

FIGURES OF PERCEPTION

EBBE STUB WITTRUP

Einleitung	Introduction	5
Helmut Zander UNWAHRSCHEINLICHES SEHEN	Helmut Zander IMPROBABLE SEEING	7
	The Indian Rope Trick Blavatsky Queries and Answers to Fred S. Ellmore Ropes	19
	Synesthesia 8 Coloured Cards House of Cards	27
	Mary Rose – A Play in Three Acts After Matyushin’s Guide to Colour	37
	Perception Figures Vases of Clay	49
	Necker Cubes Circular Sliding Zones	61
	Repetition of a Word Thirty Three Times	69
	Untitled (Can Lis Jørn Utzon)	77
	Devil’s Bridges	87
	Panthéon (Foucault’s pendul) Coloured Ceiling (André Breton’s room, automatique writing 1919) Pendul	97
	Ten Sealed Images Exposed Objects (Ebbe Stub Wittrup & Troels Sandegård)	103
Biografie Werindex	Biography List of Works	110
Impressum	Colophon	111

Ebbe Stub Wittrup betreibt Wahrnehmungsstudien. Er macht uns bewusst, wie Realität gesehen, zu sehen gelernt und interpretiert wird. Wohl wissend, dass Wahrnehmung nicht auf den Sehsinn beschränkt ist, sondern ein komplexer, dynamischer Prozess ist, geprägt von individuellen wie gesellschaftlichen, historisch und kulturell konstituierten Mustern, durchforstet Wittrup die Geschichte und Geschichten der Wahrnehmung. Phänomene der Wahrnehmungspsychologie, mythische Erzählungen und Referenzen aus der Kunstgeschichte – der Künstler verflucht das Eine mit dem Anderen, stiftet Verwirrung und erweitert im selben Augenblick unseren Wahrnehmungshorizont.

So changieren seine Werke zwischen Realität und Illusion, zwischen Wahrheit und Lüge und stellen einst mühsam errungene Überzeugungen wieder und wieder auf die Probe. Mit Installationen, die gleichermaßen feinsinniges Kunstwerk und wissenschaftliches Experiment sind, führt Ebbe Stub Wittrup so sinnfällig wie spielerisch vor Augen, dass das von unserem Wahrnehmungsapparat produzierte Bild immer nur eins von mehreren möglichen ist.

Ebbe Stub Wittrups Werke – eine Auswahl war im Frühjahr 2016 im Kunstverein Braunschweig zu sehen – zeugen von einer sehr eigenen Formensprache im Sinne einer Ästhetik der Illusion. Auf formaler wie inhaltlicher Ebene schafft der Künstler Synergien zwischen den einzelnen Fotografien, Filmen und Installationen, die über Architekturen oder Buchseiten hinweg einen eigenen Kosmos kreieren. In den Räumen der Villa Salve Hospes, dem zu Beginn des 19. Jahrhunderts gebauten Haupthauses des Kunstverein Braunschweig, wurde dieser Wittrup’sche Kosmos spürbar und breitete sich von Ausstellungsraum zu Ausstellungsraum aus. Ganz offenkundig sind Wittrups Werke – für sich genommen und in ihrer Zusammenstellung – fürs Sehen, fürs Wahrnehmen und damit fürs Ausstellen gemacht.

Das Zusammenspiel von Vagheit und Präzision sowie die wissenschaftliche Grundierung seiner Arbeiten ziehen sich dabei wie ein roter Faden durch das Œuvre des Künstlers und zogen sich seinerzeit genauso durch das Ausstellungsgebäude. Raffiniert gelingt es Wittrup, Inhalt und Form, Erwiesenes und Fantasie ineinander gleiten zu lassen. Dabei geht es ihm mitnichten darum, einmal mehr den irrationalen Charakter mythischer Überlieferungen zu belegen; vielmehr möchte er ihnen Relevanz und Glaubwürdigkeit verleihen. So diffus manches Sujet auf den ersten Blick daherkommen mag: Die Projektionsflächen, die uns Ebbe Stub Wittrup anbietet, fordern dazu heraus, die eigene Wahrnehmung radikal zu hinterfragen und neu zu justieren.

Ebbe Stub Wittrup conducts perception studies that make us aware of how we view reality, how we learn to see it, and how we interpret it. Wittrup combs the history and narratives of perception, fully cognizant of the fact that perception is not limited to the sense of sight but is a complex, dynamic process, shaped by individual and social patterns that have been historically and culturally constituted. The artist draws on the phenomena of perceptual psychology, mythical tales, and references from art history, interweaving the one with the other to perplex and, at the same moment, expand our horizon of perception.

His work thus oscillates between reality and illusion, between truth and falsehood and again and again puts hard-won convictions to the test. In ways that are both playful and easily understood, Ebbe Stub Wittrup’s installations, which are subtle artworks and scientific experiments in equal measure, show us that any image produced by our perceptual apparatus is only ever one of many possibilities.

Wittrup’s works—a selection of which were on display at the Kunstverein Braunschweig in spring 2016—attest to a highly individual formal language couched in an aesthetic of illusion. In terms of both form and content, the artist generates synergies between the individual photographs, films, and installations that create their own universe extending beyond architectures or the printed page. This cosmos was given tangible expression in the rooms of the Villa Salve Hospes—the main building of the Kunstverein Braunschweig, which dates back to the nineteenth century—where it extended out from one exhibition space to the next. Both in their own right and in the way they are combined, Wittrup’s works are clearly made for the act of seeing, of perceiving, and thus of exhibiting.

The interplay between vagueness and precision and the scientific grounding of his work, which served as a leitmotif permeating the exhibition space, run like a golden thread right through the artist’s oeuvre. Wittrup is able to ingeniously merge form and content, the fantastical and the factual. However, his aim is certainly not to prove, once again, the irrational nature of mythical traditions but rather to give them a sense of relevance and credence. As vague as some of his subjects may seem at first glance, the projection surfaces that Ebbe Stub Wittrup offers us challenge us to radically question and recalibrate our own sense of perception.

Jule Hillgärtner
Aline Fieker

Helmut Zander

UNWAHRSCHEINLICHES SEHEN

Erkennen statt sehen bei Ebbe Stub Wittrup

Historische Verunsicherung

Ebbe Stub Wittrup glaubt nicht, dass wir erkennen, was wir sehen. Diese Überzeugung ist ein Schlüssel zu seinem Werk. Um den Künstler in dieser Skepsis zu verstehen, sollte man um die Debatte wissen, die seit knapp 200 Jahren die Gewissheit unseres Sehens infrage stellt. Zuvor war in der Menschheitsgeschichte das, was unsere Augen sahen, leidlich klar. Man konnte davon ausgehen, dass es Gegenstände gibt, die wir sehen, etwa einen Baum. Und weil wir ihn sehen, laufen wir ihn nicht um. Die Sehtheorien, die man seit der Antike zur Erklärung dieses scheinbar evidenten Sachverhalts entworfen hat, funktionierten grosso modo nach dem Prinzip von Empfänger und Sender: Strahlen treffen auf das Auge und bilden den Gegenstand in ihm ab. Daneben gab es spannenderweise Theorien, die das Auge als einen Sender begriffen, der wie ein Scanner Sehstrahlen durch die Welt schickt und Gegenstände abtastet, um sie »begreifend« zu sehen. Doch diese Theorien sind untergegangen, weil ein entscheidender Faktor ihr blinder Fleck war: unser Erkenntnisvermögen. Denn dieses nimmt nicht passiv wahr, sondern erkennt aktiv.

