

IMPRESSUM META

ISSN 0940-4813

Herausgeberin:
Ute Meta Bauer
für Künstlerhaus Stuttgart

Anschrift:
Reuchlinstraße 4 p
D-70178 Stuttgart
Tel.: 0711/61 76 52
Fax: 0711/61 31 65

Konzeption und Redaktion:
Ute Meta Bauer

META 4 – Beiträge und Texte von:
Fareed Armaly, Andreas Bär, Ute Meta Bauer, Sabeth Buchmann,
Rudolf Bumiller, Francois Joseph Chabrilat, Yvonne Doderer,
Jesko Fezer, Robert Fleck, Liam Gillick, Leon Golub,
Michael Kloyer, Kobe Matthys, Eva Meyer, Hans-Ulrich Obrist,
Thomas Richards, Konstanze Schäfer, Barbara Schüttpelz,
Ute Vorkooper, Harry Walter, Axel John Wieder, Stephen Willats

Textredaktion:
Harry Walter

Gestaltung:
René Straub

Computer:
Thomas Hermann

Vertrieb:
Künstlerhaus Stuttgart

Druck:
Vier Türme Verlag – Benedict Press, Münsterschwarzach

Die Zeitschrift META
erscheint unregelmäßig
in deutscher und englischer Sprache.
Preis dieser Ausgabe DM 34,-
Erscheinungsdatum: 7. November 1994

Copyright © 1994 Künstlerhaus Stuttgart,
Künstler und Autoren. Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck nur mit Genehmigung des Herausgebers

META 3

ATLANTEN UND ARCHIVE

INHALT/CONTENT

FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat	Seite 1
EDITORIAL	Seite 4
ARCHIVE UND ATLANTEN – Yvonne Doderer	Seite 6
FERNERKUNDUNG VON LANDSCHAFTEN – Michael Kloyer	Seite 10
GLANZ UND ELEND DER SYSTEME – Andreas Bär	Seite 13
ABI '90 – schleifschnecke	Seite 17
PROGRAM SCHEME – Kobe Matthys	Seite 18
LOVE IS THE KEY – Liam Gillick	Seite 25
RECONSTRUCTION – Fareed Armaly	Seite 30
FOTOARCHIV – Programm 1990 - 94	Seite 39
THE IMPERIAL ARCHIVE – Thomas Richards	Seite 48
BILDERATLAS – Ute Meta Bauer	Seite 63
DAS GEOGRAPHISCHE DENKEN – Robert Fleck	Seite 78
GOING INTO THE INFRASTRUCTURE – Stephen Willats	Seite 84
ARCHIVE UND ORDNUNGEN – Konstanze Schäfer	Seite 95
VERZWEIGTE MEMENTI – GEGENÜBER ANNA OPPERMANN'S ENSEMBLEKUNST; BERICHT AUS DEM ARCHIV – Ute Vorkooper	Seite 99
VIELE WEISSE PUNKTE AUF SCHWARZEM GRUND – Harry Walter	Seite 113
PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller	Seite 116
LEON GOLUB, INTERVIEW – Hans-Ulrich Obrist	Seite 120
ARTFORUM, MARCH 1973, p. 36-39 – Leon Golub	Seite 125
INFO-WORK – Sabeth Buchmann	Seite 129
REPRODUCTION LINE – Barbara Schüttpelz	Seite 136
FALTSACHE – Eva Meyer	Seite 140
EDITIONEN Künstlerhaus Stuttgart	Seite 154

EDITORIAL

Ginge es mit rechten Dingen zu, wäre META 3 nicht nach, sondern vor META 4 erschienen. Denn Zeitschriften werden in der Regel nach der Reihenfolge ihres Erscheinens nummeriert. Wenn hier von dieser Konvention abgewichen wurde, so kann dies mehrere bedeuten. Beispielsweise, daß uns ein Fehler unterlaufen ist, in dem Sinne, daß die als META 3 geplante Nummer nicht rechtzeitig fertiggestellt werden konnte und der Nummer 4 Platz machen mußte. Oder aber, daß META gar keine Zeitschrift ist, sondern eine in 4 Teilen gefeilerte Gesamtscheinung, deren innere Ordnung eher von einem dramaturgisch-kombinatorischen als von einem chronologisch-aktualistischen Prinzip gesteuert wird.

Von Anfang an verstand sich META als Ort, an dem aktuelle Kunstpraktiken im Spiegel ihrer historisch bereits abgehangen -Vorläufer- erscheinen sollten. Nicht, um zu beweisen, daß alles schon einmal da war, sondern im Gegenteil, um zu zeigen, daß manches vermeintlich schon Dagewesene oft erst dann zur Geltung kommt, wenn sich die Wogen darüber geglättet haben. Entlastet von der Fixierung aufs Neue können wir plötzlich ganz andere Zusammenhänge erkennen.

Wer alle vier Ausgaben von META besitzt, wird sie vermutlich in numerischer Folge ins Regal stellen: also - von links ausgehend - zuerst die Nr. 1 »Die Kunst und ihr Ort«, dann die Nr. 2 »A new spirit in curating?«, daneben die Nr. 3 »Atlanten und Archive« und schließlich die Nr. 4 »Radical Chic«. Diese Anordnung gibt zwar nicht die historische Abfolge der Erscheinungsdaten wieder, wird aber sicherlich unser Bedürfnis nach Ordnung und Übersicht befriedigen.

Das einfachste oder auch primitivste Ordnungsprinzip, das uns zur Verfügung steht, ist das numerische. Die historische Ordnung stellt darüberhinaus den Versuch dar, dieses Prinzip mit den tatsächlichen Ereignissen

in Einklang zu bringen, während die ästhetische Anordnung des Materials zuallererst mit anderen ästhetischen Ordnungen in Verbindung steht und erst in zweiter Linie mit dem, was wir Geschichte nennen. Wo die historische Ordnung die ästhetische dominiert, wird derzeit nur noch die repräsentative Superstruktur Museum mit ihren Ausstellungssatelliten, Katalogen, Zeitschriften und anderen Übersichtsangeboten am Leben gehalten. Im umgekehrten Fall, wo versucht wird, sich dem Prinzip der museal-archivalischen Ordnung - und ihrer Derivate, die elektronischen Speichermedien - selbst als eines ästhetischen Mittels zu bedienen, besteht einerseits die Gefahr der Beliebigkeit. Es können sich jedoch auch andererseits durch subjektive Kombinationen Ordnungsstrukturen ergeben, die ein ungezwungeneres Begreifen der Welt ermöglichen.

Diese letzte Nummer hat in der konzeptuellen Ordnung der vier Hefte die Funktion, die selbstgeschaffene Lücke zwischen der Zwei und der Vier nachträglich zu schließen und damit die Frage nach der »rechten Ordnung der Dinge« aufzuwerfen. Dieselbe Frage, um die es auch in diesem Heft geht.

Ute Meta Bauer

EDITORIAL

Under normal circumstances META 3 would have appeared before META 4, and not after it, as magazines are usually numbered in the sequence in which they appear. The fact that we have departed from this convention could be read in several ways. For example that we made a mistake, in that we could not get the number planned as META 3 ready in time, and it had to make way for number 4. Or it might be that META isn't a magazine at all, but a single complete work, published in four parts, with an inner order dictated by the principle of a combined treatment, rather than one of topicality which has been dealt with chronologically.

From the very beginning META perceived itself as a place in which current artistic practises were to be reflected in the mirror of those of their »forerunners« which had already been dealt with in historical terms. Not to prove that there is nothing new under the sun, quite the contrary, but to show that much of what is presumed to have happened before often does not make an impact until the troubled waters above it have become smoother. No longer encumbered by a fixation with »the new«, we are suddenly capable of appreciating entirely different relationships, another context.

Anyone who has all four issues of META will probably shelve them in numerical order so - starting from the left - first number 1, »Art and its place«, then number 2, »A new spirit in curating?«, next to number 3, »Atlases and Archives« and finally number 4, »Radical Chic«. This arrangement does not reflect the historical sequence of publication dates, but it will certainly satisfy our year for order and clarity.

Numbering is the simplest and also the most elementary principle of order available to us. Beyond this, historical order attempts to make this principle harmonize with actual events; while the aesthetic arrange-

ment of material is primarily connected with other aesthetic orders and only secondarily with what we call history. Where historical order dominates aesthetic order, all that is kept alive at present is the museum as a prestigious superstructure, with its exhibition satellites, catalogues, magazines and other facilities for providing clarity. Where the opposite is the case, when an attempt is made to use the principle of order in museums and archives - and its derivatives in the form of electronic storage media - as an aesthetic device in its own right, there is the danger of arbitrariness. However, subjective criteria of order may result which can, in turn, lead to a more natural understanding of the world.

In the conceptual order of the four issues, the last number has the function of retrospectively filling the self-created gap between number two and four, thus raising the question of the »right order of things«. This is the very issue being addressed in this edition.

Ute Meta Bauer

Translated by Michael Robinson

Ich habe endgültige, sich selbst gebührende Formulierungen

ANNA OPPERMANNS UN-ENDLICHE BILDARCHIVE

Sichtung, Bewahrung und Veröffentlichung des künstlerischen Nachlasses

EINLADUNG

Zur Präsentation der computergestützten Bild-Text-Dokumentation des Ensembles »Umarmungen, Umarmlichkeiten und Gedächtnisse von R.M.R.« und einem Gespräch über Neuanordnungen von Ensembles im Sprengelmuseum Hannover, Van der Heydt-Museum Wuppertal, Brand's Kleiderfabrik Odense und Museum of Contemporary Art Sydney

mit Karolina Breinöl, Herbert Hossmann, Ute Vorkopek, Martin Warnke, Carmen Wedemeyer

am 2. November 1994 um 19.00 Uhr

GALERIE VORSETZEN GESINE PETERSEN Seilerstrasse 25, D-20359 Hamburg - Tel.: 040 / 319 18 67 - Fax: 040 / 317 43 52

Zur Vermeidung weiterer eine unregelmäßige Publikation mit Beilagen, Materialen und Dokumenten zum Stand der Nachsichtbearbeitung des Werkes von Anna Oppermann, die bestmöglichst angeordnet werden kann.

Alighiero Boetti Archive

The Alighiero Boetti Archive is currently being compiled. Owners of work by the artist are kindly asked to send the following material:

1 transparency (min. size 9x12 cm.) of each work

3 h/w photos (18x24 cm.) of each work

1 h/w photo of the back of the work, unframed

Please also indicate the work's title, date, medium, size, and the placement of the signature and date.

If available, please send a photo or photocopy of the certificate of authenticity. We would appreciate any additional information regarding the work, such as its provenance, artist's comments (if known), any preliminary studies for the work, the work's current condition, restorations, and whether permission is granted to loan the work out on exhibition.

Thank you for your cooperation.

Via del Teatro Pace 23 - 00186 Rome Tel. +39 6-687 1596 Fax. 6-6880 1940

ARCHIVE UND ATLANTEN

Yvonne Dolerer

Das Archiv im Sinne eines Raumes, der der Aufbewahrung von Urkunden und amtlichen Dokumenten diene, ist topographisch an die Stadt geknüpft: bereits 3000 vor unserer Zurechnung lassen sich Dokumentationsort und Verwaltungstätigkeiten geographischer und rechtlicher Natur beobachten, so z.B. in der Sumero-Stadt Uruk, später in der Stadt Lagaſ, in Marī, Nippur und Babylon. Ob diese Dokumentationen bewußt für einen längeren Zeitraum angelegt waren, ist nicht sicher. Was das erste schriftliche Archiv an sich ist, das aus der Verewahrung von Gesteinssteinen, Akten, Rechnungen, Staatschriften etc. diene, befand sich im Athener Rathaus – daher auch die griechische Bezeichnung archon. Später wurde das Archiv in Athen im Tempel vorort – wie auch das römische Staatsarchiv sich zusammen mit dem Staatsarchiv zuerst im Saturnatempel in Rom befand. Nach einem Brand des Saturntempels wurde eigen für das Archiv ein Raum oberhalb des Forum errichtet, das sog. Tabularium.

Selbst im römischen Wohnhaus fand sich das verewachte "Tabularium", das den Hausern als Büro und zur Aufbewahrung von Schriftstücken diene. Erst gegen Ende des Mittelalters können Archive im eigentlichen Sinne – als organisierte und systematische Schriftverwaltungen von Akten, Amtbüchern und Urkunden – wieder nachgewiesen werden, wobei insbesondere die Kirchenarchive und das Archiv des Vatikans von Bedeutung waren. Das hier gemeinteste Archiv diene einem rein rechtlichen oder geschäftlichen Zweck – weicher den wesentlichen Unterschied zum Bibliothekswesen ausmacht. So differenziert bereits in 15. Jahrhunderten die päpstliche Kirche zwischen Bibliothek, der *bibliotheca publica* und Archiv, der *bibliotheca secreta*.

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit des Frühkapitalismus, der Einführung des Humanismus durch die Kirche – wodurch sie sich ihre Existenz sichert – der Entstehung von Bankplätzen in Genua, Florenz, Augsburg, Antwerpen, der Gründung von Handelsgesellschaften und Kompagnien. Mathematisch entwickelt seine Theoretie des rein weltlichen Machtsanspruchs und Kopernikus die heliozentrische Sonnensysteme. 1492 entwirft Martin Behaim den ersten Globus.

Doch die eigentliche Zeitwahr der Akten und somit des Archivs begann mit dem absolutistischen Staat und seinen Verwaltungsorganen. So entstanden Hauptarchive, die zumindest teilweise aus zentralen Archivbeständen zu gelangen, und sog. "Anfangsarchive", die Teilbestände ausgewählter Depots abstrahieren, wie das 1749/50 gegründete *Geheime Hausstaatsarchiv* in Wien.

In den Städten kamen insbesondere Amtsbücher, in denen fortlaufend und systematisch Eintragungen von ein und derselben Amtsstelle erfolgten, wie Auflassungsbücher für Grundverkäufe, Pfand- oder Stadtbücher für Immobilienveräußerungen, Testamenten- und Schlichterbücher zur Anwendung. Aus den Auflassungs-, Ketten- und Pfandbüchern warden im 17. und 18. Jahrhundert die staatlichen Hypothekens- und später die Grundbücher, welche die für die

Stadtentwicklung entscheidende Aufträge des Grund und Bodens einer Stadt regeln und dokumentieren. Die Französische Revolution fraß auch die besten Archive – wie schief der Fall war des Nationalarchivs, denn bald darauf die Depoimentsarchive in städtische Archivarorganisation geschaffen worden. Immerhin auch der Anspruch formulierte, daß diese schatzvollsten und reichhaltigsten Archive sein sollten und daß das Archiv auch historisch, wissenschaftlich oder künstlerisch wertvoll sein konnte. Damit war die Grundlage gelegt für das erweiterte Archivverständnis des Begriffs "Archiv", so wie wir ihn heute kennen.

Entscheidender Grundsatz für die Ordnung eines Archivs ist das sog. "Provenienzprinzip" oder der "Herkunftsgrundsatz": ein Archiv besteht nicht aus unabhängigen Einheiten, z.B. die Bibliothek, sondern aus Schriftstücken, die bei einer Stelle verbleiben bzw. von dieser empfangen und registriert wurden. Entscheidend ist also nicht der Ort des Sammelplatzes, sondern der Ort, an dem die Schriftstücke verbleiben.

Dabei ergeben sich zwei wesentliche Ordnungsstrukturen: der systematische Sachaklampan, der sich ausgehend von der Herkunftsfunktion auf Haupt- und Nebenzweigstruktur aufbaut, z.B. die Bibliothek oder der sog. "Familienkreis membersans", in dem die Schriftstücke nach einer gemeinsamen Herkunftsfunktion aufweisen, die jedoch voneinander unabhängig sind und quasi parallel nebeneinander herlaufen.

Neben der Systematisierung der Schriftstücke ist auch deren Erhalt und Aufbewahrung eine wesentliche Aufgabe des Archivs. Neben den immobilen Aufbewahrungsmöglichkeiten wie der Aufzeichnung auf einen Nagel oder der Aufbewahrung in einer Schutzholle gibt es mahlige mobile Aufbewahrungsmöglichkeiten: Läden, Truhen, Kisten, Säcke, Bindel, verschiedene Aufhangemethoden, Rollen, Stäbchen und mlterschiedliche Aufbewahrungsmethoden wie die Englische Oberwand-Befestigung oder die Bafische Befestigung.

Sehr bald entstand an der Befestigung mit dem Mittelalter – eine Wissenschaft, die seit dem Jahr 1777 der Archivhistoriker Philipp Ernst Spiess in seiner Schrift "Von den Archiven" die Kenntnisse, die ein Archivar besitzen muß, folgen lassen:

- 1.) Die Rechte, besonders Stats-, Lehn- und Deutsches Recht, Kirchenrecht, wurgen bangiger Rechte,
- 2.) Geographie,
- 3.) Wappenkunde
- 4.) Murkekunde
- 5.) überhaupt alle Hilfwissenschaften der Geschichte;
- 6.) Topographische (Geschichte und Geographie einzelner Staates) besonders des eigenen Landes
- 7.) Diplomantik
- 8.) Registraturkunde
- 9.) historische Sprache
- 10.) möglichst auch verschiedene andere Sprachen²

Mit dieser Aufzählung wird auch deutlich, daß die eigentliche Funktion der Archive in der Sicherung der Herrschaftsverhältnisse begründet liegt; daß sie als Instrumente dienen, um den Verlauf staatlicher Verwaltungsverhaltnisse zu dokumentieren. Duoherhin wird so auch die Verwaltungshierarchie definiert: ein Statshauptmann hat sich erkennen, wo es sich um eine über- (berichts-, versuchs-, Überwachungs-) oder untermordene (berichts-, meldet-, ubnet-, uberrecht) Behörde handelt.

Der NS-Staat ist das pervenente Beispiel für die Entwicklung politischer Systematik und des Ordnungs- und Dokumentationswesens:

Referat D III

ZU D III 424g

GEHEIM AUFZEICHNUNG

Die Notwendigkeit der von der Dienststelle des Reichswirtschaftsministeriums angelegten Karte in Bezug auf die geographische Abschreibung der 1200 national-juden, wenn sich nach Rumänien, an das nach dem Generalgouvernement oder nach Rußland, vorweg sich nicht bewegen. Aufgrund ist als Organisationszweck zur Aufnahme dieser Juden völlig ungeeignet. Wenn sie schon in Serbien eine Gefahr sind, sind sie in Rußland noch eine viel größere. – Das Generalgouvernement ist bereits mit Juden überflutet.

M.E. wugte es bei der satigen Harte und Entscheidungsmöglichkeit sein, die Juden auch in Serbien in Lagern zu halten. Wenn die Juden dort auch wie vor Umheren schweben, mögte gegen sie vorzuschickende Standort vorgeworfen werden. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Juden weiter konzipieren, wenn erst eine größere Anzahl von Geiseln erschossen ist.

*Hermis
Herrn Unterstaatssekretär Lauber
mit der Bitte um Weisung vorgelegt.*

*Berlin, den 13. September 1941
Radewischer*

(Quelle: Centre de Documentation Jean Cassin, Paris)

Diese Aufzeichnung ist dem Aktenkomplex des damaligen Auswärtigen Amtes entnommen, und nicht nur zufällig übersehen sich hier Inhalt und Form des Schreibens. Denn gerade der NS-Staat hat die archivischen Ordnungsprinzipien mit dem geographischen Moment verbunden: die Einberung neuer Lebensräume gemäß dem "Lebensraum-Prozess" der Füller-Konferenz im November 1937 wird zum vordringlichen Ziel der NS-Außenpolitik. Neben der Dokumentation schriftlicher Vorgänge gehen auch Karten seit jeher zum Bestandteil von Archiven.

Bereits im Jahr 267 nach unserer Zurechnung war die Zusammenstellung von Kartensammlungen in

China eine staatliche Aufgabe: der Minister für öffentliche Bauen Pui Xu warden von dem Jin-Kaiser mit der Zusammenfassung der Yu Gong Beobachtungen beauftragt. Dabei dienten Karten zur Vorbereitung der Verfertigung von Karten – im "Buch des Meisters Goum" findet sich folgende Bemerkung über den Gebrauch von Karten:

„Vor einer militärischen Operation muß der Befehlshaber die Karten sorgfältig auf stellen und sumpfiges Gelände prüfen, das die Karren behindern oder beschaden könnte, auf eventuelle Täler oder Fluss in unversagendem Gebirge, auf dünne Wälder oder Ebenen, wo der Feind einen Hinterhalt einlegen könnte. Er muß all die notwendigen Einzelheiten erkennen, wie die Längen der Westgrenzen und die Größe und eventuelle Befestigungsanlagen. Er muß auch die Grande fuß deren Erhöhen oder Niedrigung abschätzen kennen. Er muß sich all diese geographischen Einzelheiten einprägen und ihnen Beachtung schenken. Nur dann kann er bei militärischen Manövern und Angriffen Erfolg haben, wenn er seine taktischen und strategischen Schritte logisch entwickelt und sich die Vorteile des Geländes voll zur nuzze macht. Karten werden zumeist für militärische Zwecke verwendet.“

Neben der militärischen Verwendung von Karten dienten diese – in Verbindung mit dem entsprechenden Schaltplan – auch der Darstellung von territorialen Besitz- und Eigenverhaltnissen. In die Archive gelangten diese Karten ursprünglich im Zusammenhang mit rechtlichen Auseinandersetzungen, in denen die Karten die Funktion der Inaugenschiebung überlieferten.

Parallel zum Aus- und Aufbau der staatlichen Verwaltungsgang und der Aktivierung von Archiven erfolgte mit dem 16. Jahrhundert die systematische kartographische Aufnahme der Lande. Dabei gelangte vor allem Gerhard Mercator zur Behauhung: "er erstellte die ersten modernen Landkarten, fertigte Globen an und verfertigte 1569 ein Schiffsverzeichnis von 87 Kapiteln, in dem er die Welt in 16 Zonen unterteilt hat, die er in 16 Abschnitte gab. Dieser Atlas beruhte auf der von ihm entwickelten "Mercator-Projektion". Er projizierte hierbei die Erdkugel auf einen Zylinder und erreichte somit, daß sich die Längen- und Breitengrade rechtwinkel schneiden. Die Wirkweise dieses Verfahrens ist der Grund, warum dieses Verfahren nachwievor für die Navigation von Schiffen von Bedeutung ist, auch wenn diese Projektionsmaßstab und Form verzerrt. Je weiter man sich am Äquator bewegt."

Verzerrungen der Längen, der Winkel oder der Flächen müssen bei allen Projektionsverfahren in Kauf genommen werden – darüberhinaus haben diese Verfahren die Abbildung der Erdkugel auf eine Fläche immer bestimmte Beruhrungsstandpunkte zur Folge, die nicht zufällig ein "oben" und "unten", ein "Nord" und ein "Süd" erweisen und die Welt in zwei Antipoden unterteilt. Der bekannteste Fall kritisierte diesen Effekt als "konzeptuell geforderten Karteneffekt". Unter dem Eindruck des Zweiten Weltkrieges und der steigenden

(militärischen) Bedeutung der Luftfahrt entwickelte er die "Dymaxion-Projektion", die im 1. März 1943 in der Illustrierten Life veröffentlicht wird. Interessanterweise ging diesem Faktum, das auf der Geometrie des Kubo-Oktaeders beruht, der Plan einer Luft-Ozean-Weh-Stadt (1928) voraus, einem 4D-Globus, der die 180- und die Seelosen zur Grundform nahm, um so die Vereinheitlichung der Welt in einer "one-ton-one world" anzukündigen. Im Gegensatz zu bisherigen Abbildungen der Weltkugel könnten mit der Dymaxion-Karte unterschiedliche Betrachtungswinkel gesetzt werden wie z.B. der Südpol, wobei die Geometrie in das Zentrum rückte im Gegensatz zu dem Landmassen des "Nordpol-Layouts" oder des sog. "Heartland-Layouts", das das geopolitische Weltbild des NS-Staates deutlich macht.

Die Erdglobale wurde inzwischen zunehmend kartographisch und dokumentiert. Dieses Wissen wird nicht nur mittels Schulatlasen, sondern in detaillierter und jubler präziser Form veröffentlicht und kommerzialisiert. Nach aktuellen Schätzungen des Fachmagazins *Aurora Weekly* wird sich der Umsatz mit "geografischen Informationsprodukten" (GIS) bis zum Jahr 2000 auf 13 Milliarden Dollar verdoppeln. Dabei werden Satellitenfotos mit einem Auflosungsvermogen von bald einer Meter zum Kauf angeboten; auf McDonald's interessiert: der Konzern möchte mit Hilfe dieser Photos feststellen, wo es sich lohnt noch weiter zu investieren."

Erscheint die Entwicklung der Kartographie als abgeschlossen, nur noch mit Darstellungsfragen befaßt, kann dies in der Frage nach Funktion und Bedeutung der Archive nicht festgestellt werden – im Gegenteil.

Neben der steigenden Informationsflut, allein durch erhöhte Verwaltungstätigkeit, hat sich der Begriff "Archiv" als solcher und das Tätigkeitsfeld des Archiviers immens erweitert und zwar im Sinne einer "Staatsoberkeit". Die "Staatsoberkeit" nach alter, zeitgeschichtlicher Dokumentation unter dem Aspekt einer erweiterten Gesellschaftsauffassung. Nicht nur schriftliches Material, wie Pressemitteilungen, Plakate, Flugblätter, Zeitungsartikel etc. werden archiviert, sondern auch Bild- und Ton-dokumente.

Das Bundesarchiv in Koblenz z.B. enthielt u.a. den Photostand des NSDAP-Mitgliedschafts mit 31.000 Aufnahmen, die die Umwandlung der Dokumentation des Reichsarchivministeriums für die Fertigung deutscher Vollstaus mit 25.000 Aufnahmen.

Neben staatlichen Stellen unterhalten heute Firmen, Verlage, Lieferkettenschulen, Nachkriegs-Bundnis und Forschungsstellen, Zeitungsverlage und Privatpersonen Archive, die allerdings oft nicht für Außenlektion bestimmt sind. Selbst auch weltliche zentraler Institutionen wird die Dokumentation von Informationen praktiziert, so wurde z.B. 1991 vom Bundesverbandshomeochemie e.V. ein "Verzeichnis der Schwulen und Schwulen-lesbischen Bibliotheken, Archive und Geschichtswerkstätten" herausgegeben.

Auch wenn viele dieser Archive nach wie vor nicht öffentlich zugänglich sind, so haben sie doch eine Gemeinsamkeit: sie befinden sich in der Regel in einem statlichen Kontext. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob nicht die Stadt selbst als ein Archiv verstanden und gelesen werden kann. Die Idee, z.B. der mittelalterlichen Stadt, war die Behauptung, diese abgeschlossenen Räume mit gegeltesen Zun- und Alleen, die Stadtmauern, der Graben um die Stadtmauer, die in die Stadtmauer integrierten Verteidigungsanlagen bildeten die Behauptung: die Stadttore hatten die Funktion von Ventilen und waren dazu da, die Ströme der Kräften, der Objekte und der Informationen zu steuern, zu regulieren, zu registrieren und zu kontrollieren. In diesem Behaltis wurden nicht nur Grenzstellen wie z.B. Wären gelagert, sondern auch Informationen zusammengetragen, gesammelt und auswertet. Die Idee des Behaltis spiegelt sich auch wieder in der mittelalterlichen Vorstellung von der Welt: auf einer Karte wird die Erde als eine von Wasser umflossene Scheibe dargestellt.

Die zeitgenoetrische Stadt hat den gebauenen Stadtbehaltis zerlegt und hat zur Ausbreitung des Stadischen in die Fläche, zur Ausbreitung des "Planktonens" (Renner Koolhaas) geführt. Und doch wirkt die Stadt bzw. der stadliche Kontext als ein kultureller Stauraum: es stauraum und sammelt sich alle Arten von Informationen, lagen sich in Mischzentralen an, konzentrieren sich als Wissen – im Urbans feld der Antiquariat stadt, das Verwalten, Registrieren, Bindeln und Sprechen von Daten- und Zerbruchnissen. Die Speicherung kann auf materielle Art erfolgen, z.B. in und mittels der Gebäude, oder immaterielle Natur sein und z.B. durch mentale Abtragung erfolgen. Auf diese Weise betrachtet sind nicht nur die statischen Archive, d.h. auch die herkömmlichen Aufbewahrungsorte, Repräsentanten eines bestimmten Zeitraumes, sondern auch die Körper selbst, die in diesen Zeitaltern, wozu die Körper selbst stozuagen mobile, wozu lediglich vergängliche Archive.

*Anmerkungen:
1) Wolfgang Iserloh, Von Wasser und von den Armen der Archivarbeit, *Archiv* 1992, 10. Jahrgang, 1. Heft, 10. Jahrgang, 1992.
2) Louis Müller, *Das Dichte Reich und seine Dichte*, *Deutsche Dokumente*, Verlag Volk und Welt, 1972.
3) Wissenschaft und Technik in den China, *Wissenschaft und Technik in der Naturwissenschaften der Chinesen*, Walter de Gruyter, Berlin, Boston, 1992.
4) Der Spiegel 20/1994*

*Leichtes
Lücken G. Frow, Einführung in die Archivkunde, Deutscher Fachschriften-Verlag, 1972.
2) *Beitrag zur Geschichte des Reichsarchivministeriums für die Fertigung deutscher Vollstaus mit 25.000 Aufnahmen*, *Archiv* 1992, 10. Jahrgang, 1. Heft, 10. Jahrgang, 1992.
3) *Beitrag zur Geschichte des Reichsarchivministeriums für die Fertigung deutscher Vollstaus mit 25.000 Aufnahmen*, *Archiv* 1992, 10. Jahrgang, 1. Heft, 10. Jahrgang, 1992.
4) *Beitrag zur Geschichte des Reichsarchivministeriums für die Fertigung deutscher Vollstaus mit 25.000 Aufnahmen*, *Archiv* 1992, 10. Jahrgang, 1. Heft, 10. Jahrgang, 1992.
5) *Beitrag zur Geschichte des Reichsarchivministeriums für die Fertigung deutscher Vollstaus mit 25.000 Aufnahmen*, *Archiv* 1992, 10. Jahrgang, 1. Heft, 10. Jahrgang, 1992.*

ARCHIVES AND ATLASES

Yvonne Delezer

The idea of an archive as a room used for storing official documents is topographical, linked with cities, documentation of administrative activities of a commercial and legal nature has been traced back to as far as 3000 BC - for example in the Sumerian city of Uruk, and later in the city of Lagash, in Mesopotamia, and Babylon. It is not known whether such documentation was intended to survive for a considerable length of time.

The first 'genuine' archive for long-term storage of legal materials, documents, state papers etc. was in the council chamber in Athens - hence also the Greek term 'archaios'. This archive was later moved to the Temple of Cybele - in the same way, the Roman state archive was first housed in the Temple of Saturn, together with the state treasury. A building above the forum intended especially for the archives, the so-called tabularium, was built following a fire in the Temple of Saturn.

Even Roman private houses had their tabularium - a related word. This was a room used by the man of the house as a study, and for storing written matter. It was not until the late Middle Ages that archives in the proper sense - organized and systematized collections of documents, records and certificates - can be shown to have existed again; here church archives and the Vatican archive were of particular importance. Such archives served purely legal or commercial purposes - which is the fundamental difference between an archive and a library; even in the 15th century the papal Curia made a distinction between the library, the *bibliotheca publica*, and the archive, the *bibliotheca secreti*.

The 18th century is the period of early capitalism. It saw the introduction of the annuity system by the church - to secure its income - the emergence of banking in Genoa, Florence, Augsburg and Amsterdam, and the foundation of trading societies and companies. Machiavelli developed his idea of the purely secular power state and Copernicus put forward the notion of the heliocentric solar system. Martin Behaim designed the first globe in 1492. The actual age of documentary and thus of archives began with the absolutist state and its administrative organs. This produced many archives that at least attempted to acquire the status of central archive collections, and were collected archives which took over parts of certain repositories, like the *Geheimes Staatsarchiv*, founded in 1749/50 in Vienna.

Cities started to use official books in many communities and consistent entries from the same department, like conveyancing books for land sales, registers for the mortgaging of property, and record books for wills and debts. In the 17th and 18th centuries, conveyancing, annuity and mortgage registers became state mortgage registers, and land registers, which regulated and documented the distribution of a town's land, which was a crucial factor for its development.

The French Revolution gobbled up existing archives and created its own *Archives Nationales*, to which the départment archives were later added.

This created a general state archive organization, but the intention was that it should not just be accessible to the privileged, and archive material of historical, academic and artistic value was also admitted.

Thus the foundations were laid for the extended understanding of the concept of the 'archives' as we understand it today. A crucial principle for the organization of an archive is the so-called 'provenience principle': an archive does not consist of independent individual items - as does a library, for example - but of written material that stayed in a particular place or was received and registered by that place. So what is crucial is not the place of origin, but the place in which the sets of documents remained.

This produces two ordering principles: the systematic floor record plan, which fans down from the place of origin via a main group to middle and sub-groups, or the so-called *parallelismus membrorum* system, in which the documents have a common source but are independent of each other and essentially run parallel to one another. After systematization, preserving and storing documents are key tasks for archives. There are fixed storage possibilities, like sticking them on a spike or storing them in drawers, and also countless mobile storage methods: chests, baskets, sacks, bundles, various ways of tying things together, rolls, folders, and various fastening methods like English Treasury tagging.

Work on the subject of 'archives' very quickly produced a science - Philipp Ernst Spiess, an archive theoretician, describes the knowledge an archivist needs in his essay 'Von den Archiven' as early as 1777:

- 1) Law, especially constitutional, feudal and German law, ecclesiastical law, not so much civil law
- 2) Geography
- 3) heraldry
- 4) numismatics
- 5) all - the auxiliary disciplines of history
- 6) territorial history (the history and genealogy of individual German states), especially the local region
- 7) diplomacy
- 8) the science of registration
- 9) Latin language
- 10) if possible study other languages as well!

This list also clearly shows that the actual function of archives lies in securing the system of government; they serve as instruments for documenting the state's powers of disposal. As well as this, they also define the hierarchy of administration; differences of style show whether one is dealing with a superior ('orders', 'requests', 'entreaties') or a subordinate ('reports', 'requests', 'presentations') authority. The Nazi state is the most outrageous example of the beauty of perfect systematization and a mania for order and documentation.

Report D III

ON D III 42q

SECRET

NOTE

I am unable to agree with the necessity of the *deportation*, as desired by the office of the *authorized representative of the Foreign Office in Berlin*, of the 1200 male Jews, if not so *Russania*, then to *Poland or Ruzsica*. *Ruzsica* is an operations area and as such entirely omitted in accepting these Jews. If they represent a danger in Serbia, they represent an even greater one in Russia - Poland already has a glut of Jews.

In my opinion it should be possible, given the necessary rigour and determination, to keep these Jews in camps in Serbia. If the Jews there continue to join the flames of error, then severe summary justice must be used against them. I cannot imagine that the Jews will continue to comprise if a substantial number of hostages are shot.

I therefore propose the enclosed decree.

Herewith submitted to

Herr Untersekretär Lauth

with a request for instructions.

Berlin, 13 September 1941

Rudolfauer

(Source: Centre de Documentation Juive Contemporaine, Paris)

This note is taken from the Nazi Foreign Office documents; it is no coincidence that content and style are as one: it was the Nazi state above all others that combined the principles of order in activities with a geographical element. The so-called 'Heinrich-Protokolle' issued by the Führer's conference in November 1937, becomes the priority of Nazi foreign policy. Maps have featured in archives from time immemorial alongside documentation by the written word. Compiling maps was an element of state business in China as early as AD 267. Pei Xiu, the minister of public building, was commissioned to collect the 'In Geog' regional maps by the Yang emperor. These maps were used mostly in support of military operations - the *Book of Master Gung* contains the following observation on the use of maps:

"Before a military operation, the commander must carefully examine the maps for steep or marshy terrain that could obstruct or stop the carts. For possible passes or valleys in impassable mountains, for dense forests or thickets where the enemy could lay an ambush. He must learn all the necessary details such as the length of a march and the size and possible fortifications of cities; he must even learn to appraise the reasons for their prosperity or downfall. He must take careful note of all these geographical details and pay them due heed. He

will be successful in military manoeuvres and offensives only if he develops his tactical and strategic measures logically and fully exploits the advantages of the terrain. Maps are usually employed for military purposes."

Maps were also used to represent territorial possession and property - in combination with the appropriate written material - as well as for military purposes. Such maps originally found their way into archives in the context of legal disputes, where maps took over the function of inspection.

The 16th century introduced systematic cartographic recording of territory, with its accompanying and building up state organs of administration and organizing activities.

Gerhardus Mercator became especially well-known as a cartographer - he produced the first modern maps, made globes and in 1569 published a compendium of 107 maps that he called *Atlas*. This atlas was based on 'Mercator's Projections', which he had developed. This involved projecting the globe on to a cylinder and then made lines of latitude and longitude intersect vertically. This projection's faithfulness in terms of angles means that it is still important for marine navigation, even though it distorts scale and shape the further it moves from the equator.

Distortion of length, angles or surfaces has to be accepted whatever projection is used, but there is another important point: these processes for representing the globe on a flat surface always start from a particular observation point, and this inevitably produces a 'stop' and a 'bottom', a 'North' and a 'South', thus imposing two world views.

Backmeister Fuller criticized this effect as a 'conceptually frozen map reflex'. Using his imposition from the Second World War and the increasing (military) importance of aviation he developed the 'Dynamion Projections', which was published in 'Life' magazine on 1 March 1943. Interestingly this folding work, based on the geometry of the cube-octahedron, was preceded by a plan of an air-ocean-world-city (1928), a 410 globe based on airtime rather than ocean routes, in order to provide the unity of the same two worlds.

In contrast with previous projections of the world, the Dynamion map made it possible to emphasize different observation points, for example the South Pole, which puts the oceans in the centre, in contrast with the land masses of the 'North Pole Layouts' or the so-called 'Heartland Layouts', which illustrates the Nazi state's geographical world view.

In the meantime the earth's surface has been adequately mapped and documented. This knowledge is not published and commercialized only in school atlases, but in other detailed and extremely precise forms. According to current estimates by the special intelligence service of the German Federal Intelligence Agency, the turnover from geographical information systems (GIS) will double to 15 thousand million dollars by the year 2000. Satellite photographs with resolution that will soon be under a metre will be on sale - this is also of interest to McDonald's, who wants to use the photographs to establish where further investment is worthwhile."

Cartography may be said to have developed to its logical conclusion, or to be concerned only with questions of representation, but this is not the case with the function and significance of archives - quite the contrary.

As the idea of information rises and administrative activity increases, the concept of 'archives' as such, and the compilation of archives as a sphere of activity, has broadened immensely, especially to include the notion of a 'collecting' - 'collecting' current documents relating to contemporary history.

Audio and visual documents are now finding their way into archives as well as written material, such as press releases, posters, flyers and individual printed items.

For example, the German national archive in Koblenz contains photographs from the ASDAF Hauptgruppe, the main Nazi archive - containing 11,000 photographs, and resettlement information from the Reichsleitungsamt responsible for consolidating German national characteristics and traditions, containing 25,000 photographs.

Private individuals keep archives today, and so do state offices, firms, publishers, trade unions, clubs, radio and television stations and newspapers, though they are often not intended for outsiders. Documentation is available even outside established institutions; for example, the Bundesverband Dokumentaristen e.V. published an 'index of gay and lesbian libraries, archives and historical workshops' in 1991. Even though many of these archives are still not open to the public, they have one thing in common: they are usually found in an urban context. So the question arises: Can we not perceive and read the city itself as an archive?

The idea of the medieval city, for example, was one of a container, a closed space with regulated access and departure. The city walls, the moat around the city walls, the defensive installations in the city walls were the sides of the container; the city gates functioned as valves, and were there to control, regulate, register and check the flow of bodies, objects and information. This container did not just hold objects, in the same way as goods, for example, but information that accumulated, collected and stored. The idea of the container is also reflected in the medieval notion of the world: on wheel maps the earth is shown as a disc surrounded by water.

The contemporary city has long since burst out of the built city-container and sites have spread across the surface, expanding, as Rem Koolhaas puts it, as a 'spunktown'.

And yet the city, as well as the urban context, has the effect of a cultural reservoir: all kinds of information are stored and collected, they accumulate in the control rooms of power, they are concentrated as knowledge - exchange takes place in cities, there is administration, registration, rivers of data and transactions are formulated and stored. This storage can be of a material nature, i.e. in and by means of buildings, or immaterial, by accumulation in the mind. Seen in this way, it is not just the traditional storage, representatives of a certain period of time, that are archives, so too are one bodies; they can be seen as mobile, but ephemeral, archives.

Note

1) Wolfgang Lotzsch, *Vom Museum und von den Arten des Archivwesens*, Museum-Worterbuch, Archivarische Verlagsbuchhandlung, 1991
2) Hans Pfabner, Josef Watz, Das Dritte Reich und seine Diktatur, Dokumente, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1951
3) Wissenschaft und Technik im alten China, pub. by the Institute of Scientific History of the Chinese Academy of Sciences, Peking, Beijing, Brill, Bielefeld, Verlag, 1989
4) Die Spange 207/194

5) Richard D. Vaise, *Stiftung in der Archäologie*, 1984, copyright: Verlag edition, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990
6) Johannes Pappe, *Archivarwissenschaft*, vol. 1, Marburg, 1976
7) Brigitte von Bielewicz, *Archiv*, Bibliothek und Museum als Dokumentations- und Informationszentrum, Berlin, 1985
8) Hans-Joachim Kuntze, *Wesen Historien*, 47.-Ausg. von Welterkennung, Marburg, Verlag Historien, 2003 edition, Marburg, Deutscher Fachschriften-Verlag, 1992
9) Fritz Wolf, *Karten im Archiv*, Veröffentlichungen der Arbeitskreis Bibliothek, Berlin, Institut für Archivarwissenschaft, Marburg, 1987
10) Joachim Kuntze, *Gebäude Werkstätten von Berlin bis Bucharest*, Berlin, 1992, *Zuschriften für Architekten und Städtebau*, no. 116, Aachen, 1992

translated by Michael Beckson

FERNERKUNDUNG VON LANDSCHAFTEN

Michael Kleyer

Karten und Atlanten sind thematisch strukturierte, oberflächliche Darstellungen. Die Vielfalt der Landschaftstypen wird auf die für wichtig gehaltenen Aspekte eingegrenzt, diese werden klassifiziert und ausgezeichnet. Satellitenbilder und von Flugzeugen aus aufgenommene Luftbilder sind demgegenüber Photos, einzelne Abbilder der Landschaft. Aber allein durch die ungewohnte Distanz zwischen Kamera und Beobachtete zeigen uns die Photos der Fernerkundung bereits Abstraktionen von der jeweiligen, täglich gesehenen Realität.

Laufen wir beispielsweise durch das Heckenaggen südwestlich von Stuttgart, so lesen uns die Hecken einerseits durch die Landschaft, verspüren aber innerlich den Blick auf dahinter liegende Landschaften. Jede einzelne Hecke dominiert und ordnet den Blick. Betrachten wir dagegen das Heckenaggen von oben, mit den Mitteln des Luftbildes, so drängt sich weniger die einzelne Hecke in den Vordergrund, sondern vielmehr die Anordnung aller Hecken. Mehr als einzelne Ansichten und Durchblicke interessiert das Muster in seiner Regelmäßigkeit und Unregelmäßigkeit – ebenso wie ein verwirrendes Labyrinth von oben betrachtet zu einem regelmäßig geometrischen, gar herchenhaften Muster wird.

Die Vegetation, die die Landschaftsoberfläche beherrscht, besteht aus lebendigen Organismen, die zu sich selbst, Austausch und Verdrängung fähig sind. Wir können uns daher fragen, welche Kräfte dieses Potential an Veränderung in ein dauerhaftes Muster zwingen. Eine solche Analyse muß das Muster zunächst beschreiben und die Ergebnisse dann mit der Frage nach den Prozessen verknüpfen, die zum Entstehen des Musters beitragen.

Für eine Beschreibung ist die räumliche Struktur der Einzelelemente im Verhältnis zum Muster entscheidend. Mit den Mitteln der Fernerkundung muß der einzelne Fleck zunächst klassifiziert werden, sei es als eine Wiese, ein Wald oder ein Acker. Dann fragen wir uns, welcher Typ sich am häufigsten wiederholt, und klassifizieren demnach die »Muster« aus dieser Wiese, Wald oder Ackerlandschaft. Neben der Art und Häufigkeit ist aber auch die Form der einzelnen Flecken interessant. Sind sie rund, rechteckig oder ausgehens-fingelig, eher linear oder breitfächerig? Jede Form definiert ein eigenes Verhältnis zum Kontext an Rändern, sei es mehr die Figur, z.B. eine feuchte Wiese, von der Kreisform abweicht – der geometrischen Figur mit dem kleinsten Umfang im Verhältnis zum Flächeninhalt – desto größer sind die Ränderanteile auf Kosten der Kernanteile. Allein durch die Grenzlinien steigen die Austauschprozesse mit den Nachbarflächen, etwa in Form von Nährstoff- oder Schadstofftransport. So werden die Lebensbedingungen der Pflanzen einer flingelichen Wiese verstärkt von schwachen, den benachbarten Einflüssen abhängig, was im Ergebnis zu einer höheren Labilität der inneren Ordnung führt, aber auch zu einem höheren Grad an Vernetzung innerhalb der Gesamtsystemstruktur.

Jede Landschaftsstruktur wird von linearen Elementen durchschritten, deren Transport- oder Barriere-

funktionen zu erkennen sind. Sind sie streng linear wie Straßen und kanalisierte Flüsse oder denkbare-irregulär wie Blicke im Hügeland? Sind sie lokalur wie eine Gruppe von miteinander im Talssystem verbundenen Sumpfseen? Regelmäßige Kerne oder Rechtecke verweisen auf anthropogen-technische Ordnungsfaktoren, während irregulär-kurvenige Strukturen und gleitende Übergänge überwiegend durch natürliche Ordnungsfaktoren zustande kommen. Das Menschliche in Landschaftsmustern ergibt sich, ist beim Gedanken an Rodung, Parzellierung und Grundstücksverteilung intuitiv verständlich. Wie erzwängen natürliche Ordnungsfaktoren ein Muster, wenn man doch hier nicht von Bewußtsein oder gesteuertem Willen sprechen kann?

Dieser Frage läßt sich auf die Spur kommen, wenn unterschiedliche Auflösungen bei der Betrachtung von Landschaften möglich werden. Mit dem Begriff Auflösung sind zwei andere Begriffe verbunden, die eine obere und untere Grenze definieren: Ausdehnung und Körnung. Das Maß an Ausdehnung beschreibt die Größe des Gebietes, das in das Bild einbezogen wird. Die Körnung beschreibt den Grad an Detaillierung, der bei einer bestimmten Auflösung, mit der Darstellung verbunden ist. Je kleiner die Ausdehnung ist, desto feiner ist die Körnung, mit der Einzelelemente nach dargestellt werden.

Wählen wir eine große Ausdehnung, dargestellt im kleinen Maßstab eines Satellitenbildes, so sind einzelne Landschaftselemente wie Hecken, Wiesen oder Ackerfelder nicht sichtbar. Stattdessen präparieren sich die großen geomorphologischen Raumseinheiten heraus. Man erkennt Tiefländer, große Gewässersysteme, Hügelandschaften, Küsten und Gebirgszüge. Verkleinert man die Ausdehnung, verfeinert die Körnung und fokussiert auf eine Hügelandschaft, so wird die Verteilung von Gewässersystemgebieten mit den zugehörigen Gewässernetzen deutlich. Aus dem Grad der großräumigen Vegetationsbedeckung kann man auf den Landnutzungstypen schließen (Wiesenslandschaft, Waldlandschaft).

Bei einer weiter verringerten Ausdehnung kann die räumliche Anordnung nach dem Grad der großräumigen Vegetationsbedeckung klassifiziert werden, sei es als eine Wiese, ein Wald oder ein Acker. Dann fragen wir uns, welcher Typ sich am häufigsten wiederholt, und klassifizieren demnach die »Muster« aus dieser Wiese, Wald oder Ackerlandschaft. Neben der Art und Häufigkeit ist aber auch die Form der einzelnen Flecken interessant. Sind sie rund, rechteckig oder ausgehens-fingelig, eher linear oder breitfächerig? Jede Form definiert ein eigenes Verhältnis zum Kontext an Rändern, sei es mehr die Figur, z.B. eine feuchte Wiese, von der Kreisform abweicht – der geometrischen Figur mit dem kleinsten Umfang im Verhältnis zum Flächeninhalt – desto größer sind die Ränderanteile auf Kosten der Kernanteile. Allein durch die Grenzlinien steigen die Austauschprozesse mit den Nachbarflächen, etwa in Form von Nährstoff- oder Schadstofftransport. So werden die Lebensbedingungen der Pflanzen einer flingelichen Wiese verstärkt von schwachen, den benachbarten Einflüssen abhängig, was im Ergebnis zu einer höheren Labilität der inneren Ordnung führt, aber auch zu einem höheren Grad an Vernetzung innerhalb der Gesamtsystemstruktur.

Jede Landschaftsstruktur wird von linearen Elementen durchschritten, deren Transport- oder Barriere-

funktionen zu erkennen sind. Sind sie streng linear wie Straßen und kanalisierte Flüsse oder denkbare-irregulär wie Blicke im Hügeland? Sind sie lokalur wie eine Gruppe von miteinander im Talssystem verbundenen Sumpfseen? Regelmäßige Kerne oder Rechtecke verweisen auf anthropogen-technische Ordnungsfaktoren, während irregulär-kurvenige Strukturen und gleitende Übergänge überwiegend durch natürliche Ordnungsfaktoren zustande kommen. Das Menschliche in Landschaftsmustern ergibt sich, ist beim Gedanken an Rodung, Parzellierung und Grundstücksverteilung intuitiv verständlich. Wie erzwängen natürliche Ordnungsfaktoren ein Muster, wenn man doch hier nicht von Bewußtsein oder gesteuertem Willen sprechen kann?

Dieser Frage läßt sich auf die Spur kommen, wenn unterschiedliche Auflösungen bei der Betrachtung von Landschaften möglich werden. Mit dem Begriff Auflösung sind zwei andere Begriffe verbunden, die eine obere und untere Grenze definieren: Ausdehnung und Körnung. Das Maß an Ausdehnung beschreibt die Größe des Gebietes, das in das Bild einbezogen wird. Die Körnung beschreibt den Grad an Detaillierung, der bei einer bestimmten Auflösung, mit der Darstellung verbunden ist. Je kleiner die Ausdehnung ist, desto feiner ist die Körnung, mit der Einzelelemente nach dargestellt werden. Wählen wir eine große Ausdehnung, dargestellt im kleinen Maßstab eines Satellitenbildes, so sind einzelne Landschaftselemente wie Hecken, Wiesen oder Ackerfelder nicht sichtbar. Stattdessen präparieren sich die großen geomorphologischen Raumseinheiten heraus. Man erkennt Tiefländer, große Gewässersysteme, Hügelandschaften, Küsten und Gebirgszüge. Verkleinert man die Ausdehnung, verfeinert die Körnung und fokussiert auf eine Hügelandschaft, so wird die Verteilung von Gewässersystemgebieten mit den zugehörigen Gewässernetzen deutlich. Aus dem Grad der großräumigen Vegetationsbedeckung kann man auf den Landnutzungstypen schließen (Wiesenslandschaft, Waldlandschaft).

Bei einer weiter verringerten Ausdehnung kann die räumliche Anordnung nach dem Grad der großräumigen Vegetationsbedeckung klassifiziert werden, sei es als eine Wiese, ein Wald oder ein Acker. Dann fragen wir uns, welcher Typ sich am häufigsten wiederholt, und klassifizieren demnach die »Muster« aus dieser Wiese, Wald oder Ackerlandschaft. Neben der Art und Häufigkeit ist aber auch die Form der einzelnen Flecken interessant. Sind sie rund, rechteckig oder ausgehens-fingelig, eher linear oder breitfächerig? Jede Form definiert ein eigenes Verhältnis zum Kontext an Rändern, sei es mehr die Figur, z.B. eine feuchte Wiese, von der Kreisform abweicht – der geometrischen Figur mit dem kleinsten Umfang im Verhältnis zum Flächeninhalt – desto größer sind die Ränderanteile auf Kosten der Kernanteile. Allein durch die Grenzlinien steigen die Austauschprozesse mit den Nachbarflächen, etwa in Form von Nährstoff- oder Schadstofftransport. So werden die Lebensbedingungen der Pflanzen einer flingelichen Wiese verstärkt von schwachen, den benachbarten Einflüssen abhängig, was im Ergebnis zu einer höheren Labilität der inneren Ordnung führt, aber auch zu einem höheren Grad an Vernetzung innerhalb der Gesamtsystemstruktur.



Flüsse ihr Flußbetten verändern und Siedlungen aufgeben werden.

Mit Fernerkundungstechniken lassen sich großräumige Vergleiche von Landschaftsmustern durchführen, deren Beschreibung durch Geländeschätzung nicht organisierbar ist. Erst in der Zusammenschau kleinräumiger Vegetationsmuster, ihrer topographischen Anordnung relativ zur Flußbewegung des Wassers und schließlich unter Berücksichtigung biologischer und klimatischer Bedingungen kann die Spattempore lineare Landschaftsstrukturen dokumentiert werden. Durch zeitliche Vergleiche von Archivaldaten mit aktuellen Aufnahmen lassen sich auch die schleichenden Veränderungen analysieren, welche eine katastrophale Neugestaltung von Landschaftsmustern vorbereiten.



Flüsse ihr Flußbetten verändern und Siedlungen aufgeben werden.

Mit Fernerkundungstechniken lassen sich großräumige Vergleiche von Landschaftsmustern durchführen, deren Beschreibung durch Geländeschätzung nicht organisierbar ist. Erst in der Zusammenschau kleinräumiger Vegetationsmuster, ihrer topographischen Anordnung relativ zur Flußbewegung des Wassers und schließlich unter Berücksichtigung biologischer und klimatischer Bedingungen kann die Spattempore lineare Landschaftsstrukturen dokumentiert werden. Durch zeitliche Vergleiche von Archivaldaten mit aktuellen Aufnahmen lassen sich auch die schleichenden Veränderungen analysieren, welche eine katastrophale Neugestaltung von Landschaftsmustern vorbereiten.

LONG-RANGE LANDSCAPE RECONNAISSANCE

Michael Kleyer

Maps and atlases are thematically structured abstract representations. The diversity of the earth's surface is restricted to aspects that are considered important, and these are classified and identified. The satellite pictures and images taken from aircraft are photographs, simple images of the surface of the earth. But the sheer distance between camera and surface means that long-range reconnaissance photographs are in fact abstractions of normal reality as it is seen every day.

For example, we walk through the Heckenaggen, southwest of Stuttgart, the hedges there do show us the

way through the countryside, but they also block our view of the country behind them. Each individual hedge dominates and controls the view. But if we look at the Heckenaggen from above, using an aerial photograph, then it is not so much the individual hedge that forces itself into the foreground, but the arrangement of all the hedges. The pattern, with all its regularities and irregularities, is more interesting than individual views and glimpses. Just as a bewildering labyrinth becomes a regular geometric pattern, even a predictable one, when seen from above.

The vegetation that dominates the surface of the landscape consists of living organisms capable of growth, exchange and displacement. We can therefore ask ourselves what power drives this potential for change into a permanent pattern. An analysis of this is not possible in the same way as when we connect the results with the question of the processes that contribute to the emergence of the pattern.

One crucial feature for a description is the spatial structure of the individual elements in relation to the pattern. Long-range reconnaissance has to be used first of all to classify each patch, whether as a meadow, a wooded or arable land. Then we ask which type is repeated most often and use this to classify the »patterns« as meadow-wood or arable land. But the shape of the individual patches is interesting, as well as their type and frequency of appearance. Are they round, rectangular or longitudinally extended, linear rather than extending over a broad area. Each shape defines its own relationship of core zone to periphery. The more the figure, e.g. a water-meadow, deviates from a circular shape – the geometrical shape with the smallest dimensions as relation to area size – the larger the periphery zone becomes at the expense of the core. The borderlines also increase the process of exchange with neighbouring areas, for instance in terms of nutrients. Thus, the more irregular the conditions of plants in a longitudinal meadow are increasingly dependent on fluctuating external influences, which results in greater instability for internal order, but a higher degree of interlinking within the landscape as a whole.

Every landscape matrix is intersected by linear elements that have a transport or barrier function. Are they strictly linear, like roads and canalized rivers, do they have the re-entrant irregularities of upland streams? Do they have the discontinuous quality of linked marshes in the valley system? Regular curves or rectangles suggest human and technical interventions, while structures with irregular curves and smooth transitions are usually natural in origin.

The fact that mankind can make a mark on the pattern of a landscape can be understood intuitively from thoughts of clearing, parceling and distributing plots of land. How can natural forces impose a pattern when it is not possible to speak of consciousness or a creative will in this case? It is possible to start to come to terms with this question if different reconstructions are chosen which considering landscapes. Two other concepts that define an upper and a lower limit are associated

with the concept of resolution: extent and grain size. Extent describes the size of the area included in the image. Grain size describes the amount of detail associated with the representation of a particular extent. The smaller the extent, the finer the grain size is with which individual elements are represented.

If we choose a large extent, represented on the small scale of a satellite image, then individual landscape elements like hedges, meadows or streams are not visible. Instead of this the great geomorphological spatial units are isolated. Plains, major river systems, hills, coasts and mountain ranges can be seen.

If the extent is reduced, the grain size reduced and focused on a hilly landscape, then the distribution of water catchment areas with their associated water networks becomes clear. The degree of large-scale covering with vegetation clarifies the type of landscape (meadows, woodland).

If the extent is reduced even further, the eye can concentrate on the distribution of different landscape elements in a water meadow. Meadows and woodland are seen as largely surface elements and a stream system is a finer-curving element in a state of close material exchange with the surface elements.

Incidentally, changes of focus cannot be achieved effortlessly, but only by means of a change in the pictorial medium. A change has to be made from the satellite picture to the high-level aerial photograph to the low-level aerial photograph. Human experience would suggest that coming closer, in other words reducing the section under consideration, would mean that finer detail could be seen. But the technical zoom is linked with the interplay of extent and grain size. On a satellite picture legible information is only possible on sections

with a certain bandwidth. Further refinement of scale produces only a formless juxtaposition of singular rectangular pictorial elements.

If one does not just describe the forms of the surface of the landscape, but also demonstrates the differing dynamics of the way in which it came into being, this provides a key to the understanding of pattern formation in landscapes. Crucial is a factor here are the different temporal processes rates associated with the various spatial scales.

Large geomorphological spatial units change as a result of tectonic rise and fall, however within such large «geological» time-spans that they seem static to us.

On the next level of resolution, rates of weathering and thus the scale of soil formation are regulated by the interplay of climatic change and geological starting points. Soil formation is compensated for by soil erosion, which, dependent upon the topography of a landscape, defines areas of impoverishment (hilltops) and enrichment (valleys) for nutrients and water. This produces mesoscale patterns distinguished by differences of supply and distribution of solar energy, nutrients and water. Even processes that can in fact be perceived as within recent history seem to be relatively «slow».

It is only within this local landscape pattern that human interventions, for example ploughing or mowing, concreting or felling timber can surprise. The subdivision and overlaying of the local pattern caused in this way is stationary for many generations in some cases (e.g. settlements) but varies annually in other parts (e.g. crops on arable lands). Individual events dependent on the short-lived patterns of natural water-courses, finally, are rapid, indeed catastrophic: floods that open up new channels, landslides that block existing channels, sedimentation and erosion of banks dependent on bank

planting and current.

As each of these levels of resolution has a different temporal process dynamic they are partially disconnected from each other and do not affect each other directly. But they are connected with each other in an encapsulated hierarchy, whereby the large-scale planes that are slower in terms of time have a more or less close authority relationship over the smaller planes with a more rapid time-scale. For waterways can form patterns only along valley systems that came into being previously as a result of erosion processes and are continuing to be built up. The intensity of the erosion process is again dependent on the degree of tectonic rise and fall in the superordinated geomorphological spatial units.

This disconnection as a result of different process rates, while retaining a certain authority relationship, means that spatial patterns can be fixed in a quasi-stationary fashion, although the individual processes take on an entirely chaotic character. Chaos and spontaneous fluctuation become micro-scale elements in the time-disconnected, hierarchical overall structure of a landscape, and on different levels of resolution they appear as statistically adjusted. The vegetation in a valley meadow, seen from a distance, retains its appearance for a long time, embedded in a valley system whose spatial structure is invariable in terms of our scale. Certainly the adjustment on the natural dynamic remains stable up to thresholds that are largely uncertain. If a catastrophic process exceeds these thresholds, possibly as a result of a gradual reduction of the resilience of the system as a whole, then the hierarchic structure is broken and new quasi-stationary patterns emerge. One example of this is major floods which can cause rivers to change their beds and the abandonment of settlements.

Long-range reconnaissance techniques make it possible to carry out large-scale comparisons of landscape patterns that could not be described by using surveys of terrain. It is only by considering together small-scale vegetation patterns, their topographical arrangement relative to the flow of the water and finally by considering geological and climatic conditions that the span of hierarchical relationships can be documented. Chronological comparisons of archive data with contemporary photographs also permit analysis of the gradual changes brought about by catastrophic reorganization of landscape patterns.

translated by Michael Robinson

GLANZ UND ELENDE DER SYSTEME

Andreas Bär

Wenn die Fakten überhand nehmen, bleibt dem Menschen nichts anderes übrig, als sie zu ordnen. Nur so behält er die Übersicht. Es entstehen Sammlungen, Archive, Atlanten – Systeme.

Im Bereich der chemischen Elemente waren es Meyer und Mendelejew, die als erste versuchten, ein Ordnungssystem aufzustellen. Von allen Systemen erscheint mir das Periodensystem der Elemente als eines der perfektesten, abgeschlossenen, und damit als Prototyp naturwissenschaftlicher Ordnungssysteme; vielleicht sogar der Systematik allgemein. Genügt es doch mehrerer voneinander unabhängiger Wahrheitskriterien: derjenigen der Chemie, der Atomphysik und der Mathematik.

Die Elemente, die in der Nachfolge entdeckt wurden, hatten bereits ihren festen Platz im (Perioden-) System. Es bestanden Lücken, die gefüllt, und Perioden, die beendet werden mußten. Über Neuentdeckungen wurde nicht mehr gestaunt, sondern sie bestätigten nur noch das System. Es sollte abgeschlossen – finalisiert werden.

Die Chemiker verließen ihre klassischen Laboratorien und sahen sich genötigt, das Feld der Grundlagenforschung den Atomphysikern zu überlassen. Diese legten dann letzte Hand an. Das Periodensystem der Elemente war kein Thema mehr.

Die Systembildung und Finalisierung können wir auf Schritt und Tritt verfolgen, auch in der Kunst. Warum geriert das Gespenst der Finalität auch durch die Kunst, die per definitionem nichts mit den Naturwissenschaften zu tun hat?

Die Crux der Kunst ist ihre Musealisierung. Auch die Geschichte ist ein Ordnungssystem, natürlich auch die Kunstgeschichte.

Warum fällt es uns so leicht, Kunstwerke zu klassifizieren (und kunsthistorisch) einzuordnen und sie damit posthum dem musealen System einzuverleiben? Gleichen wir darin nicht dem Atomphysiker, der ein neuentdecktes Element umgehend dem Periodensystem zuordnen konnte? Die Dauer des Staunens wird fast auf Null reduziert. Das Kunstwerk wird fotografiert, reproduziert, katalogisiert, multipliziert. Der Platz im Museum ist schon vorgesehen. Im Periodensystem wie in der Kunstgeschichte stößt man auf dasselbe Phänomen: durch die Zuordnung der Elemente (Kunstwerke) wird das System schwerer, perfekter, finaler, Masse und Schwerekraft werden erhöht. Man gelangt zu den Lanthaniden und Actiniden (seltene Erden).

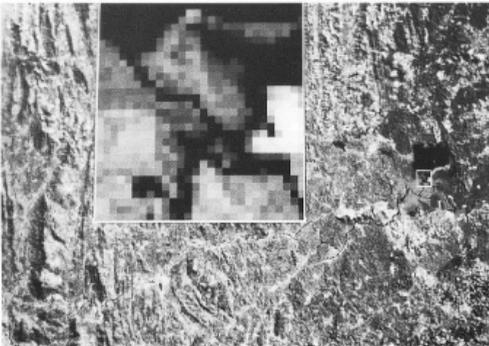
Die Elemente zerfallen an ihrer eigenen Masse.

Hier finden wir den «in die Breite» produzierenden Künstler, der seinen Stil gefunden hat und nur noch diesen kultiviert. Der Atomphysiker wie der Künstler versuchen mit einem ungeheuren Aufwand an Geld, Energie und Material dem System neue Elemente hinzuzufügen, in der Hoffnung, irgendwann wieder zu stabilen Kernen zu gelangen. Im Falle des Physikers ist hier ein Nobelpreis zu erwarten.

