Reduktionsvorgang ist also bei Plinius der Natur selbst anvertraut. Der Eingriff des Künstlers geschieht erst in einem zweiten Moment. Darstellung einer Darstellung (Bild eines Schattens), ist das erste Gemälde bloß Kopie einer Kopie.<sup>9</sup>





„Die Geburt der Darstellung im Okzident erfolgte per Negativ. Die Malerei erscheint im Zeichen einer Absenz/Präsenz Dialektik (Abwesenheit des Körpers/ Anwesenheit der Projektion).“<sup>10</sup>

„Der Mythos von den Anfängen der künstlerischen Darstellung (Plinius) und der der kognitiven Repräsentation (Platon) im Okzident, sind beide auf das Motiv der Projektion zentriert; und diese ursprüngliche Projektion ist ein negativer Fleck - ein Schatten.“<sup>11</sup>





Mit Platons Höhlengleichnis verliert der Schatten seine Stellung als positive, mimetische Kraft und dem Bild als Stellvertreter wird eine Skepsis zugeschrieben. Rund 1000 Jahre später, als Leon Battista Alberti 1435 „Della Pittura/ Über die Malkunst“ veröffentlicht, wird der Ursprungsmythos der Malerei auf den Mythos des Narziss umgemünzt.

„Denn könntest du wohl sagen, dass die Malerei etwas anderes sei, als künstlerisch ein Ebenbild zu umfassen suchen, gleich jenem, welches dort aus dem Spiegel der Quelle blickte.“<sup>12</sup>

„Ausgehend von dieser Lektüre propagiert Alberti eine neue Konzeption des pikturalen Bildes. Dieses ist (wie auch bei Plinius) das Ergebnis eines erotischen Akts, aber dieser betrifft das Selbst und nicht den Anderen.[...] Seit der Renaissance ist die westliche Malerei offen die Frucht der Selbst-Liebe.“<sup>13</sup>

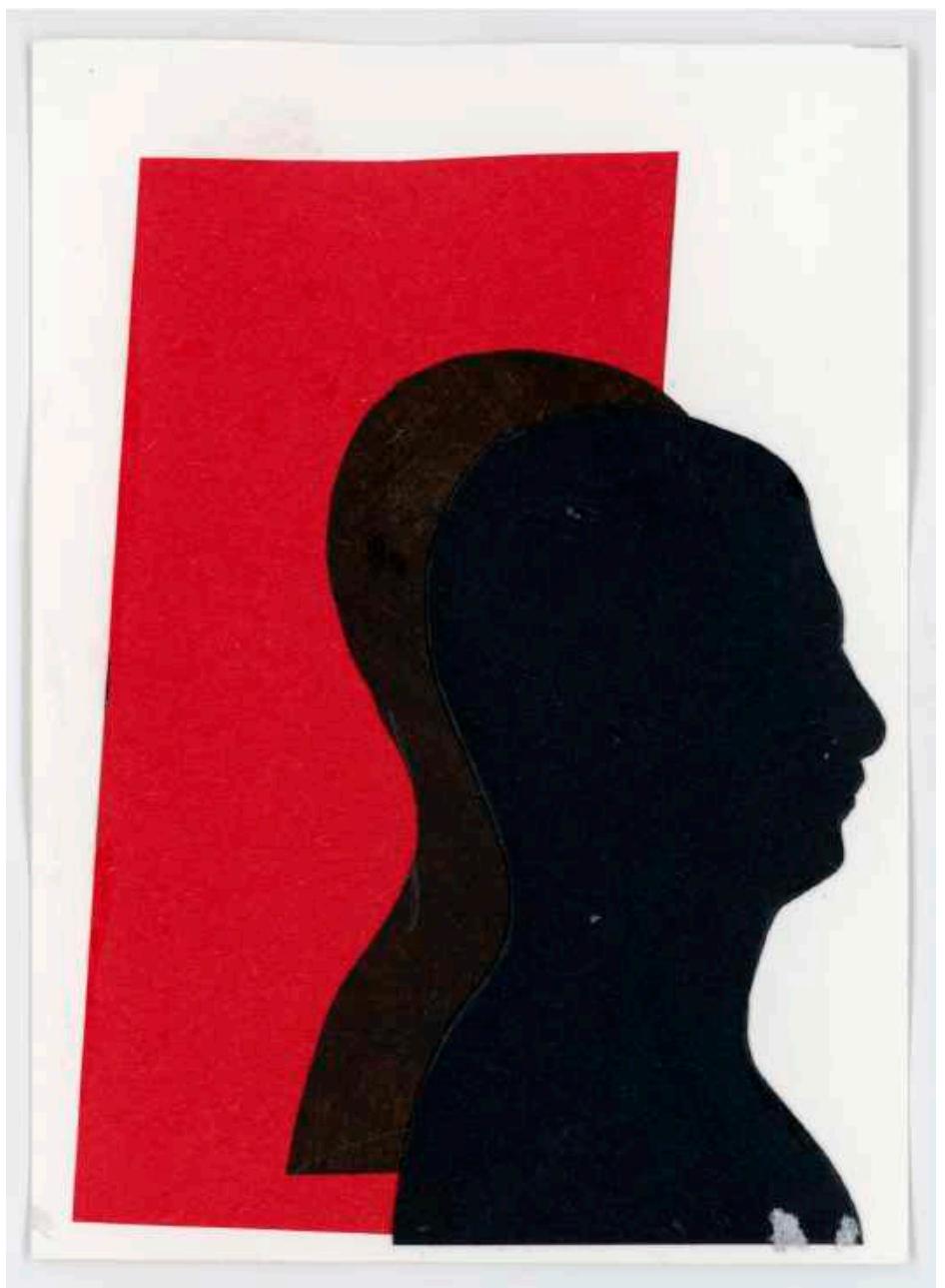




...oder wie ein, in der Renaissance verbreitetes, toskanisches Sprichwort behauptet:

*Ogni dipintor dipinge sé.<sup>14</sup>*  
Jeder Maler malt sich selbst.









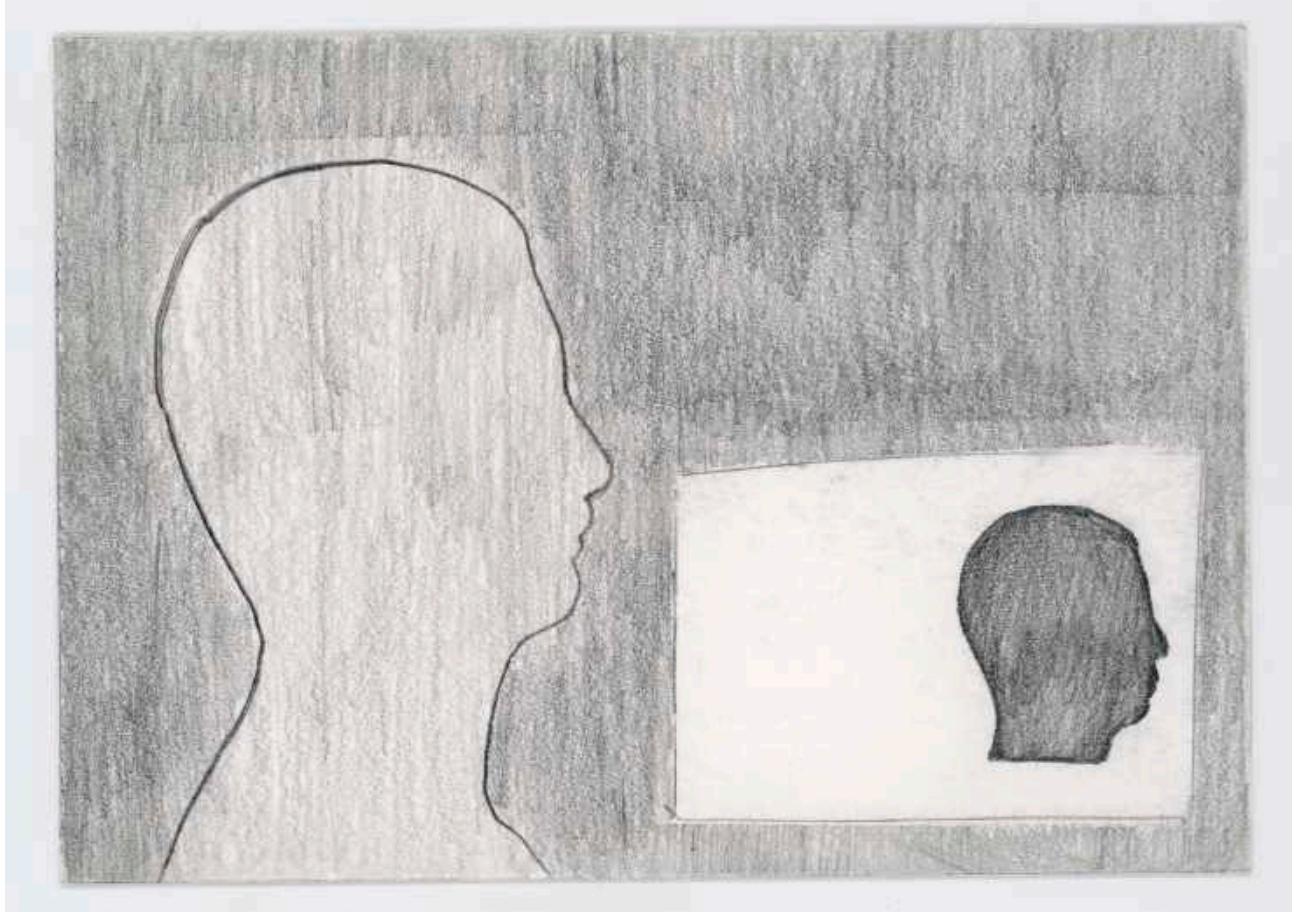
### Peter Schlemihls wundersame Geschichte

Dem gegenüberstehend will ich einen weiten Sprung vom Mythos zum Märchen und von der Antike in das 19. Jahrhundert vollziehen. Wir befinden uns im Jahr 1813, also 22 Jahre bevor Henry Fox Talbot seine Versuche zu einem photographischen Negativ-Positiv-Verfahren auf Papier „Skiagraphie“<sup>15</sup> (~Schattenzeichnung) nennt und 26 Jahre bevor die französische Regierung das Verfahren zur Herstellung von photographischen Positiven auf silberplatinierter Kupferplatten von Louis Daguerre erwirbt.

Im Jahr 1813 veröffentlicht Adelbert von Chamisso „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“.

