

Über die Sehnsucht des Sammelns

Anmerkungen zum Werkbegriff von Michael Weisser anhand seines Umgangs mit der Photographie und mit digitalen Bildmedien, beschrieben am Beispiel einzelner Bildkonvolute und deren Bearbeitung in Rauminstallationen, Wandgestaltungen und Projektionen, sowie an deren Verhältnis zur Typographie und zur musikalischen Gestaltung

Ein Sammler im herkömmlichen Sinn ist Michael Weisser nicht. Zwar kann auch er sich wie ein Connoisseur an Trouvaillen erfreuen, zwar ist er im jeweiligen Sammelgebiet auf möglichst große Vollständigkeit aus, doch ist ihm der Akt des Sammelns kein Selbstzweck, keine sinnliche Erfreuerung am bloßen Besitz.¹ Davor bewahrt ihn die funktionale Einbindung seines Sammelns, das exakt auf jedes einzelne Projekt ausgerichtet ist und kaum eine Abweichung vom ursprünglichen Verwendungszweck seiner jeweiligen Bildsammlung zulässt. Schon die mediale Transponierung, die in jeder Sammlung Weissers gleichermaßen angelegt ist, verhindert die Erschöpfung des Sammelns im Erwerb: Weisser sammelt mittels der Kamera, dies aber exzessiv.² Und wir Betrachter/innen profitieren direkt von der im Sammeln gespeicherten Sehnsucht, die sich auf die Rezeption nicht nur des Gesammelten, sondern vor allem des Sammel-Akts ausdehnt.³

Michael Weisser sammelt, solange er gestalterisch wirksam ist, und er selbst hat die Sammlung auf die Zeit davor ausgedehnt, indem er Kinderbilder und andere Materialien der Erinnerung in einzelne Werke aufnahm.⁴ Und er sammelt immer auf die gleiche Weise: Seine Bilder sind mehr als einfache Reproduktionen und weniger als künstlerische Interpretationen; immer aber sind sie technisch perfekt und gestalterisch auf der Höhe ihrer Zeit. Er selbst nennt sie *Schalter* oder *Tasten* und führt sie in dieser Form einer Verwendung zu; er schafft seinen Bildern neue Kontexte und verschiebt damit die Bedeutung einer Sammlung jeweils aus dem Moment des Machens in die längere Ausdehnung einer raumzeitlichen Zurverfügungstellung, wie sie eben die Kunst bietet. Antrieb dieser Verschiebung – in der Semiotik wird sie richtiger als Verzeichnung klassifiziert⁵ – ist die Sehnsucht.

Mit den Gebrüdern Grimm ist die Sehnsucht „die Krankheit des schmerzlichen Verlangens“, und der Etymologie nach beschreibt das mittelhochdeutsche „sensuht“ das Gefühl einer eigenen Kraftlosigkeit, die aus dem avestisch-altiranischen „sen“ für Bindung herrührt – so wie die Sehne Muskeln untereinander verbindet, macht ihr Fehlen einen Menschen mut- und kraftlos; umgekehrt kann das Sehnen als Verbinden kräftigen.⁶ Michael Weisser ist als Sehnsüchtiger konstant auf der Suche nach Bindungen, Verbindungen, Verknüpfungen, Konkretisierungen und letztlich Verfestigungen von körperlosen Ideen in ästhetische Objekte. Die umgangssprachliche Herleitung der Sehnsucht aus dem Sehsinn hat an dieser Stelle auch ihre Grundlage: Die Projektion eines Ersehnten gelingt am besten mit der Erinnerung des Sehens, denn dies ist konsistenter als alle anderen sinnlichen Gedächtnisleistungen.⁷ Und dass eine solche Projektion schnell in pathogene Sucht umschlagen kann, ist ebenfalls eher umgangssprachliche fixiert denn bewiesen – wie in aller Kunst und ihrer Rezeption. Die romantische Konzeption des Genies ist voll von Missverständnissen derartiger Projektions-Vorlagen und –Verzeichnungen, immer noch am besten kommentiert von einem Zeitgenossen: von Josef Anton Koch in seiner *Rumfordischen Suppe*.⁸