Machen wir einen kleinen Ausflug in die Biologie: Die klassische Zoologie trennte zwischen Säugtieren als den Tieren, die ihre Jungen säugen, und Reptilien als denjenigen, die Eier legen. Das funktionierte solange, bis in Australien das Schnabeltier entdeckt wurde, das Eier legt und seine Jungen nach dem Ausschlüpfen säugt. Diese Entdeckung paßte nicht in das geschaffene System. Das Schnabeltier wurde zum evolutionären Irrläufer, zum Paradox erklärt. Man versuchte, das System zu retten, indem man eine Untergruppe, die Monotremata, schuf, in die man das Schnabeltier und den Ameisenigel steckte. Unvoreingenommene Geister, die außerhalb des Systems stehen und sich nicht an Nomenklaturen klammern, wie der Amerikaner Robert M. Pirsig, machen einen auf die Problematik der Systematisierung aufmerksam. Seine Antwort lautet: «Es gibt dieses Paradox gar nicht. Das Schnabeltier benimmt sich keineswegs paradox. Es hat keine Probleme. Schnabeltiere haben seit Jahrmillionen Eier gelegt und ihre Jungen gesäugt, lange bevor einige Zoologen daher kamen und es für illegitim erklärten. (...) Die Welt erscheint uns wie die Stücke eines gewaltigen Puzzlespiels, die nach unserer Vorstellung irgendwie zusammenpassen müssen, sich tatsächlich aber nie aneinanderfügen. Immer bleiben einige Stücke wie das Schnabeltier übrig, die nirgends hineinpassen; und wir können diese Stücke entweder ignorieren oder sie auf dumme Weise erklären, falls wir es nicht vorziehen, das ganze Puzzlespiel auseinanderzunehmen...» (Aus: Robert M. Pirsig, Lila. Oder ein Versuch über Moral, Frankfurt a.M. 1992).

Im System der Kunst hat Marcel Duchamp mit seinen Ready-mades eine Art «Schnabeltier» geschaffen. Auch dieses «Schnabeltier» wurde schnell in das System Kunst integriert. Auch hier mußte ein System im System (eine Untergruppe) geschaffen werden, weil man nicht bereit ist, die Bequemlichkeit eines Ordnungssystems so ohne weiteres aufzugeben.

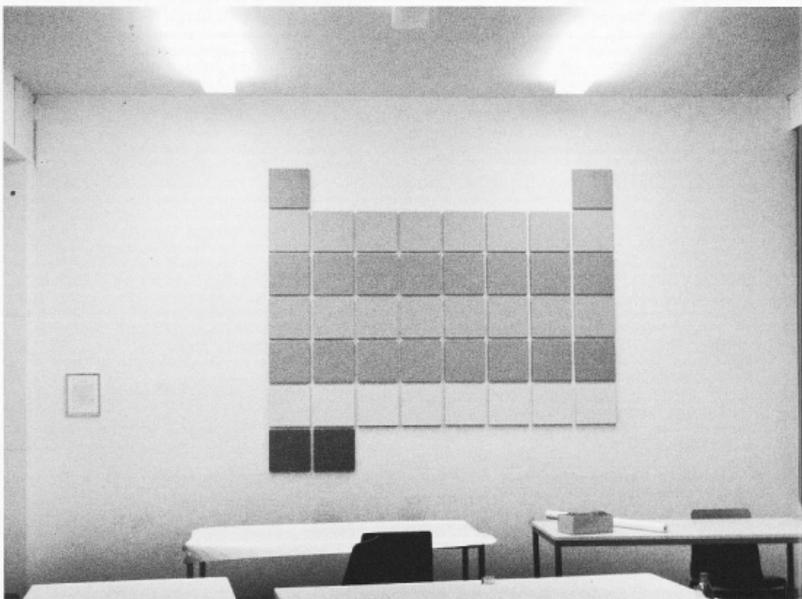
Auch Duchamp ist kein Paradox, sondern von sich aus schlüssig. Zum Paradox wird er durch die Qualifizierung (Vereinbarung durch die Museen). In Folge wird an der äußeren Erscheinung weitergearbeitet und



nicht mehr an der inneren Qualität. Diese zu erkennen ist innerhalb des Systems nahezu ausgeschlossen, denn man sieht Duchamp nur innerhalb einer Gruppe oder Periode. Nachfolgende Künstlergenerationen haben sich fast ausschließlich nur des Phänomens »Ready-made« bedient, nicht aber der Geste Duchamps.

noch die Plätze der »seltenen Erden«, sprich: sie sind nur noch mit Hilfe aufwendiger Apparaturen (Kunsttheorien) und feinsten Meßgeräte (Interpretationen) zu unterscheiden.

Nun, das wäre nicht weiter tragisch, wenn nicht ein Blick auf das Periodensystem der Elemente aufzeigen



Duchamp hat an der Grenze des Systems gewirkt und wurde dennoch ins System integriert. Die meisten zeitgenössischen Künstler versuchen bereits von Beginn an innerhalb des Systems zu agieren. Doch während es Duchamp noch gelingt, um bei diesem Vergleich zu bleiben, den Edelgaszustand zu erreichen und zu leuchten, teilen sich seine Nachfolger nur

würde, daß man schon ziemlich am Ende der Fahnenstange angelangt ist. Eine Steigerung ist nur noch über die radioaktiven Elemente möglich. Hier läßt sich die Periode noch fortsetzen, sofern man bereit ist, Halbwertszeiten von wenigen Nanosekunden zu akzeptieren. Aber ist das für die Kunst erstrebenswert? Duchamp hat die Notwendigkeit der Infragestellung

erkannt, und sich nach seiner Vereinnahmung vom System zurückgezogen. Er verließ das System als Schachspieler.

»Ich habe eben nie als Künstler-Handwerker gelebt, der soundso viele Bilder im Jahr macht und sie zu dem und dem Preis verkauft. Im allgemeinen kommen die Maler auf ein Rezept. Wenn sich genügend Energie haben, ändern sie das Rezept alle zehn Jahre. Aber man kann nicht verlangen, daß ein Mensch alle zehn Jahre eine neue Idee findet. Also beschränkt sich alles auf eine Arbeit der Wiederholung: Renoir hat eine Serie nackter Frauen gemalt, alle einander ähnlich. Wieso? Um die zweitausend Museen zu beliefern, die es gibt? Dieser kleine Wiederholungsjob ist nichts als Masturbation, außer es gibt dafür eine olfaktorische Erklärung: ein Hang zum Terpenolgeruch. Was mich betrifft, wollte ich mich nicht kopieren, folglich habe ich mich losgelöst vom professionellen Leben der Maler.« (Marcel Duchamp in einem Interview mit Otto Hahn 1964).

Ich muß zugeben, mir ist der schachspielende Duchamp weitaus sympathischer als der sich ad absurdum wiederholende Ready-made-Produzent. Die Geste genügt.

Beim Periodensystem der Elemente handelt es sich um ein System unbelebter Materie. Es läßt Untergruppen zu, ohne damit das System selbst in Frage zu stellen. Diese Möglichkeit steht per definitionem allen Systemen offen, aber nicht ad infinitum. Zum Beispiel kann, wie anhand des Schnabeltier-Beispiels beschrieben, die Systematisierung schon im Bereich der belebten Materie zu Paradoxien führen. Das System verliert seinen Systemcharakter. Wie erst soll die Systematisierung dann auf der Ebene des Geistes und der Kunst funktionieren?

Warum gelingt es dennoch so mühelos, dem Kunstsystem ein System unbelebter Materie als Maßstab anzulegen?

BRILLIANCE AND MISERY OF SYSTEMS

Andreas Bär

If facts get out of hand then there is nothing to be done except to classify them. It is only in this way that we can retain an overview. We produce collections, archives, atlases – systems.

Meyer and Mendelejew were the first to try to set up a system for imposing order on the chemical elements. Of all systems, the periodic table of the elements

seems to be one of the most perfect and complete, and thus the prototype of scientific classification systems; perhaps even of taxonomy in general. Because it satisfies various independent criteria of truth: those of chemistry, nuclear physics and mathematics.

Elements that were discovered subsequently already had their fixed place in the (periodic) system. There were gaps that had to be filled and periods that had to be concluded. New discoveries were no longer a source of amazement, they simply confirmed the system. It had to be completed – finalized.

Chemists left their classical laboratories and saw themselves obliged to abandon the field of fundamental research to the nuclear physicists. They then added the final touches. The periodic table of the elements was off the agenda.

We can follow the formation and finalization of systems step by step, in art as well. Why is art also haunted by the spirit of finality when it has nothing to do with science by definition?

The crux of art is its placement in museums. History is also a classification system, and that includes art history.

Why is it so easy for us to classify works of art, to arrange them (in terms of art history) and thus posthumously to ingest them into the museum system? Does this not make us like nuclear physicists, who could immediately allot a newly-discovered element to the periodic system? The duration of a sense of astonishment is reduced almost to nil. The work of art is photographed, reproduced, catalogued, duplicated. Its place in the museum is already prepared. The same phenomenon crops up in the periodic table as in art history: classifying the elements (works of art) makes the system more ponderous, more perfect, more final. Mass and gravity are raised. One arrives at the lanthanides and actinides (rare earths). The elements disintegrate as a result of their own weight.

Here we find the artist producing »in breadth« who has found his style and now cultivates just this. Both the nuclear physicist and the artist try to add new elements to the system, at great expense of money, energy and material, in the hope that at some time or another they will arrive at stable nuclei. In the case of the physicist there is a Nobel Prize available.

Let us make a little excursion into biology. Classical zoology made a distinction between mammals as animals who suckle their young and reptiles as those that lay eggs. This worked until discovery of the duck-billed platypus in Australia, which lays eggs then suckles its young after they have hatched. This dis-

PROGRAMMSCHEMA

Programmig Cell, Kobe Malthis

Mehr und mehr bestimmen kommerzielle (durch Werbung finanzierte) Sender das europäische Fernsehgeschehen. Bezeichnend ist für diese Privatsender das immer gleiche Schema eines fragmentierten Programmablaufs.

Die ersten Vorschläge für eine kommerzielle Nutzung des Mediums Fernsehen datieren in Europa vom Ende der 40er Jahre, der Zeit des wirtschaftlichen Wiederaufbaus nach dem zweiten Weltkrieg. Diese Vorschläge wurden jedoch abgelehnt. Die Regierungen der meisten europäischen Länder setzten das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Gang. Die aus Vorkriegszeiten stammenden Bestimmungen für das Radio wurden für das Fernsehen übernommen. Öffentlich-rechtliche Fernseh-

sender werden direkt vom Staat finanziert. Der Staat verlangt vom Zuschauer eine Fernsehgebühr, welche als Kultursteuer angesehen wird. [In der BRD nur indirekt, Red.] Die Kontrolle der Regierung über das Fernsehen hängt von deren Medienpolitik ab. Die Informationsmechanismen des Mediums Fernsehen in einem öffentlich-rechtlichen Modell sind ideologisch begründet. Auf diese Weise versuchen die regierenden Parteien, ihre politische Macht zu erhalten.

Dennoch wurde, durch den Konsumtionsdruck der überproduzierenden Wirtschaft in den 50er und 60er Jahren, der Werbung im Fernsehen mehr Zeit eingeräumt. Langsam übernahmen wirtschaftliche Informationsmechanismen den Platz der ideologischen. Der Durchbruch des kommerziellen Fernsehens fand in Europa Anfang der 80er Jahre statt, gleichzeitig mit der immer schneller werdenden Entwicklung der Informationstechnologie. Seit kurzem wird durch die Medienpolitik der Europäischen Gemeinschaft ein privates Modell gefördert.

Das Geschäft der Privatsender ist es, ein Publikum zu produzieren. Dieses Publikum, oder der Zugang zu ihm, wird verkauft. Das Produkt eines Fernsehsenders wird in Maßeinheiten von Menschen mal Zeit gemessen. Die Fernsehsender wollen nicht nur das größtmögliche Publikum (Quantität), sie sind auch an den Eigen-



DEMOGRAPHISCHE ZUSAMMENSETZUNG

Parameter zur Definition der Zielgruppen:

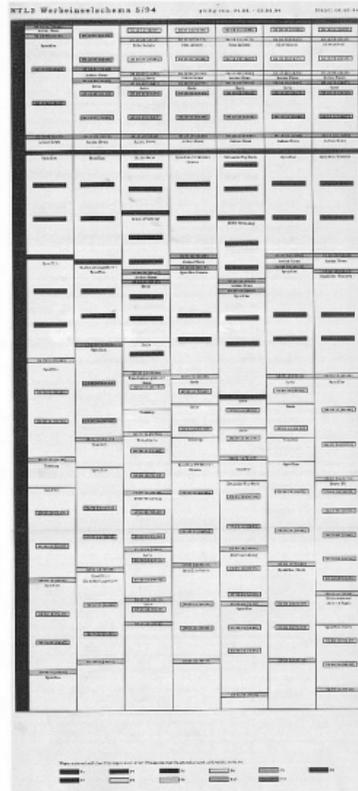
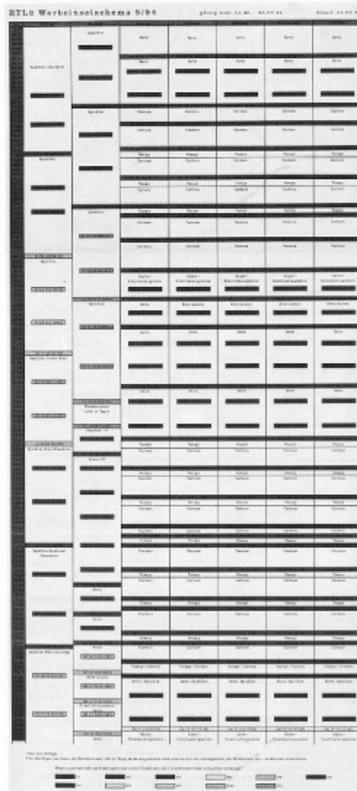
Geschlecht:	Einkommen:	Alter:
männlich	Erwerbstätigkeit	Kinder von 6 - 13
weiblich	Schule	Erwachsene von 14 - 29
	Haushalt	Erwachsene von 30 - 49
		Erwachsene von 50 -

schaften ihres Publikums interessiert (Qualität). Die »demographische Zusammensetzung« unterscheidet Alter, Bildung, Einkommen und Geschlecht. Ziel der Fernsehmanager ist eine Maximierung der Differenz zwischen Werbeeinnahmen und Kosten. Der Aufwand für das Programm wird dadurch festgelegt. Der Sendeplan der

Privatsender ist eine unmittelbare Ausweitung dieses Marktprogramms. Die Programmgestalter eines Senders erstellen einen Zeitplan (oder -raster, -tabelle, -schema), der jeden Monat auf den neuesten Stand gebracht wird.

Die Zusammenstellung eines Programmschemas basiert in erster Linie auf Informationen über die Zuschauer, die die Marktforschung liefert. Um die Zuschauer zu erfassen, werden einer bestimmten Zahl von Fernsehgeräten »Zuschauer-Messer« zugeordnet, die registrieren, welche Zuschauer zu welcher Zeit fernsehen. Die Aufzeichnungen der Messgeräte werden durch Abfragen erreicht, die jeder individuelle Zuschauer aktiv bestätigen muß. Forschungsinstitute untersuchen auch, wie die Zuschauer fernsehen. In diesem Fall werden sensorische Methoden zur Messung von unmittelbaren Reizen verwendet, wie z.B. der Gehirnstromaktivitäten (EEG). Alle Zahlen und Quoten werden gesammelt und verarbeitet. Auf der Basis dieser Ergebnisse versuchen die Marktforschungsinstitute, die Eigenschaften der Fernsehzuschauer zu interpretieren. Mit Hilfe dieser Informationen werden die verschiedenen Zielgruppen definiert.

Die unterschiedlichen Zielgruppen werden auf der Zeit-tabelle in verschiedenen Blöcken platziert. Jeder Block auf der Tabelle repräsentiert einen Zeitschnitt von



zwei bis vier Stunden, der für eine bestimmte Gruppe von Zuschauern gedacht ist und der mit einer bestimmten Summe für den Werbetreibenden korrespondiert. Ein Block besteht aus vordefinierten Teilen, die Segmente genannt werden. Die ersten Segmente, die in einem Block codiert werden, sind die Werbeeinheiten. Jedes für die Werbung bestimmte Segment ist zwei bis vier Minuten lang und wird aus einer variierenden Anzahl von Werbespots gebildet, die ihrerseits jeweils zehn bis sechzig Minuten lang sind. Diese Segmente werden alle sieben bis fünfzig Minuten wiederholt. Die Einheiten oder Segmente, die dazwischen liegen, sind für das eigentliche Programm bestimmt. Das Programm eines Blocks dient dazu, einen Rahmen zu bilden, innerhalb dessen die Zielgruppe mit der Werbung gekoppelt wird.

Die Länge eines Programmbeitrags hängt von der Unterteilung der Zeittabelle in Blöcke und Segmente ab. Eine Fernsehsendung läuft über ein oder mehrere Segmente. Die Länge eines Segments korrespondiert mit der Länge eines Abschnitts der Sendung. Auf diese Weise spielt die Unterteilung in Segmente eine Rolle in der dramatischen Fortentwicklung der Sendung. Genauso ist die Wahl des Typs und des Genres der Sendung an die Unterteilung in Blöcke und Segmente im Programmschema gekoppelt. Die Blöcke bestehen aus genau kalkulierten Paketen verschiedener Sendungstypen, wie z. B. Zeichentrickfilme, Spielfilme, Nachrichten, Serien, Shows und Sport. Innerhalb eines Sendungstyps gibt es zahlreiche Genres. Verschiedene Genres für den Typ Serie sind: Action-, Crime-, Arzt-, Familien-, Gerichts-, Polizei-, Schul-, Science-fiction-Serien und solche über das Fernsehen selbst. Die Genres können miteinander kombiniert werden, um einen anderen «Geschmack» zu erhalten.

■ LUNDI	21.10
Le bureau des œufs	
■ MARDI	20.10
La grille	
■ MERCREDI	21.10
Le Saint : Un saphir pour ...	
■ JEUDI	20.10
La relève	
■ VENDREDI	21.15
L'exorciste	

Vertikale Programmgestaltung

Die Segmentgruppen, die für Sendungen bestimmt sind, werden mit vorfabrizierten Fernsehproduktionen belegt. Die Privatsender produzieren kaum eigene Programme. Die Sender arbeiten eng mit verschiedenen, spezialisierten Produktionsfirmen zusammen, um die Sendungen herzustellen. Die Fernsehproduktionen werden in standardisierten Prozeduren realisiert. Unterschiedliche Sender treten oft in einen Wettbewerb um dieselben Produktionen. Ein niedriger Stundenpreis für ein Programm bedeutet eine große Zahl von Käufern für unterschiedliche Fenster oder Distributionszyklen. Die Produzenten erstellen verschiedene Programme aus demselben Bildbestand. Die immens großen Bibliotheken erlauben es den Produzenten, bestimmte Komponenten auf verschiedene Programmarrangements zu verteilen. Die Bilder werden wie mit einem Sampler »getriggert« und in vielfältige Produktionen eingepaßt. Einige Videoeffekte wie »Fades«, »Wipes«, »Blue Keys« und »Chroma Keys« spielen genauso wie Grafik eine wichtige Rolle, um jeder Sendung ihre »eigene« Identität zu geben. Dabei ist in erster Linie die Oberfläche des Bildschirms wichtig. Logos, Titel und Intros werden für die unterschiedlichsten Programme designed. Innerhalb der Weiterproduktion einer bestimmten Sendung müssen nur wenige, genau definierte Elemente hinzugefügt werden. Diese Korrekturen profitieren von der Festschreibung der Standardprozeduren bei den bestimmten Typen und Genres der Sendungen. Die im voraus getesteten Produktionen garantieren den Sendern von vornherein, daß die gewünschte Zuschauergruppe angesprochen wird.

Die Programmschemata besitzen ein logisches System oder Drehbuch, das eine Verbindung zwischen den verschiedenen Blöcken schafft. Strategien der horizontalen Programmgestaltung versuchen, eine gewohn-

Die Heimmelodie	20.15
24 Stunden Straßensport	21.15
Open Party Decke	21.45
Sport	22.15

Horizontale Programmgestaltung

heitsmäßige Verbindung zwischen dem Zuschauer/der Zuschauerin und seinem/ihrer Fernsehender durch wöchentliche Kontinuität zu erreichen. Strategien der vertikalen Programmgestaltung versuchen, die Zuschauer von einem Block oder Segment zum nächsten zu übergeben, um eine tägliche Kontinuität zu erreichen. Der sogenannte »Sandwich« ist ein Block, der sich an eine erste Zielgruppe wendet, und der zwischen zwei Blöcken eingebettet ist, die sich an eine zweite Zielgruppe wenden. Jede Fernsehsendung hat einen Bezug zum gesamten Programmschema. Die Kontinuität des Programmschemas »entwickelt« sich parallel zur »Echtzeit« des Zuschauers. Sogenannte »Prime-time« im Fernsehen ist der Höhepunkt im Handlungsablauf des Tages. Das Wochenende ist dann der Höhepunkt der Woche. Im Laufe des Jahres sind dann die Gipfel zwischen den Urlaubszeiten. »Trailor« und Ankündigungen der folgenden Sendungen sind Techniken, mit denen die Spannung des Schemas verdeutlicht wird. Die Technologie beschleunigt das »Tuning« des Programms. Der »Feedback«-Charakter der Informationstechnologie wird für das Arrangement der Programmschemata geplündert. Durch die Vorstellung neuer Technologien werden die schon bestehenden Schemata nicht unterbrochen, sondern im Gegenteil noch gesteigert. Das Privatfernsehen fungiert als ausführendes Organ, es vermittelt Geschäfte zwischen der Werbekunde und den Zuschauern. Wenn die Zuschauer interaktive Fernsehgeräte besitzen, werden sie auf persönlichstem Niveau angesprochen. Die intime Beziehung, die ein Mensch mit einem Informationsmechanismus wie dem des Privatfernsehens haben kann, ist eine des Zugangs, aber auch eine der Entblößung.

Übersetzt von Thomas Herrmann

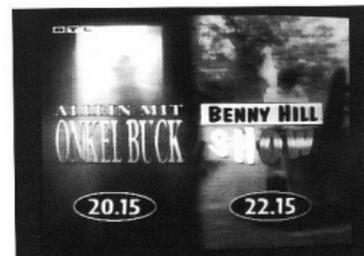
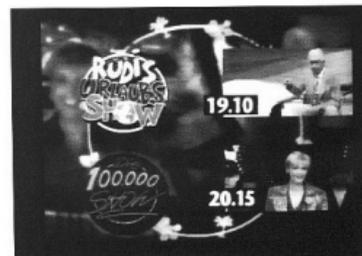
PROGRAM SCHEME

Programming Cell, Kobe Matthys

More and more commercial (advertising-supported) channels are determining European television time. Signifying for these TV stations is their common formula of fragmented programming continuity.

The first proposals towards a commercial application of the medium television in Europe, dates back to the end of the 40s, the time of economical rehabilitation after world war II. But these proposals were turned down. The governments of most European countries started up their own public television. Existing regulations from radio, from before the war, were continued





for television.

Public television stations are financed directly by the state. The state charges the viewer a licence fee, which is understood as a tax on culture. The government's control over the television situation derives from their media policy. The information mechanisms of the medium television in a public model are ideologically based. In this way, the ruling parties try to contain their political power. Under the pressure arising from a need for consumption by the overproducing economy in the 50s and 60s, more advertising time evolved on TV. Slowly, the economically based information mechanisms of the medium television took over the ideologically based information mechanisms. The breakthrough of commercial television in Europe took place at the beginning of the 80s, parallel with the acceleration of information technology. More recently, the media policy of the European Community has been to promote a private model.

Commercial television stations are in the business of producing audiences. These audiences, or the means of access to them, are sold. The product of a TV station is measured in terms of people and time. Television stations do not just seek the largest possible audiences (quantity), they are also interested in the characteristics (quality) of this audience. The »demographic compositions« refer to age, education, income and sex. Station managers have an interest in maximizing the difference between advertising revenue and costs. Program expenditure is determined accordingly. The programming of commercial TV stations is a direct extension of this marketing formula. The programmers of a channel compose a time schedule, grid, table or scheme, which is updated about once a month.

The arrangement of a program scheme is primarily

based on audience information gathered through marketing research. For the measurement of the public, »people meters« are attached to a sample of television sets to record which viewers are watching what and when. These meters record viewing by requiring each individual viewer to respond affirmatively when queried. Information agencies also do research in terms of how people watch. In this case they employ sensory techniques for measuring direct stimuli, for example human brain wave activity (EEG). All numbers and quotas are collected and processed. Based on these results, the communication agencies attempt to interpret the preferences of the television public. This information constitutes the definition of the different target audiences.

The various target audiences are located in different blocks of the time schedule. Each block in the scheme represents a time zone which varies from two to four hours, is designated for a determined public and corresponds to a financial rate for the advertiser. A block consists of predetermined sections called segments. The first segments which get coded on the block are the units marked for advertising. Each segment designated for advertising is about two to four minutes long and composed of a variable number of commercial spots ranging from ten to sixty seconds in length. These segments recur with a frequency of between seven to fifty minutes. The units or segments laying between are predetermined by the programs. The programs of a block function as the framing for connecting the target audience with the advertising.

The length of a program is linked to the schedule's division into blocks and segments. A television program overlaps one, or a group of segments. The length of one segment corresponds to the length of one part of the program. Thus this division into segments plays a



Senderidentität

role in the dramatic development. Also the selection of a type and a genre for a program is linked with the program schedule's division into blocks and segments. The blocks consist of a calculated packet of different program types, like: Cartoons, Films, News, Series, Shows and Sports. Within one type of television product there are a number of possible program genres. Different genres existing for the type Series are: Action, Crime, Doctors, Family, Law, Police, School, Science-Fiction and Television. Genres can be combined to obtain other "flavors".

The segment groups determined for programs are overlapped with ready-made TV products. The commercial channels rarely produce their own programs. The television stations work closely together with different specialized production agencies in producing programs. The TV products are created along standardized procedures. Different channels are often in competition for the same products. A low price for a program hour corresponds to a large number of buyers for different windows or distribution cycles. Producers derive different types of programs from the same stock of images. The vast image libraries allow the producers to share certain components for different program arrangements. Images are triggered like "samples" and fit into various products. A number of video effects, like fades, wipes, blue keys, chroma keys, and graphics play an important role in giving each program its "own" identity. The surface of the screen plays an important role here. Logos, titles and intros are designed for the various programs. In ongoing productions of certain programs there are certain limited elements which are adaptable. These corrections profit from the preservation of the standard procedures of the determined types and genres. The pre-tested production agencies' products

guarantee the television stations, in advance, that the desired viewing audience will be engaged.

The program schemes have a system of logic, or script, which sets up a correspondence between the different blocks. Strategies for horizontal programming attempt to create a habitual relationship between the viewer and his or her TV station through a weekly continuity. Strategies for vertical programming try to pass viewers from one block or segment on to the next blocks or segment for a daily continuity. The so-called "sandwich" is block-oriented to a primary target audience embedded between two blocks oriented to a secondary target audience. Each television program is related to the entire program scheme. The continuity of the program scheme "develops" along with the "real" time of the viewer. So-called prime time television represents the climax in the plot of the day. The weekend is the climax to the week. Annually, there is an apex between the vacation times. Trailers and announcements referring to preceding programs are techniques to effect the tension of the scheme.

Technology accelerates the "fine tuning" of the programming. The "feedback" character of information technology is exploited for the arrangement of the program schemes. With the introduction of technology the already existing formulas are not interrupted but amplified. The commercial television functions as a mapping instrument, it constitutes a series of transactions between the advertisers and the consumers. The consumers are approached on a personal level, now they have their personal TV equipment. The intimate relationship of a person with the information mechanism of commercial television is one of access and exposure.

LIEBE IST DER SCHLÜSSEL

Interview mit Dave Philips.

1981-84 Manager von Soul Patrol Records
von Liam Gillick

Gillick: In den frühen 80er Jahren haben Sie eine Serie von Soul- und Jazzfunk-Samplern zusammengestellt. Sie müssen sehr viel Feingefühl besitzen mit Sinn für Ordnungen, Konzentration aufs Detail und der Fähigkeit, zu einem bestimmten Zeitpunkt die Szene richtig einzuschätzen.

Philips: Wenn wir eine Zeit prägen, spezialisieren wir uns alle. Sie dürfen nicht vergessen, daß wir hier über einen schon vergangenen Zeitschnitt sprechen. Über die Tage der Süd-Londoner Soul Patrol, über Maze, Class Action, D-Train und die Valentine Brothers. Gefühlsmäßig betrachteten wir alles, was wir taten, als selbstverständlich. Unsere Fähigkeit, eine sehr spezielle Musikrichtung zu organisieren und zu verkaufen, kam uns normal vor. Auf der anderen Seite gab es bereits ein Archiv, das uns offenstand. Wir alle kauften sehr viele Platten. Wir sammelten alles. Also war die Herausgabe einer ganzen Serie von Sampler-Platten nur eine Erweiterung dessen, was wir sowieso schon taten: Platten auflegen rund um London und Platten sammeln. Sehen Sie, es war auch ein Weg um Geld zu machen. Wir waren an etwas dran, wo viele dran wollten.

Gillick: Zu dieser Zeit habe ich in einem Plattenladen gearbeitet. Mir fiel auf, daß wir Stammkunden hatten, die jede Woche Hunderte von Pfund für Platten ausgaben.

Philips: Ja, das ist normal. Das hat auch nicht aufgehört und wird vermutlich nie aufhören. Wir mußten unsere Ausgaben wieder einholen, und so begannen wir, Sampler zu kopieren, die kompromißlos erschienen, gut zusammengestellt und überall erhältlich sein sollten. Schwierig wurde es, als wir alles zusammen auf eine Platte bringen wollten. Die meisten Sampler bis damals waren mit großer Fernsehwerbung erschienen, oder sie wurden von Plattenfirmen herausgebracht, was einem erlaubte, ihre Produktionen über eine Reihe von Jahren zu sammeln. Die besten Reggae-Sampler waren für uns vorbildlich. Da schien es wenig Besorgnis darüber zu geben, die Leute gegen sich aufzubringen. Aber für die besten Reggae-Sampler wurden auch keine Tantiemen bezahlt. Und zwar, weil die Studios sie herausgaben, um ihre eigenen Sachen zu promoten, oder weil die Künstler sowieso keine Tantiemen bekamen, weil sie ihre Rechte schon vor Jahren verkauft hatten. Das war aber nicht der Fehler

der Leute, die sie herausbrachten. Tantiemen sind eine komplizierte Sache.

Gillick: Aber Sie wollten die Dinge legal handhaben?
Philips: Es war nicht so, daß wir übermäßig moralisch gewesen wären oder so etwas. Ein Teil des Problems war, daß wir unbekannte oder teure Importplatten einem größeren Publikum zugänglich machen wollten. Es war alles eine Frage der Nivellierung. Trotzdem konnten wir das Thema Copyright nicht vermeiden, weil die Situation mit den ganzen Plattenfirmen hier sehr viel härter war. Wir konnten nichts anderes machen als sie direkt anzugehen und zu versuchen, Lizenzen für die Sachen zu gewinnen, die wir herausbringen wollten.

Gillick: Sie haben also normalerweise Sachen zusammengestellt, die Sie schon besaßen, und wenn Sie dann den Sampler im Kopf konzipiert hatten, sind Sie auf die Plattenfirmen wegen der Erlaubnis zugegangen.

Philips: Das hört sich jetzt alles etwas einfach und gradlinig an. Manchmal war es einfach unmöglich, die Plattenfirma ausfindig zu machen. Wir arbeiteten mit "weißen Labels", mit Importen und selbstproduzierten Einfach-Remixen. Manchmal wollten die Produzenten anonym bleiben. Manchmal mußten wir einen Namen erfinden.

Gillick: Und was machten Sie, wenn Sie die Plattenfirma, den Produzenten oder den Künstler nicht finden konnten?

Philips: Tja, wir machten nichtsdestotrotz weiter und versuchten, durch eine Notiz auf dem Cover Tantiemen anzubieten für den Fall, daß jemand einen Anspruch anmelden sollte. Doch Sie sollten nicht vergessen, daß wir über Platten sprachen, die sowieso sehr geringe Verkaufszahlen hatten. Also versuchten die Plattenfirmen oft, ihre Sachen auf unsere Sampler zu bringen. In der Szene gab es diesen Snobismus, daß man unbedingt die originale 12-Inch-Single besitzen mußte, und so kauften die Leute oft den Sampler als eine Art Katalog, um dann zu entscheiden was sie kaufen sollten. Der Sampler funktionierte hier als Index. Es war auch nie geplant, den Besitz des Originals zu ersetzen. Vielmehr wurde er als ein vorformulierter Code gesehen. So etwas wie ein Wegweiser oder Führer in einer kurzen Epoche.

Gillick: Aber Sie unterschieden sich von den anderen Samplerproduzenten darin, daß Sie Stücke immer in der ganzen Länge auf den Samplern hatten.

Philips: Joder behauptet, der Erste gewesen zu sein, der das getan hat. Ich denke aber, daß wir die Ersten waren. Als wir mit Soul Patrol angingen dachte ich, daß es wichtig ist, so wenig wie möglich Kompromisse



Programmidentität



einzugehen. Und auf der anderen Seite war ja auch für die Plattenfirmen was zu holen, weil die Leute, die sich damit auskennen, wissen, daß eine 12-Inch-Single mit 45 U/min. bessere Qualität bietet als eine Langspielplatte, auf der alle Stücke zusammengequetscht worden. Die Geschichte der 12-Inch-Single ist eine anderes Thema, wir jedenfalls stellen die Stücke für den Hausgebrauch oder die Autoanlage zusammen. Zu Beginn der achtziger Jahre gab es eine rapide Entwicklung bei den Autoanlagen. Es war eine Vor-CD-Ara, und Soul Patrol erlaubte es den Leuten, eine bestimmte Musik zu hören, ohne sie selbst aufnehmen zu müssen.

Gillick: Lassen Sie mich auf diese Archivsache zurückkommen. Wenn ich mich umschau ist jede Wand bei Ihnen mit Plattenregalen vollgestellt. Wie können Sie eine Ordnung in die Platten bringen und wie finden Sie die Sachen?

Philips: Ich halte mich an ein Ordnungssystem, das mit einer Hierarchie von 10 Stufen arbeitet. Es gibt keine strikte alphabetische Ordnung in der Zusammenstellung. Erstens gibt es heiße und kalte Abteilungen. Dann haben wir auch Instrumentalabteilungen. Weiter Sänger, Sängerinnen, Gruppen. Dann Abteilungen für Gastbeteiligungen, und dann alles getrennt und nochmals getrennt durch den Ursprungsort und manchmal den Produzenten. Einige der Platten sind doppelt vorhanden, weil sie sowohl in einer bestimmten Auswahl eines Produzenten auftauchen, als auch in einer einem Künstler gewidmeten Abteilung. Weiter werden die Sachen nochmals chronologisch unterteilt. Das gestaltet mir, bestimmte Platten aus bestimmten Jahren zu finden, so daß es möglich wird, vergleichende Querweise durch das Archiv zu ziehen. Ich denke gerade daran, an einer neuen Serie von Samplern zu arbeiten, die diese Art der mehrfachen Überlagerung reflektiert. Das wäre dann eine neues Plattenlabel, das Soul Archive Patrol heißen könnte, und das alle Platten veröffentlichen würde, die in einem bestimmten Jahr in einer bestimmten Stadt produziert worden sind, und die die gleichen oder ähnliche Produzenten haben, und das kombiniert mit Stücken, bei denen einige der beteiligten Musiker auf anderen Platten aufgetaucht sind, mainetwegen fünf Jahre später, aber alle in einer bestimmten Stadt – und das würde man dann so etwa »ALLE VON EINEM ORT ZU EINER ZEIT, MIT DEN GLEICHEN FREUNDEN, UND SPÄTER NOCH MAL, AN EINEM ANDEREN ORT ZU EINER ANDEREN ZEIT, FOLGE I« nennen.

Gillick: Sie sind doch eine vollständig erfundene Person, oder?

Philips: Na ja, nicht ganz. Nein doch, o.k., ich bin es, aber Sie wissen, warum ich erfunden wurde.

Gillick: Ich wollte mal mit Morgan Kahn Kontakt aufnehmen, der die STREETSOUNDS-Sampler herausbrachte, aber keiner, den ich fragte, wußte wo er zu finden wäre.

Philips: Ja, ich bin also ein billiges Aldi- oder Neckermann-Surrogat, ohne irgendeine der echten Geschichten, Anekdoten, ohne Arroganz oder Erfahrung, um etwas wirklich Unterhaltendes herzustellen.

Gillick: Nein, nicht ganz. Sie sind eine Konstruktion, die es erlaubt, eine Reihe von Fragen zu stellen, ohne sich auf eine große Suche mit viel Arbeit machen zu müssen. Es gibt da etwas in dieser ganzen Archivfrage, das in der Musikszene sehr dynamisch demonstriert wird. Es kann schon eine plumpe Konstruktion sein, aber in so einer Untersuchung trifft man öfters auf so plumpe Konstruktionen. Ich bin so ein etwas sehr interessiert. Ich habe in einem Plattenladen gearbeitet, und daher verstehe ich was von Ordnungssystemen, Lagerhaltung und dem Versuch, dem Zeitgeschmack entgegenzukommen.

Philips: Ich denke aber, daß Sie in diese Archivsache zu viel hineinphantasieren haben. Ich bin sicher, wenn Sie jemals diesen Typen Morgan Kahn finden, hat er seine Platten alphabetisch geordnet. Und sowieso kriegt ein großer Teil von den Leuten, die es wirklich gibt, so viele Freilexemplare, das dieses ganze Gerede von Pattenkäufen im Wert von Hunderten von Pfund sich wirklich wie Schwachsinn anhört. Ich glaube, daß Sie das Ausmaß unterschätzen, in dem diese Art von Samplern mit stillschweigender Zustimmung der Plattenindustrie produziert wurden. Es fehlen Elemente der Verschwörung, und deswegen phantasieren Sie sich diese »alternative« Fangemeinde zusammen, die natürlich empfänglicher und faszinierender erscheint als die klassischen Muster, die wir schon aus der Museologie, der Wissenschaft oder dem Kunststudium kennen.

Gillick: Wenn das so ist, wie können wir dann ein Gespräch wie dieses fortsetzen? Was können wir über die Natur der Sammlung und der Wiederverwertung von einem anderen Modell erfahren, das außerhalb der Kunstwelt produziert wird?

Philips: Aber in der Kunstwelt ist Archivieren ohnehin kein großes Thema. Es existiert und ist der Boden für einen bestimmten Typus der Kennerschaft, aber es ist als System harter Kritik unterworfen. Trotzdem ist die Welt, der ich angeblich angehöre, gleichermaßen statisch, dann wieder plötzlich dynamisch, mit zumindest demselben Grad an Diskurs wie die Situation, von der

Sie sprechen.

Gillick: Und doch fand ich die Entstehung und die Vermarktung von Musik immer sehr interessant, weil sich hier ein großartiges Beispiel bietet für den Gebrauch von Geschmack und Originalität zugunsten eines großen Teils der Bevölkerung, welcher wahrscheinlich nicht zugehen würde, daß er an derselben Art von Einordnen, Umordnen, an Ranglisten und dem ganzen ästhetischen Spiel beteiligt ist, von dem einige Künstler behaupten, sie seien darin involviert.

Philips: Und doch fehlt hier was. Sie haben die Gelegenheit versäumt, Superlative zu gebrauchen. Die Dinge bewegen sich in meiner Welt schneller. Es gibt klassische und seltene Stücke, die zu allen Zeiten intellektuell konsumiert, weitergegeben und wiederverarbeitet werden. Dieser Wahrheit kann man nicht ausweichen, aber man muß der Art ausweichen, wie sie verbreitet wird. Die Art, wie die Dinge bewertet und verbreitet werden, ist geringfügig verschieden vom kreativen Element. Deshalb hat man kein Problem, für das zu bezahlen, was man erhält. Man bezahlt die Musiker nicht direkt, sie sind distanzierter, und es ist auch nötig, dieses Element der Distanz aufrechtzuerhalten.

Gillick: Aber einige Leute ordnen und bewahren ihre kleinen Musiker-Stücke in ungläublich komplexen Systemen.

Philips: Ja, aber der Grund dafür, warum sie so komplex sind, ist, daß die ästhetischen und musikalischen Urteile, die diesen Ordnungssystemen erzeugen, so gebrochen und diversifiziert sind. Es existiert kein Sinn für das Wertvolle. Es ist eine Art, in der die Dinge ausgetauscht und weitergegeben werden, die sich nicht um die ursprüngliche Herkunft der Musik kümmern. Es gibt eine unvorstellbar komplexe Form des Archivierens, doch jeder kann das Archiv besitzen. Jeder kann sich der Illusion hingeben, eine höchst vollständige Sammlung von bestimmten Objekten einer bestimmten Zeit zu besitzen. Die Kritik, die aus diesen verschiedenen Sammlungen resultiert, schreibt fort. So etwas kann nicht statisch verharren. Auch wenn ich vorher von einer Überinkunft gesprochen habe, aufgrund derer man eine kurze Liste von klassischen Stücken hervorbringen könnte, ist jedoch eine solche Überinkunft nur für den kleinsten vorstellbaren Zeitraum denkbar. Das Gefühl des Einverständnis ist nur von kurzer Dauer. Und doch kann ein paar Minuten lang ein Gefühl für eine fast ewige Wahrheit entstehen. Plattenverkaufszahlen als solche können nie Indikator einer Situation zu einer bestimmten Zeit sein. Teilweise deshalb, weil Seltenheit ein Objekt der

Begierde ist. Nur in meiner Welt kann etwas so vielen Menschen in so kleinem Format, mit so kleiner Auflage zugänglich gemacht werden, und so schnell so wertvoll werden. Und doch existiert diese Vorstellung von Wert nur in diesen allumfassenden Musikarchiven, die es überall gibt und die einander deprimierend ähnlich sind, und doch ist jedes dieser individuellen Archive verschieden. Sie sind niemals gleich, sie werden umgewälzt und ersetzt als Teil einer ständigen Wiedererfindung des Ichs und als Reflektion einer Zeit, die gleichermaßen total klassifiziert, aber doch unerreichbar ist.

Übersetzt von Thomas Hermann

LOVE IS THE KEY

An interview with Dave Philips, Director of Soul Patrol Records, 1981-84 by Liam Gillick

Gillick: You put together a series of soul and Jazz-funk compilations in the early 1980s. Your sensibility must include a degree of ordering, concentration on detail and ability to be attuned to the scene at a particular time.

Philips: We all specialise during our own specific period. You must remember that we are talking about a time that has past now – the days of the South London Soul Patrol, Maze, Class Action, D-Train and the Valentine Brothers. Sure, there was a sense in which we all took for granted what we did. We felt our ability to organise and distribute a very specific form of music was normal. But then again there was an archive we could already get into. We all bought records on a massive basis. We collected everything. This made the release of a whole series of compilation albums just an extension of what we were already doing with DJing around London and collecting records. Look, there was also a way of making money in all this. We were on to something that a lot of people wanted access to.

Gillick: I worked in a record shop around that time. I noticed that we had regular customers who were spending hundreds of pounds every week on records.

Philips: Yes, that would be normal. It hasn't stopped and probably won't ever stop. We did need to recoup some of our expenses, so we started thinking of compilations that would appear uncompromised, well put together, but be widely available. The difficulty was when we wanted to put everything together on

one album. Most compilations up till then had appeared with a great deal of TV back-up or were released by record companies to allow you to sample their productions over a number of years. The best reggae compilations were an inspiration. There seemed to be less worry about upsetting people. But then the best reggae compilations weren't paying royalties. Because they were put out by the studios to showcase their own stuff, or because the artists weren't getting royalties anyway because they had signed away their rights years earlier. That's not the fault of the people who put them together. Royalties are complicated.

Gillick: But you wanted to do things legitimately?

Philips: Not that we had an overbearing moral attitude or anything. Part of the problem was that we wanted to make obscure or expensive imports available to a larger audience. There was an element of levelling in all this. We couldn't avoid the copyright issue though, because the situation with all the record companies here was much tighter. There was nothing we could do other than approach them directly and try and win licenses for what we wanted to release.

Gillick: So basically, you were bringing together stuff that you already owned and then, once you had put together the compilation in your mind, you would approach the record company for permission.

Philips: That makes it all sound a bit simple and straightforward. Sometimes it was impossible to find the records. We were dealing with white labels, imports and self-produced one-off remixes. Sometimes the producers themselves wanted to remain anonymous. Sometimes we had to invent identities.

Gillick: So what did you do when you couldn't find the company, producer or artist?

Philips: Well, we used to go ahead regardless and try and include a disclaimer offering royalties if anyone ever lodged a claim. But one of the things you should remember is that the records we are talking about were ones that were making very low sales anyway. So often the record companies wanted us to put their stuff on the compilation. The scene was constructed in such a sense that there was a snobbery about owning the original 12in single, so often people would buy the sampler and then use it as a resource in order to decide what to buy. The compilation would function as an index. It was never intended to replace ownership. Rather, it was seen as a pre-edited code. Something of a pointer and guide to a brief period.

Gillick: But you were different to the other compilations in that you always put full-length versions down.

Philips: Everyone claims to be the first to do that, but I think we were the first. When we started Soul Patrol, I thought it was important that we compromise as little as possible – but then again there was still something in it for the record company because people who know about these things know that a 12in 45rpm single is better quality than an album where all the tracks are squeezed together. The history of the 12inch for domestic and in-car use. Around the early Eighties the development of in-car sound-systems was rapid. It was a pre-CD time and Soul Patrol allowed people to enjoy certain music without having to tape it themselves.

Gillick: Let me go back to this archive thing. Looking around, every wall in your place is filled with racks of records. How do you find an order for the records and how do you find things?

Philips: I stick to a filing system that works on about 10 levels. There is no strict alphabetical order to the way everything is filed. First there are hot and cold sections. Then also, we have primarily instrumental sections. Vocal women, vocal men, groups. Guest sections, and then divided and sub-divided by city of origin and sometimes by producer. Some records are duplicated because they appear in a specific producer selection and also in a dedicated artist section. Then things are broken down further, chronologically. That allows me to locate certain records from certain years so it's possible to make comparative cross-referencing across the archive. I'm now thinking of working on a new series of compilations that reflects this form of multiple layering so you could have a new company called Soul Archive Patrol that would release all records for one year produced in a certain city that share the same or similar producers and combine this with a set of recordings where some of the stated musicians have guested on other records from, say, five years later but all in another specific city – and call it something like –ALL FROM ONE PLACE AT ONE TIME, WITH SIMILAR FRIENDS, AND LATER, ONCE AGAIN, SOMEWHERE ELSE AT ANOTHER TIME, VOLUME 1–.

Gillick: You're a completely fictitious person aren't you?

Philips: Well not exactly. Well OK, I am but you know why I'm fictitious.

Gillick: I did want to get in touch with Morgan Kahn who used to publish STREET/SOUNDS compilations but no-one I spoke to knew where to find him.

Philips: So I'm like a low budget K-Tel, Ronco, substi-

tute without any of the real stories, anecdotes, arrogance or experience to create something really entertaining.

Gillick: No, not exactly, you are a construction that allows for a number of questions to be asked without having to resort to a big search and a lot of work. There is something about the whole question of archives that is demonstrated in a dynamic way in the music scene. It may be a clumsy construction but such an investigation is liable to be strewn with them. It's something I'm quite interested in. I did work in a record shop so I know about filing, stocking and trying to respond to taste.

Philips: But I think you have fantasised this archival thing a bit too much. I'm sure if you ever did find this Morgan Kahn guy, he would just file his records alphabetically. Anyway a lot of these real people get so many freebies that all this talk about buying hundreds of pounds' worth of records on a regular basis just sounds like nonsense. I think you underestimate the extent to which these kinds of compilations were made in collusion with the major labels. There are elements of conspiracy that are missing and you are fantasising too much about this –other– neo-connoisseur activity, that is apparently more responsive and more fascinating than classical models that we may be familiar with within museology, science or the study of art.

Gillick: So, if that's the case then how could we proceed with a conversation like this. What could we discover about the nature of collection and re-distribution from another model that is fabricated from outside the art world?

Philips: But the art world is not heavy on archiving anyway. It goes on and is the root of a certain type of challenged connoisseurship, but it is a system that is subjected to heavy critique on a regular basis. Yet the world that I am supposed to come from is equally static and then suddenly dynamic with the same degree of debate, if not, no less than the situation you are talking about.

Gillick: Yet the formation of music and the way it is distributed has always appealed to me as a leading example of the exercise of taste and specificity on behalf of a large proportion of the population who would probably be reluctant to admit that they take part in the same kind of ordering, re-ordering, ranking and aesthetic play that some artists claim to be involved in.

Philips: Yet there is something missing here. You have missed the opportunity to talk in superlatives. Things

move faster in my world. There are classics and rare items that are consumed intellectually, turned over and reprocessed, all the time. You can't avoid the truth of that but what you can avoid is the way in which it is communicated. The way things are validated and passed around is slightly divorced from the creative element. Therefore you have no problem with the idea of paying for what you are getting. You are not paying the musician directly, they are distanced and it is necessary to maintain that element of distance.

Gillick: But certain people rank and keep their little pieces of performers in incredibly complex systems.

Philips: Yes, but the reason why they are complex is that the aesthetic and musical judgements that create that sense of order are broken and diverse. There is no sense of precociousness. There is a way in which things can be exchanged and passed on without worrying about the original source of the music. There is an incredibly complex form of archiving, but everyone can possess the archive. Everyone can fabricate the illusion that they own a more unique whole collection of specific objects from a particular time. The critique that results from these diverse collections is ongoing. It's not something that can ever remain static. So, although I spoke earlier about the establishment of consensus where you can develop a short list of classic recordings, such consensus is only ever apparent for the briefest possible period of time. The feeling of agreement is mostly temporary. Yet, for a few minutes it can have the feeling of something almost eternally true. Record sales as such can never function as an indicator of the situation at a particular time. Part of the reason for this is that rarity is such a coveted thing. Only in my world can something be made available to so many people in such a limited format, in such small numbers, and become so valuable so rapidly. Yet that notion of value only resides in each of these all-encompassing archives of music that exist everywhere and have a similarity that is devastating. Yet each of these individual archives is different. They are never the same, they are affected and replaced as part of a constant re-invention of the self and as a reflection of a time that is both completely classified yet unpossessable, in equal measure.

für die Medien ist – zum Beispiel im Sinne von Nostalgie anstatt von Geschichte. Im Fall der »ersten Generation« kommt die »Konstruktion« der Nation nur gekoppelt an die für sie notwendige Entscheidung vor, wie »Rekonstruktion« von Familiengeschichte vorkommt. Dies steht im Zusammenhang mit der Überbrückung von Geisteshaltungen, und von Kulturen.

Zu Beginn der 60er Jahre erschien die homogene Dichotomie des Fernsehens zwischen dem Staat und dem potentiell »Anderen« der (Pop/Rock)-Musik als binäre Operation zwischen vermuteten geschlossenen Gruppen oder Gemeinschaften. Also ein Begriff von Freiheit, der sich mit dem Orientierungsspiel verbindet, das implizit im Umgang der Medien mit z.B. »Grund und Boden«, »Geographie«, »Landkarte« liegt. Das der Umgestaltung von lange festgelegten Grenzen inhärente Potential wurde als reizvoll betrachtet. In den Begriffen der Sozialgeschichte fixieren die Medien als allesverbindendes Netzwerk keine festen Grenzen. Die Möglichkeiten, die sich durch eine Begriffsverschiebung ergeben, die als kulturelle Produktion artikuliert wird, zeigen, daß dieselben übermächtigen Konstruktionen einen Rückweg zu bestimmten unterdrückten Materialien anbieten.

Geschichte und Nostalgie

Daß die Fernseharchive zu einem eigenen Programm werden, mag zunächst als zeitgenössisches Emblem für eine Generation von amerikanischen Mit- bis Enddreißigern erscheinen, die die ersten waren, die vollständig mit der Präsenz des Fernsehens aufwuchsen und keine Möglichkeit haben, sich an eine Zeit davor zu erinnern. Diese Generation wird jetzt als »Fernsehgeneration« bezeichnet. Ihr wird ein »Nostalgie-Trend« verkauft, und das zeigt sich am offensichtlichsten an der großen Zahl von Fernsehserien aus den frühen und mittleren 60er Jahren, die als Kinoproduktionen neuverfilmt werden. Die einfache Version eines »Nostalgie-Trends« ist womöglich mit der Erinnerung an die Differenz des Zugriffs zwischen heute und damals verbunden, so daß das Fernsehen einen normalisierenden Rahmen über alles legt, was als störende Einsicht empfunden werden könnte. Doch genauso gut kann ich das an einer Parallele zwischen Satelliten, Fernsehkabeln und der territorialen Expansion festmachen – es geht um ökonomische Okkupation.

Amerikanische Zeichentrickserien haben heutzutage ihr eigenes, global erfolgreiches »Cartoon Network«. Dadurch wird das Konzept einer Senderverbreitung für eine historische Produktionsform des Fernsehens verdeutlicht. Das funktioniert so, daß ein Paket älterer

Zeichentrickfilme, die heutzutage meist unverkäuflich sind, zusammen mit einem großen Archiv olngekauft wird. Die Fernsehdemographie zeigt, daß das Zuschauern nicht der springende Punkt ist, sondern die Erreinerung; das Publikum besteht zu einem großen Prozentsatz aus männlichen Mit- bis End-Dreißigern.

Alte Fernsehzeichentrickfilme gehen in einem Cross-over als abendfüllende Filme ans Kino über (die Feuersteins, Casper). Die Comic strips der 40er Jahre (die in den 60er Jahren als Zeichentrickserien im Fernsehen wiederauftauchen) versinnbildlichen eine anarchisch wütende Begierde, die durch die Fähigkeit zur unbegrenzten Gestaltung und Verzerrung der Comic strips ausgedrückt wurde. Heute wird das mit Hilfe von Technologie anhand eines »humanen« Darstellers realisiert (The Mask). Aber vielleicht wird ja nur vom Publikum verlangt – und trifft sich mit dem unverbohlenen Wunsch der Produzenten –, »Persönlichkeiten und Stars in leicht zu handhabende Zeichentrickfiguren mit hohem Wiedererkennungswert, und ebenso kostengünstige Computertrickfiguren in Schauspielern zu verwandeln.

Die Popkultur/Musikgeschichte gibt es als Vollzeitprogramm nicht. Daraus sollte sich eine Frage nach dem Prozeß der Erinnerung und der Nostalgie entwickeln. Ist das Störende am täglichen Betrachten von 30 Jahre alten, unveränderten Sendungen mit den alten Gruppen, Bands und Veranstaltungen die »Unmöglichkeit«, die dadurch entsteht, daß man sie nicht mehr am damaligen »Augenblick« festmachen kann? Statt dessen werden Popmusik-Archive innerhalb einer anderen Struktur »historischer« Sendungen verwendet – stundenlange, unabhängig produzierte Dokumentarfilme über Gruppen oder Veranstaltungen, die oft eine sehr guten Einblick vermitteln.

Diese andere Struktur, die sich früher gegen das Fernsehen gewandt hat (selbstgemachte Filme), stellt die Sammlung diverser Erfahrungen eines Individuums dar. Die Konventionen des Fernsehens sind so starr, daß das technologisch verwandte Heimvideo zu derjenigen Kraft wurde, die unsere Faszination als Zuschauer für »Realität« durch ungeschützte oder ungeliterte »Äußerungen« packt, die manchmal im Fernsehen zugelassen werden. So wie die Computeranimation für das Kino, ist die Videotechnologie mittlerweile selbst ein »Darsteller«. Es wird sicherlich bald ein Programm geben, das ausschließlich selbstgemachte Videos aus den 70er und frühen 80er Jahren sendet. Im amerikanischen und europäischen Kabelfernsehen würde die Serie »I witness video« schon die notwendigen Konventionen zu erarbeiten.

Sendung

Wie *Terminal Zone* und *R.O.C.M.* ist die Fernsehsendung dazu gedacht, sich eine existierende Medienform anzuignen und diese nach inhärentem odor damit verbundenen Kriterien durcharbeiten. Die Arbeit besteht darin, anhand der Archive als Ort, auf der Stufe des Archivgegenstands, ihre spezifische kulturelle Kartographie zu entwickeln, und darüberhinaus zu fragen, was im Fernsehen als Ort möglich ist. Die Archive der europäischen Länder, die ich besuchte, hatten alle ähnliche Interessenschwerpunkte in Bezug auf »Informationssysteme« und eine staatliche/öffentliche Anstalt. In vielen Fällen war klar, daß nach der frühen Fernsehphilosophie Fernsehen zunächst als eine Art Signal angesehen wurde, auf dem das verfügbare Material gesendet wurde. Es war nicht unüblich, daß Aufzeichnungsbänder von Sendungen für die Wiederverwendung gelöscht wurden. Das Gedächtnis der Fernsehschaffenden der ersten Stunde stellte den Index dar und ist jetzt, nachdem sie pensioniert werden, nicht länger verfügbar. Die mittlerweile übliche Neusichtung und Neudokumentierung ist ein langwieriger Arbeitsprozeß. Wenn sich zum Beispiel auf einer alten Bandhülle die Jahrzehnte alte Aufschrift »gelöscht« befindet, ist nach Ansicht der Bürokratie die Chance groß, daß dem nicht so ist. Die verschiedenen Fernseharchive reichen von »beinahe vollständig« bis zu »sehr lückenhaft«, und sie scheinen keinerlei Finanzmittel für die Aktualisierung ihres alten Bandmaterials gehabt zu haben, bis der neuerliche »Nostalgie-Boom« ausbrach – weil dieser kostengünstige Produktionsmöglichkeiten bietet. Es werden Geschichten über Bild- und Filmarchive verbreitet, die mit einem Menschen beginnen, der zur rechten Zeit in einem Fernsehsender war, welcher gerade eine große Menge von Material, z.B. Aufnahmen von einem Rockkonzert, verschleuderte. In den ersten Jahrzehnten war die Trennlinie zwischen »archivieren« und »verschleudern« oder »verschrotten« mancherorts recht dünn.

Durch die Gespräche mit den Archivaren ist der Zustand dieser Archive ein Thema. Die Gesprächsthemen entstehen immer über Standard-Genres und kulturelle Differenzen, und eine Rolle spielen dabei die Dialekte und das Regionale und die Möglichkeit, einen Eindruck der alltäglichen Sitten und Gebräuche zu gewinnen. Das führt zu dem Punkt, daß die eine Sache, die die neuen Privatsender nicht besitzen und auch nicht besitzen werden, eine Geschichte der Kultur ist, die eine Identität mit dem Inhalt ihrer Programme aufweisen würde. Folglich wurden verschiedenen staatlichen Archiven Angebote von Seiten der Privat-

sender gemacht.

Ich habe daher eine Sendung geplant, um durch die Institution des Fernsehens einen Rahmen zu schaffen, der die Nostalgie untersucht, die innerhalb der Vorstellung von einem »Nationalcharakter« wiederbelebt wird. Das zuschauende Publikum wäre das Medium zwischen den Konzepten des »Individuums« und der »Gemeinschaft«. Die Produktion wird so wie normale Sendungen in Segmenten entwickelt. Für unterschiedliche Kulturen werde ich einen Rahmen mit 15-minütigen, sich wiederholenden Segmenten entwickeln, die sich auf das beziehen, was ich als die Theorie des Fernsehens bezeichne – die »Identität« zwischen Staat und Öffentlichkeit. Die anderen 15-minütigen Segmente sind offen für eine nicht-theoretische Konstruktion von sozialem Raum durch die Arbeit mit den Archiven und dem Fernsehen. Die Produzenten werden eine bestimmte Mischung von Gemeinschaften oder Individuen sein, die »Kultur« produzieren, indem sie Erinnerung als Orientierungsmaßstab benutzen, so daß die Archive zu einem zeitgenössischen Topos werden.

Die Sendung soll zunächst die klassischen Konventionen der Erinnerung berücksichtigen, d.h.: viele Leute, die sich vor der Kamera an etwas erinnern, oder das Zusammenschneiden von Archivmaterial mit den Mitteln der normalen Erzähltechnik zu einer erzählten Geschichte, oder auch die Verwendung von anti-erzählere »Collage«-Techniken aus den 70ern. Die Berücksichtigung der eingesetzten Mittel ist ein wichtiger Aspekt innerhalb der Konstruktion. Deshalb besteht der angestrebte Senderplatz aus den »After-hours«, den Stunden nach Sendeschluß, zu denen das eigene Programm der Fernsehanstalt beendet ist, und interessant sind die verschiedenen damit verbundenen Sehgewohnheiten in Relation zu diesem Senderplatz.

Die offiziellen Archive spielen die Implikationen, die mit ihren Materialien verbunden sind, durch eine »kanalisierte Bedienung« von Geschichte herunter. Die Sendung wird für einen »anderen« Ort hergestellt, der sich des offiziellen/staatlichen Signals bedient, nachdem die normalen Konventionen des Tages beendet sind, unter dem Aspekt einer kombinatorischen Analyse, die sich nicht mit »Geschichte« befaßt, sondern mit der Ausnutzung der Archive. Der Charakter aber ist Fernsehen – man sieht die übliche Programmidentität und die Logos, und man sieht auch nicht die Archive, sondern was aus ihrem Potential in der Öffentlichkeit erscheint. Die Bestandteile dienen dazu, eine Art Hypnose des Fernsehens selbst hervorzurufen, in der dessen öffentliche Geschichte erinnert wird. Die Richtung des Sendesignals vom Staat zur

Öffentlichkeit wird, wie in einem Spiegelkabinett, mit Hilfe der dem Fernsehen eigenen Konventionen, von der »öffentlichen« Erinnerung zurückgeworfen auf die »historische Erinnerung« des Fernsehens, und wiederum zurück auf die Zuschauer.

Für eine Stadt oder einen Staat halte ich diese Form der Arbeit mit verschiedenen Ebenen des öffentlichen Raums und der Orientierung für gleichwertig oder besser als das, was zum Beispiel eine Kommission für ein modernes Denkmal vorschlagen könnte. Die Sendung stellt eine Art Experiment dar, indem sie die Beziehung zwischen dem Verständnis einer Art von Fernsehen und der »Kultur«, die das aufarbeitet, was inhärent ist und von den Institutionen nicht berücksichtigt wird, wiederbelebt.

Es ist heute wichtig, die Fernseharchive zu beobachten und zu sehen, wie mit ihnen umgegangen wurde und werden wird. Es ist aufschlussreich, wie das Fernsehen mit seinem öffentlichen Mandat verfährt. Die Programmgestaltung wird in mancher Hinsicht als Zweitökonomie aufgefaßt zugunsten des Profits für den Sender, und nicht zugunsten des Mandats für die Öffentlichkeit. Die Zukunft der Archive steht und fällt mit der Art und Weise, wie die bürokratischen Strukturen des staatlichen Fernsehens funktionieren, insbesondere in Hinblick auf die neuen kommerziellen Strukturen. Es ist klar, daß, je weniger sie mit der Möglichkeit der Privatsender, Unterhaltungsprogramme einzukaufen, konkurrieren können, die wettbewerbliche Stärke desto mehr in den Nachrichten, Informations- und Kultursendungen liegen wird.

Rekonstruktion

Die organisatorische Macht und Stärke, die dem staatlichen Fernsehen in Europa eigen ist, wird durch die Architektur der Sendehäuser in den Hauptstädten deutlich. In der Bundesrepublik wird dies durch einen Zufall augenfällig: das Gebäude für Hessen 3 wurde eigentlich als Parlamentsitz geplant. Eine Besonderheit des europäischen staatlichen/öffentlichen Fernsehens ist die, daß der Fernsehsender eine vermittelnde Autorität darstellt, die die Beziehungen zwischen dem staatlichen Standpunkt und dem der Öffentlichkeit repräsentiert – und zwar »zu Hause«. Es gab nur einige wenige staatlich-öffentliche Programme, die für viele die einzigen in ihrer jeweiligen Landessprache darstellten. Dergestalt etablierte dieses eine »Fenster« einen kollektiven Blick auf ein gemeinsames Gebiet, das vor der Öffnung der Fernsehkommunikation eine Generation lang bestand. Das ist einer der heiklen Punkte in einer ganzen Reihe von Problemen,

die die Identität betreffen.

Im Laufe des letzten Jahres konnte ich schließlich meine Konzeptionen zu staatlicher Architektur und der Problematik in bezug auf die Überlagerung städtischer Orientierung und Gemeinschaft durch die Fernsehmedien mit der Möglichkeit einer Reise zum Geburtsort eines Elternteils – nach Beirut – verbinden. Als ich die Reise vorbereitete, dachte ich daran, dieselben Untersuchungen in den dortigen Fernseharchiven durchzuführen wie in Europa.

Beiruts Stadtzentrum ist durch den langen Krieg total zerstört, und weil so lange Zeit keine zentrale Regierungsautorität bestand, entwickelten sich verbindliche Konventionen durch die verschiedenen professionellen Gruppen. Als Ergebnis gibt es heute um die vierzehn Fernsehsender im Stadtgebiet. Gemäß der städtischen Planung existieren und arbeiten sie alle; da jedoch inzwischen von der Regierung Rahmenbedingungen geschaffen wurden, betrachtet sie alle bis auf einen als »Piratsender«. Unter diesen Bedingungen wurde, während ich dort war, zwischen den Sendern und der neuen Regierung eine Vereinbarung getroffen, keine Nachrichten zu senden, bis eine Neuregelung in Kraft tritt. Nur ein Sender bekam eine Erlaubnis – der erste Fernsehsender im Mittleren Osten. Zusammen mit einem Journalisten suchte ich die Archive auf.