„Peter Schlemihl, ein armer Schlucker, verkauft seinen Schatten an den Teufel, um durch den Erwerb des unerschöpflichen Glückssäckels Macht und Ansehen in der Gesellschaft zu gelangen; denn das Geld „überwiegt auf Erden Verdienst und Tugend“<sup>16</sup>.





„Aber nicht nur der Held wird von egoistischem Streben nach Geld und Besitz beherrscht; es liegt mehr oder weniger den Beziehungen fast aller Personen zugrunde.“

„Die Handlung nimmt nun insofern einen besonderen Verlauf, als es Peter Schlemihl auch mit Hilfe des Glückssäckels nicht gelingt, das ersehnte Ansehen in der Gesellschaft zu erringen. Er muß vielmehr erkennen, dass er als Schattenloser außerhalb der Gesellschaft steht, dass er gemieden und verachtet wird. Die daraus folgende Vereinsamung des Helden, sein vergebliches Bemühen, im bürgerlichen Leben Fuß zu fassen, machen den Inhalt des ganz real geschilderten weiteren Geschehens aus. [...] Er versucht zwar, sich den Gegebenheiten anzupassen und durch vorgetäuschte Launen, „die dem Reichen so gut stehen“, seine Schattenlosigkeit zu überdecken.“<sup>17</sup>



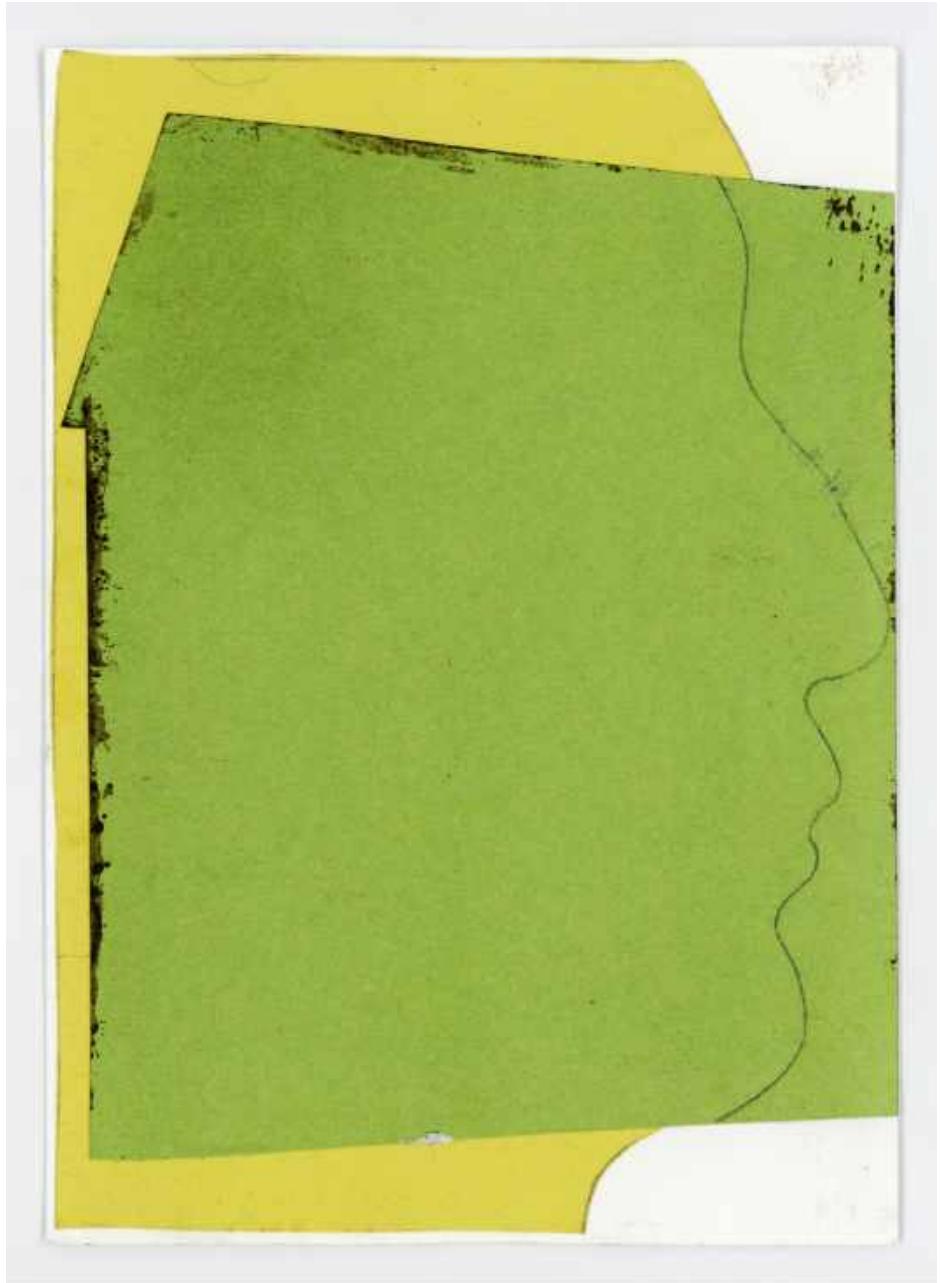


„Um so schwerer trifft ihn, wenn das nicht gelingt, der Spott seiner Umgebung, besonders von Seiten der „Wohlbeleibten, die selbst einen breiten Schatten werfen“<sup>18</sup>

An einer Stelle besucht der mittlerweile dank der nie endenden Börse, sehr reiche Schlemihl einen berühmten Maler und bittet jenen mit Flehen und vielen Diamanten, ihm doch einen neuen Schatten an die Füße zu malen. Dieser lehnt jedoch ab, da dies nicht möglich sei. Denn bei jeder noch so kleinen Bewegung würde sich dieser doch als eine Fälschung entlarven.

„Schlemihl hat noch die Möglichkeit, seinen Schatten um den Preis seiner Seele zurückzukaufen. Da er diesen Weg ablehnt, bleibt ihm nur die Flucht in die Natur, wo er als Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft zu einem zwar einsamen, aber erfüllten Leben [...] findet.“<sup>19</sup>