Dass das Sammeln eine Sucht sei, ist dagegen ein Gemeinplatz. Süchtige Sammler sind seit der Antike bekannt, und nur wenigen von ihnen gelang eine Sublimation, wie sie die Diderot'sche Enzyklopädie oder die medizinischen und botanischen Atlanten darstellten, die seit der frühen Neuzeit zum kostbaren Bestand aller Bibliotheken gehörten.⁹ Michael Weisser geht in ähnlicher

Weise wie die Verfasser/innen dieser Werke vor: Zunächst werden die Specimen bestimmt, wobei die Festlegung der Art bereits den Umfang des zu Sammelnden bestimmt, es also größter Vorsicht in der Fixierung des Sammlungsgegenstandes bedarf. Genau das kennzeichnet das Sammeln – besser: die Sammel-Arbeit – des multimedialen Künstlers Michael Weisser und bindet ihn auch als Zeitgenossen in jene Gruppe der Spurensucher ein, die über archäologische Methoden zu individuellen Mythologien kamen und diese ebenso prospektiv wie retrospektiv in Form brachten.¹⁰ Mit der – deutlich im künstlerischen Selbstverständnis gebrochenen – Projektion einer funktionalen Einbindung wird das zu Sammelnde eingegrenzt; fast immer ist diese Funktion in einen neuen Kontext der Rezeption eingebunden, was wohl direkt auf die Spezifikation Künstlers Michael Weisser hinführt: Er generiert Kommunikation, mittels derer ein Verständnis dies- und jenseits reiner Rationalität in oder zwischen Menschen entsteht. Die Sehnsucht des Sammlers garantiert hier unter anderem auch den Künstler in seiner gesellschaftlichen Funktion.

Mediales Sammeln ist erst mit der Erfindung der Photographie möglich.¹¹ Die botanischen Alben der Anna Atkins, das Register der Landmaschinen auf der Londoner Weltausstellung 1851 von Nicolas Henneman, die Mission Héliographique der Commission des Monuments historiques und viele andere Anwendungen demonstrieren deutlich, dass das Sammeln von Anfang an im Medium selbst angelegt war. Mehr noch: Die alsbald aufkommenden Sammlungen von Kunstreproduktionen, die sich ab 1855 über alle europäischen Länder ausbreiten, verweisen zum einen auf den reproduktiven Charakter aller Photographie – denn dafür wurde sie, als Erweiterung der Lithographie, erfunden – und zum anderen auf ein enormes Bildbedürfnis aller Menschen, das diese Sammlungen nicht zum Selbstzweck werden ließ, sondern als Schatz sekundärer Erfahrungen ins jeweils eigene Leben einbrachte.¹² Hier findet sich die Umkehrung jener Bewegung aller Kunst, die von Boris Groys beschrieben wurde: Sofern ein Werk als fertig gedacht werden kann, bewegt es sich mit all seiner Selbstbezüglichkeit ins Archiv oder Museum.¹³ Sofern ein Konzept auf Sammlungen von Reproduktionen aufbaut, die sich als solche zu erkennen geben, steht ihm die Möglichkeit einer positiven Transformation offen, kann aus dem reproduzierten Alten etwas Neues entstehen.