Die Fernsehsender in Beirut sind sehr eindeutig der jeweiligen Interessengruppe zuzuordnen. Wenn es um den »nationalen« Charakter geht, dann um den von abgegrenzten Gemeinschaften, die sich durch die Regelungen eines gewählten Systems einander annähern. Als ich die Archive aufsuchte bemerkte ich auch, daß ich mich in einem Sender befand, der anfänglich privat war, Jahrzehnte später aber vom Staat zur Hälfte aufgekauft wurde. Die Archive des Senders waren durch dasselbe Material geprägt wie alle anderen: dieselben Kassettenhüllen, Maschinen, Monitore usw. Im ersten Fernsehsender im Mittleren Osten kam es mir vor, als wäre ich schon früher in der Stadt gewesen, auf der Suche nach historischen Städten, um einen Pfad zu rekonstruieren.

Etwas ähnliches geschah durch die Art, wie die untersuchten Materialien sofortige Reaktionen bei den Leuten, die mir assistierten, oder bei deren näherem Umfeld, auslösten. Es gab die westlichen, erzählerischen Genres, die man auch als solche erkennen konnte, und doch unterschieden durch das, was im Zusammenhang mit ihrer historischen Produktion stand, und durch diese mittransportiert wurde. Das verquickt sich mit dem Zustand, in dem ich mich oft befand, wenn ich die vielen Leute traf, die alle Verwandte in densel-

ben amerikanischen Kommunen hatten, und mit ihnen hin und her diskutierte, zwischen kleinen Städten in den USA und Beirut, als gäbe es keine geographische Distanz. Während meiner Sichtung der Programme begannen dann Erklärungen und Diskussionen, wie die, warum ein bestimmtes Fernsehgedrama wichtig gewesen war, oder ein Antikriegsfilmm, oder die erste feministische Produktion, oder ein bestimmter Folkloresänger, und es wurde auch, zu jedem Landesteil, die Wichtigkeit ihres jeweiligen Humors und Dialekts festgestellt. Ich beendete die Tagesarbeit mit einem Interview mit einem der ersten Direktoren, der darüber sprach, daß auch diese Archive Angebote von Privaten bekommen hätten.

Anmerkungen

¹ Sofia: Internationale des Archives de Télévision/International Federation of Television Archives, Rundschreiben, S. Ausgabe, Nov. 93

² Fogano, Vittorio. Art, Television and Video in Italy, in: Revision, Amsterdam 1987, S. 13

³ Ausstellung und Publikation in der Galerie Christian Nagel, 1992

Übersetzt von Thomas Hemmert

RECONSTRUCTION

Fareed Arnaqy

The following text was originally a finished interview with Ute Meta Bauer which has developed into this construction by the new discussion points and working notes. The presentation of a result, as a structured, final form, is central to my point of view of this issue's theme of alluses and archives. It is fitting that these notes are to be placed as one in a collection of writings and documents in META 3, whose logic positions n.3 on a time line following n.4. As such, a ready framework was established: a journal, one unit, via its media distribution, editorial line, and continuity of production, symbolizes various logics confounding – and being – the reality of connections offered in »information era« routes. Concerning archives the contemporary media doubts the effects of new structuring on objective science of historical artifacts, and yet making documents, etc. analogous to »data bases«, interesting because of the transfer to new technologies, CD-Roms, etc. For this text, I will consider certain principles which have been historically directed through the agency of national archives. It is something like a reversal of the assumed priorities – I would inscribe certain unifying notions attached to »history-« and »State archives«, through a logic at-

tached to »personal recollection«, my own still producing »history«, and current work.

I start with a document – the unit of the archives: A recent newsletter from the International Federation of Television Archives, whose main subject, themes, specific concerns, summations of past meetings etc., remind of a time when state archives were assumed to be positioned centrally, and through which discourse passes. That the archive is much more than concerning materials and collection appears immediately evident by the equal status given to combined and separate issues of contents, of materials, and of labor, production. A picture develops of diverse labors, comprising an archive, now and in the future, and how apparent dissent is brewing, specifically in relation to the future, in the form of new technologies. The tone of the brochure texts shifts between optimism and stern warnings. The former relates to the future potential of »archives« in a world of multimedia, information databases. The latter is evident in texts suddenly erupting – all capitals: »ARE WE GOING TO STORE ALL THE MATERIALS NOT ON TAPES, ON FILM, BUT IN A HUGE COMPUTER?« – within texts on issues related to archivists not becoming mere »technicians«. This is in reference to the »future work of the archives« and retraining obviously required for new technologies ahead¹. The overall basic theme refers to the use of materials from television archives, where the »increasing interest in nostalgia television has emphasised the importance of the television archives«. Related topics include how to survive budget cutbacks, the costs for converting obsolete tape formats and materials, (which, one assumes after reading this, just leads to further obsolete formats) and so on.

The brochure's concerns about State/public TV are obviously shared by diverse nations and agendas. A list of conference sites includes Havana, Brussels, Sofia, Bologna, Berlin, Paris. But along with that being connected up, was a concept which takes the older sense of archives, and works to shift them into being a full-time source, more than that, a sender in and of themselves; a second economy, both financially and conceptually, for those public stations. Two distribution routes are briefly noted: »The Archive Channels«, and the »History and Nostalgia Channels«.

»In 1934, when Filippo Tomaso Marinetti and Pino Masnata issued their futurist radio manifesto, they extolled television as an authentic »nostalgia-killing machine«, able to render far-off places instantly visible and thus to trigger memory's mechanism for sentimental projection.«²

Anti-nostalgia

A current project I am developing relates to continuing research on and in State/Public TV archives, where I was conducting interviews with their archivists. The work or programs to be produced, extends the sense indicated with exhibitions such as *Contact*³, and can be framed by an introduction to the earlier works, *Terminal Zone* and *R.O.O.M.*

Terminal Zone and *R.O.O.M.*, were journals and my first «art projects» – what I considered interesting to try, in relation to the late eighties US view. As with my interest in TV archives, they were not «music» journals, but worked-through issues, utilizing the agency of contemporary music production. These offered a structure for certain theories then circulating and interesting for me. The format itself refers to «mixing», which for me was a hallmark of a timeperiod. Both journals build up certain aggregates and focal points; the issues of the publication's process of development echo within the texts. *TZ's* America guides along eighties «cross-over radio», redistribution routes for «race» music via white categories, music collectives, or families, like Funkadelic or DEVO. *R.O.O.M.'s* view of Britain reflects early eighties independent ethos, the labels, English art academy education, etc. The layout made a connection to the state as discourse more clear – specifically during the 80s Reagan-Thatcher eras. *Terminal Zone* took for its cover image, the US Archives. *R.O.O.M.*, took the British National Museum, with its reading room.

Pop culture and TV developed a sense of media/culture «reality» for a large percentage in the US, such as myself, first generation Americans who grew up «somewhere» in a vast mid-US during the early 60s. The mold of the US as nation of «first-generation» is cast with the treatment of the original native Americans, and recast by the «melting pot» of turn of the nineteenth century industrialization. That policy relied on the agency of press media to integrate population's classes and ethnic diversity along a set of concerns and identifying themselves as within one – striated – land. The «first generation» symbolizes national viewpoint as but a process being-in-construction, with which the media figures greatly – for example, in terms of nostalgia instead of history. In the first generation's case national «construction» occurs only in tandem with a decision necessary as to how «reconstruction» of familial histories occurs. It relates to bridging states of mind, and cultures.

In the early 60s, TV's homogenous state vs (pop/rock)

music's potential «other» appeared as a binary operating between supposed unified groups or communities. A notion of freedoms connected to the play of orientations implicit in media's conflation of, for example, «ground-», «geography-», «map-». The potential of its reworking preconceived fixed borders was appealing. The media as all-connecting framework in terms of social histories does not fix finite limits. The possibilities implied in a shifting of terms, when articulated as cultural production, shows that the same overwhelming constructions offer a return route to certain repressed material.

History and Nostalgia

The TV archives' becoming a channel may at first appear to stand as a contemporary emblem for a «generation» of mid-late 30 year old Americans, who are the first to grow up completely with the presence of TV in the home, not having the opportunity to remember a time before. This «generation» is currently coined as the «television generation». A «nostalgia trend» is marketed to them, most obviously evident by the vast number of early to mid sixties television series that are being remade as cinema productions. The simple version of a «nostalgia trend» is perhaps related to the recollection of the difference in approach from then to now, as to how TV supplied normalizing frameworks onto what might be disturbing insights. But as well, I would index it to a parallel between satellites, cables, and the expansion of territories – and thus economical operation.

American TV cartoons have their own successful global «cartoon network» today. This defined the concept of a distribution network for a historical TV production form. It functions with a package of older TV cartoons, mostly unsaleable today, that come with the purchase of a large archive. The channel demographics point out that watching is not the point, remembering is: the audience contains a large percentage of males in their mid to late 30s.

Old TV cartoons cross over to cinema as feature films (Flinstones, Casper). The 1940s cartoons (which returned with 1960s TV cartoon programs) implied an anarchic raging desire expressed by the cartoon's ability for unlimited configurations and distortions. This is realized now through technology by a «human» character (The Mask). But perhaps all is just a longing by the audience, that matches the not so latent wish by producers, to turn personalities and stars into manageable, recognizable, cartoon characters, and, as well, affordable computerized cartoons into actors.

Pop culture/music history as a full time channel hasn't occurred. This should raise an issue concerning the process connected to recollection and nostalgia. What could be disturbing in viewing all day, without reframing, 30 year old programs with the old groups, bands, events etc. is the «dispossibility» implied by no longer being attached to that «moment»? Instead, pop music archives are utilized within another economy of «historical» programming – hour long independent documentaries, some of quite good insight, on groups or events.

The other economy, what was once against TV at some level (home taping) is every individual's collection of their diverse experiences. TV conventions are so fixed that its technological relative, home video, has become the agency which captures our viewing audience's fascination for «reality» as unguarded, or unfiltered «utterances» sometimes allowed on TV. As the computer animation with movies, the technology of video is now a «character» itself. A channel will certainly appear, just for broadcasting seventies or early 80s consumer videos. On US and Eurocable, the television series «I witness video», already appears to work on the necessary conventions.

Program

The TV program, as with *Terminal Zone* and *R.O.O.M.*, intended to take an existing media form to work-through attached or connected issues. The work was to form through the archives as a site, at the level of the archive's subject, its specific cultural map, and what is possible with the TV as site. The European countries archives I went to all had similar points of interest in reference to «information systems» and a State/public agency. In many cases, it was clear that the early philosophy of TV meant it was at first considered something of a signal, and disposable material carried the programs. It wasn't uncommon that program tapes were known to be cleaned for reuse. A station's original employee's memory was the index, and now, as they retire, no longer available. The present trend to review and redocument has a long first cycle. For example, if an old tape box has «wipe clean» stated from decades ago, bureaucracy meant that the chances were good it wasn't. The various TV archives range from quite complete to full of large «holes», and appear to have had no financial resources given to their upgrading until the recent «nostalgia» boom – that brings with it low cost production possibilities. Stories are told of image banks that begin by a person happening upon a TV station

dumping large quantities of, for example, material shot for rock concerts. Of the first decades, the line between «archive» and «dumping» appeared thin in some places.

The discussions with archivists, and through the condition of these archives, is a subject. Points are always brought up of standard genres and cultural differences, for example, with the role of dialects and regional, and the ability to have a view of the everyday habits and customs. It leads to the point that the one thing new commercial stations don't have, and can't – is a history of a culture identified to a programming sense. It follows that offers have been made by private stations for various state archives.

I considered a program to construct frameworks through the agency of TV to consider the nostalgia resurgent within the idea of «national character». The viewing audience would be the media, as between the concepts of «individual» and «community». The production is developed as programs do, with sections. For diverse cultures, I would work on one framework of repeated 15 min. sections, related to what I understood as the abstract of TV – the «identity» between state and public. The other 15 min. sections would be open for a non-abstract, construction of social space via the agency of the archives and TV. The producers would be a specific mix of communities or individuals who form «culture», utilizing recollection as an orientational form, where the archives become a contemporary topos.

The program idea would start with taking into account the classical conventions of «memory»: i.e. many people remembering on camera, or cutting archives in a standard narrative form with a spoken narrative, or even seventies anti-narrative «collage» principles. The consideration of which principles to follow through is an important aspect of the construction. Therefore, the broadcast site in mind is «after hours», when the station is no longer sending its own programs, and is interesting in relation to the different viewing habits associated with it.

The official archives normalize the implications of their materials with a «channel-» «lead-» of history. The program is formed for an «other» space, utilizing the State/public official signal, when the conventions are stopped for the day, it would be for a combinatory analysis involving not «history», but the utilization of the archives. The character is TV – seen by its coherent station identity, logo, and as well, not the archives, but what occurs via their agency by the public. The elements work to evoke the sense of hypnosis, of TV.

itself, recollecting its diverse public history. The direction of the emissary signal of the State to its public, is placed in a mirror game, at the level of its conventions, and signs – from the «public» recollection, back through the «historical memory» of the TV, and back to a viewing audience.

In terms of the city or state, I consider this form of working with several layers of the social space, and orientation equivalent or better than, for example, what a modern monument commission considers. The program belongs to a sense of experiment in reactivating the relation between the sense of a kind of TV, and «culture» reworking what is inherent and not considered in the institutions.

TV archives are important to observe today, in how they were and will be handled. In terms of TV/public mandate, the situation is telling. Programming is in some regards being considered as a second economy for the profit of a station, not the mandated public. The future of the archives stands for the ways State TV bureaucratic structures operate, specifically now in light of the new commercial structures. What is clear is that as they become less and less competitive with the private stations ability to take over entertainment programming, their competitive strengths could be news, information, and «culture» programming.

Reconstruction

The organizing value and strength attributed to the State TV signal in Europe, is evident by the TV station architecture in each capital. With Germany, a chance makes it clearer – the building for Hessen 3, was actually designed and planned to hold the Parliament. Particular to European State/Public TV, the broadcaster constructs a mediate authority representing relations between the national view and that of the public – «at home». The available state public channels were few, and for many the only available in their language group. As such, the one «window» established a collective view onto a shared territory, which exists for a generation before opening of TV communications. It is one intriguing link in a chain of issues pertaining to identity.

During the last year, the concepts of state architectures, issues related to TV media overlapping the urban orientation, community came together in my opportunity to finally travel to one of my parent's birthplaces – Beirut. For the travel, I arranged to conduct the same research in the TV archives there as I had been doing in Europe.

The city of Beirut has a totally destroyed urban center

due to the long war and, as it had no central government authority for so long, it had relied on established conventions of confessional groups. The result: today there are many TV stations for the city, around fourteen. As with the urban planning, all exist and operate, but while government frameworks are being constructed, all but one are considered by the government as «pirate». In respect of that, an agreement was in effect while I was there, arranged between stations and new government, not to broadcast news reports until a new regulation went into effect. One station was allowed to – the first TV station in the mideast. I went with a journalist to visit their archives.

TV senders in Beirut were quite clearly matched to communities. If related to «national» character, then it is one of separate communities developing in some kind of approach to regulations by an elected system. As I went to visit the TV archives I realized as well, that I was visiting a station which was first private, and was only half-purchased by the State decades later. Within the TV station, their archives were defined by the same materials as the others, same cassette boxes, machines, monitors, etc. As the first TV station in the mideast, I found myself as I had been in the city earlier, looking to identify with some historical sites, to construct some route.

Something like that did happen, in the way the viewed materials brought immediate responses with those people who assisted me, or those next to them. Western narrative genres were existent, and recognizable, but distinct in the way of what was connected to their historical production, what came with it. This dovetails with how I often found myself, meeting many people who all had relatives living in the same US communities, and we would have discussions moving back and forth as one geography, between small towns in the US and then to Beirut. With my viewing of programs began explanations or discussions as to why a certain drama had been important, an anti war story, a first feminist production, a certain folk singer, and as every country had been mentioned – the importance of their specific humour and dialect. I ended the day session with an interview with one of the first directors, who stated that the archives were also being bid for by privates.

Notes

¹ Isthra: Internationale des Archives de Television/International Federation of Television Archives, newsletter, 10th issue, Nov. 93

² Fagnone, Vittorio Art, Television and Video in Italy, in: Revision, Amsterdam 1987, p. 53

³ Exhibition and publication at Galerie Christian Nagel, 1992

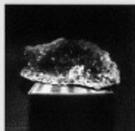
1990



10.03. - 12.04. Anasichtspunkt, Andreas Cooper, Ausstellung



08.05. - 09.05. Verführung zum Voyerismus, Heiko Polzina, Ausstellung



15.05. Kunst im Museum, Klaus Herwig, Vortrag



27.03. - 30.03. Die Kunst von Gilbert & George, Sachverständigen mit G. & G. und Wolf Jahn, The World of G & G (P.H.N.), Video-Sculpturen und Hören Entdecken, Veranstaltung



27.03. The Art & Knowledge Workshop, Tim Pollock + K.O.S., Tim Pollock und George Garces, Diskussion



1991



18.01. Die Sommerzeit - Kunst - Rundgang durch die documents 1, 1991, Walter Grasskamp, Vortrag



23.01. Arbeiten in Clair-Cocquer (de Avanguardia), Horst Bohringer, Lesung in seiner Ausstellung (18.01)



07.03. Die Weltbilder als Medien, Matthias, Vortrag



05.03. - 28.03. On Subjectivity (About TV), Maria Economy, Video in Television 1 u.a. Videoproduktionen, Muntadas, Veranstaltung



08.03. - 01.04. 1991: KUNST ERLEBE in Hertenfeldt in Berlin, Serge Hahn, Ausstellung



10.04. Somme auf Papier, gesprochene, Video dokumente, Free Concrete, Vortrag über seine Arbeit

1992



05. - 20.01. A New Spirit in Cooking? Essai, Cassandre, Colliart, Du Lincet, Dizions, Orlan, Minor, Omer, Thomas, Kommerz



26.01. - 29.02. UN OBJECTIF COMPLEX, realisiert durch die Agentur readymade for everyone® für La Casse de dépôt et constructions, Ausstellung



10.03. - 17.04. Juli Gonkalis, 20 Videos, 1966 - 1990, Veranstaltung (Bühnenwerk Kabinen München)



30.04. - 30.05. Thomas Chior, Ausstellung



17. - 20.03. Informationelle, Julia Rebentisch, Vortrag

1993



26.01. - 27.02. Homonormen, die Galerie Barbara Weiss, Berlin



26.01. Gespräch mit der DANIK, Rosekoff, Hamburg in Lesensraum, Veranstaltung



06. - 13.02. Fresszeit 120 - Diemut/Blau, Ausstellung, 03.02. Video-Film aus New York, Ausstellungen Jan. 03, 06.02. Duofond über den Fresszeit 120, Veranstaltungen



07. New Power - Das Entschlo, das schweh, 19.01. Pool Music, Vortrag / 22 Filme, Film (25 min)



06.03. - 20.03. Sexualität, 1989, Ausstellung



23.03. - 03.04. Sandra Hastenfel, 4 Bände, Ausstellung



17. - 20.03. Informationelle, Julia Rebentisch, Vortrag



20.03. gender studies - eine Einführung, Julia Rebentisch, Vortrag

1994



15.01. - 06.02. Informations, die Galerie Kunstverein



15.01. - 19.02. Coco Maçoret, AdBöR, Ausstellung



18.01. Welter, Emma, Susanne, Kunstverein, Veranstaltung



18.01. Welter, Emma, Susanne, Kunstverein, Veranstaltung



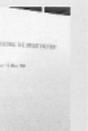
14. - 15.02. Kontak in Stuttgart, Dan Graham, Veranstaltung



22.02. Häcker, Sophie, Theatergarten, Videos und Filme aus dem USA, zusammengestellt von Jason Simon, Ausstellung



17. - 20.03. Informationelle, Julia Rebentisch, Vortrag



17. - 20.03. Informationelle, Julia Rebentisch, Vortrag

DAS IMPERIALE ARCHIV

Thomas Richards

Auszüge aus dem Buch »The Imperial Archive« von Thomas Richards (1993)

Archiv und Entropie

Der Maxwelldämon war ein früher Prototyp dessen, was man später »Regler«-Technik nennen sollte. Dieser »Regler« war eine Relais-Sequenz, die etwa dazu dienen konnte, ein Schiffsruder zu lenken, und war somit, wie Norbert Wiener später erkannte, der Anfang der Kybernetik, das erste geschlossene System einer Feedback-Technik, das eine schnelle und auf diese Weise entropievermindernde Informationsübertragung schuf (die viktorianischen Meister der Thermodynamik verdanken beide ihren größten Ruhm der Arbeit an Informationssystemen: Kelvin durch das transatlantische Kabel und Maxwell durch das dämonische Rätsel). Auf sehr konkrete Weise war der »Regler« (=governor-) darüberhinaus, wie der Name schon sagt, das Modell für eine dienstleistungsorientierte Regelung und Regierung von Wirtschaft und Gesellschaft. In *Tono-Bungary* huldigt Wells Maxwell, indem er seinen Roman damit enden läßt, daß der junge Pondero Störungsmechanismen für Zerstörer entwirft und sich den Tag ausmalt, an dem Großbritannien ein perfekt abgestimmtes System aus Kontrollmechanismen sein wird, ein Regierungssystem, das, was man heute gedankenlos den »Staatsapparat« nennt. Pondero und vielleicht auch Wells konnten den Tag nicht vorhersehen, an dem die Maschine nicht mehr einfach das vorherrschende Paradigma des Wissens und der Kontrolle sein würde, einen Tag in der nicht allzu fernen Zukunft, an dem das Wissen nicht mehr nur das Bekannte, sondern auch das Unbekannte, nicht nur das Kontrollierte, sondern auch das Unkontrollierte produzieren würde. »Wenn man«, wie James Clerk Maxwell 1868 schrieb, »durch eine Veränderung der Anpassungsleistung der Maschine ihre Reglerkraft (=governing power-) kontinuierlich erhöht, dann gibt es im allgemeinen einen Punkt, an dem die Störung, statt mehr und mehr nachzulassen, zu einer oszillierenden und ruckhaften Bewegung wird, die an Gewalt zunimmt, bis sie die Grenze des Aktionsbereichs des Reglers überschreitet.«

Gravity's Rainbow vollführt einen Drahtseilakt mit dem Konzept des Apparates und seinem paradoxen Schwellenzustand der Kontrolle: es gibt immer einen Punkt, an dem Kontrollapparate die Erfüllung ihrer Aufgabe zu hintertreiben beginnen. Heute hat der Begriff »Feedback« einen Bedeutungswandel durchgemacht und

bezeichnet nicht mehr nur einen vollständigen, sondern auch einen unterbrochenen Akt der Kommunikation (für gewöhnlich bezeichnet er ein Informationssystem, das katastrophisch mit Energie überladen wird). Pynchon sieht die Welt als ein Ensemble von Rückkopplungsapparaten, die vollkommen inkompatibel geworden sind. In ihnen spielt die Thermodynamik eine große Rolle, und in vielen Varianten treibt Pynchon, wie vorher Wells, das Projekt der viktorianischen Thermodynamik, das vorherrschende Paradigma für Wissen und Macht, bis an seine Grenzen. Sie erscheint als Prinzip der kapitalistischen Wirtschaftsprozesse, als imperierender Verwaltungsapparat und als Informations-konnex selbst. Doch wie Maxwell entdeckte, gibt es immer einen Umschlagpunkt, jenseits dessen auch die Thermodynamik eine mögliche vollständige Kontrolle weder sichern noch ansteuern kann. Das imperiale Archiv hatte die Außengrenzen seiner Kontrolle über ein Imperium der Materie durch eine allesumfassende Vision der Entropiekontrolle definiert. In Pynchons »Zone« von 1944/45 erfährt die Kontrolle der entropischen Prozesse nur noch einen begrenzten Ausschnitt der beobachtbaren Welt, und sie hat keine Auswirkungen mehr auf ein Reich außerhalb der viktorianischen Thermodynamik: die unbeobachtete Welt. In einer solchen Welt ist »Entropie« nur ein mögliches Maß unter anderen geworden, und zwar ein ziemlich lineares Maß der dynamischen Organisation von Energie, Materie und Kraft. Die neuen, nicht-linearen Dimensionen der Kontrolle, die von Pynchon in *Gravity's Rainbow* erforscht werden, kündigen eine Welt an, die man post-thermodynamisch nennen könnte.

Der lineare Apparat thermodynamischer Feedbackkontrolle kristallisiert sich am klarsten im Steuerungssystem von Raketen, dem Zentralmotiv des Romans. Das Steuerungssystem der Rakete entspricht am besten der »Bestimmung der Zahl«. Die Zahl dient dazu, die Leistung der Rakete in ein auf sich abgestimmtes Ganzes zu verwandeln. Zahlenberechnungen haben die Tendenz, nichtlineare Phänomene (insbesondere thermodynamische Phänomene) zu linearisieren oder sie zumindest mit Hilfe linearer Mittel darzustellen. Berechnungen erfassen die Reibungsverluste und Verzögerungen, die eine Bewegung des Geschosses behindern. Sie registrieren die Oszillationen, die das Feedback beeinträchtigen, um sicherzustellen, daß es nicht ganz zusammenbricht. Sie berücksichtigen die kurvuläre Vorhersage der Flugbahn (den Regenbogen der Erdanziehungskraft, der den Titel des Romans bildet). Sie stellen nicht nur den Energiehaushalt sicher, sondern auch die präzise Signalreproduktion.

Sie sorgen dafür, daß »alles in Ordnung« ist (757). Sie modernisieren die klassische Mechanik, indem sie zufällige, statistische Spielbreiten mit in Anschlag nehmen. Solche Berechnungen reduzieren jede Epistemologie von einem theoretischen auf ein praktisches Wissen, das auf instrumenteller Vernunft beruht. Insgesamt scheinen sie effektive Arbeits-Simulationen der Bewegung zu konstruieren, einer Welt, in der bewegte Objekte Flugbahnen zurücklegen, die in kleinere Segmente zerlegt und durch den Infinitesimalkalkül Newtons analysiert werden können, einer Welt aus Antriebskräften, die mit unbezweifelbarer Gewißheit von Newton in seinen *Principia* (1686) als Momente »absoluter Bewegung« beschrieben wurden, oder als »die Verlagerung eines Körpers von einem absoluten Ort zu einem anderen« innerhalb eines stabilen Gravitations-systems.³

Trotz der überwältigenden Präsenz von Steuerungs- und Feedback-Systemen in *Gravity's Rainbow* gibt es nirgendwo im Roman eine Stelle, an der die Auswertung der Fahrtenstreifen eine solche deterministische Struktur ergibt. Pynchon treibt die Determinierung mit Vorsatz immer bis zum Punkt der Überdetermination. Nirgendwo funktionieren Maschinen von selbst, ohne menschlichen Eingriff. Überall, wohin Pynchon blickt, sieht er den weitverbreiteten Gebrauch solcher Techniken wie des Kreiselpompa-Schiffsteuerungssystems (steuert das argentinische U-Boot), des Luftabwehr-Feuerwehrsystems (schützt die Stadt Lübeck), automatisch kontrollierter Ölbohrungen (von Shell betrieben), thermostatischer Temperaturregler (von Elektrokartellen aufgestellt), ultraschallener Regenmaschinen (von der White Visitation verwendet), und vor allem: selbstgesteuerter Flugkörper. Diese Automaten enthalten auf ihre Weise Sinnesorgane, Nervenendorgane und das Pendant eines Nervensystems – und daher können sie ziemlich akkurat in physiologischen Begriffen beschrieben werden (ohne sie ersetzen zu können). Überall in der Diaspora der Zone betrachten die Hereros des südwestlichen Afrika die kreisförmigen Kennzeichen »der fünf Positionen des Abschlußschalters im A4-Kontrollauto« als »etwas Tiefes, vielleicht sogar Mystisches« (361). Der Roman endet mit einer symbolisch verdichteten Szene, in der Blicero die letzte V-2 des Zweiten Weltkriegs zündet. Weil er spürt, daß der Servomechanismus für den Empfang der Signale wie für die Ausführung der Aktionen nicht mehr ausreicht, verwandelt er den Abschluß der Rakete 00000 in ein rituelles Opfer des Jungen Siegfried, der in die Kapsel eingeschlossen wird wie ein junges Mädchen in einer balinesischen Feuerzeremonie. Blicero entfernt mit Ab-

sicht die Zentralvorrichtung des Reglerapparats, nämlich die Wechselkommunikation (er kann mit Gottfried sprechen, aber Gottfried nicht mit ihm). In dieser Szene verlangt das Nervensystem der Maschine die Anwesenheit eines menschlichen Wesens, um vollkommen selbstrezeptiv zu werden. Wie im alten Zirkusakt des menschlichen Kanonenballs bleibt die Ballistik hier seltsam anthropozentrisch. Statt wie in einem newtonschen Infinitesimalkalkül der Bewegung toter Materie das letztgültige Fundament zu bilden, ist die Bewegung der Körper hier abhängig von der Bewegung eines einzelnen menschlichen Körpers durch Raum und Zeit.

Diese Verschmelzung der Kontrollsysteme unterläuft am Ende von *Gravity's Rainbow* auf ultimative Weise das klassische Programm der Ausarbeitung detaillierter und erschöpfender mechanischer Modelle für alles und jedes. In Pynchons Roman ist ein Modell nicht mehr und nicht weniger als ein Modell, ein Rahmungs-verfahren unter vielen, eine Aussichtsplattform, ein Punkt in Raum und Zeit, der keinen Anspruch auf einen privilegierten Status erheben kann. In den 1870ern hatte Maxwell mit seinem Dämon ein Modell des Wissens konstruiert, das ein reines Instrumentalwissen war, und in dem die Mechanismen der Übertragung, der Wahrnehmung und der Datenauswertung ein einheitliches Feld bilden. Maxwell glaubte an die Existenz isolierter und hochstabiler Systeme, deren Ablauf nur dann vorhergesagt und kontrolliert werden konnte, wenn alle Variablen bekannt waren. Er folgte dem Monismus der mechanistischen Epistemologie in seinem Glauben, daß die Beobachtung keine Rückwirkung auf das Beobachtete hat, und daß man mit der zunehmenden Genauigkeit von Instrumenten wie dem Dämon schließlich zu der Möglichkeit gelangen würde, die Dinge in ihrer Totalität zu sehen; wie sie wirklich waren. Um die Jahrhundertwende ersetzte H.G. Wells das maxwellische Modell reiner Instrumentalität durch ein Wissensmodell vermittelter Instrumentalität, in dem die verschiedenen Informationsmechanismen ein fragmentarisches, aber immer noch hochstabiles System bilden (wie das Bladepover-System), dessen Ablauf allerdings nicht mehr vorhergesagt werden kann, selbst wenn alle Variablen bekannt sind. Hier wie anderswo baut Wells eine grundlegende Gegenstandslehre der modernen Physik ein: daß jede Beobachtung das verändert, was es zu beobachten vorgibt; während er gleichzeitig in seinem Enzyklopädismus die ganze Zeit die Vorstellung beibehält, daß das Wissen insgesamt, was auch immer aus ihm wird, zumindest eine interne Konsistenz aufweisen sollte, vermöge eines vitalisti-

schen Willens zum allesumfassenden Wissen. Im London der 1940er sieht Pynchon das Ende der Kontrolle selbst gekommen. In *Gravity's Rainbow* formt das Wissen nicht mehr globale Einheiten, sondern abgeschlossene und inkommensurable Subkulturen. Pynchon baut in sein Buch den harten Kern der Heisenbergschen Unscharferelation ein: daß es für den Beobachter unmöglich wird, zu bestimmen, auf welche Weise oder wie sehr seine Beobachtung die beobachteten Phänomene verändert. Er verleiht damit nicht einfach objektiven Gesetzen der Materie einen metaphysischen Rang, wie es Ruskin getan hatte. Stattdessen erkennt Pynchon, daß das Heisenbergsche Unscharfeprinzip die eingebaute Beschränkung des menschlichen Sensoriums und seiner instrumentellen Erweiterungen zum Ausdruck bringt. Für Pynchon ist ein Übertragungsmechanismus ein Übertragungsmechanismus, ein Wahrnehmungsapparat ein Wahrnehmungsapparat, ein Berechnungsmechanismus ein Berechnungsmechanismus. »Information ist Information«, schrieb Norbert Wiener 1948, »nicht Materie oder Energie.«⁴ Pynchon sagt es etwas anschaulicher: »Das Messer schneidet durch den Apfel wie ein Messer, das durch einen Apfel schneidet« (758). Die Welt ist unwiderruflich zerbrochen und kann nicht mehr in ein vollkommen widerspruchsfreies Rahmenmodell eingebettet werden. Diese Einsicht steht im Zentrum von Niels Bohrs Komplementaritätsprinzip, nach dem Phänomene mit großer Konsistenz innerlich einander widersprechender Epistemologien funktionieren können. So wie das Elektron sich sowohl als Welle wie als Partikel verhält – Begriffe, die nicht aufeinander abgebildet werden können –, muß ein Leser von *Gravity's Rainbow* sich mit der Ko-Existenz mechanischer, thermodynamischer und quantenbestimmter Phänomene abfinden, die zusammen und gegeneinander existieren. Doch Pynchon kompliziert die Sache noch ein wenig. Unterschiedliche und entgegengesetzte Informationsordnungen schließen sich in seinem Buch nicht zu stabilen Gruppierungen zusammen. Sie konzentrieren sich in der Person Slothrop und interagieren nur, um neue Informationsordnungen zu schaffen. Mathematik wird Chemie wird Ballistik wird Kino.⁵ Früher getrennte Wissensbereiche, die sich einmal als abgeschlossene Spezialgebiete gruppierten, verwandeln sich in ziemlich verschwommene Informationsgestalten, die eine Dynamik wie Flüssigkeitsturbulenzen entwickeln. Aufgrund seiner Nostalgie für ein zentrales Ordnungsprinzip vermutet Slothrop ständig die Anwesenheit »eines Reflexes der Ordnung jenseits des Sichtbaren«, doch bevor er mit einer passenden und allesumfassenden

Erklärung aufwarten kann, fluktuert die Ordnung der Ordnungen wieder und schiebt die Erzählung in eine andere Richtung. Was ihm am meisten zu schaffen macht, ist, daß die Ordnung selbst unordentlich geworden ist, unkontrollierbar, daß eine Richtung keine Gerichtheit mehr beinhaltet, daß die Anordnung der Ordnungen jetzt ohne ein Schrott-Geordnetsein der Ordnungen auskommen muß.

Die Wissenkontrolle in *Gravity's Rainbow* ist daher vor allem eine Nicht-Kontrolle der Information geworden. Information ist kein ungerahmtes Wissen mehr, sondern Wissen, das provisorisch in instabilen Datenstrukturen untergebracht wird. James Clerk Maxwell hatte Information als eine Möglichkeit betrachtet, eine Ordnung zu errichten, die sich gegen das durchsetzt, was er als die unvermeidliche entropische Degradierung der Ordnungsstrukturen sah. H.G. Wells setzte Information mit Entropie gleich, stalt sie ihr entgegenzusetzen, und indem er das tat, nahm er wie so oft spätere Entwicklungen der Wissenschaft vorweg, insbesondere Claude Shannons Theorie der Kommunikation von 1949.⁶ Thomas Pynchon beschleunigt die Zuwachsrate der Entropisierung der Information in einem solchen Maße, daß sie insgesamt die Macht des entropischen Veraltens demonstriert, mit hoher Geschwindigkeit neue Kontrolltechniken zu entwickeln. In *Gravity's Rainbow* fallen die Mittel der Teilkontrolle immer weiter auseinander, nur um durch neue Lückenboßer-Maßnahmen weiterer Teilkontrollen ersetzt zu werden. Was kontrolliert wird, ist natürlich Information, und in seinem Roman ist diese Kontrolle vollkommen imaginär. Die Kontrolle der Information ist sogar so sehr eine Phantasie, daß nur ein von Paranoia Befallener an sie glauben könnte. Pynchon sieht Paranoia als vielleicht letzte Antwort auf eine außer Kontrolle geratene Informationswelt. In *Gravity's Rainbow* ist die Paranoia keine Selbsttäuschung, nicht ein individuelles Maß der Fähigkeit, die Welt verzerrt wahrzunehmen. Paranoia ist eher der Glaube, daß alle Informationen, statt ständig in kleinere Tatsachenfragmente zu zerfallen, ein unsichtbares Zentrum und eine wahre Bedeutung besitzen. Paranoia ist die moderne Antwort auf die viktorianische Phantasie von einer Welt, die durch Information vereinigt wird. Paranoia kehrt die Degradierung des Wissens zur Information um. In der Paranoia wird alle Information wieder zu Wissen. Wissen, das durch die einzige Konspiration zusammenhängt. Im Kopf des paranoiden Betrachters tritt das Projekt des positiven Wissens, das ständig Tatsachen gegeneinander antreten läßt und sie in Informationspartikel zerbricht, wieder die Nachfolge des Projekts

eines ufanlassenderen Wissens an, dieses Mal nicht als Phantasie, wie im imperialen Archiv, sondern als Wahn. Die Herkunft dieses Wahns ist das Thema des nächsten Kapitels.

Das Archiv und sein Doppelgänger

20.000 Meilen unter dem Meer setzt Epistemologie und Technologie, Wissen und Sicherheit, das Archiv und das Waffensystem gleich. Vernos Roman erschien in dem Augenblick, als die moderne Kriegslastlogistik begründet wurde, und er führt eine neue und parallele Logistik des Archivs ein. Die Architektur der Museen und Archive war schon lange miteinander verwandt gewesen: im achtzehnten Jahrhundert, als stehende Armeen Festungen besetzt hielten, ahnelten die Museen Magazine; während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, als die rüberischen Taktiken Napoleons die Kriegsführung beherrschten, wurden die Museen ebenfalls zu Räubern, die sich oft auf Armeen für ihre Erwerbungen verlassen konnten (wie im Falle der Egin-Marmorskulpturen), und sich oft leidenschaftliche napoleonische Charaktere als Leiter aussuchten (wie etwa im Falle Panizzis). Im späten viktorianischen Zeitalter verwandelte sich die Logistik des Archivs in ein System kontinuierlichen Nachschubs, das Versorgungsbasis mit Versorgungsbasis verknüpfte, und die Versorgungsbasen mit der Hauptstadt. Die deutschen Invasionstruppen von 1871 unter Moltkes Führung hatten ein umfassendes Nachschubsystem entwickelt, das es ihnen ermöglichte, den von Clausewitz so genannten »Widerstand« des Kriegs zu überwinden, eine hohe Mobilität zu erreichen und ihre durch die damalige Technologie bestimmte Maximalgeschwindigkeit zu verwirklichen.⁷ Auf parallele Weise konstruiert auch Vernos Roman eine vollständige Logistik umfassenden Wissens. Das Archiv spielt sich im Laufe des Romans nach und nach in den Vordergrund, in einer Vielfalt von Formen spezifisch moderner logistischer Möglichkeiten und Eigenschaften. Es erscheint in der Form von Rohdaten, von Klassifikationssystemen, die alle Artefakte der materiellen Welt in seine interne Ordnung aufnehmen können, von Arsenalen, von militärischen Rangordnungen und Hierarchiestrukturen, und vor allem: in der Form der Schaltzentrale eines mobilen und anpassungsfähigen neuen Waffensystems, des U-Boots. Der Roman hat die Form einer Serie von Ereignissen, die jene fatale Ökonomie der Macht ins Zentrum rückt, die im viktorianischen Archiv verankert ist, und er stellt eine Logistik des Archivs genau in das Zentrum einer Invasionserzählung, die das Meer in den Sitz eines neuen Imperiums verwandelt.

Unser erster Eindruck ist vielleicht, daß Nemos Unterwasser-Reich nur aus Rohdaten besteht. Die Hälfte des Romans widmet sich der Auflistung von beobachteten Phänomenen. Wenn diese Bestandsverzeichnisse auch oft individuell variieren (Aronax ordnet die Dinge eher mit dem Gesichtssinn, Ned nach Geschmack, Consuel durch Taxonomie, Nemo durch eine zeitliche Reihenfolge), so werden sie von Verne doch allesamt als unbezweifelbares positives Wissen präsentiert. Doch in Wirklichkeit sind die Rohdaten bereits, wie Statistiker sagen, »vorgekocht«. Unbewußt hat der archivierende Blick bereits eine dreifache Registrierrichtung eingebaut, der Forschung, der Messung, und einer Prüfung der Daten daraufhin, ob sie von den jeweiligen Gegebenheiten der Macht genutzt werden können. Der Roman arbeitet an einer Verwindung seines zentralen ideologischen Projekts, der Unterwerfung der Energiequellen, in eine Phänomenologie des archivierenden Blicks, der scheinbar undifferenzierte und zufällig erhaltene Informationen bearbeitet. Verne schreibt niemals eine Bestandsaufnahme von menschengemachten Dingen; der Roman enthält keine Zahlen, die Aufschluß über die Ballastgewichte des U-Boots, seine Maximalbesatzung oder seine Vorräte erlauben. Stattdessen versorgt uns Verne mit Listen von Materialien, die bearbeitet und umgewandelt werden können. Das erste – von Kelvin formulierte – Gesetz der Thermodynamik stellt fest, daß Materie und Energie ineinander verwandelt, aber nicht zerstört werden können.⁸ Verne deutet dieses Gesetz dahingehend, daß Materie und Energie in einem Zustand der Latenz existieren, der eine bestimmte produktive Transformation geradezu fordert. Rohdaten sind daher eigentlich Rohmaterialien. Der inventarisierte Inhalt von Nemos Ozean schafft die Vision eines Reichs seiner Energiequellen, einer Kombination aus Mine und Plantage, die einen endlosen Nachschubstrom ermöglicht, ohne ihn mit den Arbeitsproblemen zu belasten, die für gewöhnlich die Organisation von Minenkartellen und Plantagenprodukten auszeichnen. 20.000 Meilen unter dem Meer ist der Ozean ein entvölkertes Ceylon, Bolivien, Südamerika, Indien.

Den Rahmen, in den Verne seine rohen, aber bereits regulierten Daten stellt, ist das Museum. Das Bordmuseum der *Nautilus* enthält feste Glasvitrinen, die ungewöhnliche Exemplare, seltene Gemalde und Manuskripte zur Schau stellen, doch der interessanteste Teil der Einrichtung ist ein Beobachtungsdeck, das es dem Betrachter erlaubt, die Sammlung durch eine endlose phänomenale Folge von Rohdaten zu erweitern. Wie bei der Weltausstellung von 1851 im Crystal

Palace besteht das Wunder des Nautilus-Museums nicht im Inhalt, sondern in den Spezialeffekten, durch das es inszeniert wird. Dieses Museum stellt das U-Boot vor allem mit einem ästhetischen System der Informationsprozessierung aus. Vom Beobachtungsdeck des Museums aus praktiziert Aronax, der Museumskurator aus Paris, eine Art von Unterwasserurbanismus: er betrachtet den Ozean so wie ein *flâneur* die Straßen betrachtet, und erlebt dabei ständig die direkten und indirekten Seiteneffekte der Bewegung durch sich bewegende Körper und Gegenstände. »Der Schaulplatz schien sich nur zu unserem Vergnügen zu verändern«, sagt Aronax einmal. »Das mobile Museum versorgt ihn unaufhörlich mit neuen Informationen – so schnell, daß sie noch nicht auf Vermittlung und Transport mit Hilfe solcher Technologien des 19. Jahrhunderts wie Telegraphie und Frachtgut angewiesen sind. Das Motto der *Nautilus*, »mobilis in mobile«, drückt äußerst präzise die neue geostrategische Fähigkeit des Museums aus, eine kontinuierliche Schnittstelle zwischen Worten und Dingen zu bilden. Das heißt, das Museum errichtet eine unsichtbare Ordnung, in der die Sichtbarkeit (der Dinge) und ihre Interpretation (durch Worte) in Raum und Zeit zusammenfallen.¹³ Durch die *Nautilus* ist das Museum das geworden, was André Malraux später das »Museum ohne Wände« nannte, ein Raum, in dem der Ozean nicht mehr darstellt als ein riesiges Aquarium.

Die gleiche Betonung der Allgegenwart des Archivs kehrt wieder, wenn Verne sich dem Unterseeboot und seiner paramilitärischen Organisation zuwendet. Nemos Matrosen tragen Uniformen und sprachen eine künstliche Sprache, die keiner außer den Besatzungsmitgliedern versteht (eine Vorahnung der geschlossenen Sprache des spezialistischen Jargons). Die U-Boote von heute sind jedoch reine Kriegswaffen, während Vernes *Nautilus* eine Archivvorrichtung zur Gewinnung und Verarbeitung von Daten ist. Obwohl man schon lange von Torpedos geträumt hatte, staltet Verne die *Nautilus* nicht mit ihnen aus. Er betrachtet das U-Boot nicht als eine Kriegsmaschine, sondern als eine Archivmaschine. Dieser Unterschied ist entscheidend. Für Verne ist Feuerkraft weniger wichtig als Wissensmacht, die nicht darin besteht, einen Gegenstand zu zerstören, sondern ihn zu lokalisieren und ihn als Objekt des Wissens in konstanter Sichtweite zu behalten. Nemos kontinuierliche elektro-optische Überwachung des Meeres (durch die Verwendung von Bunsenbrennern, Kruppmaschinen und Rouquayrol-Tauchapparaten) geschieht durch eine archivale Konstruktion der Macht, die nicht auf Explosivstoffen und Abwurfssystemen beruht, son-

dern auf der sofortigen Kraft von Sensoren, Auffangkanälen und ferngesteuerten Elektrodetektoren. Seine Absicht besteht allein darin, jede visuelle Fluchtlinie ansichern zu können, einen Wissensgegenstand als Objekt der Wahrnehmung fixieren zu können. Er sehnt sich danach, »genauere Abbildungen« (124) zu sammeln. Soweit wie möglich versucht Nemo, sich aus Ereignissen herauszuhalten, und er nimmt Aronax nicht mit Hilfe irgendwelcher Küstenwachen zur Rettung Schiffsbrücker gelangen, sondern durch die Idee der detailgetreuen Beobachtung ohne Interventionen, »die Idee, tatsächlich Zeuge eines Untergangs zu werden, und sozusagen dazu fähig zu sein, seine letzten Augenblicke zu fotografieren« (128).¹⁴ Nemos *Nautilus* ist keine Kanone, sondern eine Kamera, Vorläufer nicht der modernen Ballistik (mit ihrer Betonung der Sprengladung und des Abwurfgewichts), sondern der militärischen Analyse selbst, die eine automatische Überwachung des Territoriums überwatcht. Nemo und sein U-Boot lassen jenen Augenblick der Geschöfzte zusammen, in dem Merleau-Pontys Worten zufolge »die Wissensfrage, wer das Subjekt des Staates und des Krieges ist, und die Wissensfrage, wer das Subjekt der Wahrnehmung ist, in einer Fragestellung zusammenfallen.«¹⁵

Obwohl Nemo alle Bestandteile einer Wahrnehmungslogistik der Kriegsführung vereint, fehlt ihm doch der von Merleau-Ponty erwähnte zentrale Bezug: er ist ein Wahrnehmer ohne Staat. Es bereitet Aronax Sorgen, daß Nemo seine Funde keiner Instanz staatlicher Kontrolle, Kommandogewalt oder Nachrichtendienstlichkeit unterstellt. Nemo hat keine juristische oder politische Identität; in den Augen des Staates, jedes Staates, ist er eine Nichtidentität, juristisch ein Niemand (wie sein Name schon sagt). Aronax ist es egal, zu welchem Staat Nemo gehört, ihm fehlt etwas anderes: daß Nemo überhaupt nicht auf den Staat als das notwendige Endresultat aller sozialen und technologischen Entwicklungen verweist. Wie die meisten von Vernes Charakteren folgt Aronax der grundlegenden Voraussetzung der Fortschrittsideologie, nämlich der, daß Fortschritt heißt, die Geschichte als einen unumkehrbaren Fortschritt in Richtung Staat zu sehen.¹⁶ In der Literaturgeschichte diente das Schiff auf offener See oft als Arbeitsmodell der Staatsbürgerlichkeit, als Schiff des Staates. Aronax versteht ganz einfach nicht, daß Nemo nicht das Arbeitsmodell einer Staatsbürgerlichkeit gebaut hat, sondern einer allgemeinen Diaspora. Nemos Verfahren des Auftauchens und Verschwindens sind eine Art vorausschauender Blick für die Bevölkerungen der Welt: seine Situation blickt

voraus auf die Exilregierungen des zwanzigsten Jahrhunderts, nicht nur auf die vorübergehend ausgelagerte »Regierung des Freien Frankreich«, die von De Gaulle im 2. Weltkrieg aus einem U-Boot geleitet wurde (und von Pynchon in *Gravity's Rainbow* zu einem eindringlichen Porträt der argentinischen Politik-als-Unterseeboot umgestaltet wurde), sondern auch auf den Dauerzustand ins Abseits geschobener Politik mit ungewissen Überlebenschancen, der polnischen Exilregierung im London der 1940er, der Schiffe von Juden ohne Ausreisepapiere, die nirgendwo im nazi-kontrollierten Mittelmeer anlegen durften. Ein Vorläufer der heutigen Palästina, besitzt Nemo keine Nationalität, sondern lebt in der ganzen Welt. Er ist nicht der legale Einwohner eines bestimmten Territoriums, sondern Bewohner der weltweiten Medien, die jede seiner Bewegungen mit großem Interesse verfolgen, jede seiner Aktionen als Episode in einem Sensationsroman behandeln, und zusammen als Vereinigte Nationen handeln, die eine internationale Polizeiaktion in Gang setzen, die damit endet, daß Aronax an Bord der *Nautilus* festgesetzt wird. Von seiner geschützten Position auf dem Museumsbeobachterdeck sieht dieser Aronax, wie sich das Spektakel des Meeres vor ihm entfaltet, und er betrachtet Nemo als den unbestreitbaren Herrn eines neuen audiovisuellen Reiches. Wenn Ratzel im neunzehnten Jahrhundert behaupten konnte, daß »Krieg darin besteht, seine Grenzen über die Grenzen Anderer hinaus zu verlegen«, kann man von Nemo sagen, daß er seine Grenzen in der Form von Information über die ganze Welt verlegt hat.¹⁷

Doch diese Unterdrückung der nationalen Grenzen, diese Hyperkommunikation von Information hat keinen Erfolg im Bemühen, den Raum der Bewegung zu erweitern, oder der Ausübung der Staatsgewalt ganz zu entgehen. Sie ist eher ein Signal für den Zusammenbruch und das Verschwinden des Unbekannten und Unkenntlichen durch die Expansion einer sehr konkreten totalitären Gewalt, einer immer besseren und schnelleren technischen Kontrolle des Gesamtwissens, das hier nicht ein Wissen vom Land ist, sondern von der See. Denn Nemo befindet sich nicht nur auf der Flucht, sondern ebenso in der Durchführung einer Invasion. Seine Invasion des Meeres geschieht nicht, mit Clausewitz gesagt, »zur Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln«; wenn er eine Ideologie besitzt (jenseits eines resoluten Positivismus, durch den sich alle Figuren Vernes auszeichnen), so behält er sie für sich. Er entziffert drei Franzosen und versucht nicht, von der anfänglichen Regierung Lösegeld für sie zu erpressen. Und er vermeidet konsequent die

Frage, die den meisten Staaten vorrangig erscheint, die Frage der Legitimation. Statt eine Strategie zu verkünden, praktiziert er Taktiken und konzentriert sich darauf, eine Logistik der epistemologischen Herrschaft über die See zu perfektionieren. Wie Phileas Fogg in *In 80 Tagen um die Welt* (1872) macht Nemo eine weltweite Umrundung, doch anders als Fogg zielt seine Umrundung auf die Anhäufung eines umfassenden Wissens durch Invasion und Okkupation. Über die ganze Welt verteilt Nemo Institutionen seines Weltreichs und Kommunikationskanäle. Er jagt Fische in Wäldern, gräbt Mineralien aus Minen, errichtet Nachschubdepots, macht Tiefen und Entfernungen, spricht eine eigene Verwaltungssprache, läßt sogar seine Flagge zur Markierung seines Landes. Diese zusammengefaßte Wiederholung staatsgeographischer Hoheitsrechte – was man vielleicht Aquagraphie nennen könnte – läßt sich am klarsten in dem Kapitel nachlesen, wo die *Nautilus* durch das Unterwasserdepot von De Lesseps Suezkanal fährt. Der Bau des Suezkanals, der zuerst für physikalisch unmöglich gehalten wurde, dauerte fünfzehn Jahre und erforderte Zwangsarbeit, Dynamitsprünge und Gesamtausgaben von einer halben Milliarde Francs. Der Kanal wurde im Jahre 1869 eröffnet, doch mußte man bis 1888 warten, als die wichtigsten europäischen Mächte den Suezkanal-Vertrag unterzeichneten, der verfügte, daß der Kanal »immer frei und offen sein wird, in Kriegszellen wie in Friedenszeiten, für jedes Handels- oder Kriegsschiff, ohne Unterschied der Flaggen.«¹⁸ Indem er direkt unter dem Suezkanal durchschwimmt, wird Nemo zum marginalen Doppelgänger des Staates: ob es ihm gefällt oder nicht, seine Route streift das Meer in stillschweigender Übereinstimmung mit einer Bewegungsordnung, die durch internationale Konventionen festgeschrieben worden ist.

Nemos archivale Konstruktion der Macht kann daher nicht von der wahren Quelle seiner archivaen Kraft getrennt werden. Der Roman beginnt, indem die *Nautilus* ein von Kommandant Farragut geleitetes amerikanisches Schiff rammt, entfaltet sich dann als eine Grand Tour durch das Unterwasserimperium und zeichnet die Gefangenschaftserlebnisse seines Erzählers Aronax auf. Insgesamt öffnet der Roman einen neuen Raum für bewaffneten Konflikt, den Raum eines permanenten und unproklamierten Kriegszustandes.¹⁹ Ein Krieg ohne Proklamation kommt ohne formale Ankündigung von Kampfhandlungen aus; einfach weil er nicht proklamiert worden ist (nicht von einem Staat schriftlich niedergelegt wird), er muß sich an kein bestimmtes Territorium halten (Vietnam geht in Kam-

bodscha über); er braucht nicht einmal einen genauen Feind festzulegen. Durch sein nomadisches U-Boot, das sich im Kriegszustand mit den Kräften des Landes befindet, ist *20.000 Meilen unter dem Meer* der Gründungsmythos der Archivistik des permanenten Kriegszustands, der immer ein Krieg nicht aus konkreten, sondern utopischen Invasionen ist. Erbe einer langen Reihe von Utopien oder Niemandländern, führt die Erzählung von Nemo, oder Niemand, eine unglaublich wirksame Operation aus: sie stellt Invasion als Utopie dar, und Utopie als die Bedingung, Ortlichkeit und Situation persönlicher und politischer Paranoia.

Im selben Jahr wie Vernes Roman veröffentlicht, formiert *Die Schlacht von Dorking* fiktionale Abschreckungstaktiken zu einem besonderen Ziel: sie agitiert explizit für die soziale und technische Reform der Armee und der Marine und läuft in ihrem Fortgang ganz auf eine eindimensionale militärische Ideologie hinaus. In den 1870ern führte diese Ideologie zur Gefechtsformation der modernen Propaganda (einer Propaganda, die nur ihre Kritiker wörtlich nahmen) und zur Erfindung einer Reihe militärischer Traditionen wie den für jedes Regiment ausgesuchten Farben, Fahnen, Geschichten, Kravatten und Maskottchen. In *20.000 Meilen unter dem Meer* ist aus dieser Kartell-Ideologie jedoch eine utopische Epistemologie geworden, ein Wissensdispositiv und ein Wille zur Macht, der sich an den militärisch-archivalen Möglichkeiten des Feindes orientiert. In Vernes Roman besitzt dieses Archiv des Feindes, weil es auf der Kompilation eines umfassenden positiven Wissens beruht, immer noch eine gewisse Neutralität; trotz seiner unfreiwilligen Gefangenschaft kann Aronnax nicht umhin, Nemos Fähigkeiten als Ingenieur, Forscher und Navigator zu würdigen. Doch nur ein dünner Strich trennt das Extraterritoriale vom Extraterrestrischen, die Utopie von der Dystopie. Wenn man den Gesamtroman analysiert, muß man schließlich feststellen, daß man Nemos Invasion und Besetzung des Meers nicht nur als Gründungsurkunde des Invasionsromans, sondern auch der geteilten Invasionserzählungen der modernen Science Fiction betrachten kann, die zwischen der Darstellung interstellarer Invasoren als Aggressoren (wie in H.G. Wells *The War of the Worlds* von 1897) und als Wohltätern (wie in Arthur C. Clarkes *Childhood's End* von 1959) schwankt. Captain Nemo ist der erste in einer langen Reihe von Invasoren aus dem Weltall – ganz wörtlich genommen: den Invasoren des territorialen Raums –, die zu triumphieren drohen, weil sie ein Archiv fremden und umfassenden Wissens besitzen.

Nemo besitzt allerdings noch keineswegs die Möglichkeit, Panik zu verbreiten oder eine allgemeine Paranoia hervorzurufen, die sich über die ganze Erdbekölkerung verbreiten.¹⁷ Im Roman ist Nemo weniger gefürchtet als selber beängstigt: er ist derjenige, der eine Invasion fürchtet, und trotz der techno-archivalen Rationalität seines Unterwasserimperiums ist seine Paranoia betrifft als Landgebiete und ihrer Produkte ohne jede Vernunft (er verschwindet, ohne sich und sie jemals zu rechtfertigen). Die Erzählung des allmächtigen und allwissenden Fremden setzt eine reale Entfremdung bereits voraus, eine manichäische Ästhetik, die einen ziemlich konkreten Feind ausgrenzt, der eine solche Paranoia ins Leben rufen kann. In Amerika der Mitte dieses Jahrhunderts war die öffentliche Darstellung der UFOs eine Art Verdopplung der Ideologie des Kalten Kriegs mit der Sowjetunion. Im Großbritannien des späten neunzehnten Jahrhunderts mußte ein solcher Feind erst noch ausgemacht werden. Es wird oft vergessen, daß die Bündnisse sich im neunzehnten Jahrhundert in ständiger Veränderung befanden. Die Triple Entente und die Allianz der Mittelmächte wurden erst im Jahre 1903 gebildet, und noch 1894 kam es zu einer Kriegsgefahr, als die Franzosen Madagaskar annektierten. »Wir sprachen von nichts anderem«, schrieb Somerset Maugham in sein Tagebuch. »Es gab ein langes Gespräch über die ersten Schritte des Krieges; wir sprachen darüber, was passieren würde, wenn die Franzosen an der englischen Küste landeten, wo sie landen würden, wie ihre Truppen auf dem Land vorrücken würden, und wie man sie von der Besetzung Londons abhalten könnte.«¹⁸ Wie so viele andere Invasionsdrohungen nahm diese die Form eines kollektiven Kriegsspiels an, einer imaginären Verletzung des Territoriums einer ganzen Bevölkerung, und einer wiederholten Verteilung logistischer Raster über das ganze britische Territorium. Obwohl fast alle spätviktorianischen Invasionsgeschichten innerhalb der logistischen Konfiguration arbeiteten, die von der deutschen Armee erfunden worden war, besaßen die Invasionsarmeen immer etwas von dem Orientalismus der Science-Fiction-Invasoren (zahlreiche Invasionsgeschichten gingen so weit, daß sie polyglotte Soldner, Piraten und Mongolenhorden in ihr Personal aufnahmen). Man mußte bis 1903 warten, damit diese Fiktionen sich mit der Archivinstanz eines konkreten Feindes verbanden, der sich erst jetzt als Produkt einer stabilen Gestalt von Allianzen und Gegenallianzen herausstellte. Von dem Projekt umfassenden Wissens einmal abgesehen, fehlte Vernes Captain Nemo jeder Gesamtplan und jede langfristige Planung. Erskine

Childers gelangte in seinem *The Riddle of the Sands* 1903 zu einem besseren Verständnis der zentralen Relevanz einer Logik im verstandenen Wissens. Als Bewunderer Bismarcks und Molkes wußte Childers, daß ein Weltrennen im Gange war: in der Schaffung einer allgemeinen nachrichtendienstlichen Intelligenz, die es ermöglichen würde, alles zu sehen und alles mitzubekommen, an jedem Moment und an jedem Ort.

Anmerkungen

- James Clerk Maxwell, »On Governors«, *Proceedings of the Royal Society*, no. 100 (1868), S. 106. Norbert Wiener bezeichnet Maxwells Artikel als einen Gründungsplatz der Cybernetik. In *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cambridge, Mass. 1948), S. 30-44. Er basiert das Regelparadigma auch in *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (New York, 1948), S. 136-62.
- Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (New York 1957, Orig. 1973), S. 363. Weitere Zitate von ihm im Text.
- James Newton, *Phisical*, Volume 1, *The Motion of Bodies*, S. 7.
- Cybernetics, S. 132.
- Diese Verbindungen sind alles andere als willkürlich, eine historische Logik des Sinns verlagert sich hinter diese Publikationen in den Wissensordnungen. Wenn der Krieg in *Gravity's Rainbow* zum Kino wird und das Kino zum Krieg, dann folgt Pynchon hier einer wirklichen Dialektik der Wechselbeziehungen beider Bereiche. Vgl. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (London 1989).
- Claudd E. Shannon und Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana 1949).
- Die beste Untersuchung der Entwicklung der Logik ist von Martin Van Creveld, *Spying War: Logistics from Wallenstein to Patton*, Cambridge 1977. Clausenfeld spricht vom »Widerstand« des Krieges im ersten Kapitel in »Vom Krieg«.
- Eine Darstellung des Einflusses der Postale der viktorianischen Thermodynamik auf moderne Informationssysteme gibt James R. Beniger, *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society*, Cambridge Mass. 1986, 31-63.
- Jules Verne, *20.000 Leagues Under the Sea*, New York 1906, S. 126 (zweite Seitenverweise im Text).
- Wieder einmal muß Eugenio Donato's Sicht des Museums als Scheitern (er liest diese Institution durch die Lupe von *Bowdard et Pascechi*) auf den Kopf gestellt werden. Donato glaubt, daß das Museum an der Aufgabe gescheitert ist: »eine adäquate kontinuierliche Darstellung der Beziehung von Worten und Dingen zu geben.« (»The Museum's Future: Notes Toward a Contextual Reading of *Bowdard et Pascechi*«, in: José V. Harari, ed., *Tactical Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca 1979, S. 235). Vgl. Henri Foucault's Darstellung der erfolgreich kombinierten Widersparungen des 19. Jahrhunderts in *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York 1973, 250-302. Cf. auch André Malraux, *Museum without Walls* (1967), weniger eine Beschreibung des Nachkriegsmuseums als ein nostalgischer Blick auf das viktorianische Museum.
- In Spiek, *Memory* besuchte at Nabokov eine Person, die sich durch eine maximierbare Verteilung dieses Interesses auszeichnet: Selbstmorde zu töten.
- Zi. nach Virilio, *Krieg und Kino*.
- Diese Statistologik zielt sich durch die gesamte Ethnographie des 19. Jahrhunderts und prüft immer noch die moderne ethnologische Feldarbeit. cf. Pierre Clastres, *Society Against War State*, New York 1987.

¹⁷Zi. nach Paul Virilio, *Geschwindigkeit und Politik*.

¹⁸Zi. nach »Suez Canal«, *Encyclopædia Britannica* von 1911.

¹⁹Großbritannien übte das ganze 19. Jahrhundert hindurch Kriege ohne Kriegserklärung. cf. Owen Victoria's *Life Wars*. In Vernes weist die Führung von Kriegen ohne Kriegserklärung allerdings eine neue Schockdynamik auf. Zu Beginn des Jahrhunderts waren Kriege ohne Kriegserklärung einmalige Akte des Zuzugelns und Zurückzuehens (wie in den 1880ern im Sudan), dann wurden sie zu Kriegen periodisch wiederkehrender Schocks (wie in Südafrika); schließlich entwickelten sie sich zu Rüstern eines unglücklichen, kontinuierlichen Angriffs (wie im 1. Weltkrieg).

²⁰Vernes Roman war in England ein Bestseller, und aus guten Gründen. Der Netto aus 20.000 Meilen unter dem Meer könnte sehr gut eine Universalisierung von Francis's Erfindung England sein. Virilio kommentiert: »Eine englische Karikatur aus dem neunzehnten Jahrhundert zeigt Bonaparte und Pitt, wie sie sich mit ihren Silber-Straßen aus einer riesigen gleichförmigen Tona herausheben. Der Franzose nimmt sich die Kontinente, während der Engländer das Meer besaß. Eine erste Möglichkeit, sich das Universum anzubilden, stützt sich auf demselben Terrain zu begreifen: innerhalb der Grenzen des Schiffsfelds, entscheiden sich die Konkurrenten, ihren physischen Kampf zwischen zwei Menschheitsarten auszuwagen, der einen, die das Land, und der anderen, die den Ozean bevölkern. (»Geschwindigkeit und Politik«) Wie die Briten, die im Jahre 1870 nur geringe Landbesitzungen besaßen, beschränkt sich Nemo auf eine Kontrolle des Meers und seiner Ressourcen. Verne paßt sich in diesem und in anderen Romanen so sehr der Geographie des britischen Empires an, daß ihr Haus wie damals viele für einen britischen Schriftsteller halten.

²¹W. Somerset Maugham, *A Writer's Notebook*, Harmondsworth 1984, S. 21.

Dieser Text ist ein Auszug aus dem Buch »The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire« von Thomas Richards, erschienen bei Verso, London, New York 1993, S. 104-109 (Kapitel »Archive and Entropy«) u. S. 115-123 (Kapitel »The Archive and its Double«).