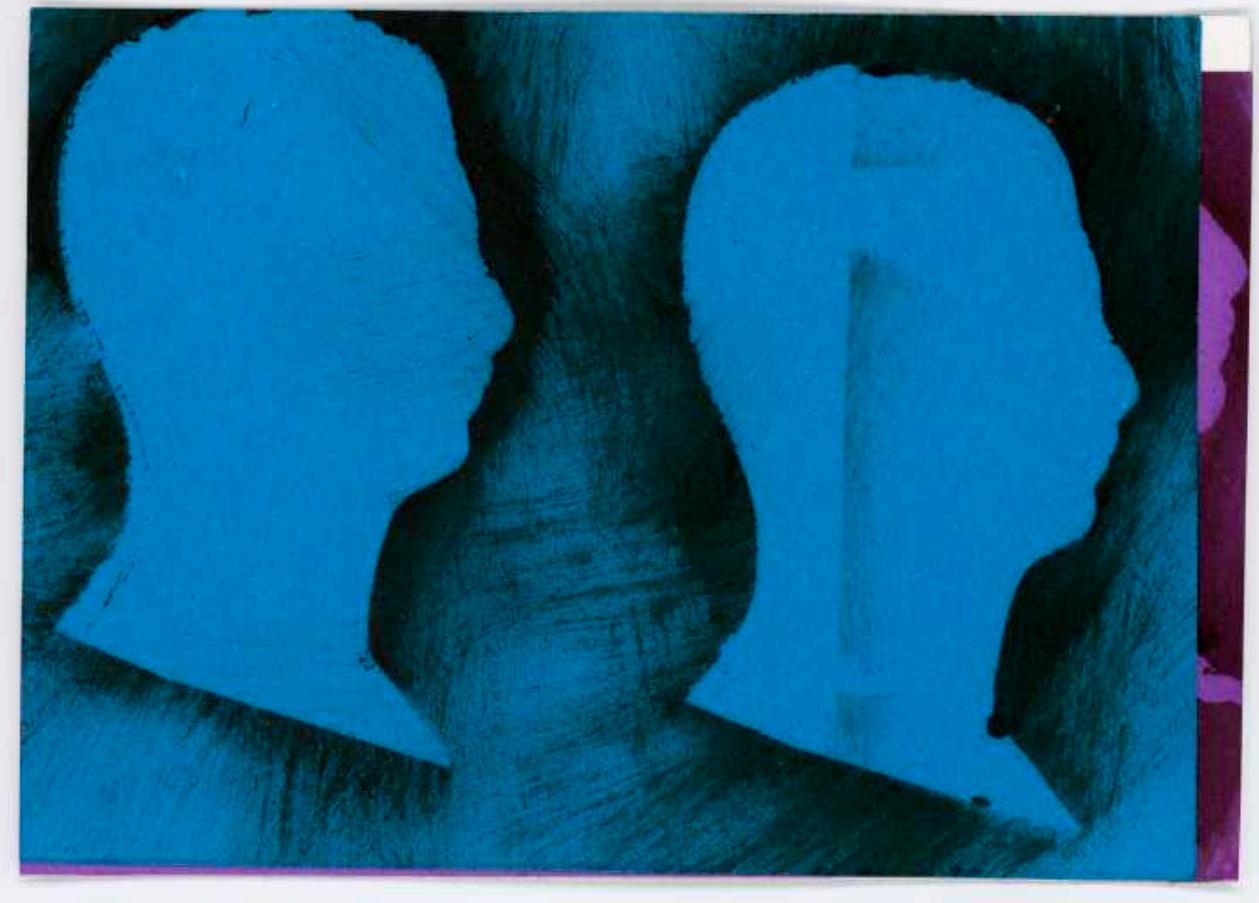












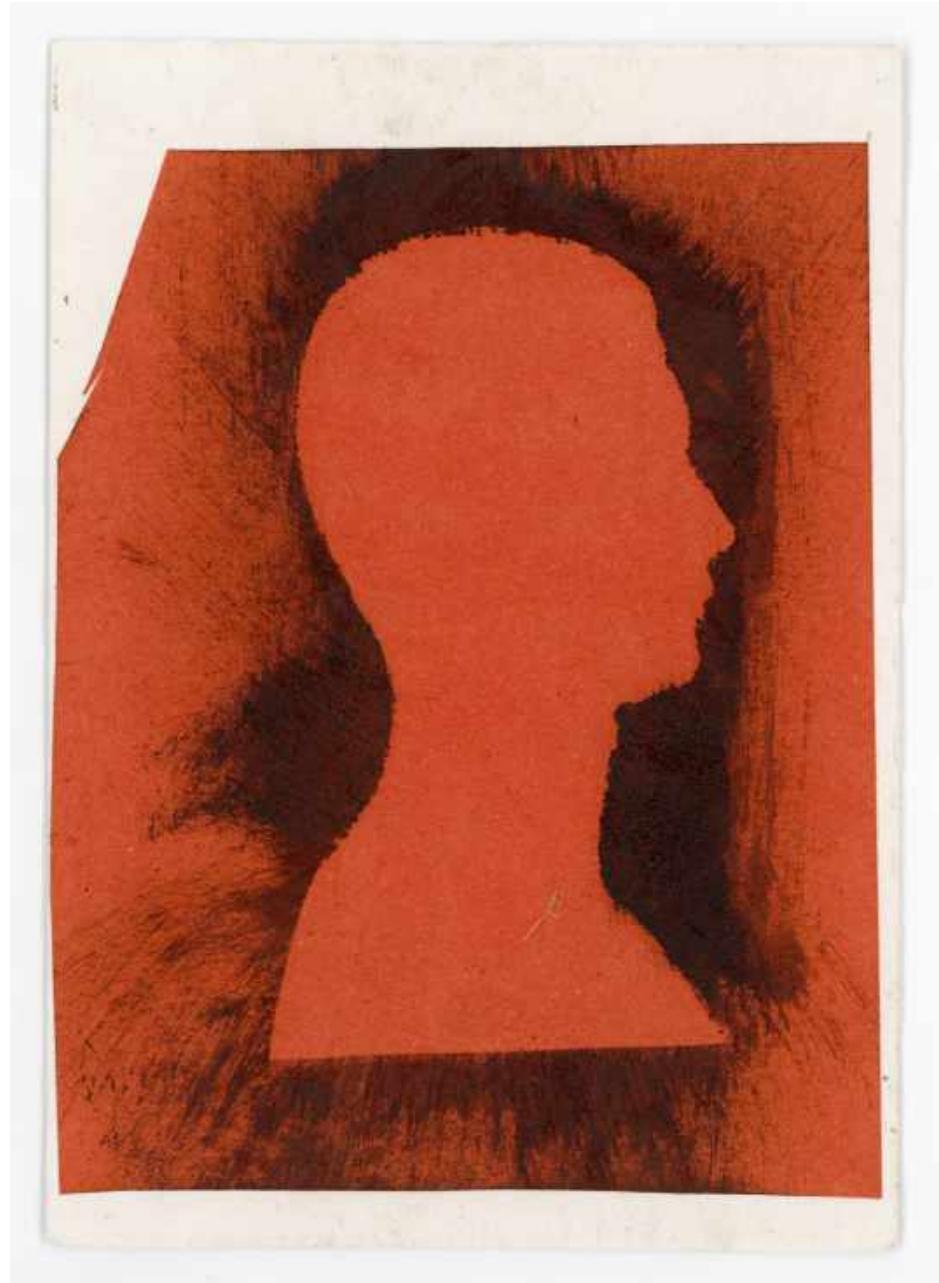












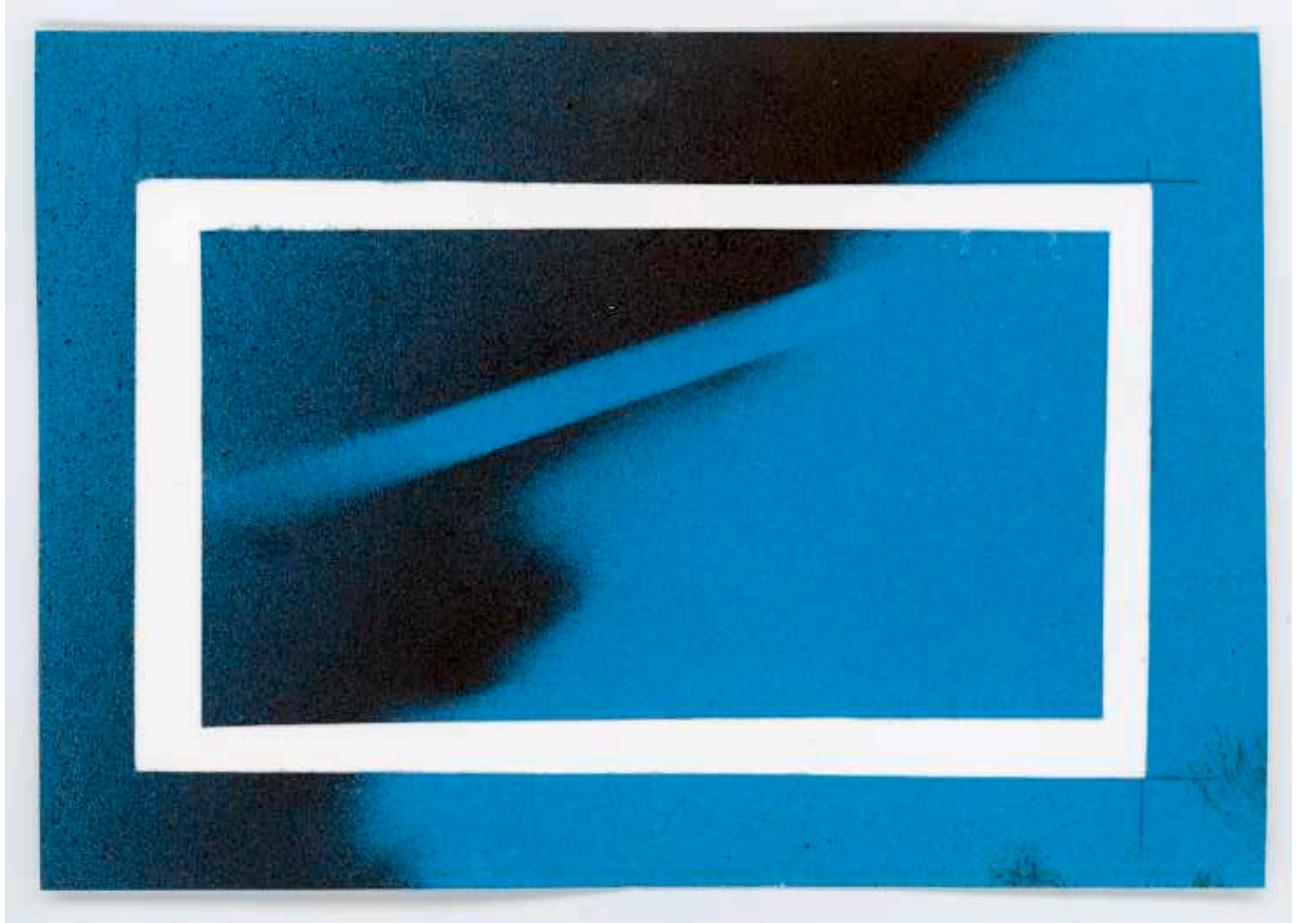
#### **Bemerkungen zu den Karten aus der Serie Schatten/shadows**

Im 19. Jahrhundert gerät die Praxis der Repräsentation durch die Erfindung der fotografischen Darstellungstechnik in eine Krise.

„[...] Der fotografische Diskurs versucht, die philosophische und institutionelle Trennung zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Praktiken, welche die bürgerliche Gesellschaft seit dem späten 18. Jahrhundert kennzeichnet, zu überbrücken.“<sup>20</sup>

Es „[...] entsteht ein fundamentales Spannungsverhältnis zwischen den Anwendungen der Photographie, die eine bürgerliche Konzeption des Selbst erfüllen, und solchen, die das Terrain des Anderen zu bestimmen und einzukreisen versuchen.“<sup>21</sup>





Spätestens mit der industriellen Weiterentwicklung (fotomechanischer) Druckverfahren um 1900, läutet das fotografische Bild seinen mimetischen Siegeszug ein. Die Herstellung von Druckwaren, die Bilder wiedergeben, wie Asichtskarten, wird erschwinglich und eine fotografische Bildwelt verbreitet sich als niederschwelliges, zugängliches Massenmedium.

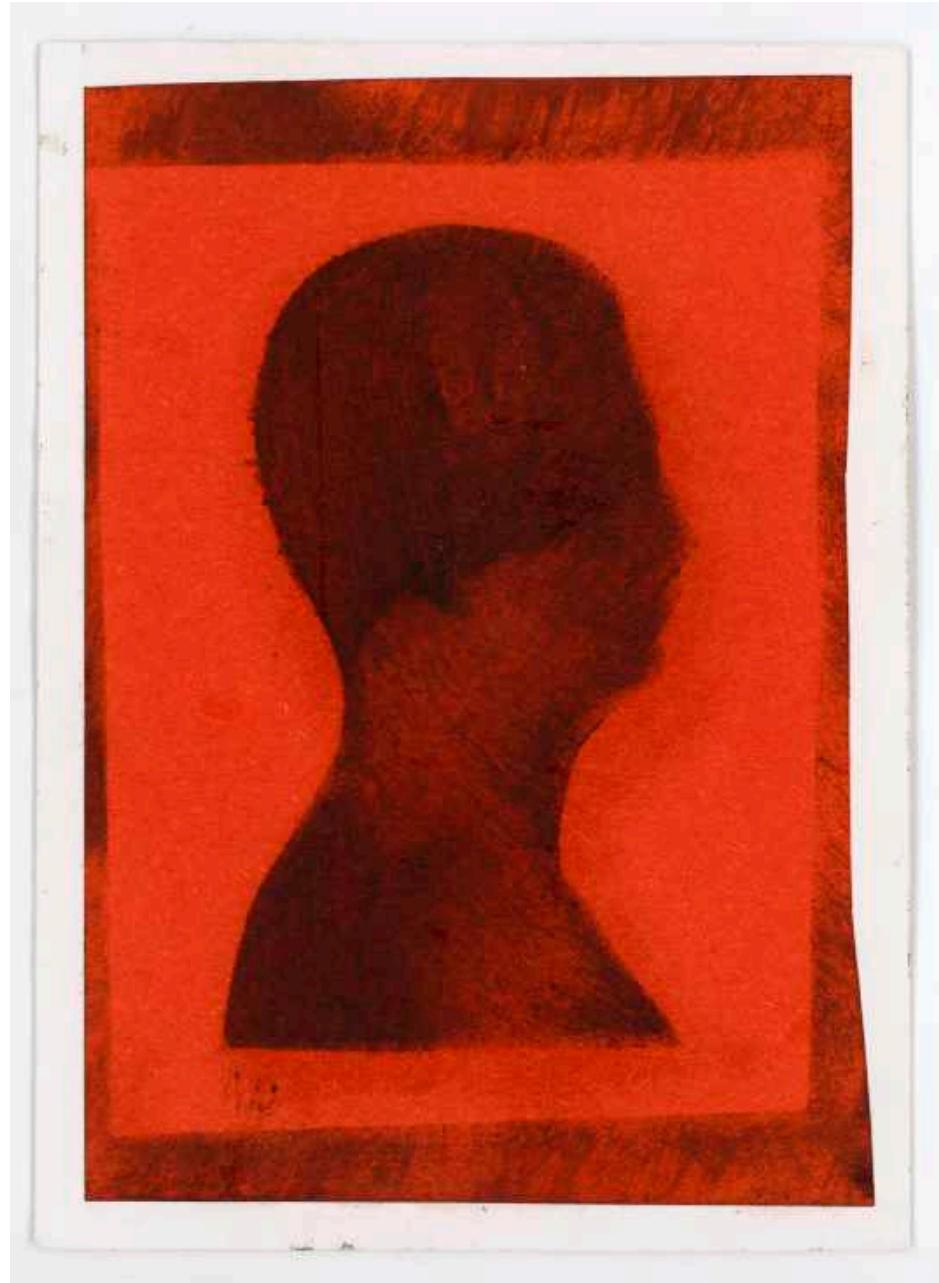
„Die Avantgarden [...] des 20. Jahrhunderts haben den Status des Bildes im Gegensinn zum mimetischen Prinzip, das in Form von Photographie triumphierte, in Frage gestellt. Der plinianische, aber auch der platonische Mythos werden fragwürdig, und die Repräsentation ist seitdem ein ungewisser Begriff.“<sup>22</sup>