Michael Weisser photographiert, solange er Künstler ist, wahrscheinlich schon ein wenig länger. Seine Bilder stehen, wie erwähnt, zwischen Reproduktion und Interpretation, sind Dokument in mehrfachem Sinn: als Repräsentant des abgelichteten Objekts in seiner gegebenen, raumzeitlichen Dimension sowie als Widerspiegelung der Sehweise des Künstlers Michael Weisser.¹⁴ Diese geht den klassischen Weg aller Sammelbewegungen, vom Besonderen ins Allgemeine. Wenn es um Gründerzeithäuser in Bonn geht – eine seiner ersten Bildsammlungen – oder um das Kolonialmonument des Elefanten in Bremen – eine seiner letzten¹⁵ –, dann saugt sich das eine Auge seiner Kamera zunächst an attraktiven Details fest, nimmt sich beim zweiten oder dritten Anlauf des Bildnens zurück, oft auch diagonal oder in spiraligen Bewegungen, und schließlich wird eine ganze Situation präsentiert, innen oder außen. Die einzige Ausnahme von dieser Regel sind die Portraits, auf sie wird noch zurückzukommen sein. Die große Liebe des Bildsammlers Michael Weisser gilt jedoch den architektonischen Details: Türen, Handgriffe, Fensterknebel, Treppenstufen, Dachgauben und dergleichen mehr in absoluter Präzision und kaltem Licht – da findet er doch mehr als bloße Dokumentation, da kommt die Sucht im Sehnen durch die kalte Sichte des Apparativen hindurch. Und das Ornament feiert als notwendige Arabeske seine mediale Wiederauferstehung.¹⁶

Das Resultat sind Bilder: Klar komponiert, d.h. in Flächenverteilung und Helligkeitsverlauf einfach aufgebaut, meist mit deutlicher Figur-Grund-Beziehung; und wenn einmal räumliche Momente in den Bildern sichtbar werden, dann als perspektivisch präzise konstruierte Wandabläufe. Selbstverständlich hat sich im Lauf der langen Praxis solcher Bildneri ein Kanon herausgeschält, den Michael Weisser souverän auf jedes Sujet anwendet: Die Raumbilder schaffen einen narrativen Fond, auf dem mittels detaillierter Ansichten eine neue Bildbeziehung

konstruiert wird – deutlich sichtbar beispielsweise am Projekt der Bremer Helenenstraße, wo die Hurenhäuschen mit den heruntergelassenen Jalousien als Straßenabwicklung streng frontal gegeben werden, während sich die gesamten Innenräume mit ihrer kleinteiligen Ausstattung in diagonaler Sicht erschließen; schließlich runden Nahaufnahmen von Details wie Teddybären, High Heels oder Lampen den Eindruck ab und führen gleichzeitig auf das Gesamtthema eines sozialen Portraits der ganzen Stadt zurück. Dieses Bildprogramm wird für jeden Präsentations- und Sammelzweck passend modifiziert; ein Landgericht benötigt andere Würdeformeln und Symbole als eine Kantine mit Fast-Food-Snacks.¹⁷

Das Portrait ist eine relativ neue Kategorie im fotografischen Sammelwerk von Michael Weisser.¹⁸ Auch hier verzichtet er bewusst auf Gestaltungsmittel, die sonst zum Handwerk dieser Gattung in Malerei – die er ja studiert hat – und Photographie gehören: das Chiaroscuro des künstlichen Lichts interessiert ihn überhaupt nicht, auch kein Effekt der Überhöhung einzelner Gesichts- oder Körperpartien, keine Retouche der Haut oder des Haars. Einzig die Form und damit die Aussage eines Gesichts – mit Jean Cocteau: Ab einem gewissen Alter ist man für sein Gesicht selbst verantwortlich¹⁹ – ist von Bedeutung; gelegentlich wird diese Bedeutung durch die digitale Einfügung eines gleichmäßigen Bildhintergrunds für alle Portraits – etwa bei den Bremer Bürgerinnen und Bürgern, die er an einer riesigen Wand der Stadtbibliothek versammelt hat – noch hervorgehoben und durch kurze Texte ergänzt. Doch schon die Zuordnung dieser Texte mit ihren Urheber/inne/n gelingt nicht: ein nächster Schritt der Verfremdung durch die Einführung eines Ordnungssystems für das Gesammelte. Was zunächst widersprüchlich klingt, macht in der künstlerischen Praxis Sinn und bedarf der Erläuterung.