(Übersetzt von Erhard Schüttgen)

THE IMPERIAL ARCHIVE

Thomas Richards
excerpts from the book »The Imperial Archive«
by Thomas Richards, 1993

Archive and Entropy

The Maxwell demon was an early prototype for what came to be called »governor« technologies. A sequence of relays designed to direct a ship's rudder, the governor was, as Norbert Wiener has recognized, the beginning of cybernetics, the first unified system of feedback technology using the rapid transmission of information to counter entropy (the Victorian masters of thermodynamics both owe their greatest fame to their work on information systems, Kelvin on the transatlantic cable and Maxwell on the demon conundrum). In a very real sense, as the name implies, the »governor« was also a prototype for a servo-engi-

neered government of economy and society. In *Tono-Bungay* Wells pays homage to Maxwell when he ends his novel with young Ponderevo designing guidance mechanisms for destroyers and imagining the day when Britain will become an interlocking system of control mechanisms, a governor apparatus, what today has routinely come to be called a «state apparatus». Ponderevo, and perhaps Wells himself, did not foresee the day when the machine would lose its pre-eminence as a paradigm of knowledge and control, a day when, not too far in the future, knowledge would produce not only the known but the unknown, not only the controlled but the uncontrollable. «It», wrote James Clerk Maxwell in 1868, «by altering the adjustments of the machine, its governing power is continually increased, there is generally a limit at which the disturbance, instead of subsiding more rapidly, becomes an oscillating and jerking motion, increasing in violence till it reaches the limit of the action of the governor».¹ *Gravity's Rainbow* rides a fine line along the conception of the apparatus and its paradoxical threshold of control: there comes a point at which control apparatuses lower the performance they claim to raise. Today the term «feedback» has shifted its meaning from a completed to an interrupted act of communication (usually it means an information system catastrophically overloaded with energy). Pynchon sees the world precisely as a set of feedback apparatuses that have become completely incompatible. Among them, thermodynamics continues to play a major role, and in a variety of ways Pynchon, like Wells before him, pushes the project of Victorian thermodynamics about as far as it can go as a dominant paradigm of knowledge and power. It appears as a principle of the capitalist economic process, the imperial administration apparatus, and the information nexus itself. But, as Maxwell perceived, there comes a point of diminishing returns beyond which even thermodynamics cannot project or protect the possibility of complete control. The imperial archive had defined the outer perimeters of its control over an imperium of matter by imagining that it could control entropy. In Pynchon's «Zone» of 1944-45, the control of entropic processes encompasses only a limited portion of the observable world, and it does not even affect the control of a domain left out of Victorian thermodynamics, the unobservable world. In such a world «entropy» is only one possible measure, and a fairly linear one at that, of the dynamic organization of energy, matter, and force. The new, nonlinear dimensions of control explored by Pynchon in *Gravity's Rainbow* announce what can only be considered a

postthermodynamic world. The linear apparatus of thermodynamic feedback control is most clearly crystallized in the guidance apparatus of the rocket, the novel's central motif. The rocket's guidance system would seem best to conform to «the Determination of the Number».² The number functions to bring the performance of the rocket into an integrated whole. Numerical calculations tend to make nonlinear phenomena (especially thermodynamic phenomena) linear, or at least represent them using linear means. Calculations stipulate the friction or delaying force that hampers the motion of the projectile. They plot the oscillations disturbing feedback to insure that it does not break down. They take into account the curvilinear prediction of flight (the rainbow arc of gravitational pull that is the novel's title). They determine not only economy of energy but also accurate reproduction of signal. They see to it that «all is in order» (757). They perform the work of modernizing classical mechanics by taking into account random, statistical variation. Such calculations reduce all epistemology from theoretical to practical knowledge founded on instrumental reason. In all, they would seem to construct effectively working simulacra of motion, a world in which moving objects trace trajectories that can be broken into small segments and analyzed according to the method of Newton's calculus, a world of motive forces described with utter certainty by Newton in his *Principia* (1686) as «absolute motion», or «the translation of a body from one absolute place into another» within a stable gravitating system.³ Despite the overwhelming presence of guidance and feedback systems in *Gravity's Rainbow*, nowhere in the novel does the ordering of pilot protocols assume such a neat deterministic structure. Pynchon consistently drives determination into the realm of overdetermination. Nowhere do machines function on their own, independent of human agency. Everywhere he looks Pynchon sees the widespread use of such devices as gyrocompass ship-steering systems (guiding the Argentinian submarine), anti-aircraft fire-control systems (protecting the city of Lübeck), automatically controlled oil-cracking stills (run by Shell Oil), thermostatic temperature equalizers (placed by electronics carrels), ultra-rapid computing machines (used by the White Visitation), and most prominently, self-propelled missiles. These automata contain in effect sense organs, effectors, and the equivalent of a nervous system – and they lend themselves very well to description in physiological terms (but they cannot replace them). Throughout the diaspora of the Zone, the Herero

people of southwest Africa come to regard the circular insignia of «the five positions of the launching switch in the A4 control car» as «something deep, maybe a little mystical» (361). The novel ends in a scene of startling symbolic density in which Blicero launches the last V-2 of the Second World War. Sensing the insufficiency of the servomechanism as a device for the reception of impressions as well as the performance of actions, he turns the launch of Rocket 00000 into a ritual immolation of the boy Gottfried, bound in the capsule like a young girl in a Balinese fire ceremony. Blicero carefully omits the central feature of the governor apparatus, namely, two-way communication (he can speak to Gottfried but Gottfried cannot talk back to him). In this scene the machine's nervous system requires the presence of a human being to become fully proprioceptive. As in the old circus act of the human cannonball, ballistics remains curiously anthropocentric. The motion of bodies, far from being the ultimate in a Newtonian calculus of moving dead matter, has here become contingent on the movement of a single human body through time and space. This conflation of control systems in *Gravity's Rainbow* completely undercuts the classical program of elaborating detailed and exhaustive mechanical models of phenomena. In Pynchon's novel a framing device among many, a viewing platform, a point in time and space with no particular claim to privileged status. In the 1870s the Maxwell demon had constructed a model of knowledge as pure instrumentality in which the mechanisms of transmission, perception, and evaluation formed a unified field. Maxwell believed in the existence of isolated and highly stable systems whose performance could be predicted and controlled if only all the variables were known. Following the monism of the mechanistic epistemology, he believed that observation did not affect the observed phenomena, and that with the increased accuracy of instruments like the demon, it would finally prove possible to see things in their totality as they intrinsically are. At the turn of the century H.G. Wells replaced the Maxwellian model of pure instrumentality with a model of knowledge as mediated instrumentality in which the various mechanisms of information form a fragmented but nevertheless highly stable system (such as the Blacover system) whose performance cannot be predicted even if all the variables are known. Here as elsewhere Wells incorporates a basic object lesson of modern physics, that every act of observation disturbs what it purports to observe, all the while retaining, in his encyclopedic

dism, a sense that whatever this knowledge turns out to be, it ought to be made internally consistent by dint of a vitalistic will to comprehensive knowledge. In the London of the 1940s Pynchon sees the end of control itself. In *Gravity's Rainbow* knowledges form not global unities but discrete and incommensurate subcultures. Pynchon incorporates the hard core of Heisenberg's Uncertainty Principle, namely, that it has become impossible for the observer to determine in which way, or by how much, observation disturbs the phenomena observed. He does not merely elevate objective laws of matter to metaphysical prominence as someone like Ruskin had done. Instead Pynchon realizes that the Heisenberg Uncertainty Principle expresses the inherent limitation of the human sensorium and its instrumental extensions. For Pynchon a mechanism of transmission is a mechanism of transmission, one of perception is one of perception, one of evaluation is one of evaluation. «Information is information», wrote Norbert Wiener in 1948, «not matter or energy».⁴ Pynchon says it more vividly: «The knife cuts through the apple like a knife cutting an apple» (758). The world is irreducibly fractional and cannot be molded into a noncontradictory framework. This is the heart of Niels Bohr's Principle of Complementarity, which states that phenomena can function with great consistency within entirely contradictory epistemologies. Just as the electron behaves both as a wave and as a particle – concepts irreducible to one another – so must a reader of *Gravity's Rainbow* be reconciled to the existence of mechanical, thermodynamic, and quantum phenomena side by side, and in complete opposition. But Pynchon complicates matters even further. Differing and opposed orders of information do not adhere to stable groupings in his novel. Centering around the figure of Slothrop, different orders of information continually interact to create new orders of information. Mathematics becomes chemistry becomes ballistics becomes cinema.⁵ Formerly distinct knowledges once grouped into discrete specializations are transformed into relatively indistinct bodies of information that move like the turbulent flow of fluids. Nostalgic for a central ordering principle, Slothrop constantly suspects the presence of «a reflex of order beyond the visible», but before he can come up with a suitable totalizing explanation the ordering of orders fluctuates and sends the narrative off in a new direction. What troubles him most is that order seems to have become disorderly, uncontrollable, that direction no longer entails directedness, that the ordering of orders now exists without reference to an order of orders.

The control of knowledge in *Gravity's Rainbow*, then, has very largely become a non-control of information. Information is not unframed knowledge but knowledge framed provisionally in unstable data structures. James Clerk Maxwell had seen information as a way of establishing order against what he saw as the inevitable entropic degradation of ordered structures. H.G. Wells equated information with entropy rather than opposing them, and in doing so accurately anticipated, as he so often did, later developments in science, notably Claude Shannon's 1949 theory of communication.⁸ Thomas Pynchon speeds up the rate at which information becomes entropic to such an extent that, in effect, he displays the power of entropic obsolescence to mutate new technologies of control at a rapid rate. In *Gravity's Rainbow* the means of partial control fall apart only to be replaced by new stopgap measures of further partial control. What is controlled is of course information, and in his novel this control is completely imaginary. Indeed the control of information is so much of a fantasy that only someone afflicted with paranoia could possibly believe in it. Pynchon sees paranoia as perhaps the final response to information out of control. In *Gravity's Rainbow* paranoia is not a delusion, not a measure of the distorting capacity of an individual human mind. Paranoia is rather the belief that all information, far from continually breaking apart into disjoint fragments of fact, has an invisible center and a true meaning. Paranoia is the modern sequel to Victorian fantasies of a world united by information. Paranoia reverses the degradation of knowledge into information. In paranoia all information becomes knowledge again, knowledge which coheres as conspiracy. In the mind of the paranoid beholder, the project of positive knowledge, forever pushing facts into disunion and breaking them apart into particles of information, rejoins the project of comprehensive knowledge, this time not as fantasy, as in the imperial archive, but as delusion. The lineage of this delusion is the subject of the next chapter.

The Archive and its Double

20,000 Leagues Under the Sea sets up an equation between epistemology and technology, between knowledge and security, between the archive and the weapons system. Verne's novel appeared at the foundational moment of modern logistics in warfare, and it introduces a new and parallel logistics of the archive. The architectonics of museums and armies had long been related: In the eighteenth century, when standing armies occupied fortresses, museums resembled maga-

zines; during the first half of the nineteenth century, when the predatory tactics of Napoleon governed the conduct of war, museums became predators, often relying on armies for acquisitions (as in the case of the Elgin marbles) and often turning to tempestuous Napoleonic figures for leadership (as in the case of Panizzi). In the late Victorian period the logistics of the archive came to be marked by a system of continuous supply linking base with base, and bases with metropole. In 1871 the German forces under von Moltke invading France had constructed a comprehensive system of supply that enabled them to overcome what Clausewitz had called the «friction» of war, attaining a high mobility and realizing their maximum theoretical speed as determined by the technological means then available.⁹ In a parallel way Verne's novel constructs a complete logistics of comprehensive knowledge. The archive gradually comes forward in the course of the novel in a variety of specifically modern logistical capacities and attributes. It appears as raw data, as classification systems able to absorb the artifacts of the material world into its own internal order, as arsenal, as military structures of rank and precedence, and most importantly, as the central chamber of a mobile and malleable new weapons system, the submarine. The novel takes the form of a series of incidents that foreground the fatal economy of force that inheres in the Victorian archive, and it places an archival logistics at the center of an invasion narrative that transforms the sea into the site of a new Imperium.

Our initial impression is that Nemo's underwater empire consists solely of raw data. Fully half of the novel is devoted to listing phenomena observed. Though these inventories are often highly individuated (Aronnax tends to order things by sight, Ned by taste, Conseil by taxonomy, Nemo by temporal sequence), Verne presents them as unimpeachably positive knowledge. But the fact is that this raw data has already been, as statisticians say, «cooked». Unaware, the archival gaze has combined the triple register of inquiry, measure and examination to prepare data to be acted upon by the variable modalities of power. The novel works to transform its central ideological project, the conquest of energy sources, into a phenomenology of the archival gaze trained on seemingly undifferentiated information presented at random. Verne never takes an inventory of anything that has clearly been manufactured by human beings; the novel includes no figures on the number of ballast tanks in the submarine, its maximum crew, its capacity for provisions. Instead

Verne supplies us with lists of materials awaiting transformation. As formulated by Kelvin, the first law of thermodynamics posited that matter and energy can be transformed but not destroyed.¹⁰ Verne very selectively interprets this law to mean that matter and energy exist in a state of latency awaiting a certain kind of productive transformation. Raw data, then, means raw materials. The inventoried contents of Nemo's ocean are a vision of an empire of energy sources, a combined mine and plantation that offers him an endless source of supply without confronting him with the labor troubles that usually plague mining conglomerates and cash-crop cartels. In *20,000 Leagues Under the Sea* the ocean is a depopulated Ceylon, Bolivia, South Africa, India.

The ordering frame within which Verne places raw but regulated data is the museum. The *Nautilus*'s on-board museum contains fixed glass cases displaying unusual specimens, rare paintings and manuscript scores, but the facility's most interesting feature is an observation deck which allows the observer to supplement the collection with an endless phenomenal procession of raw data. As at the Crystal Palace of the 1851 Great Exhibition, the wonder of the *Nautilus* museum is not its contents but the special effects devised to illuminate them. More than anything else, the museum equips the submarine with an aesthetic system for processing information. From the observation deck of the museum, Aronnax, himself a museum curator in Paris, practices a kind of underwater urbanism. He views the ocean as the *flâneur* views the street, continually experiencing the direct or indirect side effects of movement among moving bodies and objects. «The scenery seemed to change for our own pleasure», says Aronnax at one point.¹¹ This mobile museum furnishes him with rapid information – so rapid that it has not entered into or passed through the median stages of transmission or transportation set up by nineteenth-century technologies such as telegraph or freight. The motto of the *Nautilus*, «mobiles in mobile», perfectly expresses the new geostrategic capability of the museum to offer a continuous interface between words and things. That is to say, the museum constructs an imperceptible order in which perception (of things) and interpretation (via words) coincide in space and time.¹² In the *Nautilus* the museum has become what André Malraux would later call the «museum without walls», a space in which the ocean must be regarded as nothing more than a vast aquarium. The same attention to the ubiquity of the archive recurs when Verne turns to the submarine and its paramilitary

organization. Nemo's sailors wear uniforms and speak an artificial language that no one but a crew member can understand (a premonition of the closed speech of specialist jargon). Today's submarines, however, are weapons of pure war which can devastate continents, while Verne's *Nautilus* is an archival facility for capturing and processing data. Though torpedoes had long been imagined, Verne does not equip the *Nautilus* with them. He regards the submarine not as a war-machine but as an archive-machine. The distinction is crucial. To Verne, firepower is less important than knowledge-power, which consists not in destroying an object but in locating it and keeping it in constant sight as a target of knowledge. Nemo's continuous electro-optical surveillance of the sea (using Bunsen cells, Krupp engines and Rouquayrol diving apparatus) exhibits an archival construction of power based not on explosives and delivery systems but on the instant power of sensors, interceptors, and remote electronic detectors. His intention is to take aim along a given line of sight, to fix a subject of knowledge as an object of perception. He yearns to collect «more accurate figures» (124). As much as possible Nemo refrains from participating in events, and he captivates Aronnax not with gymnastic coastguard rescues of sinking ships but with the idea of detailed observation without intervention, «the idea of actually witnessing a sinking and, in a sense, being able to photograph its final moments» (128).¹³ Nemo's *Nautilus* is not a gun but a camera, the forerunner not of modern ballistics (with its emphasis on payload and throw-weight) but of the very military analysis that superintends the automated perception of territory. Nemo and his submarine epitomize the moment in history when, as Merleau-Ponty has written, «the problem of knowing who is the subject of the state and war [becomes] exactly the same kind as the problem of knowing who is the subject of perception».¹²

Though Nemo assembles all the components of a perceptual logistics of warfare, he lacks one central feature identified by Merleau-Ponty: he is a perceiver without a state. It bothers Aronnax that Nemo does not submit his findings to any agency of state control, command or intelligence. Nemo has no juridical or political identity; in the eyes of the state, any state, he is a nonentity, legally nobody (as his name implies). Aronnax does not care to which state Nemo belongs. What matters is that Nemo does not designate the state as the necessary end result assigned to all social and technological development. Like most of Verne's characters, Aronnax subscribes to the most

basic presupposition of the ideology of progress, namely, that progress means that history is a one-way progression toward the state.¹³ In literary history the ship at sea had often served as a working model of civil society, the ship of state. But Aronnax simply does not understand that Nemo has assembled a working model not of civil society but of general diaspora. Nemo's procedures of appearance and disappearance have a prospective character for populations: his situation looks ahead to the governments in exile of the twentieth century, not just the temporarily dislocated «Free French» directed by De Gaulle from his submarine during World War II (vividly realized in Pynchon's portrait of the Argentinian polity-as-submarine in *Gravity's Rainbow*), but the permanently dislocated polities dissolved into a state of precarious survival, the Poles in 1940s London, the ships of passportless Jews unable to dock anywhere in the Nazi-controlled Mediterranean. The forerunner of today's Palestinians, Nemo has no nationality but lives in the world at large. He is a legal inhabitant not of a specific territory but of the global media, which monitors his every move with great interest, treats his every action as the unfolding of a sensation novel, and acts as a kind of United Nations superintending the international police action that ends up depositing Aronnax on board the *Nautilus*. Watching the spectacle of the sea unfold from his protected position on the museum observation deck, Aronnax also regards Nemo as the undisputed master of a new kind of audiovisual empire. If in the nineteenth century Ratzel had claimed that «war consists in extending one's frontiers across the boundaries of others», one can say that Nemo has extended his in the form of information across the entire world.¹⁴ But this suppression of national frontiers, this hyper-communicability of information, does not succeed in enlarging the space of movement or in remaining external to the exercise of state power. Rather it signals the collapse and disappearance of the unknown and the unknowable before the expansion of a very tangible totalitarian power, an ever more refined and rapid technical control of comprehensive knowledge, knowledge here not of the land but of the sea. For Nemo is not only a refugee but an invader. He does not invade the sea to pursue a political end, as Clausewitz said, «by other means»; if he has an ideology (beyond the resolute positivism that actuates all Verne's characters), he refuses to articulate it. He abducts three Frenchmen without attempting to ransom them to the French government. And he entirely eschews the question that preoccupies most states,

the question of legitimation. Rather than articulating strategy, he practices tactics, choosing to concentrate on perfecting a logistics for dominating the sea epistemologically. Like Phileas Fogg in *Around the World in Eighty Days* (1872), Nemo makes a global circuit, but unlike Fogg, his circuit aims at amassing comprehensive knowledge through invasion and occupation. All over the world Nemo sets up imperial institutions and channels of communication. He hunts fish in forests, excavates minerals in mines, establishes supply depots, measures depths and distances, speaks an administrative vernacular, even plants his flag to demarcate territory. This recapitulation of state geographical prerogatives – what can be called an aquagraphy – can be seen most clearly in the chapter where the *Nautilus* passes through the underwater double to De Lesseps's Suez Canal. Considered at first to be a physical impossibility, the construction of the Suez Canal took fifteen years and involved forced labor, the use of dynamite, and a total expenditure of half a billion francs. The canal opened in 1869, but it took until 1888 for the major European powers to sign the Suez Canal Convention, which stipulated that the canal should «always be free and open, in time of war as in time of peace, to every vessel of commerce or of war, without distinction of flag».¹⁵ Passing directly under the Suez Canal, Nemo becomes the state's liminal double: whether he likes it or not, his route striates the sea in tacit conformity with an order of movement ratified by international convention. Nemo's archival construction of power, then, cannot be separated from his archival disposition of force. The novel opens as the *Nautilus* rams an American vessel under Commander Farragut, unfolds as the grand tour of an underwater empire, and records the experiences in captivity of its narrator, Aronnax. In essence the novel opens up a new space of armed conflict, the space of permanent undeclared war.¹⁶ Undeclared war does not require a formal announcement of hostilities; because it has not been stated (quite literally, proclaimed by a state), it need not unfold over a given territory (Vietnam always shade into Cambodia); it does not even acknowledge a manifest enemy. With its nomadic submarine at war with the forces of land, *20,000 Leagues Under the Sea* is the foundational fiction of the archival logistics of permanent war, which is always the war not of actual but of utopian invasions. Hair to a long string of utopias, or nowhere, the narrative of Nemo, or nobody, performs an incredibly influential operation: it figures invasion as utopia, and utopia as the condition,

place and situation of personal and political paranoia. Published in the same year as Verne's novel, *The Battle of Dorking* deployed fictional scare tactics to a particular end: it explicitly agitates for the social and technological reform of armies and navies and culminates in a one-dimensional military ideology. In the 1870s such ideology led to the formation of modern propaganda (a propaganda which only its critics took at face value) and the invention of a variety of military traditions such as regimental colors, banners, histories, ties, and mascots. In *20,000 Leagues Under the Sea*, however, this cardboard ideology has become a utopian epistemology, a disposition to knowledge and a will to power oriented around the military-archival capabilities of a presumed enemy. In Verne's novel this enemy archive, based as it is on the compilation of comprehensive positive knowledge, still retains a certain neutrality; despite his dislike of captivity, Aronnax cannot help respecting Nemo's abilities as engineer, explorer and navigator. But only a thin line divides extraterritorial from extraterrestrial, utopia from dystopia. In the final analysis Nemo's invasion and occupation of the sea must be seen as a foundation not only of the invasion novel but of the divided invasion narratives of modern science fiction, which alternate between seeing interstellar invaders as belligerent (as in H.G. Wells's *The War of the Worlds* [1897]) and benign (as in Arthur C. Clarke's *Childhood's End* [1953]). Captain Nemo is the first in a long line of space invaders – quite literally, invaders of territorial space – who threaten to triumph because they control an archive of alien comprehensive knowledge.

Nemo, however, does not yet possess the capacity to produce panic or provoke general paranoia among the earth's populations.¹⁷ In *20,000 Leagues Under the Sea* more fearing than feared: he is the one who dreads invasion, and despite the techno-archival rationality of his underwater empire, his paranoia regarding the land and its products entirely lacks rationale (he disappears without ever justifying himself). The narrative of the all-powerful and all-knowing alien presupposes an actual alienation, a Manichean aesthetics demarcating a very real enemy capable of provoking a justifiable paranoia. In mid-twentieth-century America the representation of the UFO replicated the ideology of Cold War with the Soviet Union. In late nineteenth-century Britain such an enemy had yet to be delimited. It is often forgotten that alliances in the nineteenth century were in a state of continuous flux. The Triple Entente and Central Powers alliances were not formed until

1903, and as late as 1894 a war scare broke out over the French annexation of Madagascar. «I spoke of nothing else», wrote Somerset Maugham in his diary. «There was a long discussion about the first movements of the war: we talked about what would happen if the French landed an army on the English coast; where they would land; what would be their movements; and how they would be prevented from taking London.»¹⁸

Like so many others, this scare took the form of a collective war game, an imagined violation of territory shared by an entire population and entailing the repeated superimposition of logistical grids over British territory. Though almost all late Victorian invasion narratives work within the logistical configuration invented by the German army, the invading armies always had something of the orientalism of the science-fiction invader about them (a lot of invasion narratives went so far as to feature piglet mercenaries, pirates and mongol hordes). It would take until 1903 to bring these fictions into factual alignment with the archival capacity of an actual enemy who now emerged as the product of a stable configuration of alliances and counter-alliances. Aside from the project of comprehensive knowledge, Verne's Captain Nemo had lacked any overall plan or long-range design. In *The Riddle of the Sands* (1903), Erskine Childers better understood the crucial importance of the logistics of comprehensive knowledge. An admirer of Bismarck and von Moltke, Childers knew that the drive was on for a general system of intelligence that would allow everything to be seen and known, at every moment and in every place.

Notes

¹ James Clerk Maxwell, «On Governors», *Proceedings of the Royal Society*, no. 100 (1868), p. 106. Norbert Wiener characterizes Maxwell's article as a foundational text of cybernetics in *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (Cambridge, Mass., 1959), pp. 30–44. He also stresses the governor paradigm in *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (New York 1968, orig. pub. 1954), pp. 136–62.

² Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (New York 1987, orig. pub. 1973), p. 383. Subsequent citations appear in the text.

³ Isaac Newton, *Principia*, Volume 1, *The Motion of Bodies*, p. 7.

⁴ *Cybernetics*, p. 132.

⁵ These connections are anything but arbitrary; a historical logic of sense exists behind each of these fluctuations in the orders of knowledge. When in *Gravity's Rainbow* war becomes cinema and cinema becomes war, Pynchon traces a real dialectic of influence. See Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception* (London, 1983).

⁶ Claude E. Shannon and Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* (Urbana 1949).

¹ The best study of the evolution of logistice is Martin Van Creveld, *Supplying War: Logistics from Alexander to Patton* (Cambridge 1977). Clausewitz speaks of the «fiction» of war in *On War*, p. x

² For an account of how the postulates of Victorian thermodynamics influenced the development of modern information systems, see James R. Beniger, *The Control Revolution: Technological and Economic Origins of the Information Society* (Cambridge, Mass. 1986), pp. 31-40

³ Ariès Yvonne, *20,000 League Under the Sea* (New York 1956), p. 125. Further references appear in the text

⁴ Once again, Eugenio Donato's view of the museum as failure (he made the institution through the prism of Rowland and Peacock) must be stood on its head. Donato believes that the museum failed to offer «an adequate continuous representation between Words and Things...» The Museum's Failure: Notes Toward a Conceptual Reading of Rowland and Peacock. In Josiah V. Harari, ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (Ithaca 1978), p. 226. Compare Foucault's account of the successfully interlocking orders of nineteenth-century knowledge in *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York 1973), pp. 250-502. See also André Malraux, *Museum Without Walls* (1957), which is less a description of the postwar museum than a nostalgic look backwards at the Victorian museum.

⁵ In *Speak, Memory* Nabokov describes a person with a modernized version of this interest: filming suicides.

⁶ Quoted in Virilio, *War and Cinema*, p. 2

⁷ This statist teleology pervaded nineteenth-century ethnography and still informs modern anthropological field work. See Pierre Clastres, *Society Against the State* (New York 1987)

⁸ Quoted in Paul Virilio, *Speed and Politics*

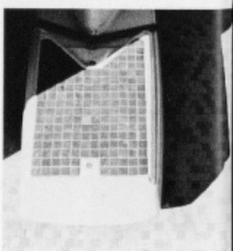
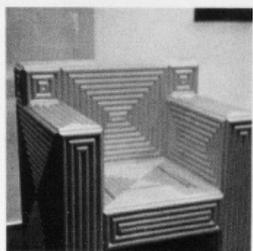
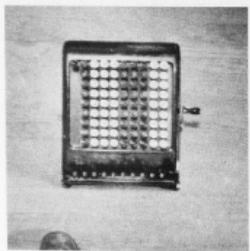
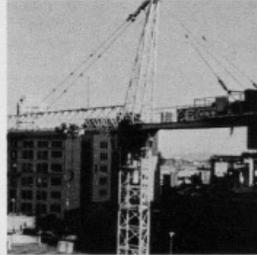
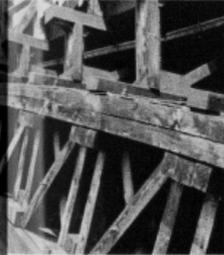
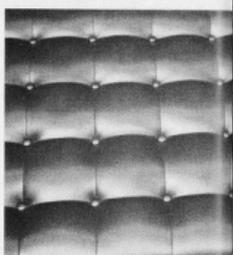
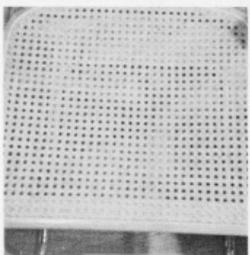
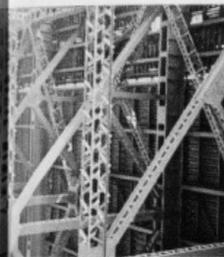
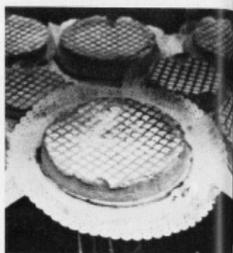
⁹ Quoted in «Suez Canal», *Encyclopædie Britannica*, 1911 edition

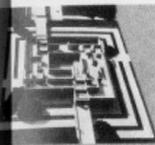
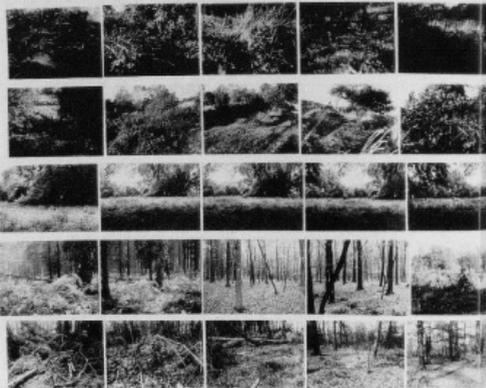
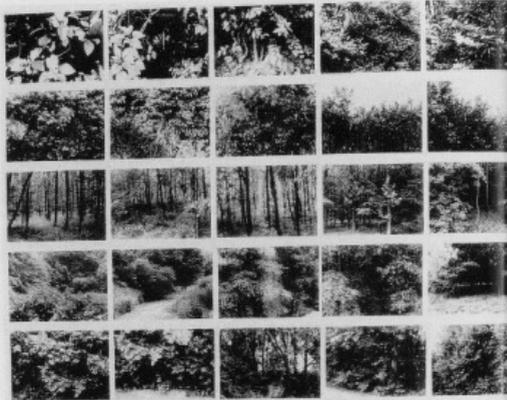
¹⁰ Britain waged undeclared wars throughout the nineteenth century; see Queen Victoria's *Little Wars*. Verne's novel, however, introduces a new dynamics of shock into the conduct of undeclared warfare. At the beginning of the century undeclared wars were one-time acts of blow and recoil (as in the Sudan in the 1880s); they then became wars of intermittent shocks (as in South Africa); finally they developed into spaces of continuous phenomenal assault (as in World War I).

¹¹ Verne's novel was a bestseller in England, and with good reason. In *20,000 League Under the Sea* may well be a paranoid universalization of France's traditional anxiety, *England, Virilio comments*—An English cartoon from the nineteenth century shows Bonaparte and Pitt cutting chunks out of an enormous globe-shaped pudding with their sabres, the Frenchmen taking the continents while the Englishman claims the sea. This is another way of parceling out the universe: rather than confronting each other on the same terrain, within the limits of the battlefield, the adversaries chose to create a fundamental physical struggle between two types of humanity, one populating the land, the other the oceans... *Speed and Politics*, p. 37. Like the British, who possessed minimal land forces in 1870, Verne restricts himself to controlling the sea and exploiting its resources. So thoroughly does Verne, here and in other novels, conform to the geography of the British Empire that many people, today as in the nineteenth century, think of him as a British writer. R. W. Somerset Maugham, *A Writer's Notebook* (Harmondsworth 1964), p. 21

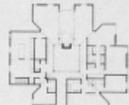
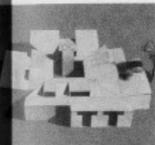
This text is an excerpt from the book «The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire» by Thomas Richards, published by Verso, London, New York 1993, p. 104-109 (chapter «Archive and Embody») and p. 115-123 (chapter «The Archive and its Double»).







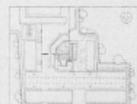
Le Corbusier, 1929 (proj.)
Einsteinbibliothek Museum / Einsteinbibliothek
museum - Musée Einstein



L. Kahn, 1939 (proj.)
Hans Ginkberg / Ginkberg House /
Häuser Ginkberg



K. Tapp, 1966-67
Kinkergarten / Kinkergarten / Ecole
maternelle



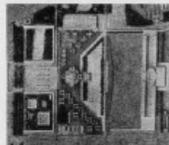
J. Sjöberg, 1964-66
Bibliotek / Library /
Bibliotek



G. de Carlo, Leningrad 1960
Snackbar / Snack bar /
CAF restaurant



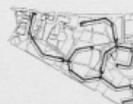
Le Corbusier, Genève 1927 (proj.)
Vilhoit Building / Ensemble du Pal. des Nations



L. Kahn, Dacia 1962-74
Registrucentrum / Government
centre / Centre gouvernemental



Lindan & Patten, Novosib 1962-66
Universitet / University
Université



Womersley Lynn Smith & Nikkin
Shukhla 1961-65, Novosibirsk /
Housing estate / Ensemble d'habitation



Coudin Jovic & Woods, Trondheim-
Mjøst 1962-74, Nordfreskoleid /
Satellite town / Villa satellite



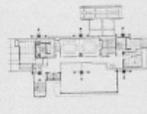
|||||



K. Maekawa, Tokyo 1955.
Wakuzenji Apartments /
Ensemble d'appartements



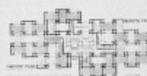
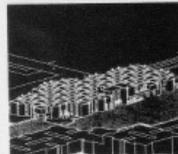
Caullie Junc & Wood, Frankfurt
(proj.), Stabminsterg.
Luban renewal / Rénovation urbaine



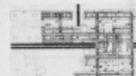
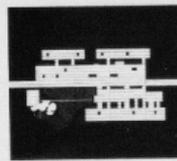
K. Kikutake, Kake Spa,
Sorago 1963-64.
Isoed



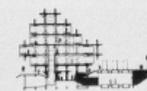
Caullie Junc & Wood, Berlin 1971.
Universität / University / Université



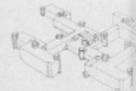
F. Hans, Enschade 1960.
Universitätshaus / University dining
hall / Restaurant universitaire



K. Hebecher, Odense 1966-70.
Universität / University / Université
(Der Aestetske 3-70)



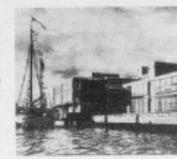
K. Kurokawa, Osaka 1970.
Amatitokogoriten / Expo Pavilion
/ Pavillon d'exposition



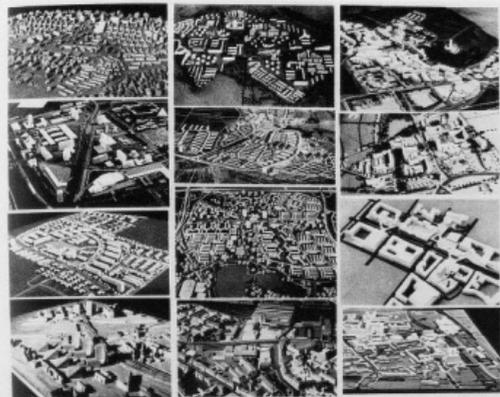
H. Hertzberg, Amsterdam 1975.
Altehuizen / Old People's Home
Boyer pour personnes âgées



W. Kazuo, Detroit 1975, Aashibi.
Zentrum für Gestaltung / Center for
creative studies / Centre de création
(étages 4-7)



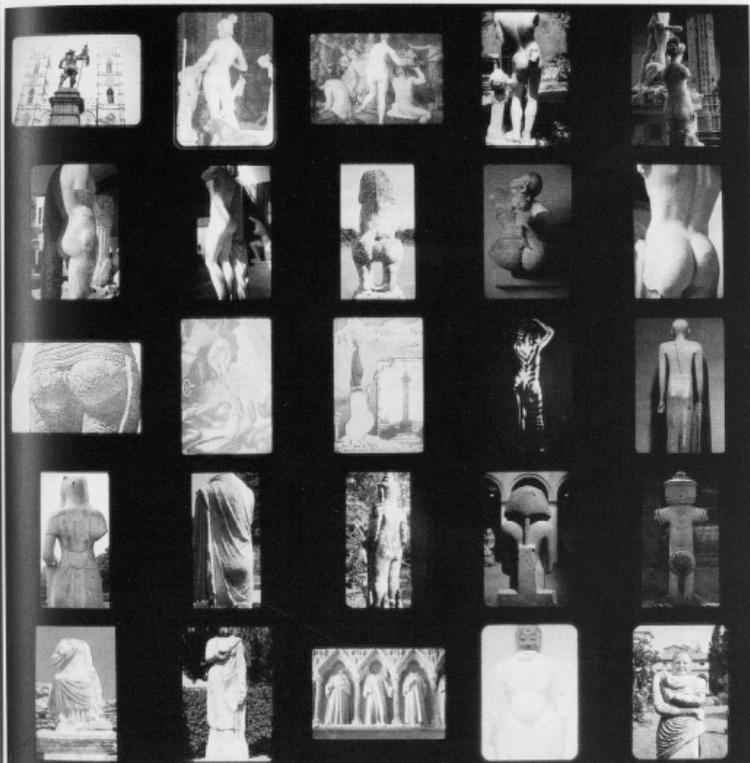
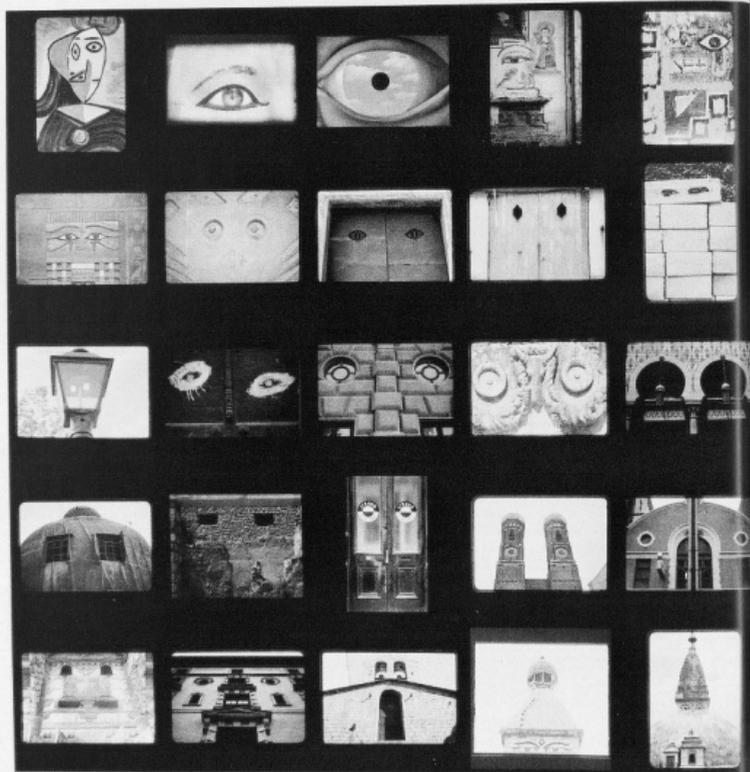
Lind & Szamosz, Oslo 1970.
Borgerparken / Civic building
Innbyggere de borgeren

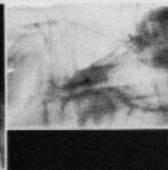
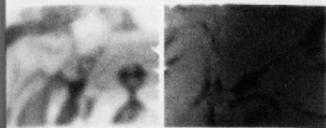


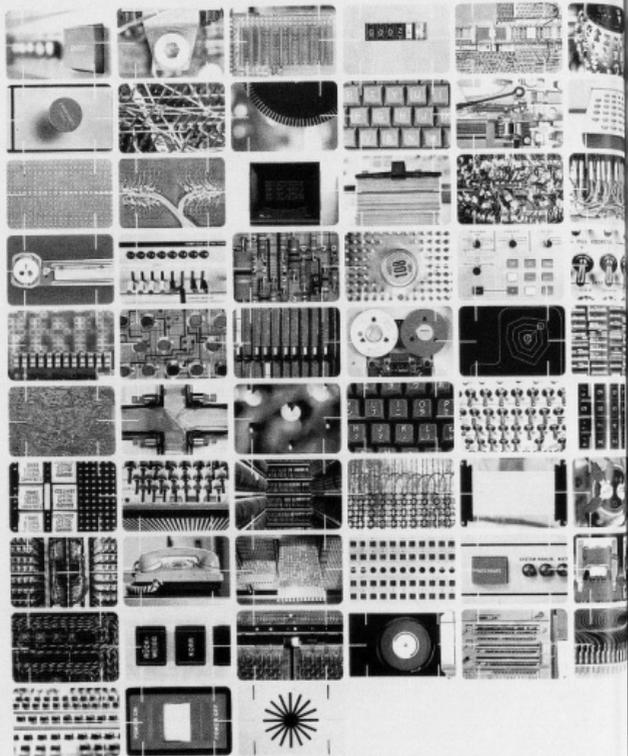


A selection of images photographed in India by Charles. Many of the images were used in the India slide show assembled for the Norton Lectures in 1971 (p. 301)









Lead button
Power disconnect button
Microconstruction selection board
Magnetic read-write head
Memory-byte display
Transistors and circuit connections
Three unobscured circuits
Memory-selection transistors
Sensor and micro-line
Data and parity display

Data-oid linker assembly
Wires-wrapped pin connector
Wiring organized in memory
Memory-byte display
Transistors and circuit connections
Connecting cables
Type-switching control panel
Telephone for computer data
Character-correction lens
Fluor switch

Resistors and capacitors
Diode arm positioning wheel
Alphanumeric display terminal
Circuit-oid mounted resistors
Sensor amplifiers
Type of control panel
Computer tape library
Plastic microprogram cards
Memory-word-drive lines
Anterior view, reverse side of cards

Routing trace usage indicator
Computer-type keyboard
Cards with punch weight
Magnetic-type drive
Keyboard
Magnetic-core plane
Read-only memory
Disk pack and drawer

Voltage-distribution terminal block
Coverage returns mechanism
Relay wiring
Operator control panel
Computer-driven dynamic keyboard
Magnetic-core mounted switches
Crossover cables
Interchange buttons
Operator lights

Printer assembly
Graphic-light display
Connection board
Magnetic-core mounted switches
Control circuit
Optical-coupled light
Capacitor for light regulation
Two "peripheral"
Read-only memory

BILDERATLAS

ABBILDUNGSNACHWEIS

CREDITS

- S.63 _____ Zeitungsfotos, 1962-68
S.27 aus Gerhard Richter ATLAS
Hrsg. Fred Jahn © Verlag Fred Jahn, München 1989
- S.64/65 _____ aus Sol LeWitt 1977 PHOTO GRIDS
Paul David Press, Rizzoli, New York, © 1978 by Sol LeWitt
- S.66 _____ Bäume, 1970
S.90 aus Gerhard Richter ATLAS
- S.67 _____ S.137 aus Arnulf Lüchinger
STRUKTURALISMUS IN ARCHITEKTUR UND STÄDTEBAU
© Karl Krämer Verlag Stuttgart 1981
- S.68 _____ S.136 aus Arnulf Lüchinger
STRUKTURALISMUS IN ARCHITEKTUR UND STÄDTEBAU
- S.69 _____ Städte, 1968
S.71 aus Gerhard Richter ATLAS
- S.70 _____ A selection of images photographed in India by Charles Eames
S.298 aus John Neuhart, Marilyn Neuhart, Ray Eames
EAMESDESIGN. The Work of the Office of Charles and Ray Eames
published in 1989 by Wilhelm Ernst & Sohn Verlag
für Architektur und technische Wissenschaften, Berlin
© 1989 John Neuhart, Marilyn Neuhart and the Estate of Ray Eames
- S.71 _____ Criminals and Celebrities, 1986
S.99 aus Richard Prince SPIRITUAL AMERICA
© 1989 IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno y Richard Prince
- S.72 _____ S.70 aus Gudrun Inboden und Thomas Kellein, AD REINHARDT
Ausstellungskatalog, Hrsg. Staatsgalerie Stuttgart
© 1985 der Dias und Cartoons Anna Reinhardt, New York
- S.73 _____ S.71 aus Gudrun Inboden und Thomas Kellein, AD REINHARDT
- S.74 _____ Untitled (Metal, Cowboy, Cartoon), 1988
S.102 aus Richard Prince SPIRITUAL AMERICA
- S.75 _____ Fotos aus Magazinen, 1967
S.31 aus Gerhard Richter ATLAS
- S.76 _____ Computer House of Cards, 1970
S.352 aus John Neuhart, Marilyn Neuhart, Ray Eames
EAMESDESIGN The Work of the Office of Charles and Ray Eames

DAS GEOGRAPHISCHE DENKEN

Robert Fleck

»Zeichnet Landkarten, keine Stammbäume.« Dieser Ruf hallte Ende der siebziger Jahre durch die philosophische und bald auch ästhetische Landschaft. Er kam aus einem Text, der 1977 auf deutsch in der viologelesebenen und sehr wichtigen Reihe der kleineren Merve-Bücher erschien: »Rhizom« von Gilles Deleuze und Félix Guattari. Dieser kurze Text – ein Jahr zuvor als Sonderdruck bei den Editions de Minuit in Paris veröffentlicht – hat damals Begriffe lanciert, die bis heute immer wieder in der Entwicklung der künstlerischen Arbeit aktualisiert werden und aus einer Geistesgeschichte der neueren Kunst, die noch zu schreiben bleibt, nicht wegzudenken sind. Begriffe wie das »Nomadische«, das Modell der »Knollen« anstelle der Wurzel, das »Wuchernden« anstatt des Wachsenden, des »Rhizoms« anstelle des Denkens im Baum-Modell, und ein neues Verhältnis von Individuum und Kollektiv in einer »rhizomatischen Praxis«, wie der heute wieder aufgegriffene Begriff lautet. Mit einer Neubestimmung des Subjekts am Schnittpunkt des Verhältnisses von Individuum und Kollektiv war dieser Text zugleich eminent politisch, und er bleibt bis heute eine Art Grundlagentext für fast jede politische Praxis in der Kunst, die neo-marxistische übrigens ebenso wie eine andere, die ich eher »neo-nietzscheanisch« nennen würde.

Dieser Text »Rhizom« von Deleuze und Guattari war extrem folgenreich, wenn man sich die verschiedenen künstlerischen Bewegungen betrachtet, die sich an diesem Text orientierten und heute wieder auf ganz neue Weise orientieren. Dieser Weg ist tatsächlich ganz außerordentlich. Schon die Performance-Bewegung der späten siebziger Jahre berief sich auf »Rhizom«, bevor die neofigurative oder neoexpressionistische »Neue Malerei« der frühen achtziger Jahre den mit Ideen prall gefüllten Text als eine Art Handlungsanweisung aufnahm. In dem, was man grob gesprochen die neue politische Kunst der neunziger Jahre nennen kann, spielt dieser Text »Rhizom« nun auf neue wieder die Rolle einer Referenzschrift und auch einer Orientierungshilfe. Das gelang in der Geschichte der ästhetischen Ideen dieses Jahrhunderts tatsächlich nur wenigen Texten: nämlich zu mehreren Momenten, die ein bis zwei Generationen auseinanderliegen, bewegungsstiftend zu werden.

Dieser Umstand interessiert uns hier eigentlich nur, um die philosophische Idee auf den Punkt zu bringen, die sich in diesem Text so sehr zusammenfaßt wie in

keinem anderen Text von Gilles Deleuze und Félix Guattari: der Wechsel vom *historischen* Modell des Denkens und damit der Beschreibung einer politischen und ästhetischen Praxis, zu einem *geographischen* Modell. »Denkt nicht mehr in Stammbäumen, Entwicklungslinien, Traditionen – Zeichne Karten, das heißt denkt in Gleichzeitigkeiten und Vielheiten« schrieb damals Deleuze und Guattari. Dies weckte ein politisches und ästhetisches Potential, das heute noch seine Aktualität zeigt, vor allem indem es die Verwebung, die unlösbar Verquickung von Politik und Ästhetik entwirft, aber auf der Grundlage eines neuen Entwurfes der Subjektivität.

Mir erscheint heute noch die Idee in »Rhizom« – Geographie gegen Geschichte, Karte gegen Tradition – eine extrem tragfähige Idee, und sei es nur in zwei Richtungen: gegen den neuen Historismus zum einen, in dem während der zweiten Hälfte der achtziger Jahre die Objektkunst und die Malerei so sehr wie nur möglich »Geschichte« betrieb (In den »postmodernen« Zitatkollagen aus dem Formenfundus der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts) und damit auf ganz kuriose Weise wieder auf Tradition setzte; und gegen die explizite Aufwertung von »Tradition« zur ideologischen Hauptstütze in den westlichen Gesellschaften unter Reagan, Bush, Johannes Paul II., Kohl und – kurioserweise auch – Mitterand. Gegen den ideologischen Druck, den dieser ständige, heute schon ganz implizite Rückbezug auf die Tradition bedeutet, auf den man sich bezieht, als ob »Tradition« einfach ein unbestrittener und grundlegender Wert sei, dagegen ist der »Rhizom«-Text immer noch eine gute Arznei, ein Gegengift.

Ist es in dieser Hinsicht nicht fast verfehlt, die Geschichte dieses Textes in Erinnerung zu rufen? Auf bestimmte Weise ja, auf andere wieder nicht. »Rhizom« entstand als Einleitung zum zweiten Band von »Kapitalismus und Schizophrenie«, den Deleuze und Guattari ihrem Verleger bald nach Erscheinen des ersten Bandes ihres »Opus Magnum« abzuliefern versprochen. 1972 war »L'Anti-Oedipe« bei den Editions de Minuit in Paris erschienen (dem Pariser Kleinverlag, der von der illegalen Verlegerpraxis der französischen Résistance übriggeblieben war und nach dem Krieg Backett, fast den ganzen »Nouveau Roman« mit Duras und Robbe-Grillet und philosophische Einzelgänger wie Georges Bataille verlegte). Das umfangreiche und hochtheoretische Buch (deutsch: »Anti-Oedipus«, in einer eher mißverständlichen Übersetzung 1974 erstmals erschienen) brachte damals das Wunder fertig, für eine ganze Generation, jene der »68er«,

zu dem Buch zu werden, das ihre Bewegung, das kollektive Abenteuer, das sie durchlebt hatten und gegenüber dem sie mit der repressiven Stimmung der frühen siebziger Jahre schon eine Art Trauerarbeit durchmachten, zusammenfaßte und theoretisierte, und zugleich mit neuen Begriffsbildungen (der »Wunschmaschine« zum Beispiel, und einer neuen Rolle der Kunst als Avantgarde der kollektiven Libido) eine neue Energie zu bilden.

Wer immer den »Anti-Oedipus« liest, wird von der ungläubigen Energie überrascht sein, die dieses Buch enthält. Für Gilles Deleuze und Félix Guattari war es aber im Prinzip nur das »kritische« Werk einer großen Theorie der Gegenwart, die sie unter dem Gesamttitel »Kapitalismus und Schizophrenie« schreiben wollten; der »Anti-Oedipus« ist so etwas wie die »Kritik der reinen Vernunft« im Gesamtprojekt von Immanuel Kant. Der zweite Band, den sie gleich im Anschluß daran niederzuschreiben planten, zog sich dann aber in die Länge. Er erschien 1980 mit dem Haupttitel »Mille Plateaux« (Tausend Plateaus), und »Rhizom« ist das einleitende Kapitel dieses dicken Buchs, das weniger leicht zu lesen ist als der »Anti-Oedipus«. (Auf deutsch erschien »Tausend Plateaus« erst 1992, aufgrund der Publikationspolitik eines großen deutschen Verlags, der das Werk von Deleuze über fast ein Jahrzehnt mehr oder weniger blockiert haben soll; das Buch von Deleuze über die Geschichte der Malerei von 1981 etwa ist immer noch nicht auf deutsch erschienen.) Als der französische Verleger sich nicht mehr länger inhaltlos lassen wollte und sagte – ich verkürze und andere können das detaillierter erzählen –, jetzt müsse aber doch endlich einmal etwas erscheinen, schrieben Deleuze und Guattari »Rhizom«. Es ist wie ein Manifest entstanden – mehr oder weniger in einem Zug heruntergeschrieben – und hat auch die Kraft eines Manifests, wie das »Manifest der Kommunistischen Partei« von Marx und Engels vom Januar 1848, das auch zu vier Händen geschrieben war. Interessant ist »Rhizom« auch deshalb, weil in diesem Text ein ganzes Jahrhundert französischer Kunst- und Geistesbewegung wie im Reagenzglas konzentriert ist, vor allem die Idee der Geographie statt Geschichte, die schon in den zwanziger Jahren – bei der Ausbildung der »Annales«-Schule der Historiker Fernand Braudel, Marc Bloch und Lucien Febvre – aufgetaucht war.

In Frankreich verstand das schmale Buch »Rhizom« 1976 fast niemand. Der große Verkaufserfolg wie vier Jahre zuvor beim »Anti-Oedipus« wiederholte sich nicht. Seinen »Ruhm« erreichte der Text aber mit fast unge-

henden Übersetzungen im Ausland, in Nordamerika, den deutschsprachigen Ländern, Japan, Holland. Daraus entstand die Konstellation, die seither für fast die gesamte neuere französische Philosophie gilt; auch für die Bücher von Baudrillard, Derrida, Foucault und Lyotard zum Beispiel. In Frankreich fielen Gilles Deleuze und Félix Guattari mit »Rhizom« in den Status zurück, der Ihnen seither anklebt: Von Deleuze wird einem fast jeder im französischen Kulturbetrieb sagen, daß er »unser wichtigster Philosoph« sei, doch die Bücher erzielen zehnt- bis zwanzigttausend Verkäufe insgesamt, d.h. gerade vielleicht eine Null-Bilanz für den Verlag, während akademische Philosophen mit einer bewußt traditionalistischen Note heute spielend hundert- oder hundertfünfzigtausend Exemplare verkaufen. Diese nachhaltige Spaltung zwischen den französischen Philosophen der Generation von Deleuze und Guattari und ihrem eigenen Land, in dem sie eine marginale Stellung haben, überrascht jeden von außen kommenden Beobachter. Paul Virilio hat dazu eine schöne Bemerkung gesagt: »Wir sind die meistübersetzten Autoren aus Frankreich, aber in Frankreich heute fast unbekannt. Das ist eine wunderbare Arbeitsituation, wie sie die Künstler der frühen »Ecole de Paris« hatten.« Virilio bezog sich dabei auf die Nichtbeachtung der »ausländischen und anderen modernen Künstler« durch den offiziellen französischen Kunstbetrieb, die in den zwanziger und dreißiger Jahren in der Pariser Kunstszene eine Art unabhängige und zugleich von ihrer ästhetischen Mission überzeugte Sphäre entstehen ließe. Eine solche ist auch – wobei der relative innerfranzösische Mißerfolg von »Rhizom« ein Schlüsselatium bildet – die Philosophenszene rund um Foucault, Deleuze, Virilio, Derrida etc. gewesen.

Warum ist das schmale Buch »Rhizom« eine Art Manifest der ganzen post- oder neo-avantgardistischen Kunst, wenn man diese mit der Concept Art anfangen läßt; worauf sie sich durch alle seitherigen Kunstformen hinzieht, die sich zugleich in einer Subversion gegenüber dem »Zeitgeist« und einem Experimentieren neuer ästhetischer Dimensionen definieren? Warum ist »Rhizom« von einer solchen Aktualität?

Ich würde sagen, aus zwei Gründen. Die Idee von »Rhizom« war ja zum einen ein wirkliches philosophisches Manifest, das bekanntlich weit seltener ist als ein Manifest von Künstlern. Die Umstände sind auch wirklich die eines Manifests zu vier Händen gewesen. Deleuze und Guattari haben sich geachtet, aber nie geduzt. Deleuze war ein hochgehandeltes philosophisches Talent seit spätestens Anfang der sechziger

Jahre, als er ein Philosophie-Assistent in Lyon war und dann mit seiner Habilitation in zwei Teilen über die »Logik des Sinns« und den »Begriff des Ausdrucks bei Spinoza« auftrat sowie mit »Differenz und Wiederholung«, einem Buch, in dem zum Beispiel bereits von Andy Warhol die Rede ist, nicht als Bemerkung über Kunst, sondern als philosophisches Argument. Guattari war ein Psychiater der Lacan'schen Schule, und sie lernten sich mehr oder weniger bei der Revolte von 1968 und dem nachfolgenden Universitätsexperiment in Vincennes kennen. Deleuze und Guattari haben danach den wichtigsten Teil ihres Werkes zu vier Händen verfaßt, wobei der Autorennamen bald wie ein Doppelname wirkte, als handle es sich um eine einzige Person. Diese Interferenz zweier Personen und die Idee der Karte waren die beiden bestimmenden Themen der Bücher, die aber nicht »gemeinsam« geschrieben waren: Vielmehr brachte jeweils einer ein Manuskript zum anderen, der dann darin schreibend eingriff. Diese Interferenz läßt sich bei genaueren Hinsehen deutlich verfolgen.

Rund um die Niederschrift von »Rhizom« zeichnete sich bereits die »Entzweiung« von Deleuze und Guattari ab, die bis zum gemeinsamen Buch »Was ist Philosophie« von 1991, knapp vor Guattaris Tod im Jahr danach, anhält. Der Streit ging um den Begriff der »Befreiung« und der »Freiheit«, der in »Rhizom« neu formuliert worden war. Als 1981 mit dem Amtsantritt von Mitterrand plötzlich sich jeder einen Radiosender kaufen konnte und senden durfte, war Guattari einer der großen Betreiber der in die Hunderte gehenden halblegalen Sender und täglicher Kulturredakteur bei »Radio Tomate«. »Félix glaubt, man müsse die Leute nur reden lassen, läßt die Leute reden, dann werden sie sich auch emanzipieren, welche Dummheit – sie werden immer nur die Klischees wiederholen, die ihnen die Macht eingeföhrt hat«, sagte da einmal Deleuze. Diese Position überschneidet sich nicht zufällig mit dem Foucault des Begriffs der »Dispositive der Macht«.

Der Begriff der Freiheit oder genauer seine Neubestimmung in einer Weise, die die Illusionen der 68er-Bewegung und ihres Neomarxismus und Neofreudianismus vermeidet, den Impetus einer Freiheitsbewegung aber sehr wohl weiterführt, liegt aber auch der Idee der »Karte« und dem »Archiv« zugrunde, an der Michel Foucault zugleich ebenfalls arbeitete. Der Ausgangspunkt liegt bei Friedrich Nietzsches Kritik der Geschichtsbetrachtung (»Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben«), der Impetus aber kommt von einer Kritik des Evolutionsmodells als der

Basisideologie der modernen Gesellschaften und zugleich der Vorstellung invariabler Strukturen, wie sie der französische Strukturalismus etwa Claude Lévi-Strauss' ausgebildet hatte. »Rhizom« formuliert erstmals ein antihistorisches Modell, das aber vollends in Bewegung ist, im Fluß und voller Dynamik, das zwar Metaphern und Submodelle aus der Natur heranzieht – die Knolle, die Maulwurfsysteme usw. – aber ein anti-ökologisches Denken par excellence entwirft, wobei die »Karte«, das »Archiv«, das »Plateau«, eine geologische Betrachtung der Wirklichkeit alles Elemente sind, die der Wurzel, der Verwurzelung, dem Denken in Traditionen und dem hierarchischen Denken entgegen und sich als tragfähige Ausgangspunkte für eine ästhetische und auch philosophische Praxis der verschiedensten Art erweisen. Es ist dabei kein Zufall, daß mit »Karten«, »Archiven«, »Plateaus« auch die frühe Concept Art viel gearbeitet hat, denn diese hat Deleuze und Guattari damals sehr beeinflusst. Noch deutlicher ist es beim Begriff des »Stroms« (flux im Französischen, wie »Kraftfluß«), der das Deleuze/Guattarische Modell sozusagen in Bewegung und Dynamik versetzt. »Diesen Begriff des »flux« haben wir ja Euch gestohlen«, sagte Deleuze einmal zu einem Künstler. »Den haben wir vom Ausdruck »Fluxus« geklaut.«

Anmerkung
Gilles Deleuze: Francis Bacon – Logik der Sensation (frz. 1981), erscheint jetzt doch übersetzt von Joseph Vogt, 2 Bde., Herbst 1994, Köln/Lein: Felix Verlag

GEOGRAPHICAL THINKING

Robert Fleck

»Draw maps, not family trees.« This cry rang through the philosophical, and shortly afterwards the aesthetic landscape in the late seventies. It came from an essay that appeared in Germany in 1977 in the much read and very important small Merve series of books: »Rhizome« by Gilles Deleuze and Félix Guattari. This short essay – published as a special edition in the previous year by Editions de Minuit in Paris – launched ideas that are still being applied in the development of artistic work and any history – as yet unwritten – of more recent art cannot be imagined without it, concepts like »nomadic«, the model of the »tuber« rather than the root, of »proliferation« rather than growth, of the »rhizome« rather than the tree model and a new relationship of individual and collective in a »rhizo-

matic practice«, as it is described by the concept that has been taken up again today. This essay's redefinition of the subject at the point of intersection between individual and collective also made it eminently political, and it has remained a kind of basic text for almost every political practice in art, including neo-Marxism as well as another practice that I would call »neo-Nietzschean«.

This essay called »Rhizome« by Deleuze and Guattari made a considerable impact if one considers the various artistic movements that followed it and still are doing so in quite a new way today. This way really is quite extraordinary. Even the performance movement of the late seventies based itself on »Rhizome« before the neo-figurative or neo-Expressionist »New Painting« of the early eighties took up this essay packed with ideas as a kind of set of instruction for action. In what can crudely be called the new political art of the nineties, »Rhizome« is again playing the part of a work of reference and orientation aid. Only few texts have successfully done this in the history of aesthetic ideas this century: given impetus to a movement at several moments that may well lie one to two generations apart.

This interests us here only to the extent of putting in a nutshell a philosophical idea that we summed up in this essay more than in any other writing by Gilles Deleuze and Félix Guattari: the change from the historical model of thinking and thus of registering a political and aesthetic practice to a geographical model. »Don't think in family trees, lines of development, traditions any more – draw maps, that means think in simultaneities and multiplicities« wrote Deleuze and Guattari. This awakened a political and aesthetic potential that is still topical today, above all by creating an interweaving, an indissoluble combination of politics and aesthetics, but on the basis of a new design for subjectivity.

I still find the idea in »Rhizome« – geography against history, map against tradition – extremely workable, even if in only two directions: against the new historicism on the one hand, in which object art and painting involved themselves in »history« as much as possible in the second half of the eighties (in the »post-modern« collages of quotations from the formal repertoire of 20th century modern art), thus reying on tradition in quite a curious way; and against the explicit reevaluation of »tradition« as a principal ideological pillar in Western societies under Reagan, Bush, John Paul II, Kohl and – strangely enough – Mitterand as well. The »Rhizome« text is still good medicine for,

a god antidote against the ideological pressure that this constant, today quite implicit recourse to tradition means, referred to as though »tradition« were simply a non-controversial and fundamental value.

Is it not almost a mistake in this respect to call the history of this text to memory? In a certain way yes, in another not. »Rhizome« came in to being as an introduction to the second volume of »Capitalism and Schizophrenia«, which Deleuze and Guattari promised to deliver to their publisher soon after the appearance of the first volume of their »Opus Magnum«. »L'Anti-Oedipe« had been published in Paris by Editions de Minuit (the small Parisian publishing house left over from the illegal publishing practice of the French Resistance, and that after the war published Beckett, almost the whole »Nouveau Roman« with Duras and Robbe-Grillet and philosophical loners like Georges Bataille) in 1972. This wide-ranging and highly theoretical book at the time achieved the miracle of becoming the book for the »68« generation that summed up and provided a theoretical basis for their movement – the collective adventure through which they had lived, and compared with which they were involved in a kind of work of mourning in the repressive mood of the early seventies – and at the same time generated new energy with new concepts (like the »wish-machine«, for example, and a new role for art as the avant-garde of the collective libido).

Anyone who reads »Anti-Oedipe« will be surprised by the incredible energy that this book contains. But for Gilles Deleuze and Félix Guattari it was only the »critical« work of a great theory of the present that they wanted to write under the overall title »Capitalism and Schizophrenia«; »Anti-Oedipe« is something like the »Critique of Pure Reason« in immanent Kant's whole project. But the second volume, which they planned to write immediately afterwards, began to expand considerably. It appeared in 1980 under the main title »Mille Plateaux« (A thousand plateaux), and »Rhizome« is the opening chapter of this thick book, which is less easy to read than »Anti-Oedipe« (»Mille Plateaux« did not appear in German until 1992, because of the publication policy of a large German publishing house which is said to have more or less blocked Deleuze's work for almost a decade; Deleuze's 1981 book on the history of painting has still not appeared in German). When the French publisher could not hang on any longer and said – I'm cutting the story short, others can tell it in more detail – that now something really had to appear, Deleuze and Guattari wrote »Rhizome«. It came into being like a

manifesto – written more or less in one go – and also has the power of a manifesto, like the 1848 «Communist Manifesto» by Marx and Engels, also written by four hands. «Rhizome» is also interesting because a whole century of French artist and intellectual movement is concentrated in this essay as if in a test-tube, and above all the idea of geography rather than history, which had already cropped up in the twenties – when the «Annales» school was formed by historians Fernand Braudel, Marc Bloch and Lucien Febvre. Practically no-one in France understood the slim volume «Rhizome» in 1976. The great sales success of «Anti-Oedipe» four years previously was not repeated. But the essay achieved its «fame» in almost immediate translations abroad, in North America, the German-speaking countries, Japan and Holland. It was at that time that the constellation emerged that has since been adopted by almost the whole of more recent French philosophy, including the books of Baudrillard, Derrida, Foucault and Lyotard, for example. In France Gilles Deleuze and Félix Guattari were again reduced to the status with «Rhizome» that has been ascribed to them ever since: Almost everyone in the French culture business would say of Deleuze that he is «our most important philosopher», but the books sell a total of about ten to twenty thousand copies, i.e. just about breaking even for the publisher, while consistently traditional academic philosophers can easily sell a hundred to a hundred and fifty thousand today. This persistent division between French philosophers of the Deleuze and Guattari generation and their own country, in which they occupy a marginal position, surprises all observers coming from the outside. Paul Virilio made a very good remark in this context: «We are the most translated authors from France, but practically unknown in France. This is a wonderful working situation, like the artists of the early «Ecole de Paris» had.» Here Virilio is referring to the lack of attention paid to the «foreign and other modern artists» by the official French art business; this created a kind of independent sphere that was at the same time convinced of its aesthetic mission in the Paris art scene in the twenties and thirties. The same is true of the philosophical circle around Foucault, Deleuze, Virilio, Derrida etc., – with the relative failure of «Rhizome» inside France as a key date.