Hier kommt Wittrup ins Spiel. Er verscheucht diese altvorderen Konzepte, indem er sich auf die Schultern von Theoretikern des 19. Jahrhunderts setzt. Ein entscheidender Verunsicherer war der Bonn-Berliner Professor für Physiologie, Johannes Müller (1801–1858), der im Reich der Sehtheorien leidlich gewalttätig aufräumte. Was passiert, fragte Müller, wenn Sie die Augen schließen und meine Faust auf Ihrem rechten Auge landet? Blitze sehen Sie, hätte Müller geantwortet, auch wenn weit und breit kein Gewitter donnert. Damit war die Gewissheit »weggemüllert«, dass einfach nur Bilder von Gegenständen bei uns eintreffen oder Sehstrahlen die Gegenstände befingern und wir dann eine Art Photographie im Kopf haben. In diesen Debatten ging die Sicherheit verloren, das Auge vermittele ein objektives Bild der Gegenstände der Welt. Genau das meint Ebbe Stub Wittrup auch. Bei ihm kann man in der Regel nicht sicher sein, dass das, was wir sehen, auch wirklich oder zumindest auf diese Weise existiert. Die Ergebnisse aus dem Laboratorium eines Physiologen wie Müller und die Wahrnehmungsstudien eines Künstlers wie Wittrup erweisen sich als erkenntnistheoretischer Januskopf: Erkenntnis ist nicht nur ein physisches, sondern auch und vielleicht vor allem ein kulturelles Phänomen. Erkenntnis ist nicht nur objektiv und messbar, sondern auch subjektiv und deutungsabhängig. Erkennen heißt nicht nur sehen, sondern auch auswählen und einordnen, vor allem aber deuten. Um nicht unfair zu sein: Natürlich war der Philosophie vor dem 19. Jahrhundert auch klar, dass wir keine Abziehbilder im Kopf haben. Quidquid recipitur, modo recipientis recipitur: Was wir wahrnehmen, nehmen wir mit den Möglichkeiten des Wahrnehmenden wahr, wusste schon im Mittelalter Thomas von Aquin. Aber das 19. Jahrhundert beanspruchte Empirie zu liefern, statt auf Erfahrung und philosophische Reflexion zu vertrauen – das war ein Schnitt.

Unser Gehirn ist eben keine Archivbox, in der von Gegenständen reflektierte Lichtstrahlen ihre Informationen ablegen, sondern, so hätte Müller heute wohl gesagt, ein produktiver Computer. Deshalb sehen wir in dem, was ist, auch das, was wir sehen wollen. Zum anderen modelliert es die eingetroffenen Informationen, und zwar ziemlich kreativ. Unser Gehirn fotografiert mithilfe des Auges keine Gegenstände, sondern malt Bilder, stellt also Zeichen her. Sehen und Erkennen sind insofern zwei völlig verschiedene Kategorien. Was wir im Gehirn erkennen, kann, muss aber nicht viel mit dem zu tun haben, was unsere Augen sehen. Mitentscheidend ist in beiden Fällen unser Formulararchiv, die Erinnerung. Sehen hat viel damit zu tun, ob unser Gehirncomputer die Information alten Bildern zuordnen kann, also: Wer in einer Kirche sitzt und dort auf das Gemälde einer hübschen Frau mit einem fast erwachsen aussehenden Kind auf dem Schoß sieht, hat am ehesten dann eine Chance, dessen religiöse Rolle zu entschlüsseln, wenn er auch »Maria« und »Jesus« abrufen kann. Allerdings stoßen auch wir Menschen offenkundig an Grenzen, denn Erkennen impliziert, Erkenntnismöglichkeiten auszuschließen. Die Entscheidung für etwas ist zwingend auch die Entscheidung gegen etwas anderes. Wir sehen viele Dinge nicht, eben weil wir schon Formulare im Kopf haben. Archivbilder, die die Bedingungen unseres Erkennens bilden, begrenzen gleichzeitig unser Erkennen. Schlimmer noch: Wir neigen dazu, zu behaupten, dass Dinge, deren Existenz in unserem Erkennungsmuster nicht vorkommt, auch nicht existieren. An dieser Stelle, soviel vorweg, schaltet Wittrup in den Widerstandsmodus.

Diese Einsichten von Müller und seinen Vorgängern waren am Ende des 19. Jahrhunderts nach dem Trickle-Down-Effekt im populären Wissen angekommen. Damals entstand ein Fundus an ästhetischer Verunsicherung, der bis heute das Reservoir für ein kritisches Hinterfragen unserer

Seherkenntnis bereitstellt. Zugespitzt gesagt: Wir sehen, was wir kennen. Dies lehren etwa die Impressionisten, die öffentlichkeitswirksam die Idee der realistischen Repräsentation von Gegenständen in Gemälden verabschiedeten. Wenn wir auf ein Bild von Claude Monet oder Georges Seurat schauen, hätten wir alles Recht der Welt, nur kleinere oder größere Farbfelder zu sehen, aber diesen Gefallen tut uns unser Gehirn nicht. Es sieht bei Monet partout Heuhaufen oder die Kathedrale von Rouen oder in Seurats »Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte« statt vieler bunter Punkte das Pariser Bürgertum an der Seine flanieren. Noch dramatischer fällt dieser Befund hinsichtlich abstrakter Kunstwerke aus: Wenn unser Kopf Wahrnehmung produziert, dann verliert, wie Raphael Rosenberg gezeigt hat, die Konkretion an Bedeutung, bis hin zur Abstraktion – gleichzeitig produziert unser Kopf aber auch aus abstrakten Bildern konkrete Vorstellungen. Weniger bekannt ist, dass durch die von Müller geschlagene Bresche auch Künstler stürmten, die an den Rand des kulturellen Gedächtnisses abgedrängt wurden: Spiritisten, die Bilder von Medien aus dem Jenseits malen ließen, Okkultisten, die nachweisen wollten, dass Strahlen unseren Körper umgeben, religiöse Charismatiker, die das »innere Auge« dem äußeren vorzogen. Sie stellten die Frage, was wir denn nun »wirklich« erkennen, wenn unser Sehen ein so kreatives, aber auch selektives Verfahren ist. Die Künstler elektrisierte nicht zuletzt das, was wir nicht sehen, wenn wir meinen, alles zu sehen. Und damit sind wir bei Ebbe Stub Wittrup und seinen Wahrscheinlichkeitsirritationen angekommen.