Alles Sammeln strebt in eine Ordnung, oder es ist psychopathologisch, allenfalls den individuellen Mythologien zuzurechnen. Die Ordnung des Sammelns ist dabei immer mit der Größe des Gesammelten oder noch zu Sammelnden interdependent; ab einer gewissen Größe bedarf jede Sammlung eines Systems, um das Gesammelte wiederzuerkennen, Doubletten auszuschließen und Neues aufzunehmen.²⁰ Daraus entsteht zudem eine Wertstellung des Einzelnen in der Sammlung, was die Sehnsucht des Sammlers in eine weitere Verzweigung bringt: die besonders wertvolle, einzelne Trouvaille oder die Vervollständigung der gesamten Sammlung, was immer der Sammler darunter verstehen mag. Für Michael Weisser gilt dies alles auch, aber nicht unbedingt vordringlich: So sehr er sich an einzelnen Ornamenten von Jugendstil-Wandfliesen erfreuen mochte, so metikulös achtete er beim Katalog der Wessel'schen Wandplattenfabrik in Bonn auf Vollständigkeit – der Künstler als Wissenschaftler, über alle Spurensuche und Feldforschung hinaus.²¹ Wenn er aus der gut 400.000 Personen umfassenden Bremer Bürgerschaft binnen zehn Jahren rund 1.000 Gesichter für seine Portraits aussucht, dann hat er selbstverständlich andere Ordnungskriterien, ganz dem Projekt einer doppelten Bilderwand oder eines dazu gehörenden Buchs angepasst.

Die Ordnung der Sammlung bedingt die Ordnung eines Diskurses über das Gesammelte, und dazu gehören vor allem auch ästhetische Aspekte, die wiederum einem Künstler wie Michael Weisser frei zur Verfügung stehen. Seit er aktiv tätig ist, sind seine Dokumentationen, Bücher und Drucksachen im Format DIN A4 erschienen; einzig Schallplatten und CDs gaben ihm ein äußeres, anderes Format auf, das er wiederum in seine Malerei und anschließend seine digitale Bilderei hat einfließen lassen: Hier ist alles immer exakt einen Quadratmeter groß, eben im Format eines Quadrats mit einem Meter Kantenlänge. Die hohe Wertstellung eines einheitlichen Formats für jedes Ordnungssystem teilt Michael Weisser mit Bibliothekaren und Wissenschaftlern wie Paul Otlet und Wilhelm Ostwald, aber selbstverständlich auch mit Tim Berners-Lee, dem Erfinder der HyperTextMarkupLanguage und damit Vater des Internets.²² Für Ostwald wie Berners-Lee waren die normativen Formate allerdings wertneutral; das geht nur in einem Verständnis von Wissenschaft, das die Neutralität des medial Transportierten ebenso voraussetzt wie die spätere Anwendung in einem ethisch definierten Kontext der scientific

community. Das kann Künstler nichts angehen; sie sind in aller Selbstreferenz immer auch Partei. An dieser Stelle bricht sich die Künstlertheorie mit der Epistemologie: Erstere bleibt qua Definition selbstreferentiell und damit an den Namen des Künstlers gekoppelt, Letztere sollte ihren Urheber im Gebrauch auflösen und allein auf die Lebenswelt des Menschen verweisen.²³