Why is this slim volume called «Rhizome» a kind of manifesto for the whole of post- or neo-avant-garde art, if one accepts that this starts with Concept Art, whereupon it runs through all subsequent art forms defined simultaneously in subversion against the «Zeit-

geist» and experimentation with new aesthetic dimensions? Why is «Rhizome» so persistently topical? I would say, for two reasons. The idea of «Rhizome» was first of all a real philosophical manifesto, that is known to be much rarer than an artistic manifesto. And the circumstances were really those of a four-handed manifesto. Deleuze and Guattari respected each other, but were never on intimate terms. Deleuze was a highly valued philosophical talent from at least the early sixties, when he was a philosophy assistant in Lyons and then made his mark by qualifying as a lecturer with his two-part work on the «Logic of Meaning» and the «Concept of the Expression in Spinoza», and also with «Difference and Repetition», a book that already mentions Andy Warhol, not as a remark on art but as a philosophical argument. Guattari was a psychiatrist of the Lacan school and they met more or less through the 68 revolt and the subsequent university experiment in Vincennes. After this Deleuze and Guattari wrote the most important part of their work with four hands, but the name of the two authors soon began to seem like a double-barrelled name, as though they were one and the same person. This interference of two people and the idea of the map were the two determining themes of the books, but they were not written «jointly»: each would bring a manuscript to the other, who then intervened in writing. This interference can be followed through precisely on close examination.

At about the time that «Rhizome» was written, the «rift» between Deleuze and Guattari was starting to show, and this persisted until their joint book «What is Philosophy?» in 1991, just before Guattari's death in the next year. The quarrel was about the notion of «liberation» and «freedom» that had been reformulated in «Rhizome». In 1981, when Mitterand came to power, everyone could suddenly by a radio transmitter was allowed to broadcast. Guattari was one of the hundreds of semi-legal broadcasters and daily culture editor for «Radio Tomate». «Félix believes that all we have to do is let people talk, let people talk, then they will emancipate themselves as well, what stupidity – all they'll ever do is repeat the clichés that the powers that be have fed them with», Deleuze once said on this head. It is no coincidence that this position overlaps with Foucault's «Dispositives of Power».

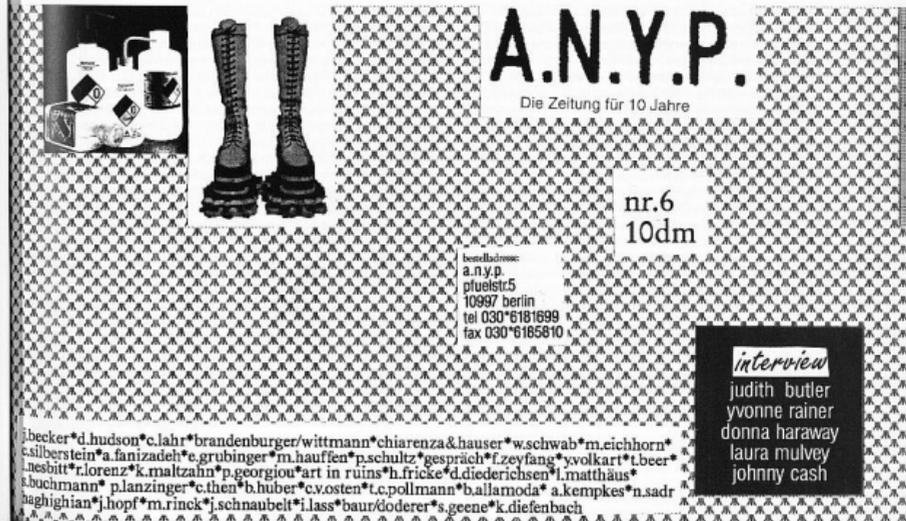
The concept of freedom, or rather its redefinition in a way that avoids the illusions of the 68 movement with its neo-Marxism and neo-Freudianism but certainly continues the impetus of a freedom movement is also the basis of the idea of the «map» and the «archive»,

on which Michel Foucault was also working at the same time. The starting point is Friedrich Nietzsche's critique of the way in which history is considered («Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben») but the impetus comes from a critique of the evolutionary model as the basic ideology of modern society and at the same time the notion of invariable structures as developed by French structuralists like Claude Lévi-Strauss. First of all «Rhizome» formulates an antihistorical model but it is in full movement in flow and full dynamic, that draws metaphors and sub-models from nature – the tubes, moles' tunnels etc. – but designs anti-ecological thinking par excellence, in which the «map», the «archive» and the «plateau», a geological view of reality, are all elements that avoid the root, rooting, thinking in traditions and hierarchical thinking and show themselves to be reliable starting

points for an aesthetic and philosophical practice of the most varied kind. It is no coincidence here that early Concept Art also worked a great deal with «maps», «archives» and «plateaux», as this influenced Deleuze and Guattari a great deal at the time. It is even more clear in the concept of the «stream» (flux in French, like «power-flow») that as it were sets the Deleuze/Guattari model in motion and gives it its dynamic. Deleuze once said to an artist: «We stole this notion of «flux» from you. We pinched it from the expression «Fluxus».»

Note
Gilles Deleuze: Francis Bacon – Logik der Sensation (franz. 1981), now coming out in German translated by Joseph Vogel, 2 vols., Autumn 1994, Wilhelm Fink Verlag

translated by Michel Robinson



A.N.Y.P.
Die Zeitung für 10 Jahre

nr.6
10dm

bestelladresse:
a.n.y.p.
puehlstr.5
10957 berlin
tel 030 6181699
fax 030 6185610

interview
judith butler
yvonne rainer
donna haraway
laura mulvey
johnny cash

becker*d.hudson*c.lahr*brandenburger/wittmann*chiarenza&hauser*w.schwab*m.eichhorn*
c.silberstein*a.fanizadeh*e.grubinger*m.haufen*p.schultz*gespräch*ezeyfang*svolkart*t.beer*
nesbitt*lorenz*k.maltzahn*georgiou*art in ruins*h.fricke*d.diederichsen*matthäus*
buchmann*p.lanzinger*c.then*b.huber*c.v.osten*t.c.pollmann*b.allamoda*a.kempkes*n.sadr
haghigian*j.hopf*m.rinck*j.schnaubelt*lass*baur/goderer*s.geene*k.diefenbach

EINDRINGEN IN DIE INFRASTRUKTUR

Stephen Willats

Die Geheimsprache

Das Leben bewegt sich heutzutage in einem Dschungel visueller Zeichen und Botschaften, die alle miteinander wetteifern, unsere zukünftigen Gedanken und Taten zu beeinflussen. Man kann so weit gehen, anzunehmen, daß die gesamte kulturelle Erfahrung eines jeden auf diese Weise vermittelt wird, so daß unser kulturelles Engagement ein konstanter Prozeß der Dekodierung von etwas ist, das ein anderer codiert und dann zurückgelassen oder positioniert hat. Während es einfach ist, jene Wichtigkeit zu erkennen, die Zeichen in der Erfahrung des alltäglichen Lebens haben, ist die Vermehrung jener Zeichen, ja ganzer Zeichensysteme, die uns sagen was wir zu tun haben oder wer wir sind, ein weitgehend unerkanntes Phänomen des heutigen urbanen Lebens. Eine Eigenschaft dieses sich im Stillen ausbreitenden Netzwerks institutionell hervorgebrachter Zeichen ist ihre inhärente Reduktivität bei der einfachen Repräsentation komplexer Realität. Diese Simplifizierung von Komplexität durch Zeichen in Richtung auf ein universelles, einfaches Objekt verstärkt noch die »von oben« bewirkte Distanzierung zwischen den Menschen, zwischen den Personen, die ein Zeichen erzeugen und denen, die dessen Botschaft erhalten. Diese institutionellen Zeichen stellen eine »Geheimsprache« dar, die irgendwo außerhalb des Einflusses derer artikuliert wird, die von ihr beeinflusst werden sollen. Sie werden von Wirtschaftsunternehmen, Regierungen und von der Bürokratie artikuliert, welche generell die Idee freier Meinungsäußerung, individueller Identität und Kreativität unterdrücken; aber mit dieser »Geheimsprache« ist eine weitere verbunden, die wesentlich mehr öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenken konnte.

Diese andere »Geheimsprache« formt sich aus einem starken persönlichen Gefühl, das von Menschen öffentlich gemacht wird, die unter dem Druck der Anonymität und Passivität stehen, die von den vielzähligen Formen institutioneller Zeichen erzeugt wird, und die ihre Opposition gegen den dort inhärenten Determinismus ausdrücken. Diese andere »Geheimsprache« nimmt eine Form von Zeichensystemen an, die die Identität, die Gemeinschaft und die kreative Kraft des Zeichen-erzeugers manifestieren. Diese »Geheimsprache« ist subversiv und besteht oft aus spontanen Äußerungen, die direkt auf denjenigen physischen Oberflächen gemacht werden, welche die Botschaft das institutionellen Determinismus verbreiten. Dabei schließe ich hier

die materielle Struktur der Umwelt als ein Zeichen mit ein; zum Beispiel eine Holzvertäfelung, polierter Marmor oder roher Beton – alles kann eine Botschaft »von oben« oder die eines Wirtschaftsunternehmens sein. Persönliche, informelle Zeichensysteme entstehen im Verborgenen, als eine Art »Gegen-Bewußtsein«, das von der Normalität marginalisiert wird, die die Gesellschaft projiziert, und das hinter deren Struktur hervorspringt, um Aufmerksamkeit zu erlangen.

Ich sehe, daß uns die urbane Umwelt, die öffentliche wie auch die private, die formelle wie auch die informelle, als ein großes Mosaik von Zeichen, die in einem chaotischen, sogar zufälligen Nebeneinander existieren, beständig mit visuellem Lärm bombardiert. In einer Vielzahl von Kanälen, die sehr unterschiedlich aussehen können, sucht uns dieser »Lärm« heim. Wenn ich nur eine Straße herunterlaufe bin ich schon umgeben vom »Zeichenlärm«, der total übermächtig wäre, wenn ich nicht die Möglichkeit hätte, einen Dissonanzpuffer zwischen mir und all den Botschaften zu errichten. Ich muß ausfiltern, die Anzahl der Kanäle herunter-schrauben, die meine Aufmerksamkeit gefangen nehmen, und ich muß das in einem solchen Zeichenmosaik inhärente Chaos in jedem Moment nach meinen wechselnden Prioritäten ordnen, für die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Selbst so ist der entropische Druck hin auf ein Zusammenbrechen meiner Selbstorganisation ständig potentiell gegeben. Dieser Druck in Richtung Chaos wird kontinuierlich in Schach gehalten, so lange jedenfalls, bis ein Zeichen des Gegenbewußtseins ins Spiel kommt. Mit der Hinwendung meiner Aufmerksamkeit auf die Geheimsprache des Gegenbewußtseins werde ich für die Wechselwirkungen zwischen den Zeichen sensibilisiert, für ihre zwar kulturell unterdrückte, doch komplexere Welt der Bedeutung für die Gemeinschaft.

Die Polemisierung, die zwischen formalen, reduktiven Zeichen und informellen, expansiven Zeichen geschaffen wurde, welche sich die Präsenz im System der alltäglichen Erfahrungen teilen, stellt eine wichtige Methode zur Verfügung, diese Erfahrungen zu betrachten. Ich sehe, daß die Verwandtschaft wie auch die Unterschiedlichkeit dieser Zeichensysteme mir eine Sprache zur Verfügung stellen, mit der ich mich an das Publikum meiner Kunstwerke richten kann und ihm neue Wahrnehmungskanäle eröffne, durch die Themen des zeitgenössischen Lebens artikuliert werden können. Mein Konzept ist, daß die Appropriation und das Funktionieren eines existierenden Zeichens in meinem Kunstwerk etwas von der Bedeutung mit sich bringen, auf die es ursprünglich referierte. Das Zeichen in seiner

neuen, noch weiter codierten Form, also etwas bewegte und dadurch befreit, kann als Agens der Rekonstruktion wirken, indem es das System der Referenzen, die dem Zeichen seinen Kontext gaben, wiederherstellt. Also behaupte ich eine direkte Verbindung zwischen dem folgenden: (1) Zeichensystemen, die offensichtlich zu einem bestimmten Kontext oder einer bestimmten Situation gehören (2) der physischen Verortung des Kunstwerkes (3) der Identität des Publikums. Alle drei Parameter sind vollständig und abgeschlossen im Hinblick auf die anderen und geben dem Kunstwerk seine essentielle Verfügbarkeit dadurch, daß sie alle dabei helfen, seine Bedeutung zu kontextualisieren.

Kontextualisierung der Kunstpraxis

Wenn ein Publikum durch den Ort oder eine andere gemeinsame Erfahrung definiert werden kann, dann können ihre existierenden Sprachen und ihre gemeinsamen Referenzen vom Künstler dazu benutzt werden, dem Publikum die Botschaft, die Bedeutung des Kunstwerkes zu vermitteln. Die Wirkung dieses einfachen Wechsels der Herangehensweise ist weitreichend, denn das Publikum muß nicht länger die Bedeutung von speziellen, kunstspezifischen Sprachen hinterfragen und lernen. Ein vergleichbarer und beständiger Wechsel ist zu erfahren, wenn das Kunstwerk als solches innerhalb der bestehenden Welt des Publikums plaziert wird, etwa durch den Gebrauch öffentlicher Referenzorte wie Läden, Büchereien, Schulen, Vorgärten etc., die schon in den bisherigen alltäglichen Gewohnheiten der Gruppe verankert sind. Die Sprache des Kunstwerks setzt sich aus den Referenzen zusammen, die aus der dem Publikum eigenen Realität entnommen werden, und sie wird in Bildern präsentiert, die vom Publikum ohne weiteres identifiziert werden können. Die Intervention des Künstlers besteht darin, das zu verändern, was vom Publikum als normal wahrgenommen wird, und nicht zu reflektieren, was bisher schon normal war, sondern die Normalität dazu zu benutzen, einen Zugang zu anfänglich schwierig zu verinnerlichenden Konzepten zu schaffen. Der Prozeß, in dem ein Kunstwerk kontextualisiert wird, bedeutet, daß das Kunstwerk entweder vom Künstler oder vom Publikum (oder von beiden) mit Referenzen aufgeladen wird, die zu seiner speziellen Bedeutung für das Publikum gehören. Somit wird ein Konzept durch Referenzen repräsentiert, die bisher schon für das Publikum Bedeutung getragen haben, oder, anders gesagt, das Konzept entsteht aus diesen Referenzen. Die Intensivierung der Bedeutung des Kunstwerkes durch

die Kontextualisierung verstärkt im selben Maße seine physischen Bezüge zum speziellen Ort. Wenn dann das Kunstwerk einem anderen Publikum präsentiert wird, ist es nötig, eine vollständige Neu-Besetzung mit dem dem neuen Ort entsprechenden veränderten Referenzen zu veranlassen. Diese Bedingung bewahrt das Kunstwerk davor, falsch gedeutet zu werden, und fordert, wenn es in andere Aspekte, Werstrukturen und Kontexte transferiert wird, den Künstler dazu auf, die Beziehungen des Kunstwerkes zu jedem Ort erneut zu untersuchen. Für jeden neuen Ort werden die essentiellen Prioritäten, Sprachen und Ressourcen des Publikums vom Künstler fixiert (oder von Künstler und Publikum in Zusammenarbeit), um diese dann zur Manifestation des Kunstwerkes aus dem Konzeptionsmodell in die Realität zu verwenden.

Wege des Entkommens

Mein ganzes Werk hindurch präsentiere ich zwei Zustände sozialen Bewußtseins, die in beständiger kultureller Opposition zueinander stehen. Ich behaupte, daß das dominante soziale Bewußtsein, das im institutionellen System der Gesellschaft vorherrscht, deterministisch ist und auf dem Besitz von Objekten und dessen sozialer Autorität basiert. Es gibt ein institutionelles, autoritativ gesteuertes soziales Bewußtsein, das in seinen Verzweigungen jeden erfährt, und dieses wird in meiner Arbeit mit einem sozialen Bewußtsein der Selbstorganisation kontrastiert, welches Gemeinsamkeit und individuelle Kreativität ausdrückt. Denn ich sehe, daß in jedem Menschen ein Potential kreativen Selbstausdrucks liegt, das dieses jedoch vom autoritativen Determinismus, der an der physischen und sozialen Zusammensetzung der Alltagswelt festhalten will, verhindert und unterdrückt wird. Es werden uns Wahrnehmungs- und Verständnisformen zur Nachahmung angeboten, die zeigen, wie wir reagieren und uns verhalten sollen in Bezug auf eine Welt, die als unveränderlich dargestellt wird, und dadurch wird uns nicht nur unsere Identität diktiert, sondern auch unsere soziale Position.

In einer Welt, die von der Macht der Objekte dominiert wird, ist die Selbstorganisation ein Gegenbewußtsein, welches das Individuum vom ständigen Druck der Konformität und Passivität befreit. Das Gegenbewußtsein ist die kreative Antwort von Menschen, um ihre eigene Sensibilität und ihr eigenes Gefühlsleben auszudrücken. Die Präsentation dieser weit verschiedenen und kulturell gegensätzlichen Wege der Wahrnehmung der Realität hat meinen Arbeitsprozeß genauso wie die visuelle Komposition jedes Kunstwerkes bestimmt. Das

**ICH KENN DAS HIER, ICH KANN ÜBERALL
MIT GESCHLOSSENEN AUGEN HINGEHEN**



**JETZT, WO DIE KINDER GROSS SIND,
DA DENKE ICH MEHR AN MICH**

Von einer Generation zur nächsten:
Märkisches Viertel, Berlin,
Januar 1992/Januar 1993.
Panel 1.

**VOM ANFÄHGLICHEN GRAU IN GRAU
IST JETZT LANGSAM FARBE REINGEKOMMEN**



**WENN ALLES GUT ÜBERDACHT IST, DANN WIRD
ES BESTIMMT DIE LEBENSART DER ZUKUNFT SEIN**

Von einer Generation zur nächsten:
Märkisches Viertel, Berlin,
Januar 1992/Januar 1993.
Panel 2.

Konzept der Selbstorganisation wird nicht nur in meiner Arbeit symbolisch repräsentiert, sondern der aktuelle Prozeß der Verinnerlichung dieses Konzepts durch das Publikum beteiligt dieses an Handlungen der bewußten Selbstorganisation, weil sie ihre eigenen Wege des Entkommens konstruieren.

Symbole

Ein fundamentaler Teil meines Arbeitsprozesses ist es, Symbole zu suchen und zu identifizieren, die in der Kultur als Reste verblieben sind und die für ein Publikum machtvoll die zwei gegensätzlichen Zustände des Bewußtseins repräsentieren, wie ich sie eben beschrieben habe. Zunächst suche ich nach offensichtlichen Symbolen des deterministischen, Objekt-basierten Bewußtseins, und dann enthülle ich die verschiedenen Darstellungen der Selbstorganisation von Menschen und die Äußerungen der Identität. Mein Ausgangspunkt sind die physischen Manifestationen der institutionellen Idealisierungen und der Selbstprojektionen unserer Kultur. Denn diese haben entscheidende Macht in der Gesellschaft, weil sie zur Nachahmung auffordern und dadurch die kulturellen Normen und Überzeugungen setzen.

Ich sehe, daß die »Neue Realität« des Hochhauses, assoziiert mit der kommunalen Wohnsiedlung oder dem monolithischen Bürokomplex, Manifestationen der autoritären Idealisierungen der Geschäftswelt sind: des Stadtplaners, des Architekten, des Kapitalgebers usw. Als solche üben diese Strukturen Druck auf die Psyche und das Verhalten der Bewohner durch ihre unmittelbare Physikalität aus, die kongruent mit dem sozialen Bewußtsein ihrer Erbauer ist. Ursprünglich wurde das Hochhaus als moderner Weg zu leben gesehen, als Gebäude der Zukunft; doch wie es aus heutiger Sicht allgemein wahrgenommen wird, ruft die Struktur des Gebäudes selbst ein Objekt-basiertes Bewußtsein hervor, das von den Erfindern nicht vorausgesehen wurde. Es isoliert die Bewohner, nicht nur in ihrer Beziehung untereinander und mit ihrer Umwelt, sondern auch, indem ihnen ein Gefühl des Abgeschlissenseins, einer nach innen gerichteten Passivität gegeben wird. Das Hochhaus ist eine höchst abhängige Struktur, die sehr viel physischen Unterhalt, Sozialeinrichtungen und Anpassung der Bewohner an die Verhaltensnormen verlangt, um überhaupt so zu funktionieren wie vorgesehen, und wenn diese Voraussetzungen wegfallen, bricht diese Struktur rasch zusammen. Konsequenterweise habe ich oft die typisch graue, rechteckige Betonform des Hochhauses als starken symbolischen Kontext benutzt, der nicht nur

die Idealisierungen und Wunschbilder der Gesellschaft verkörpert, sondern auch die eigentlichen Probleme und Konflikte, die der sozialen Konsequenz dieser Idealisierungen inhärent sind.

Kontexte

Während ich versuche, Symbole zu identifizieren, die das objekt-basierte Bewußtsein repräsentieren, lege ich gleichzeitig simultane und auch kontrastierende Äußerungen des Gegenbewußtseins offen. Äußerungen, die gegen die bestehende institutionelle Umwelt gemacht werden, sind besonders interessant, doch können diese Äußerungen anfänglich schwierig aufzuspüren sein, denn es sind oft kleine Gesten wie ein Blumenlopf vor der Haustür oder Urlaubspostkarten an der Wand über einem Büroschreibtisch, die aber signifikant werden können. Die Symbole des Gegenbewußtseins, die ich als Gegengewicht betrachte, kreisen um selbstorganisierte Kontexte, die von den Menschen als Mittel zur Äußerung ihrer eigenen Kreativität aufgebaut wurden. Diese Kontexte sind nicht nur schwer zu identifizieren, sondern es ist auch schwierig, in sie einzudringen, weil sie naturgemäß versteckt in den unzugänglichen und vergessenen Ecken der Gesellschaft existieren, oft auch direkt unterdrückt und ihrer Umwelt entfremdet.

Ein Kontext der Manifestation des Gegenbewußtseins, den ich als sehr mächtiges Symbol des Gegengewichts empfand, war das Ödland, das die kommunalen Wohnsiedlungen umgibt. Während die grauen, uniformen Betonhochhäuser der Wohnungsbauten für die Bewohner institutionelle Abhängigkeit, Isolation und Passivität repräsentierten, symbolisierte die chaotische Weite des Ödlands das Gegenteil. Denn dort konnten die Bewohner sich für Aktivitäten engagieren, die individuelle und gemeinschaftliche Identität ausdrücken. Ich fand heraus, daß die Bewohner alle Arten von Gegenständen aus den Häusern in das Ödland brachten, die dort verschiedene Aktivitäten außerhalb der Normen der dominanten Kultur ermöglichten, um ihre Entfremdung und ihre Flucht vor dieser Kultur auszudrücken.

So sind Kontexte ein verborgener Ort der persönlichen Äußerung, und ihre unmittelbare Selbsterzeugung ist eine extrem wichtige kulturelle Handlung, die Konsequenzen für jeden hat. Die Erzeugung eines Kontexts oder Überbaus ist jedoch noch immer von der dominanten Kultur abhängig, denn der neue Kontext ist gezwungen, zu koexistieren, da er auf die dominante Kultur als Materialquelle angewiesen ist. Hierin liegt der kreative Akt, der Objekte der dominanten Kultur

mitsamt ihrer vordefinierten Funktion benötigt, um sie in ein Agens der Manifestation des Gegenbewußtseins zu transformieren. Der vorbestimmte Determinismus, der dem Objekt durch die dominante Kultur gegeben wurde, wird dadurch gebrochen, daß die Erzeuger des Gegenbewußtseins sich die Objekte aneignen und zu einem Agens ihrer Selbstorganisation machen. Einer der wichtigsten und akzentuiertesten Kontexte, in dem Transformationen ablaufen, nützt den Schutz der Nacht, um sich gegen die Gesellschaft abzuschirmen. Meiner Meinung nach waren die privaten Clubs, die zu Anfang der 80er in London für eine kurze Zeit wucherten, ein weiteres mächtiges Symbol der Selbstorganisation, und so haben sie den Kontext für eine Gruppe jüngerer Arbeiter von mir gebildet. Weil die Mitglieder die Organisatoren waren und umgekehrt, und weil das Private der Clubs bedeutete, daß sie für Freunde gedacht waren, entstand erneut ein Kontext für den Ausdruck der Gemeinschaft und der Identität. Während jeder Club seine eigene spezielle Identität besaß (im Apartment von Models – Futurismus; im Anarcho-Zentrum – Mohikaner-Haarschnitt), reflektierte die gemeinsame Motivation, eine Gemeinschaft zu bilden, die Herkunft der Mitglieder, die weitgehend denselben geschichtlichen Wohnsiedlungen entstammten, wie ich sie in meiner Arbeit mit Pat Purdy symbolisiert habe (»Pat Purdy und das Lager der Kleberschnüffler«, 1981). Der Tag bedeutete Normalität für die Nacht-Generation, Langeweile und Vorbestimmtheit, und all dem wollten sie entkommen. Also kontrastieren meine Arbeiten den Tag mit der Nacht. Die Wohnungsbauten, die Hochhäuser, in denen die Nachtmenschen lebten, assoziierte ich mit dem Tag, indem ich ihre individuelle häusliche Umwelt als eine Art Kapazität betrachtete, die isoliert und von einer fremden Welt umgeben ist, und dies kontrastierte ich mit der spontanen Freiheit, die sie darin fanden, nachts in die privaten Clubs zu gehen. Hier bildeten die schäbigen, matschwarzen Wände der privaten Clubs den Kontext, die Wege des Entkommens, und in meinen Arbeiten macht das Publikum ähnliche Transformationen.

Objekte

Verschiedene Objekte haben für verschiedene Gruppen derer, die das Gegenbewußtsein herstellen, besondere Wichtigkeit, und in jeder meiner Arbeiten über bestimmte Menschen identifiziere ich solche Objekte, die für sie persönlich eine zentrale Stellung einnehmen. Diese identifizierten Objekte werden durch die Fotografie codiert, um Teil meiner Arbeit zu werden und ebenso das Publikum noch mehr in die Realität

hineinzuziehen, die von ihnen beobachtet wird. Objekte, die in der Welt des Publikums eine zentrale Stellung einnehmen, werden in den ausgewählten Objekten symbolisch gespiegelt, die in meine Arbeit eingebunden wurden.

Publikum

Meine Arbeiten konfrontieren das Publikum mit Schichten von Referenzen, indem sie dieselbe Realität durch verschiedene Arten von Medien beschreiben. Jede Referenzschicht erzeugt differenzierte Verweise, so daß sich keine vorgeformte, gesetzmäßige, singuläre Betrachtungsweise ergibt, sondern daß im Gegenteil das Publikum selbst die verschiedenen Referenzen miteinander kombiniert, um ein eigenes Modell zu erzeugen. Das Publikum begibt sich auf seine eigene Reise, es stellt seine eigenen Transformationen zwischen den Verweisen her, die mit jedem einzelnen Bewußtseinszustand assoziiert werden: vom Tag zur Nacht, von den Wohnsiedlungen in das umliegende Ödland, vom Bewußtsein zum Unbewußten. Meine Organisation der Anordnung der Referenzen, aus denen die symbolische Welt des Kunstwerks gebildet wird, halte ich essentiell für einen parallelen Prozeß zu demjenigen, das Publikum die verschiedenen Referenzen zu einem kohärenten Modell dekonstruiert und verinnerlicht. So ist die aktive Selbstorganisation, die dem Publikum in seiner kognitiven Beziehung zu einem Kunstwerk abverlangt wird, in sich selbst ein kreativer Akt, ein Ausdruck des Gegenbewußtseins, und auf diese Weise wird die das Kunstwerk beherrschende Ideologie ausgeschlossen. Das Kunstwerk ist für das Publikum der Weg des Entkommens.

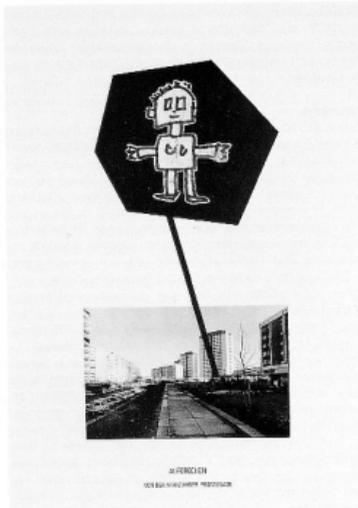
Übersetzt von Thomas Heermann

GOING INTO THE INFRA-STRUCTURE

Stephen Willats

The secret language

Contemporary life exists within a jungle of visual signs and messages that are vying with each other to influence our future thoughts and actions. One can go as far as considering that one's whole cultural experience is at some point mediated in this way, our engagement with culture being a constant process of decoding what has been encoded and left/positioned by someone else. While it is easy to recognise the

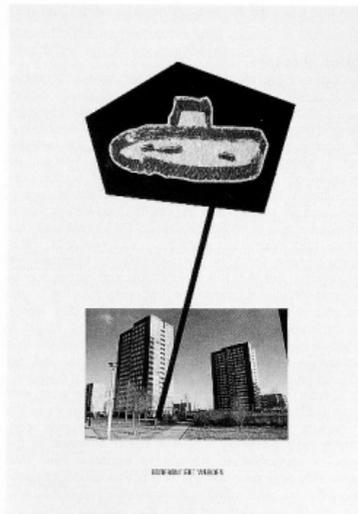


Ein Spaziergang in Marzahn, Berlin, Januar 1992/Januar 1993.

prominence that signs have in our experience of everyday life, the proliferation of signs, and whole systems of signs, that tell us what to do or who we are, is a largely unannounced feature of urban life today. A feature of this quietly spreading network of institutionally originated signs is their inherent reductiveness in the basic representation of complex reality. This simplification of complexity in signs towards a universal, basic object, reinforces an authoritatively-made distancing between people, between those persons that originated a sign and those that receive its message. These institutional signs are a «secret language» that is articulated somewhere out of reach of those to be affected. It is articulated by corporations, administrations and officialdom that generally inhibit the idea of the free expression of individual self-identity and creativity; it is however, another «secret language» associated with just this that has had much more public



notice and attention. This other «secret language» is formed from highly personal expression made public by people that are under pressure from the anonymity and passivity implied in the various forms of institutional signs, and state their opposition to its inherent determinism. This latter «secret language» takes the form of sign systems that manifest the self-identity, the community and creative power of the sign maker. This «secret language» is subversive, often consisting of spontaneous layerings made directly onto the very physical surfaces that radiate messages of institutional determinism. Here I include the material structure of the environment as a sign, for example – wood panelling, polished marble and unpainted concrete, can all have an authoritative, corporate message. Personal, informal sign systems originate undercover, as a «counter-consciousness» that has been marginalised from the



very normality projected by society, jumping out from behind its fabric to demand attention. I see the urban environment, both public, private, formal and casual, as a vast mosaic of signs that exist in a chaotic, even random juxtaposition with each other, that is bombarding us all with continual visual noise. This «noise», hounding in on us via a multiplicity of channels that take quite diverse forms. Simply walking down any street, I am surrounded by a «sign noise» which would be totally overwhelming if I did not have the means to create a dissonance buffer between myself and all those messages. I have to filter out, narrow down, the number of channels by which I am made aware, and order the chaos inherent in such a mosaic of signs according to my shifting priorities at any one moment, past, present and future. Even so, the entropic pull towards a breakdown in my self-ordering is always potentially there. This pull towards



chaos is continually held in check, that is until a sign of counter consciousness intervenes. By switching attention to the secret language of counter consciousness I become sensitised to the interplay between signs, to their culturally repressed, yet more complex, world of community meaning. The polemic created between formal, reductive signs and informal, expansive signs which share a presence within the fabric of day-to-day experience, provides an important means of viewing that experience. I see that the familiarity and variety of these sign systems provide me with a language with which I can address the audience of my artworks, opening them up to new perceptual channels through which they can articulate issues in contemporary life. I intend that the appropriation and working of an existing sign in my artwork brings with it something of the meaning to which it originally referred. The sign, in its new, further en-

coded, form, somewhat distanced and thus freed can act as an agency for reconstructing, remodelling the framework of references that gave the sign its context. Thus I make a direct connection between the following: (1) Sign systems that are seen to belong to a particular context or situation; (2) the physical location of the artwork; (3) the identity of the audience. All three variables are integral to each other and give the work its essential availability in that they all help contextualise its meaning.

Contextualising art practice

With an audience that is definable by location or some other shared experience, their existing languages and shared references can be used by the artist to convey the message, the meaning of the work, to the audience. The effect of this simple change of approach is far reaching, for the audience no longer has to acquire and learn the meaning of special art-based languages. A similar and constant change is experienced when the work is physically sited within the existing world of the audience, through the use of public points of reference such as shops, libraries, schools, front gardens etc., that already fit inside the group's existing everyday routines. The language of the art work is built from the references drawn out of the audience's own reality and presented as images readily identifiable by them. The artist's intervention is to change what is perceived of as normal by the audience, not reflecting what is already normal to them, but using normality to provide an access into what are initially likely to be difficult concepts to internalise. The process by which a work is contextualised means it is loaded, either by the artist or the audience (or by both), with references that belong to that special meaning for the audience. Thus a concept is represented through references already meaningful to the audience, or itself grows out of those references. The intensification of the artwork's meaning by contextualisation also increases its physical ties to that particular location. Then, if the same artwork is to be presented to another audience, it will require a complete re-loading with fresh references appropriate to the new location. This dependency prevents the artwork being misread, or appropriated through being transferred into other criteria, value structures and contexts, the artist needing to examine a work's relation to each location afresh. For every new location, the essential priorities, languages and resources of the audience are pinpointed by the artist (or by the artist and audience in collaboration), these are then used to

manifest the artwork from conceptual model into reality.

Means of escape

Throughout my work, I present two states of social consciousness that are in continual cultural opposition. I state that the dominant social consciousness, the one that prevails throughout the institutional fabric of society, is deterministic and based on the possession of objects and their social authority. There is an institutional, authoritatively mapped out social consciousness, its ramifications have an effect on everyone, and in my work it is contrasted with a social consciousness of self-organisation that expresses mutuality and personal creativity. For, I see that within every person there is the potential of creative self expression, but that this is inhibited and repressed by the authoritative determinism that underpins the physical and social composition of the everyday world. Perceptions and understandings are laid out for us to follow about how we should respond and behave in a world that is presented as if it cannot be changed, not only dictating our identity, but also our social position. In a world dominated by the power of objects, self organisation is a counter consciousness that frees the individual from the constant pressure towards conformity and passivity. Counter consciousness is the creative response of people to express their own sensibility and psychology. The presentation of these two different, and culturally opposed ways of perceiving reality, has directed both my working procedure and the visual composition of each work. The concept of self organisation is not only symbolically represented in my work, but the actual process of its internalisation by the audience involves them in acts of cognitive self organisation, for they construct their own means of escape.

Symbols

It is a fundamental part of my working procedure to search for and identify symbols that are residual in the culture and which will powerfully represent, to an audience, the two opposed states of consciousness I have just described. First, I look for obvious symbols of the deterministic, object-based consciousness, and then I uncover balancing expressions of people's self organisation and statements of self identity. My starting point is the physical manifestations of our culture's institutional idealisations and self projections. These have a crucial power in society for they are emulative and set the cultural norms and beliefs.

I see that the «new reality» of the tower block, associated with the municipal housing estate, or the monolithic office block, are manifestations of the authoritative idealisations of the professional: The planner, the architect, the financier etc. As such, these structures impose a pressure on the occupant's psychology and behaviour by their very physicality which is consistent with the social consciousness of their creators. Originally, the tower block was seen as the modern way to live, the building of the future; though, as it is now commonly recognised, the very fabric of its structure reinforces an object-based consciousness in a way not foreseen by the planners. It isolates occupants, not just from interactions with each other and from the surrounding world, but by giving them a feeling of detachment, of introverted passivity. The tower block is a highly dependent structure, requiring a great deal of physical maintenance, social services, and residents' compliance with codes of conduct to even function as intended, and when these conditions fall short, so it too rapidly deteriorates. Consequently I have often used the typically grey, concrete, rectangular form of the tower block as a powerful symbolic context that not only embodies society's idealisations and its self-images, but also the very problems and conflicts inherent in the social consequences of those idealisations.

Contexts

At the same time as I am searching to identify symbols that represent the object-based consciousness, I am revealing simultaneous and contrasting expressions of counter consciousness. Expressions that are made in defiance of the institutional environment are particularly important, but these may initially be difficult to detect, small gestures such as a potted plant outside the front door, or holiday postcards pinned on the wall by an office desk, can take on an enormous significance. The symbols of counter consciousness that I see as a counter balance, revolve around self-organised contexts that have been established by people as a vehicle for their own expressions of creativity. Such contexts are not only hard to identify but are difficult to access as, by their very nature, they exist covertly in the inaccessible, forgotten corners of society, often directly repressed and usually alienated from their surroundings.

A context for the manifestation of counter consciousness that I found very powerful as a balancing symbol, were the areas of wasteland adjacent to municipal housing estates. While the grey concrete, uniform

Im Schoot, uitgevers

PRESENTS

THREE NEW PUBLICATIONS

DAN GRAHAM
&
MARIE-PAULE MACDONALD

WILD IN THE STREETS: THE SECTORS

ERAN SCHAERF

FOUNDED PUBLIC PLANS

SARAH SEAGER

EXCUSE MY DUST

AND A SELECTION OF PREVIOUS PUBLICATIONS

*André • Alberola • Anselmo • Baldestani
Barry • Birnstam • Bolwinski • Burkhard
Casper • Darbotten • Donsenbrough • Dreyer
Fabre • Fabro • Gette • Katinin • Knaath • Levine
Lute • Mervi • McCollins • Morellet • Mulligan
Munadas • Toroni • Verjzer • Weiser
Williams • Williams
Zanoff*

editors

KARSTEN CUBBE
CONRADI LAUR
BASTIENUS NARI

Im Schoot, uitgeverij, Burgemeesterlaan 20

1017 CA Amsterdam, The Netherlands

Telephone: 32-20-222 35 00

Facsimile: 32-20-222 35 01

blocks of the housing estate represented, for the residents, institutional dependency, isolation and passivity, the tangled mass of the wasteland symbolised the opposite. For residents could engage in activities there that expressed individual and community identity. I found that all sorts of objects from the estates had been taken into the wasteland by residents to facilitate different activities that were outside the norms of the dominant culture, expressing their alienation and escape from that culture.

Thus contexts are a hidden place for personal expression, their very self creation is an extremely important cultural act which has implications for everyone. However, the establishing of a context or capsule is still dependent on the dominant culture, for it has to co-exist, being reliant on it as a source of material. Here lies the really creative act, which requires objects from the dominant culture, with their attendant pre-determined function, to be transformed into an agent for manifesting the counter consciousness. The self-determinism given to the object by the dominant culture is broken by its being appropriated by the creators of the counter consciousness, becoming an agent for their self-organisation.

One of the most important and articulate contexts in which transformations are made uses the cover of night to screen itself from society. I found that the private clubs which sprung into transitory existence in London at the beginning of the 80's, were another powerful symbol of self organisation, and thus they have formed the context for a group of my recent works. For the members were the organisers and vice versa, the clubs being private in that they were meant for friends; again, another context for the expression of community and self-identity. While each club has its own special identity (Model Dwellings – futurism; The Anarchy Centre – mohicans), the common motivation to create community reflected the origins of members who largely came from similar faceless housing estates that were symbolised in my work with Pat Purdy (=Pat Purdy and the Glue Sniffers Camp-, 1981). The day represented normality for the night generation, a boredom and pre-determinism they wanted to escape from, so the works I made contrasted day with night. The housing estates, tower blocks, where the night people lived, I associated with the day, seeing their individual domestic environments as a capsule, isolated and surrounded by an alien world. I contrasted this with the spontaneous freedom found in going out to the private clubs at night. Here the tacky, matt black walls of the private clubs forms the context, the means

of escape, and in my works the audience make similar transformations.

Objects

Different objects have particular importance to different groups of creators of counter consciousness and in each of my works about particular people I identify those objects that are central to them personally. These identified objects are encoded through photography to become part of my work, so as to further engage the audience in the reality they are viewing. Objects that are central to the audience's world are symbolically mirrored in the selected objects that have been incorporated into my work.

Audience

My works present the audience with a layer of references by depicting the same reality through various media forms. Each layer of references sets up disparate cues so that there is not a pre-formed, legislated, single view, but the disparate references are instead self-connected by the audience to create their own model. The audience make their own journey, their own transformations between the cues associated with each state of consciousness: From the day to the night, the housing estate to the wasteland, from the conscious to the unconscious. My organisation of the layout of the references from which the work's symbolic world is formed, I consider essentially a parallel process to the audience's process of de-constructing and internalising those disparate references into a coherent model. Thus the active, self-organisation required from the audience in their cognitive relationship with a work is in itself a creative act, an expression of counter consciousness, and in this way the ideology that is its governing force is externalised. The work is the audience's means of escape.

ARCHIVE UND ORDNUNGEN

Konstanze Schäfer

Ein Archiv richtet man ein: es folgt einer Logik, die ermöglichen soll, daß ein gezielter Zugriff auf einzelne Bestandteile eines größeren Gefüges möglich ist.

Ein Beispiel ist die Archivierung des Alltags. Ein Haushalt wird so eingerichtet, daß Dinge ihren Platz haben und Tätigkeiten eigene Orte. Solche Gewohnheiten nehmen dem Nutzer viele kleinere Entscheidungen ab und ermöglichen eine gewisse Routine.

Meistens ist ein Archiv so angelegt, daß es Zuwachs haben kann und neue Teile in den Bestand eingeordnet werden können.

Es gibt aber auch den entgegengesetzten Fall, in dem die Archivierung dazu führt, daß hinzukommende Stücke keinen Platz mehr bekommen, weil die zugrundeliegende Logik bzw. das angewandte Ordnungssystem eng oder sehr genau bestimmt und abgegrenzt ist.

Man könnte also von offenen und geschlossenen Archiven sprechen. Wird zum Beispiel die Hinterlassenschaft einer Person oder einer Epoche archiviert, so kommt nicht mehr hinzu als das, was man bereits gefunden hat oder darüberhinaus noch zu finden hofft. Ein Zuwachs über bereits bestehende Erwartungen hinaus ist nicht vorgesehen, und damit hat das Archiv einen festgelegten Rahmen.

Das offene Archiv bewegt sich mit der Zeit; es läßt sich benutzen, neue Teile werden eingefügt, andere dafür herausgenommen und verstreut.

Ich muß hier von Archiven sprechen, die in Bewegung sind, weil ich zwar selbst gerne sortiere, um Dingen einen Platz zukommen zu lassen, dabei aber immer wieder die Erfahrung mache, daß eine solche, von mir oder anderen hergestellte Ordnung sich durch alles, was hinzukommt, nach und nach auflöst oder sich gar schlagartig sprengt.

Nicht so viel zu sagen habe ich über sehr konzentrierte Archive, die der Bereitstellung von z.B. archäologisch zusammengetragenen Material für eine breitere Öffentlichkeit dienen sollen. Mit meiner subjektiven Herangehensweise an Materialien jeglicher Art, die sich auf persönliche Erlebnisse stützt, habe ich sie derart konzentriert noch nicht in Erfahrung bringen können. Bei meinen wenigen Versuchen, etwas zusammenzutragen, um es als Block zu dokumentieren, gab ich meist auf, weil es mir schien, als würde jegliche Vorwärtsbewegung erlahmen, und es wollte mir eben nicht gelingen, meine Rückblicke so lebendig wie die Erinnerung zu gestalten und trotzdem einer Sache zu dienen, die nachvollziehbar bleiben sollte.

Zum besseren Verständnis kann ich gerne ein alltägliches Beispiel anbringen: Ein Phänomen, das mich schon seit meiner Kindheit in immer wieder anderen Ausprägungen beschäftigt, ist die Schwierigkeit, Gebrauchsgegenstände und Erinnerungsstücke in den mir verfügbaren Raum einzuordnen. So scheiterten meine frühen Ordnungsversuche nicht selten an den Begrenzungen meiner Schrank- und Schubladenfächer. Dinge, die nach meinem Empfinden unbedingt zusammengehörten, ließen sich nicht beieinander unterbringen, weil es immer etwas gab, was nicht reinpaßte (z.B. große Bücher ins Regal); oder die starre Aufteilung der Fächer ließ unterschiedlich groß zusammengefaßte Mengen nicht zu (Stapel Hosen im Vergleich zu Socken oder Unterwäsche). Meine geerbte Liebe zu sowohl schließesig als auch praktisch angeordneten Dingen, vor allem die Pedanterie, die ich daraus entwickelte, brachte mich oft zur Verzweiflung und schließlich dahin, alle nützlichen Sachen immer griffbereit offen liegen zu lassen, und nur Dinge einzuordnen, die ich eigentlich sowieso nicht brauchte oder durch ihre gute Verpackung und Verstaftung gleich vergessen konnte.

Mit der Zeit lernte ich zu begreifen, wie bei allen bewegten Dingen die Ordnung in meinem Kopf – meine immer weiterzuentwickelnde Struktur und Handlungsweise – mir die lästige Einordnung abnehmen half.

Eigene Erfahrung hat meine Vorstellung von Ordnung dahingehend geprägt, daß Ordnung nichts Festes ist, sondern nur immer wieder neu hergestellt werden kann, und mich daher vom Verlangen nach einer stabilen Ordnung weggeführt. Örtlichkeiten oder Plätze wechseln nur je nach Bedarf und gewählter Disziplin, weil für mein Gefühl den Materialien, die sich einordnen lassen, etwas Totes anhängt, etwas Abgeschlossenes. Zwar sehe ich mir ganz gern alte Fotoalben an oder Sammlungen in Museen, aber sie können mich nur da erreichen, wo sie einen Bezug zu etwas haben, das mich beschäftigt und bewegt, werden nur durch Regungen lebendig.

Daß die Form des Archivs dennoch so weit verbreitet ist, hat folgenden Grund: Etwas, das mir zur Verfügung steht, nutze ich nicht gleich, obwohl ich ihm etwas abgewinnen könnte, und verwende dann die eingesparte Zeit und Energie darauf, es zusammengefaßt irgendwo einzuordnen, wo ein schneller Zugriff möglich werden soll. Genau diese Art der Archivierung bedrückt mich ziemlich, insbesondere, wenn es um Informationen oder Materialien geht, vor denen ich aufgrund meiner Angst, sie nicht bewältigen zu können, zurückschreke, sie aber gerne anderen zur Ver-

fügung stellen und dann später noch einmal darauf zurückkommen möchte.

Nun behaupte ich, daß Archive voller Chancen stecken; je mehr es aber sind, um so größer wird der Druck, den sie auf uns ausüben können. Ich wünsche mir immer, daß möglichst viele Archive aus meinem Blickfeld verschwinden, wenn sie nicht fortlaufend gebraucht und ausgeschöpft werden.

Das Anlegen von Vorräten, welche anfangs ohne die Absicht auf Verwendung gesammelt und an einem Ort gehalten werden, kommt dem Bedürfnis nach der freien Wahl von Gegenständen, die zu einem noch unklaren Zeitpunkt von Interesse sein könnten, sehr entgegen, sogar so weit, daß Bewegungen abgebrems werden, bis hin zur Lähmung aufgrund einer chronischen Verstopfung.

Drängt sich nun die Frage nach der Verdauung auf: Soviel ich esse muß ich auch ausscheiden, sonst kann nichts Neues hinzukommen. Ansonsten, um an die vorhergehenden Gedanken anzuknüpfen, werde ich vermutlich selbst zum Archiv. Es ist natürlich auch denkbar, daß besonders Schweres länger zur Verdauung braucht und, erst krampfhaft zurückgehalten, dann unerwartet plötzlich zum Ausbruch kommt. Dieser Gedanke behagt mir allerdings nicht so besonders, wenngleich er noch immer in den Biographien vieler Künstler auftaucht, die nach jahrelangem »Schweigen« und der Verarbeitung von Unmengen an Material explosionsartig an die Öffentlichkeit schnellen.

Im Zeitalter des Konsums, geprägt durch den Kampf um »bewußte Ernährung«, kann man diese Art, sich selbst als Archiv zu verwenden und dann auf einen Schlag die Fülle gesammelter Reichtümer zu offenbaren, vielleicht als einen Versuch sehen, alles zu verdauen. Die Bedingungen dafür sind anhaltende Ruhephasen zur Verarbeitung des aufgenommenen Materials. Fehlen diese, so ist eine gleichmäßige Aufnahme und Ausscheidung wahrscheinlich verträglicher, sie verlangt aber die Beschränkung und damit sorgfältige Auswahl dessen, was zugeführt wird und zugleich seine regelmäßige Abgabe.

Im ersten Fall ist zu bemerken, daß die Komplexität eines über lange Zeit gewachsenen Archivs entweder sehr lange, vielleicht auch ständig, rezipiert werden muß, um von einer Person in ihrer Gesamtheit erfaßt werden zu können, oder aber von sehr vielen, die einzelne Teile entnehmen und wieder von sich geben. Der Gedanke liegt nahe, daß wir zu Aasfressern werden können, die etwas verwenden, das durch langes Zurückhalten faul und verderblich geworden ist. Ich deute hiermit nur an, daß gehäuftes Wissen oder

gesamelter Reichtum in Form von Archiven zersetzend wirken können; Anstauungen jeglicher Art werden meist eher als unangenehm empfunden, so sie sich nicht nach geraumer Zeit wieder auflösen lassen. Es gibt aber auch Archive, die sich ständig in einem gelösten Zustand befinden, beispielsweise die Büchersammlung einer Bibliothek, die ständig unterwegs und zerstreut, also in Bewegung ist. Ordnungen und Archive sind eigentlich labil.

ARCHIVES AND ORDER

Konstanze Schäfer

An archive is set up: it follows a logic intended to make it possible to have targeted access to individual components of a larger structure.

One example is the creation of an archive for every day: a household is set up in such a way that things have their place and activities also have places of their own. Habits of this kind relieve the user of all sorts of small decisions, and make a certain routine possible.

Usually an archive is arranged in such a way that it can grow, and new parts can be added to the existing stock.

But there is also the opposite case, in which making an archive leads to additional items not finding a place because the underlying logic or the applied system of order is narrow or very precisely defined and demarcated.

So it is possible to speak of open and closed archives. If, for example, an individual's estate or documentation of a period is being placed in an archive, then nothing is added except what has already been found or that one hopes to find in addition. Growth beyond existing expectations is not anticipated and so the archive has a fixed frame.

An open archive moves with the times; it can be used, new parts are fitted in and others taken out and distributed.

I have to mention archives that move forward here because I like sorting in such a way that there is a place for things, but always find when doing so that order of this kind, created by me or by someone else, gradually dissolves because so much is added, or even suddenly explodes.

I do not have so much to say about very concentrated archives intended to make material – about archaeology, for example – available to a broader public. My

subjective approach to materials of all kinds means that I have not been able to experience them when concentrated in such a way. In my few attempts to put things together so that they can be documented as a block I usually gave up because it seemed to me that any forward movement would flag and I simply could not successfully design my backward looks to be as lively as memory and still serve something intended to

remain comprehensible.

Here is a very ordinary example to clarify my point: a phenomenon that has concerned me since my childhood in constantly changing forms is the difficulty of arranging everyday things and memorabilia in the space available to me. Thus my early attempts at order quite frequently floundered on the limitations of my cupboards and drawers. Things that I felt definitely

Bewerbsmappe 1992 in meinem Zimmer



belonged together could not be accommodated together because there was always something that did not fit in (e.g. large books into a shelf) or the rigid compartment divisions did not allow for quantities of things that were different sizes (piles of trousers compared with socks or underwear). My inherited love of things that were arranged both conclusively and practically, and above all the pedantry that developed from this, finally drove me to desperation and made me leave everything useful out where I could get hold of it quickly, and only allot a particular place to things that I did not actually need anyway or could forget straight away by packing or stowing them away well.

In time I learned to understand how in the case of all mobile things the order in my head – my structure and way of acting, which always had to be developed further – helped me to handle the tiresomeness of allotting places.

My idea of order was shaped in passing by the experience that order is not something fixed, but can always be recreated, and this led me away from desire for stable order. Locations or places change according to need and the discipline selected, because I feel that materials that can be ordered have something dead about them, some kind of concluded quality. I like to see old photograph albums or collections in museums, but they can reach me only when they relate to something that concerns and moves me; they come alive only through stimuli.

The archive form is as widespread as it is for the following reason: I do not use at once something that is available to me, even though I stand to gain something from it, and then I use the time and energy I have saved to place it all together somewhere where rapid access should be possible. It is precisely this kind of placing things in archives that I find rather oppressive, especially when one is dealing with information, or with materials that frighten me off because of my fear of not being able to get on top of them, even though I like to make them available to other people, and would then like to come back to them again after all.

Now I suggest that archives are full of opportunities; but the more there is in them the greater is the pressure to which they subject us. I always wish that as many archives as possible would disappear from my view if they are not continually being used and drawn upon.

Gathering supplies that are at first collected and kept in one place without any intention of using them goes a long way to meet a need for free choice of objects

that could be of interest at an as yet undefined moment; this can go to the extent of that of a braking movement so much that it flags as a result of chronic constipation.

We are now forced to confront the question of digestion: I must excrete as much as I eat, otherwise nothing more can be taken in. Apart from that, to link up with previous thoughts, I presume that I shall become an archive myself. It is also conceivable of course that particularly heavy things take longer to digest and are at first frantically held back and then burst out with unexpected suddenness. But this idea does not particularly appeal to me, even if it does crop up in the biographies of many artists who suddenly explode into the public arena after years of «silence» and processing enormous quantities of material.

In the consumer age, marked by the struggle for «nutritional awareness», this way of using oneself as an archive and then revealing the entire accumulated wealth in all its abundance at one fell swoop can perhaps be seen as an attempt to digest everything. The conditions for this are constant pauses for processing material that has been taken in. If these are not available, then evenly balanced intake and excretion are probably more tolerable, but this requires limitation and careful selection of what is taken in, and regular depositing at the same time.

In the first case it should be noted that the complexity of an archive that has grown over a long period must be adapted either at great length or constantly if it is to be grasped in its entirety by one person, or by a large number who take away individual parts and then give them up again.

The thought suggests itself that we can become scavengers who use something that has become rotten and pernicious through being kept back for a long time.

In saying this I am merely hinting that accumulated knowledge or collected wealth in archive form can have a subversive effect; blockages of any kind are usually seen as unpleasant if they do not allow themselves to be broken up after a time. But there are also archives that are constantly loose, for example the collection of books in a library that is constantly on the move and distributed, and thus mobile.

Order and archives are actually unstable.

translated by Michael Robinson

VERZWEIGTE MEMENTI – GEGENÜBER ANNA OPPERMANNS ENSEMBLEKUNST BERICHT AUS DEM ARCHIV

Ute Vorkoepfer

«Aber wenn jemand in einem Notizbuch voller Aphorismen einen Bezug, einen Hinweis auf ein Rendez-vous oder eine Adresse oder eine Wäsche-rechnung findet: Werk oder nicht Werk? Aber warum nicht? Und so weiter ad infinitum. Wie kann man aus den Millionen Spuren, die jemand nach seinem Tod hinterläßt, ein Werk bestimmen? Die Werktheorie existiert nicht und denen, die naiv beginnen, ein Werk herauszugeben, fehlt eine solche Theorie, so daß ihre empirische Arbeit deshalb sehr rasch ins Stocken gerät.»¹

Was Michel Foucault im Hinblick auf den literarischen Nachlaß vorgedacht hat, erweist sich als um so treffender, schlägt uns² mit noch größerer Naivität, verhindert nahezu jede allgemein begründbare Entscheidung angesichts eines Werkes, das einen Großteil, aber keinesfalls alle dieser Anwesenheitsspuren in sich aufgenommen, ver- und eingearbeitet hat. Man wird Meister der Differenzierung, der Suche nach neuen Kategorien, im Hinzufügen offener Kategorien, die das Unvorstellbare, das Rätselhafte, das Vereinzelte auffangen können, neben den auch zu Lebzeiten Anna Oppermanns immer nur vorläufig und in wandelbaren Formen verbürgten *Ensemblewerken*.

Der Nachlaß befindet sich an drei Orten: drei räumlich, aber nicht inhaltlich getrennte, ungeordnete Archive des Lebenswerkes in Hamburg und Celle. Hier ist beinahe alles aufgehoben, und es scheint, daß dieses »beinahe alles« Anna Oppermann (wieder-)verwendbar, anwendbar, in neuen Ordnungen, Anordnungen neuen Bedeutungsfunktionen zuführbar, deshalb bewahrenswert erschien. Wir stehen vor unzähligen Materialhaufen und -häufchen, Ansammlungen in Wohnungsecken und Vitrinen, verstaubten Zusammenstellungen an Wänden, auf Tischen und Tischchen, in eigens angefertigten Nischen, in Pappkartons und Plastiktüten zusammengeworfenen Ensemble-fragmenten. Derart um uns ausgebreitet ist ein unüberschaubares künstlerisches Produktarchiv und sein Fundus, zusammengesetzt aus Fundstücken, Alltagsrelikten und gesammelten Notizen, riesigen Mengen von Fotodokumenten, gleichsam potentiellen Arbeitsgrundlagen für die Ensembleleinwände und Zeichnungen, einem fast unbekanntem Frühwerk ohne genaue

zeitliche Grenze, schrift-zeichnerischen Assoziationen und Analysen zur Methode, Bergen alter Zeitungen und Zeitungsausschnitte als mögliche Quellen, unverortbaren fotografischen Nebenproduktionen, einer überall verstreuten Fotosammlung von Menschen vor und in Ensembles, sowie mehreren Notiz-, Skizzen- und Tagebüchern. Komische Verzweilung macht sich breit, sobald wieder eine/r von uns ein neues, rätselhaftes Konvolut aus den schier unerschöpflichen Nachlassmassen birgt. Auch eine Blickeingrenzung auf die Ensembles und ihre Bestandteile erleichtert die Sicherungs- und Zuordnungsversuche nicht. Denn neben den in Museen (re-)präsentierten Ensembles³ war nach dem Tod Anna Oppermanns einzig in Celle, dem zweiten Wohn- und Arbeitsort, eine weitere Arbeit räumlich arrangiert. Und selbst diese Festinstallationen erfassen beiläufig nicht alle um ihre jeweiligen Themenfelder gesammelten und angefertigten Materialien. Ihre Reststücke liegen zusammen mit 61 weiteren Ensembles verteilt und vielfach nur grob und vorläufig voneinander und dem Fundus getrennt in den drei Werkarchiven. Die angegebene Zahl und die thematische Benennung, die jeweilige Beteiligung konnte ermittelt und aufgeführt werden unter Berufung auf den retrospektiven Katalog von 1984, für den die Künstlerin ihre unabgeschlossenen und unabschließbaren Werke anfangschronologisch und thematisch unterschieden, leicht gebildet aufbereitete, und auf ihre in Zusammenarbeit mit mir erstellten Auflistungen der Werkkomplexe nach 1984, sowie alle verfügbaren fotografischen Dokumentationen von öffentlichen Präsentationen und Arbeitszuständen.⁴ Nur die Foto- und Bildleinwände, die vergrößerten Abbilder der temporären Arrangements, lassen sich fast vollständig zuordnen, gemäß den Dokumentationsvorlagen der verschiedenen Ausstellungen- und Aufbauzustände der einzelnen Ensembles. Ansonsten werden die Berührungspunkte, die inhaltlichen und formalen Überschneidungsfelder zwischen den *Werkeinheiten* – immer wieder Probleme mit dem kunsthistorischen Vokabular – durch »abgewanderte« Zeichnungen, Texte, übergreifende bildliche oder schriftliche Assoziationen markiert. Gleichermäßen stoßen wir häufig auf in den Fotodokumenten nicht auffindbare Partikeln, kuriose Alltagsobjektchen, skurrile Fotografien, Telefonzeichnungen, selbst Notiz- und Einkaufszettel, Relikte des alltäglichen Lebens, geglättet verpackt in den Plastiktüten oder Pappschachteln, die Anna Oppermann mit der Aufschrift eines Ensembletitels versehen hat. Die Frage bleibt offen, ob es sich um Irrläufer oder dem Themenkomplex neu eingetragene Fragmente anderer verwinkelter Gedan-

kängänge handelt, ob ein Element nur zufällig oder abfällig in der Kiste gelandet ist, wie diverse abgebrannte Zündhölzer, Zellophanverpackungen von Zigarettenschachteln, vergilbte Rechnungen, hin und wieder eine Ausstellungseinladung oder ein Kuchenrest suggerieren.

Wie gehen wir vor? Ich nenne es Annäherungsarchivierung, eine beständig fortschreibbare, erweiter- und modifizierbare Erfassung der Bestände, die tastend von Ensemble zu Ensemble immer enger einkreisend die Felder eruiert und verzeichnet. Zwar ist die Sicherung, der Erhalt der künstlerischen Produktion unser zentrales Ziel, aber es kann uns nicht angehen sein, die verwobenen, verzweigten und sich überschneidenden Bestände abschließend zu zergliedern, festzuschreiben und in »Werkeinheiten« zu bannen. Basis unserer Arbeit ist ein eigens entworfenes, mehrschichtiges Erfassungsprogramm, das die Verknüpfungen der Werkkomplexe quer durch das Gesamtœuvre aufzuzeigen vermag.⁵ Alle Verzeichniseinträge werden mit Anmerkungen versehen und so richtungs- offen gehalten wie wir sie vorfinden, das Fragliche fraglich belassen bis zu einer späteren oder keiner Klärung. Gewiß, es gibt Maßgaben, wir stehen vor den Manifestationen, doch die Einlagerungen im Archiv sind nicht das Werk, besitzen die Teilstücke doch erst in den räumlichen Arrangements ihre tatsächliche künstlerische Gestalt. Die Katalogisierung ist immer auch ein Schritt in Richtung erneuter Veröffentlichung, die Vorarbeit, das Nach-Denken der einzelnen Ensemble- spuren und -strukturen. Beide verlangen nicht einfach eifrige Bewahrer, d.h. traditionelle konservatorische Anstrengungen, die das Werk abrufbar bereitstellen, konservieren und museifizieren, sondern umsichtige Interpreten, die sich mit dem offenen Material, den Lücken und Brüchen auseinandersetzen und Rekonstruktion als Neuinterpretation, als Übersetzung in einen neuen Raum, eine veränderte Situation, zum Teil sicher auch in die Sprache, in den Wortschatz des Interpreten verstehen. Das Nach-Denken führt so immer zum Neudenken der verzweigten Mementi, die Anna Oppermann hinterlassen hat, und erweist das abgeschlossene, nicht weiter wachsende Werk als lebendiges Erfahrungsarchiv, dessen Werkpartikeln beirrteligen, um vergegenwärtigt zu werden. Wie zu Lebzeiten Anna Oppermanns muß auch heute noch jede Entscheidung immer wieder neu – und nie objektiv eindeutig begründbar – gefällt werden.

Archiv, Museum, Fahndung oder Gedächtnis?

–Es beginnt schon bei der Anlieferung. Gleich, was da kommt, alles wird bis auf die letzte Messingschraube genau registriert. Jedes Stück bekommt eine Karteikarte. Unpräzise Bezeichnungen wie »mehrere«, »diverse« oder »einige« tauchen im Wortschatz des Kartenschreibers erst gar nicht auf. Jedes Teil bekommt seinen festen Platz. Ob es nun eine abgebrochene Zaunlatte, eine komplette Stereoanlage, die Fingerringe eines Mordopfers, ...»