„Der Fotograf hat Macht über die Betrachter seiner Fotografien, er programmiert ihr Verhalten; und der Apparat hat Macht über den Fotografen, er programmiert seine Gesten.“<sup>23</sup>





Der **Ursprung** der Karten aus der Serie Schatten/shadows ist eine Fotografie, die im Aufnahmestudio der Abteilung Fotografie gemacht wurde und durch viele Werkzeuge zustande kam. Mit einer Lampe konnte ich den Schatten meines Oberkörpers auf eine Fläche aus transluzentem Diffusionsstoff werfen. Diese „auktoriale Projektion“, hielt ich dann mittels Digitalkamera, Stativ und funkgesteuertem Selbstauslöser fest. Danach wurde diese Fotografie zur Schablone, die immer wieder nachgefahren, abgepaust und ausgeschnitten wurde. Stift und aufgetragene Farbe, Schere oder Messer fahren einen vorgefassten Weg ab und kopieren die ursprüngliche Silhouette, reproduzieren sie und bringen dabei neue Konstellationen auf.





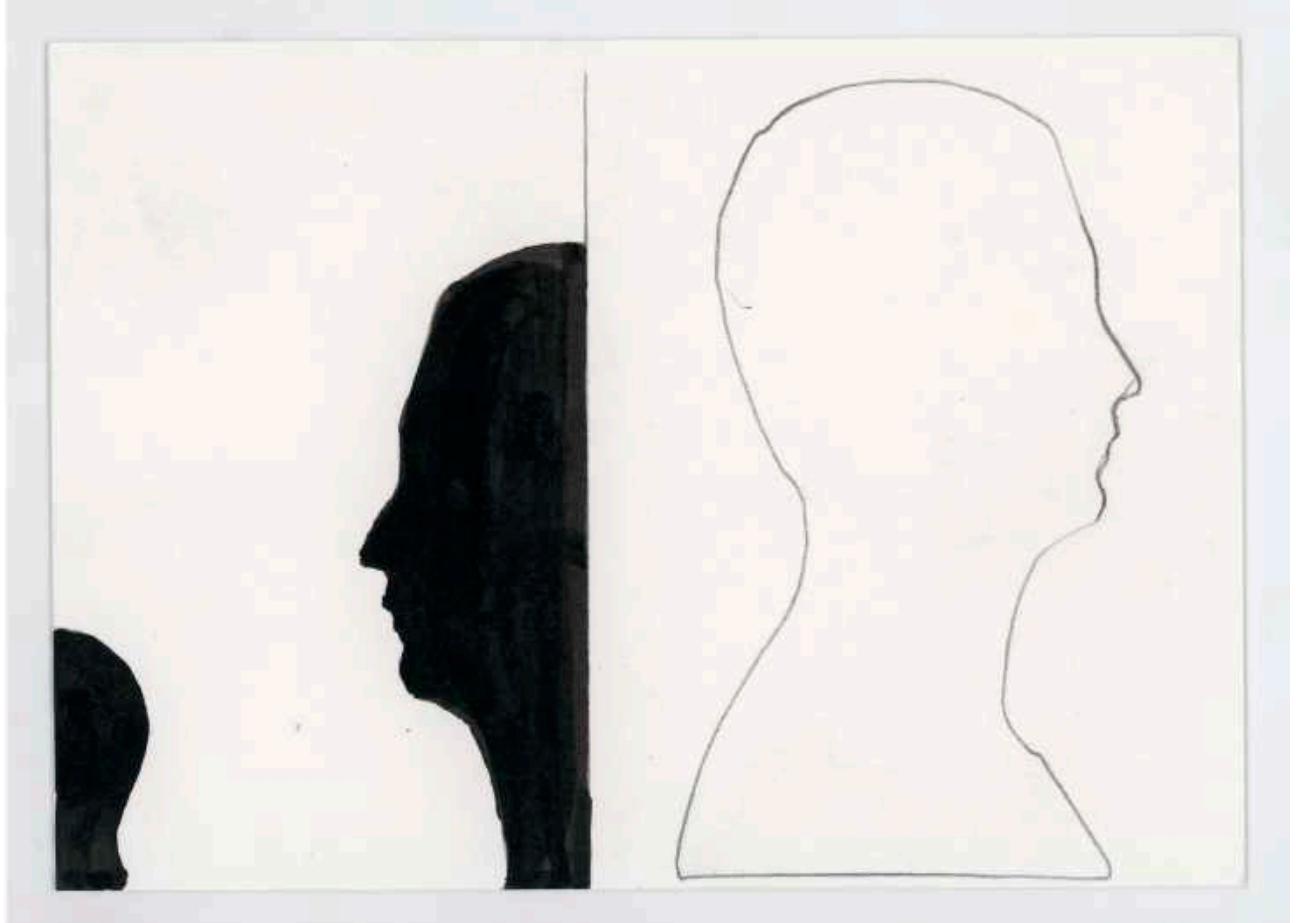
Vielleicht sind Bilder tatsächlich einzigartig, in ihrer Materialität zum Beispiel, in ihrer Aura, um ein Gruselwort zu verwenden. Ich bin eher überzeugt davon, dass es Bilder sind, die man so schnell einfangen, neu ausdrucken, verdoppeln kann.

Ich muss ein Bild nur finden und kann es herauslösen - von wo auch immer es sitzt - scannen, drucken, schon hab ich ein neues Bild. Deswegen konfrontiere ich mich mich mit einer bestimmten Bildwelt, einer Bildart, einem Bildsystem. Man kann dort etwas herausnehmen und woanders anbringen, neue Bezüge herstellen. Das funktioniert für mich besser, als zu versuchen sich neue Bilder im Kopf einzufallen zu lassen. Vielmehr will ich etwas nehmen, verändern und woanders zusammenbringen.

#### **Ausreißen, Ausschneiden, Aufkleben.**

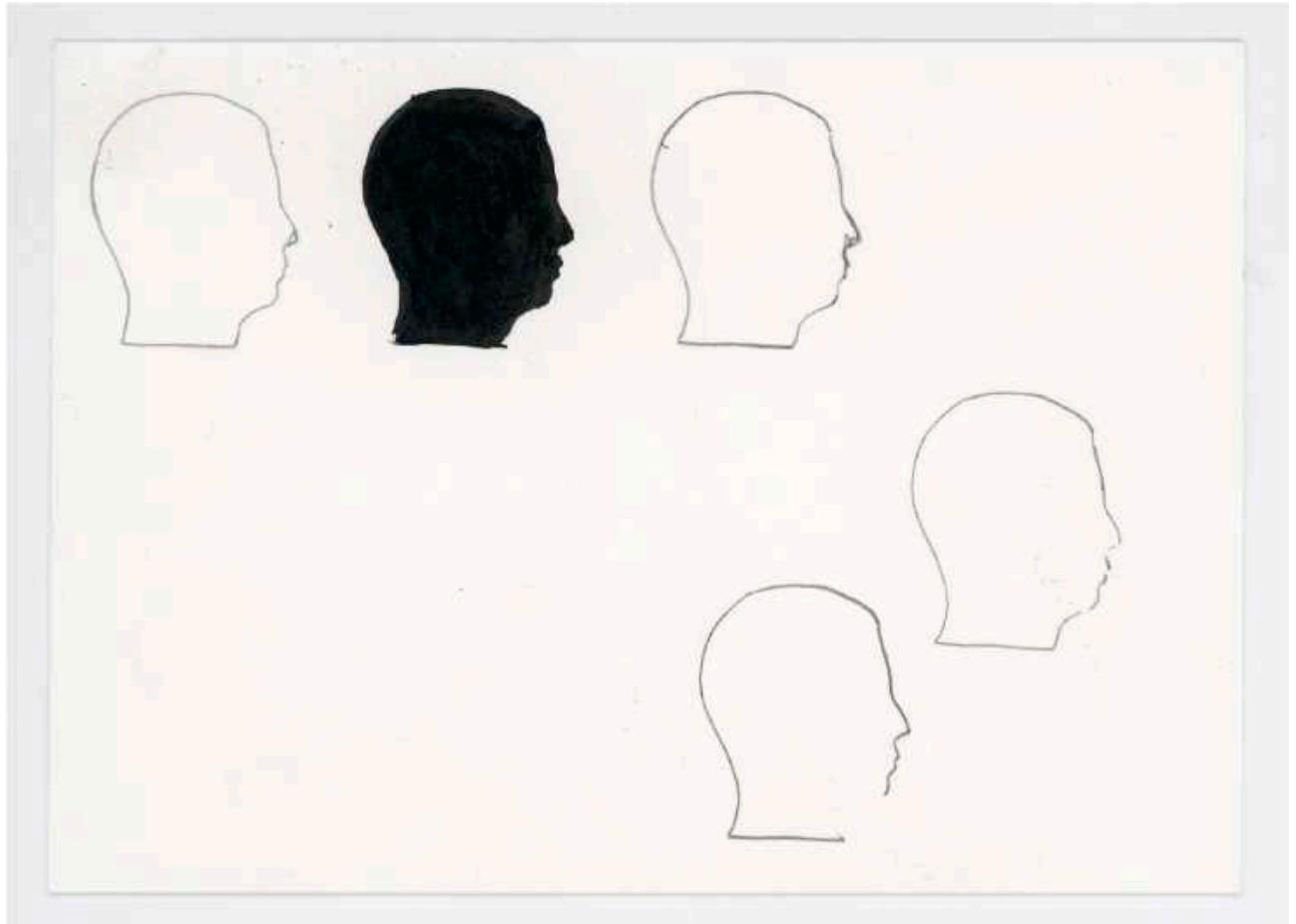
Wenn ich etwas Ausschneide, dann bleibt dort auch wieder etwas zurück. Dort entsteht ein neues Bild. Ich habe verviel-fälltigt.