Das ist – vor allem für das Selbstverständnis von künstlerisch oder wissenschaftlich Tätigen – keine einfache Erkenntnis, und sie trifft Künstler/Sammler/Wissenschaftler immer erst im Lauf ihrer Praxis, nach einigen Jahren der aktiven Teilhabe am Makro-System von Kunst und Gesellschaft.²⁴ Für Michael Weisser ergab sich diese Unentrinnbarkeit des In-der-Welt-Seins während seiner klanglichen Feldforschung rund um die Welt für sein G.E.N.E.-Projekt; eine saubere, d.h. von der globalisierten ökonomischen Welt freie Aufnahme konnte es ebenso wenig geben wie eine spätere Klangcollage ohne emotionale Bindung an die Aufnahmeorte, die sich im musikalischen Apparat der Einbettung in sphärische Ambientes widerspiegelt. Umgekehrt wussten die Mathematiker um Klaus-Otto Peitgen mit ihren rekursiv organisierten Fraktalen als geometrischen Figuren nichts anzufangen, bis ihnen der graphisch gebildete Michael Weisser eine Form-Farb-Konstruktion anbot, die sich bis heute als Apfelmännchen-Signet für die fraktale Geometrie etabliert hat – gutes Design wird eben anonym, das weiß auch Michael Weisser und integriert diesen Teil seines Schaffens in das nächste Ordnungssystem: eine dokumentarische Datenbank aus Fakten, Bildern und Annotationen.²⁵ Und wo sich die sichtbare Form überhaupt nicht einstellen mag, wird der Gedanke, die Schrift, die Vorstellung bemüht: als Literatur, in der sich Michael Weisser ebenso getummelt hat wie in der Wissenschaft, um immer wieder in jener Kunst zu landen, die wir in aller Bequemlichkeit uns als bildend zu bezeichnen angewöhnt haben. Eine kleine Reihe typographischer Arbeiten bildet hier die Schnittfläche zwischen den Gattungen: nicht mehr Literatur, noch nicht Graphik, mit Peter Weibel eine Arbeit „im Buchstabenfeld“.²⁶

Insofern sind alle Ausflüge des sammelnden Malers, Literaten, Photographen und Recorders Michael Weisser in den Klang immer auch visuell programmiert; sie fügen sich einem Konzept, das zuvor abstrakt, d.h. durch räumliche Vorstellungen geprägt, entwickelt worden ist. Und sie zeigen deutlich zwei Etymologien auf, die dem Sammeln entsprechen: Während das englische collecting ein lateinisches collegere, ein Zusammenlegen, ist, hat das deutsche Sammeln den gleichen Ursprung wie die englisch Klangtechnik des sampling im indogermanischen Stamm des sam als Ganzheit heterogener Teile, eben wie in Wörtern wie gesamt oder zusammen. Der sammelnde Künstler hat damit das gleiche Recht wie der sammelnde Wissenschaftler oder Connoisseur: Er fügt Divergentes in eine, eben seine Ordnung, und das Bild – die Erscheinung, das Phänomen, die Erkenntnis, die Synthese und was dergleichen mehr – bildet sich aus dem großen Ganzen. Allerdings gilt auch hier das zweite thermodynamische Gesetz: Zwar bewegt sich alle Entropie zur Ektropie hin, doch oberhalb einer bestimmten Größenordnung ist die Qualität der Ordnung nur auf Zeit zu erhalten, meist gar nur auf eine sehr kurze Zeit. Michael Weisser ist auch dieses Phänomen nicht unbekannt.

Daher haben fast alle seine Manifestationen einen eher kurzzeitigen Charakter, sind mit John Latham als Events reine Ausdehnungen eines punktförmigen Moments.²⁷ Die Events – seien es konzertante Aufführungen seiner Musik oder Klangsammlungen, seien es Präsentationen und Installationen von Projektionen und Wandbildern – sind so Teil eines aufeinander aufbauenden Systems von Rezeptionsvorgaben des Künstlers Michael Weisser: Wer vom sinnlich umfassenden Event beeindruckt ist, wird sich mit einer Klangkonserve (CD) oder einer Dokumentation (Buch) versorgen und damit eine Referenz an das frühere Erleben davontragen. Das eigentliche Werk des Künstlers konstituiert sich dazwischen: Anschauung und Anhörung sichern die Authentizität des Geschaffenen, die Sammlung garantiert die Breite der fürs Schaffen notwendigen Basis, und das Dokumentieren stellt am Ende fest, dass da etwas war – und in der Speicherung mit aller medialen Transponierung weiterhin ist, jedenfalls solange man sich zu erinnern vermag und das Erinnernte in ein Gedächtnis überführt.