Dieses Textfragment, ein Zeitungsausschnitt inmitten der kleinteiligen Bilder-Schrift-Flut des Ensembles *Pathosgeste* – *MGSMO* im Altonaer Rathaus in Hamburg, führt uns ein in eine polizeiliche Asservatenkammer, einen Speicher für Beweisstücke, für gesicherte Spuren, penibel verzeichnet und sauber verstaubt in Regalen, kommentarlos, bezugslos (außer durch Zufälle), doch beständig anwachsend. Das Polizeiassevat ungelöster und gelöster Fälle weist wesentliche Archiv-Merkmale auf: **Archive** (vor)bergen ihre Bestände, sind systematische oder zeitlich lineare Sammlungen von Dokumenten, Akten oder Beweismitteln, die unter Abrufung festgelegter Codes kontrollierte Zugriffe erlauben. Hauptkriterien sind demgemäß Sicherung und Abrufbarkeit. Angesichts der bildlichen und textlichen Fülle, der verzahnten und heterogenen Struktur sowie des fragil-provisorischen Charakters eines räumlich arrangierten Ensembles erscheint die begriffliche *Umschreibung* Archiv weit entfernt. Die Installationen entbergen im Gegenteil ihre Informationen geradezu, schütten sie dem Betrachter entgegen, nicht als Serie, als Sammlung in geordneter Folge, nicht systematisch oder schematisch gegliedert, sondern als komplex gewebtes Arrangement von Ansichten, Abbildern, Fundstücken und Schriften.

Dennoch ist die *Metapher* Archiv für die Ensembles häufig verwendet worden, allerdings immer in Verbindung mit ihr diametralen Begriffen wie Denkart, Prozeßarchiv oder Gedächtnisarchiv. Ist nicht das Denken immateriell, sind nicht Prozesse flüchtig, das Gedächtnis aktiv oder aktiviert, das Archiv dagegen immer Hort gesammelten, passiven Materials? Welche Aspekte begünstigen also die Archiv-Metapher für die Ensembles? Zunächst die zu Lebzeiten der Künstlerin stetig wachsende Fülle des ausgestellten Materials, das beziehungsreich motivisch, thematisch wie formal zusammengekettert ist, d.h. die Sammlung, die An-Sammlung von Materialien. Ferner die Materialität der Kunstwerk-

bestandteile selbst: Die Fundstücke, ob aus der Natur oder aus dem humanen Produktionsbereich, sind Reststücke, Fragmente aus vorherigen Zusammenhängen, weisen so Parallelen zu den Beweisstücken der Asservatenkammer auf. Daneben überwiegt Papier, Fotopapier und (Foto-)Leinwand, assoziativ verknüpft mit Akten und Briefdokumenten, die Verläufe und Ergebnisse von Verfahren mitschreiben und bewahren. Besonders die Menge an Fotografien, ob auf Papier oder Leinwand, die die Fundstücke in unterschiedlichen Situationen, in immer neuen, um weitere Ansichten vermehrten Kontexten zeigen, halten augenscheinlich als Dokumente Zustände und Situationen des künstlerischen Prozesses fest. Auf Tafeln und Zetteln niedergeschriebene Zitate erinnern an die Registrierung von Zeugnisaussagen, die schriftlichen Annotata auf Zeichnungen, Zeitungsausschnitten, auf Leinwänden und Bildern wirken wie Prozeßnotizen, Kommentare zum Vorgelundenen, Hinweise und Vermerke am Rand.

Betrachtet man die Ensemblebestandteile als gesammelte Dokumente von Ereignissen – Abfallprodukte oder Protokolle von Tathergängen –, könnte die Begriffs- metaphor *Archivieren*, besser noch der Begriff *Asservate* eingeschränkt für sie acaptiert werden. Eingeschränkt deshalb, weil das »Archiv« Ensemble in keinem seiner Teilstücke zur Ruhe kommt, kein Teil je für sich selbst steht und damit repräsentativ für einen Vorgang, sondern immer (bedeutensamer) Teil aller Vorgänge bleibt, in die er eingelockt wurde. Ferner – und dies wird in jedem Ensemble der genauen Betrachtung sichtbar – kann jedes Einzelteil zum Ausgangspunkt neuer anschaulicher Überlegungen, zum Auslöser weiterer Assoziationen und Analysen werden. Eingeschränkt aber vor allem deshalb, weil die *archivarische* Tätigkeit der Künstlerin stets an *Produktion* gebunden ist. Die Beweisaufnahme ist eben nicht mit dem Verzeichnen der Fundstücke abgeschlossen, sondern fängt mit ihnen erst an. Sie sind die Auslöser der wachsenden, potentiell unabschließbaren Erfahrungsanthologien, in denen das Im-materielle der um sie passierenden Denk- und Wahrnehmungsprozesse bild-schriftlich materialisiert und angehängt wird, nicht zwecks speichernder Ablagerung, sondern zwecks erinnernder Ver-Wendung innerhalb des wandelbaren Gesamtbildes eines Ensembles. So hat keines der *Archive*⁶ einen festen Ort im Gefüge, sondern bekommt mit jedem Neuaugang einen anderen Platz innerhalb des Kontextes zugewiesen, wird zum Fragment eines vielteligen, zusammengesetzten Gesamtbildes. Das veröffentlichte, zur Besichtigung herausgestellte, bedeutungsvoll arrangierte Ensemble ist nicht auf Sicherung und Abrufbarkeit von

Informationen, sondern auf deren veränderliche Bedeutung, auf Wechselbezugslichkeit und Kontrastierung, Kontextuierung und Verweis ausgerichtet.

In den letzten Satz hat sich ein unvermeidbarer Widerspruch eingeschlichen, der die Beschreibungsmetaphorik vom *Archiv* auf das *Museum* verweist, dessen (aktuelle wie historische) Form, Bedeutung und Funktion auf sonderbare Weise mit der der Ensembles konvergiert. Nicht nur der Umstand, daß die öffentliche Zurschaufstellung, die Ausstellung als Stillstellung der Ensembles immer in Museen oder Galerien, in den vermeintlich neutralen Orten, den für Kunst gesellschaftlich verbürgten Räumen stattfindet, auch die Stillstellung selbst steht im Widerstreit mit der prozessualen Offenheit der Sammlung, den veränderlichen Anordnungen der Archive zu unterschiedlichen Zeitpunkten. Sowohl der konservatorische Zug, die Sammlung und Bewahrung von Informationen, Informationskonstellationen, als auch das Prinzip der Ausstellung in einer Anordnung, einer gestalteten Ordnung, entspricht den musealen Grundstrategien. Daß aber, trotz der offenkundigen Parallelen zum Museum, bislang niemand die Oppermannschen Arbeiten mit »Gedankenmuseen« umschrieben hat – wohl versuchten einige Interpreten, das Präsentieren und Präsentiertsein der Materialkomplexe als Geste der Darbringung zu fassen, und verglichen sie mit Altären –, liegt in ihrem konterkarierenden, unübersehbaren Angriff auf die Institution begründet. Wird doch das Kunstmuseum des 20. Jahrhunderts tatsächlich derangiert durch die rahmenlos in den Raum wuchernde Bilderflut, die flächendeckende Okkupation der weißen Wandflächen, an oder vor denen die geweihten Werke sonst in gezielichen Beständen ihr monadisches Eigenleben führen.⁷ Anders auch als dem Museum eingeschobene, eingeschaltete Räume – viele Rauminstallationen, Environments – verschachtelt Anna Oppermann den Raum selbst mit ihren Objektbesichtigungen, den polyperspektivischen, fragmentarischen, aber räumlichen Illusionen. Das Ensemble läßt nicht die Illusion eines neuen, anderen Raumes entstehen, sondern die Illusion der Durchbrechung des gegebenen Raumes, einer Störung des klar gegliederten Ordnungssystems Museum.

Innhalb der *präsentierten Sammlung* Ensemble manifestieren sich zudem fundamental andere Strategien des Umgangs mit Zeit, Bewahren und Vergehen, mit der Besichtigung und Zurschaufstellung von Objekten. Obwohl sie aus ihren vorherigen funktionalen Zusammenhängen herausgerissen sind, fallen die Ensemblefundstücke wie Ihre Abbilder, die produzierten Archive, nicht der Entzeitlichung anheim, der alle musea-



links:
Anders sein,
Biennale Venedig
1980, Ausschnitt



rechts
Pathosgestik
MGS
Allonaer Rathaus
Hamburg
Zustand Jan. 19

den Ausstellungstücke normalerweise ausgeliefert sind, die von immer unsichtbarer Hand und mit immer unsichtbaren Pflaster gehegt und versorgt in einem unveränderlichen Dauerzustand gehalten werden. Die Ensemblepartikeln tragen zum einen Spuren von Abnutzung und natürlichem Verfall, als Folge ihrer Bewegung in Raum und Zeit, zum anderen sind sie Auszüge, Momentansichten eben dieser Bewegung, deren stillgestelltes, simultanes Arrangement gerade die Prozessualität und Zölichkeit einer Ensembleentstehung erfahrbar werden läßt. Zwischen Objekten, gezeichneten Objekten, fotografierten Objektzeichnungen, Beschreibungen und Analysen von Zusammenstellungen, bildlichen und textlichen Anmerkungen, erneuten Fotografien und Zeichnungen usw., die kleinteilig in den Ensembles angeordnet oder auf den Bildleinwänden ineinander verschränkt abgebildet sind, scheint die Bewegungszeit, scheinen die Positionswechsel der Künstlerin auf, werden Abfolgen und Brüche im Arbeitsprozeß gegenwärtig. Anna Oppermanns Wechselspiel von Sammlung, Bewahrung, Anordnung und stetiger Erweiterung, Modifikation und Umordnung erzeugt ein synchrones und ungeordnetes, statt chronographisches oder chronologisches, ein instabil geschichtetes, statt geschichtliches, ein sichtbar lückenhaftes, statt kontinuierliches, ein dynamisches und variables, statt fixiertes Zeitgefüge. Sicherlich entgehen auch Ensembles nicht dem Museumssog, selbst die offenste, prozeßorientierteste Produktion und Sammlung von Erfahrungen wird mit dem Eintritt in den musealen Raum zum repräsentativen Kulturgut, zum beglaubigten künstlerischen Betrachtungsobjekt, damit seinen Bedeutungen und Konventionen unterworfen.

»Meist ist die Tätigkeit des Musealisierens ein Deklarationsakt, der das Sein eines Objektes von einem Moment zum anderen wesentlich verändert. Die »Metamorphose«, die das Objekt durch den Musealisierungsakt erfahren hat, manifestiert sich im veränderten Verhalten des Subjektes dem Objekt gegenüber. Man nähert sich dem musealisierten Gegenstand mit dem ihm gebührenden Respekt in der »Gebärde der Besichtigung.«⁸

umreißt Eva Sturm die transformierte Situation zwischen Museumsubjekt und Betrachtersubjekt. Innerhalb ihrer selbst aber laufen die Ensembles, die Abbilder vielfältiger, widersprüchlicher Sehbewegungen dem musealen Betrachtungsritus zuwider. Sie zeigen Sehhaltungen, die sonst aus dem Museumsraum verbannt

sind, Aktionen und Aktivitäten wie jene, von denen Eva Sturm vermerkt:

»... Bewegungen, emotionale Äußerungen, Unverständnis, Unkontrolliertes, Chaotisches etc. müssen in diesem Rahmen zurückgedrängt werden, man hat zu lernen, sich zu beherrschen. Der informelle Blick wird abgelöst durch den offiziellen.«⁹

Die Betrachter eines Ensembles werden gleich mit einem Mosaik solcher »inoffiziellen Blicke« konfrontiert, die sie nicht selten zu ungewöhnlichem Sehverhalten provozieren. Sie bücken, krümmen, setzen, legen oder verrenken sich den Hals, um aus vielen Perspektiven möglichst alle Teile der verwobenen Bilder zu erforschen.

Gerade weil im öffentlichen Aufbau wie im Entstehungsprozeß, der **Fahndung** zum Ensemblethema die Besichtigung, das Herausstellen einer Sache zur Betrachtung zentral ist, unterwandert Anna Oppermann die auf der Entzeitlichung basierende Repräsentationsfunktion der musealisierten Objekte für einen vergangenen Zeitraum, einen festgeschriebenen historischen Ort. Ihre künstlerische Tätigkeit beginnt gerade auch mit Vereinzeln und mit einem Ritual. Die Fundstücke, Auslöser des Denk- und Wahrnehmungsprozesses, werden in einem Initiationsakt isoliert, aus ihren ursprünglichen Kontexten gerissen, auf ein Podest (o.ä.) gestellt und derart partikular der künstlerischen Betrachtung ausgesetzt. Es folgt eine *Meditationsphase*, die Versenkung in die visuelle Struktur des Gegenstandes innerhalb des neuen Umfeldes, die konzentrierte innere Wahrnehmungsübung, meist materialisiert in naturalistischen Zeichnungen, die in einem nächsten Schritt, einer als *Katharsis* bezeichneten Phase, durch die Vermerke erster Re- und Aktionen um den Gegenstand, unbewußt und willkürlich assoziative Äußerungen erweitert werden. Beide faßt Anna Oppermann als »unbewußten-Primärprozeß, im »bewußten« Sekundärprozeß folgen *Analysen* und *Reflexionen, feed-back aus der Distanz*.¹⁰ Hier werden die gesammelten Reaktionen zer- und neu gegliedert, durch Einschätzungen von außen, durch Fremdäußerungen ergänzt und hintertrieben, in einem zusammenfassenden Foto die erste Bedeutungskonstellation festgehalten. Anschließend, die Abfolge ist keine Zwangsjacke, wird mit dem vermehrtem Material der Prozeß erneut in Gang gesetzt. Dem unerfüllbaren Wunsch, ein Ding ganz und gar zu besitzen, es unter Kontrolle zu bringen, indem man es von seinen störenden Kontexten reinigt, es hervorhebt,

konserviert, pflegt und präsentiert als repräsentative Instanz, die alle Bezüge zur »Realität« verloren hat, setzt Anna Oppermann eine Verfahrensweise entgegen, die die Uneindeutigkeit und Uneinholbarkeit der Gegenstände in Sprache und Bild produktiv wendet, indem sie sie in wechselnden, komplexen Zusammenhängen besichtigt, an ihnen die unterschiedlichsten rationalen wie emotionalen Erfahrungsoperationen erprobt. Diametral zu jedweder historisierenden Intention hindert die Künstlerin ihre Alltagsfundstücke am Verschwinden, um sie in künstlichen, imaginären, illusorischen, symbolischen Zusammenstellungen weiterleben zu lassen. Die Sucht nach Stellvertretung wird in dieser Fahndung aufgelöst, die möglichst viele Dimensionen und Bedeutungsschichten, die Einschätzungen der Fahnderin, ihre Prozeßnotizen und -beobachtungen, immer wieder neue Anhaltspunkte und Informationen, alle Verschiebungen und Umbewertungen des Falles im Prozeß sowie eine Reihe von Zeugnisaussagen synchron präsentiert. Dennoch ist es nicht so, daß alles gleich-gültig ist, daß alle Erfahrungen gleich wichtig oder wahr sind, oder daß es keine Trennung in negativ oder positiv Bewertetes gibt: Die künstlerische Fahndung zum jeweiligen Ensemblethema verläuft weder zielgerichtet von einem Punkt A auf einen Lösungspunkt B, noch versucht sie eine systematische oder strukturelle Erforschung des Themenfeldes. Sie ist immer deutende, tendenziell problematisierend und kritisch ausgerichtet, wie es schon in den thematischen Stichworten anklingt, die die Künstlerin zu (fast) allen ihren Arrangements notiert hat.¹¹ Zwischen den so markierten Polen springen die Ermittlungen, ausgehend von der psychosozialen Situation der Fahnderin, ihrem selektiven Rückgriff auf die Archive kulturellen Wissens und die tagtäglichen Informationsfluten. Persönliche wie allgemeine, aktuelle und vergangene Erfahrungsausschnitte werden in den Bildern (re)produziert und immer wieder umgeschichtet, werden zu edifizierten und Erinnerungen auslösenden Schichten im **Gedächtnis-Ensemble**.

Spontan ist man geneigt, die Oppermannschen Bildkonglomerate als materialisierte Erinnerungsbilder, als Bannungen des Flüchtigen, Speicher des Blicks aufzufassen. Besonders wenn man beispielsweise Henri Bergsons Metapher der »geistigen Photographien«¹², wie sich ihm die vermeintlich lückelosen und automatisch registrierten, nicht dem kontrollierten Zugriff bereitstehenden Engramme darstellen, partiell zu den fotografierten Momentkonstellationen liest. Doch sind die Ensembles immer beides: Äußerung und Erinnerung. Im wechselseitig bedingten Prozeß werden beständig Au-

ßeres, Objektives, Vorgefundenes, ausgewählte Bruchstücke der allgemeinen/alltäglichen »Umwelt« vor- und damit erinnert und die inneren Refaktionen des Subjektes, seine Gedanken, Emotionen, Visionen um dieses Äußere vor- und damit geäußert. Dabei bleibt es nicht. Äußerung und Erinnerung lösen einander fortlaufend ab, das Geäußerte wird wiedererinnert in neuen Zusammenstellungen, das Erinnerte wiederverläuft in weiteren Auseinandersetzungen der Künstlerin. Das Ensemble ist der Austragungsort, Seh- und Denkgebäude dieser sonst unsichtbaren Prozeßbewegungen.

Also doch ein Speicher des Flüchtigen? Gewiß, aber einer, der das Gespeicherte flüchtig beläßt, dessen Archive erst durch die körperliche Bewegung im Raum, das visuelle Abtasten der Gegenstände und Umräume, die gedankliche Wanderung durch die alltäglichen, kulturellen und selbst angelegten Gegenstandsammlungen und Archive entstehen. Kein Ort der Sicherheit und des Wiedererkennens, also systematisierter Erinnerungen, die zielgerichtet auf Aktionen umlenkbar wären. Anna Oppermann löst die Orientierung und Zielgerichtetheit auf, die flüchtigen Bilder werden nicht mnemotechnisch verortet. Alle Bildschichten verzeichnen nur Ortsroste, die die Abbildungsgegenstände nicht in konkreten räumlichen Situationen lokalisieren oder ihnen definierte Plätze in einer Raumkonstruktion zuweisen. Die Registrierung verzeichnet Lücken – oben wie ein Gedächtnis. Vergessen ist ihm inhärent, ist notwendige Bedingung einer möglichen Erinnerung. Auch kann der Blick der Künstlerin nur Ausschnitte einfangen, hinter denen aber andere, denkbare und visuell erfahrbare Zustände rudimentär zurückbleiben oder ganz verschwinden. Wieder andere, fast verschollen im Prozeß oder in einem gänzlich anderen Winkel des verzweigten Gesamtwerkes abgetaucht, tauchen auf aus der bildgeschichtlichen Tiefe oder werden hervorgeholt aus den entfernten Denksammenhängen und erneut ein- und angeordnet im Bildraum. Die Prozeßdokumente verlieren so ihre konkrete, datierbare Vergangenheit, sie löst sich auf in einem kunstvollen Netz von Verweisen, einer synthetischen An-Ordnung des assoziiert Verbundenen, in komplexen *Präsentationen*, die künftige Veränderungen und Erweiterungen in Aussicht stellen. In diesem Sinn ist das *ausgestellte Gedächtniswerk* Ensemble ein ganz und gar gegenwärtiges, das or-/gelundene Vergangenheiten und potentielle Zukunften synchronisiert. Obwohl diskontinuierlich und nicht konsistent, entsteht ein Zeitfeld, ein Feld aus Betrachtungen und Imaginationen, ohne Trennungslinien zwischen den Zeitstufen. Ein präsentiertes En-

semble wäre hiernach die Spanne (von manchmal 15 oder 20 Jahren) und der Spielraum geschnittener Gegenwärtiger, ein stillgestellter Moment in seiner eigenen Transformation, im Übergang zu einer nächsten Zukunft. Anna Oppermann waren die in den Ensembles aufgefundenen Zeichen, die verschachtelten Bilder-Gedanken Mo(n)umente, nicht Dokumente (Beweisstücke), ebenso Zeichen einer vergangen-gegenwärtigen Reflexion wie erinnerungs-, assoziations-auslösende Zeichen; und sie sind auch für die heutige Rezeption doppelte Denkmäler: Abbilder der sinnlich-abstrakten Erfahrungen der Wahrnehmungs- wie Denk-bewegung, Arabesken der verzweigten Fahnungs-ergebnisse, und Dankensstoffe, mändernder Beweggrund für weitere (unvorhersehbare) Erfahrungen.

Anmerkungen:
¹ Michel Foucault, Was ist ein Autor? In: ders., Schriften zur Literatur, Frankfurt/M., 1985, S. 13.

² Ortzel seit Ende 1992 städt. und katalogisiert von Karolina Brandt, Kunstratzeverein aus München, und die Aulabücher der verstorbenen Leitung Harbet Hoemmes, des langjährigen Leiters/Lehrers/Anns Oppermann, das Künstlerische Nachlass in Hamburg und Celle.

³ Die Aufbauten der Ensemble-Package sind MGS/MO im Rathaus Altona, Hamburg, Öl auf Leinwand (AK/VD) – Much Alone überstrahlte verbleibende Objekte in der Hamburger Kunsthalle, werden unter der Leitung der Künstlerin installiert. Zwei weitere, das Ensemble Umarmungen, Überwändliches und eine Geschichte von RAIN im Sprengmuseum in Hannover sowie das Ensemble Distanzierender Anknüpfen (Antikommunikationsdiagramm im Doppeltakt von der Herbst-Museum, wurden seit 1993 von Nachbarn nach ihrer künstlerischen Maßgabe als temporäre Neuanstellungen, angelehnt an die andersonschen räumlichen Bedingungen, aufgeführt. Auch in Odense, Dänemark und Sidney, Australien hat das o.g. Team Ensembles für temporäre Ausstellungen neu installiert.

⁴ A. Anna Oppermann, Ensembles 1967 – 1994, Hamburg/Büchel, 1984. (NBI Textabbildungen von U. Schreide, B. Brock, H. Geschickelberger u. H. F. Althaus.) Da der Nachlass bislang noch nicht komplett gesichtet ist, muß die zahlenmäßige Feststellung auf 68 Ensembles vorläufig bleiben.

⁵ Gleicher ist die spätere Veröffentlichung des Online-Katalogs auf CD-ROM, die die Datenbanken dem speziellen Zugriff nach historiographischer Forschungsleistung zu präzisieren werden als Präzisierung der Common Webpage, Universitäts-Umgebung, eine erste computer-gestützte Aufarbeitung vorlegt, die (immer eingeklinkt) alle bildlichen und textlichen Daten rund um das Ensemble Umarmungen... (S. Anm. 3) in einem hypertextuellen Archiv verlinkt- und abzurufen läßt.

⁶ Die Wortkombination aus Archivalien und Prozessen bezieht die Dokumente als Fahn-dingeweisheit und Organisations- oder Tätigkeits-Assoziell oder Produktion.

⁷ Sie ungewöhnlich das Präsenzkonstrukt auch für das Auge des 20. Jahrhunderts ist, so vielfach erschien sie sonstig im 19. Jahrhundert, berücksichtigt man die strukturelle Ähnlichkeit mit der Bildanordnung in den Skizzen des 19. Jahrhunderts, auf den Sammlungsarrangements der Kunst- und Wunderkammern, besonders die Ruffenbüch-ernte der Spätsammlungen. Die Verknüpfung über Parallelismusgewinn an Inhalten, ist an diese Stelle leider nicht möglich. Gerade die Untersuchung der veränderten Sammlungsarrangements und Präsentationsformen, die kulturhistorische Perspektive auf Anna Oppermanns Ensemblewerke ist interessant.

⁸ Eva Stem, Kammern, Wort, Museum und Musealisierung, Berlin, 1991, S. 9.

⁹ Kell, S. 169.

¹⁰ Aus den vielen Texten zu ihrer Methode, die Anna Oppermann publiziert hat, sei hier verwiesen auf: Das, was ich mache, nenne ich Ensemble. In: Anna Oppermann, Ensembles 1967-1994, Hamburg/Büchel, 1984, S. 28f.

¹¹ Beispiel: Thematisierung der Postkarte (S. Anm. 3) Pathos, hohes Pathos, Sep-

gation, Manipulation, Gold-Macht-Besetzung, Waren- und Verkaufstrategien, Zeitgeist, Postmoderne, Verpackung, der Mensch und das „Materi... In: Anna Oppermann, Patho-gische, Hamburg/Büchel, 1987, S. 4. Auch Karo na B Brandt stößt in ihrer Analyse zum En-semble Umarmungen... (S. Anm. 3) eine „Jesse – jacobinische – Planung“ vor. In: dies., Umarmungen... Eine energetische Untersuchung, Unverf. Magisterarbeit, Universität Kassel, 1992, S. 32.

¹² S. Henri Bergson, Materie und Gedächtnis, Hamburg, 1981, S. 60 ff., Zitat S. 77.

INTERSECTING MEMENTOES – ANNA OPPERMANN'S ENSEMBLE ART REPORT FROM THE ARCHIVE

Ute Vorkoper

–But if in a notebook full of aphorisms someone finds a reference, a note about an arrangement or an address or a laundry bill: a work or not a work? But why not? And so on ad infinitum. How can a work be defined among the million traces that someone leaves behind when he dies? The work theory does not exist, and people who naively begin to publish a work are lacking such a theory, so that their empirical work very rapidly comes to a halt.¹

What Michel Foucault thought about literary estates is shown to be all the more relevant, overcomes us² with even greater naïveté, prevents almost all generally justifiable decisions about a work that has taken up, processed and worked with a large number, but by no means all, of these traces of presence. One becomes a master of differentiation, of the search for new categories, the addition of categories that are still open that could take up the unplaceable, the puzzling, the isolated, alongside the *Ensemblewerke* that even in Anna Oppermann's lifetime were only provisional and verified in forms that could be changed.

The estate is to be found in three places: three unclassified archives of her life's work in Hamburg and Celle that are separated spatially but not in terms of content. Almost everything is preserved here, and it would seem that Anna Oppermann saw this – almost everything³ – as (re-)usable, applicable, ascribable to new meaning functions in new sequences and arrangements, and therefore worth keeping. We are faced with countless larger and smaller piles of material, accumulations in corners of the flat and show-cases, dusty collections by walls and on large and small tables, in specially prepared niches, rudimentary ensembles thrown together in cardboard boxes

and plastic bags. Spread around us in this way is an unmanageable artistic product archive and its re-sources, put together from finds, everyday relics and collected notes, huge numbers of photographic documents, an almost unknown early oeuvre without pre-cise chronological boundaries, written and drawn as-sociations and analyses on method, mountains of old newspapers and newspaper cuttings as possible sources, unplaceable photographic support material, a photographic collection of people in and in front of ensembles that is strewn around everywhere, as well as several notebooks, sketch-books and diaries. Comic desperation spreads as soon as one of us rescues a new and puzzling bundle from the utterly inexhaustible masses of material. Even restricting our attention to the ensembles and their components does not make the attempts to secure and classify any easier. Be-cause as well as the ensembles (re)presented in museums⁴, after the death of Anna Oppermann only in Celle, her second home and workplace, was another work arranged spatially. And even these fixed installa-tions do not include anything like all the material collected and arranged around her subjects at any particular time. The remains of these are distributed with 61 other ensembles in the three work archives, many of them only crudely and provisionally separated from each other and the general stock of resources. It was possible to discover and list the number given and the subject designation, the title on each occa-sion, by reference to the 1984 retrospective catalogue, in which the artist presented her incomplete and uncompleteable work chronologically in terms of begin-ning and separated by subject, with lavish illustra-tions, and the lists of her post 1984 work complexes, prepared with me, and all available photographic documentation of public presentations and current states of work.⁵ Only the photographs and pictorial canvases, the enlarged copies of the temporary ar-rangements, can be attributed almost in their entirety on the basis of documentation from the various states in exhibitions and during assembly of the individual ensembles. Otherwise the points of contact, the fields of intersection in terms of form and content between the work *units* – constant problems with the vocabu-lary of art history – are marked by –migrating– draw-ings, texts, all-embracing pictorial or textual associa-tions. To the same extent we frequently come across particles that cannot be found in the photographic documentation, curious little everyday objects, absurd photographs, telephone drawings, even pieces of pa-per with notes and shopping lists on them, relics of

everyday life, smoothed out and packed in the plastic bags or cardboard boxes on which Anna Oppermann wrote the title of one ensemble. It is not possible to decide whether these have simply gone astray or are fragments from other complex thought processes newly ascribed to the subject complex, whether an element has ended up in the box randomly or as rubbish, as suggested by various spent matches, cellophane pack-aging from cigarette packets, yellowing bills and now and again an exhibition invitation or a left-over piece of cake suggest.

How do we tackle this? I call it an approach archive system, a survey of the items that can be constantly continued, expanded and modified, that feels its ways from ensemble to ensemble, encircling the fields ever more closely to investigate and list them.

Certainly our central aim is to secure and preserve the artistic production, but we cannot concern ourselves with conclusively analysing and recording the tangled, intersecting and overlapping items and banish them into «work units». The basis of our work is a multi-layered survey programme of our own design that is able to record the links between the work complexes throughout the oeuvre as a whole.⁶ All entries in the catalogue are provided with notes and thus open in terms of direction as we find them, leaving what is questionable until it is explained or not explained at a later date. Certainly there are measures to be taken and we are faced with manifestations of them, but the items deposited in the archives are not the work, as the parts take on their actual artistic form only in the spatial arrangements. Our cataloguing is always a step in the direction of new publication, the preparatory work, reflection about the individual traces and structures of the ensembles. Both do not need just zealous protectors, i.e. traditional conservatorial ef-forts that make the work retrievable, available, pre-served and prepared for the museum, but prudent interpreters who confront the open material, the gaps and breaks and who see reconstruction as a new interpretation, as a translation into a new space, a changed situation, certainly in part also into the lan-guage and vocabulary of the interpreters. Thus reflection always leads to a rethinking of the intersecting mementoes that Anna Oppermann has left behind, and shows that the concluded work, which is no longer growing, is a living archive of experience whose work particles are lying ready to be recalled. As in Anna Oppermann's lifetime, every decision still needs to be taken again today – and never in a way that is objectively unambiguously justifiable.

Archive, museum, search or memory?

–It begins at the very moment of delivery. It doesn't matter what comes, everything is recorded down to the last brass screw. Every item is given a catalogue card. Imprecise descriptions like «several», «various» or «some» do not crop up in the vocabulary of the card-index writer. Every item is allotted its fixed place. Whether it is a broken latch from a fence, a complete stereo system or a murder victim's fingernails...»

This textual fragment, a newspaper cutting in the middle of the detailed flood of pictures and writing in the *Pathos-Geste* MGSMO ensemble in Altona town hall in Hamburg, takes us into a police exhibits' room, a storeroom for items of evidence, secured clues, meticulously indexed and neatly stored on shelves, without comment, without reference (except by chance), but constantly growing. The police exhibits from solved and unsolved cases shows key features of the archive:

archives hold (and hide) their stock, are systematic or chronologically linear collections of documents, files or evidence that permit controlled access by calling up fixed codes. Thus the principal criteria are security and retrievability. With a view to the abundance of pictures and texts, the enmeshed and heterogeneous structure and the fragile and provisional character of a spatially arranged ensemble, the conceptual *description* archive seems a long way away. On the contrary, the installations practically fling open their information, shower the viewer with it, not as a series, as a collection in a prescribed order, not systematically or schematically structured, but as a complex, woven arrangement of views, copies, finds and writings.

And yet the *metaphor* archive has often been applied to the ensembles, but always in association with its diametric concepts like thought archive, process archive or memory archive. Is thought not immaterial, are processes not ephemeral, the memory active or activated, but the archive always a hoard of collected, passive material? So what aspects are in favour of the archive metaphor for the ensemble? Firstly, in the

artist's lifetime, the constantly increasing abundance of material exhibited, linked together within a rich texture of motif, subject and form, i.e. a collection, an accumulation of materials. Further, the materiality of the components of the works of art themselves: the finds, whether from nature or the realm of human production, are leftovers, fragments from previous contexts, thus showing parallels with the pieces of evidence from the exhibits room. In comparison with this there is a preponderance of paper, photographic paper or (photographic) canvases, associatively linked with files and documentary letters, writing down and preserving the course and results of procedures. The masses of photographs in particular, whether on paper or canvases, showing the finds in constantly new contexts increased by new views, seem to capture the conditions and situations of the artistic process as documents. Quotations written down on boards and pieces of paper are reminiscent of the recording of witnesses' statements, and the written annotations on drawings, newspaper cuttings, on canvases and pictures seem like notes at a trial, commentaries on what

has appeared, references and remarks in the margin. If the ensemble components are considered as collected documentations of events – waste products or minutes of sequences of events – then the concept of papers and documents from the archives, or better still exhibits (as at a trial) could be adopted for them in a limited fashion. Limited because the ensemble «archive» is never at rest in any of its component parts, no part ever stands for itself and thus as representative of an event, but always remains a (significant) part of all events in which it was involved. Furthermore – and this is visible on close examination of all the ensembles – each individual part can become a starting-point for new and vivid considerations, a trigger for further associations and analyses. But limited above all because the artist's activity as an *archivist* is always linked with *production*. The hearing of the evidence is not complete with the listing of items found, but only starts with this. They are triggers for the growing analogies of experience, which could potentially be continued ad infinitum, in which the immaterial elements of the thought and perception

Cotonoaster horizontalis – Zwergimispel – Boden(bedecker); (Antikommunikationsdesign); 1982/1993. Von-der-Heydt Museum. Wuppertal



–Antidesign, Konkurrenz, Karriere, Fouls, Bodenbedecker, Binsä, Binsönwahrheit, in die Binsön gehen, Esel, Medusa, Zynismus, Enübung des esoligen Blicks, Eineselung des bannenden Drohblicks, Buridans Esel, Dukatenesel und Knüppel aus dem Sack-

processes that are happening around them materialize and accumulate in images and writing, not to be stored away but to be used and changed as reminders within the changeable overall image of an ensemble. Thus none of the items of *archive material*⁶ has a fixed place in the structure, but with each new arrangement acquires a different place within the context, becomes a fragment of a multipartite, compiled overall image. The published ensemble, open to view and meaningfully arranged, is not directed at security and retrievability of information, but at its changing meaning, interplay of references and contrasting, contextualization and reference.

An unavoidable contradiction has slipped into this last sentence, which refers the description metaphor of the *archive* to the **museum**, whose (present and historical) form, meaning and function converges with that of the ensemble to a strange extent. It is not just the fact of exposure to the public view, the exhibition as a bringing to a standstill, always in museums or galleries, in supposedly neutral places, the spaces set aside by society for art, the standstill itself is in contrast with the collection's openness as a process, the changing arrangement of the archive objects at different times. Both the conservational element, the collection and preservation of information and constellations of information, and also the principle of exhibition in an arrangement, a created order, correspond with the basic strategies of museums. But the fact that, despite the obvious parallel with museums, no-one has so far defined Oppermann's work as a "thought museum" – although some interpreters did try to grasp the presentation and being presented of the material complexes as a gesture of offering, and compared them with altars – is justified by their unmistakable, oppositional attack on the institution. In fact the 20th century art museum is in fact being shaken out of its composure by the flood of pictures teeming framelessly into the space, by total occupation of the white walls, on or in front of which the consecrated works otherwise lead their monadic life at a fitting distance from each other.⁷ And differently again from encapsulated rooms pushed into the museum – many spatial installations, environments –, Anna Oppermann encapsulates the room itself with her object-viewings, illusions with many perspectives, fragmentary but spatial. The ensemble does not create the illusion of a new and different space, but an illusion of breaking through the given space, a disturbance of the clearly structured system of order that is a museum.

Within the ensemble as a *presented collection*, funda-

mentally different strategies for handling time, preservation and passing manifest themselves, for handling the viewing and displaying of objects. Although they are wrenched out of their previous functional contexts, the ensemble finds and their copies, the produced archive items, are not subject to the detemporalization which is the usual fate of most museum exhibits, which are always cared for and looked after by an invisible hand and with invisible sticking-plaster, in an unchangeable permanent condition. The ensemble particles show traces of wear and natural decay, as a result of their movements in time and space, and they are also excerpts from, snapshots of this very movement, whose simultaneous arrangement, brought to a standstill, demonstrates precisely the processuality and temporal nature of an emergent ensemble. The movement-time, the change in the artist's position and sequences and breaks in the working process are all shown between objects, drawn objects, photographed object drawings, pictorial and textual notes, new photographs and drawings etc., which are arranged in all their detail in the ensembles or illustrated in their linkage on the picture canvases. Anna Oppermann's interplay of collection, preservation, arrangement and constant extension, modification and rearrangement produces a synchronous and unordered time structure instead of a chronological or chronographic one, in unstable layers rather than historically ordered, with visible gaps rather than continuous, dynamic and variable rather than fixed.

Certainly even ensembles cannot escape the pull of the museum, even the most open, process-oriented production and collection of experiences becomes prestigious cultural goods on entering the museum space, becomes an accredited artistic object to be observed, and thus subject to its interpretations and conventions.

«Usually the activity of placing something in a museum is an act of declaration, which fundamentally changes the nature of an object from one moment to the next. The «metamorphosis» undergone by the object as a result of entering the museum shows in the changed relationship of subject to object. The object placed in a museum is approached with the respect due to it, in a viewing posture.»⁸

This is how Eva Sturm defines the transformed situation between museum object and viewing subject. But within themselves the ensembles as copies of diverse,

contradictory seeing-movements, run counter to the museum's viewing rite. They show attitudes of seeing that are otherwise banished from the museum space, actions and activities about which Eva Sturm remarks:

«...movements, emotional statements, lack of understanding, things that are uncontrolled and chaotic have to be suppressed in this context, one has to learn to control oneself. The official view takes over from the unofficial one.»⁹

Viewers of an ensemble are immediately confronted with a mosaic of such «unofficial views», which not infrequently provoke unusual seeing behaviour. They bend down, twist around, sit down, lie down or crane their necks to investigate every aspect of the interwoven images from as many viewpoints as possible.

Precisely because in both the public structure and the creation process inspection is central to the **search** for the subject of an ensemble and the exhibiting of a thing central to viewing, Anna Oppermann infiltrates the representational function, based on detemporalization, of the objects placed in a museum for a past period of time, a fixed historical place. Her artistic activity also begins with isolation and with a ritual. The finds, triggers for the process of thought and perception, are isolated in an act of initiation, torn from their original contexts, placed on a plinth (or something similar) and thus particularly exposed to artistic consideration. This is followed by a *meditation phase*, immersion in the visual structure of the object within the new context, the concentrated exercise of inner perception, usually made material in naturalistic drawings which in the next phase, called *catharsis*, are extended by notes on the first re-actions about the object, subconscious and arbitrarily associative comments. Anna Oppermann sees both these as a «sub-conscious» primary process, followed in the «conscious» secondary process by *analyses* and *feedback* from the *distance*.¹⁰ Here all the re-actions are de- and reconstructed, by assessments from the outside, complemented and thwarted by alien comments, and the first constellations of meaning fixed in a summarizing photograph. Subsequently, the sequence is not a straightjacket, the process is set off again by the additional material.

Anna Oppermann counters the unfulfillable wish to possess a thing entirely, to bring it under control by purging it of its disturbing contexts, emphasizing it, preserving, caring for and presenting it as a representative authority that has lost all relation to «reality»,

with a procedure that makes the ambiguity and elusiveness of objects in language and image productive by inspecting them in changing complex contexts, using them to test an enormous variety of rational and emotional experience-operations. In a way that is diametrically opposed to any historicizing interest, the artist prevents her everyday finds from disappearing in order to allow them to continue to live in artificial, imaginary, illusory, symbolic com-positions. Sought-representation disappears in this search, which presents synchronously as many dimensions and layers of meaning as possible, the searcher's estimations, her process notes and observations, continually new reference points and information, all the shifts and reevaluations of the case in the process and a series of statements by witnesses. And yet it is not the case that everything is equally valid to the point of being a matter of equanimity, that all experiences are equally important or true, or that there is no division of what is evaluated positively or negatively: the artistic search relating to the ensemble subject in question neither runs purposefully from a point A to a point of solution B, nor does it attempt a systematic or structural exploration of the subject-field. It is always interpretative, formulating tendentious problems and critical in its direction, as can already be detected in the thematic key words that the artist has written down about almost all her arrangements.¹¹ The investigations spring between the poles marked in this way, starting from the searcher's psycho-social situation, her selective recourse to the archives of cultural knowledge and daily floods of information. Personal and general, current and past excerpts from experience are (re)produced in the images and constantly rearranged, become remembered layers that also trigger memory in the **Memory** ensemble.

One is spontaneously inclined to see Oppermann's image conglomerates as materialized memory images, capturing the ephemeral, storehouses for sight. This is especially the case if one reads, in parallel with the photographed momentary constellations, for example, Henri Bergson's metaphor of the «spiritual photographs»,¹² explaining how the engrams, supposedly seamless and recorded automatically, not open to controlled intervention, appeared to him. But the ensembles are always both statement and memory. The process is mutually dependent: external, objective, found, selected fragments of the general/everyday environment are constantly internalized and thus remembered, and the subjects' internal re-actions, his thoughts, emotions and visions around this external

material are externalized and thus expressed. But that is not all. Expression and memory constantly take over from each other, what is expressed is recalled again in new juxtapositions, remembered material is re-externalized as the artist undertakes further confrontations. The ensemble is the place of reconciliation, the sight and thought structure of these otherwise invisible process movements.

And so it is a storehouse for the ephemeral after all? Certainly, but one that lets what is stored remain ephemeral: its archive material comes into being only as a result of physical movement in space, visual feeling of objects and surrounding spaces, a mental walk through the everyday, cultural self-complicated archives and collections of objects. It is not a place of security and recognition, in other words systematized memories that could be purposefully redirected towards actions. Anna Oppermann dissolves orientation and purposefulness, the ephemeral images are not placed mnemo-technically. All the layers of images simply list remains of places that do not localize the illustrated objects in concrete spatial situations or allot them defined places within a spatial structure. The recording lists have gaps – just like a memory, forgetting is inherent to it, being the necessary condition for a possible memory. Also the artist's sight can capture only excerpts, but behind these other conditions that can be thought and visually experienced remain in rudimentary form or disappear altogether. Others again, almost lost in the process or set aside in a quite different corner of the intersecting complete work, turn up from the image-historical depths or are brought up from distant thought-contexts and again allotted a space and arranged in the pictorial space. In this way the process documents lose their concrete past, one that can be dated, which dissolves in an artful network of references, a synthetic arrangement and order of associatively linked material, in complex presentations offering the prospect of future changes and extensions.

In this sense the *Memory* ensemble that is being exhibited is something utterly and completely current, which synchronizes invented and found pasts and potential futures. Although it is discontinuous and inconsistent, a time-field comes into being, a field of observations and imaginations, with no division lines between the time-stages. According to this a presented ensemble would be the spar (of sometimes 15 to 20 years) and the space in which layered presents can move, a moment brought to a standstill in its own transformation, in transition to an immediate future. For

Anna Oppermann the signs captured in the ensembles, the encapsulated image-thought mo(n)uments were not documents (evidence), just as much signs of past-present reflection as signs that triggered memories and associations; they are also a double warning for current reception: copies of the sensual-abstract experience of both the perception and the thought movement, arabesques of intersecting search-results and stimuli for thought, meandering motive for further (unpredictable) experiences.

Notes

¹ Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: same author: Schriften zur Literatur, Frankfurt am Main, 1988, p. 13

² Karolina Brodel, a Munich art historian, and the author have been officially securing and cataloguing the artist's estate in Hamburg and Celle since 1992, under the direction of Herbert Hossamer, who is responsible for the project: he was Anna Oppermann's life-companion for many years.

³ The ensemble *Pathogenese* – MESSAG (Physis generis KISSAG) in Athens been held, Hamburg, Cf. art labours (0) on canvas and MKUD – Much Meine überstrahlbare verstrahlte Objekte (Mika small manageable salable objects) in the Hamburg Kunsthalle, were installed under the artist's direction. Two more, the ensemble *Umsamungen*, *Unserliches und eine Gedächtnisnote* in RLMR (Ermaces, inseparable things and a line from a poem by T.M.H.) in the Spangenbergmuseum in Hannover and the ensemble *Capricornio hercolabo* (Pantommor autismodogen) (Doo-seeher horizontal) (anticommunicator design) in the Magdalenal-Vorder-Hofly Museum, were installed from 1993 by the estate team to her artistic standards, as incorporated new installations, adapted to the different spatial situations. The above-mentioned team has also installed ensembles for temporary exhibitions in Dordrecht, Denmark and Sydney, Australia.

⁴ See Anna Oppermann: *Ensembles 1987 – 1990*, Hamburg 2001, pp. 156f. (with essays by U. Schneider, B. Brock, M. Schönbauerger and H.P. Althaus) As the estate has not yet been completely examined, the number of ensembles remains fixed at 68 for the time being.

⁵ Later publication of the catalogue on CD-ROM is planned, which will make the mass of data available for specific access by research interests of the most diverse kinds: Carmen Westergaard of the University of Lübeck has initiated a first computer-supported research as a pilot project, which lists up to 1000 individual positions of the pictorial and textual data touching the *Umsamungen* – ensemble (see note 3) in a hyper-media archive, making it accessible and open to the establishment of connections.

⁶ The verbal combination of archive material and exhibits ties the documents as search-triggers and results of an activity, selection or production.

⁷ However unusual the presentational form may be, seen for the 20th century eye, it would possibly appear familiar to previous centuries if one considers the structural similarities with picture hanging in a 19th century salon, with the arrangement of collections in chambers of art and rarities, and especially late Renaissance cabinets of rarities. It is unfortunately not possible here to trace the parallels and divergences in historical poetics. Simply examining changed motivations for collecting and presentation, the cultural and historical perspective and Anna Oppermann's ensemble works is interesting.

⁸ Eva Sturm, *Kontroversen Welt, Museum und Museumsbildung*, Berlin, 1991, p. 9.

⁹ Ibid. p. 109

¹⁰ Anna Oppermann published many essays on her work; see in particular: *Das, was ich mache, meine ich Ensemble*, in: Anna Oppermann, *Ensembles 1988-1994*, Hamburg/Brussels, 1994, p. 20f.

¹¹ Example: *Trainschwärze der Pathogenese* (see note 3); *Palms, hohles Paltes, Suggestion, Manipulation, Gole, Mische-Beziehung, Werbe- und Verkaufstrategien, Zeitgeist, Postmoderne, Verpackung, der Mensch und die -Mehre-*, in: Anna Oppermann, *Pathogenese* – Hamburg/Büdes, 1997, p. 4. Karolina Brodel also identifies precisely the „problematic“ kind of „art“ in her analysis of the „Umsamungen“ – ensemble (see note 3); in: same author, *Umsamungen... über überstrahlbare Literaturzug*, Unpublished thesis of master's degree, University of Munich, 1996, p. 28

¹² See Heer Bergson, *Mozart und Gedächtnis*, Hamburg, 1991, p. 06 ff., quotation p. 77

translated by Michael Robinson

VIELE WEISSE PUNKTE AUF SCHWARZEM GRUND

Harry Walter

1975 fand in der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf eine Ausstellung des Künstlers Imi Knoebel statt, in der insgesamt elf Arbeiten gezeigt wurden: acht aus verschiedenen »Teilen« bestehende weiße »Bilder«; eine aus acht Teilen bestehende »Skulptur«; sechs verschlossene schwarze Schränke, die 912 Bände mit ca. 250 000 Zeichnungen enthalten; sowie – als elfte Arbeit – ein Buch in einer Auflage von 500 Exemplaren, in dessen Beilage auch das Ausstellungsverzeichnis mit den genauen Maßangaben der Exponate abgedruckt ist, so daß man es für den Katalog der Ausstellung halten könnte.

Im Buch selbst finden sich jedoch keine illustrierenden Abbildungen der gezeigten Arbeiten, da sich – wie es in dem Text des Begleitbuchs heißt – »die weißen« auf Raumerfahrung zielenden Bilder und der Komplex von 250 000 Zeichnungen in schwarzen Schränken der üblichen fotografischen Dokumentation entziehen. Statt dessen wird dem Besucher eine authentische, zur Ausstellung gehörende Arbeit von W. Knoebel zugänglich, die exemplarischen Charakter trägt:

Diese authentische, als Buch publizierte Arbeit besteht – wie wir ebenfalls dem Begleitbuch entnehmen – aus 54 fotografischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen des gesamten nördlichen und südlichen Sternhimmels, wie er bei klarem Wetter mit bloßem Auge zu sehen ist. Die gezeigten, formatfüllenden Himmelsausschnitte sind mit keinerlei erklärendem Kontext versehen; weder finden sich in dem Buch die Namen der abgebildeten Sternkonstellationen noch die Koordinaten der jeweiligen Himmels-Region. Irgendwelche Sterne, unterschiedlich große weiße Punkte bzw. unscharf konturierte Flecken scheinen wahllos über dem schwarzen Grund verteilt. Einige Blätter sind fast leer, andere weisen hingegen Zonen hoher Verdichtung auf, in denen eine Vielzahl solcher Sternpunkte zu hellen Partien verschmelzen, die eine feine, offensichtlich drucktechnisch bedingte Gitterstruktur aufweisen.

In einem einzigen, signifikanten Punkt – so erfahren wir weiter – unterscheiden sich die Abbildungen von den zugrunde gelegten Aufnahmen: Auf jedem der 54 einem Sternatlas entnommenen Foto-Reproduktionen des Sternhimmels hat der Künstler von Hand einen einzigen weißen Punkt hinzugefügt. Diese minimal(istisch) veränderten Bilder wurden dann erneut fotografiert und im vorliegenden Buch drucktechnisch wiedergegeben. Der manuell hinzugefügte Punkt unterscheidet

sich nun in nichts mehr von den anderen weißen Punkten. Jeder der fotografierten »Sterne« könnte der »falsche«, jeder könnte gemalt sein. Andererseits könnte genau dort, wo der weiße Punkt hinzugefügt wurde, eines Tages tatsächlich ein Stern auftauchen und sei es nur durch die Verlängerung der Belichtungszeit oder durch den Wechsel der fotografischen Optik. – Im Kontext solcher Überlegungen fangen die Bilder an zu schweben...

Wir wissen jetzt zwar, daß ein Sternpunkt hinzugefügt wurde, nicht aber, welcher es ist. Und eben weil wir das wissen und das andere nicht, kann die Aura fotografischer Objektivität umschlagen und der gezeigte Himmelsausschnitt plötzlich als freie Setzunge erscheinen, als Bild, in dem wir an die konzeptuelle Dimension aller Bilder erinnert werden, der Sternbilder zuerst.

Der Blick in den Sternhimmel zeigt uns von jeher nichts anderes als die zufällige Ansammlung leuchtender Punkte. Irgendwann haben wir diese gestaltlos, weniglich als Dekor faszinierende Welt mit Hilfe imaginärer Bilder zu einer mythologischen, mittlerweile wieder in Vergessenheit geratenen Erzählung verknüpft. Übrig geblieben davon sind die offiziellen, in Atlanten verzeichneten Namen der Sternbilder und jede Menge privater, in Schlägern aufgespeicherter Gefühle.

Im Knoebelschen Foto-Buch sind auch noch diese Restgrößen weggesprengt. Die 54 Blätter illustrieren nichts und verbreiten erst recht keine Stimmung; sie haben weder den Sternhimmel noch die in der Düsseldorf Ausstellung gezeigten Werke zum Inhalt, sondern, wenn überhaupt etwas, dann die Idee der ästhetischen Erfahrung selbst. Der Augenblick, in dem uns die Bilder an nichts mehr erinnern, in dem sie nur noch sich selber repräsentieren, ist, der, in dem wir am meisten über sie staunen.

Etwas so sehen zu können, als sähe man es unter ersten Mal, davon träumt von jeher die Kunst. Unter der historischen Bedingung visueller Überrepräsentanz hat Knoebel diesen Traum minimalistisch auf den Punkt gebracht.

Knoebels Foto-Buch ist von einem gewöhnlichen Sternatlas so weit entfernt wie von einem typischen Kunstkatalog. Und eben das macht es bis heute spannend.

LOTS OF WHITE DOTS ON A BLACK BACKGROUND

Harry Walter

Artist Imi Knoebel held an exhibition in the Städtische Kunsthalle Düsseldorf in 1975. A total of eleven works were shown: eight white »Pictures« consisting of various »parts«; a »sculpture« consisting of eight parts; six locked black cupboards, containing 912 volumes with about 250,000 drawings; and – as the eleventh work – a book in an edition of 500 copies, with a supplement in which a list of exhibits was printed, giving precise dimensions making it possible to see it as the exhibition catalogue.

But in the book itself there are no illustrations of the works shown because – as the essay in the accompanying booklet states – »the white pictures, aiming at experience of space, and the complex of 250,000 drawings in black cupboards are not open to normal photographic documentation. Instead of this the visitor has access to an authentic work by W. Knoebel that is part of the exhibition and exemplary in character.«

This authentic work, published as a book, consists of – as we also discover from the accompanying booklet – 54 black-and-white photographs of the stars in the northern and southern hemispheres, as seen in clear weather by the naked eye. The full-format excerpts shown are not placed in any explanatory context; the book does not supply either the names of the constellations shown or co-ordinates for the parts of the sky involved. Some stars, white dots of different sizes or patches with fuzzy outlines, seem to be strewn randomly across the black background. Some pages are almost empty, but others show areas of great concentration in which a number of star-dots blend to form bright areas with a fine grid structure apparently caused by printing technology.

The illustrations differ from the photographs on which they are based in just one significant point – as we also discover: the artist has added a single white spot, by hand, to each of the photographic reproductions taken from an astronomical atlas. These images with minimal(ist) changes were then re-photographed and reproduced in the book by means of printing technology. The dot added by hand is in no way any different from the other white dots. Each of the photographed »stars« could be the »false« one, each one could have been painted. Then again, a star really could turn up one day at precisely the point where

the white dot was added, even if this was the result of increased exposure time or a different camera lens. – The pictures start to float in the context of such ideas...

So now we know *that* a star-dot was added, but not *which* one it is. And precisely because we know the one thing and not the other, the aura of photographic objectivity can suddenly change and the section of the sky shown suddenly seem like a *free setting*, like an image in which we are reminded of the conceptual dimension of all images, and primarily of these star-images, the constellations.

From time immemorial looking into the starry sky has shown us nothing more than a random accumulation of glowing points. Some time or other, with the help of imaginary images, we made this shapeless world that is nevertheless such a fascinating decoration into a mythological story that has, in the mean time, been forgotten again. All that remains of this are the official names of the constellations and any number of private feelings stored away in popular songs.

Knoebel's book of photographs blows up even these remaining effects. The 54 pages do not illustrate anything and certainly do not create an atmosphere: their subject is neither the stars nor the works shown at the Düsseldorf exhibition; if they have a subject at all, it is the idea of aesthetic experience itself. The moment at which the images remind us of nothing else, in which they represent only themselves, is the moment at which we are most amazed by them.

Art has always dreamed of being able to see something in such a way that one seemed to be seeing it for the first time. Knoebel has summed up this dream in a minimalist way, under the historical condition of visual over-representation.

Knoebel's book of photographs is as far away from a typical astronomical atlas as it is from a typical art catalogue. And that means it is still exciting today.

translated by Michael Robinson



PRINCEPS DE BREZZENHEIM

I. Als konventionelle Betrachter haben wir keine andere Wahl: Im 1. Rang wird uns das Kunstwerk als Erlebnis angetragen.

Alles was unsere Sinne herbeibringen an Farben, Linien, Formen und Figuren von den klassischen Bildwerken, an Geräuschen, Gerüchen, Oberflächen der



Rudolf Bumiller

Materialien und Gegenstände bei den dargebotenen Dingen und Vorgängen des erweiterten Kunstbegriffs, rückt uns auf den Leib. Wir greifen auf unsere subjek-

tiven Erlebniskräfte zurück, um die angebotenen Ereignisse durch Bestätigung/Widerspruch, Interesse/Desinteresse, Gleichklang/Abneigung, Überwältigsein/ge-

dankliche Anstrengung zu parieren. Doch sei an Gadamer's Nachwort zu »Der Ursprung des Kunstwerks« erinnert: »Das Sein des Kunstwerks besteht nicht darin, daß es zum Erlebnis wird.« Der 1. Rang ist nur der illusionäre Platz von Produktion und Rezeption, von Vorstellungen über Ausweitung und Fortschritt.

II. Erst das Staunen der Betrachter erzeugt einen 2. Rang mittels der Figur des theoretischen Betrachters/Künstlers.

Staunende Betrachtung entdeckt sich als »Blick in die Ausstellung«. Daraus resultiert, die Figur des theoretischen Betrachters bzw. des theoretischen Künstlers, und die Teile des theoretischen Kunstwerks tauchen auf: Die Ausstellung als endlose Folge, Betrieb als Gesamtcharakter, Information als Natur der Teilstücke, Archive und Lager als Orte, die Œuvres als Kontrollinstanzen, Künstlerin und Künstler als belebende Elemente. Die Anstrengung des theoretischen Betrachters/Künstlers zielt auf Verbesserung der Kunst durch Formalisierung von Künstler- und Betrachtersein, von Information und Kollektion, von Theorie- und Ausstellungsfolgen.

Endlich kann im 2. Rang das ganze Material wieder losgelassen werden, das als »Kunst« im 1. Rang mit großem Aufwand verwahrt und konserviert wird.

III. Die Vorgänge im 1. und 2. Rang als Modell darzustellen, das ist der 3. Rang.

Dieses Modell zeigt uns die Situation mit den Ereignissen und die Erlebnisse der Betrachter im 1. Rang. Das Modell erzählt durch Verkleinerung, durch Herstellung von Überschaubarkeit und zeitlicher Vereinfachung von der Dimension des theoretischen Kunstwerks. Während im 2. Rang durch den theoretischen Betrachter/Künstler ein »Kunstmaximum« entsteht, herrscht im 3. Rang ein »Kunstminimum«.

Der »zufällige Passant« ist hier der passende Betrachter, wo »gut gemacht – schlecht gemacht – nicht gemacht« gleichbedeutend sind (um an Filioù »bien fait – mal fait – pas fait« zu erinnern).

IV. Erneute Betrachtung von Modellen bringt keine zusätzliche Qualität.

Als Betrachter im 4. Rang besitzen wir keine Relevanz, doch als nötige Besuchermassen sind wir die zu »Touristen« mutierten Betrachter vom 1. Rang auf der Suche nach dem Ereignis/Erlebnis. »Ereignisproduzierender« Betrieb und »erlebnissuchendes« Publikum erzeugen und verändern sich gegenseitig. Dabei ist eine Betrachtung der offensichtlich kunstlosen Modelle, die ohne Willkür und Doppeldeutigkeit sind, denen es an metaphorischer Sprache und interpretierbaren

Analogien mangelt, im strengen Sinn unangemessen. Vielmehr stehen wir vor der Wahl, den Vorgang, der zum Modell geführt hat, zu rekonstruieren oder den Diskurs der »Kunst im 1. Rang« permanent zu restaurieren.

PALERMO'S ATLAS. Da in diesem Heft von Richters Atlas die Rede ist, möchte ich auf Palermo's Karte hinweisen: zwischen 1968 und 1973 (mit einem Nachtrag 1976) entstanden Palermo's Arbeiten vor Ort – meist Wandmalereien oder -zeichnungen, berührt geworden als sogenannte »Installationen«.

Zum Zeitpunkt eines völligen Mangels an relevanter Theorie und theoretischer Rechtfertigung für das Projekt »Abstrakt/Konkret«, in einem Moment des Zusammenbrechens aller bis dahin geltenden Begründungen dieser Kunstpraxis als »Abstraktion/Subjektivität«, »Prozeß/Material«, »System/Konzept« etc.: war Palermo's Geste, einfache abstrakte Formen aus der Komplexität des konkreten Ortes abzuleiten, paradigmatisch. Der Gewinn seiner Installation war Theorielosigkeit und Palermo ein Juwel in einem Moment ohne Theorie.

Heute steht dies alles als Information zur Verfügung, und Installation kämpft gegen Information. Das verändert den Begriff der Form. Palermo's Form ist jetzt die Linienfigur, die sich auf der Landkarte ergibt, wenn man die Orte seiner Installationen in zeitlicher Reihenfolge miteinander verbindet, beginnend 1968 in München, weiter nach Bremerhaven, Berlin, Hannover (1969), von dort nach Edinburgh, Brüssel, Düsseldorf, Baden-Baden, erneut nach Hannover, nach London, wieder nach Bremerhaven, zurück nach Mönchengladbach (1970), 1971 nach Utrecht, München, Darmstadt, Frankfurt, noch einmal Baden-Baden und Bremerhaven, 1972 Wesel und Kassel, abrupt endend 1973 in Hamburg – und dann noch ein langer Strich hinunter nach Venedig. (wird fortgesetzt)

PRINCEPS DE BREZENHEIM

Rudolf Bumiller

I As conventional observers we have no other choice: on the 1st level a work of art is submitted to us as an experience.

Our senses produce colours, lines, shapes and figures when faced with classical pictures, noises, smells, material surfaces and objects from the things that are proffered and from processes involved in the broadened concept of art, and all these things try to get at us. We go back to our subjective powers of experience in order to parry the events offered with confirmation/contradiction, interest/lack of interest, harmony/disharmony, being overwhelmed/intellectual effort. But let us remember Gadamer's afterword to »Der Ursprung des Kunstwerks«: »The being of a work of art does not consist in its becoming an experience.«

The 1st level is just an illusory place for production and reception, for ideas about expansion and progress. If it is only the viewer's amazement that produces a 2nd level, through the figure of the theoretical viewer/artist.

Amazed viewing discovers itself as a »look into the exhibition«. This results in the figures of the theoretical viewer and the theoretical artist respectively, and the parts of the theoretical work of art appear: the exhibition as endless sequence, the working process as overall character, information as the nature of the parts, archives and stores as places, oeuvres as control authorities, artists as enlivening elements. The efforts of the theoretical observer/artist are aimed at improving art by formalizing the being of viewer and artist, information and collection, theory and exhibition consequences.

Finally all the material that was kept safely and conserved as art with a great deal of effort on the 1st level can be released again on the 2nd level.

III The role of the 3rd level is to represent the processes active at the 1st and 2nd levels.

This model shows us the viewer's event and experience situation at the 1st level. The model functions as a narrative by reduction, by making things manageable and simplifying the dimension of the theoretical work of art in terms of time. While at the 2nd level, an »art maximum« is produced by the theoretical viewer/artist, an »art minimum« predominates at the 3rd level. The »chance passer-by« is the suitable viewer here, where »well done – badly done – not done« mean the same thing (remembering Filioù's »bien fait – mal fait – pas fait«).

IV Renewed viewing of models does not produce additional quality.

As viewers on level 4, we have no relevance, but as necessary masses of visitors we are the viewers from level 1 mutated to »tourists«, looking for the event/experience. »Event-producing« operations and an »experience-seeking« audience mutually create and change each other. In this context, it is strictly speaking inappropriate to view obviously artless models that are without arbitrariness and ambiguity, lacking in metaphorical language and analogies that are open to interpretation. We are actually presented with the choice of reconstructing the process that led to the model, or permanently restoring the discourse of »art on the 1st level«.

PALERMO'S ATLAS. As this publication talks about Richter's atlas I should like to point out Palermo's map: Palermo's work was produced on the spot between 1968 and 1973 (with additional material in 1976) – mainly wall paintings or drawings, which have become famous as so-called »installations«.

At a time of complete lack of relevant theory and theoretical justification for the »Abstract/Concrete« project, at a moment of collapse for all the hitherto valid justifications of this artistic practice as »abstraction/subjectivity«, »process/material«, »system/concept« etc., Palermo's gesture of deriving simple abstract forms from the complexity of the concrete place had paradigmatic quality. What his installation gained was lack of theory and Palermo was a jewel at a moment without theory.

Today all this is available as information, and installations fight information. This changes the concept of form. Palermo's form is now the line-figure that is produced on a map when the places in which he has produced installations are joined in temporal sequence, beginning in Munich in 1968 then on to Bremerhaven, Berlin, Hannover (1969), from there to Edinburgh, Brussels, Düsseldorf, Baden-Baden, back to Hannover, on to London, Bremerhaven again then back to Mönchengladbach (1970), 1971 to Utrecht, Munich, Darmstadt, Frankfurt, Baden-Baden and Bremerhaven again, Wesel and Kassel in 1972, ending abruptly in Hamburg in 1973 – and then a long line down to Venice.

(to be continued)

translated by Michael Robinson

LEON GOLUB

Auszug aus einem Interview von Hans-Ulrich Obrist

Obrist: Die Verdichtung und Verkleinerung der Chips geht einher mit einer enormen Speicherkapazität: Die Vorstellung des Archivs verändert sich total. Das bringt mich auf dein Bilderarchiv. Wann hast du damit angefangen, Bilder nach Themen geordnet zu sammeln und Typologien aufzubauen?

Golub: Ich begann Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre, aus Photographien klassischer Kunst Bilder abzuleiten, Fragmentarische oder partielle Transkriptionen fragmentarischer oder partieller Aspekte der klassischen Kunst.

Obrist: Hast du von Anfang an die Sammlungen nach Themen zusammengestellt, indem du Bilder ausgeschnitten und diese klassifiziert hast?

Golub: Damals schnitt ich sie noch nicht aus Büchern aus. Ich legte ein Buch auf den Tisch und versuchte, eine Körpergeste nachzuzeichnen. Um 1961/62 herum ging es mir um kämpfende Männer, die miteinander ringen; ich begann dann, Photographien aus Wrestling-Magazinen auszuschneiden. Wir wohnten in Frankreich, und ich begann, Fußballfotos zusammenzustellen. Zuerst klassische Kunst, dann Sportphotographien, während ich an den Gigantomachien arbeitete. Also benutzte ich beides, die klassische Kunst und die Sportfotos, um diese figurative Geste, die Aktion, die Gewalt zu erhalten. Beim Übergang von den Gigantomachien zum Vietnamkrieg begann ich, Photographien von Soldaten, Waffen, Panzern und Vietnamesen zu suchen.