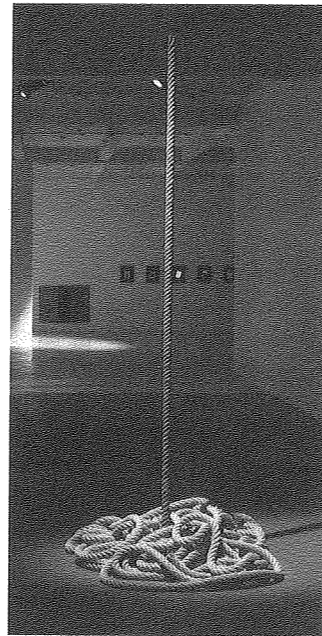
Seil

Für eine erste Verunsicherung empfiehlt sich Wittrups kerzengerade im Raum stehendes Seil, das schlicht und ergreifend die Gesetze der Physik außer Kraft setzt, jedenfalls für unsere Augen. Denn ein Seil ist beweglich, unterliegt der Schwerkraft und hat deshalb auf die Erde zu fallen. Aber in Indien sah man das anders. Jedenfalls pilgerten die Europäer um 1900 nach Indien, um Fakire mit »magischen« Kräften aufzusuchen, die solche Seile oder wahlweise eine Kobra aufzurichten wussten, gerne mit einem Flötenspiel, welches mit der Magie der Töne zu den Bewegungen verführte, die beim sich aufrichtenden Seil die Herrschaft der Schwerkraft beendete. Am Schluss stand das Seil nach schlangenartigen Aufwärtsbewegungen gerade und stabil, wie Kinder dieser indischen Magier flugs unter Beweis stellten, wenn sie an dem Seil nach oben kletterten.

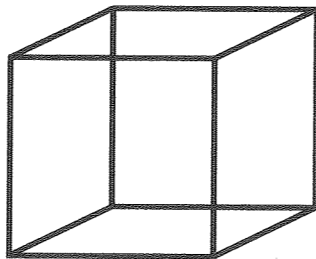
Verfügen andere Kulturen vielleicht über andere, eben »magische« Kräfte, das Seil senkrecht straffzuziehen? Verfügen wir Europäer über eine andere Wahrnehmung? Der spannende Punkt ist dabei nicht, dass das Seil senkrecht stand, wie auch in Wittrups *The Indian Rope Trick* (Der indische Seiltrick), sondern dass wir glauben, das Seil stehe so. Denn natürlich setzt Wittrup die Schwerkraft nicht außer Kraft, natürlich steht das Seil in der Ausstellung nicht schwerelos. Das Geheimnis des »indischen Seiltricks«, wie diese Inszenierung seit dem 19. Jahrhundert heißt, ist längst aufgeklärt. Indische Fakire nutzen im Innern eine Kette, die beweglich ist, deren Glieder sich jedoch durch einen geschickten Ruck so ineinander verhaken, dass sich die Kette versteift und die Eigenschaften einer Stange annimmt. Aber vor uns steht das äußere Seil und nicht sein Innenleben, das unseren Augen verborgen ist. Wittrups Installation verschärft diese Tatsache. Denn sie verzichtet auf den performativen Zauberzirkus des langsam sich aufrichtenden Seils, den indische Fakire aufführen, sodass wir nicht den Hauch einer Chance haben, die trickreiche Stabilisierung – durch Kettenglieder? – zu erkennen. Man kann jedenfalls wissen, dass nicht das Seil steht, sondern sein »okkultes«, unsichtbares Zentrum. Darin steckt ein Gebot, das zu beachten eine Grundbedingung unserer Seherfahrung ist, wenn man unwahrscheinliche Dinge sehen will: Traue deinen Augen im Zweifel nicht.

Kubus

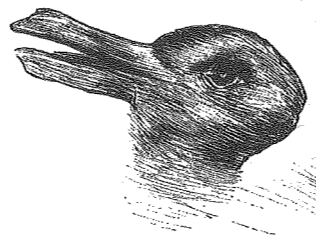
Ein ganz anderes Kaliber ist der Kubus, den der Genfer Mineraloge Louis Albert Necker 1832 präsentierte, in den Jahren, als auch Johannes Müller für Irritationen in der Wahrnehmungstheorie sorgte. Denn der Necker-Würfel ist kein Fall einer Täuschung, wie sie beim indischen Seiltrick vorliegt, sondern sein Bild existiert, sichtbar für jeden. Aber auch er stellt Müllers Frage nach der Produktivität des Gehirns: Was wollen wir sehen? Entscheiden wir uns, die Vorder- oder die Hinterseite zu betrachten? Und entscheiden wir uns wirklich? Sind wir wirklich Herr oder Frau einer Sehentscheidung?



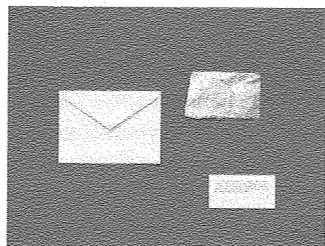
The Indian Rope Trick, 2012



Necker cube



Optische Täuschung eines Enten- bzw. Hasenkopfes, Popular Science Monthly Volume 54, 1899 (Jastrow, Joseph, *The Mind's Eye*, S. 299–312).



Ten Sealed Images, 2012

Was hier passiert, kann man mit einem bekannteren und vor allem besser erforschten Beispiel illustrieren. Zeigt man Menschen einen nahen Verwandten des Kubus, das Ente-Hasen-Geschöpf von Joseph Jastrow (1863–1944), so sehen manche die Ente, andere den Hasen.

Doch gibt es gute Gründe anzunehmen, dass diese Wahrnehmung nicht nach dem Zufallsprinzip erfolgt. Denn Kinder, die man zu Ostern fragt, sehen meist als erstes den Hasen, während ihnen im Herbst beim Betrachten in der Regel als erstes die Ente einfällt. Was wir sehen – und das gilt auch für Wittrups Kunstwerke – sehen wir durch die Prägungen unserer sozialen Welt.

Auch Wittrups Würfelskelett bildet eine solche isometrische Illusion, mit der wir sehen, was wir sehen wollen. Sie mag uns dazu verführen, am Realitätsgehalt unserer Wahrnehmung zu zweifeln. Aber zwingend ist diese Schlussfolgerung nicht. Denn wir können nichts sehen, was es nicht zumindest als Konzept gibt, und in der Regel sehen wir Dinge, für die, wie gesagt, schon ein Formular in unserem Gedächtnis vorliegt: den Kubus von vorne oder von hinten, den Hasen oder die Ente. Wir müssen nur die Mehrdimensionalität dessen, was wir Wirklichkeit nennen, sehen wollen. Wir sehen nie das Ganze, sondern haben nur eine eingeschränkte doch, wie uns der Necker-Würfel lehrt, polyperspektivische Sicht auf die Dinge. Dabei müssen wir uns die Freiheit, Perspektiven einnehmen zu können, erst erarbeiten, wie uns der Kinderblick auf die Hasenente lehrt. Freiheit ist insofern das Ergebnis einer Lerngeschichte. Womöglich überschätzen wir uns, mag Wittrup sagen wollen, wenn wir glauben, mit dem, was wir sehen, schon alles gesehen zu haben.