Damit leistet Michael Weisser genau jene positive Transformation, die die Position des Kunstwerks in der Semiosphäre heutiger Existenz bestimmt: Aus gesammelten Bildern und Klangstücken werden Arrangements und Kompositionen, die in Ausstellungen und Konzerten zur Aufführung kommen, anschließend konserviert und dokumentiert werden und damit das Material für neue Events zur Verfügung stellen. Bleibt die Frage, wie denn jedes einzelne Event in sich selbst strukturiert ist, was seine Gestaltung ausmacht und wo – unter den gegebenen, multimedialen Bedingungen – die Kunst zu suchen sei, mindestens jenseits der Duchamp'schen Behauptung, dass die Kunst sei, was ein Künstler macht. Hier schließt sich der Kreis zum Sammler Michael Weisser: Die Ordnung der Sammlung bestimmt die Form der Ausgabe. Einfacher noch: Sammlung ist Input, Ordnung ist Struktur, Rezeption und Output fallen zusammen. Vulgo: Michael Weisser kommt, präsentiert Bilder und Klänge, und wer eine Erkenntnis mitnimmt, hat den Künstler gesehen oder gehört. Nicht ohne Grund hieß seine erste musikalische Formation ‚Software‘.²⁸

Schon wer Leon Battista Albertis erste Anleitung zur perspektivischen Konstruktion liest und die dazugehörigen Illustrationen betrachtet, weiß, dass das Raster die Macht verkörpert²⁹: Es strukturiert den Blick und führt ihn in die Tiefe, es legt die Größe der kleinsten Erkenntnis-Einheit fest und bestimmt ihre Anzahl in Höhe und Breite, es fungiert in den Worten der späteren Kunsttheorie als Schnittstelle zwischen *disegno interno* und *disegno esterno*. Alles was Michael Weisser sammelt, wird in ein Raster überführt; dieses Raster legt in der ersten Ordnung die Medien der Präsentation fest und manifestiert in der zweiten Ordnung die Möglichkeiten der Rezeption: als Ausstellung, Photobuch, Musik-CD, Konzert, Video oder plastische Form im öffentlichen Raum. Insofern ist das Sammeln bei Michael Weisser die Grundlage aller Kreation – getrieben von einer unstillbaren Sehnsucht, ästhetisch auf seine Umwelt und damit auf uns einzuwirken.

¹ Zum Connoisseur vgl. Peter Berghaus, *Der Archäologe im graphischen Bildnis*, in: ders. (Hg.), *Ausst.Kat. Der Archäologe, Graphische Bildnisse aus dem Porträtarchiv Diepenbroick*, Münster 1984, S.111-122.

² Zur Originalität bei Michael Weisser vgl. Barbara Claassen-Schmal, *Drei Bilder spannen den Bogen aus dem Werk der Rauschenden Farbfelder zu den Booklet-Rastern: Das Original, die Reproduktion des Originals und die Reproduktion der Reproduktion*, in: *Ausst.Kat. Michael Weisser, Ausgewählte Arbeiten 1998-2000*, Bassum 2000, S.17.

³ Zum Sammeln in Kunst und Design vgl. Boris Groys, *Die Logik des Sammelns, Das Ende des musealen Zeitalters*, München 2009.

⁴ Zur Bedeutung privater Erinnerungen in historischen wie künstlerischen Kontexten vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

⁵ Hermann Sturm (Hg.), *Verzeichnungen. Vom Handgreiflichen zum Zeichen*, Essen 1989.

⁶ Jacob und Wilhelm Grimm (Hg.), *Deutsches Wörterbuch, Elektronische Ausgabe der Erstbearbeitung*, Frankfurt am Main 2004, Stichwort „Sehnsucht“.