Das positive Bild benötigt das Negative, um zu wissen wie es auszusehen hat. - Oder  
umgekehrt - Es muss informiert sein, wie das andere Bild, das Pendant, zu sein hat.





Die **Schablone** ist ein Apparat, ein Hilfsmittel, aber auch ein Werkzeug, wie ein Pinsel. Schablonen sind Stellvertreter für das Bild, das gleich entstehen soll. Stellvertreterhalterungen. Sie halten das latente Bild, das noch noch nicht fertig gemachte, so lange bis der Farbauftag es fixiert, dann geben sie es frei.





„Der Fotograf ist bemüht, das Fotoprogramm zu erschöpfen, indem er alle seine Möglichkeiten verwirklicht. Aber dieses Programm ist reich und unübersichtlich. So bemüht sich der Fotograf, die in ihm noch unentdeckten Möglichkeiten ausfindig zu machen: Er behandelt den Apparat, dreht ihn hin und her, sieht in ihn hinein und durch ihn hindurch. Wenn er durch den Apparat in die Welt hinausschaut, dann nicht, weil diese ihn interessiert, sondern weil er nach neuen Möglichkeiten sucht, Informationen herzustellen und das Fotoprogramm auszuwerten.“<sup>24</sup>

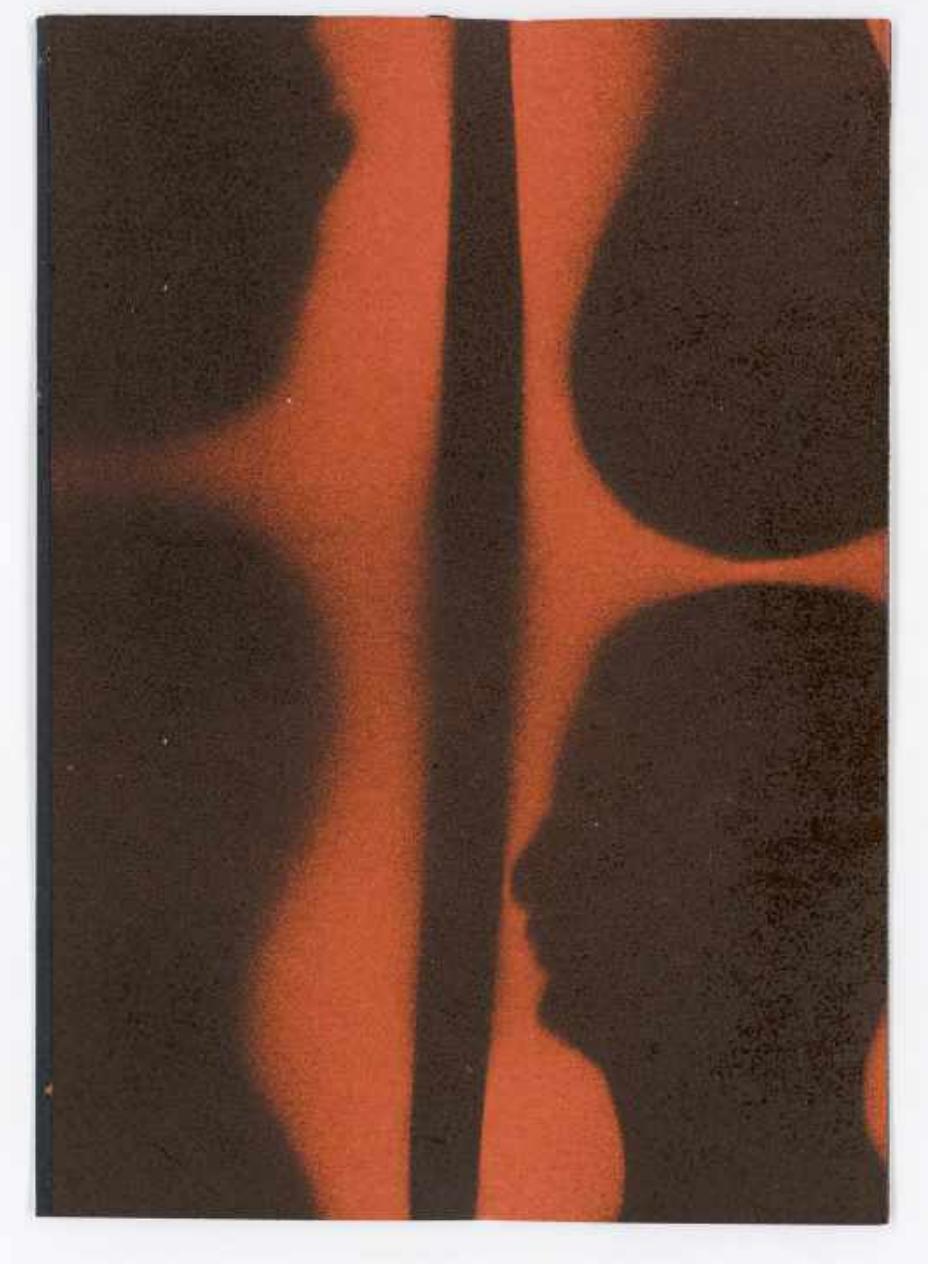
Meine Bilder sind vor allem flach. Was ist die Funktion von solchen Flächen? Sie werden zur Projektionsfläche. Sie sind nicht Räume im Bild, sie sind Ebenen im Raum. Sie sind aus Papier und sie sind übereinandergeklebt. Der Zweck von Papier ist es, flach zu sein, auch wenn es ab und zu auf einer Rolle aufgewickelt sein mag. Papier ist Zweidimensionalität schlechthin.





Man könnte argumentieren, die Karten sind eine **Serie**. Beim Ausschneiden hat man plötzlich zwei Seiten, zwei Bilder, zwei Formen, das führt schon mal zu einer Art von seriellem Handeln. Gleichzeitig gibt es unter ihnen wiederum Serien. Ich probiere dadurch schließlich jeweils etwas aus und dann vielleicht noch etwas und dann hab ich sie eben gemeinsam in der gleichen Sitzung gemacht. Mir gefällt es, laufend welche zu fertigen, aber auch irgendwie offen zu halten, wie sie dann am Ende gezeigt werden. Als Reproduktion? Oder sind sie nur Skizzen? Oder kommen Sie in einen Rahmen? Die Kärtchen werden zumindest dann fertig gemacht, in dem die Kanten nach dem Kleben schön gerade geschnitten werden. Manchmal werden sie gepresst, damit sie sich nicht zu stark biegen.





Dann werden sie längere Zeit für die nächsten Schritte mitgenommen und in eine Schachtel geschlichtet. So wachsen sie in ihrer Gesamtheit zusammen. Aber keines von ihnen ist wohl wirklich fertig, bis es aus der Schachtel wieder heraus geholt, in eine Art von Präsentationssystem gebracht wird und in diesem System neue Bedeutung erhält und Bezüge zueinander hergestellt werden. Präsentation und System sind also auch ein Art von Serie oder bestimmen die Serie. Also Dinge, die sich im gleichen System befinden, im gleichen Kapitel stehen, im gleichen Gedanken arbeiten.





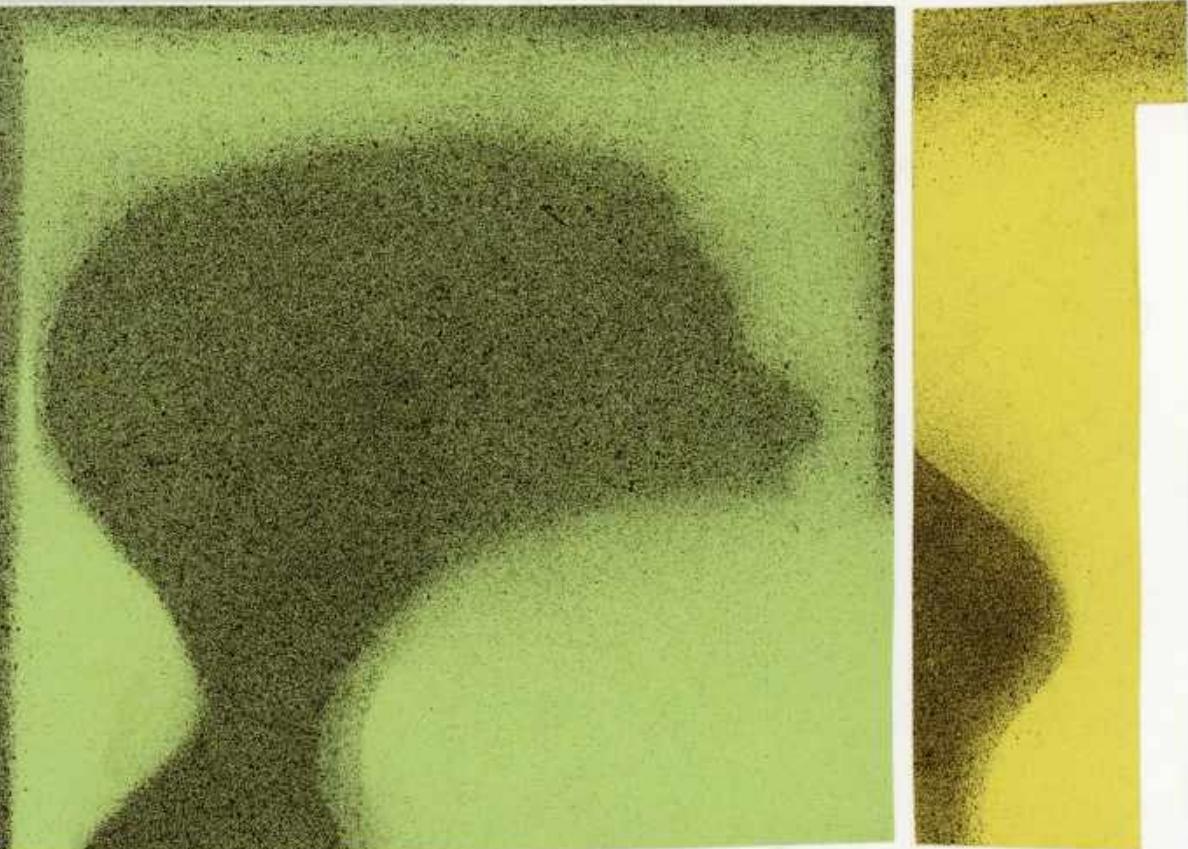
Die **Vitrine** schafft einen Raum. Die Vitrine ist leer. Sie ist dazu da, befüllt zu werden. Wie ein Aquarium oder Terrarium. Die Vitrine selbst stellt nichts neues dar, sie wurde schon mal befüllt mit irgendwelchen Sachen. Die Vitrine gehört nicht mir. Sie wurde ausgeliehen von einem großen Museum. Ich leihe mir diese Vitrine aus, plötzlich gehört sie ihnen zwar immer noch, aber die Luft in ihrem Glaskörper gehört jetzt mir. Ich werde den leeren Raum, den sie herstellt, mit Bedeutungszusammenstellungen füllen. Zweck der Vitrine ist es etwas anzuschauen und gleichzeitig es zu beherbergen. Die Vitrine ist eigentlich in erster Linie nicht dazu da selbst angeschaut zu werden, außer ihre Rückenwand oder ihr Boden, beim durch das Glas wandernden Blick über die in ihr hinterlegten Objekte. Sie ist ein Ausstellungsraum; natürlich fällt sie auf. Vor allem, wenn sie nicht in einer Raumkonstellation steht, in der man sie erwartet. Wenn die Vitrine leere ist, zeigt sie erstmal gar nichts, sie ist bedeutungsoffen und unverständlich. Außer, wenn sie groß, schwer, alt und schön ist, ist sie schonmal in ihrem Außenmas, ihrem Gewicht und ihrer Historizität auffällig.