Unsichtbares I: Brief

Das Œuvre eines Künstlers ist wie unser Sehen: Es ist nie vollständig in dem, was wir gerade vor Augen haben. In Wittrups Arbeit *Ten Sealed Images* (Zehn versiegelte Bilder) sehen wir einen Briefumschlag, daneben ein Stück zusammengefaltetes Zinnblech und ein Blatt mit einem Text. Das, was wir sehen, scheint erkenntnistheoretisch unbedenklich: ein Ding, noch ein Ding und noch ein drittes Ding. Irritierend ist allerdings die Geschichte, die der Künstler erzählt: Ein Medium, Lina Johannsson, behauptete im Februar 2010, die in Zinnfolie eingeschlagenen Bilder unter den Augen der »Danish Society for Psychical Research« durch die Metallschicht hindurch betrachtet und den Inhalt auf dem beiliegenden Kärtchen notiert zu haben. Ein klassischer Fall von Fernsehen (also Fern-Sehen, wie die Spiritisten, die Erfinder des Begriffs, sagten), eines Blickes, der die Materie perforiert. Wittrup greift hier auf ein großes Thema der okkultistischen Szene um 1900 zurück, die nicht glauben wollte, dass die materielle Grenze des Sehens die Grenze des Sehens schlechthin sei. Es gebe halt höhere Sinne, übersinnliche Wahrnehmung, supranaturale Fähigkeiten, die es uns erlauben, die Materie »hellsichtig« zu durchschauen. Alles Humbug?

Stellen Sie sich vor, Sie flanieren im Jahr 1896 durch Würzburg und hören von einem Mann, der die Knochen eines Menschen durch sein Fleisch hindurch sehen könne. Sie finden ihn in einem Gebäude der Universität, wo er hinter einem Kolben steht, mit dem er eine Photoplatte belichtet, auf der jedes einzelne Handgelenk seiner Frau zu sehen ist. Wenn das passiert, waren sie gerade bei Wilhelm Conrad Röntgen, der wenige Wochen zuvor die Fähigkeit elektromagnetischer Wellen entdeckt hatte, materielle Grenzen unserer Sehfähigkeit zu durchdringen. Er half dem Auge mit einem Apparat auf die Sprünge – ein klassischer Fall von Organextension durch Technik. Durch die Materie sehen zu können war für die damaligen Zeitgenossen kein Hokusfokus mehr, sondern schlichte Naturwissenschaft. Das galt nicht nur für wundersüchtige Okkultisten. Sigmund Freud etwa war bis zum Ende seines Lebens davon überzeugt, dass Telepathie zu den natürlichen Fähigkeiten eines Menschen gehöre. Gestritten hat man sich seinerzeit allenfalls darüber, ob es dafür zusätzlicher Sinnesorgane bedürfe oder nur besonderer Fähigkeiten unserer vorhandenen Organe.

Misslicherweise hat die empirische Überprüfung hellstichtiger Fähigkeiten keine belastbare Bestätigung erbracht, man musste schon daran glauben. Und vielleicht hat Ebbe Stub Wittrup deshalb die Zinnfolien nicht aufgefaltet. Vielleicht wollte er uns nur sagen, dass die naturwissenschaftliche Beweis-Euphorie das Kind einer Zeit war, die meinte, produktive Wahrnehmung durch objektive Wahrnehmung ersetzen zu können. Und ja doch, der Begriff »Objektivität« ist ein Kind, eine Neuschöpfung des empirieverliebten 19. Jahrhunderts, an dem wir uns bis heute abarbeiten. Vielleicht hatte Wittrup vor allem im Sinn zu dokumentieren, dass der empirische Nachweis, das Auffalten des Zinnmappchens, nicht nur Sicherheit über dessen okkultes Innenleben brächte, sondern auch das Nachdenken über das, was unwahrscheinlich sein könnte, zunichte machte.

Synästhesia

Können wir mit den Ohren sehen? Nein, sagt die empirische Physiologie. Ja, hält die künstlerische Avantgarde seit dem 19. Jahrhundert dagegen. Sie stellte die Vorstellung infrage, wonach unsere

Wahrnehmungsorgane wie Schubladen getrennt voneinander funktionieren. Natürlich sind wir alle Physiologen wie Müller, insofern wir der Auffassung anhängen, dass das Ohr keine Retina und das Auge keine Hörschnecke besitzt. Aber erneut ist klar, dass Sehen und Hören als physiologische Wahrnehmungen auf der einen und konstruktives Erkennen auf der anderen Seite nicht in unterschiedliche Schubladen verstaut werden können, sondern in unserem Kopfcomputer zusammenfallen. Wir können Bilder sehen, wenn wir Musik hören, und von einem Bild behaupten, dass es sich im Ein»klang« mit unserer Wahrnehmung befindet. Dies könnte man als Glasperlenpsychospiel abtun, gäbe es keine Gegenstände, in denen der Klang die Materie veränderte, und zwar sichtbar. Es gibt den Zusammenfall von Wahrnehmungen, es gibt Synästhesie, wenn etwa der Schall Wasserwellen formt, wie Wittrups Photographien unverkennbar belegen. Was nicht bedeutet, dass der medizinische Blick auf die Netzhaut des Auges und das Trommelfell des Ohres falsch oder gar sinnlos wäre, aber er öffnet eben nur eine Erkenntnisdimension von vielen auf unsere Welt.

Foucaults Pendel

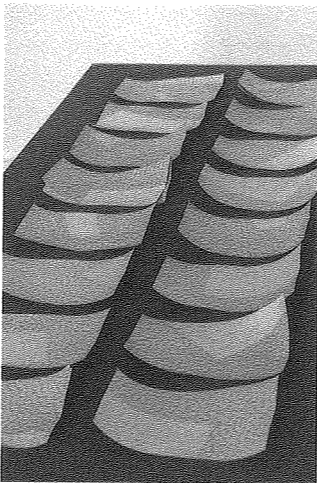
Wie tief sehen wir eigentlich in Dinge hinein, wenn wir mit unseren Augen sehen? Näherhin: Sehen wir nicht nur das »Was«, sondern auch das »Warum«? »Sehen« wir das »Warum« des von der Kuppel des Pariser Panthéons hängenden Pendels, mit dem der französische Physiker Léon Foucault 1851 bewies, dass die Erde um ihre eigene Achse rotiert? Sehen wir die Coriolis-Kraft, die das Pendel beim Flug über den Boden ablenkt und die Gaspard Gustave de Coriolis schon 16 Jahre zuvor postuliert hatte? Nein, würde der Physiker sagen, wir sehen die Kraft nicht, wir messen sie. Ja, kann der Künstler behaupten, wir sehen die Kraft, denn die Trennung von Gegenstand und Bewegung existiert in Wirklichkeit überhaupt nicht. Wenn wir aber mit dem schwingenden Pendel die Kraft »sehen«, die es bewegt, sehen wir, so mag Wittrup behaupten, die universelle Kraft, die das Pariser Pendel zum Ausschlag brachte.

In diese Richtung dachten auch die Surrealisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts – und Wittrup kennt natürlich diesen Zusammenhang –, als sie den Schreibstift als eine Art Pendel interpretierten. Es gebe Stifte, meinte man damals, die nicht von Menschenhand, sondern von einer anderen, höheren Kraft geführt würden. Es gebe ein Schreiben, das nicht willentlich, sondern »automatisch« erfolge, wie André Breton glaubte, der von seinem Zimmer aus das Panthéon sehen konnte. Warum glauben Menschen, automatisch zu schreiben? Warum schlägt das Pendel aus? Künstler und Physiker sitzen bei dieser Frage einmal im gleichen Boot, denn Fragen nach dem »Warum« sind ein klassischer Fall von infinitem Regress; sie besitzen keinen Anfang – und oft auch kein Ende. Hinter der Frage, warum ein Stift schwingt, steht die Frage, warum diese Kraft wirkt, und dahinter die Frage, warum es diese Kraft gibt, und dahinter ...