⁷ Unübertroffen: Aby Warburg, *Mnemosyne. Zwischen Evolutionstheorie und Bilderatlas*, in: der.s, *Werke in einem Band*, Frankfurt am Main 2010.

⁸ Josef Anton Koch, *Moderne Kunstchronik. Briefe zweier Freunde in Rom und der Tartarei über das moderne Kunstleben und Treiben; oder die Rumfordische Suppe, gekocht und geschrieben von... in Rom (1831)*, Leipzig Köln 1984.

⁹ Frank Salauin, *Le genou de Jacques : singularités et théorie du moi dans l'oeuvre de Diderot*, Paris 2010.

¹⁰ Grundlegend: Günter Metken, *Spurensicherung. Eine Revision, Texte 1977-1995*, Amsterdam 1996.

¹¹ Vgl. Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Cambridge MA London 1996.

¹² Dorothea Peters, *Der ungewohnte Blick: Fotografische Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert*, Berlin 2008 (Diss.phil. Berlin 2006).

¹³ Boris Groys, *Über das Neue*, München 1993.

¹⁴ Zum Begriff des Dokuments und der Dokumentation in der Fotografie vgl. Bettina Lockemann, *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld 2008 (Diss.phil. Stuttgart 2007).

¹⁵ Rainer Bessling, „Der Elefant!“ vom Kolonial-Denkmal zum Ort für Vielfalt, Toleranz und Kreativität in Bremen, in: „Der Elefant!“ e.V. (Hg.), *Der Elefant! Bilder – Gedichte – Dokumente*, Bremen 2010, S.74-79.

¹⁶ Werner Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

¹⁷ Michael Weisser, *Das Konzept*, in: Ausst.Kat. Michael Weisser, „Ohne Irrtum...“ Ein Kunstprojekt im Amtsgericht Bremerhaven Bremen 2007, S.13-14+47.

¹⁸ Rose Gerdts-Schiffler, *Fragen von ... und Antworten von Michael Weisser*, in: Ausst.Kat. Michael Weisser, *gesICHter. Ein Beitrag zur Ästhetik der Identität*, Bremen 2008, S.3-5.

¹⁹ Der Spruch hing im Atelier des Bonner Fotografen Paulus Belling aus: Rolf Sachsse, "Überleben wir?" Die Geschichte eines nie gedruckten Bildbandes und seines Fotografen Paulus Belling, in: *Bonner Geschichtsblätter Band 49/50 (1999/2000)*, Bonn 2001, S.615-648.

²⁰ Vgl. Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 1980.

²¹ Michael Weisser, *Porzellan- und Steingutfabrik Ludwig Wessel Bonn-Poppelsdorf, Katalog 2 zur Ausstellung Volkskunst im Wandel*, Bonn 1980.

²² Peter Weibel (Hg.), Rolf Sachsse, Wilhelm Ostwald, *Farbsysteme. Das Gehirn der Welt*, Ostfildern-Ruit 2003.

²³ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1971, S.462.

²⁴ Vgl. Niklas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K.Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kunstwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt am Main 1986, S.620-672.

²⁵ www.MikeWeisser.de

²⁶ Peter Weibel (Hg.), *Im Buchstabenfeld, Die Zukunft der Literatur*, Graz 2001.

²⁷ Charles Harrison, Appendix: ‚Where does the collision happen?‘ John Latham in conversation with..., in: Antony Hudek, Athanasios Velios (ed.), *The Portable John Latham*, London 2010, unpag.

²⁸ www.radicalsoftware.org

²⁹ Leon Battista Alberti: »Descriptio vrbs Romae«, in: Mario Carpo, Francesco Furlan (Hg.), *Leon Battista Alberti's Delineation of the City of Rome (Descriptio urbis Romae)*, Tempe AZ 2007, S. 77-87.