Diese Eigenschaften erzeugen natürlich selbst schon Bezüge. Vielleicht fühlt man sich ja sogar schon bedrückt dadurch, wie sie selbst den Raum, in dem sie steht, einnimmt. Im Moment, in dem man sie mit Objekten befüllt, wird sie zum imperativen Zeigefinger, der auf etwas hinweist und sagt: „Schau, das da, dort!“. Aber zusätzlich, zeigt sie immer zurück auf sich selbst auch. Allerdings ist sie auch wie ein Panzer, ein Safe, ein Tresor aus Glas, eine Hochsicherheitseinrichtung. Sie sperrt etwas weg. An die Dinge zu gelangen, die in ihr beherbergt sind, wirkt erstmal unmöglich. Vielleicht fühlt man sich wie in einer Bank, die man niemals ausrauben würde, aber man sieht sich trotzdem um, um zu sehen wo denn überall die Kameras installiert sind. Ich befülle diese Vitrine also mit den Sachen, die ich mitgebracht habe. Ich schreibe sie in die Befüllungsgeschichte der Vitrine unwiderruflich ein. Wie die hunderten Dinge vor ihnen. Am Ende werde ich sie auch wieder entfüllen. Sie ist also ein leerer Raum, den es vor mir schon gegeben hat und der nicht von mir kommt, aber sozusagen instrumentalisiert wird, wie der Ausstellungsraum selbst.





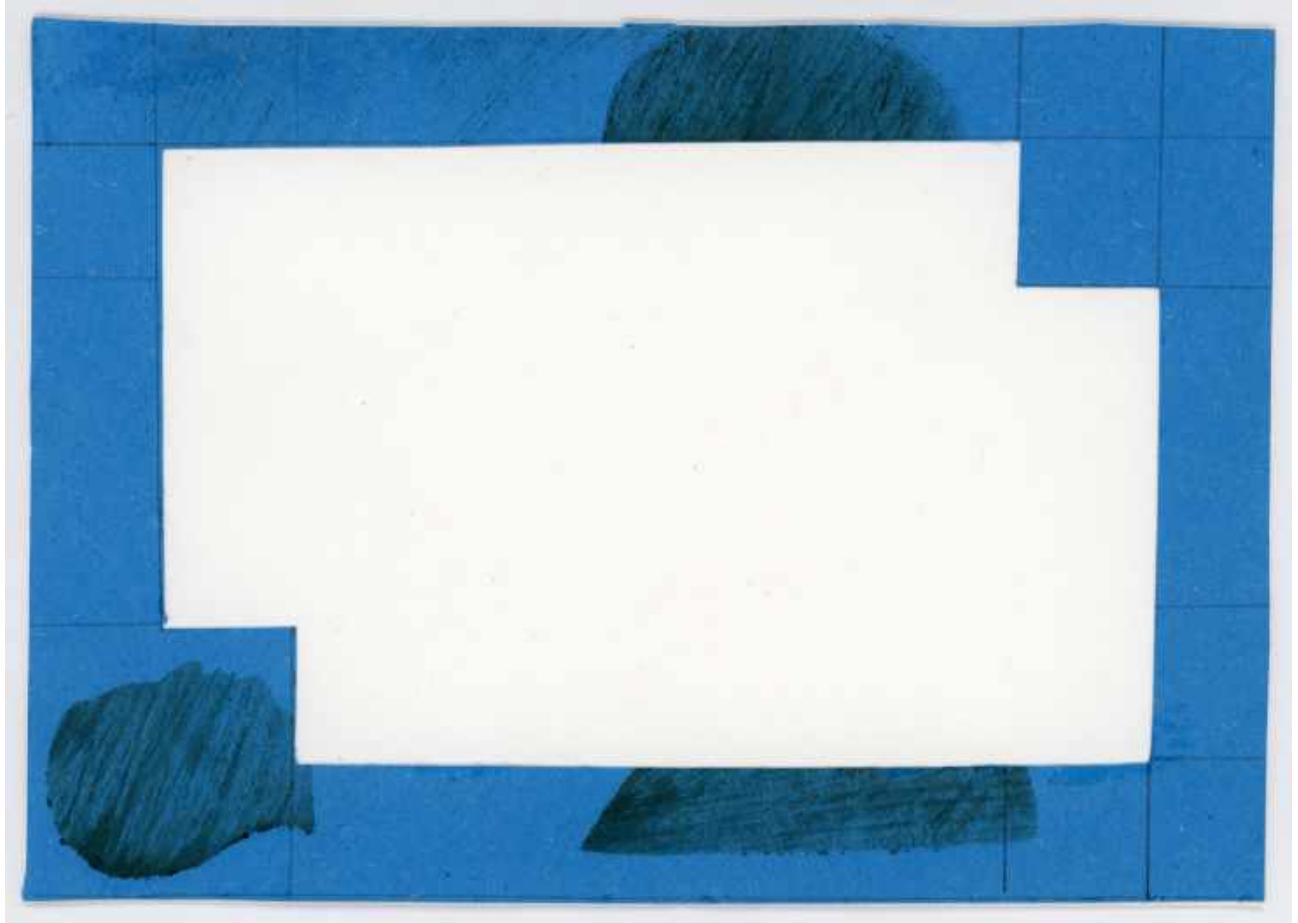
Würde man die Karten, die Bilder tauschen, wie würde man verfahren, wie würde man sie eingliedern? Ergibt sich ihr Tauschwert aus einem Gebrauchswert? Stellen sie noch einen Kultwert dar? Wie wird über ihren Ausstellungswert entschieden?





Ich habe eine **Formattabelle** auf meinem Tisch. Es ist ein großes Papier, auf dem alle mir zulässigen Bildformate aufgezeichnet sind. Auf ihr liegt ein großes Glas und darauf arbeite ich. Ich kann sie also, solang mein Tisch freigeräumt ist, immer sehen. An meinem Schreibtisch arbeite ich also immer auf dem System. Dieses System ist an das Weltformat, einem Vorgänger des DIN-Systems angelehnt und stammt somit aus Standardisierungsbestrebungen des frühen 20. Jahrhunderts. Es ist sehr angenehm sich an so ein System zu halten. Es funktioniert im Grunde selbst wie ein Schablone. Ich kann Papier daran halten und direkt markieren, wo ich es zu schneiden habe. Es ist eine sehr gute Tischunterlage.