Obrist: Dabei hast du alle diese Sammlungen offen gehalten, mit manchen Themen nicht aufgehört. Es gibt da eine Kontinuität auf verschiedenen Ebenen.

Golub: Das hat sich auf alle meine Interessen ausgeweitet. Immer auf der Jagd nach Bildern. Ich bin bildverrückter, und kann nie genug davon kriegen.

Obrist: Was sind deine hauptsächlichsten Quellen: Bücher, Zeitschriften oder etwas anderes?

Golub: Ich kaufe ständig Photobücher und Zeitschriften und schneide die Photos aus, die mich interessieren. Wenn das Buch provozierend oder wichtig ist, kaufe ich zwei oder drei Exemplare, um daraus auszuschnneiden, und behalte eines als Referenz. Normalerweise zerschneide ich die Photos so, daß ich nur die Teile erhalte, die ich »begehre«: Arme, Köpfe, bestimmte Gesten usw.

Obrist: Unabhängig vom Format der Bilder stellt die Archivierung in Sammlungen einen Widerspruch dar. Du verdichtest verschiedene gefundene Bilder auf einem Gemälde...

Golub: Das stimmt. Ich bin sehr abhängig von der Konzentration von Bildern – davon, ein Bild aus einer Vielheit von Fragmenten zusammenzustellen. Auf den Vietnam-Gemälden stammen die meisten Figuren von bestimmten Photos von Soldaten usw. Aber das ist selten, und die große Mehrheit von Bildern ist aus sehr unterschiedlichen Quellen zusammengestückt. Ich mag die Information in den Photographien, ich habe große Sammlungen von zum Beispiel Unruhen, Polizei, Kämpfen, Tätowierungen, Hunden usw. Als ich mich für Hunde interessierte, weil ich keine Hundephotos hatte, suchte ich zwei Jahre lang überall wo ich war nach solchen Photos. Als ich in Paris war, ging ich in Buchläden anstatt in den Louvre, um nach Hundephotos zu schauen, und natürlich auch nach anderen Präferenzen.

Obrist: Bevor er »Das Floß der Medusa« malte, sammelte Géricault alle möglichen Presseauschnitte über die Medusa-Affäre. Daneben gibt es die unrealistischen Gemälde, wie z.B. alle die Entwürfe und Informationen, die Géricault über die Fualdes-Affäre zusammentrug, wo es um einen sehr grausamen Mord an einem Beamten ging. In diesem Fall wurde das Gemälde als Endergebnis nie realisiert.

Golub: Verdichtung wäre eine Definition dafür. Der Prozeß, diese aufklaubernde Suche, ist auf ein Ziel ausgerichtet, aber nicht geordnet. Es ist aufregend, mit solchen Bildern zu arbeiten, mit Bildsubstitution, der Neuordnung von Fragmenten, mit fragmentarischer Information.

Obrist: Hat die Verwendung von Photos die Verwendung von Skizzen ersetzt?

Golub: Skizzieren ist langweilig, konventionell, ein inadaquater Ersatz für die Bilderklauberer: Godards »Les Carabiniers«, Photographien, Postkarten, die Welt.

Obrist: Godard beansprucht eine dokumentarische Qualität für die Kunst. Zum Beispiel Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin«. Wenn wir Photographien der russischen Revolution benötigen, ist es gebrauchlich, eher ein Standbild aus Eisensteins Film zu nehmen als ein Zeitdokument. Es gibt da eine Verdichtung...

Golub: In meiner eigenen, paradoxen Selbstidealisierung habe ich mir eine Vorstellung meiner selbst in verschiedenen Erscheinungen gemacht. Ich sah mich als existentialistischen Künstler, manchmal tatsächlich als eine Art halbverrückten Science-fiction-Künstler in meiner kollabierenden Bilderwelt. Aber ich sah mich beziehungsweise auch als Reporter; Reportage. Das ist eine machtvollere Art, die Funktion von Kunst zu betrachten. Diese Gemälde sind Räume, kollabierende Szenarios, die immer noch versuchen, über die Welt zu

berichten. Ich sammle Photographien, ich sammle Aspekte der Welt, und dann versuche ich, diese Bilder zu verdichten. Ich habe »verdichtete« nie verwendet, bis ich es jetzt von dir übernahm, ein machtvoll konzipiertes Konzept; ich versuche Bilder zu verdichten, aber so, daß ihre Grenzen offenbleiben.

Obrist: Also gibt es keine Suche nach dem einen Meisterwerk?

Golub: Es ist keine Meisterzerählung. Es ist zusammengestückt, eine Art von Collage, eine zynische Reportage, aber immer noch eine Reportage.

Obrist: Bewahre Momente, die im richtigen Moment reaktiviert und umgelenkt werden können.

Golub: Mein Archiv ist nicht neutral, ich habe ausgewählte Bilder, ich bin mir aber noch nicht darüber im klaren, wie ich sie jeweils gebrauchen werde. Sie sind ein Potential für sich entwickelnde Interessen.

Obrist: Und wie wird ausgewählt?

Golub: Die Auswahl erfolgt nach Regeln oder auch nicht. Weil Provokationen oder andere Interessen mich »reinspielen«, ist die Auswahl ziemlich arbiträr, folgt aber doch dem Impuls oder langgehegten Vorlieben/Obsessionen.

Obrist: Könnte man sagen, daß das Wesentliche in den Zwischenräumen stattfindet – über dein Archiv stellst du Zusammenhänge her, Verbindungen von Dingen, die schon existieren? Womöglich geht es nicht nur um das Zusammenstellen von Bildern, sondern um das Herstellen von unerwarteten Zusammenhängen zwischen Bildern. Und auch von Verbindungen zur sozialen und politischen Realität.

Golub: Vielleicht ist es eine Serie interaktiver, aber auch interruptiver Logik. Wie kommt man über die Systeme hinaus? Ich bin ein ausgekochter Gestalter von Künstlichkeit. Ich habe eine spezialisierte Psyche, die sich zu dem entwickelt hat, was ich heute bin. Ich benutze unterschiedliche Software, um das hervorzuheben. Die Kunstgeschichte ist die eine, mein bisheriges Werk eine andere Geschichte, und Photographien und meine Psychomaterialität sind ebenso Software in unterschiedlichen Kombinationen. Eine nahezu unendliche Anzahl von möglichen oder abgeleiteten Quellen.

Obrist: Und ihren täglichen Veränderungen.

Golub: Genau. Welches System kann komplexe oder disjunktive Elemente ausrichten, die unterschiedlichen manipulativen, stabilisierenden, destabilisierenden oder kollabierenden Segmente?

Obrist: In deinen neueren »Pseudo-Graffiti-Paintings« erscheint Text zum einen als Slogan (z.B. auf den T-Shirts der Protagonisten), als Interpretation, Legende, als absurder Kommentar genauso wie als ausdrückli-

cher Befehl... Wie siehst du die Text-Bild-Beziehung in deinen neueren Arbeiten?

Golub: »Pseudo-Graffiti« ist ein Ausdruck für kollabierende Beziehungen, »Pseudo-Metaphysik« ist ein anderer Gesichtspunkt – benachbarte oder kollidierende Elemente, alle Arten von Versatzstücken unserer Situation, ein scheinbares »anything goes«, obwohl wir uns schmerzlich der Kontrollsysteme bewußt sind, innerhalb derer wir operieren, oder von denen wir behaupten, dagegen anzukämpfen.

Obrist: In der Hotelzimmerausstellung (Hôtel Carlton Palace Chambre 763) fragte mich ein Besucher vor deinem kleinen Windhund-Gemälde: »Beißt dieses Bild?« Dein zur Teilnahme auffordernder/offener Text in diesem Gemälde lautet, in einem handschriftlichen Imperativ: »Überzeugt mich von meinen Fehlern« – er verwischt die Grenzen zwischen dem Bild und dem Betrachter, zwischen dem Innen und dem Außen.

Golub: »Beißten« denn Bild? Künstler hoffen oft darauf: doch werden sie meistens, und besonders die mit typisch wütender oder irregulärer Anmutung, vom System absorbiert, aber vielleicht haben sie noch etwas Biß, etwas Kantiges, etwas Spannung an der Oberfläche.

Obrist: Hypertext als elektronischer Text, und Datenverarbeitung bedeuten eine nicht-sequentielle Form des Schreibens/Lesens. Es juxta- und superimponiert simultan verschiedene Elemente. Vielfältige Zusammenhänge entstehen daraus: Wie J.D. Bolter und George P. Landow zeigen, hat Hypertext keine Begrenzung, keinen Anfang, kein Ende, keine klare Unterscheidung mehr zwischen Zentrum und Peripherie. Deine gemalten Fragmente besitzen eine starke Körperlichkeit. Wie beinhalten computer-generierte und »veränderte Bild-Text-Beziehungen« deine Gemälde?

Golub: Ein »kollabiertes« oder unvollendetes oder fragmentiertes Gemälde ist immer noch ein Gemälde, ein Objekt mit Begrenzungen, möglicherweise Verschiebungsbegrenzungen und -spannungen, möglicherweise kontingent, aber noch innerhalb einer Kategorisierung von Begrenzungen. Hypertext hat auch Begrenzungen, obwohl sich die Begrenzungen/Ausdehnungen kontinuierlich verschieben. Obwohl es momentan eine kurze Stockung gibt.

Obrist: Eliane Scarry beschreibt die Koinzidenz von Konstruktion und Destruktion sowie der Verdichtung und der Ausdehnung in »The Body in Pain – The Making and Unmaking of the World« – der Körper als der Ort, wo die Erschaffung und die Zerstörung der Welt zusammenfallen.

Golub: Es gibt da vielleicht verschiedene Schauplätze

LEON GOLUB

Excerpt from an interview by Hans-Ulrich Obrist

innerhalb von panoramatischen Körperszenarios, unser verzweifeltes Verlangen nach Entspannung der Situation oder des Körpers, das Paradox einer gewaltigen Struktur der Dekonstruktion, Spielanleitungen um Dekonstruktionen zu dekonstruieren, Künstlerfreuden.

Obrist: Deine Bilder haben etwas »Kinematographisches«. Die großen Formate bilden einen Bezug zur Leinwand, aber auch die Eigenschaft, daß alles »en devenir« ist, daß es immer den Plan davor und den Plan danach gibt. Oder, wie Serge Daney über Fellini gesagt hat, es gibt, im Gegensatz zur Idee des Meisterswerks, keine Glanzstücke mehr, ohne daß der Betrachter vorher und nachher unterschiedliche Dinge sieht.

Golub: Wir hinterlassen Spuren. Ich weiß nicht, wie man etwas zur Vollendung bringt, ohne Irregularitäten, ohne Unordnung. Kein Gemälde von mir war jemals in diesem Sinne auch nur annähernd vollendet. Das ist der Grund dafür, daß ich in eine Menge der Gemälde, die ich in den Sechzigern gemacht habe, Löcher und Schnitte eingefügt habe. Ich zerschneit sie, weil sie unvollendet sein sollten, fragmentarisch, zernarot, verschmiert, vielleicht in einigen Fällen wie eine Tierhaut an der Wand.

Obrist: Aber einige »Details« waren groß.

Golub: »Vietnam II« ist das größte Gemälde, 3 Meter mal 12 Meter.

Obrist: Eine Größe, die es zu einem öffentlichen, »kinematographischen« Gemälde macht.

Golub: Es ist ein sehr öffentliches Gemälde, das keiner wollte. Es mißt 12 Meter, aber ich sehe es immer als Fragment, es hat keinen Anfang und kein Ende, es könnte noch 12 Meter weitergehen, ich habe es nur nicht soweit ausgedehnt, ein gigantisches öffentliches Fragment. Um Malerei mit Film zu kontrastieren. Film ist in Bewegung, immer in Bewegung, Malerei ist statisch, träge. Ein Film hat ein Ende und man geht, aber normalerweise bleibt man, während er läuft. Ein Gemälde aber hat kein Moment von Finalität. Der Betrachter wird unruhig, vielleicht befriedigt oder auch übersättigt, aber der Betrachter hat die Entscheidung zu treffen.

übersetzt von Thomas Hermann

Obrist: The compression and contraction of the chips has gone ahead to give us an enormous storage capacity: The conception of the archive completely changes. This brings me to your archive of images. When did you start collecting images according to themes and establishing typologies?

Golub: I started deriving images from photographs of classic art in the late 50s and 60s. Fragmentary or partial transcriptions from fragmentary or partial aspects of classical art.

Obrist: Have you established the files according to themes from the beginning by cutting images out and classifying them?

Golub: I didn't cut them out of books then. I put a book on a table, while I tried to draw after a body gesture. Around 1961/62 I put men in action, struggling with each other. I then began to cut photographs out of wrestling magazines. We were living in France and I began to assemble football photos. First classic art, then sports photographs, while I was making the Gigantomachies. So I used both classic art and sports photographs to get this figurative gesture, action, violence. And from the Gigantomachies to the Vietnam war I started searching out photographs of soldiers, guns, tanks, Vietnamese.

Obrist: You kept all these files open, you didn't stop with some topics. There's a continuity on different levels.

Golub: It spreads all over my interests. Always hunting for images, I'm image mad, never enough.

Obrist: What are your main sources: Books, magazines or other things?

Golub: I am always buying photo books and magazines and I cut out the photos of interest. If the book is provocative or important I will buy 2 or 3 copies to cut from and to keep 1 volume for reference. I typically will cut photos down to keep only the parts I »desire«, arms, heads, certain gestures etc.

Obrist: Independent of the format of the images, the archiving in files creates a contradiction. You contract different found images into one painting...

Golub: That is true. I am very dependent on image concentration – to configure an image from a diversity of fragments. In the Vietnam paintings most of the figures derive from specific photos of soldiers etc. But this is rare and the great majority of images are pieced together from very varied sources. I like the information in photographs, I have huge collections of for the

example riots, police, actions, tattoos, dogs etc. When I got interested in dogs, as I didn't have any dog photographs, everywhere I went for about two years or so, I searched for such photos. When in Paris, instead of the Louvre, I went to bookstores looking for dog photos and of course other such preferences.

Obrist: Before actually painting the »Raft of Medusa« Géricault was collecting all different kinds of press cuts on the raft of Medusa affair. Besides this there are the unrealised paintings, like all the sketches and information Géricault gathered on the affair Fualdes, which was about the very cruel murder of an official. In this case the painting, as a final result, was never realised.

Golub: Contraction is a defining word for it. The process, a scavenging search, oriented, but disorderly. It's exciting to work with such images, image substitution, reordering fragments, fragmentary information.

Obrist: Did the use of photos entirely replace your use of sketches?

Golub: Sketching is boring, conventional, an inadequate substitution for image scavenging Godard's Les Carabiniers, photographs, post cards, the world.

Obrist: Godard claims a documentary quality for art. E.g. Eisenstein's »Panzerkreuzer Potemkin«: If we need photographs from the Russian revolution it's common to take a film still from Eisenstein rather than a document of the time. There's contraction...

Golub: In my own paradoxical self-idealization I have visualised myself in different guises. I visualise myself as an existential artist, sometimes virtually as a half crazy-science fiction kind of artist, in my collapsing image world. But I also have significantly visualized myself as a reporter; reportage. It's a powerful way to view art function. These paintings are spaces, collapsing scenarios, still trying to report in the world. I collect photographs, I collect aspects of the world, then I attempt to contract these images. I never used »contract« until now, I got it from you, a powerfully concise concept, I try to contract images but in such a way that their borders remain open.

Obrist: So there is no research for just the one masterpiece?

Golub: It's not a master narrative. It's pieced together, a kind of collage, a derisive reportage but still a reportage.

Obrist: Stored moments which can be reactivated and deviated at the right moment.

Golub: My archive is not neutral, I have selected images, not specifically aware of how I might utilize them. They are potential to developing interests.

Obrist: And how does one choose?

Golub: Selections are ordered or disordered. As provocations or interests occur, the selection is pretty arbitrary but accords to impulse and long established predilections/obsessions.

Obrist: Could one say that the essence occurs in the in-between space – through your archive you are creating links, connections of things which are already there? Maybe it's not necessarily about only adding images but about creating unexpected links between images as well as connections to social and political realities.

Golub: Perhaps it's a series of interactive but also interruptive logics. How do you get beyond systems? I am a contrived artificer. I am a specialised psyche who has evolved into what I am today. I use various softwares to effect this. The history of art is one, my previous work is another and photographs and my psychmentality are also softwares in various combinations. A near infinite number of potential or derived sources.

Obrist: And their daily changes.

Golub: Absolutely. What system could orient complex or disjunctive elements, the various manipulative, stabilizing, destabilizing or collapsing segments?

Obrist: In your recent »Pseudo-Graffiti-Paintings«, text appears both as slogan (e.g. on the T-shirts of the protagonists), as interpretation, legend, absurd commentary as well as an open imperative... How do you define the text to image relation in your recent paintings?

Golub: »Pseudo-Graffiti« is one term for collapsing relationships, »Pseudo-Metaphysics« is another view – adjoining or colliding elements, all kinds of pieces of our situations. Seemingly »anything goes« although we are acutely aware of the control systems we operate within, or claim to operate against.

Obrist: In the Hotel Show (Hôtel Carlton Palace Chambre 763), a visitor asked me, in front of your small Run-Dog painting, »Does this painting bite?« Your participatory/open use of text in this painting says in an ink imperative »Convince me of my errors« – it's blurring the boundaries between the painting and the observer, between the inside and the outside.

Golub: Do paintings »bite«? Artists often hope so: most of the time, and typically angry or irregular views are absorbed by the system. But perhaps they may still have some bite, some edge, some tension up front.

Obrist: Hypertext as electronic text and data processing means a non-sequential form of writing/reading. It juxtaposes and superimposes different elements simultaneously. Multiple links emerge: As J.D. Bolter and George P. Landow show, Hypertext has no limits, no

beginning, no end, no more clear distinctions between centers and peripheries. Your painted fragments maintain a strong physicality. How do computer processed and changed image-text relationships affect your paintings?

Golub: A »collapsed« or open-ended or fragmentary painting is still a painting, an object with limits; maybe shifting limits or tensions, contingent, but still within some categorization of limits. Hypertext also has limits although the limits/extensions shift continuously. If only momentarily, there is a brief stasis.

Obrist: Eliane Scarry describes the coincidence of construction and destruction as well as contraction and unmaking in »The Body in Pain – The Making and Expanding of the World«; the body as the place where the making and unmaking of the world coincide.

Golub: There are, perhaps, different locations in programmatic body scenarios. Our desperate grasping for situational or body ease, the paradox of a huge structure of deconstruction, game plans of how to deconstruct deconstructions, artists' pleasures.

Obrist: There is something cinematographic about your paintings. The big formats refer to the screen, but also the fact that everything is »en devenir«; there is always the plan before and the plan after. Or as Serge Daney says for Fellini, opposed to the masterpiece idea there is no more bravura without the spectator seeing different things before and after.

Golub: We leave traces. I don't know how to make a perfect thing – no irregularities, no disorder. No painting of mine has ever been near perfect in that sense. That's why, in a lot of paintings I did in the 60s, I inserted holes and cuts. I cut them to be imperfect, fragmentary, scarred, scarred. Perhaps in some instances like an animal skin on the wall.

Obrist: But some »details« were big.

Golub: »Vietnam II« is the largest painting, 10 feet on 40 feet.

Obrist: A size which makes it a public, cinematographic painting.

Golub: It's a very public painting that nobody wanted. It's 40 feet but I think of it as a fragment. It doesn't start and finish, it can go on for another 40 feet, I just didn't extend it – a giant public fragment. To contrast painting and film. Film is in motion, always in motion, painting is static, inert. A film ends and you depart but you ordinarily remain while it runs, but a painting has no moment of finality. The viewer gets restless perhaps satisfied or saliated, but the viewer has to make the decision.

16 WHITNEY MUSEUM ANNUALS OF AMERICAN PAINTING, PERCENTAGES 1950-72

LEON GOLUB

1930 catalogue: "... by varying the list of exhibitors from year to year, we have been able to show the work of 1100 artists from 41 states, with an average of about 20 states ... most of the exhibitors live and work in New York, the inevitable result of that city's preeminence as an art center ... the museum should accept full responsibility for what is shown in its galleries, and not delegate this responsibility to outside judges." Herron Moore, director; staff not listed.

1931 catalogue: "... 150 artists from 20 states; 64 who have not exhibited in our Painting Annuals, and 109 who were not included in last year's exhibition." Herron Moore; staff not listed.

1932, 1933, 1934, staff not listed.

1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1936, anonymous introduction; staff not listed.

1930 catalogue lists curatorial staff for the first time.

1963, 1965, 1967, anonymous introduction; staff listed.

1963 Annual news release: "... the judgment of a staff familiar with contemporary art, and always on the lookout for new artists, is as reliable and impartial as that of outside judges ... we believe that it enables the museum to keep a balance between dilettante's books, and to maintain consistent policies from year to year." Lloyd Goodrich, director.

1963 Annual news release quotes 1963 Goodrich statement: "Interest is always high in the new artists who have never exhibited at the Whitney Museum." 118 artists, 20 new, 41 from outside New York.

1967-72: Ford Foundation Grant to the Whitney Museum to facilitate showing the work of artists based outside New York.

1969 catalogue: "... geographical coverage is as wide as the Museum can make it." John H. Bair, director; staff listed.

1969 press release: 143 artists, 75 under 35, 8 under 25, 34 have not previously exhibited at the Museum.

1972 press release: "Aided by a Ford Foundation Grant, the Museum's curators have traveled extensively to search out the most interesting work being produced in various parts of the country." 132 artists, 46 for the first time, 69 under 35, 28 under 30.

Dec. 26, 1972 press release for the 1972 Biennial: "The Biennial will show the work of relatively unknown artists as well as that of established artists ... selected from various parts of the country."

Some Figures:

- 967 artists.
- 2387 paintings.
- 62 artists have exhibited 8 or more times (20% of the Annuals).

4. 7 women have exhibited 8 or more times.

5. 5 artists exhibiting 8 or more times are from outside the New York area.

Note: Listed metropolitan area (or New York-based) are those localities near New York where artists tend to have tended to congregate: East Hampton, Provincetown, etc. Other areas in New England will be considered outside New York, in more isolated context. Such definition is arbitrary, but hopefully the generalization will hold. An artist handled by a New York gallery over an extended period of time is not listed as New York-based if living away from New York.

6. 191 artists have exhibited 4 or more times.

7. 19 women have exhibited 4 or more times.

8. 25 outside-the-area artists have exhibited 4 or more times.

9. 454 artists have exhibited on one occasion only.

10. 453 artists have exhibited more than once.

11. 209 metropolitan area artists have exhibited on only one occasion. This is 44.5% (44 metropolitan area artists). A New York-based artist has a 55.5% chance of being shown more than once.

12. 258 of the 967 are from outside the New York area. This is 28.5%. This is a good percentage if viewed in respect to a single listing.

13. 363 of the 258 have exhibited only once. This is 64%.

An outside-the-area artist has only a 36% chance of being shown more than once.

A Comparison of the First Five Annuals (1950-54) and the Last Five Annuals (1968-72)

1. 1950-54: 413 artists.

2. 1968-72: 413 artists.

3. 1950-54: 228 artists exhibited once.

4. 1968-72: 225 artists exhibited once.

5. 1950-54: 123 out of 413 are outside-the-area artists; this is 30%.

6. 1968-72: 99 out of 413 are outside-the-area artists; this is 24%.

7. 1950-54: 48 out of a total of 292 metropolitan area artists showed only once. This is 16%.

8. 1968-72: 68 out of 19 outside the area artists showed only once. This is 36%.

9. 1950-54: 157 of 314 metropolitan area artists showed only once, nearly 50%.

10. 1968-72: 48 out of 123 outside-the-area artists exhibited only once. This is 39%.

11. Outside-the-area artist had only a 25% chance of being shown more than once.

12. 1968-72: 68 out of 19 outside the area artists showed only once. This is 36%.

13. An outside-the-area artist had only a 31.5% chance of being shown more than once.

Some Conclusions:

1. There is an amazing consistency for 36 Annuals (23 years) in both total numbers and in percentages.

2. Outside-the-area artists (the »provincials«) have less opportunity today than in 1950 both in terms of total numbers and in percentage of opportunities.

3. This is true despite the Ford Foundation Grant (1967-72) for the express purpose of facilitating the showing of out-of-town art.

4. The above occurs despite the recent special Whitney interest in California art. Figures for this run are follows: 1965, 9 artists; 1967, 24 artists; 1969, 21 artists; 1972, 10 artists.

Note that the total of these four years (minus 1963) is 64 artists from California, i.e., virtually 4% of the out-of-town artists for this five-year period. No doubt this figure results in part from Artforum's influence, particularly when published on the West Coast.

Artist outside New York, who do not live in California, can thus calculate at their leisure their percentage chance of appearing in the Whitney Biennial.

5. The reader is referred to the quotes at the start of this article. The Museum prides itself on the introduction of new artists. What is not mentioned is that the great majority are never exhibited. This has been continuous policy. The new artist function as window dressing.

The listings from 1960-72 point up how strongly the Whitney has stood behind established positions. The Whitney has been a stronghold for the substitution of regulations.

6. There are no variables in all this, but there are no heroes either. Curators come and (slowly) go, but the statistics remain the same. The artists, the variables, are rated by the curators, the nonvariables. It would be eminently necessary to make the selection process variable in order to, at least partially, change the system.

7. The Whitney Annuals are »loser« exhibitions. Content is unstimulated (stability), filtered through the curatorial staff and viewed up with side orders of excitement.

8. Bland corporate profit and institutional stability finally mean that the staff is susceptible to climate of opinion (which can be both good and bad) and responds more or less obediently to pressure coming out groups, banks, and (women) without serious change. The Museum is more susceptible to typical art world pressures, various pockets of power. A logical explanation of the decreased presence of out-of-town artists is the increased pressure that is a result of the success of New York art.

9. The curators are willing victims of the corporate system. Inaugures their assigned roles, the fact interlocking of their positions, that of the Whitney as an institution, the pressures of galleries, the market system, the art magazines, the artists, collectors, etc. The pricing system permits consensus selection, which is a typical corporate mechanism. Blame no anger is diffused through anonymity or group choice.

Key to the Listings:

"A" means New York area artist; "B" means out-of-town.

"C" means a New York gallery; "D" means a gallery outside New York; "E" means the »New Decade« show of 1955 which is combined with the 1954 Annual (put on in 1956), as the Whitney saw this as related exhibitions.

These listings begin in 1950. Some of the artists listed will be deceased during this period, others will still be in reputation (in respect to the Whitney), other artists will be in mid-career, etc. The same holds, partially in reverse, for the other end of the listing, 1972, with new artists arriving on the scene, etc.

To begin this compilation in 1950 and to end it in 1972 is to view the Whitney Museum in the decades between the war exception of artists based under New York galleries who are known to live outside the New York area.

LEON GOLUB

Insert

Artforum, March 1973, p. 36-39

mit Butler ihre feministischen Segen erhalten haben? Sollte die idealtypische Gender-Feministin die Personifikation des polyvalenten, ästhetischen Selbstpenesses eines an Identitätssplittern reichen Subjektes sein? »Erfinde lebensstärkende Fiktionen und Geschichten über Dich«, polemisiert der hier mehrfach zitierte Berliner Soziologe Meinhard Creydt gegen die Spielarten postmoderner Theorie und daß »Lebenskunst so etwas wie ein defensives Zurechtkommen mit den gesellschaftlichen Verhältnissen sei.⁶

Wäre es nun also Zeit, einschlägige Gender-Lektüren aus der Hand zu legen, um in den realen Verhältnissen des Nicht-Fiktiven und Nicht-Narrativen Fuß zu fassen? Warum sollte ein offensiveres Verhältnis zu »gesellschaftlichen Verhältnissen« über Gogonbegrifflichkeiten wie »Fiktion« vs. »Nicht-Fiktion«, »Realität« vs. »Narration« gewonnen werden, zumal ja gerade deren Hervorbringung durch die gegenseitige Konstruktion von sozialem Geschlecht und Macht Joan W. Scott und Judith Butler zu dekonstruieren suchen. Ist es die im Konzept des »Genders« anerkannte Existenz »subjektiver Identitäten«, die bei Kritikerinnen und Kritikern diesen Belgeschmack life-gestyter Theorieproduktion hinterläßt?

In einer Gegenbewegung wird nun methodensichere, soziologisch orientierte Arbeit am empirischen Gegenstand (i.e. an empirischen Frauen und Männern) gefordert. Nur qua Erlangung von Innenkenntnissen gesellschaftlicher Formationen sei eine Analyse von Geschlechterkonstruktionen politisch zu situieren. Die ideologiekritische Umgewichtung, die das Gewicht von einem kulturtheoretischen Ansatz weg-, und zu einem gesellschaftstheoretischen Ansatz hinverlagert, geht nicht nur in der feministischen Debatte über die Dimension eines Methodenkonflikts hinaus. Sie charakterisiert die Selbsterkenntnisstrategien theoretisch-wissenschaftlicher Schulen auf der Grundlage einer vorausgesetzten, direkten Beziehung zur Geschichte gesellschaftlicher Praxis, die sicherlich nicht die Erfassung von Praxis in einem unmittelbaren Sinn beansprucht, sondern – wie gesagt – eine theoriegeschichtlich intakte Beziehung zur ihr.

Ein früher Seitenehnb der in der Denktradition der Frankfurter Schule stehenden Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen auf Theodor W. Adorno kann zeigen, daß dieser Konflikt sehr viel komplizierter ist, als ihn mit ein bißchen Methodenstreitpolemik abtun zu können. Bovenschen markiert die Grenze analytischer Bestimmungen, die an das weibliche Subjekt gesetzt werden, und thematisiert damit deren Widersprüchlichkeit in ihrer Anwendung auf Geschichte: Adorno

habe, so Bovenschen, das Phänomen der stereotypen Subsumtion des Weiblichen unter naturgeschichtliche Kategorien damit zu erklären versucht, daß der über lange Geschichtsperioden währende Ausschluß der Frauen aus Teilbereichen der Öffentlichkeit und der Produktion Züge an ihnen konserviert habe, die sich nicht bruchlos in das System der arbeitsteiligen Funktionsformen der kapitalistischen Gesellschaft integrieren ließen.⁷ Mit Recht weist Bovenschen auf die Schwierigkeit hin, die Syndrome der Unterwerfung von den angenommenen Qualitäten der Nicht-Entfremdung unterscheiden zu können.

So braucht man nur einmal dem Begriff der »Entfremdung« in bezug auf weibliche Sozialisationsformen nachzugehen, um die wellerzweigte Diskussion um seine Unentscheidbarkeit in Erinnerung zu rufen, was alles andere als ein Gegenbeweis gegen seine Realitätshaftung ist. Nur garantierte der Umstand, daß Adorno ihn radikal historisch zu verstehen suchte, seinen politischen »Gebrauchswert«? Mit Bovenschen wird man der Gefahr bewußt, daß der Angriff auf geschlechtsspezifische Bestimmungen und Unterdrückungsformen qua Arbeitsteilung in den Versuchen, diese allererst in einer historischen Dimension begründen zu wollen, entgegen der intendierten Absicht in sein entpolitisiertes Gegenteil umschlagen kann. Positiv formuliert sich damit die Forderung nach einer gegenwartsgeschichtlichen Differenzierung kultureller und politischer Beschreibungsvokabulare. Und davon stellt Butler mit ihrer Perspektive auf sich zunehmend differenzierende Lebenspraxen nicht gerade wenig zu Verfügung – wie auch immer man diesen Gesellschaftsbefund am Ende bewertet.

II. Tauschwerte

Abgesehen davon, daß die akademischen Rezeptionsweisen aktueller feministischer Theorieproduktion von Seiten der Künstlerinnen und Künstler über publikatorische Schnittstellen aktiv verfolgt werden, spielen die »Gender Studies« im Kunstkontext eine deutlich andere Rolle als im Wissenschaftskontext. Der Vorwurf gegen Butler und andere postmoderne verpolitisierten Autorinnen und Autoren, dem gesellschaftlichen Trend der Ästhetisierung nicht Rechnung zu tragen und ihnen damit zuzuarbeiten, liegt in enger Nachbarschaft zu dem Vorwurf, daß gerade politische Kunst von Haus aus die Entpolitisierung ihrer Inhalte qua Modalität ihrer Anwendung auf Formenvokabulare und Präsentationskontexte betreibe. Die »Politisierung von Kunst« ist traditionell mit dem Vorbehalt belastet, das Gegenteil hervorzurufen: Politik zu verkunsten.

Sind in Entsprechung hierzu die Formen der Thematisierung von Geschlechterverhältnissen im »Sonderbereich des Ästhetischen« (Habermas) ein Zeichen ihrer Entwirklichung? Das setze voraus, daß im »Sonderbereich des Ästhetischen« mit seiner Okkupation durch ein Soziotop von Kunst-Frauen und Kunst-Männern (Künstler, Sammler, Galeristen, Museumsleute, Schreiber und Mäzene)⁸ das Verhältnis der Geschlechter potentiell unwirklicher sein könnte als im wirklichen Leben. Gegen solche Trennungsversuche von Kunst und realer »Wirklichkeit« läßt sich vielmehr fragen, wessen Interesse die Steigerung des Informationswerts »Frau« bzw. »Künstlerin« innerhalb dieses Soziotops eigentlich entgegenkommt? Was beinhaltet dieser Informationswert, was schließt er aus? Wieviel Marktwert besitzt er? Welches Verständnis steckt hinter der Diagnose, man hätte es mit einer (postmodernen) »Feminisierung der Kultur« zu tun? Welche Geschlechtskonzepte werden mit Begriffen wie Feminisierung, Kultur, Künstlerin (re-)etabliert? Sind es nicht gerade solche begrifflichen Abschießungen, die das Moment tödlicher Symbolisierung in sich tragen, von der oben die Rede war? Wem kommen solche Symbolisierungen zugute? Den Kultur-Frauen selber, die sich einen Sinnzusammenhang von Künstlerinnenobjektivierung, feministisch motivierter Politisierung von Ästhetik und Erhöhung des Marktwerts der Information »Künstlerinnenkunst« zu stiften suchen? Es geht ja schließlich nicht um wenig, sondern um die anvisierte Umverteilung von Produktionszugängen und -mitteln, z.B. um stärkere Beteiligung von Künstlerinnen an Großausstellungen, um die Berufung von Professorinnen etc.

In die Beziehung künstlerischer Praxis von Frauen zu den politisch-ökonomisch-wissenschaftlichen Dimensionen patriarchalisch bestimmter Tauschwertproduktion⁹ mischt sich geradezu schon traditionell feministisches Theoriebegehren ein. Das hat wohl allererst mit »Familiärenähnlichkeiten« zu tun, insofern (poststrukturalistisch geschulte) Autoren und Autorinnen die auffällige Neigung haben, ihr Metier, die Sprache, in ihrer zentralen Rolle für die Kommunikation, Interpretation und Repräsentation hervorzuheben¹⁰ und auf ästhetische bzw. künstlerische Bedeutungssysteme zu übertragen. Wenn es also einen Textort für das »Unbehagen der Geschlechter« gibt, dann hat sich das auf jeden Fall in der ästhetischen Identifikation von feministisch motivierter Kunst und Theorie bemerkbar gemacht. Wenn es sichtbare Distanzierungsversuche von der Frau-als-Repräsentantin-Rolle gegeben hat, dann läßt sich das am Repertoire der Künstlerinnen- und Autorinnen-

strategien ablesen. Man wird das sicherlich über die verschiedensten Berufssparten sagen können, als gesellschaftliches Phänomen aber bildet der »Eigentlichkeits«-Diskurs, in und über den das Phänomen der »Künstlerinnenobjektivierung« in Anlehnung an das »Künstlerobjektivierungs«-Modell seine Legitimation erfährt, einen Sonderfall. In Deutschland ist es jedenfalls immer noch so, daß es der Künstlerinnenidentität tragfähig ist, in außerkünstlerischen Identitätskontexten (Jobs, politischen Gruppen, Kinderhaben) vorzukommen.

III. Strategiegemeinschaft »Künstlerin«

»Gender Studies« werden hierzulande im Kunstkontext zu einem Zeitpunkt rezipiert, als das Künstlerinnen-Selbstgefühl dabei ist, sich zu stärken, während es auf der anderen Seite der Kategorie »Frau« als kollektivierbare Identität (theoretisch) an den Krügen geht. Es ist offenbar als Erleichterung angekommen, sich nicht als Teil einer Identitätsgemeinschaft »Frau«, sondern als freiwilliges Mitglied einer Strategiegemeinschaft »Künstlerin« selbst thematisieren zu können. Das Bewußtsein »strategisch« vorzugehen, wenn man sich Künstlerin oder Autorin nennt, vermittelt das Gefühl, über ein intentional zu handhabendes Instrumentarium zu verfügen, das es erlaubt, »Identität« als distanzierfähiges Medium behandeln zu können. So nahm ich, bevor ich mich mit dem Informationsdienst von Ute Meta Bauer, Tine Geissler und Sandra Hasten-teufel konkret befaßte, zunächst die Aura seiner strategischen Absichten wahr: mit unpräziser, informationeller Anwesenheit die Abwesenheit von Künstlerinnen in Großausstellungen, in Museumsbeständen, bei öffentlichen Aufträgen und auf den Lehrstühlen der Akademien zu markieren.

Zu Anfang waren dreißig Künstlerinnen-Positionen im Informationsarchiv vertreten, deren Teilnahme an der letzten »documenta IX« (1992) die Initiatorinnen vermißten. Das Archiv wurde in der Galerie Martin Schmitz aufgestellt, die sich mehr oder weniger um die Ecke der documenta-Gebäude befindet. Mit der Auswahl der im Informationsdienst vertretenen Künstlerinnen hätte sich leicht eine »Gruppenvita« schreiben lassen, in der mit Sicherheit nichts documents-Unwürdiges gefunden worden wäre. Eine repräsentative Anzahl von Künstlerinnen, die die documenta-Macher hätten einladen müssen und von der keine dabei war: »[Es] sollte das Material zugänglich sein, was bei der documenta-Machern theoretisch als Auswahlmaterial im Büro stehen könnte.«¹¹ Gleichzeitig war damit aber auch die wie immer nicht unproblematische Forderung nach

einem Soll-Zustand formuliert, in diesem Fall die Forderung nach der Beteiligung von Künstlerinnen an der documenta als dem Inbegriff des Nachkriegs-Großausstellungsbetriebs. Keine ernstzunehmende öffentliche Auseinandersetzung mit Jan Hoel und seiner documenta-Politik, die nicht Sturm lief: Warum also Beteiligung dort reklamieren, wo sie ihren Bedarf in tendenziell reaktionärer Ausstellungstradition und -politik gefunden hätte? Oder hätte jemand allen Ernstes die Teilnahme der nicht-vertretenen Künstlerinnen als grundlegenden Gegenbeweis gewertet?

Aber der ausgelebene documenta-Erntestall ist nicht das Entscheidende an diesem »mobilen Archiv von Publikationen, Audio- und Videocassetten«, in dem binnen eines halben Jahres mehr als achtzig Künstlerinnen aufgenommen waren. Entscheidend ist vielmehr der Zusammenfall seiner Einrichtung mit der hierzulande wiederaufgelebten, durch die Karriere der »Gender Studies« nicht unerheblich zu Mainstream-Ehren gebrachten »neuen« feministischen Kritik. Solche Konjunkturen hatte es im Kunstkontext seit den 70er Jahren immer wieder gegeben, flankiert von Autorinnen wie Silvia Bovenschen, Luce Irigaray, Héliène Cixous, Julia Kristeva u.a. Im Kunstzusammenhang denke ich an das Magazin »Eau de Cologne«, von der Kölner Galeristin Monika Sprüth drei Ausgaben herausbrachte; die letzte (1989) wurde redaktionell von der Künstlerin Julita Koather und von Karen Marla betreut.

IV. Info-Ästhetik

Die Deklaration des im Informationsdienst gesammelten monographischen Materials setzt eine grundsätzlich glückliche Künstlerinensubjektivierung der Teilnehmerinnen voraus. Der Erwerb von Informationen über sich selbst (Kataloge, Rezensionen etc.), die eine Selbsterschätzung als Künstlerin erlauben, verfügt insofern über ein existentielles Moment. Der Informationsdienst machte also genau das richtig, was so viele andere Künstlerinnenkooperativen in den verschiedensten Selbstbehauptungsmaßnahmen so scheinbar falsch gemacht hatten: Die Strategie des Informationsdienstes war es, Künstlerinnenexistenz bzw. -nichtexistenz nicht auf eigenästhetische und metaphorische Symbolformen herabzusetzen (siehe dazu Fußnote 12), sondern »Existenz« selber als Information zu behandeln. Der Anspruch, »Information« zu sein bzw. zu bieten, konnte kaum nackter sein. Daß »Information« jedoch das Warensymbol sog. Informations- und kommunikationstechnologischer Gesellschaftsformen ist, sollte bei aller notwendig pragmatischen

Unterstützung von Künstlerinnen nicht unterschätzt werden. Genauso wenig wie der Umstand, daß »Information« die Wertform »administrativer Ästhetik«¹³ ist. So war es bspw. wenig erstaunlich, daß das Informationsarchiv oftmals stärker als Installation denn als Recherchemöglichkeit rezipiert wurde. Die nicht notwendigerweise zu klärende Frage, wer hier über welchen Weg an wen Informationen richtet, lenkt das Augenmerk gänzlich auf den Informationsgegenstand, der in je einer Hängemappe repräsentierten Künstlerin. Der damit angenommene Habitus entspricht der Selbsteinschätzung, Teil einer Informationskultur zu sein. Der Versuch, über Informativität den Zugang zu Professuren und Großausstellungen zu erleichtern, kann ambivalent gedeutet werden: Einerseits ist diese Maßnahme gegen symbolisierende Formen des Hinweises auf die Abwesenheit von Frauen im Kunstbetrieb gerichtet, die erst per realer und eben nicht nur per symbolischer Anwesenheit in die Bedingungen struktureller Ungleichheit eingreifen könnten. Andererseits scheint es um eine nachzuholende, von Frauen selbst in die Hand zu nehmende Leistung zu gehen, Künstlerinnenkunst und Verwertung mit einem Informationssystem auf den Weg zu bringen. In diesem Moment ist »Information« keine differentielle, sondern eine materielle Größe, die ihren Träger »empirisiert«. Es handelt sich um Einzel-Künstlerinnen mit einer jeweils dazugehörigen Lebens- und Arbeitsgeschichte, die hier in den Hängekartonen vertreten sind.

Die lose Zusammenstellung von Sekundärmaterial sollte also nicht dazu da sein, an den Ungerechtigkeiten innerhalb des Kunstsystems vordergründig herumzumeckern, sondern ein informationsgewordenes Anwesenheitszeichen von Künstlerinnen sein. Die Gemeinsamkeit stellt sich über die Addition von Einzelpersonen her, die mit der Metainformation »weibliche Geschlechtsidentität« versehen sind. Daß Informationen zu den je individuellen künstlerischen Werdegängen zu Verfügung gestellt werden, macht die jeweiligen Einzelpersonen zu einer »bindenden« Instanz, zu einer Identität, über die diese Informationen zusammengehalten werden können. Ein namen- und produktionsorientierter Zusammenhang kann jedoch Gefahr laufen, den Zusammenhang von wirtschaftlicher und sexueller Ausbeutung, der in jeder vergesellschafteten »Frauenarbeit« latent vorhanden ist, zu übersehen. Die Hervorhebung von einigen, wenigen Frauen, die als Künstlerinnen anerkannt werden, ist nicht vor dem Risiko gefeit, andere Frauen diese Anerkennung zu verbauen. Es wäre kein Novum, daß Kampfmittel gegen die eigenen Absichten wirken können. Was gesamt-

gesellschaftlich gilt, gilt auch für den Kunstkontext: Der Kampf um die sog. Gleichberechtigung hat bislang nur wenigen genützt; er verschleierte, daß strukturelle Ungleichheit ein Konstitutionsprinzip gesellschaftlicher Ausbeutungsverhältnisse ist und läßt denen, die eine gesellschaftliche Anerkennung bspw. als Künstlerin nicht erfahren, mit individuellen Versagensgefühlen zurück.

Wie läßt sich solchen Realitäten begegnen? Ute Meta Bauer, Tine Geissler und Sandra Hastenteufel begegnen ihnen auf einem betont »eigenem Weg«. Sie weisen ausdrücklich darauf hin, daß die im Informationsdienst vertretene Liste von Künstlerinnen das Ergebnis einer subjektiven Auswahl ist: »Wir (...) treffen eine Auswahl aus der Informationsmenge, die eh im Umlauf ist – sei es durch Ausstellungen, Atellorbesuche, Tips von Künstlerfreundinnen und Künstlerfreunden oder durch Gespräche mit Kritikern, Kuratoren und anderen.«¹⁴ Das ist um so mehr ein legitimes Kriterium, als es einer herrschenden, auf Objektivität bestehenden Kunstregel (»nur gute Kunst zählt«) mit unverblümtem Subjektivismus kontert. Es sucht und definiert seine Künstlerinnen aber auch dort, wo sie ihren ersten Etappensieg oftmals bereits errungen haben: eben in den Augen der Künstlerfreunde, Kritiker und Kuratoren.

V. Hinterlassenschaften

Um an dieser Stelle an die eingangs vorangestellte Beschreibung der Rezeptionssituation einer mainstreamverdächtigen feministischen Theorie anzuknüpfen und nach ihren Hinterlassenschaften in der Diskussion um Künstlerinnen-Kunst zu suchen: Warum sollte auf der einen Seite aus politischen Gründen, die durch Butler so plausibel gemacht wurden, die Selbstvergewisserung über die Identitätsgemeinschaft »Frau« wegfallen, um auf der anderen Seite die Selbstvergewisserung »Künstlerin« über den Weg der Archivierung zu stabilisieren? Dafür gibt es natürlich pragmatische Gründe: Die Idee autonomer Frauenarchive leitet sich aus Forderungen der 70er-Jahre-Projekte-Bewegung ab. Ihr geht es um die Entspezialisierung von Lernen/Forschen/Informieren, um ein inhaltliches Selbsthilfekonzept, um die Herstellung von Zusammenhängen, die woanders nicht hergestellt werden etc.¹⁵ Dennoch läßt sich die Frage stellen, warum die im Frauenkunstkontext so lebhaft aufgenommene Politisierung von »Sex« und »Gender« die Bereitschaft der Künstlerinnen nicht erhöhen sollte, den als ungenötigt empfundenen Produktions- und Definitionsrahmen »Frau« nicht um so rigoros abzuordnen, ihn offensiver aufgrund seiner Relationalität

anzugreifen? Mit dieser Frage bekamen es Künstlerinnen in den siebziger Jahren von Seiten der radikalen Frauenbewegung zu tun. So wurde z.B. die Eröffnung der Ausstellung »Künstlerinnen International 1877-1977« in der Berliner Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) von aktivistischen Frauen gestört. Sie warfen den Avantgarderkünstlerinnen vor, nicht an einem Umschlag von Kunst in soziales Handeln interessiert zu sein.¹⁶ Also auch hier der Vorwurf der Ästhetisierung, insofern gesellschaftliche Konflikte aus dem Bereich der Kunst nach Ansicht der Aktivistinnen abgedrängt wurden und somit dem Erhalt eines Kunstsystems diene, das bis dato auf der Basis von Geschlechterungleichheit erfolgreich sein konnte.

Aber was steht traditionell hinter einem solchen Konflikt? Ist es der von aktivistischen Frauen wiederbelebte Anspruch auf eine Identität von »Avantgarde« und »Bewegung«? Dieser Anspruch war ja nicht einseitig, insofern sich Künstlerinnen wie Valie Export, Sarah Schumann, Ulrike Rosenbach, Friederike Pezold u.a. der aus der antiautoritären Revolution der sechziger Jahre entstandenen zweiten Frauenbewegung zugehörig fühlten. So hatten ja gerade Künstlerinnen auf aktionistischer Ebene zum Ausdruck gebracht, daß die patriarchale Deformierung weiblicher Körper und die Determinierung der Frauenrollen als potentielle Opferrollen sich nicht von der gesellschaftlichen Sphäre der Kunst abstrahieren lassen. Nun wurde also die radikale Einlösung auch auf der Ebene der Kunst gefordert.

Es ist also wenig verwunderlich, daß der Vorwurf der »Ästhetisierung« die unterschiedlichsten Motive hat und als potentieller Vorwurf über mehr oder weniger allen Kulturköpfe schwebt. Aber ist es denn so ausgeschlossen, daß in ihr das Moment des Widerstands enthalten ist? Wenn Ästhetisierung das mitmeint, was andernorts »Verpöpfung« genannt wird, kann gerade hierin kollektives Treibmittel liegen. Das Verstehen und Erleben von schließlich inflationär benutztem Gender-Jargon wurde von Künstlerinnen und Schreiberinnen als eine differenzierte Möglichkeitstform empfunden, die Vergesellschaftung von Körpergeschlechtern visuell und verbal zu reflektieren, sie eben auch in Objektform zu übersetzen. Was an anderer Stelle in kritischer Absicht formuliert wurde, möchte ich hier als »Gender«-inspiriertes Gegenwärtssymbol hinzufügen: Der Einsicht, als Frau eine politische Subjekt-Fiktion zu sein, ließen sich nun positiv formulierte »kulturelle« Subjekt-Fiktionen hinzufügen¹⁷: Veräußerlichte Produktion eines künstlich empfundenen Selbst. Aber keine »Gender Studies«-informierte Künstlerin ist allen Ernstes noch

bereit, sich auf eine betont geschlechtsneutrale oder auf eine betont geschlechtsspezifische Kunst zu beziehen. Genauso wenig würde eine der mir bekannten Künstlerinnen die Qualifizierung ihrer Arbeit über ihr sozial vordeliniiertes Geschlecht ohne weiteres länger hinnehmen noch würde eine glauben, daß die Kategorie »Geschlecht« ausreichend sei, um die sozialen Beziehungen, aus denen das Soziotop »Kunst« besteht, zu erklären.

VI. Science-in-Fiction

Um zum Schluß den eingangs dargestellten Antagonismus der »wissenschaftlichen« und der »künstlerischen« Rezeption Butlers in Deutschland zuzuspitzen: Während die Wissenschaftlerinnenseite im Hinblick auf Butlers Projekt, das als Synonym für die sog. »Gender Studies« gilt, zu einer tendenziell kritischen Einschätzung kommt, boten sich Künstlerinnen (Autorinnen mit »Gender Trouble« Begrifflichkeiten an, mit deren Hilfe sich kunstnah aber eben nicht kunstidentisch der eigenen Vorgesellschaftung als Frau-inder-Kunst nachgehen ließ. Oder anders gesagt: Während die einen in den postmodernen Subjekt- und Identitätskonstruktionen die Gefahr ästhetisch motivierter, politischer Verabsolutierungen kultureller Zeichenproduktion erblicken, schafft dies für die anderen eine Ausgangslage, in der sich solche Verabsolutierungen in direkte Beziehung zur eigenen ästhetischen Praxis setzen lassen. Das heißt nicht, daß die Resultate vor einer Überprüfung geschützt sind. Aber gerade jetzt, Anfang der neunziger Jahre, kann nicht behauptet werden, daß die Fern- und Nahwirkung der »Gender Studies« so etwas wie eine an Künstlerinnen gerichtete Offerte »luxurierender Bildwelten« war.

Anmerkungen

- Joan W. Scotts zentraler Text »Gender - A Useful Category of Historical Analysis« liegt erst sehr kurzum in deutscher Übersetzung vor, siehe Anm. 4
- Vgl. Frigge Haug und Kamela Husar: Geschlechterverhältnisse, in: Geschlechterverhältnisse und Frauenpolitik, Projekt Sozialistischer Feminismus, Berlin 1984, S. 49f.
- Joan W. Scott diskutiert dieses Problem in ihrem Kommentar zu Heidi Hartmanns Versuch, »das Patriarchat und den Kapitalismus als eigenständige, aber aufeinander einwirkende Systeme zu betrachten.« Scott verweist ein, daß »die ökonomische Kategorie der »Virtung beizubehalten«, und daß das Patriarchat sich so innerer als eine »Funktion der Beziehungen in der Produktion« entwickle und verändere.« Joan W. Scott: »Gender: Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse«, in: Nancy Kalkar (Hrsg.): SELBST BEWUSST. Frauen in den USA, Leipzig 1994, S. 29-75, hier: S. 39
- Vgl. Meinhard Chydt: »Ästhetisierung und Ideologie«, in: H. Gaußmann (Hg.): Produktion Klassenstrategie, Hamburg 1993, S. 184
- ebenda, dieses Zitat ist einer Passage aus Walter Benjamin's »Der Begriff der Kunstwerk in der deutschen Romantik«, Frankfurt/Main 1973, S. 90f., entlehnt

⁴ Chydt, a.o., S. 187f.

⁵ Silvia Bovenachen: Die imaginäre Wobolchke. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Wobolchen, Frankfurt/Main 1979, S. 20

⁶ Jochen Becker in: Informationsdienst, Offener Briefwechsel zwischen Ute Meta Bauer, Jochen Becker, Sabeth Buchmann, in: Fontane: Kunst in (x) Zwischenstufen (Ausst.-Katl.), Potsdam 1993, S. 66-77, hier: S. 66

⁷ Vgl. Brigitte Kramm: »Es ist von jeder ein Frucht von kosmischer Symbolik über die Frau geregelt.« Geschichtswissenschaft des Dargestellten über das Verhältnis von Frauen und Kunst, in: Feministische Literaturwissenschaft, Literatur im historischen Prozeß, Neue Folge 11, Berlin 1984, S. 114-129, hier: S. 121

⁸ vgl. Joan W. Scott, a.o., S. 43

⁹ Bauer, Geissler, Hastenteufel »Informationsdienst«, in: Fontane (Ausst.-Katl.), a.o., S. 71

¹⁰ Bauer, Geissler, Hastenteufel zitiieren den Aufuß des Frauenmusiums Bonn vom 20. Juni 1992 zu einer Protestaktion (Mitlan Stammschuppel) der »an alle Künstlerinnen, an alle im Kunstbereich tätigen und kunstinteressierten Frauen gerichtet ist: Jede bringt einen Stein (Istn, Lichtbauseite) für die gemeinsame Aktion um 14 Uhr mit: Einen Stein des Anstoßes (...). Korrekt: bitte in Schwarz, das sieht eindrucksvoller aus ... Hinter der inhaltlichen Motivation der Protestaktion - Äußerungen von Joan Post zum Vergleichsgangprozeß gegen Mike Tyson und zum Prozeß gegen Otto von Guericke wegen Verzeigung und Mißbrauch Minderjähriger - stehen wir auch, nur mit der formal hilfslosen Umsetzung wollen wir uns als Kunstschaffende nicht identifizieren.«

¹¹ In: Anlehnung an den von Benjamin H. D. Bachli geschriebenen Katalogtext: »From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique«, in: Fort conceptual, eine perspective (Ausst.-Katl.), Musée d'Art Moderne de la Ville Paris, 1984/90, S. 41-53

¹² Ute Meta Bauer, Tine Geissler, Sandra Hastenteufel: »Informationsdienst«, in: Fontane (Ausst.-Katl.), a.o., S. 71

¹³ Vgl. Birgit Lutz: Frauenarchive, Grundlagen und Nutzungsmöglichkeiten, Amsterdam 1989, S. 34

¹⁴ Ute Meta Bauer: Frauenkunst oder Kunst von Frauen. Künstlerinnen in den 70er Jahren, in: Der große Unterschied. Die neue Frauenbewegung der sechziger Jahre, Berlin 1989, S. 184-188

¹⁵ Meinhard Chydt: »Entwicklung als Kunst - Das Etwas der »Ästhetisierung«, unveröffentlichtes Manuskript, S. 25

Die englische Version des Textes erscheint in OCTOBER 71, Winter 1994/95. The English text version is published in OCTOBER 71, Winter 1984/95.

INFORMATIONSDIENST

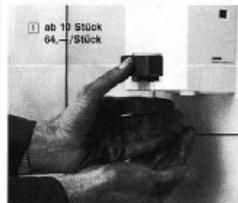
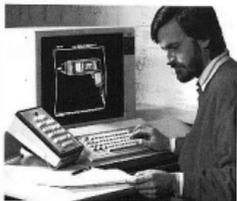
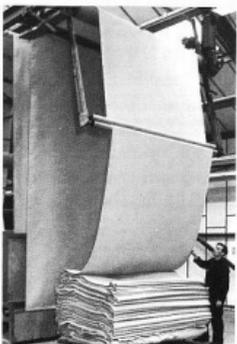
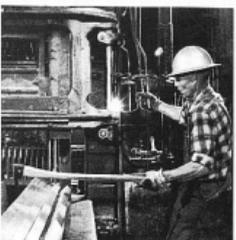
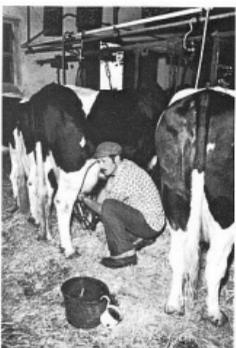
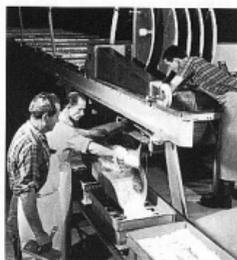
... AURA ROSENBERG SYLVIA BOSSU CLAUDIA HART MARIA EICHHORN KAT HARINA FRITSCH ZUZANNA JANIN CHARLINE VON HEYL NAN GOLDIN DOMI NIQUE GONZALEZ-FOERSTER ULI AIGNER ALISON WILDING VERONIQUE JOU MARD CHRISTINE POST NANA PETZET KIKI SMITH VIOLA KIEFNER JANA STE RBAK LIZ LARNER BARBARA ESS BETTINA ALLAMODA SIGNE THEILL ANNA G UDJONSDOTTIR JUTTA KOETHER LOUISE LAWLER SVETLANA KOPEYSKIY SANDRA HASTENTEUFEL ORSHI DROZDIK PIPILOTTI RIST LISA MILROY TANI A MOURAUD HEIKE PALLANCA ANDREA FRASER BARBARA SCHÜTTEL ANG ELA BULLUCH SUSANNE HOMANN TINA BEPPERLING JULIA SCHER RENEE KO OL WIEBKE SIEM SHELLY SILVER REGINA MÖLLER DIANA BALTON GABI SENN JESSICA STOCKHOLDER ELKE KRISTUFEL ABIGAIL LANE KAREN KILIMNIK CA RO NIEDERER PATTY MARTORI SUSAN TEMPLIN MELANIE COUNSELL MICHAEL A MELIAN MARIA CRUZ GISELA BULLACHER RENEE GREEN NANCY BRACHMA N DAVIDSON RIA PACQUEE NICKY HIRST JOHANNA KANDL ANNETTE MESSAG ER ZOFIA KULIK SABINE SIEGFRIED JILL MCARTHUR LENI HOFFMANN MARYL ENE NEGRO DARIJA KACIC HELENE VON OLDENBURG ANYA GALLACCIO SIMO NE WESTERWINTER CATHY DE MONCHAUX GRETHEN FAUST ELISABETH BALL ET SUSANNA ROSIN SYLVIE BLOCHER PENELOPE GEORGIU LYDIA DONA SA M TAYLOR-WOOD ELISABETH HEINE ILARIA BONA NANCY SPERO MONIKA OE CHSLER SUZAN DRÜMMEN LILLO GASPARITSCH TJORVEN FIGGE CHRISTIANE R ICHTER NANCY CHUNN MARYSIA LEWANDOWSKA CORNELIA PARKER SELVA SMITH KÄTHE KRUSE PENNY YASOUR ORIT ADAR LISE NELLEMMANN SILVIA B ÄCHLI JEANNE DUNNING JEANNE DURHAM KATHARINA KARENBERG ALBA D'URBANO MATTA WAGNEST CAROLINE DLUGOS ELKE DENDA LILY VAN DER STOKKER ULRIKE SAUTNER SOPHIE CALLE JOHANNA RÖDERBURG GABRIELE UND BARBARA SCHMIDT-HEINS (E.) TWIN GABRIEL ULRIKE GROSSARTH CLA UDIA RAHAYEL POLLY APFELBAUM TOMOKO KUBO JESSICA DIAMOND ...

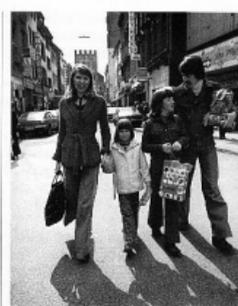
Ute Meta Bauer, Tine Geissler, Sandra Hastenteufel

1992 c/o Galerie Schmitz, Kassel, c/o Künstlerhaus Stuttgart
c/o Kubinski, Köln, c/o Unfair, Köln
1993 c/o Galerie Barbara Weiss, Berlin, c/o Art Acker, Berlin
c/o Forum Information, Galerie Marc Jaouco, Zürich
c/o Galerie Barbara Gross, München

c/o Bildwechsel, Hamburg, Künstlerinnen-Film- und Videarchiv
c/o Studiogalerie der HBK Braunschweig
1994 c/o Grazer Kunstverein, c/o Goethe House New York
c/o Palais des Beaux-Arts, Brüssel

Künstlerhaus Stuttgart, Reuchlinstraße 4 b, 70178 Stuttgart, Tel.: 0711-61 76 52 Fax: 0711-61 31





FALTSACHE

Eva Meyer
Elisabeth Pritschitz gewidmet

»Und so begann ich dann durch Zuhören den Unterschied herauszufinden zwischen Wiederholung und Beharren und es zu wissen«, wie es wirklich ist: wie viel Wiederholung an Wirklichkeit bewirkt, ohne daß sie von der Hoffnung übersprungen oder von der Furcht vermieden würde.

Wenn man wie Gertrude Stein –wirklich und wahrhaftig lebendig sein will–, dann hört man zu, während man spricht. Weil man weiß, daß es notwendig ist, –gleichzeitig zu sprechen und zuzuhören, beide Dinge zu tun nicht als ob sie ein Ding wären, nicht als ob sie zwei Dinge wären, aber sie zu tun–.

Das geht nur, wenn nicht individuelle Seelen über sich selbst sprechen, sondern das, was in ihrem Innern vorgeht, mit dem, was in der Welt vorgeht, besprechen und darauf kommen, daß es keine Wahrheit gibt. Weil diese ja geäußert wird und also eine Meinung unter Meinungen ist, bestritten und umformuliert, wie jeder andere Gegenstand eines Gesprächs, das eben dadurch lebendig bleibt: daß es die eine Wahrheit nicht gibt und das Gespräch deshalb nie aufhören wird.

Und wenn sich die Frage der Wahrheit als eine der Philosophie und der Religion zunehmend zu einem Problem des Rechthabens im Rahmen der Wissenschaft verschoben hat, so ist mit dieser Verschiebung noch kein Ende erreicht. Denn auch Sachlichkeit und Objektivität müssen preisgegeben werden können, wenn es um diese stets lebendige Parteilichkeit geht, die keineswegs mit Subjektivität zu verwechseln ist, weil sie nie an sich selbst denkt, sondern nur daran, wie sie sich in der Welt positioniert.

Das ist eine Frage der Kunst, der es nicht mehr um –die Vollendung des Kunstwerks in sich selbst–, Goethes »ewige, unerläßliche Forderung« geht, sondern um die Wirkung an Wirklichkeit, mit der zwischen Zuhören und Sprechen eine gemeinsame Welt entsteht. Diese kann allerdings nicht mehr nachträglich beschrieben werden, weil sie in Zukunft diesen Unterschied machen wird: daß jeder von uns auf seine Weise gezwungen ist, »das auszudrücken was die Welt in der er lebt tut«.

Gertrude Stein »tat strikt diese Sache. Jedes Mal wenn ich sagte was sie waren, sagte ich es so daß sie diese Sache waren, und jedes Mal wenn ich sagte was sie waren wie sie waren, wie ich war, natürlich mehr oder weniger aber niemals dasselbe jedes Mal

wenn ich sagte was sie waren, sagte ich was sie waren, nicht daß sie verschieden waren nicht daß ich verschieden war aber da es nicht dorseibte Augenblick war in dem ich es sagte, sagte ich es mit einem Unterschied.«

Es liegt an der Zeit, daß dieser Unterschied nicht als erinnern vorgegenwärtig und also als Verschiedenheit beschrieben wird. Und es ist die Wiederholung, die »am vollständigsten« die Sache tut, die Gertrude Stein tun wollte, als sie sich »beim Zuhören und Sprechen in jedem Augenblick das Sein von Irgendemem vorstellte«: »Ich hielt jeden Augenblick fest an dem ich das Sein von jenem in mir hatte b ich vollständig leer war von dem was ich als ein Porträt von jenem gehabt hatte. Dieses wie ich sage, machte was Wiederholung genannt worden ist aber, und Sie werden es sehen, jeder Satz ist gerade die Verschiedenheit von Emphase die unvermeidlich vorhanden ist in dem sich folgenden Augenblick des in mir enthaltenen Seins jenes anderen errungen durch sprechen und Zuhören innen in mir und innen in jenem anderen.«

Das ist keine Vorstellung von Räumen, in die jemand eingeschlossen ist oder nicht in den sich folgenden Augenblicken ihrer Verwirklichung. »Die Sache in sich faltete sich selbst zusammen innen in sich wie man eine Sache zusammenfalten mag um eine andere Sache zu sein welche jene Sache ist innerhalb jener Sache«. Um gegenwärtig zu sein, in dieser mannigfaltigen Sache, deren Einzelheiten und Intervalle nicht analytisch getrennt und nachträglich aufeinander projiziert worden sind, weil sie gleichermaßen und zusammen sind.