Unsichtbares II: Brücke

Wenn die empirische Wahrnehmung allenfalls das Rohmaterial für unser Erkennen liefert, macht es dann nicht mehr Sinn, gleich in das Reich der Erzählung zu wechseln? Wittrup zeigt uns in seinen photographischen Werken jedenfalls Brücken, deren Familienname das schwarze Register der Mythologie aufruft: »Teufelsbrücke«. Eine solche Brücke überspannt, und nun müssen wir sie uns vor unserem dritten Auge imaginieren, eine schroff abfallende Klamm mit einem Fluss tief unten auf der Talsohle. Von den felsigen Uferseiten steigt jeweils ein Brückenbogen über den Fluss, bis sich beide in der Mitte hauchzart und fast zerbrechlich treffen. Kann es sein, dass es eine solche Brücke gibt? Und dass sie hält? Oder ist die Teufelsbrücke nur eine Variante des indischen Seiltricks, Betrug der Augen und des Verstandes? Nein, denn Wittrup fotografierte Brücken, deren Existenz jeder durch ein wenig Reisen nachprüfen kann. Wie wir alle wissen, zogen Händler, Viehtreiber und Soldaten über solche Brücken. Eine solche Brücke ist keine Illusion, seit Römerzeiten beherrschen Menschen diese Bautechnik. Und doch stellt sich hinsichtlich der Fragilität einer Teufelsbrücke die Frage, ob hier nur unsere physikalische Alltagsrealität am Werk ist. Das Sehen wird angesichts solcher Brücken zum Medium des verunsicherten Staunens. Geht das? Hält sie wirklich?

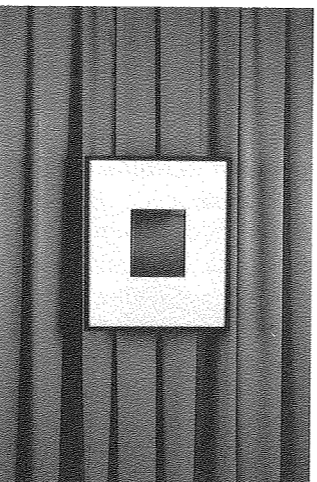
Wer diese Verwunderung dokumentieren kann und will, braucht nicht die Beweiskraft von Röntgens Messwerten, sondern die Plausibilität einer Erzählung. Mythen



Synesthesia, 2013/2016



Pendul, 2013



Coloured Ceiling (André Breton's room, automatique writing 1919), 2011–2013



Devil's Bridges, 2009

sind oft das Mittel, eine nicht selbstverständliche historische Erfahrung festzuhalten und verständlich zu machen. Wir müssen – oder sollten vielleicht – begreifen, dass es eine Welt zwischen Fakt und Fiktion gibt, und dass Dinge existieren, zu deren Wahrheit wir weder durch rein empirische Faktizität noch durch bloß erfundene Fiktionalität Zugang haben. Bei diesen Brücken ist es die Erzählung vom Teufel, dem Zwischenwesen, das weder so richtig der Erde noch dem Himmel angehört, weil es weder ein richtiger Mensch noch ein richtiger Engel ist – allenfalls ein gefallener. Immerhin kann der Teufel erklären, was unwahrscheinlich scheint: die prekäre Stabilität dieser zartgliedrigen Bögen. Bei ihnen scheint es nicht mit rechten Dingen zuzugehen, wie im Teufelspakt eben auch. Wittrups Teufelsbrücken sind mit ihren Mythen vielleicht das plausibelste Angebot, vermittels einer Erzählung etwas zu sehen, was unwahrscheinlich zu sehen ist, und wenn man sieht, man letztlich doch nicht ganz versteht, was man sieht. Muss man ja auch nicht.

Am Ende dieser Erwägungen kann man, sofern man sich mit Ebbe Stub Wittrup und seinem Werk auf den Mehrwert doppelbödiger Wahrnehmung und auf die Produktivität zwiedeutiger Erkenntnis eingelassen hat, eine doppelte Hommage anstimmen. Zum einen auf den Menschen und seine Fähigkeit, Ambivalenzen auszuhalten und in einem Gegenstand Unterschiedliches zu sehen. Diese Referenz fällt uns heutzutage angesichts der Algorithmen von Facebook und Co nicht schwer, weil diese nicht begreifen, was uns Menschen mit ein wenig Übung leichtfällt: unterschiedliche Dimensionen in ein und demselben Bild zu sehen, wie bei dem Necker-Würfel und der Hasenente – oder eben in Wittrups Werken. Wie bemerkenswert diese menschliche Fähigkeit zur Polyperspektivität ist, lernen wir anhand der Niederlagen der Upload-Filter der sozialen Medien, die stillende Mariendarstellungen regelmäßig als Pornographie aussondern, weil sie eben nur sehen, aber nicht erkennen, sprich: nicht interpretieren und an der simplen Ambiguität von Dingen scheitern.

Die zweite Hommage darf man mit Wittrup getrost auf die Dinge singen. Denn sie sind nicht nur, wie das empirische 19. Jahrhundert meinte, Produkte unserer Arbeit oder Objekte unserer Forschung, sondern, wie der französische Philosoph Bruno Latour plausibel macht, Akteure, handelnde Gegenstände. Freilich benötigen sie den Menschen, der sie wahrnimmt und der im Prozess der Rezeption ihre »Agency« in Erkenntnis überführt. Genau hier werden Wittrups materielle »Wesen« aktiv. Mit ihrer Agententätigkeit zwingen sie uns, neu hinzuschauen, anderes zu sehen. Sie nötigen uns, anzuerkennen, dass die Dinge etwas mit uns und unserer Wahrnehmung machen. Weil sie in Wittrups Werken auf eine Art performativer Aporie verweisen, auf etwas, was nicht »existiert« oder existieren dürfte und gleichwohl wirkt.

Helmut Zander

Politikwissenschaftler, Theologe, Religionswissenschaftler. Professor für Religionsgeschichte und Interreligiösen Dialog an der Universität Fribourg i. Üe.

Forschungsfelder: komparative Religionsgeschichte (»Europäische« Religionsgeschichte. Religiöse Zugehörigkeit durch Entscheidung – Konsequenzen im interkulturellen Vergleich, Berlin: de Gruyter 2016). Anthroposophie/Rudolf Steiner (Anthroposophie in Deutschland. Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis, 1884 bis 1945, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008; Rudolf Steiner. Die Biographie, München/Berlin/Zürich: Piper 2016; Anthroposophie heute, 2019).

Bibliografie

Johannes Müller und das 19. Jahrhundert:

Crary, Jonathan: Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert (1990), Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1996.

Raphael Rosenbergs Überlegungen, siehe v. a.:

Rosenberg, Raphael: Turner – Hugo – Moreau. Entdeckung der Abstraktion, Ausst. Kat. Schirn, München: Hirmer 2007; freier Zugang unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/760>.

Rosenberg, Raphael: »Was There a First Abstract Painter? Af Klint's Amimetic Images and Kandinsky's Abstract Art«, in: Hilma af Klint. The Art of Seeing the Invisible, hg. v. Kurt Almqvist und Louise Belfrage, Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation 2015, S. 87–100, 322–323.