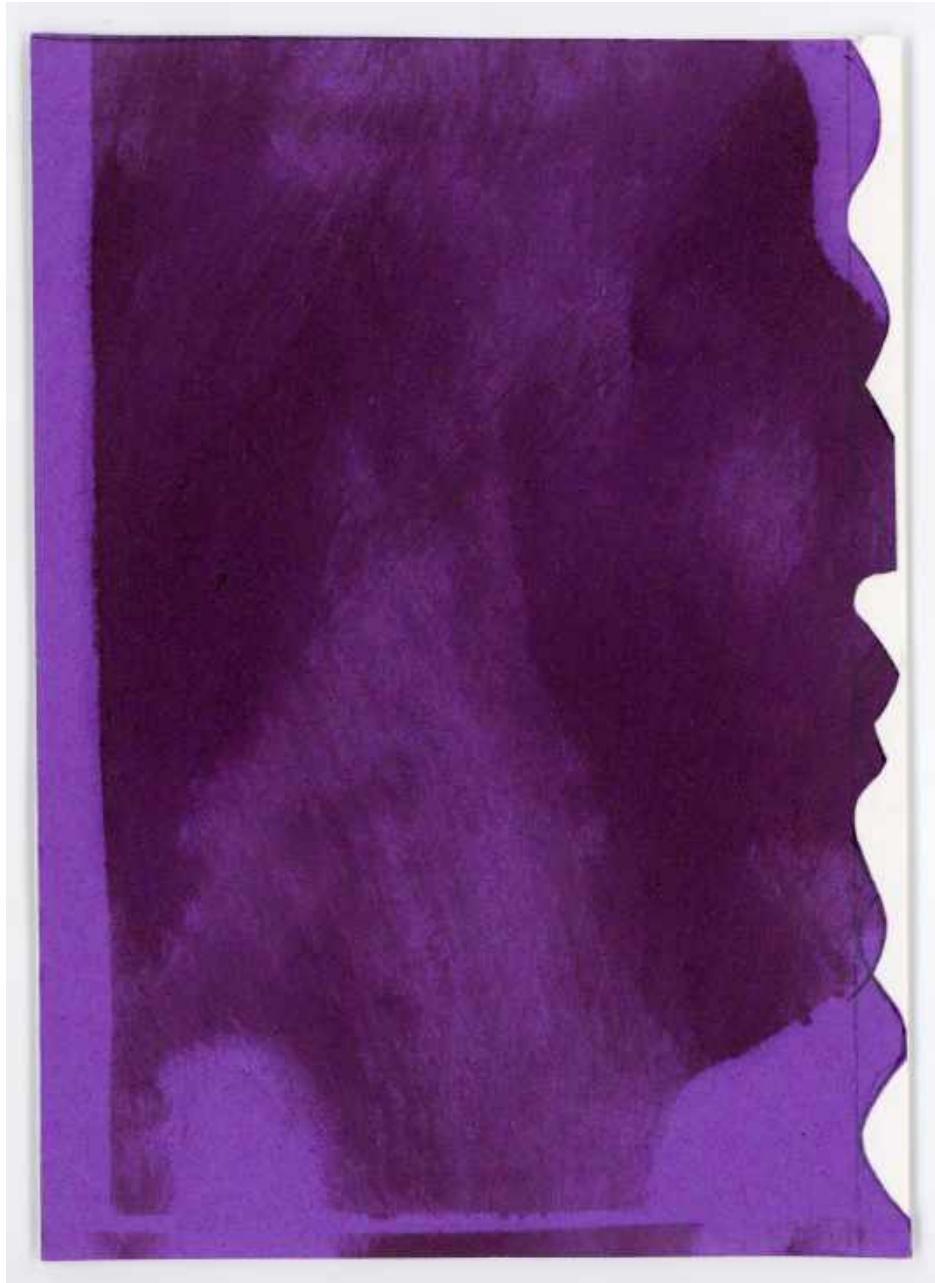




„Der größte Teil aller geistigen Arbeit wird indes alsbald nach ihrer Entstehung in irgend einer Darstellungsart zu Papier gebracht. Schon die Aufbewahrungsmöglichkeit des Papiers steht aber in engster Beziehung zu seinen Ausmaßen. Daher ist jeder Geistesarbeiter genötigt, der Formatfrage immer und immer wieder seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und hat ein Interesse daran, dass diese Frage ein für allemal und zwar in zweckmäßiger Weise aus der Welt geschafft werde.“<sup>25</sup>

Künstlerisch zu arbeiten, bedeutet auch: sich eine Arbeitsweise zurecht zu legen. Also einen Platz zu definieren, an dem man agieren kann und sich das dafür nötige Werkzeug bereitlegt. Diese Formattabelle wie alle anderen Werkzeuge sind ebenso Bestandteil künstlerischen Arbeitens. Alle Bilder, die ich verwende und alle Karten, die produziert werden, sind also ein Vielfaches in diesem Format-System. Die Karten sind aber alle im Format 16×11,3 cm. Dieses Maß befindet sich auf meiner Tabelle ganz unten und ist am nähesten zu meinem Bauch, wenn ich am Arbeitsplatz sitze. Vielleicht ist es auch deshalb das am meisten Verwendete geworden.



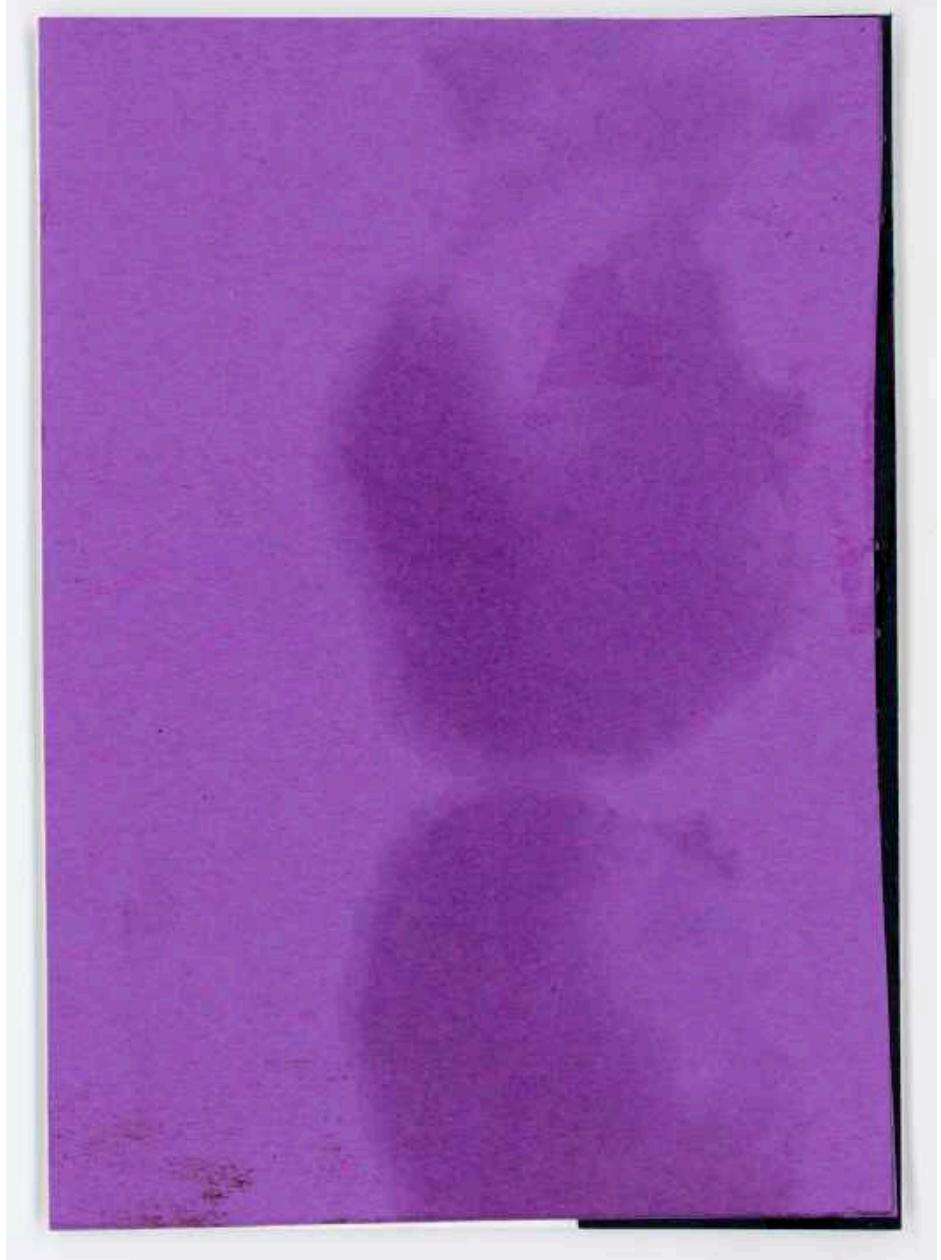


Nun behaupte ich, die ursprünglichste, grundlegenste Form von Reduktion eines Volumens zu einer Oberfläche ist der Schatten.

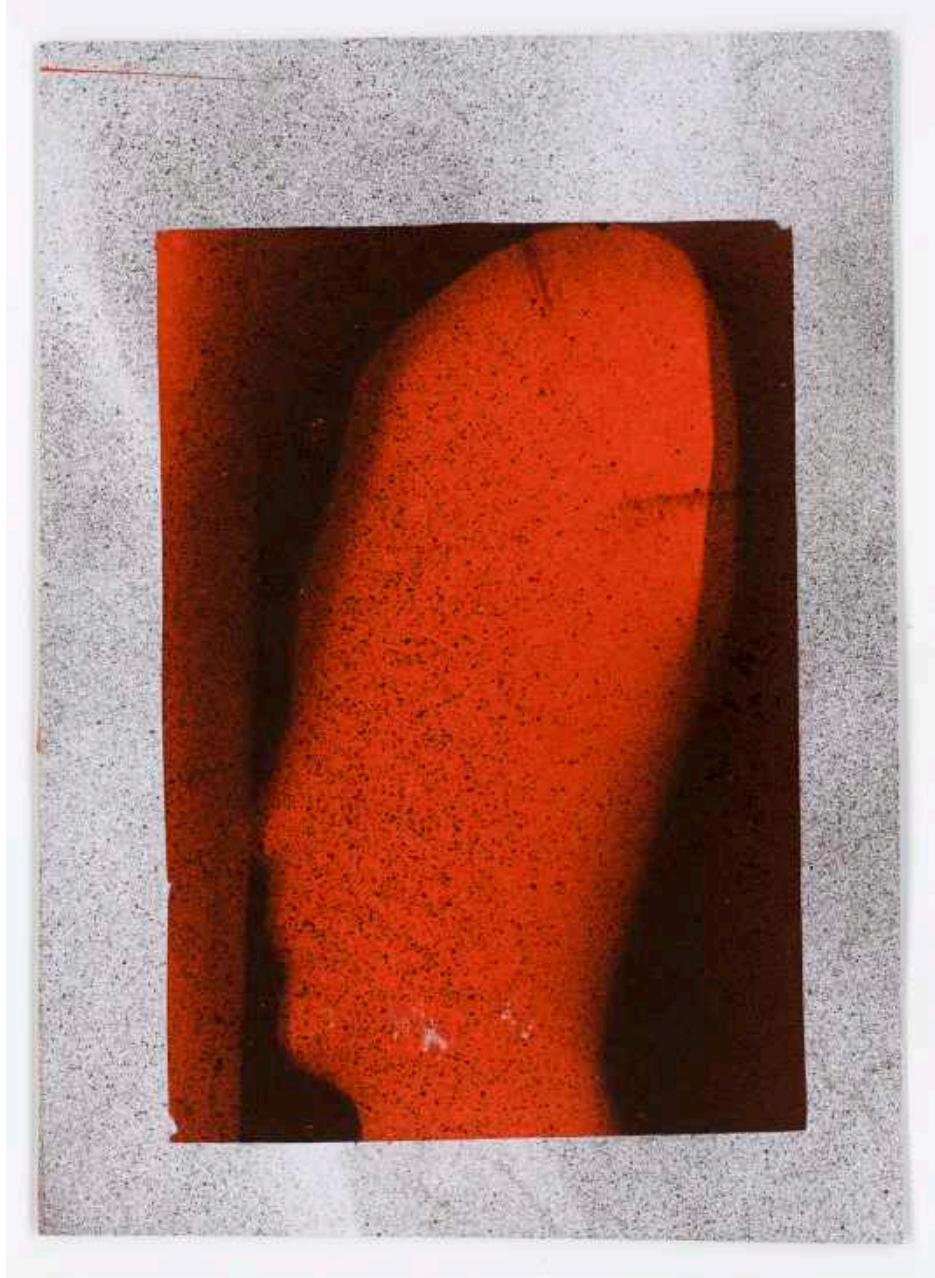
Einfach gesagt, ist das ein Bild: Volumina - also Körper, die sich im Raum zueinander befinden oder ideelen Ursprungs sind - reduziert, projiziert oder repräsentiert auf einer zweidimensionale Oberfläche. Egal ob mittels technischen Apparat kreiert oder zweidimensional wiedergegeben mit dem Apparat *Auge-Gehirn-Bewusstsein-Unbewusstsein-Körper-Hände-Stifte-Pinsel-Blatt Papier-Fläche*.