Und wenn die Zeit der Gegenwart sich nicht theoretisch feststellen läßt, weil die Gegenwart im Prozeß der Aussage sofort zur Vergangenheit wird, so läßt sie sich doch praktisch in Falten anordnen, weil sie der Übergang von einer Falte zur anderen ist. Zeit ist die Aktivierung der Falte zwischen Vergangenheit und Zukunft, die immer von dieser Position aus gedacht werden muß, um in der Erzählung des Gebrauchs, der von ihr gemacht wird, vergegenwärtigt zu werden.

Wem aber gleich die Zeit in dieser strengen Gegenwart, in der sie gleichzeitig ist und nicht die Zukunft zum Medium der Erinnerung macht? Und aus dem Wesen der Geschichte heraus, die immer dazu neigt, die unbestimmte Zukunft nach Maßgabe der Vergangenheit zu bestimmen und zum Gegenstand der Erinnerung zu machen. Und in eine Gleichung eintritt, die eine Wiederholung ist, in dem Maße, wie sie in einer zeitfolgeunbestimmten Dimension erfolgt und doch keine ewige Gegenwart und also keine Wahrheit ist.

Hannah Arendt beschreibt sie »aus der Sicht des Menschen, der immer in dem Zwischenbereich zwischen Vergangenheit und Zukunft lebt«, in der »die Zeit nicht ein Kontinuum, nicht ein Fluß von ununterbrochen Aufeinanderfolgendem«, sondern »aufgebrochen« ist, zu einer »Lücke«, die vom »Standpunkt-Beziehen gegen die Vergangenheit und die Zukunft aufrechterhalten wird«. Von ihr aus gesehen werden die geradlinigen zeitlichen Bewegungen zu »antagonistischen Kräften«, die auf den Menschen gerichtet sind und auf ihn einwirken. Also ist die Lücke »kein einfaches Intervall«. Denn in dem Maße, wie man sich darin positioniert, verschieben sich »die Kräfte von ihrer ursprünglichen Richtung«. Sie stoßen nicht mehr frontal, sondern in einem Winkel aufeinander und »ähnelt dem, was die Physiker ein Parallelogramm der Kräfte nennen«.

Die Wirkung der beiden Kräfte dieses Parallelogramms würde dann in einer dritten Kraft resultieren, in einer Diagonalen, »einer Ursprung der Punkt wäre, an dem die Kräfte aufeinanderprallen und auf den sie wirken«. Von ihm aus aber wäre folgender Unterschied zu bemerken: »Die antagonistischen Kräfte sind beide, was ihren Ursprung angeht, unbegrenzt: die eine, weil aus einer unendlichen Vergangenheit, die andere, weil aus einer unendlichen Zukunft herkommend; doch obwohl sie keinen bekannten Anfang haben, haben sie ein begrenztes Ende, den Punkt nämlich, an dem sie aufeinanderprallen. Im Gegensatz dazu wäre die diagonale Kraft hinsichtlich ihres Ursprungs begrenzt, weil ihr Ausgangspunkt der Zusammenprall der antagonistischen Kräfte ist, aber sie wäre unendlich hinsichtlich ihres Endes – aufgrund der Tatsache, daß sie aus dem konzentrierten Handeln zweier Kräfte, deren Ursprung die Unendlichkeit ist, entstanden ist.« Also handelt es sich um die Kunst, seine Kräfte entlang dieser Diagonalen zu üben, die gleichen Abstand zu Vergangenheit und Zukunft hält, um in geordneten Bewegungen vorwärts und rückwärts zu gehen, in einer Weise, die sich Unendliche verweist und doch an die Gegenwart gebunden bleibt: In ihr verankert ist. Für Arendt ist dies »die Tätigkeit des Denkens«, ein »Wohnen in der Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft«, das uns zunehmend schwerer fällt. Denn während wir diese Lücke lange Zeit mit dem, was Tradition genannt wird, überbrücken konnten, so ist diese »mit dem Fortschreiten der Moderne immer fadenscheiniger« geworden. »Als der Faden schließlich ganz gerissen war, hörte die Lücke zwischen Vergangenheit und Zukunft auf, nur eine der Denktätigkeit eigene Bedingung und als Erfahrung auf die

Wenigen, die das Denken zu ihrem Hauptgeschäft machten, beschränkt zu sein. Sie wurde zur greifbaren Wirklichkeit für alle und stiftete allgemeine Verwirrung, das heißt sie wurde zu einer Tatsache von politischer Bedeutung.«

Arendt stellt die Frage nach dem, »was sich wirklich ereignet hat«, ohne daß es vom »Schweigen der Tradition« und der sich daraus ergebenden »Reaktion der Denker des 19. Jahrhunderts« erklärt werden könnte. Sie nennt Kierkegaard, Marx und Nietzsche, die »in der Weise der Sprünge und Umkehrungen« den (Hegelschen) Geschichtsbegriff zu radikalieren versuchten und »als erste ohne Leitung jedweder Autorität, gleichsam ganz und gar ohne Gefährden, zu denken gewagt« haben. Doch hat sie dabei, »ihnen kaum bewußt, das kategoriale Gerüst der großen Tradition« immer noch gehalten und ihnen »eine Stätte« geboten. »Erst die totalitäre Herrschaft als ein Ereignis, das in seiner Preislosigkeit mit den überkommenen Kategorien politischen Denkens nicht begriffen, dessen »Verbrechen« mit den traditionellen Maßstäben nicht beurteilt und mit Hilfe bestehender Gesetze nicht adäquat gerichtet und bestraft werden können, hat die in der Überlieferung so lange gesuchte Kontinuität abendländischer Geschichte wirklich durchbrochen.« Genauer gesagt ist es »der nichtvorsätzliche Charakter des Bruchs«, der ihm »eine Unwiderufflichkeit« gibt, die »nur Ereignisse, niemals Gedanken« haben können.

Doch auch das Denken in Umkehrungen und Sprüngen, das Hin und Her zwischen den überlieferten Gegensatzpaaren, ist nicht einfach nur »eine Erfahrung innerhalb des Denkens, sondern eine Notwendigkeit, mit Tatbeständen der modernen politischen und wissenschaftlichen Erfahrungen, die dem philosophischen Denken gleichsam von außen entgegneten und es aufs tiefste erschütterten«, umzugehen. Was sowohl Kierkegaard wie Marx wie Nietzsche auszeichnet und ihre Gemeinsamkeit bezeichnet, ist, »daß es allen dreien um dasselbe geht, das jeder auf seine Weise ausdrückt und dann in seinem Werk über und über wiederholt: Den »Abstraktionen« der Philosophie und ihrem Begriff vom Menschen als einem »animal rationale« soll der konkrete Mensch entgegengewandt werden«, um auf diese neue Erfahrung reagieren zu können: »daß der »tätige« Mensch die Welt in einem so beispielsweise Maße verändern kann, daß dem Denken nur noch das Nachdenken, um nicht zu sagen das Nachsehen bleibt«.

Es ist klar, daß es nicht darum geht, die Denker des 19. Jahrhunderts für die Struktur des 20. Jahrhunderts

verantwortlich zu machen, zeichnen sie sich doch Arendt zufolge gerade dadurch aus, »daß sie das Eindringen neuer Probleme in die Welt bemerken und sahen, wie diese Probleme sich mehr und mehr zu Aporien zu entwickeln drohten, eben weil unsere Überlieferung keine Anhaltspunkte bot«. Ihre Absage an die Tradition war also »kein eigentlicher Akt ihrer Wahl«, sondern die jeweilige Wiederholung dessen, was die Welt, in der sie lebten, tat.

Und wenn jeder dieser Versuche »auf seine eigene Art und Weise jene für die Neuzeit charakteristischen Züge in Rechnung« stellt, »die mit der Tradition bereits unvereinbar waren, als die Modernität der Moderne noch gar nicht voll in allen ihren Aspekten zur Entfaltung gekommen war«, so liegt die Sache nun bei Gertrude Stein, die die Tatsache, daß sie schreibt, ursächlich darin begreift, daß sie schreiben will. Und das wiederum hängt ganz davon ab, was sie schreiben kann: was die Welt tut, in der sie lebt.

»Da gibt es eine andere Sache über die man nachdenken muß, das heißt über klar denken und über Verwirrung.« Für Stein gibt es da einen Unterschied, der »der gleiche Unterschied wie der zwischen Wiederholung und Beharren« ist: »Sehr viele glauben daß sie Wiederholung kennen wenn sie sie sehen oder hören aber tun sie es. Sehr viele denken daß sie Verwirrung kennen wenn sie sie kennen oder sehen oder hören, aber tun sie es. Eine Sache die sehr klar scheint scheint sehr klar aber ist sie es. Eine Sache die genau die gleiche Sache zu sein scheint, mag als eine Wiederholung erscheinen aber ist sie es.«

Und wenn wir schon mal beim Nachdenken sind, dann können wir uns wohl daran erinnern, was da verwirrend ist: daß nämlich die Logik ihren Status eines Apriori, das durch die Bedingungen der Gleichung mit sich selbst und dem Wirklichen definiert ist, verloren hat. Und daß sie aber immer noch einen Status hat: nicht mehr als Theorie der Salzverbindungen und ihrer Wahrheitsfunktion, sondern als Faltung eines veränderlichen, in sich unterschiedlichen Sprachgefüges, das in sich genug Wirklichkeit hat, um keine andere Priorität anerkennen zu müssen.

»Aus Anlaß der Wiederholung« sagt Kierkegaard: »Die Wiederholung ist die neue Kategorie, welche entdeckt werden soll« und hat damit an sich schon bewiesen, daß es die Wiederholung gibt. Denn »wer die Wiederholung wählte, der lebt«. Das ist in Wahrheit das ganze Geheimnis der Wiederholung: daß man »sich nicht selbst in der Einbildung betrügt, die Wiederholung sollte etwas Neues sein«, sondern »den Mut hat zu verstehen«, daß das, was wiederholt wird, gewesen

ist, denn sonst könnte es nicht wiederholt werden, »aber gerade dies, daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu dem Neuen«.

Und die Verwirrung ist nun, »daß das Problem der Innerlichkeit: ob eine Wiederholung möglich ist, auf eine äußerliche Weise ausgedrückt ist, als sollte die Wiederholung, wenn sie möglich wäre, außerhalb des Individuums gefunden werden, da sie ja doch im Individuum gefunden werden muß«. Um diese Verwirrung zu klären, bemüht Kierkegaard eine Reihe konkreter Beschreibungen, zur Vorgegangswärtigkeit dieser Wiederholung, die weder Vergangenheit noch Zukunft ist: »Die Hoffnung ist ein neues Stück Kleidung, steif und glatt und glänzend, man hat es jedoch nie angehabt und weiß daher nicht, wie es einen kleiden wird und wie es sitzt. Die Erinnerung ist ein abgelegtes Kleidungsstück, das, so schön es auch ist, doch nicht paßt, da man aus ihm herausgewachsen ist. Die Wiederholung ist ein unerschließbares Kleid, das fest und doch zart anschließt, weder drückt noch schlottert«, dank der »ironischen Elastizität«, mit der man sie gebraucht. Das ist die »Sicherheit des Augenblicks«, mit der man sagt: »das Leben ist eine Wiederholung« und also: »das Dasein, welches dagesen ist, wird nun daseiend«.

Die Wiederholung Kierkegaards »ist im Grunde der Ausdruck für Immanenz«, hier verstanden als »Immanenz auf der Basis der Transzendenz, als die zweite Potenz des Bewußtseins«. Das Neue, das mit der Wiederholung gewonnen ist, wäre also »eine neue Unmittelbarkeit«, für die die Welt nicht länger Phantasma des Ganzen zu sein braucht, weil sie präziser Umschlag ist: das Innen als Außen.

Es ist, als stünden wir inmitten eines neuen und eigenartigen Verhältnisses, wo auf der einen Seite das Innen (oder auch das Außen) steht und auf der anderen Seite der Umschlag von Innen nach außen (oder umgekehrt). Genauer gesagt wären wir eingefaltet, in eine paarweise Ordnung, die aber gleichwie nicht mehr aufeinander abgebildet werden kann. Und weil sie nicht mehr aufeinander abgebildet werden kann, ist ihr eine Richtung gegeben, eine neue Richtung, die sich stets zwischen zwei Falten aufzut und deshalb immer in und zwischen Falten wahrzunehmen ist.

Das ist nicht die subjektive, im Aussagakt angelegte Verwirrung des Ideals des Klaren, um das Denken selbst zu üben, sondern das ungetrübte Beharren auf seiner Wiederholung, die den äußeren, andlichen Unterschied zwischen Prädikat und Subjekt zu nem inneren Unterschied im Vielen wiederholt, um in ihm die Kontinuität einer anderen Zeitlichkeit zu inaugrieren.

»Wenn es wirklich schwierig wird, will man den Knoten eher entwirren als zerschneiden, so fühlt wenigstens jeder der mit irgendeinem Faden arbeitet, so fühlt jeder der mit irgendeinem Werkzeug arbeitet so fühlt jeder der irgendeinen Satz schreibt oder liest nachdem er geschrieben worden ist.« So fühlt jedenfalls Gertrude Stein und die Entwirrung ist nun, daß die einzelnen Glieder der paarweisen Ordnung, von der wir sprachen, nicht mehr ausgetauscht werden können. Das ist ihre neue Unmittelbarkeit, die infolge einer faltenartig sich erweiternden Asymmetrie Gelegenheit für das Auftreten von Neuem gibt. Das ist nicht die alte Unmittelbarkeit, war diese doch beliebig vertauschbar und also umkehrbar eindeutig aufeinander abbildbar. Genauer gesagt konnte ihre Vertauschung auch nicht das geringste an ihrer gegenseitigen Beziehung ändern, solange sie in der Kategorie das Werdens miteinander vermittelt war. Weil diese Kategorie wie viele andere ein umgangssprachlich erzeugtes Mythologem ist, das die strukturelle Eigenschaft des Wirklichen entbehrt.

Diese aber wäre in der Wiederholung gegeben, jener »neuen Kategorie«, die keine bloße Inhaltsbeziehung ist, wenn sie die spezifischen strukturellen Bedingungen dieser Beziehung einschließt und eben dadurch eine andere Beziehung ausschließt. Die sich gegenseitig ausschließenden Beziehungen wären aber in Falten zusammenzuschließen. So entstünden Strukturbedingungen, die auch die Dimension des Einmaligen und nicht Wiederholbaren in sich einfallen könnten.

Einer Karklinie entlang, die schräg zu Vergangenheit und Zukunft verläuft, doch ohne sie zu ignorieren. Gerade weil sie sich aus deren Unterschied ergibt und nicht zuvor oder von außen statthal, gelingt es ihr, das reflektierende und das erfahrende Subjekt direkt zu verknüpfen, in einer Bewegung, die zur Logik Gertrude Steins werden kann.

In ihr ist das Prädikat immer Beziehung und niemals Attribut, eine immanente Tätigkeit, auch eine Schöpfung und die Neue, gewiß, aber nur insofern diese in der Innerlichkeit des Kontinuierlichen gedacht werden, mit der Stein »abhängig adverbialer Nebensätze« gern hat, »wegen der Vielfalt ihrer Abhängigkeit und Unabhängigkeit«, mit der sie »das ganze aktive Leben des Schreibens« in sich haben. »Die Vitalität von Bewegung, so daß es nichts zu geben braucht gegen das sich die Bewegung als Bewegung zeigt. Und in jener Klarheit lebendig genug ist, gibt es in jener Klarheit irgendeine Verwirrung gibt es in jener Klarheit irgendeine Wiederholung.« Sie selber glaubt es nicht. Aber sie ist »geneigt zu glauben daß es wirklich

keinen Unterschied gibt zwischen Klarheit und Verwirrung, denken Sie nur an jedes Leben das lebendig ist, gibt es da wirklich irgendeinen Unterschied zwischen Klarheit und Verwirrung. Jetzt bin ich ganz sicher daß wenn ein Ding lebendig ist es wirklich keinen Unterschied gibt zwischen Klarheit und Verwirrung.«

Und auch nicht zwischen Wiederholung und Beharren auf dem Einmaligen und nicht Wiederholbaren, wenn es doch diese Wiederholung gibt, die zugleich in einem Punkt gespiegelt und in einer Bewegung verwickelt wird. Dadurch, daß sie die Seele in den Körper einfaltet, erreicht sie eine Intimität, die der Welt gleicht. Eine Klarheit, für die nicht aus der Innerlichkeit herausgetreten werden muß, weil diese selbst zur Äußerlichkeitsbeziehung geworden ist.

Und weil Gertrude Stein »sehr träge« ist und »Dinge von außen« braucht, »um in Gang zu kommen«, liest sie viel und hört sie zu. Denn »was wir wirklich wissen, wird in unserem Kopf durch tausend kleine Begebenheiten des täglichen Lebens geformt. Mit »was wir wissen« meine ich natürlich nicht was wir aus Büchern lernen, was das überhaupt keine Bedeutung hat. Ich meine das was wir wirklich wissen, wie unsere Sicherheit darüber wie wir etwas wissen, und was wir über die Gültigkeit von Gefühlen und ähnlichen Dingen wissen. All die tausend Begebenheiten des täglichen Lebens dringen in unser Bewußtsein und formen unsere Ideen über diese Dinge. Also, wenn wir schreiben, schreiben wir; und diese Dinge die wir wissen, fließen unseren Arm hinunter und werden auf dem Papier sichtbar. Noch kurz bevor wir sie schrieben, wußten wir eigentlich gar nicht daß wir sie wissen; wenn sie in unserem Kopf als Wörter geformt sind, dann ist das ganz falsch und sie werden tot herauskommen, aber wenn wir bis zum Augenblick des Schreibens nicht wußten daß wir sie wissen, dann können sie mit schockartiger Überraschung zu uns«.

Anders als beim Verstehen gibt es keinen Unterschied zwischen Klarheit und Verwirrung, wenn es um die Teilhabe »an der Vitalität dieser Augenblicke von Erkenntnis« geht, um das »Selber-Überraschtsein von der Entdeckung dessen«, was man weiß. Das heißt auch, daß das Zuhören kein wörtliches Verstehen, keine wörtliche Übereinstimmung ist, sondern Teilhabe am Wissen eines anderen. Zu wissen, daß es »innerhalb seiner Welt für das verbindlich« ist, »was ein Mensch wirklich wußte«.

Klarheit und Verwirrung sind nicht mehr wichtig, wenn es nicht um wörtliche Übereinstimmung geht. Und das ist wichtig zu wissen: daß Wiederholung nicht wörtliche Übereinstimmung meint, wenn sie lebendig bleibt.

Und Verwirrung zu stiften droht, jetzt, da man nicht mehr das Allgemeine erfüllt und sich in das Nicht-verstandenwerdenkönnen hineingestellt hat. »Aber wenn man genug Vitalität besitzt um genügend zu wissen was man meint, wird zuweilen jemand und zuweilen und zuweilen werden sehr viele einsehen müssen, daß man weiß was man meint, und so werden sie zustimmen daß man meint was man weiß, daß man das was man weiß, meint, und das ist so nahe wie man kommen kann um einen anderen zu verstehen.«

Und da es hier nicht nur um eine Frage der Erkenntnis geht, können wir uns nicht »damit zufrieden geben, daß eben verschiedene Fragestellungen verschiedene Aspekte des gleichen Vorgangs freilegen, wobei alle Aspekte gleich »wahr« sind und gleich »objektiv«; genauso wie der Tisch, um den herum eine Anzahl von Leuten Platz genommen hat, ja jedem einzelnen unter einem anderen Aspekt erscheint, ohne jedoch darum aufzuhören, derselbe Tisch zu sein«. Doch während Arendt deshalb die alte Frage nach dem Verhältnis von Natur und Geschichte aufwirft, möchte ich eben danach fragen: welche Bedeutung die Wiederholung für ein Ding hat. Ob es dasselbe bleibt, wenn es nur genug wiederholt wird, um endlich in eine andere Gleichung eintreten zu können.

In ihr bräuchte von Wiederholung nicht mehr die Rede sein. Denn was wiederholt wird, ist gewesen, sonst könnte es ja gar nicht wiederholt werden. Aber gerade dies, daß es gewesen ist, macht die Wiederholung zu dem Neuen, das Kierkegaard so formuliert: »Das Dasein, welches dagewesen ist, wird nun daseiend«. Das heißt, die Wiederholung wird nicht als Prädikat genommen, das zum Dasein hinzutritt, sondern seinerseits als Substantiv ausgesagt, um ein Mittleres zu sein und als solches daseiend zu werden.

Aber ein Substantiv – und das sagt wiederum Gertrude Stein – »ist ein Name von irgend etwas, also nachdem ein Ding benannt ist, schreibe darüber. Ein Name ist entsprechend oder er ist es nicht. Wenn er entsprechend ist dann warum ihn noch weiter nennen, wenn er es nicht ist, tut es nicht gut ihn bei seinem Namen zu nennen.« Und weil »ein Substantiv ein Name einer Sache« ist, »daher allmählich wenn Sie fühlen was innerhalb jener Sache ist, nennt man es nicht bei dem Namen unter dem es bekannt ist«.

Allmählich entbindet man Erkenntnis von ihrer namentlichen Beziehung auf ein Objekt und entfällt sie als eine Summierung innerer Wahrnehmungen. Erkennen heißt, eine innere Verbindlichkeit enthalten und sie in einem Punkt zu verorten, von dem aus sie als Wahrheit erscheint. Innerlichkeit heiße dann: einen solchen Punkt

einnehmen, um die Wahrheit ihre Bahn ziehen zu lassen, wie sie ihrer Wiederholung gleichkommt und in Äußerlichkeit umschlägt, wenn zuweilen sehr viele einsehen, »daß man weiß was man meint«. Und die unerschöpfliche Reserve einer solchen Einsicht ist nun: daß sie sich auf diesen Punkt bezieht, der selbst kein Grund, sondern ein Mannigfaltiges ist, zu dem eine jeweilige Einsicht nicht hinzugezählt, sondern von dem sie abgezogen wird. Das ist ihre kommende Unendlichkeit, mit der sich die punktuelle Einsicht in die Welt einfallt.

Und wen es immer noch verwirrt, daß der Punkt weder die innere Wesenheit des Einen noch die Welt das Ganze sein soll, der muß noch einmal Steins »Vitalität der Bewegung« zuhören, mit der das Subjekt die Faltung einer Unendlichkeit und einer Sprache ist, für die Punkte »ein vollkommen eigenes Leben« haben. »Sie konnten anfangen zu handeln wie sie es für richtig hielten und man möchte sein schreiben mit ihnen unterbrechen das heißt nicht wirklich sein schreiben mit ihnen unterbrechen aber man konnte dazu kommen anzuhalten zeitweise eigenmächtig anzuhalten in seinem schreiben und so konnten sie gebraucht werden und Sie konnten sie gebrauchen.«

Und »dann bei ihrem Gebrauch kann man sich als ein Abenteuer fühlen«, denn »Punkte haben ein eigenes Leben eine eigene Notwendigkeit ein eigenes Gefühl eine eigene Zeit. Und jenes Gefühl jenes Leben jenseitig jene Zeit kann sich selbst ausdrücken in einer unendlichen Mannigfaltigkeit das ist der Grund warum ich Punkten immer treu geblieben bin so sehr daß ich wie ich sage kürzlich gefühlt habe daß man sie nötiger haben könnte als man sie je gehabt hat«, für diese »endgültige Einfachheit außergewöhnlicher Komplikation«, die wirklich ist in der fortwährend sich vier verschiebenden Falte zwischen Schreiben und Sein.

Literatur

- Hannah Arendt, Zwischen Vergangenheit und Zukunft, München 1994
Sören Kierkegaard, Die Wiederholung (1843), Reibek 1981
Gertrude Stein, Poetris und Wiederholung, in: Was ist englische Literatur (Lectures in America 1932, Zürich 1966 und 1985)
Gertrude Stein, Poetik und Grammatik, in: Was ist englische Literatur (Lectures in America 1935, Zürich 1965 und 1985)
Gertrude Stein, Was sind Meisterwerke (What are Masterpieces and Why are there so few of them? 1943), mit einer Einführung von Thomas Wilder, Zürich 1992 und 1995

A MATTER OF FOLDS

Eva Meyer

dedicated to Elisabeth Pritschitz

»And so I began to find out by listening the difference between repetition and insisting«, and to know how it is, how greatly repetition occasions reality, without its being leapt over out of hope or evaded out of fear.

If, like Gertrude Stein, you »are to be really and truly alive«, then you listen while talking. For you know that »it is necessary to be at once talking and listening, doing both things, not as if there were one thing, not as if there were two things, but doing them«.

That only works if it is not individual souls speaking about themselves, but rather if the conversation concerns whatever is going on inside them in relation to what is happening in the outside world, and leads to the conclusion that there is no truth. Because truth is something that is expressed, and is thus one opinion among opinions, debatable and reformulated in the same fashion as any other subject of conversation which in fact remains lively for that very reason, there is no single truth and therefore conversation will never cease.

And if the question of truth, once the fief of philosophy and religion, has increasingly shifted to the realm of science for authoritative definition, the shift has not yet come to its end. For we must be willing to sacrifice the standard of objectivity as well for the sake of a living partiality – which in no way is to be confused with subjectivity – concerned as it is not with itself but only with positioning in respect to the world.

It is a question to do with art, where it is not longer a matter of »the completion of the artwork in itself« – Goethe's »eternal and essential dialogue« – but of effecting reality with which, between listening and talking, a common world is brought into being. To be sure, that world can no longer be described after the fact since in the future it will entail the following distinction: That »each one of us in our own way are bound to express what the world in which we are living is doing«.

Gertrude Stein did this strictly. »Every time I said what they were I said it so that they were this thing, and each time I said what they were I said it so that they were this thing, and each time I said what they were as they were, as I was, naturally more or less but never the same thing each time that I said what they were I said what they were, not that they were different nor that I was different but as it was not the same moment which I said I said it with a difference.«

It is time that keeps that difference from being realized as remembrance and thus described as dissimilarity. And it is repetition that »most completely« does what Gertrude Stein wanted to do »when by listening and talking I conceived at every moment the existence of some one, and I put down each moment that I had the existence of that one inside me until I had completely emptied myself of this that I had had as a portrait of that one. This as I say made what has been called repetition but, and you will see, each sentence is just the difference in emphasis that inevitably exists in the successive moment of my containing within me the existence of that other one achieved by talking and listening inside in me and inside in that one.«

The matter is not that of rooms in which someone is or is not shut up in the successive moments of realization. »The thing in itself folded itself up inside itself like you might fold a thing up to be another thing which is that thing inside in that thing«. A manner of being present in this manifold thing – whose details and intervals have not been analytically separated nor thereafter retroactively projected on top of each other – since they are both one and the same thing, and together.

And should present time refuse to let itself be defined in theoretic terms, inasmuch as the present immediately becomes the past in the process of being expressed, it does allow itself to be arranged in practical fashion into folds, inasmuch as the present is the crossover from one fold to the next. Time is the activation of the fold between the past and the future and it must always be considered from that position in order to be realized in the narration of the use being made of it.

To whom does time correspond in such a strict present, in which it is simultaneous and does not turn the future into a means of remembrance? A present that steps out from the nature of history which constantly tends to use the past as the measure of the uncertain future and make of it an object of remembrance. Entering into an equation that is a repetition to the extent it is dimensioned as a sequence undefined in time, yet is not eternal present and hence not truth.

Hannah Arendt describes the present as »seen from the viewpoint of man, who always lies in the interval between past and future« where »time is not a continuum, a flow of uninterrupted succession« but »broken in the middle« into »a gap« which man's »making a stand against past and future, keeps in existence.« From this point of view, the rectilinear temporal movements turn into »antagonistic forces being directed

toward and acting upon man». Thus the gap is «no simple interval», inasmuch as one takes it as one's position, the forces cannot but shift «from their original direction» so that they «no longer clash head on but meet at an angle», and the gap «resembles what the physicists call a parallelogram of forces.»

The effect of both of the forces of such a parallelogram would thus result in a third force, in a diagonal «whose origin would be the point at which the forces clash and upon which they act.» From there however the following difference would have to be given consideration: «The two antagonistic forces are both unlimited as to their origins, the one coming from an infinite past and the other from an infinite future; but though they have one no know beginning, they have a terminal ending, the point at which they clash. The diagonal force, on the contrary, would be limited as to its origin, its starting-point being the clash of the antagonistic forces, but it would be infinite with respect to its ending by virtue of having resulted from the concerted action of two forces whose origin is infinity.»

So what we are concerned with is the art of exerting one's forces along that diagonal, which keeps the same distance from past and future, so as to go forward and backward in ordered movements, in such a manner as to indicate infinity and yet remain tied to the present, indeed rooted in the present.

For Arendt, this is the «activity of thinking», a «settling down in the gap between past and future», which we find increasingly difficult to do. For while we bridged this gap for a long time by what is named tradition, «this tradition has worn thinner and thinner as the modern age progressed. When the thread of tradition finally broke, the gap between past and future ceased to be a condition particular to the activity of thought and restricted as an experience to those few who made thinking their primary business. It became a tangible reality and perplexity for all, that is, it became a fact of political relevance.»

Arendt seeks to determine «what actually happened» without using the «silencing of the tradition nor the reaction of thinkers against it in the nineteenth century» as an explanation. She names Kierkegaard, Marx and Nietzsche as those who sought, using «leaps and inversions», to radicalize the concept (Hegel's concept) of history. They «were the first who dared to think without guidance of any authority whatsoever; yet for better and worse, they were still held by the categorical framework of the great tradition». The «continuity of Occidental history» was really broken by

«totalitarian domination as an established fact, which in its unprecedentedness cannot be comprehended through the usual categories of political thought, and whose «crimes» cannot be judged by traditional moral standards or punished within the legal framework of our civilization». More precisely, it is «the non-deliberate character of the break» that «gives it an irrevocability which only events, never thoughts, can have».

Yet, as well, thinking in terms of inversions and leaps, the back-and-forth between pairs of opposites handed down to us, is not merely an «experience within thinking, but the necessity to deal with the facts of modern political and scientific experience. That experience virtually confronted philosophical thinking from the outside world and in so doing had a profoundly unsettling effect». What distinguishes as much Kierkegaard as Marx and Nietzsche is something the three have in common, i.e. «each of their rebellions seems to be concentrated on the same ever-repeated subject: Against the alleged abstractions of philosophy and its concept of man as an «animal rationale» should be asserted concrete and suffering men». Only thus can man react to said new experience: «That the «active» man can change the world to such an incomparable extent, that thinking becomes a matter of only hindthought, let alone hindsight.»

Obviously, it is not a question of holding 19th-century thinkers responsible for the structure of the 20th century because, in keeping with Arendt's train of thought, they do distinguish themselves by having «perceived their world as one invaded by new problems and perplexities which our tradition of thought was unable to cope with». Their renunciation of tradition hence was «no deliberate act of their own choosing», but the respective repetition of what the world in which they lived was doing.

And if each attempt «took account of those traits of modernity which were incompatible with our tradition, and this even before modernity in all its aspects had fully revealed itself», the matter now lies with Gertrude Stein for whom the fact that she writes derives from the fact that she wishes to write. And that in turn is totally dependent on what she can write, namely what the world in which she lives is doing.

«There is another thing one has to think about, that is about thinking clearly and about confusion.» Stein sees a difference here, «the same difference that there is between repetition and insistence. A great many think that they know confusion when they know or see it or hear it, but do not. A thing that seems very clear, seems very clear but is it. A thing that seems to be

exactly the same thing may seem to be a repetition but is it.»

And while we're at it, reflecting on the matter, we might do well to remember what is confusing about it: namely that logic has lost the status of an a priori, a status governed by the terms of equation between itself and reality. And that nonetheless logic does still have a status: no longer as a theory for linking phrases and their function as truth but as the folding of a changeable – in itself distinct – language structure encompassing sufficient reality to be spared having to acknowledge any other priority.

«In connection with repetition», Kierkegaard has this to say: «Repetition is the new category that will be discovered», words that in themselves already testify in favor of the existence of repetition. For «the person who chose repetition – he lives». Truly, that is the whole secret of repetition: not to be «deluded into thinking that repetition should be something new», but to have the «courage» to understand that «that which is repeated has been» – otherwise it could not be repeated – «but the very fact that it has been makes the repetition into something new.»

At this point, «the confusion consists in this: the most interior problem of the possibility of repetition is expressed externally, as if repetition, if it were possible, were to be found outside the individual when in fact it must be found within the individual.» In order to clear up that confusion, Kierkegaard takes the trouble to provide a series of concrete descriptions for representing such repetition, which is neither the past nor the future: «Hope is a new garment, stiff and starched and lustrous, but it has never been tried on, and therefore one does not know how becoming it will be or how it will fit. Recollection is a discarded garment that does not fit, however beautiful it is, for one has outgrown it. Repetition is an indestructible garment that fits closely and tenderly, neither binds nor sags», thanks to the «ironic resiliency» with which one uses it. That is the «blissful security of the moment» serving to say «life is a repetition» and hence: «actuality, which has been, comes into existence.»

Kierkegaard's repetition «is to be understood in relation to immanence», it «is and remains a transcendence», that is «consciousness raised to the second power». The newness that is gained with repetition would thus be a «new immediacy», for which the world no longer needs to be a phantasm of the whole, since it is a more precise envelope: of inside as outside.

It is as if we were standing in the middle of a new and distinct relationship, where on one side the inside (or

equally the outside) stands and on the other side of the envelope facing from inside outwards (or the reverse). More precisely, it is as if we were folded together, arranged into pairs which nonetheless can no longer use each other for projection. And because they cannot be projected on each other, they are given a direction, a new direction, that always unfolds between two folds and thus can only be perceived within and between folds.

It is not a matter of the subjective confusion of the ideal of clarity as a result of the act of statement that clouds thought itself. Rather, it is the unclouded insistence on its repetition, which repeats the outside terminal difference between the predicate and the subject as an inside difference in many respects, in order to inaugurate that difference with the continuity of another temporality.

«When it gets really difficult you want to disentangle rather than cut the knot, at least so anybody feels who is working with any thread, so anybody feels who is working with any tool so anybody feels who is writing any sentence or reading it after it has been written.» That's the way Gertrude Stein feels in any case, and the disentangling is that the individual members of the pair-wise arrangement, as mentioned above, can no longer be interchanged. That is precisely their new immediacy which, owing to an asymmetry that broadens in folds, provides opportunity for the new to make its appearance.

It is not the former immediacy, because that immediacy was indifferently interchanged and therefore could be projected on each other in clear reverse. More precisely, interchange could not modify their reciprocal relation in the least, as long as it was jointly ordained in the category of becoming. Because that category, like many others, has a conversationally generated mythological dimension to it lacking the structural quality of reality.

That structural quality could be said to be conveyed by repetition, that «new category» which is not merely content-oriented when it encompasses the specific structural conditions of such a relationship and, in so doing, excludes any other relationship. The mutually exclusive relationships could then be included in folds. In such a manner structural conditions would develop that could also enfold a dimension of the unique and unrepeatable within themselves.

This would take place along a line of forces running diagonally to past and future, yet without ignoring them. Indeed, just because that line of forces arises from their difference and not beforehand or from outside, it man-

ages to establish a direct link between the reflecting and the experiencing subject in a movement that can be seen as the logic adopted by Gertrude Stein. In that logic, the predicate is always a relationship and never an attribute – an immanent activity, also a creation and the new, certainly, although only to the extent that they are thought within the innerness of continuity, with which Stein likes to use «dependent adverbial clauses». Adopted «because of their variety of dependence and independence», they are considered by Stein «as possessing the whole of the active life of writing the vitality of movement, so that there need be nothing against which the movement shows as movement. And if this vitality is lively enough is there in that clarity any confusion is there in that clarity any repetition.» She herself does not think so. But she is «inclined to believe that there is really no difference between clarity and confusion, just think of any life that is alive, is there really any difference between clarity and confusion. Now I am quite certain that there is really if anything is alive no difference between clarity and confusion.»

Nor is there a difference between repetition and insistence on the unique and unrepeatable, if such a repetition does exist as is at once mirrored in a point and realized in a movement. By enfolding the soul within the body, an intimacy is attained equal to the world. And a clarity is attained that does not require stepping out from inside, since that itself has become related to outside appearance.

And because Gertrude Stein has «a great deal of inertia» and needs «things from outside to start [herself] off», she reads a lot and listens. For, «what we know is formed in our heads by thousands of small occasions in the daily life. By «what we know» I do not mean, of course, what we learn from books, because that is of no importance at all. I mean what we really know, like our assurance about how we know anything, and what we know about the validity of the sentiments, and things like that. All the thousands of occasions of the daily life go into our head to form our ideas about these things. Now if we write, we write; and these things we know flow down our arm and come out on the page. The moment before we wrote them we did not really know we knew them; if they are in our head in the shape of words then that is all wrong and they will come out dead, but if we did not know we knew them until the moment of writing, then they come to us with a shock of surprise.»

Other than through understanding there can be no difference between clarity and confusion, when it is a

matter of participation «in the vitality of these moments of recognition», a matter of «their surprising themselves with their own discovery of what they know». This also means that listening does not imply word-for-word understanding nor word-for-word agreement, but rather participation in the knowledge of the other person. It means knowing that «it is consistent to its own world of what a person has really known».

Clarity and confusion are no longer important when it is not a matter of word-for-word agreement. And that is important to know: namely that repetition does not mean word-for-word agreement when it purports to remain alive. And when it threatens to cause confusion, now since it no longer fulfills the universal and has established itself in the realm of what may not be understood. «But if you have vitality enough of knowing enough of what you mean, somebody and sometime and sometimes a great many will have to realise that you know what you mean, and so they will agree that you mean what you know, what you know you mean, which is as near as anybody can come to understanding anyone.»

And since we are not only concerned with the question of recognition, we cannot «be satisfied that different questions put «to one and the same physical event» reveal different but objectively equally «true» aspects of the same phenomenon, just as the table around which a number of people have taken their places is seen by each of them in a different aspect, without thereby ceasing to be the object common to all of them.» Yet while in connection with this, Arendt brings up the old question of the relationship between nature and history, my own question would be: what significance does repetition have for a thing. Whether it remains the same if only it is repeated enough to be able to step into another equation at last.

In such an equation it would no longer be a question of repetition. For whatever is repeated has already existed, otherwise it couldn't be repeated at all. But the very fact that it has existed, turns repetition into something new, formulated by Kierkegaard as: «actuality, which has been, comes into existence». That means repetition is not taken as a predicate that joins up with existence but is in turn expressed as a substantiva in order to become a medium, and as such to come into existence.

But a substantive, or noun, Gertrude Stein in turn points out, «is a name of anything, why after a thing is named write about it. A name is adequate or it is not. If it is adequate then why go on calling it, if it is not then calling it by its name does no good. And because

«a noun is the name of a thing slowly if you feel what is inside that thing you do not call it by the name by which it is known.»

Gradually you release recognition from its name relationship to an object and unfold it as the sum of inside perceptions. Recognizing means to unfold an inside link and to situate it at a point from which it appears as truth. Inwardness would then mean: to take up such a point in order to let the truth run its course, the way it compares with its repetition and turns over into outwardness, when sometimes a great many realize «that you know what you mean». And the inexhaustible backup for such a realization is then: that it relates to that point, which in itself is no reason but a manifold to which a particular insight is not added but from which it is taken. That is its future infinity, with which the point insight enfolds itself into the world.

And whoever remains confused by the fact that the point-period is not meant to be the inner nature of the one, nor that the world is meant to be the whole, should listen again to Stein's «vitality of movement», with which the subject is the folding of an infinity and of a language, for which periods have «completely a life of their own. They could begin to act as they

thought best and one might interrupt one's writing but one could come to stop arbitrarily stop at times in one's writing and so they could be used and you could use them.»

And using them «can make you feel adventurous» since «periods have a life of their own a necessity of their own a feeling of their own a time of their own. And that feeling that life that necessity that time can express itself in an infinite variety that is the reason I have always remained true to periods so much so that as I say recently I have felt that one could not learn them more than one had ever needed them – for the final simplicity of excessive complication» that is real in the continuously shifting fold between writing and being.

Bibliography
Harold Augenfeld: *Between Past and Future: Six Exercises in Political Thought; A Meridian Book* – The World Publishing Company, Cleveland, Ohio 1963
Soren Kierkegaard: *Fear and Trembling/Repetition; Kierkegaard's Writings VI*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1983
Gertrude Stein: *Look at Me Now and Here I Am*, Penguin Books 1971
Gertrude Stein: *Four in America*, Yale University Press 1947

translated by Margja Mousier

Die Beute Nr. 3 Herbst 94

Pressekommentare

«Radikale Kritik ist gegenwärtig nicht gerade gefragt. Eine Zeitschrift wagt einen neuen Versuch; mit durchaus bemerkenswerten Resultaten.» (Tagesanzeiger, Zürich)

«Lange haben wir beim Bier diskutiert, ob *Die Beute* – Untertitel «Politik und Verbrechen» – wirklich ein guter Name für eine neugegründete linksradikale Zeitschrift ist... Es handelt sich bei der Namensgebung offenbar um eine Art Pop-Strategie – aus dem Wissen geboren, das man heutzutage schon kräftig hinterlegen muß, um mit sinken inhalten noch einen Distinktionsgewinn zu erzielen.» (Thomas Groß, *die Tageszeitung*)

«Die *Beute* kommt nicht nur namensmäßig, sondern auch optisch recht flott daher. Gute Fotos, übersichtlich und ohne Pop-Mälzchen – gestalterisch gibt es wirklich nichts zu meckern.» (Junge Welt)

«Eine Zeitung zum Schmöckern, die so ganz nebenbei die eingefahrene Trennung zwischen Politik und Kultur aufhebt. Vierteljährlich.» (Klenke, *Aachener StadtMagazin*)

«Tatsächlich, ein erstes Durchblättern der *Beute* macht klar, daß hier in verschiedenen Revieren gejagt wird. Texte aus der politischen Theorie und Praxis stehen neben solchen, die gemeinhin als kulturell gelten. Es gibt keine künstliche Trennung durch Rubrikbezeichnungen, die Übergänge sind fließend.» (Wochenzeitung Zürich)

«Erfassung für den Einzelreiz» (Wolfgang Höbel, *Süddeutsche Zeitung*)

«Diese aufregende Publikation kennt keine Sorgen darum, wie ihre Autoren und Autorinnen per Karriere oder Revolution auch mal nach oben kommen können.» (Matthias Beltz, *Journal Frankfurt*)

Weitere Publikationen der Edition ID-Archiv im Herbst 1994:

ID-Archiv im IISG (Hg.): *Bad Kleiner und die Erschließung von Wolfgang Grams*. 320 S., 29,80 DM | Wohlfahrtsausschüsse (Hg.): *Etwas Besseres als die Nation*. 200 S., 24,- DM | Sabine Grimm/Cornelia Eichhorn (Hg.): *Gender Killer. Texte zu Feminismus und Politik*. ca. 200 S., ca. 24,- DM

Schwerpunkt Sicherheitspolitik

- Mike Davis: *Urban Control. Jenseits von Rausch und Revolution*
- Daniel Stern: *Zürich. Langzeitschäden im Kreis 5*
- Cornelia Eichhorn/Jost Müller: *Zur Warnung für das Publikum. Private Sicherheitsdienste*
- Andreas Fanzadeh: *Die Geschichte wiederholt sich nicht. Bad Kleiner und die Linke*

Weitere Themen:

- B. Selfried, S. Grimm, C. Eichhorn: *Feministische Intellektuelle in den USA. Interview mit Nancy Fraser*
- Jörg Störzbecher: *Ökismus abgestellt*
- Critical Art Ensemble: *Die elektronische Störung*
- Anke Fauchtenberger: *Der Schätz. Comic*
- Manríque Kröger: *CNT und FAI im spanischen Bürgerkrieg*
- Udo Sierck: *Zur strukturellen Gewalt gegen Behinderte*
- Diedrich Diederichsen: *Nation of Islam*
- Rembert Baumann: *Anarchistische Zeitschriften*



144 Seiten, 14,- DM

10. - 16. November 1994

ART COLOGNE

Internationaler Kunstmarkt

Internationale Galerien zeigen Kunst des 20. Jahrhunderts.
Täglich von 11.00 bis 20.00 Uhr in den Rheinhallen, KölnMesse.

Veranstalter: Bundesverband Deutscher Galerien e.V. (BVDG).

Informationen: KölnMesse

Postfach 210760, D-50532 Köln, Telefon 0221/821-0

 KölnMesse

FRANÇOIS BARRÉ PRÉSIDENT DU CENTRE NATIONAL
D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU
GERMAIN VIATTE DIRECTEUR DU MUSÉE NATIONAL
D'ART MODERNE/CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE
JEAN DE LOISY COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION
VOUS SONT RECONNAISSANTS
DE LA COMPLICITÉ DE VOTRE REGARD

ET N'EST-CE &/ET DU 5 OCTOBRE AU 9 JANVIER 1995

ESPACE OFFERT PAR GALERIES CONTEMPORAINES

Musée national d'art moderne
75191 PARIS CEDEX 04 FAX 44 78 19 25
 Centre Georges Pompidou



aus STUDIO INTERNATIONAL, Sep./Okt. 1976, S. 119-117, Photo: Golan 1987

LESEZIMMER II

Internationale Künstler- und Kunstzeitschriften der 70er Jahre
+ Künstlermonographien der NOVA SCOTIA SERIES, Halifax
- Source Materials of the Contemporary Arts

ART-LANGUAGE, ART-RITE, AUDIO-ARTS,
AVALANCHE, CONTROL MAGAZINE, FILE
MAGAZINE, THE FOX, INTERFUNKTIONEN,
OCTOBER, PARACHUTE, DER SALON u.a.

ASHER, BIRNBAUM, BORDUAS, BUREN,
FORTI, FRAMPTON, GRAHAM, HAACKE,
HOLZER, JUDD, LEITNER, OLDENBURG,
RAINER, ROSLER, SNOW u.a.

ein Projekt des
KÜNSTLERHAUS STUTTGART
25. November - 17. Dezember 1994

in Zusammenarbeit mit dem
MÜNCHNER KUNSTVEREIN
Januar/Februar 1995

und dem
DEPOT/WIEN
Februar 1995

ISSN: 0947-0905
*94 OKTOBER DM 39,-

regina

REPRODUKTION

DAS GROSSE HERBST- HEFT

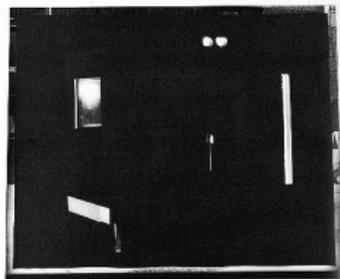
- ◆ Mode
- ◆ Familie
- ◆ Kultur
- ◆ Katzen
- ◆ Comics
- ◆ Reise
- ◆ Wohnen

◆ Die Zeitschrift „regina“ wird im Rahmen einer gleichnamigen Ausstellung im Künstlerhaus Stuttgart e.V. vorgestellt.
Publikation und Ausstellung funktionieren innerhalb der gegebenen und vorgeordneten Rahmenbedingungen, die den jeweiligen Medien entsprechen. Beide markieren sowohl in ihrer Entwicklung wie auch in ihrem Zusammenspiel Cross-Over-Territorien.



SERGE KLIAVING

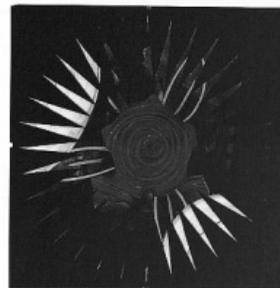
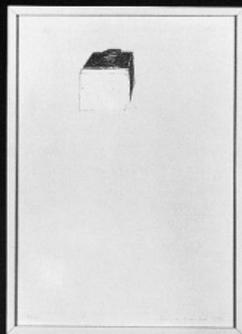
Erdkrise, 1991
 30 x 13 cm,
 Spezialseide
 verchromter
 Tischständer
 Auflage 25
 (signiert und
 nummeriert)
 DM 400,-
 (DM 300,-)

**ANDREAS COERPER**

ohne Titel, 1990, 40 x 50 cm, Aluminium, Glas, Foto
 Auflage 10 (signiert und nummeriert)
 DM 480,- (DM 380,-)

RAINER OLDENDORF

ohne Titel, 1990, 25,2 x 34 cm
 Siebdruck auf Papier im Rahmen
 Auflage 12 (signiert und nummeriert)
 DM 480,- (DM 380,-)

**STEFAN SEHLER**

Rose, 1991, 32 x 32 cm, Hinterglasbild
 Auflage 10 (signiert und nummeriert)
 DM 480,- (DM 380,-)

STEPHEN CRAIG

ohne Titel, 3 Tassen (Set) 1990, 10 cm hoch, weiß mit s/w
 Foto/Siebdruck, Auflage 7 (signiert und nummeriert)
 DM 500,- (DM 400,-)

**HEIKE PALLANCA**

Verführung zum Voyeurismus, 1990, 62 x 25 x 5 cm
 Gasbetonplatte, Farbfoto, Plexiglas
 Auflage 10 (signiert und nummeriert), 2 E.A.
 DM 480,- (DM 380,-)

ANDREAS GURSKY

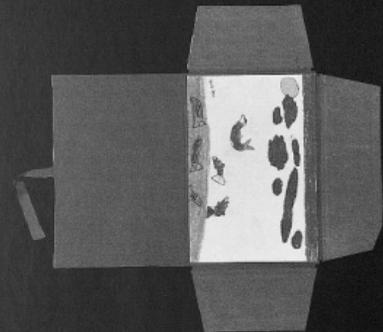
Amberg, Siemens, 1991, 50 x 40 cm (Blatt), C-Print
 Auflage 25 (signiert und nummeriert)
 DM 1000,- (DM 750,-)

**THOMAS EIFLER**

ohne Titel, 1992
 25,5 x 40 cm
 Siebdruck
 und Acryl
 auf Stoff
 auf Holzplatte
 aufgezogen
 Auflage 10
 (signiert und
 nummeriert)
 DM 480,-
 (DM 380,-)

MARIA EICHHORN

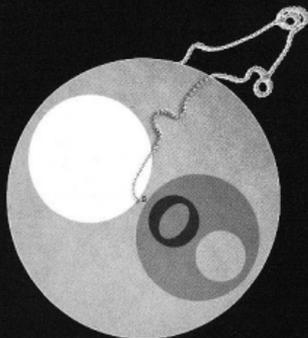
Zur Ausstellung der Kinderwerkstatt, 1992, Din A 3/Din A 4
handgefertigte Mappe mit je einer Kinderzeichnung
Auflage 30 (6 E.A.), 11 Din A 3, 19 Din A 4
DM 550,- (450,-) (Din A 3); DM 400,- (DM 300,-) (Din A 4)



ABSALON
Interieurs Corrígés, 1992, 30 x 22,5 cm
Journal, 60 Seiten schwarzweiß
Auflage 300 (numeriert)
DM 100,- (DM 75,-)

ERAN SCHAERF

o.T., 1993, Objekt, 50 x 27 x 27 cm,
Siebdruck auf Karton, Metallkette,
Auflage 10
DM 1000,- (DM 850,-)



Sandra Hastenteufel
o.T., 1993, Auflage 40 Ex.
Projektionsmaße 105 x 140 cm
Kleinbildfarbdia / Glasrahmen

Edition Künstlerhaus Stuttgart
Reuchlinstr. 4 B, D-70178 Stuttgart
Tel: 0711-617652 Fax: 0711-6131 65

SANDRA HASTENTEUFEL

o.T., 1993, Kleinbildfarbdia,
Auflage 40 (numeriert)
DM 150,- (DM 120,-)

EDITIONEN Künstlerhaus Stuttgart

zuzüglich Porto und Versandkosten

* ermäßigter Preis für Mitglieder

zu beziehen über: Künstlerhaus Stuttgart
Reuchlinstraße 4b D-70178 Stuttgart



INFORMATIONSDIENST

T-Shirt, 1992, L und XL, Weiß und Schwarz, DM 30,-

PUBLIKATIONEN:

1964 1990 JEF CORNELIS – Katalog 1991 hrsg. vom Espace Art Contemporain – MCC St. Etienne, 143 Seiten, franz./engl., zahlreiche s/w Abb. Mit Texten von Yves Aupiais, Georges Adé, Geert Bekeart, Bart Verschaffel, Filmographie von Luc Gommers, Gestaltung: Christian Philipp Müller, DM 70,- (Beilage deutsche Übersetzung DM 15,-)

ABSALON – INTERIEURS CORRIGÉS – (limitierte Edition), 1992, 30 x 22,5 cm, Journal, 60 Seiten s/w, Auflage 300 (numeriert), hrsg. von Ute Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, DM 100,- (Mitglieder DM 75,-)

REFORM – MATHIAS POLEDNA (HRSG.) – 1992, 30 x 22 cm, Katalog, broschiert, 40 Seiten s/w, 1 Farbabildung, Umschlag 8 Seiten, Auflage 250, DM 70,-

PENELOPE GEORGIU (HRSG.) – 3 FILME – 1988, 66 Seiten, s/w Abbildungen, mit Texten von Lisa Buchmann, Dietrich Diederichsen, Johannes Gachnang, Stephan Geone, Jutta Koether, DM 15,-

GERRY SCHUM – KATALOG – 1979, hrsg. von Stedelijk Museum, Amsterdam, 80 Seiten, zahlreiche s/w Abbildungen, niederländisch/englisch, mit Texten von Gerry Schum, Ursula Wevers, Ety de Wilde, Dorine Mignot, DM 15,-

RADICAL CHIC READER – Texte der Vorträge der internationalen Konferenz "Radical Chic" vom 26. bis 28. November 1983 im Künstlerhaus Stuttgart: Michael Corris: The Difficult Freedom of Ad Reinhardt; Joshua Decter: RADICAL CHIC - American Style: The Idiot Culture meets Political Correctness; Milada Stizinska: RADICAL CHIC in the Egalitarian Society; Gavin Janjies: What Bastards we are; Renate Lorenz: Game Girl; Sabeth Buchmann: Receptor - Blocker; Dara Birnbaum: A Statement of Manifestation for the Conference: RADICAL CHIC, hrsg. von Ute Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, Mai 1994, 62 Seiten, s/w Abbildungen, DM 23,-

REGINA – ZEITSCHRIFT – Chefredaktion, Layout, Design: Regina Möller, hrsg. von Ute Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, mit Beiträgen von Denise Scott Brown, Peggy Anderson, Dan Graham, Regina Möller u.a., Interviews und Reportagen zu Mode, Familie, Heim u.a., Oktober 1994, 112 Seiten, 4-Farbumschlag, zahlr. s/w Abb., ISSN Nr. 0947-0905, DM 39,-

META BACK ISSUES!

KÜNSTLER UND AUTOREN DIESER AUSGABE
ARTISTS AND AUTHORS OF THIS VOLUME

META 1 – DIE KUNST UND IHR ORT

Inhalt: FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat; MAN MUSS MIT SEINER ZEIT GEHEN – Harry Walter; FÜNF AUSSTELLUNGEN – Coerper, Pallanca, Craig, Oldendorf, Schaerf; DER WEG IST DAS ZIEL – BEIM AUFSTIEG ZUM AUSFLUGSLOKAL – Ute Meta Bauer/Andreas Coerper; Eran Schaerf/Wolfram Popp; VIER WÄNDE UND OBERLICHT oder besser: kein Bild an die Wand – Georg Baselitz; RED BOX – über Katharina Fritsch – Roter Raum mit Kamingerausuch- 1991 – Thomas Wulffen; FOURNIER STREET 19. JULY 1991; DIE KUNST VON GILBERT & GEORGE – Wolf Jahn; WERBUNG, WERBUNG – Georges Verney-Carron; PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller; DIE INSTALLATION KOMMT DURCH DIE HINTERTÜR – Hans-Ulrich Obrist; DAS THOMAS PHÄNOMEN – René Straub.
Hrsg. von Ute Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, Januar 1992, 82 Seiten, 69 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 26.--

META 2 – A NEW SPIRIT IN CURATING?

Inhalt: FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat; THE BIBLE, THE COMPLETE WORKS OF SHAKESPEARE AND A LUXURY ITEM – Liam Gillick; PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller; CURATING AND MATERIALISM – John Miller; DER INSTITUTIONELLE DISKURS – Helmut Draxler; OHNE TITEL – Eric Colliard; AMERICAN FINE ARTS, CO – Susa Tempin; ESPACIO MENTAL – Bart Cassiman; CURATE THE FUTURE, NOT THE WALLS – Laura Cottingham; VICTOR BASCH GRÜNANLAGE – Pierre Leguillon; MINIMAL CURATING – Frank Perrin; DELTACURATING – Hans-Ulrich Obrist; VOM ENDE DER KUNSTAUSSTELLUNG UND AUSSTELLUNGSKUNST – Michael Lingner; SECHS PROJEKTE – Klavning, ABSALON, Eichhorn, Coerper, Babias, Informationsdienst; GESPRÄCH AM RUNDEN TISCH OHNE PUBLIKUM – Marius Babias; Interview mit Ute Meta Bauer; ZWISCHENBERICHT – Ulrike Sautner; MODELLVERSUCH – Thomas Wulffen; RÜCKBLICK AUF HELMSTEDT UND POTSDAM – Hannes Böhlinger; MUSEUM UND CONCEPT ART – Robert Fleck.
Hrsg. von Ute Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, November 1992, 104 Seiten, 76 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 26.--

META 4 – RADICAL CHIC

Inhalt: FRONTISPIZ – François Joseph Chabrilat; JACKS: The Auto Demolition – Gordon Matta-Clark; WIRED – David Kellerman; Idiot Culture, American-Style: Chic to be Stupid – Joshua Deeter; DIE REZIPIENTEN – Moritz Reichelt; PHANTOM PRODUCTION – Mathias Poledna; PRINCEPS DE BREZENHEIM – Rudolf Bumiller; WHY DON'T WE DO IT ON THE ROAD? – VITO ACCONCI'S PUBLIC SCULPTURE – John Miller; PROJECT – ABSALON; JUST BETWEEN PEOPLE: Tower Mosaic; Multi-Storey Mosaic – Stephen Willats; STUDIO/CINEMA – Rainer Oldendorf; ZUR TOPOGRAPHIE DES ÖFFENTLICHEN RAUMES – Yvonne Doderer; ALBUM – Ausstellungsraum Künstlerhaus Stuttgart: Stuttgarter Nacht, Informationsdienst, Lesezimmer, Friesenwall 120; ÄSTHETISCHES DASEIN – Michael Lingner; ONE MORE NIGHT ... – zu Tania Mourauds Meditationsraum – Pierre Restany; INITIATION SPACES – Tania Mouraud; GERRY SCHUM, GERRY SCHUM: Fernsehserie. Konzept und Mithingen einer Idee – Ursula Wevers; PRODUCTION / RECEPTION (Picc for two Cable channels) – Dan Graham; JANUARY 8 – FEBRUARY 8, 1976. Via Los Angeles, Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon – Michael Asher; WORKING NOTES FOR LOCAL TELEVISION NEWS PROGRAM ANALYSIS FOR PUBLIC ACCESS CABLE TELEVISION – Dara Birnbaum; LASTWAGEN – Olaf Probst; REISE, RHIZOM, REALITÄT – Interview mit Heidi Paris und Peter Gente von Marius Babias; B-KUNST. Der Kongreß – Bilderhöhle und Schragandacht – in Schloß Pommersfelden – Hubert Sowa.
Hrsg. von Ute Meta Bauer, Künstlerhaus Stuttgart, November 1993, 174 Seiten, 93 s/w Abbildungen, in deutscher und englischer Sprache, ISSN Nr. 0940-4813, DM 34.--

Fareed Armary (*1957) lebt in Köln und Wien.
Andreas Dör (*1966) ist Künstler. Lebt in Leinfelden-Echterdingen.
Sabine Buchmann (*1962) ist Mitglied des minimal club und Mitherausgeberin von A.N.Y.P. Lebt in Berlin.
Rudolf Bumiller (*1958) ist Künstler. Lebt in Stuttgart.
François Joseph Chabrilat (*1960) ist Künstler. Lebt in Stuttgart.
Yvonne Doderer (*1959) ist freie Architektin und Stadtplanerin. Lebt in Stuttgart.
Jesko Fezer (*1970) ist Künstler und studiert Architektur in Berlin.
Robert Fleck (*1957) ist Historiker, Kritiker und Autor. Lebt in Paris.
Liam Gillick (*1964) ist Künstler und Kritiker. Lebt in London.
Leon Golub (*1922) ist Künstler. Lebt in New York City.
Michael Kleyer (*1955) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Landschaftsplanung und Ökologie der Universität Stuttgart. Lebt in Stuttgart.
Kobe Matthys (*1970) ist Leiter der Programmierung Cell. Lebt in Brüssel.
Eva Meyer (*1950) ist Philosophin und Autorin. Lebt in Berlin und Brüssel.
Hans-Ulrich Obrist (*1968) ist freier Ausstellungsmacher und Kritiker. Lebt in St. Gallen und Paris.
Thomas Richards ist Associate Professor für englische und amerikanische Literatur an der Harvard University.
Kstanze Schäfer (*1970) ist Künstlerin in Friseur- und Kunstausbildung. Lebt in Stuttgart.
Barbara Schüttelpelz (*1962) ist Künstlerin. Lebt z.Zt. in New York.
Ute Vorkoeper (*1963) ist Kunstwissenschaftlerin und Künstlerin. Lebt in Hamburg.
Harry Walter (*1953) ist Autor und Künstler. Lebt in Stuttgart.
Axel John Wieder (*1971) ist Kunstgeschichtsstudent. Lebt in Köln und Stuttgart.
Stephen Willats (*1943) ist Künstler. Lebt in London.

TEXT- UND ABBILDUNGSNACHWEIS

CREDITS

- S.1 François Joseph Chabrilat, farbiger Kartondruck »Lehrstunde der Nachtigal« aus der Serie »Lindenkunst«, 1991, courtesy Galerie Annette Gmeiner, Stuttgart
S.4 Einladungskarte der Galerie Vorsetzen, Hamburg, 1994
S.5 Anzeige aus ARTFORUM, October 1994, New York
S.10-12 © Archiv Michael Kleyer, Photos
S.14 Andreas Bär, »Periodensystem der Elemente«, Installation (1993/94), Universität Hannover, Institut für Physikalische Chemie, © Andreas Bär, Photo
S.17 © schleifschnecke (Jesko Fezer/Axel John Wiedler), 1994, Originalbeitrag für META 3; Hartmut Nägele, Photos
S.18-24 Programming Cell, Bild und Text © 1994 Kobe Matthys, Originalbeitrag für META 3
S.30 Cover der Zeitschrift TERMINAL ZONE, Hrsg. Fareed Armaly, 1989, © Fareed Armaly, Photo
S.31 Cover der Zeitschrift R.O.O.M., Hrsg. Fareed Armaly, 1990; © Fareed Armaly, Photo
S.39-47 Fotoarchiv, Bild-Textmontage, 1994, Ute Meta Bauer; Esther Thymann, Hartmut Nägele, Ulla Bartold, Markus Keibel, Tom Pingel, Ute Meta Bauer, Agnes Wegner u.a., Photos
S.48-62 Auszüge aus »The Imperial Archive« von Thomas Richards mit freundlicher Genehmigung von Verso Press London – Malcolm Imrie © Verso Press, London, New York 1993; S.48-55 »Archiv und Entropie«, »Das Archiv und sein Doppelgänger« Deutsche Übersetzung von Erhard Schüttpelz für META 3
S.63-77 Bideratlas – Montage für META 3, 1994, Ute Meta Bauer
S.86-91 © Stephen Willats, Photos
S.97 © Konstanze Schäfer, Photo
S.102 © Anna Oppermann, Photo
S.103 © Elke Walford, Photo
S.108-109 © Hans D. Christ, Photos
S.114 aus W. Knoebel, Ausstellungskatalog Kunsthalle Düsseldorf, 1975; © W. Knoebel, Photo
S.116-119 Princeps de Brezenheim, Bild und Text, © 1994, Rudolf Bumiller, Originalbeitrag für META 3
S.125-128 Reproduktion Artforum Beitrag, © 1994 Archiv Leon Golub, Originalbeitrag für META 3
S.136-139 Reproduction Line © Barbara Schüttpelz, Originalbeitrag für META 3
S.153 © Regina Möller, 1994, Originalbeitrag für META 3
S.154-157 Editionen, Esther Thymann, Photos

DANKSAGUNG

Heike Kerstin Ander, Fareed Armaly, Marius Babias, Jochen Becker, Karl-Heinz Bitter, Gee Brockstedt, Yvonne Doderer, Thomas Eifler, Jürgen Elsässer, Annette Gmeiner, Birte Gräper, Edition Harras, Susanne Homann, Herbert Hossmann, Malcolm Imrie – Verso Press, London, alle Künstlerinnen und Galerien, die den Informationsdienst ermöglichten, Jonathan Quinn Jacob für die englische Schlußkorrektur, Silvia Kolbowski, Konzept-Verlag – Herr Brandenburger, Ulrike Kremeier, Cornelia Lauf, Regina Möller, Hartmut Nägele, Ole Nydahl, Michael Robinson, Andreas Staiger, Bruder Sturmius Stöcklein, Druckerei Weser – Herr Weiß/Herr Bäumlberger, Axel John Wiedler, Ema Wirz-Fischinger, spezieller Dank gilt den Beteiligten des Programms von 1990- 1994