Bruno Latours Theorie:

Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie (1991), Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008.

Helmut Zander

IMPROBABLE SEEING

Cognition in Place of Seeing with Ebbe Stub Wittrup

Historical Uncertainty

Ebbe Stub Wittrup does not believe that we cognitively know what we see. This conviction is one of the keys to his work. To understand the artist's scepticism, it is necessary to be informed about the debate that has questioned the certitude of our vision for almost two centuries. Prior to that, throughout human history, what our eyes beheld was fairly clear. One could confidently assume that the things we see have objective existence—a tree, for instance. And because we see it, we do not run into it. The theories of seeing that have been developed since antiquity to explain this seemingly evident fact operated more or less according to the principle of receiver and sender: rays enter the eye and create an image of the object there. Intriguingly, there were also theories that viewed the eye as a transmitter that beams out sight rays through the world to scan objects and see them »comprehensively«. But these theories disappeared because they had a blind spot with regard to one crucial area: our cognitive faculty. It does not perceive things passively but rather actively discerns them.

Here Wittrup enters the fray. He shoos away these bygone concepts by standing on the shoulders of nineteenth-century theorists. One of the main people to upset the apple cart was the Bonn-and-Berlin-based professor of physiology Johannes Müller (1801–1858), who took a sledgehammer to the task of clearing out the realm of visual theories. What happens, asked Müller, if you close your eyes and my fist lands in your right eye? You will see flashes of lightning, Müller would have answered, even if there's no thunderstorm for miles around. This completely »mullered« the certainty that only pictures of objects reach us or that sight rays »finger« the objects so that we then have a kind of photograph in our head. In these debates the certainty was lost that the eye conveys an objective image of objects in the world. Ebbe Stub Wittrup is of exactly the same opinion. With Wittrup you can generally not be sure that what we see really exists or at least not in this way. The results from the laboratory of a physiologist like Müller and the perceptual studies of an artist like Wittrup turn out to be Janus-headed in epistemological terms: cognition is not simply a physical but also—and perhaps more importantly—a cultural phenomenon. It is not only objective and measurable but also subjective and open to interpretation. Cognitive apprehension not only involves seeing but is also a process of selecting and categorizing and, above all, construing. But we should not do the pre-nineteenth-century philosophers an injustice: naturally, it was also clear to them that we do not have decals in our head. Quidquid recipitur, modo recipientis recipitur. Whatever is received is received in the mode of the receiver, as Thomas Aquinas already knew back in the Middle Ages. But the nineteenth century claimed to deliver empiricism instead of trusting in experience and philosophical reflection—this was a decisive break with the past.

The brain is not just a box of archives, in which light rays reflected from objects store their information, but rather, as Müller would probably say today, a productive computer. This is why when we look at what is, we also see what we want to see. On the other hand, it models the information that is banked in it, in ways that are rather creative. Our brain does not use the eye to photograph objects but rather paints pictures—in other words, it produces signs. In this respect, seeing and cognition are two completely different categories. What we apprehend in the brain can, but does not have to, have a great deal to do with what our eyes see. In both cases, a crucial factor is our archive of forms, the memory. Seeing is heavily dependent on whether our mental computer can assign the information to old images—in other words, anyone who sits in a church and looks at a painting of a pretty woman with a an almost adult-looking child on her lap most likely has a chance of deciphering its religious role if he or she can also retrieve »Mary« and »Jesus«. However, we humans clearly have our limits too, because discerning implies the exclusion of other cognitive possibilities. Opting for something is necessarily also opting against something else. There are many things we don't see precisely because we already have »forms« in our heads. Archival images that create the conditions for our cognition also limit it. Worse still, we tend to claim that things whose existence does not appear in our cognitive patterning also do not exist. At this point, without giving too much away, Wittrup shifts into resistance mode.

By the late nineteenth century the insights of Müller and his predecessors had made their way, via a trickle-down effect, into popular lore. At that time there emerged a pool of aesthetic uncertainty that has since served as the reservoir feeding a critical examination of our visual cognition. To put it bluntly, we see what we know. We are taught this by the impressionists, for example, who publicly and to good effect bid farewell to the notion that objects should be realistically represented in paintings. When we look at a picture by Claude Monet or Georges Seurat, we would be entirely justified in seeing only

smaller or larger areas of colour, but our brains don't do us this favour. In Monet's work the brain definitively sees haystacks or Rouen Cathedral, while in Seurat's »Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte« it perceives not a multitude of coloured dots but rather the Paris bourgeoisie strolling by the Seine. When it comes to abstract artworks, this finding turns out to be even more dramatic. If our head produces perception, then reification becomes less important, as Raphael Rosenberg has shown, and this extends all the way to abstraction—yet at the same time, our head produces concrete conceptions even from abstract images. What is less well known is that certain artists who have been pushed aside to the margins of our cultural memory also charged through the breach opened up by Müller: spiritualists who had images from the »other side« painted by mediums, occultists who wanted to prove that rays encircle our bodies, religious charismatics who preferred the »inner eye« to the outer. They asked what we »really« perceive if our seeing is such a creative and selective process. Just as importantly, the artists electrified what we do not see when we think we see everything. And this brings us to Ebbe Stub Wittrup and his disturbances of the probable.

Rope

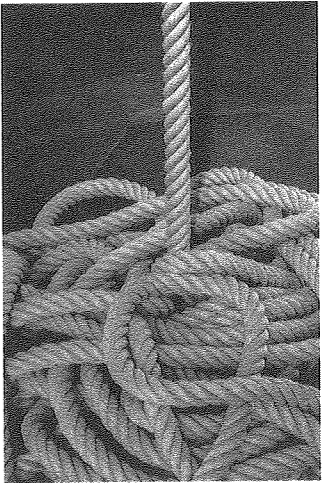
Wittrup's rope standing bolt upright in the room commends itself as a first foray into discombobulation: it simply and thrillingly overrides the laws of physics, at least as far as our eyes are concerned. For a rope is flexible and subject to gravity and should therefore fall to the ground. But in India, people didn't see things the same way. In any case, at the turn of the last century, Europeans would make pilgrimages to India in search of fakirs with »magical« powers who could perform such rope tricks or knew how to charm cobras by playing the flute, whose beguiling tones prompted movements that in the case of the upright rope defied the power of gravity. Ultimately, the rope concluded its serpentine upward movements by standing straight and firm, as children of these Indian magicians swiftly proved by climbing up the rope.

Do other cultures perhaps have other powers that are simply »magical« and can stretch a rope taut so that it stands straight up in the air? Do we Europeans have a different mode of perception? What is intriguing here is not that the rope stands vertically, as is also the case in Wittrup's *The Indian Rope Trick*, but that we think the rope is doing this. Because, of course, Wittrup does not overrule gravity: naturally, the rope in the exhibition is not weightless. The secret of the »Indian Rope Trick«, as this dramatic performance has been called since the nineteenth century, has long since been explained. Inside the rope the Indian fakirs put a chain, which is flexible but whose links are made to interlock with one another by a cunning jerk on the rope so that the chain becomes stiff and takes on the properties of a rod. Yet the outer rope stands before us and not its inner workings, which are hidden from our eyes. Wittrup's installation compounds this fact. For it forgoes the performative circus magic staged by Indian fakirs of the rope slowly standing to attention, so that we do not have the slightest chance of »seeing« the clever act of stabilization—achieved, perhaps, with the links of a chain? You can at any rate be sure that it is not the rope that is standing upright but rather its »occult«, invisible centre. Inherent to this is a precept the observance of which is a basic condition of our visual experience if we want to see improbable things: when in doubt, don't trust your eyes.