Wir wissen schon seit mindestens sechzig Jahren, dass *Bild* nicht mit *Oberfläche* gleichzusetzen ist. Aber es ist doch meist in ein Koordinatensystem von Flächen eingeordnet, wenn diese auch nicht glatt sein müssen. Es entstehen Flächen, die zueinander stehen. Sie sind als Flächen begreifbar. Diese Flächen sind dann auch sprachliche. Die Projektionsfläche, die Arbeitsfläche, die Oberflächenspannung, die geometrische Fläche, das Rübenfeld etc.







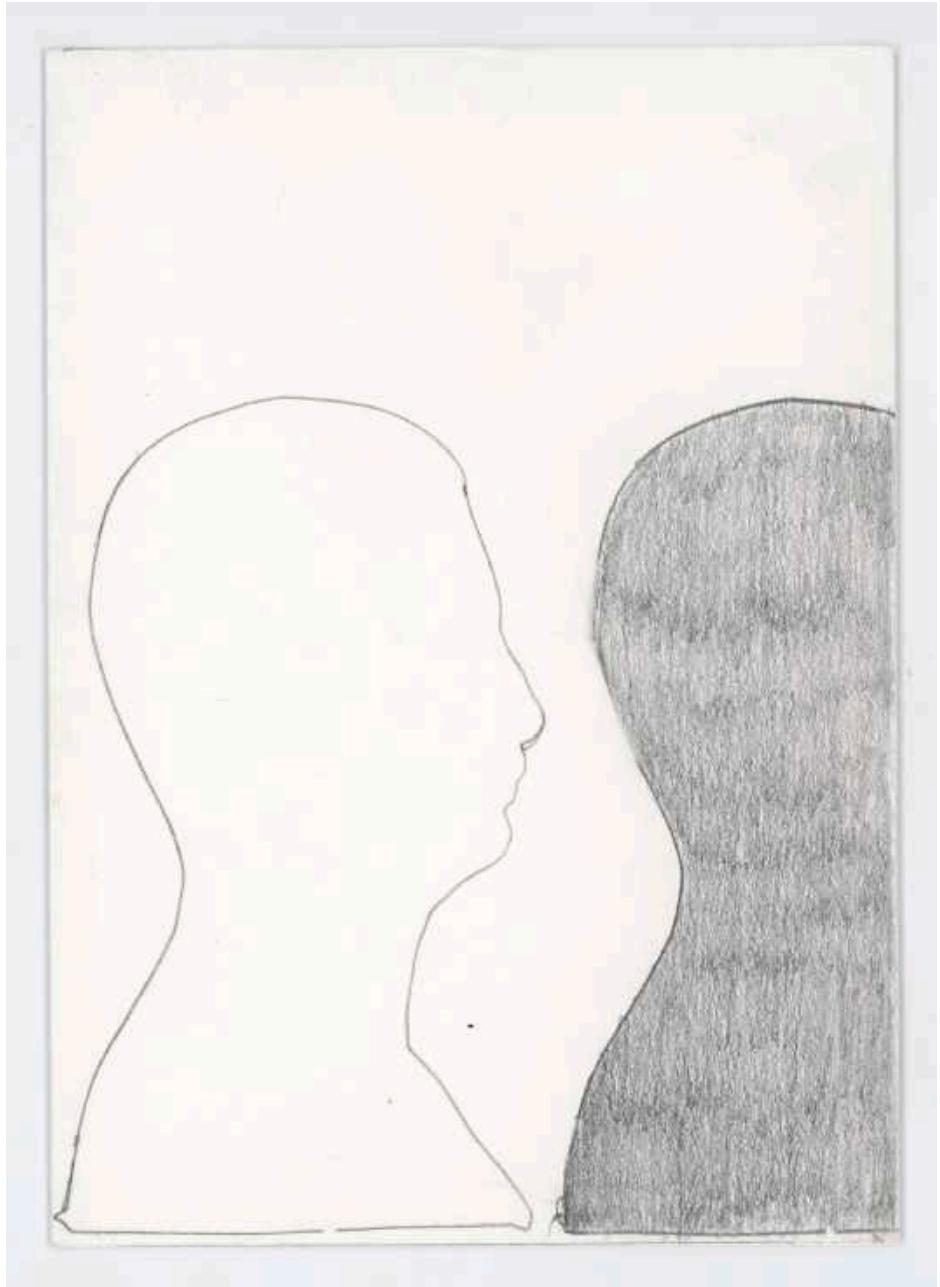


Repräsentation wird in der Präsentation sichtbar.















## **Literaturverzeichnis**

Victor I. Stoichita, Eine kurze Geschichte des Schattens, Zürich: Bild und Text, 1999

Plinius der Ältere, Gerhard Winkler/Roderich König (Hg.) Naturalis Historia Buch XXXV, Düsseldorf: Atremis & Winkler, 1997

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, (1935), in: Medienästhetische Schriften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002

Walter G. Url, William Henry Fox Talbot, Zum 100. Todestag des Begründers der modernen Photographie, Universität Wien, Vortrag, gehalten am 16. November 1977, S. 52, [https://cius.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/inst\\_ciis/Url\\_pdf/1977\\_henry\\_fox\\_talbot\\_100\\_todestag\\_SVVNWK\\_117\\_118\\_0041-0068.pdf](https://cius.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_ciis/Url_pdf/1977_henry_fox_talbot_100_todestag_SVVNWK_117_118_0041-0068.pdf) (abgerufen am 31.5.2024)

Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Mit Farbholzschnitten von Ernst Ludwig Kirchner, Düsseldorf: Claassen, 1973, S. 84

Allen Sekula, Hertha Wolf (Hg.), „Der Handel mit Fotografien“, In: Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002

Vilém Flusser, Für ein Philosophie der Fotografie, Edition Flusser Band 3, Berlin: European Photography, 1983, Auflage 2011

Wilhelm Ostwald, Die Weltformate: 1. Für Drucksachen, Ansbach: Fr. Seybolds Buchandlung, 1911, S.3, <https://archive.org/details/DieWeltformate/page/n1/mode/2up> (abgerufen am 28.5.2024)



zusätzlich:

Rosalind Krauss, Notes on Index, Seventies Art in America, in: October, Spring, 3, 1977, S. 68-81

Felix Thürlemann, „Von der Wand ins Buch - und zurück an die Wand, Nachträgliches zu Malraux‘ Musée Imaginaire“, in: Gudrun Swoboda (Hg.), Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Wien: Böhlau, 2013, S. 512-527

Wendy Steiner, Intertextuality in Painting, in: American Journal of Semiotics, 3, 4, 1985, S. 57-67

Isabelle Graw, „Glasstürze, Kunst in der Vitrine“, in: Artis, 42, 3, 1990, S. 52-55

Ulrich Joost, Helmut Friedel (Hg.), „Die Silhouetten sind Abstracta. Seine Beschreibung ist ein bloße Silhouette, Georg Christoph Lichtenberg, der Schattenriß und die Physiognomik“, in: SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts. Katalog zur Ausstellung (Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kunstbau, München 3.2.-6.5.2001), Stuttgart: Hatje Cantz, 2001

Eva Topper, Eva Tropper/Timm Starl (Hg.) Illustrierte Postkarten - Ein Format entsteht und ändert sich, in: Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936, Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Wien: New Academic Press, 9, 2014, S. 10-41



## Verweise

- 1 Victor I. Stoichita, Eine kurze Geschichte des Schattens, 1999, S. 183.
- 2 ebenda., S. 7.
- 3 Plinius der Ältere, Gerhard Winkler/ Roderich König (Hg.) Naturalis Historia Buch XXXV, 1997, 43, S. 151.
- 4 Stoichita, S. 17.
- 5 Plinius d. Ä., S. 151.
- 6 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit, 1935, in: Medienästhetische Schriften, 2002, S. 352.
- 7 Stoichita, S. 15.
- 8 ebenda, S. 41.
- 9 ebda., S. 12, 13.
- 10 ebda., S. 7.
- 11 ebda., S. 8.
- 12 Leon Battista Alberti, Über die Malerei, II, 1435, S. 30/ Stoichita S. 38.
- 13 Stoichita, S. 39.
- 14 ebda. S. 91.
- 15 W. Url, William Henry Fox Talbot, Vortrag Wien, 1977, S. 52, [https://cius.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/inst\\_cius/Url\\_pdf/1977\\_henry\\_fox\\_talbot\\_100\\_to\\_destag\\_SVWNWK\\_117\\_118\\_0041-0068.pdf](https://cius.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_cius/Url_pdf/1977_henry_fox_talbot_100_to_destag_SVWNWK_117_118_0041-0068.pdf) letzter Zugriff: 20.05.2024.
- 16 Werner Feudel, Zum Text, In: Adelbert von Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Geschichte, Mit Farbholzschnitten von Ernst Ludwig Kirchner, 1973, S. 84.
- 17 ebda. S. 84.
- 18 ebda. S. 84.
- 19 ebda. S. 84.
- 20 Allen Sekula, Der Handel mit Fotografien, In: Hertha Wolf (Hrsg.) Paradigma Fotografie: Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Band 1, 2002 S. 256.
- 21 ebenda, S. 258.
- 22 Stoichita, S. 198.
- 23 Vilém Flusser, Für ein Philosophie der Fotografie, Edition Flusser Band 3, Berlin: European Photography 1983, 2011, S. 29.
- 24 Flusser, S. 25.
- 25 Wilhelm Ostwald, Die Weltformate: 1. Für Drucksachen, Ansbach: Fr. Seybolds Buchhandlung, 1911, S.3, [https://archive.org/details/DieWeltformate/page/n1\(mode/2up](https://archive.org/details/DieWeltformate/page/n1(mode/2up) (abgerufen am 28.5.2024).
- 26 Benjamin, S. 357.



„An einem Sommernachmittag, ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieses Berges, dieser Zweige atmen“<sup>26</sup>