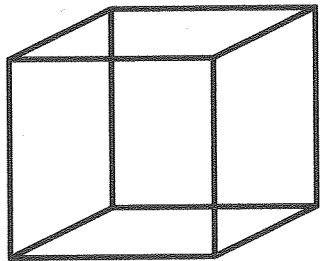
Cube

Of a very different calibre is the cube that the Geneva-born mineralogist Louis Albert Necker presented in 1832, during the period when Johannes Müller was also sowing confusion in perceptual theory. For the Necker cube is in no way a sham and does not involve the kind of deception used in the Indian rope trick—rather, its image exists for all to see. Yet it also poses Müller's question about the productive nature of the brain: What do we want to see? Do we opt to view the front or the rear side of the cube? And do we really choose? Are we really master or mistress of a visual decision?

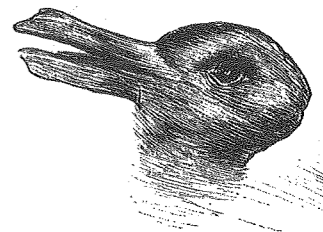
What happens here can be illustrated with a better-known and, more importantly, better-researched example. If you show people a close relative of the cube, the duck-rabbit creature devised by Joseph Jastrow (1863–1944), some will see the duck, others the rabbit.



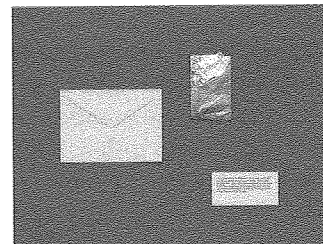
The Indian Rope Trick, 2012



Necker cube



Optical illusion of a duck or a rabbit head, *Popular Science Monthly* Volume 54, 1899 (Jastrow, Joseph, *The Mind's Eye*, 299–312).



Ten Sealed Images, 2012

Yet there are good reasons to suppose that these differing perceptions do not occur at random. Children who are asked at Easter time mostly see the rabbit first, whereas when they look at it in autumn, they typically notice the duck first of all. What we see—and this applies to Wittrup's artwork as well—is tinged by the influences of our social world.

Wittrup's cube frame is one such isometric illusion where we see what we want to see. It may tempt us to have doubts about the reality content of our perception. But there is nothing obligatory about this inference, because we cannot see anything that does not exist at least as a concept, and in general we see things for which, as was mentioned above, there is already a form in our memory: the cube from the front or the back, the rabbit or the duck. We only need to want to see the multi-dimensionality of what we call reality. We never see the whole but only have a limited, yet—as the Necker cube shows us—polyperspectival view of things. Here we must first develop the freedom to be able to assume different perspectives, as we have seen with the children's view of the rabbit-duck. In this respect, freedom is the result of a learning process. Wittrup may be saying that, if anything, we overestimate ourselves if we think that what we see is everything there is to see.

The Invisible I: Letter

The oeuvre of an artist is like the act of seeing: it is never complete in what we presently see before us. In Wittrup's work *Ten Sealed Images* we see an envelope with a piece of folded tinplate next to it and a piece of text. What we see seems epistemologically innocuous: a thing, another thing, and a third thing. But the story that the artist tells is perplexing: in February 2010 a medium by the name of Lina Johannsson claimed to have looked through a layer of tin foil wrapped around a series of images and noted their content on the accompanying card—all witnessed by the »Danish Society for Psychical Research«. A classic case of remote viewing (or telaesthesia, as the spiritualist who coined the term called it), of a mode of seeing that perforates matter. Here Wittrup has recourse to a major theme in the occultist scene at the turn of the twentieth century: the occultists did not wish to believe that the material limits of seeing are the limits of seeing per se. In their opinion there was simply a higher sense, an extrasensory perception, supernatural abilities that allow us to look through matter »clairvoyantly«. Pure nonsense?

Imagine that you are strolling through Würzburg in the year 1896 and hear of a man who can see through flesh to observe a person's bones. You find him in one of the buildings of the university. He is standing behind a glass tube, which he is using to expose a photographic plate, on which you can see every single carpal bone in his wife's wrist. If this happened, you were just in the presence of Wilhelm Conrad Röntgen, who a few weeks earlier had discovered the ability of electromagnetic waves to pass through the material boundaries that limit our eyesight. He gave the eye a little assistance in the form of a device—a classic case of an organ being extended by technology. Being able to see through matter was no longer hocus-pocus for Röntgen's contemporaries but a matter of simple science. It was not only the preserve of occultists hooked on the miraculous. Until his dying day, Sigmund Freud, for example, was convinced that telepathy was a natural human capacity. At the time, what was controversial, at most, was the question of whether an extra sense organ was required for this or merely special abilities in our existing organs.

Unfortunately, the empirical testing of clairvoyant capabilities did not produce any reliable confirmation—it was a matter of belief. And perhaps that is why Wittrup did not unfold the tin foil. It may be that he simply wanted to tell us that the euphoria of scientific proofs was the product of a time that thought it could replace productive perception with objective seeing. Moreover, the term »objectivity« is a child, a new creation of the nineteenth century and its love affair with empiricism, one that we are still processing today. Perhaps Wittrup's intention was, first and foremost, to document the fact that empirical proof—unfolding the tin pouch—would not only bring certainty about its occult inner workings but also frustrate any thought about the potentially improbable.

Synaesthesia

Can we see with our ears? No, says empirical physiology. Yes, the art avant-garde counters. Since the nineteenth century, it has challenged the idea that maintains that our organs of perception function separately from one another like individual compartments. Naturally we are all physiologists like Müller, inasmuch as we cling to the view that the ear has no retina and the eye no cochlea. However, it is once again clear that seeing and hearing as physiological perceptions on the one hand, and constructive cognitive mechanisms on the other, cannot be tucked away in different drawers but coincide in our mental computers. We can see images when we listen to music and say of a picture that it »chimes« with our perception. This might be dismissed as a glass bead mind game if it were not for the fact that there are

objects whose matter is changed by sound—visibly at that. There is the coincidence of perceptions and there is synaesthesia, when, for example, sound creates waves in water, as Wittrup's photographs indisputably prove. Which doesn't mean that the medical view of the retina and the eardrum is wrong or in any way senseless, but rather that it accesses only one of many cognitive dimensions as a window on our world.

Foucault's Pendulum

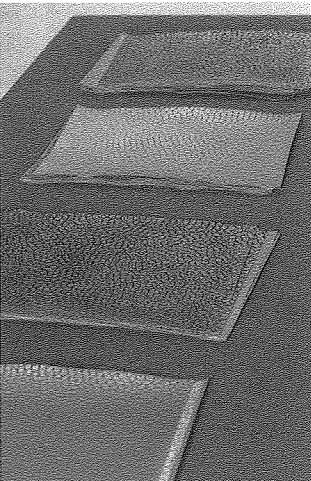
How deeply do we actually see into things, when we look with our eyes? Or, more precisely, do we see not only the »what« but also the »why«? Do we »see« the »why« of the pendulum hanging from the dome of the Paris Panthéon, which French physicist Léon Foucault made use of in 1851 to show that the earth rotates around its own axis? Do we see the Coriolis force that deflects the pendulum as it swings above the ground, which Gaspard Gustave de Coriolis had postulated sixteen years previously? No, the physicist would say, we do not see this force, we measure it. Yes, the artist can claim, we do see the force because in reality the separation of object and movement does not exist at all. Wittrup might say that when we look at the swinging pendulum, if we »see« the force that moves it, we see the universal force that caused the Paris pendulum to swing.

Surrealist thinking went in this direction in the early twentieth century—and Wittrup is familiar with this context of course—when they interpreted the pen as a kind of pendulum. People thought at the time that there were pens that were guided not by the human hand but by another, higher power. André Breton, who could see the Panthéon from his room, believed that there was a form of writing that did not happen by design but was produced »automatically«. Why do people believe in automatic writing? Why does the pendulum swing? Artists and physicists find themselves in the same boat here, because »why« questions are a classic case of infinite regress; they have no beginning—and in many cases no end either. Behind the question of why a pen vibrates is the question of why this force operates, and behind this there is the question of why this force exists, and behind this ...

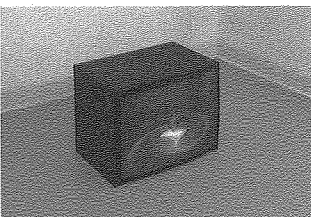
The Invisible II: Bridges

At all events, when empirical perception provides the raw material for our cognition, does it not make more sense to switch straight into the realm of story-telling? In his photographic works Wittrup shows us pictures of bridges whose shared name invokes the black registry of mythology: »Devil's Bridge«. Such a bridge spans—and we must now see it pictured in our mind's eye—a rugged gorge with a river running deep below at the bottom of the valley. An arch rises from each side of the rocky chasm, reaching across the river until the two parts meet in the middle, in a delicate connection that almost threatens to snap. Can it be that such a bridge exists? And that it holds? Or is the devil's bridge just a variation of the Indian rope trick, deceiving both eye and mind? No it isn't, because Wittrup photographed bridges whose existence anyone can verify by doing a little travelling. As we all know, merchants, herders, and soldiers walked across such bridges. They are not an illusion, and humans mastered this construction technique back in Roman times. And yet the fragility of a devil's bridge leads us to question whether our everyday physical reality is at work here. In light of these bridges, seeing becomes a medium of bewildered wonder. Is it possible? Does it actually stay up?

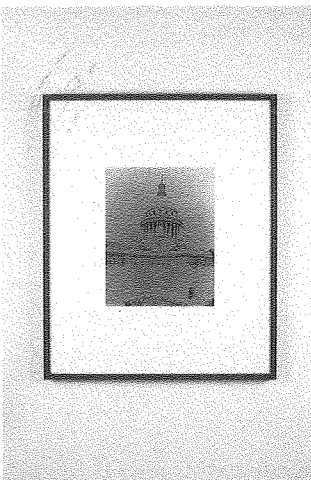
Anyone willing and able to document this astonishment has no need of the validating force of Röntgen's readings: all that is required is the plausibility of a story. Myths are often the means of recording an experience that is not axiomatically historical and making it comprehensible. We must—or perhaps should—recognize that there is a world between fact and fiction, and that things exist whose truth we cannot access either with mere empirical facticity or the fabrications of pure fiction. With these bridges it is the story of the devil, the liminal being betwixt and between that does not properly belong to Earth or to Heaven because it is neither truly human nor truly angel (it is at best a fallen one). At least the devil can explain what seems improbable: the precarious stability of these dainty arches. These structures seem more than a little strange, like the product of a pact with the devil. Wittrup's devil's bridges, complete with their myths, are perhaps the most plausible opportunity to see an improbable sight through



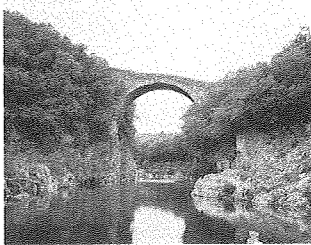
Synaesthesia, 2013/2016



Pendul, 2013



Panthéon (Foucault's pendul), 2013



Devil's Bridges, 2009

the vehicle of a narrative, something that when you see it, you ultimately do not quite understand what you are seeing. But, then again, you don't need to.

Provided you have gone along with Ebbe Stub Wittrup and his work and admitted to the value added of multipronged perception and the productive nature of doubtful cognition, these considerations can culminate in a dual homage. On the one hand, to humans and their ability to tolerate ambiguity and see different things in one object. This credential is not difficult for us to grasp these days, given the algorithms of Facebook and Co., because these algorithms do not understand something that is easy for us humans with a little practice: seeing different dimensions in one and the same image, as with the Necker cube and the rabbit-duck—or indeed in Wittrup's works. We realize how remarkable this human capacity for polyperspectivity is from the failure of social media upload filters, which regularly weed out depictions of the nursing Madonna on the grounds that they are pornographic. This is because the filtering system only sees but does not cognitively perceive: in other words, it cannot make interpretations and is confounded by the simple ambiguity of things.

One can safely join with Wittrup to sing the second round of praises as a tribute to things. Because, in line with the empirical thinking of the nineteenth century, they are not only products of our work or objects of our research but rather actors, as French philosopher Bruno Latour plausibly presents—things with agency. Of course, they need a person to perceive them and transfer their agency into cognition in the process of reception. And it is here that Wittrup's material »beings« become active. With their »agent« activity they compel us to take another look, to see something else. They force us to acknowledge that things do something with us and our perception. Because in Wittrup's work they point to a kind of performative aporia, to something that does not »exist« or ought not to exist and yet nonetheless has an effect.

Helmut Zander

Political Scientist, theologian, religious scholar. Professor of religious history and inter-religious dialogue at the University of Fribourg in Switzerland.

Research areas: comparative religious history (»Europäische Religionsgeschichte: Religiöse Zugehörigkeit durch Entscheidung; Konsequenzen im interkulturellen Vergleich, Berlin: de Gruyter, 2016); anthroposophy/Rudolf Steiner (Anthroposophie in Deutschland: Theosophische Weltanschauung und gesellschaftliche Praxis 1884–1945, 2 vols., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 32008; Rudolf Steiner: Die Biographie, Munich: Piper, 22016; Anthroposophie heute, 2019).

Bibliography

Johannes Müller and the nineteenth century:

Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (1990; Dresden: Verlag der Kunst, 1996).

Raphael Rosenberg's thinking, see in particular:

Rosenberg, Raphael, Turner – Hugo – Moreau: *Entdeckung der Abstraktion*, exh. cat. Schirn Kunsthalle Frankfurt (Munich: Hirmer 2007), available online at: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/760>.

Rosenberg, Raphael: »Was There a First Abstract Painter? Af Klint's Amimetic Images and Kandinsky's Abstract Art«, in: Hilma af Klint: *The Art of Seeing the Invisible*, ed. Kurt Almqvist and Louise Belfrage (Stockholm: Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2015), 87–100, 322–23.

Bruno Latour's theory:

Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie* (1991; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008).